

## الفصل الثاني الصورة الداخلية

١ - تمهيد :

- مفهوم الصورة الداخلية.
- الصورة عند القدماء.
- الصورة عند المحدثين.

٢- أركان الصورة الداخلية:

- الشخصية .
- مفهوم الشخصية.
- عند علماء اللغة.
- عند علماء النفس.
- عند الأدباء والنقاد والمدارس الأدبية.

٢- المستوي التعبيري التطبيقي:

- أ - المستوي الموضوعي.
- النموذج الافتقاري.
- أولاً: المرأة.
- ثانياً: الباحث عن الحرية.
- ثالثاً: الطفل .
- ب- شخصيات وقضايا .
- ٤- المستوي التصويري .

قصص مجدي جعفر أنموذجاً



الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات

## تمهيد

### - مفهوم الصورة الداخلية :

يدور الحديث عن الصورة الداخلية كجانب تحليلي ( تطبيقي ) للصورة الخارجية والذي يتحدد بصورة مباشرة ، في القصة القصيرة في : الشخصية ، والزمان ، والمكان فكما أن الصورة الخارجية ، اقتصت بمجموعة القضايا والأفكار ، الاجتماعية والإنسانية فقدمت الموضوع والحدث ، في شكله العام التنظيري ، فإن الصورة الداخلية ، هي الحقل الدلالي الفسيح ، الذي ينتج الراوي - البطل - ويحتوي القارئ ، وفيه تتحدد العلاقة الجدلية لأبعاد المكان ، وجدلية العلاقة بين الشخصية ، ومركبات هذا المكان ، وهذا بدوره يحدد الاتصالات الزمنية ، والإشارات الكونية ، المتعلقة بوظيفة الحدث والشخصية ، ومن ثم تحديد العلاقات ، التي تتجمع داخل العمل ، والحكم على الموضوع برمته .

هذا المفهوم الإيضاحي المركب ، للصورة الداخلية ، يستدعي إلقاء الضوء بصورة عامة ، على تاريخ الصورة في النقد العربي قديماً وحديثاً ، والوقوف على أهم التعريفات المتعددة للصورة ومخالفة بطبيعتها للمنهج الأرسطي العقلي الجامد .

### - الصورة عند القدماء :

اهتم النقاد القدامى بالصورة الأدبية ، شعراً ونثراً اهتماماً بالغاً ، وتناولوها من جهات نظر مختلفة ، ترجع في أغلبها ، إلى الألفاظ والمعاني ، والتركيب والتصوير ، وشرف المعنى وصحته ، واهتموا في تطبيق أفكارهم ، بالشعر عامة ، وخلصوا من ذلك ، كله إلى نتائج هامة ترتبط في أصولها ، بقوانين النحو ، وجماليات البلاغة ، وإمكانيات تطبيقها على فنون القول .

يقول " بشر بن المعتمر" في صحيفته عن التصوير وتأثيره في النفوس :

" ينبغي للمتكمم – أن يعرف أقدار المعاني ، ويوازن بينها ، وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ، وكل حالة من ذلك مقاما ، حتى يقسم أقدار الكلام ، على أقدار المعاني ، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات. فإن كان الخطيب متكلما ، لم يتجنب ألفاظ المتكلمين كما إنه إن عبر عن شئ من صناعة الكلام ، واصفا ، أو مجيبا ، أو سائلا ، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين ، إذا كانوا لتلك العبارات أفهم ، وإلى تلك الألفاظ أميل ، وإليها أحسم وبها أشغف" (١)

واهتم " الجاحظ" بالصورة الأدبية ، من خلال الألفاظ ، وحسن انتخابها ، وصحتها ولعل قوله : " المعاني مبسوسة إلى غير غاية ، وممتدة إلى غير نهاية" (٢) يعطي دلالة واضحة على أهمية التصوير داخل النص ، وأن الصورة قائمة على أساس جودة اللفظ والأسلوب .  
وعند " القاضي الجرجاني" :

تأخذ الصورة الأدبية منحى أبعد من ذلك ، فتشمل الكلام كله ، وترتبط بالعرض الذي من أجله ، وقعت اللفظة موقعها فيقول : " ولا الكلام إلا ما صور له الغرض إنما الكلام أصواتاً محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار" (٣) والنظرة الأولى لكلام القاضي الفاضل ، تدل على أهمية ارتباط الكلام بنوعية الصوت ، وعلاقة الصوت بالحواس المعرفية ، وتلك ملامح التصوير المتقن الذي يراعى فيه استثارة الحواس ، ومن ثم الترتيب الدقيق للخيال والعقل .

١ - (١) الصورة الأدبية تاريخ ونقد د/ علي صبح ص ١٨٠ .

٢ - البيان والتبيين للجاحظ ج١ ص ٤٣٠ .

٣ - الصورة الأدبية تاريخ ونقد د/ علي صبح ص ١٩٠ .

وعند " عبد القاهر الجرجاني ":

تكتمل المعالم الحقيقية للصورة الأدبية ، وترجع قوة الصورة وجمالها ، إلى النظم وصياغة الجُمْل يقول رحمه الله :

" إنك ترى الرجل ، قد يهتدي في الأصباغ ، التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج ، إلى ضرب من التخير ، والتدبير ، في أنفاس الأصباغ ، وفي مواقعها ، ومقاديرها وكيفية مزجه لها ، وترتيبه إياها ، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب"<sup>(١)</sup> وهذا الكلام ، الذي يعتبر في أصله وحقيقته ، صورة مكتملة الإحكام دليل على أن الصورة الأدبية ، بجانب الخيال ، تستند إلى الحركة الحقيقية وتعتمد على إثارة النفوس ومن ثم التنسيق والترتيب ، والتبويب ، مما يجعل الصورة عند الإمام تركيبية لا تختص بجنس أدبي محدد ، بل هي عامة في الأدب والقول ، لأن التخير والتدبير والمواقع والمقادير ، والكيفية عناصر أساسية ، من دعائم النص الأدبي ، بها تتضح العلاقات الداخلية والخارجية ، للموضوع والفكرة .

وخلاصة ذلك ، أن الصورة عند القدماء ، ذات بُعدين حسي ومعنوي ، الحسي يرتبط بعملية الانتخاب والتوظيف للفظ والجملة داخل النص ، وهي عملية فنية في المقام الأول المعنوي الذي يتعلق بالمعاني وشرفها وصحتها ونسبتها إلى الحالة المراد التعبير عنها . بالإضافة إلى الأبعاد الحركية الحسية ، المتعلقة بأبعاد الصوت ودرجته ، علوا وهبوطا والنسبة بين الصوت (اللفظة) والحواس المعروفة ، ومن ثم فتح طاقات خيالية ، من شأنها إثارة الذهن ويقظته .

١ - دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني ص ١٢٣ .

## الصورة عند المحدثين :

تناول المحدثون الصورة من جوانب مختلفة ، منها ما يرجع إلى المعاني ، ومنها ما هو متعلق بالعاطفة ، ومنها ما هو خاص بالجنس الأدبي ونوعه ، ولخيال أهمية في تشخيص الصورة وتحويل الحركة الظاهرة .

يرى الأستاذ أحمد الشايب ، أن الصورة تختلف باختلاف الجنس الأدبي ، ففي القصة والأقصوصة والرأية ، والمسرحية النثرية ، تقوم على الملاءمة "بين الشخصيات وترتبط بين الحوادث ، وتعنى بالمفاجآت ، أو المبالغة ، أو المقصد ، ويشترط فيها الوحدة التي تشتمل على الكمال ، والمنهج والتناسب" (١) "فمن البديهي ، أن مقياس الصورة الأدبية هو قدرتها على نقل الفكرة ، والعاطفة ، بأمانة ودقة ، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية ، وهذا هو مقياسها الأصيل ، وكل ما يصفها به من جمال ، إنما مرجعه إلى التناسب بينهما ، وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزجه ، تصويراً دقيقاً ، خالياً من الجفوة والتعقيد ، فيه روح الأديب وقلبه ، كأنما نحادثه ، ونسمعه كأننا نعامله" (٢)

ويرى العقاد " أن الصورة الأدبية عند الشاعر ، تتجلى في قدرته المبالغة ، على نقل الأشكال الموجودة ، كما تقع في الحس والشعور والخيال ، أو هي قدرته على التصوير المطبوع لأن هذا في الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنبغ المصورين" (٣) ويعتبر العقاد أن الخيال في الصورة لا يخرج عن رسم الحركة الظاهرة ، التي لا صلة لها بالشعور ، ويرى أن التشخيص وهو عرض بلاغي ، له أهميته وهو أقوى ألوان الخيال في الصورة ، إذ هو خلق الأشكال للمعاني المجردة ، أو خلق الرموز لبعض الأشكال المحسوسة" (٤)

١ - أصول النقد الأدبي أحمد الشايب ص ١١٣

٢ - (٢) السابق ص ٢٥٠ .

٣ - ابن الرومي حياته من شعره - العقاد - ص ٢٠٧ .

٤ - الديوان - العقاد - المازني ص ١٢٦ .

" والتشخيص هو أرقى أنواع الخيال ، وصورته إنسانية ، من أقوى أنواع الصور فهو يجسد المعنى ، ويبعث الحياة في الصلب الجامد ، ويوجد الرمز للمحسوسات ، ويجسم الأفكار ، التي تتخيل من وراء الصورة ، وتقوم الحيوية فيه ، مقام البرهان العقلي ، وهو الدليل الوجداني الناطق ، الذي لا يعرفه إلا الشعور ، وغيرها من خصائص التشخيص " (١)

ويرى أحمد حسن الزيات أن المراد بالصورة هو " إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسنة " (٢)

ويرى عزالدين إسماعيل أن الصورة تتجمع فيها " عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد ، لكنها سرعان ما تتألف في إطار شعوري واحد " (٣)

وعند إنطوان غطاس كرم : الصورة هي الوصال الخفي بين الكائنات ، وحوار السكون جمع ما تفرق وتنوع ، تعانق الأضداد في كشف واحد " (٤) وعند إحسان عباس " خلق جديد لعلاقات جديدة " (٥) وفي موسوعة أونيفر ساليس التحديد التالي : " الصورة هي لغة الحواس والشعور وهي على أساس العالم " (٦)

وفي موسوعة لاوريس : الصورة في الأسلوب تقضى بإعطاء الفكرة المجردة شكلا محسوسا في الشعر خاصة ، ترتدي الفكرة صورة تحدد شكلها ولونها وبريزها " (٧) وعند بيار ريفردي : الصورة هي خلق صاف من الفكر ، لا يمكنها أن تولد من تشبيهه ، وإنما من

- 
- ١ - الصورة الأدبية ص ١٢٦ .
  - ٢ - السابق ص ١١٠ .
  - ٣ - الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع ، صبحى البستاني ص ١١ .
  - ٤ - السابق ص ١١ .
  - ٥ - السابق ص ١١ .
  - ٦ - السابق ص ١٠ .
  - ٧ - السابق ص ١٠ .

الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات ↔ قصص مجدي جعفر أنموذجا

تقريب ، بين حقيقتين متباعدتين إلى حد ما " (١) وعند أوكتافيو باث : " الصورة تقرب أو تجمع حقائق متناقضة ، ومتباعدة ومختلفة . " (٢)

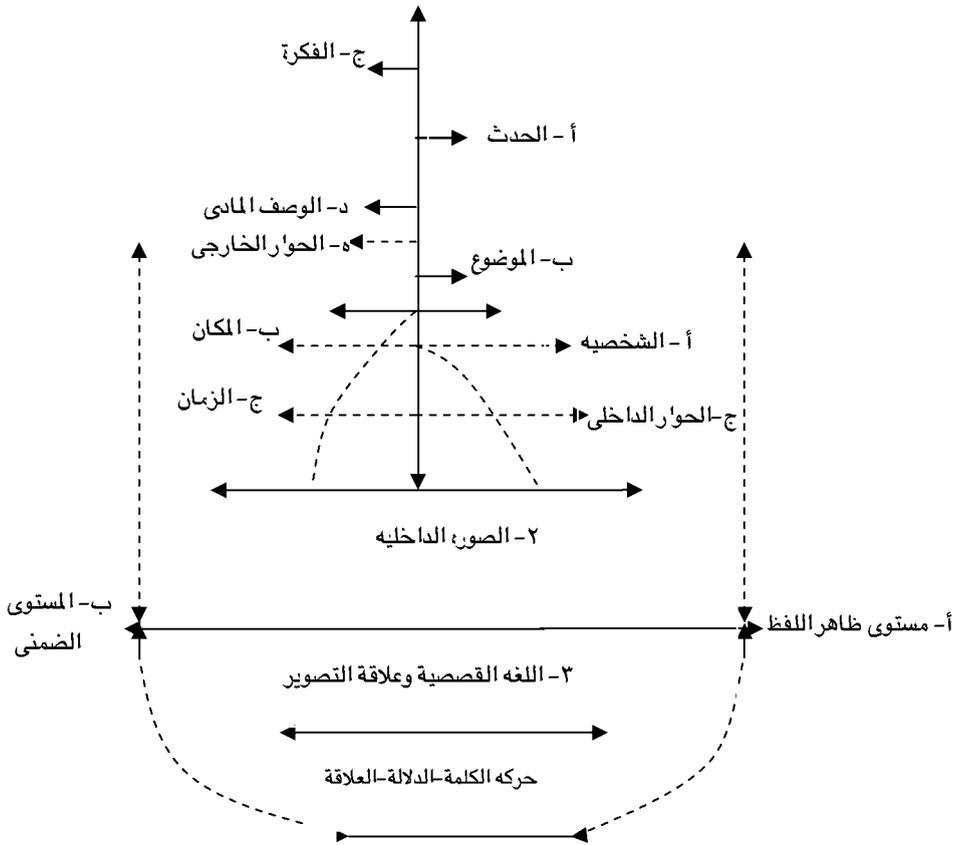
ومهما تباينت الآراء وتباعدت في تحديد مفهوم الصورة الأدبية وتوظيفها داخل العمل الأدبي أيا كان جنسه فإنها حقيقة ثابتة ، تؤدي جملة كبيرة من المهام الوظيفية داخل العمل خاصة القصة القصيرة على اختلاف مستوياتها النوعية ، بداية من الفكرة والشخصية ، إلى آخر العناصر الفنية ، وتساعد عند التحليل الفني ، في توضيح الأبعاد المختلفة لهذه العناصر فتقدم حكما عاما ، وقدرة عميقة للجزئيات القصصية كما سيتضح فيما بعد .

من هنا كان لدراسة الصورة الداخلية في القصة القصيرة أهمية قصوى ، للوقوف على أبعاد التصوير المتعلقة بالشخصية ومفهومها ، ومدى العلاقة الحتمية بينها وبين الصورة والخروج بنتائج ضرورية ، من خلالها يمكن الوقوف على ملامح التصوير المكاني والزمني ، واللغوي .

---

١ - السابق ص ١١ .  
٢ - السابق ص ١١ .

١- الصور، الخارجيه



الشكل الثالث

تصميم يوضح اركان الصورة عامة

الخارجيه والداخليه

## أركان الصورة الداخلية:

### ١- الشخصية .

#### ( مفهوم المصطلح )

#### ١- عند علماء اللغة :

العلاقة بين الصورة ، كمفهوم أدبي ، يعتمد على الحركة ، والحواس ، والشخصية كمفهوم ارتسامي ، يفيض بالحيوية والنشاط ، علاقة محددة وتقريبية ، بداية من المفهوم اللغوي والنفسي والأدبي إذ أن الوقوف على هذه المفاهيم ، والخلوص إلى نتيجة محددة واضحة ، يؤكد على أن العملية الارتسامية ، الشكلية للشخصية واحدة وإن اختلفت من كاتب لآخر .

فالمفهوم اللغوي القريب ، يعطى أبعادا تصويرية دقيقة ، تقوم على الحركة البصرية والسمعية ، وكافة المدركات الحسية ، والتي من خلالها تتشكل الصورة الشخصية في الأذهان مسبقا . وكلمة شخص في معجم اللغة ، تدل على الحركة والانفعال ، وترتبط بالسير والذهاب ، وتتعلق بمد البصر ، وارتفاع الصوت ، وحسن المنطق ، وحسن السيرة" (١)

ففي القاموس المحيط : مادة شخص "الشخص سواد الإنسان وغيره؛ تراه عن بُعد، والجمع أشخاص وشخوص وأشخاص ، وشخص- كمنع شخوصا ارتفع ، وشخص بصره؛ فتح عينيه وجعل لا يطرق ، وبصره رفعه ، وشخص من بلد إلى بلد : ذهب وسار في ارتفاع والشخيص : الجسم ، وأشخصه أزعجه ، وشخص به اغتابه ، وشخص الرامي : جاز سهمه الهدف ، والمتشخص المختلف والمتفاوت" (٢)

١ - الشخصيات الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب كلاني د/ نادر عبد الخالق ص ٩٤ .  
٢ - القاموس المحيط مادة شخص ..... .

- وكلمة شخص التي تطلق على الإنسان كما سبق تدل على التناقض ، وعدم الاتفاق في العادات والصفات والميول والطبائع المتوارثة ، ويلاحظ أن هذا التحليل التصويري قد اتفق عليه علماء اللغة " (١)

ففي مختار الصحاح - وغيره؛ من قواميس اللغة ، يلاحظ أن مادة شخص تدور حول المعاني الحركية المحسوسة. (٢)

مما سبق يلاحظ أن كلمة شخص أو شخصية ، تحمل في طياتها معاني كثيرة ومرادفات متنوعة ومختلفة ، لذلك نرى بعض النقاد ، يهتمون بالبحث في مفهوم التشخيص ، ومدى علاقته بالأدب بوجه عام ، فالبعض يعد التشخيص أو التشخص غرض بلاغي ( الرسم والتصوير ) ، خاصة حينما يطلق على الأشياء الجامدة غير الحسية ، والتي يجعلها الكاتب تنبض بالحركة والحياة ، ويكون ذلك على سبيل الاستعارة. (٣)

ولذلك قيل أن التشخيص تعبير بلاغي ، يسبغ فيه على التجريدات والحيوانات والمعاني والأشياء غير الحسية ، شكلاً وشخصية وسمات إنفعالية إنسانية ، وفي التشخيص قد يعتبر كائن أو شخص ، من نسج الخيال ، ممثلاً لفكرة أو موضوع ، ولكون التشخيص نوعاً من الاستعارة نجده منبعاً ، مطروقاً في الشعر ، كما يظهر في أنواع أخرى من الكتابة الأدبية " (٤)

ب- عند علماء النفس :

الشخصية هي وحدة قائمة بذاتها ، ولها كيانها المستقل ، ينظر إليها علم النفس من منظور نفسي داخلي ، يتعلق بالسلوك ، والأنماط الأخلاقية المتعددة ، وتعريف علم النفس

١ - الشخصيات الروائية "ص ١٤ .

٢ - السابق ص ١٤-١٥ .

٣ - السابق ص ١٥ .

٤ - معجم المصطلحات الأدبية د/ ابراهيم عطية ص ٦٥-٨٦ .

للشخصية ، لم يكن محددًا من البداية ، فقد مر بمراحل كثيرة من التطور والانتقال ، من زُوية إلى أخرى ، فهناك تعريف يختص بالمعنى السطحي للمصطلح ، وهو أقرب إلى تعريف اللغويين ، وهناك تعاريف تنظر إلى الشخصية ، نظرة اجتماعية ، من حيث التفاعل والاندماج ، داخل المجتمع ، كذلك هناك تعاريف تنظر إلى التركيب النفسي والمزجي وما يهم في هذا المجال هو الوصول إلى تعريف محدد يحدد ماهية الشخصية ويفسر مفرداتها الإنسانية ، من حيث هي بناء كلي مستقل ، ومن حيث هي وحدة متنامية داخل وحدات اجتماعية متصارعة ، من أجل البقاء والرقى ، يقول أحد الباحثين في مجال علم النفس محددًا الهدف الرئيسي من تناول الشخصية بالدراسة والتحليل :

" دراسة الشخصية يقصد بها الاهتمام بتلك الصفات الخاصة ، بكل فرد والتي تجعل منه وحدة متميزة مختلفة عن غيرها " (١)

ويقول آخر : الشخصية هي مجموعة سمات الفرد ، كما تبدو في عاداته الفكرية وتعبيراته واتجاهاته ، واهتماماته وأسلوبه في العمل ، وفلسفته في الحياة " (٢)

ورغم أن هذا القول وسابقه يؤكدان ، على مجموعة الصفات الموجودة ، في كل فرد إلا أنهما لم يحددًا ، نوعية هذه الصفات هل هي الصفات المكتسبة ؟ أم الوراثة ؟ المؤصلة داخل الشخصية ؟ أما "مورتن برنس" ، فالشخصية عنده ، " مجموع الاستعدادات والميول والدوافع والقوى الفطرية الموروثة ، بالإضافة إلى الصفات والاستعدادات والميول المكتسبة " (٣)

١ - علم النفس العام د/ محمد أبو العلا ص ٢٨٣ .

٢ - مياديء علم النفس العام د/ عبدالله عبد الحي موسي ص ١٦٦ .

٣ - السابق ١٦٧ .

وبذلك نراه يجمع في تعريفه بين ما هو فطري أصيل في الشخصية وما هو مكتسب من أثر التعامل مع الآخرين " (١)

### ج - مفهوم الشخصية عند الادباء والنقاد :

ينظر الناقد الرئائي ، إلى الشخصية القصصية ، على أنها هي التي تميز العمل القصصي عن غيره من الفنون ، وتجعله فنا مستقلا بذاته " (٢) ومن ذلك يعتقد " رالف فوكس " : أن الرواية ينبغي أن تهتم أساسا بخلق الشخصية " (٣) ويرى " أيان وات " أن الشخصية الرئائية - القصصية - هي ركيزة الرئائي - القصصي - الأساسية ، في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع ، ويذهب إلى أن أهمية الرواية - القصة - تكمن في قدرتها على تحديد معالم شخصياتها ، وتصوير محيط هذه الشخصيات تصويرا مفصلا ، وأن الخاصية التي ينفرد بها كاتب الرواية - القصة - تتحدد في قدرته ، على أن يجسم الأشخاص المتنوعين ويحوّلها إلى شخصيات مستقلة قائمة بذاتها " (٤)

ويناقش الدكتور محمد غنيمي هلال عنصر الأشخاص في القصة ، والمحور الذي تدور فيه وعلاقة ما يحملون من أفكار وآراء يقول :

" الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ، ومحور الأفكار والآراء العامة ، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة ، منذ انصرفنا إلى دراسة الإنسان وقضاياها ، إذ لا يسوق القاص ، أفكاره وقضاياها العامة ، منفصلة عن محيطها الحيوي ، بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما " (٥)

- ١ - الشخصيات الرواية د/ نادر عبد الخالق ص ١٦ .
- ٢ - الشخصيات الروائية د/ نادر عبد الخالق ص ١٧ .
- ٣ - بانوراما الرواية العربية الحديثة د/ سيد النجاج ص ١٩ .
- ٤ - السابق ص ١٩ .
- ٥ - النقد الأدبي الحديث د / محمد غنيمي هلال ص ٥٢٦ .

ويذكر الدكتور "إبراهيم عوضين" " أن الشخصيات هم الأفراد الذين تدور حولهم أحداث القصة والناقدان ( هلال -عوضين ) بذلك الاتجاه يربطان بين الشخصية والحدث إذ هما صنوان لا يفترقان ، لأنهما صدى لرؤى اجتماعية تحمل مضامين فكرية وثقافية وسلوكيات أخلاقية ، تكون هدف القاص ، من قصته ، خاصة حينما تهدف القصة إلى تقديم الخير والجمال والقبح والرذيلة في مجتمع ما " (١)

وقسم النقاد الشخصية القصصية إلى أنواع مختلفة ، حسب ظهورها في القصة وحسب اتجاهاتها الموضوعية والفنية ، وحسب المدارس التي ينتمون إليها ، وينطلقون من معتقداتها الفكرية والفنية ، فكانت هناك الشخصية المسطحة ، والشخصية النامية والشخصية ذات المستوى الواحد وتبع ذلك اختلاف في الرؤية النقدية ، لكل شخصية تبعا لتعدد الأنماط المذهبية " (٢)

ونتج عن ذلك أن تداخلت الأفكار والطرق ، التي تتعرض لدراسة الشخصية القصصية وأصبح لكل شخصية مُسمي فني ، ومُسمي موضوعي ، دون تحديد للعلاقات المتداخلة ، من قبل العناصر الفنية والموضوعية الأخرى ، والتي من شأنها أن تكشف وتوضح النواحي التي بسببها ، سطر الكاتب قصته وفي ذلك يقول د. إبراهيم عوضين : راصداً موقف الكتاب من الشخصية ، واختلافهم في كيفية توظيفها ، استجابة لتأثرهم بالمدارس الأدبية المتباينة :

" ويختلف اهتمام الكتاب بالشخصية تبعاً لاختلاف مدارسهم واتجاهاتهم فالمدرس الواقعية : تفرض على الكاتب أن يدع شخصياته تفسح عن نفسها ، وأن يقف

١ - في الأدب العربي المعاصر د / إبراهيم عوضين ص ١٥٢

٢ - أنظر فن القصة د. محمد يوسف نجم ص ١٠٤

والنقد الأدبي الحديث د / محمد غنيمي هلال ص ٥٢٦

ودراسات في القصة العربية الحديثة د/ محمد زغول سلام ص ١٤

الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات ↔ قصص مجدي جعفر أنموذجا

سلبيا بالنسبة لهم جميعاً ، والمدرسة الرومانتيكية : تحرص على إظهار الشخصية وتوجب على الكاتب ، أن يسلط الأضواء على الذات الإنسانية وقد يعتمد الكاتب في إبراز شخصياته على أحداث القصة ، وقد يعتمد على الوصف ، وقد يعتمد في ذلك على الحوار بين الشخصية وأبطال القصة الآخرين " (١)

والطبيعية : كما يراها زولا ومورد درايزر ، هي بلورة الجانب الفسيولوجي ، في حياة الإنسان وارتباطه الوثيق ، بمملكة الحيوان ، التي تخضع لكل قوانين التطور ، والتي تعتمد على غرائز حفظ النوع ، من أنانية وحب للذات ، وعدم التقيد بقوانين المجتمع وتقاليده إذا وتمت عاقبة في سبيل إثبات كيانه " (٢)

والتعبيرية : اهتمت بالنواحي التعبيرية للشخصية ، من الداخل دون النظرة الخارجية مما جعلها تعاني من التكرار والرتابة والأفكار المريضة والهواجس المشتتة " (٣)

والوجودية : تعضد الالتزام بحرية الإنسان وجوده وكيانه ، ولا يهم بعد ذلك الوصول إلى الخير أو الشر ، الجنة أو الجحيم ، ولا تخلو الوجودية من الأفكار الفلسفية ، بل هي تطبيق صريح لها ، وفرقا كبيرا بين وظيفة الفلسفة ، التي هي البحث عن الحقيقة ، ووظيفة الأدب التي تعتمد في أساسها ، على التصوير والرمز والاستعارة والتشبيه ، ويكون الخيال من دعائمها " (٤)

ويذكر د / محمد غنيمي هلال أن للكاتب في تصوير الشخصيات النامية طريقتين :

الأولى : أن يكون الشخص في القصة متكافأً مع نفسه أي منطقيا في صفاته ، بحيث يمكن تفسيرها كلها بالحالة النفسية والموقف ، ولا يكون فيها تناقض غير مفهوم ، فتكون

١ - في الأدب العربي المعاصر د/ إبراهيم عوضين ص ١٥٢

٢ - المذاهب الأدبية د/ نبيل راغب ص ٩٨

٣ - السابق ص ١٠٩

٤ - السابق ص ١٢٢ وما بعدها .

مهمة القص أن يوضح ما هو مختلط مضطرب، في المخلوق الإنساني، ويوازن اتجاهات قواه وينظمها، فالشخصيات تتطور في القصة، وقد تغير أفكارها ومسلكتها بتقدم الأحداث ولكنها تظل واضحة الجوانب موضوعيا، بمجرى الأحداث الفنية، مفسرة في ضوء طبيعتها ودوافعها وصراعها، فيسهل الحكم على هذه الشخصيات، ويقربهم القاص إلى الإدراك وفي هذا الإتجاه سار أكثر الكتاب منذ الواقعيين، وعلي رأسهم "بلزك" <sup>(١)</sup> وأطلق على هذه الطريقة التحليلية التي يقوم الكاتب فيها بشرح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها، ويعقب على بعض تصرفاتها <sup>(٢)</sup>

والطريقة الثانية : يحرص فيها الكاتب على ألا يكون الشخص منطوقا مع نفسه في سلوكه ذلك أنه يتوافر فيها عنصر التوقع والمفاجأة، في سلوك الشخصيات في القصة، وهذا جانب هام من، جوانب الصراع والتفاعل، تكتسب به الشخصيات حيويتها <sup>(٣)</sup> وأيا كانت الطريقة، التي تطرح من خلالها الشخصية، أو المدرسة التي تنتمي إليها أو ينتمي إليها القاص، فإن الشخصية القصصية ذات أطر فنية وموضوعية ثابتة تتعلق بالعرف والتقاليد، والقضية التي تدور في فلكها، وهنا تكتسب الشخصية خصوصيتها داخل العمل الفني، أيا كان نوعه وجنسه، هذه الخصوصية تعود بالضرورة إلى البيئة المحلية الأولى التي تعبر عنها، وتعود إلى المركبات الثقافية، التي يتشكل منها فكر الكاتب نفسه.

ولا شك أن نظرية الشخصية القصصية، تطورت كثيرا عن ذي قبل، وأصبحت الرؤية الفنية لمركباتها ذات وجوه عديدة، تتأثر في مجملها بالثورة العلمية والفنية الهائلة

١ - النقد الأدبي الحديث د. محمد غنيمي هلال ص ٥٣٠

٢ - فن القصة د. محمد يوسف نجم ص ٩٨ -

٣ - النقد الأدبي الحديث د. محمد غنيمي هلال ص ٥٣٠ - ٥٣١

التي انطلق من خلالها القرن الجديد، وموقف الإنسان المعاصر من جملة هذه التطورات وتركز ذلك كله في عملية التناول حتى أصبح التصوير سمة عامة تحيط بخلق الشخصية هذا التصوير الذي لا يبعد عن الموضوع والقضية، ولا ينحصر داخل القيم البلاغية الجمالية فقط، بل يمزج بين كلا منهما فيحيل الشخصية، إلى أسلوب ونمط حياة نقبله أو نرفضه وتكون القضية لإشكالية المحيطة بها، تابعة لذلك. وتلك عملية فنية دقيقة، تحتاج إلى فهم كامل لدقائق الصورة وترجمتها إلى واقع شخصي ينبض بالحركة، وينفعل بالموقف وتكون له مركبات نفسية واجتماعية مقبولة – لا تخرج عن المألوف والممكن بأية حال من الأحوال.

ولا يجب على الكاتب أن يحصر نفسه داخل فكر معين أو مذهب أو اتجاه خاص ثم ينطلق من معايير خاصة – ليقدم أفكاره وأشخاصه – وفي النهاية – تتعارض القضية مع الشخصية – والبيئة التي أفرزتها، كل هذا يؤكد على أن للكاتب القصصي المكانة الأولى داخل النص فهو القائد، الذي يقود الأفكار والأشخاص نحو الهدف، دون إقحام، أو تجني أو تعاطف.

## ٢- المستوى التعبيري التطبيقي :

القراءة المتأنية لمجموعة أم دغش القصصية، توضح أن الكاتب، قدم مجموعة من الشخصيات والنماذج الإنسانية، ذات مفاهيم خاصة ومحددة.

أولا : لأنها ليست نماذج تقريرية ثابتة، بل متغيرة، تتغير بتغير القضية والفكرة.

ثانيا : أيضا لأنها نماذج عامة – تمثل الحياة المحلية الداخلية والخارجية، فهي تمثل الواقع المحلي البيئي الأول عندما تقترن بالقضية المحلية، وتمثل الواقع الخارجي حينما تتجسد من خلالها عملية التقابل بين الاتجاه الأول المحلي والاتجاه الثاني

الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات ↔ قصص مجدي جعفر أنموذجا

الخارجي ، وفي كل فالإشكالية الاجتماعية والعلمية. هي محور الصراع، لدي الشخصية، والكاتب معا .

يؤكد ذلك العلاقات الزمنية والمكانية ، والقضايا التي تكمن خلف كل نموذج إنساني فالزمن مفتوح في أغلبه ، ليس مقصورا على النموذج ذاته ، بل ممتد ومعبر، عن كافة العناصر، والمكان محدد بعلاقات نسب فقط ، ليس للشخصية فيه اندفاع أو تفاعل ، على أساس أنه ليس المكان الأوحد .

أضف إلى ذلك الصورة، وطريقة الرسم ، المعتمدة على التشبيه والاستعارة والمجاز بغرض إظهار خصائص الشخص ونقائصه ، وميوله وديوافعه وحقيقته ، وذلك من خلال العلاقات الاجتماعية المحيطة به ، هذا في الأغلب الأعم ، لذلك يبدو بوضوح أن الشخصية الصورة ، والمعبر عنها بالكلمات، ذات مستويات عديدة، موضوعية وفنية ، خارجية وداخلية، منها ما يعود على الواقع الاجتماعي، ومنها ما هو خاص بفكر القاص نفسه – وأهم هذه المستويات التعبيرية :

أ- المستوى الموضوعي.      ب- المستوى التصويري.

أ- المستوى الموضوعي :

المستوى الموضوعي ، مستوي دلالي نقدي ، انطلق منه الأديب ، من خلال الوظيفة الأدبية للأدب والقصة خاصة ، والتي تعتمد على المواجهة الحاسمة للواقع والمجتمع ، بغرض المعرفة والإحاطة ، بالمشاكل والعيوب الشائعة، التي تسيطر على وجود الإنسان ، وقد يتعارض ذلك المفهوم الموضوعي ، مع الواجهة النقدية على أساس أن الواقعية النقدية " لا

ترى في الإنسان سوى الكائن البائس ، السجين المحاصر ، بالعدم من كل ناحية ، ونهايته محتومة مهما فعل ومهما أنجز" (١)

وهو تعارض إيجابي لأن المعالجة الموضوعية ، حاول الكاتب من خلالها ، اجتياز هذه المرحلة عن طريق طرح الأسباب الاقتصادية والاجتماعية ، التي وضعت الشخصية في هذا الإطار ومن ثم كان العرض القصصي ، منصبا على معالجة القضية ، من خلال الهم الإنساني الناتج عن الهم الاقتصادي ، الذي يُعد المحور الموضوعي الأساسي في المجموعة بأكملها .

ومن هذا المنطلق يمكن تقسيم الشخصيات التي وردت في المجموعة إلى ، عدة تقسيمات حسب كل نوع ، وحسب الجنس البشري ، فهناك شخصية المرأة ، بما تحمله من أثار اجتماعية سلبية ، وهناك الشخصية الطفولية ، النموذج المنتهك ، نفسيا وبدنيا واجتماعيا ، وهناك الشخصية الجندية ، التي تعبر عن فترة الصراع النفسي إبان النكسة وهناك الشخصية المعوقة بدنيا ، وسياسيا ، واقتصاديا . وهناك الشخصية المتأزمة ، بفعل التراجيح الداخلي والخارجي ، والتي تُعد تعبيراً عن الحالة الإنسانية عامة .

هذه النماذج وغيرها تعكس الأهمية الموضوعية ، لفن القصة الآن ، ومدى تطوره وتفاعله مع واقعه الحقيقي ، وتكشف عن قدرة الكاتب ونماذجه البطولية ، المستمدة من واقع الحياة المعاصرة ، في استيعاب جُملة كبيرة من الإدراكات ، والحقائق والقضايا والتي اجتازتها القصة ، في مستهل القرن الجديد ، والتي تمثل حالة التطور والانتقال ، في ظل الأبعاد الحضارية المورثة وفي ظل الثورة العلمية المحيطة بنا من كل جانب ، التي تفرز السلبيات وتقدم المستهلك ، دون مراعاة للقاسم الإنساني المشترك ، المتمثل في الحرية

الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات ↔ قصص مجدي جعفر أنموذجا

العلمية الإيجابية ، وأن الحضارة والمدنية والثقافة ملك للمجتمع البشري علي اختلاف لونه وانتماءه .

### ١- النموذج الافتقاري :

الافتقار عملية نسبية ، ملازمة للإنسان دائما ومعتادة ، لا يغادرها الشخص، إلا في حالات قليلة جدا ، واعتماد الكاتب على هذه الخاصية ، أمر ضروري وطبيعي ، إذا خلا من المبالغة ، والتزييف وجاء في إطار التوجيه المجتمعي ، وغالبا ما يكون لا شعوري ، ليس بهدف أن الأدب والفن القصصي ، غالبا ما يقدمان النماذج المعتدى عليها ، أو المقهورة أو السلبية ، التي تفتقر إلى الإصلاح والتطور ، ويكون هدف الكاتب ، هو محاولة الوصول بهذه النماذج ، إلى أقصى درجة من النقد ، وعرضها في صورة معالجة اجتماعية حياتية للواقع .

وعلى ذلك فالافتقار سبب وحافز ، لدي الكُتاب الواقعيين الجُدد ، يحرصون دائما من خلال النقد ، على تأصيل هذه الخاصية ، بدافع إصلاح الفرد والمجتمع ، ومن عيوب هذه الوسيلة الموضوعية ، أن الكُتاب الملتزمين عادة ، ما يلجأون ، إلى الشخصيات ، التي تحمل هذه الخاصية ، ويغفلون النماذج الإيجابية ويهملون ، لأنهم دائما محاصرون بالتشاؤم ويتسترون وراء النزعة الإصلاحية .

وعلى كل فالافتقار ، بصفة عامة " وظيفية ضرورية في كل الحكايات العجيبة إذ هي التي تحبك العقدة " (١) ومن الممكن تصنيف هذه الخاصية إلى مجموعة من التصنيفات ( الذاتية - الجماعية ) المادية - المعنوية - الإنسانية - الأدبية - الدينية ، واعتماد الناقد الأدبي ، لا يجب أن يكون محصورا داخل هذه التقسيمات ، لأن الشخصية تختلف

١ - مدخل إلي نظرية القصة تحليلا وتطبيقا . سمير المرزوقي ، جميل شاكر ص ٣٠

باختلاف العصر، والبيئة والمجتمع، والعلاقة هي التي تفرز وتحدد نوعية الاقتنار، وهي التي تفسر المواءمة الاجتماعية وتحدد العلاقات الموضوعية، التي كانت سببا، في تأصيل هذا الاقتنار.

من هنا فإن الناقد القصصي دائما، مطالب بالبحث عن الدوافع الكامنة داخل الشخصية، من خلال اتحادها، أو انفصالها، عن العناصر البنائية، الموضوعية والفنية ومن نتائج البحث في هذه الإشكالية، أن تحديد نوعية الاقتنار، ونسبته، وأهميته تعود بالضرورة وإلى نوعية الشخصية ومشكلاتها، وعلاقتها بالمجتمع، نفسيا وإنسانيا وأخلاقيا، ودورها الإيجابي أو السلبي، والاعتراف أو الرفض والإنكار، وهنا يمكن الوقوف على كافة العلاقات الفنية والموضوعية.

#### أولا: المرأة.

للمرأة في " أم دغش " حضور قوي، يُنبئ عن وعي الكاتب، بدورها وأهميتها داخل العمل، ليس على المستوى الفني والموضوعي فحسب، إنما يتعدى ذلك إلى طرح قضايا اجتماعية، وأخلاقية، واقتصادية من شأنها أن تقف على الكثير من ملامح الحياة، في مجتمعاتنا الحديثة، وفي تصرفات الأفراد الآخرين وهذا يؤكد على أن تعامل الكاتب معها كان على سبيل أنها نموذج عام، تنبعت منه كل الإشكاليات، وهذا الموقف قريب جدا، من رؤية الكُتاب السابقين، لحركة المرأة في المجتمع، يقول نجيب محفوظ:

"لا يوجد ثمة حركة بين الرجال، إلا وراءها امرأة - المرأة تلعب في حياتنا الدور الذي تلعبه قوة الجاذبية، بين الأجرام والنجوم" (١)

١ - السراب. نجيب محفوظ ص ٣١٠ نقلا عن صورة المرأة في الرواية المعاصرة د/ طه وادي ص ٥٢

ويقول المازني: " المرأة أكثر تمثيلا للنوعية، في حين أن الرجل، أكثر تمثيلا للفردية" (١)

ويقول د/ طه وادي: مما يؤكد صلاحية المرأة، لتكون رمزاً للواقع، الذي تعيش فيه، أن شخصية الفتاة، في أسرة معينة، أكثر دلالة من الفتى، على نوع الرعاية والتغذية التي يتلقاها في هذه الأسرة، كذلك نجد المرأة قادرة على أن تستقطب بحساسيتها المتأنية وإتزانها العاطفي مثل مجتمعا وتقاليد، بجميع عناصرها، استقطابا، يبلغ حد الثبات والتكرار، فإذا قلنا طالبة الجامعة، أو المرأة العاملة، أو الفلاح، أو بنت البلد..... علي سبيل المثال، فمن السهولة بمكان، أن نستجمع في الذهن صفاتها - لا كفردي - وإنما كنموذج، يتسم بسمات عامة، لا تكاد تفردها خصوصيات تذكر" (٢)

ولكي تسير النظرة القصصية للمرأة، في ضوء هذه الدلالات الموضوعية، كان تعامل الكاتب معها في هذه المجموعة، مستندا إلى الاعتماد على الحرية والزمن، كركنين أساسيين طرحت من خلالهما القضية، فالحرية المفقودة، قيد يحاصر الشخصية، والزمن قناعا لعملية الفقد هذه، والجمع بينهما في نماذج ذات صفات، وخصائص بيئية واجتماعية، عن طريق تحديد الصورة والرسم، يصل بالحكاية إلى ذروتها، وغايتها من الواقع، بالإضافة إلى المستويات الصوتية، المتعددة داخل السرد، والشعور بالمفارقة والافتقار، في الحاضر والمظهر وامتدادها إلى المستقبل غير المعلوم.

ولا شك أن هذا من شأنه أن يقدم الكثير، من المراحل التي مرت بها المرأة، في المجتمع العربي الشرقي، ممثلة للنوع، وليست كنموذج، تتفق معه أو تختلف.

١ - حصاد الهشيم، للمازني ص ٧٢ نقلا عن صورة المرأة في الرواية المعاصرة د/ طه وادي ص ٥٢

٢ - صورة المرأة في الرواية المعاصرة د/ طه وادي ص ٥٢-٥٣

وهذا يقودنا إلى أن بُنية العمل القصصي ، متجددة بتجدد الموضوع ، وامتطورة بتطور النموذج ، ( الشخصية ) ، مما يعني أنها ليست حقائق مطلقة جامدة غير قابلة للتحويل والتغير ، إذ هي تستند إلى ثلاثة أركان ، تتغير وتتبدل بتغيرهم وتبدلهم وهي ( الإنسان - المجتمع - الفنان - الأديب - القاص ) ، وهذا كله يتطلب - وعيا أكثر ، وشمولية وإحاطة من الأديب ، بالمجتمع ونضجه ، وعدم وقوفه عند حد النموذج فقط .

ومن معالم التجديد في تناول الشخصية ، في مجموعة " أم دغش " ، أن القهر والحرمان والافتقار إلى الحرية ، وغير ذلك ، لم تكن دافعا أمام الكاتب لأن يحو أشخاصه ويستغرق في وصف هذه الأسباب ، كما كان يفعل الكُتّاب السابقين ، بحجة أن مثل هذه الظروف ، لا يمكن أن تفرز نماذج إيجابية ، أو ذات كيان إنساني ، له خصوصيته المعروفة والأمثلة علي ذلك كثيرة ، وكان من سلبياتها ، أن الاهتمام بتطور الشخصية ومعوقاتهما يأتي في المرتبة الأولى ، مما يفقد الشخصية ذاتها فنيا وموضوعيا ، كثيرا من حركاتها وحريرتها داخل العمل ، وتصبح السيطرة المطلقة للكاتب ، هي المحرك الأساسي للشخصية .

كل هذا يؤكد على أن هناك فرقا كبيرا ، بين تعامل الكُتّاب فيما مضى وفي الوقت الحالي الفنان فيما مضى ، كان مهتما بالأسباب والدوافع ، مغلفا برؤيته ، بالتطلعات السياسية والانتقالات المجتمعية المرتبطة بنظم الحكم والإدارة ، وانعكاس ذلك على الشخصية القصصية ونموها داخل محيط العمل .

أما اليوم فالكاتب يتناول الشخصية ، من منطلق ثقافته الجديدة ، ومعارفه المتنوعة متأثرا بثقافة الصورة ، على اعتبار أن " الكتابة ما هي إلا نقوش تصويرية ، لا تختلف عن

ريشة المصور ، فالوسائط ليست هدفا في حد ذاتها سواء أكانت هذه الوسائط ألوانا أم كتلة أم فراغا أم أصواتا ، إنها مادة يقدمها المبدع لتفصح عن جوهرها " (١)

وهذا من شأنه أن يجعل التطورات العلمية المتمثلة في المرئي والمسموع والتكنولوجيا وغيرها ذو تأثيرات مباشرة على الكاتب ومادته ونماذجه ، مما يدفعه لأن يركز في فكرته وموضوعه ، على مجموعة القيم الإنسانية ، ونظم الحكم والعلاقات الاقتصادية ، والعلم والدين والمنطق والعقل ، والمعقول واللامعقول ، وكلها أبعاد تتراجع أمامها المعتقدات السابقة ، التي فقدت مصداقيتها في تحقيق الأماني والتطلعات ، التي كان يحلم بها الإنسان العربي .

وليس مجدي جعفر بدعا في ذلك ، فهو ينتمي للجيل الجديد ، الذي يعبر عن ثقافة عصره ومعارفه ، وحرفته الفنية القصصية ، فلا يستطيع أن يمحو أشخاصه ، ولا يستطيع أن يقف على مشارف القضية فقط ، وخير دليل على ذلك أن شخصيات " أم دغش ، وجدتي والطائر ، والرحلة ، والخروج من الدائرة المغلقة " ، وشخصية المرأة عموما ، بالإضافة إلى بقية الشخص ، تجسدت فيها الإشكاليات والتجارب الاجتماعية ، من خلال رسم الشخصية وتحديد مواصفاتها النفسية والخلقية ، التي بدورها تفصح عن الواقع الحقيقي بإيجابياته وسلبياته ، دون أن يتدخل الكاتب ، ويحدد هذه الأبعاد .

فأم دغش ، امرأة فقدت حريتها ووطنها ، بجانب أنها تفتقر إلى التعليم ، ونوع الافتقار فيها مادي - معنوي - إنساني ، المادي: يتعلق بالمجتمع ، وتخلفه ويسمه بالجهل والفقر وغياب الوازع الديني ، والمعنوي: يتعين في علاقاتها الزوجية واتساع الهوة بينها وبين

١ - نحو مفاهيم مغايرة لنظرية الأدب" د/ أحمد يوسف" ص- ٢٠ نشرت في مؤتمر تجليات الفنون في النص الأدبي بدير بجم أبريل ٢٠٠٨

زوجها ، في العادات والتقاليد ، والتفاوت بينهما ، والإنساني : يتعلق بالأزمة النفسية التي تحاصرها ، وفشلها في العودة مرة أخرى إلى وطنها الأول .

تقول أم دغش : " قبضوا الثمن ورموني للقيظ والحر والصحراء ، والبدواة والحياة القاسية ورجل مزاج ، فارغ العينين ، يكبر أبي سنا ويقارب جدي في العمر !  
عشرين عاما عشتها معه ، ما شفت فيها راحة !

كنت أتمنى أن أكل يوما وأجوع يوما في مصر ، أرتد في عشة على النيل مع بائع فجل أو سائق عربية حنطور ، أو أعيش عمري كله عانسا بدون زواج ."<sup>(١)</sup>

وتقول أيضا : " مرة نمت ودموعي على خدي - حلمت أنني حمامة طائفة - ظللت أطيرو وأطير ، حتى شفت النيل ، نزلت فرحانة ....."<sup>(٢)</sup>

ويقول الكاتب : " مع قرآن الفجر تصعد أم دغش إلى السطوح ، تدخل برج الحمام وتبقى مع الحمام ، حتي شروق الشمس ، ولا ندري إن كانت تنوح أم تهدل ، يأتي صوتها همسا أحيانا ، وزعيقا أحيانا ، أوقاتا تبكي ، وأوقاتا تضحك ، تناعي الحمام وتلاغيه يقف على راحتي يديها ، وفوق رأسها ، وعلى كتفها ، يحلق حولها ، منظر جميل وبديع يبدولنا من الشرفة الصغيرة :

أم دغش تلتقط حبات من الحبوب بفمها ، أو قطرات ماء ، وتلجه في منقار فرخ الحمام الصغير ، وقبل غروب الشمس ، تجلس معه لساعات ، ولا ندري متى نمت العلاقة بينهما ولا كيف فقهمت لغة الطير؟! .... فما يكاد الحمام يشعر بقدمها حتى يحلق حولها ويتقافز طربا ، كأطفال صغار- يستقبلون أمهم بعد غياب أو كعاشق يقابل محبوبته"<sup>(٣)</sup>

١ - أم دغش ص ١٤-١٥

٢ - أم دغش ص ١٤-١٥

٣ - أم دغش ص ٩-١٠

بين ضمير الكاتب ومأساة أم دغش تبدو الأزمة القصصية ، ويتضح الهدف من طرح النموذج، ومدى توفيق الكاتب ، وقدرته الفنية في تناول القضية بواسطة التركيز ، على تحديد أركان بُنية الشخصية ، وثباتها على موقفها ، ورفضها الاستمرار ، وعجزها عن تحقيق الأمنية ، مما يوحي بأن هناك رسالة اجتماعية واضحة ، تتجلى في تصوير الواقع من خلال الشخصية ، ومن خلال ضمير الكاتب ورموزه ، التي يختلط فيها الشجن بالسخرية ، والفكاهة بالمأساة ، ومن ثم الاستفادة الحقيقية من التجربة الخاصة ، المتعلقة بتصوير الطبقات الدنيا ، وتحولها على المستوى الإنساني ، وقد تجلت الأزمة القصصية في فرض الواقعية ، في البناء الكلي للنموذج ، ومن ثم الحضور المباشر ، والحركة الدوئية والحيوية ، الإيجابية للشخصية ، التي توفرت بفضل الموازنة النفسية ، بين الواقع وإفرازاته وبين العملية الافتقارية ، الناتجة عن التراجع المادي ، والاقتصادي الذي أنتجته ، شخصية أم دغش.

وفي قصة " جدتي والطائر" يبدو التشابه في تناول ، مع اختلاف النموذج ، فالوسيلة هي الصورة ، والهدف يدور حول الانتقالات والتحويلات الاجتماعية ، التي مرت بها القرية المصرية ، والأزمة القصصية ، تتحدد في الرسالة ، التي يود الكاتب أدائها وإيصالها ، من خلال موهبته ، وفنه وثقافته ، ومدى استخدامه للرمز ، بطريقة خارجية مبتكرة ، تتفق مع واقع الشخصية ، وحياتها ، من خلال الطائر الغريب ، الذي يرمز بدوره ، للتشاؤم والخراب .

ونوعية الافتقار ، تتحدد في الفراغ النفسي ، الإنساني في حياة الجدة ، على أثر رحيل الزوج ، والنتائج المترتبة على ذلك ، من القسوة والمعاناة ، واختفاء الرعاية ، وافتقار آخر نلاحظه ، في نسيج هذه الحكاية ، وهو الهجرة الزراعية ، وبوار الأرض ، أو التخلي عنها ، وتناول الكاتب ، لهذه الشخصية ، من هذه الزاوية ، معتمدا على الرمز الخارجي ، ومتمكنا على

الصورة، كعنصر أساسي يعكس المهمة الإنسانية، لفن القصة، ويؤكد على أن البعد الاقتصادي، من العناصر الأساسية، التي يعتمد عليها القاص، في طرح قضيته، وتقديم شخصوه، حيث لم تعد القيمة الحقيقية، للفن القصصي، في سرد مجريات الأحداث بغرض الصدق، مع الواقع المباشر، وإنما تتعدى الأهمية القصصية، أبعد من ذلك، حيث إيقاظ العصر، والضمير الاجتماعي والإنساني، وابتكار وسائل فنية، تساعد في توضيح أركان الصورة.

والم تأمل في الرمز، المناهض لشخصية الجدة، يلحظ أن الغموض، الذي يكتنف هذا الرمز، تفسره المراحل المختلفة، التي مرت بها الشخصية، ويدرك أن ثمة توظيف جديد للرمز، كعنصر له وظيفته الإيحائية، داخل النص، فحينما نتتبع مسيرة الطائر، بالتحليل والتشخيص، نكتشف أنه الوجه الحقيقي للواقع، الذي يريد الكاتب، أن ينبه إليه ويحذر منه، وقد ظهرت، براعة الكاتب، في التحليل النفسي، ووصف العقل الباطن، والخلوص إلى تأكيد، نوعية الافتقار، عن طريق الحسرة، التي سيطرت، على الشخصية.

يقول الكاتب مصورا غياب الجد وحسرة الجدة :

" ولكن يوم أن غاب غابت الشمس ، وركب الغرباء الأرض " (١)

ويقول مستخدما الرمز الخارجي : " طائر غريب يحوم ، تتوقف ، تنظر للطائر، يخلق في صحن الدار، حول المصباح المطفأ المتدلي من السقف، ووضع الذباب عليه البيض فامتلاً عن آخره، بل واسترح الذباب على الحبل الذي يحمل المصباح، وعلى المروحة المثبتة على

الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات ↔ قصص مجدي جعفر أنموذجا

الجدار، ينتظر الفقس، الطائر صغير في حجم عقلة الإصبع، استغفرت الجدة، واستعادت ومضت إلى غرفتها....." (١)

" كانت الجدة، ترى الطائر الغريب يحوم حول الصباح، وأصبح بحجم الفيل وجلست الجدة تنظر للطائر الذي يكبر ويكبر وينبت له جناحان وفيما كانت الجدة مشدودة إلى الطائر كان الصبي يضع في حجرها، علب المرني والحلاوة وأكياس سكرالنبات " (٢) وبين النتيجة الموضوعية، التي تمخضت عن الحسرة، وبين الرمز الخارجي، نستطيع أن نحدد الملامح الخارجية، للنص والوقوف على أهم المتغيرات، التي طرأت على واقع الحياة المصرية خاصة القرية، في ظل الانتقالات العصرية الجديدة، وذلك ما قصده الكاتب من طرحه لهذه الشخصية.

وفي القصص الأخرى: " الرحلة - طريق الندامة، وأقصوة الخريج من الدائرة المغلقة" يطرح الكاتب، نماذج أكثر شمولية ونضجا، فالمرأة في هذه النصوص، ليست المهمومة بهموم الواقع المحلي فقط، وإنما هي النموذج، الذي ينظر إلى الواقع العالمي الحضاري الإنساني، المناهض للمدنية غير الحقيقية.

ففي " الرحلة " : تلعب المرأة، دورين مهمين، الأول: الحبيبة والثاني: ( الزوجة - الأم) وقد خلص الكاتب، إلى تقديم عدة مفارقات، موضوعية وإنسانية، ستظل هاجسا يطارد المدنية المادية، الخالية من الأبعاد الأساسية، التي ينمو في ظلها، الإنسان الباحث عن العدل، والمتطلع إلى الحرية، وقد كان للمفارقة، في التوظيف والانتماء، أثر مباشر، في تنمية الفكرة، والموضوع وبلوغهما، حد الإزدواج القصصي.

١ - أم دغش ص ٢١

٢ - أم دغش ص ٢٧

فالأحداث الموجهة، للموضوع والفكرة، وقعت في بلاد أجنبية، مناهضة لمصر والأشخاص يتمتعون، بإيجابية الانتماء الوطني والإنساني، والأزمة القصصية، تتلخص في مقتل العالم المصري، الذي وقفت المدينة الغربية، حائلًا أمام رجوعه إلى وطنه، ومن ثم الانهيار الكامل، للزوجة نفسيًا ومعنويًا وماديًا، واستقرارها في مصحة عقلية، وانعكاس هذه الأحداث وامتدادها إلى الجيل الثاني، الذي يمثله الابن، والنتيجة الواقعية لفشله، في تحقيق الحب والعاطفة بطريق الإسقاط المباشر، هذه الأحداث المرتبة، ترتيبًا تصاعديًا وهؤلاء الأشخاص، الذين يمثلون تيارات، وأجيال متعاقبة، مختلفة ومتفاوتة، وتلك الفكرة المحلية العالمية، التي يختلط فيها الحب في أسمى معانيه (الوطني - العاطفي - الإنساني) بالهمجية والأنانية، كل هذا أنتج المرأة الحقيقية التي تنعكس عليها ملامح الواقع، فبين أم دغش، وهذه النماذج، تبدو الصورة واضحة، وأن المأساة ليست داخلية فقط، وإنما هي مأساة الضمير الإنساني، المعرق في المادية.

يقول الابن " قالت أمي : لأول مرة أكتشف أن للعلم في بلادنا ، مافيا وعصابات، تزناد شراسة ووحشية، عن مافيا وعصابات المخدرات ، تحتكر العقول الفذة، وتوظفها لخدمتهم، وخدمة من يدفعون ، والمشكلة أنهم أرادوا أن يجرموا مصر. من علم أبيك ويقصر، على دولة معادية لمصر"<sup>(١)</sup>.

" نعم : نعم يا دكتور أنا ابن العالم المشهور : الذي قُتل في ظرف غامضة "<sup>(٢)</sup>

ويقول : أمي أمي يا دكتور أذكرها .. كالفراشة ، كالعصفور ، درست البالية والموسيقى والأوبرا ، لها قلب رقيق ناعم ، إذا عزفت ، وإذا رقصت ، وإذا غنت ، ينساب الدفء إلى

١ - أم دغش ص ١٣١

٢ - أم دغش ص ١٣٢

قلبك خدرا لذيذا ، وتنتشي بروحك وتتألق ، تشيع البهجة في النفس ، وتتحرر الروح من أغلال الجسد وتنطلق ..... لا أكتمك سرا يا دكتور إذا قلت أنني أخذت موسيقى أمي وأغنياتها ورقصاتها ، وجعلتها مواد إجبارية تُدرس في الحياة الثانية : نعم : نعم : يادكتور الرصاصة التي لم تخطيء رأس أبي أسالت الدماء ، من قلب أمي الرقيق ، لم تحتل الموقف برمته ، فقضت جُل حياتها في مصحة نفسية وعقلية....." (١)

وفي طريق الندامة : تبدو المرأة أكثر جسارة وجرأة وإن غاب التبرير ، وحل محله الرمز لكنها متطلعة ، باحثة عن عالم آخر ، ودنيا جديدة ، وفي أقصوصة " الخروج من الدائرة المغلقة " يطرح الكاتب، قضية الولد والبنت ، الذكر والأنثى ، وإيثار الذكر، على الأنثى، في مجتمعاتنا والمتأمل في النماذج السابقة ، المرأة عموما ، يمكنه الخروج بعدة نتائج أهمها :

أولا : موقف الكاتب من هذه القضية ، وهو موقف الراصد - المقرر والمعالج

الذي يحدوه الأمل ، فالأحداث وقعها ونتائجها ، والعلاقات الإنسانية أبعادها المختلفة المتفاوتة ، ولفن القصصي طاقاته المتعددة والمتجددة ، ومن بين هذه الإشكاليات مجتمعة ، قدم مجدي جعفر رؤيته، من خلال مجموعة الأحداث، والعلاقة والرغبة، في التجديد ، معتمدا على التحليل لنتائج الحدث ، وليس مسبباته ، وكأنه شاهد عيان ، عاصر هذه الوقائع .

ثانيا: العملية الافتقارية في هذه النماذج، ليست عملية داخلية، خاصة بقدر ما هي عملية إزدواجية، محليا وخارجيا ، يشترك فيها الجميع، إنسانيا ووجدانيا ، عقليا وماديا وعاطفيا، ومن بين أسباب هذا الافتقار ونتائجه .. وبين آلياته ووقائعه ، خرجت هذه الصورة، المشتركة للمرأة والمجتمع .

ثانيا: الباحث عن الحرية :

" إن الحرية هي مناط الفن، وروح وجوده ، تنعكس دائما، على مضامينه ، ولن تكف هذه الرموز، عن أن ترتفع ، مادامت للإنسان، آفاق يسعى إلى إدراكها ، وما دام الفن، أداة الروح، في تطلعها، إلى المد الرحيب " (١)

وقد تختلف الفنون، باختلاف طرائقها الخاصة، في التعبير، لكن ثمة عاملا مشتركا يجمع بين كافة، الأعمال الفنية، ألا وهي القدرة الإبداعية ، التي يستقدم الفنان، عن طريقها إلى عالم الوجود، مخلوقات أو كائنات، إن صح هذه التعبير – لم تكن منتظرة ، ولم يكن وجودها في الحساب ! وسواء أكانت أداة الفنان في الإبداع، هي الأنغام، أم الكلام، أم الرخام، أم الألوان أم غير ذلك ، فإن ما يبدهه الفنان، عن طريق ذلك النشاط الحر الذي يطلع به، لا بد بأن يجيء ، عملا أصيلا، له طابعه الخاص ، بحيث يصح أن نقول عنه، أنه نسيج وحده ، ولكنه في الوقت نفسه، عملا اجتماعيا تخاطب فيه " الأنا " ، تلك " النحن " التي تحيا بين ظهرانيها، وكأن الفنان يضع خبرته الخاصة ، في خدمة تلك الحقيقة الاجتماعية ، التي يبده من أجلها " (٢)

ويقول أحمد حسن الزيات مستعرضا حرية الكاتب ، وحصرها في عدم التقليد والذكاء في ترتيب الصور: ليس الجمال في الفن المعنوي أو الحسي، أن نحكي الطبيعة محاكاة الصدى ، ونمثلها تمثيل المرآة ، وننقلها نقل الآلة ، تلك هي التبعية ، التي تنفي الذكاء، والعبودية التي تسلب القوة ! إنما عظمة الفن، أن يفوق الطبيعة، وإنما براعة الفنان، أن يزيد في ترتيب صورها بالذكاء وفي تنويع تفاصيلها بالوفرة، وفي توجيه

١ - الحرية والفن التشكيلي بدر الدين أبو غازي مجلة الهلال يوليو عام ١٩٦٧ ص ١٦٢  
٢ - الحرية وفلسفة الفن د/ ذكريا إبراهيم مجلة الهلال يوليو عام ١٩٦٧ ص ١٤٢

مقاصدها بالعظمة، وفي بيان تعبيرها بالحياة، وفي سلطان تأثيرها بالقوة، وفي حقيقة وقائعها بالسحر، الموهم والوشي الخادع" (١) ويقول العقاد: إنما تعرف الأمم الحرية، حين تأخذ في التفضيل، بين شيء جميل، وشيء أجمل منه" (٢)

من خلال العرض السابق لمفهوم الحرية، وعلاقتها بالفن عموماً، يتضح أن الحرية قيمة يقتضيها العمل الفني، وأنها بمثابة الدافع والمحرك الرئيسي، للفنان والأديب، مع اختلاف الجنس والنوع والاتجاه، ولعل ما ذكره الدكتور زكريا إبراهيم، والمفكر الكبير الأستاذ أحمد حسن الزيات بجانب أهميته الفكرية، فإن له بُعداً فنياً، يتعلق بالتصوير والابتكار والجدة والترتيب، لأنساق الصورة، حيث تصبح مركبة من فكرة وموضوع، وأدوات لها صدى في الخارج، يتعلق بمناجح التجربة ويواغثها، وحركة في الداخل، تعود بالضرورة على الفنان، وهنا تكمن الحرية، ويكون مقدارها نسبي، يتعلق بالثقافة، والوعي والخبرة.

إذن هناك حرية خاصة للأديب، تتعلق بمكوناته وأطره وذكائه وفطنته، وحرية تتعلق بالفن ووظيفته الاجتماعية، في تناول الموضوعات ومعالجتها، وكاتب القصة: ينزع إلى الحرية في طرح أشخاصه، وما يعبرون عنه، في مواقفهم وقضاياهم واتجاهاتهم، وتكون الحرية فلكا يدورين فيه، ويبحثون عنه، ويعبرون عن ذلك، في ضوء مشاكلهم وامتيازاتهم.

وقد حاول مجدي جعفر، في مجموعته "أم دغش"، أن يطرح عدة أشخاص ونماذج يمكن أن يطلق عليهم، الباحثين عن الحرية، والعدل، والاستواء النفسي، والخُلقي، والمادي العقلي، ويمكن ترتيب هذه الشخصيات، حسب الأهمية التصويرية الموضوعية كما يلي: شخصيات قصص (الثور - العرافة - المهر - مصري - الرحلة - دون كيشوت - عناق -

١ - السابق ص ١٤٧

٢ - السابق ص ١٤٤

دراما شعبية )، ويختلف مفهوم الحرية من شخص لآخر، ومن قضية لأخرى ، على مستوى النص، والمجتمع الخارجي . تأكيداً لقيمة الخطر، الذي يهدد الكيان الإنساني، من جراء فقد الحرية .

ففي قصة "الثور" : فقدان الحرية ، افتقار ازدواجي متناقض ، متعلق بالشخصية التي تفتقر إلى الاستواء البدني. والمجتمع الذي يفتقر قابلية ذلك "يا ثور: لماذا لم تنظف الغرفة مبكراً" هذا النداء الذي يفتقد العلاقة الأصوية الإنسانية، ويرمز إلى انحراف العلاقات ، قابله افتقار عام، في الشخصية ، وتجرد من الطاقة المعنوية ، التي أبحاث الاعتداء .

" الثور! هذا الثور الغبي لم يفرغ من تنظيف الغرفة بعد !"

التقطت أذناه الكلمة مرة أخرى ، فاستطالتا أكثر، وتمددتا أكثر، وأصبحت بحجم طبقين هوائيين ، كز على أسنانه ، أرخى شفثيه ، غمغم ، هز رأسه الكبير، يمنة ويسرة وبينما يد المدير تحتضن يد الأبله الرقيقة الجميلة ، أطلق صرخة ، اهتزت لها الجدران وتفز بعنف وبكل ما أوتى من قوة ، غرس أسنانه في قفا المدير وطرحة أرضاً" (١)

وهنا تبدو ملامح المجتمع، وتكشف علاقاته الإنسانية ، المتناقضة وتبدو ملامح الشخصية وثقافتها ونظرتها الإنسانية، وعمقها الحضاري المتفاوت ، خاصة إذا اقتترنت بالحرية الاجتماعية.

وفي قصتي "المهر" و"مصري" :

ترتبط الحرية بالهم الوطني وتحرير الأرض ، واستنهاض الهمم ، وتكون للقضية الوطنية المكانة الأولى داخل النص ، وتبدو الشخصيات متفاعلة ، مع القضية ، باحثة عن

النصر، مبعث الحرية الوطنية والشخصية، واعتمد الكاتب في قصة المهر، على وسيلة فنية لم يلجأ إليها في بقية القصص، وهي "القصة المتداخلة" هذا التصرف كان من شأنه، أن يقدم المجتمع والشخصيات، من وجوه متناقضة، وعلى مستوى الشخصية :

يبدو التناقض التام، بين الواقع والشخوص، فالبطل يعلق زواجه إلى ما بعد التحرير والبطلة تطلب سيئاً مهراً لها، والبطل الثاني، فقد العلاقة الزوجية، بسبب نكسة يونيه . ١٩٦٧ .

وفي المقابل تبدو شخصيات أخرى مجاورة لا تعبأ بالكارثة، ولا تحفل بالقضية الوطنية . هذا التداخل القصصي المعتمد على الحوارات الخلفية، التي تقدم الشخصية المتناقضة سلوكياً واجتماعياً، بمثابة التنظير لواقع، لا يبدو متماسكاً، مما يعنى أن الحرية تتفاوت، داخل المجتمع الواحد .

وفي قصة " مصري " :

تتوحد الشخصية، وتستمد عشقها للحرية، من تراثها النضالي العريق، الذي يمثله "الجد"، والحرية هنا رغبة عامة، وحقيقة يعتنقها الواقع، والتوافق بين "الجد - والحفيد" فى تمثيل الشخصية الوطنية موضوعياً، يؤكد أن الكاتب اعتمد في موضوعه وأشخاصه على الازبواجية الإيجابية، التي تجعل من الحرية هدفاً عاماً، وغاية إنسانية هامة .

وهاتان القصتان، اعتمد فيهما الكاتب على فنية التداخل، والتقابل الحوارى الفنى بين النص وصاحبه، والواقع الشخصى، وبعث كل منهما، وهذا يدل على أن إسهام الكاتب واستيعابه للفكرة، هو المحرك الأساسى داخل العمل، وأن التجديد الفنى والموضوعى، سمة يتميز بها، كل ذلك : أدى إلى عرض القضية (الحرية) من وجوه عديدة

ومن ثم إفران شخصيات ونماذج مختلفة ، متناقضة أحيانا ، ذات طابع رمزي وتاريخي أحيانا أخرى .

والحرية المنشودة في النصين السابقين ، جاءت قرينة الإلتزام ، حسب العُرف والتقاليد فهي ليست مطلقة عامة ، وليست محدودة بالمصلحة الشخصية ، ولم يكن التصرف الفني بعيدا عن ذلك ، بل جاء فى نفس الإطار، مع الميل إلى الرغبة فى التجديد على مستوى الجنس الفني ، فالقصة المتداخلة – التى تعتمد على الحوار الثانى، كخلفية تعكس ملامح واقعية مناهضة للملامح الأساسية فى النص ، تُعد جنوحا نحو المسرحية بفنيتها وأصولها المعروفة ، وأرى أن الحوار الخلفى ، الذى ورد فى مثل هذه القصص ، إنما هو فنية مسرحية ، تفوق مدى التأثير المسرحى ذاته ، إذ يُمثل جانبا استعراضيا ، بطريقة الترييد الذاتى ، يحتوى جوانب اجتماعية عديدة ، كما كان يحدث فى المسرح الإغريقى القديم ، مع اختلاف فى التوظيف – والفصل والتجنيب ، واستحالة التقابل ، وينتمى إلى هذا النوع من القص – قصة " الولد والبنت " .

وفى قصص " الرحلة - ودون كيشوت - وعناق " :

تحدد الملامح العامة للبطل، وقضيته من حالة الافتقار الحقيقية للحرية ، وعدم القدرة على اجتياز الموقف ، ونخبطى العقبات ، فبطل " الرحلة " ، فى مواجهته مع المدنية الواقعية، مُحاصرا بالأحلام والتطلعات والموروثات الأخلاقية ، هذه المواجهة أفرزت عجز صارخا فى الفعل ، وفى تحقيق الرغبة المناهضة، لفقدان الحرية الشخصية، وتلك صورة حقيقية للواقع المعاصر ، مما يعنى أن هناك انحسارا لإمكانية التفرد والبطولة، هذا الانحسار مبعثه التدنى الحضارى والمدنى .

وفى "دون كيشوت" :

يكشف البطل أن تحقيق الحرية الشخصية مبعثه ، الثورة على حالة الثبات التي تسيطر على واقع الحياة ، لكنه يلقي نفس المصير ، وإن اختلف ، فبطل "الرحلة" كان مصيره الفشل ، بفضل عوامل خارجية لم يكن في وسعه مناوئتها ، و"دون كيشوت" كان مصيره السجن ، وفى "عناق" يستمد البطل قوته وعزيمته من صورة "الفرخ" الصغير عند خروجه إلى الحياة ، محطما جدار الصمت والعزلة ، وهى محاولة اكتشاف من جديد ، تعنى أن البحث عن الحرية ، ليست حالة طارئة ، بقدر ما هى صفة أساسية ، فى الشخصية والنظرة الكلية المتأملة ، للبطل فى القصص الثلاثة ، تعكس ثلاثة مراحل واقعية هامة ، فى الشخصية المعاصرة .

الأولى : العجز والفشل .

الثانية : النهوض والثورة

الثالثة : التأمل والاستعداد لتكرار المحاولة .

والبطل المعاصر فى ثورته وفشله ومحاولاته ، ليس بعيدا عن المجتمع المدنى المتحضر وليس بعيدا عن مشاكل الحياة ، السياسية والعلمية والاجتماعية والاقتصادية ، التى يُعد إحدى إفرانها ، وليس كيانا منفصلا ، بعيدا عن الكاتب ، منشئها وباعثها ومصورها ، هذه المركبات الفعلية الحقيقية ، تجعل الكاتب نفسه ، شريكا فى عملية الثورة ، وتجعله عليما بالبداية والنهاية ، بصفته القارئ اليقظ ، للواقع والمستقبل ، المتأمل فى الماضى ومورثاته . وتكتسب هذه الشخصيات أهمية ، من كون الكاتب نفسه ، حالة من حالات هذه الشخصية (الشخص) ، ومن كونه المنسق الأول للأحداث والتطورات ، الملاحقة لإجهاد الشخصية ، فى ظل هذه النبؤات ، مما يعنى أن الأدب والقصة القصيرة ، لهما وظيفة

إدراكية تصويرية طموحة ، تحاول دائماً الانقلاب والانفلات، من ربقة الواقع، وضغوطه السياسية والأخلاقية والاجتماعية .

وقد حاول مجدي جعفر، أن ينقل معاناة الإنسان المعاصر، في ظل عصر الحريات لتأكيد على مجموعة الصراعات الداخلية والخارجية، التي يعاني منها البطل المعاصر فنقل الفعل المتأزم العاجز، والصورة الخارجية ، من الرحلة إلى ثورة دون كيشوت، والعزيمة المستمدة من المخلوق الرقيق، في عناق، حتى تشكلت الصورة الحقيقية المزيفة، لواقعنا المعاصر والكاتب ليس متمرداً في كل ذلك ، بقدر ما هو إيجابي، منحاز لعصره وإشكالياته والحرية هي إحدى الإشكاليات الأساسية، وكان من نتيجة ذلك ، القدرة على ابتكار الشخص والنماذج ، والعوالم الحياتية المناسبة ، ومن ثم إندماج ذات البطل في القضية وذات الكاتب.

### ثالثاً : الطفل :

من النماذج التي اعتمد عليها الكاتب في قصصه النموذج الطفولي ، كمحور أساسي تنعكس عليه الأحداث ، وهو توظيف له دلالة ، التي تجعله يختلف عن وظيفة الطفل في الأعمال الأخرى ، وهذه الدلالة تتركز في أن أطفال هذه المجموعة، هم الأبطال الذين تقع عليهم الأحداث ، فهم لا يملكون دفعها، أو فعل شيء ، مما يوحي بأن هناك جدلية هامة أراد الكاتب إثارتها في هذا الجانب ، تتعين في موقف المجتمع المتحضر، من الطفل بشكل عام .

دلالة أخرى وهي منطقية الفعل ، وحتمية النتيجة ، حيث لا تفرز الوقائع أيا كان مقصدها إلا ما يتفق مع غايتها ودوافعها ومسبباتها، لذا فإن الطفل في هذه المجموعة، صورة اجتماعية ، ووجه حقيقي، للحدث الفني ، ونتيجة حتمية لإفرازات الواقع، على اختلاف

اتجاهاته ، والأديب في كل هذا يحذرو وينبه من تلك الإشكالية ، وسلبياتها وتفشيها في مجتمعاتنا .

من هؤلاء الأطفال (دغش) ، الطفل الذي جاء ثمره زواج غير متكافأ ، ونشأ في ظرف نفسي متردية ، وكان مصيره القتل في حادث سيارة ، وهي حادثة انتقامية ، من فعل وإرادة الكاتب مبررا بذلك الدوافع المصيرية المتردية ، التي وضعت الشخصية الرئيسية ، في هذا الموضوع ، مما يعني أن هذه الحادثة ، تدخل لا تجيزه العملية الفنية الموضوعية ، حيث كانت عناية الكاتب موجهة إلى تأكيد النهاية المجازية ، عند الأم ، واصطناع الموقف الحتمي والخروج بنتائج تتفق مع نزعه التقليدية .

يقول مجدي جعفر :

" علي غير عادتنا رجعنا من الشغل مبكرين ، لنسمع ونحن في أول الشارع صراخ أم دغش ونحيبها وعويلها ، ارتعدت فرائصنا ، ووجلّت قلوبنا لما رأينا الولد دغش ملقي على الأرض يغوص في دمه ، شقت جلبابها ، وأطمت خدها ، وعفرت وجهها بالتراب .

قال صبي صغير للعسكري :

- التقطت أرقام السيارة

قالت امرأة :

- كان السائق هنديا يقود بجنون !

بصعوبة بالغة خلصنا الولد دغش من أمة التي احتضنته بهستريا ، وحمله أحدنا

إلى الداخل وحملنا أم دغش عنوة ، وصعدنا بها إلى السطوح :

أدخلناها برج الحمام وأغلقنا عليها ، سمعنا نوح الحمام وبكاءه ...

وفي اللحظة التي كان يخرج فيها دغش محملا في النعش ، كانت أم دغش تقف على قمة البرج ، تلبس الجناحين ، يغطي الريش والزغب مناطق كثيرة من جسمها العاري وحواها الحمام يخلق وينوح ، وبينما الناس تتأهب للسير بالنعش. صحنا فيها :

- ارجعي .....ارجعي يا مجنونة " (١)

وهذا الحدث التلفيقي ، هو عملية رفض داخلية، أعلنها الكاتب من القضية برمتها، وتلك إحالة إشارية فطرية، أداها الكاتب مستخدما العناصر المساعدة، التي لا تتعارض مع تصرفه الفني الموضوعي .  
والحفيد : في " جدتي والطائر" و "انتظار" .

صورة حقيقية لفقدان الوعي ، لدى الأسرة المصرية، فأحدهما ملازم لجدته ، والآخر وجها حقيقيا، لكهولة جده، وإهماله وعدم رعايته .

ولا يختلف تعامل الكاتب، مع هذين النموذجين ، عن النموذج الأول، إلا في نواحي التصوير والمجاز، وتأتي قصة "الثلث" لتقدم جانبا خفيا من حياتنا ، قلما يقترب منه كُتاب القصة في عصرنا الحالي ، وهو الجانب الطفولي (المشرد ) أو غير الشرعي اقتصاديا واجتماعيا وأبطال القصة مجموعة من الأطفال ، والحارس الذي يعني بالحديقة المليئة بالثمار والفاكهة ، وتنشأ بينهما علاقة مطاردة ، بسبب هجوم هؤلاء الأطفال على الحديقة واختطاف بعض الثمار لسد رمق الجوع ، وتنتهي القصة بعلاقة رمزية آثمة ، بين الحارس والطفلة ليلي ، على أثرها تحظى من دون رفاقها بالفاكهة الكثيرة والمتنوعة ، وهنا يصاب الطفل العاشق ليلي، بالخيبة والحسرة والفتن ، وتنفجر لديه طاقات من الوعي والإدراك

تمثل حدا فارقا ، بين عالم الطفولة وعالم الكبار ، وتنمو صورة المجتمع المسيء في نظره ، وقد نجح الكاتب في تمثيل وتصوير هذه الرؤية ، المتلاحقة والمتعددة ، فالحارس "حمد" هو وجه المجتمع الذي يمنح ويمنع ، والتشرد هو الترجمة الفعلية لهذه النشأة ، واكتشاف الطفل العلاقة الآتمة بين الحارس وليلى ، هي صوت الضمير، والوعي الغائب ، الذي أراد الكاتب تصويره والتنبية عليه.

وتبدو الملامح البريئة الواقعية في قصة "شموس" من خلال مجموعة من الأطفال الصغار والحدث المرتبط بأسطورة شمس الشموسة وتبديل الأسنان عند الصغار . هذه النماذج التصويرية المجسدة لحال المجتمع المعاصر ، توحي بمجموعة من الدلالات المباشرة فنيا وموضوعيا ، منها أن حالة الافتقار ليست على مستوى النموذج بقدر ماهي حالة إنسانية عامة ، وظاهرة اجتماعية ، مسيطرة على واقعنا المدني ، تتبلور من خلالها مجموعة التدنيات، التي تحيط بنا وقد حاول الكاتب ، من خلال طرح هذه القضية استشراف المستقبل ، ومناقشة هذه القضية ، من جوانب مختلفة .

وعلى مستوى التوظيف الفني ، فإن النموذج الطفولي في القصة القصيرة المعاصرة ليس هو المنوط بالنواحي التربوية والمعرفية فقط ، كما هو شائع الآن ، وإنما بجانب ذلك كما تناول الكاتب هذه القضية ، يجب عرض صورة وموقف الأسرة والمجتمع من خلال التشخيص ، وإظهار النواقص ، التي تهدد النمو الأمثل ، لهذا الكيان المهم .

وأعتقد أن هذه الرؤية ، التي اعتمد فيها الكاتب، على المواجهة والمناظرة ، هي خاصية الفن القصصي ، ومهمته الأساسية ، التي يجب أن ينطلق منها ، ويمكن القول بأن مقتل الطفل دغش هو ما حذر منه الكاتب في بقية النماذج ، ومفارقة أخرى جاءت من المقابلة بين حادثة القتل ، والبراءة الطفولية ، مما أدى إلى تعميق العملية الافتقارية

الاجتماعية المدنية ، وتلك معالجة موضوعية جادة ، خالية من الزخرف ، قائمة على المصارحة ، والتجديد الفني والموضوعي .

### ب - شخصيات وقضايا :

تحتوي المجموعة القصصية " أم دغش " ، على عدة نماذج شخصية ، تنطوي خلفها عدة قضايا ، اجتماعية وسياسية افتقارية مختلفة ، منها ما هو داخلي ، ومنها ما هو خارجي ، وهي في مجملها تصور حال المجتمع المصري ، في مستهل القرن الجديد ، وتعطي صورة إجمالية لإشكاليات مستحدثة وأخرى متراكمة ، من العهود السابقة ، ومن بين الحاليين تبدو ملامح تجديدية في العرض والتناول ، وتحديد نوعية الافتقار ، وتخصيصه بالذاتي المطلق ، والاجتماعي العام ، مما جعل هناك حضوراً حقيقياً ، للقضية والشخصية وتصويراً دقيقاً ، لمتغيرات الواقع المعاصر .

وقد تعامل الكاتب مع الشخصية ، من خلال الموضوع والقضية المثارة ، مما أعطى القضية أولوية وأسبقية ، تفوقت بها أحيانا على الشخصية ، كإحدى العناصر الهامة في القصة القصيرة .

وأعتقد أن هذا التصرف ، مبعثه الحرص على الدقة والتصوير والمواجهة ، أضف إلى ذلك عملية الوعي والإلتزام ، والبحث عن حلول منطقية مباشرة ، ومن هذه النماذج :

القادم - بطل قصة " القادم " ويلاحظ أن الكاتب ألزمه الصفة دون التسمية والقضية هنا تتركز في قلة خصوبة الأرض الزراعية ، والبحث عن حل لهذه المشكلة ، وكان في القادم أملا كبيرا ، خاصة أنه تلقى العلوم الحديثة في الخارج ، ويستطيع أن ينهض بوسائل الزراعة وتحسين نوعية المحاصيل المزروعة ، وارتقاء الحياة وازدهار الاقتصاد ، وكانت المفاجأة أن القادم يريد زراعة الأرض بالأزهار والورود ، وإنشاء مصنعا للعلطور .

ويمكن الوقوف على أسباب ونوعية التخلف ، الذي كان سببا في تعميق الافتقار فقلة الخصوبة - إهمال لعملية الاستصلاح وتحسين التربة ، وهو افتقار عام تشترك فيه الإدارة والسياسات الزراعية العامة ، يقابل ذلك افتقار في الانتماء ، بسبب المتغيرات التي أصابت القادم ، وهو افتقار ذاتي خاص ، متعلق بالشخصية ، وتحولها وتبدلها ، وانتفاء الغرض الذي من أجله سافر لتحصيل العلوم الحديثة ، وذلك إشارة إلى المستجدات ، التي أصابت الشخصية المعاصرة ، من حب للذات ، وتقديم الأنا على نحن ، وتلاشي الجانب الوطني ، أمام الجانب الاقتصادي الذاتي الفردي .  
وفي قصة "الولد والبنت" .

يبدو النموذج البطولي مُحملا بأعباء داخلية وخارجية كثيرة ، أفقدته كثيرا من ذاتيته فهو مهموم بالقضية الوطنية ، يعلق عليها حياته ومستقبله وآماله وتطلعاته ، وهو مشغول بالمؤتمر الدولي للسلام ، وفلسطين ، والوحدة ، والشرق الأوسط ، والعلاقات الدولية وهو في نفس الوقت الشاعر الحالم ، والمُحب الواله ، وفي المقابل البنت مهمومة بقضية الزواج ، وتنويع قصة الحب ، والقضية هنا صراع بين الذات الخاصة ، والهم العربي الداخلي والخارجي ، والافتقار تتحدد ملامحه ، في تحديد أركان القضية الوطنية العربية العامة والمكونات الارتكازية ، التي تنطلق منها الشخصية ببعديها الذاتي الفردي - والخارجي العام ، وتكمن خلف هذه الإشكالية الافتقارية المزبوجة بذور اليأس ، من مواجهة هذه القضايا ومعالجتها ، في مطلع القرن الحالي .  
وفي قصة " العرافة " :

تبدو القضية متعلقة باستشراف المستقبل ، والخوف من المجهول ، واتخاذ النبوءة والتنجيم وسيلة وواسطة ، ويبدو البطل مُحاصرا بالتشاؤم ، وقلة الإدراك ، وفقدان الجرأة

وحاول الكاتب من خلال المبالغة في التصوير، عرض واقع تسيطر عليه القوى المادية الخارجية والداخلية ( أهل القمة ) مما أضعف القضية العامة ، وجعلها تدور في محور التنجيم - والافتقار ذاتي شخصي مرتبط بعدم القدرة على الحسم والمواجهة والتمييز بين ضرريّات الواقع- وآليات المستقبل ، يقول الكاتب في حوار بين البطل والعرافة :

قلت بلهفة وخوف :

ماذا ترين ؟ حدثيني بلغة مفهومة ...

قالت :

- منحنى الصدق ومنحنى الثبات ومنحنى الموضوعية .

قلت مقاطعا :

- أعرّفهم من قراءاتي في علم النفس.

قالت هازئة :

- وجودهم ضئيل ، ويكاد أن يكون معدوما ، عليهم وقف مأجورين استعان بهم أهل القمة

قلت من فوري :

- ومن هم أهل القمة ؟

نظرت إلى الفئجان بين أناملها ، حلقت فيه لفترة ليست وجيزة وعادت تقول :

أرى مستقيمات خرجت من مسدس موضوع بعناية ، على قمة المنحنى ، كل مستقيم يتجه إلى شكل من الأشكال الهندسية ، يرتكز على نقطة المنتصف .

قلت وقلبي مقبوض:

- زيديني وضوحاً" (١)

وضعف الصدق، والثبات والموضوعية، وضآلة وجودهم، هنا حافظ داخل النص، يؤكد عملية الافتقار ونوعيته ، فالقالب المجازي اللغوي، الذي وردت فيه العملية التنجمية مجرد ستار خفي ، يتستر خلفه الرمز الحقيقي للعملية السياسية والاقتصادية، التي يود الكاتب توجيهها .

وفي قصتي " الجني آدميون - وطريق الندامة " :

لم يختلف البطل، وانتقلت القضية من معناها المادي ، إلى المعنى الاستعاري المعتمد على معالجة الخوف والخرافة ، والجرأة ، ومحاولة تغيير نمط وأسلوب الحياة، مما أضعف عملية الافتقار، وجعلها موزعة بين المعقول واللامعقول ، بين الواقع الحقيقي والمجازي، ولعل بطل طريق الندامة ، أكثر واقعية، وأكثر إدراكا لأهمية المواجهة الحتمية للمجهول ، مهما كان الأمر، والقضية الأساسية ، هي محاولة التغيير لأنماط الحياة السائدة، واكتشاف عوالم أخرى جديدة مغايرة للماضي والحاضر معا .

وفي قصة " كسوف " : يقدم الكاتب البطل، ويقص سيرته ومواقفه وموهبته الشعرية وآماله وطموحاته ، والقضية هي سره وقائع الماضي، سياسيا ودينيا واجتماعيا، وهي أمور مغلفة بالوفاء التام لشخصية "أحمد محفوظ"، الذي توفى في حادث سيارة مباغت ، وبين الوفاء والصدق في السر، وصفات أحمد محفوظ البطل ، برزت عدة قضايا وإشكاليات منها الوجه السياسي والأمني ، والوجه الاجتماعي - الهجرة- والبحث عن مستقبل جديد وقضية الإبداع والموهبة ، واعتمد مجدي جعفر، في تأصيل هذه الأبعاد التصويرية ، على التأثير المباشر في المتلقي، والعملية الانطباعية لصديقه، والمكونة سلفا في ذاكرته ، ومن ثم التعبير عما يجيش، أو كان يجيش في خلد هذا الرفيق، من أماني وأحلام وأفكار، لذا فإن وفاء

الكاتب وصدقه، وإحاطته بحياة صاحبه، جعل الافتقار له وجوه عديدة، أهمها حالة الرثاء التي تكمن خلف القضية والفكرة واللغة .

مما جعل هذا الرثاء، يتعدى الموقف التأثيري ذاته، إلى رثاء عام، يشمل مناحي الحياة، بشتى أنواعها واتجاهاتها المختلفة، وقد تحدد نوعية الافتقار ( الرثاء ) وتنوعت أنماطه، فأفرز صوراً مختلفة، في المدينة الصغيرة، لنماذج بشرية، تبلورت داخل أطر جديدة، أفرزها الواقع الجديد.

وفي قصة " دراما شعبية " : ترتبط الشخصية بالنقد، وتتميز القضية بالتكثيف، ومن خلال القضية العامة والشخصية، يبدو الوجه الحقيقي للحياة المعاصرة، ف" محسوب" بطل القصة يخوض الانتخابات النيابية، وهو غير مؤهل نفسياً وبدنياً واقتصادياً واجتماعياً، لعملية التمثيل الحقيقية، ومن خلال هذه المحاولة، تبدو مفارقات مختلفة تعكس حقائق وظواهر اجتماعية وإنسانية، معظمها يتسم بالافتقار والإسقاط المباشر على الواقع السياسي والاجتماعي، وأهم ملامح الافتقار في هذه القصة، الفقر - الإعاقة - التدني، وهم صلب العملية الإنسانية داخل القصة، أو هم وجوه أفرزها الواقع السياسي الانتخابي، عندما اختلط بالواقع الشعبي الكادح، وهذه حالة عامة افتقارية، مسيطرة على كافة مناحي الحياة، انتهت بتعرية شاملة للشخصية السياسية .

والمأمل فيما سبق، يجد هناك جملة من المواقف والقضايا الهامة، حاول الكاتب استلهاً إشكالياتها، من الواقع الحقيقي المعاصر، فقدم أشخاصاً، تتمثل فيها الحقيقة الموضوعية والفنية، ولم يختف خلف هذه الشخصيات، بل بدأ صوته بارزاً، مساوياً لصوت أبطاله، بدافع اقتناعه بالقضية والموضوع، ومن هنا فإن القصة القصيرة المعاصرة بموضوعيتها وفنيتها، استطاعت أن تقدم الواقع المعاصر، في العقود الأخيرة، واستطاعت

أن تعبر عن أفكار وأطروحات عديدة ، وأن تقدم النموذج الشخصاني المعاصر في ثوبه الحقيقي.

ومن خلال تنوع القصص ، وتنوع الضمائر ، أمكن التمييز بين المستويات المختلفة للوعي واللاوعي، عند الشخصية المعاصرة، والوقوف على أهم علاقاتها بالآخر، داخل النص ومن ثم يستطيع القارئ، تحديد موقفه من القضية عامة ، ومعرفة مركزه ودوره الاجتماعي من الشخصية ذاتها ، من حيث المشابهة أو الاختلاف ، وتلك غاية القصة المعاصرة ، وغاية الكاتب الذي يعي تماما وظيفته وأهميته ويقدر موهبته وأدبه .

### ٣- المستوى التصويري :

يقوم المستوى التصويري للشخصية، على بُنية التشخيص ، وتوظيف الأساليب البلاغية، على اختلاف أنواعها ، وذلك من أجل اكتشاف العلاقات البنائية، الموضوعية والتطبيقية ، المكونة للشخصية ، والتي تساعد في تحديد أركان الصورة ، ورسم وتوضيح الشخصية ، ووقع الأحداث عليها ، ومدى التحامها، مع كافة العناصر الأخرى .  
وبها تُقاس قدرة الكاتب على التعبير، ودمج القضية في الشخصية ، وحُسن انتخابها، لذلك فإن وظيفة الصورة المشخصة، هي توضيح مدى الدهشة والمفاجأة، وتمييز العلاقات المتوقعة ، وغير المتوقعة ، بين العناصر المختلفة .

يقول مجدي جعفر في رسم صورة أم دغش:

"بدت لنا على غير عادة النساء العربيات والبدويات على وجه الخصوص ممصومة  
كعود قصب- يابسة كعود حطب- كادت الرياح أن تذررها".<sup>(١)</sup>

## 1- العلاقة الموضوعية :

العلاقة الموضوعية المتجسدة، من بنائية التصوير، هي علاقة الانحراف - انحراف عن المؤلف المعتاد، في الجنس البشرى عامة ، وصفة المرأة العربية والبدوية خاصة والانحراف في الصفة والشكل ، حكم مبنى على قياس الفاعل للرؤية والتصوير، مما يمنحه شيئاً من المعقولة ، وهذا يفسر مذهب الكاتب، في الاعتماد على التشبيه، وتحديد أركانه بدقة .

## ب- العلاقة التطبيقية :

١- مموصصة ك عود قصب

٢- يابسة ك عود حطب

النتيجة: = كادت الرياح أن تذرؤها، وهى نتيجة قائمة على الشك واليقين والإيهام بغرض المبالغة في التصوير، ومن ثم جذب الانتباه إلى القضية والمشكلة واستخدام الجانب اللغوي كخاصية أساسية، بجانب التشبيه الذى أدى وظيفة أساسية ، فى توضيح أركان الصورة القصصية ويلاحظ أن التشبيه قام بتحمل العبء الأكبر، فى توضيح الصورة المشخصة وأركانه كالتالى :

١- المشبه: المرأة ذات العلاقة الانحرافية ، والى أفصح عنها السرد فيما بعد "أم دغش"

٢- المشبه به : القصب علاقة أولى - الحطب علاقة ثانية.

٣- أداة التشبيه : الكاف .

٤- وجه الشبه : التلاشى والنحافة، والافتقار إلى الحد الأدنى ، وهى النتيجة المتوقعة

عند اعتصار القصب، ونبوسة الحطب ، والملاحظ أن المشبه، والمشبه به، هما

الحقيقتان اللتان تقوم عليهما الصورة ، وأن وجه الشبه، هو الصفة والعلاقة

المشتركة، بين الحقيقتين والدلالة أن الصورة الكلية للشخصية "أم دغش"، أخذت حظها في الاكتمال والتصريح، مما أعطى الكاتب مساحات متعددة، لخوض إشكاليات السرد والحدث، وأصبحت الغرابة والدهشة والمفاجأة مناسبة تماما، لما سينجم عنه الحكى فيما بعد، كل هذا جعل الكاتب يقدم الشخصية، من جميع الوجوه والظرف، المحيطة بها، وكأنها محاولة اكتشاف، لواقع مجهول، تجسد فيما بعد، فى نتائج الأحداث، ودوافعها ومسبباتها، حتى أصبحت الصورة المشخصة ضرورة حتمية، لواقع مرفوض، شكلا وموضوعا، وقامت الصورة المشبهة بتفسير الانحراف والافتقار البدنى، وما ينطوى عليه من إضمار ضمنى، لذلك فإن الغرابة والدهشة والمفاجأة، عوامل مساعدة للقارىء، يستطيع من خلالهما، استنباط الحدث والنتيجة والعلاقة الإنسانية، للمجتمع المصرى والخليجى.

مثال آخر من نفس القصة : وهو واقعة اعتداء أم دغش على زوجها يقول الكاتب :  
" الرجل المُسن منكمش كالطفل ، وعندما حاولنا أن نتدخل ، هبت فينا كالمسعوة وأطلقت خرطوم المياه فى وجوهنا ، وأخذت تسبنا ، ولاندرى لماذا أخذت تسب المصريين وتجرى وراءنا كالمجنونة " (١)  
ا-العلاقة الموضوعية :

علاقة اكتشاف وتفسير، لواقع انحرافى طارىء قائم على الصورة المحكية والأسلوب المعتمد هو التشبيه، ويلاحظ أن الانحراف قاسم مشترك، بين الصورتين المشخصتين، مما يدل على قصد الكاتب، فى المواجهة بين النقيضين، القضية والشخصية، ومن ثم تشكيل الصورة التعبيرية.

ب- العلاقة التطبيقية :

الرجل المُسن منكمش	ك	الطفل
هبت فينا	ك	المسعورة
تجرى وراءنا	ك	المجنونة

النتيجة: = طفولة الرجل، وانتفاء الصفة الأصلية، وتحول المرأة إلى صورة خارجية استعارية، وأخرى حقيقية، والأسلوب المصور به هو التشبيه.

١- المشبه : الرجل والمرأة .

٢- المشبه به : الطفل علاقة أولى ، المسعورة علاقة ثانية ، المجنونة علاقة ثالثة .

٣- أداة التشبيه : الكاف .

٤- وجه الشبه : العجز في العلاقة الأولى ، الانحراف والبؤس، والخروج عن العُرف والمألوف، في العلاقة الثانية والثالثة ، والملاحظ أن المشبه في العلاقات الثلاثة حقيقى مقصود، والمشبه به يمزج بين الحقيقى، والمعنى الاستعارى ، لكونه أمرا طارئا، غير معتاد لكنه يبدو منطقيا، نظرا لمردود الفعل والحدث ، وهو ما حاول أن يصوره، من خلال التركيب المكونة للتشبيه والاستعارة، حيث ارتبط وجه الشبه في معظمه بفقدان العقل ، واستنتاج حقائق متعلقة بالرسم السابق، في المثال الأول لخصوصية أم دغش الجسمانية ، وكأنه تمهيد، لنتائج العلاقة الزوجية، غير المتكافئة ، والتي قامت على أساس غير اعتبارى ، أساسه الانحراف والخروج عن التقاليد المرعية في الزواج .

وفى قصة "جدتى والطائر": يقول الكاتب مصورا حال الجدة بعد اكتشاف حادثة السرقة : " تضيق ما بين حاجبيها ، فتنتفخ كرمشات الجلد كبالونات صغيرة ، يتلاحم

خطا الحاجبين بشعرهما الأبيض المتناثر، تفترش الجدة الأرض، والعرق يرشح من مسام جسمها، التي اتسعت على الجلد، فالمسام صارت كثقوب إبر الخياطة" (١)  
أ - العلاقة الموضوعية :

تقوم على الرسم، الذي يوضح خصائص المفاجأة، وعلاقتها بالشخصية، ووقع الحدث والتركيز موجه، نحو النتائج الظاهرة القريبة، التي جعلت التجسيد المعنوي والنفسي، هو وسيلة الكاتب، والأسلوب البلاغي المستخدم، هو التشبيه والاستعارة والمزج بينهما.

ب - العلاقة التطبيقية :

التشبيه : تنتفخ كرمشات الجلد ك بالونات صغيرة

المسام صارت ك ثقوب إبر الخياطة

١- المشبه : كرمشات الجلد ، المسام .

٢- المشبه به : البالونات الصغيرة ، إبر الخياطة .

٣- الأداة : الكاف في المثالين .

٤- وجه الشبه : الغضب والحنق والضيق من وقع المفاجأة .

والنتيجة: = العزلة والاعتراب للشخصية، والنزعة الفنية، ترتبط بتوضيح العلاقات المتباينة بين الأركان العامة للتشبيه، ومن ثم الخلوص إلى رسم حقيقي، للحدث والصورة المشخصة - التي ترمز إلى الجدة، أضف إلى ذلك الاستعارة المكنية، التي تشيع في الفقرة والتي ساعدت في اكتمال الصورة، ووصف وقع المفاجأة، والحدث على الشخصية.

وفى قصة "الثور" :

تقوم الصورة على التجسيد ، والانتقال من صفة إلى أخرى ، واعتمد الكاتب على الاستعارة والتشبيه المحذوف الأداة ، مما جعل الصورة أكثر إحكاما ، وبدت سيطرة الكاتب على الحدث والشخصية ، والأساليب المستخدمة فى التصوير .

يقول الكاتب : " يا ثور لماذا لم تنظف الحجرة مبكرا ؟

التقطت أذناه الكلمة فاستطالنا ، ضيق ما بين حاجبيه ، دلى شفته السفلى الغليظة وكنم بشفته العليا طاقة أنفه ، وسع ما بين شذقيه ، ما استطاع – كاشفا عن نابين أسمرين مدبيين طويلين ، وأسنان بنية عريضة بينها فراغات " (١)

أ- العلاقة الموضوعية :

علاقة الثورة والاستفزاز، لهذا المعوق من قبل المدير، والاستهانة به ، ومحاولة إخراجها من الجنس البشرى ، وإحاقه بعالم آخر، على سبيل المجاز ، وهى علاقة منطقية ، لما آلت إليه الشخصية ، ووصلت إليه الصورة ، من رسم كاريكاتورى ، لحيوان بمكونات آدمية وأعتقد أن هدف الكاتب ، كان منصبا على اكتشاف العلاقة ، بين الشخص المعوق والمجتمع ، ومعالجة هذه النظرة المتدنية .

ب- العلاقة التطبيقية :

تحدد فى رسم صورة " ثور " – حيوان مفترس ، وهى علاقة اضطرابية ، تقوم على انحراف المخلوق ، عن أصله وكيانه الإنسانى ، وهو اضطراب بين الصفة والموصوف ، وذلك ما يُسمى الاستعارة بالنعى ، وفضلا عن المقدمة التصويرية ، فى بداية الفقرة نلاحظ التراكيب الأتية

( نابين اسمرين – مدبين طويلين – أسنان بنية عريضة )

والنتيجة : ( نابين أسمرين مدبين )

اختلال وعدم توازن، في الوظيفة والصفة ، بين لون الناب المعروف عند آدمي – ونسبة اللون الأسمر ، وما فيه من كناية ، وبالتالي انحراف بين المسند والمسند إليه ، هذا الانحراف أفرز الاستعارة ، وأدى إلى اقتراب التصوير .

كذلك ( مدبين طويلين ) ، فضلا عن أنهما على سبيل المبالغة في الوصف ، إلا أن العلاقة – صفة الطول والمدبب – هي الأقرب قليلا من وظيفة الناب ، لكونه يختلف في وظيفته شكلا وموضوعا عن الأسنان ، بينما تختلف العلاقة، بين اللون البنّي والأسنان وإن كانت تتفق في أنها عريضة ، فالعلاقة بين اللون والأسنان – بين الصفة والموصوف – المسند والمسند إليه علاقة غير الملاءمة ، فتشكلت الاستعارة وتضحت ، وإن كان اللون له مدلولات رمزية أخرى .

وفي قصة " الثمن " : يعتمد الكاتب على الصورة الحسية ، التي تذهب إلى كشف الحقائق في الشخصية والواقع يقول : " حفاة كنا نجرى في الوحل والمطر ، والويل لمن يقع نجرى وقلوبنا وجلة وأنفاسنا لاهثة – أجرى ياواد أجرى – ....

وفي لقاء بين ليلي وفتاها يقول : " أنظر في عينيها وتنظر في عيني ، يدور بيننا حوار صامت خفي ، أكتم ضحكة ، فتوئد بسمة ، ونعود إلى اللعب ، بعد أن نأكل ، وليلى معي دوما لاضدي" (١) ويقول : " في آخر لحظة ترددت ، ابتلعت الكلمات ، ذابت على شفيتها "

ويقول : " لا بد أنه خبطها بيده الطرشة على نافوخها ، فهوت وماتت ، جلست أبكى تحت الصفصافة.ويقول : " انسابت يدي إلى عنقها ، وقعت يدي على صدرها فتلألأ لي قرصين من عجين ارتجفت وأنا أخطفهما " (١)

ا- العلاقة الموضوعية :

يلاحظ أن العلاقة الموضوعية، فى الفقرات السابقة ، تقوم على التعرية والنقد واستخلاص النتائج ، وأن الشخصية والحدث، المسند والمسند إليه ، ليس المقصود منها الدهشة والمفاجأة، بقدر ما اتجه الهدف القصصى ، نحو التنبيه والتحذير من هذه القضية فاستأثر النص الشخصى التصويرى ، بأدوات التعبير، المعتمدة على الاستعارة والتشبيه والمجاز، وقصد الكاتب إلى المعالجة ، كان دافعا لأن يقدم المجتمع والقضية ، تقديمًا صريحا بعيدا عن الإفراط والمبالغة .

ب- العلاقة التطبيقية :

تتعين فى تحديد أركان القضية ، بواسطة الرمز (الحديقة -الحارس حمد ) ورسم الصورة الكلية لمجتمع الصغار، غير القادرين على دفع الأذى ، عندما يُتركون نهبا للجوع وغريسة للتشرد ، وتلك علاقة احترزية ، تعتمد على التنبيه والإثارة ، وُلفت الأنظار المعنية بذلك سواء أكانت رسمية أم مدنية ، للحد من استشرء هذه الظاهرة ، ومن ثم تقديم الشخصية والاتفاق ضمنا، على حتمية النتائج ، لذلك أدت الاستعارة والتشبيه، وظائف عدة قامت بتوضيح الصورة الشخصية ، ورسم أبعاد المجتمع الرموز إليه بالحارس حمد .

الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات ↔ قصص مجدي جعفر أنموذجا

" يدور بيننا حوار صامت خفى أكتم ضحكة تؤئد بسمه  
ابتلعت الكلمات ذابت على شفثيها خبطها بيده الطرشة  
( تلاً لأ لي قرصين من عجين )

فضلا عن أن الاستعارة والتشبيه والمجاز، من الدعائم الأساسية في هذه الحكاية إلا أن الرمز قام بعدة أدوار اعتبارية، سنتوقف عندها كنمط تعبيرى، ووجه بلاغى، له دلالتة فى أبعاد الصورة الشخصية المركبة، وعند تتبع القص بطريق الرمز، يجب تحديد بُعدين داخل النص الحكائى .

الأول : متعلق بالمعنى اللفظى .

الثانى : مرتبط بالبُعد الاجتماعى الأخلاقى الإنسانى ، الذى يوضحه البُعد الأول، وكلاهما تركيب مباشر، من تراكيب الصورة القصصية ، فالبُعد الأول : خاص بتصوير عالم الطفولة وقامت الألفاظ المكتنزة بالتعبير البيانى، برسم صورة تجسيدية ، لهذا العالم والثانى: الاجتماعى الأخلاقى الإنسانى ، وهو غير موجود ويثله " حمد " حارس البستان وبين الكلمات ومدلولاتها الرمزية ، تتضح صورة المأساة، من جميع جوانبها، وصورة الشخصية المعتدية والمعتدى عليها، وإذا رجعنا إلى الاستعارة ، نجد كلمات :

( حوار- صامت - خفى- أكتم - تؤئد - ابتلعت - ذابت - خبط - عجين )

تدل على مدى الاضطراب ، بين المسند والمسند إليه ، وانحراف المعنى والدال والمدلول عن حقيقة كل منهما ، كل ذلك من شأنه أن يقدم صورة قصصية واضحة، للنموذج الشخصانى داخل الحكاية الرمزية .

وتقدم قصة " دراما شعبية : " مجموعة من الشخصيات المصورة بدقة وعناية ، والتي تعبر عن قطاع كبير من شرائح المجتمع ، إذ تصور جانبا من الحياة السياسية ، أثناء الانتخابات النيابية ، فتقف على الأنماط الشعبية ، والقضايا التي يثيرها المرشحون ، وبطل القصة محسوب ومجموعة من الناخبين ، يقول الكاتب :

" منذ سنوات ونحن نراه ، في الموقف ، يمسك بدلو ماء وفوطه قديمة ، يمسح السيارات .... " ( ١ )

ويقول : " لا يغادر الجاكيث القديم ، الذي فقد لونه جسمه ، ولا القميص المهترئ والبنطلون الجينز ، زد فيه الخرق على الراتق .... " ( ٢ )

ويقول : " لا نعرف من أين أتى ؟ ولا إلى أية عائلة ينتمي ؟ ، كثرت الأقاويل حوله . " ( ٣ )

ويقول : " إنه عبقرى ، يمتلك قدرات خارقة ، وذكاءه فوق ذكاء البشر العادي ، .. " ( ٤ )

ويقول : " إنه أحب فناة من أيام الدراسة ، حُبا جارفا ، استأثر على كل ما عنده من عاطفة وهوى ، حُبا كحب قيس لليلى ، ولما رُنت ليلاه لغيره ، ترك العالم وترك العقل " ( ٥ )

أ – العلاقة الموضوعية :

هي علاقة المكاشفة ، والتصريح ، وتقديم الحقائق ، وتقوم على دعامتين ، الاضطراب والافتقار ، ومن ثم توضيح الانحراف في الواقع ، والخلوص إلى نماذج ، ولدت ونشأت في

١- أم دغش ص ٧٩

٢- أم دغش ص ٨٠

٣- أم دغش ص ٨٣

٤- أم دغش ص ٨٣

٥- أم دغش ص ٨٤

الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات ↔ قصص مجدي جعفر أنموذجا

مستويات مضطربة ، غارقة في التهميش ، وقد استعان الكاتب في صور، بالأساليب البلاغية ، المعتادة ، بالإضافة إلى الرمز المباشر في تقديم الشخصية بعيدا عن الغموض.

### ب - العلاقة التطبيقية

الأفعال تدور حول زمن المضارع - والأسلوب البلاغي - في المقطع الأول، استأثر بالكتابة - وفي المقطع الثاني : تتعين العلاقة في الوصف الخارجي ، والصفات الأخلاقية والأسلوب البلاغي - الاستعارة بنوعيتها ، المكنية والتصريحية ، والرمز ، والفقرة الأخيرة في المقطع تكشف عن ذلك، ويلاحظ أن النتائج ترتبت على تناقض العلاقات ، وتنافر الأوضاع النفسية الاجتماعية.

والمأمل في بقية الشخوص الانتخابية ، والشعبية ، يقف على كثير من الدلالات التصويرية التي عمد الكاتب إلى نقلها ، على حالتها ، كما هي ، ويكتشف أن العلاقة البلاغية، بين الصورة والشخصية، والتصوير القصصي ، هي علاقة وظيفية ، فكلاهما يستمد عناصره، من الأساليب البلاغية ، أي كان نوعها ، فالشخصية والصورة، وجهان لعلاقة واحدة ، وإن كان التشبيه هو الأكثر دورانا في هذه الظاهرة ، وهذا لا ينفي وجود الاستعارة بنوعيتها، المكنية والتصريحية - على اعتبار أن التشبيه والاستعارة التصريحية ، بنية واحدة في مضمونها وإن كانت هناك فروق ، فهي ليست جوهريّة ، وقد أشار إلى ذلك الإمام عبدالقاهر حين قال : " التشبيه كالأصل في الاستعارة ، وهي شبيه بالفرع له ، أو صورة مقتضبة من صور،" (١)

ومقصد عبدالقاهر يعود بالطبع إلى الاستعارة التصريحية ، على أساس انها تختلف عن الاستعارة المكنية ، في إيثار التصريحية، للمشبه به وحذفه في الكناية .

١ - أسرار البلاغة. عبدالقاهر الجرحاني ص ٢٢ (٣) أم دغش ص ١١٩

### وفي قصة " الرحلة :

" ثلاثة صور بضمير واحد ( المتكلم )، رجل وامرأتان ، وشخصية معنوية، غير مدركة حسيا ، والقصة عامة تنتمي إلى ما يطلق عليه، الواقعية الرومانسية ، وتقدم نماذج متصارعة مع نفسها، وواقعتها المحلي والعالمي ، مما أعطى مجالا كبيرا، لشيوع مجموعة من الصور الكلية والجزئية، الداخلية والخارجية ، هذه الصور المركبة، نتج عنها النموذج الحسي الذي يثير الوجدان، والمتأمل في فقرة البداية ، يقف على مكونات الشخصية المصورة وموقفها من الحياة والمستقبل ، بواسطة الزمن ، وتفسيراته المختلفة .

يقول الكاتب : " قد يسير الزمن هادئا بعذوبة ورقة ، يمر كنسمة فجر ندية ، .. ويثور كموجة خادعة تسحبنا في دوامة ، وتلقينا في قاع محيط لاقرار له ، .. قد يثور كأسد جائع يفترس أحلامنا واللحظات الحلوة" (٣)

بسهولة تستطيع أن تقف على المنحى الحسي المقصود، في عملية التحويل الفائقة التي تميز الوصف القصصي ، وتمزج بين الواقعية والرومانسية ، واقعية الحدث ورهافة الشخصية الرومانسية المصورة ، فالتشبيه الأول: يقرب بين الزمن، والنسمة الهادئة الندية في الفجر ، وهو زمن مناسب وملائم، للعلاقة بين الشخصية ومذهبها ، وفي التشبيه الثاني : تحول وانتقال لنفس الزمن وهي حالة أخرى ، من حالات الشخصية ، التي تعشق الزمن الأول، وترفض النوع الثاني فترى الزمن ( الثور ) يشبه الموجة الخادعة ، التي لها خصائص تشخيصية، مصورة بدقة وعناية ، وهو نفسه يثور كالأسد الجائع ، الذي يفترس الأحلام واللحظات الحلوة، وكأن هناك زمن يفترس زمن ، ولم يكن هم الكاتب ، البحث في عملية الزمن وتصنيفها، بقدر ما كان اهتمامه الأول منصبا ، بتحويل المعنوي إلى محسوس مدرك والتركيز على الصورة الحقيقية للشخصية، وكشف وتقديم محتوياتها وموقفها المتأزم ، وذلك

كله بواسطة التشبيه القريب، المعتمد على الأداة بداية ، ومن ثم الخلوص إلى مجموعة، من الاستعارات التصريحية المركبة ، التي تؤكد ما ذهبت إليه سابقا ، وهو المزج بين الحالة النفسية والواقع ، عن طريق الصورة المشبهة ، وتلك خاصة من خواص التشبيه واستخداماته وفوائده، التي أشار إليها ابن الأثير في كتابه المثل السائر، يقول : " إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به اثبات الخيال ، في النفس بصورة المشبه أو بمعناه ، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه التنفير منه ، ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتا في النفس ، خيالا حسنا ، يدعو إلى الترغيب فيها ، وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منه كان ذلك مثبتا في النفس، خيالا قبيحا، يدعو إلى التنفير عنها ، وهذا لا نزاع فيه " (١) وخلاصة ذلك أن الخيال كان وسيلة الكاتب في تقديم الشخصية ، ورسم صورتها ، وتحديد علاقاتها الموضوعية – وفي موقف آخر، تتضح معالم الصورة الشخصية للبطل ، يقول : " تخرج صلاح في كلية الهندسة ، وحياته مسطرة وقلم وفرجار ، اتسمت حياته بالدقة والنظام كرسوماته ، وتصميماته ، برّكل أقرانه ، وصعد بسرعة الصاروخ، ذاع صيته وانتشر كأهم مهندس في بر مصر، أخذ المنحنى يصعد ويصعد ، يثب وثبات محسوبة بدقة ، وفي رحلة القفز والصعود ، ومحاولة بلوغ القمة ، صادفها هناك على الشاطئ" (٢) ويقول : " وكنت أنا يادكتور ابن الشمس المنتظر الذي أشرق في قلبها ، والأول مرة أرى الحب في ومضة العين ، وفرحتها عند اللقاء ، يدها الطرية في يدي ، رقيقة ، ناعمة تعانق قلبي ، نطلق طربنا على الشاطئ ، ونسمات البحر تداعب خصلات شعرها الأشقر الجميل ، أبحر في عينيها الزرقاوين ، بصوت رائق ، تلقي على قلبي ما كتبت من أشعار

١ - المثل السائر ج ٢ ص ١٣٠

٢ - أم دغش ص ١٢٠

ولأول مرة أكتشف أنني كلمة حلوة تخرج من قلبها، أراني على شفتيها الرقيقتين معنى جميلا، لحنا، عصفورا من عصفير الكناريا، نهرا من حُب مُصفى :

- سأتيه دلالا يا حبيبي .

- تدله يا قمري ، فأنت قطرات ضوء تساقطت على قلبي." (١)

وهنا يبلغ التصوير التشبيهي الاستعاري غايته ، بعدما انتقل من الجانب المعنوي إلى التصوير الحسي المدرك - الذي يأخذ القارئ إلى عالم الشخصية ، فالاحساسات المختلفة والناجئة من التصوير، من شأنها أن تجعل القارئ مشاركا فعلا في تخيل ، الصورة وتحولها إلى مقاطع ، مشاهدة بالعين ، مادتها تتكون من الظلال والرسومات ، بعد أن فاقت الألفاظ معانيها ، وانتقل التشبيه من الغاية التوضيحية ، إلى الغاية الجمالية. بطريق الشرح لصفات المشبه ، وخلق أبعاد تصويرية إيحائية، لا تخلو من الرمز القائم على التناسب والمنطق ، وليس الرمز المغرق في الغموض والبُعد عن الحقيقة .

وعند البحث عن العلاقة التطبيقية الملائمة بين الكلمات ، نكتشف أن الكثير من هذه العلاقات ، يقوم على اللاملائمة ، مما يفسح المجال ، أمام اكتشافات مجازية ، كانت ذات أثر مباشر، في تكوين الشخصية وصورتها ، ففي الفقرة الأولى: الفاعل الاصطلاحي مرموز له بالزمن ، والفعل الصادر منه ، يدور بين الحقيقة والمجاز، وفي الفقرة الثانية: يقوم الوصف بتقديم الشخصية المصورة ، وفي الفقرة الثالثة: نجد مجموعة من الانحرافات ( أنا ابن الشمس المنتظر - أبحر في عينيها - أراني على شفتيها - نهرا من حُب مُصفى - أنت قطرات ضوء تساقطت على قلبي - وغيرها )

النتيجة: = والواقع أن اليد لا ينسب لها عناق القلب . وان الإبحار لا يكون في العين واستحالة تحول الانسان إلى نهر، والحببية ليست قطرات ضوء ، والضوء لا يقاس بالتقطير ولا يقع في القلب، كل هذا ساعد في تشكيل وجدان خاص، وخيال خرج بالشخصية ، من خارج الحقيقة، إلى رموز مجازية ، بقصد تأصيل الصورة ، وبلوغها درجة عالية ، من الصدق في عقل وخيال القارئ ، وقد نجح الكاتب في إيها منا، بتلك الصورة المجازية ، ونجح في اصطناع المواجهة، بين هذه المكونات الإنسانية ، وبين واقع الحياة المضطرب ، وخلص إلى استحالة الصراع، بين هذه القوى الوجدانية الإنسانية ، وواقعية الحياة المادية ، في الداخل والخارج ، محليا وعالميا .

فالإنسان عبر رحلة الحياة ، يبحث عن الملائمة بين ذاته الداخلية ومتطلباته الخارجية وبين هذا وذاك ، نشأت العلاقة الانحرافية ، وأصبح الافتقار هما ملازما للشخص والمجتمع والعلاقات الإنسانية ، على اختلاف اتجاهاتها وأنواعها المتعددة ، وقامت الصورة البلاغية بكشف الملابس الخفية داخل الشخصية والمجتمع الإنساني الكبير .



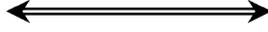
## الحوار ودلالته الفنية التصوير الحوارى بين التقليد والتجديد

١ - الحوار التقليدى.

٢- الحوارات الداخلىة .

٢- ملامح التجديد فى الحوار القصصى.

قصص مجدي جعفر أنموذجا



الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات

## الحوار ودلالته الفنية.

### ( التصوير الحواري بين التقليد والتجديد )

#### ١ - الحوار التقليدي

#### ٢ - الحوارات الداخلية

#### ٣ - ملامح التجديد في الحوار القصصي :

" يقوم القص على الوصف المباشر، كعملية أساسية للبناء ، ثم يأتي الحوار ليفسر الشخصية ، ويناقش القضية وأسبابها ، فهو الجزء المتم للحبكة القصصية ، وأنه الواصف للشخص ، والمُبْرز للقضايا والإشكاليات ، إضافة إلى التعدد اللفظي فيه " (١)

وقد اكتسب الحوار أهمية خاصة في " أم دغش " لكونه مشاركا في خلق مكونات الفعل القصصي . وكونه أيضا من العوامل الأساسية، في توضيح بُنية الشخصية ، وشرح أبعاد السرد القصصي ، وتداخلاته المتعددة ، أضف إلى ذلك العملية التجديدية ، التي قام بها الكاتب في قصصه ، والتي أفرزت حوارا مختلفا عن الحوار التقليدي المعروف ، وهو ما يُعرف بالتداخل القصصي أو القصة المتداخلة ، التي تحتوي على الحوارات الخلفية المناهضة للحوار الأساسي ، ويمكن تفسير هذه الظاهرة، بتنوع مردود الحكاية، داخل القصة الواحدة ، ويكون الحوار هو المعول الرئيسي في ذلك ، مما يعطي أبعادا تعددية للشخصيات رغم بُعد القضية والهدف ، وتقرب في مفهومها التنظيري، من الحوار المسرحي المعروف، ومن المؤكد أن هذه التصرفات، جميعها، التقليدي منها والتجديدي ، يُعد بحثا مهما، في كيفية الاستفادة، من الأحداث الفنية داخل العمل ، وإشاعة قدر معقول، من الخيال والتصوير ومن ثم بناء جسرا من التواصل الحقيقي، بين المتلقي المرئي والمتخيل ، وهذا كله يفسح

١ - الرواية الجديدة - زمن نجوى وهدان -دراسة تحليلية نقدية - د. نادر عبدالخالق ص ٧٧

المجال، أمام الصورة حتى تكتمل عناصرها، وتصبح كُلاً مترابطاً يشيع في النص، له فضل الهيمنة، على عناصر البناء الأخرى.

#### ١ - الحوار التقليدي :

والتقليدية الحوارية المقصودة هنا - المعرفة من حيث التوظيف والمساحة المسموح بها، حيث يكون الوصف السردي، في القصة القصيرة، له الوجود الأكبر - ويكون الحوار متممًا له، من ذلك حوارات " أم دغش "، مع جماعة المدرسين . وهي وسيلة فنية، تكررت كثيرا، في مواضع مختلفة، ومناسبات تتسم بالبحث، عن القضية الأساسية، خلف الشخصية الرئيسية، والملاحظ أن جماعة المدرسين في هذه الحوارات، يقومون بوظيفة "الجوقة" أو المرندون " الكورس " فهم لا يدفعون الحوار مباشرة، بقدر ما هم طرف مفسر، لأبعاد الشخصية - وتلك من سمات المسرح،

يقول مجدي جعفر :

قالت :

- بالماء والصابون تنظفونها .

قال أحدنا :

= ولا نهر النيل ينظفها !

نظرت إليه وقالت :

- النيل ما عاد يجري .

قال ضاحكا :

= والله العظيم تركناه - وهو يجري .

نظرت إليه ، وشردت قليلا ، ثم قالت :

- النيل توقف من عشرين سنة . " ( ١ )

المقطع الحوارى السابق، يتخذ من دائرة المكان، مدخلا جانبيا، ينفذ من خلاله، إلى توضيح الشخصية ، وفك رموز القضية الرئيسية، في القصة وعناصرها ، ويلمح إلى أن هناك مفاجأة تكمن خلف " أم دغش " . يفسر ذلك الحوار التالي - والذي اكتشف فيه المدرسون أن " أم دغش " مصرية ، يقول :

" انتظرنا أم دغش قبل تدخل البرج وقتلنا لها :

= لماذا تكرهين المصريين وأنت مصرية ؟!

كان الحمام يخلق حواها ، ويحط على رأسها ، وكتفها

استدارت إلينا وقالت :

- كل يوم من عشرين سنة وأنا أحمل حمامة رسالة أبعث بها إلى مصر ، وكل يوم أنتظر لا الحمامة تعود ولا الرد يصل .... " ( ٢ )

والمتمأل في المقطعين السابقين وبقية مقاطع القصة ، يلاحظ أن الجانب الاجتماعى، يمثله مجموعة المدرسين ، الذين اتفقوا في نتائج الحال، والمصير مع الشخصية ، رغم اختلاف الوسيلة ، وأن التوظيف الحوارى، له خصوصية التقديم والتوضيح، لمأساة الشخصية .

وفي قصة " القادم " : يتعلق الحوار بقضية هامة، على المستوى الاقتصادى والزراعى والإنسانى ، فيكشف الكثير من نفسية الشخوص وتحولها - والحالة العامة للمجتمع الريفى الزراعى . يقول الكاتب :

١ - أم دغش ص ٦  
٢ - أم دغش ص ١٣

" طارت فرحا ودعت للقادم ولستؤول الزراعة صاحب البشارة الطيبة .

- لم تُنسه الغربية أهله ولا ناسه .

- أصيل

قالت إحدى الفلاحات لزميلاتها وهن يغسلن الملابس في الرياح :

- سأبعث لزوجي بتلغراف ليأتي من الخليج !

- خيرا' تفعلين يا أخت ، ملعونة الغربية . وبكرة الأرض تطلع الذهب .

- وأنا أيضا سأبعث لزوجي في الأردن .

- والنبي حيلهم يتهد بر؛ ويقل مقدارهم ويضيع عرقهم .

- الغربية كربة وتذل أولاد الأصول .

- الناس تعمل إيه ؟ الحياة هنا صعبة والمعاش غالية ، وأنت شايقة الأرض

والحكومة لا ترحم ولا تخلي رحمة ربنا تنزل ! " (١)

والمقطع السابق مغلف بالتقليدية، في التمهيد وحشد أكبر قدر، من الإشكاليات

الاجتماعية الشعبية الشائعة في الريف المصري - والمتعلقة بالهجرة والأرض والزراعة .

وفي قصة " كسوف " يقدم الحوار الملمح الوجداني الإنساني عند الكاتب ، وموقفه

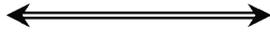
من صديقه ، يقول : " - هاتفني !

عشر سنوات انقضت، ولم نلتق إلا بضغ مرّات بالمصادفة ، نتعانق لدقائق في

الشارع .

( الزي الصحة ، الزي الحال )

.. يهاتفني من العريش



كان يكبرني بسنوات قليلة

يهنئني بنشر قصة لي في جريدة سيارة .

أداعبه :

= هل ما زالت أشعارك حبيسة الأدراج ؟

يأتيني صوته ضاحكا :

- نويت أن أفك قيدها ، وأطلق سراحها .

مارنتُ أحتفظ بوهج بداياته ، كان متيما بأمل دنقل .

ضحكاته تجلجل عبر الهاتف ، يضرب لي موعدا

- نلتقي غدا ظهر الأربعاء

= لماذا تختار وقت كسوف الشمس يا مجنون ؟

- أختار اللحظة النادرة يا صاحبي ، لا تصدق علماء الفلك

فالشمس والقمر ، يتعانقان ، يلتقيان ، لقاء الحار بالبارد

السالب بالموجب ، ويضحك ، أشعر بأسلاك الهاتف تهتز

يقول :

- يُنبئني قلبي أن الشمس ستلتقطني في هذا اليوم ، تصهرني ، تذوبني ، وقد أصير شعاع ضوء

أبدد مساحة العتمة .

أضع السماعه وأنا أضحك ، وأجدني شاردا في ذلك الصديق القديم .. " (١)

وهنا تبدو المعالم الأدبية، للمتجاوزين في المقطع السابق، ويجنح الأسلوب إلى جدلية

القضية والشخصية واللفظة، ووظيفة كل منها، والاعتماد على الكلمة الفصيحة والعامية

الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات ↔ قصص مجدي جعفر أنموذجا

وقد ساعد ذلك في دفع الحدث والتمهيد له ، ومن هنا فإن الحوارات التقليدية، في المجموعة فيها مسحة مسرحية ، تعتمد على التصوير للفكرة والشخصية معا .

## ٢ - الحوارات الداخلية :

تؤدي الحوارات الداخلية ، وظيفة استكشافية ، داخل النص القصصي ، ف تُظهر ما تُبطنه الشخصية ، ويبدو الملمح النفسي واضحا ، مما يساعد في الوقوف على إشكالية التركيب للشخصية المصورة ، بدافع أن هناك منزعين تنطوي عليهما الشخصية ، أحدهما خارجي والآخر داخلي ويكون بينهما تقارب واتفاق ، يؤدي إلى تضمين السرد والحدث بُعدا وجدانيا نفسيا - من هذه الأحاديث - أحاديث الجدة في قصة " جدتي والطائر " تقول:

" تُمني نفسها بأن تسمع وقع أقدام أولادها وزجاتهم في الدار "

" صرير باب حجرته في الفجر - كان يجعلهم ينتفضون في مضاجعهم ، وكركرة ماء وضوءه ودقات عصاته على الأرض ، فوران ينزل عن سريره .. " (١)

وفي قصة " الثمن :

" يكشف الحوار الصامت بين ليلي وفتاها عن قضايا عديدة ، تتعلق بالواقع الطفولي ومجتمع أبناء الشوارع والتشرد ، ويظهر الجانب الإنساني عند هؤلاء ، رغم افتقارهم وافتقارهم لمصادر هذا الجانب .

يقول الولد :

" أنظر في عينيها ، وتنظر في عيني ، يدور بيننا حوار صامت خفي ، أكتم ضحكة فتوئد هي بسمة ، ونعود إلى اللعب ، بعد ان نأكل ، وإيلي معي دوما لا ضدي " (٢)

١ - أم دغش ص ١٩

٢ - أم دغش ص ٣٨

وفي قصة " دراما شعبية :

" يقول الكاتب :

" صمت قليلا وأغمض عينيه ، وكأنه يغوص في أعماقه ويقول :

- وعالم القلط والكلاب كعالم البشر ، هناك أيضا الكلاب البائسة ، والقطط التعسة مثلنا يعيشون معنا في الخرابات ، وفي الشوارع ، تتكوم معا تحت جدار ، نلتقي في صندوق زبالة نعيش معا متحابون ، الكلب لا يعض واحد منا ولا يتربص به ، فإذا لاقى واحد منا بش في وجهه ، وهز ذيله فرحا ، ونحن نسعد بهذه النوعية من الكلاب ، ونطرب بالقطط التعسة التي تنام في أحضاننا في وداعة " (١)

في الحوارات الداخلية السابقة ، يتضح موقف الشخصية من القضية ، فهي تعبر عن نفسها وأحلامها ، وتطلعاتها ، من خلال هذه الأحاديث الداخلية ، وتعلن في صراحة عن موقفها ، وقد أدت هذه الحوارات ، وظائف إيحائية نقدية ، لها من الدلالات المختلفة ، ما يجعلها ذات أثر تفاعلي مع بقية العناصر ، مما يساعد كثيرا في وصف الصورة الداخلية للشخصية - والعمل الفني ، وينسحب ذلك كله مع أحاديث المجموعة .

٢- ملامح التجديد في الحوار القصصي :

فضلا عن النزعة المسرحية ، التي تشيع في عدد غير قليل ، من القصص والمواقف الحوارية المختلفة ، فإن التداخلات الحوارية ، التي تمثل خلفية تصويرية ، للشخصية والحدث والفكرة ، والتي وردت في القصة المتداخلة ، جعلت هناك خصوصية حوارية تتمتع بها حوارات المجموعة ، هذه الخصوصية ، نقلت الشخصية مباشرة ، من واقعها الداخلي ، المحاصر بالأنزمات النفسية ، إلى آفاق الواقع الخارجى الشامل ، مما جعل هناك

الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات ↔ قصص مجدي جعفر أنموذجا

مقابلة بين القضية المثارة والشخصية ، ومناظرة بين الشخوص المتحاورة ، هذا التقابل التنظيري فسر العديد من الأحداث والمواقف، وقاد الحدث إلى المواجهة الاقتصادية ومصيرها داخل النص .

بالإضافة إلى أن التصرفات الحوارية الفنية ، جعلت من الحوار الخلفي، خطوطا واضحة المعالم، تقرأ من خلالها الصورة الكلية العامة، وتفسر الأركان الداخلية للصورة الخفية ، التي لا تبدو إلا من وجهة التحليل، والتفنيد للنص كلية . مما يؤكد على أن التجديد الفني في الحوار ذو فعالية مباشرة، تقدم الأضواء التفسيرية لمعالم الحكاية القصصية .  
ففي قصة " الولد والبنت " يقوم الحوار على دعامين أساسيين ، يختلفان شكلا ويتفقان ضمنا ، وهي مواجهة حوارية تفسيرية ( تفسير الحوار بالحوار ) يقول مجدي جعفر :

= عقد المؤتمر الدولي للسلام ضروري .

قالت البنت :

- عقد القران أكثر ضرورة لقطع أسنه الناس .

= الدولة الفلسطينية ضرورية لإيواء الفلسطينيين بعد طول تشرد

- ايجاد الشقة ضرورية لتأويننا بعد عناء الإنتظار الطويل .

= الأكثر ضرورة أن يتوحد العرب... كما توحدوا في أكتوبر... ليصبحوا قوة مؤثرة .

- من الضروري جدا أن تتوحد كل جهودنا للبحث عن حل لمشكلة الجهاز.

= ثمرة الانتفاضة ينبغي ألا تضيع هباء ولا بد أن تتوج بالدولة الفلسطينية

- ثمرة الحب ينبغي ألا تضيع هباء ولا بد أن يتوج بالزواج .

= مشكلة الشرق الأوسط أساسها مشكلة فلسطين ، فلا بد من تحرك عربي واع ومنظم ومدرّس .

- مشكلتنا أساسها ضيق اليد وعُسر الحال ولا بد من إعادة النظر.

= نعم ..... لا بد من إعادة النظر في علاقتنا الدولية .

- حسنا .... لقد تأكد لي أن علاقتنا أصبحت مستحيلة ..

وكأنه كان في سكرات حلم وبدأ يفيق .

= ماذا تعنين ؟

- أعنى أن كلا منا في واد ، اتسعت الهوة بيننا وتباعدت المسافات .

= أشعربك بجوارى .....وفى قلبي .

- تماما كما إسرائيل بجانب فلسطين وفلسطين في قلب العرب ....

= ألبون شاسع بين التشييين .

- بل إنه عين الصواب .

= يقينا أحبك .

- كما يحب العرب فلسطين .

= أنت أنشودتى في الصباح والمساء .

- فلسطين في صدر نشرات الصباح والمساء ، أنشودة العرب وأولى القبلتين ."<sup>(١)</sup>

فالقضية الداخلية الشخصية المصورة، كانت عاملا مهما في تفسير القضية

الخارجية، وكأن الإشكاليات واحدة ، في مبعثها وأصلها ومنشئها ، والخروج منها مرتبط

الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات ↔ قصص مجدي جعفر أنموذجا

ببعضه البعض، فالنظرة افتقارية منحرفة، في الاتجاهين، والعلاقة قائمة على استحالة الخروج من هذه الدائرة.

كذلك الخطوط الحوارية الخلفية، ساعدت كثيراً في توضيح الأركان التصويرية للشخصية المفسرة للحدث الداخلي، وقدمت صورة عامة للمشكلة الكبرى، والموقف المضاد منها، في الحاضر والمستقبل.

وفى قصة " العرافة " يقوم الحوار على علاقة تنبؤية إخبارية، ويسير فى خط تصاعدي مكتمل الإدراك، لحالات الواقع المحلي المتأزم، والواقع الخارجى، الذى لا يقل تأزماً، وبين الواقعيين، يسير الحوار فى جو مليء بالرمزية، والغموض الفلسفى، يقول الكاتب فى حوار بينه وبين العرافة :

قالت :

- أرى شعاعاً بسيطاً ومستقيماً نورانياً

نظرتُ إليها فإذا بجسدها يرتعد ووجهها تتخلله أضواء نورانية ولسان حالها

يقول :

- أرى قوة خفية تحركها قوة كبرى غير مرئية ....

وحلقت بعينها، وخيل لى أنها تنظر لقوة جبارة سحبت نور عينها وجذبت قلبها وعقلها الفئجان ملء أصابعها.. يترقص، يأتى بحركات بهلوانية، تقبض عليه بشدة يتهشم.. أسنانها تتقارع وجسدها يختلج صرخت العرافة بغتة .

شعرتُ أن السماء تهتز وأن الأرض تميد من تحت قدمى، أحسستُ بأن كل شئ يصبح دون الصفر، كل الأشكال تتضاءل أمام عيني، كل اللغات تنضوى وتذبل، ويبقى شكل واحد ولغة واحدة .

اقتربت من العرافة التي تسمرت في مكانها وكأنها فقدت النطق ، صرختُ فيها .

- لماذا تصرخين ؟

لم تجبني ..هزتها ..وقعت على الأرض .  
تكورت ..تضاءلت ..تلاشت " ( ١ )

يستنتج من ذلك أن الحوار، توصيف لواقع خارجي حقيقي ، فالقوة والغلبة، لن يملك. ومن يملك يحكم . ومن يحكم يمنح ويمنع . وقامت الصورة الخلفية للحوار، بتأكيد هذا التوصيف عن طريق الرموز والإيحاءات والدلالات الموضوعية .

وفى قصة " المهر " تبلغ المناظرة الحوارية غايتها ، فالقضية الوطنية ، هي الإشكالية المطروحة، وفى المقابل اللامبالاة وعدم الاكتراث بالهم الوطنى، وقتت الحرب واقع موجود . لا يمكن إغفاله ، يقول الكاتب :

" يتسلل إلى أذنية صوت المرأة الأنيقة وهى تخطب فى ضيوفها " يسعدنى أن أقدم لكم مفاجأه الليلة المطرب ..( ... )والراقصة ( .... ) تصفيق ، وصفير وتعليقات من المدعويين .

قائد الكتيبة يعلن عن مسابقة فى السباحة : يقول ليخائيل :

- لن أدعك تتقدم علينا هذه المرة .

يخرج ميخائيل لسانه ضاحكا :

- مارل نفسك قصير وتحتاج ...

- تقدمت علينا بضربة حظ ، كان بينى وبينك شبر واحد ...

- الحظ لا يأتى غير مرة واحدة ، وأنا فزت عليك خمس مرات ...

نفخ أشرف وقال بغيظ :-

- وأنا تقدمت عليك في الرماية ، و.....

يضبط القائد قابعا في صدره " دعوا الشمس تحرق وجوهكم ، ولا تأبهوا بالبتور التي

طفحت على جلودكم ، تسلقوا الجبال ، انحفوا ، لا تتأوهوا إذا لسعتكم النار.

إمرأة ناحلة الصدر ، فارعة القد ، مالت عليها هامسة :

- أى العطور تستخدمين ؟

من وابل الرصاص فى سيناء تخندقوا فى حفرة تحت الأرض ، اختلطت رائحة الدم

برائحة العرق ، يشتمه عطرا ، كؤوس الخمر تمر على الضيوف حسب الأهمية ، وقطرات في

ماء قعر الزمزية ، تنتقل من فم إلى فم .

- فستانك شيك !

- من باريس

ثيابه مهلهلة كمعظم الأطفال فى القرية . زد الخرق على الراتق

- لم يعد يستر العورة يا أمى .

- فرجه قريب يا ولدى .

- مزّد العربات فى لندن هذا العام غير معقول !!

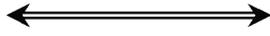
نهق حمار فى الزريبة :

- ناء كاهله من كثرة الأحمال يا أمى .

فتى ينظر لفتاه بشبق ، ينظر لعسكرى إسرائيلى بشذر ، يلف خصر الفتاة بيديه

بيديه الممتلئتين يلف عنق العسكرى ، يضغط الفتى يد الفتاه ، يضغط على عنق العسكرى

يلثم عينيها ، ينبش عينيه بأظفار .



- رائحة الشواء تملأ أنفى يا هانم !!

- الجوع يقرص أحشائى يا أمى .

تجد يا ولى . (١)

ألا تتفق معى أن هناك مجموعة من الصور الكلية، تخللتها صور جزئية خارجية وداخلية ، أدت إلى تقديم حالة عامة، لشرائح اجتماعية متنوعة . ووقفت على ملامح اجتماعية هامة، في وقت من أحلك الأوقات . هذه الصور التى تُسجت من خطوط وظلال خلفية ، أدت وظائف تفسيرية وتأثيرية . كل ذلك بفضل الحوار المتداخل .

والمأمل فيما سبق ، يستخلص مجموعة من النتائج ، بعضها يتعلق بالبناء الحوارى ونزعة التجديدية ، وبعضها يتعلق بالصورة العامة للقضية المثارة والشخصية . فالبناء الحوارى يقوم على التناقض، وانحراف المنطق والعُرف الشائع . هذا التناقض أفرز العديد من الإشكاليات المتعلقة بالفعل القصصى، واندماجه مع كافة عناصر البناء - والصورة القصصية الناتجة عن الحوار، قامت بأدوار تمهيدية تفسيرية للحدث والشخصية . فضلا عن كونها ملمحا جماليا ، نرى التناسق والارتباط الواقعى، بين الرؤية الإنسانية للكاتب وبين أدواته القصصية ، التى نسج منها خيوط الحكاية المتعددة الأغراض والاتجاهات .

لذا فإن النزعة المسرحية ، والمقابلة الحوارية المصورة ، والخلفية المظلمة ذات الخطوط التصويرية ، التى تعكس الكثير من الصور والأحداث ، بالإضافة إلى الحوار المتداخل بعناية ، هم ركائز قام عليها الحوار القصصى فى " أم دغش " .

وتلك النزعة التجديدية المستندة إلى اختلاف الشخص ، واختلاف المنزع ، وما بينهما من تناقض موضوعى وفنى ، كانت عاملا مهما، فى كشف حقائق اجتماعية

الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات ↔ قصص مجدي جعفر أنموذجا

وسياسية وأخلاقية، في فترة الأحداث ، مما ساعد في الوقوف على الصورة الحقيقية للواقع و" الأحداث المحورية " ، والمتتبع لهذه الوقائع ، يستطيع أن يضع يده، على تجربة الكاتب ومذهبه الأدبي .

فالتجربة ليست تجربة عفوية أو وقتية ، وإنما هي تجربة وتائق وأحداث حياتية عاشها الأديب واختزن الكثير منها ، وتناولها بحسه الإبداعي ، وكانت ميوله الإنسانية الأخلاقية ، هي الضابط والقياس لرؤا هذه التجربة ، فأنت ترى القضية من جميع جوانبها ، ولا ترى قيونا فرضها ، أو أنماطا بشرية تنقل ما يريده صاحبها وباعثها، وترى الشخصية المتحاورة مع نفسها ، أو غيرها ، سواء كانت بطريقة المناظرة ، أو المقابلة بين فكرين بينهما تناقض أو تنافر أو عدم ملاءمة ، ولا تستطيع أن تجد فضولا أو فجاجة .

لذا فان ملمح التجديد: لا يقف عند حدود التداخل الحواري، أو القصصي فقط بقدر ما هو ممتد ، يشمل جميع العناصر الخاصة بالحوار ( القضية – الشخص – المادة المستخدمة " اللفظة" ) كأداة صوتية لها ضوابط احترزية ، لا يفقدها الكاتب ، ويستطيع توظيفها حسب مقتضيات الموقف.

من هنا فإن المذهب الأدبي، والعقيدة الإبداعية ، التي ينطلق منها مجدي جعفر هي المسؤولية والالتزام ، وما بينهما من علاقات إنسانية ، والبحث دائما عن القضية والفكرة، كل هذا في إطار التجديد ، ليس للأدوات فقط، وإنما للأفكار، وآليات القص .

إذن هي محاولة كشف للعالم وحقائقه – ومن ثم تقديمه للقارئ ، بدافع المسؤولية المستمدة من المعرفة، مع الاهتمام بالمشاعر والأحاسيس ، وتنمية المهارات والذوق.

ويكون للزمن الداخلي للحوار، أهميته في توضيح العلاقة الاحترزية، بين الأشخاص فالإسراع والتباطؤ – من دلالات الزمن الحواري، والمتتبع لقياس الزمن – يلاحظ أنه يسير

فى منحى تصاعدى، متتابع والانقطاعات فيه ، عبارة عن فواصل نفسية ، كمن يتوقف لينهض ، فى نفس المضمار ، وذلك دون أن يشعر القارئ ، بعيدا عن الخروج والتلميح ، وتلك سمة إدراكية تجديدية دقيقة ، تضاف الى ما سبق من ملامح التجديد .

والعلاقة الموضوعية والتطبيقية، الناتجة عن التداخل الحواري عامة، تشير إلى ما يُسمى بحوار العناصر، داخل النص ، وحوار النص مع النص، داخل المجموعة والانطباعات المترتبة على تلك الفكرة ، ويمكن أن يطلق عليه، حوار الوظائف التصويرية الناتج عن فكرة حوار الصورة داخليا وخارجيا.

وبعيدا عن المطابقة الواقعية اللغوية ، فإن اللغة بمساحتها المتنوعة ، على مستوى الشخص والجماعة ، وما تحدّثه من جدل ، وتشبث بالدور والوظيفة والأهمية ، هى الحد الفارق، بين كل ذلك .. لأن عملية التحويل اللفظي، فى حدود الكلمة والجملة والعبارة واتصالهم ببعضهم البعض تفاوتوا واختلافوا، أو تضامنا واتفاقا، هو المقياس الأول، فى هذا الشأن .

وأيا كانت الحوارات وتداخلها، واعتمادها على اللغة كمصدر أساسى ، وما يمكن استنباطه من مواجهات ضمنية، بين السرد والحوار، فإن ذلك يوضح ما ذهبت إليه سابقا من أن هناك حوارات خلفية، تشكلت بفضل تتابع الصورة، وتفرعها وغنائها الناتج ، عن الثراء فى الحدث والفكرة، والموضوع والشخصية ، ومن ثم الوقوف على انطباعات ثقافية اجتماعية عامة، من شأنها أن تترجم الكثير من القيم والأعراف، التى تحكم المجتمعات النامية .

وايس من شك فى أن مثل هذه التصرفات الفنية ، اذا انتبه لها كاتب القصة عامة واستطاع توظيفها ، والاستفادة منها، فإن ذلك سوف يساعد فى تطوير للفن القصصي

شكلا وموضوعا، ويكشف الكثير من أسرار، خاصة فى مستهل القرن الجديد، ومن ثم الوقوف على التطورات الهائلة، التى لحقت به فى الفترة الأخيرة.

وإذا تأملنا فى وظيفة السرد والحوار - والوعاء اللغوى - الذى يضمهما - والشخصية والمكان والزمان - أقول لو تأملنا فى كل وظيفة مستقلة عن الأخرى، واستطعنا أن نخلص منها بحقيقة موضوعية وفنية ثابتة، لأمكننا أن نحدد ذلك الحوار الضمنى، الذى لا يقف عند حدود الفن فقط، بل يتعداه إلى فك رموز وشفرات كثيرة، على مستوى الفن والواقع كنا نلمح إليها فقط فى السابق، دون أن نعرف ما هيتهما، ومصدرها، ودورها الفنى والاجتماعى.

### ٣- الصورة والعلاقة الزمنية.

تشمل الصورة الزمنية الخارجية، أزمانا إنسانية غير ثابتة، وأزمانا مستجدة يطرحها الواقع المادى، للإنسان المعاصر وأخرى أسطورية، وتنبؤية ورمزية، استعارية وليس من شك فى أن الصورة الخارجية، للشخصية عند رؤيتها الزمنية، تحتاج إلى جهود كبيرة، دون العودة إلى الوراء - أو الذاكرة - وليس من شك فى أن هذه الجهود، يمكنها الوقوف عند حقيقة الأشخاص، من خلال واقعها ورؤيتها للحدث، ومن ثم حملها على الكلام والتصريح.

وعلى ذلك فالماضى الذى يكتب فيه معظم الروايات لا يمثل قيمة بسيطة لمضى الزمن وإنما تركيبة معقدة، منه ذات درجات مختلفة، وفى أكثر الأحيان، توجد فى القصة نقطة زمنية واحدة تكون كنقطة إسناد (مرجعية)، ينسب إليها سائر الأزمنة، فالحاضر التخيلى يمكن أن يعتبر البداية بالنسبة لهذه النقطة، وبعبارة أخرى فإن القارئ، إذا كان

غارقا في ما يقرأ يترجم كل ما يحدث من تلك اللحظة، في الزمن إلى حاضر تخيلي خاص به، ويستسلم للوهم بأنه هو نفسه يشارك في الفعل أو الموقف<sup>(١)</sup>

#### ١- الصورة الخارجيه للزمن :

ترتبط الصورة الخارجية في " أم دغش " بالدلالات الإيقاعية، للألفاظ والأحداث والوقائع التي تناولتها المجموعة، وهي تشير إلى العقود الثلاثة الأخيرة، من القرن الماضي حتى وقتنا هذا دون توقف، وتمتد في معظم الأحيان، إلى حوض غمار المستقبل، من واقع المسؤولية الأدبية والفنية، والتحذير من استمرارية الزمن، في صورته الماضية والحالية .

وقد اعتمد الكاتب على هذه التقريبات الزمنية، بين الصورة الخارجية، والذاكرة وكيفية استنطاقها، والبوح بأدق خفاياها، واعتمد كذلك على بناءات معقدة، كانت تسيير حسب مخططات زمنية، تختص بها كل شخصية عن غيرها، مما جعل هناك اضطرابا مقصودا، بين الحاضر والمستقبل، هذا الاضطراب أدى إلى ظهور معطيات تصويرية هامة كانت سبيلا مباشرا، في إظهار جملة المتناقضات، التي أفرزها القرن الماضي، وامتدت آثارها إلى وقتنا الحاضر، ولا سبيل إلى التخلص منها، كما أشارت الأحداث والاشارات الزمنية .

لذلك فإن كل حادثة، مهما كان موقعها داخل الحكاية، يمكن أن تكون محورا زمنيا أساسيا، تتجمع حوله الرموز المختلفة، التي تدور حول الموضوع الواحد، والمتشعب والنتيجة الأولى: تشير إلى أن هناك سلسلتين زمنيتين، إحدهما ترتبط بالذاكرة المباشرة والأخرى تتعلق بالواقع الزمني، للشخصية والحادثة في آن واحد، تلك التي تسيروا وفق الخطة الداخلية للنص عامة والأحداث والشخوص خاصة .

١ - الزمن والرواية : أ . أ . مندلاو - ت : بكر عباس ص ١١٤ - ١١٥

وهذا يحينا إلى أن هناك عدة أزمنة أساسية، داخل النص، منها ( زمن الحكى -  
وزمن الحدث - وزمن الحاضر). وامتداده إلى المستقبل - ومن خلال هذه الأصوات الزمنية  
يمكن التغلغل فى الدراسة النفسية، للحادثة والشخصية، والرجوع إلى الحقيقة الأولى  
المتعلقة بمهمة القص، ووظيفته الإنسانية، وهذا يقودنا إلى تساؤل مهم - وهو هل يسير  
الكاتب دائماً فى مجرى معاكس للزمن؟ فيكون إيثاره للزمن الماضى، هو الدلالة الأولى  
للعلمية الزمنية الرمزية، أم ينظر إلى الحاضر بعين الماضى؟ فيكون اهتمامه بالدرجة  
الأولى، منصبا على تفسيرات الواقع، ومن ثم الاعتماد على التابع الزمنى، واللجوء إلى  
التقاطع والتوقف، لتفسير الحادثة نفسها، تفسيراً زمنياً حسابياً، وتصبح الشخصية  
وسيلة توضيح فقط، واكتشاف للمجهول.

الإجابة الدقيقة: على مثل هذه التساؤلات وغيرها، يجعل العمليات الزمنية، ذات  
تعقيدات نفسية وتاريخية، ولا بد من تناولها، من وجوه مختلفة، فيجب مراعاة التابع  
والتقاطع والتوقف - والعلاقة الضرورية، بين التصرف الزمنى - والعناصر المختلفة، وقبل  
كل شئ تحديد وتعيين مجرى الزمن، من خلال ما سبق، لا من خلال أنه يسير، فى خط  
مستقيم.

كل هذا يجعل المجموعة بأكملها، مرآة حقيقية لقضايا وإشكاليات، الثلث الأخير  
من القرن الماضى باتجاهاته المختلفة، الوطنية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية  
والإنسانية، فهناك إشارات زمنية مباشرة، لأحداث النكسة، والتحول الكبير بعد أكتوبر  
١٩٧٣، وما تبعه من انتقالات قومية واقتصادية. ألفت بظلالها على الشخصية المصرية  
وعلى المستوى الخارجى الدولى، قدمت المجموعة، علاقات زمنية معقدة، تربط بين الواقع  
المحلى، والواقع الدولى، عن طريق فشل العلاقات الإنسانية، فى ظل الهيمنة، وقانون القوة

والسيطرة ، وهى فى مجملها رحلة زمنية للعلاقات الاجتماعية والعلمية، لمسيرة الإنسان المعاصر، كما فى قصة " الرحلة " .

وتشير قصتى " المهر" ومصرى " ، إلى زمن النضال الوطنى ، أثناء معركة التحرير وتبدو الشخصية المصرية، فى قمة عطائها البطولى ، وانصهارها فى القضية الأساسية والتخلى عن الرغبات الشخصية، ويمكن أن يطلق على هذه التصرفات الزمنية ، زمن الشخصية، بطوليا وفدائيا .

وتمثل قصتى " القادم" وجدتى والطائر" زمن التحولات السلبية ، التى أصابت القرية المصرية ، وتراجع الاقتصاد الزراعى ، وتحول العلاقات العلمية ، عن النهوض بالزراعة، وهذا يشير إلى، زمن معاكس للزمن الماضى – زمن القرية – والفلاح – حينما كان يبحث فى عملية التخلص من الإقطاع، وامتلاك الأرض ، والتميز الشخصى، والمادى والنفسى، وأصبح الزمن الجديد ، هو زمن الهجرة – هجرة المبدأ – وبالتالى هجرة الأرض – أو إضافة محاصيل زراعية، ليست من مزرعات الفلاح القديم ، والمقابلة بين هذين الزمنين ، زمن كفاح الفلاح ، وزمن الهجرة ، يقرر واقعا مغايرا ، من شأنه أن يوضح رحلة الفلاح المصرى، بعد الثورة، مما يستدعى إعادة النظر فى حياتنا الزراعية .

وتقدم قصة "الولد والبنت " – مجموعة من العلاقات الزمنية، الخارجية عن محيط الشخصية والمتجددة ، هذه العلاقات ، يختلط فيها الهم الإنسانى بالوطنى ، وحقيقة العلاقات العربية العربية ، والعربية الدولية ، والبحث فى أسباب فقدان فلسطين – وعدم تحريرها حتى الآن، وتلك وقائع حقيقية خارجية، لها مدلولات زمنية، سابقة عن زمن النص، ممتدة إلى ما بعد الزمن الخارجى للنص ، مما جعل الكاتب يمزج فيها، بين النزعة الشخصية، والنزعة القومية الداخلية والخارجية .

وتشير قصة العرافة، إلى زمن النفوذ الدولي، واستمراريته، والتنبؤ بوقائع زمنية متجددة فى ظل مواصلة الضعف السياسى والإدارى، وضمحلل الشخصية الوطنية وفقدانها الكثير، من مقوماتها، العلمية والفكرية والسياسية .

ويتعدى الزمن مرحلة الرصد، إلى واقعية المواجهة وصدقها فى قصة " الثمن " التى تقدم أنماطا اجتماعية، لم تكن موجودة من قبل فى مجتماعتنا، وهى علاقة زمنية آنية استخدمها الكاتب من واقعه المعاصر، فقدم مجموعة من الانتهاكات الإنسانية، الناتجة عن التشرد والتخلف والجوع وسلبية المجتمع، مما يوحى بأن الزمن فى رحلته الماضية، بدأ يتشكل تشكيلات مختلفة تتسم بالمادية واللامبالاة وفقدان الوعى .

وفى قصة " الثور " يتعلق الزمن بالنواحي الإنسانية، وعلاقة النظام الإدارى بنوى العاهات، ومدى تقبل المجتمع لمثل هذه العلاقات، مما يؤكد أن البُعد الحضارى الإنسانى مازل متأثراً بالنزعة المادية من جراء المدنية المستوردة، مما يجعله مفتقدا للتوعية النفسية والإنسانية، ومن ثم، تفعيل الموروث الدينى والأخلاقى .

وفى قصة " الجنى آدميون " مواجهة خرافية، بين زمن الواقع الحقيقى، وزمن الدجل والخرافة، والوقوف على التطورات الاجتماعية والعقلية فى وقتنا الحاضر .

وفى قصتى " دون كيشوت " و"عناق " مواجهة زمنية، بين الواقع وتحرير الشخصية والبحث الدائم، عن الحرية المطلقة، وتجسيد المحاولة، والخروج بنتائج عكسية، تعكس حقيقة الزمن المحيط بالشخصية .

" والخروج من الدائرة المغلقة " تجسد حالة اللاوعى، والرجوع إلى أزمنة بعيدة مختلفة فالحزن عند التبشير بالأنثى، والفرحة الغامرة، عند التبشير بالذكر، هى مواجهة حقيقية بين زمن الحضارة، الإنسانية الإسلامية، وبين زمن التخلف .

نستخلص من ذلك كله - أن الصورة الخارجية للزمن في مجموعة " أم دغش " القصصية هي تقديم قضايا ومشكلات الواقع المصرى فى العقود الماضية ، ونسبتها إلى دلالات زمنية صريحة ، تجسد المراحل المختلفة، للواقع الداخلى والخارجى - ويلاحظ أن القضية المثارة تشير إلى زمنها ، وأن العلاقة بين الزمن والقضية المشكلة، هي علاقة الدلالة والرمز، وأن التحولات الاجتماعية والفكرية والسياسية ، ذات أبعاد زمنية، توضح مسيرة الحرية الشخصية، وما يقابلها من عراقيل ، وأن عملية الانتقال الزمنى، من القرن الماضى إلى وقتنا الحاضر ، لا يمكن أن تكون خالية من عبء هذه المشكلات ، وهذا ما حاول مجدى جعفر التأكيد عليه ، فى مجموعته ، بدافع عدم خوض آفاق المستقبل ، فى ظل التطور العلمى المذهل ، وترك المعانى الإنسانية وإهمالها .

ولا يمكن فصل طبيعة، هذا التطور عن حياة الإنسان ، بالإضافة إلى المتغيرات الاجتماعية التى لا يمكن فصلها عن الزمن ، والتى تكون فى معظم الأحيان دافعا قويا، أمام الكاتب لاستلهاام فاعلية الزمن، وتأثيراتها على الشخصية ، لأن هناك ارتباطا قويا، بين الفرد وطموحاته ، وزمن هذه الطموحات ، كتجسيد حقيقى، للعوامل الفكرية والاقتصادية والاجتماعية - فى العصر الحديث .

كذلك ترتبط الصورة الزمنية عامة بالحدث ، كما اتضح فيما سبق ، وتتعلق بالشخصية والمكان ، تعلقا وثيقا، من حيث تفاعل واندماج هذه العناصر، مع بعضها البعض كحقائق أساسية لها صلتها بالبشرية ، وتحولاتها المختلفة ، كما يقول هانز ميرهوف : الزمن هو الصورة المميزة لخبرتنا ، إنه أعم وأشمل من المسافة ، لأن الزمن وسيط الرؤية - كما هو وسيط الحياة " (١)

## ٢- الصورة الداخلية للزمن :

تتشكل الصورة الزمنية الداخلية للقصة، من فكرووعى الكاتب نفسه ، وهي تسيير حسب مخطط واضح ، سبق التحضير له فى ذهن صاحبه ، وهي تختلف من كاتب لآخر ومن قصة لأخرى ، إذ ليس من الضرورى ، أن تختص جميع القصص، بالماضى فقط أوالمستقبل فقط ، وليس من الضرورى ، أن يستقل الكاتب، بنظام زمنى خاص به فالمحتويات الدلالية، المتعلقة باللفظ، والحدث والشخصية ، هى التى يكون عليها العبء الأول ، فى عملية التقسيم الزمني، داخل النص ، وهي عملية معقدة ، تتصف بالعمق والتنسيق الهندسى المتقن، من حيث الصلة الوثيقة، بين الزمن والمكان ، وما بينهما من انطباعات، حسية ومعنوية ووجدانية، لها أثر مباشر على الشخصية – والفكرة الأساسية التى تعتمد عليها بُنية القصة .

والفرق كبير جدا ، بين الصورة الخارجية – والصورة الداخلية – يكمن هذا الفرق فى عملية الإدراك، والوعى للحظة والدقيقة والساعة – واليوم والأسبوع والشهر والسنة والعقد.....إلى آخره . ووجه الإدراك للوحدة الزمنية أنها ذات زمنين مختلفين، فى النسبة والتوجيه للطبيعة، وتداعيها أو تدفقها – كما يقول مندلاو : توقيت الساعة الذى ننسق به نشاطنا كأعضاء فى المجتمع لا دلالة له فى المستويات التحتية ، التى نمارس فيها حياتنا الخاصة . اذا ما حلت الساعة من الزمن ، فى عنصر الروح الإنسانية الغريب ، فإنها تمتد إلى أكثر من خمسين أو مائة مرة قدر طولها فى ساعة التوقيت، ومن الناحية الأخرى فإن ساعة واحدة، قد تمثلها ثانية واحدة فى أداة التوقيت الفكرية، وهذا التفاوت العجيب ، بين زمن الساعة، وزمن العقل، لم يعرف كما ينبغى .....<sup>(١)</sup>

١ - الزمن والرواية أ . أ . مندلاو ص ٢٤٢ - ٢٤٣

ويتضح ذلك أكثر، في تقنيات الاسترجاع وتوظيفها، حسب المقتضيات الزمنية وحسب متطلبات الشخصية، والعناصر الأخرى، بالتساوى والمحافظة، على النسبة الحاصلة مسبقا، بين كل عنصر على مستوى الزمن الإدراكي المتفق عليه ضمنا - بين ضمير الكاتب وخيال القارئ - ومن هنا يمكن تحديد السعة الزمنية، للاسترجاع وقياسها داخليا " فالمقاطع الاسترجاعية - تتفاوت من حيث طول أو قصر المدة الزمنية، التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي، وتسمى هذه بالمسافة الزمنية، التي يطالها الاسترجاع بمدى المفارقة وبالفعل فهذا التفاوت يبدو واضحا للعيان من خلال القراءة الأولى، حيث تستطيع تحديد مدة الاسترجاع بالقياس إلى زمن القصة." (١)

ويقوم الفعل والظرف الاستعاري، بوظيفة زمنية، تُعد انفعالا ذهنيا اختزاليا: تدل على حركية الصورة القصصية، لا يمكن ثباتها أو توقفها عن الحركة والدوران. يقول نور ثروب فرأى:

"إن مقداراً كبيراً من الظروف، استعارة مكانية وزمانية، اشتق معظمها من اتجاهات الجسم البشري، فكل استعمالات فوق. تحت. جانبا. أسفل. عند. فى ..... يتضمن تخطيطاً غير واع، فى أية محاولة مهما كانت، ويمكن فى أغلب الأحيان، أن بنية أو نظام تفكير يمكن إرجاعه إلى نمط تخطيطى. إن أى فيلسوف. قد يساعد قراءه. أكبر مساعدة حين يتحقق من حضور مثل هذه الخطاطة، ويستخلصها كما فعل أفلاطون فى مناقشته للخط المتقطع" (٢)

١ - بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ دراسة فى الزمان والمكان، محمد السيد محمد إبراهيم ص ٩١  
٢ - تشریح النقد نورثروب فرأى ت محى الدين صبغى ص ٤٦٤

ويقول ابن عقيل النحوي المعروف: "الفعل يدل بالوضع على شيئين أحدهما الحدث وثانيهما الزمن، ويدل على المكان بدلالة الالتزام. لأن كل حدث يقع في الخارج، لا بد أن يكون وقوعه في مكان ما، والزمن بنوعيه المبهم والمختص، أحد دلالات الفعل، بمعناه الوضعي، كذلك دلالة الفعل على المكان، دلالة الالتزام لا الوضع" (١)

وبوسعنا أن نستعين بدلالة الاستعارة الظرفية، ودلالة الفعل على الحدث، للتعرف على البنية الزمنية، للنص وتحليلها، والطريقة التي اتبعها الكاتب، في سرد وقائعه والظروف المحيطة بأشخاصه، وتتبع الإشارات التاريخية الصريحة، وتحليل إيحاءاتها المختلفة، وعلاقة ذلك بالحدث والشخصية، وتعتمد هذه الطريقة، على عمل الإحصائيات وتحديد النوع والعلاقة الشخصية والحداثية، ومن ثم رسم جداول خاصة، وتصميمات محددة، تختلف باختلاف النوع والوظيفة. وكلها عمليات تحليلية، تقف على الكثير، من ملامح الصورة، الداخلية للنص، مجزءا ومكتملا، من حيث البناء والتفكيك، عند السرعة والتباطؤ والتوقف.

وهناك طريقة أخرى، لتحليل البنية الزمنية الداخلية، وعلاقتها بالصورة، وهي أن يجعل الكاتب من الحاضر، نقطة ارتكاز ثابتة، محددة بإشارات وأفعال أو ضمائر، ينطلق منها نحو الماضي تارة، وتارة أخرى نحو المستقبل، وتكون الغلبة للماضي، وهو في ذلك يعتمد على الطريقة التقليدية، المعروفة بالذاكرة الاستيعابية، التي تستوعب جميع أحداث الماضي. ويكون التوقف، من خلال الأزمنة الحالية والمستقبلية، وهو ما يسمى بالانقطاع الزمني المباشر، على أساس أن هناك مجموعة، من الأحداث المضمرة، التي تؤبى وظيفة تفسيرية، من شأنها أن تزيل الدهشة الناتجة، عن الأحداث السابقة، وتفسير واقع

الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات ↔ قصص مجدي جعفر أنموذجا

الشخصية، ويمكن استخلاص مجموعة من العلاقات الزمنية الداخلية، المكونة للصورة وأبعادها المختلفة ، من ذلك :

١ - نقطة الارتكاز:

وهي كما سبق الحالة الزمنية الأولى . التي يفتتح بها القاص مرئيته ، وهي ذات دلالات إشارية تتعلق بالألفاظ والاستعارات - الظرفية وغيرها والعلاقات الزمنية الأولى .

٢- الذاكرة الاستيعابية :

وهي ذلك المستودع الكبير، الذي يحتوى جملة الأفعال ، والسنين، والشهور، والأيام والفصول، والوقائع المختلفة ، فى الأوقات المناسبة ، لفض الاشتباكات الجدلية ، حول الشخصية وما يحيط بها من ظرف مختلف ، وتكون عن طريقتين :

الأولى : التوقف التام، وعدم الاستمرار فى السرد ، وهو ما يُسمى بالانقطاع الزمنى المباشر الثانية : بعث الفعل المضر - أو الأحداث المضمرة ، وهي إحدى مكونات الذاكرة، ودلالاتها ونتيجة من نتائج التوقف والانقطاع الزمنى .

٣-الوظيفة التفسيرية :

وهي النتيجة العامة للصورة الزمنية وقياسها ، ويستطيع القاص بواستطها المشاركة والتوقف على المحاور السابقة ، ومعرفة مراحلها التطبيقية ، والحكم على مقياس التفاوت والتساوى بينها .

نماذج تطبيقية :

المتبوع للبينية الزمنية، فى مجموعة " أم دغش "، يجد أن مجدى جعفر اعتمد فيها على الطريقة الثانية، من حيث الاعتماد على الارتكاز، والذاكرة، والوظيفة التفسيرية .

## ١ - قصة أم دغش

### ١- نقطة الارتكاز:

محاولة اكتشاف وتنقيب، تعتمد على الزمن الماضي والحاضر، يقوم الراوى (المرموز له بضمير الجمع) فيها بالدور الرئيسى - والاكتشاف هنا يختص بالشخصية محور الحدث، وقامت الألفاظ والاستعارات الرمزية الزمنية، بفعل التنقيب، والبحث عن التفسيرات المختلفة، للصورة المادية المجسدة فى الرؤية الأولى للشخصية.

### ٢- الذاكرة الاستيعابية :

تعينت من المقابلة الاستفزازية بين الراوى والشخصية، وذلك من خلال الإشارة الرمزية إلى توقف النيل، وهو إسقاط مقارن، يعتمد على التفاوت فى الرمز، حيث لا توجد علاقة بين عطاء النيل أو توقفه، والمصير المحتوم للشخصية لذا فان المبالغة أدت إلى تميز الإسقاط.

قالت : - النيل.. النيل ماعاد يجرى

قال ضاحكا : والله العظيم تركناه - وهو يجرى !!

نظرت إليه وشردت قليلا ثم قالت :

النيل توقف من عشرين سنة !! (١)

أولى مراحل الذاكرة :

الإشارة الزمنية " ٢٠ سنة " وارتباطها بتوقف النيل، هذه الإشارة الزمنية، أضافت إلى الصورة ملمحا ودافعا تنقيبيا، يبين أولى مراحل التوقف، وبداية البحث عن الفعل المضمر، وهو انقطاع ضمنى فى ثنايا الحكى.

## ب- المرحلة الثانية :

" كل يوم من عشرين سنة وأنا أحمل حمامة رسالة ، أبعث بها إلى مصر وكل يوم أنتظر لا الحمامة تعود ولا الرد يصل " (١)

التوقف هنا أكثر إيضاحاً - فهو بمثابة الاستراحة الزمنية ، وأول محاولات فض النزاع الزمني النفسى الضمنى فى الشخصية ، واقترباً من الفعل المضمر ، والنتائج هنا مقدمة على الأسباب ، بغرض الاسترسال فى السرد والحكى ، للوصول إلى أقصى درجات الاعتراف والبوح - والدلالة الظرفية والعددية - وما بينهما من رموز استعارية فى كلماتى (يوم- عشرين ) وتفتيت السنين الطويلة، إلى وحدات زمنية صغيرة ( أيام ) من دلالات التركيب، فى الصورة الزمنية ، ومن دعائم المأساة، فى الزمن الحاضر، والحسرة على الفعل فى الزمن الماضى.

## ج - الفعل المضمر :

قالت " أم دغش "

باعونى أولاد ال.....، أبويا والعمدة والمأذون وطبيب الصحة وشاهدا العقد.....

- قبضوا الثمن ورمونى للقيظ والحر والصحراء والبداءة والحياة القاسية ، ورجل مزواج فارغ العينين ، يكبر أبى سنا ، ويقارب جدى فى العمر! عشرون عاما عشتها معه ما شفت فيها راحة ! كنت أتمنى أن أكل يوماً فى مصر - أرقد فى عشه على النيل مع بائع فجل أو سائق عربية حنطور - أو أعيش عمرى كله عانسا بدون زواج " (٢)

١ - أم دغش ص ١٣ ----

٢ - أم دغش ص ١٤-١

الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات ↔ قصص مجدي جعفر أنموذجا

الفعل المضمر متعلق بالبواعث الاجتماعية التي أدت إلى فعل البيع - ووسيلة الزواج وفاعل البيع - الأركان الاجتماعية المتضامنة - رب الأسرة - رجال الإدارة - المفعول به الحقيقي - الضحية - المرأة المجهولة الإسم - التي هي زمن مرموز له بالجهل - فالفعل المضمر يركز خلف عملية البيع . ويتعلق بالكيان الاجتماعى جملة وتفصيلا  
٣- الوظيفة التفسيرية :

تنطلق الوظيفة التفسيرية ، من فعل البيع المدفوع الثمن ، وتلك إشارة زمنية تصويرية وتعين فى نتيجة البيع ومآله على الشخصية :  
(رمونى - القبط - الحر- الصحراء - البداوة - الحياة القاسية - رجل مزواج فارغ العينين )  
رجل غير مؤهل للحياة الزوجية الصحيحة ، يقابل ذلك صفة الجهل، فى المفعول به ، مما يوحى باستمرارية الفعل، كنتيجة اضطرارية، لا خيار فيها، والدلالة الزمنية ، تتعلق بتعيين زمنين ، واستجابتهما لمناسبة الفعل ، زمن البيع نتيجة الجهل ، وزمن خلو الفاعل الحقيقي، من الشرعية المادية والمعنوية، وهذا يؤكد تطابق الزمنين ، واتحادهما فى زمن نفسي واحد.

٢- قصة " الثور "

١- نقطة الارتكاز : ظرفية البداية، واتصافها بالزمن ( عندما )، وهى مقابلة بين نفسين متنافرين، غير متساويين ، بين الفاعل والمفعول ، وما بينهما من تناوب، فى المركز النفسى والانتقال من صفة مركزية إلى أخرى .

٢- الذاكرة الاستيعابية : - الفاعل - تتعلق بالفاعل المنوب عنه بالراوى " يا ثور لماذا لم تنظف الحجرة مبكرا ؟ " والاستفهام عن التقصير فى أداء الواجب، يُعد أول توقف زمنى ، وهو يقودنا إلى المرحلة الثانية، من مراحل الذاكرة .

" كان المدير قد استدار تماما هربا من التراب .. لاعنا القوى العاملة . التي تعين المعاقين والمتخلفين تاركة الأصحاء والأذكىاء .

وترتبط المرحلة الثانية، بالاعتراض والجدل، حول مشروعية الفعل – وهو التوقف الثانى للفاعل المحرك للأزمة، واشتمل على توضيحات دقيقة، تساوى نتيجة الفعل النهائى التوقف الثالث – " الثور، هذا الثور الغبى لم يفرغ من تنظيف الغرفة بعد " وهو تأكيد على فرضية الموقف الزمنى .

المفعول به :

التوقف الأول : " التقطت أذناه الكلمة فاستطالتا "

التوقف الثانى : " رمى بالمقشة ودار حول نفسه لاح له قفا المدير عريضا نظيفا ، غمغم رجع للوراء وأسند ظهره للحائط وأغمض عينيه "

الفعل المضمر :

" أطلق صرخه اهتزت لها الجدران . وقفز بعنف ، غرس أسنانه فى قفا المدير وطرحه أرضا !!!

أطلق صرخه – غرس أسنانه – طرحه أرضا – المضمر الناتج عن تصور الفاعل وضالة المفعول .

٣-الوظيفة التفسيرية : ( النتيجة )

تتعلق بضالة وانحسار المنحنى الإنسانى – والخلل الوظيفى وتتعلق كذلك بزمن الفعل وهو زمن الحدث ذاته وموازنة نفسية، بين زمنين مفسرين، للفعل والفاعل والمفعول . ونسبة القصور للجميع – فالإعاقة عامة . وليست خاصة، والزمن التصويرى، يقوم بدور المراقب والمسجل فقط .

### ٣ - قصة الثمن

#### ١- نقطة الارتكاز :

الواقعية الآنية الزمنية - تعرية الواقع، وكشف الأبعاد الأخلاقية، لقضية معاملة الأطفال، والإشارة الزمنية هنا تتعلق بالفعل، في الزمن الحالى المباشر.

#### ٢- الذاكرة الاستيعابية :

تتعلق بما فى الحدث الآنى وترتبط بكيفية الحصول على القدر الضئيل من الطعام (الفاكهة ) وتصوير المغامرات والغزوات التى يقوم بها الأطفال لسرقة القليل من الفاكهة وملاحقة الحارس لهم للحد من هذه المغامرات .

التوقف الأول : " لم نكف عن التسلل إلى الجنينة طمعا فى سرقة العنب والبلح والبرتقال والخوخ والليمون ، فجنينه البية لا أول لها ولا آخر "

التوقف الثانى " يوم بعد يوم بدأت ليلى تضيق بنا وبألعابنا ظننت أن أحدا ضايقها "

التوقف الثالث " انسحبت ليلى فأحسست بأن اللعب فقد معناه ... "

وهذه وقفات تفسيرية تمهد للفعل والمفعول به والظرف الاجتماعى الملاحق للصفة

الزمنية فى المجتمع المتمدن المتهاوي .

#### الفعل المضمر :

١- انقطاع لتفسيرات "الفتى" وتوقف الزمن لديه وفى (عالمه) واكتشاف حقيقة الرمز

القابع فى " حمد " : ( أفزعنى أن أراه يأخذ ليلى من يدها ويسير بها داخل الجنينة .. )

٢- " حينما كان حمد يعدو نحونا فعدوت ، ومن بعد رأيته يتسلل وليلى إلى الجنينة فظلت

أبكى وأبكى...وتمنيت لومعى سكيناً أعمده فى قلبه "

الملاحظ هنا أن الإضمار ليس له علاقة بالذاكرة ، وإنما هو منصب على توضيح بيان الحقيقة المجازية في الشخصية الرمزية و المفاجأة المتوقعة - وموقف الفتى من "حمد"- الذى يُعد موقفا عاما من المجتمع بأسره- والإضمار الحقيقى فى رد الفعل المتعلق بالزمن فى المستقبل وتحول الأمنية إلى انتقام ( وتمنيت لومعى سكيناً - أغمده فى قلبه).

٣- الوظيفة التفسيرية: تتعلق الوظيفة التفسيرية للزمن هنا بالنتيجة العامة للتشرد وهو تشرد زمنى مُسقط عليه وإمكانية المشاركة الفعلية للقارئ وموقفه من هذه القضية حتى يكون الزمن مجرد وعاء فقط ، وذلك تفسير للفعل المضمر وقسوة الفاعل وضالته المفعول به لتكتمل عملية صب الزمن \_ فى وعاء من التخلف والتراجع الاجتماعى الإنسانى الأخلاقى .

٤- قصة الرحلة :

١- نقطه الارتكاز:

التوقف التام للشخصية أمام معطيات الحدث الماضى . وبناء رآيه خاصة تتعلق بالموقف فى الزمن الماضى والحاضر ، وتلاشى البُعد الإنسانى والحضارى ، أمام تصرفات الواقع الزمنى المتأزم بمشكلاته ، والزمن الارتكازى هنا مرتبط ، بتوحد الزمنين ، الخارجى والداخلى ، المادى والمعنوى ، ودمجهما فى حالة واحدة .

٢- الذاكرة الاستيعابية :

وهى التى قامت عليها الوظيفة الزمنية بأكملها ، فالحكى فى معظمه ، يعتمد على الاسترجاع والرجوع إلى الوراء ، فى محاولة لتفسير الواقع المتردى ، رغم أبعاده الحضارية المتعددة - من ذلك فشل العلاقة العاطفية - مقتل الأب - مرض الأم - الحالة النفسية للشخصية - الواقع المادى المتسلط - النفوذ العلمى وضالته أمام المنفعة الإنسانية .

- التوقف يتصف بالتوقف الرئيسي (من خلال لقاء صلاح بالطبيب النفسى) ثم توالى الانقطاعات، المتعلقة بكل حادثة وموقف، وإيجاد علاقة زمنية، للتوقفات الفرعية - بالتوقف الرئيسى  
الفعل المضمر:

هو الفعل الذى قامت عليه الرؤية للزمن وأحداثه، وهو الذى كان سببا فى مصير الأشخاص، إذ يُعد مواجهة حقيقية، واختبار فعلى، للتحضر الإنسانى، وإشكالية النفوس والسيطرة، وتلك علاقة جدلية قائمة، حاول الكاتب عرضها، ومناقشتها من خلال واقع إنسانى معاصر، ويلاحظ أن الفعل المضمر هنا، هو العلاقة التفسيرية للذاكرة الإنسانية، وتخطيها حاجز الزمن، بهدف التركيز على النتائج المترتبة، على الفعل الأساسى، وهو عملية القتل، واستنتاج عدة إشكاليات، لا يمكن أن يستقيم، فى ظلها الإنسان المعاصر.

" تقول أمي: "بدأ الخوف يتسرب إلى نفسى، مكالمات هاتفية من مجهولين، تهدد أبك بالقتل إذا صمم على الرحيل، ورسائل مجهولة، أصابني القلق والخوف، توصلت إليه وقبلت قدميه ويديه ليعدل عن قراره، ولكنه كان عنيدا .

قالت أمي: " لأول مرة أكتشف أن للعلم فى بلدنا مافيا وعصابات - تزناد شراسة ووحشية عن مافيا المخدرات، تحتكر العقول الفذة، وتوظفها لخدمتهم وخدمة من يدفعون والمشكلة أنهم أرادوا أن يحرموا مصر من علم أبيك ويقصروه، على دولة معادية لمصر" (١)  
٣- الوظيفة التفسيرية:

القصة فى مجملها، موقف عام من الزمن، وتحليل وتفسير، لهذا الموقف، وقد ألمحت إلى ذلك فى فقرة البداية، وزياره البطل للطبيب النفسى .

وقد حاول الكاتب، تفسير أسباب الفشل، في جميع العلاقات الإنسانية، وإسقاطها على الفعل المضمّر، ونتائجه ووظائفه، وأن الموت المادى والمعنوى، هو النتيجة التفسيرية لمثل هذا النوع من الأزمان المتردية .

يقول الكاتب : " قالت : ياه ياه يا صلاح ، غبت طويلا ، وصرت عجوزاً ، وابتسمت وقبل أن أنطق غابت بعينيها فى السماء ، صرختُ فيها : أنا كما غادرتك شعري قصير وذقنى حليق يا حبيبى ...." (١)

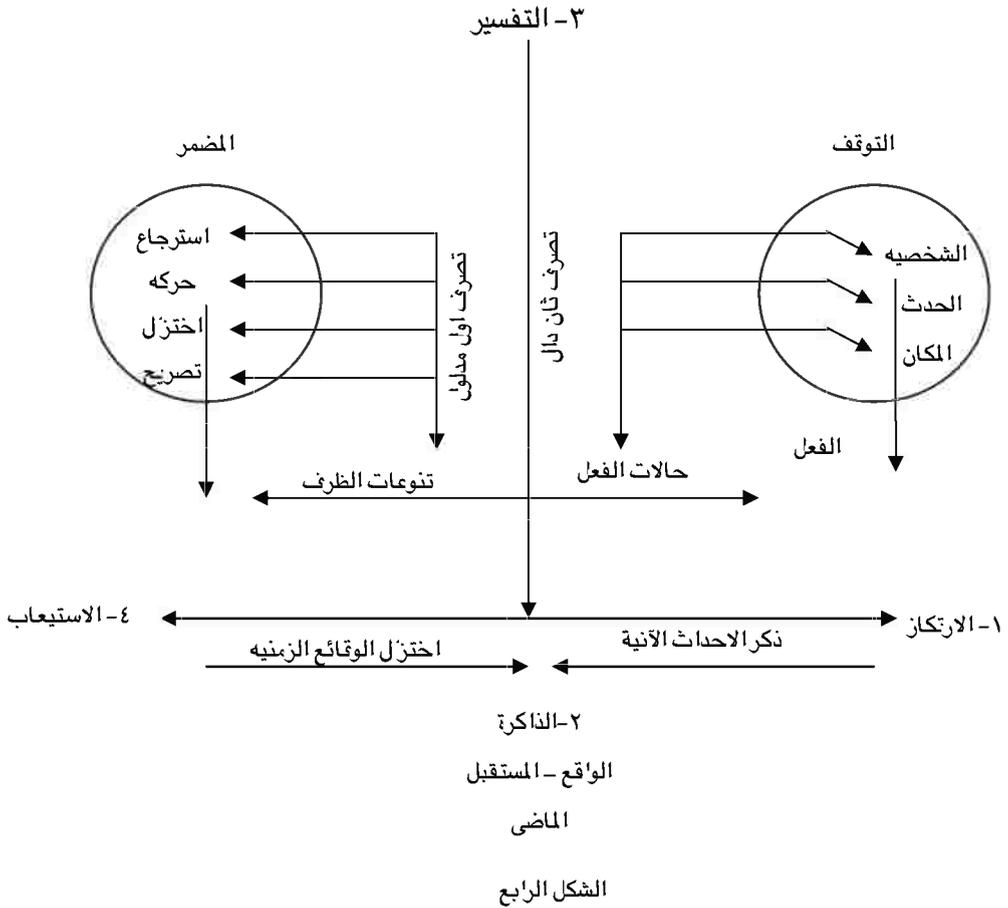
وأخيراً فإن الصورة الداخلية للزمن، وعلاقاته وأبعاده المختلفة ، هي عملية تفسيرية للصورة الزمنية الخارجية، وفك رموزها وإشكالياتها، والوقوف على أهم التصرفات الفنية التى قام بها الكاتب، فى خطته الزمنية الحسائية ، وموقفه من هذه القضية الفنية ، وهذا يقودنا إلى معرفة القضايا العامة، والمشكلات المستجدة، المتعلقة بالواقع ، والمرتبطة بآليات القص المعاصر، عند مواءمته بين الصور الزمنية، السلبية والإيجابية ، ومن ثم الخروج بنتائج موضوعية وفنية .

ومن هنا يمكن تحديد نقطة الارتكاز الرئيسية فى المجموعة عامة ، وهى حالة زمنية مباشرة ، اعتمد الكاتب من خلالها، وبواسطة الدلالات الأولى، على الدخول فى عالم الحدث والشخصية ، والمان ، وقامت الألفاظ والاستعارات المختلفة، فى ايقاعاتها بتحديد نوعية الزمن ، وقد تركز بشكل مباشر، فى الزمن الحالى ، ومن ثم الاستفادة الموضوعية، من عمليات الذاكرة، بما تتضمنه من أحداث وأفعال عديدة، كانت سببا، فى تقديم الفعل المضمّر الأساسى، الذى قامت عليه الصورة الزمنية، الداخلية والخارجية .

وجاءت الوظيفة التفسيرية للصورة ، بالنتيجة العامة من وراء ذلك كله وتركزت هذه النتيجة فى اكتشاف المراحل الزمنية الأخيرة ، والوقوف على مضمونها ومواجهتها من خلال الزمن المعاصر ، وما استجد فيه من عوامل وظواهر هى من صميم التمدن وخلوه من النزعة الإنسانية ، وتراجع الهم القومى والوطنى ، فى مقابلة المشاكل الاقتصادية والمادية التى تواجه الإنسان فى حياته الخاصة والعامة .

ورغم أن الصورة الزمنية بمشتقاتها المتعددة ، تحددت فى رسم الأبعاد الإنسانية للشخصية المحلية ، إلا أن هناك جملة من الإسقاطات المباشرة وغير المباشرة تعلقت بالإنسان عامة ، وذلك من خلال المواجهة العلمية الصريحة، بين متطلبات الإنسان العامة والتى تقوم عليها حياته وبين النزعة المادية التى تسيطر على نوازع الفرد ، وتجعله مُحاصراً داخل نطاقات آلية أفقدته كثيراً من وجدانه وروحه ، وما كان يتمتع به قبل شيوع النهضة العملية المزدهرة حالياً .

وفى النهاية فإن الصورة الزمنية فى "أم دغش" ليست إلا مقابلة بين الزمن الماضى وإشكالياته الإنسانية والاقتصادية والفكرية ، وبين الزمن الحالى ، وقصوره واستمرارية العجز الإنسانى والأخلاقى ، هذه المقابلة الزمنية، عكست الخطة الزمنية ، التى انطلقت منها المجموعة والتى تُعد من فنيات القص عند مجدى جعفر .



## الصورة والعلاقة المكانية :

تكتمل وجهة نظر القاص من خلال رؤيته التصويرية، للمكان وأجزائه وملحقاته ويقوم التصوير الفعلى ، بتأصيل العلاقة الانفعالية بين الشخصية ، وما تنطوى عليه من ميول مكتسبة ، وبين الهدف الرئيسى، من الحكاية القصصية .

ومن خلال الصورة المركبة، لمفردات المكان ، تتضح النوازع والإشكاليات ، التى قد تحسم الغرض مبكرا ، وتقسّم الصورة المكان، إلى ثلاثة أجزاء المكان الاول – المكان الثانى – المكان الثالث.

### المكان الأول :

هو المكان العام، أو المكان الذى ترتبط به الشخصية، وتنفعل به، ويُسمى المكان الطبيعى .

### المكان الثانى :

هو مكان الاحتكاك ، أو المكان الذى تظهر فيه الشخصية، ما لاتستطيع أن تظهره؛ فى مكان آخر، ومن خلاله تتضح معالم الحدث ، وتبدو النظرة الكلية، من العناصر المشاركة فيها ، ويسمى مكان الاختبار .

### المكان الثالث :

وهو المكان الرمضى ، الذى يُعد فكاكا من سطوة المكان الثانى، وحينئذ للمكان الأول وتؤدى الاستعارة فيه، وظيفة تفسيرية ، وتكون الحركة الدلالية، نتيجة للتخيل الرمضى والصور التى أساسها الفعل والاستعارة.

بجانِب الحركة الأساسية الحقيقية، التى تفترض وجود أكثر من مكان ، تدور فى محوره الشخصية ، لذا فإن من الممكن أن يطلق على هذا النوع المكان الاستعاري، وللكاتب

الحرية فى تقديم نوع على آخر، أو التركيز على جدلية مكانية بعينها، ينطلق منها الكاتب إلى اكتشاف نوعية أخرى، بواسطة الشخصية.

وفى مجموعة " أم دغش " محور التطبيق، مجموعة من الأماكن العامة الرئيسية التى تمثل أساسا جوهريا، قامت عليه الصورة المكانية. والتى تدل بطريقة مباشرة، على صورة القرية، والمدينة، والشارع، وهى فى مجملها ترمز إلى مصر، المكان الأشمل، الذى يحتوى جملة الأماكن، بالإضافة إلى الأماكن الخارجية الحقيقية - الخليج - أوروبا عامة - وما يرمزُ إليه من سلبيات وإشكاليات الإنسان المعاصر.

- نماذج تطبيقية :

١ - قصة " أم دغش "

١ - المكان الأول :

الطبيعى - القرية بصورتها الافتقارية - التأميرية ( مؤامرة الزواج غير الشرعى ) وطبيعة المكان هنا، تتحدد من كونه، مكان النشأة الأولى، وعلاقته علاقة الحنين والعودة وتصحيح المسار، وبغض عناصره الاجتماعية، التى كانت سببا، فى حدوث المأساة.

٢ - المكان الثانى :

مكان الاحتكاك، والاختبار الترشىحى - الخليج - مدينة ترمز إليه، غير محددة المعالم - وتصوير عاداته وتركيبته الاجتماعية، وهى تركيبة مشتركة، بين " أم دغش " وجماعة المدرسين. والاختبار خاص بالشخصية المحورية فقط، ورغم التصوير الفعلى لواقعية المكان على الآخرين ووقوفهم عند حدود الرصد فقط.

أ- الاختبار الأول :

اختبار الرصد، يقول الراوى :

" قادتنا إلى غرفة فوق السطوح - أقامتها بجوار برج الحمام - ضيقة الغرفة كزنتزنة ارتفاعها لا يتجاوز المترين ، شبك صغير ينفذ منه الضوء بصعوبة ، نصف معتمة رغم قربها من الشمس ، فالشمس تكاد تلامس سقف الغرفة المصنوع من الصاج القديم الصدى...."

ب- الاختبار الثاني :

وهو متعلق بأم دغش، وتصوير الحالة النفسية لها من الداخل ، وإظهار خصائص وسمات ورغبات، لا تسطيع أن تعلن عنها في أماكن أخرى، وهو مكان برج الحمام.

يقول الراوى :

" مع قرآن الفجر تصعد أم دغش إلى السطوح - تدخل برج الحمام - وتبقى مع الحمام حتى شروق الشمس ، ولا ندري إن كانت تنوح أم تهدل ، يأتى صوتها همسا أحيانا وزعيقا أحيانا ، أوقاتا تبكى ، وأوقاتا تضحك ، تنأى الحمام وتلاغيه ، يقف على راحتي يديها ، وفوق رأسها ، وعلى كتفها ، يخلق حولها .  
منظر جميل وبديع ، يبدو لنا من الشرفة الصغيرة ...." (١)

والتأمل فيما سبق، يجد أن مكان الاختبار، هو نفسه المكان الرمزي، فالوظيفة التفسيرية للشخصية، تتضح من رمزية الحمام، وما يرتبط به من وظيفة بريدية، تتحقق من خلالها الأمنية، ولو بصفة استثنائية، وأدى الظرف المكاني، وظيفة تجانسية، بين حدود المكان، وتعيين الزمن، والخروج بالاستعارة الرمزية وتوضيحها ، كذلك نجد أن برج الحمام بوظيفته الرمزية ، ليس إلا محاولة، للخروج من دائرة الحصار النفسى، ولو بطريق التخيل والعودة إلى الوراء .

يقول القاص: " أقسم أحدنا أنه رأى أم دغش تصنع جناحين كبيرين من ريش الحمام وتقيسهما على ذراعيها ، وتحادنا – أن تتسلل إلى البرج في الليل وسنرى الجناحين معلقين على الحائط وقال أنه لا أثر لريش أو لزغب في المكان ..... " (١)

ويعتبر هذا المكان وصورته تجسيد استعارى لصورة الشخصية وأمانيتها الداخلية.

٢ - قصة جدتي والطائر :

١- المكان الأول:

الطبيعي ، القرية فى عمومها ، والمنزل القديم (الدار) خاصة، والحركة ثابتة ، ولا توجد انتقالات مكانية، حقيقية أخرى ، وقامت المتغيرات الإنسانية، وحالات الفقد بتصوير الأماكن الداخلية، والرغبات الشخصية، وأولى المتغيرات وحالات الفقد، هى (موت الجد)، وهو حدث خارج عن النص، وتبدل المكان من مرغوب فيه، إلى وجود علاقة، تنافرية ثابتة قائمة بذاتها، تنوب عن الوصف المباشر. يقول الكاتب :

" فى البراح الواسع أمام الدار ، تجلس الجدة ، فاردة ساقها لشمس الصباح وبجوارها راديو العائلة العتيق ، لا يتحول مؤثره عن إذاعة القرآن الكريم ، ومسبحة فى يدها لا تمل من فرحاتها ، ومصحف متآكل غلافه ، مفتوح أمامها ، لا تقلب صفحاته أبدا وكتايب صغار ، تتقاذف حولها ، ودجاجات تنقر فى الأرض ، ونساء عجائز يأتين ، واحدة تلو الأخرى يتحلقن حول الجدة ، ويثرثرن ، تنشغل عنهن بالنظر إلى النخلة العالية ولحفيدها طالع النخلة ، تزر عينها وتسلم بقايا الشوف فيهما عليه ، وهو يتسلق بخفة قرد ورشاقة أرنب .. " (٢)

١ - أم دغش ص ١١

٢ - أم دغش ص ١٧

الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات ↔ قصص مجدي جعفر أنموذجا

الاستنتاج الاختباري الترشحي ، يؤكد طبيعة المكان واتتماء الشخصية ، ونسبتهما إلى زمان ومكان خاص ، كذلك عملية التصوير الدقيقة، للمفردات أفرزت رتابة وعلاقة افتقارية، بين المكان المصور بدقة، وبين أشخاصه.

## ٢- المكان الثاني :

هو نفس المكان ، لكن الاحتكاك والاختبار ، جاء نتيجة الخل التركيبى ، الناتج عن حالة الفقد التى كانت سببا ، فى انتفاء خاصية المكان الأول، وتحوله إلى مكان مناف تماما. لا اندماج فيه، ولا انفعال .

يقول الكاتب : " صرير باب حجرته فى الفجر - كان يجعلهم ينتفضون فى مضاجعهم وكركرة ماء و ضوءه ودقات عصاته .... (١)

## ٣- المكان الثالث :

الاستعاري الرمزي - وهو حالة وأمنية - تتعلق بزوال حالة الفقد ، وعودة الرجل إلى نفس المكان ، حتى تكتمل الصورة الحقيقية المرجوة ، ويُلاحظ أن الحركة داخلية ، وأن المكان مُحدد بحدود الذاكرة ، وأن الرمزيه متعلق بالعاء، مقابل حالة الاسترخاء ، والتي يعانى منها المكان وشخصه ، وما آلت إليه الأرض والشخصية الريفية

٣- قصة "الثلثن" :

## ١- المكان الأول :

الشارع وأماكن المطاردة ، وتلك أمكنة طبيعية استثنائية لحالة اجتماعية متغيرة توحى بتغير الظواهر الإنسانية فى المجتمع المعاصر ، يقول الراوى " حفاة كنا نجرى.....  
يا أولاد ال ..... " (٢)

١ - أم دغش ص ١٩

٢ - أم دغش ص ٣٧

## ٢- المكان الثاني :

مكان الاحتكاك والاختبار، وهو هنا مكان المواجهة بين أطفال الشوارع، والمجتمع المرموز له بالجنينة الغنية بالثمار والفاكهة، وحارسها حمد، يقول: " أفزعنى أن أراه يأخذ ليلى.....كالأبله " (١)

## ٣- المكان الثالث :

وهو هنا متعلق بالأمنية – والانتقام من المجتمع، وقد تعين الرمز حينما تحدد الانتقام، ووسيلته ومكانه – وهو قلب حمد " تمنيت لو معى سكيناً أعمده فى قلبه " وتلك إشارة رمزية، إلى نوعية الصراع، الناتج عن هذه الظاهرة، وحالة من حالات الاستمرار، فى هذه المواجهة، التى أصبحت ثأراً لا بد منه، وقامت الصورة بتقديم المعالم المكانية مجتمعة – الشارع – الجنينة – وما بينهما من رموز استعارية، تدل على عمق المسألة.

## ٤- وفى قصة "الرحلة" :

يتحدد المكان الطبيعي، مع المكان الاختبارى والرمزى، والافتقار ظاهرة عامة ألفت بظلالها على المكان، والعجز فى تحقيقه، وطبيعته كواقع مادى، رغم وجوده فى الذاكرة، وارتباطه بحالة العطاء الوجدانى، فيقول: " كنت يادكتور مشدوها وفى حالة وجد وأنا أصمم هذا القصر لحبيبتي، لم أشعر بالمكان ولا بالزمان ولا بالجوع ولا بالعطش؛ فكرت فى ديمومة الحب وصيريرته وخلوده؛ فى الجسد الذى لا يبلى، والزمن الذى لا يفنى ودرست تصميمات الفراغنة.. " (٢)

١ - أم دغش ص ٣٩

٢ - أم دغش ص ١٢٦

ويلاحظ أن المكان الطبيعي في هذه القصة ، حالة مفقودة بعيدة المنال ، وأن القاص ركز أهمية المكان في البحث عنه وعدم تحقيقه ، وفشل الرغبة في إنجازه ، وبذلك يكون المكان المجازي مرادفا للمكان الطبيعي ، - وتصبح العيادة النفسية، والمصحة العقلية والمكان الأجنبي الخارجي ، دلالات صريحة ، على اختفاء الحقيقة المكانية، ويصبح الاختبار والاحتكاك ، صور عامة تفرض ذاتها على المكان وليس العكس .

يقول القاص على لسان الأم : " جاء أبوك من مصر آخذا من الهرم شموخه ، ومن النيل عذوبته ليدرس العلوم ..... " (١)

ويقول : " لأول مرة أكتشف أن للعلم في بلدنا مافيا وعصابات ..... " (٢)

ويقول : " لماذا بلدنا تُعلن غير ما تبطن ؟ .... " (٣)

وقد اتضح الاحتكاك والاختبار الفعلي ، وترتب عليه نتائج مباشرة، في المقابلة بين المكان العام في مصر، وبين المكان الخارجي، في بلاد التمدن، والنهضة العلمية والمادية ، ولم يختلف المكان الاستعاري الرمزي عن سابقه ، فهو حالة فكاك عامة ، نتيجة الاختبار والترشيح للمكان الأول والثاني : " قالت قصرى هناك أراه ، لا أستطيع أن أصفه بكلمات ولا نغمات - أفيقي يا حبيبتي قصرك هنا على الورق " (٤)

وبين الحقيقة والمجاز، تبدو الاستحالة المكانية ، وتبدو المقابلة بين الواقع المادي بأماكنه والواقع الوجداني بأحلامه وتطلعاته ، وتلك حالة مكانية ظرفية ، تشيع في جميع أماكن المجموعة ، فظرفية المكان، وتتابع هذه الظرفية، في حالة وجدانية مباشرة ، تسير جنبا إلى جنب، مع حتمية الواقع المكاني المادي ، وتفسر الظاهرة الإنسانية، التي خرج بها

١ - أم دغش ص ١٣٠-١٣١

٢ - أم دغش ص ١٣١-١٣٢

٣ - أم دغش ص ١٣٣

٤ - أم دغش ص ١٣٩

الإنسان من القرن الماضي ، وتعمقت هذه الظاهرة، فى مطلع القرن الحالى .بواسطة  
المواجهة الفعلية بين الإنسان وبين أفكاره وحضارته ، وما يهدف إليه ويتمناها فى المستقبل  
فى ظل الازدهار العلمى والحضارى المزعوم.

كذلك عمليه التحول داخل المكان نفسه، مع الاحتفاظ بعناصره القديمة الأصلية  
يؤكد أن الانتقال والازدهار ، لم يشمل الإنسان ومتطلباته ، بقدر ما اتسم به، من مادية  
وعلمانية وليبرالية ، كانت إطارا عاما، يسيطر على عملية الانتقال والتحول ، ومن ثم  
محاصرة الوجدان، داخل نطاق الأمانى فقط .

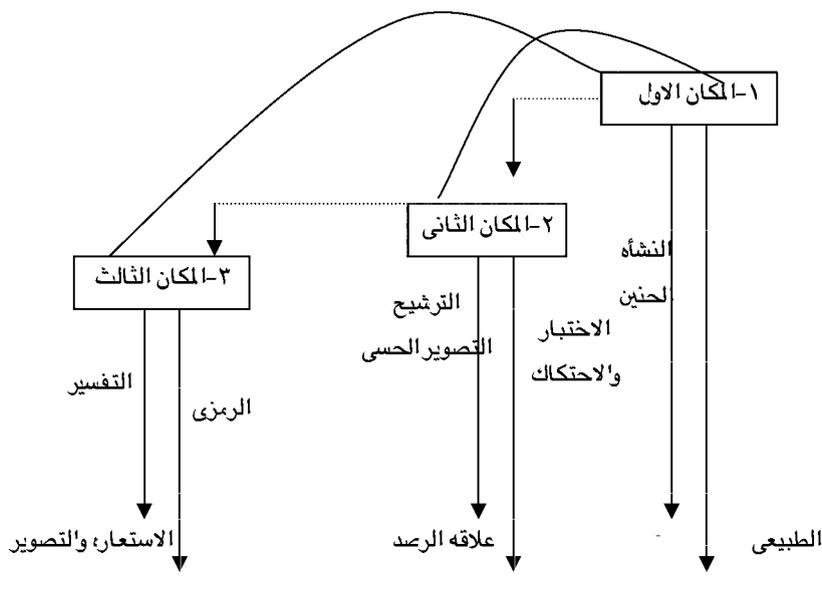
ولعل المقابلة المكانية الزمانية، بين الواقع البطولى والقومى، والواجب الوطنى ، وبين  
استشراء المادية ، وتولد حالة افتقار عامة فى الشخصية المعاصرة ، يحيل ذلك كله ، إلى  
وجود نمط جديد، وكيان إنسانى مختلف ، مما يفسر عملية التحول المكانى، وفشل الرغبة  
والطموح .

والمتأمل فى قصص ( المهر- ومصرى - ودراما شعبيه- والثون) يمكنه استخلاص  
نتائج حقيقية هامة، تشير إلى بداية تراجع الهم الوطنى ، أمام الهموم الشخصية، المتعلقة  
بالذات، وأن هناك تغييرا ملحوظا، أصاب التركيبة الاجتماعية العامة للشخصية  
وعلاقاتها بالمكان وديمومته، أو تلاشيها أمام التحولات الاقتصادية، التى سيطرت على  
الكيان الانسانى المعاصر، والقصص الأربعة الأخيرة فى المجموعة ، رغم نزعتها التصويرية  
المكتنزة، توضح الكثير من الأبعاد الإنسانية فى الشخصية ، وتكشف عن سراخفاء  
العلاقة، بين الإنسان المعاصر، وكيانه المكانى ، وانشغاله بالحرية الشخصية أولا، ومحاولات  
التصحيح ،عند الانتقال والتحول، ومن ثم رفضه للحالة التى عليها الآن، فى ظل التيه  
وعدم الوضوح، على المستوى الفكرى، والإنسانى والحياتى .

من هنا فإن الصورة المكانية في المجموعة، يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أماكن تتفق مع الطبيعة الإنسانية والفترة النقية، المكان الأول: وهو مكان الميلاد والنشأة، ومن صفاته الحنين وحب العودة، والتمسك به، والدفاع عنه، لأنه يمثل الذاكرة الأولى، الهامة في حياة الأفراد.

والمكان الثاني: وهو مكان العمل (الاختبار والترشيح والاحتكاك) ويمثل معترك الحياة، بهمومها وإيجابياتها وسلبياتها، وعلاقة الإنسان به علاقة تنافر وتجاذب، تبعاً للموقف من الحياة والاختبار، والفشل والنجاح.

والمكان الثالث: هو المكان الاستعاري، الذي يطمح الجميع إليه، ويتمنى الوصول إليه، وعند تحقق ذلك تكون العودة للمكان الأول، أمنية ورغبة. والشكل التالي يوضح ذلك.



ترتبط به الشخصية وتنفعل به ويتضح ذلك بعد الرحيل عنهم	تبدو فيه امكانات الشخصية الحسية والمعنوية وله دلالة على الحدث	يعد فكاكا من المكان الثاني وشوقا للمكان الاول وتكون الصور، عاملا مهما فيه
--	---	---

الشكل الخامس  
التصميم الخاص بالعلاقات  
المكانية  
وانتقالات الشخصية  
الحقيقية والمجازية