

ثنائية "الخوف والشجاعة" مغامرة مبكرة في الخطاب القصصي

نبيل حداد *

تاريخ الاستلام 2017/11/16

تاريخ القبول 2017/12/18

ملخص

ينشغل هذا البحث بتقديم مقارنة تحليلية لقصتين ليويسف الشاروني (1924-2017) صدرتا معاً، وتقدمان تصورين متناقضين في الحياة الإنسانية بعدها الموضوعي؛ الخوف من جانب، والشجاعة من جانب آخر. ولكنهما متناظرتان تسعيان لإنجاز منظومة سردية متماسكة، تقوم على المحاور الفكرية والتراسل الفني والتكامل التقني.

وفي سعي لقراءة أبعاد هذه المغامرة القصصية؛ فقد توقف البحث عند أبرز عناصر التجديد في الخطاب السرد العربي، (والشاروني أحد رواه) وذلك كما تجلى في البناء والنسيج اللغوي، بمحتواه الفكري وكثافته السيكلوجية، ثم عند رؤى السارد وتموضعاته. وثمة وقفة متأنية عند أبرز تلك العناصر: التقنيات السينمائية في لغة السرد، وهي التقنيات التي من شأنها أن تفتح آفاقاً جديدة للقراءة النقدية، قد لا تحضر بسهولة إلا بأدواتها الخاصة من مثل: لغة السيناريو (العرض) واللقطات القريبة والبعيدة، والمونتاج، والتزامن.

وخلص البحث إلى مجموعة من الملاحظات التي تستجمع أهم ما توصل إليه.

-1-

إنه أحد "اليوسفين" المتجايلين زماناً، والمبدعين المجددين فناً واحداً مشتركاً: القصة القصيرة، والمغامرين المرتادين مساحاتٍ وأفاقاً شاسعة ظلت بكرةً - قبلهما - في عالم القصة القصيرة العربية.

ولئن قدّر ليوسف إدريس أن يكون الأغزر نتاجاً، والأكثر حضوراً، والأوسع انتشاراً، ومن ثم الأعلى حظوةً والأهم مكانة بين متلقي القصة القصيرة قراءً ونقاداً؛ فإن مجاليه يوسف الشاروني الأقل نتاجاً وانتشاراً وحظوةً، لا يقل أثراً وتأثيراً في الحركة القصصية العربية إبداعاً ونقداً⁽¹⁾.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

* قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

ليس هناك، على ما أعلم، خلال الأربعين عاماً الأخيرة من القرن الماضي، من كان أكثر من يوسف الشاروني (من كتاب القصة العربية القصيرة) اشتغلاً بالنقد القصصي والأدبي بعامه، ومن كان أشد حرصاً على نقد كل ما يخط قلمه الإبداعي.

وربما صادر الشاروني بجهوده الحصيصة حول نتاجه القصصي حيزاً مفترضاً من جهود غيره. بل لعل عديدين، وقد أكون من بينهم، كثيراً من انتابتهم الحيرة: ما الذي يمكن أن يضيفوه أو يكشفوا عنه (وبخاصة التفسيريون والتأويليون) من فنه وفكره مما لم يسبقهم هو إليه؟ ومن هنا يمكن تفسير حجم الدراسات عنه، القليل نسبياً، إذا ما قيس بحجم إبداعه وغزارة دراساته، وهو ما تخطى الستين كتاباً.

وهذا ما دعاني لدراسة "ثنائية الخوف والشجاعة"، وهما قصتان للشاروني نشرتا للمرة الأولى ضمن كتاب يحمل العنوان نفسه صدر في منتصف السبعينيات؛ القصة الأولى بعنوان: "الخوف: الشجاعة: لمحات من حياة موجود عبد الموجود وملاحظتان"، والقصة الثانية بعنوان: "الأم والوحش"⁽¹⁾.

ويحتوي الكتاب كذلك على مقابلات أدبية أجريت مع المؤلف، إضافة إلى عددٍ من المقالات النقدية حول فنه القصصي بقلمه وقلم غيره من كبار نقاد القصة في تلك المرحلة. وكان العنوان الأبرز في كل ما جاء في هذا الكتاب: السعي للتجديد، وهو سعي يصل بنتاج الشاروني إلى درجة المغامرة التجريبية في كل عناصر القصة القصيرة وفي الخطاب تحديداً.

جاء اختياري إذن لثنائية الخوف والشجاعة لسببين: أولهما طبيعة المغامرة المبكرة وربما الرائدة التي تنطوي عليها كل واحدةٍ منهما على حدة، من جهة، والدلالات المستجدة إذا ما قرئتا مجتمعتين في تجربة تلق واحدة، من جهةٍ أخرى.

وسيكون التكامل الشكلي والتساوق المضموني والتراسل الدلالي بين النصين البؤرة المركزية لهذا البحث، لأنها ببساطة موضع التجديد وجوهر هذه المغامرة المبكرة.

وثمة سبب آخر ألمحت إليه، ذلك أن قلم يوسف الشاروني وأقلام غيره لم تتعرض في كتاب "ثنائية الخوف والشجاعة" لهذين النصين، لأسبابٍ عملية على ما يبدو تتصل بتزامن الصدور، كما أنني لم أعر على دراسات معمقة حولهما مما قد يشجع على مجاوزة المأزق الذي وضعنا فيه -عشر الدارسين- جهود يوسف الشاروني حول فنه. ولكن هذا يظل مطمحاً بعيد المنال على أية حال... أن تقدم رؤية نقدية "بكر" حول أي نص من إبداعه.

-2-

قد يكون من المفيد أن تنشغل بداية هذه الورقة في المغامرة المبكرة التي يتحدث عنها العنوان، حول ما يمكن أن ندعوه بالثنائية والتكامل.

وأما الثنائية؛ فإننا إزاء قصتين قصيرتين كتب يوسف الشاروني الأولى منهما في ديسمبر 1969، وذلك حسب التذييل. والقصة بعنوان "الخوف/ لمحات من حياة موجود عبد الموجود وملاحظتان"، وأما الثانية: "الشجاعة/ الأم والوحش"، فإنها لا تنتهي بتذييل، ولكنه نشرها -في الكتاب نفسه- مع القصة الأولى.

لعل الصراع هو المرتكز الأول الذي تقوم عليه القصتان. والصراع في قصة "الخوف" ليس ميتافيزيقيا تخوض فيه شخصيات الشاروني معركتها مع قوى خارج قدرة البشر وخارج عالمهم الذاتي بل فوق وجودهم الإنساني⁽²⁾ إنه -في قصة "الخوف"، بداية صراع قابع داخل النفس الإنسانية، بين الذات والذات، وهو ما يمكن عده امتداداً لمدرسة التيار النفسي التي ينتمي إليها جيمس جويس وفرجينيا وولف وهما من أبرز كتاب القصة السيكلوجية (بالمفهوم العام للقصة الذي يشمل الرواية) في الأدب الإنجليزي الحديث، تلك المدرسة التي نقلت ميدان الصراع في القصة إلى النفس ذاتها، وإن كانت لا تلغي العلاقة بين النفس والخارج، أي بين الفرد والمجتمع⁽³⁾.

يبدأ الصراع مع الذات منذ الحركة البنائية الأولى في هذه القصة، فـ "الخوف" تبدأ بإرساء الأرضية التي تقوم عليها: "انطفأت الشمعتان: البنت وأمها، زوجتي وعشيقتي، لم يبق إلا المداس"⁽⁴⁾. وفوق هذه الأرضية يجري الصراع وتتشكل مساربه، وتتحد أبعاده؛ فالشخصية أو لنقل البطل، مع تحفظنا على إطلاق صفحة البطل على الشخصية المحورية في القصة القصيرة بعامة، لكن العطاء الدرامي للشخصية في قصص الشاروني يتسع ليلاصق شروط البطولة اللابطولية (الفنية) حتى ليبلغ تخوم الملحمة... نقول الشخصية في "الخوف" تعيش صراعها الداخلي، أي النفسي، من واقع اشتباكها مع محيطها الخارجي الضيق... الموحش.

يعيش موجود عبد الموجود في غرفة فوق السطوح، وهي سكنى - للمفارقة - مع علوها المكاني، تنطوي على انحدار اجتماعي، ويبدو أن سعيه للارتقاء الاجتماعي نحو المستوى المؤلف عند أبطال يوسف الشاروني (الطبقة الوسطى) يقوده - بمفارقة أخرى - للهبوط طابقاً نحو الأسفل، للانتقال-عريساً- للعيش في بيت مديحة، السيدة الأربعةينية التي تعيش مع وحيدتها زينب ذات العشرين ربيعاً، بصفقة مريعة، وبدور مزدوج: عشيق للأم وزوج للفتاة.

وهكذا يدخلنا نص الشاروني في سلسلة من الثنائيات تكاد لا تتوقف، إلا مع نهاية القصة، وهي ثنائيات تبدأ متصادمة لتنتهي متساكنة.

تبدأ ثنائيات القصة بالأشياء الصغيرة أي بالإكسسوارات بلغة السينما. مقعد يجلس موجود على قاعدته، ويعلق بذلته على مسنده (مزوج الاستعمال) منضدة مزدوجة الاستعمال كذلك؛ فهي للكتابة وهي للأكل، وكذلك الأمر بالنسبة للكنبة التي يجلس عليها الضيوف نهاراً وبنام صاحبها عليها ليلاً، والصحيفة التي يضعها البائع كل صباح تحت عقب الباب يتتبع منها أخبار اتهامه بالجريمة، ثم يجعل منها مفرشاً لمنضدته. ولكن الثنائيات لا تلبث أن تتجاوز الأشياء الصغيرة إلى قضايا أكبر.

صفقة الزواج والعشق. العيش موزعا بين الإقدام والإحجام، ولكن الأهم من هذا هو الإطلال إلى العالم من ثقب صغير، فكلما ضاق مبتدأ الرؤية اتسع مداها: "البيت يطل على الساحة، الساحة منها مولد، المولد فيه سبعون ألف إنسان، لكل إنسان سبعون ألف يد، بكل يد سبعون ألف مداس، بكل مداس سبعون ألف شمعة"⁽⁵⁾. وفي نص آخر: "للغرفة باب، للباب ثقب، للثقب مفتاح. كانت حريصة، تغلق الباب وراءها بالمفتاح، وكنت أكثر حرصاً؛ فأبقي المفتاح في الثقب يسده ويسد من ورائه عين زينب إذا أرادت تلصصاً. أين الهرب من عيون الناس. أغلقنا عيون الغرباء لنفتح عيون زينب"⁽⁶⁾.

إن الإطلال إلى العالم من ثقب صغير يعني اشتباكاً سلبياً متواصلًا مع هذا العالم، وهو اشتباك - بل صراع - لا يمكن التخفيف من حدته إلا بإطلالة أوسع على كل شيء، فمن ينظر إلى العالم من ثقب الباب إنما يرتد إلى نفسه فلا يرى أبعد منها، وها هي شخصيات هذا العالم، نفسها شخصيات القصة القصيرة بشروطها الأزلية، وأبرزها: العيش في جو من الاستيحاش، حيث الذات هي كل العالم، وحيث مفردات العالم كلها أجزاء من الذات التي تحاول أن تلملم نفسها في قوقعة تغلق على نفسها بمفتاح، وتحاول أن تطل على العالم من ثقبه، فلا تفلح، بل ترتد إلى الداخل⁽⁷⁾.

ولما كان الصراع أزلياً، على الأقل بالنسبة للشخصيات الورقية، فإن استحضاره لا يأتي إلا بوصف ذي طبيعة خاصة، وصف لا يخلو من منزع زمني يزحزحه مكانياً - بالمفهوم المجازي للمكان - نحو أفق سردي، ينأى به عن الأمور التي لا تتغير، أو يطرأ عليها تحول طفيف، وهكذا فإن مشهد الغرفة ببابها ومفتاحها وأناسها ليس وصفاً بقدر ما هو خطاب من نوع خاص، أو - برؤية أخرى - وصف من نوع خاص تختلط فيه الحركة بالسكون. وهي على أية حال، طبيعة الحركة داخل النفس الإنسانية، الموحشة تحديداً.

في الجانب المقابل أي في القصة الثانية "الشجاعة"، العالم مفتوح. وميدان الحدث هو الخلاء الجغرافي. بقعة محاذية لمجرى الماء، حيث تقوم أم سيد بطقسها المعتاد: غسل الثياب، وقد تركت طفلها نائماً في ظل شجرة الجميز الوحيدة في المنطقة. المنطقة نائية ورحلة الشمس

اليومية شارفت بلوغ الأفق الغربي مما يزيد المكان وحشة ووحدة وسكوناً. ولكن مهلاً؛ فالوحش يتربص بالطفل، والطفل يصرخ بحشجة خافتة كأنها تساقط أوراق الشجر الجافة.

هذا هو عالم قصة "الشجاعة/ الأم والوحش". إنه عالم يقوم، كما في معظم ما نقرأ من القصص القصيرة، على الاستيحاش. ولكن الاستيحاش يتخذ ميداناً مغايراً، بل قل مناقضاً للعالم الذي تتحرك فيه شخصيات القصة الأولى (الخوف)؛ فذاك عالم ميدانه الرئيسي، وربما الوحيد، هو النفس المنغلقة، أما هنا في "الشجاعة" فإن عالم هذه القصة هو مزيج اشتباك بين الخارج، الخلاء والطفل والوحش والأشياء أي الإكسسوارات مثل الشجرة والماء والغسيل، وبين الانفعالات الداخلية: "أم سيد لم تلمح في أول الأمر شيئاً واضح الملامح، بل أحست بالشعاع الأخضر الرهيب يخرج من عينيه (الوحش المتربص بصغيرها) لينفذ في صدرها، فيسرع تنفسها، وفي قلبها فتسرع دقاته، بل وفي معدتها فتكاد أن تتقلص"⁽⁸⁾.

واضح هنا أن تقنية السرد تتغير حسب المعطيات الذاتية للشخصية التي تواجه المأزق. هناك تيار إذن من الانطباعات الصامتة التي تؤثر إليها تحولات جسدية (صامتة)، ثم سرعان ما يسترد السرد تسلسله المنطقي الخارجي فيبدو السارد معها وقد جاوز المرحلة النفسية السابقة على تشكيل الرموز اللغوية. وهي مرحلة ما كانت لتحقق لولا هذا الاشتباك بين الحدث الخارجي والانطباع النفسي⁽⁹⁾.

ويبدو أن الشاروني على وعي فني بأهمية اختصار المسافة، بل قل بإلغائها، بين الانطباع والحدث الخارجي، فكان أن أدرج الموقف كله برمته بعنوان استهلاكي (سينمائي) "لقطة قريبة" Close shot⁽¹⁰⁾. مع ما يقتضيه هذا النوع من اللقطات من احتشاء بالتفصيلات الصغيرة.

وقد يكون هذا التعبير السينمائي من المحاولات الأولى التي سعت إلى الربط المباشر بين تقنيات فني القصة القصيرة والسينما⁽¹¹⁾. ولمسألة اللجوء إلى التقنية السينمائية وجوه متعددة في هذه القصة، نكتفي، في هذا الموضع بالتوقف عند تأثيرها في النقطة التي تناولها الآن، أعني ثنائية التكامل في الصراع ببعده الموضوعي: الخوف والشجاعة، والتكامل بين التقنيات المتباينة للنصين المختلفين، وهذا هو الجانب الأظهر في مغامرة التجديد هذه كما ذكرنا آنفاً.

ومن هنا فقد أتاحت تقنية "اللقطة القريبة" لحركة الصراع، وهو هنا (قصة "الشجاعة") صراع خارجي، أن تستكمل أبعادها باستحضار جميع أطرافها: الناس، والطبيعة (ميدان الحدث) والوحش، واللقطة القريبة هنا من شأنها أن تبرز الحركات الصغيرة بل الأشياء الدقيقة. من الصعب - مثلاً - أن نتبين، ناهيك عن التمثل، مفردات المشهد الآتي بلقطة بعيدة Long shot: "جرى نحوها طفلها محتمياً فيها، مخفياً عينيه بين فخذيهما. عوى الحيوان: أوونة. أوونة. أوونة. فارتجف قلبها لحظة، لعله أدرك صعوبة الموقف، لعله يخيف خصمه، لعله ينادي زميلاً. أما هي

فقال: لعل أحداً يسمع فيأتي لنجدتها. أرهفت أذنيها.. ثانية. ثانيتين.. ثلاثة.. لا تسمع وقع أقدام" (12).

واضح هنا أن ثمة ميدانين للصراع: داخل أم سيد، أي صراعها مع خوفها، ثم صراعها خارج النفس مع الوحش، أما الداخلي فقد تم التعبير عنه بالمنولوج، لكن الصراع الخارجي هو الذي يحتاج إلى حشد عناصر بصرية وسمعية مكثفة، وقد تم استحضاره بصورة أنجع من خلال اللقطة القريبة، في حين احتاجت رواية القصة منها - فيما بعد - بكلمات سريعة قليلة لا تشبع فضولاً ولا تليي استطلاعاً إلى لقطة بعيدة، أجل لقطة بعيدة حولت صراعها إلى ما يشبه الأسطورة الملحمية التي تتردد بين أناس القرية. والأساطير على أية حال، تقوم أساساً على الصراع، شأنها في هذا شأن الملاحم.

إن سرد ما هو ملحمي أو أسطوري (بالصفة العامة وليس بالنوع التاريخي) يحتاج بالضرورة إلى أسلوب تعبيرى بالمعنى المعاصر للتعبيرية⁽¹³⁾ الذي يسعى لاستدعاء أدق النامات النفسية بالمفهوم الذي يبسطه الشاروني ويلتزم به للتعبيرية بقدر حاجته إلى سرد إخباري يحافظ على المسافة بين السارد والحدث، وهو ما تنبه إليه الشاروني حين جعل السارد في "اللقطة البعيدة" صوتاً جمعياً يمثل أهل القرية، بصيغة المفرد، ولا يفتأ يبيث بين الحين والآخر تعبيراً من مثل "قرينتا"، و"أساطير بلدنا"، بل ثمة صوت يأتي من خارج عالم القصة، صوت ينبعث في إحدى صحف المدينة: "وقعت مساء أمس معركة ضارية بين أم بقرية الكرنك/ مركز الأقصر، وضع ضخم دفاعاً عن طفلها، وقد استطاعت الأم في النهاية أن تصرع الوحش بشجاعته دون أن تصاب إلا بخدوش قليلة"⁽¹⁴⁾.

ثمة مسافات بعيدة في تلك اللقطة؛ هناك أولاً بعد مكاني (بمعنى الحيز)؛ فقد جاء الصوت من خارج مسافة أخرى يقفز فوقها نحو بؤرة الحدث. سارد من نوع مغاير في لغته على الأقل؛ إذ يقتحم هذا "جو" القصة بمستوى لغوي إعلامي، يكتسب بدوره أدبية من النسيج اللغوي المتكامل للنص. وإضافة إلى هذا فثمة مسافة زمنية سحيقة يستحضر مذاقها انتقاء المبدع للأقصر، بل للكرنك تحديداً، ميداناً للقطته البعيدة. وهكذا فإن "اللقطة" بعيدة كانت أم قريبة، ليست عنصراً سمعياً أو بصرياً فحسب، بل ضفيرة فنية تتنوع منابتها وتتعدد ألوانها وتتباين أطرافها، ولكن تشكيلها الكلي هو الذي يرسم جمالياتها، أو يحرمها من مقومات هذه الجماليات.

-3-

البناء إذن، في القصتين يرسمه شكل الصراع وطبيعته كما يحده ميدان الصراع ومكوناته. ومن المعروف أن الحركة الزمنية إضافة إلى إطار المكان بل أبعاد الفضاء كلها عناصر تسهم في إنجاز هيكل الشكل القصصي.

ولما كانت حركة الصراع في "الخوف" محكومة بالإطار السيكولوجي للشخصية، فإن هذا من شأنه أن يضع أماننا مفارقة "فضائية" تختص بميدان الحدث الذي لا يعدو أن يكون هواجس نفسية، بل اضطرابات فكرية أو وساوس مكتومة يعيشها موجود عبد الموجود ويكاد لا يلحظها كائن خارج نفسه.

ومبعث المفارقة أن حيز "الأحداث" (عالم الشخصية الجواني) مغلق، ولكن آفاقها وامتداداتها تكاد تشمل الوجود الإنساني في وقت ازداد فيه هذا الوجود تعقيداً، ولا سيما على الصعيد النفسي، وفي هذا يقول الشاروني متحدثاً عن علاقة أدبه بإيقاع العصر: "بينما كان الفرد قديماً يكاد لا ينفعل بانفعال واحد في الوقت الواحد، كأن يكون انفعال حزن أو انفعال فرح؛ فإن الفرد في المجتمع المعاصر، بسبب سرعة الاتصالات الإذاعية والصحفية، يمكن أن ينفعل بأكثر من انفعال في الوقت الواحد. وهذا انعكس على الأدب المعاصر الذي يصور تناقضات اللحظة الواحدة، ويستعيض عن التسلسل الزمني الذي كانت تتصف به القصص سابقاً، بتناول قطاع عرضي في لحظة واحدة، تحتشد بالانفعالات المتناقضة"⁽¹⁵⁾.

بهذا الفهم يكون الشاروني قد جاوز - في وقت مبكر - المرحلة التي ظلت سائدة في القصة القصيرة العربية، أي مرحلة البناء الكلاسيكي - إن جاز التعبير - التي رادها التيموران، وظلت تقاليد بنائها هي المهيمنة حتى منتصف الخمسينيات.

ولئن قام بناء "الخوف" على مثل هذه المشاعر المتضاربة المغلقة وضمن لحظات نفسية بعينها، فإن الشعور المهيمن في "الشجاعة" نتاج اشتباك يبدو ظاهره بسيطاً (كفاح المرأة ضد الوحش لإنقاذ ابنها) ولكن حقيقته لا تقل تعقيداً؛ صحيح أن "الوجود" أو عالم هذه القصة هو وجود خارجي في الأساس، ولكنه يتشكل طبقاً لرؤية داخلية. ومن هنا فإن البناء في الشجاعة ليس بناءً كلاسيكياً، بل بناء يمتح مما يعرف بالتعبيرية، حيث يفرض المضمون صورة البناء وهي - أي التعبيرية - في هذه القصة انعكاس لحالة الخوف التي تنحسر لصالح حالة الشجاعة ضمن متوالية متتابعة من الحصار والمطاردة، ولكنها حركات، أشبه ما تكون بالحركات الناجمة عن إلقاء الحجر في بركة محدودة المساحة محددة المعالم، وما ينجم عنه من اندياحات تتسع كلما ابتعدنا عن المركز، والمركز هنا هو الحدث ومكان الحدث ولحظة الحدث وإنسان الحدث والأشياء (الإكسسوارات) التي تنطق بالإجابة عنه وتسهم في تشخيصه وإبرازه وتحديد وجهته:

"تأملت الشجرة من جديد. اكتشفت أن بعضهم قد وضع شبكة حول أغصانها المرتفعة حتى تمنع العصافير المتطفلة من التهام ثمار الجميز الناضجة وحتى تتلقى ما يسقط عنها عندما تنفصل عن أغصانها فلا تقع على الأرض وتدوسه الأقدام. طالما لعبت تحتها في الليالي القمرية وأكلت جميزها... وأما تحاول منعها من الخروج ليلاً... تخيفها أن ضبعاً أو نبتاً قد يفترسها...

فتصدق ولا تصدق... يخاف قلبها ولا تخاف قدمها. فتذهب وتلعب وتعود تحلم أحلاماً مفزعة. دائماً تحلم أنها في معركة مع حيوان كثير الشبه بهذا الذي أمامها"⁽¹⁶⁾.

حسناً، إنها لحظة أقل من أن تناولها وحدة زمنية تقاس بالساعات أو حتى بالدقائق؛ وهل تقاس "تأملت الشجرة من جديد" بأكثر من ثوان. وحين تنهال "الاكتشافات"، وتتسع التفسيرات والتعليقات وتنبعث التداعيات عبر رحلة امتدت من أول سنوات الوعي حتى اللحظة القائمة، وحين تستحضر أشياء المكان ومتعلقات الحدث يمثل هذه الكثافة كل هذا في فقرة من بضعة أسطر... حين يتحقق هذا، تتضح الجدوى الفنية للرؤية التعبيرية التي ترى الوجود، بل تشكله من خلال سيكلولوجية الشخصية... الشخصية مجبولة بدم التجربة، بوصفها عالماً قائماً بذاته، ولا سيما إذا كان مسار السرد الزمني تحكمه تقنية الحركة البطيئة Slow motion⁽¹⁷⁾.

-4-

إنها لعبة "لتشكيل بالزمن"، الزمن بمستوييه النفسي، والتاريخي (الكوني)؛ ففي "الخوف"، يبدأ موجود القصة من آخرها: "أنا مدرّس فلسفة، كنت طالب فلسفة، منذ مدة طويلة. ولكن فلنبدأ القصة من آخرها"⁽¹⁸⁾. والقصة هنا ليست أكثر من الهواجس النفسية التي يخلفها لدى موجود حدث ناجز، مضى وانقضى ولم يترك من الآثار الخارجية سوى قطعة من مداس كان أهداها لزوجته، ضحية العلاقة الأثمة بينه وبين أمها.

أما آثار الجريمة الأخرى فقد كانت نفسية، ومن هنا فإن "الأحداث" في الزمن العامل، لا في الزمن الناجز هي أحداث نفسية في المقام الأول. ولقد بدأت القصة بالطريقة التي تقترحها هالي بيرنت لسرد القصة: أن تبدأ بفوضى، ثم تعمل بالتدرج لتصل إلى بعض القبول أو الحلول لحيوات شخصياتك⁽¹⁹⁾. وهكذا بدأ موجود بالحكاية من آخرها، ثم لا يلبث أن يرتد، بعد أقل من صفحتين من الدوران حول بؤرة الحدث، إلى بدايته "منذ زمن غائر في الزمن"⁽²⁰⁾. وتمضي المتواليات البنائية من فوضى الورطة إلى قدرٍ من التنظيم تسوده حركات بنائية من قبيل: المصارحة بين الطرفين (الأم وموجود) فالصفقة بينهما، فلون من عذاب الضمير، ثم تأتي الشكوك، فالإنكار فالكذب ثم النجاة. لتنعطف الحركة الزمنية قليلاً إلى الوراء، إلى بداية معرفته بالأم، ويعود إلى الماضي الأبعد، إلى مأزقه مع ابن عمه الذي يشاطره السكن ولكنه يتزوج فجأة مما يعني أن على موجود أن يبحث عن مسكن آخر، فينتهي المطاف به عند مديحة وابنتها، ومن ثم إلى المأساة.

كل هذا العالم الخارجي والحركات البنائية يرسمه قلم يسعى في المقام الأول وراء تجليات الأصداء النفسية لدى الشخصية؛ فنحن لا نتعامل مع الحدث، بل مع الانفعال، والانفعال هو الذي يحدد شكل الحدث وي طرح معطياته بل يرسم حركته. والقصة باختصار مجموعة من الانفعالات

... ردود أفعال لشخصية عاجزة عن الفعل، بل عاجزة حتى عن اللافعل: "حتى إذا بي اليوم أجدني ضحية صراع مرير بين رأي لا أفعله وفعل لا أراه، وخجل أكثر مرارة لأنني أظهر غير ما أبطن" (21).

والجملة الأخيرة تحديداً ليست مفتاح شخصية موجود أو القصة الأولى فحسب؛ بل هي من الجانب المضاد مفتاح القصة الثانية مما يعني أنها المفتاح المشترك الذي يمكن أن نطل من خلال ثقبه، أو بفعله على عالم القصتين متكاملًا.

عالم موجود الداخلي إذن، ووقائع حياته الأساسية هواجس وانفعالات، أما أفعاله - إن وجدت - فهي استجابات سلبية تبلغ درجة اللاستجابة، أو الاستجابة الجزئية حين يكفي بذكر نصف الوقائع وينفي نصفها الآخر.

وفي الجانب المكمل لهذه المنظومة البشرية، أي في قصة "الشجاعة"، تقف شخصية أم سيد في القصة الثانية (الشجاعة) تحكمها مجموعة من المواقف - لا ردود الأفعال - وتأخذ هذه القصة، من ثم، الشكل التتابعي بصورة أكبر، فالحركة فيها طولية من بداية الحدث إلى نهايته، بل هناك في هذه القصة ما يمكن أن يطلق عليه مرحلة ما بعد النهاية، بمعنى أن فضاء القصة يمتد بـ "ملحق" عن الواقعة يكتبه المندوب الصحفي في المدينة (أو البلدة) المجاورة، وهذا معناه أن للحدث في ذاته جداره موضوعية، ولكنها ليست الجدار المنبثقة عن سياقها البنائي أو عن لحمتها الفنية؛ فهي ليست "أهمية" مجردة تكتسب جدارتها من الواقع الخارجي، بل "إن الواقع الخارجي جزء من بنية الحدث، وليس فكرة يجري استحضارها لإنفاذ معنى أو استكمال حبكة أو تجنب فوضى بنائية نجمت عن بعثرة غير محسوبة لخيوط الحدث" (22).

يبدأ البناء الطولي إذن في "الشجاعة" مع بداية الحدث، ويرسم حركة الكر والفر بين أم سيد والوحش، وهي الحركة التي تنتهي بمواجهة جسدية مباشرة بين الطرفين تسفر عن هزيمة الوحش بعد أن تفقأ أم سيد، بيديها العاريتين، عينيه اللتين تقدحان بالشرر.

ولكن المعالجة الفنية لم تكن رصداً سردياً لوقائع المواجهة، ولم تكن المعركة صراعاً تقليدياً بين إرادتين، بل إنها اشتباك بين سيكولوجيتين، بمعنى أن "الحدث" يعود مرة أخرى ليتجسد شكلاً تعبيرياً، أي تعبيراً عن الواقع النفسي للشخصية إنساناً كان أم غير إنسان؛ بكلمة أخرى فنحن نتلقى التجربة بما يعبر عنها إحساساً وليس حواس، وهي اللعبة السردية التي يجيدها يوسف الشاروني، ولعله كان من أوائل من سلكوا طريقها في القصة العربية، وذلك بعد أن أخذت تجلياتها روائياً على يدي نجيب محفوظ بدءاً من اللص والكلاب. ولو أن هناك من يصر على الربط بين التعبيرية رؤية وتقنيات، وما درج بعض النقاد على وصفه بالحساسية الجديدة، التي بشرت بها منذ نهاية الخمسينيات، أعمال إدوارد الخراط، ولا سيما في حقل القصة القصيرة (23).

هذا التلقي بالإحساس هو الذي يلغي المسافة بيننا وبين الوحش، بل يحول مفردات المشهد كلها إلى منظومة متداخلة يمزج بين "العرض" والسرد: "الجسر بعيد عن القرية، واقترب الشمس من نهاية الأفق الغربي يزيد المكان وحشة ووحدة وسكوناً، والحيوان يقف متربصاً، لعله تأهب لاقتناص فريسته ثم اكتشف عنصراً دخيلاً فتريث يستوثق من قدرة الخصم" (24).

ثمة تحوط فني في قول الراوي عن الوحش "لعله"؛ فهو - أي الراوي - يريد أن يلتزم بالجانب الظاهر للعيان من المشهد، إذ لا يمكن لأحد القطع بما كان يفكر فيه الوحش إلا إذا اتصل الأمر بالراوي وموقعه، ولما كان يوسف الشاروني قد ارتضى أن يكون الراوي هنا هو الراوي الغائب غير المقتحم، وهذا النوع من الرواة لا يمكن أن يكتسب أهلية منطقية في الولوج إلى سيكولوجية الحيوان - إن جاز التعبير - كان لا مناص للراوي من الاتكاء على عنصرين أساسيين: التزام الجانب الظاهر، ثم استحضار مفردة التشكيك "لعله". من هنا تتبدى لنا مزايا الحكمة الفنية في اختيار صوت الغائب في نص "الشجاعة" في حين اختار الشاروني صوت الأنا في "الخوف".

ولنعد إلى النص الأول "الخوف" لنكتشف أن اختيار موقع الغائب بأي شكل من أشكاله "المتداولة" فنياً قد يكون أقل كفاءة في الغوص في المناطق الموهلة في العمق لدى شخصية "موجود" ذات الكثافة السيكلوجية، وفي قصة تكاد تخلو من الأفعال (لأنها تقوم على ردود الأفعال كما ذكرنا) وفعلها الأساسي (الجريمة) فعل ناجز لا ينتمي إلى المستوى الزمني الأساسي، ومن هنا تتضح الجدوى المنتجة لموقع الراوي، أي "صوت الأنا" / الشخصية المحورية.

أما في "الشجاعة" فقد عمدت رؤية المؤلف إلى اعتماد الراوي الغائب لسرد الأحداث. ومع أن هذه التقنية لا تشتبك مباشرة مع العالم الجواني للشخصية كما الشأن في صوت الأنا الساردة، فإن هذا لا يعني بالضرورة أن يظل العالم النفسي بعيداً عن تمثيل المتلقي؛ فالأمر ليس بهذا التسطيح؛ إذ يمكن للمتلقي في ممارسته عملية التحقق العياني أن يجد فرصته لإعمال تمثله من خلال ملء الفراغات الغائبة بفعل النأي المباشر سردياً عنها، ويتطلب هذا مستوى إيحائياً متقدماً للتعبير اللغوي والتركييب البنائي لوحدات القص، بدءاً بما تستدعيه تقنية اللقطة القريبة التي جعلها السارد عتبة لوحدتي القصة؛ وخلو القصة من الحوار واتكاء السرد على رصد الحركة الخارجية اتكاء يكاد يلامس مستوى التسجيل (بمفهوم الأداء التقني للنسيج اللغوي). ومن شأن هذا أن يعطي للمخيلة فرصتها المشروعة في تمثيل المشهد بعيداً عن إملاءات السارد الأنا واستحقاقاته التي قد تجنح إلى استدعاء ما يلزم وما قد لا يلزم مما يمور في العالم الباطني لشخصية في لحظة مصيرية، تواجه الموت مع فلذة كبدها.

من هنا تأتي منطقية إرساء موقع الرواي في كل من الشخصيتين؛ فقصة "الخوف" بالحالة السيكوباثية من الخوف التي تعيشها شخصية "موجود" تتطلب تقنية مغامرة وقادرة على مقاربة الاشتباك بين الذات وذاتها. في حين أن قصة "الشجاعة"، كما يعيشها أي شخص شجاع يذود عن كيانه (ذات الأم والصبي) مما هو قادم من خارج الذات (الوحش والبيداء)... اشتباك كهذا يستدعي تقنية راوٍ قادر على مقاربة هذا النوع من الاشتباك من مسافة محسوبة، من هنا كان الاجتهاد الفني في صوت الغائب، الاختيار الأكثر ملاءمة⁽²⁵⁾.

-5-

يفترض تعبير "اللقطه" وجود كاميرا تصور المشهد عن مسافات متفاوتة قريباً أو بعداً. وهذه مهمة متاحة دون تعقيد كبير للمشهد "الخارجي" كما الأمر في قصة "الشجاعة". ولكن كيف يمكن افتراض حضور ما للكاميرا في دهايز نفس دائمة التوتر، أي في قصة "الخوف"؟ أو- بصورة عامة في الخطاب القصصي المسرود بالأنثى؟ ربما كان الجواب الافتراضي متاحاً، بالنسبة لقصة الشاروني هذه على الأقل.

ذلك أن الوظيفة الأساسية لكل الوسائل السينمائية هي التعبير البصري والسمعي عن الحركة وتعدد الوجوه. ومن هنا يمكن القول إن السرد السينمائي يسهم في إنجاز بناء يبيلور وحدة الموضوع ويلملم بكفاءة أطراف الحكمة، إضافة إلى كونه مجموعة من الإشارات التي تترجم الحركة المتخيلة إلى مشاهد يحصرها السيناريو بصورة عامة ومنهجية في أن. إن السرد السينمائي مرادف للمعنى العام للسرد في الفن، وأن أدواته الفعالة "المونتاج" تنوب عن الرواي في السرد المكتوب⁽²⁶⁾.

ولئن حضرت مفردات المشهد بشكل مباشر في "الشجاعة"، فإن تلمس تجلياتها يحتاج إلى آلية نقدية في "الخوف".. آلية تتوقف عند العناصر الأساسية في الخطاب السينمائي من مثل: القرب والبعد، والمونتاج، والاحتفاء بالعناصر السمعية البصرية، إضافة إلى سرد أقرب إلى لغة السيناريو بل يتماهى في تقنياته، ثم النزوع المشهدي، ويمكن تلمس هذه العناصر مجتمعة (ربما باستثناء المونتاج) من خلال النص الآتي:

"في ليالي المولد خرجت مديحة، منفوشة الشعر، مرقعة الجلباب حافية القدمين. في كل يد وضعت مداساً، وفي كل مداس وضعت شمعة، بكل شمعة أشعلت شمعة. ومضت تهمهم بكلام لا هو بالهمس ولا هو بالصياح: عملنا الأثام وعينك لا تنام، فانتقمتم يا رب الأنام شر انتقام. ثم تصرخ: رأيتمكم... ضيتمكم... أنت وهو"⁽²⁷⁾.

النص أقرب إلى مشهد متكامل بل مكثف زمنياً ويستوفى - من الناحية الفنية - مكوناته الإكسسوارية. أي "الأشياء" التي تؤدي وظيفتها السردية دون حاجة للكلمات منطوقة كانت أو مكتوبة، إذ إن ما تردد على لسان مديحة وظيفته الأساسية إيقاعية، وليست دلالية بالكامل.

وما ينجزه النص أقرب إلى المشهد (الخاص بفن السينما) منه إلى المنظر (الخاص بالمشرح)، ذلك أن الكائنات، أناساً وأشياء، تتحرك فيه، بل تومض وتهمس، وترى وتسمع، مما يحقق حضوراً متوهجاً للعنصرين الأكثر بروزاً وأهمية في التلقي السينمائي، أي مشاهدة العين واستقبال الأذن، ويزيد من فعالية هذا التلقي الحركة الحيوية داخل "الأشياء"، فالشعر منقوش، والجلباب مرقع، والشمعة مشتعلة، والصوت يتغير بين الهمس والصراخ، ويعمق تأثير هذا الصوت إبقاع محسوب: "رأيكم... ضبتكم... أنت وهو".

ثم إن اللغة نفسها أقرب إلى لغة السيناريو، وهي لغة أوضح سماتها، وأبرز شروطها، أن المقاطع السردية فيها أقرب إلى أسلوب "العرض": "في كل يد وضعت مداساً، في كل مداس وضعت شمعة..."، ويبقى "المونتاج".

يقوم المونتاج، في أقرب فهم لوظائفه، بدور الراوي، ومن الطبيعي أن أسلوب العرض، استناداً إلى هذا الفهم، يعتمد على حركة مونتاجية للتنقل بين المشاهد وليس على حضور راوٍ سارد؛ مفترضاً كان أم إحدى الشخصيات. ومع أن الراوي هنا يتلبس الأنا/ الشخصية، فإن لغته أقرب - في العديد من المقاطع - إلى لغة العرض، كما ألمحنا، وكما يتضح في هذا الموقف "العام" الذي لا تؤطره لحظة ولا يحصره سياق موضوعي محدد. بل هناك تعبير يخاطب إحساساً تكشفه الجوارح وترسمه الحركات: "الغموض على شفا الوضوح، السر يوشك أن يكون فضيحة... انفض المولد والشيخة مديحة لا تزال تجوب الشوارع، فوق رأسها صينية، في الصينية المداسان، في المداسين الشمعتان، بالشمعتين شعلتان. والناس فريقان: فريق كلما رأوها يتعجبون ويعجبون، ويتهيّبون ويتبركون. وفريق كلما رأوني - وبدون أن يروني - يتقولون ويتهامسون"⁽²⁸⁾.

إن المشهد متكامل يضم جميع أطراف الحكاية، ويحتوي على الإكسسوارات التي تنجز المعنى والمغزى، وفوق ذلك هناك الجمهور، أي فريقا الناس الذين يشاهدون الحدث؛ فتتوزع مواقفهم بتوزع الدلالات، ويضيف حضورهم بعداً، بل عمقاً في عملية تلقٍ مركبة، تجمع شاهد العيان وأبطال الحدث إضافة إلى الأشياء، بمتلق لم تعد تعوزه العناصر التي تجعل من الحدث شاخصاً، بل تنجز بكفاءة تمثلية عالية التلقي فكرياً وإحساساً وحواس.

ولا تقتصر الإشارة إلى التقنيات السينمائية في القصة الثانية "الشجاعة" على العنوانين الفرعيين: لقطة قريبة Close Shot ولقطة بعيدة Long Shot، بل إن المعالجة الفنية حافلة أيضاً

بأدوات السرد السينمائي الأكثر شيوعاً من مثل المونتاج والعناصر السمعية البصرية، ولكن الأكثر بروزاً هنا، هو تقنية التزامن التي ارتبط حضورها بتقنية اللقطات، وقد تمثل التزامن في اللقطة الأولى بعطاء التلقي، وفي مشهد الاشتباك تحديداً، وثمة أكثر من وجه (أو تجل) للاشتباك هنا.

هناك الاشتباك مع الوحش، ولا بد أن نفترض، حتى تكتمل تجربة التلقي، حضور بعض المؤثرات المساندة من مثل الموسيقى التصويرية أو التقطيع المونتاجي أو ربما التلاعب بالمسافة بين اللقطات، واستحضار هذه المؤثرات في النص المكتوب أمر متعذر بطبيعة الحال، ولكن يمكن تعويض غيابها باستحضار تأثيره، وهو استحضار من السهل تمثله من خلال الإيقاع الحركي في الكر والفر بين أم سيد والوحش وبينهما الطفل المدعور إضافة إلى حركة الشمس التي تميل للمغيب، ثم هناك وحشة المكان وخلوه من كل البشر ما عدا طرفي المعركة: "بحركة شبه غريزية حملت طفلها وأمكتته أن يتشبث بالجميزة حيث ينحني جذعها إلى فرعين ضخمين (لاحظ العنصر البصري) والطفل يبكي (لاحظ العنصر السمعي) لا يريد أن يتركها (وهذا ينجز تزامناً سمعياً بصرياً لدى المتلقي) وهي تصرخ فيه أن لم يتمثل لها فالبيع سيأكله (لاحظ الإيقاع السمعي في "البيع") وهو لا يصدق أن هناك مكاناً أكثر أمناً من حضنها... الوحش أحس أن الأم سلبته فريسته السهلة، قرر أن يعمل. ارتد بعيداً عنها ليعود في سرعة خاطفة، تماماً كالبرق. احتمت منه خلف جذع الجميزة..."⁽²⁹⁾. إن تمثل هذا المشهد لا يمكن أن يتم بالتلقي البصري أو السمعي فحسب، بل إن هناك بعداً سيكولوجياً (غير حسي) يسهم في رسم الصورة واستكمال أركان المشهد بحركات إيقاعية مصاحبة للحركات الظاهرة، وما كان لهذه العناصر أن تحضر، بل ما كان لتجربة تلق فنية أن تتمثل، دون هذا العنصر السيكلولوجي لدى الأطراف الثلاثة: الأم والطفل والوحش، فإذا أضفنا إلى هذا العنصر الحركة الخارجية لهذه الأطراف، فإن من السهل - إن لم يكن من البدهي - أن تتكف المؤثرات المساندة، وهي ليست خارجية كما نرى.

غير أن التزامن Synchronization يحضر بمعنى مختلف في "اللقطة البعيدة"، بمعنى أنه ينطوي على توازٍ متزامن في كل عناصر الحدث مجتمعة. إن يترك السارد أم سيد وشأنها والآثار الجسدية والنفسية التي تركتها معركتها الظاهرة مع الوحش، ويروح يتتبع صدى الحكاية في القرية وامتداد هذا الصدى إلى العالم الواسع من حولها، ولكنه عالم ضاق -ومن الضروري هنا أن تأخذ بالاعتبار أن القصة قد كتبت قبل ما لا يقل عن أربعين عاماً- بفعل وسائل الاتصال وانتشار مندوبيها بكل القرى والأصقاع إلى أن بلغت "التغطية" بما جرى تحت الجميزة، أهل القرية ومن هم حولها.

لكن ما يمكن أن يصعد هذه التقنية الأخيرة أنها لم تنجز أكثر من مشاهد مشتتة ومتباعدة كان من الواضح أن الهدف منها لملمة خيوط القصة وتكثيفها نحو فكرة عامة متكاملة تقولها القصة: كيف تتحول الشجاعة إلى أسطورة. ولا بأس في هذا بداته، غير أن المعالجة "بالإطار"

الذي جاءت فيه أخذت شكلاً من الاتساع يصح معه القول إنه أقرب إلى الشكل الروائي، بل إن هذا السعي كاد يشتمت الهدف الثمين الذي طالما لهئت وراءه - عن حق - جميع أعمال يوسف الشاروني، وطالما ألحت عليه جهوده النقدية: وحدة الانطباع.

* * *

وبعد؛ فثمة بعض ما يستوجب الوقوف عنده بعد ذلك الطواف مع المنظومة الواحدة المفترضة لهذين النصين:

أولاً: لعل السؤال الأبرز في هذا الموضوع: إلى أي مدى نجح الشاروني في إدراج هذين النصين/ الثنائية السردية الواحدة، في سياق الخطاب التجريبي؟ وذلك استناداً إلى دعامتي التجريب: مجاوزة المألوف، والمغامرة في أساليب جديدة رهاناً على رسوخها في المستقبل⁽³⁰⁾. وواضح أن الشاروني باستناده إلى مرتكزين متناقضين موضوعياً (الخوف والشجاعة) ولكن متكاملين فنياً، وباستدعائه المباشر وغير المباشر للتقنيات الرئيسية للخطاب السينمائي، خاض غمار تجربة جديدة أثبتت مسيرة الخطاب القصصي اللاحق رسوخ توجعها، ولا سيما في المساحة التي يحتلها اليوم استعمال التقنيات السينمائية في القصة والرواية⁽³¹⁾.

ثانياً: لقد جعل يوسف الشاروني من التناقض في النصين تكاملاً يكاد يبلغ درجة الإحكام، بدءاً من العنوان: "الخوف" للنص الأول، و"الشجاعة" للنص الثاني، وعبر لغة تعبيرية تنطق مفرداتها بإحساس الشخصيات، ليتحد الفضاء، ويتكامل الحدث الداخلي أو النفسي في النص الأول، مع الخارجي أو الميداني في النص الثاني.... وانتهاء بالإطار الذي تناوب عالم القصتين، بين التوحد الباعث على الاستيحاش في النص الأول، والسعي للانتصار الباعث على الانفتاح في النص الثاني، لا على عالم الشخصيات فحسب بل على ما هو أبعد وأوسع، بوسائل الإعلام.

ثالثاً: لجأ الشاروني - ولعله أول من استحدث هذا - إلى استعمال العتبات النصية (العنوانات الفرعية والملاحظات التذييلية) لوظيفة تجاوز العطاء الدلالي الفكري (الذي كان دارجاً قبله) إلى الإنجاز التشكيلي بل البنائي، وهو ما يتجلى في العنوان التكميلي للعنوان الرئيسي في كل من القصتين؛ فالعنوان الرئيسي للقصة الأول: الخوف، يتبعه عنوان تكميلي: لمحات من حياة موجود عبد الموجود، وملاحظتان، والعنوان الرئيسي للقصة الثانية: الشجاعة، يتبعه عنوان تكميلي آخر: الأم والوحش. وهكذا فإن المعنى التراتبي لوحدي العنوان في كل قصة يقترح بشكل تلقائي البناء الذي جاء عليه كل من العاملين، وهو بناء ساعد على تمثيل ملامحه عنوانات فرعية تؤشر إلى أسلوب التناول.

رابعاً: استعمل الشاروني، في وقت مبكر وفي قصة "الشجاعة" تحديداً، وجرياً على ما قدمه يوسف إدريس في قصة "لغة الآي آي"، ما يعرف بـ "ألفاظ أشباه الأصوات"، وذلك حين استحدث لفظة على لسان السارد تحاكي صياح الوحش: "أوونة"، وحين استحضر على لسان الشخصية (الأم) شكل الوحش وأثره على الأطفال لفظ "بُيع". ومثل هذه المفردات تسهم في "البناء الخاص" الذي تقوم عليه القصة، والبناء الخاص هو الشرط الذي لا يكتمل دونه إنجاز "الصوت المنفرد" لأي نص في القصة القصيرة⁽³²⁾.

Duality of Fear and Courage: An Early Adventure in Narrative Discourse

Nabeel Haddad, *Arabic Department, Yarmouk University Irbid, Jordan.*

Abstract

This research is concerned with presenting an analytical approach for two stories of Yousef Al-Sharouni, published together, presenting two contradictory visions of human life with its objective dimension. However, they seek to achieve an integrated narrative system based on intellectual dialogue and artistic correspondence: Fear on one hand and courage on the other.

In order to read the perspectives of this narrative adventure, the research highlighted the most important elements of innovation in the Arabic narrative discourse, (and Sharouni is one of its pioneers) as manifested in the construction and linguistic fabric of intellectual content and its psychological intensity of the views of the narrator and his positions. And then, the study highlighted another prominent element in the narrative: the cinematic techniques in the narrative language, and such techniques serve to give new perspectives and horizons to critical reading which can be achieved by its special tools: script language, close and distant footage, montage, synchronization.

This research has concluded with some important observations and findings.

الإحالات:

- 1- انظر: يوسف الشاروني وآخرون، ثنائية الخوف والشجاعة، سلسلة كتابات معاصرة، القاهرة، 1976.
- 2- انظر: د. عادل سلامة، العشاق الخمسة، مقالة ضمن كتاب: ثنائية الخوف والشجاعة، ص154.
- 3- المرجع السابق، ص154.
- 4- نص: الخوف، ص9.
- 5- الخوف، ص16-17.
- 6- الخوف، ص17.
- 7- حول الإحساس الحاد "بالاستيحاء" انظر: فرانك أوكونور، الصوت المنفرد/ مقالات في القصة القصيرة، ترجمة محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص14.
- 8- نص: الشجاعة، ص38.
- 9- انظر: إيزيكي أندروسون إمبرت: القصة القصيرة: النظرية والتطبيق، ترجمة علي إبراهيم موافي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة في مصر، القاهرة، 2000، ص294.
- 10- الشجاعة، ص37.
- 11- انظر: نبيل حداد، الكتابة بأوجاع الحاضر/ دراسات في الرواية الأردنية، مبحث التقنيات السينمائية في رواية: ماري روز تعبر مدينة الشمس، منشورات وزارة الثقافة-مكتبة الأسرة الأردنية، مهرجان القراءة للجميع، عمان، 2016، ص125 وما بعدها.
- 12- الشجاعة، ص39.
- 13- حول التعبيرية انظر: عبد الغفار مكاوي، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، الهيئة العامة للتأليف والنشر، سلسلة المكتبة الثقافية، القاهرة، العدد 260.
- 14- الشجاعة، ص50.
- 15- انظر: المقابلة الأدبية التي أجراها نبيل فرج مع الشاروني، وتم نشرها ضمن كتاب: ثنائية الخوف والشجاعة، ص77.

- 16- الشجاعة، ص41.
- 17- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المشروع القومي للترجمة (368)، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، ص213.
- 18- الخوف، ص9.
- 19- انظر: هالي بيرنت: كتابة القصة القصيرة، ترجمة أحمد عمر شاهين، كتاب الهلال، يوليو 1996، دار الهلال، القاهرة، ص93.
- 20- الخوف، ص10.
- 21- الخوف، ص25.
- 22- انظر: روبرت هولب: نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000، ص64.
- 23- يستعمل إدوارد الخراط تعبير "الحساسية الجديدة" مقابل ما دعاه "بالحساسية القديمة" (المحفوظية)، انظر: إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة- مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب بيروت، 1993.
- 24- الشجاعة، ص34.
- 25- حول تنوع موقع الراوي انظر: أنجيل بطرس سمعان، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص90 وما بعدها، وانظر كذلك: يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل/ بحث في السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، 2013.
- 26- انظر: وجيه فانوس، تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي الثاني عشر للنقد، المنعقد في جامعة اليرموك، تموز، 2008، المجلد الثاني، ص865.
- 27- الخوف، ص19.
- 28- السابق والصفحة.
- 29- الشجاعة، ص41.
- 30- حول التجريب في القصة القصيرة انظر المعالجات الإضافية لهذا الموضوع التي قدمها هيثم الحاج علي في كتابه: التجريب في القصة القصيرة- دراسة في قصة يوسف الشاروني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2000.

- 31- انظر صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، الطبعة الأولى، دار المدى، دمشق، 2003، فصل: الأسلوب السينمائي، ص193-211.
- 32- انظر: يوسف إدريس، لغة الآي آي، دار العودة، بيروت، (د.ت)، ص120 وما بعدها. وقد تحدث ابن جني مطولاً عن هذه الظاهرة في ما دعاه: "باب في إمساك الألفاظ أشباه المعاني"، انظر: الخصائص، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006.

المصادر والمراجع

- إدريس، يوسف: لغة الآي آي، دار العودة بيروت، (د.ت).
- إمبرت، إيزيكي أندرسون: القصة القصيرة - النظرية والتطبيق، ترجمة: علي إبراهيم موافي، مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
- أوكونور، فرانك: الصوت المنفرد- مقالات في القصة القصيرة، ترجمة: محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- برنس، جيرالد، المصطلح السردى، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المشروع القومي للترجمة (368)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
- بيرنت، هالي: كتابة القصة القصيرة، ترجمة: أحمد عمر شاهين، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، يوليو، 1996.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006.
- الحاج علي، هيثم: التجريب في القصة القصيرة- دراسة في قصة يوسف الشاروني الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2000.
- حداد، نبيل: الكتابة بأوجاع الحاضر- دراسات في الرواية الأردنية، منشورات وزارة الثقافة، مكتبة الأسرة الأردنية، مهرجان القراءة للجميع، عمان، 2016.
- الخرائط، إدوارد: الحساسية الجديدة- مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، 1993.
- سلامة، عادل: العشاق الخمسة، مقالة ضمن كتاب: ثنائية الخوف والشجاعة، سلسلة: كتابات معاصرة، القاهرة، 1976.

سمعان، أنجيل بطرس: دراسات في الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

الشاروني، يوسف (وآخرون): ثنائية الخوف والشجاعة، سلسلة: كتابات معاصرة، القاهرة، 1967.

العيد، يمى: الراوي- الموقع والشكل، بحث في السرد العربي، دار الفارابي، بيروت، 2013.

فانوس، وجيه: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، تداخل الأنواع الأدبية (وقائع مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر) المجلد الثاني، جامعة اليرموك، منشورات: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ودار للنشر والتوزيع، إربد، 2009.

فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى، دمشق، 2003.

مكاوي، عبد الغفار: التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، سلسلة المكتبة الثقافية، القاهرة، العدد 260، (د.ت).

هولب، روبرت: نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000.