مجلة جامعة بني وليد للعلوم الإنسانية والتطبيقية
Bani Waleed University Journal of Humanities and Applied Sciences
تصدر عن– جامعة بني وليد – ليبيا
Website:https://jhas-bwu.com/index.php/bwjhas/index
ISSN 3005-3900 الصفحات (01 -13) المجلد الحادي عشر ــ العدد الثالث ــ 2026

Narrative Structure of the Epistolary Story in Houshang Golshiri's Stories: "The First Innocent" and "The Prisoner of Paghan" as a Model

Buthaina Shemous *
Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities- University of Tartous, Tartous, Syria.
shemous@gmail.com

سردية عناصر القصة الترسلية لدى هوشنغ غلشيري؛ المعصوم الأول وحبيس باغان نموذجاً

د. بثينة شموس *
قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة طرطوس، طرطوس، سورية.

Received: 04-01-2026	Accepted: 23-02-2025	Published: 01-04-2026
Copyright: © 2026 by the authors. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

الملخص:
تعد القصة الترسلية نوعاً سردياً قليلاً في الأدب، وقد كان الكاتب الإيراني هوشنغ غلشيري من الأدباء الذين طرقوا هذا النوع في بعض قصصه، لذا أردنا أن نسلط الضوء على قدرة الرسالة على احتواء قصة، بتسليط الضوء على مدى الاتساع أو الضيق في سرد عناصر القصة؛ الفضاء والزمن والشخصيات. قام هذا البحث على أسس المنهج الوصفي التحليلي، ساعياً إلى دراسة سردية عناصر القصة الترسلية المذكورة لدى هوشنغ غلشيري في قصتي "المعصوم الأول وحبيس باغان"، وكان مما وصل إليه البحث أن الفضاء في القصتين كان معادلاً للبطل، لذا أكثر الراوي من السرد المرتبط به، أما الزمن فلم يحظَ بتلك الأهمية لأنه لم يكن ذا أهمية في إبراز الشخصية أو القصة، خاصة في حبيس باغان، ومما توصلنا إليه –أيضاً- أن القصة والرسالة ركزت على الراوي، وعملت على تشخيصه لكونها رسالة ذاتية، وقد استعين على ذلك بشخصية نقيضة نالت أهمية تضاهي أهمية الراوي، أو تفوقها، وغيرها من النتائج التي سنعرضها لاحقاً.

الكلمات الدالة: القصة الترسلية، عناصر القصة، هوشنغ غلشيري، المعصوم الأول، حبيس باغان.

Abstract
The epistolary story is a relatively rare genre in literature. Iranian writer Houshang Golshiri explored this genre in some of his works. This study aims to highlight the capacity of the epistolary form to convey a story, focusing on the extent to which the narrative elements - setting, time, and characters- are developed. This research employs a descriptive-analytical approach, studying the narrative elements of the epistolary novels by Houshang Golshiri, specifically "The First Innocent" and "The Prisoner of Paghan". The study found that in both stories, the setting is equated with the protagonist, leading the narrator to elaborate on it extensively. Time, on the other hand, is not given much importance, as it is not crucial to developing the character or the plot, especially in "The Prisoner of Pagan". Furthermore, the study revealed that both stories and letters focus on the narrator, serving to characterize him

as a self-reflective figure. This is further emphasized by the presence of an opposing character who attains importance comparable to, or even surpassing, that of the narrator. Other findings will be presented later.

Keywords: Epistolary Story; Narrative Structure; Houshang Golshiri; The First Innocent; The Prisoner of Pagan.

المقدمة:

تميزت القصة الترسلية باهتمامها بما تهتم به الرسالة عادةً؛ أي بالتركيز على ذات الراوي المُرْسِل، أو على الموضوع الذي أُرسلت الرسالة لبيانه. فطبيعة الرسالة الذاتية تقوم على عفويتها واتسامها بالبوح الذي يُقرّب كونها حقيقةً إلى ذهن المتلقي، وهو ما يجعل ذكر أي عنصر فيها منصبّاً على الراوي أو شارحاً لشيء في داخله. وقد وجدنا لدى الكاتب الإيراني المعروف "هوشنغ غلشيري" ثلاث قصص ترسلية في مجموعته القصصية الكاملة، هي: (المعصوم الأول، والمعصوم الرابع، وحبيس باغان). ونظراً لأن سردية عناصر قصة "المعصوم الرابع" دُرست في موضع آخر يتعلق بقدرة عناصرها على تشخيص اغتراب بطلها؛ رأينا من المفيد أن ندرس سردية عناصر القصتين الأخريين لئلا نتطرق إلى عناصر القصة الأخيرة "معصوم باغان" بإشارات مكررة. ونهدف من دراسة القصتين الأخريين إلى محاولة معرفة أسلوب الكاتب من جهة، ومعرفة طبيعة هذه القصص من جهة أخرى.

1-1 خلفية الدراسة تبين لنا أثناء المطالعة وجود مقالة للباحثتين نرجس شيخ وشيرين خرمالي بعنوان: "روايت‌شناسی سه داستان کوتاه هوشنگ گلشیری: السرد في ثلاث قصص لهوشنغ غلشيري" (2016)، منشورة في المؤتمر الحادي عشر لترويج اللغة الفارسية وآدابها في جامعة غيلان؛ وقد تكلمت عن حبكة القصة، لكن الدراسة لم تتطرق إلى عناصر القصة في القصص المذكورة. كما وجدنا مقالة بعنوان: "شخصیت‌پردازی در شش داستان کوتاه هوشنگ گلشیری: التشخيص في ست قصص لهوشنغ غلشيري" (2010) للباحثين ليلى هاشميان ورضوان صفايي صابر، نُشرت في العدد الثاني من مجلة "بحوث في النقد الأدبي والأسلوب"، وتطرقت إلى طرق التشخيص في بعض قصص غلشيري، وليست القصتان المدوستان منها. وهناك مقالة لأمين بني طالبي، ومسعود فروزنده، وجهانكير صفري، وإسماعيل صادقي بعنوان: "بازتاب شخصیت اصلی در داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری قبل از انقلاب اسلامی: انعكاس الشخصية الرئيسة في قصص هوشنغ غلشيري قبل الثورة الإسلامية" (2020) في العدد (67) من مجلة "تحقيقات أدبية"، والتي ذُكر فيها بطل "المعصوم الأول" على أنه نموذج لتصديق الخرافات، وذكر فيها أن "حسني" رمز للاستبداد السياسي، واكتُفي بالإشارتين السابقتين من دون الاهتمام بتشخيص تلك الشخصيات. فضلاً عن وجود مقالة بعنوان: "زمان وهویت در داستان‌های هوشنگ گلشیری: الزمن والهوية في قصص هوشنغ غلشيري" (2018) للباحثين معصومة حامي دوست ومحمد علي خزانه دارلو، منشورة في العدد (33) من مجلة "نقد أدبي"، وهي -أيضاً- لم تتطرق إلى القصص المدروسة في هذه المقالة. وعليه؛ فإن عناصر القصتين المدروستين في بحثنا لم تُدرس سابقاً، كما لم تنل القصة الترسلية لدى غلشيري اهتماماً بدراستها، ولم نلحظ اهتماماً كبيراً بدراسة هذا الجنس لدى كتّاب آخرين يجيز لنا مقارنته بالبحث الحالي، وهو ما يضفي على بحثنا الراهن سمة الجدة، ويجعله جديراً بالدراسة.

2-1أسئلة الدراسة يهدف البحث الحالي إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

كيف برزت ميزات سرد الفضاء والزمن والشخصيات في قصتي هوشنغ غلشيري "المعصوم الأول وحبيس باغان" كقصتين ترسليتين؟

إلى أي حد تمكنت سردية عناصر القصة من إيضاح الفكرة وخدمة الموضوع دون التعدي على حدود قالب الرسالة؟

1-3حدود الدراسة تتحدد هذه الدراسة بتتبع نموذجين للقصة الترسلية عند الكاتب الإيراني "هوشنغ غلشيري"، وهما: "المعصوم الأول" و"حبيس باغان" الواردتان في مجموعة الأعمال القصصية الكاملة للمؤلف. وقد اكتُفي بهذين النموذجين لأنهما الوحيدان اللذان صُرّح فيهما بكون القصة ترسلية (على شكل رسالة). وهناك نموذج ثالث ذُكر فيه ما يُشعر بأنه رسالة لكنه لم يبدأ أو ينتهِ بما يوافق أصول الرسائل؛ لذا استبعدناه. وقد اقتصرت الدراسة على ثلاثة عناصر سردية هي: (الفضاء، والزمن، والشخصيات)؛ إذ يقوم النص عليها ولا يمكن إغفال دورها في بناء القصة، بينما أغفلنا دراسة اللغة السردية لأنها تحتاج إلى بحث مستقل، مع الإشارة إلى ما خدمت به اللغة العناصر الثلاثة المذكورة. وتعتمد الدراسة المنهج الوصفي التحليلي؛ لوفائه بغرض وصف العناصر وتحليلها وصولاً إلى فهم التركيب البنيوي السردي والدلالي، دون الخلط بمناهج أخرى كالمنهج النفسي، تركيزاً على المجال البنيوي.

1-4صعوبات الدراسة اعترضتنا مجموعة من الصعوبات، أهمها: قلة الدراسات المتعلقة بالرواية أو القصة الترسلية التي تحدد أطر السرد في هذا النوع، إذ قلما وجدنا بحثاً أظهر عناصر الأدب الترسلي أو لغته، حيث اكتفت الدراسات السابقة بالرسائل الأدبية في العصور القديمة دون الاهتمام بالقصص المتضمنة فيها. كما أن النموذجين المختارين لكاتب إيراني تمتاز لغته بكونها من "السهل الممتنع" واتسامه بالشكوكية، لذا مثلت ترجمة القصتين صعوبة إضافية واجهت البحث.

1-5 المنهجية قام البحث على المنهج الوصفي التحليلي بدراسة سردية عناصر القصة الترسلية في قصتي: "معصوم أول" و"زندانى باغان" لغلشيري. ابتدأ البحث بملخص ومقدمة، ثم دراسة نظرية تناولت تعريف عناصر القصة والقصة الترسلية بإيجاز. تلتها الدراسة التطبيقية بالبدء بقصة "المعصوم الأول" (ملخصها، الفضاء، الزمن، الشخصيات)، ثم قصة "حبيس باغان" بالترتيب ذاته، وصولاً إلى النتائج وقائمة المصادر.

2-الدراسة النظرية

2-1القصة الترسلية الرسالة فن من فنون النثر القولية، عرفها العرب منذ القدم، ولها خصائص مميزة تجعلها فناً قائماً بذاته (محمد، 2011). وتُقسم إلى وصايا، ورسائل شخصية (ذاتية وأدبية)، ورسائل رسمية (محمد، 2011). وعُرّفت الرسائل الذاتية -الإخوانية- بأنها ما يرسله الشخص إلى أصحابه، أما الأدبية فهي ما يكتبه الكاتب ليقرأه الناس عامة (عتيق، 1972). وتتشابه الرسائل الشخصية مع اليوميات في وضوح التاريخ والموضوعات، وتختلف عنها في أن الرسالة تتأثر بالقارئ (المرسل إليه) من حيث الحاجة للتفصيل ومراعاة مستواه (زيتوني، 2001 .(وقد برزت القصة الترسلية كطريقة يوهم فيها الكاتب القارئ بواقعية الأحداث، لذا وجب تناسبها مع شخصية المرسل (وادي، 1994). ومن عثراتها المعاصرة ندرة التراسل برسائل طويلة، مما يثير الشك في واقعية القصة، فضلاً عن ضرورة وجود مبرر للرسالة كالبعد المكاني (إبراهيم، 1962). في حين يرى نقاد أن هذا الأدب يحل مشكلة "الحقيقة"؛ لأن الراوي يمثل شخصية حركية تنقل الفعل والإحساس معاً (روجو، 1985)، مما يتيح للمؤلف عرض وجهات نظر متعددة دون إقحام نفسه في السياق (فتحي، 1986).

2-2العناصر البنائية

2-2-1 الفضاء أجمع كثير من الروائيين على أن الروائي لا يعيّن الزمن والفضاء تعييناً مباشراً، بل تأتي القصة في نهايتها معبرة عنهما ضمناً (إسماعيل، 1982). وغالباً ما يُبقي الكتاب قصصهم في محيط أليف بالنسبة إليهم؛ إذ كثيراً ما يواجهون الفشل عند الخروج عن محيطهم أو رسم أحداث في بيئة لم يعايشوها بما

يكفي (إبراهيم، 1962). ويتفاوت الروائيون في براعة بناء "الحيز"، الذي يعد في الرواية الجديدة طرفاً فاعلاً في المشكلات السردية؛ إذ يستحيل كائناً يعي ويضر وينفع ويسمع وينطق (مرتاض، 1998).

وأهم ما يتعلق بالفضاء أو المحيط أو الحيز ارتباطه الوثيق بتجربة الإنسان الوجودية، من خلال اتصاله بأحلامه وذكرياته وعلاقاته به، سواء كانت إيجابية كالألفة والحنين، أو سلبية كالعداء والنفور والنسيان (بوعزة، 2010؛ أصغري، 2009). وهذا الارتباط يحقق للفضاء قيمة شعورية خاصة تعكس وجهة نظر الشخصيات وتحدد سلوكها وأبعادها الداخلية والخارجية (موسى، 1992)، فيكون وصفه انعكاساً لصفات تلك الشخصيات وطبائعها (أصغري، 2009). ويمتاز وصف الفضاء –خاصة في الروايات الذهنية– بالإيجاز؛ إذ يقتصر الروائي غالباً على الإشارات الخاطفة، فلا يمكن للكاتب الإطالة في تفاصيل الفضاء إلا إذا كان الفضاء نفسه هو "البطل" (أسعد، 1982؛ لحمداني، 1991).

2-2-2 الزمن يشكل الزمن عنصراً لا يمكن تجاهله لفهم الواقع والأحداث وسلوك الأشخاص (محمد، 2011). وكثيراً ما دُرس الزمن في طرق السرد بالتركيز على "المفارقات الزمنية"، ومنها الاسترجاع الذي يشكل حكاية ثانية زمنياً بالنسبة للحكاية الأصلية (جنيت، 1997) عبر ذكر حدث سابق، والاستباق الذي يتمثل في ذكر حدث لم يحن وقته بعد (زيتوني، 2001). ومن تلك المفارقات ما يسمى بـ القلب الزمني الذي يبدأ فيه الفعل السردي من آخره (مرتاض، 1998). وقد فصل الدارسون بين زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن السرد (مرتاض، 1998)، ولكن الأهم أن الزمن في الروايات الذهنية يحمل طابعاً نفسياً (عبد الدائم، 1982.(

3-2-2الشخصيات تُعرّف الشخصية بأنها كائنات أو شخوص مصطنعة في القصة أو الرواية (مير صادقي، 2015)، وتكتسب صفاتها من ثلاثة منابع: الوراثة، والتعليم والتربية، والمحيط (إبراهيم، 1962). وتُعرف عادةً بدوافعها وماضيها ونمطها وعاداتها ومُثلها (إسكات كارد، 2008).

ويمكن تقسيم الشخصيات وفقاً لعدة اعتبارات: فمن حيث الدور تقسم إلى رئيسة وثانوية، ومن حيث الخضوع للأحداث إلى ساكنة (مسطحة) أو نامية (متحولة) (إسكات كارد، 2008؛ مير صادقي، 2015). ويقدم الكاتب شخصياته إما بشكل مباشر عبر شرح وتفليل من الراوي الذي يحلل أعمالها، أو بشكل مباشر بواسطة الشخصية نفسها لبناء ملامحها الخارجية، أو عن طريق أفعالها وأفكارها دون شرح، وهو ما يشكل الملامح الداخلية عبر تداعي الأفكار أو النجوى الذاتية (المناجاة)، وقد تمتزج هذه الطرق في الرواية الواحدة (مير صادقي، 2015).

-3الدراسة التطبيقية

1-3 المعصوم الأول جاءت هذه القصة في قالب رسالة من معلم قروي إلى أخيه، تحكي خواطره حول حادثة غامضة في القرية تتعلق بـ "فزاعة" تسمى (حسني) صنعها القرويون، وتوهموا اكتسابها قوى خارقة. سيطرت هذه الخرافات على أذهانهم بمرور الزمن، وتحولت الفزاعة إلى قوة شريرة صدقها حتى المثقفون كالمعلم (كاتب الرسالة)، الذي أرّقه طوال النص صوت وقع قدم واحدة هي قدم الفزاعة. بدأت القصة بذكر محاولة سائق القرية كشف اللغز وما تلا ذلك من وفاته، وعرضت قصة ابنة المختار وما لاقته من مصائب، وأحداثاً أخرى جرت لفلاح وللمعلم ذاته، فتداخلت القصص لبيان أثر الخرافة في فضاء مرعب جعل الخوف يعشش في القلوب.

1-1-3 الفضاء في "المعصوم الأول "جعل الراوي من "القرية" ميداناً لعرض الجهل والخرافات السائدة، تزامناً مع تصوير الخوف الذي يعشش في قلوب أهلها من المجهول، واختلاق باعث لهذا الخوف عبر "أسطرة" شخصية الفزاعة (حسني)؛ لعرض الهيمنة التي تفرضها الشخصيات على نفسها. وهذه الهيمنة ما كانت لتدوم لولا مجتمع القرية وما يسري فيه من شائعات كالنار في الهشيم، إذ يشكل أرضية حاضنة لها.

ومما أظهره السرد عن تناقل الشائعات قول الراوي: "في غد ذلك اليوم -أنت تعلم الناس وثرثراتهم ومبالغاتهم- لقد سمعتُ ذلك بنفسي، لا أذكر من أخبرني، ولكني سمعت أن المختار أرسل في طلب السيدة كبرى المدلّكة في الحمام العام النسائي" (غلشيري، 2001، ص192).

وفيما طال ابنة المختار من شائعات، نراه يقول: "لقد وقعت هذه الفتاة المهذبة ابنة الثماني عشرة سنةً على ألسنة الناس؛ كيف يمكن تصديق ذلك؟" (غلشيري، 2001، ص193). وتتعدد الأمثلة على تهويل الخرافات، ومن ذلك قوله عن امرأة ظن أهل القرية أن (حسني) اعتدى عليها: "وقد كانت تهمّ بوضع الحزمة فوق رأسها حين وقعت عينها على حسني؛ لم يخبرونا إن كان قد حلّ الظلام حينها أم لا" (غلشيري، 2001، ص188). كما تناقلوا عن ابنة المختار: "أخبرتني زوجتي بأن السيدة كبرى قالت بأن الفتاة لم تصب بمكروه" (غلشيري، 2001، ص193)، ثم يستطرد: "ربما كانت السيدة كبرى قد أخطأت.. أقسمتْ جارتنا بأنها تمكنت في النهاية من جعل لسان السيدة كبرى يزلّ فأقرّت بما كانت تخفيه" (غلشيري، 2001، ص193).

لقد كان الفضاء بالكامل فضاء خرافة ورعب، وطغى الجهل فيه حتى على المثقفين الذين يمثلهم "المعلم"، الذي تملكه الخوف حتى صار يتمنى لو يُطوَّق صوته الداخلي بصوت خارجي، لكن الفضاء كان صامتاً متوجساً: "لم يصل إلى مسامعي أي صوت آخر، حتى نباح الكلاب.. أو الديوك، إذ كانت حينها لا تصيح أيضاً" (غلشيري، 2001، ص191). والمثير للانتباه أن القلق تسبب به "الهدوء الشديد" خلافاً للمألوف، فالضجيج جزء من معطيات الفضاء القروي، وخلوه من الأصوات يفرغه من معناه ويكسوه بطابع سلبي: "كان قلبي يغلي كالمرجل" (غلشيري، 2001، ص191).

كما ساهم الفضاء في تضخيم الخوف عبر تحويل الوهم إلى حقيقة؛ إذ اكتسبت الفزاعة طابعاً سلبياً من موقعها قرب "المقبرة" و"القلعة الخربة". وعن رسم ملامحها يقول: "كان يعبر الطريق القريب من المقبرة، وقام بأمر لست أدري إن كان عمداً أم لا" (غلشيري، 2001، ص188). فموضع الفزاعة كان متوسطاً بين المقبرة والقلعة: "وقد منع حسني بهيئته المغولية تلك أي طائر من أن يحطّ على الأرض العليا القريبة من القلعة الخربة" (غلشيري، 2001، ص188).

أشرفت الفزاعة -التي سُميت تهكماً (حسني)- على ثلاثة أفضية: المقبرة، والقلعة الخربة، والصحراء. فالصحراء ترمز للموت والتشرد (غورين وآخرون، 1998)، وهو ما ينسجم مع الغرابين اللذين علقا على ذراعيها: "ثم إن أحدهم ضرب غرابين بالمقلاع.. ومسح دمهما بياقة معطف حسني.. ويمتد ذانك الغرابان كذراعين له" (غلشيري، 2001، ص188). والغراب حد فاصل بين الموت والحياة (الدميري، 1920)، فالفضاء الأول أكسب الفزاعة القدرة على حمل الموت، والفضاء الثاني (المقبرة) عزز ذلك، والثالث (القلعة الخربة) استحضرت الخلاء والاندثار. إن هذه الأفضية منحت الفزاعة قدرة تدميرية نفسية؛ فالفضاء هو من "صنع" الشخصية وأصّل سلبيتها.

من جانب آخر، ساهمت بعض الأفضية في تشخيص أزمة الراوي؛ فالبيت لم يعد نقطة أمان، وعجزه عن تحقيق الأمن يسلب قدرته الإيحائية ويبدي عدائية المكان الأليف. فالمعلم اختار إغلاق الأبواب والنوافذ حين توهم سماع وقع قدم الفزاعة: "أخذتُ السراج وتوجهت إلى الباب. كان الباب مغلقاً.. قالت زوجتي: بالله عليك لا تفتح الباب!.. ذهبتُ باتجاه النافذة.. لم يكن هنالك شيء. ولكن أتعتقد أنه كان بإمكاني أن أفتح مزلاج النافذة؟!" (غلشيري، 2001، ص191). تبيّن هذه الشواهد كيف سلبت الفزاعة من البيت هيبته، فصارت النوافذ الموصدة من محددات "الفضاء النفسي" المنغلق، مظهراً رغبة في الانكفاء للداخل هرباً من خوف يسكن الأعماق.

3-1-2 الزمن في "المعصوم الأول "يؤدي الزمن دوراً محورياً في تشكل الخرافة، وترسيخ سمات شخصية الفزاعة (حسني) في أذهان بقية الشخصيات؛ إذ اكتسبت الشخصية الرئيسة –البطل الإشكالي– سطوتها من عامل الزمن. ويبدو اهتمام الراوي واضحاً في تحديد زمن الأحداث بدقة، رغم قلة ميله للسرد الزمني المتسلسل؛ فالزمن هنا يدفع الأحداث ويفضي إلى تحولات في قوة "البطل الضد"، وفي خوف الشخصيات الأخرى.

بدأ تشكل هذا البطل السلبي زمنياً "يوم الجمعة عند الغروب"، ومكانياً "عند المقبرة": "وحينها ذهب إلى طرف القناة ليشرب كأسين منها، ومتى؟ في غروب يوم الجمعة!.. المهم أنه ما إن دار السُّكْر برأسه أراد العودة.. رسم لحسني حاجبين وعينين بقطعة فحم.. وصنع له شاربين كبيرين جداً بقبضة صوف" (غلشيري، 2001، ص188). إن تقاطع الغروب مع فضاء المقبرة يؤدي دوراً بارزاً في تشكل الانطباع عن البطل، وينبئ باكراً بهويته السلبية.

كما أن التحديد الدقيق لزمن ولادة الخوف كان "غروب الشمس"، وهو الوقت ذاته الذي دُفن فيه جنين ابنة المختار: "لقد قامت بدفنه هناك، ومتى؟ عند غروب الشمس" (غلشيري، 2001، ص193)؛ والجنين هنا يرمز للأمل الموءود. واتفقت معظم الأحداث المرعبة في وقوعها بين العصر والغروب والليل؛ فما جرى لإحدى نساء القرية حدث في الغروب أيضاً: "لقد مرت السيدة صغرى.. يوم الإثنين عصراً.. وكانت تهمُّ بوضع الحزمة فوق رأسها حين وقعت عينها على حسني؛ لم يخبرونا إن كان قد حلّ الظلام حينها أم لا، ولكن.. أعتقد أنه كان قد حلّ قليلاً" (غلشيري، 2001، ص188-189).

إن الخوف المهيمن جعل الوقائع السلبية تحدث في "ظلمة" تعجز العقل عن التفسير المنطقي؛ فحتى (عبد الله) الذي رسم ملامح الفزاعة، أصيب على يدها ليلًا: "حلّ الظلام بالكامل، وسمعوا صراخه فجأة بعد ذلك" (غلشيري، 2001، ص195). ويمتد الذعر امتداد الليل ليشمل حتى الحيوانات: "لا أدري متى بالضبط ارتفعت أصوات نباح الكلاب فجأة.. حينما طلع الصبح وظهر النور.. حينها فقط، توقفت الكلاب عن النباح" (غلشيري، 2001، ص191). إن تضخيم الرعب تعزز بالظلام الذي عطل "البصر" وقاد بدوره لتعطيل "البصيرة"، وكأن الكاتب يلمح إلى أن الخوف لا يفرض وجوده إلا في ظلمات النفس وظلام الجهل.

3-1-3الشخصيات في "المعصوم الأول "تطالعنا في القصة شخصية واقعية غير بشرية أُكسبت قوى خارقة؛ حيث بثت الشخصيات –ومعها الراوي– الروح في "الفزاعة" هروباً من واقع متردٍ، عاكسةً بذلك عيوب مجتمع يبحث عن اللامعقول هرباً من المعقول.

برزت الفزاعة (حسني) كشخصية مهيمنة، وتشكيلها كان على يد أهل القرية: "لا بد من أنك ما زلت تذكر حسني بذاك المعطف البالي.. ذاك المعطف كان لمختار القرية" (غلشيري، 2001، ص188). غير أن صورته الأخيرة كبطل سلبي اكتملت على يد السائق (عبد الله): "رسم لحسني حاجبين وعينين بقطعة فحم.. وصنع له شاربين كبيرين.. لا بد من أنه كان قد خطط لذلك سابقاً" (غلشيري، 2001، ص188.(

أبرز الراوي وصف هيئته المخيفة إمعاناً في سطوته: "منع حسني بهيئته المغولية تلك أي طائر.. من أن يحطّ على الأرض العليا.. ثم إن أحدهم.. ضرب غُرابين بالمقلاع.. ومسح دمهما بياقة معطف حسني" (غلشيري، 2001، ص188). ترمز "القبعة والشاربان والمعطف" للسلطة والقدرة، أما "العينان" فللمراقبة؛ إذ لم يكتفِ بمراقبة الأفعال بل هيمن على الدواخل.

والسمة الأبرز لـ (حسني) أنه كان بقدم واحدة: "صوت وقع قدم.. وكأن شخصاً يقفز على قدم واحدة، كصوت جذع يطرقه أحدهم على الأرض بشدة" (غلشيري، 2001، ص192). لكن في نهاية القصة، يتحول (حسني) ليصبح بقدمين، بينما يُخيّر (عبد الله) بين بتر قدمه أو الموت بعد أن استولى (حسني) على حذائه: "وجدنا عبد

الله ملقى على أحد القبور.. ولم يكن حذاؤه في قدميه.. كان حذاؤه في قدمي حسني.. كان حسني واقفاً بقدمين اثنتين" (غلشيري، 2001، ص195).

إن تحول القدم الواحدة إلى اثنتين يرمز للهيمنة المطلقة؛ فالحذاء أداة للسلطة القاهرة ورمز للمسير نحو الموت (نجم، 2009). فحسني يمثل السلطة العمياء والجهل، وامتلاكه للحذاء يرمز لاتساع نفوذه وهيمنته النفسية على القرية.

وإن معظم شخصيات القصة -وهم أهالي القرية- كانوا شخصيات نمطية، وكان (حسني) مهيمناً عليهم جميعاً بالقتل والاغتصاب والترهيب. وقد بدأ الخوف منه لدى الأطفال أولاً: "ولكن ماذا عن الأطفال؟.. وحتى (أصغر) لم يكن يخاف، ولكنه لم يكن مستعداً للاقتراب من حسني.. ليرى صنيع السيد عبد الله من دون أن أمسك بمعصمه.. أعتقد أن الأطفال صاروا هكذا لكثرة ما قصصنا لهم من حكايات عن الجن والعفاريت" (غلشيري، 2001، ص188).

لكن الخوف لم يقف عند الأطفال بل انتقل إلى النساء: "من يصدق أن الخوف سيطر على الأمهات لكثرة ما أخفن أولادهن بحسني؟!" (غلشيري، 2001، ص189)؛ وقالت زوجة الراوي: "بالله عليك لا تفتح الباب!.. أنا لم أكن أشعر بالخوف إطلاقاً، ولكني قلت في نفسي: إنها امرأة! أخشى أن تفقد وعيها" (غلشيري، 2001، ص191). وبعد أن كان الخوف مقتصرًا على الفئات الضعيفة وفي الليل، امتد ليشمل الرجال وعلانية في الصباح: "ولكن أقسم بهذا الغروب أن (تقياً) السقّاء.. هلع في أحد الأيام حين رآه، ومتى؟ صباحاً!.. عيناه كحجرتي دماء، وكان الزَّبد يخرج من فيه" (غلشيري، 2001، ص189-190). وانتهى الأمر بسراية الخوف إلى الراوي (المعلم)، ممثلاً الطبقة المثقفة: "الآن اسمع ما حدث معي، معي نفسي.. كان الوقت ليلاً، وما كدت أغفو حتى أيقظتني أم أصغر" (غلشيري، 2001، ص190).

إن التدرج البطيء في سراية الخوف دليل على ترسخه؛ فلو حدث دفعة واحدة لكان غيمة وتزول، لكن نموه دليل على صعوبة اجتثاثه. وتوحي أسماء الشخصيات الفرعية (عبد الله، وفتح الله، والسيدة كبرى، وصغرى) بالعمومية والشمول، وكأن الخوف وباء أصاب الجميع. أما تسمية الفزاعة بـ "حسني" فجاءت بعلاقة "الضدية"؛ فالحسن جمال، وحسني مبرأ منه. والسر في "حسني" قدرته على التسرب للأغوار: "السر ليس في قبعته.. بل في خفقان قلبي اللعين والهواء.. فهو موجود طالما وُجد الهواء" (غلشيري، 2001، ص196). هذه التفاصيل تشير إلى أن (حسني) رمز لقوة سياسية مستبدة (بني طالبي وآخرون، 2020).

إن طبيعة القصة الترسلية تركز عادة على ذات الراوي، لكن غرض الرسالة هنا كان تشخيص "الآخر" (حسني) الذي هو في الحقيقة انعكاس لـ "أنا" الراوي وهواجسها. لم يذكر الراوي تفاصيل عن نفسه إلا ما يبرر خوفه؛ كمهنته: "أوقفتُ التلاميذ في رتل واحد" (غلشيري، 2001، ص193)، وعمره: "ثلاثة وأربعون عاماً ليست بالعمر القليل" (غلشيري، 2001، ص193)؛ وذلك ليوحي للمتلقي بأنه عقلاني خبير بالحياة وليس مجرد قروي بسيط يسهل تضليله.

تتجلى براعة التشخيص في انتقال الراوي من "النفي" إلى "الشك" ثم "اليقين". ففي البداية برر خوف الأطفال بالخلفية الحكائية (غلشيري، 2001، ص188)، وبرر الاعتداء على السيدة صغرى بالظلام والبعد (غلشيري، 2001، ص189). ولكنه يقف حائراً أمام ذعر "تقي السقاء": "قلت: ويحك يا تقي!.. انظر كيف أصبح دم جنين برقبتك.. إنه يعيش في أوهامه بالكامل" (غلشيري، 2001، ص190)، ثم يذهب مع الرجال للاستطلاع ولا يجرؤ أحد على الاقتراب (غلشيري، 2001، ص190).

وحين اعتدى حسني على ابنة المختار، نفى الراوي الأمر عقلياً في البداية، ثم عاد ليؤكده بشكوكه: "أنا لا أصدق؛ فالأمر غير قابل للتصديق.. صحيح أن أحداً لم يرَ نرجس في الزقاق.. ولكن.. أعتقد أنها ربما لم تكن

ترغب في أن تتلاقى عيناها بعيون الناس" (غلشيري، 2001، ص193). هذا التدرج يسحب المتلقي من حيز المنطق إلى حيز التصديق بالأوهام، وهو نتاج "للتكرار القهري" للأحداث؛ فالخوف سيطر على عقله الباطن حتى صار يسمع وقع الفزاعة في "ذرات الهواء."

أما العنوان "المعصوم الأول"، فهو جزء من سلسلة خماسية لغلشيري، تعمل على نقض "العصمة" وتعرية الخوف. ومع الإحالة المرجعية لقصص الصحابة وآل البيت التي قد تضلل الذهن، يكتشف المتلقي أنها قصص لصيقة بالحاضر، وأن العنوان يعمل بتقنية "التضاد"؛ فالعلاقة بين العنوان (العصمة من الخوف) والمضمون (سيادة الخوف) هي علاقة "تعتيم" مقصودة.

3-2 حبيس باغان جاءت هذه القصة في قالب رسالة وجهها الكاتب لأحدهم (أخيه أو صديقه)، وتبدو وكأنها سيرة ذاتية للكاتب الحقيقي (غلشيري) لا لراوٍ وهمي؛ إذ يستخدم فيها أسماء زوجته وأبنائه الحقيقيين، كما أن كاتب الرسالة أديب، وقصصه المذكورة هي ذاتها التي ألفها غلشيري واقعياً. يعرض الكاتب في رسالته ما يعتريه من مخاوف جراء شعوره الدائم بالملاحقة والمراقبة، وتُصوّر تلك المخاوف من خلال "تحقيق وهمي" يدور في ذهن الكاتب بسبب أعماله التي اعتُبرت منافية للعرف الاجتماعي والديني، في محاولة لبيان ما يشعر به من تقييد. وقد سيطر على فضاء القصة جو من الريبة والتوتر، في بيئة قروية متدرجة (وادي)، يكون فيه سطح البيت الأدنى شرفة للبيت الأعلى، وتبدأ الأحداث باقتياده من بيته إلى مكان التحقيق.

3-2-1الفضاء في "حبيس باغان "يتكون الفضاء القصصي هنا من ثلاثة أفضية متصلة: (القرية، البيت، مكان التحقيق)، وهي أفضية مربكة ومضلِّلة تمارس هيمنة على ساكنيها والمتلقي، وتنقل اضطراباً دفيناً. يشكل الفضاء طاقة إيحائية ترمز للفكر الذي تسعى السلطة لتقييده؛ فقرية "باغان" غارقة في الظلام والجهل. ولعل أقسى ما يمارسه الفضاء من ضغط هو "الإرغام على البقاء"، مما يوحي بالطابع القسري للإقامة: "ما زلنا هنا، في مكاننا، مكان شبيه بماسولة" (غلشيري، 2001، ص559).

وهذا الطابع هو ما يكرسه العنوان "حبيس"، ويفضحه السرد عبر "انعدام الطرق": "طبعاً لا توجد طرق في أي مكان، ولا حتى طريق متعرج" (غلشيري، 2001، ص559)؛ فإذا كان الطريق يرمز للمغادرة، فإن انعدامه يحول المكان إلى سجن. وتتأكد صفة السجن فيما قاله المحقق للراوي: "وظل [المحقق] يتكلم.. عن مكان بعيد يجري الماء فيه بين الأشجار الجافة وسط خسوف القمر، ويقول: لماذا توسوس للناس ليرحلوا إلى مكان آخر؟" (غلشيري، 2001، ص564).

إن "الوسوسة" المذكورة تتم عبر الأدب؛ فالكاتب بمؤلفاته يخلق لدى الناس رغبة في الخروج من واقعهم. أما "الأشجار الجافة" فهي ترمز لأهل المكان الغارقين في الجهل، بينما "الماء" هو الفكر الذي يُمنعون من الارتواء منه. كما أن اقتران الفضاء بـ "خسوف القمر" يزيد العتمة ويفرغ القمر من وظيفته التنويرية. ويستخدم المحقق مفردة "توسوس" ليدلل على نظرة السلطة للأدباء كأصل للفساد، مما يبرز الفجوة الشاسعة والنفور بين المبدع والسلطة.

تتجسد عدائية الفضاء في تضاريسه؛ فالقرية تقع في "منحدر" يوحي بالانحدار النفسي والاجتماعي: "بنيت البيوت على طرفي هذا المنحدر من أعلاه إلى قعره.. وتأتي دُورُنا متكئة إحداها على الأخرى.. وإلى ذلك القعر تغوص البيوت بين الأشجار الكثيفة التي تلتمع بوميضٍ أسود" (غلشيري، 2001، ص559). إن تداخل الأفضية يوصل رسالتين: التراتبية التي تبيح التدخل في شؤون الآخرين، وإلغاء الخصوصية. وتحول الفضاء المفتوح إلى مغلق هو علامة على تقييد الحرية، كما أن ضيق الأماكن يصور ضيق النفوس.

كما يخلو الفضاء من الجانب الجمالي، ليصبح ضرورة مرتبطة بنفسية الراوي؛ فعتمة المكان هي "ظلمة داخلية"، وجهله بمسالك الفضاء -إذ يرتطم رأسه بسقفه- يرمز لضياع الهوية: "وعندما أذهب لرؤية شيء ما

أو أحد ما أتوه، ففناء هذا المنزل سقف لذاك المنزل" (غلشيري، 2001، ص559). لقد تحولت القرية من "موطن" إلى "قيد"، وتحولت القصص من "إبداع" إلى "صك إدانة": "يقول المحقق: اكتب كل فسق وفجور قمت به.. نحن نعلم.. لقد كذبت فيما كتبته في هذه الأخيرة مثلاً" (غلشيري، 2001، ص563). وسقطت الدلالة المعرفية للكتاب ليتحول إلى أداة تفتيش وإهانة: "ثم يتناول كتاباً مرة أخرى ويتصفحه، وكتاباً آخر ويتصفحه" (غلشيري، 2001، ص564).

أخيراً، يمارس الراوي تضليلاً بذكر قرية "ماسولة" التاريخية (غلشيري، 2001، ص559) ليوهمنا بمرجعية المكان، لكن بالتعمق في السرد نكتشف أن الفضاء ليس جغرافياً وحسب، بل هو فضاء كابوسي أقرب إلى "عالم قصص الرعب" التي تعكس حصار النفس وتدجين الوعي.

ولم يكن نصيب "البيت" أقل من نصيب "القرية" في حمله للمُفضَيات الدلالية التي أرادها الكاتب؛ فقد فقدَ البيت دلالته على الأمان، وأصبح يشير إلى التشتت الكبير وفقدان الهوية عبر انعدام الخصوصية. ويتضح ذلك في تهديد الضابط المسؤول عن التفتيش: "حسناً، كما تريد، ليست [لفافة المخدرات] في جيبك الآن، ولكن عليك أن تتذكر أننا نضع مثل هذه في مكان ما من منزل مَن نريد" (غلشيري، 2001، ص562).

وتستمر استباحة هذا الحيز الخاص بوصف الراوي للمتسللين: "يأتينا من دون أن يلقي التحية، ويتجول في البيت وهو يتفحّص كل شيء.. حتى إنه ينحني ويتشمم فناجين الشاي.. ثم يظهر شخص آخر من قلب العتمة.. رجل بالغ ملثم.. يقلب دثاراً على وجهه الآخر أو معطفاً وهو يتفحّصه بدقة" (غلشيري، 2001، ص560). إن الكاتب يرسم هنا مجتمعاً مستباحاً يفتقر إلى "الخصوصية" التي تعد شرطاً أساسياً لإثبات الذات وبيان الهوية.

أما "فضاء التحقيق"، فيتراوح بين التعيين الدقيق والتعتيم الغرائبي، مما يجعله أشبه بالأفضية العجائبية المليئة بالدهاليز: "فأعبر معه من بابٍ دوّارٍ وزجاجي.. حتى نصل في النهاية إلى ممر خالٍ وغرفة عارية.. تنتهي بغرفة أخرى فيها كرسي ومنضدة كبيرة ومعدنية يجلس مقابلها شخص ما" (غلشيري، 2001، ص563). يؤدي هذا الفضاء دوراً بارزاً في تطويع الشخصية؛ فالتضليل المكاني وسيلة للضغط النفسي، إذ إن معرفة تفاصيل المكان تمنح السلطة "التفوق"، بينما يورث الجهل بها "الخضوع."

يصف الراوي ارتطامه بنتوءات المكان وتحكم الآخر بها: "يذهب بسرعة، ولا أستطيع اللحاق به، وحين يرتطم رأسي بنتوء مخفيّ هابط من السقف يقول لي: انتبه من السلّم" (غلشيري، 2001، ص562). هذا التنبيه المتأخر يمنح الآخر أفضلية، ويقود الذات إلى الانصياع: "ولا أتكلم، بل أبقي انتباهي لئلا أصطدم بنتوء في السقف مرة أخرى، أو لئلا أتعثر.. فأقع في قعر جهنم تستقر تحتها" (غلشيري، 2001، ص562).

كما أن العتمة التي تنجلي بنور حاد تهدف لسلب القدرة على الرؤية: "لا أستطيع أن أرى ماذا كُتب بعد >س<:، فالمصباح يخطف بصري" (غلشيري، 2001، ص563). إن الفضاء هنا يُعرّي الذات حتى من كلماتها؛ فالتيه المكاني يهدف للانصياع النفسي: "عندما تنتهي رائحة الرطوبة ننعطف في ممر طويل.. وهو يردد على مسامعي باستمرار.. أنه عليّ أن أكتب كل ما يطلبونه مني هنا" (غلشيري، 2001، ص562). والرطوبة هنا تدل على غياب الشمس، وعلى أن الحواس (الشم) بدأت تعوض الرؤية المفقودة، مما يعزز الشعور بالانطواء.

ويمكن تحليل هذا الفضاء بوصفه "دهاليز النفس" أو "كابوساً" مستمداً من اللاوعي؛ وهو ما يقر به الراوي للمحقق: "كل ما تقوله مجرد قصة. ربما قد رأيتُ بعضه في الأحلام، صدقني" (غلشيري، 2001، ص564). وما يثبت أن هذا الجو الخانق كان حكراً على وعي الراوي هو هدوء طفليه: "لست أعلم لماذا لا يبكيان، بل يكتفيان بالجلوس هكذا في تلك الظلمة" (غلشيري، 2001، ص560)؛ فالرقابة مسلطة على ذهنه وحده.

وفي نهاية الحدث، تظهر أقسى مفارقة حين يدعو الراوي صديقه للمجيء: "أكتبُ لك لتعرف، وإن شئت فتعال، فالمكان ليس سيئاً، وهناك مكان لك هنا.. من الأفضل أن تأتي مع زوجتك وأبنائك" (غلشيري، 2001، ص565). هذه الصدمة تترك المتلقي في حيرة: هل هو رضوخ تام ومحو للذات، أم محاولة لجر الآخرين إلى دائرة الحصار ذاتها؟

لقد كان الفضاء "بطلاً" حقيقياً وعنواناً للقصة؛ فكلمة "حبيس" تلاقت مع أفضية السجن (القرية، البيت، التحقيق)، مما خلق حالة من العدائية والكبت. إن الفضاء في "حبيس باغان" لم يكن مجرد إطار للأحداث، بل كان الوسيلة التي حولت الراوي إلى "بطل مضاد" خاضع لسلطة المكان.

3-2-2 الزمن في "حبيس باغان "قلّما اهتم الكاتب بالتفاصيل الزمنية التقليدية في القصة؛ إذ يبدو أن حيز الرسالة لا يسمح بالإفاضة في السرد إلا بما يخدم تشخيص الأبطال وإيصال الغرض، مع التركيز على "الزمن الشعوري". ورغم أن الفضاء هو بطل القصة، إلا أن إغفال السرد الزمني المتسلسل لم يمنع الراوي من إدراك الزمن بوصفه قوة ضاغطة؛ فهو يستخدم أفعال الزمن الحاضر ليرسم صورة مرعبة للواقع وتشاؤمية للمستقبل.

تتجلى سوداوية نظرته في قوله: "كأننا قد كنا هنا منذ الأزل، وسنبقى إلى الأبد" (غلشيري، 2001، ص559)؛ فهو يبدي يأساً من التغيير، ويؤكد هذا المنزع بوصفه لليل بـ "الأبدي": "ومن عتمة هذا الليل الأبدي يسألني صوت: أهذا أنت؟" (غلشيري، 2001، ص559). إن تأبيد الليل يرمز لجمود ينافي النمو، ويتلاقى مع دلالة العنوان "حبيس" الذي يوحي بضيق المكان وتوقف الزمن وتعارضه مع الحرية. كما أدى التعاقب الزمني وتكرار المراقبة دوراً في تحويل الراوي إلى "بطل إشكالي"؛ فالتكرار يرسخ الشعور بالتهميش وتقزيم الذات، مما يخرج الزمن عن كونه عنصراً فنياً ليصبح تجربة شعورية تكشف مواقف الشخصيات من ماضيها ومستقبلها.

3-2-3الشخصيات في "حبيس باغان "يعتمد السرد تيار الوعي الذي يمزج بين أحلام اليقظة والهواجس، ليرسم عالماً داخلياً يبدو ظلاً لعالم خارجي كابوسي، مما يسجن الراوي في قاع توجساته. وتتمثل الشخصيات في وجهين متقابلين: الذات (الراوي)، والآخر (الشخصيات النمطية والمحقق)، ولا يمكن دراسة أحدهما بمعزل عن الآخر.

تفرض الشخصيات النمطية هيمنتها عبر انتهاك الخصوصية: "ويظهر لي رأس ملثم بطاقية سوداء، ويقول: أتريد أن أرشدك؟" (غلشيري، 2001، ص559). وتتعدد الوجوه القمعية: "ليعود ويظهر مرة أخرى.. فتى خجول.. يأتينا من دون أن يلقي التحية، ويتجول في المكان وهو يتفحّص كل شيء.. حتى إنه ينحني ويتشمم فناجين الشاي" (غلشيري، 2001، ص560). إن سيطرتهم على الفضاء تهدف لتعرية الراوي من الأمان؛ فهم يعرفون مسالك البيت أكثر منه: "حين يرتطم رأسي بنتوء مخفيّ هابط من السقف يقول لي: انتبه من السلّم" (غلشيري، 2001، ص562).

تظهر أدوات القوة لدى "الآخر" في مقابل "خوائنا"؛ إذ ينسبون للراوي تهماً لا تنتمي لواقعة، كوضع مواد ممنوعة في ثيابه أو التهديد بالعصا والسجن: "سنتان وثلاثة أشهر وخمسون عصا.. ولا يناله إلا أربع سنوات في السجن" (غلشيري، 2001، ص562). ويبرز "المحقق" كأوضح تمثيل لهذه الشخصيات، مستمداً قوته من سلب الراوي بصره عبر النور الساطع: "لا أستطيع أن أرى ماذا كُتب بعد >س<:، فالمصباح يخطف بصري" (غلشيري، 2001، ص563).

لقد منح المحقق نفسه حق التنبؤ بما سيكتبه الكاتب مستقبلاً، في مفارقة حادة بين ظلام الفضاء ونور التحقيق الكاشف. تظهر الملاحقة حتى في خيال الكاتب: "يبعثر الكتب.. ويقول: موجود، أذكرُ ذلك جيداً.. ستكتب ذلك

من دون شك يوماً ما" (غلشيري، 2001، ص565). وهنا تبرز المقارنة بين "قدرة المحقق التنبئية" القائمة على الملاحقة والترهيب، و"قدرة الكاتب التنبئية" القائمة على الألفة بمحيطه وأسرته: "سأجد فرزانة تجلس أمام غرفنا تعمل شيئاً ما.. لنتناول شيئاً ما" (غلشيري، 2001، ص560). إن المحقق يختزل إبداع الكاتب في التحريض السياسي أو الانحلال الأخلاقي، ممارساً عليه وصاية فكرية شاملة.

..."كله هكذا؛ إما أسلاك وأصوات صراخ، أو امرأة كهذه تأتي لتشفع لزوجها، وبمَ تأتي؟ بقميص ساتاني لامع وشعر أسود، ثم تبكي حتى النهاية.. أنتم شياطين، وكل ما تكتبونه من وساوس الشيطان" (غلشيري، 2001، ص565). يشكل هذا المقطع دليلاً على فساد أحوال مجتمع لا يجد أدباؤه مفراً من الالتفات إلى الكبت السياسي أو الجنسي، كما يعكس تفريغ الأدب من مدلوله الوظيفي في نظر السلطة التي لا ترى في المبدعين مصلحين، بل مفسدين.

إن الكاتب يصور واقعاً معقداً لم تعد فيه الرقابة تقتصر على السطور، بل تمتد إلى ما بين السطور، وإلى ما سيُكتب مستقبلاً عنوة، لقمع كل بذرة تتجه نحو النور. إلا أن السرد ينحو في النهاية نحو "التطويع"؛ إذ ظهر الرضوخ بطريقتين: الأولى انصياع الراوي لكتابة ما طُلب منه من "فسوق" حاملاً وزر شخصياته: "فأقول: عمّ تريدني أن أكتب الآن؟" (غلشيري، 2001، ص565)، والثانية دعوته للمرسل إليه بالمجيء: "وإن شئت فتعال، فالمكان ليس سيئاً.. من الأفضل أن تأتي مع زوجتك وأبنائك" (غلشيري، 2001، ص565). إن هذا الرضوخ هو النتيجة الحتمية لمقدمات الرقابة التي بدأت بها القصة، ليعلن النص في نهايته نجاح السلطة في تقييد الفكر وتدجين الوعي.

النتائج

خلصت الدراسة التحليلية للعناصر السردية في القصتين الترسليتين "المعصوم الأول" و"حبيس باغان" لهوشنغ غلشيري إلى النتائج الآتية:

تطويع العناصر السردية: أثبتت الدراسة أن غلشيري لم يوظف عناصر القصة (فضاء، زمن، شخصيات) لأغراض وصفية جمالية، بل جعلها أدوات وظيفية ضرورية لإتمام "الفكرة الرسائلية"، مما حول "الرسالة" من وسيلة تواصل إلى "جنس سردي" متكامل تتفاعل عناصره لإبراز أزمات الذات.

محورية الفضاء السجني: نال الفضاء أهمية استثنائية بوصفه "بطلاً" موازياً للشخصية؛ فقد اتسم في القصتين بكونه فضاءً مقيداً بالكبت والرقابة (رقابة الفزاعة، ورقابة الغرباء)، وهو ما عكس عيوب المجتمع وافتقار الفرد للحرية، محولاً "البيت" و"القرية" من ملاذات آمنة إلى سجون رمزية تنتهك الخصوصية.

الزمن الشعوري والنفسي: خرج الزمن عن إطاره الرتيب ليصبح "زمناً شعورياً" مرتبطاً بالقلق الوجودي. ففي حين اعتمدت "المعصوم الأول" على القلب الزمني، حافظت "حبيس باغان" على تتابع منطقي يبرهن أن المقدمات (القمع) تؤدي بالضرورة إلى نتائج (الرضوخ)، مع غلبة النظرة التشاؤمية للمستقبل.

تشخيص الشخصية الإشكالية: ركز غلشيري على "التشخيص السيكولوجي" للراوي، مبرزاً تحول البطل تحت وطأة الخوف من كائن عقلاني إلى بطل "معضل" أو "مضاد" يعاني من الاغتراب الذاتي. وقد استعان الكاتب بشخصيات "نقيضة" (حسني، المحقق) لتعميق صورة الانكسار الداخلي.

رمزية القرية والبيت: مثل اختيار "القرية" فضاءً للأحداث وسيلة لتصوير سرعة سراية الخوف واستحالة الهروب، بينما جسد "البيت" المستباح انعدام الأمان الداخلي وعجز الحيز الخاص عن حماية الأفكار والهواجس من بطش السلطة أو الخرافة.

التكثيف اللغوي والدلالي: امتازت اللغة الترسلية لدى غلشيري بتكثيف جعلها أداة للتجريد الشعوري، حيث نجحت في فضح مكنونات النفس ونقل التجربة من حيزها الفردي (المرسل والمرسل إليه) إلى فضاء إنساني أوسع يتأمل ثنائيات (الخوف/الأمان) و(التبعية/الحرية).

توصي الدراسة بمتابعة البحث في "بنية الحدث وأساليب السرد" في القصة الترسلية عند غلشيري للوصول إلى فهم أعمق لأسلوبه الشخصي وتطوره الفني في هذا النوع من السرد.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب

1. أصغري، ج. (2009). بررسی زیبایی‌شناخت عنصر مکان در داستان: دراسة جمالية لعنصر المكان في القصة. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة شهيد باهنر كرمان، 23(26)، 29–45.
2. إبراهيم، ي. (1962). هنر داستان‌نویسی: فن كتابة القصة. طهران: أمير كبير.
3. إسكات كارد، أ. (2008). شخصیّت‌پردازی و زاویه دید: التشخيص وزاوية الرؤية (ترجمة بريسا خسروي ساماني، ط1). الأهواز: رسش.
4. بنتلي، إ. (1986). معجم المصطلحات الأدبية. صفاقس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.
5. بوعزة، م. (2010). تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم. الجزائر: منشورات الاختلاف.
6. جنيت، ج. (1997). خطاب الحكاية (ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، ط2). القاهرة: الهيئة العامة للمطابع الأميرية.
7. الدميري، ك. د. (1920). حياة الحيوان الكبرى (ج 1-2). (د. م: د. ن)
8. روجو، ج. (1985). الأدب الترسلي. في: الأدب والأنواع الأدبية (ترجمة طاهر حجار). دمشق: دار طلاس.
9. زيتوني، ل. (2001). معجم مصطلحات نقد الرواية. لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.
10. عتيق، ع. ع. (1972). في النقد الأدبي (ط2). بيروت: دار النهضة العربية.
11. غلشيري، هـ. (2001). نیمهی تاریك ماه: النصف المظلم للقمر؛ مجموعة الأعمال القصصية الكاملة. طهران: نيلوفر.
12. غورين، و.، وليبر، أ.، وويلينغهام، ج.، ولي، م. (1998). راهنماي رويكردهای نقد ادبی: دليل مناهج النقد الأدبي (ترجمة زهرا ميهن‌خواه، ط3). طهران: اطلاعات.
13. لحمداني، ح. (1991). بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. بيروت: المركز الثقافي العربي.
14. محمد، ح. ع. (2011). التحرير الأدبي: دراسة نظرية ونماذج تطبيقية (ط7). الرياض: مكتبة العبيكان.
15. مرتاض، ع. م. (1998). في نظرية الرواية (سلسلة عالم المعرفة 240). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
16. ميرصادقي، ج. (2015). عناصر داستان: عناصر القصة (ط9). طهران: سخن.
17. نجم، خ. (2009). رمزية الحذاء والقدم في الأدب والفن: دراسة للأبعاد النفسية والاجتماعية. بيروت: الدار العربية للموسوعات. (نقلاً عن مجلة قراءات العرب، 29 يونيو 2009).
18. وادي، ط. (1994). دراسات في نقد الرواية (ط3). القاهرة: دار المعارف.

ثانياً: الدوريات والمجلات العلمية

1. أسعد، س. (1982). القصة القصيرة وقضية المكان. مجلة فصول، 2(4)، 179–186.
2. إسماعيل، ع. د. (1982). قراءة في وضعية القصة القصيرة من خلال تصوراتها. مجلة فصول، 2(4)، 311–317.
3. بني طالبي، أ.، وفروزنده، م.، وصفري، ج.، وصادقي، إ. (2020). بازتاب شخصیت اصلی در داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری قبل از انقلاب اسلامی: انعكاس الشخصية الرئيسة في قصص هوشنغ غلشيري قبل الثورة الإسلامية. تحقيقات أدبية، 17(67)، 29–56.
4. عبد الدائم، ي. (1982). تيار الوعي في الرواية اللبنانية المعاصرة. مجلة فصول، 2(2)، 153–172.
5. موسى، إ. ن. (1992). جمالية التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف. مجلة فصول، 12(2)، 302–316.

References

First: Books

1. Asghari, J. (2009). A Study of the Aesthetics of the Element of Place in the Story: An Aesthetic Study of the Element of Place in the Story. Publications of the Faculty of Arts and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman, 23(26), 29–45.
2. Ebrahim, Y. (1962). The Art of Story Writing: The Art of Story Writing. Tehran: Amir Kabir.

3. Scott Card, A. (2008). Characterization and Angle of View: Characterization and Angle of View (translated by Parisa Khosravi Samani, 1st ed.). Ahvaz: Rasesh.
4. Bentley, E. (1986). Dictionary of Literary Terms. Sfax: Arab Foundation for United Publishers.
5. Bouazza, M. (2010). Narrative Text Analysis: Techniques and Concepts. Algiers: Al-Ikhtilaf Publications.
6. Genette, J. (1997). The Discourse of the Narrative (translated by Muhammad Mu'tasim, Abd al-Jalil al-Azdi, and Umar Hali, 2nd ed.). Cairo: General Authority for Amiri Printing.
7. Al-Damiri, K. D. (1920). The Great Book of Animal Life (vols. 1-2). (n.p.: n.p.)
8. Rogo, J. (1985). Epistolary Literature. In: Literature and Literary Genres (translated by Tahir Hajjar). Damascus: Dar Talas.
9. Zaytouni, L. (2001). Dictionary of Novel Criticism Terms. Lebanon: Library of Lebanon Publishers.
10. Atiq, A. A. (1972). On Literary Criticism (2nd ed.). Beirut: Dar al-Nahda al-Arabiya.
11. Golshiri, H. (2001). Nimeh Tarik Mah: The Dark Half of the Moon; A Collection of Complete Short Stories. Tehran: Niloufar.
12. Gorin, W., Lieber, A., Willingham, J., and Lee, M. (1998). A Guide to Literary Criticism: A Methodology of Literary Criticism (translated by Zahra Mihankhah, 3rd ed.). Tehran: Ettela'at.
13. Lahmdani, H. (1991). The Structure of Narrative Text from the Perspective of Literary Criticism. Beirut: Arab Cultural Center.
14. Muhammad, H. A. (2011). Literary Editing: A Theoretical Study and Applied Models (7th ed.). Riyadh: Al-Obaikan Library.
15. Murtad, A. M. (1998). On the Theory of the Novel (World of Knowledge Series 240). Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.
16. Mirsadeghi, J. (2015). Elements of a Story: Elements of the Narrative (9th ed.). Tehran: Sokhan.
17. Najm, K. (2009). The Symbolism of the Shoe and the Foot in Literature and Art: A Study of Psychological and Social Dimensions. Beirut: Arab House for Encyclopedias. (Retrieved from Arab Readings Magazine, June 29, 2009).
18. Wadi, T. (1994). Studies in Novel Criticism (3rd ed.). Cairo: Dar al-Maaref.

Second: Periodicals and Scientific Journals

1. Asaad, S. (1982). The Short Story and the Issue of Place. Fusul Magazine, 2(4), 179–186.
2. Ismail, A. D. (1982). A Reading of the Status of the Short Story Through Its Conceptions. Fusul Magazine, 2(4), 311–317.
3. Bani Talbi, A., Forouzandeh, M., Safri, J., and Sadeghi, I. (2020). The Reversal of the Main Character in Houshang Golshiri's Short Stories Before the Islamic Revolution: A Reflection of the Main Character in Houshang Golshiri's Stories Before the Islamic Revolution. Literary Investigations, 17(67), 29–56.
4. Abdel-Daim, Y. (1982). Stream of Consciousness in the Contemporary Lebanese Novel. Fusul Journal, 2(2), 153–172.
5. Moussa, I. N. (1992). The Aesthetics of Temporal and Spatial Formation in the Novel "The Edges". Fusul Journal, 12(2), 302–316.

Disclaimer/Publisher's Note: The statements, opinions, and data contained in all publications are solely those of the individual author(s) and contributor(s) and not of **JLABW** and/or the editor(s). **JLABW** and/or the editor(s) disclaim responsibility for any injury to people or property resulting from any ideas, methods, instructions, or products referred to in the content.