آلية السرد القصصي في مقالات وحي القلم: دراسة في حدود التداخل بين المقالة والقصة القصيرة

عبد الرزاق تفة *
[1] جامعة قاصدي مرباح-ورقلة ،
مخبر النقد ومصطلحاته taffa.abderrazak@univ-ouargla.dz

أ.د/أحلام معمري

الإرسال: 2026/06/18 القبول: 2026/09/06 النشر: 2026/09/15.

الملخص:

تتناول هذه الدراسة مظاهر السرد القصصي في مقالات كتاب وحي القلم لمصطفى صادق الرافعي ، من خلال مقاربة نقدية تبحث في طبيعة العلاقة بين فن المقالة وتقنيات القصة القصيرة وتنطلق الدراسة من فكرة أن الأجناس الأدبية الحديثة لم تعد تقوم على حدود ثابتة ، بل أصبحت فضاءات متداخلة تتفاعل فيها الأساليب والبنى التعبيرية

وتسعى الدراسة إلى الكشف عن الكيفية التي وظّف بها الرافعي آليات السرد داخل النص المقالي ، من خلال استثمار عناصر قصصية تتمثل في بناء الحدث ، وتشكيل الشخصيات ، وتوظيف الزمان والمكان ، إضافة إلى الحوار والوصف وقد أظهرت القراءة أن مقالات وحي القلم تتجاوز الطابع التأملي للمقالة التقليدية ، لتنشئ بنية نصية تجمع بين الفكر والحكاية حيث تتحول الفكرة إلى محور سردي تتشكل حوله المواقف والشخصيات والدلالات.

وتخلص الدراسة إلى أن التداخل بين المقالة والقصة القصيرة في تجربة الرافعي يمثل خيارًا فنيًا أسهم في إثراء النص النثري العربي ، ومنح المقالة قدرة أكبر على التعبير الجمالي والفكري من خلال الجمع بين التأمل والسرد.

الكلمات المفاتيح: السرد القصصي ؛ المقالة الأدبية ؛ القصة القصيرة ؛ وحي القلم ؛

* **المؤلف المرسل.**

مصطفى صادق الرافعي ؛ التداخل الأجناسي.

The Mechanism of Storytelling in "Wahy al-Qalam" Essays: A Study on the Intertwining Boundaries Between Essay and Short Story

Abstract This study examines the manifestations of narrative storytelling in the essays of Wahy al-Qalam (The Inspiration of the Pen) by Mustafa Sadiq Al-Rafi'i through a critical approach that explores the nature of the relationship between the literary essay and the techniques of the short story. The study is based on the premise that modern literary genres are no longer defined by fixed boundaries; rather, they have become overlapping spaces in which styles and expressive structures interact.

The study seeks to reveal how Al-Rafi'i employed narrative mechanisms within the essayistic text by drawing on narrative elements such as plot construction, characterization, the use of time and place, as well as dialogue and description. The analysis demonstrates that the essays of Wahy al-Qalam transcend the contemplative nature of the traditional essay and create a textual structure that combines thought and storytelling, whereby the central idea is transformed into a narrative axis around which situations, characters, and meanings are formed.

The study concludes that the overlap between the essay and the short story in Al-Rafi'i's literary experience constitutes an artistic choice that has contributed to enriching Arabic prose and enhancing the essay's capacity for both aesthetic and intellectual expression through the integration of reflection and narration.

Keywords: Narrative storytelling.; literary essay; short story; Wahy al-Qalam; Mustafa Sadiq Al-Rafi'I; genre hybridity.

1- مقدّمة: عدّ مفهوم النوع الأدبي من المفاهيم النقدية التي شهدت تطورا ملحوظا في الدراسات الأدبية الحديثة ، إذ انتقل من التصورات التقليدية التي كانت تنظر إلى الأجناس الأدبية باعتبارها قوالب مستقلة ذات حدود ثابتة ، إلى رؤية أكثر انفتاحًا ترى أن النص الأدبي فضاء تتفاعل داخله أشكال متعددة من التعبير وقد أدى هذا التحول إلى إعادة النظر في العلاقة بين الأجناس الأدبية ، والكشف عن وجود أشكال نصية تجمع بين خصائص أكثر من جنس أدبي في إطار فني واحد.

ويأتي فن المقالة في مقدمة الأشكال النثرية التي ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بذات الكاتب وتجربته الفكرية والشعورية ، فهي لا تقتصر على عرض الأفكار والمواقف بل تقوم على بناء لغوي يجمع بين التأمل والإقناع والإمتاع. وفي المقابل تتميز القصة القصيرة بقدرتها على تشكيل العوالم الحكائية من خلال الاعتماد على مجموعة من العناصر السردية ، أبرزها الحدث والشخصية والزمان والمكان والحوار ، مما يمنحها خصوصية فنية قائمة على التكثيف ووحدة الأثر.

ومع تطور الكتابة النثرية العربية الحديثة ، ظهرت ظاهرة التداخل بين الأجناس الأدبية ، فلم تعد الحدود الفاصلة بينها حاسمة ، بل أصبحت النصوص الحديثة تميل إلى الإفادة من تقنيات الفنون الأخرى ، فتستعين المقالة بوسائل السرد القصصي ، كما قد تحمل القصة أبعادًا تأملية وفكرية تقرّبها من طبيعة المقالة. ويكشف هذا التداخل عن مرونة الأدب وقدرته على إنتاج أشكال جديدة تتجاوز التصنيفات التقليدية.

ويُعد كتاب وحي القلم لمصطفى صادق الرافعي نموذجًا متميزًا لهذا النوع من الكتابة المركبة إذ تتجاوز مقالاته الوظيفة الفكرية والتأملية للمقالة إلى بناء نصوص تحمل سمات سردية واضحة ، حيث تتشكل فيها الأحداث ، وتبرز الشخصيات ، ويتحرك الزمن داخل فضاءات مكانية ذات دلالات فنية ورمزية. ومن خلال هذا المزج بين الفكر والسرد استطاع الرافعي أن يمنح المقالة بعدًا حكائيًا يثري تجربتها التعبيرية ، ويجعلها قريبة من البناء القصصي دون أن تفقد خصوصيتها المقالية.

وانطلاقًا من أهمية هذه التجربة الأدبية ، تسعى هذه الدراسة إلى البحث في آلية السرد القصصي في مقالات وحي القلم ، من خلال الكشف عن مظاهر التداخل بين المقالة والقصة القصيرة ، وتحليل كيفية توظيف الرافعي لعناصر السرد داخل النصوص المقالية. كما تهدف إلى إبراز الدور الجمالي والفكري الذي أدته هذه العناصر في بناء المعنى وتعميق الرؤية الأدبية.

وعليه

الحدث والشخصية والزمان والمكان ، مع بيان وظائفها الفنية والدلالية داخل نماذج مختارة تنطلق الدراسة من إشكالية رئيسية تتمثل في: كيف استطاع مصطفى صادق الرافعي توظيف تقنيات السرد القصصي داخل مقالات وحي القلم؟ وكيف أسهم هذا التوظيف في تجاوز الحدود الفاصلة بين المقالة والقصة القصيرة؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية ، تعتمد الدراسة على مقاربة تحليلية تستند إلى تتبع عناصر السرد الأساسية ، والمتمثلة في من مقالات وحي القلم ، للكشف عن خصوصية التجربة السردية عند الرافعي وقيمتها في تطور النثر العربي الحديث..

2. المقالة ذات البعد السردي في "وحي القلم" : نحو قراءة في تفاعل النوع الأدبي وعناصر القصة القصيرة.

لقد تطور مفهوم النوع الأدبي بتطوّر الممارسة النقدية نفسها ؛ إذ انتقل من تصوّرات تقليدية بسيطة تقوم على التصنيف العام للنصوص ، إلى مفهوم أكثر تعقيدًا يراعي خصائصها الداخلية ووظائفها الجمالية والتواصلية ، وجاء هذا المصطلح الحديث ليؤطّر هذا التحوّل ، ويعين الدارسين على فهم أشكال التعبير الأدبي وتمييز أنماطها ، ومصطلح النوع **Genre** «مصطلح حديث: نسبياً في الخطاب النقدي. وكانت المصطلحات المستخدمة للتعبير عن معناه قبل القرن الثامن عشر هي **Kinds** أو **Species**. ويستمد المصطلح **Genres** أصله من الكلمة اللاتينية **Genus** التي تشير في بعض الأحوال إلى **Kind** أو **Sort** أو **Specie** ، ولكن في بعض الأحوال الأخرى تعتبر **Specie** فرعاً من **Genus** جذرها هو **Genres** و **Gignere**) بمعنى (أن ينجب) و (في حالة المبني للمجهول) أن يولده . وبهذا المعنى الأخير تشير المصطلحات إلى صنف أو مجموعة وإلى عمل مفرد أيضاً».[1]

« المقالة نوع من الأنواع الأدبية الإنشائية ، يعبر بها الأديب نثراً عن حالة واحدة من حالات مشاعره أو عن طور من أطوار حالة واحدة ، في صفحات قليلة محدودة ، تلتقي كلماتها

وفقراتها عند الدافع المباشر أو ما يشيعه هذا الدافع في نفس صاحبه ، لتنقل إلى القارئ تأثره وما يصحبه من أفكار وتأملات وخطرات ، في صور جميلة مستمدة من خيال صاحبها ، وحياة مصدرها صدقه ، ووراء ذلك كله موهبة تحيل التجربة من تجارب الحياة».[2]

« وأقرب أنواع النثر الإنشائي إلى المقالة هي القصة القصيرة والخطابة ، تلتقي الأولى وإياها في الحجم ومحدودية التجربة وتختلف في أنها - أي المقالة - أكثر حرية في الشكل وأكثر عفوية وأوسع مدى في الموضوعات وأشد ملازمة للذاتية ؛ وتلتقي والخطابة في القصر والانفعال وفي مخاطبة الآخرين ، وتبتعد في أنها تبدو أقل درجة في الانفعال ولا تقدم مشافهة وأنها تفكر بالقارئ صديقا متجاوباً فتنأى عن اللهجة الصارخة ».[3] وتجدر الإشارة إلى أنّ مفهوم النوع الأدبي تجاوز التصنيف الشكلي البسيط ، وصار إطارًا نظريًا معقّدًا يتداخل فيه اللغوي والاجتماعي والجمالي ، فالدراسات الحديثة تجاوزت الفهم الكلاسيكي الذي كان يربط النوع بثنائية الشكل والمضمون ، لتنظر إليه بوصفه نظامًا من العلاقات داخل الخطاب الأدبي ، يتحدد وفق سياقات الاستعمال ، وقد أورد سعيد علوش تعريفات للنوع تبرز أبعاده بوصفه تنظيمًا حيًّا ومتطورًا للأشكال الأدبية ، فالنوع الأدبي:[4] -يشير "النوع الأدبي" إلى طبقة من الخطاب يتم التعرف عليها وفق مقاييس اجتماعية ولغوية.

-يتميّز النوع الأدبي بكونه تنظيماً عضوياً للأشكال الأدبية.

-يمكن التمييز بين نوعين من الأجناس:الأنواع الكبرى ، الأنواع الصغرى.

-تقوم نظرية الأنواع الأدبية على محورين أساسيين: محور كلاسيكي يعتمد على ثنائية الشكل والمضمون ، وهو تعريف غير علمي في بعض جوانبه ، ومحور يضم بعض طبقات الخطاب الأدبي مثل: الكوميديا والتراجيديا.

-تكشف الأجناس الأدبية عن عوالم متعددة من خلال مفهومي الواقع والتسلسل السردي.

ويجب التنويه على أنّ الخريطة الأدبية شهدت توسعًا ملحوظًا مع تطوّر أشكال التعبير خاصة في مجال النثر ، فقد أفرزت التحولات الثقافية والاجتماعية أنماطًا جديدة من الكتابة ، عبّرت عن حاجات الإنسان المعاصر بمرونة وحرية أكبر ، مما جعل هذه الفنون الحديثة تحظى بمكانة متنامية إلى جانب الشعر والمسرح ، وتستدعي اهتمامًا نقديًا يواكب حضورها وتأثيرها ، كالسيرة والمقال والخاطرة[5]

يُعدّ فنّ المقال من أكثر الفنون الأدبية ارتباطًا بذات الكاتب وتجربته الفكرية والشعورية ، حيث يمرّ بمراحل من التشكّل والنضج داخل وعي الكاتب ، فهو نتاج تفاعل مستمر بين الفكر والتجربة والقراءة ، مما يجعله بناءً متماسكًا يقوم على فكرة محورية تتفرّع عنها عناصر متعددة ، وتتضح خصوصيته بوصفه فنًا يجمع بين العمق الفكري والبعد الجمالي ، ويُبنى المقال من « فكرة في رأس الكاتب تظل في رأسه فترة من الزمن ، تنمو فيها وتكبر وتأخذ الشكل السوي. وهي في تلك الفترة من النمو تتغذى من ملاحظة الكاتب ، ومن قراءاته المتعددة النواحي ، ومن خبراته الشخصية. ومن هنا اعتمد المقال على الحكاية والمثل والإشارة إلى جانب المادة التحصيلية. وكل ذلك يتشكل حين يأخذ صورته النهائية - بحالة الكاتب النفسية. ومعنى هذا أن الكاتب يحدد مشروع مقاله قبل أن يكتبه بحيث تتوجه كل مادته على اختلاف أنواعها إلى جلاء فكرة واحدة في جميع جوانبها. وفي الوقت الذي يحرص فيه الكاتب على تماسك مقاله وقوته نجده حريصا على إمتاع قارئه».[6]

وتبلور فنّ المقال في صورته الحديثة نتيجة تفاعل الأدب العربي مع نظيره الأوروبي ، حيث انتقل من الأشكال المطوّلة القريبة من "الرسالة" إلى صيغة أكثر تركيزًا واختزالًا ، وقد أسهم هذا التحوّل في إبراز خصوصية المقال بوصفه فنًا يقوم على انتقاء الفكرة ومعالجتها بعمق دون استقصاء شامل ، مما أتاح له قدرة أكبر على التأثير والإمتاع ، وجعله أحد أبرز الأجناس النثرية في الأدب الحديث ، وهذا ما يؤكده عز الدين إسماعيل بقوله: « أول استعمال لكلمة مقال **Essay** ظهر حين نشر (مونتين) (١) مقالاته عام ١٨٥٠ ، ولكن كلمة «مقال» كانت في الحقيقة أقرب إلى ما عرفه الأدب العربي القديم في «الرسالة» لا الرسالة الشخصية أو الديوانية ولكن الرسالة التي تتناول موضوعا بالبحث ، كرسالة إخوان الصفا مثلا . وهي بذلك كانت تطول حتى تملأ عشرات من الصفحات. أما المقالة في وضعها الفنى الحديث فتتميز بالقصر ؛ لأنها لا تحاول أن تشمل كل الحقائق والأفكار المتصلة بموضوعها كما صنع «لوك» (٢) في مقال عن الإدراك الإنساني» ، ولكنها تختار جانبا أو على الأكثر قليلا من جوانبه لتجعله موضع الاعتبار. وهنا يكون ما فيها من فن ؛ لأن المؤلف يجب أن يختار هذه الجوانب من موضوعه بحيث يستطيع تقديمها إلى قرائه بطريقة مشوقة».[7]

تعد القصة القصيرة من الأجناس الأدبية التي يصعب تحديدها بدقة ، نظرًا لتداخل عناصرها الفنية وتعدّد مقوماتها ، فهي لا تقوم على مجرد عرض حدث أو وصف موقف ، بل تعتمد على بناء حكائي متماسك تتكامل فيه عدة عناصر لإحداث أثر فني واضح ، وهو ما

يجعل تحديد خصائصها أمرًا يحتاج إلى دقة في النظر والتحليل ، وأقر الباحثون « بصعوبة تعريف القصة القصيرة وبصعوبة تحديد الخواص المميزة للقصة التي يجب أن تتمازج معا لكي تحصل على مبنى حكائي **Sujet** مناسب ذلك أن وجود صورة ما ، أو وصف حادث معين ، لا يكفى لكي يترسب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة».[8]

وقد تميّزت القصة القصيرة منذ نشأتها بخصائص فنية دقيقة جعلتها تختلف عن غيرها من الأجناس السردية ، فقد ارتبطت هذه الخصائص بفكرة التركيز ووحدة الأثر ، حيث تميل القصة القصيرة إلى الاقتصار على موقف أو حدث محدد ، تُبنى حوله مختلف عناصرها في انسجام يحقق تأثيرًا فنيًا موحّدًا لدى القارئ فهي: « وحدة مستقلة لها كيان ذاتي لا يمكن تجزئته إلى بناء ونسيج أو شكل وموضوع كما لا يمكن معادلته بأي شيء خارج عن نطاقه ...فكل ما في القصة القصيرة من وقائع وشخصيات ومعاني إنَّما يهدف إلى تصوير حدث متكامل يجلو لحظة معينة ، ولذلك فالقصة القصيرة ليست مجرد خبر أو مجموعة أخبار -بل هي حدث ينشأ بالضرورة من موقف معين ويتطور بالضرورة إلى نقطة معينة يكتمل بها معنى الحدث».[9]

أما السرد فهو مصطلح نقدي ، يعنى بأسلوب نقل الحكاية من صورة واقعية أو متخيلة إلى صورة لغوية تتميز بملامح أسلوب المؤلِّف وتتضمن محموله الثقافي فهو: «وسيلة جبارة في نسخ وإعادة تكييف الأحداث الواقعية والمتخيلة ، وتوزيعها في ثنايا النص الروائي وتمثيل المرجعيات الثقافية والتعبير عن الرؤي والمواقف الرمزية ». **10**

ويعمل السرد على بناء عوالم خاصة أي « بناء عوالم تخييلية تبدو داخلها الحقيقة أمرًا ممكنا أو تكون على الأقل حالة محتملة ضمن حالات هي الأخرى ممكنة ».[11]

فالسرد أداة من أدوات التعبير الإنساني يعمل على صياغة ما نريده بصورة تتجاوز حدود اللغة التي نتكلم بها ، وإن كانت وسيلته ، إلاَّ أنَّه يحاكي عن طريق هذه اللغة السلوك الإنساني والحركات والأفعال والأماكن هي أدوات عالمية الدلالة.

وينطوي النَّص السَّردي مَهْمَا كان نوعه على أفقين متلازمين حضوريا« أفق التجربة ، وهو أفق يتجه نحو الماضي ، ولا بدَّ أن يكتسب صياغة تصويرية مُعيَّنة ، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي وأفق التوقع ، وهو الأفق المستقبلي الذي يهرب به النص السردي بمقتضى تقاليد النوع نفسه...ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمَّة تأويلها ».[12]

أصبح فنّ المقال فضاءً مفتوحًا يتفاعل مع مختلف الفنون الأدبية ، مستفيدًا من تقنياتها وأساليبها التعبيرية ، وقد أتاح هذا التداخل للمقال اكتساب مرونة أكبر وقدرة أوسع على التأثير ، مما جعله يجمع بين السرد والوصف والحوار والنفحة الشعرية في بناء فني متكامل« استغلت المقالة الفنون الأخرى فأخذت من السيرة والقصص رسم الشخصيات ومن المسرحية الحوار ومن القصيدة النائية النفحة الشعرية».[13]

يتحدث "الرافعي" عن تجربته بقوله: «لم أكتب في القصة إلا قليلا ، إذا أنت أردت الطريقة الكتابية المصطلح على تسميتها بهذا الاسم ، ولكني مع ذلك لا أراني وضعت كل كتبي ومقالاتي إلا في قصة بعينها ، هي قصة هذا العقل الذي في رأسي ، وهذا القلب الذي بين جنبي».[14]

والرافعي من الكتّاب الذين يميلون إلى تجاوز التصنيفات الأدبية التقليدية ، فينظرون إلى إنتاجهم بوصفه تجربة فكرية وشعورية واحدة تتجلى في أشكال متعددة ، لا في أجناس منفصلة ، ومن هذا المنطلق تأتي رؤية الرافعي لتعبّر عن وعي خاص بالكتابة ، يجعلها امتدادًا لتجربة داخلية واحدة أكثر من كونها التزامًا بقالب فني محدد ، فيقول: «وأنا لا أنكر أنَّ في القصة أدبًا عاليًا ، ولكن هذا الأدب العالي في رأيي لا يكون إلا بأخذ الحوادث ، وتربيتها في الرواية كما يربي الأطفال على أسلوب ، سواء في العلم أو الفضيلة فالقصة من هذه الناحية مدرسة لها قانون مسنون ، وطريقة ممحصة ، وغاية معينة ؛ ولا ينبغي أن يتناولها غير الأفذاذ من فلاسفة الفكر الذين تنصبهم مواهبهم لإلقاء الكلمة الحاسمة في المشكلة التي تثير الحياة أو تثيرها الحياة والأعلام من فلاسفة البيان الذين رزقوا من أدبهم قوة الترجمة عما بين النفس الإنسانية والحياة ، وما بين الحياة وموادها النفسية في هؤلاء وهؤلاء تتخيل الحياة فتبدع أجمل شعرها ، وتتأمل فتخرج أسمى حكمتها ، وتشرع فتضع أصح قوانينها».[15]

يرى "عز الدين إسماعيل" أن اكتمال العمل القصصي مرهون بتوافر عناصر محددة تضمن تشكله كجنس أدبي له خصائصه الفنية وحدوده الخاصة « فهناك حوادث وأفعال تقع لأناس أو تحدث منهم ، وبذلك يوجد العنصر الثاني وهو عنصر الشخصية. ووقوع الحادثة لا بد أن يكون في مكان وزمان ، وهذا هو العنصر الثالث. ثم هناك الأسلوب الذي تسرد به الحادثة والحديث الذي يقع بين الشخصيات والعنصر الأخير هو الفكرة أو وجهة النظر ، فكل قصة تعرض بالضرورة وجهة نظر في الحياة وبعض مشكلاتها. وكل العناصر السابقة ليست سوى

أدوات تكشف لنا بها القصة عن طريقة المؤلف في النظر إلى الحياة ، وفهمه لها ، وموقفه العام منها».[16]

كتاب «وحي القلم» لـ "مصطفى صادق الرافعي" ليس كتابًا قصصيًا بالمعنى الأجناسي ، فميثاقه السردي لم يحدده كقصص ، غير أنّه ضم مقالات ذات طابع سردي قوي ، شملت على تداخل حاصل بين حدود المقالة والقصة القصيرة ، ومن هنا حاولنا تتبع عناصر القصة (الحدث ، الزمان والمكان ، الشخصية) ، التي احتوت عليها هذه المقالات.

1.2 الحدث:

يُعَدُّ السرد القصصي من أبرز الأشكال التعبيرية التي تعكس تجربة الإنسان وتفاعله مع الواقع ، حيث ترتكز القصة على تنظيم دقيق يربط بين الوقائع الجزئية في نسق منسجم ، ويأتي ترتيب الأحداث وتسلسلها وفق نظام معين يتيح للقصة خصوصية وفرادة التميز عن غيرها ، إذ يختلف مسار الحدث باختلاف الرؤية الفنية للكاتب ، ويقوم الحدث على « مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص هو ما يمكن أن نسميه"الإطار " ، **plot**ففي كل القصص يجب أن تحدث أشياء في نظام معين. وكما أنه يجب أن تحدث أشياء فإن النظام هو الذي يميز إطارا عن آخر.الحوادث تتبع خطاً في قصة ، وخطاً آخر في قصة أخرى ».[17] والحدث هو « مجموعة من المواقف المتعاقبة التي تتكون منها القصة ، أو هو تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سردًا فنيا والتي يضمها إطار خارجي».[18] فتلك الوقائع والأفعال المتعاقبة التي تروى سردا ، تربطها حبكة بعلاقات زمنية وسببية تعمل على توجيه مسارات القصة.

« الحدث :**Action**: - سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية ، نظام نسقى من الأفعال ، وفى المصطلح الأرسطى فإن الحدث هو تحول من الحظ السيء إلى الحظ السعيد أو العكس وحدثان يؤلفان حدثًا أكبر. وفي مصطلح بارت فإنَّ الحدث مجموعة من الوظائف يحتلها العامل نفسه أو العوامل ؛ فعلى سبيل المثال فإن الوظائف المنوطة بالذات في سعيها نحو الهدف تشكل الحدث الذي تسميه مطلباً الحدث هو أيضاً الفعل ».[19]

يمثل الحدث السردي في مقال «اليمامتان» بنية مركبة تتداخل فيها المرجعية التاريخية مع البناء الفني التخييلي ، بحيث يُعاد استثمار معطيات الواقعة التاريخية المتمثلة في الفتح الإسلامي لمصر داخل قالب أدبي يصبغ عليه طابعا يحمل أبعادا إنسانية وأخرى رمزية.

ينطلق الحدث من مرجعية تاريخية صريحة تسند إلى رواية محمد بن عمر الواقدي حول فتح مصر على يد عمرو بن العاص ، وما صاحب ذلك من حصار مدينة بلبيس وأسر أرمانوسة ابنة المقوقس. غير أن الكاتب يتجاوز الحدث التاريخي ليملأ "الفراغ السردي" الذي تركه المؤرخ ، فيبتكر شخصية مارية ، ويجعل منها مركزًا شعوريًا يتحول الحدث عبره من واقعة عسكرية إلى تجربة إنسانية داخلية.

يتطور الحدث وفق مسار تصاعدي واضح ، يبدأ بحالة التوتر والخوف التي تعيشها مارية نتيجة الصورة المشوهة التي رسمها الروم عن العرب ، حيث يتحول الحدث الخارجي (الزحف العسكري) إلى حدث نفسي داخلي قائم على الوهم والهلع. ثم يدخل الحدث مرحلة التحول مع حوارات "أرمانوسة" التي تقدم صورة مغايرة عن المسلمين ، فيبدأ الوعي الإيجابي في التشكل ، وينتقل الحدث من مستوى الصراع العسكري إلى صراع فكري وقيمي بين تصورين للحضارة والإنسان.

ومع لقاء مارية غير المباشر بعمرو بن العاص ، يتخذ الحدث بعدًا عاطفيًا ، إذ يتحول الإعجاب إلى حب صامت ، وهنا يتداخل الحدث الخارجي (الفتح) مع الحدث الداخلي (تجربة الحب) ، فيصنع الكاتب توازيًا دلاليًا بين "فتح مصر" و"محاولة فتح قلب مارية" ، غير أن هذا المسار لا يكتمل ، بل ينتهي إلى ذروة مأساوية تتمثل في موت مارية ، وهو ما يمنح الحدث طابعًا تراجيديًا.

وتأتي خاتمة الحدث عبر صورة اليمامة التي تحضن بيضها في فسطاط عمرو بن العاص ، وهي حادثة تبدو هامشية تاريخيًا ، لكنها تتحول فنيًا إلى مركز دلالي للنص ؛ إذ تُقابل بين فعلين متناقضين: الحرب بوصفها صناعة للموت ، واليمامة بوصفها رمزًا للحياة والاستمرار ، ومن خلال هذا التقابل ، يعيد الكاتب تأويل الحدث التاريخي ، فيرفعه من مستوى الواقعة إلى مستوى الرمز ، حيث تصبح اليمامة معادلًا موضوعيًا لمارية ، ويغدو الحدث كله تأملاً في الحب والحياة والمصير.

هكذا يتبين أن الحدث في «اليمامتان» ليس خطيًا بسيطًا ، فهو بنية متعددة المستويات: تاريخي ، ونفسي ، وفكري ، ورمزي. وقد نجح الكاتب في تحويله من خبر تاريخي جامد إلى تجربة سردية حية ، يتداخل فيها الواقعي بالمتخيل ، والموضوعي بالذاتي ، بما يعكس قدرة عالية على توظيف الحدث القصصي في خدمة الرؤية الأدبية والفكرية للمقال.

2.2 .الشخصية:

من الجدير الإشارة إلى أنّ الشخصية داخل العمل الروائي في ارتباط وثيق بالحدث فلا انفصال بينهما: « إذ هي المؤدية والفاعلة له ، وهي التي تحدد مساره واتجاهاته ، فلا توجد شخصية بدون حدث ، أو حدث بدون شخصية ، مما يؤكد أنّ العلاقة بينهما وطيدة تمتد بامتداد كل منهما ولا يستطيع كاتب القصة أن يفصل بين الشخصية وأحداث قصته أو يجعل مسار الشخصية الرئيسة منحرفًا عن الحدث العام».[20]

الشخصية ككائن ورقي ترسم حدودها بحسب تفاعلها مع الحدث الروائي وكثيرا ما نكشف تفاصيلها من ردود أفعالها السلوكية المترتبة عن المواقف والأحداث التي تواجهها في العمل الروائي وعليه تُعَدّ الشخصية من أهم الركائز التي يقوم عليها البناء السردي ، إذ لا يمكن تصور أحداث دون وجود شخصيات تُنجزها أو تتفاعل معها ، وتتشكل ملامح الشخصية وتتحدد أبعادها من خلال «علاقاتها الوطيدة والمستمرة والواضحة بأحداث الرواية ، على اختلاف المضامين التي تعبر عنها ، وكلما كانت الشخصية على صلة بالأحداث استطاع الكاتب أن يوحد بين أجزاء العمل في كل متكامل تتحقق معه الوحدة العضوية للعمل كله ».[21]

تُشكّل الشخصية في مقال "اليمامتان" محوراً بنيوياً ودلالياً مركزياً ، فتُصاغ بوصفها حاملاً فكرياً ورمزياً يعكس رؤية الكاتب للعالم.

وتكشف عن تداخل حاصل بين المقالة والقصة القصيرة ، فالنص لا يكتفي بسرد حدث تاريخي مرتبط بشخصية من شخصيات التاريخ الإسلامي وهو "عمرو بن العاص" ، بل يعيد تشكيله تخييلياً عبر شخصيات تؤدي أدواراً نفسية وفكرية عميقة.

وهذا التنويع المرجعي ، يخلق توزنا بين الواقعي والمتخيل ، فالشخصيات التاريخية تمنح النّص عنصر الإيهام بالحقيقة ، بينما تتيح الشخصيات المتخيلة للكاتب حرية التشكيل والتأويل.

تمثل "مارية" التي تؤدي دور وصيفة "أرمانوسة" ، مركز الثقل السردي ، إذ تقوم بدور "بطلة الوعي" لا "بطلة الفعل" ، فهي لا تغيّر مجرى الأحداث بقدر ما تعكس التحولات النفسية والفكرية التي تشكل جوهر النّص.

وتنتقل هذه الشخصية من مرحلة الخوف والعداء من الآخر "المسلمين" ، إذ سيطرت عليها صورة نمطية مشوهة عن العرب ، تصوغها في خطاب شعري مأساوي يضخم الإحساس بالخطر ، ثم تنتقل إلى مرحلة الوعي الذي تتيح لها مراجعة تصوراتها من خلال الحوار مع

أرمانوسة ، فتنتقل من الانفعال إلى التساؤل ثم الفهم ، وفي الأخير تنقلب مشاعرها إلى إعجاب ثم حب صامت تجاه عمرو بن العاص ، غير أنّ هذا الحب يظل مستحيلاً ، مما يقودها إلى الذبول والنهاية المأساوية.

وعليه ، يتحدد المسار العام للشخصية في انتقالها من الوهم إلى المعرفة ، ثم إلى العاطفة ، وأخيراً إلى الفناء ، وهو مسار يكشف عن عمق التوتر الداخلي الذي يميز الشخصية الحديثة.

وفي المقابل نجد شخصية (أرمانوسة) التي تمثل نموذجاً للشخصية الثابتة التي تقوم بدور الموجه الفكري ، فهي شخصية عقلانية متزنة تُسهم في تصحيح تصورات مارية ، وتقدّم خطاباً تفسيرياً يعكس رؤية الكاتب للحضارة الإسلامية،وتتحدد علاقتها بمارية ضمن ثنائية تقابلية.

مارية	أرمانوسة
• الانفعال • القلق	• العقل • الاتزان

وهذا التقابل في تكوين الشخصيات يعمّق البعد الدلالي للنص ، إذ يكشف عن صراع داخلي بين رؤيتين مختلفتين للعالم.

بالإضافة للشخصيتين الرئيسة والمساعدة ، نجد حضور شخصية تاريخية ممثلة في "عمرو بن العاص" ، والتي تحضر بوصفها نموذجاً أخلاقياً أكثر من كونها شخصية فاعلة داخل الحدث ، فظهورها محدود ، لكنه مؤثر في توليد انطباعات عن كل المسلمين ، فقد مثل القائد المسلم الذي جمع بين القوة والأخلاق ، وكان مثالا للفتح الحضاري الذي أسس على القيم الإسلامية وليس على العنف.

وبذلك أسهمت شخصية عمرو بن العاص في بناء صورة بديلة ، عملت على تفكيك الصورة النمطية التي ركبها الآخر عن المسلمين ، وكشف زيفها ومحدوديتها ، وهذا مؤشر

دلالي عميق يكشف عن رؤية الكاتب وموقفه الفكري ، الذي ضمنه في الصورة الجديدة المركبة عن الإسلام والمسلمين.

وتستعين مقالة "اليمامتان" كما يوضحه عنوانها على الشخصية الرمزية "اليمامة" ، والتي تحمل رمز السلام ، وهي أهم عنصر رمزي في المقالة بوصفها علامة دلالية مركزية تختزل رؤية النص للحياة والأنوثة والحب في مقابل الحرب والموت.

تظهر اليمامة في المستوى السردي كعنصر ثانوي مرتبط بحادثة واقعية: حين يأمر عمرو بن العاص بترك خيمته قائمة لأن يمامة قد باضت فيه ، فترأف بها ولم يرد إزعاجها.

ويُبنى حضور هذه الشخصية على جملة من الدلالات المتداخلة ، أولها دلالة الحياة والاستمرار أما على المستوى الرمزي الأوسع ، فإن اليمامة تؤدي وظيفة إعادة تأويل الحدث التاريخي ؛ إذ تنقل القصة من مجال الفتح العسكري إلى مجال التأمل الإنساني ، فحادثة إبقاء الخيمة قائمة ، موقف أخلاقي يؤخذ بعدا دلاليا يتّصل بانتصار القيم الإنسانية (الرحمة ، رعاية الحياة) داخل سياق الحرب ، وهنا تتحول اليمامة إلى رمز كوني للحياة التي تستمر رغم العنف ، وإلى علامة على أن الفتح الإسلامي جاء ليبعث حياة في النفوس لا أن ينهيها.

ومن هنا تنفتح الشخصية على بعدها الثالث ، وهو بعدها التقابلي مع مارية ؛ فاليمامة تمثل الصورة الممكنة للسعادة ، بينما تمثل مارية الصورة المأساوية لها ، كلتاهما "أنثى" ، لكن الأولى تملك موضوع حبها (بيضها/حياتها)، بينما الثانية تعجز عن تحقيق حبها ، فتنتهي إلى الذبول والموت ، وبذلك تصبح اليمامة بمثابة "مرآة رمزية" تعكس ما فقدته مارية ، أو ما كان يمكن أن تكونه لو تحقق لها الاكتمال العاطفي.

وقد استعان الكاتب بها لتكون خاتمة دلالية للنص ، ترفع الحدث من مستوى التاريخ إلى مستوى الرمز ، وتمنح السرد بعدًا تأمليًا عميقًا يجعل من «اليمامتان» نصًا يتجاوز الحكاية إلى الرؤية التأملية.

وبذلك تتعدد وظائف الشخصية في "اليمامتان" ، حيث تؤدي أدواراً جمالية وفكرية ورمزية في آن واحد ، وتُسهم في بناء البعد القصصي للنص ، كما تعمل على نقل رؤية الكاتب ذات البعد الحضاري والأخلاقي ، وتحول التجربة الفردية إلى دلالة إنسانية برؤية كونية.

3.2 الزمان والمكان السرديَّين:

أولا: الزمان

الزمان عنصر أساسي في البناء السّردي للقصة فلا تخلو قصة من زمن تنتظم فيه أحداثها ، ويخضع الزمن داخل القص الحديث إلى معالجة فنية ، يتولّد عنها المفارقات الزمنية **anachrony** * ، حيث يعاد تشكيل الزمن بتكسير خطية التتابع الطبيعي ، وإعادة ترتيب ظهور الأحداث وفق ما يرتأيه الكاتب ويخدم جمالية النص ويثري تجربة قراءته.

ونلحظ في مقالات الرافعي تفكيكا لخطية الترتيب الزمني والمتحققة عبر العودة إلى الماضي لاستذكار أحداث سابقة وهو ما يعرف بآلية الاسترجاع**، في مقال "أحلام في القصر"يقول السارد «وكان أبوه من الأمراء الذين وُلدوا وفي دمهم شعاعُ السيف ، وبريقُ التاج ، ونخوةُ الظفر ، وعزُّ القهر والغلبة ؛ ولكن زمن الحصار ضرب عليه ، وأفضت الدولةُ إلى غيره ، فتراجعت فيه ملكاتُ الحرب من فتح الأرض إلى شراء الأرض ، ومن تمشييد الإمارات إلى تشييد العمارات».[22]

يمسح الاسترجاع مساحة زمنية تطال جيلينِ يستعيد من خلالها الرافعي تاريخ الأب الأمير وتحولاته الاجتماعية التي تكشف عن تحول حضاري كامل ، حيث تم الانتقال من الإمارة الحقيقية إلى الإمارة الوهمية ، الملخصة في الألقاب "الأمير" و"ابن الأمير" ، وقد بنى الرافعي هذا الاسترجاع على تقابلات ثنائية متوازية تلخص هذا التحول بين الماضي والحاضر ، فانتقل الأمير من (فتح الأرض إلى شراء الأرض) ومن (تمشييد الإمارات إلى تشييد العمارات) ، فالإمارة ولّت وولى معها الماضي التليد ، وحلّ محلها حاضر معيش قائم على شراء الأرض وتعمير البيانات.

كما يُبادر الرافعي في مقال «اليمامتان » إلى استرجاع تاريخ قديم ، ويحدده بدقة: فيقول «جاء في تاريخ الواقدي أنّ (المُقَوْقِسَ) عظيمَ القِبْطِ في مصر ، زوَّجَ بنتَه (أرمانوسة) من (قسطنطين بن هِرَقْل)، وجهَّزها بأموالها حَشَمًا لتسيرَ إليه ، حتى يَبْنيَ عليها في مدينة قَيْسارِيَة»[23].

هذا الاسترجاع يُعيدنا إلى ما قبل الفتح الإسلامي بعقود ، ثم يُقيم خطًّا زمنيًّا يتصاعد نحو اللحظة الحاضرة للسرد ، وهذا يحقّق ووظيفة سردية مزدوجة فهو يقوم بعملية الإخبار التاريخي وفي الآن ذاته يمهد للخط الدرامي الذي سيشقه السرد الجديد.

والاستباق*** هو القفز إلى الأمام ، أي استشراف ما لم يقع بعد في زمن السرد ، وهو عند الرافعي أداة للتحذير لا للإخبار ، يُشير به إلى المصير الذي ينتظر الشخصية إن لم تتغير.

نجد في مقال "الطفولتان" أشد لحظات الاستباق حضوراً هي تلك التي يُلقيها الرافعي في خطاب "جعلص" لـ"عصمت" ، حين يقول للطفل المترف: «أنت يا ابنَ المدرسة كأنك طفلٌ من ورقٍ وكراساتٍ لا من لحم ، وكأن عظامَك من طباشير! أنت يا ابنَ المدرسة هو أنتَ الذي سيكون بعد عشرين سنة ، ولا يعلم إلا الله كيف يكون».24 ، يرسم الرافعي عبر لسان "جعلص" مستقبلاً ضبابياً لعصمت إن ظل على هذا النهج من الترف والاتكال ، ويأتي هذا الاستباق على لسان طفل من الشارع قد خَبِر الفقر والجوع والاحتياج ، مما طبعه بمفارقة درامية حادة.

ويتخذ الاستباق في مقال "أحلام في قصر شكل الحلم ، فيتخفى الاستباق خلف قناع الرؤية الليلية ، حيث يُطالع ابن الأمير في حلمه صورة مستقبله المُتوقع إن لم يتب ويتراجع عما هو عليه ، مستقبل من الفقر والتشرد والإهانة والجنون ، ويُخبره الملك في الحلم بصراحة: «ويلك !لقد طردتَ المسكينَ تخشى أن تنالَك منه جراثيمُ تمرض بها ، وما علمتَ أن في كل سائلٍ فقيرٍ جراثيمَ أخرى تمرض بها النعمة ؛ فإن أكرمتَه بقيت فيه ، وإن أهنتَه نفضَها عليك. لقد هلكت اليومَ نعمتُك أيها الأمير»[25] هذه الجملة استباق تحذيري صريح يقلب منطق الصحة والمرض: الفقير ليس مصدر العدوى ، بل الإهانة هي الجرثوم الحقيقي الذي يُفسد النعمة.

والاستباق الأبلغ دلالة في النص هو خاتمته المفتوحة«ويا ليتَ من يدري بعد هذا !أغدا ابنُ الأمير على المسجد وأقبل على الفقراء يُحسن إليهم ، أم غدا على صاحبتِه التي امتنعت عليه فابتاع لها الحليةَ بعشرة آلاف دينار»[26]

كما يلجأ الرافعي إلى تعطيل زمن السرد باعتماده على تقنية الوقفة الوصفية****

ففي مقالة "بنت الباشا" يفرض الوصف توقفا للسرد في التوصيف الذي يقدمه الراوي لجمال بنت الباشا بقوله: « هذه المرأة وضاحةَ الوجه ، زهراء اللون كالقمر الطالع... وكَانَتْ بَضَةً مُقَسْمَةٌ أبدع التقسيم ، يلتف جسمها شيئاً على شيء التفافاً هندسياً بديعاً ، يرتفع عن أجسام الغيد الحسان ».[27]

ويعطف هذا الوصف بوصف الحالة النفسية "لبنت الباشا" ، بعد الفاجعة التي ألمت بها وأسفرت عن فقد رضيعها «مطرقة كاسفة ذابلة..تذري الدمع».[28] وبين الانتقال من الوصف الخارجي إلى الوصف الداخلي (النفسي) ، يستثمر السرد في الزمن الحقيقي ويقوم بتعطيله.

ويتوقّف السرد التاريخي عند وصول "أرمانوسة" ليُفسح المجال لوقفة وصفية

«كانتْ لأرمانوسةَ وصيفةٌ مُوَلَّدةٌ تُسمَّى (ماريَة) ، ذاتُ جمالٍ يونانيٍّ أتمتهُ مصرُ ومَسَّحَتهُ بسحرها ، ونَقَّصَ الجمالَ الكاملَ الحَكيمُ أن يكونَ مصريًّا. فهيَ قد تَهُمِلُ أن يَكونَ في جمال نسائها فاتِحٌ يُكمِلُه...».[29]

ويمتدّ الوصف في مقال «في الربيع الأزرق»عبر صفحات بأسلوب مُتتالٍ ومُتنامٍ ، فجاء في وصف البحر: «تبدو لك السماءُ على البحر أعظمَ مِمَّا هي ، كما لو كنتَ تنظُر إليها من سماءٍ أخرى لا من الأرض... وفي جمالِ النفسِ يكونُ كلُّ شيءٍ جميلًا ، ...فتنقلبُ الدارُ الصغيرةُ قصرًا لأنها في سَعَةِ النفسِ ».[30]

كما نجد استعمالا لتقنية المشهد الحواري وهي أكثر تقنيات الزمن قُربًا من الزمن الفعلي للحياة ؛ فالحوار يُحاكي الكلام الحيّ ويمنح القصة حضورًا آنيًّا ، ونجد الرافعي يُكثر من إدراج الحوار في نصوص «وحي القلم» ، في مقالة "بين خروفين" يصف الرافعي مشهدًا بين كبش كبير وحمل صغير ، إذ يقول:

« وتحرك الصغير من نومه ، فقال له الكبش : إنه ليقع في قلبي أنك الساعة كنت في شأن عظيم ، فما بالك منتفخاً وأنت هاهنا في المنحر لا في المرعى !

قال الصغير : يا أخا جدي ... لقد تحققت أنَّكَ هَرِمْتَ وخَرِفْتَ ، وأصبحت تمج اللعاب والرأي ...!

قال الكبش : فما ذاك ويلك ؟

قال : إنك قلت : إن هذا الإنسان عاد علينا بالشفرة البيضاء ، ووصفت الذبح والسلخ والأكل ؛ وأنا الساعة قد نمت فرأيتُ فيما أرى ، أنني نطخت ذاك الرجل الذي جاء بنا إلى هنا ، .. ، ثم إني أخذت الشفرة بأسناني ، فثلمته في نحره حتى ذبحته ، ثم افتلَذْتُ منه مُضْغَةً فلكتها في فمي ؛ فما عرفت -والله - فيما عرفت لحناً ولا عفناً في الكلأ هو أقبح مذاقاً منه !

إن الإنسان يستطيب لحمنا ، ويتغذى بنا ، ويعيش علينا : فما أسعدنا أن نكون لغيرنا فائدة وحياة...قال الكبير : لقد صدقت - والله -، ونحن بهذا أعقل وأشرف من الإنسان ؛ فإنه يقضي العمر آخذاً لنفسه ، متكالباً على حظها ، ولا يُعطي منها إلا بالقهر والغلبة والخوف ،

تعال أيها الذابح ، تعال خذ هذا اللحم وهذا الشحم ؛ تعال أيها الإنسان لتعطيك ؛ تعال أيها الشحاذ ...! »[31].

هذا الحوار يُشكّل «مشهدًا» بالمعنى السردي الدقيق إذ يتوقّف الزمن عن التقدّم ليُفسح المجال لتحاور الشخصيتين ، في حضور متزامن ، والرافعي يعمد لهذه التقنية ليمنح الفكرة حيويةً جدلية تتجاوز ما يُمكن أن تحققه العبارة الخطابية المُباشرة.

وقد أدّى اختيار الحوار كأداة تعبيرية دورًا لا تستطيع المقالة التقريرية تأديته.

ثانيا: المكان في مقالات وحي القلم:

يعد المكان قوّة فاعلة في بناء دلالة النص الأدبي ، وعنصرا مهما في تشكيل بنيته السردية.

أ- المكان الأليف

المكان الأليف هو الفضاء الذي يجد فيه السارد أو الشخصية أمانًا نفسيًّا وانتماءً وجدانيًّا.

الطبيعة بوصفها مكانًا أليفًا

تتحوّل الطبيعة في «وحي القلم» إلى حضن أليف يمنح السارد الطمأنينة والإلهام ، جاء في مقالة "في الربيع الأزرق « ما أجملَ الأرضَ على حاشيةِ الأزرقَيْن البحرِ والسماء ؛ يكادُ الجالسُ هنا يظنُّ نفسَه مرسومًا في صورةٍ إلهية».[32]

تتحول الطبيعة إلى فضاءٌ كونيٌّ يُذيب الحدودَ بين الذات والوجود ، ويشكل البحر والسماء معًا مكانًا أليفًا لأن السارد يجد فيه تطابقًا بين الداخل والخارج ، بين النفس والكون.

وفي مقالة الربيع تتكرّر الطبيعة بوصفها ملاذًا:

«في الربيعِ تظهرُ ألوانُ الأرض ،... وتظهرُ ألوانُ النفس... ويصنعُ الماء صنعه في الطبيعة ، فتخرجُ تَهاويلَ النباتِ ، ويصنعُ الدم صنعه ، فيُخرجُ الدمُ تهاويلَ الأحلام»[33].

الربيع هنا مكانٌ أليف لأنه يمنح البشر تناغمًا مع الوجود ، والاستعارة الدموية (الدم والماء) تُعمّق الصلة بين الجسد والأرض ، وبين المكان والحياة.

ويؤدي المسجد دور المكان الأليف الوحيد في "أحلام في قصر" ، وغرابته أنه غائب طوال النص يُشار إليه مرتين دون أن يصله "ابن الأمير" يقول السارد: «ضجِرَ منه ذات مرة]أي الشيطان] فهمَّ أن يرفعَ يده عنه ويدعَه يدخل إلى المسجد فيصلي مع بعض الأمراء الصالحين».[34] رغم أنّ المسجد مكان أليف إلا أنّ شخصية "ابن الأمير بقيت على علاقة انفصال به ، رغم إدراكها بأنّه الملاذ الروحي الذي تحقق فيه الذات استواءها الوجداني.

ويعود المسجد في الخاتمة ليكون اختيار مطروحا كسؤال معلقٍ: «أغدا ابنُ الأمير على المسجد وأقبلَ على الفقراء يُحسن إليهم ، أم غدا على صاحبته ؟»[35] ، والمسجد هنا ليس مكاناً دينياً فحسب بل رمز للوعي الأخلاقي ، والاحتواء والتحصين من كل ما يعتري النفس من شرور.

ب- المكان المعادي

المكان المعادي هو الفضاء الذي يُهدّد الشخصية ويشكّل خطرًا وجوديًّا أو نفسيًّا عليها ، وتعدّ المدينة الحديثة بما تحمله من رياح التغيير التي عصفت بأخلاق المجتمع مكانا معاديا ، وهذا ما يبينه الرافعي في نصوص عدة ، حيث يسلّط نقمته على مظاهر الحضارة الغربية المادية التي غزت المدن المصرية ، فالمدينة الحديثة وفق هذا الطرح مكانٌ معادٍ لأنها تُفسد القيم وتهدد الهويّة ، وتدفع شبابها نحو الاستلاب ، وقد اشتغل الرافعي على هذا المكان اشتغالًا رمزيًّا فتجسّد في الشوارعُ والمقاهي والمجالسُ التي تمدينت وأصبحت على النموذج الغربي.

ويعد الشارع في مقالة "أحلام في قصر" مكانا معاد لشخصية "ابن الأمير" ، فهو مكان لا يُعترف فيه بلقب ولا ينحاز فيه لنسب ، فيردّ كل إنسان إلى قيمته الفعلية ، ف" ابن الأمير" في الشارع مجرد إنسان بأسماله:«ما كادت تعرفُه عيناها في أسمالِه وبذاذتِه وفقرِه حتى أمرت به فجُرَّ بيديه ودُفع في قفاه».[36]

وفي وصف الرافعي لرحلة "ابن الأمير" في الشارع يُراكم المحطات المكانية لتُشكّل مسار انهيار متدرج: حانوت الغانية ← أبواب الحوانيت ← سوق المكدين ← الطريق إلى المارستان.

وكل محطة تُفقده طبقة من الوهم حتى يصل إلى الجوهر العاري من كل زيف.

ينبني تصنيف المكان على الانغلاق والانفتاح ، فنرى أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة:

ج- المكان المفتوح:

يُمثّل البحر في «وحي القلم» نموذجًا للمكان المفتوح بامتياز ، ففي مقال «في الربيع الأزرق» يغدو البحر استعارةً كونيّة للانفتاح والتأمّل والتحرّر:

«تبدو لكَ السماءُ على البحر أعظمَ مما هي ، كما لو كنتَ تنظرُ إليها من سماءٍ أخرى لا من الأرض... وفي جمالِ النفسِ يكونُ كلُّ شيءٍ جميلاً».[37]

يرتبط المكان المفتوح عند الرافعي بانبساط الروح وتحرّرها من قيود الزمن والوجود اليومي ، فالامتداد اللامحدود يتيح للذات متسعا من التحرر ، ويتسع مع ذلك توسيعَ أُفقها الداخلي.

د- المكان المغلق:

تظهر الأمكنة المغلقة حاضنةً للأسرار والخوف والألم في "أحلام في قصر" يكون القصر مكانا مغلقا غير أنه وهمي ، فهو لا يوصف بأبعاده الحسيّة وإنّما يأتي ذكره بوساطة مؤشرات: الفراش الوثير في النهاية ، والغانيات ، والحلية بعشرة آلاف دينار ، وهذا يدل على أنه مكان يخلق وهم الأمان ويُرسّخ الغرور ، والدليل أن ابن الأمير كان يرى في القصر أنه "«مُشتقٌّ ممن يضع القوانين لا ممن يخضع لها».38 فيغدو" القصر" إذن مكانا مغلقا أيديولوجياً قبل أن يكون مغلقاً معمارياً ؛ يمنع ساكنه من إبصار الحقيقة وإدراكها.

3. خاتمة:

في ختام هذه الدراسة يتضح أن تجربة مصطفى صادق الرافعي في وحي القلم تمثل نموذجًا متميزًا للكتابة النثرية التي تجاوزت الحدود التقليدية بين الأجناس الأدبية ، إذ لم تبقَ المقالة عند حدود التعبير عن الفكرة والتأمل ، وانفتحت على تقنيات السرد القصصي لتنتج نصًا يجمع بين العمق الفكري والحضور الحكائي.

وقد كشفت الدراسة أن التداخل بين المقالة والقصة القصيرة ليس خروجًا عن طبيعة النوع الأدبي ، وإنّما هو مظهر من مظاهر تطوره ومرونته ، حيث استطاع الرافعي أن يوظف عناصر السرد المختلفة ، من حدث وشخصية وزمان ومكان ، داخل بناء مقالي يحمل أبعادًا جمالية ودلالية متعددة.

كما أظهرت القراءة التحليلية أن هذه العناصر لم ترد في مقالات وحي القلم بوصفها أدوات شكلية فقط ، وإنما أسهمت في بناء المعنى وتشكيل رؤية الكاتب الفكرية والإنسانية ، إذ تحولت الأحداث إلى وسيلة للتأمل ، وأصبحت الشخصيات حاملة لدلالات رمزية ، في حين أدى الزمان والمكان دورًا أساسيًا في تعميق التجربة السردية للنص.

وبذلك يتبين أن وحي القلم يمثل فضاءً أدبيًا مركبًا تتفاعل فيه المقالة مع القصة ، ويتجاور فيه الفكر مع الخيال ، والتأمل مع الحكي ، مما يمنح النص خصوصية فنية

جعلته يتجاوز التصنيفات الجاهزة ، ومن ثم فإن توظيف الرافعي للسرد القصصي داخل المقالة يعد اختيارًا فنيًا واعيًا أسهم في إثراء النثر العربي الحديث ، وأبرز قدرة الأدب على الجمع بين أشكال التعبير المختلفة في بناء واحد متكامل.

4. قائمة المصادر والمراجع:

1. الأدب وفنونه ، عز الدين إسماعيل ، دراسة ونقد ، دار الفكر العربي ، ط:9 ، القاهرة ، 2013.
2. الأسس النفسية في الإبداع الأدبي القصة القصيرة ، شاكر عبد الحميد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، القاهرة ، 1992.
3. التاريخ والنوع ، من كتاب تزفيتان تودوروف وآخرون ، القصة الرواية المؤلف نظرية الأنواع الأدبية ، رالف كوهين ، تر: خيري دومة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ط:1 ، القاهرة ، 1997.
4. السرد الروائي وتجربة المعنى ، سعيد بنكراد ، ط1 ، الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي ،2008.
5. الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني ، نادر أحمد عبد الخالق ، دسوق ، ط1 ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، 2009م ، ص269.
6. فن القصة القصيرة ، رشاد رشدي ، مكتبة الانجلو المصرية ، دط ، القاهرة ، دت.
7. فن المقالة ، محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، ط 4 ، بيروت ، 1996.
8. الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي ، سعيد يقطين ،الدار البيضاء ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، 1997.
9. المصطلح السردي ، جيرالد برنس ، تر: عابد خزندار ، المجلس الأعلى للترجمة ، ط1 ، القاهرة ، 2003.
10. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، ط:1 ، بيروت ، سوشبريس ، الدار البيضاء ، 1985.
11. مقدمة في النقد الأدبي ، علي جواد الطاهر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط:1 ، بيروت ، 1979.

5. الهوامش:

1التاريخ والنوع ، من كتاب تزفيتان تودوروف وآخرون ، القصة الرواية المؤلف نظرية الأنواع الأدبية ، رالف كوهين ، تر: خيري دومة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ط:1 ، القاهرة ، 1997 ، ص 23.

2 مقدمة في النقد الأدبي ، علي جواد الطاهر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط:1 ، بيروت ، 1979 ، ص 262.

3 المرجع نفسه ، ص 262.

4 ينظر ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، ط:1 ، بيروت ، سوشبريس ، الدار البيضاء ، 1985 ، 223.

5 ينظر ، الأدب وفنونه ، عز الدين إسماعيل ، دراسة ونقد ، دار الفكر العربي ، ط:9 ، القاهرة ، 2013 ، ص 151.

6 المرجع نفسه ، ص 163

7 المرجع نفسه ، ص نفسها.

8 الأسس النفسية في الإبداع الأدبي القصة القصيرة ، شاكر عبد الحميد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، القاهرة ، 1992 ، ص23.

9 فن القصة القصيرة ، رشاد رشدي ، مكتبة الانجلو المصرية ، دط ، القاهرة ، دت ، ص169.

10 الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي ، سعيد يقطين ،الدار البيضاء ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، 1997 ، ص19.

11 السرد الروائي وتجربة المعنى ، سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، 2008 ، ص237 ،238.

12المرجع نفسه ، ص 57

13 فن المقالة ، محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، ط 4 ، بيروت ، 1996 ، 95 ، 96.

14 وحي القلم ، مصطفى صادق الرافعي ، دار الكتاب العربي ، دط ، 2009 ، ج1 ، ص184.

15 المصدر نفسه ، ص نفسها.

16الأدب وفنونه ، عز الدين إسماعيل ، ص103.

17 المرجع نفسه ، ص 104.

18 الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني ، نادر أحمد عبد الخالق ، دسوق ، ط1 ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، 2009م ، ص269.

19 المصطلح السردي ، جيرالد برنس ، تر: عابد خزندار ، المجلس الأعلى للترجمة ، ط1 ، القاهرة ، 2003 ، ص19.

20 المرجع نفسه ، ص نفسها.

21 المرجع نفسه ، ص نفسها.

***** المفارقة الزمنية ، وهو حدوث عدم توافق فى الترتيب بين الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث والتتابع الذي تُحكى فيه ، فبداية تقع في الوسط يتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق تشكل نموذجاً مثاليا للمفارقة .

- في علاقتها باللحظة الراهنة فإنها اللحظة التي يتوقف فيها الحكي المتساوق مع الزمن المساق ما ليتيح نطاقا لها ، والمفارقات يمكن أن تعود بنا إلى الماضي (- **retrospec tion** الاستعادة **Analepsis** الاسترجاع **flashback** اللقطة الاسترجاعية(ولها مدى أو امتداد معين) فهى تغطى مدة معينة من زمن القصة ، وكذلك بعداً معينا (فمدة القصة التي تغطيها تشكل مسافة زمنية من اللحظة الراهنة (ينظر: المصطلح السردي ، جيرالد برنس ، ص24).

** الاسترجاع :** Analepsis**: مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة ، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني المساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع ويمكن أن تعتبر استعادة أو لقطة استرجاعية : استشاط جون غضبا ، رغم أنه أخذ على نفسه عهدًا منذ سنين طويلة بألا يفقد أعصابه ، وشرع في الصراخ بطريقة جنونية". والاسترجاع له فسحة معينة وكذلك بعد معين ، ففى هذا المثال : «لم تستطع ماري مواجهة الموقف ، رغم أنها أمضت عدة ساعات في الاستعداد له في اليوم السابق" ؛ فإن الاسترجاع له فسحة استغرقت عدة ساعات وبعد مقداره يوم واحد. وإكمال الاسترجاع أو العودة يملأ الثغرات السابقة التي نتجت من الحذف أو الإغفال **Ellipsis** في السرد ، والاسترجاعات المتكررة والعودة تعيد تكرار ذكر وقائع ماضية(ينظر: ، المصطلح السردي ، جيرالد برنس ، ص25).

22وحي القلم ، محمد صادق الرافعي ، ص 76.

23المصدر نفسه ، ص12.

*** الاستباق :**Prolepsis**: مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل) ، إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني ليفسح مكانا للاستباق (توقف ، لقطة مستقبلية ، منظور مستقبلى : جون كان غاضباً. ولكن بعد عدة أيام عاد ليأسف على موقفه ، ولكنه الآن لم يفكر في النتائج ولم ينقطع عن الصريخ. والاستباق له مدى أو نطاق محدود(فهو يغطى مدة محددة من زمن القصة) وله أيضا بعد محدد ، (زمن القصة الذي يغطيه يشكل بعداً زمنياً محدداً من اللحظة الحاضرة) فمثلا يبدو أن مارى لم تلاحظ ذلك ، ولكن فى اليوم الثاني ستفكر فيه عدة ساعات فالاستباق هنا يمتد) له مدى) إلى عدة ساعات وبعد ليوم واحد ، وهناك استباق مكمل وهو يسد الثغرات التي نتجت عن الإغفال **ellipsis** واستباق متكرر أو تمهيد وهو الذي يقص مستبقا الزمن وقائع ستقص مرة أخرى(ينظر: جيرالد برنس ، المصطلح السردي ، ص **186**).

24محمد صادق الرافعي ، وحي القلم ، ص 68.

25 المصدر ، نفسه ، ص 78.

26المصدر ، نفسه ، ص 81.

**** **Descriptive pause** :توقف يفرضه الوصف .ليس كل الوقفات وقفات وصفية ، وبعضها يكون نتيجة للتعليق ، وفضلا عن ذلك قليلة العمق بالنسبة فليس كل وصف يفرض وقفة في السرد : و " كانت الصالة الطولها وتنفتح في شرفات ناتئة على نوع ما من البهو يحيط بها ، وضعت عليه مناضد للخدمة " تشكل وقفة وصفية ، لأنها لا تقابل أي مرور في الزمن أو تغيير في العالم الذي تمثله رواية " الهضاب السحرية) ع . خ : لمؤلفها توماس مان)، في حين أن " وبعد السمك كان هناك لحم ممتاز مزوق ، ثم فاصل من الخضروات ودجاجة محمرة وحلوى وأخيراً جبن وفاكهة " لا تشكل وقفة وصفية (في السرد نفسه) (ينظر: جيرالد برنس ، المصطلح السردي ، ص58).

27 محمد صادق الرافعي ، وحي القلم ص82.

27 المصدر نفسه ، ص نفسها.

28 المصدر نفسه ، ص نفسها.

29 المصدر نفسه ، ص 12.

30 المصدر نفسه ، ص 40.

31 المصدر نفسه ، ص60.

32 المصدر ، نفسه ، ص40.

33 المصدر ، نفسه ، ص 30.

34 المصدر نفسه ، ص 77.

35 المصدر نفسه ، ص81.

36 المصدر نفسه ، ص 79.

37المصدر نفسه ، ص 40.

38المصدر نفسه ، ص 76.