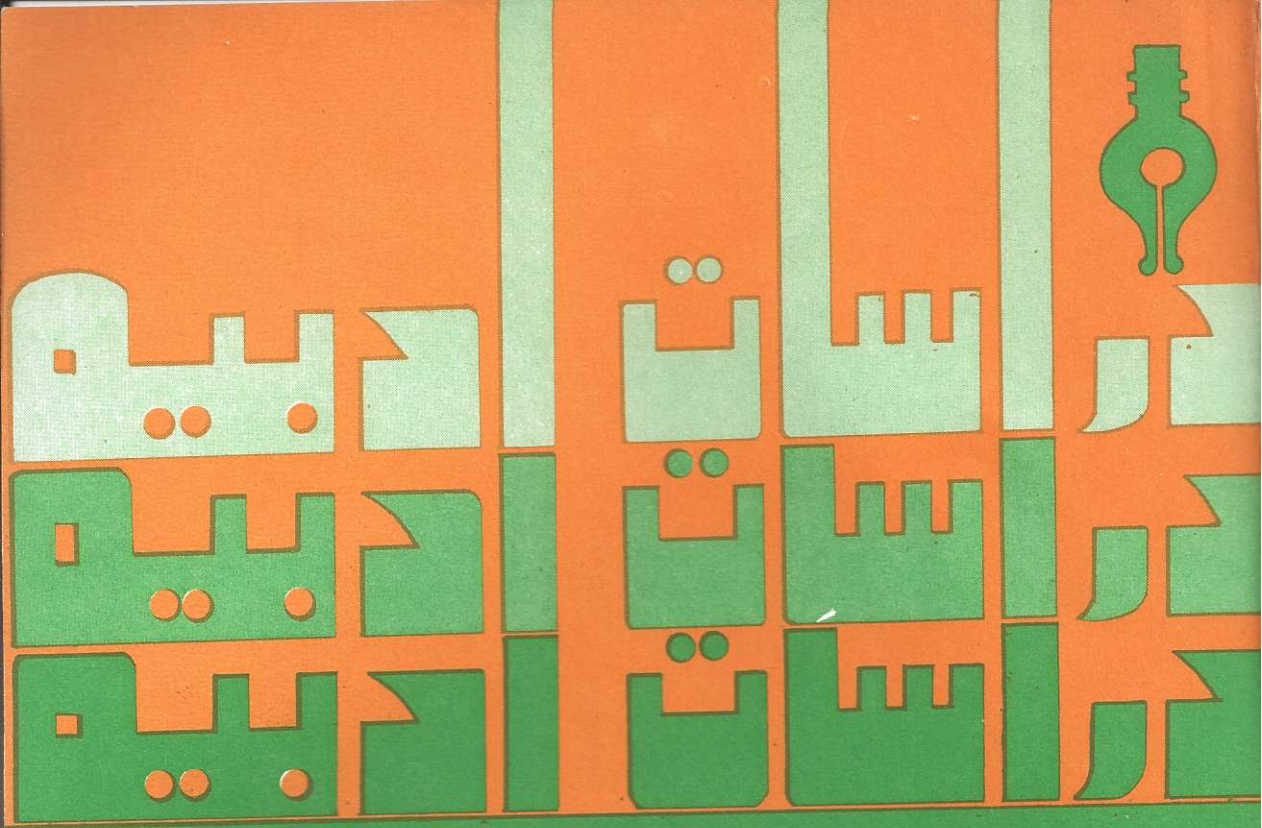
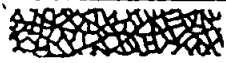


دراسات أدبية

الظواهر الفنية
في
القصة القصيرة المعاصرة
في مصر ١٩٦٧-١٩٨٤

د. مراد عبد الرحمن مبروك

دراسات أدبية



الاخراج الفنى

البير جورجى

الظواهر الفنية
في
القصة القصيرة المعاصرة
في مصر ١٩٦٧ - ١٩٨٤

مراد عبد الرحمن مبروك

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٩

الإهداء

ـ أستاذى الدكتور عبد الحميد ابراهيم

ـ والدى ٠٠٠٠ ووالدتى

ـ أخى الشهيد حنفى ٠٠٠ وقرشى الراحل فى البلاد البعيدة

اليكم جميعا أهدى هذا العمل الذى كان ثمرة من ثمار عطائكم المتواصل ، فى وقت كانت النفس فيـه حزينة الى حد الموت

مراد عبد الرحمن مبروك

مقدمة

لا شك أن القصة القصيرة فى مصر ، منذ الستينيات تعيش مرحلة من أزهى مراحل نضجها الفنى ، فقد أصبح لها ملامح فنية مميزة ، نتيجة للتحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية فى المجتمع ، لكن الحركة النقدية فى مصر لم تستطع مواكبة هذا التطور ، الذى طرأ على بناء القصة القصيرة ، وقد يرجع ذلك للكم الهائل من القصص ، التى تنشر يوميا على صفحات المجلات (١) و الصحف المصرية والعربية ، قياسا بقلة الدراسات النقدية ، التى تواكب هذا اللون الأدبى ، الى جانب أن معظم هذه الدراسات ، اهتمت بالاتجاهات أو التيارات فحسب ، دون أن تكون الظواهر الفنية هى جوهر الدراسة ، أى تصبح هذه الظواهر تابعة للاتجاهات أو التيارات ، وليس العكس . ومن الرسائل التى تناولت الاتجاهات والتطورات فى مصر ، رسالة الماجستير التى تقدم بها أستاذنا الدكتور سيد حامد النساج الى كلية الآداب جامعة القاهرة فى السابع من ابريل سنة ١٩٦٥ ، بداية من نشأة القصة قبل ثورة ١٩١٩ ، الى مرحلة تطور القصة القصيرة عند محمود تيمور سنة ١٩٣٣ ، ثم أردف هذه الدراسة باتجاهات القصة القصيرة فى مصر سنة ١٩٦١ التى نال بها درجة الدكتوراه . وبدهى أن هاتين الدراستين ناقشتا تطور واتجاهات القصة القصيرة ووقفت عند عام ١٩٦١ .

---

(١) انظر : ببليوجرافية القصة القصيرة فى مصر من ١٩٦٧ - ١٩٨٤ قصص ومجموعات ، فى الجزء الثانى .

ودراسة الدكتور محمود الحسينى التى نال بها درجة الدكتوراه هى « الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة حتى عام ١٩٨٠ ، دراسة فى المضمون والبناء الفنى » فرغم امتدادها لعام ١٩٨٠ الا أن القصص التى تناولتها الدراسة لم تتجاوز مرحلة الستينيات ، وبرغم ذكره فى المصادر لقصص محمد حافظ رجب ، و مجيد طوبيا ، وأحمد الشيخ ، الا أن الدراسة لم تتناول قصصهم ، ووقفت عند حدود القصة الواقعية ، وكان وقوفها على الاتجاهات الواقعية أكثر ، من تناولها الظواهر الفنية ٠

أما دراسة أستاذنا الدكتور / عبد الحميد ابراهيم « القصة القصيرة فى الستينيات » فبرغم اقتصارها على كتاب الستينيات الا انها اهتمت بالتيارات التجديدية دون الوقوف على الظواهر الفنية ، فكانت التيارات هى جوهر المنهج الذى تدور حوله الدراسة ، وليست الظواهر ٠ وهناك العديد من الدراسات التى تناولت القصة القصيرة ، لكنها لم تخرج عن كونها قراءة فى مجموعة ، أو فى بعض مجموعات منها ما يرقى الى مستوى النقد ، ومنها ما يقف عند حد العرض (٤) ٠

ومن هنا كان اهتمام الباحث بالظواهر الفنية هى الجوهر الذى تدور حوله الدراسة ، ونعنى بالظاهرة الفنية ، أى الملمح الفنى الذى استشرى فى قصص بعض الكتـاب ، وأخذ هذا الملمح يتطور ويتبلور وتصبح له دلالته فى بناء القصة ، حتى تشكل وأصبح سمة مشتركة فى قصص العديد من الكتاب ٠ خاصة عند كتاب الستينيات والسبعينيات ٠

ولذلك جاء اهتمام الباحث ـ فى المقام الأول ـ بكتاب هذه المرحلة أى بكتاب الستينيات والسبعينيات ، فتحديد بداية الدراسة منذ عـام ١٩٦٧ م له ما يبرره من الناحية الفنية والموضوعية حيث ارتبط الشكل الجديد للقصة القصيرة بالتحول الذى طرأ على المجتمع عقب هزيمة ١٩٦٧ ، ولا أدل على ذلك من ظهور جماعة جاليرى ١٩٦٨ ، وانعكاس هذه الهزيمة على وجدان الكثير من الكتاب ، فدخلت القصة القصيرة مرحلة جديدة ، بداية من ثورة الكتاب على الأشكال التقليدية ، فظهرت فى قصـصـهم ظواهر فنية تحمل نبض هذا الواقع التاريخى ، وتحمل سمات جديدة لم نألفها كثيرا فى القصة الواقعية ٠

أما امتداد الدراسة الى عام ١٩٨٤ ، فيرجع الى أن الباحث أراد أن يوسع دائرة المرحلة ، كيما يستطيع تتبع الظاهرة فى مراحل تطورها ٠

---

(٤) انظر : ببليوجرافية مقالات ومؤلفات حول القصة القصيرة من ٦٧ ـ ١٩٨٤ فى الجزء الثانى ٠

ولعل استمرار هذه الظواهر ، وعدم توقفها عند مرحلة تاريخية معينة هو ما جعل الباحث يقف بها حتى وقتنا الحالى (١٩٨٤) ٠

أما المنهج الذى سلكه الباحث فهو المنهج التكـاملى الذى يتـلاءم وطبيعة المناهج المتعددة التى احتوتها هذه الدراسة ، لأن كل ظاهرة من هذه الظواهر جنحت الى منهج معين ، وهذا المنهج كان أقرب اليها من المناهج الأخرى ٠

فكانت كل ظاهرة وخصائصها أو ملامحها هى جوهر المنهج الذى يندرج تحته كثير من الكتاب معبرين من خلال أعمالهم عن هذه الظاهرة مع عدم استطاعة تمييز أيهم نشأت الظـاهرة فى قصصه قبل الآخر ، ويرجع ذلك الى أن هذه الظواهر ترجع الى مرحلة واحدة لها تأثيرها فى البناء القصصى على جميع الكتاب بوجه عام ٠ لذلك وقف البـاحث على نماذج تطبيقية حول كل ظاهرة من خلال أعمال الكتاب ، دون التتابع التاريخى لها ٠ فقد تحتوى قصة معينة على كثير من هذه الظواهر ، لذلك لا يستطيع الباحث وضع هذه الفصول فى سلم تدريجى أو من القديم الى الحديث ، لأنها ظهرت فى مرحلة زمنية واحدة ٠ لذلك يكون توالى هذه الظواهر تقريبا على مستوى البناء الفنى ، وليس متتابعا تاريخيا فجاء الفصل الأول حول محاولات التجديد فيما قبل ١٩٦٧ ٠ وارتبطت هذه المحاولات بالتغيرات الاجتمـاعية التى طرأت على المجتمع ، فظهرت محـاولات التجديد عند يوسف الشـارونى وادوار الخراط منذ مرحلة الأربعينيات ، ثم ظهرت هذه المحاولات عند كتاب الستينيات فمنهم من كانت بدايته تحمل ملامح التجديد والتقليد ، ومنهم من تجاوز الأشكال التقليدية منذ البدايات الأولى ٠

وعندما حدثت هزيمة ١٩٦٧ كشـفت عن معظم الظـواهر الفنية المستحدثة فى البناء القصصى ، وكانت ظاهرة « التفتيت » هى احدى هذه الظواهر ، فجاء الفصل الثانى عن هذه الظاهرة ، التى ارتبطت بأسلوب القصة ومفرداتها « وتكنيكها » حيث بدأ الكتاب بالتمرد على كل ماهو مألوف ، وانعكس ذلك على البناء التقليدى الذى يعتمد على البداية والعقدة والحل ، فبدأ الكتاب بالخروج على هذا البناء متمثلا فى تفتيت الحدث ، فلم يصبح حدث القصة متمركزا حول نقطة معينة أو حول عقدة القصة ، بل أصبحت كل بنية جزئية من بنى القصة تمثل حدثا وأصبحت الدلالة التى توحى بها البنية الجزئية هى ما توحى به البنية الشمولية وامتد تفتيت الحدث الى اللغة ، فلم تصبح اللغة خطابية مباشرة تقف عند حد دلالة واحدة من المعانى ٠ بل اتسع نطاقها ودلالاتها ، وأصبحت الكلمة

الواحدة تحتوى على دلالات متعددة وانتقلت من الحيز الضيق المحدود الى عالم أكثر أفقا وأشمل دلالة من خلال اللغة الصامتة والمفارقة فى لغة القص واللغة الشاعرية ٠

وعندما جنحت القصة لتفتيت الحدث واللغة ، تغيرت ملامح الصورة الفنية المألوفة ، وأصبحت الصـــورة تجسيدية فجاء الفصل الثالث من الصورة الفنية التى انقسمت بدورها الى قسمين :ـ

صوره كلية تقترن بالبنية الشمولية فى القصة ، وظهرت عند كتاب تيار الوعى ، وصورة جزئية تقترن بالبنية الجزئية للقصة ووجدت عند الكتاب المجددين ٠

ولما اعتمدت هذه الصورة على البناء الزمانى والمكانى جاء الفصل الرابع عن ظاهرة التتابع الزمانى والمكانى الذى انعكس على البناء القصصى من حيث الشكل والتكنيك ، فمن حيث انعكاسه على الشكل ظهرت ثلاثة أشكال للتتابع هى على التوالى التتابع السببى أو المنطقى أو التقليدى والتتابع الكيفى والتتابع التكرارى ٠ ومن حيث انعكاسه على « التكنيك » اعتمدت القصة على وسائل التشكيل السينمائى ومنها «المونتاج» الزمانى والمكانى ٠

وعندما اعتمدت القصة على التفتيت وتجسيد الصورة ، والتتابع الزمانى والمكانى ، أصبح بناء القصة أقرب الى البناء الرمزى فجاء الفصل الخامس عن الرمز ودلالاته الفنية ٠

وجاءت عناصر الرمز فى مستويين :

الأول : من خلال استلهام العناصر التراثية متمثلا فى الرمز الموروثى وهو بدوره اعتمد على اســتلهام الموروث الأســطورى والفرعونى ، ثم استلهام الموروث الدينى واستلهام الموروث الشعبى ، ثم استدعاء الأحداث والشخصيات التاريخية ٠

الثانى : من خــلال اقتران المــرأة بالرمز متمثلا ذلــك فى الرمز التوليدى الذى اعتمد على توليد صور رمزية من صور أخرى ، من خلال مفردات اللغة الخاصة بكل كاتب ٠ ومن خلال اقتران صورة المحبوبة بالخصوبة ، والطفولة والميلاد ٠

ولما كانت آخر الظواهر المستحدثة التى اقترنت بالبناء القصصى هى ظاهرة الحلم لذلك جاء الفصل السادس عن الحلم ودلالاته الفنية ،

وانقسم الى مستويين الأول الحلم المباشر ، الذى يأتى مباشرا فى القصة ولا يرتاد مستوى عميقا من الوعى ، لكنه يحمل دلالات ايجائية فى القصة ووجد عند العديد من الكتاب والثانى « حلم الوعى » . الذى يأتى فى القصة مقترنا بالوعى أو الشعور ووجد هذا اللون فى قصص كتاب تيار الوعى .

ولا أحسب أن الباحث وقف على كل الظواهر المستحدثة فى بناء القصة فهناك ظواهر أخرى ، مثل ظاهرة الغموض الفنى التى جاءت فى القصة نتيجة للظواهر الفنية التى وقف الباحث عندها كأداة للتعبير ، وظاهرة الاغتراب التى انعكست على البناء القصصى ، نتيجة لعدم التواصل بين الذات والمجتمع خاصة عند جيل الستينيات ومنع الباحث من تناولها (تضخم حجم البحث) و تعلق بعضها بالمضمون أكثر من الشكل ، أو المحتوى أكثر من « التكنيك » .

ولا سبيل لعرض الصعوبات التى واجهت الباحث فقد تفصح عنها فصول البحث التى جاءت على النحو التالى :ـ

الفصل الأول : محاولات التجديد فيما قبل ١٩٦٧ .

الفصل الثانى : ظاهرة التفتيت .

الفصل الثالث : الصورة الفنية .

الفصل الرابع : التتابع الزمانى والمكانى .

الفصل الخامس : الرمز ودلالاته الفنية .

الفصل السادس : الحلم ودلالاته الفنية .

الخاتمة .

أما الجزء الثانى فقد دار حول جانبين :

الأول : ببليوجرافية القصـــة القصـيرة فى مصر ٦٧ ـ ١٩٨٤ . قصص ومجموعات من خلال المجلات التخصصية ودور النشر .

الثـانى : ببليوجرافية مقـالات ومؤلفات حول القصـــة القصيرة فى مصر فى المرحلة المعنية من خلال المجلات التخصصية ودور النشر .

الفصـــل الأول

محاولات التجديد فيما قبل ١٩٦٧

- تمهيـــد
- محاولات التجديد فيما قبل الستينيات
- محاولات التجديد عند كتاب الستينيات

الفصل الأول

محاولات التجديد فيما قبل ١٩٦٧

تمهيد :

ونعنى بها تلك المرحلة التى أخذ البنـاء الفنى فيها يتأرجح بين التقليد والتجديد خاصة فيما قبل سنة ١٩٦٧ على وجه التقريب ، اذ وجدنا أن الكثير من قصص هذه المرحلة تحمل ملامح التجديد مع الحفاظ على البناء التقليدى ، وظلت ملامح التجديد تأخذ فى الازدياد والشيوع كلما اقتربنا من نهاية هذه المرحلة ، مع الأخذ فى الاعتبار أن هناك كتابا تجاوزوا فى قصصهم الشكل التقليدى ، أى بدأوا من حيث ما انتهت اليه القصة القصيرة ، سواء كان هؤلاء الكتاب ينتمون الى مرحلة ما قبل الستينيات مثل « ادوار الخراط » و « يوسف الشارونى » ، أو كانوا كتابا مجددين فى الستينيات وما بعدها ، مثـل « أحمد الشـيخ » و « مجيد طوبيا » و « أحمد هاشم الشريف » و « جمال الغيطانى » و « محمد حافظ رجب » و « يحيى الطاهر عبد الله » وغيرهم من كتاب الستينيات .

على حين أن هناك كتابا مثلوا التيـار التقليدى على امتـداده فى الستينيات والسبعينيات مثل « عبد السميع عبد الله » « وعبد الله الطوخى» و « عبد الوهاب داود » و « أمين ريان » ، لكن هذا التيار لا يعنينا بقدر وقوفنـا على ارهاصات البناء الفنى التجديدى للقصـة القصيرة فى هذه المرحلة .

فالجـدير بالذكر أنه لأى شـكل فنى تقاليده ومواضعاته ، التى لا يستطيع بدونها التوصيل وحينما يكون تناولنا لهذه القضية من منطلق القصة القصيرة المعاصرة ، فيمكننا القول بأن النظر اليها بوصفها بنية

يعنى ذلك مجموعة من النتائج التى ينبغى ادراكها وهى « عدم شرعية شطر العمل الأدبى الى نصفين ، أو تحويله الى شكل ومضمون ، سواء كان هذا الشطر واضحا جليا أم مستترا خلف تسميات » مراوغة ، مثل الرؤية والأداة أو « الموقف التشكيلى » ، الى جانب عدم شرعية الدرس المضمونى التقليدى الذى يقتصر على الوقوف طويلا ازاء المضمون بعيدا عن الوجود الجمالى للنص ، وأيضا عدم شرعية الدرس الشكلى للنص ، أى التعامل مع النص بوصفه بنية مغلقة على نفسها ، فائدتها فى جمالها (١) لذلك فان محاولة درسنا للشكل القصصى بوصفه جزءا من بنية العمل الأدبى ، أو أحد عناصرها وتراكيبها لا يعنى فصله عن القصة ، فمن الملاحظ أن البناء الفنى للقصة القصيرة فى هذه المرحلة أخذ يتأرجح بين التقليد والتجديد . فالكاتب يتناول فى عالمه القصص ، العلاقات الكائنة بين الشخصية التى يعالجها ، والمجتمع الذى أنتجها ، ويكشف عن القوانين التاريخية الملموسة التى تحكم هذه العلاقات ، الى جانب أن الأشكال القصصية المختلفة أخذت تتفاعل وتتصارع باستمرار كما أنها أخذت تتطور وتتغير أيضا ، والحدود الفاصلة بينها ليست حاسمة ، لأن هذه الأشكال المختلفة كثيرا ما تتداخل وتمتزج ببعض عناصرها حتى يصبح فرزها والتمييز بينها أمرا عسيرا (٢) ومع ذلك فان لكل شكل منها برغم التصارع ، والتفاعل المستمر ، خصائصه المتميزة التى هى انعكاسات للواقع الحياتى الذى يعايشه الكاتب ، ذلك الواقع الناتج عن مجموعة من الأسباب التاريخية والاجتماعية ، وعلى الرغم من أن كيفية البحث عن أشكال ملائمة لدى كتاب القصة فى مصر لم ينبع فحسب من هذا الهم ، بل كان وعيا بما ينوء به الواقع من تداخلات ذات طبيعة جدلية . خاصة مرحلة الستينيات التى شهدت تغيرات على مستوى التشكيلات الاقتصادية والاجتماعية والعسكرية ، حيث فقد الانسان موقعه المتميز ، وأصبح يحتل موقعا هامشيا ، ويلعب دورا ثانويا ، نتيجة لتصدع الأبنية حوله ، « وأدت التغيرات السياسية السريعة التى تعاقبت على العالم العربى منذ أواخر الأربعينيات والتفاوت الاقتصادى الكبير بين الطبقات الاجتماعية المختلفة الى تصدع فى الأبنية الثقافية والاجتماعية التقليدية ، كما أدى ازدياد التناقض بين القيم الحقيقية والواقع الذى يسعى الى تغييره الى تفاقم

---

(١) انظر : محمد بدوى « مغامرة الشكل » فصول مارس ١٩٨٢ ، وانظر ، « نظرية الرواية هنرى جيمس ، ترجمة انجيل بطرس سمعان ص ١٣ ، ٢٣ ، حيث يرى انه من العبث فصل الشكل عن المضمون لأنه كل مترابط لا يمكن الفصل بين أجزائه .

(٢) انظر : صبرى حافظ « الخصائص البنائية للأقصوصة » . فصول سبتمبر ١٩٨٢ ص ٣١ .

احساسه بالهامشية ازاء المؤسسات السياسية والاجتماعية » (٣) ٠

ان مرحلة ما قبل سنة ١٩٦٧ وعلى وجه التحديد من ١٩٥٢ الى سنة ١٩٦٥ ـ تتسم بعدم الاستقرار السياسى ، لأن الأحداث السياسية داخل المجتمع تنم عن عدم استقراره مما ترتب عليه تقلب المعايير الحياتية فى داخل المجتمع ، وانعكاس ذلك على الشخصية القصصية نتيجة للعلاقة الحصبة بين هذه المعايير ، وتراكيب الشكل الفنى ، « فالعمل الأدبى فى شكله ومضمونه ، هو تعبير عن الذات لدى الفنان وهو فى نفس الوقت تعبير عن المجتمع (٤) الذى عانى فى هذه المرحلة ثلاث أزمات متبادلة التأثير ، ووثيقة الارتباط بعضها ببعض ، وهى الأزمة الاجتماعية ، وأزمة المشاركة السياسية ، وأزمة الشرعية ٠

فبالنظر الى التعديلات الوزارية المتلاحقة والمتكررة ، والتغيير فى السلطات الرئيسية للدولة ، ومظاهر عدم قدرة النظام على استيعاب القوى السياسية « فمن ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ، حتى ١٧ أبريل سنة ١٩٥٤ شهدت ستة تغيرات وزارية ، أى متوسط عمر الوزارة الواحدة لم يزد عن ثلاثة شهور ، والى عام سنة ١٩٦٤ أجريت خمسة تعديلات وزارية فى أعوام ٥٦ ، و ٥٨ و ١٩٦٠ و ١٩٦١ ، ثم وزارة برئاسة « على صبرى » فى مارس ١٩٦٤ حتى ١٩ يونيو ١٩٦٥ ، ثم وزارة « زكريا محى الدين » واستمرت حتى ١٠ سبتمبر ١٩٦٦ ، ثم وزارة « صدقى سليمان » حتى ١٩ يونيو ١٩٦٧ ، معنى ذلك أن عدد الوزارات التى عرفها نظام يوليو بلغت الى عام ١٩٦٧ أربع عشرة وزارة ، أضف الى ذلك مظاهر العنف التى بدأت فى عام ١٩٦٥ ، حيث محاولات الخروج على الشرعية ، ففى يناير ١٩٦٦ اكتشفت محاولة « حسين توفيق » لاغتيال « عبد الناصر » ، وفى الشهر التالى كشفت محاولة لانشاء « الحزب الشيوعى العربى » (٥) ٠

هذه التعديلات والتغيرات التى أخذت فى الازدياد والتصاعد حتى وصلت الى سنة ١٩٦٧ ، وفى الفترة من ١٩٥٧ الى ١٩٦١ كونت ثورة يوليو « الاتحاد القومى » تحت شعار « كل المواطنين أعضاء فى الاتحاد القومى » ، لكن تسلل عناصر من الاقطاعيين وكبار الرأسماليين اليه ،

---

(٣) انظر : اعتدال عثمان « البطل المغضل بين الانتماء والاغتراب » فصول ، مارس ١٩٨٢ ص ٩٤ ٠

(٤) جى بوريللى ٠ اجتماعية الأدب حول اشكالية الانعكاس ، فصول يناير ١٩٨١ ص ٧٨ ٠

(٥) انظر : السيد يس وآخرون « الثورة والتغيير الاجتماعي » ص ٣٧ ٠

شلت فاعليته ، ثم جاء « الاتحاد الاشتراكى العربى » الذى حدد قوى مشاركة معينة تمثل العمال ، والفلاحين ، والمثقفين والجذور الرأسمالية الوطنية ، « لكن فعالية الاتحاد الاشتراكى كوعاء لتنظيم المشاركة السياسية للجماهير ، كانت قليلة ، حيث العمل فيه طبع بنظام ادارى ومكتبى ، وتمشى مع تقاليد البيروقراطية ولا يعكس صورة موضوعية للرأى العام فأصبح الانضمام اليه يحمل أحد أمرين ، اما أنها مسألة روتينية أو اجبارية أكثر منها مسألة اختيارية ، ولذا بدأ الانخفاض فى المشاركة السياسية فى عام ١٩٦٤ » (٦) ٠

كل هذه المواضعات ، والتقلبات تنم عن عدم الاستقرار السياسى ، فى شتى المجالات الحياتية ، والتى كانت ملائمة لتكوين بذور جنينية لخلق الابداع القصصى ، الذى يهتم بعناصر الواقع الاجتماعى ، ويحاول خلق شبكة من العلاقات والعناصر الخارجية ، التى تتفاعل مع النص الأدبى ، وتنعكس على مراياه ، بل يحاول أن يتجاوز الواقع الأدبى الراهن، ولا يقف عنده ، من هنا كانت محاولات التجديد لتجاوز الشكل الواقعى ، الذى قارب نصف قرن تنقل فيها هذا الشكل من يد الى يد ، واستجاب لكل مشكلاتنا ، سواء أكانت عاطفية أم اجتماعية أم وطنية ٠

وكان حتما أن يستنفد هذا الشكل الكثير من امكانياته الفنية ، وقد ظهر الضيق به عند يحيى حقى ، الذى رأى أن القصة الواقعية لم تعد كافية للتعبير عن أشياء يحس بها ، فظهرت تباشير الخروج على هذا الشكل فى كتابات « ادوار الخراط » و « يوسف الشارونى » (٧) هذا الخروج لم يكن وليد يوم وليلة ، لكنه استمر حقبة طويلة تلازم فيها الشكل التقليدى مع محاولات التجديد ، حتى منتصف الستينيات ، بعدها أخذ كتاب الستينيات على عاتقهم عبء التجديد فى الشكل القصصى ، فبدأوا من حيث ما انتهى اليه المجددون ، فيما قبل الستينيات ٠ لذلك آثرنا تقسيم محاولات التجديد الى قسمين : الأول « محاولات التجديد فيما قبل الستينيات مثل « ادوار الخراط » « ويوسف الشارونى » «ويحيى حقى» ٠ ففى ظنى أنهم أشهر من واكبوا حركات التجديد فى هذا الجيل ٠

والثانى : محاولات التجديد عند كتاب الستينيات ، ونعنى بها محاولاتهم الأولى ، التى تأرجح الشكل الفنى فيها عندهم بين التجديد والتقليد ٠

---

(٦) نفسه ص ٥٥ ٠

(٧) انظر د٠ عبد الحميد ابراهيم « القصة القصيرة فى الستينيات » ص ٧ ٠

محاولات التجديد فيما قبل الستينيات

لا يمكن اغفال أن القصص التقليدية تضم رؤية فنية متقدمة بالقياس الى محاولات التجديد ، ففيها وسائل تعبير تستطيع أن تلتقط المضامين الجديدة ، وتنقل أدق تفصيلاتها ، لكن القضية تكمن فى أن بزوغ فجر أية تجديدات على مستوى الفن تتسم بأن النفى يتحقق من خلال متابعة الأشكال ، وأدوات « التكنيك » وتطويرها ، وتطويعها للرؤية الجديدة ٠

من هنا وجدنا ارهاصات التجديد فى البناء الفنى ، فى أعمال المجددين « فكل جديد فيه غرابة لم نتعودها ، وهذه طبيعة الأشياء ، لكن طبيعة الأشياء أيضا ، أن يحمل الجديد بذور التمرد على القديم ـ وان أخذ منه ـ لتصبح له شخصيته ، فهذه دلالة الحياة وقانون التطور ، وقد ينطوى هذا الجديد على مبالغة ، أو تطرف ، لا يحد منها الا ذوبان القديم والجديد معا ، للوصول الى شكل جديد يعبر عن مضمون الحياة الجديدة » (١) ٠ « ولسنا بصدد مناقشة الصراع بين القديم والجديد ، فالأشكال الجديدة لا تتحرر من القيود اطلاقا بل من قيود القديم فقط ، لتخلق قيودها الجديدة الخاصة بها ، ولا يفطن المعترضون على التجديد الى هذه الحقيقة ، فيقيمون اعتراضهم ، على أساس أن الشكل التقليدى الذى يبدو أنهم لا يريدون أن يعترفوا الا بها (٢) ٠

فأختلاف التجربة اليومية للمواطن اليوم ، عن تلك التى كان يعيشها منذ سنين بعدت تفرض عليه الجنوح الى التجديد ، فقد صادفت القصة

---

(١) يوسف الشارونى « التقليد والتجديد فى الأدب » مجلة المجلة مارس ١٩٧١ ص ١٠ ٠

(٢) نفسه ص ١١ ٠ انظر نازك الملائكة « قضايا الشعر المعاصر » ٠ دار الآداب ٠ بيروت ١٩٦٢ ص ٣٧ ٠

القصيرة ، صراعا على مستوى الفكر والبناء الفنى ، محاولة الجنوح الى التجديد ، فنجد فى بعض قصص تلك المرحلة ، أنها تمتلك البنـاء ، ونعنى بالبناء التصميم الفنى الأساسى ، أو الاطار الهيكلى لها ٠

وأولى محاولات التجديد أو التخلص من براثن الواقعية ، ظهرت عند « ادوار الخراط » و « يوسف الشارونى » و « يحيى حقى » ، على حين ظل « يوسـف أدريس » يكتب بالواقعية التجديدية ، أو الواقعية الجديدة ــ ان جازلنا استعمال هذا التعبير ــ لذا سنقصر وقوفنا على بعض قصص « ادوار الخراط » ويوسف الشارونى ، التى كتبت فى هذه المرحلة ، أى ما قبل منتصف الستينيات ، كنماذج لمحاولات التجديد فى قصصهم على سبيل المثال لا الحصر ٠

★★★

تكاد تكون مجموعة « ادوار الخراط » حيطان عالية ضمن طليعة القصص التى تخلصت من براثن الواقعية ، فى مرحلة مبكرة ، وبدت فيها ارهاصات الشكل الجديد ، بداية من قصته « فى ظهر يوم حار » سنة ١٩٤٣ ، وحتى سنة ١٩٥٩ حيث الاصدار الأول ، لهذه المجموعة ، وفيها جسد الكـاتب أولى مـلامح الشـكل الجديد ٠ فاشـترك مـع « يوسف الشارونى » فى فكرة « الخلاص» ٠ فقصته « محطة السكة الحديد » برغم تجسيده لغربة وضياع الانسان المعاصر ، حيث الخوف المتجسد فى الشخصية ، لأنه لم تكن معه تذكرة تمكنه من الخروج من باب محطة الوصول ، فيتخبط بين جنبات المحطة ، ٠

وبرغم الخوف المستشرى فى الشخصية والمتلقى أيضا ، قاصدا أن يشدهما الى دوامة الخوف ، الا أنه يصور محنة الانسان فى هذا العصر ، ليس من خـلال الصـور المستحدثة فحسب ، ولكن من خـلال المفارقة والتنـاقض على مستوى الشخصية ، حيث يعرض لنا جزئيات ودقائق المجتمع ، من خلال الركاب المحشورين داخل القطار ، وعند نزوله يلمح ركاب «البولمان» والدرجة الأولى ، وهو ينزل الى الرصيف ويستعيد مقدرة ساقيه على المشى ، بعد الحـذر الطويل ، ويجـد أمامه من بعيـد ركاب « البولمان » والدرجة الأولى فى أناقتهم الملونة وحقائبهم الجديدة الرشيقة، فهذه المفارقة والتناقضات التى احتواها الشكل الواقعى ، قليلا ما يتناولها الكاتب ، حيث لم تظهر فى قصصه جميعها الا فى ثلاث منها (فى ظهر يوم حار سنة ١٩٤٣) حيث يسير « جابر » فى الطرقات ، ويقع نظره على « الزرائب » التى يعيش فيها الناس ، فتنفطر نفسه ألما ، لأنه من سلالتهم ، ووالده كان يعمل مزارعا فى عزبة « البيه » ٠

وفى قصته (طلقة نار سنة ١٩٤٤) نجد ، أنيس ابن أحد الأثرياء وهو طالب بالطب ، لم يكمل دراسته ، بسبب تعلقه بالراقصة « سعاد » الفتاة القاهرية المرحة ، مما تسبب أيضا فى هروبه من « السرايا » ، الى بيت آخر وضيع يجلس فيه عامة الفلاحين الذين يعملون عند والده ، لكنه يتمرد على أوضاع أبيه وأمه ، ولم يقبل عطفهما ، على حين أن الراقصة تظل فى البيت مع والده ويكون الخلاص هو طلقة نار .

وقصته (الأوركسترا سنة ١٩٥٥) نلمح الأجساد المنهكة فى داخل الترام ، وفى عيونهم تبدو آلام السنين ، حيث الولد يحاول البحث عن دواء لأمه ، تحاصره عذابات الفقر فى مقابل أصحاب السيارات الفارهة ، التى تفوح منها الرائحة النشوى بالسكر .

هذا التناقض الذى جسده « ادوار الخراط » جاء فى سياق النسيج القصصى دون وقفات مطولة ، مما جعل قصصه تحمل بذور التجديد ، وتجاوزت الواقعية ، لملاحقتها لتيار التغيرات الحياتية ، والضيق بملامح هذه الواقعية التى كانت سائدة آنذاك ، حيث جنح فى بناء قصصه للوصف ، عن طريق المنولوج الداخلى ، وتجاوز الموضوعات المستهلكة التى كانت تحرص عليها الواقعية قرابة أربعين عاما ، ليعبر عن عبث الحياة والاحباطات المتنوعة ، وسحب نفسه من الواقع الخارجي ومشكلاته الاجتماعية ، وصراعاته اليومية ، ليعيش داخل أسواره وحيطانه العالية ، وارتد الى لاشعوره « ليصور حركته ، واضطرابه ازاء الأحداث الخارجية ، ولجأ الى وسائل سريالية ، كذكريات الطفولة ، والأحلام ، وتجسيد اللاشعور ... ولكنه بالرغم من كل ذلك السبق لم يتخلص تماما من أسر الشكل التقليدى » (٣) .

وبدأ يقترب من ملامح الشكل الجديد الذى تبلور فيما بعد فى قصصه (ساعات الكبرياء) سنة ١٩٧٣ ، ولأنه لم يكن قد تخلص بعد من الأداة التشبيهية التى صبغت كل أعماله القصصية ، ولا نغالى لو قلنا ان قصص هذه المجموعة على التوالى « حيطان عالية ـ والشيخ عيسى ـ ومحطة السكة الحديد ـ وفى ظهر يوم حار ـ وأمام البحر ـ وقصة ميعاد ـ وطلقة نار ـ والأوركسترا ـ وأبونا توما ـ ومغامرة غرامية ـ وفى داخل السور ـ وحكاية صغيرة ـ فى الليل » . لا تخلو قصة منها ـ بل مشهد ـ من استعماله أداة التشبيه ، سواء كانت « الكاف أم كأن » ، وبرغم أننى قمت بحصر هذه الأداة ، لكنى لا أستطيع عرضها كاملة ،

---

(٣) د. عبد الحميد ابراهيم : القصة القصيرة فى الستينيات ص ٣٣ ، ٣٦ .

اذ يكفي أن نعرض على سبيل المثال ، لقصة « الشيخ عيسى » فى استعماله « الكاف » أداة للتشبيه ، يقول : « أبوه ينظر اليه من فوق ، ككومة من بقايا ضريح ... كانت طفولته كنبات رقيق ، ولكنه شره ... يسافر كالشاطر فى بلاد الله .. فى أى لحظة كالعفاريت ... كغالبية أطفال القرية ... مزقوا نسوتهم كمحاريث من الصلب .. كفتيات يضحكن بهمس ... ثيابها السوداء الواسعة كنوارة هشة ، تطير بها الريح ... كما يشعر الطفل .. نهداها على صدره كثقل صغير يضغط قلبه .. كنار زاهرة لا حرارة فيه .. كدقات قلب يابس ... طائفة صامتة كالأرض نفسها » ص ٢٨ : ٣٧ . ويستخدم لفظ « كأن » فى نفس القصة فى الصفحات ٢١ ـ ٢٢ ـ ٢٣ ـ ٢٤ ـ ٢٥ ـ ٢٦ ـ ٢٧ ـ ٢٨ ـ ٢٩ ـ ٣٠ ـ ٣١ ـ ٣٢ ـ ٣٣ ـ ٣٤ ـ ٣٥ ـ ٣٦ ـ ٣٧ ـ ٣٨ . وهكذا فى بقية قصص المجموعة ، التى تبلور لنا مرحلة ارهاصات الصورة الفنية ، التى تبلورت فى شكل القصة فى المرحلة التالية ، حيث تخلص الكاتب من العطف والوصل والتشبيه .

هذا الأسلوب الذى اعتمد على التشبيه فى الصياغة قد تناوله بعض كتاب الستينيات فى بدايات أعمالهم ، أمثال « البساطى » و « محمود العزب » و « مجيد طوبيا » الا أن « الخراط » قد سبقهم فى هذا البناء منذ أوائل الأربعينيات . وفى المرحلة التى بدأوا يستخدمون فيها هذا «التكنيك» كان الخراط قد تجاوزها لينتقل الى مرحلة فنية أخرى تجسد وسائل التعبير المستحدثة ، مع استثناء بعض الكتاب مثل «أحمد الشيخ»، « ومحمد حافظ رجب » و « يحيى الطاهر عبد الله » و « محمد ابراهيم مبروك »الذين بدأوا قصصهم من حيث ما انتهى اليه كتاب القصة القصيرة ، بل من حيث ما انتهى اليه الخراط أيضا ـ حتى ان التعبير عن عدمية الذات ، وفقدان ماهيتها ، نجده فى قصص هؤلاء الكتاب . ، فالبطل يقف أمام صورته فى المرآة ، ينكر شبحه المتجسد خلفها ، فلا يعرف ملامح الصورة المنعكسة منه ، أو لنقل لا يعرف ملامحه ، ففى قصة « حيطان عالية » .. يرى وجها هو وجهه ، وكأنما يراه لأول مرة ، ويصاب بالدوار ، فلم يعد يعرف شيئا عما يدور حوله .

والشخصية عند « الخراط » يحتويها الواقع الكابوسى ، فالأم نحيلة ممددة على الفراش فى قصته « حيطان عالية » ـ و « طلقة نار » ـ و « الأوركسترا » ... حيث الابن ما زال يبحث لها عن دواء ، وقد تكون ضائعة فى زحام المدينة ، فى قصته « محطة السكة الحديد » . ، أو انها ميتة ، بموت الواقع المتجمد فى مخاض البيئة المكانية للقصة ، كما فى قصته « الشيخ عيسى » ، الذى تزوج من البنت الصبوحة القمرية

الوجه « وماتت أثناء ولادتها الابن الأول « مخلوف » الذى ظلت ترضعه « أم السعد » ، ولما خرج « مخلوف » بلا أم ترعاه فقد ضل فى مسايرته الركب الحياتى ، ففشل فى الوصول « لنادية » ، وظل هائما ، يترقب أخبارها حتى لمحها ، وقد زفت لمن لا تحبه ، مثلما زفت أمه ، وظل يرقبها من خلال القرية المظلمة فى الغيطان ·

ونظن أن ما جعل للقصة القصيرة عنده حيوية ، فى البناء ومسايرة للتجديد الفنى هو الصور والمشاهد القصصية التى تداعت وتراصت فى نسيج القصة ، « فكثيرا ما تكون الصور التى يدقق الخراط فى نقلها ووصفها ، خيالات أو ذكريات ، أو أحلام نوم أو يقظة ، تتسرب أو تندفع الى اللحظة الواقعية الحاضرة ، التى يوجد بها البطل ، فتربط بين ماضيه وربما ماضيه الموغل فى القدم ، وحاضره المروى عنه ، كما فى هذه الذكرى ، التى تقفز الى ذهن « أبونا توما » (٤) ·

لكنها ليست الأحلام أو الذكريات التى تجسد قصة الشعور أو الوعى ، بل تمثل ارهاصات « تيار الوعى » فى قصصه التى تجسدت بشكل فنى واضح فى مجموعتيه «ساعات الكبرياء» سنة ١٩٧٣ « اختناقات العشق والصباح » سنة ١٩٨٣ · فمجموعته « حيطان عالية » تحمل ملامح الاتجاهين معا ، وان غلب عليها الاتجاه التجديدى ، فالاتجاه الأول تجسد فى أن الوصف عنده لم يكن سوى وصف فقرات متراصة ، تحمل ارهاصات الرمزية أحيانا ، الى جانب اعتماد البناء على الصياغة التشبيهية ، وتصويره مفارقات وتناقضات المجتمع ، وكل هذه الملامح حرص عليها كتاب الواقعية، الذين ضاقوا بها لأنها وقفت عند حد تسجيل المظهر الخارجى ، لكن الواقع لم يعد هو الواقع المستقر بل تحول الى شىء متحرك باستمرار فى حين أن الواقعية تجاهلت الواقع النفسى والحدسى والعلمى والكونى (٥) ·

على حين أن ملامح التجديد ـ أو لنقل بذور الشكل التجديدى ـ الذى تجاوز الواقعية ظهرت عنده فى عدة مستويات :

١ ـ فى بناء الشخصية القصصية عنده · حيث أصبحت الشخصية هى الحدث فالأفعال والأحداث التى تجرى فى عالمه القصصى ، لا تنفصل عن الشخصيات ، وهذا ما أحدث امتزاجا بين عالميه الداخلى والخارجى ، الذى أدى بدوره الى التحام الشكل بالمضمون ·

---

(٤) نعيم عطية « مؤثرات اوربية فى القصة المصرية » فصول ص ٢١٧ · سبتمبر ١٩٨٢ ·

(٥) انظر : د· عبد الحميد ابراهيم « القصة القصيرة بين الشعر واللاشعور » ، المجلة ابريل ١٩٧١ ·

فالشخصية فى قصته « حيطان عالية » سنة ١٩٥٤ م ، انما هى المحور الرئيسى الذى يدور حوله بناء القصة وما يعترى الشخصية داخل القصة من احباطات ، ومشكلات ، انما هى نفسها التى تدور حولها أحداث القصة · فلا ينسحب من عالمه الخارجى بل يمتزج بين العالمين الداخلى والخارجى لأن العالم الخارجى عندما ينعكس عليه ، فيلجأ الى العالم الداخلى « ويرتد الى لاشعوره ليصور حركته واضطرابه ازاء الأحداث الخارجية ، ويلجأ الى وسائل سريالية كذكريات الطفولة ، والأحلام ، وتجسيد اللاشعور ·· ففى القصة تتجسد له صورة انسان آخر يجلس معه على المقهى ، يتبادلان اللعب ويصر كل منهما على هزيمة الآخر ، بينما يستحضر صورة ابنته المريضة ، التى تركها بالبيت فاذا هى داخل المقهى تجلس على سرير عارية » (٦) ·

٢ ـ فى التوظيف الحياتى لدقائق وجزئيات المجتمع نحو ربط الخصوبة بالمرأة ، ففى لحظة تمدد البنت على الفراش ، والأب لا يملك سوى تمتمات الحزن الدفين ، الذى يدفعه ، للذهاب للقهوة حيث تتداعى على ذهنه خواطر الموت ، والمرض والعجز وأخيرا لا يملك سوى العودة للبيت على لحظة اخصاب يلقيها فى بطن زوجته ، وهو فى حضنها كطفل كسير ينسيه ظلام الليل ليرى اشراقة الصباح ، يقول فى قصة : « حيطان عالية : « يأوى الى قطعة من الأرض ألفها ويؤوب الى حضن أنثاه ينشد ليلة راحة حتى الصباح » (٧) ·

فالحيطان العالية بما تحمل من دلالات للجنس أو العرى فى مجموعته ، انما هى « تتمثل حينا فى التقاليد الاجتماعية ··· وحينا آخر فى القيم الموروثة ، والانسان وسط هذه الحيطان هو المخلوق الوحيد البائس ، والذى يبحث لنفسه عن مهرب فلا يجد لذلك سبيلا ، والكاتب لا يحتفل الا بابراز هذه الفكرة وحدها مؤكدا ضيعة الفرد وغربته » (٨) فالمحبوبة تفقد أحلامها وتقع فى براثن من لا تحب ، والمحب ضائعة أحلامه ولا ينشد غير الخلاص ف « مخلوف » ضاعت سنينه المتبددة فى عذابات الظلمة فى شخص « نادية » التى فقدها ، فى قصته « الشيخ عيسى » ، و « نجية » فى قصته « ظهر يوم حار » سنة ١٩٤٣ نجدها من أجل طفل يضمن لها بقاءها مع زوجها الثانى « عبد الجاوى » تلتقى بجابر ويحقق معها حلم الطفل الذى قد يأتى · يقول : « ستنجب الآن على الغالب ولدا لكنها لا تشعر بالندم أو الاثم » ·

---

(٦) انظر د· عبد الحميد ابراهيم « القصة القصيرة فى الستينيات » ص ٣٣ ·

(٧) ادوار الخراط « مجموعة حيطان عالية » ص ١٨ ·

(٨) د· سيد حامد النساج ، « اتجاهات القصة المصرية القصيرة » · ص ٣٣٠ ·

ويداوم البحث عن نسمة حياتية يزيل بها عتمات السنين ، فيجدها في حلقة الدرس في « قصة ميعاد » ويحبها وتحبه ، ويتبادلان اللقاءات على شط البحر ، لا يملكان سوى أن يسيرا صديقين يتمتمان بلحظات الحب العقيم ، بعدها يعود للبيت القديم ، الذى قتل صاحبه فيه ، فيشعر برغبة في الصراخ ، وتظل الصرخة مخنوقة داخله وفي يديه خشونة التراب وفي قصته « طلقة نار » يبغى « أنيس » الزواج من سعاد لكنها تضيع منه لأنه فضل الهروب دون البقاء ، وفي قصته « مغـامرة غرامية » نلحظ غراميات الجار في مطارحاته مع جارته ويشتد بهما الهيام والحب فلا يجدان غير التاكسى يمارسان فيه الحب المبتور في ظل الواقع الحياتى بعيدا عن أولادها وزوجها والأقارب ، وقصة « داخل السور » امتداد لقصته السابقة من حيث تصوير الرغبات المكبوتة ، « فهنية » التى فقدت زوجها من عامين ، تتمرد على طبائع الريف ، وتدور القصة في البيئة الريفية حيث الأقاويل حولها مع الرجل المسلم ويغضب لذلك أقاربها « ذكرى ، بقطر ، شفيق » ويخدعونها بالذهاب الى الجنينة بحجة الحساب وهناك يصلبونها داخل السور ، وتظل على هذه الحالة على حين أنهم يستنشقون نسمات الهواء ، وتمتد قصته « حكاية صغيرة في الليل » لتكمل مسـيرة المرأة والجنس ، والدلالة الوظيفية لهما ، حيث تجسد الخواء الذى تعيشه في ظل الفراغ ، الذى يقتلها ، تواقة للعلاقة ، راغبـة « في التخلص من ضغوط الواقع · فعندما تشعر بالوحدة حيث موت أبيها وأمها وهى صغيرة تدرك معنى الحرمان ، فتلجأ الى « يسرى » ، الذى تقضى عنده ليلة مغرقة في الامتاع بعدها ترحل وتتركه وفي داخلهما خواء أبدى ·

٣ ـ تصويره لارهاصات الرمز الموروثي ، الذى يستلهم فيه الكاتب الموروث الديني في قصته « أبونا توما » فالأب « متى » لا يملك غـير الكلمة ، والكلمة عند « توما » لم تعد تجدى ، اذ تضيع مع صفير الرياح ، وعندما يضيق بالكلمة فتكون « السكينة » المغموسة في صدر « متى » هى الخلاص ، ويؤذن الذئب بأن الفجر لن يأتى ·

لكن هذا الموروث يعد ارهاصات للمرحلة الرمزية التى تبلورت في القصة القصيرة في المرحلة التالية · فالمرحلة التى سبقت عام ١٩٦٧ م شهدت الصراع المحتدم بين الشكلين أحدهما يعتمد على البناء التقليدى في مراحل ضموره ، والثانى يعتمد على البناء التجديدى في مرحلة مخاض الولادة الجنينية له · لأن الكاتب « من الطبيعى أن يضيق بالاتجاه الواقعى في القصة الذى دخل مرحلة التنظير والأكاديمية ، والذى لا يستطيع في

قوالبه التى رسمت منذ القرن التاسع عشر على يد « موبسان » ، و « تشيكوف » ، أن ينقل التجربة الجديدة المتنوعة والمتناقضة » (٩) ٠

***

وظهرت محاولات التجديد عند يوسف الشارونى للتخلص من الشكل الواقعى فى قصصه التى نشرت فى الخمسينيات وأوائل الستينيات حيث ظهرت محاولات التقدم بالبناء الفنى للقصة القصيرة التى اتضح فيها مخاض الشكل الفنى الجديد ، فقصته « الرجل والمزرعة » سنة ١٩٥٩ من مجموعة « آخر العنقود » ، لا تخضع للشكل التقليدى للقصة بل انها طرحت ظواهر فنية لم تثبت فى القصة القصيرة الا فى المرحلة التالية ، حيث تقدم خطوة فنية فى تكنيك القصة القصيرة فى ربط المرأة بالخصوبة فلم يكتف بالاشارة كما فعل الخراط لكنه كثف هذه الظاهرة ، فالرجل يرفض التلقيح الصناعى لزوجته ، وفى سنوات غربته عن الأرض لا تنجب الزوجة لكنها تنجب عندما يعود للأرض فى مأتم أمه ، ويشم عبق الريف ويتنسم رائحة الطين حينئذ تتم خصوبة الزوجة ٠

وفى أكثر من موضع يربط بين خصوبة الأرض والمرأة ـ وهذا ما سنقف عنده فى الفصول القادمة ـ فالأم توشك على الموت عندما يتقاتل أولادها فى قصته « اللحم والسكين » سنة ١٩٦١م يقول : « انطلقت الرصاصة خطأ من شفيق وهو ينظف مسدسه فأصابت أخاه ، وفى اليوم التالى ظهرت أعراض المرض على الأم » ٠ كما تحمل هذه القصة دلالة توظيف الموروث المسيحى لكنه التوظيف الذى لم يصل لحد الرمز الفنى الذى اتسمت به المرحلة التالية من تطور الشكل القصصى ٠

وكعادة الشارونى فى قصص هذه المرحلة يطرح عقدة القصة فى البداية ، ثم يبدأ فى تحليل الحدث ، وتكثيفه وتكون نهاية تشريحه للحدث هى نهاية القصة ، ففى قصته « الرجل والمزرعة » يطرح عقدة ولادة المرأة ، ويستمر فى بناء هذا الحدث ، وبنهايته تنتهى القصة ، وأيضا قصته « اللحم والسكين » تبدأ بالمشهد الجنائزى للأم المحمولة داخل الصندوق الخشبى ، وبنهاية تحليله للحدث تكون نهاية القصة ٠ وهكذا فى بقية قصص المجموعة حيث يتضح أنه تجاوز « تيمات » الشكل التقليدى فى نهاية الخمسينيات فجاءت قصصه فى الستينيات استشرافا للشكل الجديد فى القصة القصيرة على حين أنه كشف سلبيات المجتمع فى قصته « نظرية الجلدة الفاسدة » سنة ١٩٦٦ ، فالجلدة تتجسد فى

---

(٩) د٠ عبد الحميد ابراهيم ، « مقالات فى النقد الأدبى » ج ٢ ، ص ٢٢ ٠

القادرين الذين استطاعوا ادخال الكهرباء فى بيوتهم ، ولا يعبأون بالتعليمات ، ومن خلال الحوار بين الراكبين فى القطار يعرى الواقع الحياتى بكل سلبياته ، التى تحاول تقبيح كل جميل نحو الكهرباء ، والمدارس ، والمستشفيات » انها المفاسد الاجتماعية التى يجسدها الكاتب من خلال ما أسماه « بنظرية الجلدة الفاسدة » ، ففى العالم الذى يصوره الكاتب نجد المدرس الذى يجتهد ويعمل لصالح التلاميذ ، ولا ينال شيئا من جزاء على حين أن من لا يعمل يكافأ وينال تقدير الجميع ويكرم من قبل المسئولين · وقصص الكاتب فى تلك المرحلة عبرت لنا عن مواكبته للاتجاهات التجديدية فى القصة القصيرة · حيث ، استطاع أن يوفق بين المضمون والشكل · بحيث لا يطغى أحدهما على الأخر كما أنه يحتفظ للقصة القصيرة بوحدتها الموضوعية النابعة من تضافر جهودها الداخلة فى البناء الفنى » (١٠) ·

وتصبح قصة « الزحام » ذات تكوين « ديناميكى » يحمل الدعوة الى تجاوز الواقع وتغييره ، وهى ظاهرة نجدها فى كثير من قصص الشارونى ، انه لا يقف عند حد الاحساس بالتفاهة ثم الضيق ، فدائما هناك ضوء يتطلع اليه ، كمثال أفلاطون ، ومن خلال الاحساس بهذا المثال يكتب مأساة الواقع المحسوس » (١١) ·

بل نجده استطاع التعبير عن فكرة الخلاص والتزامن ـ على حد تعبير الدكتور سيد حامد النساج (١٢) · التى أصبحت سمة من سمات الشكل الجديد للقصة القصيرة ويتفق معه فى ذلك « ادوار الخراط » فى مجموعته « حيطان عالية » فكل منهما قد تجاوز « تيمات الشكل التقليدى » من واقع تأثرهما بالثقافات الأخرى ، وابتكرا لقصصهما القصيرة شكلا يوائم أفكارهما عن عبثية الوجود وكابوسية الحياة ، والازدحام والتشابك والتعقد ، الذى يحكم عالم اليوم فى ضيعة الانسان الفرد · « كما أن الكاتب له وسيلته الخاصة فى تفجير اللغة وتسخير أدواتها ، لا فى المعنى الوظيفى فحسب ، بل فى خلق جو تصويرى خاص بموقفه ··· فالطفل يظن فى قصته « الطريق الى المصحة » أنه لا خلاص ، وهنا يتبدى السائق العملاق الأسمر فى الطريق ، فيحمل معنى الخلاص عند الطفل » (١٣)

---

(١٠) د· سيد حامد النساج « اتجاهات القصة المصرية القصيرة » ص ٣٢٥ ·

(١١) د· عبد الحميد ابراهيم « مقالات فى النقد الأدبى » جـ ٢ ، ص ٨٦ ، وانظر مجلة الآداب عدد مارس سنة ١٩٧٠ ·

(١٢) المرجع السابق ص ٣٢٢ ·

(١٣) نفسه · مقالات فى النقد الأدبى جـ ٢ ص ٧٤ ·

لذلك كانت الشخصية التعبيرية « التى أتى بها يوسف الشارونى منـذ أواخر الأربعينيات اضافة حقيقية الى أدبنا القصصى فيما بعد · فان الفضل يرجع الى يوسف الشارونى خصوصا فى تسويغ هذا النموذج وتقريبه الى ذوق القارىء العربى ، رابطا اياه بالتيارات التجريبية والطليعية فى الآداب ، العالمية ، وقد كانت مثل هذه الشخصية بمثابة الصدمة للذوق الفنى المستقر المتواتر » (١٤) ويعنى بالشخصية التعبيرية التى ترددت عند كثير من النقاد ، رؤية الوجود من خلال نفسية معينة ، فيبنى الكاتب شخصياته من تفاصيل واقعية نابعة من دقة الملاحظة لتعبر عن الواقع ، فالشخصية لديه تعد أداة تعبيرية · وهذه الشخصية واعية بما يضطرب حولها من القيم السائدة ، أى أن جوهر التعبير فى القصة يكون من خلال الشخصية ، لأن قصة الشخصية تبـدو فيها الشخصيات عميقة وثلاثية الأبعاد وغالبا ما تكون مخلوقات معقدة كما تكون أكثر التصاقا بالواقع بالنسبة للذين نعرفهم فى الحياة العملية (١٥) ·

---

(١٤) د· نعيم عطية : مؤثرات أوربية فى القصة المصرية · فصول ، سبتمبر ١٩٨٢ ·
Recco Fumento., Introduction to the Short Story, p. 195.

محاولات التجديد عند كتاب الستينيات

ظهرت محاولات التجديد عند كتاب الستينيات ، أو جيل الستينيات، أو جيل ٦٨ ، أو جيل النكسة الى آخر التسميات التى ارتضاها بعض الدارسين ٠

لكن فى هذه المحاولات التجديدية لا نتناول انتاجهم فيما بعد سنة ١٩٦٧ م ، ولكننا سنقتصر على انتاجهم القصصى فى المرحلة التى أشرنا اليها وهى مرحلة ما قبل سنة ١٩٦٧ متتبعين أهم الكتاب الذين ظهرت محاولات التجديد فى قصصهم بدءا بمن نهلوا من الشكل التقليدى وتأثروا بالجيل السابق لهم ، مع محاولاتهم التجديد وتجاوز البناء التقليدى فظلت قصصهم تحمل ارهاصات التجديد وضمور البناء التقليدى ، منتهين بالكتاب الذين تجاوزوا آخر ما وصلت اليه القصة القصيرة ، أى بدأوا من حيث ما انتهت اليه محاولات التجديد فى القصة القصيرة ٠

ان مرحلة ما قبل سنة ١٩٦٧ ليست كالمرحلة التى قبلها على كل المستويات ففى بدايات أعمال « مجيد طوبيا » ومحمود العزب ، وبهاء طاهر ، وأبى المعاطى أبى النجا ، وأمين ريان ، وأحمد الشيخ ، وعبد العال الحمامصى ، وعبد الوهاب داوود ، وزهير الشايب ، وضياء الشرقاوى ، ومحمد البساطى ٠٠٠٠ الخ ٠

نلحظ أن القصة القصيرة عندهم فى هذه المرحلة تحمل ملامح التجديد والتقليد معا ٠

أو لنقل انه الصراع بين التقليد والتجديد على مستوى الشكل القصصى ٠ وهذا شىء بدهى ٠ فالقصة القصيرة عندهم لم تكتب من فراغ الى جانب أنهم قرأوا وتأثروا برواد القصة القصيرة ، فمجيد طوبيا يذكر

أنه » كتب مجموعتين تقليديتين الأولى تحت اسم «اللحظة الطويلة» والأخرى « الفأر الذى لم يمت » وهى حوار بين صديقين ، نتعرف ـ ودون أى وصف أو سرد أو تدخل من جانب الكاتب ـ على ملامح الشخصية وأزمتها النفسية بل ويذكر بأنه اذا كان تيمور قد كتب أول قصه له عن أتوبيس عتيق بطىء فانه بدأ بقصه يحمل عنوانها اسم أول صاروخ أطلقه الانسان الى الفضاء . ويعنى بذلك قصة فوستوك يصل الى القمر (١) .

لذلك يتضح أنه تأثر بالكتاب التقليدين ، أى رواد القصة القصيرة خاصة وأنه يعترف بقراءاته لموبسان وادريس ، وكما أن ادريس ، والشارونى ونجيب محفوظ جددوا فى وسائل تعبيرهم كى يواكبوا التطورات العالمية ، فلقد أثروا بدورهم فى جيل الستينيات . « كما أن أبا المعاطى » يذكر أنه قرأ لمحمود تيمور ، وابراهيم المازنى ويحيى حقى، ونجيب محفوظ ومحمود البدوى ، ويوسف جوهر ، وسعد مكاوى ، وعبد الرحمن الخميسى ، ويتفق معه أحمد الشيخ ، وجميل عطية ابراهيم ، وخيرى شلبى ، وسليمان فياض ، وعبد الحكيم قاسم وعبد العال الحمامصى، وعبد الفتاح رزق وعبد الله الطوخى وعبده جبير ، وفاروق خورشيد وفتحى الابيارى ومجيد طوبيا ، ويوسف القعيد (٢) .

لذلك نجد أن معظم كتاب القصة القصيرة فى الستينيات قد قرأوا وتأثروا برواد القصة القصيرة فى تلك المرحلة ، حيث بدأت قصصهم بالشكل التقليدى . لكنه حمل ملامح التجديد وكعادة الجديد ينسلخ من القديم تدريجيا حتى يحمل عوامل خصوبته وازدهاره . حينئذ يكون للجديد ملامحه التجديدية البارزة ، أما وأن هذه الموجة التجديدية لم تثبت ماهيتها بعد لذلك لابد أن تواجه تيارات معارضة لرياح التجديد من قبل بعض الدراسين فقالت عنهم سهير القلماوى بلغة اتهام جازمة « أنهم جيل لا يقرأ » . بل اتهمتهم بأنهم لم يقرأوا شيئا فى الأدب العربى ثم قارنت بينهم وبين جماعة « الهيبز » وأوضحت أنهم أى ، « الهيبز » أكثر معرفة بتراثهم الثقافى (٣) .

---

(١) انظر : القصة القصيرة من خلال تجاربهم ، لقاء « فصول » بمعظم كتاب القصة القصيرة ص ٢٩٩ .

(٢) نفسه ٢٥٩ ـ ٣٠٩ .

(٣) سهير القلماوى : مجلة الطليعة القاهرية ، سبتمبر سنة ١٩٦٩ ملحق الأدب ، وانظر : محمد كشيك « علاقات التحديث فى القصة المصرية القصيرة » الأقلام العراقية مارس ١٩٨٥ .

وسط هذه التيارات والثقافات المتداخلة كانت القصة القصيرة عند كتاب الستينيات متقلبة بين التقليد والتجديد لبحثهم عن رؤية واضحة لطبيعة التناقضات فى الواقع ، مع بحثهم الدائب والمستمر للعثور على صيغة تستجيب للتحديات التقليدية ، التى كانت لها دعائمها المستقرة متمثلة فى أنماط وقوالب وأشكال جاهزة للكتابة ·

وربما كانت هذه الصراعات بين كتاب القصة القصيرة فى الستينيات والمحافظين على الشكل التقليدى للقصة هى التى ولدت روح التنافس ·

الشىء الذى جعل محمد حافظ رجب يقول « نحن جيل بلا أساتذة · صاح الصعلوك يا أهل المدينة معى مجموعة قصص صالحة للطبع ، وأنا أبحث عن مظلة وتذكرة ترام وأخرى للسينما ، لكنى لم أعثر على المظلة بعد · بالأمس صحت يا كبار يا أساتذة اننا كبار وأساتذة أيضا أفسحوا الطريق · لكنهم سدوا الطريق فى وجهى وأنا لم أقل كلماتى بالعبث · قالوا انها فقط حبر فوق نشافة · والحقيقة اننا نكتب ما لم يكتبه أحد قبلنا ، لم يكتشف أحد الكنز الذى اكتشفناه ، ولم يروا بريق الماس الذى رأيناه » (٤) ·

لكن الحقيقة ليست كما يرى محمد حافظ رجب ، فهم ــ كما ذكرنا ــ جيل قرأ أعمال رواد القصة القصيرة فى مصر وأوربا ، ومن قريب أو بعيد تأثروا بهم فى بداية أعمالهم ومن خلال أعمالهم القصصية فى هذه المرحلة يتضح لنا أنهم ظلوا فى مرحلة ما قبل ١٩٦٧ يتأرجح الشكل الفنى عندهم بين التقليد والتجديد ، لذلك « عبارة » محمد حافظ رجب · لا يقل نصيبها من الصدق عن نصيبها من المبالغة ، فهى تصدق فى القول بأن الاتجاهات الجديدة ليست مجرد استمرار لما سبقها ، ولكنها تغفل أنها تعلمت أو استفادت قليلا أو كثيرا من التجارب القديمة(٥) لذلك سنقف على قصص بعض هؤلاء الكتاب ·

***

وتمثل مجموعة « المطاردون » ، لزهير الشايب والتى تتراوح كتابتها بين عام ١٩٦٤ ، و ١٩٦٦ وهى المرحلة التى وصلت فيها ارهاصات التمرد على الشكل التقليدى ذروته ، حيث بدأت ملامح التجديد تفرض وجودها على الشكل الفنى ·

---

(٤) محمد حافظ رجب : جريدة الجمهورية ، ٣ ــ اكتوبر ١٩٦٣ « جيل بلا أساتذة ، مجلة الأقلام العراقية » ملامح التحديث فى القصة المصرية » مارس ١٩٨٥ ·

(٥) ابراهيم فتحى « ملامح مشتركة فى الانتاج القصصى الجديد » جاليرى أبريل ١٩٦٩م ·

الا أن هذه الملامح لم تتشكل بعد ، لتتخلص من بوتقة التقريرية والمباشرة · نحو قصصه « الغريب ، أوراق الخريف ، النور الأحمر ، الزيارة ، المطاردون ، المهرجان ، الرحلة ، القضية » ·

فقصته « الغريب » التى تحمل ملامح الفتى الريفى الذى يضيق ذرعا ، برتابة الحيـاة فيأتى للمدينة ويشتد جموحه لرؤية الفتيـات ، ويتتبعهن عدة مرات ، ويخفق فى محاولاته . وينتهى به المطاف الى قسم البوليس حيث الحجز والسجن ·

فاعتمد فى هذا العمل على التقريرية والمباشرة فى أكثر من موقف ، فنجده كثيرا ما يتساءل ويقرر ويتأمل فى أكثر من مشهد قصصى ، ويتساءل مع نفسه قائلا « ألا ترى هذه العين سوى الغرباء ؟ لماذا اذن لا ترى كل مايحدث فيها من مساخر وموبقات أم أن ما أسمعه عن ذلك وهم وأكاذيب» · فيعتمد كثيرا فى بناء القصة على التسـاؤلات والتقريرية نحو قوله : « كيف يثبت الانسان أن مافى جيبه ملك خاص له · ان كل ذلك متيسر لكل شىء · فهو صعب بالنسبة للمال بالذات ··· » وبرغم أن العمل يحمل بين طياته ملامح التجديد فالشاويش الذى يتعاطف مع المـجرمين والنشالين الحقيقيين ويتجنى على الأبرياء انما هو تجسيد لانقلاب معايير الحياة حتى ليتمنى أن يعامله الشاويش كما كان يعامل المجرمون ويسخر من الذين طلبوا منه استخراج بطاقة فيقول · « ما معنى أن يحرر ورقة يكتب فيها اسـمه ومهنته ، وموطنه ، وميـلاده ثم يلصـق صـورة له ليعرفه الناس » ·

فنجد تجسيد الضياع للانسان الضحية فى مدن الضباب الليلية التى يصبح فيها الانسان بلا هوية ، وعندما تسلب بطاقته يرى أنه ليس الا رقما ، ان ضاع ضاع فمن خلال هذه المضامين التى يقدمها الكاتب نجد « زهيرا » يريد أن ينفض الزيف ، ويلتقى بالانسان فى صورته الأصلية الفطرية ، هو لا يقف عند مسمى أو فرد بعينه أو مشكلة عارضة تزول بزوال مسبباتها ، لكنه يريد أن يعانق المطلق ويتخذ من النماذج والمواقف التى يرسمها رمزا لمعان كلية » (٦) ·

كما يعتمد على التقارير والبناء التقليدى فى قصته « أوراق الخريف » فهى تصور لنا الرجل عندما يكون فى خريف العمر ويحال للمعاش ويصبح فى البيت كأنه لا شىء · على حين نجد قصته « الزيارة » التى يصوغها الكاتب بحبكة تقليدية ويستخدم فيها الحلم ، لكنه الحلم الذى لم يتحقق بعد ، فأحلام الخفير التى ظنها تتحقق باجتهاده وعمله كيما يراه «المحافظ»

---

(٦) د· عبد الحميد ابراهيم ، القصة القصيرة فى الستينيات ص ١١ ·

فى موكبه ويمنحه المكافأة ، لكنه يمر فى موكبه الموشح بتاج الامارة ، دون أن يراه وتموت أحلام الخفير معه ٠

فالكاتب يصوغ القصـة بأسلوب تقريرى يعتمد على السرد المباشر والحوار ٠

أما ملامح التجديد فتكمن فى توظيفه الحلم ، لكنه التوظيف الذى لم يصل الى حد الرمز الفنى ونعنى به وقع « الأسلوب الترابطى » أو منطق الصور الذى يعمل ضمن نطاق مجرى الوعى ، لأن ما يربط الأجزاء أو القطع المشوشة التى تقوم عبر خيالات الفرد وأحلام يقظته فى نوع من الوحدة ، هى كونها تضفى معنى ، أى معنى ما ، يعرف بواسطة الصور الترابطية ذات المغزى » (٧) ٠

لذلك كانت هذه المرحلة تحمل ملامح التجديد بين طياتها ، فقصتا « القضية »و « المطاردون » من نفس المجموعة ، يصبح فيهما الانسـان ذلك المقهور الذى تتكاتف عليه النظم والمؤسسات ، وتتفق على ادانته ، دونما أسباب ، فنجد « يوسف » يحاكم عن جرائم لم يرتكبها ، وكلمـا حاول البراءة ينكرها قضاته ، لأن انكارها يعود عليهم بالنفع ، وهـذا ما يجعلهم يتهمون الأبرياء ، فالغريب يقبض عليه فى المدينة لأجل أن يمنحهم رشوة والمدينة تطارده فى « المطاردون » ويقتل دونما سبب لقتله غير أنهم طاردوه بكلماتهم « حرامى ٠٠٠ حرامى » ٠

هذا العمل يقترب من ملامح التجديد فى القصة المعاصرة ، لاعتماده على الجمل القصيرة فى البناء الفنى ، يقول : « آه ماذا فعلت ، الدبيب يزداد ، الكماشة توشك أن تقبض عليه ، نظراته تعود لأعلى ، اختفت المنصات ، الفراغ الواسع من كل الجهات » ٠

وهكذا تتداعى الجمل القصيرة فى بناء فنى محكم فى معظم القصة تجعل القارىء يلهث حين يتتبعها فيقترب بذلك من أسلوب « هيمنجواى » الذى يميل الى تقطيع الجملة ، والى قصرها التلغرافى ، والى الغاء حروف العطف ، وتوزيع الأزمنة ، لكن لبكارة التجربة مزاياها ومساوئها وتضافر الموهبة والخبرة هو وحده الذى يقود الفنان الى اقامة توازن وفيق لهذه المعادلات الصعبة (٨) ٠

والعنـوان فى قصص الكاتب يحمـل دلالة العمل الفنى ، وغربة « يوسف » فى قصة « القضية » هى نفسها غربة « ميرسول » فى قصة « الغريب » لألبير كامى ـ على حد رؤية بعض الدارسين ـ حيث « الانسحاق

---

(٧) هانزميرهوف : الزمن فى الأدب ، ترجمة أسعد رزق ، ص ٤٤ ٠

(٨) يوسف الشاروني : القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ، ص ١١٣ ٠

والضياع هو قدر الانسان سواء كان على وعى بعبثية الحياة «كميرسول» أو غفل عن عبثيتها « كيوسف » (٩) · فاذا كانت « الغريب » تعبر عن المعارضة بين المجتمع الحريص على المبادىء المصطلح عليها والغريب الذى لا ينساق للعبة » (١٠) ، فان شخوص زهير الشايب تعانى من الهـوة السحيقة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون ، ولسنا بصدد مقارنة بين العملين ، ولكن طبيعة هذه المؤثرات تحمل الرغبة فى التجديد ، لأن الجديد تولد من اتجاهين :

الأول : من صلب التقليد ·

والثانى : من صلب المؤثرات الأوروبية المعاصرة لزمن التجـديد « لأن ابداع كاتب القصة القصيرة يتجدد بالمجتمع الذى يعيش فيـه ، وبتجربته الماضية وخبرته الحياتية ، وطبيعة شخصيته ، وهو لا يعيش على هامش المجتمع لأن حياته هى حياة مجتمعه » (١١) ولأن أى فن حقيقى هو زواج بين أهمية المادة وأهمية المعالجة الفنية ، فزهير الشايب يختار شيئا ويحدد الزمان والمكان ويعرفنا بالأشخاص كما أن له قدرة على تحريك المجموعات ويتركها لتنتهى الى ما يمكن أن تنتهى اليه حركة الجماعات فالمطاردون ينقسمون بدون سبب ويفتك بعضهم ببعض » (١٢) ·

لذلك يمكن القول « بأن زهيرا ، أنقد هذا الشكل من تفاهة الحياة اليومية ، وأكسبه عمقـا أدخله الى رحـاب الفن الذى لا يخاطب قارىء الصحيفة أو الكتب الشعبية المتداولة » (١٣) ·

ولما كانت هذه المرحلة تموج بتيارات وأحداث حياتية متباينة على صعيد الحياة الاقتصادية والعسكرية والاجتماعية والثقافية ، حينئذ تصبح المشـكلة الأساسية فى الحيـــاة هى مشكلة المتغير الذى يطرأ ، ونحن لا نستطيع أن نتحدث عن التغيير فى الواقع الاجتماعى الا بالقياس الى شىء ما يبقى ثابتـا فيها ، فكما يرى « كانت » أن كل ما يتغير يبقى هو نفسه ولا تتغير الا حالته » (١٤) ·

---

(٩) محمد محمود عبد الرازق « غربة الانسان المعاصر » مجلة المجلة مارس ١٩٧١ ·
(١٠) دوبيردولوبيه : كامو والتمرد ، ترجمة د· سهيل ادريس ص ٧٣ ·
(١١) د· سيد حامد النساج : « الأدب العربى المعاصر فى المغرب الأقصى » ص ٣٧٤ ·
(١٢) عبد الله خيرت : « المطاردون » مجلة المجلة يونيو سنة ١٩٧٠ ·
(١٣) د ·عبد الحميد ابراهيم » القصة القصيرة فى الستينيات » ص ١١ ·
(١٤) نيكولاس برديائف : « الحلم والواقع » ، ترجمة فؤاد كامل ص ٣٠٩ ·

لذلك كانت امكانية الصراع بين محاولات التغيير « والمتغير »(بفتح الغين) جعلت هناك عنصرين ينبثقان من منبع واحد لكنها عناصر متضاربة متناقضة فى آن واحد ولدت الغربة والأرق ، الذى انعكس بدوره على الابداع القصصى فى تلك المرحلة فجعلت الكاتب يتأرجح الشكل الفنى عنده بين محاولة التجديد والجنوح الى الوسائل التعبيرية التى تساير الواقع الحياتى المتجدد والابقاء على المتغير ... فجاءت قصص مجيد طوبيا فى تلك المرحلة لتتقدم خطوة فنية ، فى مجال الشكل الجديد . متمثلا ذلك فى جانبين :

الأول : توظيفه للحلم .

والثانى : استلهامه الموروث .

فقد تقدم الحلم خطوة فنية فى قصته « فوستوك يصل الى القمر » ويتجسد الحلم ليصبح وحشا يطارده فى صعوده للقمر ، ولا يفارقه هذا الحلم الوحشى الا عندما يغيب عن وعيه اثر الحادث الذى ألم به ، وعلى حد تعبير سهير القلماوى « بأنها ـ أى هذه القصة ـ تمثل اتجاها جديدا فى الشكل ليعكس بعض اتجاهات الرواية الحديثة فى فرنسا بتقليده بعض كتاب القصة القصيرة » (١٥) .

فالطنين يملأ دوائر الحياة من حوله ، ويتحول الى وحش يمسك فى يده مطرقة ، وفى الأخرى سكينا ، مكشرا عن ابتسامة بغيضة ، ويتجسد هذا الوحش ليصنع شبحا يلازمه فى المنزل والسيارة والطرقات ، وفى كل الأمكنة ، مستخدما التوظيف الأسطورى فى الحدث واستلهام الموروث الدينى ، لكنه التوظيف الذى لم يصل لحد الرمز الفنى حيث « رسم صاروخا فى طريقه الى القمر على هيئة وجه انسان يطل باسما فى سعادة من خلال زهور جميلة تحيط به » .

فنجد « فوستوك » الذى يبغى الوصول الى القمر الوديع وليس القمر الوحشى الذى يهبط ليحطم الأرض وارتباط العربى بالقمر ارتباط قديم ، حيث كانت الزهرة تؤلف مع الشمس والقمر الثالوث الرئيسى عند الساميين الأقدمين » (١٦) .

لذلك كانت اللوحة التى رسمها الكاتب من حيث اقتران صورة القمر بالانسان بالزهرة بما تحمل من دلالة ايجابية رغبة فى العودة الى

---

(١٥) انظر : سهير القلماوى : مقدمة مجموعة « فوستوك يصل الى القمر » .

(١٦) انظر : د. عبد الحميد يونس « الأسطورة والفن الشعبى » ص ٦٢ .

القمر واقترانه بالزهرة وتحمل دلالة الرغبة فى العودة لزمن الحسن والجمال والطرب ، تخلصا من مخاض الحلم الوحش ٠

فالى جانب السياق التقليدى فى قصصه نجد الاسراف فى استخدام أساليب التشبيه والوصل ، والعطف التى تخلصت منها القصة فى المرحلة التالية ، فعلى سبيل المثال فى قصته المشار اليها يقول : « ويلوح له بيده الممسكة بالسكين كانسان يقدم ذبيحة قربانا لاله رهيب » ، بدأ سائقها كطفل يركض وحيدا فى طريق مقفر معتم ، « خروف ساهم محنى الرأس كرب أسرة يفكر فى كساء أولاده » ٠

ونظن أن هذا البناء الذى اعتمدت فيه الصورة القصصية على أداة التشبيه فى هذه المرحلة ، انما هى ارهاصات لمرحلة التفكير بالصورة الفنية ، بما تحويه من تجسيد وتشخيص وتراسل مدركات الحواس ، دون اعتمادها على ذكر الأداة التشبيهية ٠

وهذا التحول من «تكنيك» لآخر ، ومن صياغة أسلوبية الى أخرى ، لم ينتج من فراغ ، بل ان هذا التعديل والتغيير أفرزته انقلابات المعايير فى المجتمع ، فأصبحت الجملة ذات ايقاع قصير ، لا تحتمل الترادف أو التشبيهات أو كثرة أداة العطف ٠

ونجد فى قصته « الوجه الآخر » من نفس المجموعة تحمل ملامح التجديد والتقليد أيضا ٠ من حيث توظيفه الأسطورة والموروث الدينى لكنه التوظيف الذى لم ينضج فنيا ، يعد ارهاصات للوسائل التعبيرية التى استخدمها الشكل الجديد فالموروث الدينى فى هذه المرحلة يعد بمثابة أجزاء متناثرة لا تخدم سياق البناء الفنى « وبرغم اعتماده على وسائل التشكيل السينمائى » الا أن القارىء الجاد يفقد لذة المشاركة فى الخلق والاكتشاف من القراءة الأولى (١٧) ٠

والتوظيف الذى لجأ اليه الكاتب فى قصص هذه المرحلة لا يخدم الفكرة الكلية مثلما يخدم الفكرة اءزئية نحو « هابيل لماذا تقتل (أخاك) قابيل ؟ ٠٠ نجازاكى أين ذهبت أختك هيروشيما ٠٠٠ الخ » ٠

وقد تكون اللحظة الحضارية المعقدة التى يبحث عنها الكاتب فى قصصه والتى تتمثل فى تجديد الشكل الفنى للقصة القصيرة والارتقاء بها من حالة التقليدية المتوترة الى حالة المعايشة والمعاناة والتمثل على حد تعبير محمد قطب ــ هى التى جعلت الشخصية القصصية داخل نسيج القصة

---

(١٧) د٠ عبد الحميد ابراهيم : القصة القصيرة فى الستينيات ص ٧١ ٠

تتأرجح فى ثبوتها على شكل قصصى محدد وهذا ما دفع محمد قطب للقول : بأنها ألاعيب بهلوانية فى تكوين الشكل وتبقيعه وتقطيعه سرياليا بحجة المعاصرة والمعايشة والعالمية والجدة » (١٨) ناسيا بذلك أن الانتقال من معايير فنية الى أخرى يتطلب تخبط الشكل المستحدث بين الجنوح للتجديد والثبات على التقليد ٠

فطبيعة تقلب الأوضاع الحياتية لتلك الفترة ، التى كانت قد وصلت ما قبل سنة ١٩٦٧ الى حالة من الأرق المضوض داخل الشخصية القصصية فنلحظ التردد والحيرة والقلق ينتاب الشخصية عند كتاب هذه المرحلة ، فالشخصية فى قصته « الوجه والوجه الآخر » لا تثبت على حال معينة فتدير مؤشر التليفزيون فى سخرية والأحداث المتوالية حين يدير المؤشر من قناة لأخرى بها فيلم كرتون عن قط يطارد فأرا على حين أن هناك كلبا يتربص للقط فى مكان خفى ، حيث « يدير المؤشر للقناة الأخيرة يقدم لتمثيلية ألكترا ، آه الحقد الفظيع انه لمؤامرة ٠ ان آلهة العذاب تطاردنى اليوم ، يغلق التليفزيون ويروح فى الحجرة ذهابا » ٠

ويتجه للمرآة وينظر للمرآة وينظر لنفسه مخرجا لسانه بل يفقد ذاته أمام المرآة فلا يدرى أهو الواقف أمام المرآة أم صورة لانسان غيره ٠

نفس هذا الملمح الذى ينم عن الأرق وفقدان الأنا الفردية والذى وجدناه عند الخراط يتكرر عند مجيد طوبيا ومحمود العزب فى مجموعته « عود القصب » (١٩) التى كتبت فى المرحلة ٠٠ أيضا فى قصته « المرآة الصاخبة » عندما نظر المدرس الى الواجهة الزجاجية ، « هم أن يضحك لم تخرج الا ابتسامة مهزوزة مزورة انفتح فمه بسؤال مستغرب من٠٠٠من هذا ؟ وتفرس فى الزجاج بنظرة مذعورة » ٠

والشخصية عند مجيد طوبيا تحملق أيضا فى المرآة قائلا « آه ، الحمد لله ها هو يعود ولكن من هذا ليس أنا » ٠ فتقلبات هذه المرحلة ولدت تقلبات الشخصية داخل النسيج القصصى باحثة عن الشكل الملائم الذى لم يكن فرديا بقدر ما هو اجتماعى المنشأ ٠

وهذا الشكل بدوره يعبر عن طبيعة المضمون الاجتماعى الذى ينطلق من رؤيتين مترابطتين الأولى موقف الفئة الاجتماعية التى ينتمى اليها كتاب القصة القصيرة فى تلك الآونة من الواقع الذى تعيشه والثانية تصور تلك الفئة للواقع الذى تطمح اليه نحو نظام أكثر اتساعا وانعكست هاتان

---

(١٨) انظر : محمد قطب « قراءة فى القصة القصيرة » ص ١٩٤ ٠

(١٩) محمود العزب : « عود القصب » ٠ سنة ١٩٦٧ ٠

الرؤيتان على الشكل الفنى للقصـة القصـيرة كاشفة لنا دلالة النسيج القصصى ومدلوله الاجتماعى ، فما زال الانسان يبحث عن عالم قمرى جديد من خلال محاولاته للوصول الى القمر الأسطورى فى قصته « فوستوك يصل الى القمر » بل وتحاول الشخصية ثبوت ماهيتها فى «الوجه الآخر» وتتخبط على غير هدى فى شوارع القاهرة فى « الرصيد » حيث مل رقابة الأشياء من حوله ، الزحام ، الأتوبيسات ، المدينة ، الشوارع ، الخمر ، السكر ، الانتظار ، السهر · فالأب يشرب محاولا النسيان يقول « أبى يشرب لينسى مضايقات أمى ، لماذا تشربون أنتم ؟ » ·

ونجد هزائم النفس المكرورة مع فرح الأشياء ، ففى لحظة التهنئة تتقطر آلام السنين فى عالم الكاتب · حيث المفارقة فى بناء القصص تحمل دلالات التجديد ، ومحاولاته لعدم استخدامه البناء بالمفهوم التقليدى : « لكنه ينتقى مواقفه وشخصياته فى حالة انهزام نفسى وحصار · ثم يبدأ نسيجه القصصى متمثلا فى حالتين فى عملية التقطيع الزمنى للحدث ، والتوزيع المكانى له · مع نمو تيار الوعى معهما وهذا ما يبرر لنا جمود استاتيكية بعض المواقف » (٢٠) ·

حتى التوظيف الحياتى للموروث الدينى والأسطورى لم يصل الى مرحلة النضوج الفنى بعد فى قصص هذه المرحلة التى تعد البدايات الأولى للكاتب لكنه من بين الصياغة الفنية للشكل الموبسانى فى بعض قصصه يتفجر الشكل التجديدى الذى يمتزج فيه الشكل بالمضمون · حيث الحلم الرمز الذى يتجسد بداية من الحلم الوحشى الكابوسى الذى تداعى اليه من صوت محرك السيارة مرورا بالحلم المباشر فى « أشهر رسائل حب » يقول « حلمت أمس بك وبى وبانسان ثالث ولدنا كان لطيفا وقد سميناه (سعدا) » منتهيا بالحلم الكابوسى مرة أخرى فى قصته « فاتح الكوبرى » يقول « وجدت نفسى أسـير فى سرداب طـويل معتم قاتم اللون خانق الرائحة تلفت حولى باحثا عن مكان أخرج منه حتى المنفذ الذى دخلت منه اختفى ·· سد وقف عليه حارس ذو قناع رهيب ممسكا بحربة ذات رؤوس عديدة · سرت مدفوعا بقوة غريبة لأجد أمامى منصة قضائية سوداء اللون ··· (هذه) ثالث ليلة يا أمى أحلم فيها نفس الحلم » لكنه ليس الحلم الذى يعمل ضمن نطاق مجرى الوعى لأن ما يربط الأجزاء التى تقوم عبر خيالات الفرد وأحلام يقظته من نوع من الوحدة هى كونها تضفى معنى يعرف بواسطة الصور المترابطة ذات المغزى » (٢١) ولأن الكاتب فى هذه المرحلة

---

(٢٠) انظر : محمد قطب : « قراءة فى القصة القصيرة » ص ٢٠٠ ·

(٢١) هانزمير هوف : « الزمن فى الأدب » ترجمة أسعد رزق ص ٤٤ ·

لم تتشكل عنده مقومات الصورة الفنية بعد ، التى أصبحت ظاهرة فنية فى الشكل الجديد حيث الرمز عنده فى هذه المرحلة كان رمزا ، مسطحا لم يعكس الدلالات الايحائية والفنية للرمز . لكننا نسلم « بأن محاولات التجديد فى الفن تتم غالبا بشكل غير فردى بمعنى أن التغيير لا يكون هم فرد منفرد متميز بقدر ما يكون هم مجموعة من الفنانين ، يعملون بشكل سافر أو خفى ، على نحت أدواتهم الجديدة المعبرة ، استهدافا للاجابة عن معضلات محددة تواجه مجموعة اجتماعية محددة » (٢٢) . من هنا وجدنا أن محاولات التجديد لم تقف عند زهير الشايب ومجيد طوبيا بل امتدت الى معظم كتاب القصة القصيرة فى هذه المرحلة مثل : محمد ابراهيم مبروك ، وابراهيم أصلان ، وأحمد الشيخ ، وبهاء طاهر ، ومحمد البساطى، وضياء الشرقاوى ، ومحمود العزب ، وغيرهم بل نجد أن تجربتهم القصصية غالبا ما تبدأ من حيث ما انتهى اليه السابقون .

وتشكل هذه البداية وعيا ناضجا بمسألة الاضافة الا أن الرؤية الفكرية غالبا ما تتحكم فى نسيج القصة القصيرة ، مما يؤدى الى تأرجح الشكل الفنى عندهم ، وعدم استقراره على رؤية فنية معينة ، وكأن كتاب هذه المرحلة أصبح الفن عندهم « فن الوحدة والاحساس بالغربة والضياع والصراع الباطنى والتركيز على اللحظات العابرة التى قد تبدو عادية لا قيمة لها ولكنها تحوى من المعانى قدرا كبيرا وهذه اللحظات قصيرة ومنفصلة لا تخضع لتسلسل الزمن ولكنها تحوى الماضى والحاضر والمستقبل(٢٣) .

لكن هذه الرؤية لم تكتمل ولم يكتب لها النضوج والازدهار فى بداية أعمالهم حيث أنهم وقعوا فى براثن الواقعية التى كانت سائدة آنذاك ، فانعكست فى أعمالهم عيوب التقريرية ، والتناول الخارجى والاكتفاء بالتسجيل والنمطية ، فى بناء الشخصية ، والوصف الحسى لأن « الواقعية تحتذى فى تصويرها الحقيقة وهى أسلوب مباشر يعكس الحياة كما هى معاشة » (٢٤) .

وقد تجسد ذلك فى هذه المرحلة فى مجموعة محمود العزب « عود القصب » حيث اعتمد على الشكل التقليدى الموبسانى ، مع حرصه على المقومات الفنية للقصة القصيرة ، الا أن جنوحه للتجديد تجسد فى التقاطه

---

(٢٢) محمد بدوى « مغامرة الشكل عند روائى الستينيات » فصول ص ١٢٧ .

(٢٣) عبد الرحمن أبو عوف ، البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية » ص ٤ .

(٢٤) Harry Shaw., Dictionary of literary Terms. p. 315, 316.

الجزئيات الدقيقة وتكثيفها بطاقات تعبيرية واستعماله الجمل القصيرة يقول فى قصة « البحث عن نسمة » تحسس موضع جلوسه ، ساخن كرأسه ، عليه أن يشرب ، القلة تلثم شفتيه ، فيها ارتعاشة جافة ... » لكن هذه الملامح التجديدية التى تبلورت فى بعض قصص المجموعة ، لا تخرج من بوتقة الشكل التقليدى حيث تأثر الكاتب فى بداية كتاباته برواد القصة القصيرة .

الا أنه عندما يعيش الأزمات ويرى من حوله تصدع الأبنية يشعر بأن عليه أن يكون وجدان أمته ، فلا يعبر عن ذاته ، بل عن روح الجماعة المتجسد فيه حينئذ يستكشف الشكل الفنى الذى يتلاءم وروح العصر ، بل تطورت أدوات التعبير عند محمود العزب فى استعماله لأداة التشبيه التى تعد امتدادا فنيا لقصص الخراط وان اختلف البناء والشكل عند كل منهما . من حيث كون الأول في مجموعته « حيطان عالية » كان تجديدى الشكل والمضمون والآخر صاغ مضامين جديدة فى شكل قديم الا أن استعماله لأدوات التشبيه التى استعملها ادوار الخراط ومجيد طوبيا تعد ملمحا فنيا فى البناء القصصى عنده فى هذه المجموعة ففى قصته « عم عبد الحكيم » يقول : « وعكست على وجهه الشبيه بلون ماء الفيضان دكنة جديدة ، ينحنى كفرع شجرة جاف تعابثه ريح قاسية...كان ينزوى فى ركن الصالة كأنه هرة تتوقع عدوانا » وفى قصة « البحث عن نسمة » يقول « جامد كسعف النخيل .. تتصلب خلف النافذة كما يتصلب هو فى مكانه طيلة نهار كامل ... أصناف الأدخنة تتناقص فى فترينا تها كما يتناقص ظل الشمس على الجدران ... صفحة بلاطها الخضراء أصبحت باهتة كوجوه الزبائن المماطلة .. شح كما تشح نسمة .. أشباحهم كمحتويات دكانه .. كما لو كانت ليمونة . .مثل كيزان الذرة المسوسة .. عيون كاللمبة نمرة خمسة شحيحة النار » وفى قصة «المرآة الصاخبة» يقول : « سيسلم لها قروشه الثلاثة كجندى محاصر ... » ولا نستطيع الحصر لكثرة التشبيهات التى تداعت فى عمله الفنى والتى قد تلازم عملا واحدا وجميع الأعمال بنفس السياق فى هذا « الأسلوب التشبيهى » ان جاز لنا استعمال هذا التعبير – ونكتفى بالاشارة الى بقية القصص التى استعمل فيها هذا البناء فى قصته « الباب ، عود القصب ، أمواج القاع الدفينة ، الطائرة ، الناى وحارس المقبرة ... الخ ويكفى الاشارة الى بعض الصفحات التى كثرت فيها هذه التشبيهات وهى ص ٢٠ ، ٢٢ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٤٥ ، ٥٢ ، ٥٣ ؛ ٦٠ ؛ ٦١ ؛ ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٥ ؛٦٦ ؛ ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٤ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٧ ، ١٠٧ .

وبرغم أنه فى الصفحة الواحدة قد تتعدد التشبيهات فى أسلوبه القصصى داخل بناء القصة الواحدة ولكنها تصدر بتلقائية حاملة معها روح الكوميديا السوداء ومنتزعة من البيئة المكانية داخل أمكنة القصة التى تعكس المعايشة الحياتية للشخصية حيث اللحظة تكون بمثابة استكشاف للعوالم والجزئيات فتتداعى الأفكار والتشبيهات بخيال خصب دون تكلف ·

ونظن أن جنوح بعض الكتاب الى مثل هذه الأساليب التى تعتمد على التشبيهات البلاغية ارهاصات لملامح التجديد حيث أخذت أدوات التعبير تتطور الى أن تخلص معظم الكتاب من هذه الصياغة فى البناء مع أن فى هذه المرحلة تلازم أيضا الايقاع القصير للجملة التى تخلو من أدوات العطف ، والتكرار ، والتقرير والمباشرة الى جانب البناء الذى يحرص فيه على ترصيع الجملة بأدوات التشبيه ·

وقد لا نغالى لو قلنا أن قصص هذه المرحلة تلازم فيها الأسلوبان اللذان عكسا لنا ملامح الشكل الجديد ، فى بناء قديم · وهذا البناء التقليدى هو الدافع الذى جعل « عبد الرحمن أبا عوف » يصف قصص محمود حسن العزب « بأنه مغرم بالأسلوب الانشائى ولديه مهارة لغوية ونصاعة فى البيان غير أن ذلك يصيب العمل الفنى بالتورم » (٢٥) على حد تعبيره · ونسى أن هذه المرحلة كانت مرحلة مخاض لأساليب جديدة ولأشكال فنية تساير مقتضيات الحياة المعاصرة ولنقل انها مرحلة جنينية لميلاد الشكل الجديد ، الى جانب سيطرة البناء القديم · ولا أدل على ذلك من قصصهم التى كتبت بعد هذه المرحلة على وجه التقريب ، ففيها تخلصت قصصهم من البناء التقليدى ، لذلك لم ينفرد محمود العزب بالأسلوب الانشائى ، لكن قصص هذه المرحلة عند بعض كتاب الستينيات ، اتسم معظمها بهذه السمة الفنية « فكانت تقليديتها الظاهرية نوعا من محاولة درء الشبهات عنها ، فى عالم لا أمان فيه ، وكأنها تريد أن توحى بأنها لا تقدم شيئا خارجا عن المألوف ولا تتمرد على المواصفات السائدة ، لا وعلى الشكل السائد للتعبير ، ولكنها من حيث توهمنا بهذا الشكل المتعارف عليه · انها لا تفعل غير ما يفعله الجميع تقدم أعمق أنواع الاحتجاج على هذا الواقع الذى تصدر عنه ، وتكشف لنا بمهارة محنكة ، ما فى هذا الواقع من جور وخوف ، وزيف (٢٦) ·

---

(٢٥) انظر : عبد الرحمن أبو عوف ، مرجع سابق ص ٨٣ ·

(٢٦) صبرى حافظ : عالم البراءة والدينونة والتحقيقات المستمرة ، مجلة الطليعة سبتمبر ١٩٧٢ ، وانظر مقتطفات نقدية فى مجموعة الخطوبة ، ص ١٦٨ ·

ولذلك نجد أن « بذرة التمرد كانت قابلة للاخصاب والازدهار ولكن الايحاء بها مضمر لا يتبدى فى الحدث ولا فى تقرير ما هو مفصح عنه بل فى صياغة خفية واستعارية فى معظم الحالات (٢٧) ٠

نفس هذا البناء نجده فى قصة « بهاء طاهر » (الأب) ، التى كتبها سنة ١٩٦٤ ، تعتمد على الصياغة التشبيهية ، فيقول : فى الليل يعود كالكلب ، ويقبل الأقدام ، ويقول « كان الهلال رفيعا كحاجب امرأة ونجوم كثيرة كالجدرى فى السماء » ٠ وتستمر القصة فى البناء التقليدى الا أن نسيج التطور يظهر فى سياق العمل القصصى ، فالأب يسلم بالرغبة فى انجاب الطفل الذى شكل ملمحا فنيا فى القصة القصيرة ، وتفاوت الطفل الرمز عند معظم الكتاب ، حيث تتداعى على الزوجة الصور الحياتية التى عاشتها مع زوجهـــا فى بواكير حيـاتهما ، لكن بدلا من تداعى المواقف والأحداث على الشخصية القصصية ، تدخل المؤلف الراوى فى بناء القصة وتأرجح الأسلوب بين ضمير الغائب والمتكلم يقول : « كانت فتاة جميلة تقف على محطة الأتوبيس ، فابتسم لها ٠٠ أحبك ، وأنا أيضا أفكر فيك طول الوقت متى ستتزوجنى ؟ » ٠

ويستمر تداعى الأحـــداث والمواقف لكنها لم تصل لحد القصـــة الشعورية ، أو قصة تيار الوعى التى تحمل « تكنيكا » وقوالب ومستحدثات تيار الوعى ، ذلك لأنه ارتبط بشكل فنى معين من حيث البناء التقليدى برغم حداثة المضمون ٠

هذا التأرجح بين التقليد والتجديد نجده أيضا فى قصته « الصوت والصمت » سنة ١٩٦٦ ، « المظاهرة » سنة ١٩٦٦ ، حيث « لجأ الكاتب الى البناء التقليدى الرصين والى قدرته على أن يصوغ بأدوات هذا البناء التقليدى عالما فنيا معاصرا ، وأن يبلور رؤية تنتمى الى رؤى الستينيات ، وتستقطب أهم ملامح المرحلة ، وقضاياها (٢٨) ٠

ان بهاء طاهر مرتبط ببيئته ، وبتصوير شخصيات محيطة به ٠ وضيقه ضيق واقعى يتمثل فى أشياء محسوسة لا تقبلها نفس الفنان ، والتى ترنو الى مثال الخير والجمال ، ولكن لديه قدرة عجيبة على تركيز الجور وتكثيفه » (٢٩) فالعصر الذى يعيش فيه الأديب بأوضاعه الاجتماعية وتقاليده الأدبية ، عامل أساسى فى درجة التجديد ، حيث « هناك عصور

---

(٢٧) ادوار الخراط : قراءة فى مجموعة الخطوبة ص ١٢ ٠

(٢٨) انظر : صبرى حافظ ، الخصائص البنائية للأقصوصة ص ١٦٩ ٠

(٢٩) د٠ عبد الحميد ابراهيم ، القصة القصيرة فى الستينيات ص ٩ ٠

يحتاج فيها الأديب الى ادخال تغييرات جذرية ثورية ، وهناك عصور تفرض على أدبائها تطوير التقاليد الأدبية السائدة (٣٠) ٠

وكما ضاق زهير الشايب ومجيد طوبيا ومحمود العزب ، وبهاء طاهر بالشكل الواقعى للقصة القصيرة ٠ فقد حاولوا صب مضامين جديدة فى قالب قديم فتهرأ الشكل الفنى عندهم وأصبح يحمل ملامح الاتجاهين معا ، فقد ضاق به أيضا كل من محمد البساطى ، وضياء الشرقاوى فى قصصهما التى كتبت فى هذه المرحلة ، وقد اشتركا مع هؤلاء الكتاب فى طغيان الأساليب التشبيهية ، التى تعد ارهاصات للوسائل التعبيرية المستحدثة ، من حيث انها تحولت فى المرحلة التالية ، الى تفكير بالصورة القصصية التى تلاشت معها كل أدوات التشبيه والعطف والوصل والوقف ٠

فكانت مجموعة الكبار والصغار « لمحمد البساطى » الى جانب معظم كتاب القصة القصيرة فى الستينات ايذانا بأزمة الواقعية « فالانسان واقع تحت رحمة الصراع بين واقعه النفسى الداخلى وواقعه الخارجى الذى يموج بشتى المظاهر والعلاقات » (٣١) ٠

فجاءت قصصه « مشوار قصير » تعبيرا عن مخاوف الانسان المعاصر، المتمثل فى شخصية المدرس الذى يقاد الى حيث لا يدرى لكنه يصوغ القصة فى بناء محكم الى جانب الصور التعبيرية المركبة واللغة المواكبة لمستوى الحدث وتوتره وتجىء النهاية متآكلة حزينة تستفز فينا رفض الجانب الضعيف الذى يستلسم الى جانب المفارقة فى لغة القص فقصته التى تحمل اسم « مشوار قصير » هى فى الحقيقة تجسيد لمخاوف السنين التى تداعت على ذهن المدرس أثناء حصاره بين شخصيتين مجهولتين فكان المشوار القصير بمثابة عتمات ودروب من الخوف لا تنتهى ٠

هذه المفارقة والتناقض على مستوى اللغة والحدث تحمل ارهاصات الوسائل التعبيرية المستحدثة الى جانب السرد المباشر والاطناب والأساليب التقريرية تتراص معا لتجسد القصة الواقعية التى تحمل بين طياتها عوامل تجديدها من حيث استخدامه الجمل القصيرة ففى نفس القصة يقول « ضغط الرجل على فمه ، كاد يكتم أنفاسه ظلت أطراف الأستاذ ثائرة تلوح فى الهواء مرت لحظات قصيرة سكنت حركته بدا كالنائم على صدر الرجل الضخم أبعد الرجل يده عن فمه ، على حين نجد الرجل المجهول

---

(٣٠) يوسف الشارونى « رحلتى مع القراءة » ص ٥٣ ٠

(٣١) على شلش « مقدمة مجموعة الكبار والصغار » ص ١٣ ٠

الذى يبعث فى شخوص القصة الرهبة والخوف من الخطر القادم الذى لا يدرى سببا له وفى مقابل الرجل المجهول نجد الرجل الطويل فى قصته « الرجل والحمار » الذى يبعث المخاوف فى قلب العربجى الذى مات حمـاره ٠

فى حين أن الانسان المعاصر يحل محل الحمار ليجر العربة يقول « قسما بالى خلقنى حاطلع ذنب الحمار على لحمك ٠٠ جر العربية » وعندما يجرها يسقط فى النفق مع العربة وما زال الواقفون يشاهدون الكارثة بل يمتد التناقض والمفارقة فى لغة القص لتصبح البحيرة فى مقابل المولود فيموت فى نفس لحظـة الميـلاد والسبب وقوف النـــاس موقف المشاهدين فعندما تسأله زوجته « هى أم رمضان قالت لك ايه ؟ ٠ قالت اللى قالته ٠٠٠ اللى نايم واللى بيلعب قمار ، واللى بتعمل حلاوة عايزة منهم ايه غير كده » ٠

فالكاتب يدين عدم المشاركة من قبل الجماعة تجاه أزمة الفرد ٠ فالرجال المشاهدون كارثة العربجى دون فعل شىء هم أيضا يتركون الطفل يموت ، وقصص المجموعة التى تحوى ثلاث عشرة قصة هى « مشوار قصير، المولود والبحيرة ، كوكو ، طريق المحطة ، الكبار والصغار ، الممثل ، نزوة ، ثلاث درجـات ، البحث عن دجـاج ، الهروب ، الزفة ، دكان الخليفة » ، كلها خليط من الواقع الخارجى والذاكرة ، لكنها الذاكرة التى لم تصل الى حد مكونات التداعى الحر وان كانت قصته « كوكو » اقتربت من أسلوب التداعى الحر حيث يخرج محمد باحثا عن الصبى « كوكو » ابن الست زينب وأثناء بحثه تتداعى عليه هموم ورتابة الواقع الحياتى واليومى من جراء هذه السيدة يقول « هذه المرأة لو أنها تكف عن مضايقتى ٠٠٠ حيث تراني عائدا وحدى » فهى تصوير للانسان الضائع فى رحم الواقع الخارجى « حيث يتراوح بناء القصة عنده بين السرد والمنولوج ، بين الحوار الخارجى والمنولوج الداخلى لكن فيهـا تشكيلا ممتازا من عدة عناصر أهمها التفكير بالصور وليس الاقتصار عليها فى البناء أو التعبير مع الاقتصار والتركيز والاكتفاء بما هو دال وموح (٣٢) وكلها دلالات فنية تبشر بميلاد الشكل الجديد الى جانب ضيقه بالشكل الواقعى نتيجة لعاملين :

الأول : فى محاولة التعبير عن المضامين الجديدة فى البناء التقليدى الواقعى ٠

---

(٣٢) على شلش : مقدمته للمجموعة ص ١٣ ٠

والثانى : جنوحه الى الأساليب التشبيهية · والصياغة الاستعارية ونعنى بها كثرة تداعى وتراص الاستعارات البلاغية فى صياغة وبنـاء القصة ـ شأنه شأن معظم كتاب القصة فى هذه المرحلة من حيث استخدامهم التشبيهات المستقاة من البيئة المكانية للقصة يقول فى قصة « كوكو » « ويعلو الصوت تدريجيا ثم يرتفع كالصراخ وقصة « الزفة » يقول : « راح يضحك ويزفر بأنفه كعجل حديث الولادة » وفى قصة البحث عن دجاج يقول « أذنه الحمراء كالجنبرى » فالى جانب انها دعامة أساسية لاستخدام الكتاب التعبير بالصور الفنية فى أعمالهم الا أنها تسهم أيضا فى الامتزاج والربط بين الشكل والمضمون الذى أصبح سمة من سمات الشكل الجديد الا أنها كادت تختفى عندما أصبحت الجملة قصيرة ومكثفة بطاقات تعبيرية وشديدة التركيز والبناء ·

لذلك نجد البساطى برغم حرصه واقترابه من خصائص الواقعية الا أنه لم يعد يقنعنا فى القصة الواقعية مجرد اثارة قضية اجتماعية أو تصوير عملية صراع تناقضات يستقطبها المجتمع بل وضع كل هـذه المضامين فى مستواها الوجدانى وعطائها غير المباشر (٣٣) ·

على حين نجد نهايات قصصه شاعرية وجسدت روح اللغة فى القصة القصيرة المعاصرة ففى قصة « طريق المحطة » نجـد نهايتها تقترب من الشـعر يقول : « وقف حامد أفندى لحظة حائرا · كان يلهث فى قـوة وأصابعه تعبث دون وعى فى أزرار الجاكتة رفع المفتش عينيه وتلاقت نظراتهما ··· شعر حامد أفندى للحظة خاطفة أن المفتش كان ينتظره··» هذه اللغة الشعرية فى هذا العمل ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ كلها تحمل دلالات التبشير بالمرحلة الجنينية لولادة الشكل الجديد ، اذ يكاد كتاب القصة فى هذه المرحلة يشتركون فى ملامح فنية ، هذه الملامح هى مزيج من البناء التقليدى الذى يحمل بين طياته عوامل تطوره وتجديده ·

ففى الحالة الأولى الكاتب يبغى أن ينقل قضاياه الحياتية أو لنقل قضايا الواقع بما فيه من ظلم وقسوة معتمدا على السرد المطرد والحبكة التى تنعقد بالتدريج ثم تنحل حسب الأصول وتوظيف العناصر ·

وفى الحالة الثانية يبغى الكاتب « أن تكون الكتابة اختراقا لا تقليدا واستكشافا لا مطابقة ، واثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات (٣٤) ·

(٣٣) عبد الرحمن أبو عوف · مرجع سابق ص ٧٣ ·

(٣٤) ادوار الخراط : على سبيل التقديم « مجلة الكرمل » قبرص العدد الرابع عشر ١٩٨٤ ·

وفى تلك المرحلة ظل البناء الفنى يتأرجح بين هاتين الحالتين ، حتى لنجد مجموعة « سقوط رجل حاد » لضياء الشرقاوى ، والتى تحوى تسع قصص هى : « سقوط رجل حاد ـ رحلة أبى الطويلة الى المدينة ، الحارس والضحية ، الحديقة ، الضيف ، مآسى فى الليل ، الغريم ، الصيد ، الشوارع السوداء » جميعها تعتمد على البناء التقليدى من حيث البداية والعقدة والحل ٠

ففى القصة الأولى وهى أطول قصص المجموعة « سقوط رجل حاد » تحكى عن الفتاة « لولو » التى تحب المرح فى مقابل خطيبها « صفوت أفندى » الذى يلتزم بالجدية فى حياته وتظل الفتاة بدعابتها الى أن تجعله غارقا فى ضحكه ، ولسنا بصدد تحليل كل القصص لكنها تحمل هذا المفهوم التقليدى الذى أصبح مستهلكا فى مرحلة ما قبل ١٩٦٧ والذى من خلاله بدأ الكتاب يبحثون عن الأشكال الجديدة ، حيث أصبحت مسألة تجسيد الواقع الاجتماعى وتناقضاته الى جانب الخصائص الواقعية فى القصة ، أمرا لا يقبل الجدل ، فى قصص هذه المرحلة ٠

ففى قصته « رحلة أبى الطويلة الى المدينة » نجد شخصية الفتى « محمد » فى مقابل ابراهيم أحدهما يمرح فى رغد العيش والآخر يعانى الفقر ، وهكذا فى بقية قصص المجموعة نحو قصته « الحارس والضحية » وفيها نجد الحارس عبد السلام والفتى « ابراهيم » فى مقابل فهم العمدة للنساء يقول « لو أحصى النساء اللاتى طاردهن العمدة ما استطاع » ٠

لكن الجانب التجديدى الذى يتألق فيه ضياء ، جانب القصة ذات الطابع الفكرى ٠٠ ويعد خطوة عظيمة فى تخليص القصة من سيطرة الألفاظ وسلس الأسلوب والرغى الحكائى الذى يخفى وراءه عجزا فى الرصيد الفكرى » (٣٥) الى جانب النهاية التى تدخل فى أذهاننا تساؤلات عدة ، أو لنقل انها النهاية الايحائية التى وجدناها عند « البساطى » فى مجموعته « الكبار والصغار » حيث يشترك الكاتبان فى النهاية فلا ينهيان قصصهما بالمفاجآت غير المتوقعة ، أو بالطرقات العنيفة ٠ بل يستمر العمل الفنى فى التكثيف والطاقات التعبيرية حتى يصدمنا السكوت فى نهاية القصة ٠ فيفجر داخلنا ايحاءات غامضة ، وعلى سبيل المثال وليس الحصر فى قصته « مشوار قصير » للبساطى عندما يجد الرجلان ، الشخصية الثالثة المجهولة بالنسبة للأستاذ حينئذ تختلج شفتاه ويطبقهما دون أن يقول شيئا ٠

---

(٣٥) د٠ عبد الحميد ابراهيم ، مقالات فى النقد الأدبى جـ ٢ ص ٥٥ ، وانظر « ضياء الشرقاوى بين الاغتراب والمحلية » جريدة المساء ١٩٦٩/٦/١٠ ٠

وفى قصة « الحارس والضحية » لضياء الشرقاوى أيضا ، عندما اطمأن عبد السلام بأن زوجته فى بيته ، وليست فى حضن العمدة ، يعود لابراهيم فلا يجد سوى فأسه يقول « لم يجد ابراهيم بل وجد فأسه ملقى فى مكانه » ، فالأرق وفقدان الذات ، الذى ينتاب الشخصية القصصية فى هذه المرحلة يدل على انقلاب معايير الواقع الذى ضاق به الكتاب فلجأوا الى التفكير بالصور التعبيرية ووسائل التشكيل السينمائى ، خاصة عند البساطى ومجيد طوبيا فبدأ الكاتب يتحرر من استعماله لحروف الوصل والربط والعطف لتشكيل مرحلة جديدة فى البناء ، وان كان ضياء الشرقاوى ، فى قصصه فى هذه المرحلة يجنح للاطناب والسرد لكنه فى النهاية يفجر دلالات ايحائية من بوتقة الشكل التقليدى .

حيث العالم الآتى يموت دونما سبب ، والحب تهدر تعويذته تحت جذوع الأشجار ـ فى قصة « الحديقة » يموت الابن الأكبر ، يقول : « لقد عثرت هى والعجوز على الولد الأكبر ميتا فى بئر مجهول ، وملقى الى جانب عظامه تعويذة الحب » .

ان الكاتب تحيره فى عالمه المعاش هذه التساؤلات يقول : « لماذا عالم الوهم والجنون واللا تعقل أكثر أصالة ورسوخا من عالم الحقيقة والعقل ؟ » .

وان كانت التقريرية والمباشرة تسيطر على العمل الفنى لكنها فى النهاية تبلور الضيق بمعايير الواقع الذى لم يعد مسعفا للكاتب فى تعبيره عنه بالوسائل التقليدية ، فالمحبوبة تنجب وتخصب ممن لا تحب ، والمحب تتصلب تعويذة حبه فى عظامه الملقاة داخل البئر . والابن أحمد يصاب بالدهشة عندما يزوره صديقه نبيل فى قصته « الضيف » حيث نبيل ابن « كريم بيه المأمور » ، وأحمد الذى ينتمى الى أسرة فقيرة ، ويستمر بناء القصة مجسدا المفارقة بين معيشة الأسرتين .

وفى قصته « ناس فى الليل » نجد الرجل الذى لا يمتلك جنيها ثمن الدواء لابنته فى مقابل صاحب العربة الفارهة « رجل قصير ضخم له رأس كبير وعيناه تلمعان بالسكر والغضب والعم بيومى الذى لا يملك ثمن الدواء يساق الى قسم البوليس بحجة سرقة فوانيس عربة الرجل الضخم ، ولا يملك سوى دفع بقايا النقود التى معه ولا يحصل على الدواء يقول : « سأدفع الجنيهات هنا أو أحبس ، سأموت يا أبى ، انى أنتظر الدواء ، منذ شهر السعال يمزق صدرى ، والدماء تلوث شفتى » .

لكن الى جانب التقريرية ، نجد الجمل القصيرة التى تبشر بميلاد الوسائل التعبيرية المستحدثة ، وتعد قصة « الصيد » أقرب لقصص فى

المجموعة الى المرحلة الجديدة من حيث تكثيف الحدث ، والجمل الموحية ، واللوحات القصصية المتراصـــة فالحائط المرسوم عليه الاعلان ذو دلالة ايحائية من حيث الفتاة التى تتجرد من ملابسها خلف الاعلان والفتى يترك الفخ وينظر اليها من ثقب الحائط يقول « نظر من خلف ثقب خلفه فتاة عارية » وتكاد تكون هذه القصة هى التى تزكمنا فيها رائحة العرى وتوظيفه حياتيا داخل العمل الأدبى ·

ويعد هؤلاء الكتاب أشهر من بدأوا قصصهم بالبناء التقليدى حيث كانت بدايات أعمالهم تعبيرا عن ذيول الواقعية التقليدية وحملت قصصهم الضيق بملامح هذا الاتجاه فضاق الشكل الفنى عندهم بهذا البناء · لأنهم كانوا حريصين على التعبير عن المضامين الجديدة ببناء قديم ، فحمل الشكل الفنى الملامح الفنية التى تعبر عن أزمة هذا الشكل ·

***

على حين وجدنا كتابا آخرين من كتاب الستينيات تجاوزوا آخـر ما انتهت اليه القصة القصيرة فكانت بداياتهم ، هى بداية الشكل الجديد مثل ابراهيم أصلان ، وأحمد الشيخ وابراهيم عبد العاطى ، وجميل عطية ابراهيم ، ومحمد حافظ رجب ، ويحيى الطاهر عبد الله ، ومحمد ابراهيم مبـروك ، وفاروق خورشـيد ، وغيرهم وسنكتفى بالوقوف على قصص ابراهيم أصلان وأحمد الشيخ ، وفاروق خورشيد على سبيل التدليل لا على سبيل الحصر والمفاضلة ·

***

جاءت قصص ابراهيم أصلان « الملهى القديم » البحث عن عنوان ، بحيرة المساء ، رائحة المطر ، الرغبة فى البكاء ، وقت للكلام ، التحرر من العطش (٣٦) التى كتبت ما بين فبراير ١٩٥٦ ، وابريل ١٩٦٦ ، تحمل بذور التمرد ، لكنه ليس التمرد الصريح المباشر ، بل كشف ذلك بحوار يتعلق بالظواهر الخارجية للجزئيات الدقيقة ، التى يلتقطها فى عمله الفنى ولا يفصح مباشرة عن حالة من حالات النفس ، بل ينزل بنغمة الحوار الى أخفض الدرجات وأصبح بناء القصة عاريا من كل توشية وزخرفة وخاليا من النغمات الصريحة المباشرة ، وهذه أولى محاولات التخلص من البناء التقليدى · ففى قصته « الملهى القديم » نجد الدلالة الايحائية للحدث فى توقف ساعة الزمن أثناء الحوار بين الرجل النحيل وبائع السجائر ـ شأنه فى ذلك شأن الزمن عند مجيد طوبيا ـ فتستمر أحداث القصة قائلا :

---

(٣٦) انظر ابراهيم أصلان ومجموعته بحيرة المساء ·

كم الساعة الآن ؟ ... ـ متوقفة والمرأة العجوز ملقاة فوق أكوام الزبالة على الشاطىء تضع بعض الأقفاص وتنام بجوار الماء ٠

وغالبا ما نجد شخوص ابراهيم أصلان ، ينامون أو ينظرون للشاطىء وتتداعى على الفتاتين اللتين تمران أمام الكشك ـ ذكريات الحرب و « الكيت كات » ، والسور الذى أقيم من مدة قريبة والملهى القديم ، والمرأة المريضة العجوز ، والأبناء الذين يحاولون الانضمام اليها لكن ساعة الزمن توقفت للمرة الثانية ، وأثناء تحرك المكان يتوقف الزمن ويستمر الحوار المكثف بالدلالات التاريخية الموظفة توظيفا فنيا ، فالكلمات البارزة على البوابة العالية وعلى طول واجهتها الحجرية المقدسة يقول « انتهت معركة الأهرام هنا فى ٢١ يوليو ١٧٩٨ » ففى مواجهة الماضى يتجسم الحاضر فى هذه المرأة المريضة العجوز التى تضع بعض الأقفاص وتنام تحتها بجوار الماء فوق الزبالة ، هناك على الشاطىء ، والعسكرى الذى تحرك من عند محطة البنزين ، والتقى بالفتاتين عند مدخل شارع السلام » (٣٧) والزمن هو حجر الزاوية فى هذه المجموعة ٠

« ان ابراهيم أصلان يحرص على الزمن بمعناه التسلسلى ، وعلى رسم الحدود والاختلاط عنده مرسوم بعناية ، فلا يجور حوار على حوار » (٣٨) ٠ وهذا التوظيف الدلالى لاستحضار الزمن الماضى بدلالته التاريخية هو محاولة لاعادة بناء الماضى عن طريق الاستحضار والتخيل ٠

لكنه لم يصل لمرحلة النضج الفنى الذى بلوره الشكل الجديد والذى فيه « الزمن مرتبطا بالذات من حيث نقل النمط الحياتى المستمر والموجه عن طريق الصورة الأدبية بأن يتاح لتنوع العناصر المختلفة التى تشكل الذات ـ الذكريات والادراكات والتوقعات أو الماضى والحاضر والمستقبل ـ أن تصبح متعاصرة Co-present (٣٩) ٠

والرجل النحيل ما زال يسير فى شوارع المدينة فى قصته « البحث عن عنوان » وهو امتداد لرجل المقهى القديم الذى ظل يلازمنا فى بحثه عن العنوان وكما لا يذكر شيئا عن عنوانه فى « الملهى القديم » فهو أيضا فى هذا العمل يواصل بحثه تلازمه أعمدة النور من خلال الوصف الخارجى الذى اعتاده ابراهيم أصلان لكن النحيل يلتقى بصديقه البدين وبعد حوار بينهما تعلم أن الأم المريضة فى الملهى القديم قد أدركها الموت فى « البحث

---

(٣٧) غالى شكرى : بحيرة المساء ، مجلة المجلة عدد ١٧٥ يوليو ١٩٧١ ٠
(٣٨) د٠ عبد الحميد ابراهيم ٠ القصة القصيرة فى الستينيات ص ٦٠ ٠
(٣٩) هانز ميرهوف ، المرجع السابق ص ٦٤ ٠

عن عنوان »وفجـاة يقفز البدين داخل الأتوبيس وتسى اعطـاء العنوان للنحيل الذى يتخبط فى جنبات المدينة باحثا عن عنوان ·

وهكذا نجد قصص أصلان فى هذه المرحلة تحمل ارهاصات التجديد الفنى من حيث الصور الفنية المتراصة والمنسابة فى لغة شاعرية ومدى دلالتها داخل نسيج القصة والحوار الذى يعمر القصة متناسبا مع بنائها الفنى والوصف الخارجى وتركيزه على دقائق وجزئيات الأشياء العادية التى يكشف منها أحداثا حياتية ·

كما أننا نجد أن معظم قصصه تبدأ بالحركة الوصفية وتنتهى عند لحظة السكوت ففى الملهى القديم تبدأ بحركة النخيل فى ميدان الكيت كات وتنتهى برحيله وسكون البائع مكانه وأيضا فى « البحث عن عنوان » يظل يتطلع الى بعيد حيث أشباح الغربة تجتاحه « وبحيرة المساء » حيث الحركة داخل المقهى بين الأصدقاء والحديث المنساب بينهم والنخيل مازال يجلس يحادث الأسمر وما زالت الأم مدفونة ·

على حين نلحظ تطور الحوار فى بنائه . حيث تتداخل الأصـوات داخل المقهى · فالحديث بين اثنين يتخلله حديث بين لاعبين للطاولة · فتتداخل الأصـوات والمعـانى حتى أننـا لنشعر بطرقات وضجيج المقهى وصورتها الحية من خلال الحوار والعازف · مات أبوه وأمه وأبنه ثـم تنتهى القصة بالتفرقة والرحيل فتنتهى القصة الى سكونية الحدث ·

ونجد « المزاوجة والمقابلة بين مثل العقم · حكاية مقابر الموتى التى يراد نقلها من مكانها واللعب بالطاولة على المقهى ·· وايحاءات المـوت والهموم وبين العودة الى البيت ودفء الخصوبة والطفل والتفكير فى الزواج وتكاثر النسل » (٤٠) لكن هذه المرحلة لا تمثل افتراقا نهائيا عن المرحلة القديمة بل انها تقف عليها بل ان قصة « الرغبة فى البكاء » لتمثل مدخلا الى فن ابراهيم أصلان بأكمله لا سيما مرحلته الجديدة » (٤١) ·

كما أن عالمه القصصى يتجسد فيه رائحة المقهى الى جانب السـمة النوعية المميزة للعجز وان كانت قصة « رائحة المطر » تمثل المقاومة عنده لكن هناك فرقا بين شخصيات تقاوم عجزها وأخرى تقاوم ظلم الواقع ·

لذلك « ليس هناك ما يبرر الاقتصار على أسلوب فنى واحد لا سيما

---

(٤٠) ادوار الخراط ، ابراهيم أصلان وقناع الرفض ، جاليرى فبراير ١٩٧١ ·

(٤١) خليل كلفت : ابراهيم أصلان فى مرحلته الجديدة » جاليرى فبراير سنة ١٩٧١·

ان كان يعتمد على حالة خاصة جدا من حالات الوعى الانسانى ... لابد أن يجد الشكل الذى يناسبه » (٤٢) .

من هنا كانت محاولات البحث عن الشكل الجديد الذى يحتوى الواقع الحياتى للانسان المعاصر ، فكانت ارهاصات التجديد فى قصصه المشار اليها ذلك لأن الفن حينئذ انعكاس ايجابى لحركة الواقع اذ عندما تتغير أنماط الانتاج وعلاقات البشر وحركة الناس فى المجتمع يبدأ الفنان فى تعديل نظرته الفنية ... ويبدأ الأدب فى معالجة الموضوعات بشكل مختلف أى أن التغيير فى « التكنيك » لا يحدث اعتباطا بل نتيجة تفاعل عدة عوامل اجتماعية وفكرية وأدبية (٤٣) .

ولا يمكن تصور عملية الخلق بمعزل عن الواقع الذى عبر عنه الكتاب فى تلك المرحلة بوسائل التعبير الفنى للقصة الواقعية التى أخذت فى الذبول بميلاد الشكل الجديد الذى تقدم خطوة فنية عند « أحمد الشيخ » ـ أيضا ـ فى قصصه التى كتبها فى هذه المرحلة دون التخبط فى الشكل الواقعى فكتب « همسات الرجل الضئيل » سنة ١٩٦٤ ، والكرسى المهزوز سنة ١٩٦٦ وكتلة الصمت سنة ١٩٦٦ ، وذبول التحدى سنة ١٩٦٦ التى تضمها مجموعة « دائرة الانحناء » (٤٤) والتى تشكل وسائل التعبير المستحدثة فقصته « همسات الرجل الضئيل » تجسيد للانسان المعاصر الذى يقاوم ، لكن الهزيمة تلاحقه ويتصدى للجوع وسط الميدان يحرقه كبار الذئاب بعود الثقاب وما زالت الجموع تكتفى بالمشاهدة وتنتهى بالهروب من الحريق الذى شب فى جسده .

فالانسان المطارد عند « زهير الشايب » نجده عند « أحمد الشيخ » لا يستسلم ويهرب لكنه يقاوم ويتحدى برغم ادراكه الهزيمة فليحاول ولو كانت محاولات « سيزيفية » وكما نجد فى بعض قصص هذه المرحلة أن الجموع لا تكتفى الا بالمشاهدة فسرعان ما تتجمع وعلى الفور تتفرق لكن فى عالم « أحمد الشيخ » لا يهرب وتتفرق كل الجموع فينتظر فى الميدان واحد ، ففى لحظة الهزيمة التى تلحق بالرجل الهزيل فى نهاية القصة ما زال هناك فى الميدان مكانه من يواصل المقاومة يقول : « أعرف أن فى الميدان الكبير وافدا جديدا تلتف حوله العيون المتطلعة » فعند « أحمد الشيخ » الجموع تحاصر الفرد لكنه لا يجرى أمامهم بل يتحدى

---

(٤٢) نفسه ص ٩٩ .

(٤٣) طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ص ٦١ .

(٤٤) أحمد الشيخ : مجموعة دائرة الانحناء .

الجموع ـ حتى ـ فى لحظات الهزيمة وينذرهم بمن يحمل درع التحدى مكانه هناك فى وسط الميدان ·

لذلك نقول ان الشخصية القصصية فى بنائها الفنى عند « أحمد الشيخ » أصبحت أكثر وعيا للواقع لا تستسلم له لكنها تتحدى الهموم · حيث أصبح العمل الأدبى عنده « نتاج لذات جماعية مجاوزة للفرد ، هذه الذات تواجه عالما اجتماعيا على نحو يحدث تعارضا بين طموحاته وعلاقاته وينتج التعارض ما بين أبنية العالم الاجتماعى المستقلة والموجودة سلفا بين هذه الذات الجماعية وأبنية جديدة تتولد من هذه المواجهة ذلك التعارض لتحل بها الذات الجماعية مشكلها وتخلق بها توازنا جديدا يمكنها من الاستمرار فى هذا العالم ، هذه الأبنية الجديدة هى وعى ممكن يصنع بتلاحمه ووحدته رؤية للعالم تعيد التوازن المفتقد من منظور المجموعة » (٤٥) ·

وهذا ما جنح اليه الكتاب فى المرحلة التالية التى تشكل فيها وعى الكاتب والشخصية القصصية وظهرت لبنته الأولى عند « أحمد الشيخ » فى قصصه المشار اليها ففى قصته « صيف الذباب » تصوير للواقع المهترىء يدور على مستويين هما انقلاب معايير المجتمع الداخلية والخارجية ·

ففى الأول فرصة من يعمل يأخذها من لا يعمل فيحل « عبد الونيس » محل «الأسطى محمود» فى رئاسة الوردية برغم أن الذات الجماعية ترفض ذلك بشدة فى وجه « الباشمهندس » فيقنعهم بأن ذلك شىء خارج عن ارادته ، وهو تقدم ملحوظ فى بناء الشخصية القصصية فبعدما أصبح الانسان الفرد فى الميدان يتحدى الأعاصير أصبحت الذات مجتمعة لكن برغم اجتماعها لم تفعل شيئا فيموت حلم من يعمل ذلك الحلم الذى يعد فى بناء القصة ارهاصات للحلم الرمز ·

وفى الثانى ما زال هناك ثقب فى الجدار يجعل وفود الذباب تتداعى عليه فى نومه ويقظته فتبتر واقع الحلم واليقظة يقول « فى الجدار ثقب هناك ثقب يتسرب من خلاله الذباب ·· ها هو الثقب ومن خلاله يأتى الذباب » اذ ظلت الشخصية داخل القصة تعوى بأن هناك ثقبا لكن لم ينتبه اليه أحد ليرصده فظل الذباب يتداعى ويتسرب وظل يعانى حتى مجرد الأحلام قد قتلت اذ : « كان يبدو حيالهم ساذجا بحيث حسبوه لم يفكر لحظة واحدة فى خطورة ما يدور حوله » ·

وفى قصة « ذيول التحدى » نجد الفتى المحاصر « عبد الحق » الذى

---

(٤٥) انظر : جابر عصفور « عن البنيوية التوليدية » فصول يناير سنة ١٩٨١ ·

لا يملك سوى البصقة المتمردة يلصقها بعبد التواب ، وكما وجدنا التحدى عند الرجل الهزيل ومقاومة الذات الجماعية ، فى صيف الذباب « وجدنا المقاومة أيضا عند » « عبد الحق » فى « ذيول التحدى » فلم يقدم اعتذاره على بصقته لأن شخصياته تتحرك فى نسيج القصة بوعى متكامل بما يدور فىحلبة الواقع يقول : غير أن عبد الحق لم يكن ليهتز أو يتراجع عن موقفه ازاء ذلك التهديد « بل هو يعى أن الذباب الذى تسرب فى » « صيف الذباب » تجسد فى شكل عقرب أسود فى « ذيول التحدى » أمام رأس العقرب والده وأمه لكنه ترك الذئب مليئا بالسم ، فأدرك عبد الحق أن العقرب الأسود مازال سمه يسرى فى الأعضاء ، لأن الذئب مازال حيا ، فكان عليه أن يقبل التحدى للنهاية ، ويواصل المقاومة حتى يقتل عبد التواب ويفر السكارى ويصبح خنجره قادرا على قتل الذيول لولا فرارها عن العيون ٠

فأول ملامح الشكل الجديد الذى جنح اليه أحمد الشيخ ، أنه على وعى ببناء الشخصية داخل القصة ، فالشخصية لا تعتمد على السرد والمباشرة والحوار التقريرى ، بل تعتمد على الحلم والوعى والحوار المكثف والايحاء واللغة الشاعرية والمونولوج الداخلى والقصة عنده بنية شمولية لبنى داخلية من الحرف الى الكلمة الى الجملة الى السياق ٠ وكلها ارهاصات للشكل الجديد ٠

فالتقدم فى بناء قصصه يكمن أيضا فى جوهر المفارقة فى لغة القص من خلال الشخصية والحدث واذا كان البناء التقليدى تتمثل مفارقته وتناقضاته فى تصوير الطبقات داخل المجتمع « حيث كان شكل القصة مضطربا بين الحكاية والنزعة الروائية والحرية الخيالية ومحاولة اخضاع القصة لمنافع عملية ونزعات شعبية تلتمس الغريب والمثير » (٤٦) فان القصة التى تجاوزت الواقعية تكمن مفارقتها فى لغة القص وفى جوهر التناقض اللامعقول والمتمثل فى فئتين ٠

احداهما غير واعية بما حولها والثانية تعيه لكنها تتجاهله لبناء حياتها الذاتية ولأجل ذلك فهى تقاوم الفئة المعدمة الواعية التى لا تملك غير الكلمة وتحاول صهرها واذابتها وتكميم أفواهها مثلما نجد فى قصته كتلة الصمت يقول « هناك يد خفية تعطله وتضع كمامة غير مرئية فوق فمه تتجاهله بوعى وهى تدرك حقيقته » ٠

---

(٤٦) انظر : د٠ عبد الحميد ابراهيم ، القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ، ص ١٤٩ ٠

فجوهر المفارقة يكمن فى لغة القص ذاتها بعيدا عن اللغة المباشرة وهذا ما سيتضح فى المرحلة التالية · فقصص الكاتب فى هذه المرحلة تصور السلم التصاعدى لبناء الشكل الجديد وذبول الشكل الواقعى حيث أخذ الشكلان يتصارعان داخل بنية العمل القصصى واذا ما وصلنا الى نهايات هذه المرحلة كانت ملامح الشكل الجديد قد تبلورت ·

فالواقع الجديد عند « أحمد الشيخ » هو الذى يجسد الشكل الجديد فيسعى جاهدا لتحرير الواقع من الكمامات التى تكمم الأفواه يقول فى قصته كتلة الصمت « كل ما عليهم أن يرفعوا الكمامة بعدها ستخرج آلام السنوات الأخيرة فى حركاته ونبراته ولن يتراجع سيتحرك بحرية وهو يعرف كيف يتحرك لن يقلد أحدا فهو لا يؤمن بالتقليد » ·

لكن شبح الكلمات التى تتداعى عليه داخل نسيج القصة « عليك أن تختار أستاذك تلبد تحت ابطه بعدها يتكفل الأستاذ بعمل كل شىء من أجلك هذه الكلمات تجعل منه انسانا يسحقه للماضى والحاضر يبغى التخلص منه كيما يصل للبيت العتيق فقد مل الطرقات المسدودة أمامه ، بل مل الرجل الذى سقط فى طريقه سدا يحول بينه وبين ما يرتجيه فى قصته « الكرسى المهزوز » مستلهما الموروث الفرعونى (٤٧) لكنه التوظيف الذى لم يصل الى حد الرمز الأسطورى لكنها ارهاصات للتوظيف الأسطورى للحدث واستلهام الموروث الذى عبر به الكاتب فى مرحلته التالية ذلك لأن هذه المرحلة قد ارتبطت بالتغلغل الاجتماعى فى حياة الفرد والمجتمع ·

ففى حياة المجتمع تلحظ انهيار بعض القيم التى توجه سلوك الفرد وفى حياة الفرد نجد التمزق الداخلى المتجسد فى رعب الشخصية القصصية وعدم الاحساس بالاطار العام للمجتمع نتيجة تمزق الروابط بين الأنا الفردية والجماعية مما يؤدى الى بزوغ أشكال أخرى جديدة تجسد الهوة السحيقة بين المجتمع والذات الفردية ·

***

وفى قصة فاروق خورشيد « القرصان والتنين » التى كتبت سنة ١٩٦٥ تصوير لهذه الهوة اذ نجد شخصية « القرصان » الذى يرزح فوق كاهل المدينة المعروقة ويدعى خلاصها من التنين حيث يساومه على

---

(٤٧) انظر : قصة الكرسى المهزوز ص ٦٤ من مجموعة دائرة الانحناء حيث تناول فى نسيج القصة كلمات شاعر شعبى جسد من خلالها الموروث الفرعونى وانظر فصل الرمز واستدعاء العناصر التراثية ·

ابتلاع المدينة ، فهى تجسيد للمخاوف الحياتية على مستوى الفرد والجماعة .

فالانسان وحده لا يستطيع فعل شيء مثلما نجد الدمعة المفردة لا تفعل شيئا بل تتجسد كلها لتصنع بحرا وأصواتا يقاوم بها التنين الذى عجز عن مقاومته القرصان وتقتله لكنها فى اللحظة التى تتخلص فيها المدينة من شبح التنين مازال القرصان يتمطى فوق أوكار المدينة .

فهذا العمل أيضا تخطى اشكالية التقليد بل استشرف أيضا الواقع الحياتى ليجسده بالوسائل التعبيرية التى كتب لها مواكبة الشكل الجديد وان كانت هناك بعض القصص التى تعتمد على البداية والعقدة والحل أو النهاية لكنها تجاوزت المرحلة الواقعية حيث تحمل روح التخلص من اشكالية التقليد بتكثيف الحدث ذاته .

ويقترب من تكنيك هذه القصة قصته « حكاية صرصار » سنة ١٩٦٣ حيث يبدو فيها محاولة التجديد والتخلص من البناء التقليدى الذى تجاوزه فى بعض قصصه من نفس المجموعة والتى كتبها سنة ١٩٦٨ وان كانت هذه القصة تجسدت فيها ملامح الشكل الجديد الا أنها تقف فى عداد الأعمال التى أصبحت فى طريقها لتبلور الشكل الجديد فانتقال الشكل الفنى من مرحلة الى أخرى ، لم يكن وليد يوم وليلة ، بمعنى أن ما قبل ١٩٦٧ ، كان الشكل الجديد فى مرحلة تشكيل ، ولم تتبلور فيه الظواهر المستحدثة . بل هناك بعض الأعمال التى تجسدت فيها «تكنيكات» الشكل الجديد فى مرحلة ما قبل ١٩٦٧ ، مثل قصص « أحمد الشيخ » ، و « يوسف الشارونى » ، و « ادوار الخراط » .

لكن يمكن القول بأن القصة القصيرة فى مصر بداية من أوائل الستينيات تشكل فيها مخاض ، الشكل الجديد ، وأخذ فى النمو والتطور والتناسب العكسى مع البناء التقليدى . بمعنى أن الشكل الجديد كلما أخذت ظواهره فى النضوج ، أخذت وسائل التعبير التقليدية فى الذبول حتى اذا ما وصلنا الى عام ١٩٦٧ ، كان بعض كتاب مرحلة الستينيات يتأهبون لالتقاط وتقصى ملامح التجديد ، حتى تبلورت وأرست دعائم الشكل الجديد .

ونظن أن هذه المرحلة ـ أى ما قبل ١٩٦٧ ـ فرضت على الكتاب محاولة تطوير التقاليد الأدبية ، التى كانت سائدة ، فقد شهدت هذه المرحلة كتاب القصة القصيرة يتفاوتون بين مجرد التقليد ومحاولات التطوير ، وهذه المرحلة كانت بمثابة تمهيد لادخال التغيرات الجذرية والثورية فى مجال الابداع الفنى للقصة القصيرة ، تلك التغيرات التى لم

تنشأ من فراغ « فبرغم جديتها الكاملة ، لكنها ليست مقطوعة الصلة بأية حال من الأحوال عن الأرض التراثية التى كونتها الأجيال السابقة من كتاب الأقصوصة المصرية فى رحلتها نحو تأصيل هذا الفن · ونحو بلورة ملامح قومية ومميزة له » (٤٨) ·

لذلك لا يمكننـا التسليم « بأن كاتبا يبـدع بدون تراث يسانده ويلهمه » ويشد أزره حتى فى أقصى ساعات تمرده ومعاصرته وحدته(٤٩) فالكتاب سواء منهم من بدأ بالتقليد ، ثم أخذ فى محاولات التجديد أو من بدأ بمحاولات التجديد مباشرة كل هذا لا ينفى كونهم جميعا قد واصلوا جهود الأجيال السابقة من كتاب القصة القصيرة ·

---

(٤٨) انظر : صبرى حافظ « الأقصوصة المصرية والحداثة » جاليرى أكتوبر ١٩٦٩ ·

(٤٩) شفيق مقار : عن الجديد والقديم والذى بين بين · جاليرى أكتوبر ١٩٦٩ ·

الفصـــل الثـــانى

ظاهرة التفتيت

- تمهيـــد
- تفتيت الحـــــدث
- تفتيت اللغة

الفصـــل الثـــانى

ظاهرة التفتيت

تمهيد

كان للتحولات الاجتماعية ، والسياسية ، والاقتصادية بعد نكسه ١٩٦٧ أثرها على الحياة الأدبية بوجه عام ، وعلى كتاب الستينيات بوجه خاص . نتيجة لما أصابهم من احباط وقد وجدنا جيلا بأكمله من الكتاب يطلق على نفسه جيل ٦٨ ، وفى هذا اشارة واضحة الى مأساة ١٩٦٧ التى عاشها كتاب هذا الجيل ومعظمهم فى شرخ الشباب ، فزلزلت كيانهم وأعطتهم وهم فى أشد حالات اليأس والاحبـاط ، العزيمة على مواصـلة المسيرة والمشاركة فى معركة التحرير والبناء ،اذ لم تعد الحياة بعد ١٩٦٧، كالحيـاة قبلها فى العالم العربى بعامة ومصر بخاصـة « لقد أخـذ هذا الجيل على عاتقه أن يعبر عن مرارة الشباب وضياعه فى الحاضر وعن تطلعه وأحلامه للمستقبل وعن اصراره على تغيير الواقع الأليم وتجاوز التجربة المريرة » (١) .

وفى محاولة أجريت على عدد من الكتاب حول مدى وقع تحولات أواخر الستينيات عليهم « فكانت اجابة الكثيرين منهم أمثال عبد الرحمن الشرقاوى ، وصلاح حافظ . وعبد الله الطوخىوعبد الفتاح رزق ، وجمال الغيطـانى ، ومجيـد طوبيا ، ويوسف القعيد ، وأحمد هاشم الشريف وشمس الدين موسى تدور حول بلورة الاحسـاس بالهزيمة والشـعور

---

(١) آمال فريد : القصة القصيرة بين الشكل التقليدى والأشكال الجديدة ، فصول سبتمبر ١٩٨٢ .

بفقدان الذات وعدم الثقة بالأسس المادية والمعنوية ، التى يستند اليها المجتمع » (٢) ٠

وهذا الاحباط ولد عند بعضهم الاحساس بالعبث وعدمية الأشياء وفقدان الذات ، وانعكس ذلك بدوره على الشكل القصصى ، حيث رفض الكتاب كل معايير وقيم المجتمع السائدة ، ونتج عن ذلك رفضهم للمألوف من الشكل القصصى ، فبدرت ظواهر فنية مستحدثة لا تلتزم بالمألوف فى البناء التقليدى مثل البداية والعقدة والحل بل أصبح البناء يتكون من بنى جزئية متراصة البنية الشمولية فأصبح الحدث لا يتمركز حول نقطة ما فى نسيج القصة بل تتبعثر دلالة الحدث فى البنى الجزئية للقصة ٠

وعلى حد تعبير « يوسف الشارونى » أن بعد ١٩٦٧ أصبحت المحاولات المستخفية تيارا ومقصد كل أديب ودلالة على (اسهامه) فى امداد قصتنا المصرية بدم جديد (٣) ٠ فقد شعر الكتاب خاصة الشباب منهم بما شعر به الروائيون الانجليز الشباب بعد الحرب العالمية الأولى ، من حيث فقدانهم الثقة بكثير من القيم الروحية والاجتماعية التى كانت تربط الفرد بالجماعة سواء كانت الأسرة أم الكنيسة أم الوطن ، تبعها شعور بالفراغ ثم محاولات فردية للعثور على قيم جديدة » (٤) ٠

ولا يمكننا الوقوف على العوامل (٥) السياسية والاقتصادية والعسكرية التى أعقبت هزيمة ١٩٦٧ وأحدثت هذا الشرخ عند الكتاب ، بل يمكن القول انها أثرت فى البناء القصصى لدى الكتاب وكان تأثيرها واضحا من خلال الظواهر المستحدثة فى البناء ٠

ولا تقف الهزيمة فحسب عاملا فى تفتيت الحدث فى القصة القصيرة، بل تتبلور هذه الظاهرة ـ أيضا ـ من خلال منجزات العلم المعاصر الذى

---

(٢) انظر : سمير حجازى ، التفسير السسيولوجى لشيوع القصة القصيرة ، فصول سبتمبر ١٩٨٢ ص ١٥٤ ـ ١٥٨ ٠

(٣) يوسف الشارونى « مع القصة القصيرة » ص ٤ ٠

(٤) هنرى جيمس ، نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى ، ترجمة انجيل بطرس سمعان ص ١٥ ٠

(٥) بالنسبة للعوامل السياسية والعسكرية انظر : عبد المنعم سعيد « الثورة والتغيير الاجتماعى » ص ٤٦ ، « مصر العروبة وثورة يوليو » لمجموعة من الباحثين الجزء الخاص بيوميات الثورة المصرية من (٥٢ ـ ١٩٧٠) ص ٣١٧ وما بعدها ٠

وبالنسبة للعوامل الاقتصادية انظر الاقتصاد المصرى فى ربع قرن (٥٢ ـ ٧٧) ص ١٢٧ وانظر روبرت مابرو الاقتصاد المصرى (٥٢ ـ ١٩٧٢) ترجمة صليب بطرس ص ٢٨٠ ٠

أثر فى كافة ميادين الحياة الاجتماعية « لأنه لا وجود لانسان يعيش فى عزلة اذ يرتبط بالآخرين بآلاف الروابط فله معهم علاقات اقتصادية واجتماعية وسياسية وغيرها من العلاقات (٦) وهذا بدوره انعكس على طبيعة تكوين الانسان المعاصر الى جانب الشعور بالهزيمة « فهزيمة يونيه ١٩٦٧ كانت أشبه بالشرخ الذى أصاب وجودنا . ولم يقتصر أثر الهزيمة على اقتطاع أجزاء من الأرض واحتلالها فحسب . بل امتد أيضا الى ما هو أعمق وأخطر من ذلك ، امتد الى النفس فصارت خائفة حتى الموت » (٧) .

وانتقل واقع الحياة من عهد الناقلات البطيئة والأيام الهادئة والسماء الصافية ونضارة المزروعات البكر والأنهار النقية ، أى من عهد التأمل والاستغراق والتفكير الى صرير العصر الحاضر بتوتره وسرعاته مما جعل الكاتب المعاصر ترحل من عالمه نضارة الأشياء . ليحل محلها الذبول ، فالعصافير ترحل تاركة أعشاشها ويحل الموت محل الميلاد » والطبيعة تتحول الى شىء «عقيم» (٨) فاصبح البناء القصصى ليس هو البناء المألوف الذى يساير الايقاع البطىء للأشياء . بل أصبح بناء يعتمد على النقلات السريعة وعلى القطع وعدم الاستمرار من خلال تلاشى أدوات الوصل والعطف والحدث الميعثر فى أنسجة القصة وفى البنى الجزئية لها ولا يربط بينهما سوى الترابطات النفسية ، وما توحى به البنى الجزئية ، توحى به البنية الشمولية .

وعندما لجأ الكاتب الى تفتيت الحدث فى بناء القصة ، انعكس ذلك على لغته فانتقلت اللغة من الخطابية والافصاح الى التلميح والايحاء من خلال اللغة الصامتة أو اللا منطوقة والمفارقة فى لغة القص وشاعرية اللغة ، لذلك جاءت ظاهرة التفتيت فى الحدث القصصى متمثلة فى تفتت الحدث واللغة من خلال استعمال الكاتب للغة الصامتة والمفارقة فى لغة القص وشاعرية اللغة ، فهى أهم العناصر التى تبلور من خلالها تفتيت اللغة والتى نعنى بها توسيع معانيها لتصبح أكثر دلالة فى البناء القصصى .

---

(٦) انظر ف ج أفانا سييف : « الثورة العلمية التكنيكية » ترجمة موسى الجندى ص ١٤٣ .

(٧) للمزيد انظر د. محمود رجب الاغتراب ج ١ ص ٣٧ ، ص ٣٨ ، ٣٩ حيث يرى أن كتاب الستينيات شعروا بالاغتراب نتيجة لهزيمة ١٩٦٧ .

(٨) د. عبد الحميد ابراهيم « القصة القصيرة فى السبعينيات » ص ٦ .

تفتيت الحدث

من الملامح المميزة فى الشكل الفنى الجديد للقصة القصيرة فى هذه المرحلة هى « ظاهرة التفتيت » Atomization ـ ان جاز لنا استعمال هذا التعبير ـ أو ، ما يسمى بالبعثرة المنهجية ـ على حد تعبير يحيى عبد الدايم (١) فى تنسيق المادة القصصية وفى رسم الشخصيات وفى السرد وفى مفردات الأسلوب ، وقد نجم عن هذه الظاهرة ، أن غدت الوحدة فى القصة هى الكلمة فى الأسلوب وغدت متمثلة فى الحالة النفسية التى تنقلها الشخصيات وفى مجموعة الجزئيات والتفصيلات الدقيقة التى يتألف منها نسيج القصة ٠

وعلى هذا النحو صارت ظاهرة التفتيت صدى للتفتيت فى علم الفيزياء والتحليل فى علم النفس التحليلى وامتدتا الى جوهر القصة الحديثة شكلا ومضمونا وحبكة ولغة ، ولذا نجد أن العوالم القصصية الجديدة انما هى عوالم متشابكة ومتداخلة الادراكات والحواس فالكاتب تارة يلقى وميضا على أشخاص قد يوجدون واعين للمواقف والأحداث وتارة أخرى يذوب فى اللحظة وغياهبها ٠

لكن ما ان يبدأ تكثيف اللحظة الحياتية حتى يبحر فى عالم قد يوجد أو لا يوجد وتتفرع اللحظة الى عوالم لو لم يمسك بها المتلقى لفلتت منه حبات الكلمات المتراصة ليذوب فى الجزء دون الكل ٠

وظاهرة التفتيت هذه أصبحت واضحة فى الشكل القصصى حيث أصبح الأدباء يميلون الى تجزىء الشكل ، وأصبحت الدلالة الايحائية لوحدة

---

(١) انظر ، يحيى عبد الدايم ، تيار الوعى فى الرواية اللبنانية المعاصرة ، فصول ابريل ١٩٨٢ ٠

القصة هى نفس الدلالة التى توحيها الكلمة داخل الأسلوب فليس تجزئة الشكل شرطا لجعل ذلك ملمحا تجديديا ولكن الى جانب هذه التجزئة لابد من الترابط فى بنية القصة ، بل والترابط بين الكلمة داخل النسيج القصصى ، ووحدة القصة مجتمعة ٠

ونظن أن هذه الظاهرة التى شاعت فى « التكنيك » القصصى انما هى صدى لروح العصر الذى صار شديد الجنوح الى التخصيص والتفتيت والتحليل فأصبح أيضا بفعل الثورة التكنيكية والتكنولوجية والناقلات السريعة التى تركت آثارها على مجتمعاتنا ـ حتى لو لم تكن مخترعة لها فهى تستعملها ـ اذ ليس هناك الوقت لتكثيف كل الجزئيات لكن يكفى تكثيف جزئية واحدة والجزئية بدورها تتشعب الى جزئيات أدق ليخرج بالدلالة الايحائية التى يمكن أن تقولها فصول قصصية متراصة ، فالشرط الذى يجعلنا ندرك القصة القصيرة بوصفها وحدة متكاملة انما هو البنية المتدرجة تدرج السلم تصحبها بنية دائرية أو بنية لها طابع الحلقة لو شئنا الدقة ولذلك يصعب أن تتولد قصة قصيرة من وصف حب متبادل ينتهى بالزواج واذا تحقق ذلك فانه لا يهتم من غير معارضة للقصص التقليدية التى تصف حبا تحوطه العقبات » (٢) ٠

حينئذ تصبح القصة القصيرة « بنية فنية تنقل سلسلة محدودة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف وفق نسق متوافق يخلق ادراكا كليا خاصا به » (٣) أو بنية أدبية متأصلة تنطوى على ما يضمن لها استقلالها الذاتى كمخلوق مستقل فى عالم القص البالغ الاتساع حيث يمكن تمييزها بوصفها صنفا متميزا ٠

ولا نعنى بظاهرة التفتيت التى شاعت فى القصة القصيرة فى هذه المرحلة تفتيت الوحدة القصصية وضياع الحبكة ولكن نعنى بها تفتيت البنية الكلية الى بنى جزئية وقد شاعت هذه الظاهرة فى قصص هذه المرحلة مما جعل النمط الجديد لها يربك القراء والنقاد المعتادين على النمط القديم « ففى النمط القديم يحسون بالتصميم الفنى الأساسى الموحد على حين لا يعثرون على ما يماثله فى النمط الجديد ٠ انهم يؤكدون بأن القصة القصيرة الحديثة بلا حبكة وساكنة ومتشظية ولا شكل لها ـ فى

---

(٢) فيكتور شكلوفسكى : بنية الرواية وبنية القصة القصيرة : ترجمة سيزا قاسم ٠ فصول سبتمبر ١٩٨٢ ٠

(٣) مارى لويز برات : القصة القصيرة الطول والقصر ـ ت محمود عياد سبتمبر ١٩٨٢ ٠

الغالب انها مجرد تخطيط لشخصية أو صورة قلمية أو تقرير لحظة زائلة أو التقاط حالة مزاجية ... لكنها تمتلك البناء فعلا أى التصميم الفنى الأساسى أو الاطار الهيكلى وان هذا البناء مشابه جوهريا ـ لبناء النمط القديم ، وان مايعد قصورا فى البناء غالبا انما يكون ثمرة التغيرات المختلفة فى الطريقة أو البراعة الفنية .. فالأسلوب العصرى المفضل ينحو نحو الايحاء والالماع والتضمين وليس نحو المباشرة أو الصراحة » (٤) .

لذا فظاهرة التفتيت لا نعنى بها انهيار البناء وتفكك الحبكة الفنية بل اجتماع وتراص البنى الجزئية فى بنيـة كليـة وقد شاعت هذه الظاهرة فى قصص هذه المرحلة ، وان كانت ارهاصات هذا التفتيت ظهرت منذ منتصف الستينيات حتى شكلت ملمحا فنيا وشائعا فى القصـة القصيرة المعـاصرة .

فنجد هـذه البعثرة المنهجية أو التفتيت عنـد « ادوار الخراط » ومجموعته « ساعات الكبرياء » التى أصدرها عام ١٩٧٢ ونال عنها جائزة الدولة التشجيعية سنة ١٩٧٣ والتى يقول عنها « ادوار الخراط » للناقد « صبرى حافظ » انه قدم فيها « قضية وحدة الانسان أو وحشة الانسان ويعنى بذلك وحشة الانسان أمام نفسه » ووحشته ووحدته فى المجتمع وبين الناس ثم وحدته فى هذا الكون فى العالم الصخرى الصموت الذى لم يصنع له ، ولم يصنع كى يستجيب لرغباته ونزوعاته وأشواقه » (٥) وفى هذه المجموعة تتميز قصته « فى الشوارع » من حيث الشكل المعمارى بحركة دائرية اذ يغادر البطل بيته ـ فى أول القصة ـ ليبحث عن الوحش فى المدينة وفى النهاية نراه فى طريق العودة للبيت « كما أنها شبيهة بالسيمفونية التى تتداخل فيها « التيمات » وتردد النغمات والتنويعات وذلك مع الحركة الموسيقية المختلفة فالموسيقى هادئة عندما كان البطل آمنا فى بيته وصاخبا تارة عندما ارتفعت وفى النهاية البطل وهو على طريق العودة يحلم بالبيت بعد المطاردة فى الشوارع (٦) .

هذه البعثرة المنهجية داخل نسيج القصـة حيث يستخدم أسماء وأفعالا وصفات تستخدم فى وصف الحيوان . فالأتوبيس يزحف وله « خطم » وهو « يشهق شهقة واحدة متقلبة الزئير ـ يزوم فى هريره الممتلىء

---

(٤) انظر : آى. ال. بادر « بناء القصة القصيرة الحديثة » ترجمة عبد الواحد محمد ـ الأقلام العراقية شباط سنة ١٩٨٥ .

(٥) حوار مع ادوار الخراط ـ مجلة الف ـ ربيع سنة ١٩٨٢ .

(٦) انظر : آمال فريد : الشكل التقليدى ، فصول سبتمبر ١٩٨٢ .

الصدر » بل يخلع عليه من الأحاسيس الانسانية ما يجعل الأتوبيس يتكلم عن ذعر وغضب المحرك عن العجلات التى تتلمس النجاة والحياة بثبات جديد فى منحدر الأرض المرتفعة » ·

بل تلتقى بالبطل الذى يحمل صفات الانسان والحيوان فهو كحيوان ينقض على فريسته ، والقصة عبارة عن سلسلة من اللوحات تتراص فى بنية متسقة حتى تكون النسيج الكلى للقصة فالحدث مفتت فى نسيج اللوحات القصصية أو فى البنى الجزئية متوحدا أو بارزا فى البنية الكلية للقصة برغم المفارقة بين هذه اللوحات حيث تتراص اللوحة القاتمة الى جانب اللوحة المشرقة بل يدمج الأحاسيس السمعية والبصرية والشمسية واللمسية والذوقية على حد تعبير آمال فريد (٧) ·

هذا التداخل بين اللوحات والمزج بين الأحاسيس وتراسل مدركات الحواس تتراص فى سلسلة متتابعة لتكون نسيج القصة ، بل نجد النقص البادى فى الترابط أحيانا مقصودا اذ ليس التأكيد على تتابع المشاهد بقدر التأكيد على المعانى ففرصة هذا النوع من القصص هو العلاقة المدركة ·

وتمتد ظاهرة التفتيت أيضا حتى مجموعته « اختناقات العشق والصياح » فى قصصه (نقطة دم ، وقبل السقوط ، وأقدام العصافير على الرمل ، وعلى الحافة ، ومحطة السكة الحديد) ، فالكاتب فى هذه القصص يهتم بوصف الصراع داخل الشخصية ليدعنا نرى ما بداخل انسان وأن يقتنص لمحة ما هو ذاتى فيه حيث التركيز على لحظة محدودة من الزمن أو على مساحات محدودة من الفعل لكى يكون ممكنا اكتشافهما بصورة كاملة ·

ولا نقف على هذه الظاهرة بالتفصيل عند جميع الكتاب الذين شاعت فى قصصهم بل سيكون وقوفنا على نماذج تطبيقية على قصص بعض الكتاب، فكما ظهرت فى قصص « ادوار الخراط » ككاتب يغلب على قصصه التنظير، امتدت أيضا هذه الظاهرة فى قصص كل من « محمد ابراهيم مبروك » فى مجموعته « عطشى لماء البحر » و « جميل عطية ابراهيم » فى قصته « الحركة ودلالات الزمن » وعند « أحمد الشيخ » ، و « نجيب محفوظ » فى مجموعته « تحت المظلة » ، و « ابراهيم عبد العاطى » فى قصة « وعد » و « ومحمد حافظ رجب » فى مجموعته « الكرة ورأس الرجل » ، و « أحمد هاشم الشريف » و « محمد مستحاب » ومجموعته « ويروط الشريف » وسنقف بالتطبيق على بعض قصص كل من « ادوار الخراط » و « محمد

---

(٧) نفسه ص ٢٠٦ ·

ابراهيم مبروك » ، و « أحمد الشيخ » ، و « ابراهيم عبد المجيد » ، و « مجيد طوبيا » ، و « جميل عطية ابراهيم » على سبيل المثال وليس الحصر .

***

عند « محمد ابراهيم مبروك » يرفض السرد القصصى عنده العلاقات القديمة ولا ينطوى على حنين للرجوع الى انسجامها واتساقها برغم وقدة الحنين الى انسجام واتساق ذلك ، لأن مهما تتغير وجوه الأفراد الصاعدين أو الهابطين يظل التركيب الاجتماعى على حاله قمة متسلطة وقاعا مستكينا متساقطا لذلك نجده يرفض منطق الحياة اليومية فى اللحظة المعاصرة ، فالمعنى الانسانى الكلى بين مخالب التمزيق والتفتيت » (٨) .

ومن هنا كانت ظاهرة تفتيت الحدث ، فالقصة تبدأ عنده بتكثيف الطاقة التعبيرية ، ثم تنتهى بالاختفاء التدريجى وتتراص هذه المقطوعات داخل نسيج القصة لتكون النسيج القصصى المتكامل واذا كنا نسلم بأن تشريح القصيدة المعاصرة يفسدها ، فأيضا القصة القصيرة المعاصرة تشريحها يحدث خللا فى حبكتها الفنية مما يجعل الدلالات الايحائية مبتورة لأنها تستخلص من النسيج الفنى المتكامل لوحدة العمل الفنى .

وبرغم أن قصص « محمد ابراهيم مبروك » سيل من الشعور النفسى لكن هذا الشعور النفسى المتدفق أو هذه الحياة النفسية ليست عنده سيولة بلا شكل فهى فى مدها وجذرها ذات ايقاع منتظم وتفيض وتنحسر حول نواة أو مركز شخصى وفى بنية مترابطة تحكم التداعيات فى نسق واتجاه (٩) .

فقصته « تزف صوت صمت نصف طائرة » (١٠) عبارة عن مقطوعات تمثل دفقات شعورية تبدأ فى تكثيف الطاقة التعبيرية المشحونة بالمعانى والصور الفنية واذا ما أوشكت الدفقة الشعورية أو اللوحة القصصية على النهاية بدأت تنساب فى اختفاء تدريجى لتمهد فى وقفة شعورية أخرى بشحنة انفعالية جديدة وهكذا تتراص هذه الجزئيات فى سلم تدريجى أو فى حلقات متماسكة لتكون النسيج المتكامل للعمل القصصى فنصف الطائرة يتناسب ومطلع القصة « ألم أقل ان طيورى لم تعد تملك غير جناح واحد» فيجوز أن ينزف الطائر المبتور الجناح صوتا صامتا ويجوز

---

(٨) انظر : ابراهيم فتحى : « قراءة فى عطش لماء البحر » تذييل المجموعة القصصية .
(٩) نفسه ص ١٢٩ .
(١٠) جاليرى ٦٨ ، القاهرة سنة ١٩٦٩ .

أن ينزف الصوت الصامت طائرا مبتور الجناح · وفى النهاية يؤدى الشىء ونقيضه الى اللاشىء ·

ثم تبدأ الجزئية الأولى فى القصة ان جازت لنا هذه التسمية ـ فتحمل شحنة الأديب الانفعالية من بداية القصة وحتى قوله « وسيظل يملأ الفجوات بلون ظلال القرية لأنك فعلتها وأصبحت غريبة عنى » · وخلال هذه الجزئية تفجعنا أصوات جماعية تأمر البطل الراوى عن نفسه بأن يحكى بصوت مسموع لكنه جامد من البداية لا يتكلم لكنه يرتدى قناع الصمت الا من ملامح تكوينه الفسيولوجى حيث الابتسامة المرة ترسم على جبينه لأن لسانه أصبح غير مكتمل ولم يبق منه الا الملامح القديمة التى تتطلع عليها الأعين فنحن ازاء بطل صامت ـ يجتر الذكريات والماضى فى صمت وتتداعى عليه الأحداث وهو ما زال غارقا فى صمت الغربة يتذكر اليوم الذى كان فيه مكتمل اللسان وينطق لايخشى شيئا حينئذ يكفهم عن مضاجعة النساء كيما يدركوا غربتهم والرحيل وكان كل شىء باردا من حوله وليس ثمة استجابة الا من صمت مفعم ، يحدقون فى سقف الضوء الأحمر ، وقد تجمد كل شىء من حولهم وتوقفت الحياة فى المرأة والنهر والمرتفعات والأنفاس وهكذا تبدأ الدفقة الشعورية أو الجزئية الأولى بينه وبينهم بسرد واقعى يلوك فيه أحزان السنين الصامتة لكنه فى نهاية الاختفاء التدريجى يمسك بتلابيب البنية القصصية ليشرع فى الجزئية الأخرى ·

فعندما تختفى ملامح هذه اللوحة القصصية عند قوله « لأنك فعلتها وأصبحت غريبة عنى » تبدأ اللوحة الثانية بأن يتقمص الغربة خيطا قصصيا ليكشف من خلالها دفقاته الانفعالية فيقول « لكن الذى يدهمنى ويكاد يفتك بى أن يجتاحنى فى لحظات غامضة احساس بأن الغربة قد عادت غريبة »·

ثم يتداعى الماضى والحاضر فى صمت الغربة التى صارت غريبة ، فما زال شبح الذكريات والطفل الصغير « أمل » والحبيبة التى رافقته طوال سنين الحب والعذاب وهى فى صمته تتداعى عليه الذكريات فى اتجاهين الأول : الابن المستقبل والحاضر والماضى يقول « أخذت أصل الخيط وأرفعه من حول صندوق اللعنة وأنت منحنية خلفى وأنفاسك كانت حتى تلك اللحظة تدفىء عنقى ، ألتقط من جوار لعبة « أمل » هديتى لك واختطف لعبته » ·

ويتذكر أيضا القلب الذهبى الذى يحمل صورتيهما ومن خلفهما نهر التيمز ، وما زال يستعذب كل شىء عنها ، والاتجاهان لم ينفصما حيث تتداعى ذكريات محبوبته مع ذكريات الطفل وكأنه يجسد لنا لوحة فنية نقشت فيها الآمال على أوتار الصمت فيبحر فى عين الطفل فيرى فيها الجمال وفى عين المحبوبة زرقة المياه وخصوبة الطين · وفى اللحظة التى بشرت

فيهـــا الطفل « بالأمل الأبدى فقـدت الاجابة كل المعـــانى الطفولية فالطـــائر لن يظـل للأبد اذ كيف يغنى للأبد وكأنه ينـكر أن يبشر بأمل لم يأت بعـــد وكأن هـذه البنية الأخرى من نسيج القصـة جسد لنا خلالها عزلة الأمل الانسانى وضياع العمر مبددا فى انتظار ما لا يأتى على حين أنه والمحبوبة يبشران الطفل بالأمل الا أن احساسا داخليا يكذب ذلك أو على حد تعبير « هايدجراستانو سارتر » تتعذب الذات اذ تحاول أن تتلمس طريقهـا فى درب مظلم مهجـور يخلو من عـــلامات الطريقة الهادية » (١١) من هنا نجد أن الصراع السيكولوجى يقوم على مستويين الأول خارجى يجنح للأمل وداخلى يحيط ذلك الأمل ، وقد يكون اختيار الكاتب اسم « أمل » أبلغ دلالة ايحـائية على استعذاب الماضى والتطلع للمستقبل فما تلبث لحظة الأمل أن توجد الا أن النفس المأساوية المستبطنة فى الأنا الداخلية ترجع لمأساويتها فينتقل الكاتب من لحظة اجترار الأمل الى لحظات الصمت المريرة التى ينتقل فيها الكاتب الى الحس المأساوى وبذلك ينقلنا الى بنية حلقية أخرى تتصل بالسلم التدريجى للبنية الكلية فتنساب الحلقات تدريجيا داخل العمل الفنى فتبدأ هذه البنية الحلقية من أول استمرار الصـوت المتصاعد بجواره سابحا فى الموجـات النفسية الشعورية المنسابة حتى اللحظة التى كاد فيها أن يعثر على « أمل » لكنه تهاوى ساقطا مكانه مكوما بلا « أمل فى النهوض » ٠

وخلال هذه البنية القصصية تتداعى عليه الطيور المحترقة ـ وهى امتداد للأجنحة المبتورة والمحترقة فى الجزئية السابقة ـ والمغنية لا تكف عن الغناء ٠ وهنا نلحظ فى هذه اللوحة الصور الحسية المتناقضة حيث الطيور المتساقطة حريقا تتجاور الى جانب المغنية على حين يتجسد له أمل وهو يتنفس لكنه عندما تحسسه لم يجده ، فيتخبط **فى الأركان وأصواته** النابعة تتجسد له فى صورة شبح الابن ، ويتحول ضمير المتكلم الى ضمير المخاطب يقول : « وأخذت كل المصابيح تنطفىء فى عينى ليشتعل فى رأسى اللهيب أو العمى فتسمرت مكانى لكنى أتلفت علنى أعثر عليك لكنى لم أتعثر الا فى الليل » ٠ والأمل يخبو فى هذه البنية القصصية وكأن الكاتب يعيش لحظة تراسل مدركات الحواس التى يعيشها الشاعر السيريالى ٠ فتارة يتجسد الأمل فيحدثه وأخرى يختفى فيحدث نفسه وثالثة يغيب عن نفسه فيحدث اللاشىء ٠ ويبحث عن اللاشىء اذ كيف التعبير عن عالم متفكك بتصميم متماسك » (١٢) ٠

---

(١١) ماهر شفيق فريد « تجربة العبث » فصول سبتمبر ١٩٨٢ ٠

(١٢) د٠ عبد الحميد ابراهيم : القصة القصيرة بين الشعر واللاشعور : مجلة المجلة ابريل سنة ١٩٧١ ٠

وهكذا يستمر الكاتب فى بقية العمل يجعلنا نلهث خلفه حيث التحدى المقرون بامتزاج كل الأعضاء لتنزف عصارات من ألم يكتب بها كلماته فيمتزج الوعى باللاوعى فها هو صوت « أمل » يأتى من خلال أحجبة الطين والجفاف تحمله المحبوبة لكن قبل أن تكتمل فرحته سرعان ما يتسرب الصوت ليعود الى نفس نحيبه وتحديه المبتور حيث يخلق عوالم وأصواتا تتضارب وتتصارع وتتحطم عليها الدائرة الضيقة وهى متقدة بلهيب الشمس،وكأن الصوت عنده بدأ يدور فى عدة محاور أحيانا يسلط ومضات من الضوء على الأمل المتجسد فى الابن ليخاطبه وسرعان ما يعدل ليخاطب المحبوبة وسرعان ما تهرب هذه الصورة ليحل محلها طائر صامت مذبوح الصوت ليمتزج بصوته ويقدم صراع الصمت ليتجسد داخله وليكون من تحطيم طيوره ودمائها ودوائرها طائرا لا يتأثر بالألم وأزيز المعاناة ، فبرغم الألم لكنه يحاول محاولات سيزيفية لا تتوقف ٠

وهكذا نجد ظاهرة التفتيت غلبت على الشكل القصصى حيث تتراص المقطوعات القصصية أو البنية الجزئية وتكون لنا البنية الكلية للقصة ففيها وحدة الكلمة هى نفس وحدة القصة بمعنى أن ما يمكن أن تقوله لنا البنية الجزئية من دلالات ايحائية تفهم أيضا من سياق البنية الكلية للقصة فالكاتب يستغرق فى اللحظة واذا ما أوشكت على الاختفاء جعلنا نبحر فى لحظة أخرى وبين هذه اللحظات المجسدة فى سلسلة حلقية متدرجة داخل نسيج القصة حبكة فنية تدرك من سياق العمل الفنى المتكامل فالكاتب يفتت اللحظة الكلية الى لحظات جزئية ٠

فلم تعد القصة عنده سردا مباشرا أو تكوين عقدة ومحاولة الخلاص منها ٠ بل سادت ظاهرة التفتت فصارت القصة لحظات مكثفة ودفقات قصصية متوالية تتراص فى وحدة متماسكة لتبرز فى عالمنا ايحاءات فنية تعرى زيف الواقع ٠

وما نظن هذه الظاهرة الا صدى للحالات النفسية التى تنقلها الشخصيات ففى « الأدب يطلق على القرن العشرين » عصر الغموض والتعقيد « وأحيانا عصر التجارب وأحيانا عصر التفتيت نسبة الى عصر الذرة فى الفيزياء وهذا بالطبع يقودنا الى دراسة التفتيت والتحليل فى الفيزياء وفى التحليل النفسى وما لهما من أثر بالغ فى تفتيت القصة شكلا وموضوعا وتفتيت الشخوص والمواقف والحبكة والحدوتة حتى اللغة ومفرداتها ، ويظهر التفتيت فى النظريات النقدية الحديثة » (١٣) فكما

---

(١٣) انظر : طه محمود طه : القصة فى الأدب الانجليزى ص ١٢٨ ٠

وجدنا أن فى نهاية الثلاثينيات من هذا القرن أن القصاصين الأوروبيين بدأوا ينقدون المسرح الوثنى وابتعدوا عن فلسفة اللذة الابيقورية والقيم الفردية نتيجة للتغيرات السياسية والعواصف الاقتصادية بعد الحرب مما دفعهم الى الاهتمام بالفن والتجديد ، فى طرق التعبير ، كما فى قصص « جويس وفرجينا وولف » و « الدوس هكسلى فى الثلاثينيات » وأصبحت القصة لا تخضع لقواعد العقل والمنطق بل أصبحت صورة للحياكة المفككة المفتتة ، وخرجت فى شكل وعاء يضم التناقضات التى تحيل من الحياة كومة من الأخلاط العجيبة الممزقة ، وكأن الانسان ينظر الى الحياة والدنيا لأول مرة وكأنها لغز ، ولهذا نجد أحيانا ميلا شديدا فى القصة الى تذكر أيام الطفولة » (١٤) .

وهذا بدوره انعكس على القصة المصرية القصيرة بعد حرب سنة ١٩٦٧ اذ يكاد يكون الاحباط الذى أصاب المجتمع الأوروبى عقب الحرب العالمية الأولى قريب الشبه بالمرارة والفوضى والاحباط الذى أصاب الشباب العربى عامة والمصرى خاصة عقب النكسة فالتغيير الشامل الذى احتوى القصة القصيرة فى هذه المرحلة كان نتيجة للرغبة الملحة فى محاولة الالمام بكل شىء والوصول للحقيقة مهما كانت مرة وبذلك « أظهرت القصة تقدما ملحوظا نحو التعقيد والغموض وطغت الصنعة الفنية على الابتكار والتحليل على التوفيق والانسجام والتعقيد على البساطة والفرد على المجموع والعقل الباطنى والهذيان على العقل الواعى والمنطق والرمز على الايضاح والاشارة على الافصاح وأصبحت القصة خليطا عجيبا من الحدوتة ان وجدت والتحليل النفسى والعلم والموسيقى والرمز وأصبحت الحدوتة نفسها فى مرتبة ثانوية وطغت طرق التعبير والسرد على الاهتمام بها » (١٥) .

وقد سادت ظاهرة التفتيت هذه فعمت الكثير من القصص المعاصرة فنجدها فى قصص « أحمد الشيخ » أيضا وهو واحد من جيل الستينيات وعاش أزمات المجتمع بعد حرب سنة ١٩٦٧ م وخاصة فى مجموعته « دائرة الانحناء » والتى تحوى عشر قصص هى (دائرة الانحناء ، العجوز والصبى ، وصيف الذباب ، ذيول التحدى ، كتلة الصمت ، الكرسى المهزوز ، عنق الزجاجة ، همسات الرجل الضئيل ، مربع الامتهان ، عبد العظيم أغا » .

---

(١٤) نفسه ص ١٣٠ .

(١٥) نفسة ص ١٣٨ ، ١٣٩ .

فقصته دائرة الانحناء سنة ١٩٦٧ تجسد ظاهرة التفتيت فما يمكن أن تقوله القصة مجتمعة يمكن أن تقوله الكلمات داخل الأسلوب كما أن جزئيات القصة وبنيتها الدقيقة تجتمع فى شكل « تكنيكى » خاص لتشكل نسيج القصة فيبدأ قصته بقوله « لا تطأ النبت الأخضر بالأقدام » ومن منطلق هذه العبارة تبدأ محاور القصة وعليها تتكثف فقراتها فهو لا يهتم بأن يكون شخوصا أو حوارا وأحداثا بقدر ما يبغى نقلنا من مشهد لآخر عبر أجوائه النفسية وكأن ما يريد أن يقوله فى عبارة يقوله فى نسيج القصة المتكامل ٠

فالمدلول الايحائى لهذه الكلمات الأولى التى يقولها فى بداية القصة هى نفس الدلالة فى قوله « امنحنى قرشا لأشترى رغيفا فأنا جوعانة » ٠

وعند لحظة الاسترجاع أو الاستبطان يرجع لنفس العبارة التى بنى عليها عمله « لا تطأ النبت الأخضر بالأقدام » وعليها أيضا بنى دائرة انحنائه ومن هنا كانت البعثرة المنهجية فى البناء القصصى ليست انهيارا للشكل ولكن بناء له فى صياغة جديدة تكمله جزئيات القصة ليقول كلمة لحبيبته التى تحلم بلحظة الانطلاق ٠

هذا التفتيت أيضا فى بناء القصة نجده عند ابراهيم عبد المجيد فى قصته « الشجرة والعصافير » يقول « لا يزال اليوم الأول فى عينى « سالم » الشمس تحتوى السماء والفضاء الواسع ضيقة الجفاف الأرض أجربها الحسك والملاحظ قال له أن لا يتحرك من هنا فعليه تزويد القطارات بالمياه من الغراب » (١٦) ٠ فما يمكن أن تقوله البنية الجزئية داخل نسيج القصة من حيث الجمود والجفاف وتوقف حركة الأشياء من حوله وعبثية الأشياء والرتابة يمكن أن تقوله القصة كلها مجتمعة ٠

ويبدو أن طبيعة التحولات الحياتية والصناعية التى جعلت من شخوص لورانس حياة يصيبها الجفاف والعقم واكتست باللون القاتم الذى يضيفه عليها دخان المصانع وفقدت الفرح والبهجة » (١٧) انعكس ـ أيضا ـ على شخوص ابراهيم عبد المجيد مع التباين فى طبيعة التحولات الحياتية المعكوسة على شخوص كل منهما والتى جعلت البناء الفنى عنده أو لنقل عند هؤلاء الكتاب فى هذه المرحلة « يصيبه » التشويه الصياغى المتعمد المؤثر للأحداث والصور وتتابع الجمل القصيرة جدا وحذف حروف العطف وأسماء الوصل واغفال تشخيص الحوار واستدراكات وتلاحقات

---

(١٦) مختارات القصة القصيرة فى السبعينات ٠ ص ٥٥

(١٧) انظر : د ٠ انجيل بطرس سمعان ، دراسات فى الرواية الانجليزية ص ٦٦

الصور بطريقة التقطيع والتركيب السينمائى فى صور مقربة جدا الى حد الانبعاج والتضخم الشائه وأخـــيرا النهـــاية المفروضـــة التىتكررت من الكاتب » (١٨) ٠

هذه النهاية التى تكررت من الكاتب انما هى وحدة الكلمـــة داخل الأسلوب والتى هى البنية الصغيرة من وحدة القصة ٠ نجد ذلك أيضا عند « عبده جبير » فى قصصه « هل رأيتم محطة الاسكندرية ، الوداع تاج من العشب ، البحر الأبيض المتوسط » من هنا الى الممر « حيث البعثرة المنهجية وتجزئة النســيج القصصى ومن ذلك نجـــد أن الكلمـــات داخل الأسلوب ، تعطى الدلالة الايحائية ، التى تعطيها القصة كاملة ٠ ففى قصته « الوداع تاج من العشب » تشم عبق الوداع فى كلماته الأولى ٠ يقول : « كان على أن أرحل فى الصباح » ثم توالى النسيج القصصى ، يقول لنفسه « هـــل سترحل غدا ؟ هـــل جهزت كل شىء هـــل أنت على استعداد ؟ فالكلمات تجسد الطاقات المكثفة والشحنة التعبيرية المتصارعة، داخل الأنا الذاتية ، ولما كانت رائحة الوداع ، تصدع فى كيانه كانت آثار الوداع متروكة على كلماته القصصية ، جميعها ، ومن هنا تراصت أنسجة الكلمات لتكون نسيجا قصصيا له نفس دلالة الكلمة فى الأسلوب٠

وهكذا نجد هذا الملمح واضحا فى الشكل الجديد ، ولا تقف ظاهرة التفتيت عند هؤلاء الكتاب بل وجدت فى قصص معظم الكتاب مثل « يحيى الطاهر عبد الله » و « محمد حافظ رجب » و « جميل عطية ابراهيم » ، و « أحمد الشيخ » ، و « محمود الوردانى » ، و « محمد روميش » ، و « محمد المخزنجى » و « مجيـــد طوبيا » ، و « محمـــود العزب » ، و « محمود عوض عبد العال » ، و « وفيق الفرماوى » ، ومن الجيـــل السابق لهؤلاء الكتاب نجدها عند نجيب محفوظ فى قصته تحت المظلة وادوار الخراط فى قصص مجموعته « ساعات الكبرياء » ٠

فالقصاص المعاصر أصبح كل شىء يلهث من حوله وهو يلهث أمامه ولا وقت لديه ليكون هيكلا متضخم البنى ليقول فكرة ، ان كل طرقات كلماته أو ابقاعاته السريعة ، انما هى فكرة ودلالة ٠

من هنا سادت ظاهرة التفتيت فى البنية القصصية ، دون أن يضعف ذلك هيكل القصة أو بناءها الفنى ، كما يزعم بعض الدارسين الذين يروا أن « القصة التى تقوم على تفتيت الحدث لا يكون هناك رابط بين جزئياتها

---

(١٨) ادوار الخراط : مشاهد من ساحة القصة القصيرة فى الســـبعينات ص ١٢ ٠ وأنظر فصول سبتمبر ١٩٨٢ ٠

ولا اتساق أو انسجام بل تخلو من الوحدة التى يجب أن يتسم بها العمل الفنى » (١٩) ٠

ونجد صدى هذه الظاهرة أيضا فى مجموعة «خمس جرائد لم تقرأ» لمجيد طوبيا حيث اللحظة عنده ليست حاجزا فحسب لأن الحاضر نفسه ليس الا نتيجة تراكمات الماضى وماضى الماضى كأنها طبقات جيولوجية واحدة وراء الأخرى وتتشابك الأزمنة والأمكنة من خلال عشرات التفاصيل الجزئية الحية والمتقابلة أحيانا لتقدم فى النهاية اللحظة المتكاملة فى وعى القارىء كما هى فى وعى كاتبها هذا هو الشكل الفنى عنده » (٢٠) ٠

ففى قصته « كل الرجال كل النساء » نلحظ التداخل الزمانى والمكانى والقصصى المفضى الى لحظة قاتمة مريرة وهى لحظة جنازة الأم ويستحضر « الراوى » مجموعة الخيوط الزمانية والمكانية التى أفضت الى هذه اللحظة فى صبر وبغير عجلة وحواسه كعدسات الكاميرا لقطة من هنا ولقطة من هناك لاستحضار اللحظة بكل جوانبها والحاضر والماضى يتكونان من جزئيات صغيرة موحية هذه الجزئيات تتراص فى حلقة متواصلة لتكون البنية الكلية للقصة « فالجملة عنده كحجارة الأهرام ليس بينها ملاط لكنها أشد تماسكا بفضل تفريغ الهواء هكذا تتماسك الجمل بعضها بجوار بعض لتشكل اللحظة اللزنية ٠٠٠ وبرغم قتامة اللحظة فانها لا تتكون الا من مجموع متناقضاتها » (٢١) ٠

فالكاتب يحاول استيعاب اللحظة والسيطرة عليها من خلال عشرات اللقطات المتحركة فى أكثر من مكان وأكثر من زمان ٠ « لقد حطم وسيلة السرد العادية واستعاض عنها بتكنيكه الخاص الذى صنعه » (٢٢) وهذه الملاحظة تتعلق بجوهر مجموعته خمس جرائد لم تقرأ على حين نجد فى قصته « شكاوى ملاك الموت الفصيح » نجد « الطارق المجهول » ــ الذى ــ اصطلحنا تسميته ــ يذكرنا بغراب بو The Raven وهو يرمز الى مرارة الذكرى أو بسمكة نازك التى ترمز الى لعنة الزمن أو «بطارق» عبد الصبور رمز الحزن القدرى الغامض ، هذا الطارق هو الذى يجوب دروب الظلام باحثا عن الحقيقة ٠ مثل الشاب الحائر مع الشيخ الطيب

---

(١٩)أنظر : محمد عبد الحكيم : تفتيت الحدث القصصى ، مجله الأقلام العراقية العدد الثانى سنة ١٩٨٥ ٠

(٢٠) يوسف الشارونى تعليق على مجموعة خمس جرائد لم تقرأ مجلة المجلة أكتوبر سنة ١٩٧٠ ٠

(٢١) نفسة ص ١٠٣

(٢٢) يوسف الشارونى ، القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ص ١١٤ ٠

فى قصة « دموع » حيث يقول لصاحبه الرابض فى داره المعتم الا من بصيص شمعة ذابلة « كيف أكون واهما وأنتم ترسمونني فى الصورة البشعة كالهيكل العظمى برأس فى شكل الجمجمة ثم تضعون فى يدى منجل الحصاد الكئيب ؟ كم أنتم قساة أيها الناس كم أنتم غلاظ وكأن الظلام قد حط وقد تهدل كل جسده فتصببت عرقا باردا (وضبابا رماديا) يغشى عينى » .

فالكاتب قد حطم وسيلة السرد العادية بل حطم البنـاء التقليدى ليصبح الحدث عنده مفتتا أيضا فى نسيج القصة كما أننا نجده جرى مثل الكثيرين وراء الجمل القصيرة التى تجعل القارىء يلهث حين يتتبعها » فقد جرى وراء أسلوب هيمنجواى الذى تكمن تحته وفى نسيجه سخونة تذيب الجليد والذى يميل الى تقطيع الجملة والى قصرها التلغرافى والى الغاء حروف العطف ..... والى توزيع الأزمنة والرصد الدقيق لداخل الانسان وخارجه واستخدام الأشكال اللفظية واللونية والشيئية ليسيح فى داخلها الانسان موضوع التجربة » (٢٣) .

ففى قصته « نظرة فابتسامة » يقول « جاءتنى من الحمام كالطيف وديعة حانية مشتاقة كأننى حييت عمرها تؤكد النظرة بلمسة الأنامل ... وفى نفس الاشراقة كان التدفق منها ومنى ولهفتها فواحة الأنوثة » .

لذلك فبناء القصص المفتتة الحـــدث نجـد جملها تنتشر وكأنهـا طلقات نارية تنغرس فى القلب وتنتهى مهمتها لتتلوها أخرى كل جملة تنتهى مهمتها وتنصرف لا تتلكأ ولا تتطفل على غيرها ليس من الضرورى أن ترتبط الجملة التى قبلها أو التى بعدها بحروف عطف أو اسم وصل فلا وقت لابداء هذا التعاطف بين الجمل » (٢٤) .

بل نجد هذه الظاهرة أيضا عند كاتب آخر من جيل الستينيات هو « جميل عطية ابراهيم » فى مجموعته « الحداد يليق بالأصدقاء » وبخاصة قصته « الحركة ودلالات الزمن » نجد التفتيت للحدث من خلال تداخل دوائر الزمان والمكان فنجد موزع البريد يدور حول المدينة محروما مثل بقية البشر يبغى توصيل رسالة للفقيه من ابنه الغائب والخادمة فى السوق والحمامة التى طارت من زمن ترفرف حول الشرفة ويتداعى على ذهنـه قانون السرعة والزمن والمسافة حيث ف = ع × ن فالمكان والزمان يتحركان والنسوة فى طريقهن للحمام وخديجة فى ميدان محمد الخامس

---

(٢٣) محمد قطب : مرجع سابق ص ١٠٠ .

(٢٤) يوسف الشارونى : القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ص ١١٥ .

تنتظر الأتوبيس و « سنيوريتا ميلى جارسيا » انتهت من صلاتها وتسلمت تصريح الاقامة وبعد توالى الأحداث المبعثرة يرجع الراوى للفقيه وقد أخذ فى قراءة الخطاب المرسل له من ابنه فى بغداد ويقف فى الشرفة وتتداعى على ذهنه صحارى السنين البعيدة حيث رسالتها تخبره بالمرض ·

وبينما رقية أمام باب الحمام تسب بأبشع الألفاظ وتدور الأحداث فى مدينة « طنجا » بالمغرب أو ينتقل للقاهرة فيجد « سامية » تفتح عيينها على دقات ساعة جامعة القاهرة وهى تقرأ الرسالة المرسلة لها من مدينة « أصيلة » ثم ينتقل الى المغرب تارة أخرى حيث فتيات ثانوية الامام الأصيلى يتجمعن حوله ثم ينتقل الحدث للقاهرة فنجد سامية وهى وسط الفرقة يمسك بها والدها نتيجة التحليل ، ثم يعود مرة أخرى لمن اكترت الحمام لحسابها فى اللحظة التى يتأهب فيها مع « سنيوريتا » لسماع برنامج عن غرناطة والشباب يستمعون الى اذاعة القاهرة والأحداث الحياتية المسترسلة فى اللحظة التى يستمع فيها والد سامية داخل التاكسى لهذه الأحداث فتضايقه الكلمات حتى يصل الى العيادة وهناك تظل سامية تغطى ساقيها فى انتظار الطبيب محدقة فى الأفق اللانهائى ·

فنلحظ تبعثر الحدث فى القصة من خلال تداخل دوائر الزمان والمكان فى آن واحد · فتطور الحدث يستمر مع سريان حركة الزمان والمكان وتكاد تكون هذه القصة هى أهم قصص المجموعة التى اتضح من خلالها ملامح تفتيت الحدث فى بنائها الفنى ·

تفتيت اللغة

ونعنى بهـــا توسيع دلالاتها ومعانيها وانتقالها من الحيز الضيق المحدود ، الذى تقولب داخله الكاتب الى عالم أكثر أفقا وأشمل دلالة ، من خلال المفارقة فى لغة القص ، أى اللغة فى ذاتها تحمل الشىء ونقيضه فى آن واحد ، فأصبحت متمشية مع الرموز التى يختارها الكاتب اذ ينبغى أن يكون تعاملنا مع اللغة ليس مجرد التعامل مع الصيغ اللغوية التى يصنعها الآخرون بل التعامل مع اللغة بوصفها موضوعا « فالأدب » ليس بالقطع أكثر من لغة أى أنه نظام من الرموز التى اختارها المؤلف » (١) ٠

وأولى ملامح تفتيت اللغة هى اللغة الصامتة ، أو اللغة اللامنطوقة حيث أصاب التفتيت اللغة فلم يقتصر الأمر على اللغة المكتوبة أو اللغة المنطوقة ، ولكن أصبحت هناك لغة صامتة فى البناء الفنى للقصة القصيرة « هذه اللغة تعتمد على الرموز والأحلام والرسم والموسيقى وكلها تمثل نوعا من اللغة شفافة لكنها خرساء وهى كلها كلام دون لغة » (٢) ٠

فيمكن القول بأن التفكك الذى أصاب عالم الكاتب أصبح من الصعب التعبير عنه بلغة عادية فأصاب اللغة والتفكك ولا نقصد بذلك اضمحلالها ولكن نعنى بها توسيع نطـاق مدلولاتها ٠ هذه اللغة لا تؤمن بترتيب ولا تحديد انها سيولة مستمرة وأخلاط متتابعة ٠٠ واستطاع مبروك أن يحل لغز التناقض وأن يصور السيولة الداخلية عن طريق تفجير اللغـة وخلق تراكيب وعلامات جديدة » (٣) ٠

---

(١) رولاند بارثتيس : النقد الأدبى بصفته لغة ٠ بحث فى كتاب حاضر النقد الأدبى تاليف طائفة من الأساتذة المتخصصين ترجمة د٠ محمود الربيعى ، ط ٢ ص ١٣٤ ٠

(٢) جون فرنون : اللغة والكتابة ترجمة أسامة الغزولى مجلة الثقافة الجديدة م ١ع١ سنة ١٩٧٦ ص ٧١ ٠

(٣)د ٠ عبد الحميد ابراهيم : القصة القصيرة بين الشعر واللاشعور مجلة المجلة ابريل ١٩٧١

ولا يقتصر الأمر على « محمد ابراهيم مبروك » ، بل فى قصص ادوار الخراط ومجموعته «ساعات الكبرياء» ، و «اختناقات العشق والصباح» ، وليس ما أصاب اللغة هو العجز لكن أصابها التفتيت فأصبح الكاتب يطوع اللغة وفق ما يرى وما يرتضيه الشكل الفنى عنده فتارة يستعمل اللغة العادية وأخرى اللغة المكثفة بطاقات تعبيرية وثالثة لغة صامتة من خلال الصور التمثيلية واللوحات القصصية التى يجسدها فهذه اللوحة التعبيرية التى يرسمها الكاتب انما هى لغة أيضا ٠

بل « ان الكلام عند « مبروك » ليس اسما أو فعلا أو حرفا فقط بل هو كذلك أقواس ومساحات بيضاء وعلامات ترقيم والدلالة عنده تأتى من استخدامات تتجاوز الاستخدامات المألوفة وتستطيع أن تعبر عن السيولة الداخلية » (٤) ٠

لذلك يمكن القول بأن الحياة المعاصرة التى اجتمعت فيها شتى التيارات المتناقضة والتى أصبحنا فيها نترك الشواطىء الآمنة ونخرج الى بحار الفن والأدب التى تبتلع فيه الدوامات أعتى المراكب وتلوح جذر لا يلبث أن يبين ألا وجود لها فى مواصفاتها التى بدت للملاحين ، ولهذا تلاقت القصة والرواية بالقصيدة وأصبح الراوى أو القصاص الذى كان فى وقت من أوقات تطور القصة مجرد ملتقط لأحداث يومه منافسا جسورا للشاعر فى شطحاته وأحلامه وبدت القصة الحديثة كقصيدة نثرية اختلطت فيها أنفاس الشاعر والقصاص ٠ فقد اتحدت مقاصدهما بعد أن تقاربت الفواصل بين فنون الأدب فأصبحت اللغة التى يستعملها الروائى والقصاص والشاعر متقاربة تقاربا يكاد يلغى الفواصل المحددة بينهم ٠ ان كل أشكال ومواصفات هذه الحياة قد انعكست على العمل الأدبى فأصبح التفتيت ليس للحدث فحسب ، ولكنه على مستوى اللغة أيضا ٠

والحقيقة أن الشكل الأدبى لابد أن نراه فى تطوره وحركته والعلاقات بين عناصره والشكل الفنى العام المكتمل ، لكن محاولة عرض العمل الأدبى تبعا لعناصره المختلفة هذا التشريح يجعل المحاولات عقيمة لذلك عندما يصيب الحدث « تيمة » فنية معينة ، فلابد وأن ينعكس ذلك بدوره على بقية عناصر العمل الأدبى ، نحو اللغة والشخصية « والتكنيك » الفنى بوجه عام ٠ « والتيمة لا يمكن أن تفهم بمعزل عن القصة التى تتضمنها لكن يمكن أن نتحدث عنها باضافتها للعناصر الأخرى للقصة (٥) ٠

---

(٤) نفسه ص ٩٥ ٠

(٥) Robert W. Baynton, «Introduction to the Short Story., p. 91.

وبدت ملامح هذا التفتيت فى قصص محمد ابراهيم مبروك فى قصته « جحيم أبدا الرحم » يقول « أود لو أتعود فقط على الصمت هنا ( ) وسط آلاف الألسنة الخرساء الزاحفة من أفواه الأفاعى الجحيمية ( ) مستحيل ( ) أمامنا وخلفنا يسقط ( ) ياهوى السقوط ( ) .... لو نتعود على الصمت هنا ( ) لا . أبدا فى الجحيم لا كلمات ولا صمت يا ( ) الجحيم ( ) الجحـر ( ) الحـ ( ) الـ ( ) ا ( ) ؟ » .

وهكذا فى جميع قصص المجموعة التى كتبت ١٩٦٦ وحتى ١٩٧٩ ، فبدأ يوسع دلالات اللغـة من خلال هذه اللغة اللامنطوقة التى تجسـد من خلالها عالما أكثر دلالة فالكاتب فى هذه الحالة « يستخدم لغة مكثفة ويبتعد عن التحديد ليجعلنا ازاء لحن أو تمثال » (٦) . هذا اللحن أو التمثال الذى يجسده الكاتب انما يحمل دلالات ومعانى اللغـة الصامتة فالتمثال المجسد انما هو فى حد ذاته لغة شفافة لكنها خرساء .

وهذا التفتيت على مستوى اللغة جعل القصة تقترب من « تكنيك » « الادراك المتمثل » على حد تعبير « لوريل برينتين » وهذا « التكنيك » يعبر عن أفكار الشخصية فى زمن المؤلف « زمن الحكاية » وضمير الغائب ... وهو بديل لكل من الحديث المباشر وغير المباشر فى القصة ويحدد بملامح لغوية معينة ، على مستوى التركيب وعلى مستوى المعنى معا ، كما يحدد باشـارات شكلية فى السياق القصصى فى هـذا الأسلوب ، يستطيع بشكل مباشر أن يتمثل بدلا من أن يقرر ... وهذا « التكنيك » ينهض بالربط بين العـالم الداخلى والخارجى والمـزج بينهما فى النص القصصى ... ويصبح الوصف ادراكا حسيا فى وعى الشخصية » (٧) .

ونظن أن شيوع مثل هذا « التكنيك » فى القصة القصيرة انما هو صدى للتفتيت الذى أصاب اللغة من حيث توسيع نطاق دلالاتها فأصبح « تمثيل الادراك » فى كلمات مجسدة انما هو لغة أيضا ، بل أصبحت المعانى من الألفاظ تحمل دلالات المفارقة ، أى تحمل الشىء ونقيضه معا .

هذا التجديد فى نطاق اللغة أكسب الشكل القصصى « تكنيكا » جديدا وهو ما أطلق عليه تكنيك « الادراك المتمثل » وفيما نظن أن هذا هو

---

(٦) د. عبد الحميد ابراهيم ، القصة القصيرة بين الشعر واللاشعور ، مجلة المجلة ابريل ١٩٧١ .

(٧) أنظر : حسن البنا ، عن اللغة والتكتيك فى القصة والرواية ، فصول ، ديسمبر ٨٤ ص ١٣٥

البديل الذى قدمته « لوريل برينتين » عن تكنيك « تيار الوعى » على حد تعبير روبرت همفرى (٨) ، من حيث اشتراكهما فى تأكيدهما أفكار الشخصيات وشعورها ، وكانت وسيلة الكاتب الى التوصيل هى اللغة بكل مستوياتها فكثيرا ما نجد الكتاب يستخدمون ضمير المتكلم أو الغائب من خلال استخدامهم المونولوج المرورى بشكل واضح ومع ذلك ينجحون فى تمثيل عقل الشخصية وسوف نقف عند هذا التكنيك فى موضع آخر (٩) ٠

ولكن ما يعنينا الآن أن التطور الذى تم فى بنية اللغة أكسبها ظاهرة التفتيت التى استحوذت على حدث القصة وترتب على ذلك تطور فى تكنيك القصة القصيرة فأفرزت لنا « تكنيك » مستويات الوعى أو « الادراك المتمثل » ٠

وهذا ما نجده عند كتاب هذه المرحلة ، خاصة كتاب تيار الوعى أمثال ادوار الخراط ، ومحمد ابراهيم مبروك ، ومحمد حافظ رجب ، ومحمود عوض عبد العال ، وأحمد هاشم الشريف ، والى جانب استخدام الكتاب اللغة الصامتة استخدموا أيضا ، المفارقة فى لغة القص ، ثم اللغة الشاعرية ، وفى ظننا أن هذه العناصر هى التى عملت على تفتيت اللغة لدى الكاتب المعاصر ٠

***

ان المفارقة فى لغة القص من أقدم الوسائل اللغوية الفنية فى التعبير عن حس الانسان بمرارة الواقع الذى لا يملك تغييره الى جانب انها اللغة العصرية فى كتابة الأنماط القصصية (١٠) ٠ وتمثل المفارقة فى لغة القص أحد الدوافع ، الى ظاهرة التفتيت ، سواء كانت المفارقة على مستوى اللغة ، أم الصورة ٠

ونعنى بمفارقة لغة القص ، أن استعمال الكاتب للغة يحملها المعنى ونقيضه فى آن واحد فتنساب اللغة المستعملة فى التعبير عن السعادة والبهجة فى ديمومة الحزن ، أو العكس أيضا فتتوالى ألفاظ اللغة المتناقضة أو المتماثلة ، متضمنة المعنى ونقيضه ، فى جملة أو عبارة واحدة وظهرت فى قصص « ادوار الخراط » فى مجموعتيه « ساعات الكبرياء » سنة

---

(٨) روبرت همفرى ، مرجع سابق ص ٤٢ ما بعدها ٠

(٩) انظر فصل الحلم ودلالاته الفنية ٠

(١٠) د٠ نبيلة ابراهيم : مستويات لعبة اللغة فى القص الروائى ، مجلة ابداع مايو ١٩٨٤ ٠

١٩٧٢ ، « اختناقات العشق والصباح » سنة ١٩٨٣ فتنساب المفارقة بداية من قصته « آخر السكة » سنة ١٩٦٨ ، حيث نجد المفارقة على مستوى اللغة والصورة ، فمن حيث اللغة يقول الراوى : « فى عينيها ماء متموج ، مغروق ، لا ينسكب ، صامت على قاع أصفر ، ذهبى به نقاط رقيقة سوداء » (١١) ٠

فتتجاور وتتراص داخل الصورة الألفاظ المتناقضة فى عالم واحد ، ولا نعنى بالتناقض ذلك المعنى المألوف فى الصورة التقليدية ، لكن نعنى بها الألفاظ التى تبلور المفارقة على مستوى اللفظ ذاته ، فالألفاظ تتراص لتكون صورة قصصية ، هذه الصورة تحمل سمات المفارقة فى العالم الذى تجسده ، والمفارقة ليست فى اللفظ بقدر انعكاسها من الصورة التى تكونها هذه الألفاظ من خلال مفارقة المعنى ٠

أما التقابل فى الصورة التقليدية ، انما هو الاتيان بالمعانى والألفاظ المتناقضة لابراز المعنى فى صورة حسية ، لكن المفارقة هنا ليست على مستوى اللفظ بقدر ما هى مفارقة فى الصورة فقد تتماثل أو تتباين الألفاظ والمعانى لتكون صورة قصصية ٠

هذه الصورة تتجاور فيها معانى المتناقضات لتعكس من خلالها مفارقات الصورة فبرغم أن الماء متموج لكنه لا ينسكب والمتموج مقابل الجمود الا أن التموج هنا هو الجمود بعينه فهو صامت وساكن فوق القاع الأصفر الذهبى لكنه باهت والمألوف أن الأصفر الذهبى ليس بباهت ومع ذلك تتجاور معه النقاط السوداء ٠

فالمفارقة هنا لا تنبع من العبارة قدر تبلورها من الصورة بل تستمر المفارقة على مستوى اللغة فى قصة « نقطة دم » ٠ يقول « أعرف مرة أخرى تلك البهجة والوجل الفرح والتشوق الرغبة والقلق تجيش كلها فى صدر الطفل الذى كنته والذى أنا هو معا وأنا أضع رجلى فى هذا العالم المفقود » (١٢) ٠

فحين يصبح العالم مفقودا لدى الشخصية القصصية يتساوى عندها حينئذ الشىء ونقيضه بل يتجاور معا فى صراع مرير داخل الذات فتختلط فى صدر البراءة الطفولية كل المفارقات فيقول « أعرف أننى لست طفلا الآن ولكنى لست بعيدا جدا عن ذلك الطفل » ٠

---

(١١) جاليرى ٦٨ ٠ ابريل ١٩٦٩ ٠

(١٢) قصة « نقطة دم » اختناقات العشق والصباح » ٠ دار المستقبل العربى ٠ ١٩٨٣ م ص ٩ ، كتبت فى القاهرة ١٤ فبراير سنة ١٩٧٩ ٠

فنفس المفارقة فى اللغة التى تترابط عن طريق الترابطات النفسية تعكس لنا هذا التركيب اللامألوف فى الجملة القصصية من حيث العوالم المتناقضة التى تتداخل فيها مستويات القص مع مستويات الزمن وهـذا التركيب بدوره يتطلب صورا ايحائية لا تنتظم فيها اللغة على مستوى واحد فيقول « كان قلبى مثقلا وسعيدا ومتعبا ومضطربا وكل شىء فى المستقبل وليس هناك الآن شىء » ٠

فيصـبح الشىء هو اللاشىء ويصـبح القلب مثقلا بالسعادة والأرق وهذه المفارقة سواء كانت على مستوى اللغة أو الصورة انما تحمل دلالات توسيع وتفتيت اللغة الخطابية المباشرة التى تعنى بالتصريح لا التلميح فبدلا من أن كانت اللغة تنتظم على مستوى واحد من المعنى أصبحت لاتنتظم على مستوى واحد بل على عدة مستوياتمختلفة تنفجر من خلاللغة فيقول فى قصة « قبل السقوط » (١٣) فى المجموعة نفسها « كأنهم موتى ولكنهم ليسوا موتى » ويقول « سمعتها تضحك بلا مبالاة كأنها قسوة ٠٠ وقلت لنفسى أن القسوة قائمة هناك وان رفضى لن يمسها ولن ينفيها ، وقلت لنفسى ان العام قسوة واحدة متصلة » ٠

بل تنسيق المفارقة من البنية القصصية الواحدة داخل نسيج القصة فيقول أيضا : « وكأننى أسمع صوت تقلقل الخشب من ملاط الحائط ولكنى لا أسمعه وسقطت الشرفة الى الأرض وسقط الناس ولم أسمع اصطدامها بالشارع ، ولم أسمع صراخهم ، ولم أسمع الأجساد ترتطم بالرصيف كأن هـذا كله لم يحدث وهو قد حـدث » ٠ ففى عالمه يسمع ولا يسمع ويحدث ولا يحدث يتجاور الفعل واللا فعل بل تستمر المفارقة فى قصة « على الحافة » (١٤) فيقول وثب الغراب الضخم على غير انتظار ٠٠٠ واصطدم دون صـوت بالخشب الذى يسـد النافذة وغاب فيهـا واخترقها دون أن ينفتح لها فيها أدنى شرخ ما زالت النافذة مسـدودة » بل يصبح اللون الأسود هو اللامع فى عينيه فيقول « وعيناها تلمعـان سوادا ساطعا » ٠

ويبدو أن بين اللون فى الصورة القصصية وسيكولوجية الكاتب أو سيكولوجية الانفعال تناسبا طرديا فالصورة القصصية تكون مشرقة أو معتمة تبعا للعالم المعكوس من خلال وعى وحالات الكاتب النفسية ونجد ذلك عند معظم كتاب القصة القصيرة المعاصرة ٠

---

(١٣) كتبت فى القاهرة ٢٧ فبراير ١٩٧٩ ٠

(١٤) كتبت فى اكسفورد فى ١٩ يونيو سنة ١٩٧٩ ٠

ونظن أن ذلك يرجع لكون المفارقة تحكمها المترابطات النفسية فى بناء القصة فعند لحظة لقاء الشخصية القصصية ـ فى قصة « قبل السقوط » ـ بمحبوبته «منى» تكون الصورة التى يعبر من خلالها الكاتب مشرقة فيقول « أسرعت اليها بلهفة ووجهى ملىء بالدماء » لكن عندما تقف الحواجز بينهما فيرى أشباح الموتى وقبور الناس جاثمة فوق صدره بل يرى صورة القمر شاحبة وضوءه لا يكاد يستبين فيقول « كان القمر الأحمر الباهت المدور ضخما وجسيما ومعلقا على سطوح البيوت المقابلة كأنه ملصق بالسماء اليابسة ضوءه القليل لا يكاد يستبين » .

وفى قصة « محطة السكة الحديد » (١٥) تتتابع الألفاظ المتباينة معبرة عن روح المفارقة فى المعنى فيقول : « أرتقى السلالم الحجرية بعزم معقود وأساس وأنا أرزح بالنشوة والغضب » .

***

بل تستمر المفارقة على مستوى اللغة عند «محمود عوض عبد العال» فى مجموعته « الذى مر على مدينة » سنة ١٩٧٤ (١٦) « وعلامة الرضا » سنة ١٩٨٣ م ففى قصة «كلمات أسير» من مجموعته « علامة الرضا » (١٧) نجد الحوار بين الصوت والمسافر تنعكس من خلاله مفارقة اللغة فعندما يقول المسافر « لا تكسر خاطرى » يرد عليه الصوت « صراخ ـ ضحك ـ نواح » .

فبرغم تناقض المعانى الا أنها تتجاور وتمتزج فى صوت واحد بما تحمل من دلالات متباينة ويقول فى قصة « الوقوف فى الشوارع » أين جارتك التى غابت جاء بندقيته يوزعها على زغاريد وعويل أمه » فتمتزج لحظات العويل بالزغاريد فى لحظة زمنية واحدة بل يقول أيضا فى القصة « يهاجر بؤسك منك اليك » بل يتبلور العالم المأساوى داخل الذات فتصبح الأغنية محمومة وتصبح اللحوم على واجهات الدكاكين والدم ويصبح الموت والنسيان هما الملجأ فيقول لابنه « يابنى أسبقك الى الصحراء والموت والنسيان وتتبعنى » ويقول « صوتك حلو قلق » .

فالمفارقة تدور على مستوى اللغة القصصية وما نظن ذلك الا أحد مقومات تفتيت اللغة الذى ساد اللغة القصصية المعاصرة فيقول فى قصة

---

(١٥) كتبت فى الاسكندرية ٢ نوفمبر فى سنة ١٩٧٩ .

(١٦) مجموعة « الذى مر على مدينة » دار المعارف ١٩٨٤ .

(١٧) مجموعة « علامة الرضا » سلسلة كتاب المواهب الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٣ وكتبت هذه المجموعة ما بين عام ٧٣ ، ٧٩ كما أشار الى ذلك الكاتب فى نهاية المجموعة .

« تائهة فى مدينة الملح » ، اغتسلى غناؤك فوق رصيف العناء · خارجة ثدى معضوضتين عقاب من أمى · زمجر جرس الباب رأيت أبى يضاجع طفل ابن عمى » ·

فتتجاور فى عالم الكاتب عالم المعانى والصور واللوحات القصصية المتماثلة والمتباينة وغير المألوفة التكوين فأصبحت اللغة ليست مجرد لفظ يحمل مستوى واحدا من المعانى بل أصبحت تحمل المستويات المتعددة من المعانى يقول « قلت جميلة حتى فى المرض ···· الموت أعمى ساعدها محظوظ فى شراء السمك ، أو رام فى بعض أجزاء الجسم ·· آه ·· دموعها خطوات قليلة متهدلة جففى حماسك للضحك وجهها للحائط والى البحر تغنى ولا أحد يغنى معى » ·

***

بل تستمر المفارقة فى اللفظ فى قصص يحيى الطاهر عبد الله « أنا وهى وزهور العالم » (١٨) يقول فيها « أحب الموت وكلما أجدنى على حافته أحب الحياة ـ أود لو أمتلك زهرة سوداء ـ ثمة زهور سوداء بالعالم ، ثمة زهور سوداء » · ويقول « أحب الحياة وكلما أجدنى فيها أعرف أنها الموت » ويقول فى قصة « البكاء والثالث » كانت نكدة وكان يحبها أكثر مما كانت تحبه لهذا مات قالت أنا أعيش الحياة وأتعذب » فالحب يتدفق من بين براثن الكراهية والموت ينسل من جراب الحب فتصبح الحياة هى الموت ويصبح النكد هو الحب · انها مفارقة اللغة والمعنى التى تجسد عالما متماثلا متناقضا فى بنية واحدة وليست المفارقة هى كل الملامح الفنية التى بنى عليها الكاتب قصصه فكعادة معظم كتاب القصة القصيرة المعاصرة يبنون أعمالهم على السرد المباشر والحوار المكثف حيث بناء الكلمات ، داخل نسيج القصة مفعم بالسوداوية التى لا مكان فى بنيتها لغيرها والحوار متراص متوالى ـ فى حبكة فنية ـ ملتقط صور الحياة اليومية والجزئيات الدقيقة · واستمر « التكنيك » عنده على مستوى القص بغلبة الفعل المضارع فى « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا » نحو يجب أن يعود ، يكون ، يخرجون ، يأتى ، تنامين ، آكل ، أقدر ، أكون ؛ تصيرين ···· الخ ·

فلا تكاد تخلو بنية جزئية فى القصة من هذه الصيغ كما أن الوصف الخارجى للأشياء يغلب على بناء قصصه شأنه شأن ابراهيم أصلان ،

---

(١٨) يحيى الطاهر عبد الله ، « مجموعة أنا وهى وزهور العالم » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠ ·

وبهاء طاهر ، وجميل عطية ابراهيم ، وجار النبى الحلو ، الا أن جميل عطية ابراهيم وأصلان يشغلهما عبق المدينة ، والمقاهى والشوارع والحارات والأزقة .

لكن يحيى الطاهر عبد الله يشغله المكان وجولاته فى قلب الأشياء والتاريخ والصحراء والمعابد لذلك فى الوصف فى قصته « جبل الشاى الأخضر » يقول « كنت أرقب الحجرة والأباريق الصغيرة الثلاث كانت ترقد فى الرماد النائم ، والماء كان يتقلب داخلها تحت قوة الوهج ، ويقلقل الغطاء الحارس والماء المحترق كان يهرب من تجويف العنق ويصغر ..... كنت أعى أنه لابد يرقبنى ـ وقد مسح المكان بعينيه » لكن هذا الوصف الخارجى يتعمق للداخل ويقترب من الشعور فتخرج كلماته وصوره القصصية فى قصته « الكابوس الأسود » وصفا ضبابيا ويصبح الوصف متذبذبا بين العالم الداخلى والخارجى فيقول « تخطى الشريط الحديدى متدحرجا من المسقط الحجرى ـ الى بؤرة الساحة الخراب واجهة برد المكان المنخفض بأسنان مدببة واستقام لعينيه كائن العراء الخرافى وقد غطاه قوس الأفق الرمادى بعمامة خلت من الأقمار والنجوم وتحت قدميه كان يمتد فرش المكان القذر ينشع بالبول ونطف الغرائز الوضيعة آنئذ أحس بأنها الكوابيس السوداء رفيقة الرعب حيث يأخذ عالم الشعور والجسد والروح وزنه الثقيل » .

والى جانب المفارقة فى اللفظ والمعنى والوصف الخارجى نجد الكاتب انتقل من الفعل المضارع الذى استعمله فى مجموعة « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا » الى الفعل الماضى « كان » فى قصصه « أنا وهى وزهور العالم » مما يجعلنا نقطع بأن استعمال الأفعال الماضية فى القصة القصيرة المعاصرة لدى معظم الكتاب انما يمثل ارتباط البنية القصصية باستحضار الحدث الماضى فى لحظة الحضور ويمثل ملجأ فنيا فى قصص « يحيى الطاهر » على وجه الخصوص من حيث ارتباطها بالتتابع الزمنى والمكانى الى جانب استخدامه الجمل الاعتراضية والتفسيرية .

ونظن أن ذلك يرجع الى التوافق النفسى بين البيئة والشخصية القصصية كما نجد التكرار اللفظى المتلائم مع الجو النفسى للحدث ، ففى قصة « أنا وهى وزهور العالم » يقول : « كان للشجر رائحة وللأرض رائحة وللحشائش رائحة ولشعرها رائحة ولفمها رائحة » فتكرار كلمة رائحة انما يساير طبيعة التوافق النفسى بين الشخصية والبيئة المكانية للقصة وقد شاع هذا التكرر بهذا المفهوم عند كل من « جار النبى الحلو » فى مجموعته « القبيح والوردة » وعند « محمد المخزنجى » فى مجموعتيه

« وشق السكين » ٠و « الآتى » ٠ فيقول أيضا « يحيى الطاهر » فى قصته « فانتازيا العنف القبيح » ويكون قد شرب كأسه الرابعة ٠٠ كأسه الرابعة ٠٠ كأسه الرابعة : « القميص المفتوح أحمر أحمر أحمر » ٠

ونظن ان مجموعة « أنا وهى وزهور العالم » تمثل مرحلة متطورة فى البناء لدى الكاتب حيث المفارقة اللفظية على مستوى اللغة والصورة بل شيوع الجمل الاعتراضية فأصبح يلتقط الصور الدقيقة للأشياء وينقل لنا صورة الجزئيات العادية فى قصة « البكاء والثالث » و « أنشودة الطراد والمطر » ، و « تلاوة ماسونية » ولم يعد اعتماد البناء القصصى على الوصف الخارجى عنده يعنى المباشرة ، بل يعتمد على الايحاءات الفنية يقول فى : قصة « شموس » كان مع المارة وأعمدة النور وأسفلت الشارع، والعربات ، وسائر الأشياء لما مزقت ضلوع صورة حربة النار ذات الشعب التى يمسك بها رب الخوف ، صاحب الدرع والخوذة » فالصورة هنا سردية ، أكثر منها وصفية أى أنها تصف الحدث فى لحظة الحركة وليست فى لحظة السكون ٠

وفى كل عمل فنى يقدم « تكنيكا » جديدا فهو حريص على ألا يكرر نفسه معتمدا على المفارقة فى لغة القص ، والوصف الخارجى المتحرك والترابطات النفسية التى تحكم البنى القصصية ٠

وازداد تفتيت اللغة عند « محمد حافظ رجب » فى مجموعته « الكرة ورأس الرجل » حيث نجد فى قصصه لامنطقية اللغة ــ ان جاز استعمال هذا التعبير ــ نتيجة للامنطقية الزمان والمكان فى قصصه والكاتب يطوع اللغة وفق ما يقتضى الشكل القصصى « والقصة تبدو كذلك فى تكنيك مختلط قد تلخصت تماما من فكرة الترتيب الزمنى والعنصر الحكائى الذى نرى بقايا منه عند « ادوار الخراط » ، وبصورة أقل عند أحمد هاشم الشريف » (١٩) ٠

وتصبح اللغة عند الكاتب تدل على المعنى ونقيضه فى آن واحد ٠ والشكل القصصى يعتمد على البعثرة النهجية وتفتيت الحدث ٠ والعملية المعكوسة للزمن فينعكس ذلك على اللغة ، فتحل بعثرة اللغة وتفتيتها محل اللغة المنطقية ، التى تحمل ملمحا واحدا من المعانى ولامنطقية اللغة ، تكمن فى مفارقتها أيضا يقول فى قصة الأمطار تلهو : المزراب مسدود ــ المزراب موجود لكنه مسدود ، الزعامة ليست موجودة

---

(١٩) د٠ عبد الحميد ابراهيم : القصة القصيرة بين الشعر واللاشعور مجلة « المجلة » ابريل ١٩٧١ ٠

تكنها في مكان ما لا سقف لا غطاء لا قلب ، عيون الهم تبكى ، السماء هى الأخرى تبكى ٠٠٠٠ رأينا عيون المطر تهطل من تحت فراغ الباب ٠ فى عين المطر رغبة فى اقتحام الحجرة علينا » ٠

فالمفارقة تبدأ فى اللغة من عنوان القصة حيث الأمطار تلهو ، وفى هذا اللهو موطن للآخرين ، فهى فى الحقيقة تدمر وتحطم فيصبح اللاموجود موجودا وفى قصة « حديث بائع مكسور القلب » يقول « صمتت لم تتحرك ، لم تأب ، مددت يدى لمستها ليست حية ، قطعة حجر من الأنقاض قلت لها خذيه منى بلا نقود ، أشعرينى أننى ما زلت أمد يدى وأبيع » ٠

فالمفارقة تكمن على مستوى اللغة فبرغم أن الكائن الذى امامه لا يتحرك وصامت كقطعة حجر الا أنه يطلب أن تمد يدها كيما تشعره بوجوده ، وفى قصة « جف البحر » فى اللحظة التى يخرج فيها واحد من البحر ويصيح بأن البحر قد جف يتوجه الناس للبحر ويعود السائق والركاب بعد لحظات يلحقون به « البحر كما هو هذا الرجل مجنون » ٠

وهكذا تلتحم اللغة مع الصورة القصصية لتبرز مفارقة القص ، وتلتحم فى الصورة كل المفارقات المعكوسة ولسنا بصدد حصر لهؤلاء الكتاب لكننا وقفنا على قصص بعضهم كنماذج تطبيقية ٠

***

ومن الدوافع التى أدت أيضا الى تفتيت اللغة ، « شاعرية اللغة » التى أصبحت شائعة فى قصص هذه المرحلة ٠ وسنقف على قصص محمود عوض عبد العال ـ ففى ظننا أن لغة بعض قصصه شاعرية مفرطة ـ وقصص أحمد الشيخ ، ومحمد المخزنجى ، على سبيل المثال وليس الحصر ٠

فيقول محمود عوض عبد العال فى قصة « تكوين » من مجموعته « علامة الرضا » : « ذلك الذى يظل كالسجين فى العيون لا يقال ٠ عرفت أننى شقاؤك وطيرك المهاجر الكئيب ٠ وأنك طفولتى ، وحلمى الغريب ٠ كنت قد نسيت يا حبيبى غير أننى أفقت على أنامل التذكار ٠ تدق فوق كاهلى ، تعيد ما دفنته بداخلى ، وتمسح الغبار ٠ عن الذى ظننته يضيع كلما الزمان مر ، والدقائق الكثار ، فاذا بقلبى القديم حزنه كما هو ، وجرحه بلا دثار ، أضاع ما أضاع وانزوى يعيش بلا ترقب أو انتظار ، فدربنا الفقير لا يجود مرتين بالثمار وفى زحام يومنا نحب فى الصباح ، ولا يدوم حبنا آخر النهار » ٠

ويستمر الكاتب فى هذه اللغة الشاعرية المتدفقة ، حتى لنخال أننا نقرأ القصة القصيدة ـ ان جاز استعمال هذا التعبير ـ وهذه اللغة الشاعرية هى التى جعلت الصورة القصصية قريبة الشبه بالصورة الشعرية ٠

وتقترب قصص أحمد الشيخ أيضا من هذا الايقاع الشعرى فى مجموعاته الثلاث وان كانت قصصه التى كتبت فى الستينيات وأوائل السبعينيات أكثر شاعرية منها فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات٠ وقد يرجع ذلك لانعكاس مرارة الهزيمة على وجدان القاص فانعكس بدوره على لغته يقول فى قصته « دائرة الانحناء » « لا تطأ النبت الأخضر بالأقدام، قالتها أمى لشيخ البلد لما داس بنعليه قيراط الحنطة الوليد » ٠ ويقول ٠ « فى جوفى شىء شامخ يتحرك على لسانى كلمات حبيبته رعناء » ٠ ويقول « قلت فى نفسى لا تتكلم ٠٠ عبثا ستفسر ستقول كلاما ممطوطا أجوف لو أنك تملك ثمن اللقمة لتركتك تحكى للبنت قصة ايمانك باللون الأخضر لكن الأفضل ، ألا تبتذل الكلمات فالدائرة المغلقة تظل عليك كرصد أعمى » ٠ وفى قصة « الامتهان المباح » يقول : « قودينى يا أماه الى وادى النور قودينى حيث الفجر الأزلى يمهد للانسان سبيل الرؤية ، خلف الكثبان الرملية بعد سراب السنوات ٠ قودينى حيث الدف المزدهرة والآفاق الرحبة » ٠

وبدت شاعرية اللغة أكثر وضوحا فى السبعينيات فى قصص « محمد المخزنجى » من خلال مجموعته « رشق السكين » ، « الآتى » فيقول فى قصة « حيوانات وطيور » من مجموعة « رشق السكين » : « ايه يا قططا تعول فى قلب الليل الشتوى ٠ وأنا سهران متلفف فى البطانية آكل من شق فيها على صفحات كتاب تشب على الأبواب وتخربش وتنادى بمواء فيه بكاء ونواح » ٠ وتستمر شاعرية اللغة فى قصصه « مدينة الاختناق ، سفر الشجر ، بشر الأقفاص ، ملامح شتوية ، فى الميناء ، مجرد لمس ٠٠٠٠ الخ » ٠

تولد عن شاعرية هذه اللغة لدى الكاتب ، التكرار اللفظى الذى يتسق والترابطات النفسية لشخصية الراوى ، فالراوى فى « النوافذ » يكرر كلمة نوافذ أربع مرات ، لما لها من دلالة ايحائية فى القصة ٠ يقول : « نوافذ ، نوافذ ، نوافذ ، والنوافذ تصفحها قضبان والقضبان متقاطعة » وهذه السمة نجدها أيضا عند « يحيى الطاهر عبد الله » ، و « جار النبى الحلو » ، الى جانب اللغة الشاعرية التى تخاطب الوجدان فى لحظات الوعى ، أو حالة الوعى واللاوعى أو الوعى الداخلى ـ على حد

تعبير روبرت همفرى ـ انما يعكس ذلك الترابطات النفسية بين الشخصية والبنية القصصية ، حتى ان هذا التكرار لم يقتصر على اللفظ أو الكلمة أو العبارة أو الصورة بل على نطاق الحرف ، ففى القصة نفسها ينادى المسجونون على المسجونات ويستمر بينهما الحوار يقول مثلا واد يا عرب ى ى ى ى ... » .

ولا نغالى عنـد الزعم بأن معظـم القصص التى تبلور فيهـا ملامح الشكل الجديد احتضنت اللغة الشاعرية . التى هى أحد الدوافع لتفتيت اللغة ذلك التفتيت الذى أكسب اللغة توسيعا لدلالتها ، وتفتيتا لبنيتها ، بل أصبحت تقترب من لغة الشعر .

الفصل الثالث

الصورة الفنية

- تمهيد .
- الصورة الكلية .
- الصورة الجزئية .

الفصل الثالث

الصورة الفنية

تمهيد :

نعنى بالصورة الفنية هى تلك الصورة القصصية التى تقترب من الصورة الشعرية ، وتعتمد على التشخيص والتجسيد ، وتراسل مدركات الحواس وتسلسلها فى حبكة فنية ، ويتجاوز فيها الكاتب النظرة السطحية لعالم الأشياء ، وعندما تقترن هذه الصورة بالبنية الجزئية تصبح الصورة الفنية « صورة جزئية » ، أو بسيطة وعندما تقترن بالبنية الشمولية تصبح الصورة « كلية » أو مركبة . وقد شاعت الصورة الكلية ببناء المفهوم عند كتاب « تيار الوعى » فتكاد القصة أن تكون جميع جزئياتها صورة كلية واحدة ، والصورة الجزئية وجدت عند الكتاب المجددين لكنها ترتبط بجزئيات القصة أو بجزئية فى القصة دون الجزئيات الأخرى ولو تكررت الصورة لا تأتى متتابعة فى القصة ، وان تشابهت الصورة الجزئية فى القصة مع الأجناس الأدبية الأخرى فمرد ذلك الى أن القصة القصيرة فى المرحلة الحالية ، أصبحت شديدة التكثيف وتشبه الى حد كبير بناء القصيدة ، من حيث اللغة الشاعرية ، وتجسيد الصور وترابطها ، لأن التحليل الشكلى للصور يميز بين الصور البسيطة والمركبة بأشكال مختلفة متنامية على أن هذا التنامى قد يكون « استاتيكيا » ثابتا أو « ديناميكيا » متحركا فهو ثابت عندما يتأخر الكاتب فى القياس مفصلا وجوهه المختلفة ومحددا زواياه المتعددة مع بقائه دائما داخل الحدود الواضحة لصورة واحدة ، وهو متحرك عندما يتجاوز القياس الأصلى ويضيف ألوانا أخرى وتنويعات مختلفة تتركب بها الصور وتتكاثر » (١) .

---

(١) د. صلاح فضل : علم الاسلوب ، ص ٢٣٨ .

من هذا المنطلق يمكن القول بأن الصورة الجزئية تعتمد على الأشكال المتنامية · لكن هذا التنامى « استاتيكى » لأن الصور لا تأتى متتابعة فى بناء القصة بل ترتبط بالبنى الجزئية دون الشمولية فتتكشف من خلال السرد المباشر فى نسيج القصة ·

على حين تعتمد الصورة الكلية على الأشكال المتنامية لكن هذا التنامى « ديناميكى » حيث تتتابع الصور وتتكاثر فى بناء القصة فى حلقة مترابطة · لذلك جاء تناولنا للصورة فى جانبين :

الأول : الصورة الكلية وقد شاعت عند كتاب تيار الوعى ·

الثانى : الصورة الجزئية وقد ظهرت عند الكثير من الكتاب المجددين ·

***

الصورة الكلية

هى صورة تجسيدية ممتدة تتراص فيها المشاهد والصور القصصية لتكون النسيج الكلى للقصة الذى هو الصورة الكلية نفسها ·

وتركيب الصورة بهذا المفهوم يعتمد على الترابطات النفسية البارزة وليس خاضعا للعلاقات السببية الموضوعية حيث « يتطلب رمزية أو صورية لا تنتظم فيها حالات الزمن المختلفة ـ الماضى والحاضر والمستقبل ـ بصورة تسلسلية أو تصاعدية أو مطردة بل تترابط وتختلط بعضها ببعض بصورة متشابكة وديناميكية » (١) ·

وتصبح الصورة حينئذ « صورة لها القدرة على نقل الاحساس بها دفعة واحدة ···· ولهذا نجد بعض التجارب فى القصص توصف بطريقة الرسم والتصوير لفاعلية هذه الطريقة فى نقل وتوصيل الأحاسيس دفعة واحدة » (٢) ·

وحينئذ يصبح الأسلوب الذى يربط القصة أسلوبا ترابطيا يعتمد على « منطق الصور الذى يعمل ضمن نطاق مجرى الوعى لأن ما يربط الأجزاء أو القطع المشوشة التى تقدم عبر خيالات الفرد وأحلام يقظته فى نوع من الوحدة هى كونها تضفى « معنى » ـ أى معنى يعرف بواسطة الصور الترابطية ذات المغزى فقط فيما لو رجع اليها أو نظر اليها ضمن أفق الذات الواحدة » (٣) ·

---

(١) هانزميرهوف · الزمن فى الأدب ص ٣٠ ·
(٢) طه محمود طه · مرجع سابق ص ٢١ ·
(٣) المرجع السابق ص ٤٤ ·

وعلى حد تعبير هانزميرهوف « ان الصورة الأدبية حينئذ بهذا المفهوم أظهرت دائما أن مبدأ « الوحدة ضمن التعدد يجب اطالته الى ما بعد الحاضر ليحيط بماضى الفرد بأجمعه » (٤) فأصبحت الصورة الكلية ممتدة على كل المستويات أولها مستوى الزمن ثم مستوى الشخصية ، فأصبحت رحلة فى أجـواء الشخصية الداخليـة ، فتتعدد الصور لتكون الوحدة الفنيـة المترابطة للقصة · وحينئذ تصبح الصورة القصصية على الرغم من تفردها وتعبيرها عن عقل واحد تعطى رؤى ثاقبة أو معرفة للعمليات السيكلوجية والاجتماعية التى تفسر السلوك الانسانى بل وتزودنا ببعض الاستبصارات بطبيعة ووظيفة النواحى الهامة للخبرة والحياة ، وكثرت الصورة الكلية بهذا المفهوم عند الكتاب الذين سلكوا طرق « تيار الوعى » فى « تكنيك قصصهم » أمثال ، ادوار الخراط ، ومحمد ابراهيم مبروك ، ومحمد حافظ رجب ، وأحمد هاشم الشريف وغيرهم ، فاقتربت الصورة الكلية عندهم من مصطلح الصورة الشعرية ، بحيث أصبحت الصورة القصصية تقترب من القصيدة النثرية ، من حيث اللغـة الشاعرية والمفـارقة فى تكوينها ، والدلالة الايحائية والمعانى الحسية ، بحيث أصبحت وسيلة الى تنشيط الحواس وتعتمد على الحس والشعور أكثر من استخدامها التعبيرات السطحية ·

« فالتصوير القصصى ، يقترب من التصوير الشعرى كلما أهمل عنصر الزمان ، فى تنسيق علاقات الصورة المسرودة » (٥) وبرغم أوجه الخلاف بين الصورتين الا أنهما يشـتركان فى ايقـاد شـعلة الخصوبة النفسية ، أو كثافة الشعور ، واقتربت الصورة القصصية ـ فى قصص « كتاب الوعى » خاصة ـ من مفهوم الصورة الشعرية من حيث كونها حلما لا يعتـرف بالتنسيق المنطقى للزمان فأصبحت الصـورة القصصية عندهم رمزا مصدره اللاشعور بل لا ترتبط وفقا للتنسيق الطبيعى للزمن بل وفقـا للحالة النفسية الخاصة « فما الصـورة كمـا يقرر تندال » Tindal الا تجسيد لفظى للفكر والشعور » (٦) ·

وتعد الصورة حينئذ تجسيدا غير مباشر يعتمد على الحـدث أكثر مما يعتمد على الافصـاح ، أو على حد تعبير جيمس « حيث حلت كلمـة

---

(٤) نفسه ص ٥٠ ·

(٥) د· عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنيـة · للمزيد انظر الفرق بين الصورة الشعرية والقصصية ص ١٣٨ وما بعدها ·

(٦) د· محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ٢٥١ ·

Rendering بمعنى « التعبير » بدلا من Stating (*) بمعنى « التقرير » ، وبذلك تضمنت التصوير الكامل عن طريق الحدث والصورة بل والأسلوب بكل ما يميزه من ايقاع وموسيقى » (٧) ٠

فالصور فى البناء التقليدى كانت صورا وصفية ، أى تصف ساكنا لا يتحرك وفى نفس الوقت نجد توقفا فى زمن القص ٠

على حين أن فى الشكل الجديد الصورة أصبحت سردية . تدخل عنصر الحركة على الوصف ، أى تصف الفعل فتميز بعنصر الحركة وادخال الفعل فى المقطع الوصفى يزيل التوتر القائم بين القص والوصف ويوجه النص الى الحركة » (٨) ٠

أى أن الصورة الوصفية تصف الفعل فى لحظة سكونه . أو فى لحظة معينة من الزمن دون تتابعه واستمراريته ٠ مع عدم تتابع المكان وهذا ما سيتضح فى ظاهرة التتابع الزمنى والمكانى على حين أن الصورة السردية تصف الفعل فى لحظة تحركه مع تتابع الزمان والمكان ٠

وتجسدت هذه الصورة الكلية عند معظم « كتاب الوعى » ، مثل ادوار الخراط ، ومحمد ابراهيم مبروك ، ومحمد حافظ رجب ، ومحمود عوض عبد العال ، وأحمد هاشم الشريف ٠

وسنقف على بعض قصص ادوار الخراط ومحمد ابراهيم مبروك ومحمود عوض عبد العال على سبيل المثال لا الحصر ٠

فالصورة التجسيدية الكلية عند ادوار الخراط ، تقترب من الصورة عند محمد ابراهيم مبروك فكل منهما تعد الصورة عنده تجسيدا للشعور ، والصور تتراخى فى سلسلة من الترابطات النفسية والشعور المتداعى على الذات القصصية فى ديمومة مستمرة مع الزمن ، حتى تكون نهاية القصة ، هى نهاية الصورة الكلية ٠

من هنا كانت الصورة القصصية عند الخراط ، صورة كلية ممتدة فى بناء القصة من البداية وحتى النهاية فى مجموعته « ساعات الكبرياء »

(★) وحول مفهوم التعبير . انظر : جيروم ستولينتز ٠ « النقد الفنى » ترجمة : د٠ فؤاد زكريا ص ٣٧٣ وما بعدها ٠

(٧) هنرى جيمس ، نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى ٠ ترجمة د٠ انجيل بطرس سمعان ص ٢٤١ ٠

(٨) د٠ سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص ١٣ ، وانظر « الفرق بين الصورتين الوصفية والسردية وانعكاساتهما على الشكل القصصى ص ١١٣ ٠ وما بعدها ٠

سنة ١٩٧٣ و « اختناقات العشق والصباح » . ففى قصته « نقطة دم » من مجموعة « اختناقات العشق والصباح » نجد الصورة فيها صورة كلية، تعتمد على التشخيص أى تشخيص الماديات أو نجد اضفاء الملامح الشخصية على الأشياء المادية والتجسيد نعنى به تجسيد المعنوى فى صورة حسية ، كما تعتمد أيضا على تراسل مدركات الحواس فنبدأ القصة عندما يقول : « ورأيت أننى تحت بوابة شاهقة الأركان .. أحدق عليها فى الفضاء الفسيح ، وقع خطوى له أصداء بين الأعمدة ، وأدخل فى الحلقة الحديدية الضخمة الملتوية القضبان تومض وينفصد عليها الندى وهى تلف حولى ولا تمسنى لها ضرير متمكن ينبعث من تروس اعرف قوتها وتهديدها ولا أراها تدور فى عمق بداخل الأرض التى تهتز تحت قدمى » (٩) .

وفى هذه الصورة التى تعد بنية من الصورة التجسيدية الكلية تمتزج فيها أحداث الماضى والحاضر والمستقبل بصورة « دينامية » ويترابط بعضها بعضا ويكون المنطق خلف هذه الصور هو منطق الترابط النفسى والمونولوج الداخلى .

لقد تجسدت الصورة الكلية فى القصة القصيرة غالبا عند الكتاب الذين نهجوا طرق « تيار الوعى » فتبدو الصور مبعثرة ومفككة الحبكة ولكنها محكمة البناء عن طريق ترابط الصور ترابطا نفسيا . يعتمد على المونولوج الداخلى وليس خاضعا للعلاقات السببية الموضوعية القائمة فى العالم الخارجى .

حتى الصورة الوصفية ، عند الكاتب صورة متحركة وادخال المقطع الوصفى يزيل التوتر القائم بين النص والوصف فيقول فى وصفه للمحبوبة التى لم تأت « هى الآن تجىء من بين المقاعد الخوص المستديرة الظهر والموائد الحديدية المفروشة بملاءات ليست ناصعة البياض بمربعات زرقاء ينظر اليها العساكر الانجليز بوجوههم الطويلة العظام والأفريقيون بأنوفهم الغليظة وأسنانهم السافرة فى ابتسامة مفتوحة على مبعدة قليلا من النيوزلنديين بجثثهم الشاهقة .... وأحس أننى أحمل ثقلا » .

والصورة الكلية فى قصته « قبل السقوط » نخالها لوحة قصصية مرسومة بالكلمات عاكسة لنا العالم الذى يصوره الكاتب ، والملىء باللوحات الفنية الباهتة والمشرقة فى آن واحد وتحكمها الترابطات النفسية لتصبح القصة كلها صورة كلية واحدة فاذا خلت الصورة القصصية داخل

---

(٩) د. سيزا قاسم أبناء الرواية ، ص ١٣ وانظر « الفرق بين الصورتين الوصفية والسردية . وانعكاساتهما على الشكل القصصى » ص ١١٣ وما بعدها .

نسيج القصة من الترابطات النفسية صارت الصورة القصصية صورة جزئية تبدو فى نسيج القصة من خلال الحوار أو السرد ذلك لان الرابط بينها هو الجملة والعبارات أحيانا ٠

على حين أن اعتماد الصور على الترابطات النفسية يحيلها لوحة مبعثرة فتعكس لنا صورة كلية واحدة فتتباين وتتراص وتتماثل فيها الصور الكلية والمشاهد ٠

ففى نفس القصة المشار اليها نجد القصة ما هى الا لوحة قصصية مرسوم عليها عدة صور هى مشهد خروجه من الحارة ثم مشهد صعوده السلالم الخشبية الى السطح وتتوالى الصور المتحركة تعقبها صورة الأخت الكبيرة التى كانت تزور أمه ٠ وعندما آثر الانتظار توالت مشاهد القبور والأموات والأحياء والملائكة الحجرية وعالم الكابوس من خلال هذه الصور ، فنجد صورة « منى » التى يستمر فى وصفها بصورة سردية ، حتى اذا انتهى الوصف انتهت اللوحة القصصية بالصرخة المدوية فى جثث الكلمات ، الصادرة منها فى تقطع الصوت ٠

فالصورة حينئذ ، انما هى صورة كلية تجسيدية ، تصور عالما من المفارقات المتماثلة والمتناقضة ، فى آن واحد ، فيقول فى تجسيد الصورة : وأنفاس البحر الليلية تأتى الى من فوق المدافن الشاسعة المزدحمة بالموتى وأعرف أنه ليس لى موتى فيها بعد ، وأعرف فى الوقت نفسه أن أبى وأخى الصغير ، الذى مات بالتيفود ، وأختى التى ماتت محترقة ، قد دفنوا فيها ، فى مستقبل لم أضعه موضع سؤال » ٠

ويستمر تسلسل هذه الصور القصصية التى تشكل الصورة الكلية فى قصصه « أقدام العصافير على الرمل ، على الحافة ، محطة السكة الحديد » ٠ الى جانب أنه يعبر عن الوصف من خلال الصور السردية المتحركة التى نجدها فى نسيج القصص لدى الكاتب فيقول فى قصة « على الحافة » كنت أتسلق جذع الشجرة المتلوى وأنتزع السائل اللزج من جلدها العتيق فيتماسك قوامه بسرعة بين يدى بعد (أن أجرحها) فى رفق كأنها جراح الحب وكانت الغربان تأوى الى فروعها النحيلة وتنادى بصرخات لم يكن يخفى نعيبها وتخفق بأجنحتها السوداء سحابات حية وكأن هذه الغربان فهمت وكأنها تسخر من نفسها معى لكننا لم نكن قط أصدقاء وكان الغراب الحالك السواد هو شيخها ويعرفنى » ٠

وثمة صور شائعة فى قصص الكاتب وهى صورة المحطة والأم والقطار تتجاور فى معظم قصصه بداية من مجموعه « حيطان عاليه » سنة

١٩٥٩ وقصة « محطة السكة الحديد » مرورا بمجموعته الثانية « ساعات الكبرياء » سنة ١٩٧٣ منتهيا بالمجموعة الثالثة « اختناقات العشق والصباح » والتى تعبر عن الرحيل بحثا عن الأم الضائعة فى صهد الظهيرة فى قصة « نقطة دم » يقول : « سافرت من الاسكندرية بقطار الساعة الثامنة صباحا ، ووصلت محطة القاهرة فى عز الظهر متربا » وقصته « أقدام العصافير على الرمل » يقول : « أمى تمسك يدى ونحن ننزل من محطة القطار » ٠

أما زمن أحداث القصص فعادة تكون فى وقت الظهيرة فى « نقطة دم » يقول : « الحر له قد كثيف يهب بأنفاسه اللافحة من أولى طرقات الحديقة الممتدة أمامى بلا نهاية متربة مظللة بالشجر وفى هذا الصهد الجاف أعرف أننى قد بعدت » وفى قصته « قبل السقوط » يقول : « كنت قد صحوت من نومة بعد الظهر المتأخر » ٠ وفى قصته « أقدام العصافير » يقول : « كان الوقت ظهرا وهادئا ، كامل السكون » أما زمن الفصول فى حدث القصص عنده فعادة هو الصيف يقول فى نفس القصة : « وقلت لنفسى لابد أننا كنا فى أول الصيف » ٠

وهذه الملامح التى تلازم الصورة انما تضفى عليها تكثيفا فنيا مشحونا بضبابية الواقع المهترىء حيث تتجسد ـ فى معظم الصور القصصية عند الكاتب ـ الأماكن المرتفعة الشاهقة التى توحى بالحصار والاختناق دائما وغير ذلك فى جميع قصص الكاتب أو تبدو « الحيطان العالة » التى تحجبه دائما عن محبوبته ـ بداية من مجموعة « حيطان عالية » منتهيا بقصص « اختناقات العشق » ـ قائمة تصنع حواجزا بينهما (١٠) ٠

ونجد أيضا تبلور هذه الصورة الكلية التجسيدية فى قصص كاتب آخر هو « محمد ابراهيم مبروك » فى قصص مجموعة « عطشى لماء البحر » فى « نزف صوت صمت نصف طائر » ، مسيح المراسيم المحالة ، كهف الشلالات الداعر ، جحيم أبد الرحم » ٠ ففى كل قصة تتراص الصور القصصية وتتسلسل لتكون فى النهاية الصورة القصصية الكلية ٠

ففى قصة « مسيح المراسيم المحالة » يفجعنا العنوان الذى يعبر عن دوائر الصمت بدلالالته اللاشيئية فنجد الانسان المخلص أو الضحية ـ الذى هبط فى الطرقات والدروب ـ ليفتح عيونهم على الحاضر ٠ لكن

---

(١٠) انظر : على سبيل المثال لا الحصر مجموعة المحاط « اختناقات العشق والصباح » ص ٩ ، ١٨ ، ٢٣ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٣٧ ٠

نهاية العنوان تبطل البداية فالمراسيم المحالة تبطل ما بناه المسيح ، لأنها صارت حواجز تحول دون صرخاته المدوية في الآذان ، لذلك فالدلالة الايحائية لعناوين قصص مجموعته تكاد تتفق ، في عدمية الأشياء ، ومزج البداية في النهاية حتى لا نكاد نستبين الأمر ، ولذلك يتفق العنوان وافتتاحية القصة عندما يقول « في البدء لم يكن حتى اللاشيء لم يكن موجودا » فتعكس اللاشيء الذي يوصلنا الى اللاشيء أو هي رتابة الأشياء الميتة التي تجعل جثث الدلالة اللفظية للكلمات ميتة .

وفي الصورة الكلية التجسيدية لهذه القصة نجد البطل يقف على استحياء ، معاتبا المسيح في رقة بالغة مقرونة بحسرات الصمت المؤلم اذ يتساءل لماذا هبط لهؤلاء القوم الذين لم يتبعوه وأكلوا عظامه وزيتونه ونسوا كلماته بل ملحوا زيتونه في أحواض البحر الميت . ولم تكن الذات القصصية أو شخصية الراوي داخل القصة تتبع هؤلاء القوم بل جاع يوما محدقا في الزيتون فوجد عصارات النحيب فنسي الجوع ثم فقده . انه موقف الرفض المألوف ومن هذه الصورة الكلية التي تتسلسل في نسيج القصة نتبين خيطا قصصيا ، مهما يكن واهيا أو نحيلا ـ لكنه يسري في تضاعيف القصة فينقلنا داخل الصورة من لحظة الى أخرى متقمصا الدفقة الشعورية ، حتى اذا خفتت ثناياها ابتلع نفسا عميقا بشحنة شعورية أخرى ليكثف لحظة غير منفصمة عن اللحظة السابقة واللاحقة لها .

ولذلك كثيرا ما تتميز صوره القصصية بالجو النفسي الموحد ، وهو كثيرا ما يغيب في غمرة بحث الكتاب عن الصور الأصيلة وعالم الفوضى والعبث الذي يذوبون فيه ، ولذا لا تغدو قصصه من أن تكون صورا تخطيطية قصيرة مصورة حالات الحزن والملل بل نجد داخل الصورة الكلية في نفس القصة الصراع بين العوالم الداخلية والخارجية يجسده لنا ، في ثوب لوحة خارجية مصورة بذلك العالم المعترك داخله ، فما زال الراوي لم يبرح المسيح معاتبا حزينا يقول : « مصلوب الآن على لا أرضك لم أصرخ » انه الموقف الشعوري المنساب حيث اللغة في الصورة حينئذ عاجزة عن الافصاح بالكلمات المحشوة في جوفه فهو مصلوب في هذا العالم ليته صلب على أرض المسيح التي بشر فيها بميلاد الأمل القادم لكنه مصلوب في وديان الصمت والمرتفعات المهجورة بعيدا عن أرض الميلاد .

وبالرغم من ذلك فهو يتحدى ويقاوم ولو كانت المقاومة سيزيفية فلا يصرخ أو يمل ، وهذه النبرة الصارخة في الصورة الكلية المجسدة تأخذ طريقها للصعود في قصصه ففي قصة « نزف صوت » يتحدى كل

المصاعب لكنه لم يضعف أمامها ، بل يحاول ألا يضعف برغم أنه يعلم ، أنه لا سبيل من المحاولة ، لكنه فليحاول ، ففى الصورة القصصية فى « المراسيم المحالة » ما زال حائرا لم يعد يأمن على شبر واحد من الأرض يقف عليه ويحسبه آمنا يقول « مجبرا على تحمل قدر الوقوف على قدمى الحائرتين فى اكتشاف طريقة آمنة للوقوف ورأسى يحدق بيقظته يواجه بوضوح حاد تكون الجثة التى حسبت أننى نسيتها » .

ويبدو أن الكاتب عندما ينتبه فى لحظات تجسيد الصورة القصصية وتشعب أجزاؤها ، يخيل اليه أن لحظة الشعور وتكثيف الصورة قد استغلقت . فيتعمد أن ينقلنا الى لحظة قصصية أخرى ، ليحرص بذلك على الشعرة الدقيقة ، التى تربط أبنية الصورة الكلية داخل القصة ، فحينما يصور لحظات الندم التى غفل فيها عن جثث البشر والتى تجاهلها بالنوم يجعل من النوم نفسه نذيرا يصرخ ليوقظه على جثة وأشلاء أخرى. حتى انه يحول لحظات النوم الى يقظة قاتلة فهو حين يصور اللحظة داخل الصورة القصصية يذوب فيهـا ليصل بها الى حد الجمود حيث النـوم يتحول . الى يقظة دائمة فكأنه أصبح للعضو وظيفة واحدة . بل يجعل الاشلاء نفسها تحدق فى عينه النائمة حتى تستيقظ ، وبعد يقظتها تظل غارقة فى التحديق ، وتتصلب دونما نوم آخر فينفصل داخل الصورة من لحظة الوعى الى اللاوعى فى نفس اللحظة الحياتية التى يجسدها يقول « ونحن نرتعد ببرودة التحديق الثقيل فنضطر الى أن نستسلم لعيوننا التى تنفتح كمصراعى نافذة بلا هوادة فتصلب عيوننا على التحديق دونما قدرة على النزول وأحاول فى يأس يتكرر باستمرار تبين ذلك الصـوت القادر الذى يهرع قادما مجنونا دونما قدرة على تتبع مجىء واختفاءات لونه السريعة أو الفرار منه كما لو ( ) لماذا تصفعين جبهتك وأنا أتكلم ؟ لا تفهمين ما أقوله ؟ » فبعد أن استغرق فى لحظة تكثيف الصورة ـ نفس طاقاته التعبيرية حولنا الى جو حياتى آخر وهو مخاطبته لها تلك القابعة لتسمعه وفى ذلك كان حريصا على نقلنا من لحظة الجمود الى لحظة الحركة فقبل أن يتحول الموقف الى جمود تام حرص على «دينامية» الصورة المجسدة والمحتوية للحدث ذاته فحول مجرى الحديث اليها ويبدو أن الاستفسارات والأسئلة التى كثـيرا ما يطرحها داخـل الصورة الكلية القصصية كيما يحيلها « دينامية » وليكثف طاقاتها التعبيرية بلغة تجسيدية تعكس صورة الواقع المرير بمفهوم شعورى حيث تتابع تساؤلاته داخل الصورة بنفس الطاقات المأساوية المشحونة بأحزان السنين ، دونما أى تغير يطرأ عليه ، وكأن هذا الشىء أمر عادى مألوف لدى البشر يقول : « ألم يحدث لك يوما أن تقلبت من داخلك على جمرات جحيم العالم المفعم برائحة شواء البشر ؟ سوف أصرخ لو ادعيت أنك حتى لم تشمى رائحة شواء البشر » .

لكنه فى اللحظة التى يجعل فيها الصورة « دينامية » فهى دينامية ـ متحركة ان جاز استعمال هـذا التعبير ـ حيث يقلب الأشلاء الميتة ونسمع أصوات الأسياخ المستعرة بجنون اللهب لتشوى أشلاء البشر ، فلا نسمع حركة حيوية ، ولكنها أصوات دينامية صادرة من آلات وأشلاء ممزقة ، وهو بذلك يجعـل البشر فى الصـورة القصصية التى يرسمها شأنهم شأن الطيور والحيوانات التى تشوى دونما سابق انذار مثلما تحول الانسان الى « علب سردين محفوظة » عند مجيد طوبيا فى « خمس جرائد لم تقرأ » ٠

وفى تجسيد الكاتب للصـــورة القصصية يقترب من « الخراط » فيتعمد الغموض ويعطينا نصا ثرى المضمون يحتمل تفسيرات مختلفة ، والحوار أقرب ما يكون الى حوار داخلى بين الشخصية نفسها فالراوى يتساءل ، وهو الذى يجيب عن تساءله وهو المستمع لنفسه فى أغلب الأحيان ، وأحيانا يصرح بالحواجز وأحيانا يوحى بها ٠

كما نجد أن تطور بناء الشخصية فى الصورة القصصية عنده يسير فى اتجاه تصاعدى داخل العمل الواحد بل وتنتقل الى بقية الأعمال أحيانا شأنه فى ذلك شأن « الخراط » ـ و « يحيى الطاهر عبد الله » ، و « مجيد طوبيا » ، و « أحمد الشيخ » وغيرهم فشخصية محبوبته « أمل » ترافقنا فى رحلة الوعى فى قصتيه « نزف صوت » ، و « مسيح المراسيم المحالة » وكأن التى تخاطبه ليست هى واحدة بعينها ، لكنها المحبوبة الأبدية فى كل زمان ومكان يقول : « لا أطلب منك أكثر من أن تقفى بعيدة يحميك من مشاركتى الزمن » ٠

بل حين يصف العالم الخارجى من خلال الصورة يصفه وصفا دقيقا ويلتقط تفاصيل الأشياء كما تلتقطها عدسـة « الفوتوغرافيا » الباردة ويستعمل لغة هادئة وأسلوبا مجردا من أية عواطف أو أية حياة ٠ ولذلك يقول « يمكنك أن تحاولى الرؤية بشرط الرؤية فقط دون صراخ أو اغماء لأننى لا أطلب منك أكثر من أن تقفى بعيدة يحميك من مشاركتى الزمن ، وفقط تديرين عينيك نحو ما صنعه العالم حيث يمكنك أن ترى عوميا مطلقة اللحيـة ساكنة متخشبة على أنهـا فاعبرى ٠٠٠٠٠٠ » ٠ ثم يتابع استمرارية الصورة من خلال الاستبطان الجوانى « الداخلى » فيغور فى قلب الماضى المتجسد فى الحاضر ويتذكر « أمل » « المستقبل » ، وحبيبته لكنه يذكرها بصورة متقدمة عن الصـورة الأولى فى القصـة الأولى من المجموعة ففى هذه القصة يخالها قريبة الى أقصى درجات القرب انهـا « المحبوبة » التى يتطلع اليها فى كل الأزمان فتتجسد فى عالمه انسـانة

يبغى أن يبنى معها عشا ويكون له ولد يرقع أمام العش والابن يكبر فى عينيها وتتجسد فيه أحلام السنين انه المخلص الذى يبحث عن العذراء لتتحمل معه عذابات الواقع المرير ٠

بل تصبح الصورة دائرية مع الزمن ـ كما سنرى فيما بعد ـ فيتدفق الموت من لحظات الميلاد ، أو الضعف الذى يلازم لحظات القوة ، ففى لحظة النشوى التى يبغيها تتجسد فى عالمه صورة ذلك الميت والناس ويشيعونه فى موكب جنائزى ، والراوى يتفاعل مع أحزان اللحظة ٠ لكن كعادته أصبح الشىء المأساوى رتيبا ٠ على حين تتجسد هذه العوالم على مرآته الابداعية ٠ فيخال محبوبته العذراء قد تكون على مقربة منه وقد تكون داخله وقد تكون مجسدة فى عالمه الابداعى ، وهو يوجه اليهـــا بعض التساؤلات بين الآونة والأخـرى ، وهـو بذلك يبغى تكثيف الصـــورة القصصية بل تقترب الصـورة القصصية عنده من اللوحـات السريالية فتكون انسيابية مفعمة بالمواقف المأساوية ، ففى قصة « نزف صـوت صمت نصف طائر » فى اللحظة التى تحطم فيها حجر من السور الحاجز خرج ذلك الصوت الغريب الذى لم يسمعه من قبل فبدأت القتامة تنساب مع الأمواج ليخرج « أمل » بخصلات شعره الشمسية برغم الليل ٠ بل فى اللحظة التى يعيشها القاص تتكشف الأحداث فى الصور القصصية حتى تختلط دوائر الميلاد والموت وأحيانا تولد لحظة الميلاد من نفس لحظات الموت ، ففى لحظة تحطيم الأسوار يتكشف له وجهها الضبابى وشـعره الشمسى المختلط بزرقة المياه ، وفى نفس اللحظـة تختلط الأصـــوات والنغمات المتناقصة ، والمتباينة داخل الصورة الكلية فى نسيج القصـة يقول « وما زلت أستسلم للذهول كلما غصت فى التذكر ٠ وأعثر فى وسط اللحن عن الصوت الذى انبثق غامضا كالميـلاد ، صغيرا مفضضـا صاعدا ، ومواصلا الصعود » ٠

لذلك اعتمدت الصـــورة القصصية على جانبين ، الأول تجسـيد الشعور ، والثانى الربط بين جزئياتها عن طريق الترابطات النفسية ٠ فتصبح مجموعة من المشاهد المتراصة عن طريق تجسيد الشعور ، لتبلور فى النهاية الصورة الكلية ٠ ويمكن تطبيق ذلك أيضا على قصص « محمود عوض عبد العـال » ، و « محمـد حافظ رجب » ، و « أحمـــد هاشم الشريف » ٠

لذلك يمكن القول ، ان الصورة القصصية لا تخلو من أحد أمرين :

الأول : اما أنها صورة قصصية جزئية ، هذه الصورة تحرص على تجسيد الشعور وتتراص فى لحظة من الزمن بطريقة منطقية (عند معظم

أشكال التتابع السببى أو المنطقى) (١١) أو بطريقة غير منطقية (عند معظم أشكال التتابع الكيفى أو التكرارى) ولا يكون الترابط النفسى بينهما عاملا جوهريا ٠

الثانى : صورة كلية تتجسد فى البناء القصصى ، أو هى النسيج المكون للقصة ، بحيث لا يمكن بتر هذه الصورة فى لحظة معينة لأنها سيل من الشعور المتداعى على الشخصية فى لحظة من الزمن معتمدة على **التشخيص والتجسيد وتراسل** مدركات الحواس ، **ويكون الترابط النفسى** بين جزئياتها عاملا جوهريا ويكون « تكنيك تيار الوعى » وسيلة للهروب من سيطرة البعد الزمنى « الاطار الزمنى » ودوره لا يقتصر على استحضار الماضى من الذاكرة الى الحاضر لكنه أيضا يستحضر التفاصيل الدقيقة والغامضة ٠ وهذا « التكنيك » انما هو اتساع لأبعاد الذاكرة التقليدية » (١٢) مثلما رأينا فى قصص « **الخراط** » ٠ و « **مبروك** » ٠

***

(١١) انظر البحث ، الجزء الخاص بأشكال التتابع القصصى ٠

(١٢) David Daiches, The Novel ané the Modern World., p. 16, 17.

الصورة الجزئية

أما الصورة الجزئية ، فنعنى بها الصورة التى تعتمد على التجسيد، والتشخيص وتراسل مدركات الحواس ، وتأتى فى سياق البناء القصصى، من خلال السرد ، أو الحوار ، ولا يكون الترابط النفسى عاملا جوهريا للربط بين جزئياتها ، بقدر ما تعتمد على الترابط بين الجمل ، والعبارات فى الصياغة ، وقد تجسدت هذه الصورة ، بهذا المفهوم عند معظم الكتاب المجددين ، أمثال « أحمد الشيخ » ، و « يحيى الطاهر عبد الله » ، « عبده جبير » ، و « جمال الغيطانى » ، و « محمد الوردانى » ، و « محمد المخزنجى » ، و « جميل عطية ابراهيم » . وسنقتصر فى الوقوف على قصص « أحمد الشيخ » ، و « جميل عطيـة ابراهيم » ، و « محمود الوردانى » . على سبيل المثال لا الحصر .

عند « أحمد الشيخ » فى قصص مجموعاته « دائرة الانحناء » سنة ١٩٧١ و « النبش فى الدماغ » سنة ١٩٨١ ، و « مدينة الباب » سنة ١٩٨٣ ، وقد كتبت قصصه ما بين ١٩٦٤ وحتى ١٩٨٣ ، وتجسد من خلالها ملامح الصور الجزئية ، التى تتضح أثناء السرد ، والحوار فى بنـاء القصـة فبداية من مجموعاته « دائرة الانحنـاء » ، وقصته التى تحمل هذه التسمية يقول : « فى جوفى شىء شامخ يتحرك على طرف لسانى ، كلمات حبيسة رعناء ، تود لو تقال ، وفى فمى بصقة متمردة تحلم بلحظة الانطلاق ، وفى عروقى تتقاطر دماء فائرة لكنهـا مشلولة بالجمود » .

وتستمر الصورة الجزئية التجسيدية فى نسيج القصة ، ليست فى تواصل مستمر شأن الصورة الكلية لكن يتخللها الحوار والسرد ، فالكاتب تعتمد القصة عنده على الحوار والسرد ، ومن خلالهما تتجسد

او تبرز الصورة الجزئية ، فالقصة حينئذ لا تكون مجموعة من الصور المتراصة بقدر ما تعتمد فى بنائها على السرد والحوار معا ، والصورة الجزئية انما هى صورة غير ممتدة الى نهاية القصة ، كما فى الصورة الكلية وان اتفقا فى التعبير عن طريق الايحاء بالقيم الشعورية الخاصة ·

فاذا كانت الصورة عند الخراط تحتوى « الحيطان العالية » والحواجز ، أو هى الحواجز بعينها ، فالصورة عند أحمد الشيخ « تعكس الحصار والدوائر المغلقة عندما ضاعت طريقه عن أمه فى شوارع المدينة يقول : « من يومها وأنا أدور فى شوارع المدينة وحواريها · صقر ضئيل صامت يتحرك فى اطار دائرة مغلقة بلا أبواب يخيم عليها الضباب » · والصورة التى يرسمها الكاتب انما هى صورة سردية أيضا لا تصف فى لحظة السكون لكنها تصف الحدث فى لحظات الحركة فيقول فى قصة « همسات الرجل الضئيل » من نفس مجموعة « دائرة الانحناء » « قطيع الذئاب نهش عظامى هبشها من ثنايا جسدى قطعة قطعة · مزق المفاصل، وخطف العظام ، ومرها ، ولاكها وتاهت عظامى فى أمعاء القطيع ، ثم ما لبثت أن تلاشت تماما خلال عملية الهضم ·

وفى قصة « مشاهدات عاشق الملامح المستحيلة » (١) من مجموعة النبش فى الدماغ يقول « أسألك فى داخلى وأنا موقن بأنك سراب متى أراك ؟ يجيبنى صدى صوتى فى حدقتى عينيها الحالكتى السواد متى أراك » ·

فبرغم اعتماد الكاتب على ضآلة الحوار وطول السر الا أن الصورة الجزئية تتبلور فى نسيج القصة ويقول ماذا أملك الا ظل الكلمات الخرساء وملامح وجه محزون برغم وشاح البسمات غلاف يدارى تلال السأم » ·

وفى قصه مداخل الندم (٢) يقول « أترنح بالخطى المشئومة بالاندحار امتص رحيق التوقع ممعودا بمسرى مرارات الخوف فى الحلق الجاف تتطوح مشاعرى سكرى بالتأملات الصعبة أشنق الرغبة فى العويل مشيعا وجهه الذى كفنته بدمامات العجز » ·

وتستمر تداعيات الصور أثناء السرد مع ملاحظة أن القصة تعتمد على السرد المباشر الذى يخلو من الحشو ، حيث يكثر تتابع الصور

---

(١) مجلة المجلة ، فبراير سنة ١٩٧١ ·

(٢) مجلة سنابل يونيو سنة ١٩٧١ ·

القصصية وعندما يتخللها الحـــوار ينقل استعمال الكاتب للصـــورة القصصية كوسيلة من وسائل التعبير ٠

ففى هذه القصة تعتمد على الحوار والسرد المكثف فيزداد استمرارية الصور القصصية وتواليها يقول : « كنت تجدف حالما ببصيص نور خلف عتمة الأفق وصورتك المعهودة فى عقول الأقارب ، والأصدقاء القدامى كائنا هزيلا بالجوع » ٠

فى مجموعة « مدينة الباب » فى قصة « التحلل » ، و « أزهار السنط العريانة » نجد رغبة الشخصية القصصية فى البصق على هـذا الواقع تلازم العالم القصصى للكاتب بدءا من قصة « دائرة الانحناء » وحتى قصص مجموعته « مدينة الباب » سنة ١٩٨٣ الى جانب الصورة الجزئية ٠ يقول : فى قصة « أزهار السنط العريانة » رحت أمضغ صبار عجزى المحتمل مع خطـواتى المريرة المهمـومة وأتأمل الشفاه الباسـمة الوليدة » والصورة عنـد الكاتب غالبا ما تبرز من خـلال توظيفه للحلم واستعماله اللغـة الشاعرية الى جانب لغة الحيـاة اليومية فتضفى على الصورة القصصية تكثيفا وايحاء واعتمادا كليا على الأفعال الماضية نحو (كان « الى جانب الاقتراب من أسلوب الحكاية ـ فى قوله « أقول لكم » ـ الذى يقترب من أسلوب يحيى الطاهر عبد الله فى حكاياته القصصية نحو « حكايات الأمير » ، و « تصادير من الماء والتراب والشمس » ، فغلب على قصص أحمد الشيخ عند تناوله للصورة القصصية قوله : « قال ، يقولون ، أقول » وكلها ألفاظ تجعل « التكنيك » القصصى يقترب من طريقة صياغة الحكاية الى جانب أن الصورة القصصية عنده تتناسب فيها أحيانا الألفاظ اللغوية مع معناها فيسمى المهر « بضحى » أو عروسه « بضحى » وعندما يتكلم عن البحر نشم عبق الحياة المتدفقة تنساب من الكلمات بل ومفتش التموين ـ الذى مات ضميره ولجأ لانفتاح الحيـاة المادية تقتحم حياته فتحل محل « المبـادىء » ، و « المثل » ـ يسميه « فتحى أبو الفتوح » والسيدة القادمة من مدينة الباب يسميها « المرأة البدينة » لذلك فمعظم صوره القصصية تتناسب فيها الألفاظ مع معانيها أو لنقل انه التناسب اللفظى للكلمات ٠

وعند جميل عطية ابراهيم ومجموعته « الحداد يليق بالأصدقاء » (٣) تستمر الصور الجزئية فى قصص « قبل الطوفان ، الطوفان ، استمرار الطوفان » ففى قصته « خطبة هامة فى قوارير الزيت » يقـول : « لذت

---

(٣) جميل عطية ابراهيم « مجموعة الحداد يليق بالأصدقاء » منشورات وزارة الأعلام العراقية سلسلة القصة والمسرح (٤٩) سنة ١٩٧٦ ص ١٩ ٠

بالصمت وجلست أمضغ الكلمات فى فمى وأمعقها من الخروج من بين شفتى وأصبت بعدها بغصة · احتبس الصوت فى حلقى مدة ثلاثة أيام عجزت خلالها عن الكلام ، وعندما استعدت نطقى أصبحت به حشرجة تلازمنى وتجعل الكلام يخرج من فمى مشروخا » ·

ويستمر تداعى هذه الصورة أثناء السرد فيقول : « استيقظت اليوم من اغفاءتى القصيرة بعد العصر بقليل وأنا مثقل القلب بسبب الحشرجة التى أصبحت تلازمنى وتلفت الأنظار الى عند الكلام » ·

ويقول أيضا : « فقديما غادرت غرفتى السابحة فى الظلام فجأة ومضيت أتلوى داخل أنبوبة المطاط التى تضغط على جسدى بشدة » ·

فالصورة الجزئية تتلازم فى نسيج القصة لكنها غير متواصلة بل تنساب أثناء السرد أو الحوار فى القصة ، فالبطل فى هذه القصة تحاصره عذابات الحقيقة ، التى يبغى الوقوف عندها ، حيث عجز الانسان عن تمييز الألوان فى الظلام بأصابعه وبطلان ادعاءات « رئيس قسم الأصباغ غير العضوية » ذلك الحائل الذى يحول بينه وبين معرفة الحقيقة ، ويسبح البطل فى عتمات الواقع التى تقبره فى الحصار ، ويبغى الخلاص ، وينشد الأمان عند قوارير الزيت · لكن هناك يربض الخوف بعينه · حيث الأسنة والحراب التى تحاصر المكان فلا يملك غير الهرب لأن الرجل القمىء ما زال يهدد وجوده ، والقوارير ما زالت مليئة بالغرائب والناس تموت من الجوع والمدن تضرب بالقنابل بل الجميع يطاردونه متهما بالجنون فى قصة « المربع الدائرى » حيث تتهمه أمه بالجنون وفى قصة « قوارير الزيت » عندما يستفسر عن حقائق الأمور يقفل الرجل ــ الذى بجواره الخزنة ــ الحديدية بعناية وخلال هذه الأحداث تتداعى الصور الجزئية التى تعتمد على تجسيد الشعور فى قصة « الحركة ودلالات الزمن » ، و « الحداد يليق بالأصدقاء ، أهداب المدينة ، كلمات رجل حزين ، القاهرة مدينة غير وثنية ، سوناتا ضوء القمر ، مينا » · وتعتمد الصورة القصصية عنده على الوصف السردى أحيانا والحوار المكثف ، ويقترب بذلك من قصص ابراهيم أصلان برغم أن الحوار التعبيرى المكثف ــ ان جاز استعمال هذا التعبير ــ يطغى على قصة « كلمات رجل حزين » ويتناول وفاة « عبد الناصر » ويستعمل هذا الحدث ليوظفه توظيفا حياتيا » فيجسد الشعور الجماعى داخل القصة من خلال توظيفه الحدث ·

وعند محمود الوردانى فى مجموعته السير فى الحديقة ليلا نلحظ أن الصورة القصصية عنده صورة جزئية تجسيدية حيث تصبح الصورة مشهدا أو لوحة قصصية يرسمها الكاتب بكلماته عبر البناء الفنى للقصة

وتتابع الصور بطريقة منطقية أو لامنطقية تبعا لتداخل الأزمنة والأمكنة حتى يصعب تحديد مشهد بعينه فالقصة كلها مشهد قصصى واحد لكنها تتكون من خلال البناء داخل القصة يقول فى قصة « الصرخة » : « فى الخارج كانت جثته عارية والبطن منتفخة نتنة متأهبة للانفجار . حيث تخرج الأحشاء المتفحمة المتجمدة فى الصقيع والصهد وتحت كل ما تسببه الطبيعة وكانت الأصابع محفورة فى الرمال راسخة وبطن اليد مثنية الى الداخل تلوح الطيور ذات المخالب الحادة ولغم المسنون المفتوح ، والأجنحة القوية المشرعة فى مواجهة الريح وهى ترسم قوسا مبتورا فى الفضاء الخالى » (٤) فالصورة غالبا ما تتداعى عند الكاتب من خلال السرد المكثف .

وفى قصة « فانتازيا الحجرة » نجد الصورة الجزئية أثناء سرد الراوى للأحداث فعندما ينظر من الشرفة يقول : « اذ ينظر عبر الشرفة يرى العراء موحشا أمامه فى المدى تبدو أعراف الجياد البيضاء المشرعة فى فناء المنزل تهتز مؤخرتها الصلبة العريضة فى عنف تصهل وتهتز ويلتصق بعضها ببعض وتكون أشجار النخيل والجميز والبلح متكاثفة على الجانبين » .

وقصص هذه المجموعة قد كتبت ما بين سنة ١٩٧٠ الى سنة ١٩٧٦ وتعتمد بذلك اعتمادا كليا على الصورة القصصية حتى أننا نخال الكاتب يصور عالمه القصصى من خلال التقاطه كل ما تقع عليه عينه من جزئيات دقيقة متمددة فى رحم الواقع يقول فى قصة « بحر البقر » : « الأولى تلتف برقبتها وهى تعطيك جانب وجهها ... أما الثانية فانها منحنية الى الأمام وهى تملأ البلاص ولن تستطيع مهما حاولت اطالة النظر أن تكتشف أين ذهبت طرحتها لأنك سترى الرأس وهى تلتف تجاهك .... وتنتقل بعينيك بشكل ، ربما ، « أوتوماتيكى » نحو اليمين ... وبالتالى سيكون عليك لنستكمل المسألة برمتها أن تنظر نحو اليسار » ، فتستمر القصة وكأن الكاتب فى يده آلة تصوير أو « كاميرا » ينقل بها المشاهد الحية والمرئية ويلتقط من خلالها أدق الجزئيات .

وقد يكون « الوردانى » و « مجيد طوبيا » و « عز الدين نجيب » و « محمد البساطى » و « محمد المخزنجى » هم أقرب الكتاب للتعبير عن الصورة القصصية المبنية على وسائل التشكيل السينمائى نحو القطع والاستمرار والمونتاج الزمانى والمكانى (٥) .

---

(٤) محمود الوردانى . مجموعة السير فى الحديقة ليلا ، ص ١٢ .

(٥) انظر : البحث : الجزء الخاص بالمونتاج الزمانى والمكانى وانعكاسه على الشكل القصصى فى الفصل الرابع .

لكن الوردانى لا يتعمق بالصورة القصصية كثيرا فى العالم الداخلى مثلما جنح الى ذلك « كتاب الوعى » فى الصورة لكلية برغم اعتماده على الوصف السردى الدقيق وهكذا فى بقية قصص المجموعة ·

ففى قصص القسم الأول ، والثانى ، والثالث من المجموعة وبخاصة « الأشجار عند البحيرة » تعتمد الصورة القصصية على هذه « التيمة » الفنية ، فيقول : « ثم أنك سوف تلتفت مرة ثانية ، حيث اليسار والجسد الملقى » ·

وتكاد تخلو قصص الكاتب ، من الحوار ، بل تعتمد اعتمادا كليا على السرد المباشر المكثف الذى يخلو من الحشو ، ولذلك اقتربت الصورة القصصية عنده من الصورة الكلية ، الا أنها اعتمدت على الوصف السردى أو وصف دقائق الأشياء من الخارج ، دون التعمق كثيرا فى العالم الداخلى للشخصية ، الأمر الذى شغل معظم « كتاب الوعى » ، فى تناولهم للصورة الكليـة ·

لذلك نظن ان كثافة الصورة وتتابعها تتوالى بازدياد مطرد كلما قل الحوار ، الا اذا اعتمد الحوار على « تكنيك » الوعى · وهكذا فى بقية قصص الكتاب المشار اليهم ·

الفصـــل الرابع

ظاهرة التتابع الزمانى والمكانى

- تمهيـــد ·
- التتابع السببى أو المنطقى أو التقليدى ·
- التتابع الكيفى ·
- التتابع التكرارى ·
- المونتاج الزمانى والمكانى ·

الفصـــل الرابع

ظاهرة التتابع الزمانى والمكانى

تمهيـــــد :

من الظواهر الفنية التى أصبح لها وجود فى البناء الفنى للقصـة القصيرة ظاهرة التتابع الزمنى والمكانى ، وقد كان لهذه الظاهرة ، دوافعها فى الأدب بوجه عام وفى القصة القصيرة ، على وجه الخصوص · وأثرت هذه الظاهرة على الشكل القصصى ·

ويرجع ذلك الى أن طبيعـة تتبع الأشكال القصصية التجديدية ، وسعى الكاتب لتجديد فنه وتطويره قد « تأثر بعوامل اجتماعية وثقافية كان لها أكبر الأثر فى نظرته للحياة والفن بوجه عام » (١) نتيجة لانقلاب المعايير الحياتية بعد نكسة ١٩٦٧ ، وما أصاب الكتاب الشباب بفقدان الثقة فى كثير من القيم الاجتماعية والروحية السائدة · اذا أضفنا ذلك الى التطور الحياتى « واكتشافات علماء النفس مثل فرويد ، ويونج ، لخبايا النفس الانسانية ، التى غيرت الى حد كبير الصورة المألوفة للطبيعة الانسانية » (٢) وبعض النظريات السيكلوجية كالتحليل النفسانى مثلا لأن « استعارة مجرى الشعور بلوازمها الفنية من التداعى النفسى ، الى المونولوج الداخلى ومنطق الصور . هى التى تميز قسما لا يستهان به من الأدب المعاصر ـ هى على ما يبدو صلة ببعض الأساليب ـ والمكتشفات فى التحليل النفسانى » (٣) ·

---

(١) هنرى جيمس : المرجع السابق ص ١٥ ·

(٢) نفسه ص ١٥ ·

(٣) هانز ميرهوف . مرجع سابق ص ٩٧ ·

صحيح أن جـذور هـذه النظريات لم تخـرج من صميم واقعنـا الاجتماعى ، لكننا تأثرنا بها لتشابه طبيعة الظروف التى تمر بها المجتمعات الانسانية كما أن التغيرات الاجتماعية والجذرية فى التركيب الاجتماعى ، كانت أيضا أحـد العوامل التى جعلت الكاتب المعـاصر يستلهم عنصرى الزمان والمكان ، حيث اتسعت معرفة الانسان بالكون ، لدرجة لم تحلم بها الأجيال السابقة « فالفرد يخبر على صعيد حياته الومضات والتتابعات الزمنية المشتتة المتلاشية ضمن اللحظة » (٤) .

كما أن طبيعة التطورات فى الحياة المعاصرة كان لها انعكاساتها على صعيد الحياة الانسـانية فشعر الانسان تجـاه الزمن بضـآلة الماضى ، وانعكس ذلك على قصص بعض الكتاب مثل « محمد حافظ رجب » حيث نجـد الذات القصصية تبغى الخلاص حتى من السـلطة الأبوية ، أو سلطة الأسرة لأن تفتيتها قد أسهم فى تصغير الماضى ، وعدم الاستقرار ، **والفرد أدرك أن حريتـه الشخصية لا تتحقق الا بالتحرر من هذه السلطة** لأن الفرد هو فى السياق الأخير محور التغيرات فى مغزى الزمن . تلك التغيرات التى ترجع الى العوامل الأيدلوجية والاجتماعية والتكنولوجية فى العالم الحديث » (٥) .

لذلك يمكن القول بأن الزمن أصبح عنصرا من العناصر الأساسية التى يقوم عليها فن القص . فاذا كان الأدب (يعتبر) فنا زمنيا اذا صنفنا الفنـون الى زمانيـة ومكانية فان القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن » (٦) .

فالقصة القصيرة انما هى رحلة فى الزمان والمكان فاذا كان الزمان فى القصة ليس الزمان الحالى ، فان المكان أيضا ليس «المكان الطبيعى» ، فالقاص يخلق عن طريق كلماته مكانا وزمانا خياليين ، لكل منهما مقوماته الفنية وانعكاساته على الشكل القصصى ، فكل منهما يضفى أبعاده على الحقائق المجردة أى دور الصورة القصصية فى تشكيل فكر ووعى الكاتب فالتبادل بين الصور الذهنيـة والمكانيـة امتد الى التصـاق معان أخلاقية بالاحداثيات المكانية نابعة من حضارة المجتمع وثقافته » (٧) « والمكان

---

(٣) هانز ميرهوف ، مرجع سابق ص ٩٧ .
(٤) هانز ميرهوف ، ص ١٢٠ .
(٥) نفسه الزمن فى الأدب ص ١٢٤ .
(٦) د. سيزا قاسم : بناء الرواية ص ٢٦ .
(٧) نفسه ص ٧٥ .

ليس مجرد سلسلة من التنقلات التى تتنقل بينها الشخصيات أثناء القصة ، انما يشكل جزءا هاما فى نسيج القصة لا يقل أهمية عن الحبكة أو الشخصية أو اللغة » (٨) ·

والقاص يختلف تجسيد المكان والزمان عنده من حيث ان المكان يمثل الخلفية التى تقع فيها أحداث القصة على حين أن الآخر يمثل الحدث نفسه وتطوره مرتبطا بالادراك الحسى (٩) وأيا ما كانت طبيعة الاختلاف بين تجسيد الكاتب للبعدين الزمانى والمكانى فانهما مرتبطان بالشخصية القصصية ولأن الزمان لا يوجد مستقلا عن المكان كما أن شكل القصة يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصرى الزمان والمكان . فتطور القصة القصيرة من المستوى البسيط للتابع الزمنى ، من حيث الماضى والحاضر والمستقبل على التوالى ، الى خلط هذه المستويات أدى الى تولد أشكال قصصية جديدة ·

اذن يمكن القول بأن معانى الزمان والمكان صور أساسية فى طبيعة البشرية وأنها تفرض نفسها بالضرورة على احساساتنا ، وهذه الصورة من الزمان نماها البشر شيئا فشيئا فالأزمنة المختلفة ليست الا أجزاء من زمان واحد فقط هو نفسه دائما ·

وارتباط الانسان بالزمن لم يكن وليد العصر الحاضر ، فهناك « ايقاعات نجمية تصحبها ايقاعات جماعية كالليل والنهار ودورة الفصل ومواسم الصيد وحتى الثمار والأعمال الزراعية فالهنود الحمر فى فلوريدا — على عهد الغزو — كانوا يحصون بعودة نضج الثمار وعودة الأسماك المهاجرة والاسكيمو فى القرن الثامن عشر كانوا يحصون بالمد والجزر وبرحيل كلاب البحر » (١٠) ·

وقد بين علماء الاجتماع هذا المقياس للزمان المرتبط بالطقوس والأعياد والقواعد وكيف أنه مفروض على الفرد · حيث يقوم العامل الدينى بدور عظيم الأهمية ، فيما يتعلق بموضعه أى . خلق ، معيار للديمومة صالح للجميع . ويجب على الجميع احترامه ومع أن السلطان التشريعى للزمان قد صار فى كل المجتمعات الحديثة سلطانا مدنيا وعلميا الا أن السمة لم تختف تماما فيوم الراحة الادارى والتجارى والصناعى قد ظل يوم الأحد عند المسيحيين والجمعة عند المسلمين (١١) ·

---

(٨) Robert W. Baynton., Introduction to the short story., p. 58.

(٩) لمعرفة الاختلاف بين تجسيد الكاتب للبعدين الزمانى والمكانى ، انظر بناء الرواية ص ٧٦ وما بعدها ·

(١٠) أندريه لاند « العقل والمعايير » ترجمة د· نظمى لوقا ص ٢١ ·

(١١) نفسه ص ٢١ ، ٢٤ ·

ولسنا بصدد التطور التاريخي لمفهوم الزمن عند الانسان في القديم والحديث لكن ما يعنينا هو علاقته بالمكان وارتباطه بالبنـاء القصصي ، فالزمن هو الصورة المميزة لخبراتنا ، انه أعم وأشمل من المسافة « المكان » لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن نضفي عليهـا نظـاما مكانيا ... فالفوضى المتفتحة في الخبرة تولد وعيا مباشرا بأن بعض العناصر تتابع أو تتغير أو تدوم فالتتابع والسيولة والتغير اذن تنتمي الى معطيات خبرتنا الأكثر مباشرة وأولية وهي نواح للزمان فكأن لا خبرة هناك الا وهي تتسم بدليل زماني ملاصق لها وبالذات أو الشخص أو الفرد ولا تحصل خبرته الا من خلال تتابع اللحظات الزمانية والتغيرات التي تشكل سيرته » (١٢) .

ولما كان الانسان هو ضحية التتـابع الزمني والتغير كان للزمن والمكان دلالة فنية في « تيمات » القصة القصيرة المعاصرة فأصبح السؤال عن ماهية الانسان انما هو سؤال عن ماهية الزمن فهو « وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة » (١٣) وليس هناك من كاتب بارز في القصـة القصيرة المعاصرة الا وأثار مشكلة الزمن وعلاقته بالانسان ، هـذا الزمان المحسوس أو الشعور بالديمومة جعلت الزمن عنده « هو التحسر والانتظار والفرصة الضائعة والانتقال اللا ارادي ..... الى احساسات أخرى أو مشاعر أخرى ، والفجوة علينا أن نقطعها كي نصل الى هدف . والبون المتزايد أو المتناقض بين الساعي وما يسعى اليه » (١٤) .

من هنا كان الفرد النفسي أو الفسيولوجي لا يحيا الا بأن يصير غير ما هو في جريان متصل من الحالات وردود الفعل ، فالشعور الغامض بما يمكن أن نجده مشتركا بين هذه التجارب المعاشة سيظل غامضا ما لم تمدنا حياتنا التلقائية بما هو أكثر منها .

لذلك لا يمكن تفسير الأبعاد الزمنية . في نسيج القصة بمعزل عن المكان ذلك لأنهما وليدا اللحظة الابداعيـة لدى الكاتب ، وفـكرة الزمان مرتبطة ارتباطا كليا وجزئيا بفكرة المكان . وتدل تغيرات فكرة المكان على هذا الاتجاه نفسه من حيث ارتباطهما معا بالادراكات الحسية البالغة الدقة، الى جانب ارتباطهما بالصورة المتحركة ، والمعدومة تبعا للزمن والمكان ، « فهناك أمكنة بقدر ما لدينا من أنظمة عصبية تتيح لنا الوصول بحركات معينة متفاوتة المدى الى كثرة الاحساسات التي يمكن التعرف عليها ولكن

---

(١٢) هانز ميرهوف ، المرجع السابق ص ٧ .
(١٣) نفسه ص ٣٤ .
(١٤) أندريه لاند ، العقل والمعايير ص ٢١ .

لا موضع لاضافة مكان يكون بمثابة مصدر خاص للمكانية ، أعنى مكانا بصريا قائما برأسه تمدنا به معرفة شبكيتنا بحيث تمثل لنا تلاحما تجاوريا للصور المدركة مباشرة فتبدو الواحدة منها بجوار الأخرى » (١٥) ·

من هنا كان للمكان أثره الفنى فى تطور بناء الشكل الفنى للقصة القصيرة ، فاذا كان للزمان انعكاساته الفنية على الذات والحدث فى القصة ، فان للمكان أيضا أثره على بيئة الفن ، أى البيئة المكانية للقصة ذلك لأننا لا نغفل دور البيئة المكانية وتتابعها فى العمل الفنى وانعكاس ذلك على الحدث واللغة والذات أيضا · فكما يقول « دوركايم » « لدى كثير من الشعوب يتفاضل المكان تفاضلا عميقا بحسب المناطق لكل مكان منها قيمته الشعورية الخاصة ··· وترتبط هذه القيمة الشعورية بمبدأ دينى خاص وبالتالى يتصف المكان بخصائص قائمة برأسها تميزه عن مكان آخر » (١٦) · وهذه « المكانية » ظاهرة طبيعية حيث ان أفعال البشرية « لا تحدث فى فراغ ··· وهناك بعض القصص تتطلب اختيار مكان محدد بدلا من البساطة التى تتميز بها بعض القصص التى يحويها مكان فى فى زمان ما » (١٧) ·

ولسنا بصدد تتبع فكرتى الزمان والمكان ، ونشأتهما وتطورهما على مر العصور لكن ما يعنينا هو ارتباط المكان بالزمان ، وتأثيرهما فى أشكال التتابع القصصى ، «فالواقع أن معانى الزمان والمكان متوافقة» (١٨) كما يرى « أندريه لاند » ــ ومن منطلق هذا التوافق ، كان التلازم فى بنية القصة ، فانعكس التتابع الزمانى والمكانى على أشكال التتابع القصصى وعلى طريقة « تكنيك » القصة ·

فمن حيث التأثير على أشكال التتابع القصصى ، ظهرت ثلاثة أشكال للتتابع القصصى وفقا لتتابع الزمان والمكان ، وهى :

التتابع « السببى » أو « المنطقى » أو « التقليدى » ويعنى بعملية النمو التدريجى المتسلسل فى العمل القصصى على مستوى الشخصية أو الحدث ، أو النقل تتداعى فيه الأحداث ضمن اطار تاريخى موضوعى يتبع بعضها بعضا وفقا لمبدأ السببية فى صورة منتظمة ·

---

(١٥) أندريه لاند ، العقل والمعايير ص ٢٥ ·

(١٦) نفسه ص ٢٦ ·

(١٧) Op., Cit., Robert W. Bayton., p. 58.

(١٨) أندريه لاند ، المرجع السابق ، ص ٣٠ ·

والثانى هو « التتابع الكيفى » ، ويعنى بتبلور قيمة كيفية ، معينة تؤدى الى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون مماثلة أو مناقضة لها ويعتمد على نسيج معقد ومكثف من الايحاءات ، الموحية ، التى تخلق وحدة خاصة ومنطقا متفردا · أى أن البنى الجزئية تتبلور وتتلاصق قيمتها الايحائية داخل نسيج القصة ·

والثالث هو « التتابع التكرارى » ويعنى باعادة القص بصورة جديدة فى كل مرة لكنها تنطوى على نفس الجوهر الواحد ويتحقق هذا التتابع عبر تتابع الصور وتباينها ، وعبر ضرورة المزج بين العناصر المتباينة أو المتماثلة و « التكرار » غير « التتابع التكرارى » ، فالأول ليس من الفن فى شىء على حين أن الآخر تنمية حاذقة له (١٩) ·

ومن حيث التأثير على طريقة « تكنيك » القصة ، ظهر ما عرف « بالمونتاج الزمانى والمكانى » خاصة عند الكتاب الذين استخدموا وسائل « التشكيل السينمائى » كأداة فنية نحو المونتاج ، القطع ، الاختفاء التدريجى · « ويشير المونتاج بالمعنى السينمائى الى مجموعة الوسائل التى تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها ، وذلك كالتوالى السريع للصورة أو وضع صورة فوق صورة ، أو احاطة صورة مركزية بصورة أخرى تنتمى اليها » (٢٠) ، ولابد لهذه الوسائل من الاستعانة بالحواجز الزمانية والمكانية التى تقوم بمهمة التجريد أو التجديد ونعنى بالمونتاج الزمانى والمكانى ذلك الذى أراده ـ روبرت همفرى ـ فالأول « هو الطريقة التى يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتا فى المكان على حين يتحرك وعيه فى الزمان أى وضع صور ، أو أفكار ، من زمن معين على صور وأفكار من زمن آخر » والثانى هو أن يبقى الزمان ثابتا ويتغير العنصر المكانى » (٢١)·

وقد ساعد على تبلور هذه الوسائل التعبيرية فى التكنيك ، التطور الذى واكب العصور الحديثة من حيث الرسم وتسجيل الصوت ، والحركة، والصور الفوتوغرافية ، ووسائل السينما وآلات التصوير ·

***

---

(١٩) انظر حول هذه التسميات د· صبرى حافظ ، الخصائص البنائية ، فصول سبتمبر ١٩٨٢ ·

(٢٠) روبرت همفرى · المرجع السابق ص ٧٢ ·

(٢١) نفسه ص ٧٣ ·

التتابع السببى أو المنطقى « التقليدى »

ويعتمد ـ كما ذكرنا ـ على النمو التدريجى المتسلسل فى العمل القصصى سواء كان هذا النمو التدريجى المتسلسل للشخصية أم للحدث أم للغة مع تتابع الزمان والمكان فى خط تدريجى . فالزمان يبدأ من الماضى ثم الحاضر ، فالمستقبل ، والمكان ينتقل من « **موضع طبيعى ، الى آخر ،** متناسبا طرديا **مع الزمان** ، لأن التتـابع **الزمنى يحدث بدوره تتابعـا** للمكان **فى** اتجاه واحد ، وسهم الزمن فى هذه الحالة ، يسير فى الاتجاه اللامعكوس **لأن** القول بأن عملية ما هى لامعكوسة ، يعنى أنها تسير فى اتجاه واحد فقط ، أى أنها تسير من الحادث « السابق » الى « اللاحق » . أو من الماضى الى المستقبل وسهم الزمن فى الطبيعة اذن متحرك باتجاه العمليات اللامعكوسة » (١) ، فالزمن **يتجه الى الأمام ولكنه يتقدم اما** صاعدا نحو النمو ، **واما هابطا** نحو الاضمحلال ، والزمن بهذا المفهوم يقترب من مفهوم الزمن التاريخى ، الذى يستخدم الوقائع التاريخية فى الفترة الزمنيـة » (٢) . وفى التتابع التقليدى يعنى بالنمو التدريجى للحدث والزمن فى اتجاه واحد . « والحبكة حينئذ يحكمها المنطق أى كل حدث يقود للآخر ... فالحبكة لها بداية تؤدى الى وسط ثم الى نهاية يحكمها نوع من النظام » (٣) .

وتجلت هذه الظاهرة بوضـوح عند معظم الكتاب الذين أخلصـوا للشكل التقليدى أو الواقعى ، أو لم يتجاوزوا بعد البناء التقليدى ، حيث يصبح الزمن فى اتجاه تصاعدى فى قصصهم ، ويكون الزمن المعنى به . هو الزمن القصصى أو الزمن الذى تدور حوله أحداث القصة اذ لم يتطور

---

(١) هانز ميرهوف ، مرجع سابق ص ٧٢ .

(٢) سيزا قاسم : مرجع سابق ص ٤٨ .

(٣) Mor Jorie Boulton., the Anatomy of the Novel., p. 45.

مفهوم بناء الزمن عندهم ليصل الى حد الصراع بين الزمن ، والذات أشهر من مثلوا الشكل من التتابع التقليدى ، أو السببى ، أو المنطقى ، هم : « محمد كمال محمد » ، و « عبد الوهاب داود » ، و « أمين ريان » ، و « عبد الفتاح رزق » ، و « أبو المعاطى أبو النجا » ، و « عبد الله الطوخى » ٠

أما محمد كمال محمد (*) فقد صور مجموعة « الحياة امرأة » ، و «الأيام الضائعة» (٤) ، و «أرواح وأجساد» (٥) ، و «حب وحصاد» (٦) و « الاصبع والزناد » (٧) ثم « الأعمى والذئب » (٨) ، و « العشق فى وجه الموت » (٩) ، و « حصاة فى نهر » (١٠) ٠

ومايعنينا هو قصص المرحلة محل البحث فمن سنة ١٩٦٥ الى سنة ١٩٨٣ لم تصدر له غير ثلاث مجموعات قصصية هى « الأعمى والذئب » سنة ١٩٨٠ و « العشق فى وجه الموت » سنة ١٩٨٢ و « حصاة فى نهر » سنة ١٩٨٣ ٠ فنلحظ أشكال التتابع السببى أو المنطقى ٠ حيث يستمر الزمن من الأقدم للأحدث ، أو من الماضى الى المستقبل ، مع استمرارية المكان من موضع الى آخر تبعا للتغير الزمانى ، مع تتابع أحداث القصة من مشهد قصصى الى آخر ، فالتتابع ، يصبح منطقيا أو سببيا أو تقليديا، وينطبق هذا الشكل من التتابع على جميع قصص الكاتب القصيرة من سنة ١٩٥٦ وحتى مجموعته التى صدرت سنة ١٩٨٣ « حصاة فى نهر »

ففى مجموعة « العشق فى وجه الموت » نجد قصص الكاتب يغلب عليها طابع تكثيف اللحظة ، حيث لا تتجزأ الى لحظات مكونة نسيج القصة ، وغالبا ما تكون هى اللحظات القهرية فى المجتمع التى يصبح البطل فيها مهزوما أو البطلة ضائعة بين براثن المتناقضات الاجتماعية التى أسرف فى تناولها كتاب الواقعية،وقد يصدق على معظم قصصه تجسيد الضياع بجثته الممدودة فى فقر المجتمع ٠

ففى قصة « السقوط » تتابع الأحداث مع الزمن والمكان ليعالج المرأة الساقطة فى المجتمع ، التى تلهث خلف أصحاب العقالات المادية داخل

(*) انظر ببليوجرافيا القصص والمجموعات فى الجزء الثانى ٠

(٤) دار الفكر الحديث سنة ١٩٥٧ ٠

(٥) دار الفكر الحديث سنة ١٩٥٨ ٠

(٦) دار الفكر الحديث سنة ١٩٦٠ ٠

(٧) المؤسسة العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٦٥ ٠

(٨) دار الأمل للنشر القاهرة سنة ١٩٨٠ ٠

(٩) دار المأمون القاهرة سنة ١٩٨٢ ٠

(١٠) الهيئة العامة للكتاب ، الابداع العربى القاهرة سنة ١٩٨٣ ٠

أماكنهم الفارهة وفيها ينتقل الزمن انتقالا تتابعيا من الماضى للحاضر فينتقل الزمن الذى تدور فيه أحداث القصة من وقت الظلام الذى يحيط الشقة فى الحجرات الخالية ثم فى الصباح ، عندما كانت على شفتيها ابتسامة عذبة جذبته اليها ، والمكان يتتابع من الشقة ، الى الشارع الى « البوتيك » ... الخ . وهكذا فى بقية قصصه يتتابع الزمن مع المكان ، مع أحداث القصة فى تسلسل منطقى أو تقليدى .

وفى « ست دجاجات » يتناول المرأة صاحبة الدجاجات التى تبددت منها فى زحام الشوارع ودهمتها العربات وصارت واقفة بمفردها لا تجد من يؤازرها ، فى محنة هروب الدجاج فى الشوارع ، وفى « الحائط » يجسد لحظة حياتية ، فى الأسرة الفقيرة ، التى ترغم ابنتها على العمل عند « سيدة بدينة » وكلمات الخوف تموت فى فم الفتاة فلا تقبل أو ترفض . وفى قصة « لا ضوء فى المرفأ » يعالج الفتى الضائع فى المجتمع والذى يعمل عند معلم « التنجيد » ، لكنه يظل مقهورا حيث لم ينل حريته فيتركه ، ويتجه لمسح العربات . وفى « الوحل » تجسيد لحظة الشجار بين زوجين لكنهما فى النهاية لا أحد يؤازرهما سوى أنفسهما ، فى « السحابة والريح الساكنة » يعالج حياة عاملة فى المستشفى ، تربى أخوة صغارا وتعيش مقهورة .

أما قصة « الحقيقة لا تدق الأجراس » ، فتكاد تكون القصة وحدة متآلفة برغم أنه يغلب عليها التصريح والمباشرة ، شأن البناء التصاعدى للزمن ، والمكان ، والحدث ، وفى قصته « لا شىء » ، يتناول حاجة الشيخ للخبز من شدة الجوع ، وحاجة الطفل للحب والحنان فى قصة « التمرد » .

ويبدو التتابع واضحا فى الزمان والمكان فى مجموعة « حصاة فى نهر » ، والقصة التى تحمل نفس العنوان يتتابع زمن القصة ، الذى تدور من خلاله الأحداث من قبل ظهر اليوم حيث يأتى « عويضة » ، ليشترى سجائر من الدكان ، ثم يتتابع الموعد الذى قبل « فتح الكوبرى » حيث يكون « عويضة » على وسط الكوبرى يطرد الصغار من فوقه بما فيهم « ابن خصه » ويسقط الصغار فى الماء ويخرجون من الجانب الآخر ليجدوا امرأة « عويضة » مع مهندس الكوبرى داخل الكشك الرمادى ، ثم يأتى زمن فتح الكوبرى فينتظر « ابن خصة » « عويضة » بالغداء ، ثم وقت الظلام حيث يلمح الولد شبح « عويضة » عند حافة الكوبرى ، بعدها نام « ابن خصة » ، مع أمه على حين طوقت امرأة عويضة زوجها فى قلب الظلام لترتفع ذراع بالسكين ، ويسقط « عويضة » بالدم المسيل ، ثم يقف

وسط الكوبرى ـ مع تتابع الزمن ـ حتى أوشك عويضة على الموت ، والحصاة ما زالت فى يده بعدها تقلصت شفتاه ، عن صـــوت مسحوق يقول : «سأسافر الى بلدهم لأجىء بها» فيردد صوت الولد « هل لابد أن تجىء ؟ » اندلعت نظـرة تمسح الافريز الرصاص ... طال صمته حتى أحسست موت اللحظة انتفضت قدمه فرفست الحصاة النائمة . تدحرجت وهوت فى مياه النهر » ويستمر هذا التتابع فى قصة « صدى الصوت » ويتسلسل الزمن داخل القصة ، مع تتابع المكان بغية الوصول الى القرية لكن القرى كلها صارت بعيدة وسوف توغل فى البعد برغم أنه لم يصل اليها بعد ، حتى . فى قصة « الأشياء والحب » يظل برغم التتابع الزمنى والمكانى متعلقا بها بل يبغى أن يرشف شفتيها أزهار الحب لكنها ما زالت متهادية يبتلعها اليأس والظلام .

على حين يتتابع الزمن والمكان فى قصة « رائحة الأشياء » فيدور حدث القصة حول « جيرونى » العجوز فى عمله الذى يمارسه فى الشتاء ، وفى الصيف أملا فى العودة لبلده من خلال تتابع الزمان فى اتجاه واحد ، يقول : « سأعود الى بلدى . لماذا أبقى هنا سأعود الى بلدى » بعـد أن ضاق بحمله الأقفاص أمام الدكان المغلق وبعد أن ضاق بحمل الأشياء مذ كان يعمل فى معسكر الانجليز . فتبدأ القصة بزمن اختراق الصباح للأفق الأسود عبر البحر ، ثم ترد الممرضة الانجليزية على « جيرونى » ومناداة المرأة السنمينة له . فتتابع أحداث القصة مع تتابع المكان والزمن من الأقدم ، حتى الأحدث ، حتى تنتهى القصة وقد قرر « جيرونى » العودة الى بلده .

وفى قصة « الصغار يركبون الأحصنة » يتتابع الحدث مع المكان مع الزمن فيعود مهموما للبيت وهناك فى حضن زوجته يتجسد الحلم الكابوسى بعد أن فقد الرغبة فى الطعام ، حيث شبح المطاردة والمحاكمة يتجسد فى الحلم صباحا ويوقظه من مرقده ، على هدهدة زوجته له ، حتى تناوله الطعام . ثم النوم ، وتتابع « الحلم » والاستيقاظ منه ، ووصوله الى البوابة الكبيرة حيث الطبيب ، والمرضى ومحاولة تقبيله يد الطبيب ، بما تحمله هذه الأحداث من دلالات ايجابية فى نسيج القصة الا أنها تسير فى خط طولى وفى اتجاه واحد مع الزمن والمكان ومتابعة الشكل القصصى لهذا الاتجاه .

وفى قصة « وسقط المصباح » تلتقى به بعد غياب طويل فى القطار ويدور بينهما الحوار ويستمر تتابع الوقت مع تتابع الأحـــداث ، مع استمرارية الحوار بينهما حتى يصلا الى المسكن وتتداعى على ذهنها رسائله وترى حذاءه الذى يكسوه غبار السفر .

ان الزمن فى القصة عنده يدور فى اتجاهين :

الأول : زمن تتابع الأحداث وهو زمن يسير فى اتجاه تصاعدى واحد ·

الثانى : الزمن والذات بمفهومه المباشر فالعلاقة بين الزمن والذات عنده علاقة سطحية ليست متعمقة أو مستبطنة فى عوالم الذات الداخلية لكن الزمن والذات بمنظور خارجي يقول : « مشغول كان ببناء نفسه · تشبث بجدران الزمن الصخرية » · ويقول : « ملامح ما قبل السنوات لم تعد غير خطوط متداخلة كلغز الزمن » · ويقول : « أشفق عليك من الزمن الذى فات والزمن الذى سيأتى » ·

على حين يصبح هذا العمل القصصى فى الارهاصات الأولى لتجسيد الشعور داخل الصورة القصصية ، وكأن هناك تناسبا طرديا بين نمو الصورة الى التجسيدية ، وتفاعل الشخصية مع الزمن ، فكلما كانت العلاقة بين الذات والزمن علاقة خارجية « سطحية » كانت الصورة القصصية أيضا تعبر عن العوالم الخارجية للشخصية ، وكلما كانت الشخصية تتفاعل مع الزمن من منظور العوالم الداخلية للذات ، كانت الصورة القصصية أكثر عمقا وتجسيدا للشعور ، فيقول فى نفس القصة « تأملته بالأمس يندلح فى الأعماق كطفل كان تائها فى زحام الغرباء ، لم تعد الكف تجمع النجوم ولم يعد ثمة صباح حالم بآمال قابلة · زحفت الدموع لعينى يابسة كالحصى · غام المكان حولى » ·

وفى قصة « الأسماك فى النهر النتن » من نفس المجموعة يقول : « لمست أصابعى الزاحفة بلهفة علبة الثقاب على الرف الخشبى فنفخت معلنا نهاية البحث لكنها سقطت قبل أن التقطها » ·

ويستمر التتابع الزمنى والمكانى مع تتابع الحدث تتابعا تصاعديا من الماضى الى المستقبل فنجد « زائر المساء » أو « زائر الظلام » لأخيه القابع فى الظلام يأتى اليه فيراه حزينا فى مكانه فيقول : « مؤسف أن تستقبل زائرا فى الظلام » ·

ويستمر الحوار بينهما حتى يلتقى بها · تلك التى طال انتظارها ، وكيف أنها ضاعت منه عندما مل أهلها السنوات الطوال تقول له : « لقد سبقك وكانت السنوات عند أهلى طويلة » · ومع توالى الزمن شابه الشيب وشابها هى الحزن وتتتابع الأحداث فى تصاعد تدريجى مع تتابع المكان حتى يرتمى فى النهاية غائصا فى النهر ، ونجد ذلك فى قصة « بقعة فى وجه الصباح » ، « الرمادى » ، و « دعنى أحمل الحقيبة » ، حيث

كلها تعبر عن الانسان الذى مل رتابة كل الأشياء من حوله ، فالزمن يتوالى وكل شىء يعتريه التغيير ، أما هو فما زال الانسان الذى قضى عمره أمام الآلة الكاتبة · وأيضا قصص « انسان » ، و « خيوط اللعبة » ، و « الشرفات العالية » ، و « أشياء صغيرة » ، و « العار » ، و « الجسر » · ففيها يتتابع الزمن مع الحدث فى سلم تدريجى ·

وتقترب قصص « عبد الوهاب داود » من قصص « محمد كمال محمد » من حيث احتواء شكل التتابع السببى لقصصهما فكتب عبد الوهاب داود قصصه منذ بواكير الستينيات وهى على التوالى « الضوء الأحمر » سنة ١٩٦١ (١١) « نبع البحر » سنة ١٩٦٤ (١٢) « وراءنا البحر » سنة ١٩٧١ (١٣) « هذا العذاب » (١٤) « حصوة فى عين فاطمة » سنة ١٩٨٣ (١٥) ، وتعد هذه القصص ضمن القصص التى احتواها شكل التتابع السببى أو المنطقى أو التقليدى من حيث تتابع الأحداث وتواليها فى اتجاه واحد مع الزمن ترتيبا تصاعديا فى لامعكوسية الزمن ، ففى مجموعة « حصوة فى عين فاطمة » وتعد آخر المجموعات القصصية التى صدرت للكاتب فى المرحلة « محل البحث » ، ولا تختلف كثيرا عن بقية قصص الكاتب من حيث احتضان التتابع التقليدى أو السببى فى الشكل القصصى لقصصه منذ سنة ١٩٦١ الى سنة ١٩٨٣ ، ففى قصة « حصوة فى عين فاطمة » يتتابع زمن القصة منذ خروج « فاطمة » من البيت ثم ركوبها الأتوبيس ، الى أن وصلت المستشفى عند أختها عايدة التى تعانى آلام الولادة ، ثم استمرارية الحوار بينهما ، واظهار بذور الحقد والحسد بين « فاطمة » و « عايدة » ،من حيث محاولة اتهام « عايدة » « لفاطمة » بحسدها اياها على مولودها ، وتتابع القصة فى زمن تصاعدى ، ويتتابع المكان مع تتابع الحدث فى بناء تقليدى ، وفى قصة « قلب غريب » يستمر التتابع التقليدى فى نسيج القصة من حيث لقاء « حساب » بالفتاة الأمريكية فى لندن · وتستمر القصة فى تصوير التتابع الزمنى والمكانى فيجوبان أنحاء لندن لزيارة المتاحف والأسواق والأماكن الأثرية والشوارع ويتتابع المكان مع الزمان فى تسلسل تدريجى فى اتجاه واحد ، حتى يفترقا ويستمر الحوار بينهما مصورا دلالة اللقاء بين الشرق والغرب ·

---

(١١) الضوء الأحمر ، الدار المصرية للطباعة والنشر ١٩٦١ ·

(١٢) نبع البحر ، المؤسسة العامة للتاليف والنشر سنة ١٩٦٤ ·

(١٣) وراءنا البحر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧١ ·

(١٤) « هذا العذاب » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ·

(١٥) « حصوة فى عين فاطمة » ، مطابع الأخبار سنة ١٩٨١ ، انظر : ببليوجرافيا « القصص والمجموعات » ·

وفى قصة « الخنجر » تجسيد للموروث أيضا بين الشرق والغرب عندما شق طريقه فى جولاته السياحية من « فرنسا » الى « فيينا » ويحلم بالقاهرة ، حيث كان سائق الميكروباس يردد تلك الكلمات العربية بلهجة أوروبية تدعو للضحك ، ويذكر أيضا جولاته المتعددة طوال نسيج القصة فى تتابع تقليدى ، للزمن والمكان مع تتابع تقليدى للحدث أيضا مجسدا حنينه للقاهرة .

ويتتابع المكان والزمان فى بناء تقليدى فى قصته « أريد زوجة » من نفس المجموعة فشخصية « مراد » صاحب المصنع الذى يريد الزواج فيتقدم « لصفاء » الطبيبة ، لكنها ترفضه لأنه تقدم به العمر ، وتتتابع القصة فى بناء تقليدى مع تتابع المكان والزمن فى اتجاه واحد .

ونفس هذا البناء فى قصة « لمسة عابرة » حيث تعمل « دليلة » فى مكتب التصدير ويلمسها « الدسوقى » الذى يعمل فى الشركة منذ عشرين عاما وتغضب وتتوعده لكنها تعود « للشقة » لتلتقى بزوجها « بهاء » الذى يعد لها الطعام ، وتتابع أحداث القصة فى بناء تقليدى ويستمر هذا الشكل من أشكال التتابع التقليدى فى بقية قصص المجموعة « الفارس » ، و « اللحظة الخاطفة » ، و « سقوط » و « الهرم الأكبر » ، و « التجربة » ، و « عيون فى لون البندق » ، و « ورد النيل » ، و « رائحة القلب » .

ونجد ذلك أيضا عند أمين ريان بداية من بواكير الستينيات ومجموعاته « الموقع » سنة ١٩٦٧ (١٦) « قصص من النجيلى » (١٧) ، « صديق العراء » سنة ١٩٧٧ (١٨) ، « المعابر » سنة ١٩٨١ (٩) وما بين أوائل الستينيات وبداية الثمانينيات يتبلور شكل التتابع التقليدى فى قصصه القصيرة فيسير الزمن فى الاتجاه اللامعكوس .

وأيضا عند « عبد الله الطوخى » فى مجموعاته القصصية « ابن العالم » (٢٠) ، « رحلة الأيام الأولى » سنة ١٩٧٦ (٢١) ، « الأمل

---

(١٦) الموقع ، الكتاب الماسى سنة ١٩٦٧ .
(١٧) قصص من النجيلى ، المجلس الأعلى للفنون والآداب .
(١٨) صديق العراء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٧ .
(١٩) المعابر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨١ .
(٢٠) ابن العالم ، المؤسسة العامة للتاليف والنشر .
(٢١) رحلة الأيام الأولى ، مكتبة روز اليوسف سنة ١٩٧٦ .

الجرح » ١٩٨٣ (٢٢) . وعنـد فاروق منيب فى مجموعاته القصصية « آدم الصغير » سنة ١٩٧٣ (٢٣) .

وعند (أبى المعـاطى أبى النجا) بداية من سنة ١٩٦١ الى سنة ١٩٨٤ من خـلال مجموعاته « فتـاة فى المـدينة » سنة ١٩٦١ (٢٤) ، و « الابتسامة الغامضة » سنة ١٩٦٣ (٢٥) ، و « الناس والحب » (١٦) سنة ١٩٦٦ ، و « الوهم والحقيقة » سنة ١٩٧٤ (٢٧) « والجميع يربحون الجائزة » سنة ١٩٨٢ (٢٨) و « الزعيم » ١٩٨١ .

وعند عبد الفتاح رزق فى قصصه القصيرة أيضا وعند أحمد عادل فى مجموعة « رجل فى فقاعة » سنة ١٩٨٠ (٢٩) وعند « عصام الجمد » فى مجموعة « لم نعد نعرف الحب » من سنة ١٩٥٢ الى سنة ١٩٨٣ (٣٠) .

---

(٢٢) الأمل والجرح ، دار الهلال سنة ١٩٨٣ .
(٢٣) آدم الصغر ، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٣ .
(٢٤) فتاة فى المدينة ، دار الآداب سنة ١٩٦١ .
(٢٥) الابتسامة الغامضة ، الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٣ .
(٢٦) الناس والحب ، دار الآداب سنة ١٩٦٦ .
(٢٧) الوهم والحقيقة ، الهيئة سنة ١٩٧٤ .
(٢٨) الزعيم ـ الهيئة العامة سنة ١٩٨١ .
(٢٩) الجميع يربحون الجائزة ، مختارات فصول سنة ١٩٨٢ .
(٣٠) رجل فى فقاعة ، الهيئة سنة ١٩٨٠ انظر ببليوجرافيا « القصص والمجموعة » فى الجزء الثانى .

التتابع الكيفى

ونعنى به التتابع فى الشكل القصصى « الذى يعنى بتبلور قيمة كيفية معينة تؤدى الى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون مماثلة أو مناقضة لها ويعتمد على نسيج معقد أو مكثف من الايحاءات الموحية التى تخلق وحدة خاصة ومنطقا متفردا » (١) .

لكن الترابطات بين الأحـــداث فى هذه الحالة لا تشكل ترتيبـا موضوعيا مطردا ومتتاليا بمعنى « السابق » ،« اللاحق » كما هو الحال لدى الأحداث فى الطبيعة بل هى تعكس كمـا قال برجسون حالة من التداخل « الدينامى » وهى الحالة التى تكتسب مغزى خاصا فيما يتعلق بالصلة بين الزمن والذات » (٢) . واحتضان الشكل القصصى التتابعى الكيفى « يتطلب رمزية أو صورية لا تنتظم فيها حالات الزمن المختلفـة الماضى ، والحاضر ، والمستقبل بصورة تسلسلية أو تصاعدية أو مطردة ، بل تترابط وتختلط بعضها ببعض بصورة متشابكة دينامية » (٣) .

وأشهر من مثل أشكال « التتابع الكيفى » فى قصصهم هم الكتاب الذين واكبوا حركات التجديد فى الشكل القصصى ، والذين بدأوا قصصهم من حيث انتهت اليه القصة القصيرة المعاصرة فى مصر فظهر هذا الشكل « التتابعى الكيفى » الذى يعتمد على الايحاءات الموحية عند كل من « يحيى الطاهر عبد الله » و « جميل عطية ابراهيم » و « ابراهيم عبد العاطى » ، و « ابراهيم عبد المجيد » ، و « ابراهيم أصلان » ، و « جمال الغيطانى » ،

---

(١) انظر : صبرى حافظ ، الخصائص البنائية ، مجلة فصول م ٢ ، ع ٤ ص ٣١ .
(٢) هانز ميرهوف ، مرجع سابق ص ٢٨٩ .
(٣) نفسه ص ٣٠ .

و « احمد الشيخ » ، و « محمود الوردانى » ، و « عبده جبير » ، و « محمد المخزنجى » . و « محمد جبريل » ، وغيرهم من الكتاب الذين واكبوا حركات التجديد فى الشكل القصصى فى المرحلة المعاصرة ·

فعند ابراهيم أصلان الذى ترجع بداياته القصصية الى النصف الثانى من الخمسينيات (٤) ، فى مجموعته « بحيرة المساء » (٥) التى كتبت قصصها ما بين سنة ١٩٥٦ ـ الى سنة ١٩٦٩ ، وبنوع خاص قصة « الملهى القديم » (٦) التى كتبت سنة ١٩٥٦ نلحظ من خلال بنائها ارهاصات بناء الزمن فى قصصه فيصور رجلا ضئيل الحجم فى وسط ميدان « الكيت كات » ويشترى علبة سجائر من كشك وسط الميدان ويستمر الحوار بين الرجل النحيل والبائع ومن خلاله نعلم أن ساعة الزمن متوقفة ·· « قال :

ـ كم الساعة الآن ···

ـ يبدو أنها متوقفة ·

ـ هل هى متوقفة ؟

ـ متوقفة » ·

ففى اللحظة التى يرى فيها المرأة العجوز ، وهى من الصور الشائعة عند الكاتب وهذه المرأة العجوز ملقاة فوق أكوام الزبالة على الشاطىء تضع بعض الأقفاص ، وتنام بجوار الماء ، ودائما نجد معظم الشخوص ، عند ابراهيم أصلان ينامون ، وينظرون الى الشاطىء ، ثم مرت فتاتان صامتتان أمام الكشك وما زال الحوار ، بين البائع والرجل النحيل مستمرا عن المرأة العجوز ، وذكريات الحرب يقول الرجل النحيل : « المرة الأخيرة كانت توجد جنينة ينزل فيها العساكر أيام الحرب وكانوا يتطلعون من وراء السور » ·

على حين تسير بداية القصة فى خط زمنى واحد حتى يتداعى الزمن الماضى فى لحظة الحاضر فيحدث ما يسمى « بالتداخل الدينامى » فتبرز لحظات الماضى فى نفس لحظة الحضور فينساب الحوار فى اتجاهين : الأول صوب الزمن الماضى وانهيار كل معالمه ، نحو الحرب والجنينة والملهى

---

(٤) انظر ببليوجرافيا القصص والمجموعات فى الجزء الثانى ·

(٥) « بحيرة المساء » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧١ ·

(٦) « الملهى القديم » ، مجلة المجلة مارس ١٩٦٨ ، مجلة جاليرى ٦٨ ، عدد فبراير سنة ١٩٧١ ·

القديم ، والعساكر ، والسور ، وميدان « الكيت كات » ـ الذى لم يبق منه غير البوابة العالية ـ لأنها موجودة قبل أن يوجد هو ، **والثانى** صوب الزمن الحاضر ، حيث يشير الى المرأة المريضة وأبنائها الذين يعيشون معها على الشاطىء ، والعسكرى الذى التقى بالفتاتين ٠

على حين أن المرأة العجوز ما زالت مريضة ، وما زالت ساعة الزمن متوقفة ، يقول « والتفت الى البائع :

ـ كم الساعة الآن ؟

ـ ساعتى متوقفة قلت لك ٠

ـ نعـم ٠٠ نعـــم قلت لى ٠

ثم استلهام التاريخ القديم المحفور على البوابة العالية « وانتهت معركة الأهرام هنا فى ٢١ يوليو سنة ١٧٩٨ » ٠

ففى هذه القصة لا تهب الريح الا على علبة سجائر فارغة أما الماضى ـ الذى يعيشه البطل حيث تفتش عينه عن الكتابة القديمة ـ ٠٠ فانه يطغى على الحاضر وكذلك الحالة فى قصة « لأنهم يرثون الأرض » فتختلط معايير الماضى والحاضر نتيجة « الشك فى كل شىء هـل الساعة متوقفة ؟ هـل المرأة مريضة ؟ هل تأتى فى النهار ؟ وهل هم يحاولون ؟ ومن ؟ عن طريق الحوار وهو الأداة البنائية البارعة التى يحسن صوغهـا هـذا الكاتب ، ويديرها بحذق ، ويفرض علينا باحدى يديه الشك فى كل ما يعرضه علينا ، وباليد الأخرى الماضى وحده فى ذهن البائع هو القائم الثابت ولكنه قد زال وانقضى » (٧) فبرغم انتهاء الماضى الا أن له حقيقة الحضور فيختلط الماضى بالحاضر ولم يعد الماضى يتجه فى سهم أمامى الى الحاضر بل أصبح الماضى يدخل فى الحاضر والحاضر يستدعى الماضى ، وكأن اتجاه الزمن هو حاضر ـ ماض ـ حاضر ـ ماض ٠٠ فحضور العالم الخارجى يصبح حضورا ساحقا ثقيل الوطأة ، وهذا التتابع الزمنى المعكوس يفرز لنا بالضرورة القيم الكيفية أو الايحائية المتسلسلة فنحس « ما يوشك أن يكون انسحابا للانسان أمام الضغط الخارجى المحيق الذى يعد مجرد تهديد ، بل أصبح مثولا وواقعا لا رد عليها الا بالرد الوحيد الممكن فى هذا السياق ، والرد عن طريق نصاعة الرؤية الفنية وأمانتها الصامة(٨) بل يتداخل المـاضى والحاضر أيضا فى قصته « البحث عن عنوان » (٩)

---

(٧) ادوار الخراط : « ابراهيم اصلان وقناع الرفض » ، جاليرى ٦٨ فبراير سنة ١٩٧١ ٠

(٨) نفسه ص ٨٣ ٠

(٩) قصة البحث عن عنوان ، القاهرة ، جاليرى ٦٨ ، عدد فبراير سنة ١٩٧١ ، مجلة حرار مارس ١٩٦٦ ، « مجموعة بحيرة المساء ص ١٧ » انظر الببليوجرافيا ٠

وكأن أعمال الكاتب القصصية تسير فى خط بنائى ، تصاعدى ، فالرجل النحيل فى الملهى القديم لم ينقرض لكنه ظل يلازمنا فى ، بحثه عن العنوان ، وكما كان فى « الملهى القديم » لا يذكر شيئا عن عنوانه الا الآثار القديمة ، والذكريات المنقرضة فى الواقع والثابتة فى ذاكرته ، فما زال يواصل بحثه عن عنوان ، فالمتسول الكسيح يمد يده للمارة فى قلق ، واستمر الحوار بين النحيل « عارف السقا » والبدين « سيد البلتاجى » ، وكانا صاحبين فى المدرسة ، وأخذا يلوكان ذكريات الماضى ، والنحيل شأنه شأن « نحيل » قصة « الملهى القديم » لا يذكر شيئا ، فلم يتزوج وأمه قد ماتت ، التى كانت مريضة فى « الملهى القديم » وأصبح بلا اسم أو بيت أو عنوان ولا يملك غير ذكريات شقاوة الماضى وانكسار الحاضر · على حين أن « البدين » يحمل اللفافات وقفز فى الأتوبيس دون أن يعطى للنحيل العنوان وظل « النحيل » ساكنا مكانه ناظرا للكسيح ، بل ان سلة المهملات الفاغرة فاها فى قصة « البحث عن عنوان » تبتلع كل ما يسقطه الزمن ·

والواقع أن الزمن يسقط ـ هنا ـ كل شىء تاركا المكان للأسف ، وتاركا وراءه الكسيح رمزا » (١٠) فهذا الشك الذى ينتاب الشخصية جعلها تعيش الحاضر وتهذى بالماضى فيتداخل الحاضر فى الماضى فى عملية معكوسة للزمن ، فعندما يلتقيان يستمر تداعى الماضى فى لحظة الحاضر، فالشخصية أو الذات فى القصة تخبر على صعيد حياتها الومضات فالشخصية الزمنية المشتتة والمتلاشية ضمن اللحظة « ولذا فبناء القصة من خلال التتابع الزمانى والمكانى بناء « عار من كل توشية وزخرف برىء من كل كثافة خال من التلاحم الانفعالى ومن كل احتشاد لمتناقضات النفسية الداخلية ، بناء واضح مستقيم الخطوط · حاد الزوايا مقفل على نفسه باحكام » (١١) ·

فالكاتب لا يعنيه البناء التقليدى بقدر ابراز القيمة الكيفية للصورة والمشاهد القصصية وتراصها فى نسيج كلى موحد فنهاية قصصه دائما تبدأ من نقطة الحركة وتنتهى الى نقطة السكون ، ففى « الملهى القديم » حركة النحيل فى ميدان « الكيت كات » وتنتهى الى رحيله وسكون البائع مكانه · وفى قصة « البحث عن عنوان » يبدأ بحركة النحيل فى شوارع

---

(١٠) خليل كلفت : « ابراهيم أصلان فى مرحلته الجديدة » جاليرى ٦٨ فبراير سنة ١٩٧١ ·

(١١) ادوار الخراط : « ابراهيم أصلان وقناع الرفض » جاليرى ٦٨ فبراير ١٩٧١ ص ٨٠ ·

وسط المدينة وتنتهى الى رحيل البدين وسكون « النحيل » ، وفى « بحيرة المساء » تبدأ بالحركة داخل المقهى ، وتنتهى الى السكون الذى يغمر البهو ، والمكان ٠

وفى «رائحة المطر» (١٢) يبدأ بالوصف المتحرك أو الوصف السردى وتنتهى بعد الهجوم على الشاب وحضور النجدة بأن يأخذ أحمد كتابه من المقهى وتعود الحالة الى السكون والواقع فى هذه القصة هو الشقاء والزمن هو فترة التقلبات » (١٣) ٠

وهكذا فى بقية قصص المجموعة وبين البداية والنهاية يتتابع الزمان والمكان فى عملية معكوسة لهما ، فلم يعد الزمن يسير فى خط تصاعدى، أو تنازلى فى اتجاه واحد ٠ بل فى عدة اتجاهات صوب الحاضر والماضى ، والمستقبل وان كانت ملامح المستقبل خافتة فى قصص الكاتب الى جانب « لقيمة الكيفية » البارزة التى ترتب عليها قيم ايحائية فى نسيج القصة بعيدا عن المباشرة والتصريح ، وفى تقلبات الزمن من الحاضر للماضى أو العكس يصبح التتابع تتابعا كيفيا يبنى على القيمة الكيفية والايحائية للقصة وليس على البناء المنطقى أو السببى أو التقليدى ٠

ففى « بحيرة المساء » نجد حكاية مقابر الموتى يراد نقلها من مكانها واللعب بالطاولة على المقهى٠٠٠هذا السأم المجدب وايحاءات الموت والهمود والحياة المدفونة تحت ، من زمان ، من ناحية ، وبين العودة الى البيت ودفء الخصوبة والطفل والايلاد والتفكير فى الزواج وتكاثر النسل » (١٤) فالقيمة الكيفية للمحور الذى تبنى عليه القصص أشكال « التتابع الكيفى » حيث لا يلتزم الكاتب باللامعكوسة فى عملية الزمن بل يصبح بناء الزمان والمكان مادة تتشكل مثلما يقتضى الشكل القصصى ، فقصته « بحيرة المساء » التى كتبت سنة ١٩٦٥ تصور حالة اللامبالاة التافهة التى تعيشها هذه القلة من الأصدقاء وتكتسب قراءة الزهر « دو ياك » ، « شيش بيش » أقصى الأهمية ومن ناحية أخرى يكون نقيض اللامبالاة هو الجدية التامة والاهتمام البالغ فيتحدث رجل مجنون عن نقل هياكل العائلة العظيمة من المقابر التى تقرر هدمها لدرجة أننا نجد الزمن بغموضه القاسى والعجز الجنسى ، والجنون واللامبالاة ، والانتحار والحياة الرتيبة التافهة نجدها كلها تتجاور وكأنها لا تعكس نفس الجوهر » (١٥) ٠

---

(١٢) رائحة المطر ، القاهرة ـ جاليرى ٦٨ ص ٤٨ نوفمبر سنة ١٩٦٨ ع ٣ ٠

(١٣) انظر : « خليل كلفت » بحث سابق ص ٩٤ ٠

(١٤) ادوار الخراط : مقال سابق ص ٨٠ ٠

(١٥) خليل كلفت : ابراهيم أصلان فى مرحلته الجديدة جاليرى ٦٨ ع ٧ فبراير سنة ٧١ ص ٩١ ٠

وفى قصة « لأنهم يرثون الأرض » التى كتبت سنة ١٩٦٧ (١٦) يبدأ بالحوار ثم الوصف المتحرك ويتساءلان عن العم عمران وعبد الله القهوجى وكيفية وضع الانجليز الجيش المصرى فى المقدمة ومن خلفه الاسترالى فالانجليزى ، يقول عبد الله : « الكابتن قالى : اذا خاننا الجيش المصرى يضربه السودانى واذا اتفق المصرى والسودانى يضربهما الاسترالى واذا اتفق المصرى مع السودانى مع الاسترالى يضربهم الجيش الانجليزى » .

فالقصة تستلهم الشخصية فيها الأحداث الماضية فى لحظة المعايشة والحضور ، فيتداخل الماضى والحاضر فى لحظة من الزمن ، ويستمر هذا التتابع الكيفى الذى يعنى بالقيمة الكيفية داخل نسيج القصة حتى النهاية فيقول : « لا تكتفى بالمسكنات ولابد أن تجربها » وهذا التعبير يبدأ به القصة وينهيها أيضا بنفس هذا التعبير وحولها تدور أحداث القصة فلا يكفى لانسان ابراهيم أصلان أن يشعر بالألم وبحقائق الأمور لكن يكفى أن يعيشها ويجرب أحداثها ، وان كانت هذه القصة تجسيدا لمأساوية الانسان فمثلما كان الانسان يعلب فى علب السردين عند « مجيد طوبيا » ويشوى فوق الأسياخ عند « محمد ابراهيم مبروك » فعند ابراهيم أصلان تخلع رأسه من جسده . يقول : « الحبل خلع دماغه من جسمه ... وأحضرنا الخيط والابرة وركبنا رأسه فى جسمه لكن رأينا أن رأسه ركبت حقا . قفاه كان محل وجهه ، ووجهه أصبح محل قفاه » .

وفى أثناء تتابع القصة مع تتابع الزمن والمكان يتوقف الزمن أيضا فى قصة « الرغبة فى البكاء » سنة ١٩٦٥ (١٧) ففيها يتناسب ايقاع حركة الشخوص مع ايقاع الزمن ، فرتابة الزمن وبطؤه الذى يصل الى حد التوقف يجعل الشخوص عنده ذات ايقاع بطىء أيضا وينعدم فى معظم الأحيان فى نهاية القصة . يقول : « جلست ونظرت الى ساعتى فوجدتها متوقفة » بل حاول أن يملأ الساعة فوجدها ممتلئة ، ففى اللحظة التى يتوقف فيها الزمن تصبح الأم مريضة أو عجوزا ملقاة على الشط بين أكوام الزبالة أو تصبح المحبوبة « الزوجة » عاجزة أيضا عن منح الطفل حيث لم تجد الزوج الفارس الذى يمنحها الطفل ، فلجأت الى التحليل الذى أحضرته من عند الطبيب .

لذلك عند تتابع الزمن أو المكان داخل القصة يترك آثاره على الشكل القصصى فى لحظة التوقف أو الاستمرارية المعكوسة أو غير المعكوسة ،

---

(١٦) لأنهم يرثون الأرض : جاليرى ٦٨ العدد الأول مايو سنة ١٩٦٨ .

(١٧) الرغبة فى البكاء « جاليرى ٦٨ ع ٧ ص ٦٦ فبراير سنة ١٩٧١ » ع الجمهورية ١٩٦٧/٤/٢٧ مجموعة بحيرة المساء ص ٦٧ .

بل تصبح القيمة الكيفية أو الدلالة الايحائية فى بناء القصة هى الجوهر ، الذى تبنى عليه أشكال « التتابع الكيفى » فتصبح لكل بنية داخل القصة دلالتها ، وقيمتها الكيفية والايحائية التى تؤدى الى قيمة أخرى · على حين تأتى قصة « التحرر من العطش » التى كتبت سنة ١٩٦٦ (١٨) « يعيش فى هذا العالم واقعا كابوسيا كله معاناة تتكرر فيه الأحداث فى رتابة تثير الملل وكأن الزمن توقف (الساعة متوقفة ـ مثلا ـ فى قصتى الرغبة فى البكاء ـ الملهى القديم) ·

« وانحسرت الحيـــاة ومعهـا حـــرارة الأحاسيس واضـــطرام العواطف » (١٩) ·

فبناء الزمن داخل القصة يترك آثاره على الشكل القصصى فيصبح شكلا متتابعا تتابعا كيفيا لا يعنيه البناء المنطقى أو السببى بقدر ابراز الملامح والايحاءات والقيم الكيفية داخل العمل القصصى التى تشكل فى النهاية نسيج القصة « فانسان ابراهيم أصلان يهرب من الواقع الكابوسى الى عالم يمكن أن يحقق فيه ما يصبو اليه وهو حين يرفض الواقع بما فيه من عبث وزيف وقهر يعبر عن ايمانه بأن الغـــد المشرق الذى يحلم به آت » (١٠) ·

لذلك فالزمن عند الكاتب تداخلت فيه مستويات الماضى والحاضر فى ديمومة مستمرة مع الحدث أو فى صراع مع الذات ، ففى لحظة المعايشة يعتمد الكاتب على الاستحضار الذى يؤدى ، الى التداخل بين مســتويات الزمن المـاضى ، الحاضر ، المســتقبل ، وهكذا فى كثير من قصـــص الكاتب التى بدأت سنة ١٩٥٦ بداية من قصة « الملهى القديم » وحتى قصة « من عواقب ركوب الماء » سنة ١٩٨٤ (٢١) ·

حيث نجد التتابع الزمانى والمكانى وعلاقته بشكل التتابع الكيفى فى قصص عبده جبير بداية من مجموعة « فارس على حصان من خشب » سنة ١٩٧٦ مرورا بروايته « تحريك القلب » سنة ١٩٨٢ (٢٢) منتهيا

---

(١٨) « التحرر من العطش » القاهرة ، جاليرى ع ٧ ص ٦٧ فبراير سنة ١٩٧٢ ، مجلة صباح الخير نوفمبر سنة ١٩٦٦ ، مجموعة بحيرة المساء ص ٨٩ ·

(١٩) آمال فريد ، القصة القصيرة بين الشكل التقليدى والأشكال الجديدة ، فصول سبتمبر ١٩٨٢ ·

(٢٠) آمال فريد القصة القصيرة بين الشكل التقليدى والأشكال الجديدة فصول ص ٢٠٣ ·

(٢١) من عواقب ركوب الماء ، القاهرة مجلة الموقف العربى أبريل سنة ١٩٨٤ ·

(٢٢) ألف باء سنة ١٩٨٢ ·

برواية « ثلاثية سبيل الشخص » (٢٣) لكن ما يعنينا هو مجموعته القصصية « فارس على حصان من خشب » ففى نفس القصة اهتم الكاتب بابراز عنصر الزمان فى القصة حتى انعكس بدوره على العمل القصصى فأصبح الشكل يعنى بابراز قيمته الكيفية ودلالاته الايحائية ، ففى ظل التفتيت المعاصر للابداع القصصى أصبح الزمن يلعب دورا كبيرا فى القصة القصيرة المعاصرة ، فبينما كانت تهرول المحبوبة بين الجدران وتنتقل بين الأمكنة اذ وجدناه يتطلع جالسا لساعة الزمن المتوقفة يقول : « أخذت تجرى بين الجدران وكان هو جالسا تحت ساعة الحائط الخشبية المتوقفة يتطلع الى البندول فى زجاج النافذة المقابل ، ورفعت ذراعها السمراء وكشفت عن فخذها الذى كانت واضحة عليه آثار الجرح » ٠

فالمكان هنا تحرك على حين أن الزمان هو الذى توقف وفى نفس العمل نجد مشهدا مغايرا ، حيث المكان يتوقف ، لكن الزمن هو الذى يتحرك فبعد أن شابت وصار هو عجوزا وعجز عن منحها الفارس نجد المكان نفس المكان برغم جريان الزمن ، وهما ما زالا فى الانتظار يقول اننى أرى أننا أصبحنا عجوزين جدا « وهو ما زال يتراجع ، على حين أن الوقت يمضى » بل عندما تعانى آلام الوضع فى طفلها القادم وتستغلق عليه اللحظة يقول :

ـ ربما لا يمضى النهار ٠

ـ هل تعتقد أنه سيتوقف ؟

ـ ربما يتوقف ٠

ـ لا ٠٠ الزمن لا يتوقف ، انه يجرى كالأنهار التى تصب فى البحر ؟

ـ تقول والبحر ليس بملآن أو من هذا المقبل ؟

ـ لا ٠٠ فقط ان الزمن لا يتوقف هذا ما أود قوله دعنا من حكاية البحر اننى أعتمد على أنه يمضى » ٠

فالزمن يجرى فى ديمومة مستمرة حتى صار المحبوبان عجوزين ، على حين أن المكان لم تتبدل معالمه وانتظار الفارس الذى لم يأت بعد والطفل ما زال غائبا فى ملكوته المظلم ، فالزمن يتحرك ولا يتوقف على حين أن الحصان الخشبى ما زال خشبيا لم يجد من يمتطيه ليحركه ، واللوحة لم تكتمل بعد ٠ انه التوقف المكانى برغم جريان الزمن ٠

---

(٢٣) دار التنوير للطباعة والنشر بيروت سنة ١٩٨٣ ٠

بل يتخذ الكاتب من الزمن دعامة يلقى من خلاله اسقاطاته الرمزية فعندما أخطأنا حساب الزمن ولم نجعل له معيارا تخبطنا فى الواقع وصارت لحظات الولادة للطفل القادم متعثرة ، بل تأتى الطفلة مشوهة ، « الطفل الفارس لا يجىء نقول له بعد أن مات الأطفال الثلاثة اننا أخطأنا حساب الزمن » ٠

بل يستمر بناء الزمن فى قصة « أن تنتظم أو لا تنتظم » من نفس المجموعة فالزمن يمضى والعذراء التى كانت تصادفه فى أسفاره لم تأت بعد ٠ انها تجسد قضية الزمن فالاحساس بعبثية الزمن لا يقدم أو يؤخر لدى شخوصه مما جعل المحبوبة لم تأت بعد ٠

وفى قصة « قطط صغيرة لعيد الميلاد » تتابع الأحداث مع جريان الزمن وتغير المكان فعندما يجلس فى حجرته ، ويستمر الوصف السردى يتداعى الماضى فى لحظة الحاضر فيقول : « اعتدلت ، فكرت فى الذين كانوا يجلسون وعدت أفكر فى الصور المعلقة فى حجرتى » ٠

فالتذكر أو الاسترجاع يصبح فى القصة ذا قيمة كيفية تترتب عليه قيم ايحائية تحمل معانى ودلالات موحية ، بل انها تحول من مسار الزمن اللامعكوس فيصبح دفعا معكوسا ويصبح المكان ليس « المكان الطبيعى » بل يخلق الكاتب عن طريق كلماته مكانا وزمانا خياليين لكل منهما مقوماته الفنية وانعكاساته على الشكل القصصى فينقلنا من زمن الاسترجاع الى القفز نحو المستقبل فى نفس لحظة الحضور ٠ يقول : « فكرت أن أذهب لشراء دمية صغيرة وصامتة ذات عيون بنفسجية » فانتقل من الماضى عبر الحاضر الى الزمن الآنى الذى يكمن فى بؤرة الشعور ثابتا لم يحدث بعد ، وعندما يشترى الهدية يعود لحجرته ويفكر فى وجه الفتاة عندئذ لم يوقد الشموع فقط فالزمن لا يسير فى خط طولى أو تصاعدى مطرد ، لكنه يتداخل فى نسيج القصـــة فيصبح بنـاؤها مجموعة من القيم الكيفية والدلالات الايحائية تتراص مكونة النسيج الكلى للقصة مع تتابع الزمن والمكان لتبلور فى النهاية الوحدة الكلية للقصة ٠

ويخترق الكاتب المعـاصر أحجبـة الزمن فلا يتقيـد بمنطقيته أو تسلسله التدريجى بل يصبح مادة يتشكل منها عالم الكتب فيدور الحدث فى كل مستويات الزمان والمكان فى لحظة واحدة ٠ ففى قصة « الحركة ودلالات الزمن » لجميل عطيـة ابراهيم من مجمـوعته « الحـداد يليق بالأصـدقاء » عنـدما يقف فى الشرفة تتداعى على ذهنه صحارى السنين البعيدة ورسالتها تخبره بمرضها على حين أن « رقية » أمام باب الحمام تسب ، ويلتقط الأحداث المبعثرة فى مدينة طنجة بالمغرب وينتقل للقاهرة

فيجد سامية تفتح عينيها على دقات ســاعة جامعة القاهرة ، وهى تقرأ الرسالة المرسلة لها من مدينة « أصيلة » ثم ينتقل الى المغرب تارة أخرى ، حيث فتيات ثانوية الامام « الأصيلى » يتجمعن حوله ، ثم يستحضر صورة سامية فى القاهرة مرة أخرى ويراها ، وقد فزعت من قراءة الخطاب ، ثم الحديث بينه وبين « سنيوريتا » والبقال المغربى ويرى « سامية » فى القاهرة وهى وسط الفرقة يمسك والدها نتيجة التحليل ، ثم يرى الناس الذين اكتروا الحمام فى اللحظة التى يتأهب فيها مع « سنيوريتا » لسماع برنامج عن غرناطة والشباب يستمعون لاذاعة القاهرة ، والأحداث المتباينة المسترسلة فى اللحظة التى يستمع فيها والد سامية فى القاهرة من داخل التاكسى هذه الأحداث ، فتضايقه الكلمات ، ثم يصل للعيادة وهناك تظل سامية فى انتظار الطبيب محدقة فى الأفق اللانهائى ، فالنسيج القصصى يخترق دوائر الزمن والمكان فى آن واحد من خلال الحدث المستمر ، مع دلالات الزمن والمكان ، فيصبح لكل بنية فى القصة ، قيمة كيفية وايحائية تتراص هذه الدلالات الموجبة ، لتكون وحدة القصة · وهكذا يمكن تطبيق هذا الشكل من التتابع على الكتاب المعنيين ·

***

التتابع التكرارى

ويعنى به اعادة القص بصورة جديدة فى كل مرة لكنها تنطوى على نفس الجوهر ، ويتحقق هذا التتابع عبر تتابع الصور ، وتباينها ، وعبر المزج بين العناصر المتباينة والمتماثلة ، أى أن بناء القصة ، يعد بمثابة صور مترابطة ومتتالية متماثلة أو متناقضة ، مع تكرار دلالتها تكرارا يبعث الحيوية فى البناء وفى هذه الحالة يكون الزمان معكوسا أو غير معكوس لأن دوائر الزمان تتداخل مع الصور القصصية ، والذات تتصارع مع الزمن ، « والزمن حينئذ هدام وشرير ومكروه فى نظر الذات ، أو الشخصية ، حيث « تقدم الزمن الصاعد صوب الموت والدمار يتحول الى طغيان الزمن أو الكل فى حرب مع الزمن » (١) ٠

وهذا التتابع التكرارى قد تبلور فى قصص معظم الكتاب الذين سلكوا طرق تيار الوعى وهم ادوار الخراط ، ومحمد ابراهيم مبروك ، ومحمد حافظ رجب ، وأحمد هاشم الشريف ، ومحمود عوض عبد العال ٠ فيكون الشكل القصصى عندهم مجموعة من الصور المتراصة والمكررة بمعان ودلالات جديدة ، لكنها تحمل نفس الجوهر ، فتتكرر دواعى الزمن ، التى تقف أمام الذات واستحضاره فى صورة لا معقولة ، فيوضع حينئذ ضمن اطار الخواطر ، السوداوية والانعكاسات القائمة التى تصدر عن اتجاه الزمن ، صوب الموت والعدم ، بل أصبح الزمن منسوجا فى خيوط الحياة النفسية ٠

ففى قصص « ادوار الخراط » فى مجموعته « اختناقات العشق والصباح » يتبلور من خلالها هذا الشكل من التتابع التكرارى ، فتتتابع

---

(١) هانز ميرهوف ٠ مرجع سابق ص ٨٢ ٠

الصور القصصية ، التى تعكس مفاهيم ودلالات جديدة ، فى كل صورة · ففى قصته « نقطة دم » يقول : « ··· الرغبة والقلق تجيش كلها فى صدر الطفل الذى كنته والذى أنا هو » ثم تتتابع الصورة وتتكرر بملامح جديدة فيقول : « أعرف أننى لست طفلا ، ولكنى لست بعيدا جدا عن ذلك الطفل » فتتتابع الصور السوداوية أو الكابوسية على الشخصية القصصية التى تتداخل عندها « مستويات الوعى » فالحصار يزداد اختناقا حولها · بل يأخذ معانى ودلالات جديدة ، فى كل صورة متتابعة تتابعا تكراريا فنجد الحصار بين الأبواب الشاهقة الأركان وبين أعمدة السلم · وفى الحلقة الحديدية الملتوية القضبان وفى طرقات الحدائق الممتدة بلا نهاية وفى النباتات الوحشية ، المرتمية خلف مدارات الكون وفى شبكة الأسلاك العالية الممتدة حول أعناق الخراف والماعز ، هذا الحصار يتجسد فى الاختناق والعهد المنبعث من الصور المتتابعة تتابعا تكراريا ·

فبرغم أن الجوهر واحد وهو ابراز صور الحصار الانسانية الا أن الصور تتوالى بدلالات ومفاهيم جديدة ، ففى نفس القصة فى اللحظة التى نجد فيها الكاتب يحكى أحداثا انقضت وبالرغم من هذا الانقضاء الا أن الماضى يمثل الحاضر ــ أى الماضى من حيث استخدامه الطفل الماضى ــ له حقيقة الحضور فيستحضر رسالتها التى كانت قد كتبتها له تقول فيها يا صديقى يا أعز صديق اننى أحتاج وجودك الملائكى بجانبى · أنا فى أزمة خانقة لقلبى ، فأنا أحبه ولا يمكن أن أخذله وهو كما تعرف يحبنى وأنت صديقنا الوحيد الذى نبيحه أسرار قلبينا ··· أتوسل اليك أن تأتى ·· سأنتظرك ··· أنا أنتظرك وأصلى لله وللعذراء مريم أن يقوى عزمك حتى أراك » · هذا الاسترجاع أو العودة الى الوراء يسير وفقا لمجرى الزمن فى القصة والزمن حينئذ يكون « لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضى غير منظم وغير مرتب وكلمة الحضور تعنى الوجود الملموس والحى فى نفس الوقت أى الحاضر الزمنى أو ما هو كائن » (٢) ·

ولذلك تردد استخدام الكاتب للفعل الماضى كثيرا فى لحظة الحضور فيقول : « كانت رسالتها ··· كان قلبى قد أجفل ··· سافرت من الاسكندرية ··· أحسست بثقل جاكتتى ··· خرجت للميدان ··· أخذت الترام المفتوح ··· قالت لى ان قريبا لها يشتغل ··· وقلت لنفسى ··· وقلت لها ··· كان قلبى مثقلا ··· كان الفهد الأسود ··· كان

---

(٢) سيزا قاسم : مرجع سابق ص ٢٨ ·

المبنى ... نظرت اليه اللبوة بكسل ... تقدم الشيء الحيوانى ... سقط الحيوان ... كان هذا الجانب » (٣) .

هذا الاستحضار والعودة للماضى فى اللحظة الحاضرة تجسدت فى معظم قصص الكاتب « فالماضى يختلف عن المستقبل فيما يختلف عنه به . بأنه ترك آثارا وسجلات فى حين أن المستقبل لا يفعل ذلك » (٤) .

أما التتابع المكانى فاعتمد عند الكاتب على الوصف السردى الذى أدخل عنصر الحركة فى الصورة الفنية (٥) ففى نفس القصة نجد « التتابع التكرارى للصورة القصصية من حيث عبق التراب الذى يمتد متموجا ببطء من رائحة الماعز الجبلى(*) بعد تتابع العديد من الصور الجديدة فيقول « رائحة مياه البركة تحت الشجر الثقيل القديم تعود برائحة التراب المبلول فى قرية أمى منذ سنين ... » .

ففى الصورة السابقة كان عبق التراب ينساب من حوش الماعز والخراف وفى الصورة التى تليها ينساب التراب أيضا من رائحة الدم المواربة عبر السنين ، فالقصة تكرار للصور بمفاهيم جديدة تبعث الحيوية فى العمل الفنى . بل ما زالت صور القطار تتداعى على الذهن فى أكثر من مشهد قصصى فيقول : « سافرت من الاسكندرية بقطار الساعة الثامنة صباحا » . ويقول أيضا فى نفس القصة : « وكنت أعرف أن على أن آخذ آخر قطار بعد ساعة وأن كل شيء ما زال بلا حل » .

وفى قصة « قبل السقوط » نجد التتابع التكرارى للصور القصصية المتتابعة والمكرورة ، بمفاهيم ودلالات جديدة فالصورة القصصية التى تتجسد فيها صورة « منى » وهى تسير مع ابن خالها على حين هو أعزل يكتفى بأن يراقبها أو ينتظر . يقول : « ومنى تدخل الى السطح تحمل بمشقة طشت الغسيل المثقل بملاءات السرير والجلاليب والفساتين ... وضحكت » . يعود فى نفس القصة لتجسيد نفس الصورة فيقول : « كنت قد رأيت متى تخرج من الحارة وتستدير حول البيت المهدوم واضطرم قلبى واستدرت بحركة لا أكاد أحسها نحوها ... أدنى أهمية » .

---

(٣) انظر : قصة « نقطة دم » من مجموعة « اختناقات العشق والصباح » من ص ١١ الى ص ١٩ .

(٤) انظر : هانزميرهوف : مرجع سابق ص ٤٩ ، ٥٠ .

(٥) انظر : الفصل الخاص بالصورة الكلية عند الخراط .

(★) انظر : ص ١٠ من نفس القصة يقول « رائحة الماعز الجبلى تاتى من الحوض الترابى القاحل » .

لكن فى الصورة الأولى كانت منى تشتهيه وتبغيه أن يأتى لكن توالت عليه الصور الكابوسية وسوداوية الرؤية الضبابية التى تتجسد فى عالمه نحو الأسوار الحجرية الحمراء ، والبوابات العالية المقدسة خلفها والأبراج الناقصة الأركان التى تفصلهما . يقول : « وأرى خلفها وقريبة جدا منها أسوارا من الحجر الأحمر المتين وبوابات عالية مقوسة العقود وأبراجا غامضة الأركان ... » .

فتتجسد صور قبر أبيه بعد رؤيته للأبراج القاتمة التى تحول دون الوصول اليها بل عوالم من العساكر والأطواق والنوافذ المغلقة ومدافن الموتى والملائكة الحجرية كلها تقف حائلا لتفرز الصورة الأخرى لمنى وقد أصبحت تلومه على تفرده مكتفيا بالانتظار . قالت له : « ماذا تعرف أنت ؟ أنت لا تعرف شيئا أبدا ولا أراك أبدا مع أولاد الحارة » . حينئذ رأى القمر باهتا ومدورا وعادت السوداوية تحتويه .

حينئذ تكررت الصورة القصصية لمنى لكنها صورة تحمل مفاهيم جديدة عن السابقة ، حيث الصورة القصصية تصور الناس وقد سقطوا على الأرض لانهم ما زالوا نائمين ، فلم يسمع حتى صراخهم يقول : « وسقطت الشرفة الى الأرض وسقط الناس ولم أسمع اصطدامها بالشارع ، ولم أسمع صراخهم » ، لكن عندما وثبت درجات السلم كانت ما تزال تنتظره يقول : « كانت تدعونى وكانت حية ولكن باردة الدماء وقد استكنت فى الفراش وكانت تنتظرنى » .

وهذه الصور التى تتابع مع الشكل القصصى تتناسب طرديا مع التتابع الزمنى ، فزمن حدوث الصورة الأولى عندما صعد السلالم كان بعد الظهر المتأخر يقول : « كنت قد صحوت من نومة بعد الظهر المتأخر وكنت بالبيجاما القطن وفيها خط مستطيل لامع وصعدت السلالم القديمة بسياجها الخشبى الذى يلمع سواده » وتتابع الصورة القصصية مع تتابع الزمن حتى عندما يأتى وقت صعوده السلالم الجديدة المصنوعة من الأسمنت كان ذلك أول الصباح يقول : (صعدت السلالم الجديدة المصنوعة من الأسمنت المحبب ... لم أستغرب أننا كنا فى أول الصبح) .

فالزمن فى تتابعه زمن دائرى حيث يبدأ الزمن فى حدث القصة من نقطة معينة ويتتابع معه المكان والحدث حتى اذا انتهت الصورة القصصية انتهت عند زمن البداية مع تتابع المكان . فالمكان ليس دائريا بالمفهوم التقليدى ، وان كان دائريا بالمفهوم الصورى « أى مفهوم الصورة حيث تبدأ بصعوده السلالم الخشبية القديمة بسياجها الخشبى ومع دورة

الزمن تنتهى الصـورة والقصـة بصعوده السلالم الجديدة المصنوعة من الأسمنت ، وبين الزمنين زمن السلالم الخشبية وزمن السلالم الأسمنت كان يتمدد العالم الكابوسى بحواجزه الضـبابية ، وتكون لحظة الخلاص من هذه الحواجز التى تبدأ فيها ارهاصات اللقاءات بينه وبينها ، وتوشك أن تتكلم لأول مرة فى حياتها · يقول : « ولكن صوتها كان فيه أيضا بحة كأنها توشك أن تتكلم لأول مرة فى حياتها من غير جهد ولا معاناة ودون كلمـات » ·

لكن الزمن الذى نجده فى القصة يبدأ بعد ظهر اليوم ، والنهاية فى صباح يوم آخر ليس هو الزمن المقصود فى القصة لكن التتابع الزمنى هنا تجسد فى استحضار الصور ، فالكاتب فى القصة ما هو الا قاص للأحداث الماضية المتداعية عليه فى لحظة الابداع والمعايشة ·

ولذلك كما غلب الفعل الماضى على قصته « نقطة دم » غلب أيضا على قصة « قبل السقوط » من نفس المجموعة بل وقصصه الأخرى « أقدام العصافير على الرمل » ، و « على الحافة » ، و « محطة السكة الحديد » ، أى أن الزمن المقصود فى تتابعه مع الشـكل القصصى انما هو « الزمن النفسى المرتبط فى الحقيقة بالشخصية أو الذات فأصبح الزمن منسوجا فى خيوط الحياة النفسية » (٦) ، حيث يدخل الدليل الزمانى فى كل من وعى الانسان لذاته ودراسة الانسان والمجتمع « والحياة العضوية لا توجد الا بمقدار تطورها فى زمن ··· ونحن لا نستطيع أن نصف الحالة الآتية للكائن العضوى دون أن نأخذ تأريخه بعين الاعتبار ، ودون أن نحولها الى حالة فى المستقبل تكون الحالة الآتية منها بمثابة نقطة ـ العبور اليها » (٧) وهذا ما لجأ اليه الكاتب المعاصر فى توظيفه للزمن ، فلم يصبح مجرد استحضار للماضى أو تجسيدا للحاضر ، أو استشرافا للمستقبل ، بل أصبح الزمن يحمل كل هذه الدلالات الاستحضار أو الاسترجاع « العود للوراء » فى اللحظة الحاضرة ثم الاستباق أو القفز الى الأمـام فى نفس لحظة الحضور أيضا · ويعنى بالماضى اذا اختيار الذاكرة الحاضرة لشىء معين مضى وبالمستقبل المتوقع أو الانتظار لشىء آت ومقبل » (٨) ·

ويستمر التتابع التكرارى للزمن والمكان فى قصة « أقدام العصافير على الرمل » بداية من وقت الظهيرة فى محطة القطار فى « أبى قير »

---

(٦) انظر : سيزا قاسم : بناء الرواية ص ٥٢ ·
(٧) هانز ميرهوف ، مرجع سابق ص ٨ ·
(٨) نفسه ص ١٤ ·

وعبر الأجواء الزمانية والمكانية يصبح انسانا ضائعا فى طيات الرمال بحثا عن فيكتوريا ، والأصدقاء ، ففى لحظات التهاب النيران وانفجارها أصبح يرجو الخلاص لكنه ما زال عصفورا وأقدامه خانته فوق الرمال ، لا توقف سيل النيران المتأججة ، فالصور أيضا كلها تتتابع تتابعا تكراريا بمفاهيم جديدة وبدلالات رمزية موحية ، وكما استخدم الأفعال الماضية نحو « كان ، وغزل ، ورأيت ، وقالت ، وظهرت ، وكنت ، ..... » ويستمر الفعل « قال » و « قلت » وكان وكنت فى نسيج نفس هذه القصة والتى يجعلها تتكرر فى لحظة الحضور والمعايشة من الزمن الماضى فالزمن عنده فى هذه الحالة له « صفة السيلان وهذه الصفة هى عنصر دائم وسط لحظات الزمن التتابعية فى تأثيرها المستمر » (٩) · فالامتداد الزمنى هنا يتناسب مع التتابع التكرارى للصور من خلال الحاضر الذى يشتمل على عناصر الذاكرة والتوقع أو الاسترجاع والاستباق وهذا الامتداد الزمنى مع التتابع التكرارى للصور فى الشكل القصصى ينقل الينا بعض المفاهيم المبهمة عن « الما قبل » أو « الما بعد » « السابق » و « اللاحق » « الماضى والحاضر » وهى ألفاظ تشير الى ترتيب الزمن واتجاه مساره » (١٠) ·

ويستمر التتابع التكرارى مع استخدامه الزمن الماضى فى لحظة الحاضر فى قصته « على الحافة » فيستخدم الفعل الماضى دائما فى لحظة التعايش أو لحظة الحضور الفعلى للقص ·

واذا كانت الذات القصصية ، قد اهتدت الى المحطة فى « حيطان عالية » فى قصة « محطة السكة الحديد » فانها فى « محطة السكة الحديد » سنة ١٩٧٩ لم تهتد للمحطة بل لم تعد تعرفها فالضياع فى القصة الأولى بعد نزول المحطة لكن الضياع هنا من قبل النزول · يقول : « أسأل نفس السؤال الممزق وأنا صامت جامد الجوارح ، أين يقف هذا القطار ؟ واذا وقف فكيف أعرف أنها محطتى ؟ » وهكذا تتتابع الصور وتتكرر بمعان جديدة وجوهر واحد ·

وعند محمد حافظ رجب فى مجموعته القصصية « الكرة ورأس الرجل » تبدأ القصص بتوالى الأحداث مع توالى الزمن فى لحظة الوعى فى قصة « مارش الحزن » تصوير للمشهد الجنائزى الصامت معبرا عن حديث النساء قبيل وصوله للشرطة ، وكيف أنه كان موجودا فى منتصف

---

(٩) هانزميرهوف ، الزمن فى الأدب ص ٢٢ ·

(١٠) نفسه ص ٢٤ ·

الليل فانتابه الشك فى حقيقة وجوده ، واختلطت معايير وجوده · بل معايير الليل بالنهار بعامود النور ، بالطرقات ، وعند هذه اللحظة تتداخل دوائر الزمان ، فيصبح الزمن عنده ممتدا داخل الضباب والظلمة ، انحدار ثم انعطاف الى مكان ما يأوى فيه الانسان الضائع » · بل الليل عنده ابن شرعى للزمن ، وابن شرعى لهذه المدينة ، وهنا نجد العلاقة بين التتابع الزمنى والذات فى الشكل القصصى · يقول : « جاءوا أبى من القرية ، صرت شرطيا حارسا أحرس هذه المدينة ، والزمن الذى يحتويها » والاحساس بضآلة الذات تجاه الزمن أحيانا ، والصراع بين الذات والزمن فى الحين الآخر مستعملا المونولوج الداخلى والخارجى فى صياغة القصة وينتقل من ضمير الغائب الى المتكلم حين يقول : « هو غريب والليل هو الآخر غريب ·· ابن شرعى للزمن ·· جاءوا بى من القرية » · ويتدفق الزمن فى سيولة مع نسيج القصة · يقول : « يجب أن أعود وأحرس الزمن والمدينة » · ويقول : « كل شىء يسير فى مداره بنظام نحن ذرات ضئيلة غير مرئية داخل هذا النظام » ·

بل يغمر نسيج القصة البناء اللامنطقى أو بعثرة الحدث فتبدأ القصة بالمشهد الجنائزى ، ثم وهو يسير أمام القسم ، والنساء خلفه ، ثم يستمر المونولوج الداخلى لدى الشخصية القصصية ، فيستمر توالى الأحداث التى مرت بالشرطى خليل عندما ترك ورديته نتيجة الاحساس بالقرية ، ولكن فى اللحظة التى استسلم فيها وقرر العودة لمكان ورديته ، ودهمته سيارة · عندئذ ينتهى المونولوج ليعود للحديث المتداعى على لسان خليل الى أن يموت ، ثم يعود مرة أخرى الى النساء الخمس ، وهن يصرخن لمشهد دفن الميت ، فالقصة لا تسير فى بناء تقليدى مألوف ، بل يستمر التتابع التكرارى فى قصة « الثور الذى ذبح الرجل » ، ففى الصباح يدخل رجل على موظف كبير ويقص له أنه ذبح الثور الذى اعترضه فى الترولى ووضع أمامه لفافة بعدها صرخ الموظف الكبير ونادى السعاة · ثم نجد لوحة قصصية أخرى فى العيادة النفسية حيث « ع » فى العيادة النفسية ثم بقر بطن « الطبيب » ثم اعطاء البروفيسير ·· الدواء · فصار ثورا له قرنان وقد طعنه الرجل الذى يحمل سيفا ويرتدى عباءة ، ويستمر نسيج القصة فى بناء لامنطقى ، فالشخصية تتحول الى ثور ، بل نخال كل العالم « ثيران » وهو فى غابة عندما يسأله « البروفيسير » فى أى عصر أنت · يقول : « فى عصر الثيران الهائجة » ·

ولا يستمر التتابع الزمانى والمكانى فى بناء « دينامى » فأحيانا تتوقف اللحظة ويتكثف الزمن ، فأثناء نومه فى العيادة وتذكره لكلمات « البروفيسير » يقول : استرخى جسد « ع » على أثر الجرعة بعد قليل

فقده ، ونام متعبا يتحسس رأسه فوجد فى أعلاه قرنين بارزين » فالمكان فى داخل العيادة لكن الزمن يتكثف فى الحاضر والماضى والمستقبل ، ففى القصة عالم من الدوامات والسيل الشعورى المنساب فى نسيج القصة عند « محمد حافظ رجب » فرأسه هى الخلاص فى كل قصصه · ففى القصة الأولى « الكرة ورأس الرجل » يرى أن تحطيم رأســـه وتفريغ محتوياته هو الوسيلة لايقاف الفوضى داخل الملعب ، فاللاعبون لا يدركون حقيقة رأسه ، بل لا يدركون شيئا سوى الكرة ، فلتكن رأسه هى الكرة ·

وفى قصة « الثور الذى ذبح الرجل » يسمع صرخة مفزعة داخل رأسه فانشطر الى نصفين ، يقول : « هل يمكنك أن تدلنى على حانوت قريب أبتاع منه قطعة غيار أخرى لرأس جديدة أو مستعملة لا يهم أضعها محل صمام الأمان المهدد بالانفجار فى التو » ويستمر الصراع مع ملاكم أراد تهديده · فقصصه تبدأ من نقطة معينة ، ثم تستمر دوائر الصور ، تتداخل وتتابع الأزمنة والأمكنة فى القصة ، حتى تنتهى من حيث بدأ · ففى البــداية لفافة للموظف الكبير ليبحث عن عربات جــديدة تخفف الزحام ، وتنتهى بوضع لفافة بعد أن قتل الثور ليبحث له الموظف الكبير عن عربات جديدة تخفف الزحام ·

وفى « الكرة ورأس الرجل » البداية تبدأ بمحاولة استرداد رأسه من الملعب وتنتهى أيضا بأن يثبت لهم أن رأسه فى امكانه أن يقف مع الكرة وهذا يكفى · بل تتكرر الصورة القصصية للرأس فى قصص الكاتب فى قصــة « الثور الذى ذبح الرجل » ، وقصــة « حديث بائع مكسور القلب » فرأسه أكبر من محطة الرمل ، أى أنها تتسع لكل ما فى المحطة فرأسه تملؤه ويزيد ·

والتتابع الزمانى فى هذه القصة ينساب مع الشعور فى لحظة من الزمن مكثفة وعندما يغالبه الاعياء ، وتتحطم رأسه ، وتسقط منه العربات والأتربة ، تتداعى على ذهنه كلمات أبيه · يقول : « قال لى أبى يوما أنت مولود هنا ، نزلت من بطن أمك ، تبحث عن زبائن لتبيع لهم على الفور » · والفعلة يقولون لى ان هذا حدث فى زمان لا يعرفون هل مضى أو لم يأت بعد ؟ ومن هنا ينشأ « الترابط بين نواحى الزمان والذات فى قريتين · ضمن الانسياب الزمانى للحاضر الخداع أو المموه ضمن العلاقات التى تشكل تركيب الذاكرة والماضى الشخصى للفرد » ·

والقصة عند « محمد حافظ رجب » انما هى صراع الشخصية مع عنصر الزمان الحاضر الخداع والمموه ، ولأجل ذلك كان التتابع تتابعا تكراريا ، فنجد الكاتب فى نسيج القصة يعمل على اعادة القص بصــورة

جديدة فى كل مرة لكنها تنطوى على نفس الجوهر الواحد . وهذا التتابع يتحقق فى قصصه عبر تتابع الصور وتباينها ، وعبر ضرورة المزج بين العناصر المتباينة والمتماثلة ، ففى قصته المشار اليها « حديث بائع مكسور القلب » نجد الصورة القصصية التى يبدأ بها القصة تتجسد من خلال تداعى الماضى حيث يقول : « نزلت أبيع منذ ولدت ، وأنا أقف فى هذا المكان .. » (١١) . وتتكرر نفس الصورة بمشهد مغاير ، ولكنها تنطوى على نفس الجوهر حيث يصور مشهد البيع عندما يقف فى وسط المحطة فهنا تداعى الماضى فى زمن الحاضر . يقول : « .... اشعرينى أنى مازلت أمد يدى وأبيع » . على حين يتداعى الماضى أيضا فى الحاضر فيقول فى نفس القصة : « والفعلة يقولون لى ان هذا حدث فى زمان ما لا يعرفون هل مضى أو لم يأت بعد » . ويقول : « أشرت لك بيدى الى مكان ما يقع فى زمان غريب بعيد لم أعثر عليه بعد ويقول : مرسى يا حبيبى » أين هذا الزمان ؟ يجب أن تعثر عليه حالا . ويقول : « أنا الآخر يجب أن أجد زبائنى فى أى زمان يعيش هؤلاء الزبائن الآن ؟ » ، فى زمان ما كنت أشاهد أمثال هذه المخلوقات وهى تسير هنا » ، « لم أعرف بعد فى أى زمان نحن الآن » ، « هرع الناس مخلوقات الزمن الذى مضى الطريق الى الأبدية يمر فوق رصيفى حيث جثتى ملقاة منذ أعوام بعيدة لا تجد من يدفنها » وتكون نهاية القصة على رحى قطب الزمان الماضى الذى يتجسد فى لحظات الحاضر ، فيقول : « مرحا كم نقطة المسلة ألقى الحاكم على نظرة استدار الى العساكر خلفه احملوه هو وعقربه وجرذانه » .

وتكون النهاية أن ألقوا به فى « البوكس » وهو مكسور القلب ما زالت المحطة تنهار من رأسه ، والبضائع باردة لا تجد من يشتريها ، وزبائن الزمن الماضى قد دفعوا به تحت أنقاض المحطة ، فالزمن هو القطب الذى يتحرك من خلاله بناء القصة ، فنلحظ التداخل بين الذات والزمن فى قصصه ، بل نجد التبادل والتلازم بين وحدتى الزمن والذات ، ويكون الزمن هو الرحى التى تدور عليها الصورة القصصية حيث يعبر الزمن عن وحدة التداخل ضمن الزمن والذات وانعكاسه على أشكال التتابع القصصى، ان هذه التساؤلات الزمانية التى تبلور لنا الغربة وضياع الذات فى بوتقة الزمن ورحلة البحث عن عقله وعن شخصيته برمزية الفن غير المنطقية انما تبرز لنا دلالة ايحائية فى نسيج القصة حيث « ان الباحث عن عقله وعن شخصيته كمثل من يبحث عن شىء ضائع يكتشف ذاته هو ، وليس

---

(١١) انظر : فى نفس القصة ص ٢٩ ، ٣٦ ففيهما صورتان قصصيتان مكررتان بمضامين جديدة تمثل الزمن الدائرى للتتابع التكرارى .

ذات أي انسان آخر » (١٢) لمحاولة خلق الشخصية الضائعة لأن خلق الشخصية من المرجح أن يكون هو أهم انجاز عظماء الكتاب (١٣) ٠

فشعر الانسان بضآلته تجاه الزمن فيقول فى مارش الحزن : « نحن ذرات ضئيلة غير مرئية داخل هذا النظام » فأصبحت الذات القصصية تعانى عذابات الواقع المعاصر كما عانته عند مجيد طوبيا فى « خمس جرائد لم تقرأ » وعند محمد مستجاب فى « كوبرى البغيلى » وعند محمد حافظ رجب فى قصة « الثور الذى ذبح الرجل » ، وقصة « المطر يلهو » ففيها يستمر التتابع التكرارى للزمن والمكان والصورة القصصية ٠ فالبداية يوقف سيل الأمطار اللقمة فى حلقه وحلق زوجته وتستمر محاولاتهما **ايقاف المطر** حتى يسقط على السلم فتتحطم سلسلة ظهره ويربطها بالسرير بجوار الابنة وينتظر محاولات الزوجة وزوجة البواب حتى تنتهى كل المحاولات ومن الملاحظ أن هناك تناسبا طرديا بين التتابع التكرارى للزمن والتتابع التكرارى للمكان فى قصص الكاتب فعندما يكون التتابع الزمنى لامنطقيا يكون التتابع المكانى لامنطقيا أيضا ٠

ففى قصته « حديث بائع مكسور القلب » تتراص الصور التجسيدية المكرورة فى نسيج القصة يقول : « علقت أذن قبقابى المسلوخ فى مسمار واستلقيت فوق السلسلة المكسورة » ٠ ويقول فى صورة قصصية تالية فى نفس القصة : « الأمطار تغسل عذابى بلا جدوى وعنق القبقاب المقطوع تسيل منه الدماء فالصور تتراص وتتوالى وتتكرر لكنها بمفاهيم جديدة ٠

بل يستمر تتابع الزمن فى لحظات الحاضر ، فالجنود الرومانيون والعبيد يسيرون فى ساحة محطة الرمل وفى اللحظة التى يتجه فيها الناس للبحر يستحضر الزمن الماضى فى لحظات الحاضر حيث « جنود الرومان قادمون ٠٠٠ قائد جنـود الرومان فى الطريق يا رجال ويستمر تتابع الزمن عندما يقول « قائد حملة الرومان توقف فى الساحة ٠٠٠ » وفى مقابل هذا الاستحضار للزمن تصبح الذات نملة يقول الرجـل للنملة أمام مقر الحاكم » تبادليني مكانى بدلا من مكانك ؟ قالت وهى تتلفت حولى هامسة اسكت مخافة أن يسمعوك فيؤذونى ويؤذوك » ٠

من هنا نجد « أن الارتباط بين اقتناص الزمن وهوية الذات ينطبق بصورة عكسية فاذا كان هناك انقطاعات صارمة فى عملية اعادة بنـاء الماضى عن طريق الاستحضار والتخيل فان هوية الـذات واسـتمرارها

---

(١٢) هانزميرهوف ـ مرجع سابق ص ٥٣ ٠

(١٣) Op. cit., Mor jorie Baulton., p. 71.

يضعفان بصورة مماثلة وهذه ناحية مألوفة فى الأوضاع النفسية المرضية التى كثيرا ما تؤدى الى انهيار الذات التام » (١٤) ٠

لكن تتابع الزمن والمكان فى بناء القصة ينبجس خلالهما الاستحضار داخل وعى الكاتب فى أى زمان وأى مكان مما يجعلنا نطلق عليه صفة البحث فيما وراء الزمان والمكان فالذات فى قصصه لا تدرى كم من الزمن مضى ولا كم من السنين باقية ففى القصة المشار اليها يقول : « الرجال مازالوا فى الحائط وأيديهم مرفوعة الى أعلى ، الوقت مر عليهم فلم يعودوا يدرون كم من السنين مرت عليهم ٠ قال رجل أنجبت أولادى وأنا واقف هنا قال آخر وما الغريب فى ذلك أولادى انجبوا حفدتى وأنا واقف ووجهى فى الحائط كما أنا » ٠

ونجد الموظف الرومانى المحمول فوق أعناق العبيد يقول : « عودوا واركبوا السفن ابقوا عبيدا فيها ليخدموا فى القاع حتى نهاية العمر لكى تتطهروا وتعودا بلا خطيئة » ٠

ففى لحظة استحضار الزمن تفقد الذات هويتها ، بل تشعر بالضآلة فعندما تطلع « عبد » الى حجرة جوازات المرور ، « ودهش ، الزمن فى داخلها انتفخ بالرائحة النتنة جوفه مازال محشوا بسندوتشات الفول ، عندئذ نجده يبغى أن تحتويه المرأة فلم يعد يشعر بأقدامه يقول : فقدتها هل العالم فى الخارج مازال موجودا ؟ لكن الزمن يحتوى المرأة أيضا ٠ يقول : « الرجل فقد حاسة الادراك من كثرة تطلعه فى وجه الساعة وهو ينتظر ٠ ظن المرأة الزمن احتواها فصرخت ٠ لو كانت هى الزمن لامتنعت عن الصريخ واحتوته » ٠

وبرغم ضآلة الذات تجاه الزمن فى معظم الأحيان الا أن الذات عنده مهزومة تجاه الحاضر أيضا فلا يتوانى عن البصقة المتمردة شأن أحمد الشيخ فى « دائرة الانحناء » والملاحظ فى معظم قصص الكتاب المعاصرين أن الذات تجاه الزمن تشعر بالضآلة ، لكن الذات الجماعية تجاهه تستمد وجودها منه فالعبيد فى لحظة انهيار الذات كانت الضآلة تحتويهم ٠

على حين أن الذات الجماعية عندما وقفت فى وجه الرومانى صرخوا جميعا بل فرشوا رءوس الرومان أنفسهم وأسنانهم مع المعجون وأمواس الحلاقة فى محطة الرمل للبيع » ٠

---

(١٤) هانز ميرهوف ، الزمن فى الأدب ص ٥٨ ٠

وفى اللحظة التى قد جف ماء البحر ويستطيعون أن يدوسوه باقدامهم فجأة صاح رجل قادم من جهة البحر « ياعالم ياهوه ماء البحر جف » ويتجسد التتابع أيضا فى لحظات الصراع بين الذات والزمن يقول : « كل شىء الأشياء فى الخارج تقف متوترة فى انتظار نتيجة اللعبة الزمن ، والكوخ ، والسطح ، والمرأة زوجة الحانوتى فى الداخل تشهد القوة ، وهى تتصارع على المصير : المدية فى قصة « الأب حانوب » .

ان القضية التى تتجسد فى قصص « محمد حافظ رجب » من خلال التتابع التكرارى فى الشكل القصص هى البحث عن الانسان عبر الأزمنة المتداخلة سواء كان متمثلا فى الذات الفردية أو الجماعية فيقول للكمسارى فى قصة « جولة ميم المملة » هل أعود الى الدكان وأدفن الجثة وأربى أولاد الأب المذبوح أو أبقى هنا شرط أن أجدك معى » . فالجد الذى مات من زمن ينهض ليحدثه ، والأب الذى طعنه بسكين ينهض أيضا من موته مبتسما والسكين فى صدره لا يبغى اخراجها قائلا لابنه : « لا فائدة من اخراجها ما دمت تركتنى وهربت فستظل فى مكانها » .

فهنا يتلازم الموت والزمن والذات فيتخطى الكاتب حدود الزمن والموت فى بناء الذات ، فموضوع الزمن والموت والشخصية والعلاقات بين هذه الثلاثة فيما بينها ، وبين شىء ما نهائى يشملها كلها ، ويحكم على المغزى فى الأحداث بصورة متزايدة بواسطة هذه العوامل الثلاثة »(١٥) بل يحطم الكاتب مستويات الزمان والمكان ليلتقى بأبيه ، وجده اللذين قد ماتا من زمن ، على حين تتجمد لحظات الزمان ليأتى الأب بنفس «السكين» المحفورة فى قلبه . فيقول : « هؤلاء رجال الزمن الذى مضى » . ويقول : « ولا أحد يعرف الحياة من الموت اليوم أنا هنا ، وغدا أنا هناك » .

هذا الصراع بين الذات والزمن والموت كان نتيجة للتطورات المعاصرة التى تركت انعكاساتها على صعيد الحياة الانسانية ـ التى وقفنا عندها ـ وشعر الانسان بضآلة الماضى تجاه الزمن الحاضر فأسهم الفرد فى تمزيق النمط التقليدى الذى انعكس بدوره على النمط التقليدى (١٦) للأسرة « وأسهم انهيار الأسرة فى تصغير الماضى ، أو قد يكون هو نفسه انعكاسا لتقلص الزمن فى الحياة الانسانية فقد انكمش الماضى بمقدار ما كان محفوظا فى تتابع الأجيال التى تكون أسرة » (١٧) والفرد ينظر الى هذه

---

(١٥) نفسه ص ٤٦ .

(١٦) نفسه ص ١٤٢ .

(١٧) محمود عوض عبد العال ، مجموعة « علامة الرضا » كتاب المواهب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٣ . وتتراوح قصصها ما بين ١٩٧٣ ـ ١٩٧٩ انظر ص ١٥٣ من المجموعة .

الظاهرة على أنها فعل تحررى · وهذا ما صوره لنا الكاتب فى قصته « جولة ميم المملة » فالفرد يبغى التحرر من السلطة الجاثمة على صدره المجسدة فى شخص الأب فى قصة « الأب حانوب » · يقول : « دس يده فى صدر أبيه ، أخرج قلبه ، من السكين وذبحه ، وارتمى الأب فوق بلاط الدكان فداس فوق جثته ومسح الدماء من السكين » ·

***

وتعد أيضا قصص محمود عوض عبد العال ضمن أشكال التتابع التكرارى ، ففى مجموعة « علامة الرضا » (٢) تتكرر فى قصصه الصور القصصية والمشاهد بدلالات جديدة ففى قصته « علامة الرضا » يقول : « انزعجت برغم البسمة على شفاههم كان جوابك عبر الصحراء الى منابت شعر الرأس كان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا » · ثم بعد مناجاتها للابن اللاموجود عبر الصحراء الأبدية يتكرر نفس المشهد القصصى بصورة جديدة عندما يلتقى بها قائلة : « جئت لزيارتك هنا لأن مخلوقا لن يهتم بزيارتك فى الصحراء ، أنت ابنى علمتك الصمت ولن أقول صمت من أجلك » ·

هـذا التتابع التكرارى الذى يعتمد على تكثيف الصورة والايحاء يتخلله تجسيد الذات والزمن فتقول يفتشون عنك ولما مر بنا شرطى يسأل عن الزمن قلت له ليس ولدى مريضـا » · فتتداعى الأحداث ويتكثف الشعور من خلال الزمن الماضى الذى يتداعى على الذات فى الزمن الحالى لكنها تظل قابعة فى بوتقة لأن الصندوق الذى تحمله أكبر منها ولابد أن يعيش داخـله فالأم تستحضر الزمن عن طـريق التتـابع التـكرارى والمونولوج فى صورة مكثفة بطاقات تعبيرية ·

ويستمر التتابع الزمانى مع شكل التتابع التكرارى فعندما تتجسد لحظات العذاب الأبدى للذات يتوقف الزمن فى قصة « كلمات أسير » عندما يشترى الساعة النحاسية وتحتـويهم عـذابات السجون وأربطة الأعناق ، لحظتها يشعر أن الزمن توقف يقول : « فى ربطة عنقى تمساح جسدك ممدود فى الساقية زمن مات باقيا على شفرة النيل مقيدا أسيرا » ·

ويبدو التتابع التكرارى فى قصته « أوديب قابل أخته » يستلهم الزمن الماضى والحاضر مع تتابعه التاريخى قائلا : « هاموش من الأسلاك أمامه للتحقق من الأرقام ٤٨ ، ٥٦ ، ٦٧ ، ٧٣ » · ثم تكرر الصورة بنفس التداعى الزمنى للأحداث مع بعث ماء الحيوية داخل نسيج الصورة المتتابعة · يقول أيضا : « هاموش من الأسلاك أمامه للتحقق من الأرقام

٤٨ ـ ٥٦ ـ ٦٧ : ٧٣ هـ » بل يتضخم الزمن تجاه المكان فدوائر الزمن تتداعى على الذات حتى تضيق ذرعا بتفجير فقاعات الزمن · يقول : « تركته أمه مع أخوته فى حجرة مغلقة ضاق المكان بالزمن المطوط » ، بل تضيق الذات بالزمن فيصبح لا وقت للحياة فتقول له : « أقول لك اذهب لا وقت للحياة الأوامر الجديدة » ·

ومثلما وجدنا عند محمد حافظ رجب أن « الذات تبغى الخلاص من السلطة الأبوية أو سلطة الأسرة أسهمت فى تصغير الماضى وعدم الاستقرار » «١٨) وجدنا أيضا الشخصية تبغى الخلاص والتحرر من السلطة الأبوية · وهذه ظاهرة تتعلق بعنصر الزمن وتتابعه على الشكل القصصى فالأم تقول للأب : « كان ابنك فى ماخور للصيادين الثرثارين يفيق بلهجة المطارد يشير بسبابته فى الظلام أبى لا أريدك » · وفى قصة « الوقوف فى الشوارع » يتحرر الابن من سلطة الأب ويصفعه · يقول الأب :

ـ تصفع أبيك يا قذر ·

ـ وافق على السفر ·

ـ كيف ·

ـ اعطنى نقودا لأكون حرا فى سويسرا حتى يوم القيامة ·

لذلك كانت الذات القصصية عند الكاتب يتقمصها عنصر الزمن فهو الوحش الرابض أمامها حيث يتضاءل وينقضى ، أو يتكثف ويتسع والذات ما زالت غارقة فى هذه الديمومة لم تحظ بالخلاص بعد · فتقول : « كلا انى أعلم أولادى لأتركهم للزمن » · وتقول : « أريد أن أموت فى أى وقت سأترك لأولادى صدى أم داعرة ، لا تترك بندقيتك يا طفلى العزيز ، سوف ترتاح بندقيتك على كتفك وأنت تقتل أعداء أبيك » · انه تجسيد للعلاقة بين عنصر الزمن والذات والموت · وطوال الزمن المتداعى فى قصص المجموعة يبحث عن الابن الضال أو الغائب والأم تناشد ابنها الضائع فى الصحراء الأبدية السابحة مع ديمومة الزمن · ففى قصته « الوقوف فى الشوارع » يرد الصوت عليه : « وجدت ابنك يا ترى ؟ » فيقول : « ربنا يسهل ويعود » · بل ضاعت الأم أيضا فخرج يبحث عنها تائها فى زحام العالم فيقول : « شرفى ضاع منى فكيف أسكت ؟ أدور عليها فى الحبس

---

(١٨) : ماتزمير هوف ، الزمن فى الأدب ص ١٢٤ ·

المؤقت بمراكز الشرطة .. ضاعت منى » . حتى عندما يعود الابن فى قصته « كوع القرد » فتتنكر الأم قائلة : « لا .. ابنى لا يعود حيا » فيقول : « حين أكون بجوارك وتنكرين وجودى هذا يا أمى مؤلم ... » لكنه لا يملك غير أن يسير صامتا فى ذهول عبر الصحراء .

بل يصل عالم الكاتب مع التتابع الزمانى فى الشكل التكرارى للصور حيث تتبعثر المشاعر فتنعكس الترابطات النفسية على السياق القصصى فأصبح عالمه عالما « لامعقولا» يقول فى قصة « تائهة فى مدينة الملح : « ثديى معضوضتين عقابا من أمى . زمجر جرس الباب رأيت أبى يضاجع طفل ابن عمى » .

***

التتابع الزمانى والمكانى ووسائل التشكيل السينمائى

مع التطور الذى واكب العصور الحديثة تمكن الانسان من ادخال تعديلات كثيرة على هـذه الطرق فى حفظ تراثه ، وأصبحت الصـورة الفوتوغرافية ، والرسـم وتسجيل الصـوت والحركة من أهم وسـائل الاحتفاظ بالتجارب القديمة وبالذكريات الماضية » (١) ٠

وقد أثرت هذه الوسائل على حياتنا اليومية وعلى نظرتنا للكون من حولنا فجاءت السينما « الصور المتحركة » فى أواخر القرن التاسع عشر وعملت على ابراز تلاحق الصور الفوتوغرافية ، وبهذا أضـافت عنصر الزمان الى المكان ، وأصبح من الممكن تصوير الحوادث والمناظر ، والتطور فى التتابع « الزمكانى » وأصبح من الممكن التحكم فى الأبعـاد الزمنية بطريقة العرض البطىء والعرض السريع (٢) ٠

وهذه الوسائل قد تأثرت بها القصة القصيرة المعاصرة فكانت هناك أوجه الشبه بين طريقة العرض ، وتتابع المشاهد السنيمائية وتتابع الصور والمشاهد و اللوحات القصصية فى نسيج القصة ٠ « حيث تمكن الانسان لأول مرة من أن يعيش فى الماضى لاعن طريق القراءة أو التذكر ، أو عن طريق صور فوتوغرافية ، أو لوحات زيتية ، بل عن طريق العيش فى الماضى نفسه وسط مشاهد متعددة ، تصور الماضى بأشكاله وألوانه وأصواته المختلفة (٣) ٠

---

(١) انظر : د٠ طه محمود طه ، المرجع السابق ص ١٩٧ ٠
(٢) نفسه ص ١٩٩ ٠
(٣) نفسه ص ٢٠٢ ٠

هذه الأشكال لاتنشأ لذاتها ولا تروج لذاتها ولكنها تنشأ وتروج لانهـا تعبر عن تصـور معين للحيـاة (٤) فأثر هذا الاستخدام لوسائل التشكيل السنيمائى فى طريق « تكنيك » القصة القصيرة المعـاصرة ، فظهر ما يسمى « بالمونتاج الزمانى والمكانى » ، القطع ، الاختفاء التدريجى والصور عن قرب ، الارتداد ، اللقطات ..... الخ ، لكن ما يعنينا من هذه الطرق هى طريقة المونتاج الزمانى والمكانى ، لتوافقهما مع ظـاهرة التتابع الزمانى والمكانى فى الشكل القصصى ٠

***

(٤) شكرى عياد ٠ الرؤيا المفيدة ص ١٨ ٠

المونتاج الزمانى والمكانى

يشير المونتاج بالمعنى السينمائى « الى مجموعة الوسائل التى تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار ، أو تداعيها ، وذلك كالتوالى السريع للصور أو وضع صورة فوق صورة أو احاطة صورة مركزية بصورة أخرى تنتمى اليها » (١) وقد أشار « دانشيز » الى طريقتين فى تقديم هذا « المونتاج » فى القصص ، تلك التى يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتا فى المكان على حين يترك وعيه فى الزمان ، ونتيجة ذلك هى « المونتاج الزمانى » ، أى وضع صور وأفكار من زمن معين على صور وأفكار من زمن آخر ، والطريقة الأخرى ، أن يبقى الزمن ثابتا ، ويتغير العنصر المكانى الذى ينتج عنه « المونتاج المكانى » (٢) ٠

فنجد فى القصة ، تتجاور هذه المناظر بطريقة المونتاج ـ لتجسد فكرة المؤلف ، ثم يحدث التحول بطريقة سينمائية تعتمد على المقابلة والضد » (٣) ٠

لكن المونتاج المكانى والزمانى لم يقتصرا على قصص تيار الوعى ، بل امتدت هذه الطريقة الى معظم كتاب القصة القصيرة ، أمثال « مجيد طوبيا » ، و « عز الدين نجيب » ، و « محمد البساطى » ، و « جمال الغيطانى » ، و « يحيى الطاهر » ، و « ابراهيم أصلان » ، و « يوسف أبو رية » ، و « محمود الوردانى » ، وغيرهم ٠ فنجد فى قصص « جمال الغيطانى » ، و « يحيى الطاهر عبد الله » ، و « مجيد طوبيا » ،

---

(١) روبرت همفرى ٠ مرجع سابق ص ٧٢ ٠

(٢) نفسه ص ٧٢ ، ٧٣ ٠

(٣) د٠ عبد الحميد ابراهيم ، القصة القصيرة فى الستينيات ص ٦٦ ٠

و « ابراهيم أصلان » ، و « محمود الوردانى » ، توقف الزمن وتحـرك المكان ٠

فعند « جمال الغيطانى » ، فى مجموعة « أرض ، أرض » وفى القصة التى تحمل اسم المجموعة ، توقف الزمن عند رصاصات النكبة ، وأخذت الأماكن تتداعى ، وتتهاوى فى برج الهزيمة ، ويعد الكاتب هذه اللحظات التى توقف فيهـا الزمن ، خـارج دائرته التى تجمـدت عند التاسعة والنصف ، يقول فى نفس القصة : « ورأيت اللحظة التى أمر بهـا الآن خارج الزمن متصلبة ، قوامها التوتيا ، وعروق سوداء رفيعة ، وابر ، وشوك ٠ لحظة هى زمن قائم بذاته لا أول له ولا آخر ، بلا بداية ، أو نهـاية » ٠

وفى قصة « أجازة ٧٢ » من نفس المجموعة ، عنـدما يرى القطن الأبيض الذى لم يخرج من الدولاب مرة ، ويشم عبق هذه الرائحة التى طالما تاقت روحه اليها فى هذه اللحظة أيضا تتجسد لحظات الموت فى عينيه فيقف الزمن ٠ يقول : « ارتعش الدم من وريد قلبى ٠ طويت بعقلى سبعين ساعة مقبلة رأيت اللحظة التى أقطع فيها الحارة أستدير عند المنحنى ثم اختفى عن عينى أمى » ٠

وعندما يرى عم سيد بائع الفول وتزاحم العشرات عليه فتمتد لحظة استباق الزمن وهى اللحظة القـابلة لاسترجاع الزمن الماضى ٠ يقول : « مصر تتناول افطارها ، أراهن أن وقفة عم سيد عمرها ألف سنة » بل يتوقف الزمن أيضا عندما تتداعى الأحداث الماضية أو الآتية على ذهنـه فعندما لاحظ كبير المفتشين اهتمامه بالبيت المملوكى القديم الذى تتوافد عليه الضيوف فينزل الأكل للغرباء ٠ يقول : « لاحظ كبير المفتشين هذا فأمر بنقلى الى المكاتب ، لكن لم يمر شهر حتى عدت الى البيوت القديمة والجوامع والزوايا وأسبلة المياه من الصباح أقوم اليهم زمن داخل الزمن » ٠

بل عندما تستغلق عليه اللحظة فتتوقف الأمنيات ويتوقف عليهـا الزمن ٠ يقول : « لو جاء الموت بعد مائة سنة فوق سريرى أى أفكار تجىء عندئذ ؟ » ويبدو أن الصاروخ الصهيونى الذى تمدد فى شريان المجتمع أثناء النكبة أصاب آلة الزمن فتوقفت كل اللحظات فى قصص الكاتب « أرض ٠٠ أرض » ، و « أجازة ٧٢ » ، و « عصـفور الشتاء » (٤) ، و « المغول » (٥) « مفاجأة ليلية تحت هدير المدافع » (٦) ٠

---

(٤) نشرت فى مجلة المجلة سنة ١٩٧٠ ٠

(٥) نشرت فى روز اليوسف يناير سنة ١٩٧٠ ٠

(٦) جريدة « العمال » أبريل سنة ١٩٧٢ ٠

لذلك « فقد وقف الزمن فى قصة « جمال الغيطانى » « أرض ·· أرض » عند التاسعة والنصف نزل صاروخ صهيونى فأصاب آلة الزمن ، وأوقف العقارب عند التاسعة والنصف ، ومع أن أحشاء الآلة قد خرجت ، فقد ظل شىء ما بداخلها يتحرك ويتحرك ثم يعود الى الوقوف عند التاسعة والنصف (٧) يقول : « التاسعة والنصف لم تتوقف حركة العمل ··· تزعق صفارات ، تصر عجلات ترام عند منحنى ··· فى التاسعة والنصف يبدأ العمل فى بلاد بعيدة جدا عنا فى نصف العالم الثانى وتشتعل النار فى الأعشاب على جانبى قضبان القطارات فى التاسعة والنصف مشرط طبيب يشق بطن الانسان ·· بالضبط فى تمام التاسعة يرمى الفراغ جبلا من المتفجرات وزنه ألف ألف ألف رطل ، فتتداعى كل الأمكنة وتسرى الحركة فى كل الأشياء الا أنها لاتتجاوز حركة توقف الزمن عند تلك اللحظة التى جمدت الزمن فى بقية قصص المجموعة ·

وهنا وجدنا أن الزمن ظل ثابتا على حين تغير العنصر المكانى الذى نتج عنه ما سمى « بالمونتاج المكانى » فى القصة القصيرة من حيث تداخل الأفكار وتداعيها والتوالى السريع للصور القصصية بل تتخطى الشخصية عنده مستويات وحدود الزمان والمكان فى قصة « ناطق الزمان » من مجموعته « منتصف ليل الغربة » (٨) فناطق الزمان لا يتقيد بزمان بعينه أو بمكان بعينه بل يجوب كل الأزمنة والأمكنة · يقول : « ناطق الزمان » لسامى : « اتركنى فى غرفتك ·· امض أنت الى رزقك فأنا لست محدودا بمكان » · ويخترق الحدود الزمانية أيضا فيقول : « الأمر فى هذا الزمان صعب عسير منذ مئات السنين أنتقل بين القرى وأسواق المدن عبر جبال الثلوج البعيدة ··· قال ناطق الزمان ان الأعداء لا ينتهون منذ أن طاردوه زمن الخلفاء الأمويين ثم العباسيين اضطر الى الاستتار فى بلدة صغيرة » · وهكذا نجد أن اضافة عنصر الزمان الى المكان أمكن من خلالهما تصوير المناظر والحوادث والتحكم فى الأبعاد داخل الصورة القصصية ·

ونجد أيضا توقف ساعة الزمن فى معظم قصص ابراهيم أصلان على حين يتسم عنصر المكان بالحركة والاستمرارية فى قصص مجموعته « بحيرة المساء » فى قصة « الملهى القديم » ، و « الرغبة فى البكاء » (*) ·

---

(٧) د· على الراعى : « وقف الزمن » ، روز اليوسف يناير سنة ١٩٧١ ، وانظر مقدمة المجموعة ص ٥ ·

(٨) جمال الغيطانى : « منتصف ليل الغربة » مجموعة قصصية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ مختارات فصول رقم (٧) ·

(*) انظر : الجزء الخاص بالتتابع الكيفى ، فقد سبق فيه انعكاس الزمان والمكان على قصص ابراهيم أصلان ·

وتعد مجموعة « الكبار والصغار » لمحمد البساطى من القصص التى تحمل ارهاصات التعبير بوسائل التشكيل السينمائى حيث « اعتمد الكاتب فى البناء القصصى على التفكير بالصور الذى يصل فى معظمه الى الصياغة السينمائية سواء فى التشكيل أو التعبير حتى لنجد طريقة كتابة السيناريو السينمائى ماثلة أمام أعيننا » (٩) فالكاتب مثلا يتحرر من حروف العطف والربط والوصل ولا يعتمد على الحركة الخارجية فقط ، انما يدعمها بالحركة الداخلية ويحرص على الانتقال من لقطة الى لقطة أو ما يعرف بالتقطيع مع الاستغناء عن التفاصيل وأحداث التأثير عن طريق تتابع معين للصور واللقطات فى اللحظة التى يصبح فيها المتلقى قادرا على اكمال الفجوات بين هذه الصور يقول فى قصة «مشوار قصير» ضغط الرجل على فمه · كاد يكتم أنفاسه · ظلت أطراف الأستاذ ثائرة تلوح فى الهواء · مرت لحظات قصيرة سكنت حركته · بدأ كالنائم على صدر الرجل الضخم · أبعد الرجل يده عن فمه همس فى أذنه :

ـ هـه ·· حاتهدا ·· ولا أسيبك له ؟ ··

فتخلص الكاتب من أدوات الوصل وغيرها فى داخل الصورة وتعد هـذه القصص ـ كمـا ذكرنا ـ الارهاصـات الأولى لاستخدام الكتاب وسـائل التشـكيل السـينمائى فى التعبير وتابعه مجيـد طوبيـا ثم تابع هـذا التكنيك عز الدين نجيب فى مجموعته القصـصـية « المـثلث الفيروزى » (١٠) حيث ارتبطت الصورة القصصية عنده بأشكال التتابع الزمانى والمكانى ، ولمـا كانت وسيلته فى التعبير هى وسائل التشـكيل السينمائى ·

فقد بدا المونتاج الزمانى والمكانى فى قصصه موظفا توظيفا فنيـا فى « تكنيك » القصص ، الشىء الذى جعل قصص هذه المجموعة امتدادا زمنيا لوسائل التعبير المستحدثة ·

فبينما كان « ابراهيم أصلان » ، و « جمال الغيطانى » ، و « يحيى الطاهر عبد الله » أكثر ارتباطا بالعنصر الزمانى والمكانى ووسائلهم فى ذلك هى أشكال التتابع القصصى اذ كان « محمد البساطى » ، و « مجيد

---

(٩) انظر : على شلش « التفكير بالصور والتشكيل السينمائى » مقدمة المجموعة ص ١٣ الكتاب الماسى ، دارالكاتب العربى ·

(١٠) عز الدين نجيب ، المثلث الفيروزى ، دار الكاتب العربى ·

طوبيا » ، و « عز الدين نجيب » ، و « محمود الوردانى » أكثر ارتباطا بالعنصر الزمنى والمكانى ووسائلهم فى ذلك هى أشكال التعبير السينمائى .

ففى قصة المثلث الفيروزى تثبت الشخصية القصصية فى مكان معين أمام اللوحة التى يثبتها على الحامل ثم يقترب خطوتين ويمعن النظر فى عينى الطفلة أسفل اللوحة ويستمر التحديق فى صورة الطفلة أسفل اللوحة حتى يتداعى الزمن المنساب عبر الصورة القصصية فى البنـاء فيقول : «كيوم رأيتها فى القطار ذلك القطار عندما عدت فى المرة الأخيرة من القرية تاركا أمى تغسل الدموع وجهها تتوسل الى وتناديني من الشاطىء الآخر ...» ثم يعود للوحة مرة أخرى ومن خلالها تتداعى الكلمات يقول : « سيقول للعضو ذى اللحية والوجه المتورد أنت تهتم بتصوير الأشخاص وهذا عيبك انك لا تستطيع أن تتخطى الواقع ، بعدها يقابل المحبوبة المنتظرة عند محطة الأتوبيس ويستمر الحوار بينهما ، ثم تركب وتتجه الى » ترابيزته فى المطعم المعتاد فيثبت المكان وتتبدل صور الزمان على ذهنه فيتذكرها قائلا : « فى المجلة كانت تأتى كل يوم أحس بها حولى فى كل مكان عيناها حولى ، أسئلتها حولى ، رائحتها حولى ، فى كل مكان وكل يوم أوصدت الباب فبحثت عن الشقوق كانت الدموع تملأ وجـــه أمى فتحت لها فدخلت فى توجس ، وأخذنا نتكلم وأريتها صورة أمى «وفرجتها» على محتويات «دولابى» كان وجهها قريبا منى يبدو كبيرا جـدا ونور الأباجورة على المكتب يســلط عليه من الجبهة حتى الذقن وبقية جسمها غارق فى الظلام » .

وفى قصة « ظل السكين » من نفس المجموعة نجد فى أكثر من مشهد قصصى يتوقف المكان أثنـاء السرد ، ويستحضر الزمن بتداعياته المسترسلة ، وعندما كانت هى فى حضنه تنكمش بين ضلوعه فى لحظة مكانية معينة يقول : « تذكرها عندما كانت فى عنفوان غرورها كانوا يقولون أن رأسها أصلب من الحجر مـرر أصابعه فى شعرها من تحت المنديل وعرك أذنها برفق »

وفى نفس اللحظة يتذكر أيامه الأولى مع محبوبته التى تزوجهـا موسى ، ورحل ، وتتجلى صور « المونتاج الزمنى والمكانى عند تصويره المشهد القصصى فالصورة كلما اقتربت بدت أكثر وضوحا ، والعكس أيضا ففى لحظات تقريب الصورة يقول فى نفس القصة : « وساد الصمت ودنا وجهها منه حتى كاد يلاصقه أصبح كبيرا كبيرا كوجه خرافى وبدت العينان كفجوتين هاويتين » .

وتقترن الصورة بالظل فنخال الصورة كبيرة من انعكاس الظل عليها يقول فى قصته السقوط : « كانت أرنبة أنف الحاج شعبان تلمع وحدها وسط وجهه الغارق فى الظل · فكر عواد أنه لم يكن يلاحظ أن أنفه بهذه الضخامة » ·

ونجد الصورة القصصية صورة سردية تعتمد على الحركة فى التصوير ومصدر هذه الحركة هى استخدام الكاتب لوسائل « التشكيل السينمائى » فى التعبير من حيث وصف الصورة عن قرب أو بعد عن طريق الضوء أو الكاميرا أو القطع أو الاستمرار ··· الخ وهذه الوسائل كلها تتبلور فى « تكنيك » الكاتب لقصصه يقول فى نفس القصة : « تحرك فى تلك اللحظة خط الضوء من أمامه أخذ ينسحب وينسحب ، فتضيق رقعة النور فى الزقاق ، وسقط فجأة على المكان ظلام ثقيل نظر هناك كانوا قد أغلقوا باب المضيفة » ·

ومعظم قصص الكاتب نجده يستمر فى السرد والحوار وبين كل لحظة وأخرى تتجسد الذكرى عبر السنين الماضية أو الآتية فالشخصية فى القصة دائمة التذكر فى نفس المكان أى المكان غالبا ما يكون ثابتا على حين أن الزمن يتداعى على الشخصية فى صورة مكثفة ففى قصة نهاية اللعبة عندما هبط فى بيت «البلوكامين» الذى رحل عن بيته منذ سنين مضت ، حينئذ تتداعى على ذهنه صور الزمن الماضى وأحداثه التى عاصرها فى هذا البيت يقول : « لا يعقل أن تظل هذه الأشياء فى مكانها سبع سنوات ثابته لا تتحرك بكل ما تراكم فوقها من أتربة ·· »

وأيضا فى قصته « قمر الليلة السابعة » من نفس المجموعة أيضا عندما تقف فى الشباك فالمكان لم يتغير داخل القصة على حين صور الزمان تتداخل ، فتستحضر صورة عبده وشكرى ومحاولة كل منهما التقرب اليها وهى تسير على الكورنيش ·

ويستمر استحضار الصورة فى الزمن الماضى الى حين أن المكان ثابت فما زالت واقفة فى الشباك فى الليلة الأولى والثانية والثالثة وحتى السادسة يقول : « فى الليلة الأولى » وصلت الى الشباك ونسيت الأمر تماما ··· « والليلة الثانية » سارت نحو الشباك فى وجل « وفى الليلة الثالثة » عاد جسمها الى التمدد والتحليق أصبح الشباك والحجرة والبيت والوجود كله قفصا حديديا » · « وفى الليلة السادسة » قررت عدم العودة الى زوجها « ودخلت الحجرة ووقفت فى الشباك على أمل انتظاره بعد أن بحثت عنه · ففى القصة تتتابع الليالى والأحداث والزمن ، والمكان ثابت لم يتغير فيستمر تتابع الزمن عبر الصور المتماثلة والمتناقضة ·

ففى قصة « عبر السقوط » فى وقت العشاء نجد صورة الأطفال الجوعى يتجمعون حول « الطبلية » الفارغة ويلتقى « الحاج شعبان » الذى دبر مؤامرة ضد « أم كمال » لأنها رفضت أن تتزوجه أو تبيع له أرضها ـ مع « عواد » ، و « حمصون » ـ برغم أن الأول غير راض ويقبل هذا الفعل على مضض وفى الفجر عاد من بيته الى حضن زوجته وهو حزين لقبوله هذا الأمر وفى الضحى نسمع صياح الأطفال فى بيت أم كمال وخروجهم لجمع الدود من القطن · هذا التتابع الزمنى مع تتابع الصورة القصصية تتابعا تاريخيا · حيث وقت العشاء ثم الفجر ثم الضحى ثم الغروب عندما يحمر قرص الشمس ·

فالزمن دائرى مع الصورة برغم ثبوت المكان الذى ينتج عنه المونتاج الزمنى فى القصة حيث تبدأ الصورة فى زمن معين وتستمر فى التتابع حتى تعود الى نفس زمن البداية وصورة البداية أيضا فى قصـــة نهاية اللعبة تبدأ بدخول ضيوف فى المنزل لا ندرى من هم ـ ويستمر التذكر والحدث لبيت « البلوكامين » الذى كان يسكن المنزل · وفى نهاية القصة نعرف أن الضيوف هم عائلة البلوكامين فالزمن عاد لنقطة البداية على حين أن المكان هو نفس المكان لكن الحركة الدائرية للزمن عند كتاب الوعى ـ الذين وقفنا عندهم ـ يصبح لدوران الزمن فى قصصهم أكثر دلالة وايحاء ويتعلق بالذات والموت والميلاد حيث يصبح زمن الموت هو نفس لحظة الميلاد لمواصلة واستمرارية الزمن ·

***

بل نجد استخدام الوسائل السينمائية فى التغيير عند « محمود الوردانى » فى قصة تكاد تنفرد عن قصص المجموعة وهى قصة « بحر البقر » سنة ١٩٧٣ « من مجموعته السير فى الحديقة ليلا » ·

ففى هذه القصة كأن الكاتب يمسك بآلة التصوير « ليصف لنا عن قرب أو بعد أدق المشاهد وأبرزها · فالكاتب يلتقط بقلمه كل ما تقع عليه عينه يقول فى بداية القصة : « ما أن تخطو خطوتين للأمام حتى تلحظ بطرف عينك اليسرى بشكل سريع وتلقائى ···· فى النهـاية ستجد أنك مجبر على الالتفاف ثم أنك لا تملك الا ان تستدير تماما معطيا عينيك وجسدك الى اليسار ···· أما الثانية فانها منحنية الى الأمام ، وهى تملأ البلاص ولن تستطيع مهما حاولت اطالة النظر أن تكتشف أين ذهبت طرحتها لأنك سترى الرأس وهى تلتفت تجـاهك ··· وتنتقل بعينك بشـــكل ربما « أوتوماتيكي » نحـو اليمين لأنه قـريب جـدا

اليهما ... وأنت تعود مرة ثانية الى اليسار سيدهشك حقيقة أنك ستضطر الى التوقف مرة ثانية أمام المرأتين الجميلتين ... ، ويستمر الكاتب طوال القصة وكأنه فى يده آلة تصوير ينقل بها أدق المشاهد والتفصيلات والجزئيات من حيث تقريب الصورة وبعدها ومن ناحية الأمام والخلف واليمين واليسار فى تتابع مع الحدث .

والحقيقة أن الكاتب فى قصصه يستعمل القلم فى يده بمثابة العين على عدسة التصوير ينقل كل ما تلتقطه عينه وأذنه من أشياء مرئية أو محسوسة ، ونظن أن أهم المقومات التى دفعت الكاتب لمثل هذه الصياغة القصصية انما هو استعماله وسائل التعبير المستحدثة فى بناء القصة .

الفصـل الخـامس

الرمز ودلالاته الفنية

- تمهيـــد

أولا ـ الرمز الموروثى واستدعاء العناصر التراثية

- استلهام الموروث الفرعونى
- استلهام الموروث الدينى
- استلهام الموروث الشعبى
- استلهام الأحداث والشخصـيات التـاريخية

ثانيـا ـ الرمز التوليدى

- المرأة والرمز
- الصور الرمزية ومفردات اللغـة

الفصـــل الخـــامس

الرمز ودلالاته الفنية

تمهيـــــد

لما كان لهزيمة المجتمع الأوربى عقب الحرب العالمية الأولى أثر فى اتجاه بعض الكتاب والروائيين الى نبش الأساطير واللجوء لعالم البداوة لاحداث التواصل بين الماضى والحاضر واستخدام اللغة « بطريقة مشحونة بالرموز والدلالات منذ الربع الأول من القرن الحـالى فانه قد ظهر فى مصر على استحياء شديد فى فترة الأربعينيات ـ هذا اللون من الرموز ، ثم أكد وجوده بعد ذلك تباعا حتى استقر الآن على أيدى كتاب الستينيات وما بعدها » (١) فأخـذوا ينبشون فى الموروث سواء كان أسطوريا أم شعبيا أم دينيا ، وأصبح استدعاء هذه العناصر أحد مكونات الرمز فى قصصهم ٠

يستوحون من خلالها الماضى فى لحظات الحاضر ، ونعنى به ذلك الماضى المتعمق فى القدم ، والذى يوثق الصلة بيننا وبين الرجل البدائى، بل يربطنا بالمرحلة الطوطمية ، فيستحضر الكاتب شخصية الأم مقترنة بالخصوبة ، والطفل مقترنا بالميلاد ، واستطاع الكاتب بهذا الاستخدام محاولة رأب الصدع بين الانسان المعاصر والبدائى بمفهوم حضارى ٠

وقد يرجع ذلك الى رؤية الانسـان المعاصر للبـدائى حيث يتمثله كالطفل ، « لا يميز بين الشىء والذات ، فاذا أثار الشىء فى نفسه عاطفة نجده يميل نحو رد هذه العاطفة التى يحس بها الى الشىء نفسه الذى

---

(١) د٠ محمد مصطفى هدارة : « اتجاهات جديدة في القصة السكندرية المعاصرة » ، الدوحة يونيو ١٩٨٣ ٠

أثارها ، وما يدركه فى هذه الحالة ، هو رد فعل وليس الشىء نفسه الذى جلب هذا الاحساس العاطفى أو التحليلى ، أو الفعلى وهذه الطريقة لا تميز الانسان البدائى فحسب ، بل نراه فى بعض المجتمعات المتحضرة نسبيا » (٢) ٠

ونجد ذلك فى معالجة الكاتب المعاصر للقصة القصيرة ، حيث نجد رموزا معينة تختلف من كاتب لآخر ، تثير فى نفوسنا الخوف والاطمئنان، وتختلف هذه الرموز من شخصية الى أخرى ، لكنها فى النهاية تثير فينا هذا الشىء المرعب ، نحو استعمالهم البحر ،والذئب ، الحصان ، الفارس ، المهر ٠٠٠ الخ ٠ لذلك تولدت من مفردات اللغة عند الكاتب صور رمزية تقترن بدلالات هذه الألفاظ ، كما تولدت من صورة المرأة صور رمزية أخرى مقترنة بالخصوبة والميلاد وأسميناه بالرمز التوليدى ٠

لذلك أصبح استدعاء هذه الرموز وتوظيفها يحمل دلالتين :

الأولى : بقصد التواصل بين الماضى والحاضر ، من خلال احدى الوسائل التعبيرية رغبة فى العودة الى الموروث القديم واحتوائه فى صورة تعبيرية رمزية ، فقد يكون ذلك رأبا للصدع بين الأنا الفردية والجماعية ٠

الثانية : بقصد توسيع نطاق الدلالة الرمزية فلم يصبح العنصر التراثى فى القصة مجرد سرد فحسب ، بل أصبح لازمة من لوازم البناء الرمزى فى القصة لذلك شاع الرمز فى القصة القصيرة متمثلا فى مستويين :

الأول ـ الرمز الموروثى ويتمثل فى :

استدعاء العناصر التراثية ، سواء كان هذا الموروث شعبيا أم دينيا أم تاريخيا وتوظيفه فى بنية القصة توظيفا فنيا وتمثل هذا الاستدعاء فى العناصر الآتية :

- استلهام الموروث الفرعونى ٠
- استلهام الموروث الدينى ٠
- استلهام الموروث الشعبى ٠

---

(٢) د٠ طه محمود طه ، مرجع سابق ص ١٩٣ ٠

ـــ استلهام الأحداث والشخصيات التاريخية مع الوضع فى الاعتبار ان هذه العناصر متداخلة بعضها ببعض ولا يمكن الفصل جذريا لانها تنتمى الى عناصر واحدة وهى عناصر التراث ٠

الثانى ـ الرمز التوليدى : من خلال المرأة والرمز حيث تولد منها صور رمزية متعددة مثل المحبوبة أو الزوجة واقترانها بالخصوبة ، والطفل ، والميلاد ، ثم تولدت صور رمزية من خلال مفردات اللغة التى يستعملها كل كاتب ٠

أولا : الرمز الموروثى واستدعاء العناصر التراثية

هو الرمز الذى يعتمد على استدعاء الكاتب لعناصر الموروث أو التراث ، ونعنى بالموروث أو التراث هو « كل ما وصل الينا من الماضى داخل الحضارة السائدة ، فهو اذن قضية موروث ، وفى نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات » (١) سواء كان هذا الموروث دينيا أم شعبيا أم أسطوريا أم تاريخيا ٠

فلجأ الكاتب الى الموروث الفرعونى أو الموروث الدينى سواء كان موروث الدين اليهودى أو المسيحى أو الاسلامى ، ثم الموروث الشعبى نحو الأغنية والموال والأشعار والمراثى الشعبية والحكايات وغيرها ، ثم استدعائه للأحداث والشخصيات التاريخية يوظفها الكاتب فى قصصه توظيفا فنيا ، حتى أصبح الرمز من لوازم البناء الفنى فى القصة ٠

ونظن أن طبيعة هذا الواقع قد فرض هذا البناء الرمزى مما جعل الكاتب لا يستخدم وسيلة رمزية بعينها بل أخضع مخزونه الثقافى مادة يشكل من خلالها عمله الابداعى بتكويناته الرمزية ومن عناصره التراثية « وهذه التكوينات الرمزية ـ فى هذه الحالة ـ يجب أن تكون لها معنى حتى ولو كان بسيطا ٠٠ فالأفعال الثقافية والبناء والفهم والادراك واستخدام الصيغ الرمزية كلها وقائع اجتماعية » (٢) ٠

والرمز فى هذه الحالة يصبح مزيجا من العنصر التراثى وبنية القصة وقضايا الواقع حيث لا يدعو شيئا باسمه ، بل ينتخب الوصف

---

(١) د٠ حسن حنفى : التراث والتجديد ، ص ١١ ٠

(٢) د٠ فاروق أحمد مصطفى : الوالد دراسة للعادات والتقاليد الشعبية فى مصر ، ص ٥١ ٠

المباشر اما لاخفائه على نحو أكثر تأثيرا أو لاخفائه واظهـــاره فى نفس الوقت ٠

« فالرمز تصوير لشيء يتلاءم مع ملابسات وسياقات مختلفة فهو أولا يتسق مع سلسلة أفكار عقلية وغير عقلية فى وقت واحد ومجرى للأفكار شعورى ولا شعورى » (٣) يمتزج فيه الداخل بالخارج فى نســـيج فنى « حيث تختلط الأضواء وتمتزج الألوان وتتداخل الأزمنة وتتقارب الأجناس وتتعايش اليقظة مع الحلم وهو الاتجـــاه الذى قد ينفلت عن طريق حلم أو كلمة شاردة الى الطفولة ، بل فيه شيء من موروثات الانسان الأول حين كان يصارع فى الغاب وقبل أن تسن المجتمعـات عاداتها وتقاليدها وقوانينها » (٤) ٠

وفى ذلك دعوة أيضا للكتاب لاستلهام العـالم القديم بموروثاته لاحداث تواصل بين الماضى والحاضر ، معربا زيف الواقع ٠ ففى توظيف الكاتب للموال والأغنية الشعبية يبغى من خـــلال ذلك التعبير عن الآلام والتأوهات والنزعات التشاؤمية وشكوى الزمان ٠

فالانسان المعاصر الذى واكب حركات التغيير الاجتمـــاعى وتوالى الأحداث بدأ يتجه الى تأكيد فرديته ، على حين « يشعر فى الوقت نفسه بأنه انسان ضائع اذ لم يستمسك بتراثه العريق فى مواجهة الحضـــارة الغربية الحديثة التى تفتح عليه حياته كلها ومعنى ذلك أنه يمثل فضائل شعبه المتوارثة » (٥) من خلال استلهام الموروث واستحضاره فى الأدب المعاصر بصورة ايحائية من خلال الاسقاطات الرمزية ، فهو ليس تفسيرا للتراث لكنه استيحاء لدلالته الخفية فيتعامل مع التراث ويبعث فيه النبض والحياة مرة أخرى بادخاله فى سياقه القصصى ٠

فاستوحى المصـــادر الدينيـــة والمرويات والمأثورة الشـــعبية والشخصيات ٠ وحقيقة الرمز فى هذه الحالة يكون « أكثر شـــعبية من الحقيقة الواقعة فهو ماثل فى الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبى » (٦) ٠

فاذا « كان التراث قوة كامنة تربط عمل الكاتب بأعمـــال أسلافه باعتبار الانسان قيمة ثقافية ونفسية وثيقة الصلة بصور الماضى ونماذجه

---

(٣) عثمان نوية : حيرة الأدب فى عصر العلم ص ٧٧ ٠
(٤) د٠ عبد الحميد ابراهيم ، الأدب وتجربة العبث ص ٢٠ ٠
(٥) شكرى عياد ٠ الرؤية المقيدة ، دراسة فى التفسير الحضارى للأدب ص ٢٤ ٠
(٦) فرويد : تفسير الأحلام ص ٣٥٨ ٠

العليا فان حقائق الواقع تفوق فاعلية وتأثيرا باعتبار هذه الحقائق أول ما تصادف حواس الانسان » (٧) فجاء استلهام الموروث على النحو التالى :

١ ـ استلهام الموروث الفرعونى ·

٢ ـ استلهام الموروث الدينى ·

٣ ـ استلهام الموروث الشعبى ·

٤ ـ استدعاء الأحداث والشخصيات التاريخية ·

استلهام الموروث الفرعونى ·

ان « التفاهم بطريقة الرمز شىء مألوف بين الناس ، والناس يلتفون عند الرمز لأنه أثر للتراث السحرى ، فهو يأثرهم ويجذبهم اليه بقوة خفية لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة » (٨) ·

من هنا اتجه كتاب القصة القصيرة الى الرمز · ممثلا فى عناصر التراث الفرعونى بغية فى التواصل بين حضارات الانسان القديم ، والانسان المعاصر · فاستهوى هذا العنصر التراثى معظم الكتاب المعاصرين أمثال : أحمد الشيخ ، وجميل عطية ابراهيم ، وبهاء الطاهر ، وعبده جبير ، ونبيل نعوم ، ورفقى بدوى ، ومحمود العزب : ويحيى الطاهر عبد الله ، وجار النبى الحلو ، وادوار الخراط ، ومحمود الوردانى وغيرهم، ممن حرصوا على استدعاء الشخصيات التاريخية ، بما تحمل من مدلول لفظى ·

حيث يلقى على الشخصية القصصية هالة من القوة فيصبح « سخم سخام رع » أو قوة القوتين « رع » رمزا فنيا فى نسيج القصة يحمل دلالة القوة المفتقدة فى انسان اليوم · فيطلق « أحمد الشيخ » على شخصية القصة اسم « سخم سخام سخموى ماعت » وعن وظيفتها فى القصة يقول : « كانت له مقبرة وتابوت وتمثال على الباب الشرقى ، لكنه تعرض لمجموعة من التراكمات واختفى كل شىء حتى تم اكتشاف التمثال وتابوت المومياء فى بدايات القرن التاسع عشر من التقويم المعاصر ونهايات الألف السابع لجلوس الملك « خع سخم » على عرش مصر » (٩) ·

---

(٧) د· محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر · ص ٣٢٥ ·

(٨) د· عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية ص ١٣٩ ·

(٩) أحمد الشيخ : قصة « ادعاءات المواطن سخم سخام رع » من مجموعة « النبش فى الدماغ » ص ١٨٣ ·

فيستعمل الكاتب الفعل « كان » دلالة لاستيحاء الماضى الذى تراكمت عليه مخلفات السنين ، ويستوحى المعانى التاريخيـــة والأسطورية التى تدور حول الشخصية المستوحاه من الموروث ، حيث تشير الأساطير الى أن « خع سخم » قد عاد الى عبادة حور وتمجيده فى عهده ولا نعرف حقيقة صلته « ببرايت سن » على ابنه ، أو زعيم من الزعماء اضطر لمواجهة ثورة الشمال ضد ما قام به برايب سن من الثورة الدينيـــة ، لكن الشواهد الأثرية تشير الى حملاته لاخماد ثورة الشمال » (١٠) ٠

والكاتب لا يعنيه التفسير التاريخى للموروث قدر عنايته بالقيمة الكيفية المأخوذة من امتزاج الشخصية التاريخية بالبناء القصـــصى لأن الأدب المعاصر لم يصبح بمعزل عن العلوم الانسانية فقد « غدا التفكير فى الأدب يعنى التفكير فى علاقات الأدب بغيره من الدراسات الانسانية ، ولا يتم هذا التفكير عادة بروح توحى بأن الأدب بمقدوره أن يعطى هذه الدراسات أكثر مما يأخذ منها » (١١) ٠

لذلك فقد تحول التفكير فى الأدب الى تحمس للعلاقات بين فروع المعرفة ٠

من هنا أخذ الكاتب المعاصر يستوحى الشـــخصيات التاريخيـــة والشعبية ، فيستوحى « أحمد الشيخ » أسماء الشخصيات الفرعونية فى نفس القصة نحو « خع سخم » « الذى غير اسمه بعد انتصاره على أهل الدلتا فأصبح « خع سخموى » (١٢) ويعنى الذى توج بالتاجين ، فتصبح الشخصية القصصية مفتقدة للاستقرار ووحدة البلاد ، فالجوع والانفصال تفشى حتى ما بين الجسد والروح يقول فى نفس القصة : « مازالت لوحة المجاعة مطمورة تحت أنقاض المدن التى خربتها جحافل الغزاة من الفرس والرومان وكل من تبعهم » ٠

فعندما تتتابع الهزائم وتعم خيبة الآمال يكون الهروب من الواقع الى واقع أرحب ـ يتحقق فيه الهدوء والاستقرار ـ هو الملجأ ، فينبش الكاتب عناصر الموروث التاريخى والفرعونى ويستوحى شخصية « خع سخم » الذى عمل مع « خع سخموى » على القضاء على الفتنة وتأديب المتآمرين من سكان الوجه البحرى وقد حققا الهدوء والاستقرار » (١٣) ٠

---

(١٠) د ٠ نبيلة محمد عبد الحليم : مصر القديمة تاريخها وحضارتها ص ٨٠٨ ٠

(١١) جورج واطسن الفكر الأدبى المعاصر ، ترجمة د ٠ محمد مصطفى بدوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ ص ٢٢ ٠

(١٢) د٠ نبيلة محمد عبد الحليم ، مرجع سابق ص ٨١ ٠

(١٣) د٠ رمضان عبده على السيد « معالم تاريخ مصر القديمة » سنة ١٩٧٩ ص ١٤٥ ٠

فالكاتب يجوب حول الشخصيات الفرعونية مسقطا من خلالها ايحاءاته الرمزية ففى نفس القصة أيضا تصبح الحقيقة ليست كما هى حول تمثال « رمسيس » من خلال حوار الأستاذ والتلميذة يقول طالب الآثار لأستاذه : « أنا أزعم أنهم سرقوا التمثال الحقيقى وهربوه فى غيبة الحرس أو حتى فى حضورهم » ٠

لكن الحقيقة تظل فى طى الكتمان ٠ فالأمر خطير ويكون جزاء من يدرك الحقيقة السجن الأبدى اذ اختفى الطالب منذ ذلك الحين ولم يرجع لمحاضراته مرة أخرى ، وتستمر الأقاويل حول اختفائه فتقول عنه احدى زميلاته لزميل لها : « سمعت بأن زميلهم محبوس ـ منذ ذلك اليوم الذى ناقش فيه أستاذه ـ على ذمة التحقيق فى قضية مخدرات وسرعان ما نشر الولد الخبر على كل من صادفه من الزملاء دون أن يدرى لماذا ، ربما كان يشك فى أن الأمر لا يزيد عن قضية ملفقة أو شائعة لا أساس لها من الصحة » ٠

لكن عندما يتوالى صمت الأفواه المكممة بالخوف تتوالى الأحداث نفس الأحداث ويستمر غياب الحقيقة فيستوحى الكاتب ـ فى مقطع « حكاية الولد الذى كان يصعد الهرم » من نفس القصة ـ شخصية المواطن « سخم سخام رع » الذى توشح بالصمت عندما اختفى زميله من المحاضرات ، وهاهو الآن قد أصبح مفتشا للآثار ، ويرى الجرائم ترتكب فى سكون تام فقد قتل الولد « عادل » ووالده من قبله لأن كلا منهما كان مولعا بالهرم الى حد الفناء فيه حينذ بدأ مفتش الآثار « يستعيد حكاية زميل دراسته الذى ناقش الأستاذ مرة عن تمثال رمسيس ثم اختفى بصورة أسطورية ولم تظهر له آثار فقال لنفسه أيضا : انهم بارعون فى الخلاص من كل من يعرفون » ٠

فمن خلال استلهام الموروث تظل الدعوة للخلاص تتردد على لسان « سخم سخام رع » حيث يمزج الكاتب بين انسان الزمن الأول والانسان المعاصر فى بناء القصة ، وتظل دعواته تؤكد أن الرجال قادمون يقول : « انما الأكيد أن سيعود الرجال فى ثياب جديدة سوف يتم اخراج كل من وطأت أقدامه أرض مصر غصبا ، ويومها يلزم أن تبحثوا مع الرجال عن لوحة المجاعة الأصلية » وتظل السرقة متفشية على مرأى من العيون والألسنة مازالت مكممة والحقائق ضائعة فى ثياب الرشوة يقول : « ان أرواح الأسلاف تطن فى فراغ الوادى أن يسمعها أحد ، ومياه النهر تلعن كل من يشرب منه جرعة ويرضى بمثل هذا التفريط المهين البخت » ٠

ويظل الترابط النفسى يحكم تداعيات الأحداث فى القصة حيث بعثر الكاتب الحدث القصصى فى عدة مقاطع ، كل مقطع استطاع من خلاله أن ينبش الحدث التاريخى ، ويوظفه توظيفا فنيا فى نسيج القصة ، وتصبح الدلالة الايحائية هى التى تربط بين أنسجة القصة أو تصبح قضية البحث عن حقائق الأشياء هى الرابط بينها ، فالرجال القادمون قد لا يأتون يقول : « قد لا يعود الرجال الذين فات على موتهم الأول سبعة آلاف » ٠

لكنه لا يفقد الانتظار ٠ فقد يأتى المخلص أو لا يأتى ٠ فالقصة هنا بمثابة اسقاط تاريخى من خلال عناصر الموروث التى ربطت بين الماضى والحاضر فى بناء القصة ٠

وفى هذه الحالة يكون توظيف الموروث توظيفا كليا ٠ أى أن الكاتب يستلهم الموروث طوال القصة فيستمر بناء القصة مع أحـــداث العنصر التراثى ٠

وفى قصة « شوق » من نفس المجموعة يكون الوقوف على الموروث فى جزئية من جزئيات القصة يفهم من خلالها دلالة رمزية معينة يقول : « ربما أخافته نظرة الرجل الجالس فوق مقعده العالى كأنه عرش فرعون متجبرا بعينيه الضيقتين العدوانيتين المتحفزتين » ٠

فاستدعاء الشخصية التراثية بغرض ابراز صـــورة « العمدة » متربعا فوق أعناق الرجال ٠

ويمتزج الموروث الفرعونى بالأغنية الشعبية ويصـــبح التوظيف جزئيا أيضا فى قصته « الكرسى المهزوز » من مجموعته « دائرة الانحناء » . ففيها توصد الأبواب فى وجه الفتى وتتمطى الحواجز بينه وبين ما يرتجيه ـ ممثلة فى الرجل الفرعونى الطباع يقول : « ملعون عبيد فرعون ٠٠ فرعون بشر ٠

الناس بأيديهم جسدوه تمثال حجر ٠

لكنه فجر ٠

والفجر من طبع الشر » ٠

فيصبح استدعاء الموروث الفرعونى فى ثوب أغنية يشكل ملمحا فنيا فى القصة ، الى جانب الدلالة الايحائية ٠

وفى قصته « عنق الزجاجة » من المجموعة نفسها ، يستوحى العادات والطقوس الفرعونية بين الكهنة والآلهة بمفهوم معاصر ، فالسفينة تقاد الى

كارثة ستحدث على حين أن برج المراقبة فى القمة · حتى لوغاصت السفينة فى الأعماق · فعندما تختل القيادة ، تصبح الابتهالات المقدسة لا تجدى شيئا · ولعل حرص الكاتب فى استخدامه لفظ الكهنة الى جانب « القادة ومراقبى الأبراج » فى القصة يعود بنا الى مصر القديمة ، ودور الكهنة فيها حيث كانوا يقومون بدور دقيق · فهم نواب الملك صاحب الحق الوحيد فى القيـام بالخدمة الدينية » (١٤) · فعندما يراقبون السفينة التى أوشكت على الغرق ، ثم يبتهلون بالأدعية حينئذ لا تجدى شيئا يقول : « التعاويذ أمست عاجزة عن تحقيق الخلاص ، والكلمات المقدسة تتساقط صرعى قبل أن تصل الى أذنى الاله الرابض فوق سطح السفينة ، على هيئة عجل مقدس مصبوب من النحاس » ·

كما استوحى العديد من الكتاب شخصيتى ، ايزيس ، وأوزوريس · أو (ايزا، أوزير) (١٥)فى قصصهم ، وهـذا الاستدعاء انما يمثـل استدعاء لشخصيات الموروث الفرعونى التى يستدل منهـا على قتل ست لأخيه « أوزير » وقذف به فى الموج بعد وضعه فى صندوق ، ورسا عند جبل على الساحل اللبنانى ، وبدأت ايزيس تبحث عن جثمانه حتى عثرت عليه ، ثم يستمر الصراع بين حورس ، وست ويتمكن حورس من الانتصار عليه » (١٦) ·

لذلك استوحى الكتاب فى قصصهم هذه الشخصيات مقترنة بايحاءات رمزية نحو الخير والشر والخلاص وخاصة ، « فاروق خورشيد » و « جميل عطية ابراهيم » ، ومحمود العزب ·

ففى قصة « أناشيد طيبة » ، لفاروق خورشيد ، من مجمـــوعته القرصان والتنين ، يستوحى شخصية « ايزيس » التى تظل حائرة طوال القصة ، تبحث عن حبيبها أوزوريس الضائع فى جنبات الوادى ، فتبدأ القصة ببحثها عنه قائلة : « يا بنات طيبة » ، هل رأيتن حبيبى ، حـلو

---

(١٤) سيرج سونيرون ، « كهان مصر القديمة » ترجمة زينب الكردى ، ص ٣٩ ·

(١٥) وضعنا هذه التسمية « لأن الاسم الصحيح لأوزوريس هو أوزير ، ولحورس هو حور ، ولايزيس هو ايز ، ولمفيس هو منف ، أما مسـألة شـيوع لفظ ايزيس وأوزوريس فمرده أن العلماء اعتمدوا فى أول الأمر على ما سطره الرحالة ، والمؤرخـون الاغريق ، فوصلت الينا الأسماء التى ذكروها بعد اخضـاعهم لقـواعد اللغة اليونانية القديمة » ـ انظر مقال د· حسين نصار ، لغتنا العربية ، جريدة الأهرام · الأحـد فى ١٩٨٥/٩/٨ ص ١٢ ·

(١٦) د· نبيلة محمد عبد الحليم · مصر القديمة تاريخها وحضارتها ص ٥٧ ، ٥٨ ·

كالطهر ، حبيبى قدماه من جوهر ، البحر المتألق ، شفتاه نور بلا لهب عينـاه فيروزتان ، والشـعر ألق يا عـذارى طيبـة ، ألم يمر عليكن حبيبى » (١٧) ٠

ثم تقول : « يا عذارى بحق ايزيس المعذبة الحائرة ، بحق ايزيس الوفية ، المحبة ، بحق ايزيس لا تنفرن منى ، فجرس ضحاتكن الطلقة المليئة بالأمل الدافقة بحنان واعد ، الدافئة بآمال حب بعض من حبيبى » ٠

فيحدث الكاتب التواصل بين الماضى والحاضر ، من خـلال استلهام الشـخصية التى ترددت فى الموروث الفرعونى ، بقصـد ابراز الدلالة الايحائية لهذه الشخصية ، فتتجسد عذابات المحبوبة بحثا عمن يمنحها الخلاص ، يمنح طيبة الخصب والنماء ، ويمنح الأرض اخضرارا ونسيما ، ففى القصة تناشد المحبوبة الفلاح والأرض ، والنسيم والبحر ، والوجود ، والعدم ، بحثا عمن يخصبها ، فيلقى فيها بذور « حور » الطفل القادم رمز الميلاد الجديد ، فتقول لباميلس : « قل لأهل المدينة ، لقد ولد اليوم أوزوريس رب الأرض كلها ، ولد أوزوريس ملأ الأرض كلها » ٠

لكن فى لحظات استدعاء الماضى ، تفجعها الحقيقة المرة فى هذا العالم ، فالمخلص لم يأت بعد ، وهنا تكمن دلالة الايحاءات الرمزية فى القصة ، فيستحضر شخصـية الموروث الفرعونى فى زمن الحضـور ، من خـلال استحضاره للزمان والمكان ، فعندما يستلهم شخصية « ايزيس » ، يكون المكان هو « طيبة » والزمان هو زمن الاله « رع » ٠

والكاتب فى هذه القصة استطاع أن يخلق تفاعلا بين الشـخصية القصصية ، وشخصية الموروث ، من خـلال استرجاع الماضى بغية خلق واقع جديد فى زمن » الاستباق « لكن نجد « تيفون » المقابل لشخصية « ست » فى مقابل ايزيس وأوزوريس ، فتنام كل اشعاعات الأمل القادم ، لأن العالم الذى يجسده الكاتب عالم بترت فيه كل ملامح البقاء ليحـل محلها العدم ويرجع ذلك كما يقول فى القصة نفسها « ان عيون تيفون ليس فيها الا السواد ، وفى ظلام الليل الدامس ، فج تيفون كالأفعى ذات الأجراس ، وماجت دنيا الظلام بفحيحه وأخذت أمواج من سواد تزحف الى قلب طيبة » ٠

فيمزج الكاتب بين الواقع الحاضر والماضى ، مستلهما دلالة الشخصية التراثية ـ لا تصوير التراث ذاته ـ وهذا الاستلهام للدلالة ، انما ينحو

---

(١٧) مجموعة ، القرصان والتنين ، منشورات اقرأ ، بيروت ، ص ٤٩ ٠

بالرمز الى التجريد ، موظفا دلالة الشخصية الفرعونية فى نسيج القصة ، ويتوسل بأبى الهول الذى لم يعد قادرا على تشكيل الواقع ، فقد طار أنفه ، وأصبح عند عينيه فراغ ، وعند ساقيه سلاسل من حديد « وشفتاه كفحة لحد انتهكه اللصوص الوالفون فى أعراض الموتى ·

فاستطاع الكاتب أن يوظف هذا العنصر الموروثى توظيفا فنيا على نطاق الشكل حيث مزج بين الشخصية فى القصة وشخصية « ايزيس » ، و « أوزوريس » ، و « تيفون » ، و « حور » ، كل منهم موظف بدلالته التراثية ، محاولة لاسقاط هذه الدلالة على الواقع ، رغبة فى تشكيل واقع جديد ·

فتعيش الشخصية فى القصة على استحضار الزمن الخصب ، الذى طالما غنت فيه المحبوبة لحبيبها ، لكنها تنتهى بلحظة الحضور الفعلية التى حلت على واقعها الحاضر بمجىء « تيفون » ، فالكاتب وظف الموروث الفرعونى ، بأسماء الشخصيات التى استدعاها من الماضى وجعل استدعاء هذه الشخصية يساير بناء القصة ، مما جعلها تجنح الى زمان ومكان الأسطورة الفرعونية أكثر من تلاحمها بالواقع ، برغم أنه استقى من الموروث حيرة وضياع ايزيس خلف حبيبها الذى لم يأت أو عندما تجد الأفواه مكممة تعرف أن حبيبها قد مات لكنها تنشدهم « بحورس » جديد ·

ويصبح « أبو الهول » حزينا أيضا فى قصة « أبو الهول يزور المدينة » لمحمود العزب من مجموعته «السقوط والعطش» فيتجول أبو الهول فى ميادين القاهرة وشوارعها طارحا سؤاله ، ناقما على انقلاب المعايير وتخبطها على الساحة المحلية والعربية ، ويتحقق فى البحث عمن يجيب عن تساؤله على نطاق المؤسسات والهيئات والميادين ، ولكن عندما تقبض عليه الشرطة ، ويتخلص الناس من صمتهم ، وقتها يتحسس أنفه فيجده مكانه ·

حينئذ يتخلى عن سؤاله الذى طالما طرحه ، ولم يجد جوابا · فالتوظيف الموروثى على مستوى الشخصية أيضا · حيث ينبش الكاتب الموروث الفرعونى ، ويستدعى « أبو الهول » بدلالته الاسطورية ، والتاريخية ·

واذا كان فاروق خورشيد قد استلهم الدلالة الايحائية عند «ايزيس»، وهى الحيرة فقد استلهم « محمود العزب » ، سؤال أبى الهول ، وبنى عليه

نسيج القصة ، بأحداث وشخصيات تقترب من الواقع الفعلى ، عن الواقع الذى صوره فاروق خورشيد ، فلا يقف الكاتب عند حد متابعة ومسايرة خط الشخصية فى الموروث ، بل يوظف دلالتها ـ هذه ـ توظيفا قد يقتضى خروج هذه الشخصية عن النطاق المألوف لها فى الأسطورة أو الموروث على اعتبار أن أساطير الشعوب موروثات لها ٠

فاذا كان أبو الهول فى الموروث رابضا وأيضا أمام المدينة أو خارجها، ففى قصة « محمود العزب » يتجول داخل المدينة ، يبحث عن الانسان ، وعن المدينة التى لم تصبح مدينته يقول : « أبو الهول مهموم للغاية ، وهو يرنو عبر النهر ، مكانه المختار انحرف قليلا ، فلم يعد مواجها لعين الشمس عند الشروق تلازمه الآن عادة غريبة ، يتحسس أنفه المكور فى موعد ثابت مرتين فى اليوم ، الشروق وعند الغروب » ٠

فيصبح التوظيف فى القصة على مستوى الشخصية ، فتحل شخصية القصة فى شخصية أبى الهول ، الذى يدور حول المدينة ويسمع الآهات الحبيسة ، يقول : وحق مجدك يا حارس الأبواب ، والأراضى الزراعيـة ، والصحراء دعنا فى حالنا لا محل لزيارة الموظفين فى أوقات العمل الرسمية، نحن نخشى الله ونخشى الموت ، ونستريب من صدى الحيطان ونتذمر من شظف العيش ونتجمل بالصبر معا ، نصافح الدهر والرؤساء ونتمسك بالروتين » ٠ بل يلتقى أبو الهول بالوكلاء والوزراء والرؤساء ، طارحا سؤاله المألوف عن الانسان لكن العالم ليس عالمه ، حتى لغة المدينة لم تعد لغته صارت زخرفة يستعملها أهل المدينة ٠

فيعترى الشخصية الشعور بالعزلة فى أعماقها حيث « ينمو فى الانسان الشعور الحاد لشخصية ، تفرده ، فيتوق الى الهرب من سجنه المحيط ليدخل فى اتصال مع الآخرين فلا يعنى بالعزلة الانعزالية فالعزلة المطلقة لا يمكن تصورها ، انما تكون مقترنة دائما بوجود الغير » (١٨) ٠

لذلك نجد الشخصية المجسدة فى صورة أبى الهـــول ، تبغى الاقتران بالعالم الذى ران عليه الصمت ، رغبة فى الخروج بهم من قوقعة الصمت ومن الخوف المتجسد فيهم فيقال له « وحق ايزيس أنت لم تقدر العواقب ، ومن الأفضل أن أحتجزك وأســـلمك بنفسى فأخلى مسؤليتنا وتبتعد عنا الشبهات ، كف عما تفعـــل ، لا تتحسس أنفك أمامى ، فلن

---

(١٨) نيقولاى برد يائيف ، « الحلم والواقع » ترجمة فؤاد كامل عبد العزيز ص ٩٣ ، ٩٤ ٠

أبيح لك العبث باللغز الأبدى » ، لكن فى اللحظة التى تحاصره الشرطة ، ويلتف حوله الناس يتخلى عن سؤاله ٠

فطبيعة امتزاج الشخصية التراثية بشخصية القصة ، تقترب عند « محمود العزب » و « فاروق خورشيد » من التوظيف الكلى للشخصية التراثية طوال نسيج القصة لكن العزب كان أكثر واقعية بالرمز ، فلم تسيطر الشخصية التراثية على نسيج البنـــاء مثلما وجد فى قصـة « خورشيد » بل استلهم الدلالة الايحائية من شخصية أبى الهول وهى السؤال وعليه بنى محور القصة ٠

وقصته « صوت النهر » من المجموعة نفسها ، تقف كل الحواجز أمام المحبوبة ، لأنها صرحت بحبها للحبيب الذى نقش كلماته مطالبا بعودة الأيام الخضراء لعيون الصبابا ، ويستمر صوت النهر ، مع عيون المحبوبة ، طوال بناء القصة ، مكثفا الدلالة الايحائية ، للعين والبحر وما لهما من دلالة أسطورية ، وتاريخية فى الموروث القديم ٠

ففى النظام الأسطورى القديم ، قرن التغيرات الكونية والطبيعية بين الانسان أو الحيوان (١٩) « فليس من شك فى أن جميع الشـعوب قد أدركت سلطان العين ، مهما اختلفت فى تجسيمها الأســطورى ، أو الفنى ، وهذا السلطان قد تجاوز الوظيفة الحسية لهذا العضو الى وظائف أخرى تتصل بالحياة والخصوبة » (٢٠) وقد جسمه الانسان فى الحضارات القديمة وربطه بالكون فى دلالته ٠

ولما كانت القصة ، تستلهم البيئة المكانية والزمانيـــة للموروث الفرعونى ، من خلال « ايزيس » كان توظيف الكاتب لهذه العناصر المقترنة والملازمة للمحبوبة فى محفتها الشمسية توظيفا حياتيا ، يقول : « وتنبهت الأم الى أنها تكثر فى تأمل وجـه ابنتهـا الليل والنهار وتزداد فى عينيها فى المرآة فى صفحة النهر فى عيون الفتيات جمالها يتفتح يوما بعد يوم » .

ويستمر هـذا البنـــاء معتمدا على شخصـية « ايزيس » كمحور من محاور القصـــة يقول : « صبابا فتنـــة من ايزيس ومن ســـمرة الحقول ، النهر يجرى بلا مفاجأة أو مداعبة ، هل تجمدت رجفة الحب » ٠

---

(١٩) د٠ عبد الحميد يونس ، الأسطورة والفن الشعبى ٠ ص ٧٩ ٠

(٢٠) نفسه ص ٧٥ ٠

فيمزج الكاتب فى بناء القصة بين المحبوبة « عروس النهر الخالد » والتى يرمز لها برمز ايزيس فى القصة ، وبين الأم حينا آخر ، ولذلك استطاع الكاتب أن يوظف لنا عناصر الموروث الفرعونى توظيفا فنيـــا ، حيث مزج بين الشخصية فى القصة ، والشخصية فى الموروث مستلهما الدلالة ، الايحائية لها ٠

ويستمر استلهام شخصية « ايزيس » فى قصص « جميل عطيـة ابراهيم » فى قصته « لقاء خارج أسوار الجامعة » من مجموعته « الحداد يليق بالأصدقاء ، ففى القصة يلتقى بمحبوبته فوق كوبرى ميدان التحرير ، ويستمر الحوار بينهما ، يقول : « قلت لها اننى أعيش مع التاريخ وعندما أعيد قراءته أحس بأنى عجوز » ٠

قالت انها تعشق قصة ايزيس ٠

قلت لها : ان ايزيس هى قصة شعب مصر دائما ٠

قالت : لا تبالغ ٠

قلت لها : هذه هى الحقيقة ٠

قالت : انها تود قراءة « كتاب الموتى » وأغنية بنتاؤد ٠

فيستمر بناء القصة فى نسق مستمر مع بناء الشخصية من خلال الحوار بينهما حيث تلازمه أحزان السنين ، والرحلات الشاقة ، وهى التى تريد أن تكون رمز العطاء والخصب كايزيس يقول : « وكانت رحلة ايزيس الشاقة الى بلاد الأرز حيث قطعت الشجرة الوارفة واستخرجت التابوت من داخلها ، وأعادت أوزوريس الى الحياة » ٠

فمن خلال استلهام هذه الشخصيات ، يحدث الاسقاط الرمزى فى بناء القصة فتصبح شخصية المحبوبة فى القصة ، شخصية « أوزيرية » باحثة عن الحب والعطاء ، وبث الحياة فيه بعد أن صار كهلا صغير السن وكما افترق ايزيس ، وأوزوريس ، على غير وداع ، يفارق البطل ـ أيضا فى القصة ـ محبوبته ، ولا يلازمه سوى الصمت يقـــول : « وعندما انتهيت من تسجيل الخطاب ودعتها صامتا وانصرفت » ٠

وهذا البناء القصصى الذى يســـتلهم فيه الكتاب الشـــخصيات الأسطورية ـ التى ترتد الى الموروث الفرعونى ـ نجد « أوزوريس » وهو الاله الحاكم لمصر وسيد القمح والكروم ، والذى نجد اســـمه ودمه فى طقوس الكنيسة الأولى ـ خبزا ونبيـــذا ـ فهو المثـال الكامل للعدالة

والخصوبة ، الذى يموت دون أن يخلف ولدا ، وكان لزاما أن يموت هذا الاله ، حتى يوقظه سحر أخته وزوجته ايزيس ، فيلقحها بنطفه تتيح لذكراه أن تبقى ، ولحياته أن تمتد ، على الأرض ببقاء وريثه حورس » (٢١) ٠

فمن منطلق هذا التوظيف يدور البناء حول استلهام أساطير الموروث الفرعونى فى جانبين : ـ

اما أن يتناول الكاتب جزئية من الأسطورة الفرعونية ، ومن خلالها يلقى تبعات الاسقاط الرمزى فى القصة ، فالمحب يترك المحبوبة دون وداع ، ولا ندرى أهذا الوداع أمل فى « حورس » جديد ، أم أنه الوداع المقترن باللاعودة فى الخلاص ٠ فالكاتب استخدم الأسطورة أو شريحة من الموروث الأسطورى كقالب رمزى يشكل من خلاله رؤية جديدة للواقع كما فى قصة « محمود العزب » ٠

واما أن يتناول الأسطورة كاملة ويوظفها فى القصة بأحداثها وتتابعها وتطورها كما فى قصة مجيد طوبيا « غماض العين » ويرجع مدى نجاح الكاتب فى الجانبين الى مدى تملكه لأدواته الفنية والتعبيرية ، فقد يوظف الكاتب دلالة جزئية من الأسطورة ، وينجح فى تشكيل هذه الدلالة فى بناء القصة ، وقد يستوحى الأسطورة كاملة من موروث شعب من الشعوب فيغلب تسلسل الأسطورة وتتابعها على بناء القصة فيحدث خللا فى نسيج القصة ، لكن الأمر يرجع فى كلا الجانبين الى مدى تملك الكاتب من وسائله التعبيرية فى العمل القصصى ٠

ومثلما استوحى « فاروق خورشيد » ، و « محمود العزب » ، و « جميل عطية ابراهيم » ، شخصيات الموروث الفرعونى فقد استوحى « صلاح هاشم » ، و « مجيد طوبيا » هذه الشخصيات ، أيضا فالمحبوبة تحلم بالطفل الذى لم يأت عند « صلاح هاشم » وتقول فى قصته « الحصان الأبيض » ان الاله أوزوريس سيشرق يوما على هذه الأرض لتنعم النساء ببركته » ٠

فالكاتب فى هذه الحالة يستحضر الشخصية الأسطورية فى نسيج القصة ويوظفها فنيا من خلال اسقاط دلالة على هذه الشخصية على شخصيات القصة لكنه توظيف جزئى حول الدلالة الأسطورية لهذه

---

(٢١) د٠ ثروت عكاشة : هل كانت الاسطورة تلبية لرغبة المصريين فى التجديد ؟ مجلة القاهرة ع ٣ ـ الثلاثاء ١٩ فبراير ١٩٨٥ ص ١٣ ٠

الشخصية ، لأن المحبوبة تظل طوال القصة باحثة عن الخير المفقود المجسد فى شخصية أوزوريس فتقول : « غدا يزوركم الاله أوزوريس فاضحكوا ما شاء لكم » ٠

ووظف « مجيد طوبيا » هذه الاسطورة الفرعونية كاملة فى قصته « اغماض العين » من مجموعته « الوليف » اذ نجد الابن الذى فقدت أمه « طفلها » الذى أتى بعد سنين طويلة ، يتذكر بعد موت أخيه كلمات أمه ، حينما سألها عن سر الفيضان فيقول : « فحكت له عن أميرة فرعونيـــة اسمها ايزيس ، كانت تحب زوجها الجميل الطيب لكن ما حدث أن دبر له أخوه حيلة شريرة وقتله ، وفرق جثته قطعا نثرها فى أنحاء البلاد ٠ فحزنت على حبيبها ، وصارت تبكى ، لا تكف عن البكاء ودموعها تنساب دون توقف وتسيل لتتجمع وتتزايد وتنحـــدر الى النهر ، حيث حدث الفيضان فارتوت الأرض ونبت الزرع وأكل الأحياء » ٠

فتصبح ايزيس ، فى القصة هى رمز « الأم العطاء » فمن دموعهـا ارتوت الأرض ، ونبت الزرع ، وأكل الأحياء ، وهذا الاستلهام لايزيس ، يذكرنا بالآلهة « ديانا » ربة الخصب والنمـــاء فى أوربا (٢٢) ، فيربط الكاتب الحدث الأسطورى ببناء القصة فى لحظة تذكر الابن كلمات أمه عن ايزيس وأوزوريس فاستخدم الكاتب هذا الموروث الاسطورى لتعميق معنى العمل الأدبى واعطائه حيوية وتجددا ، ونلحظ المزج بين الموروث الفرعونى لهذه الاسطورة وبناء القصة حيث أصبحت الأم فى القصة متجسدة فى صورة « ايزيس » ٠

فكما بكت ايزيس وحزنت وسحت من عينيها الدموع على حبيبها أوزوريس ، بكت الأم على وليدها الذى بقدومه خطت لها أقدام السعد ، لكن بموته لا تفقد الميلاد ، فبرغم موته الا أنه لا ينقل الى مدينة الأموات فى البر الغربى ، بل تظل الأم فى البر الشرقى حيث مدينة الأحياء وكأن الموت انما هو ميلاد جديد ٠

فالمزج بين الشخصية القصصية ، وشخصيات الأسطورة ، اقتضاه البناء الفنى للقصة لأن الموروث الأسطورى ليس أدبا ، ولكنـه يمثـل المادة الخام الطبيعية التى يخلق منها الكاتب عالمه القصصى المتفرد ، والتى منها ينشد الشخصية الأساسية فى توحدها الفريد ٠

---

(٢٢) راجع : جيمس فريزر ، الغصن الذهبى ، ص ٦٨ وما بعدها ، ص ٤٧٤ وما بعدها ٠

واذا كان كل من هؤلاء الكتاب قد استطاعوا أن يخلقوا من عالم الشخصيات الأسطورية الفرعونية ، عالما قصصيا ، يحمل ملامح الموروث الفرعونى ، فان بهاء طاهر ، ويوسف الشارونى قد وظفا هذه الملامح ليس على مستوى الشخصية بل من خلال البيئة المكانية له · نحو الأهرامات وطيبة ومعبد الكرنك ، والدير البحرى ، ··· الخ ·

ففى قصة بهاء طاهر « بالأمس حلمت بك » من مجموعته التى تحمل نفس الاسم يستوحى الموروث الفرعونى من خلال احـــدى اللوحات ، والصور ، التى تعرضها عليه « العجوز » والدة « مارى » · يقول : « توجهت نحوها ، كانت صورا قديمة تلك الصور المائية ، التى يبدو فيها الداكن بنيا والفاتح رماديا · كانت لمعبد الكرنك والدير البحرى ، والأهرامات ولكنها أشارت الى واحدة فيها رجل يجلس على سنام جمـل يبرك على الأرض أمام الهرم ·· تطلعت اليه والى شاربه الذى يعلو فمـه الواسع · الى وجهه المقطب الحزين ، وكان يشبه أبى » ·

ففى سياق البناء القصصى يستوحى الكاتب الموروث فى اللوحات والصور التى تعرض أمامه ومن خلالها يمزج بين المعبد القديم ووجه أبيه الشاحب لا بقصد شرح أو تفسير القديم بل يقصـــد استحضاره تجاه الواقع وابراز قيمة كيفية من خلاله ، تجعل للرمز دلالات مطلقة لأنه « من الطبيعى أن يـــكون الرمز غير محـــدود لأن الرموز بطبيعتهـــا غير محددة » (٢٣) وتكون بمثابة حلقات للتواصل بين عالم البداوة والتحضر ويصبح حينئذ أرقى وأسمى أساليب التعبير عن العواطف والانفعالات والمشاعر فهو يظهر فى وسط اجتماعى وثقافى معين كما أن له مضمونه الفنى والاجتماعى والثقافى بدليل تأثير العلاقات والأوضاع الاجتماعية فى عملية الخلق الفنى ·

كما يستلهم « يوسف الشارونى » أيضـــا الموروث الفرعونى فى قصته « الأم والوحش » (٢٤) من مجموعته التى تحمل نفس الاسم ففيها يستحضر صورة « طيبة » والملوك القدماء وهذا الاستحضار للماضى سواء كان لوحة أم مكانا أم شخصية · لا يأتى بها الكاتب عبثا فى القصة انما يبغى من خلالها ابراز دلالة رمزية ·

فعندما تصارع الأم الوحش حرصا على ابنها ، وتفكر فى شـــتى الوسائل لانقاذه ترد على ذهنها ذكرى القدماء والبر الغربى والمعبد القديم

---

(٢٣) روبرت همفرى مرجع سابق ص ١٠٨ ·

(٢٤) يوسف الشارونى ، مجموعة « الأم والوحش » ، القاهرة سنة ١٩٨٢ ·

ومساخيط الكباش فى البر الشرقى وطيبة ونفرتيتى وترتبط الشجرة ـ التى احتمت بها وأخذت من خلالها تصارع الوحش ـ بحياة الملوك القدماء وتستمد من صلابة شجرة الجميز قوة ضد الوحش يقول : « الأقصر قديما كان ، اسمها طيبة ، وطيبة كان يعيش فيها ملوك مصر القدماء والتراجمة ينادونها مداعبين : نفرتينى ·· نفرتينى ·· وعندما سألت علمت أن نفرتيتى كانت زوجة جميلة لأحد هؤلاء ، الملوك القدماء ·· قدم هذه الشجرة » ·

وتظل الأم من خلال هذه التداعيات الماضية على ذهنها فى لحظات الحضور متأهبة لملاقاة الوحش وانقاذ طفلها الذى منه تستمد الميلاد القادم ويكون التوظيف حينئذ توظيفا جزئيا · أى أنه يوظف جزئية من عناصر التراث فى جزئية من جزئيات القصة يوحى من خلاله بدلالة رمزية ·

فالكاتب لا يستلهم الموروث الفرعونى طوال القصة بل فى جزئية من البناء الكلى للقصة ونجد التواصل بين الماضى والحاضر فى قصته « الثأر » من نفس المجموعة · ففى غمرة القحط والفقر المتمدد فى عقر القرية يلجأ أهالى « طناش الجبل » للبحث عما يأتدمونه فلا يجدون فى ماضيهم سوى أحجار وتماثيل الفراعنة فلعل فى اصطدام الفأس العصرى بالحجر القديم رنة توقظهم من رقاد السنين يقول : « ليأت اليوم أهالى طناش « الجوعانين » فيضربون بفئوسهم مرة بعد مرة حتى تصطدم الفأس بحجر وتكون لصدمة الفأس رنة كأنها ملايين الزغاريد فى ملايين الأفراح » ·

استلهام الموروث الدينى :

ونعنى به استخدام الكاتب للمواقف والشخصيات الدينية من خلال الموروث الدينى (اليهودى والمسيحى والاسلامى) ـ وتوظيفها توظيفا فنيا فى بناء القصة بما يحمل هذا التوظيف من دلالة رمزية ·

فقد استخدم الكتاب منذ بدايات القصة القصيرة فى مصر هذه العناصر التراثية لكنها لم تشكل هدفا رمزيا أو لم يصل توظيفها لحد البناء الرمزى بل كان استخدامها بقصد العظة والحث على المعانى الانسانية أو فعل الخير بأسلوب مباشر وبلغة خطابية ·

لكن هذا الاستخدام أخذ يتطور تدريجيا مع تطور بناء القصة نتيجة للتجديد الذى طرأ على « تكنيك » القصة فى المرحلة المعاصرة ، حيث ظهر نوع جديد من الاحساس يستطيع الأديب من خلاله أن يكتشف مستويات فى بناء القصة تساعده فى الوصول الى الحقيقة ·

فكما كانت الأسطورة احدى الوسائل الفنية التى شكل منها الكاتب مادته القصصية ، كان الموروث أيضا أحد هذه الوسائل التعبيرية ، فشاع استخدام الموروث الاسلامى أو العناصر التراثية الاسلامية فغلب على الكتاب استلهامهم لشخصية الصوفى الذى يبشر بالقادم الذى لم يأت بعد · أو بشخصية الرجل الطيب ، الذى يقف أمام تحديات الفرعون ·

وقد كان ذلك نتيجة للهزائم التى تستشرى فى النفوس · والتى ترتب عليها أن أصبح الكاتب يتطلع الى حرية خالية من كل قيد ومعارضة لكل ما هو متفق عليه · لأن الحقائق أصبحت أمامهم زيفا وأصبح سلم الهرم الاجتماعى يتجه لأعلى ، فى حين أن سلم الهرم الاقتصادى يتجه لأسفل ، فأخذ الكاتب ينهل من الأسطورة ومن التاريخ ومن الفلسفة ومن التراث ·

وأخذ الكتاب يهتمون بالدين والتصوف والفن والتجديد فى طرق تعبيرهم ، فأصبح توظفيهم للموروث الدينى يدور حول مستويين ·

الأول توظيف الموروث اليهودى والمسيحى من خلال العهد القديم والجديد ·

والثانى توظيفهم الموروث الاسلامى ·

***

استلهام الموروث « اليهودى والمسيحى » ·

وفيه شاع استعمال الكتاب لصورة العذراء والمسيح كرمز للخلاص فى قصص العديد من الكتاب منهم ، جميل عطية ابراهيم فى قصته « الأيقونة » من مجموعته « الحداد يليق بالأصدقاء » حيث تتداعى على ذهنه صورة الطفولة وزمن البراءة وصورة العذراء فلا يلمح من بين السيدات من تشبه العذراء مريم فتتجسد أشباح التناقض بين الزمن الحاضر والماضى يقول : « وعندما كبرت رأيت صورة للعذراء ، وهى تقدم ثديها للطفل ، ثدى بض ممتلىء وأصبت بغصة وكرهت الرسم حتى عرفت أنها عذراء أخرى غير عذراء كنيستنا بمصر القديمة » ·

فقد تبدلت معالم الأشياء فيحن للعذراء الحقيقية التى تمنح شموع الدفء ، وتضىء طريقه فى مقابل الشماس « الذى يطفىء شمعته من بين الشموع حينئذ تكون لحظة الخلاص فيشعل شمعته برسم الصليب على وجهها ، وينحنى أمام صورة العذراء يقول « فعندما كنت أشعل شمعة كنت أرى العذراء تنظر الى وتبتسم وتربت على المسيح فى حب » ·

بل يقترن أحيـــانا « الحلم الرمز » بالموروث الدينى فى نســـيج القصة ـ وقد يكون حلم نبوءة أو كابوسا ـ ليعبر من خلاله عن ضبابية الرؤيا أو استشراف الأمل القادم فيقول لأمه : « كنت أقول لها ، اننى حلمت بالعذراء وأنها وضعت يدها على رأسى ·· وكنت أرى العذراء وفى بعض الأحيان ، أحلم بقطارات وسيارات وفى الصباح أقول لها ، رأيت العذراء يا أمى » ·

فيستطيع الكاتب من خلال هذا المزج أن يتضمن الحلم والأمل فى واقع جديد يناضل من أجله الانسان ·

وتقترن صورة العذراء بصورة المحبوبة التي يتهافت عليها الجميع وتحمل ميلاد الطفل القادم فى قصة « النيل عند المنبع وعنـــد المصب » لنبيل نعوم من مجموعته «عاشق المحدث» يقول : « مالت على أذنى وأشارت على رسم بارز لعذراء حول رأسها هالة من الذهب وعلى ذراعها طفل يرضع من ثدى مدور ، ونظرت الى البنية بعد أن رفعت يدها عن فمها فظهرت خطوط الشفاه كنحت بحجر صلب وعرفت مهارة الصانع » ·

فيقترن الرمز الذى يستوحى التراث بصورة المحبوبة وصورة الطفل الذى يخلص الأم من عذابها ·

وفى قصة « حكايات غرامية » ليحيى الطاهر عبد الله من مجموعتـــه « حكايات الأمير » ترافق « حنا » صورة العذراء عندما ألقوا به فى السجن لكن لا مفر من مكمن الشرطة يقول « أحس بأنه يعانى عناء يفوق احتماله فطلب من العذراء أم المسيح أن تساعده على حين أهله يأكلون ويشربون » .

لكن التوظيف هنا جزئى جاء عارضا فى سياق البناء القصصى شأنه شأن التوظيف فى قصة « غياب المواطن سيد غزال » لأحمد الشيخ من مجموعته « النبش فى الدماغ » ، حيث يقـــول الموظف الجـديد بشأن المواطن سيد غزال الذى لم يتأخر عن عمله مطلقا لكنـــه تغيب اليـوم يقـــول :

ـ لا تعجب يا أستاذ غباشى فى « سفر التكوين » أن الله نفســـه استراح بعد أن خلق العالم قال الموظف الجديد الآخر معلقا :

ـ أولئك اليهود خيالهم خصب بشكل غريب ، كيف يتصورون أن يستريح الخالق نفسه » ·

ويستوحى الكاتب أيضا عناصر التراث الدينى من اصحاحات العهد القديم والجديد فى قصته « سادس أيام الخلق » من مجموعة « مدينـــة

الباب » فيقول « ثرثرة حول ما جاء فى سفر التكوين من أن الرب استراح فى اليوم السابع » فالكاتب يمزج بين التراث والبناء الفنى فأحيانا يكون التوظيف كليا فى القصة ، وفى الحين الآخر يكون التوظيف جزئيا أى يقف عند حد استدعاء المعانى والألفاظ والآيات الدينية ففى هذه القصة يستوحى كلمات العهد القديم فى « سفر التكوين » الاصحاح الثانى « فأكملت السموات والأرض وكل جندها · وفرغ الله فى اليوم السابع من عمله الذى عمل · فاستراح فى اليوم السابع من جميع عمله الذى عمل · وبارك الله اليوم السابع وقدسه لأنه فيه استراح من جميع عمله الذى عمل الله خالقا (٢٥) ·

ويبدو أن اليوم السابع استلهمه الأدباء من خلال الموروث الدينى ، حيث تناولته معظم الكتب السماوية بالتقديس ، وتناوله معظم الكتاب فى قصصهم لا بقصد تفسيره أو شرحه من الناحية الدينية لكنه بقصد تناوله من ناحية الدلالة التى يوحى بها ، وتوظيف هذه الدلالة توظيفا فنيا ، تختلف من عمل الى آخر ، وليس اليوم السابع فحسب بل العدد « سبعة » على وجه الخصوص سواء كانت صورا أم لوحات أم أياما أم ··· الخ ·

وقد يرجع أصل هذه الموروثات الى نشأة الانسان والحكايات البدائية الساذجة التى حاول الناس عن طريقها فى العصور والبلاد المختلفة أن يشرحوا اللغز الكبير لبداية الحياة على وجه الأرض فنجد فى مسألة خلق الرجل الأول وهيئته أنه « بعد أن عجن الاله الطين وسواه على الصورة المعلومة ، بث فيه الروح بأن نفخ فى فم التمثال ومنخريه بنفس الطريقة التى يروى عن النبى اليشع أنه أعاد بها الحياة الى جسد الطفل الميت ابن الشومانية وذلك بأن استلقى فوق الطفل ووضع عينيه على عينى الطفل ، وفمه على فمه ، وذلك لكى يمنح الجسد بطبيعة الحال بعض أنفاسه · وبعد ذلك عطس الطفل سبع مرات وفتح عينيه » (٢٦) ·

ونجد فى الاصحاح الرابع والثلاثين من سفر الخروج احدى الوصايا العشر تقول « ستة أيام تعمل أما اليوم السابع فتستريح فيه » (٢٧) ·

---

(٢٥) الكتاب المقدس « سفر التكوين » ، الاصحاح الثانى ص ٥ ·
(٢٦) انظر : جيمس فريزر ، الفولكلور فى العهد القديم جـ ١ ترجمة نبيلة ابراهيم·
(٢٧) انظر : جيمس فريزر جـ ٢ ترجمة نبيلة ابراهيم ص ١٥٥ ·

بل وردت أيضا هذه الوصايا عن كينيت تقول « يوم السبت لى ستة أيام تعمل أما اليوم السابع فتستريح فيه » (٢٨) · لذلك أصبحت مسألة تقديس اليوم السابع لها جذورها وأركانها من الناحية الدينية ·

حتى عند الفراعنة فى مصر القديمة ، كان المصريون مشغوفين بمعرفة مستقبل الطفل وكانوا يعتمدون فى ذلك على سبعة معبودات من الأبقار المقدسة يعرفن بالحتحورات السبع كن يحومن حول مهد الطفل ويعلن عن طريقة موته (٢٩) لذلك ارتبط اليوم السابع بميلاد الطفـــل عند معظم الكتاب المعاصرين ·

ففى قصة « قمر الليلة السابعة » لعز الدين نجيب من مجموعته المثلث الفيروزى يستمر الانتظار فى القصة على أمل اليوم القادم للخلاص ، وعودة الصياد الذى طال غيابه ، ولم يأت بعد يقول « وعندما أخبروها أنه غرق فى البحر كذبتهم وصدقت العراف العجـــوز حين أخبرها بأنه مازال حيا وسيعود ، فمن يتوه فى البحر قد يأتى بعد سبع ليال أو سبعة شهور أو سبع سنوات » ·

فيرتبط اليوم السابع بالأمل القادم الذى يعود فيه الغريق من خلف بحار الضياع وكما أن اليوم السابع فيه استراح الرب بعـــد الخلق فى العهد القديم فالمحبوبة هنا تنتظر هذا اليـــوم الذى تستريح فيه بعـــودة القادم الذى طال انتظاره ·

ويتكرر الرقم سبعة فى قصتى « عبد الحكيم قاسم » (قريتى ، السفر) من مجموعته الأشواق والأسى (٣٠) وعند محمد مستجاب فى قصته « كوبرى البقيلى » من مجموعته « ديروط الشريف » وفيها يكون التقلب سبع مرات طريقا للانجـاب يقـول : « قصت لذات الذرية عن شعورها ليلة أن تقلبت سبع مرات على الكوبرى بعد فك رباط عريسها » وفى قصته « الغربان » من نفس المجموعة يرتبط العدد سبعة بالانجاب والخصوبة حيث تقف القرية جميعها بجوار رجلها الذى فقد القدرة على الانجاب يقول : « ومن أتى ليأخذ قطعة من ملابس المصاب ليحرقها كى تخطو عليه زوجه العاقر سبع مرات ثم تستحم فى ليلة مقمرة بماء مذبوحة فيه ضفدعة » ·

---

(٢٨) المرجع السابق ص ١٥٥ ·

(٢٩) د· أحمد بدوى ، د· محمد جمال الدين مختار « تاريخ التربية والتعليم فى مصر » ج ١ العصر الفرعونى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ ص ١٢٥ ·

(٣٠) انظر مجموعة الأشواق والأسى ص ٨ ، ٤٦ ·

ويرتبط أيضا بالخصوبة والانجاب فى قصة مجيد طوبيا « اغماض العين » من مجموعته الوليف ، حيث نجد الطفل الذى جاء بعد سنين طويلة وتخشى عليه أمه « الحسد وتطلق البخور وفي صباح الأسبوع الأول لميلاده » علقت أعلى الباب فردة حذاء طفل قديمة وقالت كيما تخطو علينا أقدام السعد » وفى الأسبوع الثانى لميلاده « علقت بعض سنابل القمح أعلى الباب وقالت : « هذا يجلب الرزق » فيقترن الرزق والسعد باليـــوم السابع فى القصة كما اقترن بالانجاب فى قصص محمد مستجاب ٠

فالرمز هنا أصبح مجرد قيمة فنية لا قناعا يتقمصه الأديب بقصد التخفى وعند فاروق خورشيد فى افتتاحية قصته « يا أنت » من مجموعته « القرصان والتنين » وفى قصته « أناشيد طيبة » حيث تقترن السموات السبع بجبهة الحبيب المخلص (٣١) ٠

وعند نبيل نعوم يشبع العدد سبعة فى قصته « حلاوة العشق » ويقترن بالخير الوفير وبالانجاب أيضا يقول « سبعة بنين يا سكينة وسبع بنات يا سكينة والبئر لا تجف بالصـــيف والخير وفير ٠٠ ويوم أنجبت السبعة البنين والسبع البنات سكبت سكينة بعضـــا من ماء الورد بين كفيها ثم سحبت وجها » ٠

ويتكرر ذلك أيضا فى قصصه (يوسف مراد مرقص ، البشرى ، القرين ، خاتم الزواج ، الاستاذ ، النهر عند المنبع وعند المصب) من مجموعته عاشق المحـدث (٣٢) ، وترتبط الدلالة الرمزية لليـوم السابع بالانجاب أيضا فى قصة عبده جبير « خيول من الجلد » لليوم الســابع من مجموعته « فارس على حصان من خشب » ٠ يقـــول « وبقى النساء والأطفال من حولها فى حجرتهـــا وبدأت النســـاء فى اقامة طقوس السبوع » ٠

وقد يحمل هذا الرمز الشيء ونقيضه فكما عبر عن الميلاد يعبر عن الموت وقد يعبر عن عدة معان قد تكون متباينة ومتناقضة فى آن واحد فاذا كان فى القصص السابقة رمز للخير فقد يصبح رمزا للحواجز كما فى قصة « الجمعة اليتيمة » لسعيد الكفراوى من مجموعته « مدينـــة الموت الجميل » (٣٣) حيث ينقله الى شط المدينة مركب مشدود على بكرة من

---

(٣١) انظر : مجموعة القرصان والتنين ، منشورات اقرأ ، بيروت ص ٣١ ، ٤٩ ٠

(٣٢) انظر : نبيل نعوم ، مجموعة « عاشق المحدث » ، دار شهدى ، القاهرة سنة ١٩٨٤ الصفحات ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٩ ، ٥٣ ، ٨٠ ، ١٥٦ ، ١٦٢ ٠

(٣٣) انظر : سعيد الكفراوى ، مجموعة « مدينة الموت الجميل » ص ٣٢ ٠

حديد يدفعها جنزير له صليل حيث تستقر المدينة التى لم يزرها وعالم لم يدخل أبوابه السبعة بعد ٠

ويكون اليوم السابع أيضا نذيرا لموت المغنى الذى طال انتظاره دون أن يعود فى قصة « كأس برفكت » لرفقى بدوى من مجموعته « هـــذا ما حدث أولا » فيتساءل ماذا حدث للمغنى ؟ يقول : « وعندما صـــحت بأعلى صوتى فى اليوم السابع لغيابه ٠٠ هل مات المغنى ؟ » ويكون اليوم السابع أيضا نذيرا للفراق فى قصـــته « الذى فى الداخل » من نفس المجموعة يقول « وكان الحب الذى انتظرته طويلا كالوردة التى أعطتنى اياها قد ذبل معها فى اليوم السابع وافترقنا » ٠

والكاتب ينبش هذا الموروث القديم فى قصصه وكأنه يحمل دلالة الموت والفراق والتقلب على شوارع الأسفلت كما فى قصته « عندما تنكسر الأشياء » من نفس المجموعة ٠

ويرتبط أيضا بالظلام والموت فى قصـــته « يرحل النجم » من مجموعته « البحث عن حقيقة ما يقال » يقول : « فى اليوم السابع نتعذب بموتك ، ونجلس لنبكيك فى الظلام لأن النور قد خبا عنـــدما أغلقت جفنيك » ٠

لذلك كان استلهام الكاتب لتوظيف هذا الموروث الذى تردد فى كتب العهد القديم والجديد والقرآن الكريم ــ أثر فى المقومات الرمزية للقصـــة القصيرة ، فقد أصبح أحد الوسائل الفنية التى شكل منها الكاتب وسائل تعبيره ٠

لذلك كان اليوم السابع بمثابة الشىء المقدس فى الموروث الدينى فاستلهمه الكتاب لا بقصد تفسيره انما بقصد توظيفه فنيا رغبة فى توسيع دلالات الرمز ٠

كما يظل تجسيد واستدعاء صورة المسيح تحمل رمز الخلاص عند « رفقى بدوى » فى قصته « الذى أتى والذى قام » من مجموعته « هرمونيا الحزن والعبقرية » ، نجد الرجل الضحية رمز الخلاص الذى يقدم نفسه للموت ليكون بموته صحوة للآخرين يقول : « وجدوه مشنوقا مكتوبا على جبهته العريضة البيضاء باللون الأحمر اشنقونى يا سادتى ، لأكن أنا البداية ، ليـكن أول من يمـوت ، لتمت بميتته الخطيئـــة ٠ لأكن أنا البـــداية » ٠

ويستدعى شخصية المسيح الدجال ويحاوره ، حيث سلب الانسان من كل قواه وظل الانسان عاجزا لا يملك حتى النطق فاستدعاء الشخصية هنا يحمل القصة مدلولها الرمزى يقول :

ـ أنا المسيح الدجال ،

ـ .....

ـ أنت صغير وضئيل ووجهك كوجه المسيح ، لكن قاس وكريه » ٠

بل نجد الشخصية التى تنتابها الهزيمة والضـــياع فى الطرقات المسدودة فى قصة « قابيل يخنق القمر » لعبد العال الحمامصى من مجموعته « هذا الصوت وآخرون » فيطرق الراوى باب « دانيال » بحثا عما ينسيه عذابات الأيام حينئذ « يتحدث عن المسيح ويهوذا ويترنم بمقـــاطع من المزامير يقول : « ويهذى بكلام غريب عن شجرة التين التى أورقت وعن قارورة العطر التى دهنت بها الخاطئة قدم الانسان الذى طوب المســاكين بالروح فساقه التجار فى موكب الحقد نحو الصليب ٠ وعن المطران الذى رســم سمعان النجار قسيسا لكنيسة العــذراء نظير ثلاثة خرفان وعشرة ديوك » ٠

وبرغم أن التوظيف جزئى فى القصــة الا أن الكاتب يلجأ اليـــه لابراز دلالة رمزية من استيحائه لعناصر التراث الدينى ، سواء على مستوى الشخصية ، أم الحدث ٠

والشخصية فى هذه الحالة لا تعنى مجرد النظر الى ما خلفناه وراء ظهورنا ولكنها تصـــبح جزءا لا يتجزأ من ادراكنا لواقعنـــا وحاضرنا وشخصيتنا وحافزا لمستقبلنا » (٣٤) ٠

وفى قصته « يوحنا يبشر فى الحانة » من نفس المجمـــوعة يوظف الموروث الدينى أيضا فى نسيج القصة يقول « ورسمت الراهبة التى كانت تطل على الميدان علامة الصليب وأغلقت أضلاف النافذة » ٠

ويظل الكاتب طوال هذه القصة يوظف الموروث الدينى بشـــتى صوره ـ رغبة فى الخلاص من الطوفان والعودة التى طال أمدها فيستوحى صور التراث الدينى نحو العذراء والطوفان وســـفينة نوح ، ويسوع وسارة ، وقابيل يقول « سيدتى ٠ أنت بحق العذراء عودى الموت فى الطريق ٠٠ تعال أيها الولد العاق ٠٠ سارة تواصل صلاتها من أجلك

(٣٤) د٠ طه محمود طه ٠ مرجع سابق ص ١٦٤ ٠

هناك ·· أبانا أيها المبارك قل ·· هل ينجو نوح ومن بالسفينة · قل يا أبانا من ستكون له الغلبة نوح أم القرصان ·· قل لهذه الحبلى أن تأوى الى جبل يعصمها ·· وربما يكون قابيل الصهيوني متخفيا هناك ينتظر تعليمات « وول استريت » ·

ويظل الكاتب يستوحى الموروث الدينى ويمزجه بالحدث التـــاريخى المعاصر حيث سارة مازالت تبحث عن خلاص ، والكلمات أصبحت عقيمة ، يقول : « أورشليم سقطت ودخل القطيع التائه باللعنة بيت الرب ، قلت لهم هذا فطردونى من كنيستى الصغيرة يا جون » ·

وبرغم جنوح الكاتب الى المباشرة ـ فى القصة ـ التى تتنافى مع الحبكة الفنية للرمز ـ الا أنه استطاع أن يلجأ الى الاسترجاع والاستباق فى زمن الحضور · فسيأتى الابن الضـــال ليخلص العالم « وستحميه الملايين المنتظرة بشغف الخلاص » ·

وعند ســعيد الكفراوى فى قصــته « لابورصــانوفا» من مجموعة « مدينة الموت الجميل » يتطلع لمدينته التى مازالت مصلوبة برغم مرور السنين فتتداعى على ذهنه أجراس الكنائس فى الأيام الآحاد ·

لكن برغم التعاسة والعذاب الا أنه مازال يرقب العذراء · يقول : « أرقب صــورة العــذراء مريم بوجهها القمرى لها ابتسامة كابتســامة أمها » ·

ونجد استدعاء الشخصيات التراثية بشــكل ملحما فى القصــة ، خاصة « حدث قابيل وهابيل » فى قصة جمال الغيطان « عصفور الشتاء المهاجر » من مجموعته « أرض ··· أرض » وقصتى « قابيل يخنق القمر » و « يوحنا يبشر فى الحانة » لعبد العال الحمامصى ، ففى هذه القصص استلهم الكاتب شخصية قابيل القاتل الذى يترك من وراثه سلالته التى تنزع مثله الى القتل حيث ورد فى « سفر التكوين فى الاصحاح الرابع » فقال قابيل للرب ذنبى أعظم من أن يحتمل انك قد طردتنى اليوم عن وجه الأرض ومن وجهك أختفى وأكون تائها وهاربا فى الأرض · فيكون كل من وجدنى يقتلنى · فقال له الرب لذلك كل من قتل قابيل فسبعة أضــعاف ينتقم منه · وجعــل الرب لقابيل علامة لكى لا يقتله كل من وجده » (٣٥) ، كما وردت أيضا فى القرآن الكريم فى قوله « واتل عليهم نبأ ابنى آدم بالحق اذ قربا قربانا فتقبــل من أحدهما ولم يتقبــل من

---

(٣٥) انظر : سفر التكوين الاصحاح الرابع ، ١٥ ، ١٦ ص ٨ من الكتاب المقدس ، وانظر الفولكلور فى العهد القديم ج ١ ، جيمس فريزر ، ترجمة نبيلة ابراهيم ص ٣ ، ٤ ،

الآخر ٠٠٠٠٠ النادمين » (٣٦) ٠ وهذه الحادثة تأكيد لتأصيل الشر فى الجنس البشرى وقد استوحاها الكتاب فى قصصهم بقصد ابراز القيمة الدلالية من خلال استرجاع الموروث الدينى ٠

***

استلهام الموروث الاسلامى :

جنح بعض الكتاب الى توظيف المـوروث الاســـلامى على مســتوى الشخصية أو الحدث ، وقد شاع ذلك لدى العديد من الكتاب لكن معظم هذا التوظيف يدور على مستوى اللفظ ، أى أن الكاتب يستوحى آيات قرآنية ، معينة بقصد ابراز المعنى الايحائى لها واضفائها على بناء القصة ٠ مثلما نجد فى قصة « الحقائق القديمة صالحة لاثارة الدهشة » من مجموعة « أنا وهى وزهور العالم » ليحيى الطاهر عبد الله ٠ حيث يقول الدركى الذى طرد النوم من عينيه : « يا بصرى أأنت اليوم حديد ؟ ٠٠٠ أهذا خروف لا صاحب له ؟ ٠٠٠ وضرب جبهته بخاتم فى بنصره وقال نعم هذا خروف لا صاحب له ٠٠٠٠ والسارق الملعون من الحاكم والمحكومين فر بخوفه » ٠

فالتوظيف ليس على المستوى الكلى لبناء القصة بل يستلهم الكاتب عبارة أو جملة أو آية فى نسيج القصة ، بقصد ابراز دلالة معينة ، وان كان الرمز يجنح أحيانا الى المباشرة والتصريح فى قصص الكاتب ٠

بل أحيانا يكون التوظيف معتمدا على استدعاء شخصية اسلامية من التراث الدينى كمـا فى قصـة « الجـد حسن » من مجمـوعته « الدف والصندوق » فالجد حسن يرتجف جسده الفانى ، والنقطة السوداء تكبر كلما اقتربت منه ، وأصبح الكون قاتم الزرقة ، والقادم مجهول ضارب فى الأرض على غير هدى ، باحثا عن حقيقة الضياع فى الكون ، يتساءل الجد حسن ذلك الضارب فى الأرض من يكون ؟ رسول الله الذى يبدو فى البعيد نقطة سوداء ؟ أهو الخضر عليه السلام معلم موسى ؟ أم هـو الغربى ؟ أيكون من ذلك الجشع اللئيم ؟ » (٣٧) ، لكنه يعرف القـــادم الذى يهيم فى غياهب الصحراء قائلا : « تفضل يا سيدنا الخضر ٠٠ هذا بيتك وهذا خير الله ٠٠ أنا عبد الله الجد حسن يا مولى الخضر ٠٠ تفضل واجلس » ٠

---

(٣٦) سورة المائدة (آية ٢٦ ـ ٣١) ٠

(٣٧) يحيى الطاهر عبد الله مجموعة الدف والصندوق ص ٦٩ ٠

لكن عليه أن يكون حذرا تجاه القادم فلا يعلم أهو المغربى الذى يتنكر فى صورة الخضر أم هو الخضر بالفعل شتان فى هذا العالم الممتد الظلمة أن يدرك الجد حسن الفرق بين الخضر الرسول والأفاق وعليه أن يدرك الفرق بينهما يقول : « عينا الخضر تلمعان حقا كجوهرتين فهو رسول .. أما عينا المغربى فهما ماكرتان حالما تشوفان المال » .

لكنه يعجز عن ادراك الحقيقة ولا شىء أمامه سوى الموت يأتى متنكرا فى ثوب النوم الطويل لا العين ترى ولا الأذن تسمع ولا اللسان يذوق ولا شىء سوى الظلام الشديد بلا حدود .

والقصة حين تجنح الى هذا التوظيف لا تتقيد بالترتيب الزمنى فيصبح استدعاء الحدث غير مرتب ترتيبا تصاعديا لأن الكاتب يعيشه ويستوحيه فى لحظات الحاضر فتعكس دلالة الماضى والحاضر فى آن واحد . وتصبح « العملية الابداعية حينئذ أقرب الى الحوار المتبادل بين الأوضاع الثقافية السائدة فى المجتمع والتكوين النفسى الوجدانى للفرد المبدع ، أو نوعا من الصراع بين (الأيدولوجيا الذاتية) أو الشخصية والأيدولوجيا الجماعية السائدة فى المجتمع (٣٨) .

وينتج عن هذا الصراع تداخل الزمن واستحضار الماضى فى لحظات الحاضر من خلال توظيف العناصر التراثية .

يستمر هذا التوظيف فى قصص أحمد الشيخ . فالخوف يبتلع كل محاولات النجاة فى قصته « ضرب البحر » من مجموعته « مدينة الباب » وتبدو محاولات التحدى لغضب البحر ـ الذى يخاف الجميع هياجه ـ يستحوذ على بطل القصة ويسخر من أبيه وأقرانه ومن كل الناس الذين يعملون للبحر حسابا ـ ذلك البحر الذى ابتلع أعدادا غفيرة ممن رغبوا فى قهره .

فتتداعى على ذهن الراوى حكاية الحوت ويونس . يقول : « أنتم تذكرون حكاية الحوت الشهير الذى ابتلع يونس وظل حتى هذه اللحظة يدور طليقا به فى بحار العالم » .

فمحاولة الوصول الى حقائق الأشياء تدفع صاحبها لتحدى كل أهوال البحر ، فالتوظيف فى القصة جزئى أيضا . حيث يربط الكاتب بين « حوت يونس » ، و « حوت السينما الأمريكية » من خلال استحضاره

---

(٣٨) د. أحمد أبو زيد ، الظاهرة الابداعية ، مجلة عالم الفكر ، مارس ١٩٨٥ الكويت .

الماضي وربطه بالأحداث المعاصرة اذ لابد من التحدى والمقاومة لو كانت نهاية الصراع مع البحر هى الموت أو ابتلاع الحيتان ٠

ويستمر التحدى فى القصة نفسها فيستحضر الكاتب شخصيات التراث الدينى ، وكما تحدى يونس البحر وابتلعه الحوت لكنه ظل صامدا على دعوته ـ فقد تحدى موسى البحر أيضا وظل متحديا لسلطان فرعون فى سبيل الوصول الى الحقيقة ٠ يقول : « لو أنكم عقدتم العزم فعلا على ضربه بشىء من الحماس الصادق لانهزم ، وانكمش الى أقل حيز ممكن ، لقد فعلها موسى وحده ٠٠٠٠ لقد خاف البحر مرة وانزاح ، أسفر وجهه الرعديد مرة بفعل ضربة وحيدة من عصا موسى » ٠

ويبدو أن قصص أحمد الشيخ فى النصف الثانى من السبعينيات حدث فيها تحول جديد حيث عاد اليها الوضوح وخرج من الانطوائية الى أرض الواقع حيث « كان الصمود والشجاعة والتضحيات وحل أدب التحدى محل أدب الهروب » (٣٩) على حين فى قصصه التى كتبت فى أواخر الستينيات عقب هزيمة ١٩٦٧ سيطر عليها الانكسار وشفافية الحزن واللغة المكثفة ٠

فاذا كان يونس والحوت عند أحمد الشيخ رمزا للتحدى والتضحيات والشجاعة ـ فذلك مرجعه أن القصة كتبت فى النصف الثانى من السبعينيات ٠

وقد وضحت فى هذه المرحلة الرؤية أمام الكتاب على حين يونس والحوت فى أواخر الستينيات شخصية تسرى فى أعضائها نيران الهزيمة عند « فاروق خورشيد » فى قصته « العفن » من مجموعته « القرصان والتنين » والقصة كتبت سنة ١٩٦٩ ٠ فالابن تمزقه الرياح الصحراوية شرقا وغربا ، والأم تبحث عن انسان يضمد جرحها ٠ يقول : « توصلنى الى الميدان ٠ وفخذها فى لون البللور خالطه الرمان ، وامتزجت فيه أنفاس الحوت الذى ابتلع يونس ٠ وضاع يونس فى بطن الحوت وضاع الحوت فى بطن البحر فى بطن الأسطورة وضاعت الأسطورة فى بطن الانسان وخرجت من جوفه الملىء بكلمات جوفاء ، شعرا مرة ، قصة مرة ، مسرحا ربما » ٠

مثلما نجد فى مجموعة « دائرة الانحناء » لأحمد الشيخ حيث تسيطر العزلة والموت والرؤية السوداوية على كل الأشياء حتى الطفل القادم من خلف عيون الموت يولد بلا أم تغمره بدفئها فيرثى العجوز لبلاده ويقول :

---

(٣٩) انظر : يوسف الشارونى ، القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ، ص ٨٤ ٠

« ظللنا ساهرين نرقب الظلام الكئيب والعدم ·· سمعنا المؤذن يا مؤمنين الصلاة سألت مرافقى عن مكان المؤمنين « الصلاة خير من النوم » سألنى قريبى عن سلطان النوم الهارب ··· طلع صبح بلا اشراق (٤٠) ·

بل ، وتسيطر أشباح الباطل عليه فى قصته « الكرسى المهزوز » فى نفس المجموعة · يقول : « جاء الحق وزهق الباطل » غير أن الباطل ظل حيالى راسخا كما كان صامدا يتحدى ارادتى الهزيلة » ·

فالتوظيف واستدعاء الشخصيات التراثية جزئى فى بناء القصة ، يأتى بقصد ابراز دلالة ايحائية ورمزية ·

فالكاتب فى توظيفه للتراث لا يعنى بذلك تفسيره أو تسجيله ، بل يحاول أن يبعث فيه من جديد · ويستمر تداعى العبارات الدينية التى تحمل دلالة ايحائية فى قصته « مداخل الندم » من مجموعته « النبش فى الدماغ » يقول : « كنت تكتشف دوما أن عالم الكلمات بحر فسيح تستحيل الاحاطة بكل جزئياته ، وكما قالوا لك بعدها ــ لو كان البحر مدادا لكلمات ربى لنفد البحر ــ من يومها استبعدت فكرة النفاذ بالكلمات الى قلب الأم المصنوعة أو الأب التائه » · فما زال الكاتب لم يدرك الكلمات بعد ، وتمتزج فى حلقه مقاطع مبتورة بلهاث الخوف · فالتوظيف هنا غالبا ما يكون على مستوى اللفظ أو العبارة القرآنية أى يقتصر على سرد العبارات التى تحمل دلالة ايحائية فى القصة ، وأحيانا على مستوى الشخصية التراثية فيستحضرها الكاتب فى سياق البناء القصصى ويقف عند معانى ايحائية تدور حول هذه الشخصية ، ويضفى عليها ملامح الحاضر الذى يبغى تكثيفه ·

وعند جار النبى الحلو فى قصته « الخميس » من مجموعته « القبيح والوردة » يسرد آيات قرآنية من سورة الرحمن طوال القصة التى تبدأ باتجاه النسوة الى المقابر والأب الذى يعلم ابنه التلاوة كيما يرددها على واجهات القبور ·

لكن استخدام الآيات هنا لا يصل الى حد الرمز ، بل يقف عند حد السرد المباشر فى القصة حيث تعتمد على تسجيل الحدث والوصف الخارجى أكثر من الاعتماد على الرمز ·

وعند جمال الغيطانى تتداعى فى القصة الشخصيات التراثية فى قصة « أجازة ٧٢ » من مجموعته « أرض ··· أرض » ممتزجة بنيران

---

(٤٠) أحمد الشيخ ، « قصة العجوز والصبى » ، مجموعة دائرة الانحناء ص ٢٢ ·

الهزيمة وطلقات المدافع ، المنعكسة من فوهات هزيمة ١٩٦٧ · يقول : « تفلت الطائرات من الفراغ لولبية النزول ، من السماء تهوى ··· يحترق سيدى الفولى ألما ، ينزف الحسين دما لا يفيق ألف عام ينزف من هنا » ·

وهكذا فى قصتيه « عصفور الشتاء المهاجر » ، و « المغول » لكن التوظيف فيها يقتصر على سرد الآيات القرآنية نحو قوله : « علم الانسان ما لم يعلم ، ولا تدرى نفس ماذا تكسب غدا ولا تدرى نفس بأى أرض تموت ؟ تذهل كل مرضعة عما أرضعت » ، وهول الهزيمة التى اجتاحت النفوس تجعل معايير الحقيقة تختلط فى أذهانهم ، فيستحضرون الموت ومعلوماتهم عن أهوال آخر الزمان ويصبح هول الهزيمة مقترنا به ·

فيستخدم الكاتب التراث فى نسيج القصة ، فالمغول قادمون والمساجد ترتعش فى صحنها شعلات الضوء ، ورجالات آخر الزمان قد نزلوا ، وعلامات القيامة أوشكت فى قصته « المغول » · يقول على لسان اسماعيل أحد شخوص القصة : « الناس كلهم يصدقون هذا الرجل الذى رأى منذ ليال النار التى قال رسول الله (ص) أنها ستخرج آخر الزمان قبل القيامة ··· انهم رأوا مغولا فى شوارع المدينة الحصينة ··· ستقوم القيامة يا مولانا ···· ظهرت نار آخر الزمان ·· الشمس تطلع من الغرب وتنزل فى الشرق يا مولانا ··· صاحت امرأة هل ينصرنا الله على يأجوج ومأجوج الذين سلطهما الله علينا » ·

بل يستمر استدعاء الشخصيات التراثية التى تناولتها كتب التراث الدينى فى قصته « ناطق الزمان » من مجموعته « منتصف ليل الغربة » وتدور القصة حول المهدى المنتظر القادم والذى يملك الأرض شرقها وغربها ويصبح المهدى المنتظر ناطق الزمان القادم ، ويعتمد الكاتب على تداخل دوائر المكان والزمان فى بناء القصة ، ويصبح ناطق الزمان رمزا للخلاص من عبودية السنين ·

وعند محمود عوض عبد العال يأخذ استيحاء التراث عنده دلالتين : على مستوى الشخصية وعلى مستوى اللفظ · ففى قصته « علامة الرضا » من مجموعته التى تحمل نفس الاسم ، نجد الحواجز التى تحول بين الأم وأولادها يبغون اغتصابها بالقهر · يقول : « كان جوابك عبر الصحراء الى منابت شعر الرأس وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا » ·

فالكاتب يستخدم الألفاظ القرآنية ليجسد من خلالها معانى ايحائية معتمدا على الاستحضار وتداخل الزمن من خلال العلاقة الكائنة بين الملك الذي كان يسلب سفن الأيتام بالسطو والقوة في زمن الخضر ، والتى

تحدث عنها القرآن فى قوله تعالى « أما السفينة فكانت لمساكين يعملون فى البحر فأردت أن أعيبها وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا » (٤١) ٠

والملك والحاشية فى الزمن الحاضر الذين يسلبون الأم فى القصة ٠

ويستمر توظيف واستخدام الكاتب للمعانى التراثية فى قصصه « كلمات أسير » ، و « أوديب قابل أخته » ، و « من تاريخ محارب » من نفس المجموعة (٤٢) لكنها عبارات عارضة فى سياق البناء ، لكنها تحمل معانى ايحائية من خلال الترابط النفسى والشعورى الذى يحكم بنية القصة ٠

وعند سعيد الكفراوى يوظف العناصر التراثية من خلال القرآن الكريم فى قصته « الجمعة اليتيمة » من مجموعته « مدينة الموت الجميل » ففى القصة الرجال لم يعودوا بعد ، النساء مازلن ينتظرن الغائبين ، والغلمان الصغار يصعدون فوق المئذنة ، ويلقون بأوراق مكتوب فيها آيات لم تتغير تقول : « ألم تر الى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكنا ٠٠٠ ساكنا ٠٠٠ سا ٠٠٠ ك ٠٠ نا » ٠

فالاستخدام على مستوى اللفظ يوحى بدلالة ايحائية تتسق والحالة الشعورية فى القصة وأصبح التوظيف على مستوى الشخصية التراثية من خلال شخصية الخضر وأيوب فى قصته « صندوق الدنيا » من نفس المجموعة ٠

وبرغم المباشرة فى استخدام الكاتب لهذه الأسماء الدينية والتراثية الا أن التسمية فى حد ذاتها تحمل دلالة الاسم التراثى من خلال القصة ، ففى القصة الغلمان يجلسون ، ويقص عليهم صور الصندوق والجدود والشطار والفرسان الذين يشهرون سيوفهم التى تضوى فى الشمس ٠ فسوف يأتى أيوب ومولانا الخضر ، أيوب حاملا الصندوق وبه صور الزمان العجيبة والخضر يأتى ، فتبدو ظلمة الشك ويعم الخير ، ويستمر هذا التوظيف طوال نسيج القصة ٠ يقول : « العم (أيوب) آت مع (الخضر) وبالخير ٠٠

٠٠٠٠٠ سيأتى مولانا الخضر » ٠

ويظل الغلمان على أمل انتظار الخضر ٠ يقول : « قالوا له ان العم (أيوب) يقول : ان (الخضر) اذا جاء صارت السماء فى لون قلوع

---

(٤١) سورة الكهف آية ٧٩ ٠

(٤٢) انظر مجموعة « علامة الرضا » كتاب المواهب الصفحات ٣٤ ، ٦٥ ، ٧٣ ، ٩٣ ٠

المراكب ، وامتلأت ضروع البهائم بالحليب ٠٠٠٠ وقالوا ان العم «أيوب» يحب أن يرى الناس كأسنان المشط يحب الأطفال لأنهم أحباب الله وأنه لا يحب الأغنياء لأنهم لا يشبعون ٠ وعندما سألهم (على) متى سيجيء قالوا له : ان علم ذلك عند العم (أيوب) من يومها أحب الخضر وانتظره » ٠

ولما كان الخضر فى التراث الدينى رمزا لاطعام الجياع والعطف على الأيتام ومناصرة الفقراء والمظلومين فقد استلهم الكاتب هذه الشخصية فى زمن الحضور وينقلها من الماضى الى المستقبل أو من الاسترجاع الى الاستباق ٠ وعندما يرى (على) الألوان المنعكسة من الصندوق يأتيه صوت الخضر رائقا يقول : « ها هو (الخضر) الحكيم بما يعلم دارس النجوم ٠٠٠ فاتح الكتاب ٠٠٠ فى حضوره يخضر الزرع ويمتلىء الضرع ولا يكون انسان فقير » ٠

بل تتوالى صور التراث الدينى والشعبى من خلال استدعاء شخصيتى « عنترة » و « أبى زيد الهلالى » كعناصر للتراث الشعبى « وضريح مولانا الخضر » ، يؤكد للغلام أنه برغم موته الا أنه سيجيء ٠

وقد استطاع سعيد الكفراوى أن يمزج بين العناصر التراثية والنسيج القصصى فى بناء محكم يعكس من خلاله دلالات الرمز فى انتظار القادم الذى يحمل سيفا ، والذى لم يجيء لكنه قد يأتى ٠

وعند محمد البساطى فى قصته « اللاسلكى وسفينة نوح » من مجموعته « أحلام رجال قصار العمر » ، نجد الحوار بين الخياش الذى اتهم بسرقة الخيش وبين المحقق معه ٠ يقول : « نظر الى ثم قال :

ـ ان نوحا بنى سفينة ٠

قلت له :

ـ اننى أعرف ذلك ٠

ـ ٠٠٠٠٠

ـ السفينة غرقت ٠

ـ السفينة ؟

ـ ونوح أيضا غرق ٠

لكن عندما سأل المدير هل حقيقة أن سفينة نوح غرقت صاح فى غضب قائلا :

« كيف يمكن للسفينة أن تغرق ؟ السفينة التى أنقذت العالم من الدمار ... السفينة التى حملت النخبة الممتازة ، البذرة المنتقاة من بين الملايين .... كيف تفكر ؟ » .

ففى القصة يمتزج العنصر التراثى بالبناء الفنى ، فاذا كانت سفينة نوح لم تغرق بل غرق من لم يلحقوا به فان السفينة العصرية قد غرقت وغرق فيها من أراد بر الأمان .

ويستمر استدعاء العناصر التراثية أيضا من خلال القرآن الكريم فى قصة « حكاية سيدى الذى ولد سنة ١٩٥٠ » لرفقى بدوى من مجموعته « البحث عن حقيقة ما يقال » فالسيد ما زال نائما مات أبوه وأمه ، وفرت أخته مع رجل بعقال ، وزوجته مع عشيقها وهو ما زال نائما ولا يملك سوى البكاء فى أثناء النوم .

فيستخدم الكاتب الآيات القرآنيـة كعنـاصر تراثية تحمل معانى ايحائية فى القصة . يقول : « سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم » ، « وكانوا خمسة سادسهم كلبهم » .

ويستمر الكاتب فى سرد ما لحق بالخمسة فمنهم من ألقى بجسده فى النيل ، ومنهم من هاجر الى المدن المفتوحة ، ومن ترك أهله وتزوج بعد أن التحى ، ومن حمل كتبه وارتاد مقـاهى المثقفين على حين أن كلبهم باسط ذراعيه بالوصيد ، لا عليه الا أن ينبح تحت قدمى سيده ، وزوجة سيده تدلله .

فالكاتب يستوحى العناصر التراثية الدينية ، لكنه لا يفسرها أو يشرحها بل يستوحى دلالة معينة وهى نوم السيد وتخبط معايير الحياة أثناء نومه حتى اذا ما استيقظ كانت الحقائق كلها قد تبدلت معالمها ، وليس بجواره سوى كلب ينبح .

نخلص من ذلك الى أن الكاتب استخدم نوعين فى توظيفه للعناصر التراثية الدينية :

الأول : يعتمد على توظيف اللفظ التراثى ليوسع دلالات المعنى فى سياق بناء القصة .

والثانى : يعتمد على توظيف الشخصية واستدعائها سواء كان هذا التوظيف جزئيا فى بنية من بنى القصة أم كليا طوال بناء القصة .

***

استلهام الموروث الشعبى :

لا نعنى بالموروث الشعبى ذلك المعنى الذى وقفت عنده الدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية والنفسية « فهى لا تزال مختلفة حول تحديد معنى التراث الشعبى » (٤٣) ٠

ولكن نعنى باستلهام الموروث الشعبى ، استخدام الكاتب لعناصر التراث الشعبى التى توارثتها الأجيال قديما وحديثا من أمثال شعبية ومواويل وحكايات وأغان ومراثى شعبية وتوظيفها فنيا فى الابداع القصصى ليعكس الأديب من خلالها دلالة رمزية وايحائية ٠

فالمتأمل للمجتمع المصرى عقب هزيمة ١٩٦٧ ، يشعر بأن نوعا من الاحباط قد سيطر على كيانه الاجتماعى مما جعل الكاتب المعاصر يرى الزيف فى الحقيقة ويفقد التصديق لكل ما هو مألوف وينبش فى عتمات الواقع فلا يرى سوى الهزيمة فى النفوس فيرفض الكاتب هذا الواقع ويحاول ازاحة الستار عن واقع لا نراه بنبشه فى عناصر التراث مستمدا منه مادة يشكل منها وسائل تعبيره « فكل رؤية فنية تشتمل على نداء يحفز الى التعبير ، تشتمل على نداء يحفز الى خلق الأثر الفنى المعبر عن الرؤية » (٤٤) ٠

وهذه الرؤية تدفع الكاتب الى تجديد أساليب تعبيره ، ولما كان التراث الشعبى « هو القوام الثقافى الجماعى الذى تصدر الجماعة فيه عن الشخصية الجماعية أكثر من صدورها عن الشخصية الفردية التى لها خصوصية فردية تميزها عن سائر الأفراد » (٤٥) كان ذلك أقرب الوسائل التعبيرية التى يستخدمها الكاتب فى الابداع القصصى ذلك لأن عناصر التراث الشعبى أقرب العناصر التراثية تعبيرا عن آمال وآلام المجتمع الانسانى بفئاته المختلفة ٠

كما أنها تعكس الأحداث الحياتية بصورة جماعية فى شكل تقاليد وعادات وطقوس شعبية مرتبطة بالعامل السيكولوجى المؤثر فى روح الجماعة خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ ٠

كما أنها تقترب من روح القص التى تعبر عن قيم فنية واتجاهات جمالية ضمن أحاسيسنا الشعبية ٠ لذلك استلهم الكتاب هذه العناصر

---

(٤٣) انظر د٠ عبد الحميد يونس : التراث الشعبى ص ٣ وما بعدها ٠

(٤٤) د٠ سامى الدروبى : علم النفس والأدب ، دار المعارف ط ٢ سنة ١٩٨١ ص ٣٨ ٠

(٤٥) د٠ عبد الحميد يونس : المرجع السابق ص ٥ ٠

الشعبية ممثلة فى الموال الشعبى الذى يعبر عن الشعب المصرى وتفكيره وحياته ومفاهيمه ثم الأغنية والمراثى والأشعار ثم الأمثال الشعبية والعادات والطقوس ٠

وقد استخدم الكتاب الموال فى القصة القصيرة منذ مرحلة ما قبل الستينيات ، لكنه وصل الى حالة الرمز الفنى كوسيلة تعبيرية فى مرحلة الستينيات وما بعدها ٠

ففى قصة يحيى الطاهر عبد الله « هكذا تكلم القرآن » من مجموعته « حكايات الأمير » يبحث الفران عن عمل ، لكن توصد الأبواب أمامه وتحاول زوجته « أم أسماء » العمل فى عيادة طبيب العيون « خير الله » لكنه يطردها ويجلس الفران فى « الكازينو » فى انتظار عودة « أم أسماء » فيرى فاتنة يردد فيها شعرا مرتجلا ٠ **يقول :**

أنت فى اليم سفينة ... يا طمرية كالعجينة
يا حلاوة فى حلاوة ... أنت ملبن يا سمينة
يا مليحة ... بخفر ... هات خدك انتصر
يا طحينة بعسل ... بعد قبلة نتصل (٤٦)

لكن هذا الاستخدام الشعرى فى القصة لا يصل الى حد الرمز بقدر ما هو سرد يساير بناء القصة ، فقد استطاع الكاتب أن ينوع فى أساليب تعبيره وعدم خضوعه لشكل معين الى حد أنه يصعب تصنيف قصصه سواء الطويلة منها أم القصيرة « ولم يكن ذلك تملصا من التراث التقليدى للقصة ، وانما تشوفا لاكتشاف شكل جديد ونسق تعبيرى جديد يثرى كل ما له قيمة فى هذا التراث دون أن يبتذله بالنسخ أو التقليد ٠٠٠٠ واستطاع من خلاله أن يمزج بين قواعد التراث الشفهى وتقاليد التراث المكتوب ورؤى الانسان المقهور وعقلانية المثقف المستوعب لتيارات واقعه » (٤٧) ٠

فيمتزج فى قصته الحلم بالواقع وتصور القصة أحلام النبوءة المتداعية فى أوقات اليقظة لا يوقظه منها سوى الغلام الأمرد ليعمل فى مخبز اسرافيل « بغير أجر » فتمتزج الأحلام بالأفعال بالأشعار المتداعية لتجسد اللحظة التى يبغى أن يبعثها ، معتمدا على التراكيب العامية والشعبية الثرية بالايحاءات الشعرية ٠

---

(٤٦) يحيى الطاهر عبد الله : مجموعة حكايات الأمير ، دار الفكر المعاصر ص ٨٤ ٠

(٤٧) انظر : صبرى حافظ : قصص يحيى الطاهر عبد الله مجلة فصول ، مارس سنة ١٩٨٢ ص ١٩٥ ٠

وقد جنح الكاتب الى ذلك ليس فى حكايات الأمير فحسب ، بل فى قصصه الطويلة أيضا مثل « تصاوير من التراب والماء والشمس » ، « الحقائق القديمة صالحة لاثارة الدهشة · كما أن الكاتب قد وظف الأغنية الشعبية فى قصته « حكاية الريفية » من مجموعته « حكايات الأمير » · يقول « **وللخارجين من السوق يغنى المجنون من فوق حائط متهدم :**

ولع الوابور يا جودة القطنة أكلتها الدودة
والبنات عايزة تتجوز والصبيان نفسها مسدودة

فالقصة تجنح الى الرمز فى توظيف الأغنية ، ويصبح فيها اللامعقول معقولا ، فالمجنون يدرك الحقائق فى حين أن العقلاء يتلطفون لحاله « فتدخل القصة بهذا التوظيف ضمن الرمزية التى تؤمن ، بأن الحقيقة لا يمكن استخلاصها من حقائق الحياة اليومية التى ندركها بحواسنا الخمس كما لا يمكن الوصول اليها عن طريق العقل ···· وبما أن الحقيقة لا يمكن ادراكها عن طريق العقل فهى كذلك لا يمكن التعبير عنها بطريقة أو لغة منطقية ، فهى يمكن فقط الايحاء بها عن طريق أفعال أو أشياء رمزية » (٤٨) ·

فيلجأ الكاتب الى الأغنية الشعبية يوظفها على لسان أحد شخوص قصصه ، بل ، والشخصية التى تعبر بكلماتها عن عفن الواقع من خلال كلمات الأغنية التى تحمل دلالة رمزية ، وتتراص فى معظم قصص الكاتب « مجموعة من الجزئيات والصور التى تنعكس على مرايا وعى انسان مسحوق لا يفقد قدرته على ادراك الأمور ، ولكى تصبح هذه الصور المفككة قادرة على الافصاح ، فان الكاتب يحاول أن يربطها بعالم الحكاية القديمة (حكاية ألف ليلة وليلة والحكاية الشعبية) (٤٩) ·

واستخدم « محمود العزب » فى قصصه « الموال الشعبى » فى مجموعته « عود القصب » التى تعد أولى مجموعاته القصصية ، وفيها وظف الكاتب الموال توظيفا يعكس الشخصية المصرية من خلال بيئتها المكانية · لكنها لم تصل الى حد البناء الرمزى ، بل تعد ارهاصات للرمز الفنى الذى تبلور فى مجموعته الثانية « السقوط والعطش » ·

لذلك نجد أن مجموعته الأولى لم يكن الموال الشعبى تقولب الى الحد الذى يعد رمزا فنيا مثلما نجد فى قصته « البحث عن نسمة » **حيث على يلاطف زوجته بقوله :**

---

(٤٨) د· رشاد رشدى « نظرية الدراما من أرسطو الى الآن » ص ١٩٥ ؛
(٤٩) صبرى حافظ : قصص يحيى الطاهر عبد الله ، مقال سابق ص ٢٠٢ ·

لأجل النبى يا جميل وان كنت باقينى
اضحك بسن الرضا وانت بتسقينى

على حين أنه فى قصته « الناى وحارس المقبرة » من نفس المجموعة يبغى اللقاء بمحبوبته وهى تنتظره وعند لقائها تنساب كلماته من خلال الموال الشعبى الذى يعكس الآلام التى عاشها الشعب (٥٠) ٠

فقد استلهم الكتاب الموال فى قصصهم لأنه نداء من الأعماق نحو الحق والحرية بعد أن اختلت معايير الحياة وظل العامل أجيرا فقيرا تعيسا يكدح ولا يربح ، يزرع وثماره للآخرين ولم يكن أمامه غير الآه والتنهيدة التى تجد طريقها بين أنفاسه صادرة من أعماق القلب ليتحقق له بعض التفاؤل بين الضغط وخواء الحياة التى تتسم بالذل والعبودية » (٥١) ٠

وفى غياب المحبوبة فى قصص الكاتب لا يجد سوى الصبر ، ومن منطلق الصبر كان للموال دلالة فنيـة فالموت يدهم شخوصـه والمعـاناة تقتلهم ، ويؤمنون بان ذلك قدر ونصيب ومن يخرج عليه فهو كافر ٠ فرؤية شخوصه للواقع لم تتشكل بعد ، بل تقف عند حد الموت الى جانب استسلامهم وقبولهم الحياة بحلوها ومرها ٠

ومن هنا كانت امكانية التعبير داخل المجتمع بطيئة واحتضن ذلك الموال الذى أخذ القاص يتناوله ليس بقصد تعليم الموال أو التغنى بل بقصد حمل الآهات الحبيسـة من داخل المجتمع على لسان الشخصـية القصصية ، يقول فى قصته « شخصية عباس البيه » من نفس المجموعة :

الصبر جبنـاه معـانا نعمله مفتاح
واحنـا انهدمنا واللى راح أهو راح
نصبر على ظلمكم نصبر مسا وصباح

فالموال الذى ردده شخوص قصصه على ألسنة الفلاحين والعمال ، يعـد تعبـيرا صادقا عن خلجاتهم ومشـاعرهم ، ولم يجـد الكاتب بدا من توظيف الموال ، حاملا معه هموم الرجل المصرى ببساطة وتلقائية دون تكلف أو عناء ، واستطاع من خلاله أن يعبر عن الأنا الاجتماعية المتمثلة فى روح الجمـاعة ، برغم اعتماد هـذه القصص على الشـكل التقليدى الواقعى ٠

---

(٥٠) انظر : قصته الناى وحارس المقبرة من مجموعته « عود القصب » ص ٨٦ ففيها وظف الكاتب الموال الشعبى وانظر الصفحات ١١١ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ٠

(٥١) د٠ فاطمة حسين المصرى : الشخصية المصرية من خلال دراسة بعض مظـاهر الفولكلور ص ٤٩ ٠

ويقترب « طه وادى » فى توظيفه للموال فى مجموعته « الدموع لا تمسح الأحزان » ، و « حكاية الليل والطريق » من محمود العزب فى مجموعته « عود القصب » برغم انعكاس الموال عند ، محمود العزب ، على واقع الستينيات وانعكاسه عند طه وادى على واقع السبعينيات ·

فقد وظف طه وادى الموال والأغنية الشعبية ولم يقتصر التوظيف على مجموعته « الدموع لا تمسح الأحزان » كما رأى بعض الدارسين (٥٢)· ففى قصته « مواقف مجهولة » من قصة « صالح أبو عيسى » من مجموعته « حكاية الليل والطريق » نجد الزوجة منيرة التى تدفع زوجها للسفر الى البلاد البعيدة لكن ابنته الكبرى كانت مروعة لحظة رحيل أبيها · تقول :

بابا انا شايفة عينك على السفر هتزول
الغربة تربة يابا ، تقل الأصول وتزول
تفنى الخلايق ، وكل العباد هتزول (٥٣)

فيقترن الموال بالغربة والرحيل شأنه شأن توظيف معظم الكتاب للموال ، واستخدامهم له فى قصصهم مقترنا بالتعبير عن الغربة المكانية والزمانية للشخصية القصصية ويوظف الكاتب التراث الشعرى أيضا فى نفس القصة حاملا دلالة الموال واستحضار الزمن الماضى ورحيل الحاضر · يقـول :

سأرحل عن بلاد أنت فيها ولو جار الزمان على الفقير

وقد وظف الكاتب فى كثير من قصصـه التراث الشـعرى مقترنا باستحضار الماضى تعبيرا عن غربة الانسان المعاصر (٥٤) ·

وتحمل المعانى الشعرية فى قصص « أحمد الشيخ » دلالة رمزية معبرة عن ضياع البطل بين الانتماء والاغتراب فى قصته « الجفاف » من مجموعته « النبش فى الدماغ » فالبطل يظل ضائعا بين الرحيل والبقاء فيسبح فى الشوارع والطرقات مرددا أبياتا من الشعر العربى لأعرابى مجهول ـ على حد تعبيره ـ يقول :

---

(٥٢) انظر : محمد عبد الحكم عبد الباقى : « قراءة فى مجموعة قصصية » ، مجلة القصة يوليو ١٩٨٥ فقد رأى أن هذه المجموعة تميزت دون غيرها بالتركيز على الأغنيـة الشعبية ·

(٥٣) طه وادى · مجموعة « حكاية الليل والطريق » المركز القومى للفنون والآداب ص ٣٣ ، وانظر توظيفه أيضا للموال فى نفس المجموعة فى قصة « القلق فى عيون تبحث عن الأمان » ص ٨٧ ·

(٥٤) انظر فى نفس المجموعة الصفحات ، ٩٧ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١١٦ ·

وكنا ألفناها ولم تك مألفا — تلا لالالا ٠٠ لالا ٠٠

وقد يؤلف الشيء الذى ليس بالحسن ٠ تر لالالا ٠٠ لالا ٠٠

كما تؤلف الأرض التى لم يطب بها ٠ تر لالالا ٠٠ لالا ٠٠

هواء ولا ماء ولكنها وطن ٠ تر لالالا ٠٠ لالا ٠٠

ولكنها وطن ٠٠٠ ولكنها وطن

ولكنها وطن ٠٠٠ ولكنها وطن

فالانسان بالغربة يسيطر عليه ويجعله غريبا عن وطنه ، فيستحضر أبياتا ينظمها فى ثوب أغنية معبرا من خلالها عن التحدى والرغبة فى البقاء ٠ والتشبث بالصاحب القديم و « سالى » محبوبة الديار ٠

فلم يصبح استدعاء الأغنية تعبيرا عن الألم والهوان ـ كما فى قصص « محمود العزب » بقدر ما تحمل دلالة رمزية تعتمد على الايحاء من خلال الكلمات ، وان كان الكاتب جنح فى القصة الى المباشرة لكن الكلمات الشعرية ظلت محتفظة بقيمتها الدلالية ، فيظل باحثا عن الهوية والبقاء و « سالى » وتتخبطه الدروب فى قصة « روح النهر » من نفس المجموعة ، وتلح على مسامعه شطرة من قصيدة ت٠ س٠ اليوت تقول :

« نحن الرجال الجوف بالقش ملئنا » ٠

فلا يقف الكاتب عند توظيف الأشعار العربية ، بل يتجاوزها الى الأجنبية لا بقصد تفسيرها بل استدعائها فى لحظة تكون هى بمثابة المعنى الذى يبغى الكاتب الايحاء به ٠ وفى لحظة افتقاده معالم الطريق فى أيام الزمن المتتابعة فى القصة يصبح الضياع متفشيا فى المدن الخراب٠

ولا يقف الكاتب عند توظيف الأشعار فحسب ، بل يوظف كلمات الأغنية المعاصرة فى قصته « تصفية دم المواطن سيد عوف » من نفس المجموعة ، حيث تدهمه سيارة تحمل رقما على مستطيل أزرق وتنهار فتاة لرؤيته ويقف طفل حاملا جهاز استقبال صغير ، يرتفع صوت مطرب شهير بأغنية تقول كلماتها « تخونوه وعمره ماخانكم » فتترجم كلمات الأغنية دلالة الموقف والحدث فى القصة وان كان توظيف هذه الأشعار والأغنيات جزئيا ، لكنها توحى بمعان رمزية تدور حولها بنية القصة الكلية ٠

وفى قصة « أجازة ٧٢ » من مجموعة « أرض أرض » للغيطانى تتقطر لحظات العمر وثوانيه فوق فوهة المدافع وانفجارات « الدانات »

ممتزجة بمقاطع الأغنيات التى تصل الى مسامعه وهو يودع أمه حيث يلتقط الكاتب الصور المتناثرة التى تجسد تناقض اللحظة من خلال اختناقات الشوارع بالسيارات أمام دور « السينما » على حين أن صوت الأم فى لحظات الوداع ينتحب يقول : « راقصة جديد تحتاج الى من يلمعها ، لقاء السحاب ، السحاب يلتقى ، الصديد يقطر ، العمر ثوانى ولا سنين ياحبيبى ؟؟ ·

ويستمر استدعاء هذه الأغنية طوال القصة فى لحظات تكون فيها النفس حزينة الى حد الموت ـ التى ترد على ذهنه من خلال بناء القصة ومن خلال الصور والرموز معبرة عن لحظات الماضى الضائع فى طيات المستقبل ·

ويتطور توظيف الأغنية فى القصة عند الكاتب حتى يصل الى مرحلة الرمز الفنى فى قصته « من مقام الاغتراب » حيث يوظف أبيات تنشدها فيروز فتتجسد الكلمات حاملة عبق الغربة المكانية والزمانية فيصطحب لورا ـ بعد أن فرقتهما غربة الأيام والسنين ـ الى بيته يحدثها عن أمه وعن شعر أبيه ـ الذى فارق مصر فتوقف عن كتابة الشعر ـ وتغنى الفتاة أبياتا تنشدها فيروز تقول : (٥٥)

« وفى كل أرض أو بكل محلة أخو غربة منا يكابد مطمعا
كانا خلقنا للنوى وكأنما حرام على الأيام أن نتجمعا »

فالكاتب يستلهم عناصر التراث الشعبى ، ويصور من خلالها غربة الذات ومعاناتها ، ولعل ذلك يعود الى الظروف الاجتماعية والسياسية التى مر بها المجتمع المصرى وتوالى عهود الظلم والاستعباد ، وتتابع الدويلات الحاكمة وما تبع ذلك من ارتفاع وانخفاض لبعض الأفراد نتيجة لانعدام التوافق الاجتماعى بين أفراد الشعب مع الاحساس بالظلم والضعة بالنسبة لطغيان الحكام وما أصاب أعوانهم من جاه وسلطان وقدرة على السيطرة والنفوذ أدى ذلك الى ظهور كثير من الآلام النفسية » (٥٦) التى عبر عنها الكاتب من خلال استخدامه للموال والأغنية فى قصصه ·

ووظف محمد المخزنجى الأغنية فى قصته «يوم للمزيكا» من مجموعته « رشق السكين » وتمتزج الأغنية بعذاب الغربة والشوق للقاء الذى لم

---

(٥٥) جمال الغيطانى قصة « من مقام الاغتراب » مجلة الكرمل قبرص العدد (١٤) سنة ١٩٨٤ · ص ١٥٧ ·

(٥٦) د· فاطمة حسين المصرى · « الشخصية المصرية من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور » ص ٦٠ ·

يحن بعد ، فالسجن يحيط بالرجال الذين تاق بهم الشـوق للعودة ، فعندما خطب لهم المأمور تداعت على أذهانهم صور أطفالهم وأبنائهم وعندما غاب المأمور يغنون « ميتا أشوفك يا غايب عن عينى ٠٠٠٠ وكان يعلو اللحن الحزين الذى ابتهج ، وكان يعلو صياح المسجونين الملتاثين بفرحة الرقص وكان العساكر ينتقلون الى الغضب والضرب بشدة حتى لا يسمع المأمور ، ومع ذلك كان يبدو ألا سبيل لتوقيف اللحن » ٠

فالكاتب تاره يوظف الأغنية وأخرى يوظف المـوال ليعزف بهمـا على ايقاع الحصار الذى يحتاط شخوصه داخل زنازينهم ، والسجـين رقم (١٣) يصرخ بصوته المشدوخ مثل عظمة مكسورة ويردد :

« آه ياأمن الصفا على القليب مريت

من بعد ما كنت حلو الطعم ليله مريت » ٠

ففى القصة نجد استخدام الموال والأغنية قد فجرا الآلام النفسية الكامنة خلف عتاب الخوف بل استطـاع معظم الكتـاب بهذا التوظيف للعنصر الشعبى أن يجسدوا ظاهرة الحزن التى فرضـت وجودها على الابداع المعاصر من شعر وقصة ومسرح ورواية ، وكان الموال هو أقرب عناصر التراث الشعبى التى استلهمها الكاتب فى قصصه من خلف أسوار السجون والحصار والقهر والتعذيب ، فعندما فشل السجين فى الفرار فى نفس القصة يقول :

« حط الحمام على عش الوليف ولا طار

صابه العيار كسر الجناح ولا طار » ٠

وتشجع السجين بعد ترديده الموال ، ووقف فى وجه السجان الذى أخذ يتراجع مذعورا ٠ فتوظيف الموال والأغنية عند الكاتب لا يقف عند ظاهرة الحزن والاستسلام ، بل يتجاوزها ليتحول الحزن الى ارادة تقاوم الهزيمة ٠

فالموال فى القصص التى أعقبت الهزيمة يتسم بانسيابية الحزن وعدم القدرة على التحدى أو اتخاذ موقف تجـاه الحواجز ، على حين أن قصص أواخر السبعينيات كان توظيف الموال فيها يحمل دلالة التحدى والوضوح ٠ بدليل توظيف الموال عند « محمود العزب » فى الستينيات وتوظيفه عند « أحمد الشيخ » ، و« محمد المخزنجى » ، و« وعلى عيد » فى قصصهم التى كتبت فى السبعينيات ٠

ففى قصة « الوهج » لعلى عيد من مجموعته « زمن الفيضان » يصرخ الفتى بالكلمات ، على حين أن زميله التزم الصمت ويردد كلمات مصرية يربط الأديب من خلالها بين الموال والانتماء · يقول بصوت مرتفع :

« أنا لو سعدنى زمانى لاسكنك يا مصر · ·
وأبنى لنفسى فيكى جنينة ومن فوق الجنينة قصر
وأجيب منادى ينادى كل يوم العصر ··
دى مصر حلوة وجميلة وجنة للى يسكنها » (٥٧) ··

فيردد الكلمات بقوة ، ولما حاول صاحب الوجه الأحمر أن يمنعه واعتدى عليه بالضرب تحول الموال الحزين الى دافع قوى يعيد الوهج والانتماء الى وجهه المنكسر ليجد نفسه يمزقه بأسنانه وأظفاره وخرج دم من جبهته غزيرا ، فأصبح استدعاء الموال ليس من قبيل اجترار الحزن بل تجاوزه الى الارادة التى تقهر الحزن ، كما يوظف الكاتب مقاطع من الشعر المعاصر فى قصته « الرغبة فى التحرر » من نفس المجموعة ويبدأ قصته بالمقطع الشعرى يقول : « وجندى يرى امرأته الحسناء فى شقة الشاب المجاور » ·

ويشير الكاتب الى أن هذا المقطع من قصيدة للشاعر « أمل دنقل » وتستمر أحداث القصة وبناؤها حول دلالة هذه الكلمات ، فأصبح استخدام الأشعار يحمل دلالة رمزية توحى بالرغبة فى الخروج من قوقعة الواقع المعتم ·

ولا يقف الكاتب عند توظيف الأشعار والموال ، بل يستخدم الأغنية فى قصته « تجاعيد الليل » من نفس المجموعة ، فالمحبوبة تتذكر الذى رحل مع الموت ، ولم يعد ، وأصبحت نحيلة تتداعى على ذهنها الذكريات الماضية التى لم يبق منها سوى مقاطع كلمات تحاول أن تتصيدها بصعوبة · تقول :

« احنا الظنايا يا ولد يا على
· · · · · · · · · · · ·
على مشينا بالليل سوى »

ويرتبط استخدام الأغنية بالخصوبة والانجاب فعندما تتذكر الكلمات تتذكر أيضا البدر الذى رأته فى السماء ، وتمنت أن تنجب ولدا ، ويعتمد الكاتب غالبا على الاستحضار للماضى فى لحظات الحاضر ·

---

(٥٧) على عيد · مجموعة ، زمن الفيضان ، المركز القومى للفنون والآداب كتاب المواهب ص ٤٢ سنة ١٩٨٥ ·

كما نجد هذا الاستحضار للأغنية الشعبية عند « عز الدين نجيب » فى قصته « السقوط » من مجموعته « المثلث الفيروزى » ٠ حيث تطوف بـ « عواد » ذكريات الأيام البعيدة وهو عائد من الحقوق ، تترامى اليه أغنيات الأطفال وهم يقولون :

« عواد باع أرضه ٠٠٠٠ ياولاد

شوفوا طوله وعرضه ٠٠٠٠ ياولاد »

فالأغنية تحمل دلالة الضياع الذى انتاب « عواد » ، ولم يجد رغبة فى العودة الى البيت وظل متسكعا فى الحقول ، كما ظل جابر خاضعا لأوامر البيه فى حجز تذاكر الحفل للأجانب وطرده الأطفال الذين لفحهم الصهد ، وأصبح الوافد يتصرف بشرعية فيما لا يملك فى قصته « السجين والحارس » من نفس المجموعة ، وهو يقول :

« يا جريد النخل العالى العالى العالى

« طاطى » ورد السلام

سلم لى ع الحبايب ع الحبايب

يا غايب لك زمان » ٠

فتقترن كلمات الأغنية بالرحيل المر والأنين المكتوم ، ويظل الحصار ينتاب الشخصية لا تملك الكلمة أو الفعل ، فيرى الكائنات كلها رمادية تمتزج بصفرة شاحبة فيردد الموال قائلا :

وانا اعمل ايه ياليل فى ضلمة وليل داخل

صـدر الصـبية الحليوة من داخـل ، الداخـل

زنجنى فى الباب وأنا طالع وهـو داخـل » ٠

فالتداعيات النفسية تنعكس على بنية القصة فتمتزج الألفاظ بكدرة الألوان ، ويتغنى بالموال الذى طالما أنشده من يحيطهم ليل الأيام الرمادية، فقصص الكاتب ـ من خلال هذا التوظيف الذى يربطه التداعيات النفسية « تقف أحيانا أمام الشعور الذى تريد أن تصفه وهى حائرة فى تحليله واستجلاء معالمه » (٥٨) ٠

---

(٥٨) يحيى حقى ٠ مقدمته لمجموعة عز الدين نجيب ، المثلث الفيروزى ، دار الكاتب العربى ص ٤ ، ٥ ٠

لذلك كثيرا مانجد الشخصية القصصية تجنح الى الأغنية ، أو الموال علهما يتسعان للتعبير عن الحالات الشعورية المنعكسة من خلال الواقع الاجتماعى ، والسياسى ، ويستمر توظيف الأغنية فى قصص معظم الكتاب المعاصرين نحو « أحمد هاشم الشريف » فى قصته « لعبة القش » من مجموعة الأحلام الطيور الكرنفال وأحمد يونس فى قصته « كرنفال » ، « الديدبان » من نفس مجموعة ، وأحمد الخميسى فى قصته « رجل عجوز » من نفس المجموعة أيضا (٥٩) · وأيضا عند « محمد الشريف » وتوظيفه للأغنية والموال الشعبى فى قصته « الواقع والحلم والرغبة » من مجموعته « نصال الخناصر » (٦٠) ، حيث يظل الواقع مظلما بمقتل « حموده » ويظل الحلم كابوسيا وتأتيه فى الانتقام من خلال استخدام الموال ·

وكما شاع توظيف الأغنية والموال فقد شاع استخدام الأشعار أيضا عند رفقى بدوى فى افتتاحية قصته « لا مذكرات ابن عبد العزيز بدوى » من مجموعته « البحث عن حقيقة ما يقال » وان غلب على هذه القصة التجربة الذاتيه التى تجعلنا نعيش مع قصة حياتية لشاعر راحل، الا أن الكاتب بدأ القصة بمقطع من قصيدة الشاعر ، ومن خلال تجسيد الكاتب لهذا العمل استطاع أن ينبش فى ركام الحياة اليومية من خلال الترابط بين المقاطع الشعرية والبناء القصصى يقول فى المقطع الأول الذي بدأ به القصة « وعلم الألحان والأضواء ثم سار / هذا الذى ينام فوق لاكفه النهار ··· وينثر الوجود فى طريقه الأزهار ··· / فالصخر تحت خطوه يلين ·· / وتنتشر وتورد الأحجار ·· / ·· هذا الحبيب ودع الديار ثم سار / مخلفا وراءه الموات / الذبول والاصفرار (٦١) ·

فاستخدام الكاتب لعناصر التراث الشعرى قد حملت المعنى الدلالى الذى تدور حوله القصة ، لكن غلبة السيرة الذاتية على القصة قد أحدث تفككا فى البناء لأن استلهام الأشعار فى بنية القصة يحتاج الى بناء محكم لا يفكك وحدة القصة ·

فالقصة عند الكاتب تبدأ بمقطع شعرى من قصيدة « البيلى عبد الحميد » المنشورة فى العدد الحادى عشر بمجلة الشعر سنة ١٩٦٤ـ

---

(٥٩) انظر : مجموعة الأحلام الطيور الكرنفال ، دار الكاتب العربى ، الصفحات ٢٦ ، ٤٠ ، ٦٣ ، ٧٣ ·

(٦٠) انظر : محمد الشريف ، مجموعة « نصال الخناجر » ، الناشر العربى سنة ١٩٧٧ ص ٧٥ ·

(٦١) رفقى بدوى · مجموعة « كتاب المواهب » ص ٤٧ وانظر المقطع الأخير ص ٥٧ ·

كما أشار الكاتب فى هامش القصة ـ فتبدأ بمقطع شعرى ، وتنتهى بهذا المقطع ، وبينهما نسيج القصة مجسدا السيرة الحياتية للشاعر من خلال عذابات الواقع الحياتى · فجعل المقطع الشعرى يتحكم فى بداية القصة ونهايتها الشىء الذى جعل القصة لا تقترب كثيرا من البناء الرمزى الذى يوظف عناصر التراث توظيفا فنيا ·

كما استخدم أيضا يوسف أبو رية « الموال » فى قصصه كعنصر من عناصر الموروث الشعبى فى قصته « طفل الطين » من مجموعته « الضحى العالى » حيث يسيطر على البطل الحنين للطفولة وعالم البراءة والرغبة فى خصوبة الأرض ، فالطفل يردد « منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه (٦٢) ·

وبعد ترديده الموال يشرع فى تشكيل قطعة الطين على شكل خفير لكنه يسقط على وجهه ويطمس معالمه ، وان كان استخدام الموال لم يصل الى حد الرمز الذى تبنى عليه جزئيات القصة بل جاء كملمح دلالى أثناء السرد ·

فاستخدام الموال والمراثى استعملها الكاتب كعناصر تحمل نبض البيوتات الشعبية فيستخدم الكاتب فى قصته « التجلى » ـ من نفس المجموعة ـ المراثى الشعبية فى بناء القصة ويسير بناء القصة مع استخدام المراثى فى خط طولى خلال القصة ، فتبدأ الخالة بترديد كلمات المراثى على نفسها أثناء مرضها الأخير قائلة « يا وابور يابو عجل حديد ·· هات لنا القرايب من بلاد بعيد » ·

ويبدو أن معظم المواويل والمراثى والأشعار اقترنت بالغربة والرحيل فى بناء القصة فالخالة تبكى على الأحبة الغرباء ، وترحل ، وبعد موتها ما زالت الغربة تجتاحهم أيضا ، ولا تملك الأخت من بعدها سوى الكلمات التى ترددها قائلة :

« ديرى المخدة يمين
مانتيش غشيمة يابنتى
زاد على النين
ديرى المخدة شمال
مانتيش غشيمة ياختى
زاد على الحال »

---

(٦٢) يوسف ابورية ، مجموعة الضحى العالى ـ دار شهدى سنة ١٩٨٤ ص ١٢ ·

فجاءت المراثي والأشعار والمواويل لتعكس حياة الظلم والقسوة والهوان والغربة فاستخدمها الكتاب كعناصر فنية يستطيع الكاتب من خلالها أن يعكس دلالة الرؤية « فجميعها تقترن بظاهرة الحزن خاصة المراثي الشعبية التي ارتبطت بالحياة الاجتماعية والسياسية التي يعيشها المجتمع (٦٣) ٠

بل نجد كثيرا من الكتاب قد استهواهم نبش التراث بشتى عناصره فاستخدم من العادات والطقوس والمعتقدات الشعبية مادة للتعبير يشكل من خلالها بناء القصة ، ثم بعض المعتقدات الشعبية التي تدور حول « طائر الغراب » وهو يعد من الموضوعات الشائقة والشائعة في التراث الشعبي « لان الناس كثيرا ما ينظرون اليها ـ أي الغربان ـ بوصفها مصدرا للتكهن بل انهم كانوا يعتقدون أنها تمتلك قدرة على التنبؤ ، فالاغريق كانوا يقدسون هذا الطائر ويربطون بينه وبين أبولو اله النبوءة كما كان العرافون يستمدون النبوءة من نعيبه ٠٠٠٠ وما زال الناس في بعض جهات أوروبا يعدون نعيب الغراب نذيرا للموت » (٦٤) ٠

ويسود الاعتقاد الشعبي حول تقديس الغربان في بعض الشعوب وبعض القبائل كنذير للشؤم أو الموت ، أو كرمز للخير ٠

لذلك نجد بعض الكتاب قد استخدموا الغراب في قصصهم كعنصر من عناصر التراث الشعبي بقصد الرمز الى ايحاءات معينة قد تكون للخير أو الموت ، عند ادوار الخراط ، وبهاء طاهر ، وعلي عيد ٠

فعند « ادوار الخراط » في قصته « على الحافة » في مجموعته « اختناقات العشق والصباح يلتقي المحب بمحبوبته » «لنده» أمام الغيطان، وتكون الغربان كسحابة الحب تظلهما بالتقديس يقول : « ان الحقول حوالينا ٠ خالية ، الحدأة ، الغربان تطوف فوقنا في السماء الحارة التي تستروح طراوة الغروب » ٠

لكن استدعاء صور الغربان والحدأة لا تحمل دلالة رمزية بقدر ما توحي الى الجو النفسي للحظة التوحد بين المحب الذي يعيش مع محبوبته في لحظات التداعي التي يعيشها ذكرى فتحمل الغربان في القصة دلالة النبوءة للحظة التقديس القادمة من خلاله توحده بمحبوبته ، وحينئذ تكون الغربان بمثابة رسول النبوءة وتتداعى عليه المعاني والأفكار والصور من

---

(٦٣) انظر : د٠ عبد الحليم حفني : « المراثي الشعبية » الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢ ص ٢٠٥ ، ٢١٩ ٠

(٦٤) جيمس فريز : الفولكلور في العهد القديم ج ٢ ، ترجمة نبيلة ابراهيم ص ١٣٢ ، ١٣٣ ٠

خلال استخدامه الفعل الماضى « كان » عدة مرات فى الصفحة الواحدة وعشرات المرات فى القصة الواحدة أيضا ، وكلها تعبر عن دلالة استدعاء الماضى فى لحظات الحاضر وأن هذه اللقاءات كان يعيشها فى لحظات لم تأت بعد ، يقول :

« كنا معا ... كان التراب ... وكانت لنده ... كانت كل يوم ... كانت لها ... كنا ننزل الآن ... كان المغرب ساكنا الا من نعيب الغربان على شجرة السنط العالية يصل الينا من بعيد » .

فاستدعاء صور الغربان فى سياق الصورة القصصية التى تعتمد على الشعور والترابط النفسى ـ تحمل دلالة النبوءة باللقاء الذى يتحقق من خلال تحطيم الأسوار والحيطان العالية والحواجز التى تحول دونهما ، على حين نجد استدعاء صورة الغربان عند « بهاء طاهر » و « على عيد » تحمل دلالة مغايرة لما تناوله ادوار الخراط ، حيث كانت عند الخراط تحمل معانى النبوءة للحظات القادمة التى عاشها ذكرى فى زمن الحضور على حين انها عند بهاء طاهر وعلى عيد نذير للشؤم والموت .

فعند بهاء طاهر فى قصته « بالأمس حلمت بك » من نفس المجموعة التى تحمل نفس الاسم ، يمتزج الحلم الكابوسى عند « مارى » بالهزيمة والعجز عند بطل القصة ، والغراب يحط على النافذة وتوصد النوافذ أمامه عندما تقص مارى عليه الحلم .. تقول : « حلمت بك صقرا كبيرا يضرب نافذتى بجناحيه ، ويتطلع الى بغضب ، وهو ينقر الزجاج محاولا أن ينفذ منه ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه فصحوت ، من النوم وكنت أبكى » .

لكن الدهشة تنتابه لأنه ما زال يشعر بالانكسار . العجز والموت .. ومازال الغراب يفرد جناحى حداده منذرا بالموت والعزلة اذ يبدو أن استدعاء الكاتب للصقور فى الأحلام وللغربان على النوافذ ، فى القصة يشعر من خلالها بالعزلة والموت « فغالبا ما تقبع الغربان على الصخور الملحية ـ وقد يكون ذلك رغبة منها فى العزلة ، وأحيانا بالقرب من ساحات القتال ، فحيثما وجدت أجساد الموتى تدفقت النسور وكذلك الغربان والصقور والحدأة وغربان شمال البلاد العربية فى شكل باقات » (٦٥) .

---

(٦٥) انظر : جيمس فريزر : الفولكلور فى العهد القديم ج ٢ . ترجمة نبيلة ابراهيم ص ١٣٢ .

فعند استحضار الكاتب لصورة الغراب الذى يحط على النافذة فاردا جناحى حداده فى الوقت الذى يتجسد فيه صقرا فى أحلام مارى ، انما يحمل دلالتين :

الأولى : العجز عن تحقيق أحلامها ·

والثانية : العزلة التى يعانيها بطل القصة ، حيث يقول : « يحزننى أن هذا الغراب على تلك الشجرة تعيس ويحزننى أن يكره الناس فى العالم كله الغراب ، مع أننى لم أسمع أنه آذى انسانا » · لذلك فاستحضاره لصورة الغراب ، لا يصبح عبثا منه فى عدم اهتمامه بالبشر كما يفهم من الحوار بينه وبين مارى فى القصة بل يعنى هذا الاستدعاء دلالة الكلمات التى يبغى أن يقولها لمارى ·

ويصبح استدعاء الغربان فى القصص نذير شؤم أيضا فى قصة على عيد « المطاردة الخرافية » من مجموعته زمن الفيضان ، ففى لحظات اعلان حظر التجول ترفرف الغربان بأجنحتها السوداء فى الميدان ، يقول : « يسمع الرجل الغربان فيقول لزوجته ·

ـ صباح أسود ·

تسأله :

ـ كيف عرفت ؟

ـ صوت الغربان » ·

وقد يرجع هذا التشاؤم الذى استلهمه الكتاب فى قصصهم الى العصور القديمة منذ أن كان الناس يلقون عليه هالة من التقديس والخرافة الى حد الاحساس بعدم الثقة ازاءه ، بل ان هذا الاحساس ظل ينتشر حتى أصبح يعيش فى بعض الأماكن حتى يومنا هذا » (٦٦) ·

ويبدو هذا الاحساس واضحا فى قصته « أعياد الحصاد الحزينة » لمحمد الشريف من مجموعته « نصالى الخناجر » ، و « زائر المساء » فالأم والأخت فى انتظار « يوسف » الذى طال غيابه ، ولم يرجع ، وتتطلع اليه فى ليلة العيد · لكن ليالى العيد حصادها حزين وينتابها الاحساس تجاه الغائب ، عندما يحلق الغراب · تقول : « فأفأ الغراب ، وهو يحلق

---

(٦٦) جيمس فريزر : الفولكلور فى العهد القديم ، جـ ١ ترجمة نبيلة ابراهيم ص ١٣٣ ·

فوق سطح الدار ، حط فوق الحائط ، رفعت شتات نظرها اليه والى السماء ثم تمتمت :

« ان كان خير حط وبشر ، وان كان شر خده وارحل » ٠

فالكاتب المعاصر يستدعي صورة الغربان لا لشيء الا لتوظيف ماتحمله من دلالات فى التراث الشعبى توظيفا فنيا يمتزج وبنية القصة القصيرة بحيث يصبح رمزا ذا دلالة واضحة وان كان توظيفه جزئيا فى معظم القصص ٠

وهناك توظيف لبعض الحكايات الشعبية مثل ، « أبو زيد الهلالى » والحكايات التى تنسج حوله ، والتى نجدها فى قصة « هلال وثلاث نجوم » لصلاح هاشم من مجموعته الحصان الأبيض (٦٧) وحكاية « حسن ونعيمة » وما ينسج حولها من حكايات شعبية واستلهام هذه الحكاية فى قصته « الغربان » لمحمد مستجاب من مجموعته « ديروط الشريف »(٦٨) ٠

وهناك بعض العادات الشعبية الأخرى التى ترجع للتراث الشعبى أيضا ، مثل الحسد وارتباط دلالته ببناء القصة كما فى قصة « حكاية من يعلق الجرس » ليحيى الطاهر عبد الله من مجموعته « حكايات الأمير » وقصة « الجواد للصبى ، الجواد للموت » لسعيد الكفراوى من مجموعة « مدينة الموت الجميل » (٦٩) وارتباط العين بالحسد ، وارتباطهما بالموروث الدينى والأسطورى ، ومدى توظيف ذلك فى بنية القصة ، فالطقوس والأساطير بينها وبين الفن شبه كبير فهما صورة جماعية تقليدية يذكر بها أفراد المجتمع أنفسهم بالأمر الذى يهمهم أو سبب اهتمامهم بهذا الامر » (٧٠) الا أن ارتباط الحسد ببنية القصة جاء فى معظم الحالات عارضا فى سياق البناء ولا يشكل ملمحا رمزيا ٠ كما نجد فى بعض قصص الكتاب توظيفا للمعتقد الشعبى حول أساطير القمر ، وما نسج حول هذه الأساطير مثلما نجد عند عبد العال الحمامصى من اقتران بناء القصة بالمعتقدات القديمة حول القمر ، ويوظفها فنيا فى سياق القصة فتقترن صورة القمر المخنوق بشخصية قابيل فى قصته « قابيل يخنق القمر » التى كتبت فى يناير ١٩٦٥ ونشرت فى مجموعته « للكتاكيت أجنحة ، هذا الصوت وآخرون » فى هذه القصة يصبح

---

(٦٧) انظر : مجموعة الحصان الأبيض ، ص ٣٥ ٠

(٦٨) انظر : مجموعة ديروط الشريف ص ٧٨ ٠

(٦٩) انظر ص ٧٩ ، ٨٠ ٠

(٧٠) د٠ حسن حنفى ، مرجع سابق ص ١٦ ٠

القمر مخنوقا ، والجدة ترى أن اللآتى خنقنه هن بنات الحور ، انتقاما منه لأنه يتأبى عليهن · على حين أن المقدس « دانيال يرى أن قابيل هو الذى خنقه لانه أضاء ذات ليلة فكشف عن جثة هابيل ، فالكاتب يستوحى المعتقد الشعبى حول أسطورة القمر منذ أن كان الانسان يتوسل به فى التفاؤل والتشاؤم ، حيث يتفاءل بهلال أول الشهر ويتشاءم بالخسوف عندما يحدث لأنه ارتبط فى تصور الانسان القـــديم بالطمث عند المرأة أو بالتحول من مرحلة الطفولة الى مرحلة المراهقة ، وما تثيره من صور الغريزة ، فقد دل القمر على الحب والشهوة ·

ولذلك « قال » أطباء العصر ان الدورة الطمثية عند المرأة خاضعة لدورة القمر وغير خاضعة لدورة الشمس ، ويقـــول روبرت كريفز فى تفسير ذلك ان دورة الحيض الاعتيادية لدى المرأة تبلغ ثمانية وعشرين يوما ، وهذه هى الفترة لدورة القمر » (٧١) ·

ولما ارتبط القمر بهذه المعتقدات الشعبية نتيجة للاساطير القديمـة حوله ، فقد استوحاه الكاتب كأداة تعبيرية يشكل من خلالها بناء القصة. فالكاتب يوظف هذا المعتقد وتوظيفه يدور حول مستوى الشخصـــية القصصية حيث تلحظ شخصيتين هما شخصية قابيل فى مقابل الشخصية القصصية التى تحاول خنق الكاشف عن الحقيقة ، والجثث الملقاة فى جوف الظلمات الصحراوية ، لأن الغربان والبوم وشت بالخبر لآدم ، وكان قابيل يبغى أن تظل الحادثة فى طى الكتمان ·

فترتبط صورة القمر بحادثة قتل هابيل ، ففى ســـفر التكوين « فقال قابيل للرب ذنبى أعظم من أن يحتمل انك قد طردتنى اليوم عن وجه الأرض ، ومن وجهك أختفى وأكون تائها وهاربا فى الأرض فيكون كل من وجدنى يقتلنى ، فقال له الرب كذلك كل من قتل قايين فسبعة أضعاف ينتقم منه » (٧٢) ·

ويرتبط معتقد القمر عند المصريين والعراقيين بالقرع على الطبول محدثين بذلك دويا مفزعا وهم ينشـــدون يا أولاد الحـــور ســـيبوا القمر (٧٣) ·

---

(٧١) انظر د· عبد الحميد يونس ، القمر فى أساطير الشعوب ، مجلة الفنون الشعبية القاهرة ، العدد العاشر سنة ١٩٦٩ ، وانظر القمر فى الأساطير والمعتقدات ، عبد الجبار محمود السامرائى ، مجلة التراث الشعبى ، بغداد ع ١٢ السنة الخامسة ص ٦٩ ·

(٧٢) سفر التكوين ، الاصحاح الرابع ١٥ ، ١٦ ·

(٧٣) عبد الجبار محمود السامرائى ، مقال سابق ص ٧٨ ·

فيصبح قابيل فى القصة رمزا للشخصية التى تسفك الدماء ويبغى ضياع الحقيقة ، على حين يصبح القمر فى مقابل الشخصية المقهورة نتيجة كشفه عن حقائق الأمور الضائعة ففى القصة يظل الضياع يغمره فى شوارع المدينة ، بحثا عن طريق المحطة حتى يشهر الرجل الطويل « سكينة » فى وجهه ، ويأخذ ما معه ويصحب الفتاة معه الى عملية الليلة ٠

وكما كان القمر مخنوقا بالكلمات ظل هو مخنوقا بالصمت ، برغم أن الفتاة يسوقها الرجل الطويل بلا هوادة فى الحوارى ، وفى لحظات اختناقه يصبح القمر مخنوقا يقول : « وجدنا الظلام دامسا فوق سطح بيتنا ، لم نجد القمر فى السماء ، وانطلقت صابرة تبحث عنه خلف السحب وهى تقول لى مضى يوم بدون أن يظهر القمر . بنات الحور مازلن يخنقنه أجيبها لسن بنات الحور ، ربما يكون قابيل هو الذى يخنقه ثم طلبت منها أن توقد شمعة ريثما يعود القمر (٧٤) ٠

ويتابع محمد الشريف « عبد العال الحمامصى » فى توظيفه للمعتقدات الشعبية حول أسطورة القمر ، كامتداد للموروث القديم ، عند الشعوب ، البدائية ، ففى قصته الواقع والحلم والرغبة » من مجموعة نصال الخناجر ٠ تدق الطبول والأصوات للكسوف الذى لحق بالشمس مرددين يارب احنا عبيدك ٠٠٠ يارب الأمر بايدك ٠٠٠ يارب ارحم يقول : الأطفال والنسوة يجوبون حوارى وأزقة القرية ٠٠ يدعون ٠٠٠ يرددون ابتهالاتهم ٠٠٠ يدقون لى الحلل والصفيح والأوانى المعدنية الصدئة » لكن الاستدعاء فى هذه القصة للمعتقدات الشعبية المنسوجة حول كسوف الشمس وخسوف القمر لا تصل الى حد الرمز ، بل ترد فى سياق البناء كدلالة تعبيرية عن الواقع الذى يموج فيه القتل والظلم من جراء شيخ الخفر على حين ان الناس لم يتجاوز أحد الطرق على الطبول حتى نهاية القصة ٠

★★★

وجنح بعض الكتاب الى استخدامهم الأمثال الشعبية وتوظيفها فى بناء القصة بحيث تحمل دلالة ايحائية يبغى الكاتب توصيلها من خلال الحس الجماعى المجسد فى المثل الشعبى فى قصص « يحيى الطاهر عبد الله ، وأحمد الشيخ ، وجار النبى الحلو ، وادوار الخراط ومحمد الشريف ، ورفقى بدوى » ٠

---

(٧٤) مجموعة هذا الصوت وآخرون ص ٧٤ ، مجموعة الكتاكيت أجنحة ص ٥٥ ٠

فعند ادوار الخراط فى قصته على الحافة من مجموعة « اختناقات العشق والصباح » يوظف المثل الشعبى لابراز ظاهرة الانتظار التى تركت آثارها فى الابداع المعاصر فالبطل فى القصة ينتظر حتى يأخذ « التوجيهية » ثم الجامعة ثم بعدها يعمل ثم يفكر فى توحده بمحبوبته لكنها تبغض الانتظار يقول « عندما آخذ التوجيهية بعدها الجامعة سأشتغل طبعا وسمعتها تضحك وعرفت من ضحكتها مرارة لا شأن لها بى ، ايوه ... موت يا حمار ... لغاية ما يجيلك العليق » .

ويقترن المثل الشعبى عند « يحيى الطاهر » بادانة الرحيل ولابد من التحدى فى قصته « حكاية الريفية » ، هكذا تكلم القرآن من مجموعته « حكايات الأمير » فالعجوز فى القصة الأولى يرى المظلوم بلا سبب وتحيط به التهم من بائعة اللبن وأم حفص والضربات تنهال عليه ، فيقول « من جاور الحداد اكتوى بناره ومن خرج من داره قل مقداره » .

وفى القصة الثانية عندما تعرض نفسها زوجة الفران .. للخدمة فى بيت الأغنياء يصرخ الفران فى وجهها ويقول « لا يا أم أسماء .. حرة العرب تجوع ولا تأكل بثديها » .

ويبدو أن الكتاب المعاصرين قد لجأوا الى المأثورات الشعبية والى تراث الجماعة فى أمثلتها العامية ودياناتها القديمة من أجل صب طاقاتها التراثية فى واقعها المعاصر ... فالحاضر ما هو الا تراكمات الماضى (٧٥) .

فلجأ الكاتب الى نبش التراث بقصد توظيف دلالة رمزية معينة من جزئياته توظيفا يتلاءم مع البناء الفنى للقصة وقضايا المجتمع .

فعند أحمد الشيخ فى قصته « صيف الذباب » من مجموعة دائرة الانحناء يصبح البطل حائرا بين طنين الذباب الوافد الذى يقطع أحلامه . و « عبد الونيس » الذى يقول عنه « سرقها وزاغ ـ طول عمره بيزوغ. يا عم .. اللى ليه ظهر .. » وفى قصته « الكرسى المهزوز » من نفس المجموعة يعبر المثل الشعبى عن مرارة الصبر على أوامر « البيه » ولا يجد سوى همسات الزملاء قائلين له « أكل العيش عايزك تتحمل ... دا بروح فى داهية .. هى العين تعلى على الحاجب ... يا جماعة اليه عمرها ما تطلع العالى ... البيه قلبه أبيض بس عصبى .. بوس رأسه .. زى والدك برضه » .

---

(٧٥) انظر د. حسن حنفى ، التراث والتجديد ص ١٦ .

فيصبح استدعاء المثل تعبيرا عن موقف الأنا الجماعية تجـــاه الآهات الحبيسة التى لم تتجاوز حد الحس على الصبر تجاه قضايا الظلم والاستعباد ، أو الثرثرة بعد انفجار الحدث كما فى قصته « شوق » من مجموعة « النبش فى الدماغ » ، فالشاب الأزهرى يسخر من الحاج عوف وجبروته القديم ويقول « فكان كما قال الرجل مع المثل القائل بأنه بعد وقوع البهيمة تكثر السكاكين » ·

ويظل الكتاب يستلهمون المثل الشعبى حسا على قهرية الانســـان المعاصر تجاه التكوين الاجتماعى والسياسى والاقتصادى فعند « جار النبى الحلو » (٧٦) يجسد التباين بين يوسف ويحيى ويقول «ابن الوز عوام» ·

وفى قصة « القبيح والوردة » من المجموعة التى تحمل نفس الاسم· يكون التباين الاجتماعى بين العمدة و «صبحى عوض» الذى استعمل العمدة بيته حظيرة للبهائم ، فيقول فى قصته : « العين بصيرة واليد قصيرة » ويقول عبد المنعم « آن عاز الغنى شقفه يكسر للفقير زيره » ·

فاصبحت الأمثلة الشعبية بمثابة أداة للتعبير فى بنية القصة ويكثر استعمال الأمثلة الشعبية أيضا فى قصص « رفقى بدوى » · فى قصـــة « الحمار » من مجموعته « هرمونيا الحزن والعبقرية » يوالى اعتذاراته للبيه عن تأخره ربع ساعة عن موعد العمل ، ويقص رحلة العذاب الحياتيـــة التى يعانيها فى الوصول الى عمله ، ويسرد الأمثلة التى يرددها الحس الجماعى أثناء ركوبه الأتوبيس من الشباك التى تجسد نبض المجتمـع يقولون « خلى ودن من طين وودن من عجين ، اسمع من هنا وفوت مـن هنا ، ··· امشى سنه ولا تخطيش قنا » ·

وتحمل هذه الأمثلة الشعبية دلالة اللا معقول الذى أصبح معقولا فبرغم تفانيه فى العمل والحفظ على دقائق الأمور ، الا أن هذا المعقـــول أصبح لا يجدى · ونجد ذلك أيضا فى قصته « هذا ما حدث أولا » التى تحمل اسم المجموعة ·

كما نجد استعمال هذه الأمثلة فى القصة عند محمد الشريف فى قصته « نصال الخناجر » التى تحمل اسم المجموعة ·

لكن استدعاء الأمثلة لا يعتمد على استحضار الماضى بل يعتمد عـلى لحظة الحضور على حين اننا نجد معظم عناصر التراث الشعبى الأخـــرى

---

(٧٦) جار النبى الحلو ـ مجموعة القبيح والوردة ، دار سهدى سنة ١٩٨٤ ص ٧ ·

نعتمد على الاستحضار فى لحظات الحضور ، وتدور كل عناصر التراث فى القصة حول مستويين :

الأول : هناك من الكتاب من تناول هذه العناصر فى قصصه تناولا عارضا فى سياق البناء بقصد ابراز دلالة رمزية أو قيمة كيفية فى جزئية من جزئيات القصة ، ويعد التوظيف هنا جزئيا

الثانى : وهناك من تناول هذه العناصر تناولا يساير بناء القصة فتحمل القصة دلالة العنصر التراثى أو العكس ، ولا يقتصر التوظيف على جزئية من القصة ، بل يستمر طوال بناء القصة عاكسا الدلالة الايحائية على جميع جزئيات القصة ·

استلهام الاحداث والشخصيات التاريخية :

« إن الشخصية التاريخية عندما تدخل فى اطار العمل الفنى ، تتحول على يد الفنان الى رموز كلية لنماذج بشرية · هنا تكون الوقائع التاريخية بمثابة الطرف المذيب للوتد ، به يقيم الفنان البناء الفنى للشخصية ، ولما ترمز به من رؤى ، والفنان بحسه التاريخى بتواصل التجربة البشرية ـ ينظر الى التاريخ بوصفه ـ فى التحليل الأخير ـ حاضر انتهى وأصبح ماضيا · وطبيعى ـ وفقا لهذه الرؤية ـ أن يتعامل مع المادة التاريخية (أحداث أو وقائع) (٧٧) ·

وكما استلهم كتاب المسرح والروائيون الشخصيات التاريخية ، فقد استوحى أيضا بعض كتاب القصة القصيرة الأحداث والشخصيات التاريخية ومعنى هذا أن الفنان يجعل الشخصية « تتعاصر » مع الواقع بما تحمل من هموم واسقاطات » (٧٨) ·

وأهم هؤلاء الكتاب فى مجال القصة القصيرة ، جمال الغيطانى ومجيد طوبيا ، ومحمود العزب ويحيى الطاهر عبد الله ، وادوار الخراط، ومحمد مستجاب ، ومحمود الوردانى ، ورفقى بدوى ، ومحمد جبريل ، ومحمد البساطى ·

وتمثل هذا الاستلهام فى جانبين :

الأول : استلهام الأحداث التاريخية من خلال حقبة تاريخية بعينها

---

(٧٧) د· أحمد ابراهيم الهوارى · نقد المجتمع فى « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى ص ١٢٥ ، ١٢٦ ·

(٧٨) نفسه ص ١٢٦ ·

مثلما وجد فى قصص جمال الغيطانى . ومحمد جبريل ، فى توظيف كل منهما للتاريخ المملوكى والعثمانى ·

الثانى : استلهام الأحداث والشخصيات التاريخيـة فى أى عصر من العصـــور ، بقصـــد الدلالة الايحـائية بين الشخصية التاريخية ، والشخصية القصصية ووجد ذلك فى قصص ابراهيم أصلان ، وجميـل عطية ابراهيم ، ومجيد طوبيا ، وأحمد الشـــيخ ، ورفقى بدوى ويحيى الطاهر عبد الله ·

الجانب الأول : استلهام الأحداث من خلال حقبة تاريخية بعينها ·

نجد ذلك عند جمال الغيطانى ، الذى كثيرا ما يبدأ قصصه بافتتاحية تعبر عن معنى العمل الفنى ، وعن مضمونه ومحتواه فاما أن تبدا القصة عنده بشكوى أو بمحضر فى قسم البوليس أو تحذر من خطر قادم ، أو اشارة تليفونية ···· الخ · ففى قصته « المغول » من مجموعة « أرض ··· أرض » يقول : « يا أهالى مدينة أوتروا · نزل جند المغول من الجبال وأحاطوا مدينتكم انتبهوا ، لا يخرج أحدكم ، ولا يدخل ، ساعدوا جنود الشاه وحامية المدينة باذن الله سيزول الخطر انتبهوا ، وما النصر الا من عند الله » فافتتاحية القصة تتضمن العنصر التاريخى أيضا · وتوظيف حقبة زمنية فى العصر المملوكى والعثمانى يحذر فيها أهل المدينة مـن غارات المغول · وفى قصته « شكاوى الجندى الفصيح » من نفس المجموعة تبدأ الافتتاحية بشكوى الجندى الى مدير الشركة محتجا على فصله دون سبب يذكر · وقصة «حارة الطبلاوى» من مجموعة «منتصف ليلل الغربة» تبدأ باشارة تليفونية تحت توقيع المبـلغ للاشارة وهكذا نجد بدايات قصصه تبدأ بافتتاحية تترجم مضمون القصة · الى جانب الحس التاريخى ـ ان جاز لنا استعمال هذا التعبير ـ الذى تميز به الغيطانى فبـــداية الخيط للأحداث التاريخية فى قصته « أجازة ٧٢ » من مجموعته « أرض·· أرض » يعرى فيها واقع البيت المملوكى القديم الذى لا يقـــدم طعاما الا للأغراب يقول « مرة أشرفت على ترميم بيت مملوكى قديم ، عمره حوالى ستمائة سنة فى الظهر ينصرف العمال أبقى أنا ، صدقونى يا أولاد كنت أرى فيه الحريم والأكل ينزل الى الأغراب فى المضيفة ، والسقا يجىء بقرب المياه كل صباح » وأحيانا يكون التوظيف لبعض الشـــخصيات التاريخية عابرا من خلال الصور الجزئية التى يجسدها الكاتب · فالمحبوبة فى قصته « الظمأ » ـ من نفس المجموعة ـ توزع الطعام والافطار على العم اسماعيل وفقراء « قايتباى » لكن الظمأ مازال يتشربهم والحـــزن

يمور فى الأعضاء · وفى قصة « المغول » من نفس المجموعة يقول علاء الدين للمرأة النحيلة التى جاءت متضرعة اليه تسأله عن ابنها الغائب فيقول جاء المغول يا ابنتى ·· لا يخرج أحد ولا يدخل » · واذا كانت هذه المجموعة « أرض ···· أرض » كتبت عقب هزيمة ١٩٦٧ · لذلك يتضح مدى تأثر الكاتب النكسة ومدى الاسقاط التاريخى الذى استلهمه من عصور المماليك ليلبسه قناع الواقع المعاش بحزنه وهزيمته من خلال، مجىء المغول وفودا وجماعات ، واغتصابهم للأمهات والبنات والأطفال والقائهم الرجال فى السجون فالرجل العريض فى قصته المغول يبصق فى وجهه ، ويبغى قتله يقول « لو له أخت لاغتصبناها أمامه وسمع تأوهاتها بأذنيه » ويقول « ما عاد العباد من رعيته يطيقون صبرا بظلم « متولى الحسبة » الذى يجلس تحت أضخم شجرة فى البلد يفرض على كل رأس ما تدفعه حتى الرعاة الذين لا يمتلك الواحد منهم غير ماعز يتيمة ·

بل نجد البعد التاريخى للحدث من خلال الهزيمة التى ذكرته بحزن المصريين عندما دخل سليم العثمانى أرض مصر ·

ففى قصته « ناطق الزمان » من مجموعته « منتصف ليل الغربة » يتجسد عالما تتداخل فيه الأزمنة والامكنة فالأيام العصيبة فى زمن الحضور تعكس السنين الرمادية فى الزمن الغائب فيكسب التوظيف التاريخى بعدا رمزيا : « ان هذه الأيام البعيدة ذكرته بأيام أكثر بعدا عندما دخل سليم العثمانى أرض مصر ، ولعب سيفه فى الرقاب فكاد ينهى الحى بها ، عندما اندفع المغول عبر بغداد ، واجتاحوا الشام فى أيام ، رأى فى الاعداد رجالا من قبائل الهون البربرية القديمة أعوان « تيمور لنك » ، الأسبان الغزاة ، ذابحو هنود الأزتيك ، محاربون متوحشون يأكلون لحم الانسان · فالكاتب مهتم بتوظيف التاريخ المملوكى والعثمانى وقليلا ما يجنح الى توظيف الأحداث المعاصرة ، والتى غالبا ما يميل فيها الى التقرير والمباشرة كما فى قصصه حكايات الغريب « والتى تعد انعكاسا لحرب ١٩٧٣ · وفى قصته « كشف اللثام عن أخبار ابن سلام والتى كتبت سنة ١٩٦٧ » ونشرت ضمن مجموعته أحراش المدينة » (٧٩) · وفيها يمزج بين الموروث الدينى والتاريخى من خلال فتنة عثمان ودخول العثمانيين وفرار الرجال والنساء والاطفال والشيوخ من حراب الطعان المغيرة عليهم ، يقول « ·· وانعقد الغبار سحابات قتيمة فى سماء المدينة، وبدت البيوت يتيمة ، والدكاكين مرعوشة تنادى الأمان الأمان » · ونجد

(٧٩) جمال الغيطانى : مجموعة « أحراش المدينة » ، كتاب اليوم ١٩٨٥ ·

هذا الاسقاط التاريخي في قصته « هداية أهل الورى بشأن ما جرى في المقشرة » التي تعد ضمن القصص التي أعقبت هزيمة ١٩٦٧ والتي نشم من خلالها عين الانكسار والوفود الملقاة في السجون فلاحون ، عمال ، صبية وانبعثت من القشرة رائحة كريهة لم يتحملها السجان وتستمر القصة في تصوير العذابات المريرة التي يلاقيها القوم في سجون السلطان يقول : « كذا لاحظت أن المؤلف لم يحدد عصر السلطان الذي تولى فيه أمر المقشرة ، غير أني أرجح أنه كان زمن السلطان الأشرف قانصوه الغوري آخر سلاطين المماليك » (٨٠) ٠

وهكذا نجد في معظم قصص جمال الغيطاني استلهامه للأحداث التاريخية والوقائع في العصر المملوكي والعثماني ٠ فقد استطاع الكاتب أن يحدث حلقة تواصل بين القديم والحديث من خلال الرمز كوسيلة للتعبير الفني في القصة القصيرة ٠

ثم نجد محمد جبريل في قصته « سطور في الصفحة الأخيرة من مجموعته « انعكاسات الأيام العصيبة » يعكس من خلال هذه القصة الأيام التي اجتاحت العالم المعاصر حيث التناقض يتفشى بين سكان القصور وسكان البيوت من خلال خدعة « محمد علي » ففي غمرة المعايير المتقلبة وفساد الأوضاع الحياتية تسود الفوارق بين طبقات المجتمع ، ويبدو أن صدمة هذه الانعكاسات جعلت الكاتب يجنح الى المباشرة والتصريح في معظم الحالات يقول « حتى الغادر «محمد علي» لم يجتث الشجرة الخالدة ، فهل يفلح هؤلاء الذين لا يعرفون أصلهم ولا من آباؤهم ولا كيف أتاحت لهم الحياة أن يتنفسوا لحظاتهم ؟ » (٨١) ٠

ويقول أيضا فيالقصة نفسها : « دعوت الشيخ حسن الجبرتي لزيارتي ، فقال وهو يمشط لحيته ، أنت آخر المماليك ٠٠ فمتى تصبح مصر ملكا لأبنائها ، وتظل أوراق الصفحة الأولى مفتوحة لتلقي بوصاياها واستشرافها للحاضر والمستقبل ٠ ونظن أن غلبة اللغة الخطابية والمباشرة في قصص الكاتب ، جعلت الرمز مباشرا ، وأقرب الى التصريح منه الى التلميح ٠ يقول « يا أبناء الفلاحين ساعدوني على استعادة مجد آبائي أناهض السيادة العثمانية ، أنتزع النير التركي الظالم » ٠

---

(٨٠) جمال الغيطاني : قصة « هداية أهل الورى » جاليري ٦٨ عدد ابريل ١٩٦٩ ٠

(٨١) محمد جبريل : مجموعة « انعكاسات الأيام العصيبة » كتاب الوطن ، المؤسسة العمانية للصحافة والنشر د٠ ت ص ٩ ٠

لذلك يعد جمال الغيطانى فى طليعة الكتاب الذين اهتموا بتوظيف التاريخ العثمانى المملوكى توظيفا فنيا فى بناء القصة ، ولم يجنح للمباشرة التى تفكك الرمز على حين وقع محمد جبريل « فى هذه المباشرة والتصريح ، فى قصصه التى وظف فيها التاريخ المملوكى أيضا ففى استدعائه للشخصية التاريخية تغلبت عليه النبرة الخطابية .

الجانب الثانى : استلهام الأحداث والشخصيات التاريخية .

نجد الكتاب الذين وظفوا أحداثا تاريخية بعينها دون التقيد بزمن محدد أو حقبة تاريخية معينة ، فاستطاع « أحمد الشيخ » أن يحقق هذا المزج دون أن نشعر بانفصال الحدث التاريخى عن الحدث القصصى ، ففى قصته « مدينة الباب » من مجموعته التى تحمل الاسم نفسه يقول : « حدثنا عما كنا نجهله من تاريخنا القديم والحديث ، عن المدن والغزاة عن الملك والحاشية وصفقات السلاح .. عن السخرة والكرباج والديون وفتح القناة عن « ديليسبس » والامتياز وصحن المكرونة الشهير الذى التهمه سعيد باشا » . فلا يقف الكاتب عند توظيف الحدث التاريخى ، بل يوظف الشخصية أيضا سواء من ناحية المدلول اللفظى للاسم أو المدلول التاريخى ، ففى القصة يتساءل أن الانسان عادة ما ينسب الى المدينة ، أما أن تنسب المدينة اليه فهذا ما لا يقبل عن مدينة الباب يقول : ما رأيكم لو أسميناها مدينة الباب فلنسحب البساط من تحت أقدام سعيد باشا ، ونسميها مدينة الباب » ، فالكاتب حمل الشخصية التاريخية مدلولين فى بناء القصة الأول على مستوى اللفظ واقترانه بالدلالة الرمزية من حيث قترن اسم المدينة باسم الملك أو السلطان ، واقتران الملك والحاشية بالكرباج والديون . والثانى على مستوى التاريخ من حيث استلهام شخصية « سعيد باشا فى زمن كتابة القصة وهى أواخر السبعينيات وهذا الاستدعاء لا يقتصر على الشخصية التاريخية فحسب ، بل بما يحمله التاريخ تجاه هذه الشخصية .

وعند جميل عطية ابراهيم فى قصته « القاهرة مدينة غير وثنية » من مجموعته الحداد يليق بالأصدقاء فمن خلالها يعبر عن هزيمة ٦٧ ، وقرارات الحكام ولعرب . ووفود الأجانب الى البلاد ، فهم السبب فى قذارة دورة المياه ، ثم يقول لصديقه فى احدى رسائله : « أنت لا تعرف مثلا مثل بقية العرب أن المستعمرات الاسرائيلية بدأت العمل فيها واحدة بعد الأخرى كالآتى « مكفة اسرائيل » قرب يافا عام ١٨٧٠ ، موزة عام ١٨٧٣ بناح نكعا ١٨٧٨ زخاروف يعقوب ، ورشون صهيون ، وروس بنية ١٨٨٢

ثم بنى اليهود أربعا وثلاثين مستعمرة بين عامى ١٨٧٣ ، ١٩١١ » ٠ فتقترن الأحداث المعاصرة بالأحداث الماضية فى نسيج القصة وكان التاريخ فى معظم القصص المعاصرة أصبح مادة يشكل منها الكاتب وسائل التعبير الفنى فى بناء القصة معتمدا على الاسترجاع فى لحظات الحضور ، هذا الاسترجاع عند الكاتب يعود بنا الى الصهيونية ومحاولاتها الهجرة الى فلسطين فمنذ « أوائل العقد الثامن من القرن التاسع عشر ازداد عدد اليهود فى فلسطين ويقدر « بيرز » عددهم بحوالى عشرين ألفا ويرتفع التقدير قليلا عند بعض المصادر الصهيونية فيصل الى أربعة وعشرين ألفا » (٨٢) ثم جاءت دعوة « هرتزل » بالهجرة الى فلسطين حيث تحولت من هدف دينى الى هدف سياسى وأقامت المستعمرات التى كانت مهددة بالفشل لولا مساعدة « روتشلد » السخية (٨٣) ٠

ويربط الكاتب بين محاولات الاستيطان منذ العقد الثامن من القرن التاسع عشر والمستوطنات الاسرائيلية فى الأراضى العربية المحتلة منذ عام ١٩٦٧ فقد حدث استيطان فى قطاع غزة وشبه جزيرة سيناء ثم استيطان مرتفعات الجولات ثم الضفة الغربية لنهر الأردن ثم الاستيطان الصهيونى فى الجليل الشمالى والجنوبى والوسط » (٨٤) ٠

فالكاتب يربط بين الماضى والحاضر فى بناء القصة من خلال تتابع الاحداث التاريخية ثم يستطرد قائلا فى رسالته لصديقه فى نفس القصة٠ « أنت تعرف شيئا عن هرتزل وعن مقابلاته لمصطفى كامل وزيارته للقاهرة فى عهد « اللورد كرومر » ، وهذه معلومات غائبة عن أذهان العامة فى مصر » ٠

والحقيقة أن نكسة ١٩٦٧ ألهبت مشاعر الكتاب فكتبوا مئات القصص التى جسدت نبض الهزيمة ومرارة الواقع مما دفعهم الى نبش التاريخ فى شتى عصوره واستلهامه قصصهم مستخدمين منه وسيلة من وسائل التعبير الفنى ، ونجد ذلك واضحا فى معظم قصص كتاب الستينات ففى قصة «محمود العزب» «موت الرجل الذى سبق موته» من مجموعته «السقوط والعطش» يستوحى شخصية « صلاح الدين » الذى يرفض أن يتذوق الموت مع نفسه ، بل يبغى أن يتذوقه مع عدوه فلا كرامة

---

(٨٢) وليم فهيم : الهجرة اليهودية الى فلسطين ٠ ص ٣٣ ٠

(٨٣) نفسه ص ٢٠ ٠

(٨٤) انظر : المستوطنات الاسرائيلية فى الأراضى العربية المحتلة منذ عام ٦٧ عرض وتحليل د٠ خيرية قاسمية د٠ على الدين هلال ـ الفصل الخاص بخريطة الاستيطان الاسرائيلى فى الأراضى المحتلة ٠

بلا كبرياء الموت لذلك يزيح هموم الهزيمة باستحضار شخصية « صلاح الدين » وتكون رمزا للخلاص من العار المتمدد فى رحم الواقع يقول :

ـ ألو ... صلاح الدين ؟

ـ من ينادى ؟

ـ أنا المنسى صابر المنسى .

ـ هل أعرف أحدا بهذا الاسم ؟

ـ اصغ الى صوتى ... كنت أقود تحت أسوار قلعتك تلك الخيول الخشبية فى صباى ... وأحرض نفسى على تقليد جنودك .

ـ ولكن الصوت القديم لم يكن مختنقا .. فكيف أعرف أنه أنت ؟

ـ معك حق يا سيدى القائد ... الوحل سد حلقى .. أنا الآخر أنكر صوتى أحيانا وأمى قليلا ما تسعفنى .

ـ .....

ـ .....

ـ نعسكر فى الطين لم تذهب أبعد من يوم حنين » ؟ .

فالبطل فى القصة يستجدى صلاح الدين أن يعيد له هويته بعد أن ضاعت من الجندى بطاقته وصار بلا هوية .

واذا كانت الهزيمة أوحت لمحمود العزب أن يسترجع التاريخ البطولى الماضى فى مقابل الانكسار المعاصر ، فانها أوحت الى ادوار الخراط أن يوظف تاريخ الغدر والخيانة فى قصته « محطة السكة الحديد » ، من مجموعته اختناقات العشق والصباح يقول « كنت أهتف ولا أسمع صوتى تحيا فلسطين . يسقط « وعد بلفور » الاستقلال التام . حملت القلم يا عبد الحكم ... الشمس حارة فى دمائنا ونحن نجرى . والشتائم البذيئة من العساكر تلاحقنا ، والعصى القصيرة فى أيديهم . وكانت الشتائم موجعة جدا . والغضب يلغى العالم ولا ينجاب أبدا » . فالأحداث التى مر بها المجتمع فى مرحلة السبعينيات ـ التى كتبت فيها القصة ـ أوحت للكاتب باستلهام وعد بلفور حيث أصبح مطلب الشعب على غير ما فى الوثائق والمعاهدات التى لا يرتضيها ، فالاسقاط التاريخى فى القصة يعد بمثابة اطلالة على مرحلة بعينها ، أوحت للكاتب بهذا الاسترجاع

التاريخ لأن « الماضى والحاضر كلاهما معاشان فى الشعور ، ووصف الشعور هو نفس الوقت وصف للمخزون النفسى المتراكم من الموروث فى تفاعله مع الواقع الحاضر اسقاطا من الماضى أو رؤية الحاضر » (٨٥) ٠

وهكذا نجد استدعاء الكتاب للمواقف والأحداث والشخصيات التاريخية فى معظم قصص الكتاب المعاصرين عند « محمد البساطى » فى قصته «التمثال» من مجموعة «أحلام رجال قصار العمر» ، وعند يحيى الطاهر عبد الله فى قصته « المهر » من مجموعته « الدف والصندوق » وعند بهاء طاهر فى قصته « نهاية الحفل » من مجموعة « الخطوبة » وعند « محمود الوردانى » فى قصته « صورة للخروج » من مجموعته « السير فى الحديقة ليلا » ، واستدعاء شخصية « جميلة بوحريد » رمزا للتضحية عند « رفقى بدوى » فى قصته « وألقينا بخلاصها فى البحر » من مجموعته « البحث عن حقيقة ما يقال » وعند مجيد طوبيا فى قصصه ، « بعض المنحنيات » من مجموعته « الوليف » ٠ وقصة نبض جناح ، رأسها فوق صدرى » من مجموعته « الأيام التالية » واستدعائه لشخصية هارون الرشيد خاصة فى قصة « رأسها فوق صدرى » « حيث يعود البطل من الحرب باجازة ست وثلاثين ساعة ٠ وأثناء تقبيله عتبات الديار والتوحد فى امه ، يتذكر أنه أفضل من هارون الرشيد ، حينما يشعر البطل بالأمن تداعى على ذهنه صور ولوحات متتالية لهارون الرشيد ، وهكذا فى معظم القصص المعاصرة ٠

---

(٨٥) د٠ حسن حنفى ، التراث والتجديد ٠ ص ١٦ ٠

ثانيا : الرمز التوليدى

ويدور حول الصور الرمزية التى تتولد منها صور أخرى لها دلالات ايحائية ورمزية من خلال اقتران صورة المرأة بالرمز ومن مفردات اللغة الخاصة بكل كاتب ويتولد هذا الرمز من شقين :

الأول : اقتران المرأة بالرمز ، وتولد منها صور رمزية أخرى نحو ارتباطها بالأمومة والطفولة والخصـــوبة والغجـرية ، والعرى والجنس وكلها صور توحى بدلالات فنية وايحائية من حيث اقتران صورة الأم بالطفل والميلاد فى كثير من القصص القصيرة واقتران المحبوبة والغجرية بالخصوبة والعرى ٠

الثانى : المفردات الخاصة بكل كاتب ، والتى تختلف مـن كاتب لآخر وهذه المفردات تحمل دلالات رمزية وايحائية نحو : « الفرس ، المهر ، الحصان ، الجواد ، الفارس ٠٠٠ الخ » ٠

وسنبدأ بالشق الأول لأنه أكثر شـــيوعا فى الابداع العـــربى المعاصر ٠

***

المرأة والرمز :

شـغل معظم الكتاب بتوظيف صـــورة المرأة فى قصصهم منذ ان خرجت الى الشارع لتشارك الرجل أعباءه اليومية ومنذ نشـأة القصة القصيرة فى مصر ، ويستعمل الكتاب فى قصصهم صورة المرأة لاستدرار العـاطفة ، أو للتعبير عن قضـية خلقية أو اجتمـاعية ، أو لاثار عنصر التشويق فى القصة ٠

ونتيجة للأحداث التى مر بها المجتمع المصرى بداية من ثورة ١٩٥٢ ثم عـدوان ١٩٥٦ ، ثم هزيمـة ١٩٦٧ والتغيير الاجتمـاعى فى أواخر الستينيات فقد هزت هذه التحولات وجدان الكتاب وتحولت صورة المرأة الى رمز فنى يرتبط بالخصـــوبة والانجاب ، والأرض ، وفى ذلك عودة لاستحضار العالم البكر فهى زاوية جديدة من الرؤى ينجلى فيها ما كان منسيا ويصبح مفيدا ملائما ومن ثم يعود فيحيـا فى ذاكرته ، فالولادة الجديدة والنظر من خلال التباين أمران مترادفان لأنهما ـ يمثلان عملية من التحول أو الانبعاث » (١) ٠

« وتعنى الولادة الجديدة التكثيف للتواؤم مع المجتمع ، لأنها تضم عنصرا من التراجع يسبق الانبثاق ، وهذا التراجع يشمل معنى عودة الولادة الى الرحم ، « والثورة الأولى » التى أحدثها الجنين حين أحس أن كهفه أصبح سجنا ومن ثم فاننا نجد رموزا مثل « الهوة » ممثلة العودة الى الرحم والعودة من الرحم » (٢) ٠

ونجد فى مقابل هذه الهوة رمز الأمومة واقترانه بالخصوبة والعرى عند العديد من كتاب القصة القصيرة ٠

كما شاع استعمال رمز الغجرية فى العديد من القصص وترجـع العودة لتراث الغجرية منذ العهد القديم ومرحلة بكارة العالم وخصوبته ومنذ كان الانسان يمارس طقوسه البدائية « معتقدا فى قدرة المرأة الحامل على نقل الخصوبة الى النبات ، وان عقم الزوجة يمكن أن ينقل الى زراعة زوجها فلا تعود الأشجار قادرة على الاثمار ، ولذا فانهم كانوا يطلقون الزوجـة العـــاقر فى الحال » (٣) واقتران المـرأة بالخصـوبة أو الطفولة أو الانجاب استخدمه العديد من الكتاب ، واستند هذا التوظيف الى عناصر فنية تعد بمثابة مقومات ودعائم لشيوع هذا الرمز ٠ ومن هذه المقومات أو الجوانب ٠

١ ـ اقتران الأمومة بالطفولة وامتزاجهما بخصوبة الأرض من خلال استدعاء الماضى فى لحظـــات الحاضر ، ومن هؤلاء الكتـــاب ،

---

(١) ستانلى هايمن « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » ترجمة الدكتورين احسان عباس ، ومحمد يوسف نجم ص ١٨٨ ٠

(٢) ستانلى هايمن النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ص ٢٠٠ ٠

(٣) انظر : السير جيمس فريز « الغصن الذهبى » ترجم باشراف د٠ أحمد أبو زيد ص ١٥٥ ٠

يوسف الشارونى ، ادوار الخراط ، وأحمد الشيخ ، وجميل عطية ابراهيم، ويحيى الطاهر عبد الله ، وابراهيم عبد العاطى ·

٢ ـ ارتباط الجنس والعرى بالأمومة والخصوبة ، وقد وجدت هذه الظاهرة ، عند ابراهيم أصلان ، وأحمد الشيخ ، وابراهيم عبد العاطى ، ويحيى الطاهر عبد الله ، ويوسف (أبو رية) ، وسعيد الكفراوى ، ورفقى بدوى ، وعلى عيد ، لكن سيقتصر وقوفنا على قصص بعضهم لبيان مدى شيوع العرى والجنس وارتباطه بعناصر الخصوبة بين المرأة والأرض ·

٣ ـ ارتباط الغجرية بالخصوبة ، وقد وجدت عند مجيد طوبيا ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وبهاء طاهر ، وصلاح هاشم ، ومحمد مستجاب ، ورفقى بدوى ، مع التباين فى التناول عند كل منهم ·

اقتران رمز الأمومة بالخصوبة :

يعد يوسف الشارونى من طليعة الكتاب ، الذين وظفوا المرأة رمزا للخصوبة فى قصته « الرجل والزرعة » سنة ١٩٥٩ من مجموعته « آخر العنقود » حيث تقترن خصوبة المرأة بخصوبة الأرض ، ففى العام الذى طرق « بدوى » فيه باب المحاولات فى عيادات الأطباء ، وفى دور العرافين « لاخصاب زوجته لكنها لم تحمل ، تصبح الأرض عقيما ويفسد الصقيع زرعة للطماطم يقول « ومر الشهر ، وحدث الحمل ولكنه لم يحدث لمنيرة ·· وبدأ جو المأساة يخيم على البيت فقد أفسدت الصقيع زرعة الطماطم » ·

وهنا نلحظ استدعاءه الانسان القديم « فالمرأة الولود تساعد النبات على الاثمار (بينما)تجعل المرأة العاقر النبات عقيما » (٤) وعندما تخفق محاولات « بدوى أفندى » تلجأ زوجه الى « الاعرابية » التى تنصحها بوضع لفافتين فى احداهما بذور ، تشبه بذور البرسيم فتتراءى لهما بوادر الحمل ويقول « فقد استكمل بدرى أفندى اليوم رجولته ، وأخصب الأرض العقيم كما أخصب جده الأرض البور من قبل » ·

وهنا استدعاء للمعتقد القديم « والتأثير المتبادل بين المرأة والنبات، حيث كانت تلف بعض الأشرطة الحمراء حول بعض الأشجار كى تمنح

---

(٤) انظر السير جيمس فريزر « الغصن الذهبى » ولزيد انظر د· صبحى حنا ، « جماعات الغجر ، مع اشارة خاصة للغجر فى مصر والبلاد العربية » ص ٣٠٨ وما بعدها ·

الخصوبة للنساء والحيوانات والزرع ·· وكانت المرأة العاقر تحتضن احدى هذه الأشجار بذراعيها فتحمل نتيجة لذلك ، وتلد طفلا ذكرا أو أنثى » (٥) ·

فالكاتب يلجأ الى استدعاء هذه المعتقدات رمز العودة لعالم الخصوبة لكنه ، لايوظف المعتقد القديم توظيفا ساذجا ، أى أن الكاتب يوظف المعتقد بجميع عناصره وتفصيلاته ، بل يستوحى مايقوم البناء الفنى ، فالزوجة لاتخصب بمجرد لفافات الاعرابية ، لكنه يتذكر جنازة موت أمه عندما شم رائحة الريف ، وخليطا من رائحة الطين والعشب والبهائم · ليلتها شعر برغبة متجدد تجاه « منيرة » بعدها أدركها المخاض ·

فالكاتب يستلهم المعتقد القديم الذى يرمز الى مرحلة المزج بين خصوبة الأرض وخصوبة المرأة ويوظفه فنيا فى القصة · لكن « منيرة » لاتنجب لمجرد العودة الى استلهام الماضى فحسب ، بل لابد من المزج بالحاضر ، فتصبح المرأة عند الكاتب رمزا للخصوبة والميلاد والعودة للميلاد لاتتجدد من الماضى فحسب بل من استحضاره الماضى فى لحظات الحاضر حينئذ يقول : « سمع بدوى أفندى بكاء وليده فبكى هو أيضا ·· ولكن فى صمت » ·

ويبدو أن لحظات الموت دائما تقترن بلحظات الميلاد فى القصص القصيرة المعاصرة مما جعل صورة الطفل تقترن بالأمومة · ففى اللحظة التى تموت فيها أم « بدوى أفندى » تكون هى لحظة التكوين لبذرة الطفل·

بل يصبح الرمز أكثر شفافية فى اقتران الأمومة بالخصوبة لأجل حماية وليدها فى قصته « الأم والوحش » من مجموعته « الأم والوحش » فالأم تصارع الوحش فى لحظات انطفاء قرص الشمس « آتون » وانحداره نحو المغيب لأجل حماية طفلها ، لأنها كثيرا ما تحلم بأنها فى معركة مع حيوان كبير الشبه بهذا الذى أمامها · وتغيب صرخاتها مع غياب قرص الشمس ولاتجد مفرا سوى شجرة الجميز العتيقة التى تمتد الى عمر ملوك البر الغربى تحتمى بطفلها فوقها ، وعندما يسقط الطفل بين شبكة فروع الشجرة ، يستمر الصراع بين الأم والوحش ، ويكون المنقذ هو تحدى الأم ، واندفاع الأفرع والأشواك فى وجه الوحش ·

---

(٥) نفسه ص ٤١٠ ، ٤١٢ ·

فالرمز أصبح أكثر اتساقا فنيا لسببين :

الأول : لم يصبح اقتران المرأة بالخصوبة يتطلب استدعاء كل أو معظم جزئيات المعتقد القديم بل اكتفى الكاتب بملمح واحد ، وهو دلالة اقتران الشجرة بالمرأة منذ القديم · والتأثير المتبادل بينهما ، الى جانب تحدى واصرار الأم على المقاومة لأجل انقاذ الطفل وكأن الميلاد يتحقق من استدعاء الماضى الحى وتحديات الحاضر ·

والثانى : الايقاع السريع اللاهث فى التقاط العبارات والكلمات فأصبحت أكثر اتساقا من قصته « الرجل والمزرعة » ففيها يعتمد الرمز على الايقاع البطىء للكلمات والجمل الطويلة على حين اعتمد الرمز فى قصته « الأم والوحش » على اللقطات التصويرية من خلال لقطته القريبة والبعيدة فى القصة ·

وكأنه يلتقط صورا للوحات متحركة مع تحرك الحدث · لكن ملامح الخصوبة ، كانت بارزة فى « الرجل والمزرعة » عنها فى « الأم والوحش » ففيها أصبحت ملامح الخصوبة تتسم بالغموض الذى ساد القصة القصيرة المعاصرة » وذلك عندما يحاول الكاتب الخلاص ويمزج بين الشكل والمضمون عن طريق العناية بالجمل وصورتها وشكلها ، بل يخضع المعنى للصوت ونتج عن ذلك غموض وتعقيد (٦) ·

لذلك يعتمد الرمز على الجمل القصيرة ، والايقاع السريع واللهاث خلف الكلمات يقول : « سيد يصرخ ، هى تولول ، تحقق بذلك غرضا مزدوجا ·· الجسم الجديد طريقه أكثر ، الجميع هجروا هذا الطريق · »

واذا كان الشارونى قد سبق كتاب الستينيات فى توظيف المرأة رمزا للخصوبة ، فان كتاب الستينات قد استخدموا هذا الرمز متأثرين بهزيمة ١٩٦٧ والزوجة المحبوبة التى أنجبت عند الشارونى – لم تنجب عند كتاب الستينات ، انما انقسموا الى شقين : منهم من تعددت محاولاته فى اخصابها فى نسيج قصصه مهما ساد العقم مثلما وجدنا عند أحمد الشيخ ، ومنهم من أصابه العجز وعدم القدرة على المحاولة فوقف عند حد العرى مثلما نجد فى قصص ابراهيم أصلان ·

فارتبطت المرأة بالخصوبة فى بعض قصص أحمد الشيخ ، ففى قصته « أزهار السنط العريانة » ١٩٧٠ ، من مجموعته « مدينة الباب » يتمثل محبوبته التى أجدبت تربتها ، واستبدلت السنط بالصبار

---

(٦) د· طه محمود طه المرجع السابق ص ٢١٢ ·

يقول : « أتنـاسى ادراكها بأنهـا زرع بلا ثمرة ·· أود لو أحتويهـا أن أبعث فى جسدها المتجمد بجليد الأمس تيارات الدفء أعاود ريها بقطرات الاصرار الراغب حالما ، بمولدها وأسألها عن طفلنا المأمول » ·

لكن محبوبته ما زالت عقيما ولحظات الاخصاب تحتاج منه الى اصرار لا يعرف التراجع والى التقدم دون التفات للوراء ، لكن العجز يتمدد فى أطرافه غير قادر على العطاء وفى لحظات توحده فيها يقول : « ··· طالبة منى أن أكون أكثر حرصا على بشارة التكوين فى بطنها الأملس لكنهـا تبدو كبئر عميقة شبقة لا تشبع وكنت أحس أحيانا بالملل والسأم ·· لكن أمام العام الأخير الذى بدأته انقضت ولم يأت ضجيجه الذى انتظرته من مخاضها الوهمى » ·

لكن يبدو أن الانتظار هو الذى أفسد أمله فى انتظار الطفل القادم ، فالمحبوبة استبدلت السنط بالصـــبار ، وهو مازال ينتظر أملا فى لحظة اخصاب يقول : « اخترت الانتظار قليلا لمناقشة بعض الأمور العاجلة عن احتمال يتم طفل مازلت أظن أنه يكمن فى بطن محبوبتى » ·

فالبطل مازال يدركه العجز عن الاخصاب حينا والأمل حينا آخر ويتمثل عملية اخصاء خروف ناقما عليها · اذ تجعـــله مترهلا بلا ارادة أو فعل لكن كثيرا ما يتساءل ما جدوى الخوف قبل لحظة المواجهة فمازال يتطلع للحظة الاخصاب ، ويدين نفسه ، لأنه تركها داخل السور ملقيـا عليها تبعة العقم والعجز ، وهى مازالت متطلعة اليه والى محاولات القزم العـارى حتى أخصبت وأدركها الحمل يقول : « وعـاد الصوت المجهول المصـــدر يهتف فى طبلة أذنى اليسرى » ألم تلحظ يا عبيط أنها حامل وتبينت بروزا غير ملحوظ فى أسفل البطن واحتويتها بين الذراعين عازما على أن أذوب معها بوتقة كافرة بالموت والحياة ·· وأسلم لها روحى فى انتظار لحظة المخاض ·

وتظل محاولات الانجاب بين الحلم والواقع عاشـقا لملامحها الباهتة بفعل العناء والشحوب فى قصته « مشاهدات عاشق الملامح المستحيلة » ١٩٧٠ من مجموعته « النبش فى الدماغ » حيث يسقط فى دوائر الموت والصوت والبحر · بغياب أمه و « سها » ·

لكنه برغم العجز يتحدى كيما يعطى ، فما أقبـــل الا للعطاء يقول « لكنى أتماسك بارادة العطاء وأسأله عن أمنا ، ويكون الخلاص فى لحظة اخصاب المحبوبة « سالى » كيما يتفجر ميلاد اللحظة القادمة فيقـــول : « رغبة بلا رغبة فى أن أعرى صدرها الناهد ·· أتخذ من ثديها الأيسر

وســادة · أحرص على أن تكون حلمة الثـــدى فى تجويف الأذن اليمنى لأتسمع الوجيب المرعوش بالتوقع ·· أغوص بلا رغبة سوى الامعان فى تأكيد الفتح ·· أدوس بسنابك حصانى الجامح أرضها الملساء ·

لكنه لا يملك غير الكلمات الخرساء متأرجحا بين السقوط والبقاء فى انتظار لحظة الانجاب ويظل طوال القصة حائرا أملا فى الوصول الى لحظة التوحد فى « سالى » ويستمر طوال القصة متأرجحا بين العجز والمحاولة فيدركه العجز فى قصته « لصوص المدن المسلوبة » ســـنة ١٩٧١ من المجموعة نفسها فيقـــول : « كنت أعرف أنها بفرارها سلبت طفلتى فى أحشائها وأنها بذلك أفقدتنى كل ما كنت أستند اليه أصلا من مبررات البقاء » ·

ويظل باحثا عنها لا يدركها الا فى لحظات الحلم فى قصته « مداخل الندم » سنة ١٩٧١ م ، فيستمر البحث عنها أملا فى الانجاب كيما يتولد ميلاد اللحظة بالطفل القادم فى قصته « الغائب » سنة ١٩٨١ ففيها يتطلع « حسان » للحظة الانجاب من محبوبته « نجوى » وعنـدما يحدثها عن الأطفال والمخاض والميلاد الجديد تقول له نجوى « أعرف يا حسان أعرف أننى لم أنجب أطفالا وأعرف أيضا أنك تحب الأطفال وعجزى عن الانجاب ليس ذنبى » ·

وتستمر محاولات « حسان » لا يفقـــد الأمل فى اخصاب زوجته وتخليصها من عقم السنين حتى رأت فى رسالته الأخيرة وجها باسما لرجل عشقته وحلمت أن تمنحه طفلا من صلبه · والخصوبة والانجاب فى قصص الكاتب تأتى عادة بعد طول انتظار ، وقد يكون ذلك سببا فى تأخير بذور الاخصاب عن شخوصه القصصية وقد يـكون الفرار أو البعـــاد حاجزا بينهما ، وقد يرجع ذلك لهزيمة ١٩٦٧ ، لكن البطل لا يفقد المحاولة فى اقتناص زمن اللقاء ، كيما يحقق لحظة الاخصاب بانجاب الطفل المأمول للميلاد الذى يخلص أمه من صيف الذباب وقانون العمدة ·

وتمتزج الأرض بالمحبوبة فى قصص الكاتب فى الصورة القصصية ، فيمزج بين ملامح الأرض وملامح الأم فى معظم قصصه وقد تكون المحبوبة فى صـــورة « مهر » أو « فرس » أو « عروس البحر » أو « ســالى » أو « سها » لكنه فى النهاية ينشدها الطفل القادم ·

واعتمد رمز الأمومة فى قصص الكاتب على الوصف الداخلى خاصة فى قصصه التى كتبت فى الستينيات وأوائل السبعينيات ، حيث نجد الشعور المسيطر على لغة القصـة والبحث فى عالمه الداخلى للأنا الذاتية وملاحقة اللغة للشعور المتداعى على النفس ·

ففى « الصبى العجوز » نجد العجوز بمثابة الراوى للطفل أو « الصبى » عن ماضيه قبل أن يأتى للوجود ، ويستمر فى سرد الحدث على مسامع المتلقى فغالبا ما يستعمل ضمير المخاطب والمتكلم لأن القارىء أصبح عنده شخصية من شخوص القصة فى حين اعتمد الرمز فى قصصه فى أواخر السبعينيات على الوصف الخارجى لدقائق وجزئيات الأشياء دون الغوص فى أعماق النفس ، ويمكن استشفاف ذلك من خلال المقارنة بين قصصه التى كتبت فى المرحلتين ٠

★★★

و « جميل عطية ابراهيم » فى قصته « الأيقونة » من مجموعته « الحداد يليق بالأصدقاء » يمزج بين المحبوبة والأرض والخصوبة بأسلوب يقترب من المباشرة ـ التى لم يقع فيها « أحمد الشيخ » ـ يقول : « والصحراء أنثى تلالها استدارة فى حاجة الى اخصاب كى تثمر ، وهى سوف تموت اذا أصيب « ميخائيل » بمكروه ، وميخائيل عاشق مجنون ، وسيناء فى حاجة الى اخصاب ، عيناها واسعتان ٠٠ والجسد رقيق هش لا بروز فيه ولا استدارة » ٠

واذا كان البطل عند « أحمد الشيخ » وعند الشارونى طرق باب المحاولة لاخصاب المحبوبة فانه عند « جميل عطية ابراهيم » اكتفى بالحوار بينه وبينها ، والتجوال فى شوارع القاهرة وظل جسدها كما هو دون بروز أو استدارة ، ويمزج بينها وبين الأرض فى **موضع آخر فى القصة فيقول :**

ـ قالت لى انظر الى الجنود ٠

ـ كنت أنظر الى فمها ٠

ـ قالت لى المياه فى القناة سريعة ٠

ـ كنت أتأمل ثديها ٠

ـ قالت لى سيناء عظيمة ٠

ـ كنت أرقب جسدها فى اشتياق أهوج ٠

ـ قالت لى ماذا بك ؟ ٠

أتململ فى جلستى ورغبة شهوانية تدفعنى للالتصاق بالأرض ٠ فتتداعى على ذهنه صورة المحبوبة والأرض المسلوبة فى لحظة مزج بين الرغبة فى عناق المحبوبة واخصاب الأرض فيقول : « أنثى فى حاجة الى

اخصاب ، وميخائيل غائب عنى ، ذهب يخصب الصحراء ، ولم يعـــد بعد » ٠

ويربط بين خصوبة المرأة والأرض فى نسيج فنى ـ وان اقترب من المباشرة فى قصته « سوناتا ضوء القمر » من خلال الحوار بينه وبين فايزة ، حيث تذكره الأعضاء الأنثوية لزوجته بالأهرامات وأبراج الكنائس والمآذن يقول : « يذهب احساسه دائما الى الاحساس بالخصوبة فى أن الشبه واضح فى عينيه بين عضو الاخصاب عند الرجل وكوز الذرة ٠٠ وطبيعة الأرض فى مصر هو الذى يفرض عليه هذا الفيض الجيـاش من الاحساس بالخصوبة وأنه أعد خمسين لوحة صغيرة لعيدان الذرة ، فى أوضاع مختلفة وأن الاغريق كانوا عند حصاد كرومهم يحمـــلون تمثالا ضخما لعضو الاخصاب عند الرجل » ٠

فتمتزج ملامح الخصوبة عند الرجل والمرأة بالأرض من خلال القصة التى اعتمد بناؤها اعتمادا كليا على الحوار ، ومن خلال ربطه بين ملامح الخصوبة والمحبوبة التى من خلالها يبغى الانجاب الذى يبعث ميلاد لحظة الخلاص ٠ مجسدا فى الطفل القادم يقول : « انه اكتشف علاقة جنسية بين جسد زينات السفلى ومراكز الاخصاب فيها وأغنية شعبية كان يرددها أحد الأطفال ٠٠ وأن احســـاس المصريين بالخصـــوبة عميق ودفين فى نفوسهم ، كل أم مصرية ٠٠ تبحث عن طفل تلقمه ثديها » ٠

واستطاعت هذه القصة أن تربط بين المرأة وملامح الخصوبة والأرض فى بناء محكم طوال نسيج القصة ، وليس هذا المزج مجرد تشبيه أو صورة قصصية بقدر ما هو بنية جوهرية يرتكز عليها البناء الفنى ، وان كان الكاتب قد جنح فى قصته « الأيقونة » الى الرمز المباشر للمرأة وربطهـا بالخصوبة الا أنه فى هذه القصة ، اســـتطاع أن يتخلص من المباشرة ، فيمزج بين الأعضاء الأنثوية للمحبوبة وملامح القاهرة القديمة فى لوحة قصصية حين تقف أمامه فى أوضاع شاذة موحية له بملامح معينة تقول المحبوبة : « كل عضو فى جسدى يوحى له بشىء ما ٠٠٠ عنـــدما رسم لوحات القاهرة كان فى حالة هوس وجنـون ٠٠٠ كان يحدق فى جسدى ويعبث فى سذاجة طفولية بفرشاته بى ، ثم يهب الى اللوحة » ٠

كما شاع رمز الأم « الأمومة » فى القصة القصيرة وارتباطها تارة بالأرض وأخرى بالطفل أملا فى تحقيق لحظة الخصوبة التى ينبعث منهـا فجر الميلاد الجديد ٠

فيتوحد الابن وأمه فى لوحة قصصية واحدة عند « ابراهيم عبد العاطى » لتصبح الأمومة رمزا للأرض والعطاء فى قصته « دعد » فلا يصبح الابن منفصلا عن أمه بل يتوحد فيها ويلحقهما الضياع معا يقول « وجاءت أمى وشقت صدرها وأدخلتنى الى قلبها ثم أغلقت القلب ، فسبحت خلال الدماء ورأيت مخلوقات عجيبة تشبهنى تماما وظللت أنظر اليها وتنظر الى حتى تهت بينها فلم أعرف نفسى منها وفقدت نفسى الى الأبد » (٧) ٠

وأيضا فى قصته « لوقا » الأم عند امتزاج الكل فى الواحد ، فالشمس والقمر والأرض ، كلها مرادفات لدلالة ايحائية واحدة ، هى الفناء فى الأم مانحة العطاء ٠ لذلك عندما تموت الأم يموت الوليد معها يقول : « بعد أن خرج المولود ٠ حاول الطبيب أن يقطع الحبل السرى فلم يقدر ، وكلما حاول عجز ، وظلت الأم تنزف حتى ماتت ومات الوليد » (٨) ٠

وقد يرمز للمحبوبة تارة برمز « سيدة الكون » وأخرى « وسامة » وثالثة « دعد » ويعتمد الرمز عند الكاتب على الوصف الداخلى للشخصية ، شأنه شأن أحمد الشيخ فى « قصصه الأولى » فهو لا يعتمد على وصف الأشياء وصفا ظاهريا بل يغوص فى عوالمها الداخلية ٠ فالأم فى قصته « لوقا » تسرد لابنها الأحداث يتجسد صدى الصوت ويناديها ، وتسير متسللة مع ردهات الصوت والظلام والمخاوف ، وتجسد لها حيطانا عاليا ، واذا طلع الفجر لم تجدها الا صحراء شاسعة بلا ضفاف ولا نجوم وأرضها من ماء مستو بلا أمواج وصاف ، ولكنه لا يكشف عن القاع والأسماك ٠ فالوصف الذى يعتمد عليه الرمز يأتى من خلال مزج العوالم الداخلية بالخارجية وانعكاس انسيابية الحزن على الابن ، وأمه فى لحظة واحدة ، فعندما ينظر لأمه يقول « فنظرت اليها صاعدا من عوالمى المتداخلة المعقدة فلحظت أن عينيها اخضلتا ، فداخلنى الحزن العميق » (٩) ٠

والكاتب شأنه شأن قصص أحمد الشيخ من حيث وضعه جملا افتتاحية للقصة تحتوى مضمونها ودلالتها الايحائية ، والكاتب يستعمل الرمز على مستوى الشخصيات أو الحدث ، ففى قصته « دعد » نجد « دعد » هى الشخصية المحورية التى يبحث عنها البطل ، بغية فى الاتصال

---

(٧) جاليرى ٦٨ ، العدد الأول مايو ١٩٦٨ ص ٦٢ ٠
(٨) جاليرى ، العدد الثالث نوفمبر ١٩٦٨ ص ٦٤ ٠
(٩) جاليرى ، العدد الثالث نوفمبر ١٩٦٨ ص ٧٣ ٠

بها ، والعيش فى كنفها ، وفى قصته « كل الشـــخصيات تخيليـة » لا يستطيع أن يتوحد فيها ، فكل الشخصيات والأشياء أمامه أشباح لا ترى على حقيقتها ·

بل يتقرب الكاتب من عالم ابراهيم أصلان من حيث اننا نشم عبق المقاهى ورائحة البيرة ، ونشوى السكر فى قصصه والحوار بين الراوى وصديقه ، ورتابة الأشياء وعدم تحرك الزمن ·

ولا نستطيع حصر الكتاب الذين ربطـوا رمز الأمومة والطفـــولة بالخصوبة والانجاب اذ ان هذه الظاهرة تفشت فى معظم الابداع الأدبى المعاصر ، للحد الذى يعجز الباحث عن حصره ، بل لا نغفل الاشـارة اليه فى قصص « يحيى الطاهر عبد الله » ، وابراهيم أصلان ، ويوســـف أبو ريه ، وجمال الغيطانى ، وأحمد هاشم الشريف ، ومحمود العزب ، وعز الدين رجب وبهاء طاهر ·

ارتباط الجنس والعرى بالخصوبة :

لم يعد كاتب القصة القصيرة يتناول ، العرى ، والجنس فى قصصه ، تعبيرا عن المرأة الساقطة ، ويوظفها توظيفا أخلاقيا واجتماعيا ، كما فى القصة الواقعية بل اقترنت هذه الظاهرة بدلالة رمزية أكثر ايحاء ، وارتباطا بقضايا المجتمع ، وفنية القصة فارتبطت بخصوبة الأرض أملا فى بعث حياة جديدة من خلال التواصل بين الماضى والحاضر ·

فارتقى الكاتب بفنية القصة وموضوعاتها ، وأصبح لا يتنـــاول المرأة الجنس بقصد الجنس ، ناهيك عن الكتاب الذين وظفوا الجنس رمزا للسقوط ــ بل تناوله بقصد فض غشاء بكارة الواقع المعاش للكشف عن واقع خصب مبشر بميلاد جديد ·

لكن منهم من تملكه عجز الهزيمة فانعكس على شعور البطـــل فى القصة فيقف أمام المحبوبة متجردا من ثيابه عاجزا عن الاقتراب غير قادر على اخصاب المحبوبة ، أو القاء بذور الانجاب الذى يبعث لحظة التكوين لأن هذا الرمز يرتبط ارتباطا وثيقا بالحالات النفسية التى يتأثر بها الكاتب ولأن الأديب يعبر عن نفسه رمزيا بما يختاره من موضوع فيعبر عن عمق التعاطف فى نفسه من خلال الصـور والرموز المتنوعة مثلما نجـــد فى قصص ابراهيم أصلان وفاروق خورشيد وعبده جبير ·

ومنهم من ظل يتأرجح بين التحدى واليأس أملا فى لحظة التكوين فظل حريصا على القاء بذور الاخصاب فى بطن المحبوبة مقاوما للعقم كما فى قصص أحمد الشيخ ، وابراهيم عبد العاطى ومجيد طوبيا وجار النبى الحلو ، ويوسف أبو رية ، ورفقى بدوى ، سعيد الكفراوى ·

ففى الجانب الأول : نجد فى قصتى ابراهيم أصلان « التحرر من العطش » ، و « فى جوار رجل ضرير » من مجموعته بحيرة المساء ، فى الأولى نجد الفتاة التى تحدث الفتى عن أخيه (سيد) وعن الرجل القابع فى الحفرة ، الذى مات من شدة الخوف وعن الطفـــل الذى يركب شـــجرة الكافور ويراقب الخطر القادم ، والشاب يسمع حديثها وهو شاحب الوجه ثم يتجرد من ملابسه ، ويتمطى فوق الكنبة ، وهى تخرج ببطء فى حالة دهشة وهو عار لا تصدر منه حركة ·

وقد يحمل العرى دلالتين ·

الأولى : الهزيمة التى انعكست على البطل فتجرد من ثيابه غير قادر على بث بذور الخصوبة فى المحبوبة ، فعندما تقص عليه أحداث الواقع المعاش يتداعى عليه الشعور المأساوى الذى يحيط النفس بهالة من الحزن تقتل داخله الرغبة ·

والثانية : يمكن تفسير هذه الرغبة فى التعرى بأنهـــا صيغة من الرفض لهذا العالم القائم ·

والاحتجاج على الواقع المرير ، كما أنها تكشـــف عن الحاجة الى الرجوع الى رحم الأم ، حيث الحنان والدفء (١٠) · يقول الكاتب « وفى خطوات بطيئة ، تقدمت من أمامه لتخرج أما هو فلم تصدر عنه أية حركة بل ظل عاريا وصامتا كما هو وعيناه خاليتان من كل تعبير » ·

« فتأتى لحظة العرى الأخير ، البطل يتعرى فجأة دون كلمة ومحكوم عليه بالاحباط والغربة والحزن · وهذا هو الشرخ الأساسى الذى يشـــق تصور الكاتب للحياة » (١١) ·

---

(١٠) آمال فريد : القصة الصيرة بين الشكل التقليدى والأشكال الجديدة فصول ، سبتمبر ١٩٨٢ ص ٢٠١ ·

(١١) ادوار الخراط : « ابراهيم أصلان وقناع الرفض » جاليرى ٦٨ فبراير ٧١ ص ٨١ ·

« تلك الحياة الخانقة التى تقتل الرغبات الطيبـــة وتميت الحب فى النفوس » (١٢) لذلك يفقد البطل الرغبة فى معانقة الحبيبة ، برغم التعرى « من هنا يأخذ العرى كل دلالاته انه احتجاج على فقدان الهوية والضياع فى المدينة وهو رفض للحركة العبثية التى لا تعبر عما يرغب به الانسان الفعل ولكنها حركة مبعثها عمل ما يعمله الآخرون » (١٣) ٠

وكثيرا ما نجد فى معظم قصص الكتاب من بتر لحظة الخصوبة برغم الرغبة فى التعرى على حين أننا نجد فى الجانب الثانى لا تبتر هذه اللحظة **بل يمتزج العرى بالخصوبة والجنس لأجل لحظة الانجاب ٠**

فالى جانب قصص أحمد الشيخ ـ التى وقفنا عندها ـ نجد كذلك قصص مجيد طوبيا حيث يوظف هذه اللحظة ليحارب العقم الذى يقف عائقا أمام خصوبة الحياة ، فليس الجنس فى قصصه لأجل الجنس ، انما يستوحى ذلك لأجل ولادة اللحظة المســـتقبلية ، المجسدة فى طفـــل المستقبل ٠

ونجد ذلك فى العديد من قصصه خاصة قصته « بعض المنحنيات » من مجموعة « الوليف » يشتهى امرأة سامى وقصة « هجرة الضحاك » سنة ١٩٦٩ من مجموعة « الأيام التالية » حيث نجد الطحان الذى أدركه العقم فأصبح غير قادر على منح زوجته الخصوبة والعطاء فتتطلع الزوجة الى أعضاء الرجال وتتأملهم وهم عراة ، حينئذ يقول « ضحك وسحبها الى أرض العربة فهبطت معه دون كلمة ، وبعد شهور صار زوجها « الطحان » فى طرقات القرية يرفض ذرات الدقيق عن جلبابه وهو ينظر سعيدا فى بطن زوجته وقال الناس حبلت المرأة بعد أن كادت تيأس ٠ كل شىء له أوان » ٠

وليست هذه القصص فحسب ، بل فى معظم قصصه يوظف الجنس ويقترن بالعرى حاملا الدلالة الايحائية للخصـــوبة ، ولقتل عقم الحياة ورتابتها ولتفاعل « ديناميكيتها » ، فتجعلها مستمرة متجددة فى قصـــته « النظرة فالابتسامة والعمر قصير » من مجموعة « الوليف » ، يقـــول « فأشعرتنى كاننى حبيبها فى أول لقاء عشيقها فى تفاهم متجدد ، زوجها فى شهر العسل كاننى رفيق سنواتها الحلوة والمرة » وهكذا فى قصصه « رحيل ، جميلة مثلها ، بعض المنحنيـــات ، اغمـــاض العين ، لا يذكر البداية ، المعدول والمقلوب » ٠

---

(١٢) انظر : د٠ عبد الحميد ابراهيم : القصة القصيرة فى الستينيات ص ٥٣ ٠

(١٣) غالب هلسا : « قصص ابراهيم أصلان » جاليرى فبراير ١٩٧١ ص ٨٩ ٠

لكن فى قصص مجموعته « خمس جرائد لم تقرأ » نجد العجز الجنسى فى معظم قصص الكاتب ففى القصة التى تحمل اسم المجموعة ، فى اللحظة التى مالت فيها لتقبله ، كان حزينا على ذبول وموت شجرة المانجو ، ووجهها غير حقيقى الملامح ، فصرخ ، لكن صوته احتبس فى حلقه ويدركه العجز فى قصته « الجاحظون » من جراء الأشباح المخيفة التى تحيله الى علبة سردين والتى تجرده من قواه فى قصة « الغشاء » حيث تتداعى أحداث الطائرات والبراكين والصخور مختلطة بصوت الأم الشاحب لتدفق كلمات محبوبته فى طيات الهزيمة كلما حاول الالتصاق بها عجز عن التوحد فيها، يقول : ارتبكت شفتاه فوق شفتيها ـ دفعتنى بنظرة متسائلة ما بين قتيل وجريح» (١٤) ٠

ويتمدد العجز الجنسى فى بقية المجموعة ، ذلك العجز الذى نتج عن تداخل الخارج مع الداخل فى صورة ما يقع فى العالم من أحداث مفزعة ولعل كتابة هذه المجموعة عقب نكسة ١٩٦٧ ، أثر فى اصابة أبطاله بالعجز الجنسى وعدم القدرة على خصوبة الحياة حيث يقول الكاتب : « ان القصص التى كتبتها متأثرا بهزيمة يونيو ١٩٦٧ فى مجموعة « خمس جرائد لم تقرأ » هذه القصص مازالت حية تقرأ حتى الآن وتحمل نفس الجدة التى وجدت بها ٠ ذلك أننى نظرت الى هذه الهزيمة على أنها أزمات حضارة وحرية وحكم ، وليس مجرد كونها هزيمة عسكرية والانسان دائما وفى أى عصر يضيق بأزمات الحضارة واختفاء الحرية وضياع النظرة العلمية » (١٥) ٠

لكن الكاتب حاول أن يتخلص من العجز الجنسى الذى يصيب شخوصه ، فى مجموعتيه « الأيام التالية » ، « الوليف » مع التطور فى بنائها فاعتمد الكاتب على الأسلوب « السينمائى » حيث المناظر تتبادل والأمكنة تتغير ، والأزمنة تتجدد فاكتسبت القصة حركة وتغييرا » (١٦) .

واذا كان الجنس اقترن بالعجز فى القصص التى أعقبت الهزيمة عند أحمد الشيخ وابراهيم أصلان ومجيد طوبيا ، وابراهيم عبد العاطى ، فانه اقترن بجمود الواقع الحياتى المتعطش للخصوبة وبث الحيوية فيه عند يوسف أبو رية ، وجار النبى الحلو ، ورفقى بدوى ٠

---

(١٤) مجيد طوبيا ، قصته الغشاء ، مجموعته « خمس جرائد لم تقرا » ص ٣٥ ٠

(١٥) القصة القصيرة من خلال تجاربهم ، لقاء مجلة فصول ببعض كتاب القصة القصيرة ، فصيرة ، فصول سبتمبر ١٩٨٢ ٠

(١٦) انظر : د٠ عبد الحميد ابراهيم القصة القصيرة فى الستينيات ص ٦٧ ، ٦٨ ٠

فعند يوسف أبو رية أصبحت المحبوبة عانسا كغياب الرجال ، وعدم قدرة الرجل الطفل على العطاء فالصبى لا يستطيع العطاء وبث الخصوبة فى مقابل العانس التى تبغى النعل فى قصته « الصبى والعانس » من مجموعته « الضحى العالى » يقول : « وتكون غير ذلك معك ترفع جلبابها حتى الرقبة عن جسد شمعى يحتاج منك لألف فعل بينما هى حين تلقى بك على هضابها المرتفعة تثور وتنتفض » ٠

وفى قصته « الضيف » من المجموعة نفسها يقول : « حكيت له عن الولد « على » الذى قام بالليل وتسحب من السرير يضاجع بنت خاله ، التى تنام عندهم ٠٠ أنا نفسى أنام مع نسوة كثيرات من الجارات وأننى نمت مع أم محمد على سريرها المسدول عليه ناموسية ، والتى هى طلبت ذلك لأن زوجها كان سهرانا يروى أرض القطن » ٠

بل نجد صرخات العرى والجنس فى القصة نفسها فالصبى مازال يقص لغلام المدينة عن النساء الريفيات وعريها المستور خلف حجب الأنظار ، فزوجة شيخ القرية ، على علاقة بالرجل الصعيدى الذى تنام معه فى خص القش تحت شريط القطار ، وفى قصته « المحاولة » نجد العرى أيضا ، فمن خلال الحوار بين الصبى والرجل الذى يسأله قائلا : « عمرك ما نمت مع امرأة ؟ » ٠

وهكذا يظل التوق للجنس متعطشا له معظم شخوصه القصصية ولو كان فى لحظات الحزن ورحيل الأم ففى قصة « التجلى » الولد يخوض جمع النساء فى المأتم لينظر الى احدى النساء ويتواعدان ، ويظل قابعا فى انتظارها يقول : « فى آخر الليل كنت بين الجدارين المهدومين فى انتظارها ٠

لكن توظيف الجنس فى قصص « يوسف أبو رية » لا يرقى الى حد اقترانه بالخصوبة بل يعبر عن تعرية الواقع الاجتماعى ٠

لكن اقترن العرى والجنس بالخصوبة عند رفقى بدوى فى قصته « المركز » من مجموعته « هرمونيا الحزن والعبقرية » حيث يظل يحلم بلحظة التكوين برغم العجز الذى يحتويه يقول : « وحين عدت بها من الملهى بحثت عن نتوء الصدر ، فأفزعتنى الدائرة أتلمس الدائرة باصبعى ٠٠٠ وعندما تنتقل رغبتى متحولة من طور النزوع الى لحظة الخلق والتكوين أصير منضغطا محدودبا ثم أصير متكورا متقوسا ، أصير مربعا ومثلثا ومكعبا ثم أصير دائرة ونقطة المركز مطموسة » ٠

فيقترب تحدد البطل للوصول للحظة الخصوبة من شخوص أحمد الشيخ فلا يستسلم أو يضعف ، بل يظل يقاوم حتى ولو كان مصيره هو الموت في مركز الدائرة · فلا يعنيه الصلب في مقابل لحظة الخصوبة والتكوين ، ويستمر الكاتب موظفا للجنس في سبيل لحظة الخلق في قصته « هرمونيا الحزن والعبقرية » ·

ارتباط الغجرية بالخصوبة :

اذا كان الجنس يرتبط برمز الأمومة والخصوبة كعامل من عوامل ارتباط المرأة بالخصوبة لأجل انجاب طفل الميلاد القادم ، فان الغجرية وشيوعها في القصة القصيرة احدى هذه الدعائم التي ارتبطت برمز الأمومة والخصوبة ·

ويرجع تراث الغجرية منذ القديم ، عندما كان الانسان يمارس طقوسه البدائية ، وفي مصر القديمة عندما كان الاله يضع تاجا حول قرني كبش ، والكبش دليل للخصوبة وملازم للغجر » (١٧) وقد استخدم الكتاب الغجرية في قصصهم في استلهام الماضي وتوظيفه فنيا في بناء القصة القصيرة بقصد ابراز معاني ودلالات رمزية ، وأحيانا ترتبط الغجرية « بالوشم ، والزار » ، وأحيانا بالعرافين وقراءة الكف ، وفي كل منها ترتبط بالمرأة والانجاب رمزا للخصوبة · لذلك كثيرا ما نجد المرأة الغجرية مقترنة بالكباش وفي طليعة هؤلاء الكتاب « مجيد طوبيا ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وبهاء طاهر ، ومحمد مستجاب ، ومحمد الشريف ورفقي بدوى ، ومحمد البساطي ، وعز الدين نجيب ، وصلاح هاشم ·

عند مجيد طوبيا في قصصه نجد المرأة دائما منطلقة لمن يخلصها من أسرها ويحطم السياج المغلف حولها أو عندما نجده ، تستسلم له لتتخلق في بطنها بذرة التكوين ، فشخصية « فتحية » في قصته « لا يذكر البداية » من مجموعة الأيام التالية ، انما هي امتداد لأمها الغجرية التي كانت تتطلع للحظة الخصوبة من كبار الموظفين وعدد من أثرياء الريف والطبقة الطفيلية الجديدة التي قفزت منذ أواخر الستينيات هي التي تملك مضاجعة الغجرية « أم فتحية » لكن فتحية لا تتطلع اللحظة من هذه الطبقة انما تنتظر لحظة التكوين ممن يمنحها الحب ·

---

(١٧) انظر : جيمس فريز « الغصن الذهبي » حياة الغجر وارتباطها بالخصوبة جـ ١ وانظر د· نبيلة عبد الحليم « مصر القديمة تاريخها ،حضارتها » ص ٤٦ وانظر د· نبيل صبحي حنا جماعات الغجر مرجع سابق ص ٢٨٦ وما بعدها ·

لكنه رحل فى قصة « نبض جناح » سنة ١٩٧١ ولم يلتق بهـــا الا من خلال الحلم وتداعى الذكريات ، لأن الرحيل أصـــبح لابد منه ، وصورة فتحية تأتيه مقترنة بكباش الغجر أثناء ركوبه الطائرة ، تودعه دموع أخته ، وانتحاب أمه يقول : « لكنى رأيت بيتنا القديم فى أقصى جنوب البلدة وشاهدت الكبش الصغير يقفز فوق أحجار المعبد المتهدم ، وشخللت الشخاليل فى عنقه وكانت الغجرية الصغيرة تطارده ولم يتوقف الا عند الكلأ ·· وكنت صبيا ·· وبعد ذلك رحلنا الى القاهرة » ·

فترتبط صورة الغجرية بعالم البداوة والطفولة ، الذى كان يعيشه صبيا ، ويود لو يعيشه فى هذا العالم فلا يستحضر المرأة الغجرية مقترنة باستحضار الماضى الا رغبة فى العودة لعالم الخصوبة لأن الهزيمة عندما تحتوى الكاتب وتتصارع الانسانية ولا يرى سوى الدمار الذى يحتوى عالمه القصصى من خلال تداعيات صور القهر الأمريـــكى وشـــبح الدماء المراقة ·

حينئذ يكون العالم من حوله فقد خصوبته ، فيعود لاسترجاع عالم الخصوبة ، فمثلا فى صورة الغجرية التى يعيش فيها حلما لأن البوليس مازال يتقدم نحوه بالعصى والخوذات والمحبوبة صـــارت لمن يدفع أكثر وفرصته اعطيت لغيره ، وفرصة غيره ألقيت اليه لكنه مازال يحلم بعودة فتحيـــة وكباش الغجر كيما يلقى فى بطنهـــا بذور التكوين : « ورأيت الكبش الأبيض يقفز ·· ودخلت حقول القصب لكنى حزنت عندما انتهيت من فتحية بسرعة كبيرة ·

وقد انعكس استحضار الكاتب لصورة الغجرية على بناء قصصه ، فجعلته يجنح الى الحلم وتداعى الذكريات أو الأسلوب التزاوجى ـ ان جاز استعمال هذا التعبير ـ ونعنى به سرد القصة فى خطين متوازيين ، الأول الخط التصاعدى لبناء الحدث فى القصة ، والخط التصاعدى أيضا لتداعى الذكريات والصور والأحداث العصرية ، والخط الثانى يتولد من الأول · وهذا الأسلوب نجده فى معظم قصص الكاتب ، ونظن أن الدافع أمران :

الأول : يتعلق ببناء القصة وهو توظيفه للحلم ـ الذى نتناوله فى الفصل القادم ·

الثانى : يتعلق بمحتوى القصة وهو اعتماده على التداعيات الماضية الممثلة فى صورة الغجرية والتداعيات الحاضرة الممثـــلة فى التحولات والأحداث التى تطرأ على المجتمع ·

وترتبط الخصوبة بالانجاب فى قصته « هجرة الضـــحاك » سنة ١٩٦٩ فالأب يلقى فى بطن الزوجة بذور الاخصاب ثم يرحل تاركا فى بطنها بذور التكوين والاخصاب · وترتبط صورة الأم فى هدف القصة بخطوط الوشم فوق ذقنها بصورة الغجرية مقترنة بالخصوبة ، التى تراود أحد الأولاد · يقول : « لكن أخى لما رأى ضاربة الودع الغجرية خرج من قطار الأولاد وحام حولها فى شغف غريب » ·

فترتبط صورة الأم والوشم والأبناء بصورة الغجرية بالبذور التى تطرح أعوادا جديدة والتى تعكس ملامح الخصـوبة فى بناء القصـــة ، فاستدعاء الكاتب لصورة الأم مقترنة بالوشم انما يحمـــل دلالة العودة للزمن القديم « ففى كثير من أنحاء العالم وبصفة خاصة فى افريقيا يكون شعار القبيلة وشما أو شلخا يحفر فى عضو من أعضاء الانسان » (١٨) ·

وهو شعار رئيس تعرفه القبـائل البدوية التى تعيش فى العصر الحاضر فيسـتدعى الكاتب صور الماضى ممتزجة بالحـاضر ليعكس دلالة الرمز وارتباط الأم بالخصوبة من خلال شغف الصبى بالغجرية ، عندما أمسك بطرف جلبابها ورفعـه بقدر ما يسـتطيع فبان كاحلاها وساقاها وجزء من فخذيها ، بل حملق فى النساء اللاتى حضرن الزار ، وفى المرأة التى تمسك بالدف وبان ثدياها وجزء من صدرها » · وترتبط صورة الأم بالزار أملا فى علاج الثدى رمز العطاء للأبناء « ففى المعتاد النسـاء اللاتى يحضرن الزار أنهن يعانين من بعض الأمراض أو يصبن بالمرض اذا لم يقمن بعمل معين يمنعهن من الاصابة » (١٩) ·

وتتضح ملامح الخصوبة عند الابن الذى يضاجع النساء حول خيام الغجر وفى الحقل وخلف شريط السكة الحديد ويضاجع امرأة نجار السواقى ورفيقة له من الغجر ، فالأبناء أحدهما يحمل السلاح ليبتر رءوس الثعابين والآخر يبث الخصوبة فى جسد المرأة ، وفى اللحظة التى يبتر فيها ثدى الأم يتشاغل الابن بخلع الأعشاب من حول الأعواد ، فترتبط خصـوبة الأرض بالانجاب وبالخصوبة عند المرأة » ·

وعندما يبتر ثدى الأم يفقد الرغبة فى الخصوبة · فيسير الابن الى خيام الغجر ويشاهد النساء والغجر أجسادهن ، لكنه يظل صامتا حتى رحل ورحل الغجر بخيامهم ، وبكته النساء اللاتى ألقى فى بطونهن بذور

---

(١٨) جيمس فريز « الفولكلور فى العهد القديم » ج ٢ ترجمة نبيلـة ابراهيم ص ١٣٨ ·

(١٩) د· فاطمة المصرى : الزار دراسة نفسية وانثربولوجية ص ٢٤١ وانظر نشأة الزار فى المجتمعات البدائية ص ٨٦ وما بعدها ·

التكوين ، والصغير يتردد على خيام الغجر وكباشهم فى قصة « الوليف » من مجموعة « الوليف » ٠

لكنه عندما يرحل ويدركه الاعياء والصمت فى قصة « رحيـــل » تتداعى على ذهنه صور الماضى يقول : « تذكرت أمى وهى تهتف خائفة الولد الشيطان ؟ ٠ غافلنى مرة أخرى وذهب يلعب عند الغجر » ٠

والملاحظ أن بطل القصة عند مجيد طوبيا ، عندما يدركه الاعياء يفقد القدرة على الخصوبة فينام مع زوجته ٠ لكنه يسألها ان كانت قد تناولت حبة منع الحمل ، فالصبى الذى رحل فى « هجرة الضحاك » عاد صامتا لا يملك غير تداعى صور الماضى يقول « عندما أغمض عينيه عاودنى صوت أمى تصيح متبرمة ، لا فائدة فى هذا الولد ، غافلنى كعادته ، وذهب يلعب عند الغجر امتلأت عينى بالدموع ورأيت الكبش الأبيض يسبح بعيدا عن الصخرة السوداء ٠

فصورة المرأة تقترن بالغجرية وخيامهم وكباشهم فى معظم قصص الكاتب وكلها تحمل ملامح الخصوبة والرغبة فى خلق الواقع ، وتشكيله بميلاد جديد ، يعيد اليه نبض الخصوبة بعد أن رحل البطل برحيل الكبش فى الخريطة السوداء وأصبحت ملامح الأم باهتة ، وفى استخدام الكاتب لهذه الظاهرة اعتمد على أسلوب يتراوح بين الأسلوب المباشر الزاعق الذى يرصد جزئيات الحياة المنتقاة بدقة والمونولوج الحذر المتعقل الذى يأتى به ، وأيضا النقلات الفنيـــة فى الزمان والمكان ، والمتمثلة فى حالة التقطيع المستمر كسيناريو فيلم » (٢٠) ٠

وتبدو ملامح الغجرية أيضا فى قصص « يحيى الطاهر عبد الله » فيشترك مع مجيد طوبيا فى صورة الغجرية والمعبد القديم وكباش الغجر ، وشيوع هذه الصورة فى قصص كل منهما برغم التباين فى « تكنيك » قصص كل منهما ٠

ففى قصته « الوشم » من مجموعته « الدف والصندوق » يتطـلع جابر الى محبوبته فاطمة صاحبة الثدى الذى لا ينفذ فى تربته سهم ويقف عاريا أمامها يقول : « كان جابر عاريا كما ولدته أمه مسندا ظهره على شجرة السنط المائلة ، وبعين العاشق رأى فاطمة تأتى وترفع الحجر وتأخذ قميصه ، وتشم رائحة عرقه الأخضر تحت الابطين » ٠

---

(٢٠) يوسف الشارونى « القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا » ص ١١٥ ٠

وعندما يصبح الوصول اليها مستحيلا يجد الحل عند مضارب الغجر ، فتنقش العجوز على جلده قلبا بداخل الجمل فهو « المهر » المقدم لمحبوبته على عتباتها فلا ترتبط الغجرية بالجنس والخصوبة مباشرة مثلما وجدنا عند مجيد طوبيا بل تعد الغجرية احدى الوسائل للوصـــول للمحبوبة التى من خلالها تفتق أغشية العقم الذى يحجبه عن المحبوبة ولا ترتبط الغجرية بالنسيج الكلى للقصة ، مثلما وجد فى قصص « مجيد طوبيا » ٠ بل يرتبط بجزئية من جزئيات القصـــة يقول « سيجعل مضارب الغجر غايته ، ويسلم زنده للغجرية العجوز القاعدة أمام الخيمة تحت النخلتين لتنقش بيدين مدربتين على الجلد بالابرة قلبا بداخله جمل واقف له وجه انسى » ٠

فعندما توصد الحواجز أمام « جابر » فى وصوله لفاطمة ، تنقش الغجرية على جلده وشما يكون رمزا للوصول لفاطمة ليخلصها من عقم السنين ويلقى فى بطنها بذور الخصب فتصبح الغجرية رمزا للخصوبة وترتبط بالوشم الذى يكون علامة من علامات الخلاص وتكسير الحواجز ٠

وفى قصة « الفخاخ منصوبة للمحبين » من المجموعة نفسها يقول « قشمر » للزغبى :

« فتاة تسكن كروم النخيل الواقعة بأملاك الحاج عطية ٠٠ أنت مع الغجر الرحل » لكن الابن مطاوع يتحدى ويقف فى وجه الزغبى ، ويفضل الرحيل خلف الفتاة الغجرية ٠

وكما كانت رمزا للقاء بين المحبين فى قصة « الوشم » ، تصبح أيضا فى هذه القصة رمزا للخلاص واللقاءات القادمة عندما جزت ضفيرتها وناولته اياها أملا فى عودة اللقاء وتحطيم الفخاخ بينهما وكما رحل الابن فى « هجرة الضحاك » خلف الغجرية عند مجيد طوبيا ، فقد رحل أيضا خلف الغجرية عند « يحيى الطاهر » ، يقول : أما ابنك فهو راحل خلف الفتاة الغجرية » ٠

بل تتطور دلالة الغجرية فى القصة عند يحيى الطاهر ، فلا تقترن بالخلاص والجنس فحسب ، بل تعبر عن النبوءة شأنها شأن توظيف الحلم فى القصة القصيرة ، فتقترن الغجرية بالعرافة ، وتصبح رمزا لنبـــوءة الأيام القادمة فى قصة « الشهر السادس من العام الثالث » من المجموعة نفسها ٠ حيث يتملك الخوف « حزينة » وابنتها « فهيمة » على ابنها الغائب الغريب « مصطفى » الذى رحل ولم يعد ٠ فتقول لها الغجرية : « الجبال سودا والرمل الأصفر على الجانبين وبالبلاد ملوك ، والشمس تجرى فى الماء والشمس الثامنة حط ابنك على البر بسلام ٠٠ اشكرى الله يا خالة » ٠

وهكذا نجد الغجرية فى قصص الكاتب تقترن بالخصوبة والجنس تارة وبالحلم والنبوءة تارة أخرى ، فاقترنت بالعرافة فى قصص العديد من الكتاب مثل بهاء طاهر فى قصته « سندس » من مجموعته بالأمس حلمت بك « وفيها تبشر بأن الأرض ستعطى كثيرا · وعند « عز الدين نجيب » فى قصته قمر الليلة السابعة ، « وعند محمد الشريف فى قصته الغجرية » من مجموعته « نصال الخناجر » وعند محمد البساطى فى قصته «أحلام رجال قصار العمر» سنة ١٩٦٨ ، « وحكاية الرجل الذى يسير على جانبى قدميه »سنة ١٩٦٨ وعند « صلاح هاشم » فى قصة « الزيارة » من مجموعته « الحصان الأبيض » وعند « رفقى بدوى » فى قصته « العرس الخالد » من مجموعته « هرمونيا الحزن والعبقرية » وعند « عبد العال الحمامصى » فى قصته « البذور والتربة » من مجموعته « هذا الصوت وآخرون » · حيث تصبح الغجرية فى قصصه تحمل نبوءة الخصوبة فتقول المحبوبة « الغجرية ضاربة الرمل قالت بأن تربتى قابلة للعطاء أبدا · سأنجب · أقول لك هذه المرة نتاج توافق البذور والتربة » ·

لذلك ارتبطت الغجرية ببنية القصة القصيرة تارة للدلالة على نبوءة الأيام القادمة من خلال الواقع ، وفى ذلك تكون أقرب الى توظيف الحلم النبوءة فى القصة القصيرة ·

★★★

لذلك يمكن القول · بأن توظيف الكتاب لرمز الخصوبة فى المرأة يتحقق من خلال ثلاثة أقانيم غير منفصلة هى المرأة التى تحقق الجنس ، ثم الجنس الذى يحقق الانجاب ، ثم الانجاب الذى يحقق الطفل ، وهذه الصور الثلاث ترتبط بنسيج القصة ·

أى أن صورة الطفل والأم والانجاب تتلازم في معظم القصص القصيرة ، ففى لحظات الخصوبة والجنس تصبح المرأة قادرة على انجاب الطفل رمز الميلاد القادم ، وفى لحظات العقم تصبح عاجزة عن بصيص أمل يبشر بميلاد جديد ·

فخرجت بذلك المرأة من دائرة توظيفها التقليدى فى القصة الى دائرة أكثر نطاقا وأوسع دلالة رمزية وأصبحت ترتبط بالخصوبة والانجاب والأرض ، وليس فى ذلك عودة لاحياء المعتقد القديم ـ منذ ارتبطت المرأة بالنبات والشجر والخصوبة بل لتوظيف هذا المعتقد توظيفا حياتيا وفنيا يحمل دلالة رمزية فقد يكون رمزا للميلاد القادم أو رمزا للعقم والجدب الحاضر ·

الرموز المتولدة من مفردات لغة القاص :

هذه الرموز تولدت من المعجم القصصى الخاص بكل كاتب من خلال مخزونه الثقافى وانعكاسه على بنية القصة ، ولا يمكن تحديد رمز بعينه للدلالة على شىء معين فقد يستعمل كاتب من الكتاب ، البحر على أنه رمز للضياع والغرق وآخر يستعمله للدلالة على الخصب والنماء · ويمكن برهنة ذلك مثلا من خلال قصتى « ضرب البحر » لأحمد الشيخ ، و « روح النهر » لمحمود العزب ·

لذلك لا يمكن حصر ألفاظ بعينها للدلالة على رموز معينة فى قصص الكتاب فلكل كاتب رموزه الخاصة ، التى يستعملها فى بنائه القصصى · والتى تخضع لقاموسه اللغوى الخاص به نحو المطر ، المرأة العجـــوز ، النسور ، العصافير ، ناطق الزمان ، الأعور ، المرأة البدينة ، الدرويش ، الملك ، العرش ، سيدة الكون ··· الخ ·

···· لكن هناك بعض الرموز التى شاعت عند الكتاب وكادت أن تتوحد دلالتها فى قصـــصهم وهى « رمز النخلة » الفـــارس ، المهر أو الحصان » فمن خلالهما عبر معظم الكتاب المعاصرين عن الأصالة العربية واقتربت بعصور الخصب والقوة والصلابة وتعلق بها العرب قديما فالنخلة انما هى تجسيد للروح العربى « وكان أهل نجران قبل الاسلام على دين العرب يعبدون نخلة طويلة بين أظهرهم لها عيد فى كل سنة » (٢١) ·

كما أنها ارتبطت بالموضوعات الأدبية عند كثير من الكتاب والشعراء ، لكن كاتب القصة القصيرة قد استوحاها رمزا وتعبيرا عن احيـــاء الروح العربية التى اهتزت بفعل التحولات السياسية والاجتماعية ·

ومن كتاب القصة الذين اســـتوحوا هـذا الرمز ، يحيى الطاهر عبد الله ، وجميل عطية ابراهيم ، وعز الدين نجيب ، ومحمود العزب ·

★★★

عند يحيى الطاهر عبد الله فى قصته « العالية » من مجموعة الدف والصندوق تقترن النخلة العالية بالتحدى والقوة والثبات فى وجه الريح ، وتقاوم الأقاويل المعتادة والمخاوف المكرورة المغروسة فى قلوب البشر ، ولتنقذ « محمدانى » الذى أراد أن يعلوها بأمر من « الجد حسن » ·

فتعبر عن الصلابة وتحدى الرياح رمزا بعودة الزمن المفقود فيعلوها « محمدانى » متحديا زئير الرياح يقول « لن أخاف العالية ·· تلك المرأة

(٢١) د· عبد الحميد ابراهيم : الوسطية العربية مذهب وتطبيق ص ٤٨ ·

هى التى زرعت فى نفسى الخوف من العاليـــة . لن تخيفنى امرأة .. وصرخت : وياجذورى .. أنت ياجذورى كونى فى الأرض وتادا .. كونى فى الأرض وتادا .. وتثبتى للريح .. تثبتى للريح » .

فتصبح النخلة رمزا لعودة الفارس المفقـود ، يتحـــدى الرياح والعواصف فيبقى لها قوتها لكنه فى قصة « حج مبرور وذنب مغفور » من المجموعة نفسها يظل حائرا تجاه الفارس المنتظر يقول « أيرسم الرجل بحجم الجمل ثلاث مرات أم يضع فى يده العصا سيفا قاطعا » ليقوى على الصلابة ، على حين تبتر وتحرق أشجار النخيل العالية فى قصص الكتاب عقب هزيمة ١٩٦٧ فتهز باحتراقها الصلابة العربية التى اهتزت بفعـل الهزيمة فى قصة « الأيقونة » لجميل عطية ابراهيم فيقول « ان اليهـــود يحرقون الزرع حتى أشجار النخيل العالية يحرقون جذوعها » .

ويظل النخيل صامتا وعقيما لا يطرح تمرا فى قصة «صمت النخيل» لعز الدين نجيب من مجموعته المثلث الفيروزى «فيوظف الكاتب هـــذا الرمز طوال القصة متناسبا طرديا مع الحالات النفسية والاجتماعية فترتبط النخلة بالأرض والبيت والحبيبة وعندما وقعت ســـعدية فى براثن من لا تحب وهجر الولد « رشدى » مدرسته بسبب عدم مقدرته على شراء بنطلون وعجز الأب عن النطق حينئذ لم تثمر النخلة يقول : « رأيت كل النخيل عاريا وجافا ، وكل نخلة تقف صامتة لا تميل على جارتها أو تهتز فيها سعفة » .

والنخلة التى لم يبق سواها عند « محمود العزب » فى قصـــته « البحث عن نسمة » من مجموعته « عود القصب » ، حرقت ، لكن فى اللحظة التى تحرق فيها نخلة تولد أخرى تتحدى الحر وقيظ الأيام ، انها رمز الميلاد المنبثق من لحظات الموت يقول « لكنه استراح للنظر فى وجه النخلة الصغيرة » .

★★★

ويظل معظم الكتاب فى القصة القصيرة ، يتطلعون للفارس القادم الذى يخلص العـــالم من أدران الهزائم لكن فارس الســـتينيات مهزوم أو بلا حصـــان ، من الكتاب الذين استخدموا هـذا الرمز : عبـد جبير ، وسعيد الكفراوى ، وجار النبى الحلو ، وصلاح هاشم .

عند عبده جبير سقط الفارس وتحطم درعه وتدحرج حتى المقعـــد العريض فى قصته « فارس على حصان من خشب » فمنحنى تدهور الحصان الخشبى والفارس ذى الخوذة والدرع والسيف وصورة الحصان ناقصـــا

وتتابع الأحداث والايحاءات والاشارات المكثفة « ويتحطم الحصان والفارس بفعل القطط السوداء التى تتعارك على بقايا الطعام بما يوحى الرمز من معان شديدة الكثافة » (٢٢) · فيتكرر سقوط الفارس وتحطيم الحصان فى أكثر من موقف فى القصة يقول « فوجدت الحصان الخشبى ينظر للأمام صامتا ، على حين كان الفارس ممدودا بجواره وقد تحطمت خوذته وكانت الدرع قد تحطمت فى مرة سابقة ، ولم يبق الا السيف فى اليد اليمنى ، كانت الخوذة قد انكسرت نصفين ، فلم أفكر أن أضعها على رأس الفارس ».

وعند سعيد الكفراوى فى قصته « قمر معلق فوق الماء » من مجموعته مدينة الموت الجميل » مازال حصانه من خشب أيضا وذيله مقطوعا يقول : « حصانه من خشب بقوادم ثلاث وذيل مقطوع » ·

الفارس الذى ركب فرسه وامتشق حسامه لم يفعل شيئا فمازالت الأميرة مسجونة فى قصته « الأعراف » من المجموعة نفسها يقول « عندما حكت له حدوتة شاطر الشطار الذى يركب فرسه ويمتشق حسامه فى رحلة البحث عن الأميرة التى حبسها الجنى فى البرج العالى قال لها :

ـ وماذا يحمل الشاطر ؟ ·

ـ قالت له : كانت الغيلان تلبد بجانب السور ·· تخوف ·· وتسد بيدها منافذ الهواء ·

ـ قال لها : لكن الأميرة مسجونة ماتزال » ·

والجواد الذى ولد فى قصته « الجواد للصبى ·· الجواد للموت » من المجموعة نفسها ـ قد مات وحكم عليه بالاعدام وأصبح بلا فرس أو حصان ، فحصانه قد مزقته الطلقات النارية يقول : « تحدد الهـــدف وسط الرأس وعند حبة القلب ·· قال صوت الصـــول ·· (اضرب) فانفجر صوت الطلقات مدويا ·· حفرت فى الرأس وفى القلب حفرات غائرة يتدفق منها دم يشق له مسارا فى خطوط على الأرض ، حيث بلل الأقدام ، وخضب الثياب » ·

وكما تحطم حصان « عبده جبير » ، فقد تحطم حصان جار النبى الحلو فى قصته القبيح والوردة » يقول : « تنـــاثرت رأس العسكرى ،

---

(٢٢) ابراهيم عبد المجيد : « فارس هذا العصر لماذا حصانه من خشب » ، الموقف العربى أكتوبر ١٩٧٨ ·

تدحرجت حتى قدمى أبى · والحصان لم يعد له وجود ، ونهضت الوردة قوية بيضاء ·· حمراء ·· قوية تفتحت ، غمرتنى برائحتها العطرية » ·

وعند صلاح هاشم فى قصته « الحصـــان الأبيض » مازال الحصان يصهل على حين أن الفارس يبكى والطفل مقتول ، ويظل الحصان يصـــهل طوال القصة والحواجز بين المحب ومحبوبته تتمدد ويقول « أخذت أبكى مقتل الطفل الصغير لمحت الحصان الأبيض يصهل صهيلا حادا متقطعا ثم انطلق فجأة وأخذ يعدو فوق الرمال الحامية البيضاء فوق سرجه الأحمر المطرز بالخرز والترتر الملون حتى اختفى عن ناظرى » ·

وهكذا شكل استخدام الكتاب للنخلة والحصان رمزا يحمل دلالة فنية مرتبطة بالواقع الحياتى لدى الكاتب ·

الفصـــل الســـادس

الحلم ودلالاته الفنية

- تمهيـــد
- الحلم المباشر
- حلم الوعى

الفصل السادس

العلم ودلالاته الفنية

تمهيـــد :

مر العرب بمجمـــوعة متتالية من الهزائم التى كان أبرزها نكبـة فلسطين ثم نكسة يونيو بالاضافة الى سيادة الخرافة ومعاداة العـــلم ، وانتهاك انسانية الانسان ، وظهور ما يسمى بظاهرة الازدهار الكاذب فى مجال التقـــدم الاقتصـــادى ، وكلها محض ظواهر دالة على بنى مجتمعة تجنبت فيها أنماط خاصة وعلاقات خاصة لم تقترع بعد ، ولم يكن أمام المثقف العربى ، والفنان وعالم العلوم الاجتماعية الا أن يبحث عن وسائل تعيد معرفة الواقع تضعه فى اطار الوعى وبكيفيات أنظمته وعلاقاته(١) ٠

وكان كاتب الستينيات ضمن هذه المجموعات التى وجدت أنفسها فى علاقات معقدة مع السلطة ٠ « فهم من ناحية أبنـــاؤها الذين ولدوا معها ، وشهدوا انتصاراتها وانتكاساتها وهم من ناحية أخرى يحاولون الخروج على مفاهيمها الفكرية ومناحى التوجه ، والسلوك لديها لكن هذا الخروج لم يكن يعنى ـ كما فهم موقفهم أحيانا الغاء منجزات الســـلطة ، بل كان خروجهم نفيا للقوى التى تجد لنفيهم باصرارها على تقديم مفهوم وحيد لفعالية المثقف لا يجـــاوز الشرح والتبرير ، وصـــياغة نشرات الاعلام ٠٠ وهذا ما دفع هؤلاء الكتاب الى محاولة صنع أشكال أخرى مغايرة لمؤسسات الدولة كان أبرزها مجلة وجماعة جاليرى ٦٨ » (٢) ٠

---

(١) محمد بدوى : مقال سابق ص ١٢٨ ٠

(٢) نفسه ص ١٢٥ ـ ١٢٦ ٠

لذلك نتيجة لهزيمة ١٩٦٧ ، واحساس الكتاب بهذه المأساة وطبيعة التغيرات التى طرأت على المجتمع اتجه الكتاب الى وعيهم الداخلى أو الى الشعور بهذه المأساة يجسدون الواقع من الدلالة فيمكن اليوم أن « نقرر دون ما حاجة الى برهان ، بصحة أن الشعور هو انعكاس للواقع ، يرشده ويتحكم فى أمره عقل الفرد ، على اعتبار أنه لا يدرك بدون الفرد نظرا لأنه سيكون موجودا بدون ما تفاعل بين الفرد والبيئة الاجتماعية » (٣) · وفى القصة التى تعتمد على الشعور والتداعى يكون للحلم دور بارز فى بنائها الفنى · « فأحيانا ما يقترن الكاتب بشخصية من الشخصيات بالدرجة التى تجعله يحلم حلم الشخصية بدلا من أن يحلم حلمه هو ذاته » (٤) ·

ونظن أن ظهور الحلم ، واستخدامه وشيوعه فى القصة القصيرة الى حد الرمز الفنى يرجع لعاملين :

الأول : تأثر الأدباء المعاصرين بالدراسات والابداعات الأوربية التى تناولت الحلم كظاهرة فنية ، وارتباطه بقصص « تيار الوعى » الذى يهتم بعرض الشخصية من الداخل أكثر من الخارج الى جانب المونولوج الداخلى المباشر ، وغير المباشر ، وكلها ترتبط بالحلم « لأن محاولة استخدام المونولوج الداخلى المباشر فى تصوير « حلم الوعى » طريقة غير عادية تماما من طرق استخدامه · والكاتبان الوحيدان اللذان حاولا ذلك فى محيط الرواية هما : جيمس جويس ، وكونراد ايكين وقد أرسى كل من هذين تصويره الفنى على أساس نظريات التحليل النفسى لحركة الأحلام » (٥) ·

« ولقد اعترف النقاد بتأثير الثقافة الغربية فى نشأة القصة القصيرة كفن من فنون الأدب العربى ولا مجال هنا لتكرار أدلتهم على ذلك ، ولعل هذا الاعتراف بتأثير الثقافة الغربية ، فى ملابسات النشأة ، هو الذى امتد الى واقع النقد الأدبى نفسه · فكان فى أغلبه محاولة للربط بين القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر وبين مثيلاتها الغربية ، من حيث اتجاهاتها وبنائها الفنى » (٦) ·

---

(٣) فالنتينا ايفاشيفا ، الثورة التكنولوجية والأدب ، ترجمة عبد الحميد سليم ص ٢٨٥ ·

(٤) فالنتينا ايفاشيفا ، نفسه ص ٢٨٩ ·

(٥) روبرت همفرى : « تيار الوعى فى الرواية الحديثة » ترجمة د· محمود الربيعى ص ٤٧ ، ٤٨ ·

(٦) فدوى ملطى ـ دوجلاس : « العناصر التراثية فى الأدب العربى المعاصر ، الأحلام فى ثلاث قصص » فصول مارس ١٩٨٢ ص ٢١ ·

وبداية من كتاب « تفسير الأحلام لسيجموند فرويد سنة ١٩٠٠ ، أخذ الحلم تتعدد طرق استخدامه فى الأدب « بما فيه من آليات ، كالخلط الكلامى والخلط المكانى والتفصيلات الثانوية (وهى ما يضيفه القاص من عنده للقصة وبخاصة فى تحليل الحلم) والفصم وهى على ما يظهر ، الآليات الأساسية فى الخلق الأدبى ، كما تشمل مبدأ الحلم الأساسى ، وهو تحقيق الرغبة التى يمكن تطبيقها على الفن وكذلك كشوفها القيمة فى طبيعة الرمز » (٧) ٠

وعند أصحاب التحليل النفسى ، يعتبر العقل أداة لانتاج الرموز ، وهو هدف فى الأحلام ، يكاد يعبر عن نفسه بالرمز فقط ، وان كثيرا من الحيل الفنية فى الأحلام ينطبق على خلق الصور الرمزية بعامة ، فالرمز فى الواقع صورة مركزة تكمن قوتها فى تعدد معانيها الى غير حد تقريبا » (٨) ٠

لذلك كان لنظرية فرويد تأثيرها فى شيوع الأحلام فى الابداع الأدبى المعاصر ٠ وفى الأدب الأوربى خاصة ، ثم تأثر الأدب العربى بدوره بهذه النظرية ، لكن الحلم لم يقف عند نظرية فرويد فى تفسير الأحلام ، بل كان لنظرية « كارل يونج » تأثيرها أيضا من خلال فكرته عن اللاوعى الجماعى « الذى يختزن الماضى الجنسى ، وهو الذى ولد الأبطال الأسطوريين للبدائيين ، ولا يزال يولد أخيلة فردية مشابهة للرجل المتمدن ، وهو الذى يجد تعبيره الأكبر فى رمزية تتجاوز حدود الزمان ، غير أنها مألوفة نسبيا وهى رمزية ماتزال تتكرر أبدا » (٩) ٠

وعلى حد تعبير يونج « أن الفنان والمريض عصبيا يعيدان بتفصيل الأساطير المستمدة من التجارب الشعائرية ، عند الانسان البدائى ، أحيانا عن وعى ، وأحيانا من خلال عملية حلمية » (١٠) ٠

لذلك يرجع تأثير الأدب الأوربى الى نظريتى « فرويد ، ويونج » ، غير أن فرويد قد جعل من نظريته وصية على أحلامه وتداعياته ، فاذا به يجعل الحلم الظاهر تمويها واخفاء ، ويجعل الحلم الكامن رغبة والحاحا ، فيعارضه « يونج » اذ يعد الحلم كشفا لا اخفاء ، واذ يأخذ الحلم الظاهر

---

(٧) ستانلى هايمن : « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » ج ١ ص ٢٦١ ٠
(٨) عثمان نوية : حيرة الأدب فى عصر العلم ، ص ٧٧ ٠
(٩) ستانلى هايمن : مرجع سابق ص ٢٤٦ ٠
(١٠) نفسه ص ٢٤٦ ٠

بلغته الخاصة ـ مكملا لحياة اليقظة على طريق التكامل الفردى « التفرد » ولكن يتفق الاثنان على أن الحلم « لغة » (١١) ٠

الثانى : يرجع الى التأثر أيضا بالتراث العربى « فلقد ظلت الأحلام بفضل التراث الدينى والأدب الشعبى تراثا حيا متصلا ، فكتاب « تفسير الأحلام » (١٢) لأحمد الصباحى عوض الله (وهو كتاب فى تأويل الأحلام يجرى فى تفسير الأحلام ، على طريقة مؤلفى العصور الوسطى ، مثل كتاب « تعطير الأنام فى تفسير المنام » (١٣) للنابلسى (ت ١١٤٣هـ ـ ١٧٣١م) ، وكتاب « منتخب الكلام فى تفسير الأحلام » (١٤) المنسوب الى ابن سيرين ٠٠ تكشف عن بقاء الأحلام عنصرا بالغ الأهمية فى حياة العرب الحديثة (١٥) ، لذلك يرجع التأثر بالأحلام الى بقاء هذا العنصر فى تراثنا العربى ، كامنا فى قلب التراث ، والى التأثر بالدراسات الأوربية ، فعندما ظهر كتاب «تفسير الأحلام» لفرويد وتأثر به الأدب الأوربى ، ثم تأثر كتابنا بدورهم بالأدب الأوربى ، فاستهواهم الحلم من جانبين لأن له أصولا تراثية فى أدبنا العربى ، سواء كان هذا التراث دينيا أو شعبيا كما أن طبيعة الأحلام أقرب الى وجدان الكتاب سواء من ناحية الشعور والوعى الذى يعتمد على الذاكرة والخيال والحواس ، أو من ناحيـــة وعى الكتاب بالتراث والمعاصرة ٠

فالكاتب يتأثر بالاتجاهات الأدبية التى تموج من حوله بقصد نبش العناصر الكامنة وتجديدها ، الى جانب مسايرة روح التجديد الذى يتلاءم وطبيعة العصر ٠

ومن هنا شاع توظيف الحلم فى الأدب المعاصر ، للحد الذى يعد رمزا فنيا فى بنية العمل الأدبى ، فتناول كتاب القصة القصيرة الحلم فى قصصهم منذ بداياتها الأولى وأخذ الحلم يتطور طرديا تبعا لتطور البنـاء القصصى لكنه تبلور وأصبح ظاهرة فنية مقترنة ببناء القصة فى مرحلة الستينيات حيث أصبح « الانسان المعاصر لا يقبل الأشياء من خلال المنطق المألوف ٠٠ وجنح الى اكتشاف اللاشعور ، من خلال تعقد العـــلاقات الاقتصادية ٠٠ وكان لابد أن نرى وسائل جديدة غير مألوفة ، على شكل القصة ، وعلى لغتها وعلى أسلوبها فتكتشف ما تستطيع به أن تستوعب التجربة من لغة الأحلام ومنطق اللاشعور (١٦) ٠

---

(١١) يحيى الرخاوى ، « الايقاع الحيوى ونبض الابداع » فصول مارس ١٩٨٥ ٠

(١٢) أحمد الصباحى عوض الله « تفسير الأحلام » القاهرة مدبولى ١٩٧٧ ٠

(١٣ ، ١٤) النابلسى ، « تعطير الأنام فى تعبير المنام » ، وابن سيرين فى منتخب الكلام فى تفسير الأحلام » ، القاهرة عيسى البابلى الحلبى ٠ د٠ ت ٠

(١٥) فدوى ملطى ـ دوجلاس ، العناصر التراثية فى الأدب العربى المعاصر ، ص ٢٢ ٠

(١٦) د٠ عبد الحميد ابراهيم ، مقالات فى النقد الأدبى ج ٢ ص ٨٣ ٠

وانعكس الحلم على البناء القصصى ، وأصبحت القصة القصيرة تجنح الى تصوير عوالم الذات الداخلية والخارجيـــة ، والى ربط الأنا الفردية بالجماعية ، والى تداعى الأفكار والمعانى والصور فى ديمومة مستمرة مع الزمن « واقترنت بالأدب الحديث ، أكثر منها فى المـاضى · والأحـلام والتخيلات هى خبرات مناسبة ، بصورة خاصة لنقـــل الديمومة وحالة الترابط والتداعى الدينامى » (١٧) ·

ونتيجة لنكسة ١٩٦٧ والتغيرات التى طرأت على المجتمع « جاء الشكل المعـاصر فى القصة خاضعا لروح العصر ، واستطاع جيلنـا الشاب أن يعايش هذا الروح ، فنجد الثورة على الشكل التقليدى عند جميل عطية ابراهيم ، وعبد الحكيم قاسم ، وأحمد الشريف ، ويحيى الطاهر عبد الله ، ومحمد حافظ رجب ، » وغيرهم تتخذ مظـــاهر عديدة ، قد تقترب من الروح ، الجديد لهذا التعبير » (١٨) ·

وكان توظيف الحلم أحد هذه الظواهر التى تعبر عن ملامح التجديد فى القصة القصيرة ، فارتبط «بتكنيك» « القصة الشعورية التى يستغرق كاتبها فى لحظات الشعور والتداعى النفسى ، وكانت القصة الشعورية ، أو قصص « تيار الوعى » نتيجة فعلية لاستخدام الكاتب الحلم فى قصصه والاغراق فى الحلم الى حد التداعى ، وتراسل مدركات الحواس ، ولأن الحلم ارتبط بقصص تيار الوعى أكثر من غيرها ، لأن بين الحلم وتداعى الأحداث والذكريات أوجه تشابه « لأن المادة التى تكون محتوى الحلم ، انما تستمد جميعها من الخبرة على نحـــو أو آخر أى أن الحلم انما يســـتحضر أو يتذكرها » (١٩) ·

فالحلم تداع للذكريات والخواطر فى لحظات اليقظة ، أو النـــوم ، وقصص تيار الوعى انما تعتمد بالدرجة الأولى على تداعى الصور والأحداث « لأن مؤلفها يعرض فيها كل شىء من خلال تعاقب للصور لا يربطه نظام (فى الظاهر على الأقل) انما هى أفكار تتداعى لا يصل بينهـــا خيط منطقى ، أو تكامل وصفى ، انما يقع « الحدث » وينمو ويتطور داخل عقل الشخصية الرئيسية ويعكس تيار وعيه) ·· أو قل التداعى العفـــوى لخواطره ــ كل القوى التى يعيها كما تؤثر عليه فى أية لحظة معينة ، فنجد فى آن واحد تقريبا حدثا خارجيا وما يثيره من معان وذكريات وخواطر كلها معا » (٢٠) ·

---

(١٧) هانز ميرهوف : « الزمن فى الأدب » ص ٣٣ ·

(١٨) د· عبد الحميد ابراهيم مرجع سابق ص ٨٤ ·

(١٩) سيجموند فرويد « تفسير الأحلام » ترجمة مصطفى صفوان ص ٥٠ ·

(٢٠) عثمان نويه ، حيرة الأدب فى عصر العلم ص ٩٢ ·

كما أن « تحليل الأحلام ليس طريقة منفصلة عن طريقة التداعى الطليق » (٢١) التى يلجأ اليها كاتب الوعى ، لذلك نجد توظيف الحلم عند كتاب تيار الوعى ، انما هى المرحلة المتطورة فنيا ، والتى وصل اليها توظيف الحلم عند كتاب القصة القصيرة ، وسبقت هذه المرحلة توظيف الحلم بمعناه المباشر » ٠

كما أن « أدب تيار الوعى أدب سيكلوجى ، ولكنه ينبغى أن يدرس عند النقطة التى يختلط فيها بعلم المعرفة العقلية » (٢٢) لأن الأدب فى هذه المرحلة يحمل سمات أسلوب حياة القرن العشرين (سرعتها المحمومة ، ونظامها المتغير ، وتعقيدها المتزايد ، ويتوقع الكتـــاب أن يكون قراؤهم – على علم – وأن يكونوا قادرين على فهمهم لهم دون ما حاجة الى تفسير ، بل وأحيانا ، دون ما اتفاق منطقى لأن الكاتب يدفعهم ليتعقبوا أفـكاره الخارجيـــة بل حتى خيط تداعى أفكاره الذاتيـة المنطلقة من العقـــل الباطن) (٢٣) ٠

كما أن (عالم الأحلام واقع تحت سيطرة العقل غير الواعى ٠٠ وتكمن فى العقل اللاواعى جميع الرغبات البدائية ، والعاطفية المكبوتة من الحياة الواعية بواسطة الذات) (٢٤) ، فالكاتب يعبر عن مجرى الحياة من حوله عن طريق مجرى الوعى فى سلسلة حلمية منتظمة أو منقطعة ٠

لذلك انعكس الحلم على مستوى البناء الفنى فى القصة القصيرة ، وتعدد مستوى الحلم فى بناء القصة ، وقبل الوقوف على مستويات الحلم ، سنقف على مفهوم الحلم فى الدراسات الأدبية والابداعية ، ويتركز مفهومنا للحلم من خلال المادة الابداعية الأدبية أما مفهومه فى الدراسات النفسية فتحتضنه دراسات « علم النفس » وان كان الفصل بينهما ليس قاطعا ، لأن المفهومين بينهما أوجه شبه كبيرة ٠

يرى مصطفى صفوان فى مقدمة ترجمته لكتاب « تفسـير الأحلام » « أن الحلم كلمة وتألفه من صورة مرئية لا يخرجه عن كونه كذلك ، كل الأمر أنه يدعونا الى أن نزيد قضيتنا تحديدا فنقول انه كلمة أو نص مكتوب بطريقة وصورة ، واذا كان الأمر كذلك وجب أن تكون هناك لغة

---

(٢١) كالفين هول ، جاردنر لبندزى : « نظريات الشخصية » ترجمة د٠ فرج أحمد فرج وآخرون ص ٨٤ ٠

(٢٢) روبرت همفرى ، مرجع سابق ص ٢٢ ٠

(٢٣) انظر : فالنتينا ايفاشيقا ، مرجع سابق ص ٦١ ٠

(٢٤) انظر : روبرت ب٠ داونز : « كتب غيرت العالم » ترجمة أمين سلامة ص ٢٩٦ ٠

هى اللغة المستعملة فى الأحلام ، وهذه اللغـــة لها نحوها وبلاغتهـــا ومفرداتها (٢٥) ٠

وهذه الكلمة ، أو الحلم انما هى معقد أفكار كثيرة قدر عليها ــ ان جاز التعبير ــ الاشتراك (أى اللفظ المشترك هو الذى يحمل أكثر من معنى) وأن الأعصبة (كالأفكار القهرية والمخاوف المرضية) لتنتهز هذه المزايا التى تهيئها الكلمة للتكثيف ، والتصنع انتهازا لا تقل فيه تبجحا عن الأحلام » (٢٦) ٠

ويقترب مفهوم الحلم بهذه الكيفية من حركة الابداع الأدبى خاصة فى مجال القصة القصيرة عند كتاب الوعى حيث يصبح الحلم ابداعا له ظروفه وسرعته معتمدا على النشاط الحيوى للحالم المتناوب مع نشـــاط اليقظة لأنه « يحاول بانتظام أن يعيد التنظيم ويحكم التناغم ، ويعزز التعلم فى حالة من الوعى » (٢٧) ، وذلك الوعى الذى يعتمد على لغة الحلم ، والتى هى « ليست كلاما ناتجا عن بنية لغوية راســـخة ولا هى لغـــة مصورة ، لابد من اعادتها الى مفاهيمها الفكرية ليمكن شرحهـــا بالأداة اللفظية ، ولا هى نتاج العمليات الأولية ، لكنها لغـــة حيوية جديدة متجددة ، يختلط فيها العيانى بالمجرد ، وتتكثف فيها المفردات المتنـــوعة فتقوم صياغة الحلم الابداعية بترتيبها ، بالقدر الممكن لروايتها ، لذلك تختلف جرعة الأصالة فى رواية الحلم بقدر ما يتحمل الحالم الراوى من غموض ، وما يحتوى من تناقض » (٢٨) ٠

لذلك فالحلم الذى نعنيه انما هو « نشاط ابداعى فى بناء القصة ، يعتمد على سيولة الوعى أو الشعور فى حالة « وعى » أو « لا وعى » (يقظة أو نوم) الشخصية القصصية ويكون شـــديد التكثيف سريع النقلات مجسدا فى لغة مصورة وزمن لا تتابعى » ٠

وانعكاس هذا المفهوم على القصة دار فى مستويين وهى مستويات الحلم ذاته وهذان المستويان اللذان انعكسا على بناء القصة هما :

١ ــ المستوى المباشر للحلم : فهناك قصـــص وظفت الحلم بمعناه المباشر أى أن الشخصية داخل القصـــة ، تصرح بحلمها نحـــو قوله

---

(٢٥) انظر : مصطفى صفوان ، مقدمة كتاب « تفسير الأحلام » لفرويد ص ١٥ ، ١٦ ٠

(٢٦) فرويد « تفسير الأحلام » ص ٣٢٩ ٠

(٢٧) يحيى الرخاوى : « الايقاع الحيوى ونبض الابداع » فصول مارس ١٩٨٥ ص ٦٧٠

(٢٨) نفسه ص ٧١ ٠

« حلمت .... ، رأيت .... » ولا يعتمد على التداعى الحر ، بل تقوم الشخصية القصصية بسرد هذا الحلم سردا مباشرا فى نسيج القصة ، ويرتبط بجزئية من جزئيات القصة ، فتقل فيه جرعة التنـــاثر وسرعة النقلات وشدة التكثيف ، لحساب سلسلة الأحداث وتنسيق الحوار والتفكير العادى » (٢٩) ·

وهذا المستوى من التوظيف نجده فى قصص العديد من الكتاب مثل محمد الشريف ، ومحمود الوردانى ، ومحمد المخزنجى ، وســعيد الكفراوى ، وصلاح هاشم ، وعبده جبير ، وأحمد الشيخ ، ومجيد طوبيا ، وبهاء طاهر ، ويحيى الطاهر عبد الله وابراهيم عبد العاطى ·

٢ ــ المستوى غير المباشر « مستوى حلم الوعى » :

وفيه يرتبط الحلم ببناء القصة من خلال تداعى الصور والذكريات دون التصريح بها أى أن الأحلام هى التى تتداعى على الشخصية دون تدخل من الراوى ، ويرتبط بالبنية الشمولية للقصة ، ويكون شــديد التكثيف سريع النقلات غير متسق التتابع والبناء ، وقد شاع الحلم بهذا المفهوم عند كتاب « تيار الوعى » مثل ادوار الخراط ، ومحمـــد ابراهيم مبروك ، ومحمود عوض عبد العال ، وأحمد هاشم الشريف ، ومحمد حافظ رجب » ·

وقد تعتمد هذه الأحلام بنوعيها على نبوءة الحاضر والمستقبل من خلال الرؤى الكابوسية والنزعات التشاؤمية ، أو من خلال المستقبل بميلاد جديد ، ينشد فيه الأمن والحب والخلاص ·

الحلم المباشر

الواقع أن تحرك الزمن الى أمام يجعل الانســـان كذلك فى حركة موازية يحاول فيها أن يوائم بين حركته ، وحركة الزمن ، فلا يسبق زمنه ، ولا يتأخر عنه ، وانما يعيش فيه ويتكيف معه ، ويجعل من وسائله وغاياته عناصر تكامل تزيده التصاقا بزمنه الحاضر ٠

ومن أجل ذلك يبذل الانسان جهدا ذكيا مدربا فى اجترار مخزونه التجريبى بالتداعى ثم يعود لشســـكله وفقا لحاضره أولا ، وترقبا للآتى ثانيا » (١) ولا يعى الحاضر منعزلا بل فى علاقته بالماضى الذى يتشكل من خلال تداعى الأحلام فى البناء القصصى ٠

واذا كان نشاط العقل الباطن ، سواء فى الحلم أو الاسطورة ليس مجرد مظهر من مظاهر الاضطراب النفسى ، وانما هو ــ أحيانا على الأقل ــ دلالة على تنظيم ارادى وذكى فان الأحلام والأساطير تكتسب دلالات معينة « واعية » ودرجة الوعى فى الدلالة تختلف باختلاف الحلم أو الأسطورة ٠٠ وأنه أثناء الخيالات التى تنشأ فى الحياة ، سواء أثناء النوم ، أو الاستيقاظ ، هناك دلالات على اتجاه وأنماط جديدة للتكيف قد تأخذ بها الذات الواعية ــ عندما تتأملها ــ وتقتفى أثرها » (٢) ٠

واستعمل القصاصون فى ابراز هذه النزعة التجديدية طرقا سيكلوجية عديدة منها المونولوج الداخلى والمونولوج الصامت ، ورموز العقل الباطنى ،

---

(١) د٠ محمد عبد المطلب : « تجليات الحداثة فى التراث العربى » فصول يونية ١٩٨٤ ٠

(٢) د٠ سمير سرحان : التفسير الاسطورى فى النقد الأدبى ، فصول ، ابريـــل ١٩٨١ ٠

ودلالات رموز الأحلام وأحلام اليقظة ·· وأصبحت الكلمة هى الوحدة المهمة فى هـذه الطريقة السيكولوجية فى التعبير ولها قدرة على اجتذاب صور الأحلام التى تحل محل الصور المرئية » (٣) ·

فاستخدام الكاتب الحلم المباشر مادة يشكل منها وسائل تعبيره ، حتى أصبح الحلم ملمحا فنيا لجأ اليه الكاتب من أجل بناء واقع جديد ، فلجأ فى بداية توظيفه للحلم المباشر الى السرد القصصى ، فتحلم الشخصية بواقع جديد أو برؤى كابوسية ، وفى هذه الحالة يربط بين عالميه الداخلى والخارجى ، وأهم هؤلاء الكتاب الذين استخدموا الحلم المباشر كأداة تعبير ، هم « مجيد طوبيا ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وابراهيم عبد العـاطى ، وبهاء الطاهر ، ومحمد المخزنجى » وغيرهم ·

وتتناسب درجة عمق الأحلام ومستوياتها تناسبا طرديا مع حالات الوعى ودرجة الذاكرة والخيال ، فى تأليف المادة المعطاة « فالأحلام يمكن تقسيمها بمدى عمقها ومدى تناثرها وتكثيفها ، أكثر مما يمكن ذلك بنوع محتواها ، فليس من الصواب ، أن تقرأ حلما رائعا مسلسلا هو ليس بحلم أصلا أو حلما تنبؤيا مباشرا بالطريقة نفسها التى نقرأ بها حلمـا فجا متناثرا استطاع صاحبه أن يلقى به وساد وعيه ، ثم فى مواجهـة وعينا » (٤) ·

الحلم المباشر يعد سردا سطحيا لا يصل الى درجات عميقة من الوعى ، ولا يؤثر تأثيرا كبيرا على البناء الفنى للقصة ، ونجد ذلك فى قصص ، رفقى بدوى ، وعلى عيد ، ومحمـد الشريف ، ويوسـف أبو رية ، وجار النبى الحلو ·

وهناك الكتاب الذين استخدموا الحلم المباشر فى قصصهم ، ولم يصل الحلم الى درجة عميقة من الوعى ، الا أنه أثر بنسب متباينة فى بناء القصة ، وتكثيفها ، ونجد ذلك عند « مجيد طوبيا » وأحمد الشيخ ، وعبده جبير » ·

على حين أن استخدام الحلم عند « يحيى الطاهر عبد الله » ، و « بهاء طاهر » ، لم يؤثر فى « تكنيك القصـة » وكل منهما محافظ على الشكل القصصى الذى ارتضاه أى أن الحلم مثلا عند « مجيد طوبيـا » ارتبط « بتكنيك » القصة فأصبح الأسلوب تزاوجيا ـ ان جاز استعمال هـذا

---

(٣) د· طه محمود طه : القصة فى الأدب الانجليزى ص ١٤٢ ·

(٤) يحيى الرخاوى ، الايقاع الحيوى ونبض الابداع · ص ٨٤ ·

التعبير ـ على حين أن الشكل الفنى للقصة التى استخدمت الحلم عند « يحيى الطاهر » ظل هو نفسه فى قصـــصه الأخرى التى لم تستخدم الحـلم ·

لذلك سيكون وقوفنا عند هؤلاء الكتاب ، بداية ممن وظفوا الحـلم المبـــاشر ولم يتجاوز الحلم حـد السرد ، ولم ينعكس بدرجة كبيرة على قصصهم ، لأن توظيفهم للحلم يعد توظيفا جزئيا اقترن بالبنية الجزئية فى القصة دون البنية الشمولية ، فيقترن بالدلالة الرمزية أكثر من تأثيره فى الشكل القصصى ، وأهم هؤلاء الكتاب على التوالى حسب درجة اقتران الحلم عندهم بالشعور ، « محمد الشريف ، وسعيد الكفراوى ـ ومحمـد الوردانى ـ ومحمد المخزنجى ـ وصلاح هاشم ، وعبده جبير » ، منتهين بالكتاب الذين ارتبط الحلم بالوعى فى قصصهم للحد الذى أصبحت فيه قصص الكاتب ، أقرب الى تيار الوعى ·

أى نتتبع تطور ظاهرة الحلم تبعا لاقترانها بمستويات الوعى ·

★★★

فى المستوى الأول ارتبط الحلم المبـاشر ، بالقصة القصيرة ارتباطا سطحيا ، لا يصل الى درجات عميقة من الوعى ، فجاء سرد الحلم فى القصة مباشرا ـ أى بعيدا عن مستويات الوعى ـ لكنه يحمل دلالة ايحائية ، فى نسيج القصة ، ويترك أثره فى البناء ·

وهذا الحلم المباشر فى العمل القصصى ، نجده فى قصص محمـــد الشريف « ففى قصته « الراحلة والحلم » من مجموعته « نصال الخناجر » يحلم بحياة ينشد فيها الأمان من خلال زوجة وأطفال ، ومحل للعمل لكن الحلم لا يشكل بناءا فنيا ، بل يقف عند حد السرد السطحى المباشر · يقول : « تخيل تحقيق حلمه ·· له صبية ، وعمال ، وهو جالس على مقعد يدخن المعسل ، ويشرب الشاى ، والمبتاعون يسألونه ، وصبيته يساومون ، تراءى له الحلم واقعا ···· رأى الحياة فى حجرة نظيفة ، واسعة ، وأطفال صغار يسامرهم ويداعبهم قبل النوم » ·

وتوظيف الحلم فى هذه الحالة ليس له علاقة أصلا بالتنشيط الحالم ، فهو استبدال مطلق بتأثير الخيال اليقظ بالحلم الحقيقى ·

ومن ثم لا يؤثر على البناء الفنى للقصة الا من خلال تجسيد المعانى الايحائية ، رغبة فى الواقع المتجدد ، مثلما نجد ذلك أيضا فى قصته « الواقع والحلم والرغبة » يقول « راودته أضغاث أحلام · سقطت شظية

من السماء ·· حرقت خضرة الأرض حفرت حفرا كثيرة ، وتناثر التراب رفع الناس أيديهم فى صمت ، أمامهم جسد انسان ذى أجنحة باسطا ذراعيه ، يغزو الفضاء خرج من بينهم فلاح نحيل هش ·· صرخ فى أعماقه بقلب يرتجف :

ـ حموده ·· حموده ابنى ؟ ·

ازدادت دقات قلبه وهواجسه مفكرا فى حلمه وهو فى نومه ، استطرد فى خوف :

ـ حلم ريته لربى اشتكيته » ·

ـ ····· ·

فيمتزج الحلم بالواقع رغبة فى الحقيقة ، لأن السلطة فى يد القاتل الذى لا يعترف بالقانون ، فعلى مستوى البناء نجد مثل هذا الحلم يخلو من التناثر وسرعة النقلات والتكثيف معتمدا على السرد المباشر وسطحية تداعى الحلم ، فالشخصية التى تقوم بسرد الحلم وليس الحلم هو الذى يتداعى دون الراوى ، من هنا كان التوظيف مباشرا أيضا ·

★★★

ويقف الحلم أيضا عند حد السرد المباشر فى قصص سعيد الكفراوى ، لكنه يحمل دلالة رمزية فى بناء القصة ، ففى قصته « لايورصا نوفا » من مجموعته « مدينة الموت الجميل » يقول : « بعدها حلمت وفى الحلم بكيت ·· دفعنى أبى أمامه فرأيت فى شحوب الليل ولمعة النهار الأولى جوادى الأشهب مشدودا الى ساقية يدور على مدارها المقرب يثير فى القلب التراب والأحلام » ·

لكن برغم شاعرية اللغة واحكام البناء الا أن الحلم يقف أيضا عند السرد المباشر وعندما تتداعى عليه كوابيس الواقع يهرب الى الحلم ، لكن أحلام النبوءة فى عالمه مغمورة فى الجثث الكابوسية والرؤى الضبابية يقول وكنت أقص عليهم الليالى الماضية ، عن جفاف النيل حيثما يخضر الوادى وكانوا يضحكون منى وينصحوننى بأن أتغطى جيدا أثناء النوم » ·

ويتقدم « محمود الوردانى » بالحلم خطوة فلا يقتصر الحلم على لحظات النوم فحسب بل تتجسد أحلام شخوصه فى لحظات اليقظة أيضا ، ويكون الحلم أشبه بالتداعيات والذكريات الماضية والآتية ، فالكاتب يحكى حلما يمكن أن يقال عنه انه مثل « التفكير المفهومى فى اليقظة » ويقصد به أنه مرتب منطقى ومسلسل واضح ·

ففى قصته « الصرخة » سنة ١٩٧٠ من مجموعته « السير فى الحديقة ليلا » يتداعى حلم اليقظة أثناء صبها الشاى وهى ترقب الفقاعات المتفجرة تقول : « يأتى ويأخذنى وأكون معه وحدى ، أرى الألوان المختلفة والبحر أخلع له ملابسى ويرشنى بالماء ، وأنا أجرى أمامه ، وأحس بالملح يبلل شفتى ... يقول لى ان المنزل هنا وراء الأشجار وهو يشير بأصابعه . سأنجب له أطفالا كثيرين فى الشمس » .

فما يحكى عن محتوى الحلم ليس هو النشاط الحالم بالفعل ، كما أنه ليس ظاهرة نومية بل هو جرعة ابداع مكثف يتم من خلال التذكر والتسجيل ، ويعد الحلم حينئذ من مكونات الصورة القصصية وبنية من بنى القصة التى بدونها يتهرأ البناء القصصى .

ويتجسد مثل هذا الحلم أيضا فى قصته « تحريك الأعضاء الصغيرة » من المجموعة نفسها عندما تداعب الأم طفلهـــا وتعيش على أمل اللحظة القادمة التى يقوى فيها عوده فتتداعى على ذهنها صورته من خلال حلم اليقظة ــ الذى يستشرف اللحظة المستقبلية ، تقول : « ستكبر وتلوحك الشمس ويكون لك شاربان وذقن .. وأراك فى الشمس « طالع » كرياح الجنوب ساقاك عمودا رخام مؤسستان على قاعدتين من ابريز ، ناظرا الى البعيد حيث الأشجار الصغيرة الكثيفة » .

والقصة انما هى تعبير عن لحظة حياتية بينها وبين وليدها ، وتحلم بأن يصبح كبيرا ويلف جسدها ، ويحتويها وهى منتشية بحلمة ثديهـا فى فمه .

فالكاتب يحرص على أن يكون الحلم بنية أساسية من بنى القصـة حتى فى قصته « اعتقال ومحاكمة العسكرى سيف ونسى » سنة ١٩٧٩ من مجموعته « النجوم العالية » فبرغم الاعتقالات والسجون وتعذيبه داخل الزنزانة ، الا أن صورتها لا تفارقه ليلا أو نهارا يحلم بلحظة التـكوين والأمان فى عينيها يقول : « أتمدد فى الظل وأنام ، أحلم ببطنها السمراء المدورة ، تحت رأسى ، وأنظر فى عينيها وأشدها ، رحت أركض أسفل التلال الغربية بينما كانت العقارب التى لها وجوه الرجال تتقافز فوق تلال الرمال الناعمة المحترقة فى البعيد .. ورأيت وجه أمى دائما يظـل هناك بجوار الباب » .

فبعد أن كان الحلم فى قصصه فى لحظات اليقظة أصبح يراوده فى لحظات اليقظة والنوم معا ، ويعتمد تأثير الحلم فى قصص الوردانى على الصورة القصصية ، فيجعل القصة أشبه بالحلقات المتراصة فى سلسلة واحدة من البنى الجزئية التى تكون البنية الشمولية .

ويمتد خيط الدلالة الفنية للحلم عند « محمد المخزنجى » فتقترب دلالة الحلم عند كل منهما من حيث المعانى الايحائية والبنـــاء الفنى فى القصة ، فنجد عند « محمد المخزنجى » يمتزج الحلم بالشعور من خلال اللغة الشاعرية ، التى استخدمها المخزنجى فى قصـــصه مع الاحتفاظ بالخصائص الفنية لقصص كل منهما ـ فالى جانب الشعور بالحزن والمواقف المأساوية واللغة الشاعرية التى تبلور نسيج القصة ·

نجد ظاهرة الحلم تمثل دلالة فنية فى قصص المخزنجى ، ويساير الحلم طبيعة البناء القصصى من خلال الرؤى الكابوسية التى تسيطر على الشخصية القصصية ففى قصته حيوانات وطيور من مجموعته « رشق السكين » يقول : « بدا أننى سأنام وأحلم أحلاما بهيجة أو بالأدنى ناعمة الحزن فى هذه الليلة الماطرة الخالية من النباح ، لكنى مكثت طوال الليل أصارع أمواج كوابيس سوداء فيها لمة من كلاب جربة مسعورة تغلى فى دوامات من جرى متواصل ونباح شيطانى وعقر بالأنياب وخمش بالأظافر وتزاحم » ·

لكن الحلم لا يعتمد على التداعى بل يقف عند حد السرد أيضا وقد يرجع ذلك الى أن ، الكاتب يستطيع تملك أدواته الفنية ويصوغها فى بناء محكم يعتمد على شاعرية اللغة · فالحلم لا يعتمد على الوعى المطلق ، بل يقف الحلم عند حـد السرد ، وليس تداعيـا لحلم تمتزج فيه مستويات الوعى ·

بل يمكن القول : ان الحلم فى هذه الحالة يعد رؤية عيانية مبـاشرة تعطى دلالة ايحائية معتمدا على شاعرية اللغة وانسياب المعانى فكل شىء يراه من حوله فى حالة تذكر وتخيل حتى رؤى الطبيعة ترحل حقيقـــة خضرتها ،ويبقى الزيف قابعا فيها ·

وهذه سمة نجدها فى معظم القصـــص التى كتبت فى الستينيات والسبعينيات ، عند « جمال الغيطانى » ، وأحمد الشـــيخ ، وابراهيم عبد المجيد ، وجار النبى الحلو ، ومحمد المخزنجى » وغيرهم ·

ويستمر تناول الكاتب للحلم فى قصص مجموعته (الآتى) سـنة ١٩٨٣ ففى قصته « الفدائى حمزة » نجد الفتى «حمزة اليونس» الذى هرب من الزنزانة والسجن وحكم الاعدام عدة مرات ، ثم يتمدد لينام فيقـــول الراوى بعد أن تمدد بجواره « رأيت فيما يرى النائم ·· ورأيت طائرات قذرة السواد ، تحجب قرص الشمس ، وتلقى بدانات قذرة السواد ، مثلها على الشوارع والناس والبيوت ، وكنت أصرخ فلا أسمع صوتى ،

وأرى رجالا أليفى الملامح نحافا ممصوصـــين سمرا ، يركضـــون وراء الاتوبيسات للحاق بها ، وكانت فى أيديهم أرغفة بيضاء كبيرة ، وفى أكتافهم كانت البنادق ترتج على ايقاع الركض » ٠

وبرغم أن معظم قصص المخزنجى لحظة حياتية تجسد موقفا ما ٠ الا أن الحلم يمثل بنية جزئية من البنية الشمولية للقصة ، وبالحلم ينتهى هذا الموقف الذى به تنتهى القصة ولا يبدو الحلم هامشيا فى القصة ، بل يطرح اطرا للواقع الذى يعيشه الانسان ، والذى فيه يتجاور الرغيف الأبيض مع بنادق الرجال ٠

فالكاتب يوظف الحلم لاستكشاف اللحظة المعاشة التى يمر بهـــا حمزة الفدائى والمحاصر لكن بناء الحلم فى قصص المخزنجى شأنه شـــأن الكتاب ــ الذين وقفنا عندهم ــ يعتمد على السرد ، فتقوم الشخصية بسرد الحلم ، ولا يرتاد مستوى الوعى بشىء من العمق برغم شاعرية اللغة ٠

★★★

ثم يتقدم « صلاح هاشم » خطوة فنية فى توظيف الحلم فى قصص مجموعته «الحصان الأبيض» فيقترب الحلم نسبيا من مستويات مجرى الوعى فى قصته الحصان الأبيض ، حيث تتداعى عليه صور الطفل الذى أصابته رصاصة مجنونة فسقط فوق الرمال السوداء ، وصورتها الباهتة حالة بالحصان الأبيض يقول « قالت : وعندما قمت من النوم كان الحصان الأبيض ما يزال يصهل صهيلا حادا متواصلا ٠٠ كنت تبكى ؟ ٠

ــ أجـــل ٠

ــ قالت ان هذا حلم غريب وأنها لا تحسن ــ بوجه عام ــ تفسير الأحـــلام » ٠

فاعتمد الكاتب فى سياق الحلم على لغة تلقائية خالية من الغموض الذى يكتنف الصور القصصية ، لكنها مكثفة بطاقات تعبيرية ٠ الى جانب استخدامه أسس التداعى الحر ــ التى أصبحت عاملا جوهريا فى قصـــص حلم الوعى ــ فى أكثر من قصة مما جعل الحلم يتقدم خطوة فنية فى كثير من قصصه فيقول فى قصة « هلال وثلاث نجوم » : « كنت مضطربا الى حد ما بسبب تلك الأحلام التى بدأت تنتابنى فى الأيام الأخيرة ، والتى كنت أرى فيها نفسى معلقا فى شجرة من أشجار الجميز وحشد من الرجال والنساء يبصقون فى وجهى » ٠

ويستمر فى نسيج القصة تداعى الأحلام التى تحمل نبض القادم المنتظر الذى لم يأت برغم بحثه فى كل الأرجاء ، والحلم فى هذه الحالة ، يعد نشاطا معرفيا أو تفكيرا ابداعيا ٠

وبناء الحلم فى قصصه يعتمد على السرد المطول أحيانا ، فيحاور الشخصية القصصية فى الحلم ، ومن خلال الحوار يعبر عن الدلالات الايحائية ٠ وفى قصته « العجائز » من نفس المجموعة يعتمد على تداعى الأحلام والصور وانسياب الشعور ، ويصبح الحلم المباشر له دلالته الفنية الايحائية ، ويشكل بنية من بنى القصة يقول : « حلم : قال الرجل الذى يقطن الغرفة المقابلة انه لم يحدث لى من قبل أن قمت من فراشى ، وفتحت الباب فى مثل هذه الساعة المتأخرة من الليل ، قال ان الأمر قد بدأ يتكرر بصورة مزعجة فى الأيام الأخيرة ، حتى انه كان يتردد كثيرا قبل أن يعزم على النوم ٠ قال ان صغر سنى له تأثيره ، نصحنى بأن أضع مصحفا تحت وسادتى » ٠

ويستمر فى نفس القصة تداعى الحلم المباشر الأشبه بوعى اليقظة من حيث قوانين تفكيره ومحتوى مادته ٠

***

ثم يرتبط الحلم المباشر بالوعى والشعور عند « عبده جبير » ويصل الى مرحلة الرمز الذى يؤثر على بناء القصة فى قصة « فارس على حصان من خشب » فيستغرق الكاتب فى سرد الأحلام الكابوسية متنقلا من حالة الوعى الى اللاوعى فى نفس اللحظة الحياتية المعاشة ، وفى نفس مشهد الخوف ، والحلم المسيطر على وجدان الفتاة ، عندما تأتى صديقتها « بثينة » وفى حالة لا وعى تقول لها :

« لم تريا الحادث ؟ ٠

ـ أى حادث يا حبيبتى ؟ ٠

ـ آه ٠ آسف يا أختى ، لقد تركنى عقلى ، لقد قتل رجل رجلا بالسكينة على مشهد من الناس » ٠

وتقصد بذلك الحلم الذى قصه عليها زوجها ، ويرتبط الحلم ببناء القصة من خلال الأغنية التى لم تكتمل مقاطعها ، وفى سرد الحلم الذى تبعثر طوال القصة يقترن بحالات الشعور ويصبح رمزا له دلالته الفنية « لأن الرمز ليس خاصة من خواص الأحلام ، بل من خواص التفكير الشعورى » (٥) ٠

(٥) سيجموند فرويد : مرجع سابق ٣٥٨ ٠

وينساب الشعور عندما يصف لنا الطريق الخافتة المنبعثة منهـــا الأغانى ، حينئذ تتداعى عليه ذكرى المحبـــوبة التى كانت نائمة وثوبها الأبيض منحسرا عن الملاءة الحمراء ومن خلالها يرقب الحشرة التى تقاوم الموت وهى مقلوبة ، فلا امكانية للتراجع ، ويستمر الكاتب فى تكثيف الشعور عندما يسير مع صديقه للعودة من المقهى ، فتعاوده ثانية صورتها ، وهى نائمة وبطنها يرتفع ، وينزل مع أنفاسها المتلاحقة » ٠

وتستمر لحظات التداعى حتى يصل الى حالة اللاوعى يقول : « قلت انه أنا ولابد ، قلت انه أنا ٠ لكننى لم أكن أنا ، من أخذت عضلات وجهه تتشنج ، فمددت لها يدى اللتين رأيتهما معروقتين من الخلف ، فمدت هى يدها لتمسك بقرص القمر ، وتفتقت النجوم ، وتناثرت حباتها فى الجب القديم حيث أقف مستسلما حتى جاء الرعاة ، وحملونى وهم يضحكون الى قصر الملك وكنت أقعى أنا أيضا بين يديه ، وهو ينظر الى هيكلى المتعب لم قلت ان البقرات العجاف ٠٠٠٠٠ وهذه الصورة البشـــعة للديدان العظيمة التى تلتهم الناس فى ميدان التحرير ٠٠٠ وزواحف الســـيدة ودناصير امبابة » ٠

فينساب الحلم مع لحظات الشعور ويصل الكاتب بالشكل الفنى الى مرحلة تقترب من تكنيك « تيار الوعى » ، من خلال امتزاج الحلم بالشعور ، فى النسيج الفنى للقصة يقول : « بالضبط كنت أحلم بالأبقار الصفراء ، والغزلان البيضاء ، والطيور الملونة ، ذوات الرقاب الطويلة وهى تسبح فوق أشجار النخيل المتناثرة على الشاطىء وحول البيوت الطينية الساكنة فى سطح الوادى ٠٠٠٠ نعم كنت أحلم وأنا أرى أننى يقظ » ٠

والكاتب شأنه شأن معظم الكتاب الذين وظفوا الحلم كأداة للتعبير يستحضر الماضى فى زمن الحضور ، فيسترجع من خلال الحلم صور الموروث الفرعونى والعجلات الحربية والنخلة والأصالة العربية ، ويستمر الحلم فى اتجاه سيلان الشعور ، معتمدا على الذاكرة ، وعلى وصـــف دقائق الأشياء من الداخل والخارج بلغة تلقائية خالية من التكلف ٠

ويبدو أن الكاتب يلتقط جزئيات الحوار فور تلفظ الشخصية دلالة الكلمة داخل القصة لأن الكلمة أصبحت هى الوحدة وليست الشخصية ٠

كما أثر الحلم أيضا ، على بناء القصة من حيث غلبة الشعور وتدفقه فى صور حلمية ومشاهد كابوسية ، وغلبة الجمل القصـــيرة والمقاطع المتتالية اللاهثة وتخلص من الحشو لأن الملفوظ عنده يدل على المحـذوف « واعتمد على الايقاع السريع الذى ينبث خلال القصة وكأنه طبول الموت ،

وفى حرصه على تلك الجمل القصيرة اللاهثة التى تخلو من حروف العطف وأدوات الوصل » (٦) ٠

لكن الحلم عندما أصبح اشارة عابرة فى سياق البناء ، كانت درجة الشعور خافتة فى قصته « الوداع تاج من العشب » سنة ١٩٧٦ من مجموعته التى تحمل الاسم نفسه وتصبح فيها ملامح الحلم خافتة نحو قوله « الصداع يكاد ينفجر برأسى ، كانت أحلاما مزعجة طوال الليل » ويقول : « ٠٠٠ وكنا نحلم ٠ كان هذا وقت الأحلام الذى مضى » ٠

ويبدو بالفعل أن الحلم قد مضى فى قصص الكاتب خاصة مجموعته « الوداع تاج من العشب » وقد يرجع ذلك الى انسحاب الكاتب من مرحلة الوصف الداخلى فى مجموعته « فارس على حصان من خشب » الى مرحلة الوصف الخارجى فى مجموعة « الوداع تاج من العشب » فيلتقط كل ما تقع عليه عينه وتتحسسه يده وتسمعه أذنه ، وهذه سمة فى بناء القصة عند « عبده جبير » بداية من « فارس على حصان من خشب » ، وحتى قصته « المركب الميال ذو القلبين » سنة ١٩٨٣ ، ومعنى القصة ينتظم فى خيط من هذه الادراكات الحسية المتصلة بعالمى الشخصية الخارجى والداخلى ٠

وهذا ما جعل اللغة تتزاحم وتتراص فى سلسلة متصلة كيما يستطيع التعبير عن العالم المحيط به فى خيط فنى ، متصل الحلقات ، وهذا ما جعل بعض النقاد يرون أنها « لغة تحولت الى الرتابة نفسها ، وكأنها بتفاهتها هى المسئولة عن لحظات الغثيان التى تنتاب الراوى » (٧) ٠

أو بعض المبدعين الذين يرون « أنها لغة مثيرة جدا وهى متحركة بايقاع سريع يتمشى مع سرعة القطار ، وهى مليئة بالصور الموحية » (٨) ٠

ونرى أن الكاتب تتزاحم عليه الصور والرؤى من خلال ادراكاته الحسية التى تلتقط دقائق الأشياء وتجسدها فى لحظة التعبير الفنى ، فهى ليست رتابة تبعث الملل ، كما أنها ليست متحركة تمشيا مع حركة القطار لأنها صور تعتمد على الاسترجاع والاستباق والحضور ، فتتداعى

---

(٦) د٠ عبد الحميد ابراهيم : القصة القصيرة فى الستينيات ص ٦٥ ٠

(٧) د٠ عبد الحميد ابراهيم ٠ قضايا حول القصة القصيرة فى السبعينيات ص ١٢ ، ابداع عدد مارس ١٩٨٤ ٠

(٨) انظر رد « سعيد سالم » على مقال د٠ عبد الحميد ابراهيم بمجلة ابداع عدد أغسطس ١٩٨٤ ٠

من خلالها صور الماضى والحاضر والمستقبل فى لحظة آنية وبطريقة غير منتظمة وفى زمن لا منطقى التتابع ، تتبدل فيه الأشياء اللامنطقية ، وتتزاحم لا تخضع الا للترابطات النفسية ، التى تحكم بناء القصة من خلال التتابع التكرارى للألفاظ فيقول « .. فيدس السكين ، وتصرخ وتصرخ ويشعر بالدم وترتجف ، وترجف ، وترجف ، وترتجف ويرفع جسده والمنديل والدم والحمامة والحناء ، والقنوط .. ونفسك ، نفسك ، نفسك ، نفسك ، نفسك ، نفسك » .

وفى قصته « سوق السيدة زينب » سنة ١٩٧٦ يوظف الحلم توظيفا جزئيا فى بنية القصة يقول : « تلك الليلة حلمت بما تم ، ولكن خلفية ما جرى كان فى حديقة بجوارها نبع ماء ينساب وهى جالسة تأكل فسيخا وبصلا أخضر من طبلية أمامها على حين أنه كان يحكى لها عن أشياء رآها فى الباخرة عندما كان راحلا كما حدثها (تلك الكلمات) عن الشمس والعرق » .

فيسترجع كلمات الابن الغائب فى الحلم ، لكنه الحلم ذات الدلالة التى تبعث الأمل ، ولما طال الانتظار ولم يرجع أصبحت رؤى الحلم كابوسية ، وفى ذلك ما يبرر انعكاس الواقع الاجتماعى على الحلم عند الكتاب ، ففى لحظات الانتظار العقيم يصبح الحلم أشبه بالصورة الكابوسية التى تعبر عن ضبابية الرؤيا ذلك لأن « الحلم يتابع حياة اليقظة فأحلامنا تتصل دائما بالأفكار التى كانت تشغل الشعور قبيل وقوعها » (٩) .

فتظل الأم على أمل انتظار الراحل يقول : « بعدها تقترت صورة الحلم ، بينما كانا يمشيان بين الزحام ، وهو يشد يدها (بينما) يدق بعصاه على الأرض ، وبعد خطوات تاه منها فى الزحام وبعد وقت سقطت العصا بجوار قدمها فاستيقظت » .

لذلك فالكاتب لا يوظف الحلم توظيفا فنيا سوى فى قصته « فارس على حصان من خشب » فيصبح للحلم تأثيره « فى البناء ، فيقترب بناؤها من « تكنيك الوعى » لاستدعائه الصور والأحلام طوال القصة وفى قليل من قصصه يوظف الحلم توظيفا جزئيا ، ومعظم قصصه التى كتبت فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات تخلو من توظيف الحلم .

(٩) فرويد : تفسير الأحلام . ص ٤٨ .

واستخدم بعض كتاب الستينيات الحلم فانعكس فى قصص بعضهم على البناء الفنى وجعل القصة أقرب الى « تيار الوعى » مثلما نجد عنـد « مجيد طوبيا ، وابراهيم عبد العاطى » ·

وفى الحين الآخر انعكس على المضمون أو محتوى القصة فلم يغير من الشكل الفنى الذى ارتضاه الكاتب لنفسه ليصـب من خلاله تجربته الابداعية ونجد ذلك فى قصص « بهاء طاهر ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وأحمد الشيخ » ·

فالحلم فى قصة « بهاء طاهر » يمثل لازمة من لوازم الشخصية فى بناء القصة ، خاصة قصته « بالأمس حلمت بك » فيبنى عليه أحداث القصة ويتأرجح الحلم عنده بين الواقع والشعور فيجسد الحلم للتوظيف الدلالى والاسقاط التاريخى من خلال القص التتابعى ففى قصة « بالأمس حلمت بك » وهى تحمل اسم المجموعة ، يقول له صديقه : « بالأمس حلمت أننى قابلت معاوية بن أبى سفيان وأننى كنت أتوسط عنده للصـلح مع سيدنا الحسين لكننى استطعت أن أهرب وركبت تاكسى ، فوجـدت نفسى فى ميدان العتبة » ·

فالكاتب يربط بين الحلم والتوظيف التاريخى واختلال دائرة الزمن معتمدا على الاستحضار واستدعاء الشخصيات من الماضى وربطها بالعناصر التاريخية فى الواقع المعاش ·

بل تتداعى عليه أحلام محبوبته فى القصة نفسـها أثناء رؤيته صور الفيلم يقول « وكانت كما أحلم بها نحيلة جميلة ذات عينين سوداوين واسعتين » ·

فالحلم يلازم شخصيات « بهاء طاهر » فلا تخلو شخصية فى القصة ، من حلم يعبر عن دلالة رمزية فى البناء القصصى · فهو يحلم وصـديقه بحلم وشخصية « كمال » تحلم و « مارى » يراودها الحلم أيضا ·

لذلك تمثل أجزاء الحلم لبنات متفرقة فى جزئيات القصة ، تعمل على اتساق البناء يقول « وفى هذه الفترة كثرت الأحلام عند كمال » · كان هناك شىء يتكرر بكثرة فى أحلامه انه يتعلم عزف الكمان فى أحد الأحـلام ضاع منه القوس ، الذى يعزف به ، وفى حلم آخر كانت هناك لجنة ستمتحنه ، ولكن زجاجة الدواء الذى يساعد على العزف ، انكسرت وكانت جميع الصيدليات مغلقة ، فأراد أن يعتذر للجنة ، ولكنه لم يجد الحذاء فدفعوه الى المسرح دون حذاء وهكذا » ·

فتوظيف الحلم فى القصة يحمل دلالة احباط الانسان الفنان من خلال التقاط الكاتب لدقائق وجزئيات الأشياء فيحرص الكاتب على تجسيد تجربته الفنية حتى تبلغ أرفع مستويات الحضـور لذا يحتشـد بكل أساليبه القصصية تحت اللغة لاستخلاص المعادل الفورى للتجربة ... وهو يضيف الى كل ذلك ما تعكسه الأحلام فى صور يكتنفها الغموض ، لكنها قادرة على الايحاء بما تعانيه الشخصية » (١٠) .

وكما راوده حلم الزمن الماضى من خلال الاستدعاء التاريخى ، ثم حلم محبوبته ثم حلم « كمال » فقد تطور الحلم فى بناء القصة ، وحمل دلالة رمزية واضحة مقترنا بالترابطات النفسية وتداعى الشعور ، فترد الأحلام على مارى حاملة دلالة اللقاء الحضارى بين الشرق والغرب فتقول له مارى بعد أن أخبرته أنها بالأمس حلمت به « حلمت صقرا كبيرا يضرب نافذتى ، بجناحيه ويتطلع الى بغضب وهو ينقر الزجاج محاولا أن ينفذ منه ، ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه صحوت من النوم وكنت أبكى » .

لكن الحلم يصبح مستحيل الامكان عند « بهاء طاهر » لأن العجز الذى يتمدد فى أعضاء البطل يحول دون تحقيق أحلامه ، فتصبح الأحلام مستحيلة يقول : « أريد أن يكون العالم غير ما هو والناس غير ما هم . قلت لك ليست عندى أفكار ولكن عندى أحلام مستحيلة » .

ويظل الحلم يتناثر فى بنـــاء القصـــة معبرا عن الوعى الكامل للشخصية ، فيتناسب الحلم تناسبا طرديا مع بناء القصة وتطور الشخصية فى القصة اذ يمكن الكشف عن ملامح الشخصية من خلال الأحلام الواردة عليها ، والتى تجسد عجز البطل الذى لا يملك ما يربطه بمحبوبته سوى الحلم ، فبعد أن اختفت عنه يقول : « وحلمت بها ذات ليلة ، وكانت فى الحلم طويلة الشعر تجرى على شاطىء بحر ، وهى خائفة ، وكأن شيئا يطاردها ، وعندما استيقظت كان العرق يغمرنى وكنت أشعر بشىء من الخوف » .

***

واستطاع « يحيى الطاهر عبد الله » أن يوظف الحلم فى قصصه دون أن يخضع البناء لمقومات الحلم وتداعياته ، بل الحلم عنده هو الذى خضع للبناء . ويمثل الحلم عنده دلالة رمزية فى قصته « هكذا تكلم الغران »

---

(١٠) محمود عبد الوهاب ، قراءة فى قصص بهاء طاهر القصيرة ، مجلة « أدب ونقد » نوفمبر ١٩٨٥ ص ١٠٩ .

من مجوعته « حكايات الأمير » فيقترب توظيف الحلم من العناصر التراثية التى اعتاد الكاتب أن يوظفها فى لغة القص عنده ، مثل حكايات الليالى ، فيقص ثلاثة أحلام الأول ، حلم أخضر بهيج ، والثانى : حلم أزرق مرعب ، والثالث : لا طعم له ٠

ففى الحلم يتطلع لعالم يبغى أن يعيشه ، عالم بلا حواجز ينشد فيه الأمان والى فارس فوق جواده يخلصه من عذاب القهر ، كما يضمن الخبز والقمح لزوجته أم أسماء يتمرغ فوق عتبات راحتيها ، لكنه استيقظ من حلمه ويود لو يتكرر ، فيقول فى نهاية الحلم « وجرى اللهب فى بلعومى وأيقظنى من حلم عزيز ، أود لو يتحقق أو يتكرر » ٠

وفى حلمه الثانى ، يستمر الحوار بينـه وبين حكيم الزمان تتوالى عليه قسوة صاحب الفرن وشظف العيش ويود لو يشترى الطعام الذى يكفيه لمدة عامين ويولى وجهه نحو الجبل المقطم ويزرع شـجرة يحتمى بظلها ٠

وفى الحلم الثالث ، يقتلهم الاعياء والجوع ، وتبحث زوجته عن عمل فى بيت أحد الأغنياء ويظل ضائعا بين الحلم والواقع ، يحلم بمغازلة الفتاة يقول « اقعدى يا أم أسماء ٠٠ واحمدى الله معى يا امرأة لقد اختلط على الحلم بالواقع » ٠

وفى نهاية الأحلام الثلاثة يصحو على هزة من يد « ابن خلف » وهو يقول قم يا رجل نحن بالضحى ٠ فالكاتب يربط الحلم فى قصصه بعالم الحكاية القديمة ٠ حكايات ألف ليلة وليلة والحكاية الشعبية من خلال استخدامه لغة هذه العناصر ومفرداته « لذلك يكثر استخدامه لصـياغات الحكمة الشعبية وللاحالات التى توقظ فى المتلقى قصص ألف ليلة وليلة القديمـة وللاصطلاحات الشعبية الاعتراضية ولتركيب اللغة العامية ، التى تتسلل تحت قشة الفصحى وتمنحها ، مذاقا جديدا » (١١) ٠

وعلى عكس ما نجد عند « مجيد طوبيا » من تأثير الحلم على البناء ، نجد الحلم خضع للبناء عند « يحيى الطاهر » ، لأنه حلم يساير طبيعـة الحكاية والسرد أكثر من جنوحه للتداعيات والشعور فتبدأ القصة باللقاء بين الفران وابن خلف الذى يطلب منه أن يقص على ضيفه تخاريف نومه ويقظته فتتوارد الأحلام الثلاثة ، وبنهايتها تنتهى القصة دون أن يخضع

---

(١١) صبرى حافظ : قصص يحيى الطاهر عبد الله ، فصول ، مارس ١٩٨٢ ٠

الشكل عنده « لتكنيك » تيار الوعى أما معظم قصص مجموعات الكاتب فلم يوظف الحلم توظيفا كليا مثلما وجدنا فى هذه القصة ، بل يقتصر على التوظيف الجزئى للحلم الذى يتعلق ببنية القصة وفى النهاية يقف الحلم عند حد السرد المباشر دون اللجوء الى طرق الوعى فى البناء ٠

وعند أحمد الشيخ اقترب الحلم عنده من مستويات الوعى ٠ ففى قصته أزهار السنط العريانة سنة ١٩٧٠ من مجموعته « مدينة الباب » يحمل الحلم دلالة رمزية أو يصبح الحلم رمزا للمحبوبة التى وهبت نفسها للكل دون مساومة فيقول : « رأيتها فى منامى ، تلفظ مع اللعاب رعبها الدائم ، تخلع ثياب العجز عن صدرها اكناهد ، تثبت حزام عفتها تحت قميصها المحبوك ، رأيتها حورية فى ثياب العيد ، تهدهد طفلها وتلثم بالرجاء جبينه الفضى ، وعندما سألت زميلى عن تفسير الرؤيا هز رأسه ، وقال انه عرف فى صباه أرملة جميلة جاءت من ضـــمير الغيب لا يدرى متى جاءت وهبت نفسها للكل دون مساومة » ٠

فالكاتب فى توظيفه للحلم المباشر ، يصرح بالحلم ، ويفهم دون عناء أنه حلم من خلال الشخصية القصصية التى تصرخ بقولها « حلمت ٠٠ » أو « رأيت فى منامى ٠٠ » لكن لحظـــات الحلم ترتبط بحالات الشعور والتداعى فى قصص الكاتب ٠

فيوظف الحلم المباشر فى قصته « تأملات رجل فوق مقعد صخرى » سنة ١٩٧٠ ويظل الحلم يتداعى طوال القصة ، معبرا عن بحثه عن المحبوبة « سها » التى طال انتظارها يقول : « تهمسين يا « سها » بحلم الخروج الى العالم ، ثم تتراجعين تحلمين بفارس لم يولد ، ثم تتعثرين تتأرجحين بين الرغبة والبوح بمشاعرك والصمت المتخوف الرعديد تودين مخرجا من ارتباكك فلا تجدين ٠ حين سمعتك كنت أضحك حين رأيتك فى الحلم كنت أضحك ٠٠٠٠ فى الحلم تروغين متوهمة أننى أسعى لأخذك ٠٠ وفى الحلم أيضا كنت أراها ملاك أحلامى الشابة ، ٠٠ لكنك فى المنام يا «سها» كنت تسألين ان كان تراجعى جبنا وقبولا لهزيمة وحيث اننى كنت أحلم بينما أنا نائم أصلا لأنه من المستحيل أن أحلم بينما أنا مستيقظ » ٠

فيشكل الحلم لبنة من لبنات القصة يعبر عن دلالة ايحائية ، لكنه الحلم المباشر أيضا حيث يظل يحلم بالمحبوبة ، وتظل تحلم بالفارس لكنها فى طريق موصود ٠ لأن ملامح الفروسية لم تكتمل بعد ، فيصاب بالعجز ، والقصة كتبت فى مرحلة الهزيمـة التى انعكست على وجـدان الكتاب ، فيهرب من الواقع الى الحلم الذى يبغيه واقعا جديدا ٠

لكن نبرة العجز ، مازالت تشل المقاومة ويظل انسياب الشعور يتداعى طوال القصة حتى انه يهذى بمحبوبته « سهام » ولا يدرى أهو فى حلم أم فى يقظة .. يقول : « فى الصباح قالت « هدى » اننى كنت أهذى فى الساعة التى أغفيت فيها بكلام لم تفهمه تماما » .

ونجد الحلم المباشر أيضا فى قصته « الجفاف » سنة ١٩٧٧ من مجموعته « النبش فى الدماغ » ، يقول : « عندما أغفى رأى نفسه وحيدا فى صحراء مقبضة لا حد لها ولا نهاية تلال وهضاب وساحات رحبة ، وجبال شاهقة وسراديب معتمة وكلها محض رمال ، رمال ، رمال » .

ويعتمد الحلم عند الكاتب على التذكر أو استحضار الأحداث فى زمن الحضور وأحيانا يعتمد على « الاستباق » أى يجسد اللحظة المستقبلية المرجوة فى زمن الحضور واستطاع أحمد الشيخ أن ينقل هاتين الصورتين من خلال الحلم المباشر .

ومحتوى الحلم يعبر عن الدلالات الايحائية للألفاظ والمعانى .

ونجد الحلم أيضا فى قصته « مداخل الندم » سنة ١٩٧١ من المجموعة نفسها يقول : « وتسألنى التى كانت فى الحلم أن ترحمك لكنك تكتشف أنها خدعتك هى الأخرى وتخلت عنك بالفرار .. يحترق الداخل والخارج وتسهر الليل بطوله متخوفا أن تنام » .

ويقترن الحلم دائما فى قصص الكاتب بملامح الانتظار ، وقد يدركه العجز أو اليأس لكنه يظل يقاوم على أمل اللقاء .

ويبدو أن الكاتب ضاق بهذا الانتظار فى أواخر السبعينيات وأن البطل فى قصص الستينيات ينتظر محبوبته والمحبوبة تنتظر فارسها الذى لم تكتمل ملامح فروسيته فى قصصه « أزهار السنط العريانة » ، « جواز سفر بهلوان » ، « الغائب » ، « روح النهر » ففى قصة « الجفاف » سنة ١٩٧٧ يقول « لم يعد شىء يستحق الانتظار » .

واذا كان الحلم لم ينعكس كليا على أسلوب الكاتب مثلما وجد فى قصص « مجيد طوبيا » لكنه ترك أثره على البناء من حيث شاعرية اللغة المنسابة فى يسر وسهولة متناسبة والترابطات النفسية الى جانب التركيز على الحدث الماضى مما جعله يكثر من استخدام الأفعال الماضية نحو : « قالت ، كنت ، دفعتنى ، كان ، ..... الخ » .

وتتسق الألفاظ اللغوية مع المعانى فى معظم قصصه ، وذلك لأن الكاتب يجنح الى ربط الشعور ببنية القصة ومفرداتها اللغوية ، من خلال

الأحلام والتداعيات النفسية فيطلق مثلا على عروسه اسم « ضحى » وعلى مفتش التموين ذى الضمير الميت اسم « فتحى أبو الفتوح » وهكذا نجد التناسب بين اللفظ والمدلول » ٠

ونظن أن لجوء الكاتب الى استخدام الحلم فى قصصه جعله يلجأ الى الأسلوب الذى يعتمد على تداعى الصور والمعانى والخيالات والذكريات ، لكنه لا يؤثر على الاطار العام ، أو البناء الكلى للقصة مثلما يؤثر على مفرداتها اللغوية والأسلوبية ٠

والأحلام التى اعتمد عليهـــا الكاتب ذات طابع اشـــارى وتتميز بخاصيتين انها تعبر عن الواقع فى اطار رمزى ، وتستشرف أحداثا تقع فى المستقبل ٠

* * *

ثم تطورت ظاهرة توظيف الحلم المباشر عند مجيد طوبيـــا تطورا متقدما انعكس على البناء واقترب من مستويات الشعور فأصبحت قصصه أقرب الى الوعى عن الكتاب السابقين ٠

فقد انعكس الحلم على البناء الفنى فى قصصه فجعلتـــه يجنح الى الازدواجية فى الأسلوب أى استمر البناء فى خطين متوازيين أحدهما البناء الواقعى والثانى بناء الحلم برغم أن الشخصية واحدة مما جعل أســلوبه يتراوح بين الأسلوب المباشر الزاعق الذى يرصد جزئيات الحياة المنتقاة بدقة ، والمونولوج الحذر المتعقل الذى يأتى به » (١٢) ٠

ويتضح ازدواج الشخصية من خلال حوار البطل فى لحظات الماضى ٠ والحاضر والمستقبل وضيعته بين الحلم والواقع ، ففى قصته « لا يذكر البداية » من مجموعة « الأيام التالية » ، يســتمر الحــوار بين البطل والمقاول ، ويعيش البطل فى الحوار ٠

لكن بين لحظة وأخرى تتداعى عليه صور أخرى فيتذكر كلمات أمه وأخته وزوجتـــه ٠٠٠ الخ الصور الماضـــية ليكون ما يعرف بازدواج الشخصية ، أو الحيرة بين الحلم والواقع ، وبعد النهاية الســـوداوية فى القصة ، يشعر بانقباض قاس ، ودمار « خفيف » ، ليكون الهيكل الكلى للقصة وهى الصورة المتجسدة فى ذهن البطل والصورة المتولدة من حواره مع المقاول ، ليجتمع النسق فى بنية واحدة غير متعمدة ٠

---

(١٢) يوسف الشارونى القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ص ١١٥ ٠

وأحيانا يكون هذا الازدواج متجسما فى صـــورة حلم ، وأحيانا يكون هذا الحلم هروبا ليحقق من خلاله ما لا يستطيع تحقيقه فى عالم الواقع · فالحلم فى هذه الحالة « له وظيفة فنية ونفســـية حين نحس بالصـــدام الحقيقى أمام جبروت الأشياء كعامل من عوامل الاغتراب أيضا فيعطينا التطهير الوقتى لنفس عصابية فى واقع قاس ومحـــاولة للتهيؤ له » (١٣) فيقول : « وفى أحلام اليقظة كنت أستحضرها بجمالها الجذاب أصيل الزينة ــ أميرتى أنا ــ فأبدأ معها رحلة الحب » ·

وتظل « سعاد » متطلعة لمحبوبها لا تراه سوى فى الأحلام فتعود لتلك الصور الحالمة التى كان يحلم بها بطل قصتى « المناخ ، وعزة العين » تقول : « كم حلمت بفتاى فى مركب فوق مياهه ·· وربما كنت حلمت ·

بأن الجندى قد شطر قاربى نصفين وبأننى قد صرت وشيكة الغرق ، لولا فتاى الشجاع يسبح خلفى فى قوة باسلة وينتشـــلنى من براثن الشلال الجارف » ·

لذلك يشكل الحلم المباشر بنية أساسية فى بناء القصة ، وكثيرا ما تتكرر الأحلام من خلال ازدواج الشخصية ، فنجد أيضـــا فى قصته « نبض الجناح » يستمر الحوار بين الرجل والراكب فى الطائرة فتتداعى أحلامه وذكرياته ولقاءاته « بفتحية » من خلال الحوار ·

فالقصة عنده تبدأ كضلعى مثلث كلما قربت النهاية قرب اللقاء بين الضلعين حتى عند الانتهاء يـكون الضلعان قد التقيـــا فى قمة المثلث القصصى ·

« ويكون هذا التوازى ــ بين محورين أو بعدين أو مسارين أحدهما خارجى والآخر باطنى ــ عنصرا هاما فى أسلوب الكاتب » (١٤) ·

ونكاد نقطع بأنه لا تخلو قصة من قصص الكاتب الا واستخدم فيها الحلم بداية من قصص مجموعته « فوستوك يصـــل الى القمر » وحتى مجموعة « الوليف » لكن الحلم مباشر وتقترن صـــورة الحلم بالصـــورة القصصية فتحدث تأثيرا فى البناء هذا التأثير وضح من خلال لجوئه الى أسلوب التشكيل السينمائى معتمدا على تبادل المناظر واستخدام الحركة والحدوث وسرعة التغيير » (١٥) ·

---

(١٣) محمد قطب : قراءة فى القصة القصيرة ص ٢٠٦ ·

(١٤) محمد قطب : قراءة فى القصة القصيرة ، ص ٢١٢ ·

(١٥) د· عبد الحميد ابراهيم : القصة القصيرة فى الستينيات ص ٦٥ ·

لكن « ابراهيم عبد العاطى » تقدم بالحلم خطوة فنية ، معتمدا على « تكنيك الوعى » للحد الذى جعل الحلم المباشر عنده ، على عتبات « حلم الوعى » ـ الذى نقف عنده فى المستوى الثانى للحلم ٠

فيرتبط الحلم بالوعى أو الشعور ارتباطا مباشرا فى قصته « دعد » فيتجسد الحس الشعورى للبطل الذى يتخبط بين الحيطان العالية ، ويأتى الليل ويصل للصحراء بعد الفجر ويسير فى صحراء مائية بها مراكب من زجاج فيظهر له وجه أبيـــه وأمه وحبيبته « دعـد » خلف النافذة الموجودة ، التى لا يستطيع النفاذ منها ويستمر الحلم منسابا مع الشعور فى ديمومة مســـتمرة حتى يوقظه الخادم قائلا : « استيقظ لتنـــاول الافطار » (١٦) ٠

ولا يقف تأثير الحلم عند البناء الكلى للقصة ، بل ينعكس على بنية القصة فنلحظ الترابط اللامنطقى فى سياق تداعى الشعور ، حيث يقطع « أذن » الخادم ويأكلها القط ، والخادم يقطع أنفه ويأكلها القط أيضا . ويحتاطه عالم من الأشباح الماضية والحاضرة وتختلط دوائر الزمان والمكان فى رؤى كابوسية يقول « وجاء أبى ورأيته حولى من كل صوب وأردت أن أقف فلم أستطع ، وأحسست أن مياها تغمرنى ومركبا من بلور ينفذ خلالى والتفت خلفى ولم أجد شيئا وكان المـاء لونه أحمر ولزج وجاءت « وعد » وصبت فوقى كيسا من النجوم فكنت أتناولها نجمة ، نجمـة وأبتلعها وأحس ببطنى ينتفخ وأقدامى تسوخ فى وصعدت داخل شجرة وتحولت الى ورقة خضراء ثم ذبلت وسقطت على الأرض ٠٠ وجاءت أمى وشقت صدرها وأدخلتنى الى قلبها ثم أغلقت القلب ٠٠٠ » (١٧) ٠

ويقترن الحلم بالشعور بحثـا عن « دعـد » التى تلطخت دماؤها بأسنان القط وعندما يدركها العجز يلجأ للانسحاب من الواقع الكئيب الى الحلم الأشد قتامة فيقول فى القصة نفسها « وحلمت أننى رجل عجوز رأيت وجهى ووجه امرأتى ، ففزعت فوق جسدى من الرعب فضحكت امرأتى ، وعنـدها صحوت ، وجدت نفسى على سرير أبى ، وهو وأمى والخادم والقطة و « دعد » يبكون فى صمت » (١٨) ٠

لذلك تأتى قصة « دعد » صورا نفسية ، تختلط فيها صورة والده بصورة أمه بصورة القط ، بصورة الردهات التى تسير فيها ، بصـورة

---

(١٦) جاليرى مايو ٦٨ ص ٦١ ٠
(١٧) جاليرى مايو ٦٨ ص ١١ ، ٦٢ ٠
(١٨) جاليرى مايو ١٩٦٨ ٠

القوم الذين يتقدمون نحوه ، لأن « دعد » هى معشوقته التى تكمن فى لا شعوره الداخلى ، ويتكرر هذا الاسم فى قصة كل الشخصيات تخيلية « ويحمل الايحاء نفسه بحياة الحب والصفاء التى يحلم بها » (١٩) ٠

وعندما تستحوذ على الكاتب لحظات الشعور ، يلجأ الى الحلم المباشر الذى يسرد فى القصة كما نجد فى قصته « لوقا » حيث يقول : « قال « لوقا » ذات يوم أن أكثر ما روعه فى حيـــاته « حلم » استيقظ بعـده مرتعبا ومنهارا ٠٠ لقد شاهد أباه عجوزا جدا رث الملابس يجلس جنب باب البيت ويبيع فجلا على قفص من حديد » (٢٠) ٠

ويبدو أن استحضار صورة الأم ، والمحبوبة ملازم للبطل فى أحلامه ذلك لأن ظاهرة الحلم انما هى النشاط الحيوى المتناوب مع نشاط اليقظة من ناحية ونشاط بقية النوم من ناحية أخرى » (٢١) ٠

فعندما يصطدم الكاتب بتناقض الواقع من حوله وتصبح حيـــاة اليقظة كابوسية الرؤيا ينسحب الى تحريك الكيانات الداخلية وتفكيك البنية التى لم تستقر فيقول : « ثم قال بعد حين أنه رأى أباه مرة أخرى فى الحلم ، وهو يحثو التراب على رأسه ٠٠ فتكلفت الصمت » (٢٢) ٠

فيصبح الحلم لدى الكاتب تفكيرا ابداعيا من خلال التداعيات على ذهن الشخصية ويخضع البناء الفنى فى القصة للترابطات النفسية دون الخضوع للتسلسل التدريجى للحدث ويتضح ذلك فى قصة « تقـارير شاملة » مجسدا الملل والضيق الذى تعيشه الشخصية فينســـحب الى الشعور الداخلى ٠

ويكون الحلم هو أحد الوسائل التعبيرية التى يعتمد عليها فيقول : « أجدنى حافى القدمين فى أيام طفولتى ٠ أسير فى طريق غامض كثيف الظلمة وتحفه بيوت بلا أبواب ولا نوافذ وانما حيطان مصمتة ، والأرض ركد فيها ماء متسخ تتخلله قذارات وأقدامى تغوص وساقاى مبتلتان وضوء شاحب من بعيد يظهر ويختفى لكنه لا يضىء حوله كثيرا ٠٠ وسكت وهو يحدق فلم أستطع برهة أن أجيبه ولكنى قلت له أن يغسل قدميه قبل النوم ولو احتسى كوبا دافئـــا من اللبن ، فان ذلك يريح معـــدته ، فلا تفترسه الكوابيس ٠٠ » (٢٣) ٠

---

(١٩) د٠ عبد الحميد ابراهيم ، المرجع السابق ص ٥١ ٠

(٢٠) جاليرى نوفمبر ١٩٦٨ ٠

(٢١) د٠ يحيى الرخاوى « الايقاع الحيوى ونبض الابداع » ٠ مقال سابق ٠

(٢٢) جاليرى نوفمبر ١٩٦٨ ٠

(٢٣) جاليرى ابريل ١٩٦٩ ص ١٢ ، ١٣ ٠

« فالقصة عند « ابراهيم عبد العاطى » فى تحليلها النهائى وعلى الرغم من شكلها العلمى الخارجى ـ هى قصة نفسية تغوص الى أعماقه اللاشعورية ، وهنا سر الأحلام ومواقف الطفولة والخوف والرعب وحديث البحر ، وطبقات الأرض الجيولوجية التى يغوص فيها · وحديث الموت وأمه ووالده والحيطان المصمتة » (٢٤) لذلك يعد « ابراهيم عبد العاطى » أقرب الكتاب الذين استخدموا الحلم المباشر مقترنا بالوعى ·

فالقصة عنده ترجع فى نهاية أمرها الى « الاستكناه الباطنى » ، كما يلاحظ على معظم قصصه ، وضع جمل افتتاحية للقصة تدور حول فكرتها الكلية ·

والجنوح الى أساليب الحكاية فكثيرا ما يستعمل لفظ « حدثنى ، حدثتنى » وأحيانا يكون راويا عن نفسه وعن غيره أو مرويا عنه ، مقتربا من أساليب سير المغازى والفتوح ، لكنها ترتبط بالشعور وفى القصص التى تعمق فيها الحلم مع مستويات الوعى ، يسقط فيها الزمن التتابعى ليحل الزمن المعكوس ويسقط المكان (بمعنى الحدود والفواصل) ولا تبقى الا كيانات مستقلة دائرية مغلقة من هنا كان الحلم أشد تكثيفا وأقرب الى تكنيك قصص تيار الوعى ، التى احتضنت « حلم الوعى » ·

---

(٢٤) د· عبد الحميد ابراهيم ، القصة القصيرة فى الستينيات ص ٥١ ·

حلم الوعى

ونعنى به الحلم الذى يعتمد على مستويات الوعى « الشعور » ويكون شديد التكثيف ، سريع النقلات ، وتخضع مادته الابداعية « لتكنيك » الوعى ، ولا يعتمد على السرد المباشر للشخصية بل يتداعى على الراوى دون تدخل منه ، ويكون أقرب الى الحلم بالفعل ، ولا يعتمد زمنه على التتابع التسلسلى ، ولغته مصورة ٠

ويقترن هذا النوع من الحلم بقصص تيار الوعى لذلك نجد أن حلم الوعى الذى يقترن بقصص الوعى « يتميز هذا النوع من الأحلام ببروز قوى ، وشدة خارقة ويتميز كذلك بشبه كبير مع الواقع وقد يكون مجموع اللوحة عجيبا شاذا ولكن الاطار ومجمل تسلسل التصور يكونان فى الوقت نفسه على درجة عالية من المعقولية ويشتملان على تفاصيل مرهفة جدا تفاصيل غير متوقعة ٠٠ فالحلم ليس خلطا عشوائيا انما هو ابداع له ظروفه الخاصة وسرعته الهائلة (١) ٠

« بل ان الحلم بوجه عام ليسرف فى استخدام الصور البلاغيـــة اسرافا هو الذى يؤدى الى هذا العطل الظاهرى من المعنى على نحو ما يقع فى شعر السرياليين » (٢) ٠

وقد شاع هذا المفهوم من « حلم الوعى » فى قصص كتاب الوعى مثل محمد ابراهيم مبروك ، وادوار الخراط ، ومحمد حافظ رجب ، وأحمد

---

(١) د٠ يحيى الرخاوى : الايقاع الحيوى ونبض الابداع ، سابق ص ٧٠ ٠

(٢) د٠ مصطفى صفوان : مقدمة كتاب تفسير الأحلام ٠ ص ١٨ ٠

هاشم الشريف ، وتكون فى هذه الحالة لغة الحلم شبيهة بلغة اللاشعور ، وهى لغة القصة التى تعتمد على « تكنيك » تيـار الوعى (فاللغة مع كونها مألوفة وعادية الا أنها تحاول أن تقدم تركيبات لا يبدو بينها ترابط من حيث الدلالات المتفارقة ولذلك اتسمت أحيانا بالغموض فى الرؤية وفى اعادة تركيب اللغة لأن الكاتب معنى بالداخل وعالمه الذى لا يعترف بالمألوف أو العادى أو الواقعى) (٣) ٠

وتحول الحلم من حيث اقترانه باللغة والشعور الى رمز فنى ووسيلة من وسائل التعبير فى القصة القصيرة لأن بعض الفنانين قد وجدوا وسيلة فى اللاشعور ولغته التى يعبر عنها عن نفســـه من خلال أحلام اليقظة وفلتان اللسان » (٤) ٠

لذلك نجد أن أقرب الكتاب الى استخدام « حلم الوعى » فى قصصهم هم كتاب تيار الوعى ٠ من حيث الزمن واللغة ، والبنـــاء ، فالحلم فى قصصهم ليس حلما مباشرا يحكى على لسان شخصية القصة ، بل تتداعى الصور والخواطر والأفكار والذكريات ، من خلال استخدامه للمونولوج الداخلى المباشر وغير المباشر ، والقطع ، والاستمرار والاختفاء التدريجى ، ويتم الحلم دون تدخل الراوى ٠

وسنقتصر على قصص ادوار الخراط ، ومحمد ابراهيم مبروك ــ على سبيل المثال وليس الحصر ــ من حيث توظيفهم لحلم الوعى ومســتوياته واللغة والزمن والبناء فيه ٠

وقبل تناول النماذج التطبيقية ، على قصص تيار الوعى ــ يمكن القول بأن ارتباط الحلم بقصص تيار الوعى له ما يبرره من الناحية الفنية ، للأسباب الآتية :

١ ــ أن كل منهما يعتمد على طريقـــة تداعى الذكريات والصـــور والمعانى من خلال مجرى الشعور أو « الوعى » «Consciousness» يعنى شيئا غير مستقر ، فيرتبط كل منهما بالحالات النفسية معتمدا على التداعى ٠

---

(٣) انظر د٠ السعيد الورقى : « اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر » ص ٣٨٦ ، ٣٨٧ ٠

(٤) فرويد « تفسير الاحلام » ص ٥٠٥ ٠

« لأن الحلم عملية ذات معنى يمكن ادراجها فى سياق خبراتنـــا النفسية » (٥) ٠

وقصص « تيار الوعى » تشتمل على أنواع التجارب العقليـــة من الأحاسيس والذكريات والتخيلات والمفاهيم وألوان الحدس كما تشتمل على ألوان الرمز والمشاعر وعمليات التداعى » (٦) ٠

كما أن قصص « تيار الوعى » تعتمد اعتمادا كليا على مستويات الحلم لأن كل منهما يرتبط بالحالات النفسية ويتفقان من حيث الاتصال بالنفس الداخلية وعدم الترابط والنظام والوحدة ٠

٢ ــ كل منهما يعتمد على معكوسية الزمن أو « عدم الترتيب الزمنى » لأن هذا الترتيب قد قام ــ فى الحلم ، وفى قصص تيار الوعى ــ فى اللاشعور « فتختلف الأحلام فى مســـلكها تجاه الترتيب الزمنى لأفكار الحلم ، اذا كان مثل هذا الترتيب قد قام فى اللاشعور » (٧) ٠

وأيضا « مادة القصة قائمة على تداعى المعـــانى وفيضان الفـــكر وجريانه ، وسيولته دون مراعاة القيود ، والترابط العقلى وتنظيماته ، وكل هذه السمات تتمثل فى القصة الحديثة التى تنبت هذا التيار » (٨) ٠

فلم تتبع الترتيب التسلسلى للزمن اذ « تبدو وحدتا الزمان والمكان وتلاشيهما أحيانا أو تداخلهما وبخاصة عندما يصعب تحديدهما فى الحلم والكابوس ، أو عدم التقيد بالربط المنطقى والرتابة العقلية وهذا لون من اللامعقولية ، لأن العقل عاجز عن تعليـــل سلوك الانســـان وتداعى خواطره » (٩) ٠

٣ ــ كل منهما يسرف فى استخدام الصور البلاغية من خلال البناء المعقد ،فالحلم تتداخل أجزاؤه « فى عـلاقات منطقيـة ، أو لغوية تتنوع غاية التنوع ، ففيها المتقدم والمتأخر وفيها الاستطراد والايضاح ، وفيها الشرط والتدليل ، والمناقضة ٠

---

(٥) روبرت همفرى « تيار الوعى فى الرواية الحديثة » ص ٢٤ ٠
(٦) المرجع السابق ص ٣٢٤ ٠
(٧) فرويد : مرجع سابق ص ٣٢٤ ٠
(٨) يحيى عبد الدايم ، مقال سابق ٠
(٩) طه محمود طه ، القصة فى الأدب الانجليزى ص ١٥٧ ، ١٥٨ ٠

فاذا ما خضعت كتلة أفكار الحلم هذه للضغط المتولد ، عن عمل الحلم . يدير أجزاءها ويفتتها ثم يلحمها فيما يشبه « الثلج المندفع » (١٠) كما أن لغة الحلم مصورة لها نحوها ، وبلاغتها ، وتركيبها الخاص بها ويمكن حل شفرتها بجهد منظم ·

وفى قصص تيار الوعى استخدمت أيضا الوسائل البلاغية لادراك ايقاع الوعى ونسيجه ونعنى بالوسائل البلاغية هى التى أشار اليها روبرت همفرى « وهى التى تدل على عدم الاتصال ، أو عدم الاستمرار أو الترابط وهى التكرار المعكوس ، والحذف ، والتكرار وتغيير التراكيب داخل الجملة الواحدة والمكملات غير المرتبة ، والاختصار » (١١) ·

وهذا الاستخدام المسرف للغة المجازية وللوسائل البلاغية يميز قصص الوعى « وهى حينما تستخدم عن وعى ·· فانها لا تستخدم باعتبارها زخرفا بلاغيا ، أو حلية بلاغية ان لها فى هذه الحالة وظيفة ، هى زيادة الاحساس بعدم الاستمرار فى العمليات الذهنية الخاصة » (١٢) . وتصبح الصور القصصية ، مجرد انطباعات حسية مجازية تصاغ فى قالب قصصى ليحدث تأثيرا فى كل كتابة فنية فتصبح اللغة بمثابة « ادراك متمثل » (١٣) فى قصص الوعى ومصورة فى الحلم مع قصص الوعى لا مجال للاسهاب فيها · بل يتضح من خلال النماذج التطبيقية · فاستطاع كتاب « تيار الوعى » أن يعبروا عن هذا الارتباط الدلالى بين الحلم والبناء القصصى فى أعمالهم ·

* * *

ارتبط « حلم الوعى » بقصص ادوار الخراط بداية من قصص مجموعته « ساعات الكبرياء » على حين أن ارهاصات أسلوب الوعى بدأت منذ مجموعته الأولى « حيطان عالية » أى أنه بدأ هذا الأسلوب فى أوائل الأربعينيات فى وقت كانت الواقعية فيه تفرض سطوتها » (١٤) · وبدأ أسلوب الكاتب يتطور حتى سلك طرق « تكنيك » الوعى بداية من مجموعته المعنية وحتى « مجموعته اختناقات العشق والصباح » ·

---

(١٠) المرجع السابق ص ٣٢٣ ·
(١١) انظر : روبرت همفرى : « تيار الوعى فى الرواية الحديثة » ص ٩٦ ، ١٩٧ ·
(١٢) انظر : روبرت همفرى : « تيار الوعى فى الرواية الحديثة » ص ٩٨ ·
(١٣) انظر الفصل الثانى الجزء الخاص بتفتيت اللغة ·
(١٤) د· عبد الحميد ابراهيم : القصة القصيرة فى الستينيات ص ٣٣ ·

لذلك تبدو ارهاصات « حلم الوعى » بداية من قصته « آخر السكة » حيث يقترن الحلم ببنائها تعبيرا عن ايحاءات رمزية ، فتتداعى على ذهن البطل المقهور صور نعمات ، تارة يراها فى اليقظة وأخرى فى النـوم ، من خلال الذاكرة والحواس والخيال الذى ينظم حركة الوعى فى قصص الكاتب يقول : « كنت أنت يا نعمات ليلتها أمامى راكعـة على الأرض ينسدل عليك قميص نوم أبيض ناعم النسيج ·· ويدى حول عنقك الباتعة الريانة المدورة تحت الشعر الهش الأثيث . زهرة رائعة منبثقة من الأرض · وأنا أمص الرحيق ، بشفة مكهربة كل الرقة وكل المحبة · كل العزاء تيقظت ارتجف ·· وفى قلبى رقعة فسيحة من رضى شامل مرتاح ما ان استيقظت حتى أخذ بتحيف من أطرافها قلق متوفر ، لاسع الأسـنان كأننى اقترفت اثما ما لا أفهمه · نعم هذا هو الحلم » (١٥) ·

ولهذه القصة ، صدق الاعتراف ، وعمق التعرية ، الذاتيـة حتى العذاب الى جانب الصراعات داخل البطل · التى تظهر من خلال استخدام الكاتب للحلم المتداعى مع شعور الشخصية معتمدا على ذاكرته للماضى ، الذى يجسد له صورة نعمات فى زمن الحضور والمعايشة ، وعلى الخيال الذى يجسد صورتها فى ذاكرته لكن مستويات الوعى والحلم ، أصبحت أكثر عمقا فى قصص مجموعته « اختناقات العشق والصباح » · فتبدأ افتتاحية المجموعة بقوله : عن « ابن بابك » ، « اذا عصى الحلم جعلت الهوى ربا وان لم يك معبودا » · فنجد الحلم الذى يسيطر على قصص المجموعة حلما كابوسيا ينقل الكاتب من خلاله حالات الترابط النفسى ، والتداعى الدينامى ·

ولا نغالى حين القول بأن هذه القصص تكاد تكون كل منها حلمـا متسق البناء له دلالته الفنية فى القصة ولا يصرح الكاتب بهذا الحلم بل تتداعى الأفكار والمعانى فى صياغة حلمية ـ ان جاز استعمال هذا التعبير ـ ففى قصته « نقطة دم » يقول : « رأيت أننى تحت بوابة شاهقة الأركان مقوسة السقف وحدى ، بين أعمدة حجرية سامقة بيضاء مشدودة الجلد ناعمة ، دسمة اللحم فى النور النقى الحاد » ويستمر تدعاى الحلم والخواطر فى سياق القصة لا يتوقف سيل الشعور بل تتراص الصورة فى لوحة الحلم فيرى درجات مرتفعة وعريضة خاوية كلما صعد عليها فى الفضاء يدخل فى الحلقة الحديدية ، ويحاصر بالعضلات المفتولة فتختلط دوائر الزمان والمكان فى الحلم ·

---

(١٥) جاليرى ابريل ١٩٦٩ ص ٣٠ ، مجلة المجلة فبراير ١٩٦٨ ·

ويخضع البناء للتتابع اللا منطقى حيث « تمتزج الأحلام والواقع وما فوق الواقع ـ السريالية وما وراء الواقع فى مزيج فنى يمتاز بهذه الشمولية الرحبة ·· وفى كل أعمال ادوار الخراط نجد هذا الانتقال الدائم من الحاضر الى الماضى ·· ومن الواقع الى الذكريات ومن وقائع النهار الى أحلام الليل وكوابيسه · كما نلمس هذا التنقل السلس من المكان الى الزمان (١٦) حتى قوله : « قلت لنفسى ان الحلم سينقضى ، واننا نعيش فى عصر لا يرحم » ·

فاستخدام الكاتب ـ فى تصويره للحلم ـ العوامل التى تنظم حركة التداعى « وهى أولا الذاكرة التى هى أساسه وثانيا الحواس التى تقوده وثالثا الخيال الذى يحدده طواعيته » (١٧) ·

ومن خلال نص « الحلم » الذى بدأ به قصته « نقطة دم » يمكن رصد حركة حلم الوعى حسب نظامها عن طريق أسس التداعى الحر · فالروای يتذكر ما حدث فى الماضى عن طريق انتقاله من الحاضر فى العبارات الآتية : ـ

- رأيت أننى تحت بوابة شاهقة « تذكر للرؤيا ثم تصور لما رآه » ·
- مقوسة السقف · « تصور » ·
- بين أعمدة حجرية سامقة بيضاء مشدودة الجلد ناعمة ، دسمة اللحم فى النور النقى « تصور » ·
- وقع خطوى له أصداء بين الاعمدة « سمع » ·
- تجيش كلها فى صور الطفل الذى كنته « تذكر » ·

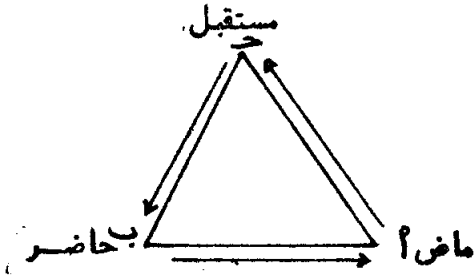
وزمن الحلم فى قصص الكاتب يتتابع تتابعا معكوسا ونعنى بالزمن فى الحلم « العلاقات الزمنية والنقلات بين الأحداث وقد يكون الزمن دائريا أو متقطعا أو ثابتا أو متوقفا أو عكسيا أو متداخلا فى مقابل الزمن التسلسلى التتابعى فى اليقظة » (١٨) ·

فيبدأ الحلم فى القصة من الزمن الماضى « رأيت ثم ينتقل الى المستقبل درجات السلم ترتفع أمامى » ثم زمن الحضور أصعد عليها فى الفضاء

---

(١٦) توفيق حنا : « قراءة فى اختناقات العشق والصباح » ابداع فبراير ١٩٨٤ ص٢ ·
(١٧) روبرت همفرى ، تيار الوعى ، ص ٦٥ ·
(١٨) د· يحيى الرخاوى : الايقاع الحيوى ونبض الابداع ص ٧٠ ·

الفسيح وقع خطوى له أصداء بين الأعمدة ، ثم يرتد تارة للماضى حيث ذكريات الطفولة فيمثل اتجاه الزمن فى القصة اتجاه هذه الاسهم المثلثية « الموضحة فى الشكل » على مستوى البنية الشمولية فى القصة ·



ففى الزمن التتابعى « التسلسلى » يتحرك الزمن فى الاتجـــاه اللا معكوس أى « أ » ثم « ب » ثم « جـ » أى من الماضى الى الحاضر الى المستقبل لكن اتجاه الزمن فى قصص الكاتب يصبح عكسيا فيتحـرك فى الاتجاه المعكوس ·

ويتتابع « حلم الوعى » مقترنا بنسيج القصة ومختلطا بمجـــرى الشعور فى قصته « قبل السقوط » ، و « على الحافة » حيث تتوارد عليه الأشباح والأحلام والصور الكابوسية حتى تنفجر صرخاته فيقول وقبـل أن تند عن حلقى المسدود صرخة كابوس الفجر المعتاد التى أعرف أنهـا قادمة الآن ، تبدأ متحشرجة ، ثم تنفجر تدوى فى الصمت بجنون لا يعى شيئا ·· » ·

فيستمر الكاتب فى تكثيف الحلم بدلالته التعبيرية حتى تصـبح القصة حلما تتوارد فيه كل عوالم الكاتب فيصوغ هذا الحلم فى قالب قصصى مستحدث يساير « تكنيك » الشعور المتداعى ·

وعندما يضيق الكاتب بهذه المشاهد والصور الحلمية المكرورة يقول « كانت قد جفت قشرة هذه الأحلام وتخمرت عجينتهـــا الدفينة وكنت أحسها دفيئة وموجعة كجراح الحب » ·

ويقول « وطافت بذهنى من غير مناســـبة أنه فى الأحـــلام تأتى كلمات وأفكار كل يوم وكأننا فى الحلم نزجى وقتا مملا بكلمات لا نقصد منها شيئا » ·

ففى هذه الحالة نجد « أن افكار الحلم تتكشف فى معظم الأحايين فى صـــورة مجموعة من الأفكار والذكريات ذات بنيـــة متشـــابكة أقصى التشابك حاصلة على كل الخواص التى نعرفها لعملياتنا الفكرية فى حياة اليقظة وهى قد تكون فى أحيان ليست بالنادرة سلسلات من الفكر تصور عن أكثر من مركز واحد وان تماست فى بعض المواضـــع . وتكاد كل سلسلة من هذه أن تقترب دائما بمقابلها المناقض لها يرتبط عن طريق التداعى بالتباين » (١٩) ٠

ففى القصص التى تعتمد على « حلم الوعى » عند الكاتب يبرز من خلال بنائها التشابك والتداخل فى الأفكار والمعانى ونجد ذلك فى القصة نفسها حيث يقول ٠ « وفى نور المغرب رأيت وجنتيها منفرجتين بنار نضرة وكانت أنفاسها متسارعة وهى صامتة على غير عادتها وعيناها تلمعـــان بسواد ساطع ٠٠ وسمعتها وهى تقول : أنت ستعود الى الاسكندرية بعد قليل ٠٠٠ وسمعتها تضحك وعرفت فى ضحكتها مرارة لا شأن لها بى٠٠ ورأيتها تقوم فجأة وانسدلت جلابيتها على جســـمها الذى توتر بيقظة مفاجئة وهى تصعد الجسر الوعر برشاقتها النافرة ٠٠ » ٠

فتتنوع الأفكار والذكريات فى خيوط متعددة لكنها تتماس عنـــد نقطة معينة من خلال الخيط الشعورى الذى يربط هذه الحلقات ٠

ويعتمد أيضا فى البناء على صد حركة الوعى عن طريق الذاكرة ، **والحواس والخيال على النحو التالى : ــ**

- رأيت وجنتيها منفرجتين بنار نضرة « تذكر للماضى فى لحظـة الحاضر » ٠
- كانت أنفاسها متسارعة ٠ « سمع للهات الأنفاس المتسارعة »٠
- وعيناها تلمعان بسواد ساطع ٠ « تصور » ٠
- وسمعتها وهى تقول ٠٠ « سمع » ٠
- وسمعتها تضحك ٠٠ « سمع » ٠

وهكذا فى معظم القصص التى تعتمد على « حلم الوعى » فنجد حركة الوعى وهى تلتقط تفاصيل الحلم تنتقل من فكرة الى أخرى عبر حركة الزمن الدائرية وفى النهاية يجمعها الخيط الشعورى الذى يمســـك

---

(١٩) فرويد : تفسير الأحلام ص ٣٢٣ ٠

بحلقات هذه البنى الجزئية وتصبح العلاقة بين تصـــاوير الحلم مقابلة لوحدات الجمل فى التحليل اللغوى معتمدة على الرموز التى هى الدوال الأساسية فى لغـة اللاشعور · فهى لغـة « تتميز بالحـذف فى ترتيب السياق ، ثم بالثراء البلاغى فالتكثيف المعنوى » (٢٠) ·

وهذه نتيجة طبيعية لحلم الوعى فى القصـة القصيرة لأن الكاتب يكون حائرا اذ كيف يصوغ اللانظام فى النظام والعكس أيضا ، كما أن « استخدام المجازات البلاغية سمة من الانتاج الأدبى لتيار الوعى وهـو ينبع بشكل طبيعى من محاولة اعادة تقييم تسييج عمليات الشـــعور المضطربة غير المترابطة » (٢١) والتى تتكثف فى قصص تيار الوعى التى تستخدم الحلم على وجه الخصوص فيقول : « ورأيت الكورنيش وميدان التحرير ومبنى الاتحاد الاشتراكى القديم والهيلتون الجـــديد ، ومبنى ماسبيرو العريض المستدير بأبراجه وأعمدته اللاسلكية كلها قد تحولت بضربة دمار كاملة الى هدم ، وحطام ، ربوات صامتة ومظلمة فى حقـــل موحل يهبط الى وهدات غائرة ، البيوت القديمة بمشرباتها المتهاوية مازالت قائمة ومازال الغسيل منشورا عليها ··· » ·

ففى الحلم تنهار اللوحات الحاضرة على حين تظل تداعيات الماضى المنقحة من شوائب الحاضر ـ قائمة بذاتها يرى من خلالها وجه « لنده »· ويصبح حينئذ « حلم الوعى » صورة رمزية لتوسيع المعنى ، ويتجه الى التعبير عن شىء ما من سمة الخصوصية فى الوعى عن طريق الايحاء بالقيم الشعورية ، من خلال الذاكرة والخيال » (٢٢) · فيستخدم الحلم الرموز الموجودة من قبل فى التفكير اللاشعورى وهو يستخدمها لأنها أكثر اتفاقا ومقتضيات تكوين الحلم من حيث قابليتها للتصوير » (٢٣) ·

لذلك يعتمد بناء قصص الكاتب على « حلم الوعى » من حيث اللغة والزمن والبناء · وهكذا يمكن استشفاف ذلك من خلال قصص هـــذه المجموعة بداية من الافتتاحية وحتى الخاتمـــة حيث « الحـاضر يمتزج بالماضى ، والأمكنة والعلاقات تنصهر فى كل واحد ، كل متراكب متداخل متشابك كل يتحرك فى حركة دائمة ودائبة وفى تشكل مستمر من الواقع والحلم والذكريات » (٢٤) ·

---

(٢٠) د· مصطفى صفوان : مقدمة « تفسير الأحلام » ص ٣٩ ·

(٢١) روبرت همفرى : تيار الوعى ص ١٠٠ ·

(٢٢) روبرت همفرى : تيار الوعى ص ١٠٢ ·

(٢٣) فرويد : تفسير الأحلام ص ٣٥٦ ·

(٢٤) توفيق حنا : قراءة فى « اختناقات العشق والصباح » ابداع فبراير ١٩٨٤ ص ٢٠ ·

« ويقفز محمد ابراهيم مبروك بالقصة قفزات سريعة ، وجريئة ، فاذا كان هناك عند ادوار الخراط وعند أحمد هاشم الشريف ، بقايا من أثر الحكاية القديمة ، تتمثل فى الحدث وفى رسم الشخصية ، واذا كان التجديد عند محمد حافظ رجب يتبدى فى التداعيات الذهنية فان التجديد عند مبروك تجديد شامل وكلى » (٢٥) ٠

ونكاد نقطع بأن القصة عند محمد ابراهيم مبروك هى « حلم وعى » فالقصة من البداية وحتى النهاية مشاهد حلمية تخضع للبناء ، واللغة والزمن فى الحلم ٠ فعلى سبيل المثال وليس الحصر — فى قصته « نزف صوت صمت نصف طائر » وهى تعتمد اعتمادا كليا على « الحلم » بمستوياته المتعددة ، للحد الذى يجعلها اذا جردت من الاحلام اختل البناء لأن الكاتب اعتمد على الذاكرة ، والحواس ، والخيال فى رصد حركة الوعى ، شأنه شأن معظم كتاب الوعى ، وهى أسس يعتمد عليها مجرى الوعى فى الحلم أيضا ٠

ويبدو اعتماد الكاتب على حالات التداعى الحر فى القصة بداية من الافتتاحية يقول : « حاجز من الريح كى يسند حزنى فى هذا المساء » ففى زمن المساء المحموم بالذكريات تتداعى الصور والمشاهد الحلمية بداية من قوله « وفى عاصفة الظلمة التى خلفتهم تذكرت يوم كان لى لسان بأكمله » (٢٦) ٠

ويستمر الكاتب فى تداعى الصور حتى يصل الى لحظة الحلم الفعلية فيقول : « آخر مرة كنت فيها نائما بكاملى : بوضوح أذكر أننى تقلبت فى الفراش فرفعت رأسى كالعادة لأصغى الى تنفس صوت «أمل» ٠ سمعت السرير هادئا ، وسكون تام يصدر منه ، أدرت رأسى فخيل لى أن الغرفة تتغير ٠٠ لم أكن أصدق أن التخيل سينصب بصوت عال هكذا ليفاجئنى ، عندما وجدت الظلمة تستحيل الى ملاءة سرير خيالية ، وأحسست بأننى لا أملك القدرة على ادارة رأسى أو حتى التحديق بامعان الى جانبى ، فأصغيت أكثر ، فلم يرن فى أذنى سوى صوت قلبى الذى أخذ يتعالى حتى سمعته كموج أكاد أختنق فيه ، فقفزت من الفراش وانحنيت على « أمل » ، فلم أجد « أمل » تحت الغطاء انكفأت راجعا فتعثرت فى السرير » ٠

---

(٢٥) د٠ عبد الحميد ابراهيم القصة القصيرة بين الشعر واللا شعور مجلة المجلة ابريل ١٩٧١ ص ٩٣ ٠

(٢٦) مجموعة عطشى لماء البحر ص ٩ ٠

ويستمر الحلم المقترن بالوعى ، مجسدا حركات مجـــرى الوعى وانسياب الشعور فى نسيج القصة فلا يقف الحلم عند سقوطه من فوق السرير ، بل تتداعى الصـــور والمشاهد الحلمية حتى يقول : « أخـــذت أتلوى على ضلوع الوسادة بلا جدوى » ·

لكنه لم يتخلص من أحلامه الكابوسية أيضا فيقول : « أحسست بالبرد فعدت للفراش وحدى لكننى لما جعلت أشم مكان خصلات شعرك ومكان رأسه الصغير أحسست بأننى لست فقط وحدى » ·

ومن خلال هذه الصفحات يتبين مدى استرسال الحلم فى بنـــاء القصة ويمكننا رصد حركات وعى الحلم التى عليها بنى الكاتب قصـــته من خلال ، « الذاكرة والحواس والخيال « على النحو التالى : ـ

- بوضوح أذكر أننى تقلبت فى الفراش · « تذكر » ·
- فرفعت رأسى لأصغى الى تنفس أمل · « سمع » ·
- سمعت السرير هادئا · « سمع » ·
- أدرت رأسى فخيل لى أن الغرفة تتغير · « تصور » ·
- لم أكن أصدق أن التخيل سينصب بصوت عال هكذا ليفاجئنى « سمع » ·
- عندما وجدت الظلمة تستحيل الى ملاءة سرير · « تصور » ·
- فأصغيت أكثر فلم يرن فى أذنى سوى صوت قلبى · «سمع» ·
- سمعته كموج أكاد أختنق فيه « سمع ـ تصور » ·

وهكذا يستمر الكاتب فى رصد حركات الوعى معتمدا على الذاكرة التى هى عنصر جوهرى فى الوعى ثم الحـواس من خـلال الاعتماد على سمعه لحركة الأشياء ثم الخيال من خلال صور الأشياء المعكوسة على وعى الكاتب · « لأن أفكار الحلم المتفرقة قد تمثل فى الحلم بأكثر من عنصر واحد فطريق التداعى يمتد من أحد عناصر الحلم الى أفكار كثيرة للحلم ثم من فكرة واحدة من أفكار الحلم الى أكثر من عنصر من عناصره » (٢٧)·

---

(٢٧) فرويد : تفسير الأحلام ص ٢٩٧ ·

لذلك نجد الكاتب يتنوع « استخدامه للمونولوج الداخلى المباشر، وغير المباشر وهو استخدام ضمير المفرد المتكلم فى أحدهما ، وضمير الغائب ، أو المخاطب فى الآخر كما أنه يعطى القارىء احساسا بحضور المؤلف المستمر بينما يستغنى المونولوج المباشر عن هذا الحضور » (٢٨) ٠

ويمكن تبين هذا الملمح الفنى فى نسيج القصة ، ويبدو الفرق واضحا بين الحلم المباشر و « حلم الوعى » فى السياق القصصى فالأول حلم قصير يرد على لسان الشخصية بتدخل من المؤلف والثانى حلم مطول لا يتدخل فيه الكاتب بل يتداعى على ذهن الشخصية الراوية فى القصة لذلك يتيح الكاتب تنوع أفكار الحلم وانتقاله من مشهد لآخر ٠

ولغة الكاتب فى الحلم لغة مصورة تعتمد على التصوير لكن يشوبها القطع وعدم الاستمرار لأن ما تحدثه الأحاسيس والأفكار من انطباعات فى الذاكرة فترة تطول حتى تظهر هذه الأشياء من جديد فى أماكن « غير متوقعة » وغير منطقية فى الظاهر » (٢٩) ٠

فالكاتب يحلم بالوليد القادم « أمل » فيتجسد له فوق سريره وهما ، ثم تتداعى الأفكار والصور ، وحين يعود لفراشه يظهر له برأسه الصغير مرة أخرى ، فى زمن ومكان غير متوقع ويعبر عن ذلك بلغة غير منظمة أيضا « لأن اللاشعور لغة مهوشة ، تختلف عن اللغة الواعية ، فهى لا تؤمن بترتيب ولا تحديد انها سيولة مستمرة وأخلاط متتابعة » (٣٠) ٠

ولما كان « محتوى الحلم يأتينا ، فيما يشبه الكتابة المصورة بتابة يجب أن ننقل رسومها رسما رسما الى لغة أفكار الحلم » (٣١) ٠

وكان الكاتب أقرب الى هذه اللغة الحلمية « لذلك قابلت مبروك صعوبة فى أدواته التعبيرية التى لا يملك سواها انه ليس رساما ولا موسيقيا ، بل هو كاتب يتعامل مع اللغة ومدلولاتها ٠ » (٣٢) ٠

لذلك طوع الكاتب لغته وفق هذه الرسوم المصورة التى تشبه تصاوير الأحلام ٠ فاستطاع أن يحل لغز التناقض ، وأن يصور السيولة

---

(٢٨) روبرت همفرى ، تيار الوعى ، ص ٤٩ ٠
(٢٩) نفسه ص ٩١ ٠
(٣٠) د٠ عبد الحميد ابراهيم ، مقال سابق ٠
(٣١) فرويد ، تفسير الأحلام ، ص ٢٩١ ٠

الداخلية عن طريق تفجير اللغة وخلق تراكيب وعلاقات جديدة لأن اللحظة اللاشعورية تختلف عن المألوف وتحتاج الى لغة غير مألوفة (٣٣) ٠

فلجأ الكاتب الى « اللغة الصامتة » (٣٤) ، كوسيلة يمكن من خلالها الايفاء بتراكيب الصور الحلمية يقول فى قصته « مسيح المراسيم المحالة » من مجموعة نفسها : « مصلوب الآن لا على أرضك ثم أصرخ لكنى لم أملك ألا يسقط منى رأس فوق الآن ٠ مجبرا على تحمل قدر الوقوف على قدمى الحائرتين فى اكتشاف طريقة آمنة للوقوف ، ورأسى يحترق بيقظته يواجه بوضوح حاد تكوم الجثة التى حسبت أننى نسيتها ، فاذا بى أفاجأ بأننى كنت فقط نائما بالنهار فجعت لما اكتشفت أن التناوم لم يعد يجدى فى الهرب من الجثث » ٠

فعندما تتكثف هذه المشاهد الحلمية من خلال اللغة اللا مترابطة يلجأ الكاتب فى كثير من الأحيان الى الاقواس الفارغة أو اللغة الصامتة التى كثيرا ما نجدها فى قصص مبروك والتى لا سبيل لاثباتها فلا تخلو قصة من قصص الكاتب الا ولجأ الى هذه الأقواس الفارغة ٠

ونظن أن الدافع لذلك أنه اعتمد على لغة تشبه تصاوير الأحلام ولغة الحلم لغة مصورة لأن « الحلم لغز مصور من هذا القبيل والحلم ٠٠٠ مقتضب هزيل ملىء بالثغرات » (٣٥) لذلك لا تبعد كثيرا عن الحقيقة حين القول بأن قصص « مبروك » انما هى فى بنائها ولغتها وتركيبها حلم مكثف ، لكن الكاتب غالبا لا يصرح بالحلم ، لكن تتداعى على ذهنه الصور والذكريات المتمثلة أو المصورة – ان جاز استعمال هذا التعبير – وعندما يضيق الكاتب بوعى الحلم المتداعى يومىء لما يوحى بأنه ما زال يحلم نحو قوله « ضاق بالحلم » أو « تململ فى الفراش ٠٠٠ » الخ هذه الايحاءات ٠

فالكاتب يعتمد على الخلط والتكثيف الذى يصعب لغة الحلم ويغلفه بالغموض أحيانا لكنه الغموض الفنى الذى يبدو من خلال البناء المكثف أو من خلال اعتماد القصة اعتمادا كليا على « حلم الوعى » الذى يعتمد بدوره على التكثيف ٠ لأن التناسب بين محتوى الحلم وأفكار الحلم

---

(٣٢) د٠ عبد الحميد ابراهيم : مقال سابق ٠

(٣٣) نفسه ص ٩٥ ٠

(٣٤) انظر ، اللغة الصامتة عند محمد ابراهيم مبروك « فى الفصل الثانى من البحث»٠

(٣٥) فرويد : تفسير الاحلام ص ٢٩٢ ٠

دليـل على أن المـادة النفسية قد احتملت فى أثنـاء تكوين الحلم عملية تكثيف واسعة النطاق » (٣٦) ٠

فيقفز الكاتب من فكره الى أخرى ، أو من صورة لاخرى بغير تسلسل منطقى فيترك هذلاه الثغرات لا لتحدث خللا فى البناء ، بل لتكثف دلالة فنية من خلال اللغة الصامتة ٠

لذلك قد تكون طبيعة التصاوير والأحلام التى استخدمها الكاتب هى التى جعلت اللغة الصامتة فاصلا بين تراكيب اللغة المنطوقة عنـده فعبر عنها الكاتب بالأقواس الفارغة لأن انسياب اللغة مع الشـعور سار فى مجرى مناسب وفجأة يتدفق الشعور فيصبح كتل مرتفع أمام اللغة المنطوقة فيقفز عنه أو يتجاوزه تاركا هذه المساحة من الفراغات التى هى فى ذاتها دلالة شعورية وليست مساحات صامتة بلا معنى ٠

ونظن أن هذه الدفقات الشعورية العالية جاءت من اعتماده عـلى الصورة المتمثلة فى تصاوير الأحلام التى احتوتها لغة الحلم « وهذه اللغة تصطنعها الأعراض الهستيرية أو القهرية وغيرها فهى لغة اللاشعور حينما كان للاشعور نصيب بحيث نستطيع أن نعد الحلم والعرض الهستيرى او القهرى لهجات مختلفة ٠٠٠ وكل الفرق أن بنية المادة الدالة تختلف فما يقوله الحالم بالصور يقوله الهستيرى بجسمه » (٣٧) ٠

لذلك جـاءت اللغة المصـورة فى حلم الوعى عند الكاتب صورة مجسدة للقهر والصمت والأشباح التى تسود عالمه القصصى يقـول فى قصته « جحيـم أبد الرحم » من المجموعة نفسها : بالليل جاءنى امتدت يده الى كتفى بيضاء كما كانت وقف أمامى وهو يربت على كتفى مرات عديدة وشفتاه تستديران وتنبسطان ثم تلتصقان دون أن أسمعه وظلت عيناه أمام وجهى تبرقان فى العتمة ثم سال البريق فى خطين على جانبى فمه ويده ما تزال تربت بحنو على كتفى أخذت يده فى يدى كنت أريد أن أعانقه لكنه لم يعانقنى ظللت أتأمل خطى البريق الطويل على جانبى فمه ، وشفتاه تعودان وتتكوران وتنبسطان بخطـين ناريين على جانبى فمى ، وصحوت قمت وذهبت للغرفة لأحكى لها عما رأيته فلم أجدها » ٠

فيعتمد بنـاء الحلم على الأسس التى تنظم حركة الوعى فى القصة فينساب الحلم فى نسيج القصة فيجعل بناء القصة شبيها بالسيمفونية

---

(٣٦) فرويد ، تفسير الأحلام ص ٢٩٢ ٠

(٣٧) د٠ مصطفى صفوان ، مقدمة تفسير الأحلام ص ١٨ ٠

التى تتداخل فيها النغمات والتنويعات وذلك مع الحركات الموسيقية المختلفة فالموسيقى هادئة تارة ، وصاخبة تارة أخرى وأحيانا يتعمد الغموض فى الحلم فيعطينا نصا ثرى المضمون يحتمل تفسيرات مختلفة من خلال اللوحات السيريالية ولغة الأحلام المصورة لأن « ما من صورة من الصور البلاغية التى تعرفها اللغات النهارية الا وجدناها فى الحلم » (٣٨) ٠

والكاتب يمزج بين هاتين اللغتين من خلال « تكنيك » الوعى فى القصة بين اللغة الفعلية فى الأحلام ولغة اللاشعور لان كلا منهما يحدث فى لاوعى الكاتب ففى قصته « شلالات الكهف الداعر » يتجسد الحلم ممتزجا باللاشعور ويخضع حلم الوعى للبناء الفنى فى القصة يقول :« لم تكن عارية تلك التى تنام فى الذاكرة كانت تبدو فى قميص شفاف والوشى حول الصدر كرغوة الأمواج ٠٠٠ كانت الشيطانة بجانبى فى الفراش يسعى لحم كل منا لاهثا نحو الآخر وأغمضت عينها ، وانزلقت بقوة بى فوق البحر واستحالت الغرفة حولى متخمة بجسد الرغبة » ٠

ففى هذا المشهد من « حلم الوعى » المتداعى والمستمر فى قصص الكاتب نجد تداخل دوائر الزمان والمكان من خلال تداخل الصور التى يعيشها الكاتب وهما واذا ما تقمص اللحظة الفعلية الحقيقية لوجود المحبوبة بجواره تراءت له وهما وعندما يستجمع فى الذاكرة لحظة التوحد فيها تقفز من فوق السرير الى البحر على حين انه يظل قابعا فى الغرفة يعيش المحبوبة وهما فى ذاكرته وليس هناك تناقض بين كونها تعيش فى الذاكرة ثم تتجسد بجواره ثم تنزلق به الى البحر على حين أنه مازال فى الغرفة « لأن العلاقة المنطقية بين أفكار الحلم لا تحظى فى الحلم بأى تصور مستقل ، فاذا عرض فى الحلم تناقض فهو اما تناقض من جانب الحلم واما تناقض فى فكرة من أفكار الحلم ولا يكون التناقض فى الحلم مصورا التناقض بين أفكار الحلم الا بطريقة مباشرة الى أبعد حد » (٣٩) ٠

وهذا بدوره يجعل الزمن فى الحلم غير مسلسل أو متتابع منطقيا « فيتحدد طول الزمن بمدى سهولة أو صعوبة عملية التوصيل فى الترابط بين حدث وحدث أو بين أية جزئية وأخرى وهكذا يمكن للمعلومات أن تتباعد وتتقارب وتتبادل وتتداخل بحيث يصبح من السهل أن يختزل

---

(٣٨) د٠ مصطفى صفوان ، مقدمة تفسير الأحلام ص ١٧ ٠

(٣٩) فرويد : تفسير الأحلام ص ١٢٤ ٠

القرون فى جزء من الثانية وأن تمتد الثانية الى عقود من الزمان بحسب سرعة التوصيل كما يمكن للمستقبل أن يبدو قبل الحاضر وكل ذلك مؤسس على أن الترابط بين الأحداث أصبح مكانيا مستعرضا كيفما اتفق ، وليس زمانيا طوليا متتاليا بالضرورة » (٤٠) ٠

فيعيش الكاتب الماضى والحاضر والمستقبل من خلال استحضار الذاكرة فى زمن الحضور « ويقوم مجرى الوعى بعملية توضيح وتبيان كل من عنصر الديمومة فى الزمان وناحية الذات الدائمة وتهدف فى هذا الاسلوب الفنى الى اعطاء نوع من الانطباع المعقول والمرئى ٠٠ كوحدة مستمرة برغم التنوع المحير والمشوش وما يربط الأجزاء المشوشة التى تقوم عبر خيالات الفرد وأحلام يقظته فى نوع من الوحدة هى كونها تضفى معنى ـ يعرف بواسطة الصور الترابطية ذات المغزى (٤١) ٠

« فالصور والحالات النفسية والأفكار التى يعبر عنها عمل ما تشيع فيه الحياة وتضفى اليه معنى » (٤٢) ، لذلك يبدو والزمن غير متتابع تتابعا منطقيا ، وقد يرجع ذلك أيضا الى أسس التداعى الحر بوصفه منظما لحركة تيار وعى الشخصية من خلال الذاكرة والحواس والخيال التى تساعد حركة الشعور على التحرك بحرية فى الزمن ٠

ولا نغالى حين القول بأن قصص تيار الوعى التى تعتمد على الحلم تعتمد الى حد كبير على أسس التداعى الحر ، وأن توظيف حلم الوعى فى نسيج قصص الوعى له لغته المصورة وزمنه وبلاغته المجازية التى تدل على عدم ، الاتصال ، والتكرار ، والحذف . وتغيير التركيب داخل الجملة ، كما أن له زمنه اللامنطقى « فلا تخرج اللا معقولية فى الحلم عن أن تكون نتاجا لما فى التعبير اللغوى من اهمال يقعده عن التفرقة بين التمثال أو الصورة وبين الشخص الحقيقى » ٠

لذلك نجد « حبكة القصة تشير الى سلسلة من الأحداث المتداخلة المترابطة والتى من خلالها نجد حلا للصراع » (٤٤) ٠

ويبدو تكثيف القصة الذى يقوم به الحلم من خلال تناوله الألفاظ والأسماء لأن الحلم بوجه عام كثيرا ما يعالج الألفاظ كما لو كانت أشياء

---

(٤٠) يحيى الرخاوى ، سابق ص ٧٠ ، ٧١ ٠

(٤١) انظر : هانز ميرهوف مرجع سابق ص ٤٤ ٠ ٠

(٤٢) جيروم ستولينيتز : النقد الفنى . ترجمة د٠ فؤاد زكريا ص ٣٨٩ ٠

(٤٣) فرويد مرجع سابق ص ٤٢٧ ٠

(٤٤) Robert, W. Boynton., Introduction to the Short Story, 74 ,p. 12.

عيانية وهو يجرى بينها من المزج مثل ما يجريه بين صور الأشياء العيانية، وتطالعنا الأحلام التى من هـــذا القبيل بأطرف المبتكرات اللغـــوية وأغرابها » (٤٥) وذلك لأن الحلم نسيج ناقص ملىء بالثغرات الى أبعد مدى ويمكن تطبيق أسس الحلم ـ التى وقفنا عندها فى قصص ادوار الخراط ومحمد ابراهيم مبروك ـ على قصص معظم كتاب تيار الوعى فى القصـــة القصيرة فى مصر عند محمود عوض عبد العال ومحمد حافظ رجب وأحمد هاشم الشريف ٠

ففى ظننا أن هؤلاء الكتاب أشهر من جسدوا « حلم الوعى » فى قصصهم برغم تفرد كل منهم بوسائله التعبيرية الخاصة به ٠

---

(٤٥) فرويد ٠ مرجع سابق ص ٣٠٨ ٠

الخاتمـة

سعت هذه الدراسة جاهدة لان تثبت الآتى : ـ

١ ـ أن مرحلة ما قبل الستينيات ظهرت فيها ارهاصات الأشـــكال القصصية الجديدة فتلازم فى كثير من قصص هذه المرحلة البناء التقليدى ، الى جانب الملامح التجديدية منذ الأربعينيات عند يوسف الشارونى ، وادوار الخراط ، فاشتملت قصص ادوار الخراط على على الملامح التقليدية للقصة الواقعية من خـــلال التناقض الطبقى الذى تجسده قصصه ، وملامح التجديد من خـــلال الاسراف فى استعمال أدوات التشبيه ، التى تعد مقدمات لمرحلة التفكير بالصورة التى تبلورت فيما بعد ، فى المرحلة التالية الى صورة مجردة من هذه الأداة ، كما وقف فى قصصه على مقدمات « تكنيك » تيار الوعى الذى سلكه فى الرحلة التالية ٠

وظهرت محاولات التجديد أيضا فى قصص يوسف الشارونى فاعتمد على البناء الواقعى الذى يحمل بذور التجديد ، ثم ظهـرت محاولات التجديد عند كتاب الستينيات ، واستطاعت هذه الدراسة أن تثبت أن بعض هؤلاء الكتاب قد تأثروا بالقصة الواقعية ، فجاءت بداياتهم تحمل ملامح القصة الواقعية مثل قصص زهير الشايب ، ومجيد طوبيا ، ومحمود العزب ، وبهاء طاهر ومحمد البساطى ، وضياء الشرقاوى ٠

على حين أن البعض الآخر منهم جاءت بداياتهم من حيث ما انتهت اليه القصة الواقعية ، أى تجاوزوا الشكل الواقعى منذ البداية مثل قصص ابرهيم أصلان ، وأحمد الشيخ ، ومحمد ابراهيم مبروك ، وفاروق خورشيد ، وابراهيم عبد العاطى ، وجميل عطية ابراهيم ٠

٢ ـ ان المرحلة التى أعقبت هزيمة ١٩٦٧ كشفت عن ظواهر فنيـــة مستحدثة فى البناء القصصى ، وكانت ظاهرة « التفتيت » هى احدى

هذه الظواهر سواء كان التفتيت للحدث او اللغة ، وغدت الوحدة في القصة هي الكلمة في الأسلوب ، وما توحي به البنية الجزئية من دلالة ، توحي به البنية الشمولية · وأصبح الحدث لا يتمركز في نقطة معينة في القصة ، بل تبعثر في البناء الكلي للقصة ، وأصبح الأدباء يميلون الى تجزيء الشكل · وكان ذلك نتيجة للتقدم في مجالات العلم ، الذي أصبح يميل الى التخصيص والتفتيت والتحليل الى جانب انعكاس الهزيمة على وجدان الكتاب ، ولد عندهم التمرد على كل ما هو مألوف لأن الحقائق ليست مألوفة بل تبدو وتتشكل في غير المألوف ومن هنا كان المنطلق للخروج على المألوف من الشكل القصصي · فلم تصبح القصة بداية ونهاية ، بل أصبحت مجموعة من البنى المتراصة والمتسلسلة تسلسلا لا منطقيا لكن يربط بينها وحدة الشعور أو الترابطات النفسية · وبدت هذه الظاهرة عند كثير من الكتاب أهمهم ، ادوار الخـــراط ، ومحمد ابراهيم مبروك ، وأحمد الشيخ ، وجميل عطية ابراهيم ، وابراهيم عبد الحميد ، ومجيد طوبيا ·

٣ ــ ان ظاهرة التفتيت ليست في الحدث فحسب ، بل امتـــدت الى مفردات الأسلوب وقد نجم عنها تفتيت اللغة ، أي توسيع دلالاتها ومعانيها وانتقالها من الحيز الضيق المحدودة الذي تقولب داخله الكاتب الى عالم أكثر أفقا وأشمل دلالة من خلال اللغة الصامتة ، والمفارقة في لغـــة القص ، واللغـة الشاعرية · فظهرت اللغـة اللامنطوقة عند محمد ابراهيم مبروك ، والمفارقة في لغة القص عند ادوار الخراط ومحمود عوض عبد العال ، ويحيى الطاهر عبد الله، ومحمد حافظ رجب ، واللغة الشاعرية عند محمود عوض عبد العال، ومحمد المخزنجي · وهذه النماذج على سبيل المثال لا الحصر ·

٤ ــ ان الصورة القصصية التي شاعت في القصة القصـــيرة المعاصرة تقترب من مفهومها في الأجناس الأدبية الأخرى · فهي صـــورة تعتمد على التشخيص والتجسيد وتراســـل مدركات الحواس ، ويتجاوز فيها الكاتب النظرة السطحية لعالم الأشياء ، واقترنت الصورة بالبنية الجزئية ، وأصبحت الصورة جزئية عند كثير من الكتاب المجددين ، أي توجد الصورة بهذا المفهوم في بنية من بنى القصة ، دون الأخرى ، فلا تأتي متتابعة ، ومرد تشابه هـــذه الصورة مع نظيرتها في الأجناس الأدبية الأخـرى ، أن القصـــة أصبحت تميل الى التكثيف ، وتشبه الى حد كبير بناء القصيدة ،

من حيث اللغة الشاعرية وتجسيد الصور وترابطها · ووجـدت عند كثير من الكتاب منهم : أحمد الشيخ ، وجميل عطية ابراهيم ، ومحمود الوردانى ·

٥ ـ هناك صورة كلية تقترن بالبنية الشمولية فى القصة ، وتصـبح القصة عبارة عن صورة كلية واحدة ، تتراص فيها المشاهد واللوحات القصصية المتتابعة لتكون البناء الكلى للقصة ، وتعتمد على الترابطات النفسية بين جزئياتها ووجدت الصورة بهذا المفهوم عند كثير من كتاب الوعى ، أمثال ادوار الخراط ومحمد ابراهيم مبروك ، ومحمود عوض عبد العال ·

٦ ـ ان التتابع الزمنى والمكانى فى القصة القصيرة ، انعكس على البناء القصصى فأصبح بناء الزمان والمكان يشكل رؤية فنية ، لأن الزمن أصبح عنصرا من العناصر الأساسية التى يقوم عليها فن القص ، فانعكس على الشكل القصصى · فأثبتت الدراسة ان الزمن عندما يكون منطقيا فى القصة ويشير سهمه الى العملية اللامعكوسة أى من الماضى الى الحاضر الى المستقبل ، يكون الشكل التتابعى للقصة تقليديا أو سببيا أو منطقيا ، وينتقل المكان فى القصة من موضع الى آخر متناسبا طرديا مع الزمن ، ويعتمد هذا التتابع على النمو التدريجى للشخصية أو الحدث أو اللغة · ووجد هذا التتابع عند الدريجى للشخصية أو الحدث أو اللغة · ووجد هذا التتابع عند كثير من الكتاب الذين أخلصوا للشكل التقليدى أو الواقعى مثـل محمد كمال محمد ، وعبد الوهاب داود ، وأمين ريان ، وعبد الفتاح رزق ، ومحمد أبو المعاطى أبو النجا ، وعبد الله الطوخى ·

٧ ـ وعندما يكون كل من الزمان والمكان غير متتابع تتابعا منطقيا ، نجد التتابع فى الشكل القصصى « تتابعا كيفيا » وهو يعنى بتبلور قيمة كيفية معينة تؤدى الى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون مماثلة أو مناقضة لها وتعتمد على نسيج مكثف من الايحاءات الموحية التى تخلق وحدة فى البناء وهذه الايحاءات لا تنتظم فيها حالات الزمن المختلفة « الماضى ـ الحاضر ـ المستقبل » بصـورة تسلسلية أو تصاعدية مطردة ، بل تترابط بصورة متشابكة « ديناميكية » ووجد هذا التتابع عند الكتاب الذين واكبو حركات التجديد أمثال ابراهيم أصـلان ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وجمال الغيطانى ، وأحمد الشيخ ، وعبده جبير ، ومحمد المخزنجى ·

٨ ـ نتيجة للعملية المعكوسة للزمن والمكان وجد فى البناء القصصى شكل ثالث للتتابع هو « التتابع التكرارى » الذى يعنى باعادة القص بصورة جديدة فى كل مرة لكنها تنطوى على نفس الجوهر من خلال تتابع الصور وتباينها وتتداخل دوائر الزمن فى الصور القصصية من خلال الصراع بين الزمن والذات ، ووجد هذا التتابع فى قصص كتاب تيار الوعى عند ادوار الخـــراط ومحمد ابراهيم مبروك ، ومحمد حافظ رجب ، وأحمد هاشـــم الشريف ، ومحمود عوض عبد العال ·

ففى قصصهم أصبح الزمن منسوجا فى خيـــوط الحيـاة النفسية ·

٩ ـ انعكس التتابع الزمانى والمكانى على « تكنيك » القصة ، فاصـبح من الممكن تصوير الحوادث ، والمناظر من خلال التطور فى التتابع « الزمنى » وأصبح من الممكن التحكم فى الأبعاد الزمنية بطريقـة العرض البطىء والعرض السريع وأصبح تصوير المشاهد فى القصة يعتمد على اللقطات القريبة والبعيدة وعلى وســائل التشـــكيل السينمائى مثل « المونتاج » الزمانى والمكانى ، والقطع والاختفاء التدريجى ، اللقطات ··· الخ وكلها ترتبط بالبناء الزمانى والمكانى فى القصة · فشاع فى قصص الكثير من الكتاب « المونتاج الزمانى» أى يظل الشخص ثابتا فى المكان ، ويتحرك وعيـــه فى الزمان ، « والمونتاج » المكانى أى يظل الزمن ثابتا ويتغير العنصر المكانى ·

وأهم الكتاب الذين استخدموا هذه الأساليب · مجيد طوبيا وعز الدين نجيب ، ومحمد البساطى ، وجمال الغيطانى ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وابراهيم أصلان ، ومحمود الوردانى ، ويوســف أبو رية ·

١٠ـ ان الرمز الذى شاع فى القصة القصيرة يتمثل فى استدعاء العناصر التراثية فأصبح العنصر الموروثى مادة يشـــكل من خلالها الكاتب وسائله التعبيرية بقصد ابراز دلالة ايحائيـــة وقيمة كيفية حتى أصبح الرمز من لوازم البناء الفنى فى القصة ·

وتمثل هذا الرمز فى الموروث الفرعونى والدينى والشعبى والتاريخى ، وأطلق عليه الباحث « الرمز الموروثى » وهو الرمز الذى يعتمد على استدعاء العناصر التراثية التى تمثلت فى كل ما وصل الينا من الماضى داخل الحضارة السائدة فى عديد من المستويات ،

واستطاع الكاتب أن يمزج بين عناصره وبنية القصة ، وقضايا الواقع وأهم الكتاب الذين استلهموا عناصر الموروث بشتى صوره هم ، أحمد الشيخ ، وجميل عطية ابراهيم ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وادوار الخراط ، وعبده جبير ، ونبيل نعوم ، ورفقى بدوى ، وسعيد الكفراوى ، وجار النبى الحلو ٠

١١ ـ ظهر مستوى آخر من الرمز هو « الرمز التوليدى » ويعنى به الباحث الرمز الذى يتولد من الصور الرمزية وهذه الصور بدورها تتولد منها صور أخرى من خلال اقتران صورة المرأة بالرمز ومن خلال مفردات اللغة الخاصة بكل كاتب ٠ بما توحى به هذه المفردات من دلالات ايحائية فى بناء القصة ٠ فتتولد من صورة المرأة صور رمزية نحو اقترانها بالخصوبة ، والطفولة والغجرية ، والميلاد وكلها توحى بدلالات ايحائية ورمزية فى بناء القصة ووجدت هذه الظاهرة فى قصص الشارونى ٠ وادوار الخراط ، وأحمد الشيخ وجميل عطية ويحيى الطاهر ، ابراهيم عبد العاطى ، حيث ارتبطت صورة المرأة فى قصصهم تارة بالأمومة ، وأخرى بالخصوبة ، وثالثة بالطفولة والميلاد ورابعة بالعرى والجنس ، أو الغجرية ، بقصد فض غشاء بكارة الواقع أملا فى واقع جديد ٠

أما استخدامهم مفردات اللغة كصور رمزية ، فقد اختلفت دلالاتها من كاتب لآخر ، الا أن هناك صورا رمزية توحدت دلالاتها عند كثير من الكتاب نحو صورة ، الحصان أو المهر أو الفرس أو الجواد ، وصورة الحصان هذه مقترنة بالفارس ، وصورة النخلة وكلها توحى بالرغبة فى العودة الى الأصالة العربية مقترنة بعصور الخصب والقوة والصلابة ٠

١٢ـ ان الحلم الذى وجد فى القصة القصيرة ، وصل الى حد الرمز الفنى نتيجة لاغراق الكتاب فى مستويات الحلم واعتماد القصة عندهم على الشعور والتداعى وكان ذلك نتيجة لعاملين ، الأول . تأثرهم بالابداعات والدراسات الأوربية خاصة كتاب تفسير الأحلام لفرويد والثانى تأثرهم بالأحلام فى التراث العربى فاستخدم الكتاب الحلم مرتبطا بمستويات الوعى كرمز فنى ٠

١٣ـ ظهر الحلم فى مستوى مباشر مقترنا بالشخصية القصصية التى تصرح بحلمها فى بناء القصة ، ولا يعتمد الحلم على التداعى الحر بل تقوم الشخصية بسرد هذا الحلم سردا مباشرا ، ولا يرتاد مستوى

عميقا من الوعى أى أن القصة ترتبط بالحلم ارتباطا سطحيا لا يصل الى درجات مكثفة من الوعى أو الشعور لكنه يحمل دلالات ايحائية، ووجد فى قصص محمد الشريف ، وسعيد الكفراوى ، ومحمود الوردانى ، ومحمد المخزنجى ، وصلاح هاشم ، وعبده جبير ، بهاء طاهر ، ومجيد طوبيا ٠

١٤ـ ظهر « حلم الوعى » فى بناء القصة مرتبطا بمستويات عميقة من الشعور ووظفه الكاتب توظيفا فنيا فى نسيج القصة ، ويكون شديد التكثيف ، سريع النقلات ، وتخضع مادته الابداعية «لتكنيك» الوعى ، ولا يعتمد على السرد المباشر بل يتداعى الحلم على الراوى دون تدخل منه وأصبحت أوجه تشابه كبيرة بين مستوى الحلم وبناء القصة ، أو بين بناء الحلم وبناء القصة ، تتحول الحلم من حيث اقترانه باللغة والشعور الى رمز فنى ووسيلة من وسائل التعبير فى القصة ، ووجد فى قصص كتاب تيار الوعى واهمهم ادوار الخراط ، ومحمد ابراهيم مبروك ، ومحمد حافظ رجب ، وأحمد هاشم الشريف ٠

* * *

ومن منطلق هذه النتائج يرى الباحث أن القصة القصيرة فى مصر فى المرحلة المعنية فى حاجة الى عديد من الدراسات التى تستطيع أن تحتوى الظواهر الفنية التى شاعت فى القصة القصيرة ، فهناك ظواهر أخرى ، نحو ظاهرة « الغموض الفنى » الذى غلب على بناء القصة ، نتيجة للتطور فى « تكنيكيها » وجنوح الكاتب الى الوسائل التعبيرية المستحدثة وهناك ظاهرة الاغتراب التى جاءت نتيجة لعدم التواصل بين الكاتب والمجتمع وانعكس ذلك على شخوص القصة ، فأصبحت الشخصيه تعانى من الهوة السحيقة بينها وبين الأنا الجماعية ، وكان لهذه الظاهرة انعكاساتها على « تكنيك » القصة . فجنح بعض الكتاب الى الهروب من الواقع عن طريق جنوحه الى « الاستبطان » والشعور والاعتماد على الذاكرة ، واستحضار الجزئيات الدقيقة للماضى ، الى جانب شيوع ظاهرة الطفل الرمز واقترانه بالميلاد ، والمرأة الرمز واقترانها بالخصوبة، وكل من هذه الظواهر تحتاج الى دراسة مستقلة ، منع الباحث من تناولها (تضخم حجم البحث) فلجأ الى احتوائها تحت أحد عناصر الرمز ٠

لذلك يرى الباحث أن الدراسات الأدبية والمقالات النقـــدية التى تناولت نقد القصة القصيرة فى المرحلة المعنية ، لم تستطع أن تواكب الكم الهائل من القصص القصيرة التى تتوالى تباعا على صفحات المجلات والصحف المصرية والعربية لذلك فهذه المرحلة التى احتضنت مئات الكتاب ومئات المجموعات القصصية تحتاج الى عديد من الدراسات المتتابعة التى تتناول تطور الأشكال الفنية ، سواء على مستوى الاتجاهات والتيارات أو الظواهر الفنية ٠

ولا يزعم الباحث ان هذه الدراسة تناولت معظم الكتاب بل وقفت عند بعضهم كنماذج تطبيقية لشيوع ظاهرة ما ٠ كما أنها لم تحسم كل هذه الظواهر لأن كلا منها يحتاج الى دراسة مستقلة بعينها ٠ وحســب الباحث أن هذه الدراسة قراءة تالية تضاف الى جهود السابقين ٠

المصادر والمراجع

مرتبـــة هجائيـا

أولا : المصادر (*)

ثانيا : المراجع العربية (**)

١ ـ أحمـد ابراهيم الهوارى « دكتور » البطل المعـــاصر فى الرواية المصرية ، دار المعارف القاهرة ١٩٧٩ ٠

ـ مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر ، دار المعارف ١٩٧٩ ٠

ـ نقد المجتمع فى « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى ، دار المعارف ١٩٨١ ٠

٢ ـ أحمد بدوى « دكتور » ، محمد جمال الدين مختار « دكتور » تاريخ التربيـة والتعليم فى مصر جـ١ الهيئة المصرية العـــامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٤ ٠

٣ ـ أرنست كاسيرر الدولة والأسطورة « ترجمة الدكتور أحمـد حمدى محمود مراجعة أحمد خاكى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ ٠

(*) انظر : ببليوجرافيا القصص والمجموعات من ١٩٦٧ ـ ١٩٨٤ فى الجزء الثانى ٠

(**) انظر : الى جانب هذه المراجع « ببليوجرافيا المقالات والمؤلفات التى تناولت القصة القصيرة فى مصر من ١٩٦٧ ـ ١٩٨٤ فى الجزء الثانى ٠

٤ ـ السعيد الورقى « دكتور » اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب · فرع الاسكندرية ، ١٩٧٩ ·

٥ ـ السيد يس وآخرون · « الثورة والتغيير الاجتماعى » فى ربع قرن ، مركز الدراسات الاستراتيجية بالأهرام ١٩٧٧ ·

٦ ـ انجيل بطرس سمعان « دكتور » دراسات فى الرواية الانجليزية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ ·

٧ ـ أندريه لاند · « العقل والمعايير » ترجمة الدكتور نظمى لوقا الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ ·

٨ ـ باربارا وارد · ستار الفقر ، خيارات أمام العالم الثالث ، ترجمة فؤاد بليغ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ ·

٩ ـ جورج واطسن · « الفكر الأدبى المعاصر » ، ترجمة دكتور محمد مصطفى بدوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ ·

١٠ ـ جيروم ستولنيتز النقد الفنى ، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط (٢) ، ١٩٨١ ·

١١ ـ جيمس فريزر ـ « الغصن الذهبى » ترجم باشراف الدكتور أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ط القاهرة ·

ـ الفولكلور فى العهد القديم ، جـ ١ ترجمة الدكتورة نبيلة نبيلة ابراهيم ، دار المعارف ط (٢) ١٩٨٢ ·

ـ الفولكلور فى العهد القديم ، جـ ٢ ترجمة الدكتورة نبيلة ابراهيم الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ·

١٢ ـ حسن أبو طالب وآخرون ، دكتور ، « مصر والعرب » ، مركز الدراسات الاستراتيجية الأهرام ١٩٨٤ ·

١٣ ـ حسن حنفى « دكتور » التراث والتجديد ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨١ ·

١٤ ـ خيرية قاسمية ، « دكتورة » ، على الدين هـــلال « دكتـــور » ، المستوطنـــات الاسرائيلية فى الأراضى العربية المحتلة منـــذ عام ١٩٦٧ ٠
معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٧٨ ٠

١٥ ـ رشاد رشدى ، « دكتور » نظرية الدراما من أرسطو الى الآن مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٨١ ٠

١٦ ـ رمضـــان عبده السيد « دكتور » معالم تاريـــخ مصر القديمة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الاسكندرية ، ١٩٧٩ ٠

١٧ ـ روبرت ب ، داونز : « كتب غيرت العالم » ، ترجمة أمين سلامة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ٠

١٨ ـ روبرت مابرو ، الاقتصاد المصرى (٥٢ ـ ١٩٧٢) ترجمة صليب بطرس الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ ٠

١٩ ـ روبرت همفرى ، تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمة دكتور محمود الربيعى ، دار المعارف ط (٢) ١٩٧٥ ٠

٢٠ ـ روبين دولوبيه ، كامو والتمرد « ترجمة د٠ سهيل ادريس ، دار الآداب ، بيروت ٠ د ٠ ت ٠

٢١ ـ سامى الدروبى « علم النفس والأدب » دار المعـــارف ط (٢) ١٩٨١ ٠

٢٢ ـ ستانلى هايمن « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » جـ١ ، جـ٢ ، ترجمة الدكتورين احسان عباس ، محمد يوسف نجم بيروت جـ١ ١٩٥٨ ، جـ٢ ١٩٦٠ ٠

٢٣ ـ سعد الدين ابراهيم « دكتور » وآخرون : « مصر والعروبة وثورة يوليو » دار المستقبل العربى ط (٢) القاهرة ١٩٨٣ ٠

٢٤ ـ سعد عبد العزيز « دكتور » الأسطورة والدراما ، الانجلو المصرية٠

٢٥ ـ سيد حامد النساج « دكتور » تطور فن القصة القصيرة فى مصر ، دار المعارف ط (٢) ١٩٨٢ ، طبعة أولى ١٩٦٨ ٠
ـ اتجاهات القصة المصرية القصيرة ، دار المعارف ١٩٧٨ ٠
ـ الأدب العربى المعـاصر فى المغرب الأقصى ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٥

٢٦ ـ سيرج سونيرون « كهان مصر القديمة » ، ترجمة زينب الكردى ٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ ٠

٢٧ ـ سيزا قاسم « دكتورة » : « بناء الرواية » الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ ٠

٢٨ ـ شفيع السيد « دكتور » : اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية الى ١٩٦٧ ، دار المعارف ١٩٧٨ ٠

٢٩ ـ شكرى عياد « دكتور » الرؤيا المقيدة فى التفسير الحضارى للأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ٠

٣٠ ـ صلاح فضل ، « دكتور » منهج الواقعية فى الابداع الأدبى ، دار المعارف ١٩٨٠ ٠

ـ علم الأسلوب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ٠

٣١ ـ طائفة من الأساتذة المتخصصين « حاضر النقد الأدبى » ترجمة دكتور محمود الربيعى ، دار المعارف ط (٢) ١٩٧٧ ٠

٣٢ ـ طه محمود طه « دكتور » القصة فى الأدب الانجليزى » الدار المصرية للطباعة والنشر ١٩٦٦ ٠

٣٣ ـ طه وادى « دكتور » « صورة المرأة فى الرواية المعاصرة » ، دار المعارف ١٩٨٠ ٠

٣٤ ـ غالى شكرى « دكتور » معنى المأساة فى الرواية العربية ٠ دار الآفاق بيروت جـ١ ط (٢) ١٩٨٠ ٠

٣٥ ـ عبد الحليم حفنى « دكتور » المراثى الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ ٠

٣٦ ـ عبد الحميد ابراهيم « دكتور » القصة المصرية وصور المجتمع الحديث ، دار المعارف ١٩٧٣ ٠

ـ الأدب وتجربة العبث « دراسة ونماذج » ، دار الفكر الحديث ، ١٩٧٣ ٠

ـ تطور القصة المصرية ، دار حراء ، المنيا ، ١٩٨٣ ٠

ـ مقالات فى النقد الأدبى جـ٢ ، دار حراء المنيا ١٩٨٣ ٠

ـ القصة القصيرة فى الستينات ، دار شعاع ، المنيا ١٩٨٤ ٠

٣٧ ـ عبد الحميد يونس « دكتور » « الأسطورة والفن الشعبى » المركز الثقافى الجامعى القاهرة ، ١٩٨٠ ٠

ـ التراث الشعبى ، دار المعارف « كتابك » ١٩٧٩ ٠

٣٨ ـ عبد الرحمن أبو عوف ٠ « البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية » الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ ٠

٣٩ ـ عبد المعطى شعراوى « دكتور » أساطير أغريقية جـ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ ٠

٤٠ ـ عثمان نويه ، « حيرة الأدب فى عصر العلم » دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٩ ٠

٤١ ـ عز الدين اسماعيل ، « دكتور » الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية دار الفكر العربى ط (٣) القاهرة د٠ت ٠

٤٢ ـ فاروق أحمد مصطفى « دكتور » الموالد ، دراسة للعادات والتقاليد الشعبية فى مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الاسكندرية ١٩٨١ ٠

٤٣ ـ فاطمة الزهراء « دكتور » العناصر الرمزية فى القصة القصيرة ، دار النهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٤ ٠

٤٤ ـ فاطمة حسين المصرى ٠ « دكتورة » الشخصية المصرية من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٠

ـ الزار دراسة نفسية وانثروبولوجية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٠

٤٥ ـ فالنيتنا ايفا شييف ٠ « الثورة التكنولوجية والأدب ترجمة عبد الحميد سليم الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ٠

٤٦ ـ فدوى لطى دوجلاس ، العناصر التراثية فى الأدب العربى المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ٠

٤٧ ـ ف ٠ ج ٠ أفا سييف : « الثورة العلمية التكنيكية ترجمة موسى الجندى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٦ ٠

٤٨ ـ كالفين هول ، جاردنر ليندزى : « نظريات الشخصية » ترجمة فراج أحمد فراج وآخرون ، دار الشايع للنشر ، الكويت ١٩٧٨ توزيع الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ٠

٤٩ ـ محمد فتوح أحمد ، « دكتور » الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، دار المعارف القاهرة ـ ١٩٧٨ ٠

٥٠ ـ محمود الحسينى « دكتور » الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤ ٠

٥١ ـ نبيل صبحى حنا « دكتور » جماعات الفجر مع اشارة خاصة فى مصر والبلاد العربية ، دار المعارف ، القاهرة ٠

٥٢ ـ نبيلة محمد عبد الحليم « دكتور » مصر القديمة تاريخها وحضارتها الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الاسكندرية ط (٢) ، ١٩٨٠ ٠

٥٣ ـ نيكولاس برديائيف ، الحلم والواقع « ترجمة فؤاد كامل » ٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ٠

٥٤ ـ هانز ميرهوف ، الزمن فى الأدب ، ترجمة أسعد رزق ، مطابع سجل العرب القاهرة ٠ ١٩٧٢ ٠

٥٥ ـ هنرى جيمس ، كونراد ، فرجيينا وولف ، لوريس ، لبوك : « نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث » ترجمة وتقديم د٠ انجيل بطرس سمعان ، مراجعة د٠ رشاد رشدى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ٠

٥٦ ـ وليم جى هاندى : « القصة الحديثة فى ضوء المنهج الشكلى » ترجمة د٠ شفيع السيد ، مطابع سجل العرب . مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ٠

٥٧ ـ وليم فهيم : « الهجرة اليهودية الى فلسطين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ٠

٥٨ ـ يوسف الشارونى : « القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا » دار الهلال ١٩٧٧ ٠

« مع القصة القصيرة » الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ٠

« رحلتى مع القراءة » الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٢ ٠

ثالثا : الدوريات (*)

١ ـ ابـــداع ـ القاهرة
٢ ـ أدب ونقد ـ القاهرة
٣ ـ الأقـــلام ـ العراق
٤ ـ الأهـــرام ـ القاهرة
٥ ـ التراث الشعبى ـ العراق
٦ ـ الثقافة الجديدة ـ القاهرة
٧ ـ الثقـــافة ـ القاهرة
٨ ـ جاليرى ٦٨ ـ القاهرة
٩ ـ الجـديد ـ القاهرة
١٠ ـ الجمهورية ـ القاهرة
١١ ـ الدوحـــة ـ قطـر
١٢ ـ الزهـــور ـ القاهرة
١٣ ـ الطليعـة ـ القاهرة
١٤ ـ عالم الفكر ـ الكويت
١٥ ـ عالم القصة ـ القاهرة
١٦ ـ فصـــول ـ القاهرة
١٧ ـ الفنون الشعبية ـ القاهرة
١٨ ـ القـــاهرة ـ القاهرة
١٩ ـ القصـــة ـ القاهرة
٢٠ ـ الكاتـــب ـ القاهرة
٢١ ـ الكرمل ـ قبرص
٢٢ ـ المجلـة ـ القاهرة
٢٣ ـ المســاء ـ القاهرة
٢٤ ـ الموقف العربى ـ القاهرة
٢٥ ـ نادى القصة ـ القاهرة
٢٦ ـ الهـــلال ـ القاهرة

(★) نظرا لكثرة الرجوع الى هذه الدوريات سواء فى المقالات أو فى القصص ، رأى الباحث أن يعرض أسماءها دون الاشارة الى أعدادها ، ولمعرفة المقالات التى وردت فى الدوريات المصرية منها ، انظر : ببليوجرافيا المقالات الجزء الثانى .

رابعا : المراجع الأجنبية :

1. Boulton, Mor Jorie : The Anatomy of the Novel., Routledge & Kegan Paul., London and Boston, 1975.

2. Boynton, Robert. W. : Introduction to the Short Story., Hegden Book Company, INC., Rochelle Park, New Jersey., 1965., 1972 (Sec).

3. Daiches, David., The Novel and the Modern World., The university of Chicago Press., Chicago and London. 1960 (Sec. (ed. 1973.

4. Fumento, Rocco., Introduction to the Short Story., An Anthology., The Ronald Press Company., New York., 1972.

5. Shaw, Harry., Dictionary of Literary Terms., McGraw-Hill Book Company., New York. St. Louis., 1972.

المحتويات

الاهـــداء ٥

المقـــدمة ٧

الفصل الأول : محاولات التجديد فيما قبل ١٩٦٧ . . . ١٣

— تمهيـــد ١٤

— محاولات التجديد فيما قبل الستينيات . . . ١٩

— محاولات التجديد عند كتاب الستينيات . . . ٢٩

الفصل الثانى : ظاهرة التفتيت ٥٧

— تمهيـــد ٥٨

— تفتيت الحدث ٦١

— تفتيت اللغـة ٧٥

الفصل الثالث : الصورة الفنية ٨٩

— تمهيـــد ٩٠

— الصورة الكلية ٩٣

— الصورة الجزئية ١٠٥

الفصل الرابع : ظاهرة التتابع الزمانى والمكانى . . . ١١١

— تمهيـــد ١١٢

— التتابع السببى أو المنطقى أو التقليدى . . . ١١٩

— التتابع الكيفى ١٢٧

— التتابع التكرارى ١٣٧

— المونتاج الزمانى والمكانى ١٥٥

الفصل الخامس : الرمز ودلالاته الفنيـــة ١٦٣
ـــ تمهيـــد ١٦٤
أولا : الرمز الموروثى « استدعاء العناصر التراثية » . . ١٦٧
استلهام الموروث الفرعونى ١٦٩
استلهام الموروث الدينى ١٨٢
استلهام الموروث الشعبى ١٩٩
استلهام الأحداث والشخصيات التاريخية ٢١٩
ثانيا : الرمز التوليدى ٢٢٧
المرأة والرمز ٢٢٧
الصور الرمزية ومفردات اللغة ٢٤٨
الفصل السادس : الحلم ودلالته الفنية ٢٥٣
ـــ تمهيـــد ٢٥٤
ـــ الحلم المباشر ٢٦٣
ـــ حلم الوعى ٢٨٥
الخاتمـــة ٣٠٣
المصادر والمراجع ٣١١
الملحق الأول : ببليوجرافيـــا القصص القصـــيرة والمجموعات القصصية من ١٩٦٧ ـ ١٩٨٤ م ٣١١
الملحق الثانى : ببليوجرافيا المقالات والمؤلفات حول القصة القصيرة من ١٩٦٧ ـ ١٩٨٤ م ٣١٧

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٩/٣٩٤٢

ISBN ـ ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ٢١٤٢ ـ ٩