رواية (ملحمة القتل الصغرى) وسؤال النوع الأدبي

(MALHAMAT ALQATEL AL SUGHRA) And the Question of Literary Genre

إسلام علي أبو زيد

قسم اللغة العربية. جامعة قطر. قطر

المرسل: islam.81.az@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/06/26 تاريخ القبول 2020/10/03 تاريخ النشر 06نوفمبر2020

E . ISSN : 506-2602X
ISSN : 2335 - 1969
الصفحة من : 153 إلى 174

الملخص :

تعد قضية الأجناس الأدبية من أبرز قضايا النظرية الأدبية التباساً وأكثرها مثاراً للجدل؛ فبناءً على هذا الجدل نشأت نصوص هجينة وضعت النظرية أمام اختبار أساسي يتعلق بمدى مرونة حدودها.

يتخذ البحث من رواية (ملحمة القتل الصغرى – 1993م) للكاتب وليد إخلاصي (1935–...) مثالًا تطبيقيًا يرصد من خلاله شكلًا من أشكال هذا التداخل، ويناقش حقيقة النوع الأدبي الذي تنتمي إليه هذه الرواية.

الكلمات المفاتيح: الأجناس الأدبية/ ملحمة القتل الصغرى/الرواية/ المتوالية القصصية/ وليد إخلاصي

Abstract

The issue of literary races is one of the most ambiguous and controversial issues of literary theory, based on this controversy, hybrid texts have emerged that put the theory to a fundamental test of the flexibility of its limits.

The research, from Walid Al-Akli-...'s Novel "The Epic of The Little Killing - 1993", is an applied example of which explores a form of this overlap and discusses the reality of the literary genre to which this novel belongs.

Keywords:

Literary Genre / MALHAMAT ALQATEL AL SUGHRA /Novel/Short Story Cycle/ Walid Ekhlasy

المقدمة:

تهتم هذه الدراسة بجزء من الخلاف القائم داخل نظرية الأجناس الأدبية؛ ألا وهو تداخل الأنواع الأدبية، فتثير مجموعةً من التساؤلات حول نص محدد هو (ملحمة القتل الصغرى 1993م)[1] للأديب السوري وليد إخلاصي (1935م– ...)[2]، فتنظر في التباس نوع النص بين تصنيف النص لنفسه، وبين اشتغال متن النص في الآن نفسه على مساحة نوعية أخرى غير تلك المعلنة على غلافه!

يدفع إلى تلك التساؤلات افتراضٌ مفادُه أن نص (ملحمة القتل الصغرى) ينتمي إلى نوع المتوالية القصصية، وليس (الرواية) كما جاء على الغلاف الخارجي للنص! ولذلك سيكون إثبات هذا الافتراض/الفرضية الهدفَ الأساس للدراسة.

وتتجلى أهمية الدراسة من خلال نقطتين؛ الأولى أن النص الذي تعتمده للتطبيق لم يسبق تناوله من قبل، على الرغم من قِدمه النسبي، وهو أمر لافت للنظر، لاسيما أنّ إخلاصي يتمتع بمكانة مرموقة بين الكتّاب العرب عامة، بالإضافة إلى أن (نص ملحمة القتل الصغرى) يختلف عن كلِّ ما قدمه إخلاصي خلال مسيرته الأدبية، لما يحمله من شكلٍ جديدٍ في الكتابة، وموضوع مثير للاهتمام، الأمر الذي جعل النص يشكّل إضافةً نوعيةً لإنتاج وليد إخلاصي الأدبي. وتتعلق النقطة الثانية بنوع المتوالية القصصية الذي يندر أن يلقى اهتماماً يذكر على صعيد النقاد والأدباء على حدٍّ سواء.

ولم تعثر الدراسة_ في حدود ما أمكن الاطلاع عليه_ على دراسات عربية[3]، اتخذت من موضوع المتوالية القصصية محوراً لها، لا تنظيراً ولا تطبيقًا، ما عدا كتاب خيري دومة في تداخل الأنواع الأدبية، خصّ فيه المتوالية القصصية بفصلٍ عنوانه (حلقة القصص القصيرة)[4]. كما لم تعثر الدراسة على بحث جعل من (ملحمة القتل الصغرى) مادةً لتطبيقه، إلا ما كان من صنيع شهلا العجيلي التي عرّجت عليها في كتابها (الرواية السورية التجربة والمقولات النظريّة)[5]، فرصدت الظاهرة الاجتماعية فيها، وقدرتها على الجمع بين التقليدي والتجريبي، غير أن المتوالية لم تكن جزءاً من اهتماماتها.

وعلى الرغم من أن غياب دراسات سابقة تعالج الموضوع نفسه والنص نفسه يمنحان الدراسة وجاهتها وميزتها فإنهما في الآن نفسه يحددان طبيعة الصعوبات التي تواجهها؛ فافتقاد المراجع المتعلقة بالموضوع يكاد يمثل الصعوبة الأساسية التي واجهت الدراسة، فسعت ما استطاعت إلى تذليلها عبر ما توافر من مراجع، وعبر الاعتماد على الجهد الشخصي في الدرس والتحليل.

المهاد:

تنبع أهمية نظرية الأجناس الأدبية من بُعدها التصنيفي في الدرجة الأولى، وتبرز هذه الأهمية على مستويين اثنين؛ أولهما مستوى النصوص، من حيث ضبط حدودها ومجالاتها الأدبية والفنية، وثانيهما هو مستوى القارئ المستقبِل، إذ تتكفل الأجناس بتوجيه أفق التلقي عنده، فيصبح على علمٍ مسبقٍ بنوع النص الذي يشرع في قراءته قبل البدء فيه، ويتحضّر ذهنه لاستقباله وفق ذلك التصنيف السابق على قراءته، لأن "الجنس هو الذي يحدد أفق الكتابة وهو الذي يعيّن كذلك أفق المتلقي"[6]، وكأنه حلقة وصل بين الكاتب والمتلقي.

وعلى الرغم من التصنيف الذي قد يلحق النص من قِبَل كاتبه، يشرع القارئ منذ لحظات القراءة الأولى بالبحث عن خصائص الجنس الذي يقرأ تمثيله بين يديه ويطالعه، وعن حدوده ومدى انتمائه إلى الأصل الذي انحدر منه، كأنه يحاول أن يتحقق ما إذا كان المؤلف (أو الناشر) قد أفلح في تصنيف! وما ذلك إلا لأن "كل تصنيف أجناسي مبتدؤه تفاعل جدلي بين انتظار القارئ وواقع النص"[7]. فالنص، إذن، يقع بين سندانٍ ومطرقة؛ توقع المتلقي وانتظاره من جهة، والخلاف القائم على تصنيفه بين المؤلف والنظرية الأدبية/النقدية من جهة أخرى.

ومن المهم الإشارة إلى أن حدود الأجناس أو الأنواع ليست غاية في الصلابة والصرامة بحيث لا تسمح بالتداخل فيما بينها، بل هي من المرونة بحيث تسمح للنصوص أن تشترك بخواص من أكثر من جنس/نوعٍ واحد، مما يعني أن الحدود بينها ليست نهائية. وقد يكون السبب وراء مرونة حدود الأجناس/الأنواع وقابليتها للتطور والتغيير عائداً إلى أن الجنس الأدبي كالكائن الحي، من صفاته أنه يتطور، وقد يفرض عليه التطور أشكالًا من التغييرات ما كانت موجودة من قبل.

وليست فكرة تصنيف النصوص الأدبية إلى أجناس بالأمر الهيّن؛ لارتباط ذلك بقصدية المؤلفين الذين قد يرغبون بالخروج عن القواعد والمعايير المحدّدة للأجناس، ويحاولون التجديد والجمع بين عدة أجناس في نصٍّ واحد، مما يجعل النص في أحايين كثيرة عسيراً على التصنيف[8]. لذلك، غالبًا ما يكون الخلاف في نظرية الأجناس قائماً بين المؤلفين من جهة، والنقاد من جهة أخرى؛ ففي حين يرى بعض النقّاد أن على النصوص أن تحترم حدود أنواعها وتلتزم بها، بهدف المحافظة على النظام داخل عالم الأدب ومنعًا للفوضى، يرى المؤلفون والكتّاب أن هذه الحدود تحدّ من إبداعهم، وتقف حجر عثرة أمام تطورهم الفني، وتضعهم تحت مراقبة النقاد طيلة الوقت، إذ من حقهم أن يكون لهم مطلق الحرية ليفتحوا العنان أمام خيالهم، ويخوضوا

تجارب جديدة في عالم الأدب من دون تقييد، لأن "حرية الفنان غير حرية الناقد، والتزام الفنان غير التزام الناقد"[9].

من شأن ما سبق أن يدفع الدراسة إلى القول: إن الأجناس/الأنواع الأدبية أمر واقع لا سبيل إلى مدافعته، والخلاف ليس حول حقيقة وجودها، فمراحل تطورها التي سارت فيها من العصر اليوناني منذ عهد أفلاطون وأرسطو_ يوم كانت الحدود صلبة والأنواع صافية_ إلى العصر الحديث_ الذي لانت فيه الحدود وظهرت النصوص الهجينة_ كفيل بإرساء مركب الأجناس/الأنواع الأدبية على بر عالم الأدب والنظرية الأدبية المعاصرة، والتسليم بأهميتها ووجودها.

لكن الخلاف اليوم يدور حول جدوى الأجناس وحدودها ومعاييرها الضابطة، ويُعزى ذلك إلى أمور ثلاثة؛ العلاقة الجدلية بين النص والجنس؛ إذ يعتمد أحدهما على الآخر في تحديده، ثم نسبية المعايير التي تحدد الجنس، وأخيراً الطبيعة الفنية للنص[10]، كل هذه أمور مازالت تثير الجدل حولها، فعندما يريد النقاد تحكيم نص ما، ينظرون في مدى تحقيقه واستيفائه شروط الجنس الذي ينتسب إليه، ذلك الجنس الذي يتم تحديد تخومه عبر دراسة مجموعة من النصوص المشتركة بذات الصفات والمعايير، كما أن نظرة النقاد إلى الحدود ليست واحدة؛ فهم غير متفقين على خصائص ثابتة تحد الجنس، ولم يتواضعوا بعد على معايير واحدة نهائية، لذلك بقيت تلك المعايير نسبية، مع الأخذ بعين التقدير طبيعة النص التي تختلف باختلاف المؤلفين أنفسهم، فـــ"إزاء هذه التحديات، يصبح على الكاتب الذي يتغيا دوراً، أن يخلق عالمه الفني، ويبتكر وسائله الخاصة، ويبدع شكله المتميز، وأسلوبه المتطور الذي يدل عليه"[11]، فيستفيد الكاتب من مرونة المعايير ونسبيتها، ويسعى إلى إنتاج نص متميز مغاير لما هو متداول في الساحة الأدبية، الأمر الذي يؤدي إلى تنوع النصوص وتعددها.

إذن، يقضي القبول بمرونة حدود الأنواع قبول تداخلها بالضرورة، شريطة الحفاظ على الوظيفة المهيمنة للجنس في النص، بحيث يكون تمرّد النص على حدود جنسه ضمن حيّز ضيق، وإلا خرج من جنسه الأصلي وتحوّل عنه[12]، فيحقّ للنص أن يتوسّع في مساحة الحركة الخاصة به، وأن يجتاز حدود جنسه ويتخطاها إلى جنس آخر، بهدف الإبداع والتجديد والتجريب، من دون أن يفقد خصائصه ومعاييره التجنيسية، وإلا خسر ملامحه الأصلية وفقد هويته، وضاع تصنيفه بين الأجناس ، لذلك فإن نجاح أي تداخل تجنيسي في النص منوط بوعي المؤلف المسبق بصفات الأجناس التي يتحرك ضمن مساحتها؛ جنس النص الأساسي/المهيمن، والجنس الثانوي/ الدخيل.

ويتخذ تداخل الأجناس عادةً عدة أشكال؛ منها ما يقتضيه الأدب ولا يقصده المؤلف، ومنها ما يقصده المؤلف ويعيه، ومنها ما يشكل خروجًا وانقلابًا على فكرة الأجناس كلها[13]، غير أن اهتمام الدراسة يتعلق بشكل واحد من هذه الأشكال فحسب هو التداخل الذي يتم بوعي مسبق من المؤلف، لأن النص المعني بالتطبيق يقع التداخل التجنيسي فيه تحت وعي المنتج/المؤلف نفسه.

وقد اختارت الدراسة شكلًا تجنيسيًا تتضح فيه معالم التداخل التجنيسي بوضوح، وهو (المتوالية القصصية)، لأنه نتاج علاقة بين جنسين حكائيين هما (القصة) و(الرواية)؛ فعلى الرغم من التشابه الكبير بينهما في البناء الخارجي، تبدو الاختلافات الكثيرة التي تعود إلى البناء الداخلي كفيلةً وحدها للفصل بينهما في جنسين مختلفين.

وتقع المتوالية القصصية في الحد بين القصة والرواية، وكما يرى بعض النقاد "يمكن أن تكون نموذجًا من الكتابة التي تقوم على التفكك لا على الوحدة، وتنهض على معنى الانقطاع لا على معنى الانسجام، لذلك غابت القصة بالمعنى السائد، القصة كمتوالية حديثة، ورصد للحظة زمنية منسجمة في مكان محدد واقعي أو متخيل خارجي أو داخلي محلي"[14]، وفي هذا الرأي ما يمكن الاتفاق معه، وفيه ما يمكن الاختلاف عليه؛ فقيام المتوالية على التفكك والانقطاع ليس قولًا نهائيًا، لأن اتصاف القصص بهذه الصفات يخرج النص من المتوالية إلى المجموعة القصصية، كما أن الإشارة إلى أن المتوالية القصصية حديثة العهد لا تبدو صحيحة؛ فالمتوالية ليست حديثة عهد، فلعلها لم تظهر من قبل تحت هذا المسمى صراحةً، غير أن أشكالها ونصوصها حاضرة، وقد لا يكون من المبالغة لو صُنّف (المقامات) على أنها متوالية قصصية، لما فيها من خصائصها ومميزاتها.

يُنظر إلى المتوالية القصصية على أنها "ممارسة كتابة ذات منحى تجريبي ريادي تشدد على استدعاء أشكال أدبية وغير أدبية واستضمارها في الكتابة القصصية فيما يسمى بالكتابة عبر النوعية حسب تعبير إدوارد الخراط، أو ما يسمى بتراسل الأجناس"[15]، لأنها تقع بين القصة والرواية، حالها حال (النوفيلا)، فيحار الدارسون في تصنيفها وانتمائها؛ لأنها تجمع بين خصائص الجنسين.

وقد يتضح التداخل بين المتوالية القصصية وفني القصة والرواية بالنظر إلى نص إخلاصي (ملحمة القتل الصغرى)؛ فقد صُنِّفَ النص تحت مسمى رواية (كما هو في الغلاف)، ليتهيأ القارئ لقراءة نص طويل متصل، كما هو الحال مع فن الرواية، غير أن المضي في النص سيجبر القارئ على الانزياح عن هذا التوقع؛ فملامح المتوالية القصصية تطغى عليه، ومظاهرها

فيه واضحة، ولذلك لا ترى الدراسة مسوغًا لوسم الكتاب بـــ(الرواية)، وترى أن من حقها– في حال إثبات أن النص متوالية قصصية– أن تعيد تصنيف النص من جديد، لأن تسمية النصوص أو تصنيفها ليستا مسؤولية الكتّاب وحدهم؛ فمن حق القارئ أن يشارك فيهما معًا[16]، فتجنيس الكاتب للمؤلَّف– كما يرى جيرار جينيت (1930–2018)– "لا يتخذ صبغةً تقريريةً أو إجباريةً، لأن هذه العملية موكولة إلى القارئ أو الناقد الذي من حقّه رفض انتساب كتاب إلى جنس ما، وإعادة تصنيفه ضمن الخانة الجنسية الملائمة له"[17]؛ وعلى هذا الأساس يغدو التصنيف التجنيسي مساحةً مشتركةً بين الكاتب والقارئ/الناقد.

ومما يؤكد المنحى الطابعُ التجريبي الذي اعتمده النص نفسه؛ وهو أمر كانت شهلا العجيلي قد أشارت إليه حين رأت أن (ملحمة القتل الصغرى) "نص تقليدي– تجريبي... تتفوق فيه النزعة التجريبية على التقليدية، لكنها تبقى تجريبيةً منضبطةً بالحدود البعيدة للتقليد"[18]، ففي كلمة (تجريبي) ما يؤكد وجود الجديد في النص، وما يؤكد مرة أخرى أنه ليس نصًا روائيًا تقليديًا محضًا، وهذا وحده كفيل بأن يدفع الدراسة نحو المضي قدمًا فيما تعتقده بشأنه؛ ذلك أن الدراسة ترى في اعتماد المتوالية القصصية شكلًا مهمًا من أشكال التجديد، يستحق التوقف عنده بشيءٍ من البحث والتمحيص.

التطبيق

ستقوم الدراسة على التحقق من توافر مظاهر المتوالية القصصية في رواية (ملحمة القتل الصغرى) بصرف النظر عن التصنيف الذي اختاره الكاتب للنص، وستتعامل مع الرواية بصفتها نصًا تسعى إلى إعادة تصنيفه؛ ولذلك سترد بصفتها نصا لا بصفتها رواية إلا لضرورات تقتضيها المقارنة!

يحتوي النص على مجموعة من الحكايات، تقع في 100 صفحة، تتقدّم الحكايات مقدمتان؛ واحدة تاريخية وأخرى جغرافية، بالإضافة إلى أنّ الحكاية الأخيرة مختلفة في سياقها عن باقي حكايات النص. وقد رأت الدراسة أن تقسم الحكايات إلى قصص منفصلة، وترقمها بحسب تسلسلها في النص بدءًا من الحكاية التي تلي المقدمتين، بحيث يصبح عددها اثنتي عشرة قصة، وذلك بناءً على عدة معايير؛ منها اختلاف أدوار الشخصيات واختلاف الأحداث بين كل قصة، ففي كل مرّة يظهر بطل ما في قصة ما، ثم يختفي عند نهاية أحداث تلك القصة، ولا يعود للظهور في القصص التالية، ثم يظهر بطل جديد في قصة جديدة، كان هو نفسه أحد الشخصيات الثانوية للقصة السابقة، وهكذا إلى نهاية النص، ولكل قصة حدث كامل مستقل عن غيرها، بشكل

يجعلها قابلة للفصل، وهناك معايير أخرى أيضاً ساعدت في تقسيم القصص على هذا النحو ستُحدد مع تفسيراتها فيما بعد.

لعل أوّل مظهر تُستَهلُّ به مظاهر المتوالية القصصية هو وجود مقدمة ومدخل وخاتمة؛ إذ غالباً ما يكون للمتوالية "مقدمة، أو خاتمة، أو قصة تمهيدية تحاول توجيه القارئ إلى الإطار الجامع"[19]، وهذا ليس جزءاً من شكل الرواية المتعارف عليه، بخلاف المتوالية التي تحتاج هذه المقدمات؛ ليرتبط القارئ بالفضاء العام للقصص قبل البدء بها، فيكون على وعيٍ مسبق لما هو آتٍ من حيث موضوع القصص، أو زمانها وتاريخها، أو مكانها.

وقد توفّر هذا المظهر في (ملحمة القتل الصغرى) بشكلٍ لا يقبل الشك، فما النصّان المختلفان اللذان ابتدأ بهما النص إلا مقدمة ومدخل لباقي القصص، ولهما عنوانان مختلفان دونًا عن باقي الحكايات التي لم تحظَ بعناوين تميّزها، فالنص الأول، وهو المقدمة، بعنوان (شهادات عبر الزمان في أخلاق هذا المكان)، جاء في حدود ثلاث صفحات، كُتب بأسلوبٍ نقليٍّ مقالي، مبني على نقل بعض الأقوال القديمة التي تعود إلى زمن الانتداب الفرنسي على حلب، وهي شهادات في أهل (هذا المكان)؛ أي سكّان مكان أحداث الرواية، وهم أهالي مدينة حلب، والغاية منه تأكيد نقطتين؛ قدِم هذه الشهادات، من خلال التعبير: (عبر الزمان) من جهة، واجتماعها على اشتراك أهالي حلب في مسلكٍ واحدٍ اعتادوا أن يسلكوه من جهة أخرى، وفي كلا النقطتين ما من شأنه أن يمنح المصداقية لما قالته الشخصيات حول امتلاك سكان المدينة كلهم أمنية القتل، أو بالأحرى تمني الموت للآخر، وكأنه عُرفٌ فيما بينهم، أو مهنة امتهنوها، ويتضح ذلك مما جاء على لسان سعاد تلّو التي ترى أن "أهل المدينة إذا اجتمع نفر منهم تحت سقف دار أو قبة معبد، وجعل يبربر بالدعاء على من يكره، فإن مصيبة ستحلّ به دون ريب"[20]، ولا فرق إن مارسوا طقس الدعاء بالموت على أحد في بيت أو في دار عبادة، فهو دعاء مجاب لا محالة، أكّد ذلك ما قاله رئيس التحرير (ع. أ): "إن شعبنا قادر على الفعل حتى في صمته"[21]، كما ذكر الكولونيل (ادجار اس.) في مذكراته: "سمعت كثيراً عن العين التي تصيب، لكن أن يكون للسان فعل الأذى الملموس، فهذا لم أؤمن به إلى أن رأيته بعيني"[22].

وجاء النص الثاني/المدخل بعنوان (مدخل جغرافي- تاريخي لحكايات لها صلة بالقتل) في خمس صفحات، ودلّ العنوان على طبيعة النصّ، فهو مدخل تمهيدي لجغرافية المكان الذي ستشترك فيه كل القصص وكذلك تاريخه، ويؤكد في ذات الوقت ما ورد في المقدمة، فرائحة الموت والقتل والدم تعجّ في المدخل من بدايته حتى نهايته، وقد شهد المكان عبر الزمان عدداً من أشكال القتل، وكثيراً من الموتى والقبور، لما ورد في المدخل من معلومات وتفاصيل للمكان

"جبل العظام الذي دشن في البداية بألف رأس مقطوعة من أجساد ألف من أهل المدينة المستسلمة"[23] و"بات الموت عادة مألوفة أيام الحرب وأيام الهدوء"[24]، بالإضافة إلى وجود قلعة وسجن وجبال أخرى للمقابر، مما يجعل موضوع نص (الملحمة)، ومكانه، وتاريخه أكثر وضوحاً أمام القارئ، فيبدأ بالولوج في سياقه رويداً رويداً، ويرسم في خياله صورة للمكان تزداد وضوحاً في كل قصة يقرؤها. واستطاع النص أن يربط نفسه بالملحمة عن طريق المقدمات القصصية المتعلقة بالمكان وحيثياته، لأن المكان الملحمي لا يشبه غيره من الأمكنة، إذ لابد له أن يكون بدائيًا يتناسب مع البناء الأسطوري للملحمة[25].

أما فيما يخص الخاتمة التي تعد ركنًا أساسيًا من المتوالية القصصية فتجلّت في القصة الأخيرة من النص، لما فيها من اختلاف جوهري واضح عن كل ما سبقها من قصص؛ فأبطالها مختلفون عن أبطال القصص السابقة، ولا ترتبط معهم بأي رباط، فكل القصص تضمّنت شخصيةً ثانويةً ترتبط بعلاقة مع بطل القصة، ثم تصبح هذه الشخصية الثانوية هي بطلة القصة التي تليها مباشرة، لتعود في هذه القصة الجديدة وترتبط بشخصية ثانوية جديدة ستصبح فيما بعد بطلةً للقصة التالية، وهكذا، أما في الخاتمة/القصة الأخيرة ذات الرقم (12) فالشخصيات جديدة بالمطلق، ولم يرد ذكرها في أي قصة من قبل، ولا علاقة لها بالشخصيات السابقة، لا من قريب ولا من بعيد، ولا يربطها بهم سوى وحدة المكان، فكلهم يتحركون على رقعة أرض واحدة حددتها المقدمات السابقة، وأثبتتها القصة الخاتمة من جديد: "في البداية كانت ليلى تريد أن ترسم ذلك المشهد المستدير من المدينة حيث سمح لها ارتقاء السطح بالإطلالة على منظر بانورامي هائل جبل العظام، كان على يسار العمارة بقبوره التي لا تحصى، ومن الأطراف الأخرى كان جانب صغير من القلعة يظهر بصعوبة"[26]، وهو المكان نفسه الذي فصّله النص في المدخل، وهو ذاته الذي دارت فيه أحداث باقي القصص.

ثاني مظاهر المتوالية القصصية هو وحدة الموضوع أو وحدة الثيمة. "فإنّ أول ما يصنع إطاراً لمجموعة من القصص، ويفضي بها إلى تصميمٍ كليٍّ واحد يقترب من الرواية، هو دورانها حول تيمة محورية واحدة"[27]، وعلى الرغم من أن النص ذكر الثيمة في مقدماته، بإمكان القارئ أن يلتقطها أثناء قراءته للقصص؛ لأن جميع القصص من (1-11) باستثناء القصة الخاتمة (12)، قامت على فكرة واحدة، فكرة (تمني الموت للآخر)، ففي كل قصة بطلٌ مستاء من أحدٍ ما يظلمه ويهضم حقوقه، ويرى أن الحياة غير عادلة، وأنه/البطل يستحق أفضل مما نالته الشخصية الأخرى، ولذلك لابد أن يتدخل لإعادة ضبط ميزان العدالة الدنيوية!

والملاحظ على أغلب التدخلات التي يتمنى الأبطال حدوثها أنها تدخلات وهمية غير حقيقية، لا تُنفّذ على أرض الواقع، فأقصى ما يفعله البطل أن يتمنى الموت لظالمه، ويتخيل الطريقة التي يريده أن يموت بها، حتى يظن القارئ أنه مات حقًا، وتأتي القصة التالية ليتضح منها أن الظالم لم يمت، بل تحوّل إلى بطل جديد لقصة جديدة، يعاني فيها هو نفسه من ظلم يقع عليه من شخص آخر، ويحاول بدوره ضبط ميزان العدالة بتمنيه الموت لهذا الآخر، من دون أن يموت فعلًا، وتعود الحلقة إلى الدوران، بظهور هذا الآخر بطلا لقصة جديدة. وهكذا تستمر حلقة تمني الموت من البطل تجاه شخص آخر، وليس العكس، فليست الأمنية هي الموحدة بين القصص فحسب، بل مسارها أيضًا، لأنها تسير في اتجاه واحد لا يتغير: (بطل القصة الأولى أ يتمنى الموت للشخصية ب، بطل القصة الثانية ب يتمنى الموت للشخصية ج، بطل القصة الثالثة ج يتمنى الموت للشخصية د... الخ.

وعلى ذلك المنوال تدور عجلة القصص داخل الرواية؛ ثيمة واحدة ثابتة لا تتغير، أكدتها القصص في سلسلة ما كانت لتنتهي لولا القصة الخاتمة. ففي القصة الأولى (قصة أحمد النيربي مع سمّان الحارة الحاج علوان)، يرى أحمد أن الحاج علوان أحد أهم أسباب سوء أحواله المادية، لأنه يرفع أسعاره بلا رحمة، كأنه يشاركه دخله: "هو يأخذ معظم دخلي من المصنع ومن المصبغة، هو المسؤول، أعلم أنه هو المسؤول عن كل شيء"[28]، ويتمنى أن تقع عليه بضاعة دكّانه وتقتله، وفي القصة الثانية (الحاج علوان مع كبير تجّار السوق الجبريني) يصبح الحاج علوان هو البطل، وفيها يرى أن الجبريني يتحكّم بالسوق ويذلّ العباد، وفي غيابه الأبدي راحة له من تلك المذلّة "لقد أدرك الحاج علوان مؤخرًا أن غياب الجبريني عن السوق سيدفع عنه شخصيًا مذلة التوسل والترجي والخضوع لسلطة الرجل"[29]، فيخطط للتخلص منه من دون أن ينفّذ خطته فعلًا، وبالانتقال إلى القصة الثالثة يتمنى الجبريني بدوره موت موظف التموين واختفاءه، وهكذا تبقى سلسلة تمني الموت تنتقل من شخصية إلى أخرى، ومن قصة إلى قصة، وصولًا إلى القصة (11)، بثيمة واحدة واتجاه ثابت.

ومن شأن ما سبق أن يفضي إلى المظهر الآخر للمتوالية القصصية، وهو نمذجة البطل؛ فمهما تعددت شخصيات القصص لابد أن تشترك في قواسم تجعلها أنموذجًا شبه موحد.

تحققت نمذجة البطل في (ملحمة القتل الصغرى) على نحو واضح، فنالت البطولةَ شخصياتٌ متعددة ومختلفة، وتميزت كل قصة عن غيرها ببطل خاص، لا يتكرر مرة أخرى على طول النص (الملحمة)، لكن على الرغم من هذا التنوع الكبير في الأبطال، حافظت جميعها على شكل نمطي نموذجي للبطل، فهو الشخص الذي يفتقر للعدالة، ويشعر دائما بالظلم والاضطهاد،

ويسعى إلى تحقيق العدالة عبر تمني الموت لظالمه، وورد ذلك في القصص غير مرة، عبر اللفظ الصريح تارة، ومن خلال السرد الحكائي تارةً أخرى، فمن التعبيرات الواضحة ما جاء في القصة الخامسة (جلال الحسين مع عبد الغفور العبد الله)، عندما كان يبرر جلال لنفسه ما ينوي فعله فيتمتم: "العين بالعين، والسن بالسن، والجشع يقابله الانتقام"[30]، أي أنه سيحقق العدالة لنفسه، وفي القصة السابعة (أم لهب مع جارتها الخانم)، تفكر أم لهب بالأسباب التي تجعل الخانم أكثر منها مالًا وسلطة، فتقول في سرّها "امرأة خرج لها الحظ من قمقم سحري... وهي لا تستحق أن تكون جارية.."[31]. ويكاد يكون ما ورد في القصة الثامنة (الخانم مع مديرة منزلها) أوضح مثال على وحدة البطل على الرغم من اختلاف القصص، وهو ما جاء بلسان الخانم حين حسدت أم نبيل على ما تتمتع به من صحة تفقدها هي، فقالت "أي عدل سماوي هذا"[32]، وتعود لتؤكد الأمر فتقول "هذا أمر ليس فيه عدل"[33]. ومن شأن ذلك أن يخلق نموذجًا للبطل؛ عن طريق تكوين إطارٍ موحد، وتوزيعه على عدد من الشخصيات، فتحضر روح النموذج، ولا تحضر شخصيته، إنما يحضر أشخاص عدة قاموا بدوره.

إن قبول وجود علاقة تربط بين الملحمة والمتوالية القصصية يمضي بالدراسة إلى مظهرٍ أو ملمحٍ آخر لا يبتعد كثيرًا عن عالم الشخصيات، بل هو لصيق بها لا يغادرها، والمقصود هو (المونولوج الداخلي): حوار الشخصيات مع نفسها؛ فالحوار الداخلي جزء أساسي في المحكي السردي؛ الملحمي والروائي والقصصي، ولكن القصص وقبلها الملاحم تعتمده في معظم بنائها السردي، إذ ينظر إلى القصة القصيرة بعدّها "(استبطانًا) أو (مونولوجًا) يمكن أن يشترك مع مونولوجات أخرى في رسم عالم داخلي متسع"[34]، فتبدو القصص حينئذٍ كأنها سرد ذاتي للشخصية، مما يعطيها مساحة أكبر للبوح عن مكنوناتها، وأفكارها، وأحلامها، وأمنياتها، وليس الأمر كذلك في الرواية، فعلى الرغم من اعتماد الرواية أسلوب المونولوج الداخلي يبقى حضوره قليلًا بالقياس إلى الحوارات الخارجية أو السرد.

اعتمد نص (الملحمة) رؤية السارد العليم الذي يروي الحكايات وهو على معرفة واسعة ودقيقة بتفاصيل المكان، وطبيعة العلاقة التي تربط فيما بين شخصياته، ومدى تأثير الزمان فيها، فاكتفى بدور الراوي الخارجي، وعبّر عن مشاعر الشخصيات وأمنياتها وطريقة تفكيرها، وتحدّث بلسانها، فكان (المونولوج) سيد الموقف، ولذلك سيطر الحوار الداخلي على مجمل السرد في حكايات النص.

وعلى الرغم من تعدد الشخصيات في الرواية، وتشابك العلاقات بينها، وتفاوت الطبقات الاجتماعية التي مثّلتها، بقي الحوار غائبًا فيما بينها، ولم يشكّل حضورًا ذا بال، فما تجاذب أحدٌ

أطراف الحديث، سوى مرّة واحدة فحسب؛ إذ ظهر حوار حقيقي متبادل في القصة الثالثة بين (كبير تجار السوق الجبريني وموظف التموين حسيب الجسري)، عندما أهدى الجبريني ساعةً ذهبية إلى الجسري كاختبار لأمانته، وعند ذلك دار بينهما حوار مقتضب عن الذهب الذي صُنعت منه الساعة:"(هل هي من الذهب الخالص؟)، (ذهب عيار21)، (ولماذا هي ليست عيار 22؟)، (لأن الذهب الخالص في المصوغات هو من عيار 21 وليس 22)، (ولكن أحداً من أهلي لم يعرف الذهب من قبل إلا في خواتم الزواج. ووالدي الشرطي الشيخ رحمه الله باع ذلك الخاتم كي أستطيع شراء كتب الجامعة)"[35].

أما ما ورد في القصة الرابعة (حسيب الجسري مع مديره جلال الحسين) فلا يتعدى الجملتين– وهي القصة الأغنى بهذا النموذج من الكلام– بحيث لم يكد يشكّل حواراً حقيقيا؛ جملة واحدة من زوجة حسيب تستفسر فيها عن طارق الباب، وأخرى يجيب فيها حسيب على سؤالها[36]. وتكرر الأمر في القصة نفسها عندما استذكر حسيب ما دار بينه وبين أبيه الشرطي المتوفى حين قال له:

"(لم يكن اسمها قسوة.. بل النزاهة)، فيبتسم الشرطي السابق متمتماً:(النزاهة باتت حسب العرف والعادة قسوة يا ولدي)"[37]. وكذلك عندما سألته زوجته:"(هل يؤلمك شيء يا حبيبي؟)، فتمتم الشاب كاتماً غيظه: (قليل من الألم، سرعان ما يزول)"[38].

ولم تكن تلك القصة الوحيدة التي برز فيها هذا الحوار القصير؛ إذ تكرر الأمر في القصة الثامنة بين (الخانم وأم نبيل)، فقد وجّهت الخانم سؤالًا إلى أم نبيل: "(هل سافرت إلى الخارج مرة؟)، فتساءلت أم نبيل بسذاجة: (الخارج! تقصدين غادرت هذه البلاد؟ هذا لم يحدث أبداً يا خانم)"[39].

ويمكن رصد حالة أخرى من الكلام تكاد تشكّل ظاهرةً في النص؛ وقد تكررت بشكل لافت ضمن الحكايات؛ إذ تُوجّه إحدى الشخصيات كلاماً إلى شخصية أخرى، لكن هذه الأخرى تلتزم الصمت، ولا تبادل الأولى الكلام، كأنها لم تسمع شيئًا، أو كأنها غير موجودة أساساً، ويستمر السرد، وينتقل من مشهد إلى آخر، حتى نهاية القصة بشكل طبيعي، من دون الوقوف أو العودة إلى الحوار المبتور من طرف واحد. ومثال ذلك في القصة الأولى (أحمد النيربي والحاج عمران)، عندما ألقى أحمد التحية على الحاج علوان:"– مساء الخير يا حاج علوان. فلا يرد الحاج التحية"[40]. وفي القصة الرابعة (حسيب الجبري ومديره جلال الحسين)، وجّهت زوجة حسيب سؤالًا له لتطمئن على حاله؛ إن كان بحاجة إلى طبيب، من دون أن يرد عليها[41]، وبعد

ذلك حين دخل حسيب إلى مكتب المدير جلال قام الأخير بتأنيبه طوال الوقت من دون أن ينبس حسيب ببنت شفة، فانهال المدير عليه بمجموعة من الجمل، فبدا المشهد حواراً من طرف واحد تدرّج فيه المدير من الهدوء إلى العصبية وحده، بلا تدخل من حسيب، لا للرد ولا للدفاع عن نفسه أمام الاتهامات الملقاة عليه[42].

ويبدو أن تقنية السارد العليم جعلت القصّ في غالبيته الكبرى سرداً مسترسلًا من قِبل الراوي، ولعل هذا يعلل غياب الحوار بين الشخصيات، والاكتفاء بما جال في سريرتهم؛ ففي قصة واحدة تقع في ثماني صفحات وردت مصطلحات مثل (قال لنفسه، تمتم قائلًا) ما يقارب ثماني مرّات، أي بمعدل مرة في كل صفحة، ومثل ذلك في باقي القصص تقريباً، ولو قيس هذا على طول نص (الملحمة) التي غطت مئة صفحة، يصبح المجموع التقريبي للمصطلحات مئة، وليس هذا بالعدد القليل، بل هو ظاهرة في حدّ ذاته، ومن شأنه تأكيد سيطرة المونولوج الداخلي على قصص النص كلها.

وفوق ذلك وردت في النص أحاديث داخلية ساقها السارد من دون الإشارة إلى أنها مونولوج داخلي، لكنها تُفهم من السياق فحسب؛ فقد نالت القصص حظًا وافراً من هذا النمط من القصّ الذي يحكي عن الشخصية وما يراودها في سرّها، من دون الإشارة إلى أنه حوار داخلي، وهذا أمر يصعب حصره، لأنه ممتد من الصفحة الأولى للنص وحتى آخره، وبإمكان القارئ العادي أن يلحظه بسهولة، ومثال ذلك القصة الخامسة (جلال الحسين مع عبد الغفور العبد الله)، عندما كان يفكر جلال في مَن أخذ قطاعة الورق خاصته "واستعرض جلال الحسين من زاره واحداً واحداً وهو يفكر في اختفاء القطاعة المفاجئ: (مدير الاقتصاد!)، (لا لا يمكن فالرجل جاد ولا يعرف الهذار، وقد أمضى عنده زمنًا مكثفًا مضى بعدها غير راض، ولا يعقل)، (مندوب العمال!)، (مستحيل، فقد اجتمع به لدقيقتين اثنتين في الزاوية الغربية، ولم يقترب من المكتب خطوة واحدة)، (إذن فهو ذلك الشاب المشاغب)"[43].

هذا أمر غير اعتيادي في الروايات، كما مر آنفا، فمهما اعتمدت الرواية على المونولوج في سردها يبقى أداةً ينوّع بها المؤلف أسلوب سرده، ولا يصبح عماد روايته كلها، غير أن سيطرة المونولوج على كامل النص أمر اعتيادي في النصوص الملحمية، واعتيادي أيضًا في المتواليات القصصية، فالترجمة الذاتية (المونولوج الداخلي) تحافظ على وحدة النص حتى في حال تعدُّد أجزائه[44].

وتهتم المتوالية القصصية إلى جانب كل ما سبق بوحدة الزمان والمكان، أو ما يطلق عليه (الزمكان)، فاجتماع القصص، على تعددها، في مكان واحد يوحي بالواقعية ويؤطرها[45]، كذلك الأمر عندما تحدث كلها في زمان واحد أو على الأقل زمان متقارب، فهذا كله يزيد اللُّحمة بين القصص المتعددة، ويقوّي العلاقة الرابطة فيما بينها على مستوى حلقة القصص كلها، وبذلك يعد (الزمكان) من أهم الخيوط التي تمتد عبرها المتواليات القصصية من أول قصة إلى آخر قصة.

وتبدو مسألة وحدة المكان في نص (الملحمة) أمراً بديهياً، لاسيما من خلال مدخل المؤلف الذي وثّق فيه كل تفاصيل المكان، ليس في زمن القصص فحسب، بل عاد بالقارئ إلى زمان بعيد أيام الانتداب الفرنسي على حلب، وعهد هولاكو، وغير ذلك من أحداث بعيدة مرّ بها مكان القصص.

وضع النص القارئ منذ البداية في الجو العام لقصصه، وربطه بمكانها وزمانها عبر المدخل الذي خصصه لذلك، وأوغل في وصف تفاصيله، فأصبح القارئ على وعي تام بأنه سيسافر في هذا النص إلى مدينة حلب، وتحديداً إلى محيط جبل العظام المليء بالمقابر والجثث، ذلك المكان الذي زحفت إليه الأبنية العشوائية شيئاً فشيئاً حتى غطّت معظمه، فاختلطت الأبنية والشوارع بالقبور، وهناك يوجد أيضاً سجن كبير يفصل بين خندق قلعة ضخمة وجبل الحوار الذي امتلأ بقبور الموتى[46]. مشهد جمع بين الموتى والأحياء، جمع القاتل في السجن إلى جانب قتيله الراقد في المقبرة، مكان مليء بالتناقضات والخوف والغرابة معاً، ليبدأ القارئ بنسج ملامح هذا المكان مستعيناً بما قدّمه له النص من وصف، ليرسم للأحداث خريطةً في ذهنه يراها من خلالها، فلا يقرؤها بعينيه ولسانه فحسب، فيصبح قريباً من مكان الحدث إلى درجة تمكنه من مراقبة ما يجري عن قرب.

ولم يغفل النص عن ذكر تفاصيل زمانية وأحداث وثّقت للقصص، فبالإضافة إلى وصف الحروب التي مرت بها المنطقة لم يخل النص من حديث عن الخلافات القائمة في البلدية بشأن ترميم المكان والنهوض به، مما أضاف إلى مخيلة القارئ غنىً معرفياً تاريخياً، فازداد وعياً بمكان الأحداث من حيث حركتها عبر الزمان، أي ما كانت عليه، وما آلت إليه!

فما إن يشرع القارئ في قراءة قصص النص (الملحمة) حتى تبدأ رحلته الزمكانية فيها، وتتضح معالم المكان أكثر على توالي القصص، ويتأكد من وحدة المكان فيها عن طريق الأحداث التي يحكيها السارد العليم، إذ ما فتئ يصف أماكن الحكايات، ويذكر معالمها التي تتطابق مع ما ذكره المؤلف في أثناء سرده، فمن أمثلة ذلك بعض ما ورد في القصة الأولى

(أحمد النيربي والحاج علوان) في وصف منزل أحمد "يستند بظهره إلى نتوء كلسي ناشز من جبل العظام"[47]، كما في القصة الثانية (الحاج علوان والجبريني)، ومن ذلك أيضاً وصف السارد بيت علوان بأنه "يشرف على سفح القلعة الشرقي"[48]، وذكر هذا غير مرة في القصة ذاتها. ولم تمر القصة الثالثة (الجبريني وحسيب الجسري) من دون تأكيد وحدة المكان، لأن السوق الذي دارت فيه الأحداث شُيّد "على بقايا مقبرة نقلت عظام موتاها إلى مقابر متفرقة تزنر المدينة من معظم أطرافها"[49]، واستمر معظم أحداث القصة الرابعة (حسيب الجسري والمدير جلال الحسين) في نفس السوق الوارد في القصة السابقة، وامتد إلى الخامسة[50]. وهذه الأماكن سبق أن مهد لها النص في قصتي المقدمة والتمهيد. وهكذا استمرت قصص النص واحدة تلو الأخرى في الانتقال من منزل إلى آخر، ومن حيّ إلى حيّ، حتى نهاية النص، لكنها بقيت في محيط مدينة النص، لا تبرحه أبداً.

ويبدو أن النص تدرّج في طبيعة الأماكن في القصص؛ فبدأ قصصه في مكان فقير جداً يعاني من سوء الأحوال المادية، ثم انتقل إلى سوق المدينة، ومنه إلى بيوت أكابر المدينة وقصورها، كما في القصص السادسة والسابعة والثامنة، التي دارت أحداثها في ضاحية المدينة، وبدأ ينحدر مجدداً إلى مستويات أقل شأناً في القصص التاسعة والعاشرة والحادية عشرة التي دارت في حلب أيضاً، حيث أشار إلى منطقتين هما (الجلوم) و(جبل الشيخ محسن)[51]، وهما منطقتان شعبيتان في مدينة حلب، وصولاً إلى آخر قصة، وهي الثانية عشرة لتكون في إحدى البيوت المتوسطة البسيطة، فعاد فيها إلى مكان البداية –جبل العظام– ليغلق حلقته القصصية عندها.

هذا التنوع الطبقي المجتمعي الذي عرضه النص، يعكس المكان/مدينة حلب بكافة أطيافه ومستوياته، وطرق العيش فيه، فلم يولِ مكاناً واحداً أهمية خاصة، بل تعددت الأماكن بتعدد القصص وتنوعها، وفي كل قصة تتسع رقعة المكان أكثر وتزداد الرؤية وضوحاً، فيُكمل بعضها بعضاً بطريقة لعبة قطع (التركيب/البزل)؛ إذ في كل قصة يضاف جزء جديد من المكان الكبير للقصص لتكتمل معه لوحة المكان بأكمله، ويصبح المظلة التي تغطي كل أماكن أحداث القصص وتؤطرها.

وسار الزمان جنباً إلى جنب مع المكان؛ وكما كانت تمضي الأحداث عبر مناطق المكان، شارعاً بعد شارع، كان الزمان أيضاً يتوالى يوماً بعد يوم؛ فما يحدث اليوم في قصة ما، تكمله القصة التالية في اليوم الذي يليه، ويستمر ذلك في مجمل القصص، ويتجلّى ذلك إما بإشارة صريحة للزمان، أو من خلال سياق الأحداث، فأحمد في نهاية القصة الأولى بدا ممتعضاً منزعجاً، حتى إنّ علوان لاحظ عليه ذلك: "لا تبدو على طبيعتك اليوم يا نيربي"[52]، ثم يأتي

الحاج علوان في القصة الثانية فيجلس في عليّته يفكر في أحداث يومه "لم يكن اليوم مريحاً في خاتمته، فقد لمح في عيني واحد من زبائنه التعساء طيف شرٍ لم يطمئن إليه. نظرات ذلك النيربي تسقط عليه وكأنها أوزان حديدية تهشم الرأس"[53]، مما يعني أن الأحداث ما تزال تجري في ذات اليوم، على الرغم من الانتقال من قصة إلى أخرى، ويستمر الأمر على هذا النحو في القصة التي تليها، إذ يفكر علوان في الوليمة التي سيعدها على شرف الجبريني في الغد، وكيف سيستغلّها للتخلص منه، من خلال وضع حبوب منوّمة في كأس (العيران) الخاصة به، لتنتهي القصة بالجبريني وهو يشرب كأس العيران الرابعة قائلًا "هكذا يكون العيران يا حاج علوان"[54]، ليظهر الجبريني في القصة الثالثة (الجبريني وحسيب الجسري) في اليوم التالي لتلك الوليمة؛ إذ قال السارد العليم: "وكانت وليمة الأمس، حيث أكل كما لم يأكل من قبل وشرب من العيران كما لم يشرب"[55]، مما يؤكد اتصال القصص عبر الزمان وتواليها مع توالي الأيام؛ يوما بيوم وقصة بقصة. والأمر نفسه يتكرر في القصتين الثامنة والتاسعة[56]، وفي هذا دليل آخر على أن الزمان الذي تمرّ به القصص لا يتغير من قصة إلى أخرى، وأن ثباته يوازي ثبات المكان.

لقد حقق عنصرا الزمان والمكان تعالقًا وتماسكًا شديدين، فشكّلا معًا وحدةً تربط تَفَرُّق القصص وتجمعها على اختلاف مكانها، ووقتها، وشخصياتها، وحدثها، وهذه (الوحدة الزمكانية المتنوعة)، إن صحّ التعبير، إحدى أهم ما يميّز حلقة القصص المتتالية، أو المتوالية القصصية.

ومن خصائص المتوالية القصصية أيضًا "أن نصوصها ليست قصصاً قصيرة من النوع الكلاسيكي، الذي يعتمد على حبكة الأزمة الواحدة الحادة والمغلقة والمكتفية بذاتها، بل تتطلب– على العكس– انفتاحاً على ما يجاورها من نصوص"[57]، وفي هذا مساحة تسمح للكتّاب والمؤلفين بإظهار إبداعاتهم وقدراتهم على خلق نصوص ذات تقنيات وأدوات جديدة.

وقد مثّلت قصص نص (الملحمة) مثالًا غير اعتيادي في موضوع النهايات المفتوحة، وابتعدت كل البعد عن النهايات المغلقة التقليدية؛ إذ تبدأ القصة وتسير في خط حكائي متصاعد عبر الأحداث حتى يصل الخط ذروته القصوى قُبيل نهايتها، وهذه الذروة هي اللحظة التي يشعر فيها البطل بضرورة التخلص من الآخر الذي يشكل تهديداً لحياته، وتأتي النهاية غير محددة أو واضحة، إذ يتمنى البطل موت ذلك الشخص، ثم وتسير الأحداث على نحو قد يوحي بتنفيذ تلك الأمنية، من دون التأكيد على تنفيذها أو موت الظالم! وهكذا، تبقى نهايات القصص كلها معلّقة، لا يدري القارئ هل تمت عملية القتل أم لا؟ هل قام البطل الذي يشعر بالظلم بالانتقام من ظالمه أم أنها أمنيات وخيالات فحسب؟

ومثال ذلك ظاهر في كل قصص النص (الملحمة)، ففي نهاية القصة الخامسة (جلال الحسين مع عبد الغفور العبد الله)، طفح كيل جلال من صديقه ومسؤوله عبد الغفور، ونفد صبره عليه؛ لما يفرضه من أوامر، وبسبب أنانيته وطمعه، فقرر التخلص منه، وبدأ يخطط لطريقة تنفيذ القتل، "رصاصة واحدة لا تكفي. أربع طلقات، واحدة منها في القلب، وأخرى في الرأس تحوطًا، ثم يوزع الرصاص على باقي الجسد مباركة له على توقف النبض فيه. ويهتف جلال الحسين: –هكذا تكون النهاية التي لابد منها"[58]، وتنتهي القصة عند هذا الحد، ويبدو واضحًا من النص أنها نهاية ذات أفق مفتوح، يتسع لكثير من الأسئلة، منفتح على كل الخيارات التي أصبحت ممكنة، فهل قتَل جلال رئيسه العبد الله أم أنها خيالاته فحسب؟ وهل مات العبد الله أم أن جلال فشل في تنفيذ خطته؟

هذا حال القصص في النص كله، نهاياتها قابلة لكل الاحتمالات، لا يستطيع القارئ أن يجزم بالأمر، فيبقى مترددًا أمام ما آلت إليه القصة، لا يستطيع البت برأي دون آخر، فلا توجد قرائن تساعده على ذلك، ولا يستثنى من ذلك إلا القصة الأخيرة (ليلى مع الذبابة)، لاختلاف نهايتها عن نهايات سابقاتها، وهو ما لا يبدو مُستَغرَبًا_ بل لعله ضروري_ فبحسب موقعها ووظيفتها لابد لها من أن تكون أقرب إلى الانغلاق، لأنها ستجمع شتات كل القصص السابقة ذات النهايات المنفتحة، تلك التي توالت حتى بدت أنها لانهائية، لتغلق الحلقة وتوقف السرد المستمر، وتضع نهاية مناسبة من شأنها أن تعرض مجمل الأحداث أمام القارئ كشريط متصل، وتكشف له ما كان مستترًا، وتضيء ما كان غامضًا بشيء من الرمزية من دون مباشرة واضحة، حتى لا تسلب القارئ التشويق الذي عاشه مع القصص منذ البداية، لذلك جاءت نهاية القصة حين عاد قيس (والد ليلى) إلى منزله متأخرًا، ووجد ابنته مستلقية فوق لوحتها التي غابت ملامحها تحت ماء المطر، فحملها إلى الداخل، "وقد ظلت الأمطار بعد ذلك تشتد وتشتد، إلى أن سمع لوقع حبّاتها على سقف الدار صوت نذير بدمار قادم، فازداد تعلق الوالد بليلى التي ظلت فترة طويلة تتمتم (الذبابة.. الذبابة)، إلى أن أغمضت كملاك أصابه ذعر كبير"[59]، وليست هذه نهاية مفتوحة كما باقي القصص، لكنها ليست محكمة الإغلاق أيضًا، إذ استطاع النص أن يجمع بين مسألتين؛ إيقاف متوالية القتل المستمرة من جهة، وجعل باب النهاية مواربًا ليسمح للقارئ ليتوقع طبيعة الدمار القادم المـُشار إليه من جهة أخرى.

أصبح من الواضح أن قصص (الملحمة) تتمتع بعلاقة خاصة فيما بينها، تختلف عن تلك التي تربط أجزاء الرواية وفصولها، لاسيما أن تلك النهايات المنفتحة لا تبقى كذلك طويلًا؛ إذ مع بداية كل قصة تُغلق نهاية القصة السابقة، وتتضح حقيقة نهايتها؛ ولذلك فإنه بالإضافة إلى وحدة

المكان والزمان وتتاليهما في القصص، وقدرتهما على ربط النهايات بالبدايات، يظهر رابط جديد يضاف إلى تلك الروابط التي تربط القصص بعضها ببعض، لا يقل أهمية عنها، وهو رابط لغوي في مظهره، حكائي في حقيقته، فتأتي بداية القصة الجديدة من نوع نهاية ما قبلها، حتى ليشعر القارئ أنه ما يزال في ذات القصة، ففي نهاية القصة السادسة (عبد الغفور العبد الله مع محبوبته)، خطط عبد الغفور للتخلص من زوجته أم لهب وهمّ بقتلها، فقرر تخريب الغاز في المطبخ لينفجر بها، فالانفجار "سيقضي على أي دليل في التخريب، ولن تتأخر أجهزة الإطفاء في الإسراع لحصر الحريق في الفيلا التي سيعاد إصلاح ما فسد من مطبخها استعداداً لاستقبال الصبية العاشقة والمعشوقة إلى يوم الدين"[60]، لتأتي بداية القصة السابعة (أم لهب مع جارتها الخانم) بجملة "شيء كالحريق كان يلتهم جسد أم لهب. بل هو شيء كالجذام يأكل الجلد ونهايات الأطراف. بل هو في الحقيقة انفجارات متتالية في الروح"[61]، لتبني هذه البداية جسراً لغوياً حكائياً بين نهاية القصة السابقة وبداية القصة الجديدة، فيبدو وكأن حريقًا نشب حقًا وطال أم لهب، كما تمنى عبد الغفور في القصة السابقة، إلا أن الحريق في القصة اللاحقة هو حريق الروح التي يأكلها الحقد والضغينة على الجارة، وليس حريقًا بالمعنى الحقيقي! فهذا جسر من شأنه أن يوثق تلك العلاقة بين القصتين، ويربط البناء الداخلي للسرد، وكأن حلقة مخفية بين القصص موجودة بالقوة، يلمسها القارئ بالفعل بين البدايات والنهايات، ومثل ذلك حدث بين القصتين التاسعة والعاشرة[62]، فهذا الرابط اللغوي الاستعاري الذي يكمن في نهايات القصص وبداياتها يجعل القارئ يعتقد أنه يقرأ قصصاً متصلة بقدر ما هي منفصلة.

بعد كل هذا الذي مضى يبدو بوضوح أن القصص تشكل حلقةً قصصية متتالية، لا رواية متصلة؛ لأنها تجمع بعض سمات القصص إلى جانب بعض سمات الرواية، الأمر الذي يجعلها تتمحور بين التنوع والوحدة في آن[63]، لذلك ارتبطت كل قصة من قصص النص/الرواية مع ما يجاورها من قصص بمجموعة من الروابط المتينة، كثبات المكان والزمان، الشخصية النموذج، والثيمة، بالإضافة إلى تجاور الشخصيات والأحداث بين أطراف القصص، النهايات مع البدايات، وذلك كفيل أن يجمع تلك القصص فيما يشبه السلسلة، كل قصة تمثل حلقة من حلقاتها، تسبقها حلقة وتتبعها حلقة، وتتصل الحلقات السابقة واللاحقة بحلقات أخرى، وهكذا.

وحقيقة التواصل أو التتالي بين قصص النص لا يجب أن يمنع إمكانية تفكك القصص واستقلالها؛ إذ "لا تتبع المجموعة نموذجاً روائياً في البناء، بل إن عنصر الاستقلال هو الغالب على قصص المجموعة، فلكل قصة كيانها المستقل والمكتفي بذاته"[64]، فإذا ما اقتُطعت قصة من القصص وقُرئت وحدها منفصلة، حققت وحدها عنصري الإمتاع والاكتفاء المعنوي والحكائي؛

أي أنها في ذاتها قصة كاملة متكاملة، لها بداية ونهاية، مكان وزمان، وأحداث تتعقّد وتتشابك، من شأن نهايتها أن تفاجئ القارئ وتجعله يشعر بالتردد والحيرة إزاء مصير الشخصيات، مما يثير عنده تشويقًا لذيذًا ممتعًا، دون أن يشعر بأي نقص في البناء الحكائي، أو فقدٍ في المعلومات أو العناصر المكوّنة لها.

تقوم القصة السابعة، مثلاً، (أم لهب وجارتها الخانم) وحدها منفردة، بلا حاجة إلى غيرها من القصص، فهي تحكي عن (أم لهب) التي تأكلها نيران الحقد والغيرة تجاه جارتها (الخانم) التي تبدو أكثر منها ثروةً وسلطةً وجاهًا، فلم تجد (أم لهب) هذا الأمر عادلًا، وهي الأكثر أنوثةً وجمالًا، وازداد غيظها من جارتها بعد أن زارتها في قصرها الفاخر، وشاهدت الثراء الفاحش الذي تتنعم به، فقررت أن تنتقم وتحقق العدالة لنفسها، وبدأت تتدرب على استعمال بندقية الصيد التي ستوجه فوهتها إلى جارتها وتقتلها بحجة محاولة اصطياد طائر فاشلة، ليُسجّل القتل عندئذ على أنه خطأ غير متعمّد[65].

تبدو القصة كاملةً منغلقةً، لا يشعر قارئها أنها جزء مبتور من نص جامع، ومثل ذلك باقي القصص؛ إذ تتميز بذات السمات التي تجعلها قائمةً بذاتها، وذلك في الآن نفسه الذي تشكل فيه جزءًا من كل، مما يضفي عليها مزيةً من أهم مزايا المتوالية القصصية، وهي قدرة القارئ على تناول النص كاملًا، متصلًا مرة، وقصصًا منفردةً مرة أخرى، مما يجعل القارئ بين وهمين؛ وهم النص الروائي بسبب الاتصال الظاهر للقصص بعضها ببعض، ووهم النص القصصي بسبب انفصال القصص عن بعضها، وهنا يكمن جمال المتوالية القصصية : الاتصال والانفصال في آن واحد!

خاتمة

إن نص (ملحمة القتل الصغرى) هو في حقيقته البنائية الحكائية حلقة قصص متوالية، وهو جنس خاص مستقل من الأجناس الحكائية تقع بين القصة والرواية، إذ يشبه في بعض سماته الرواية، لكنه يختلف معها في كثير من السمات، ويشبه في بعض سماته القصة القصيرة، لكنه ينفصل عنها في عدد من السمات، وهذا التباين هو أصل الفرز والتصنيف بين الأجناس الأدبية.

ومن شأن هذه النتيجة أن تدفع إلى القول: إن نص (ملحمة القتل الصغرى) ينتمي إلى النوع الأول من أنواع المتوالية القصصية، وهو الذي يصاغ بقصد أن تكون قصصه متداخلة منفصلة في آن[66]. ولذلك ترى الدراسة من الوجاهة إثبات فرضيتها بضرورة تغيير جنس النص إلى المتوالية القصصية.

وتدعو الدراسة الباحثين إلى توجيه اهتمام أكبر لهذا الجنس الأدبي الذي لم يلق الاهتمام الكافي من النقاد والكتاب معا، فأُهمل إلى حد ضاع فيه الفارق بينه وبين الرواية أو المجموعة القصصية.

summary

(MALHAMAT ALQATEL AL SUGHRA)

And the Question of Literary Genre

This study focuses on the controversy over the overlap of literary genres. It raises a range of questions about a specific text, the "MALHAMAT ALQATEL AL SUGRA", by Syrian writer Walid Al-EKHLASY (1935-...). Consider the confusion of the type of text between classifying the text for itself, and the functioning of a board on another type other than that advertised on its cover!

The study assumes that the text (MALHAMAT ALQATEL AL SUGRA) belongs to the genre of Short Story Cycle, not (the novel) as stated on the outer cover of the text! Therefore, the proof of this assumption will be the main objective of the study. The study will verify the presence of anecdotal narrative suppositions in the novel, regardless of the classification chosen by the author.

The first manifestation of anecdotal sequences is the existence of an introduction, an intro, and a conclusion, as the sequence often has an introduction, a conclusion, or an introductory story that attempts to direct the reader to the general framework. This appearance in MALHAMAT ALQATEL AL SUGRA has made beyond a doubt.

The second aspect of anecdotal narrative is the unity of the subject, and although the text mentions the theme in its introductions, the reader can observe it while reading the stories, because all the stories from (1-11) except the final story (12), were based on one idea, an idea (wishing death to the other).

The Short Story Cycle, along with all of the above, is concerned with the unity of time and space, the meeting of stories, in one place, suggests realism, and their occurrence at one time puts them in one whole frame, strengthening the relationship between stories at the level of the whole story cycle. The question of the unity of place in the text of (MALHAMA) seems self-evident, especially through the author's entrance, in which he documented all the details of the place.

One of the characteristics of anecdotal fiction is that its texts are not classic stories based on a single, closed and self-contained plot, but require openness to the texts that come close to them, allowing writers and authors to demonstrate their creativity and abilities to create texts with new techniques and tools. The stories of MALHAMA text were an unusual example of open endings, and moved far from traditional closed ends.

The study concluded that the text (MALHAMAT ALQATEL AL SUGRA) is in its anecdotal structure a series of stories, an independent special race of the anecdotal races that lie between the story and the novel, which is similar in some characteristics to the

novel, but differs with it in many features. Some features resemble a short story, but it is separate from it in a number of features. This disparity is the origin of sorting and classification between literary races.

Keywords: Literary Genre / MALHAMAT ALQATEL AL SUGHRA /Novel/Short Story Cycle/ Walid Ekhlasy

المصادر والمراجع

وليد إخلاصي، ملحمة القتل الصغرى، دار كنعان للدراسات والنشر، سورية 1993م.

_أندرو إدجار وبيتر سيد جويك، موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم والمصطلحات الأساسية، ترجمة: هناء الجوهري، مصر 2014م.

_إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، لبنان 2014م.

_خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1998م.

_سعد الدين كليب، وليد إخلاصي في إحدى عشرة قصة، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، سورية 2015م.

_السيد حامد النسّاج، الحلقة المفقودة في القصة القصيرة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتب، مج 2 العدد 4، وزارة الثقافة، مصر 1982م.

_شهلا العجيلي، الرواية السورية التجربة والمقولات النظريّة، دار الفرقان للغات، سورية 2009م.

_عامر رشيد مبيض، مئة أوائل من حلب أعلام- معالم أثرية- صور وثائقية وتوثيقية 1901- 2001م، المجلدان الثالث والرابع، دار القلم العربي ودار الرفاعي، سورية 2004م.

_لاورو ثابالا، ستة إشكالات في القصة القصيرة جدًا، ترجمة: حسن بوتكي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك- مختبر الدراسات حول القصة، جامعة الحسن الثاني المحمدية، المغرب 2010م.

_لؤي خليل، تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق (دراسة نظرية)، مجلة جامعة دمشق مج 30 العدد 3+4، جامعة دمشق، سورية 2014م.

_مجموعة، لسانيات النص وتحليل الخطاب، المجلد الثاني، كنوز المعرفة، الأردن 2013م.

_محمد الداهي، شعرية السيرة الذهنية محاولة تأصيل، دار رؤية، مصر 2008م.

_محمد الزموري، القصة القصيرة من خلال خرم الإبرة: المحددات الأولية لتطور شكل القصة القصيرة في التسعينيات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك- مختبر الدراسات حول القصة والترجمة، جامعة الحسن الثاني المحمدية، المغرب 2010م.

_محمد القاضي ومجموعة، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس 2010م.

_محمد معتصم، القصة القصيرة: الخصائص والمفهوم والظواهر الفنية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك- مختبر الدراسات حول القصة والترجمة، جامعة الحسن الثاني المحمدية، المغرب 2010م.

_يوسف حطّيني، مصطلحات السرد في النقد الأدبي دليل القارئ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن 2019م.

الحواشي

1 وليد إخلاصي، ملحمة القتل الصغرى، دار كنعان للدراسات والنشر، سورية 1993م.

2 ولد وليد إخلاصي في إسكندرونة 1935م، مهندس زراعي وكاتب مسرحية وقصة ورواية، من أكثر الأدباء السوريين غزارة. ينظر: عامر رشيد مبيض، مئة أوائل من حلب أعلام- معالم أثرية- صور وثائقية وتوثيقية 1901- 2001م، المجلدان3 و4، دار القلم العربي ودار الرفاعي، سورية 2004م، ص1183-1187. وينظر: سعد الدين كليب، وليد إخلاصي في إحدى عشرة قصة، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، سورية 2015م، ص33-38.

3 هناك مراجع متخصصة بالمتوالية القصصية باللغة الإنجليزية، منها:

The short story cycle in Ireland: from Jane Barlow to Donal Ryan, Ku Leuven, 2015.

Story cycle of the Twentieth Century, studies in a literary genre, Forrest Ingram, Paris 1971.

The American short story cycle, Jennifer J. Smith, Edinburgh 2018.

4 خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، الهيئة العامة للكتاب، مصر 1998م.

5 شهلا العجيلي، الرواية السورية التجربة والمقولات النظريّة، دار الفرقان للغات، سورية 2009م.

6 محمد القاضي ومجموعة، معجم السرديات، ص133.

7 المرجع نفسه: ص138.

8 يُنظر: المرجع نفسه: ص132.

9 السيد حامد النسّاج، الحلقة المفقودة في القصة القصيرة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتب، مج 2 العدد 4، وزارة الثقافة، مصر 1982م، ص128.

10 ينظر: لؤي خليل، تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق (دراسة نظرية)، مجلة جامعة دمشق مج 30 العدد 3+4، جامعة دمشق، سورية 2014م، ص149-150.

11 السيد حامد النسّاج، الحلقة المفقودة في القصة القصيرة المصرية، ص126.

12 ينظر: لؤي خليل، تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق (دراسة نظرية)، ص152-153.

13 ينظر: المرجع السابق: ص155-156.

14 محمد معتصم، القصة القصيرة: الخصائص والمفهوم والظواهر الفنية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك- مختبر الدراسات حول القصة والترجمة، جامعة الحسن الثاني المحمدية، المغرب 2010م، ص66.

15 محمد الزموري، القصة القصيرة من خلال خرم الإبرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك- مختبر الدراسات حول القصة والترجمة، جامعة الحسن الثاني المحمدية، المغرب 2010م، ص81.

16 ينظر: لاورو ثابالا، ستة إشكالات في القصة القصيرة جدًا، ترجمة: حسن بوتكي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك- مختبر الدراسات حول القصة والترجمة، جامعة الحسن الثاني المحمدية، المغرب 2010م، ص177.

17 محمد الداهي، شعرية السيرة الذهنية محاولة تأصيل، دار رؤية، مصر 2008م، ص192. نقلًا عن:
G.Genette: Palimsestes, Seuil, 1982,P11.

18 شهلا العجيلي، الرواية السورية التجربة والمقولات النظريّة، ص238.

19 خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، ص271.

20 وليد إخلاصي، ملحمة القتل الصغرى، ص5.

21 المصدر نفسه، ص5.

22 المصدر نفسه، ص6.

23 المصدر نفسه: ص10.

24 المصدر نفسه: ص10.

25 ينظر: يوسف حطّيني، مصطلحات السرد في النقد الأدبي دليل القارئ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن 2019م، ص213.

26 وليد إخلاصي، ملحمة القتل الصغرى، ص100-101.

27 خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، ص276.

28 وليد إخلاصي، ملحمة القتل الصغرى، ص25.

29 المصدر نفسه: ص34.

30 وليد إخلاصي، ملحمة القتل الصغرى، ص54.

31 المصدر نفسه، ص66.

32 المصدر السابق، ص75.
33 المصدر نفسه، ص76.
34 خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، ص283.
35 وليد إخلاصي، ملحمة القتل الصغرى، ص39.
36 المصدر نفسه: ص43.
37 المصدر نفسه: ص46.
38 المصدر نفسه: ص47-48.
39 المصدر نفسه: ص74. ينظر: ص76.
40 المصدر نفسه: ص27.
41 ينظر: المصدر نفسه: ص44.
42 ينظر: المصدر نفسه: ص49. ولمزيد من التمثيل ينظر: ص80، 81-83، 96، 100، 102-105.
43 المصدر السابق: ص51. ومثلها ص34، 62، 75، 97.
44 ينظر: خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، ص280.
45 ينظر: المرجع نفسه: ص277.
46 ينظر: وليد إخلاصي، ملحمة القتل الصغرى، ص9-13.
47 المصدر نفسه، ص15.
48 المصدر نفسه، ص30.
49 المصدر نفسه، ص36.
50 ينظر: المصدر نفسه، ص54.
51 ينظر: المصدر السابق، ص79،80،94.
52 المصدر نفسه، ص28.
53 المصدر نفسه، ص31.
54 المصدر نفسه، ص35.
55 المصدر السابق، ص38.
56 ينظر: المصدر نفسه، ص78-79.
57 خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، ص280.
58 وليد إخلاصي، ملحمة القتل الصغرى، ص57.
59 المصدر نفسه، ص106.
60 وليد إخلاصي، ملحمة القتل الصغرى، ص64.
61 المصدر نفسه، ص65.
62 ينظر: المصدر السابق، ص 85-86.
63 ينظر: خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، ص269. نقلًا عن:
Ingram Representative Short Story Cycles p: 19.
64 المرجع نفسه، ص287.
65 ينظر: وليد إخلاصي، ملحمة القتل الصغرى، ص65-71.
66 عن أنواع المتوالية القصصية الثلاثة ينظر: خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، ص275.