الرفض الموضوعية المباشرة، بمعناها الواسع والشامل لجيل كامل من المفكرين والمثقفين، **يمكن أن ينتمى لهم هذا الفضاء الأصلى(تمام) والصناعى(النهرى)** وأدى ذلك إلى محاصرة الصورة داخل نطاقات نفسية وحسية ورمزية، ساهمت بشكل كبير فى تكوين الملمح الخاص بالكاتب والذى انعكس على النص فى صورة وجهات نظر، منها ما قد يحتويها النص، ومنها ما تخرج عن وظيفة النص الأصلية، التى تتعلق بالإبداع والتجربة الأدبية الذاتية، بعيدا عن تمثيل الآخر.

كذلك جاء فضاء السارد نفسه متعينا من خلال وظيفة الكتابة، والصورة الأدبية بالإضافة إلى جُملة الإسقاطات المتناثرة هنا وهناك، والتى تشكل لوحات تصويرية رمزية، في غاية الدقة والوصف، يتكون بها الفضاء العام والمحيط السردى الخاص لصورة المفتتح – من ذلك الوقفة التصويرية ذات الطابع الإيقاعى القائم عى المفارقة :

السكر - الدقيق - الملح

لا أدرى هل المرض هو الذى حرمنا منها أم الحكومة ؟ "

والمتأمل في هذا الفضاء، يجد أن الصورة البصرية، ذات اللون الأبيض والصورة التذوقية المتناقضة فى مذاقها ووظيفتها، فضلا عن نسبة الانزياح والرفض إلى الحكومة، كمصدر مشترك وإيقاع ثابت هوأصل الفضاء فى هذه الصورة .

وفى صورة الفضاء الصناعى الأخير :

تنحنى على الناقدة تسد بجسمها الممتلئ فضاء النافذة ..... "

نقف على صورة مركبة من حالة نقدية موضوعية، وحالة اصطناعية فالنقد يتعلق بسلبية عامة اجتماعية (**تلوث المياه**) والاصطناعى يتعلق بالفضاء الخلفى للصورة، وهو المرأة التى يختفى وراءها الكاتب إمعانا فى النقد، وبعث الصورة التى تجسد الحالة الإيقاعية، والتى تقف على حقيقة المرض والمريض، وكأن الإيقاع العام هو تشخيص الحالة الاجتماعية والمرضية، وأعتقد أن رمزية فضاء الليمون، كانت وراء فضائح تضمنها السرد بطريقة ملحة، وكانت الصورة فى حاجة إلى أن تتخلص منها فى المرة الثانية .

وفي النهاية فإن هذا المفتتح السردى المصور، توكيد مجازى يشرح أبعاد النص القصصى، ويطرح حالة من الرفض الحسى، ستظل مسيطرة، على النص من بدايته حتى

نهايته، هذه الحالة تختلف من موقف إلى موقف، اختلافا إيجابيا يسمح للصورة، أن تنتقل هى الأخرى من إيقاع إلى إيقاع آخر، وهى مُحملة بمجموعة فضاءات، هى من صميم الفكر الوجدانى، بعد تحوله إلى حسى خالص يتفق مع طبيعة إيقاع الصورة حتى النهاية .

٣- إيقاع الصورة الموضوعية :

يقوم نص الزيارة وتحولات الرؤى، فى موضوعه على الصورة الخارجية حيث تبنى القصة على الرؤية من الخلف "الماضى"، وتفسيرالواقع الخاص للشخصية وأحوالها وتقلباتها بحثاعن الحقيقة المطلقة، ليس على المستوى الاجتماعى، وإنما على المستوى الخارجى كحقيقة، وعلى المستوى الانعزالى كواقع ومن بين العزلة والحقيقة تبدو الملامح الفلسفية، كفضاء عام يتسترخلفه الكاتب ويتصف به السارد لطرح مجموعة من القضايا والأفكار والموضوعات، التى تبدو فى ظاهرها فضاءات سردية لكنها حقائق ومعاينات، أدت إلى إشكاليات نجم عنها صورا موضوعية وفنية، لم تكن لتفرض وجودها، إلا فى تلك الأجواء الفكرية، التى يندمج فيها الإبداع بالمصير، والفكر بالمنقلبات النفسية التى يصعب تفسيرها أحيانا .

إذن نحن أمام صورة خارجية مكتملة الأبعاد، فرضت وجودها على ضمير السرد، من حيث إشكالية التفسير والتأويل، ومن حيث رد الفعل والحادثة، إلى ذات فاعلة نيابة عن الخلق والابتكار، الذى هو عين الإبداع، وعين المأساة، التى تمثل فضاء وإطارا عاما لعناصر النص، والتى يحاول الكاتب من خلالها تقديم صورة للغربة النفسية والداخلية، غير عابئ بالصور الداخلية رغم اهتمامه بها، مُقدما الفعل التاريخى الخارجى، على ما سواه، والصورة هنا تعلى من شأن الفكرة، وتقدم إيقاعا تشكيليا للمأساة، وتدرجها ونموها على المستوى الشخصى والمستوى العلمى والقصصى .

وليس من شك في أن الصورة تشكلت حسب الفضاء الوجدانى الفكرى فقدمت بعضا من التلميحات النقدية، كإيقاع إشارى، إلى مأساة الفكر والإبداع وكأن هناك قصورا نقديا، أو اتهاما نقديا، ساهم بشكل أو بآخر فى تعميق المأساة التى تنسحب على الفكرة الرئيسية فى الموضوع، وتلك حقيقة فنية تقودنا إلى الوقوف على إيقاع الصورة الخارجية، من تقديم الفضاء والإطار الحقيقى للموضوع والشخصية، بداية من العمليات

الفنية المتعلقة، بقلق الكاتب وعدم استقراره على إيقاع محدد للفكرة والصورة، فلجأ إلى الخروج إلى عالم النص الخارجى، ومشاركة مجموعة معارف فنية وموضوعية، ساعدت فى تأكيد خاصية القلق فى الموضوع والشخصية .

من هنا فإن الصفات المعنوية الوجدانية، التى عبرعنها القلق الفكرى والوجدانى فى النص، هى المصدر الأساسى للصورة الخارجية، والتى انطلقت بها الصورة الداخلية والعناصر الموضوعية، عبرالسرد، ومحيط النص، لذا فإن الكاتب لجأ إلى بعض العوامل المساعدة، فى ترسيخ الفكرة، وفى إحاطتها بالغرابة وعدم إيضاحها، إمعانا فى التستر، والخوف من أن تنكشف الحبكة، ويتعرى النص، ويبدو مفككا خاليا من الانسجام.

وهذا يؤكد على أن التصوير أو التصور، منطق وفلسفة وأسلوب، يقوم على أصل الفكرة المعنوية، فيحدد لها وجودا، هذا الوجود يتحول إلى إيقاع حسب رؤية الكاتب (**و هو بطبيعته يختلف من كاتب لآخر**) كل حسب نظرته وعمقه فى تصور الموجود المدرك المادى بطريقة (**وجدانية أدبية**) وحسب طبيعة القضية والموضوع، من هنا فإن البحث خلف فضاءات الصورة الخارجية، ضرورة ملحة وأمرا يتطلبه الوقوف على حقيقة النص الأدبى، وخضوعه للظواهر الاجتماعية والنفسية، وحقيقة الكاتب فى تصوره وتعبيره عن الموضوع، وفصله بين ذاته وبين الموضوع، أو اتحاده مع الشخصية والموضوع والحادثة .

وهذا يتيح لنا أن ندرك حقيقة الموضوعات والأشياء والأشخاص، ومدى وجودها وتطابقها مع المنطق الاجتماعى، ومدى انفلاتها من السياق العرفى وتمايزها أو تخلفها فتصبح عرضة تفرض وجودها فى محيط النص الأدبى، وتصبح أمام أمرين :-

الأول: البحث فى جذور الشئ من وجهة نظر النص الأدبى.

الثانى: الخضوع لمقاييس النص من وجهة نظر النقد، وتقسيم النص إلى صورتين الأولى خارجية والثانية داخلية، كفضاء عام، وآخر خاص(**موضوعى وفنى**) وفى هذا المجال يجب التمييز بين الثابت والمتحول، والحقيقى والمجازى، والعرضى والدائم، بداية من الصورة الخارجية الأولى، والفضاء الأساس، الذى يبدأ من الإشارة الدلالية للنص المجاور، باعتباره إحالة رمزية للمضمون، وعلاقة تظل مسيطرة على الصورة الداخلية بكل عناصرها، وليس هذا ببعيد عن توجيه النص

وعناصره، بواسطة الكاتب نحو التأثير النفسى، فى المتلقى عن طريق الصورة النفسية خاصة عندما يتناول الكاتب ملامح التكوين النفسى والخلقى للموضوع والشخصية، معتمدا على الصورة الخارجية المادية والعضوية .

ونستطيع القول بأن الصورة الخارجية فى تكوينها وإيقاعها، تستند إلى التحليل النفسى المباشر، كعلاقة ودلالة، توجه الوصف، وتقود الموضوع نحو التركيز، على القضية أو الشخصية من الخارج، وتحليل المكون الداخلى عن طريق الوصف الخارجى، وقد حاول الكاتب الاعتماد على تلك الخاصية، وبناء فضاء نفسيا تأثيريا، كملمح خارجى، يستطيع من خلاله أن ينطلق فى موضوعه مقدما بعض القضايا والمواقف، التى تتعلق بالكيان والنموذج الداخلى الذى يتناسب مع دلالات العرض الوصفى، وتداعياته وتقلباته المقبولة المنطقية أو الضاربة فى الغموض واللامعقولة، وذلك دونما إخلال بالنظم النصية والفنية ومن مظاهر الوصف القائم، على دلالات الصورة الخارجية، أنك تستطيع أن تقف على مجموعة مفاهيم، تداخلت واختلطت رغم تباعدها، فمفهوم الجسدية (**المادية**) والعقل والعاطفة، وعمليات النمو والتوقف، والثبات والتحول إلى الداخل العميق علاقات متوحدة مع الفضاء الاجتماعى والفكرى للحياة الفردية، والجماعية داخل النص، مماجعل الموضوع بعناصره الخارجية وفضاءاته الداخلية، ينمو نموا إطراديا يسير فى اتجاه القضايا المتعلقة بالشخصية، طارحا الواقع خلفه، غيرعابئ بالمصير والحال، وكأن الفكرة تحاول أن تجنح نحو عمليات التطهير النفسى، دون أن تحقق ذلك، وهذا يقودنا إلى طرح جديد، وفضاء وجداني مختلف، وهو نابع من خلال هذه التساؤلات وهى- هل هناك واقعا خارجيا وآخر داخليا؟ وهل هناك واقعا معلوما وآخر مجهولا؟ و إن كان ذلك أين يقع الفرد ؟ وما مقدار حريته و اختياره ؟

بمعنى هل يستطيع أن يؤسس لنفسه واقعا وإطارا وإيقاعا ينسجم فيه مع دوافعه ومخاوفه ومكبوتاته الداخلية والخارجية، وعلاقاته بالآخرين ممن يشكلون له فضاء مشتركا ؟ من خلال مفهوم الصورة والإيقاع الناتج عنها، أعتقد أن نص الزيارة يتشكل من هذه الأفكار ويجيب على هذه التساؤلات، رغم قلة صوره وتوحد إيقاعه على مستوى التجربة الإبداعية لدى الكاتب، وانقسام عناصره فى معظمها إلى خارجية، وانحسار

الصورة الداخلية فى فضاء واحد وإيقاع يسير من البداية حتى النهاية فى تصور وجدانى، معتمدا على مجموعة خيالات، منها ما هو بصرى ومنها ماهو نفسى، وكلاهما يتآطران بالإطار الفكرى الذى يتناسب مع فضاء الموضوع .

وهذا يؤكد أن الطرح السابق، طرحا يفرض ذاته، على واقع النص وموضوعه، وإشكالية يجب أن ينتبه لها النقد والتحليل السردى الوصفى، دون أن يخضع فى ذلك، لقوانين التحليل النفسى الصارمة، أو التى تحيل الموضوع إلى مركبات معقدة، لا تقدم ولا تؤخر فى مجال النقد الأدبى، لأن ذلك من شأنه أن يحيل القضية إلى أسباب نفسية خاصة فقط، ويهمل بقية العوامل الثقافية والفكرية والإنسانية والاجتماعية، من البداية حتى النهاية، بخصوص الفرد والجماعة، والبيئة والعادات والتقاليد، والتطور والتخلف، وبذلك نكون قد أهملنا جانبا مهما من تاريخ الشخصية المعاصرة والقضية والموضوع، ولن تتحقق الصورة الخارجية بتمامها .

وليس من شك في أن النص الأدبى، ليس فى مقدوره التواصل والحدوث والتأثير، دون وعى وإدراك من القارئ، الذى ينتج كثيرا من مدلولات الصورة بتواصله مع النص، وهذه العلاقة لا تتحقق بدون الصورة الخارجية، التى تمنح النص، وصاحبه عمقا اجتماعيا وترابطا فكريا ووجدانيا، مع الحياة التى نحياها فتبدو الأفكار والموضوعات متشابهة، مع ما نواجهه ونكابده فى واقعنا.

ومصطلح الصورة الخارجية، يحتوى الكثيرمن المناهج والمفاهيم التى سادت فى فترات كثيرة، فالصورة الخارجية تحقق عملية التواصل، مع القارئ والواقع، وتبحث فى الظواهر والدلالات الاجتماعية، دون محاكاة للواقع، أوتقليده مباشرة، وكذلك يمكن قراءة الصورة الخارجية للنص، من الوجهة الوجدانية الشعورية النفسية والوقوف على الملابسات، التى تحقق الرضا والمحبة، والخوف والكره، أو العكس، وتفسيرالظواهر، وإخضاعها لمفهوم النفس ومتطلباتها وغواياتها وتتضمن الصورة الخارجية، مفهوما خاصا لعملية التركيب الداخلى للنص وذلك حينما نفصل بين العلاقات الخارجية، ومدلولاتها ومظاهرها الموضوعية و بين الصورة الداخلية بعناصرها ومركباتها وأركانها المختلفة، وفى النهاية أليس ذلك من شأنه أن يقدم مجموعة من العلاقات التى تتيح للنص، أن يقرأ

بطريقة استيعابية متضامنة مع طرح الواقع، والحياة السياسية والاقتصادية، مع إدراك الجمال وقيمه وعلاقاته الحتمية؟

وهنا يكون للخيال بأنواعه المتعددة دورا كبيرا فى تحقيق ذلك، ويتعلق الجمال بالصورة عامة، مما يفسح المجال أمام مجموعة الصور الجزئية التى تتكون منها الصورة الخارجية، لتؤدى وظيفة موضوعية، فى المقام الأول تختص بموقف الكاتب من القضية والفكرة وانتقالاته الموضوعية داخل النص ، ذلك إذا افترضنا، أن الصورة الخارجية هى مهد الصورة الذهنية والباطنية، التى هى محور الجمال الأدبى عامة، وفى النص الروائى يتعلق الجمال، بالإيقاع العام للصورة، بداية من التشكيل الأساس فى النص المجاور (**العنوان**)، مرورا بالصورة الخارجية وتداعياتها، وانتظام الصورة الداخلية، داخل فضاء الفكرة والموضوع وذلك على اعتبار، أن الجمال تعبير ومضمون، يشكلان نوعا من الإيقاع، الذهنى لدى القارئ، وذلك فضلا عن العبارة الفنية التى تشكل بعدا جماليا لغويا وبمقدورنا أن نتأمل نص الزيارة وتحولات الرؤى، ونقف على حقيقة الصورة الخارجية كأساس عام، للصورة الموضوعية إيقاعا وفضاء .

أولا: نص الزيارة

١- قصيدة أمل دنقل والتى جاءت فى سياق السرد كفضاء عام وصورة خارجية، تحيل النص إلى علاقة رمزية ثابتة **تحقق أمرين الأول**:الإشارة إلى دلالة الشخصية التى يعبرعنها السرد، والتى تناسب وتحقق فعل الزيارة، **الثانى** : إحالة السرد جملة وتفصيلا إلى هذه العلاقة اللانهائية،المعبرة عن الرفض، والتفرد والتميز الموضوعى والفنى، وقد بدأ الكاتب فى سياق السرد القصيدة، بتساؤل يعود عليه بصفته الراوى **فيقول**: لا أدرى لماذا تذكرت على الفور أمل دنقل وقصيدته المشهورة ؟ وأيضا ختم الكاتب القصيدة بنفس الاستفهام السردى، لكنه جاء على صورتين **الأولى**: محاولة استدراج القارئ وتنبيهه إلى أن يعتمد كثيرا على هذه الصورة القصيدة فقال: هل اجتزائى لهذا المقطع، من قصيدة شاعرنا الجميل يغنى عن الوصف والسرد؟- **والصورة الثانية** : محاولة المشاركة الوجدانية للقارئ على سبيل الاستعارة الحسية المتضمنة معنى المرض **يقول**: وهل اجتزائى لهذا المقطع

يكفى لتعرف يا قارئى العزيز كم أنا أكره المرض وأهرب من المريض؟ وأعقب هذ الاستفهام الوجدانى قسم على قول الصدق- وهو الصدق الفنى التعبيرى المفتعل بطبيعة الحال إذن نحن أمام صورة خارجية كاملة الأبعاد، وصورة جزئية تعود على النص وواقعه، وتعود على الكاتب والقارئ، مما يفسح المجال أمام الصورة والسرد للتعبير المزدوج لحال الكاتب وثقافته وإنابته عن الشخصية، التى لايود الإشارة إليها إلا عن طريق مجموعة العلاقات والدلالات التى تشير إليها الصورة الكلية .

يقول مستعيرا قصيدة أمل دنقل :

في غرفة العمليات .

كان نقاب الأطباء أبيض .

لون المعاطف أبيض ..... (١١).

٢- ويقول :

قلت بفخر وثقة : هل يعجبك ما أكتبه ؟

قالت بالطبع لا ! ابتلعت غيظى، ضاق صدرى من الغيظ، فانتفخت أوداجى وجحظت عيناى، واحمرت أذناى، ونفخت وحتى لاتنفجر رأسى فخرجت الأنفاس حارة ملتهبة، قالت ببرود: هل أزعجتك صراحتى ؟ حككت أرنبة أنفى، التى أحسستُ بها كقطعة من الجمر، وعبثت بنظارتى الطبية ولم أعلق قالت : الصراحة كده، دايما مؤلمة، همتُ أن أقول : ثمة فارق بسيط، وفاصل صغير بسمك شعرة بين الصراحة وبين الوقاحة، ولكنى لم أقل ..... " (١٢).

ثانيا : قطع المشهد – استدراك .

يقول: قد أجمع النقاد على أنى موهبة لافتة، أفوق في بداياتى، بدايات يوسف إدريس ولكن مر عامان ولم أكتب رواية، ولا حتى قصة قصيرة !!.. لا أظن أننى أفلست فنيا كما يشاع، ولكنى أحلم بكتابة نص أفجر فيه قاعدة الثبات أحطم السائد وأخرق المسار الأدبى المألوف، وأنا أعول عليك كثيرا في هذا النص أيها القارئ .. أنا والله لا أكبت عن قصد أوعمد، ولكن الموضوع، موضوع الزيارة، هوالذى فرض هذا

الشكل..المهم أنى أريدك قارئا نشطا ذهنيا ووجدانيا ومعرفيا أيضا، تعمل فكرك، وتجهد عقلك، لاكسولا تطلب الفكرة المجانية فعليك أيها القارئ، أن تشارك معى في إنتاج المعنى، أو في إنتاج الدلالة، وتساهم في صناعة النص وأن تكون- كما نادى "رولان بارت" - مؤهلا علميا ومعرفيا وفنيا لتلقى النص، ومناقشته والاشتباك معه.....فهل أنت مستعد ؟ (١٣) .

ويقول :

هامش صغير :

"رولان بارت" هوالذى أعلن موت المؤلف، وناقش مفهومات مؤلف وقارئ، وبشر بعصر القارئ، ولكى يتحقق عصر القارئ الذى بشر به، فإنه يفتح لهذا العصر مجال النص، بأن يعرض له نوعين من النصوص، هما النص القرائى والنص الكتابى، والنص الكتابى هو النص الحديث الذى يدعو إليه بارت وهو نص يمثل الحضور الأبدى، والقارئ أمام هذا النص ليس مستهلكا و إنما هومنتج له، والقراءة فيه هى إعادة كتابة له، وللمزيد من المعلومات اقرأ د.عبد الله محمد الغذامى - الخطيئة والتكفير - كتاب النادى الأدبى بالسعودية،العدد ٢٧عام ١٩٨٥ص٧٣ وما بعدها . (١٤) .

ويقول حاشية :

" أكتفى بهذا القدرمن الحاشية، التى تتسع للمزيد من الفضفضة والبوح وهذا القدر يكفى تماما للكشف عن الجوانب الجوانية للشخصية الإنسانية التى نحن بصددها، ويكفى أيضا لكى لايدعى دعى على ويقول بما ليس في، فمن يدرى - ربما قارئ ترك اللحية، وقص الشارب، ولبس الجلباب القصير، يقرأ ما كتبته، فيحل دمى رغم أننى والله أكتب هذا النص - ونحن في أحد الأشهر الحرم " (١٥) .

ويقول :

لم تعد كلمتك كما كانت، أحس بأنها فقدت اتصالها وتواصلها بروح الأمة وضمير الشعب، لم تعد تحفز الهمم، وتنهض بالعزائم، لم تعد تحرض وتغير..كان يحزن لتغيرك، والانسلاخ من جلدك، امتنع عن شراء جريدتك وكتبك لما انحزت علنا لطبقة الأثرياء والحكام، أصبح جل همك أن تصوغ أحلامك وأشواقهم، لا أشواق وأحلام الناس

البسطاء العاديين، وقعت في غرام وهوى أهل السلطة وأهل المال، وتحولت إلى بوق لهم، تحمل رؤيتهم وأيدلوجيتهم، وانصرفت عن الناس وقضاياهم سافر إليك ليصارحك، زغت من مقابلته ، بعث إليك برسائل يبثك فيها مخاوفه،كان مكافا سلة القمامة، فعل كل ما يستطيعه من أجلك، كان يرى فيك موهبة كبيرة تتبدد، فيترقرق الدمع في مآفية، معذرة أيها الكاتب الكبير، كانت كل أمانية أن يلتقى بك، لا لتنقده مالا لنسد الرمق أولندفع أجرة الطبيب، والصيدلى، ونسدد ديننا، بعنا كل شئ: أساورى قطعة الأرض، الراديو، التلفاز، المتاع، خاتم الخطوبة، وها أنت ترى ، لم نعد نملك غيرهذا السرير الراقد عليه وهاتين الأريكتين، لا موقد للكيروسبن ، لا حلل ولا أطباق ولاملاعق، معذرة، معذرة أيها الكاتب الكبير، فليس لدينا سكر و لا دقيق ولا ملح، وهذه أول مرة تزورنا، وليس لدينا ما نقدمه لك، لا تتعجب كيف نعيش ؟ (١٦) .

ثالثا : التحولات :

"تحولات الرؤى" يقول:

على جرف نهر صغير، تحت شجرة صفصاف، والشمس تنحدر صوب الغرب، وتبدو من خلف أشجار النخيل الباسقات، الواقفات على الشط المقابل ككرة مائلة حمراء، تعكس كل ألوان قوس فزح، يجلس رجل، مرتديا نظارة سميكة، يسند ظهره إلى جذع شجرة الصفصاف، ويمدد ساقية، ويمسك بكلتا يدية كتابا ضخما .

يقتحم عبد الله النهرى خلوته :

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

لم يرد الرجل السلام ..... " (١٧) .

ويقول :

" ينحسر الجلباب المتسخ، والمهترئ عن جزء من ساقة، فيرى أن الساق قد امتلأت بالدمامل، والبثور، وآثار الأظافر من دم فاسد، وخطوط حمراء، وبقع سمراء راح يقرن في ذهنه بين ما كان عليه الأستاذ، وما آل إليه حاله، يحاول أن يجمع ما قد تناثر إلى سمعه عنه من الذين يعرفونه، وخاصة رئيس التحرير، هل هذا هو مدرس الفلسفة، الذى ورث عن أبيه، أغنى أغنياء المنطقة، عشرات الأفدنة " (١٨) .

ويقول :

كانت الشمس قد اختفت تماما، والأستاذ طوى الكتاب ووضعه إلى جواره وراح ينظر إلى نجمة تبزغ في السماء، قال عبد الله في نفسه : إذا خاطبته الأن سيثور ويقول لى: احترم صمتى ؟!

راع عبدالله في تلك الغبشة، منظر أنف الأستاذ، وأذناه، وقال في نفسه : ما بال أنف الأستاذ طويل ممتد، وفتحتاه واسعتان مثل طاقتى فرن، وأذناه طويلتان كبيرتان، مثل أذنى حمار " (١٩).

ويقول :

يتوقف الأستاذ أمام خص على رأس غيط أذرة ينطلق صوت من داخل الخص : أدخل يا أستاذ تمام أنت وضيفك، الأستاذ تمام لعبد لله :

لاتندهش ياعبدالله، إنه رجل طيب،سخر الله له الوحوش والطيور والثعابين ..

- عبد الله .. رفاعى !
- الأستاذ .
- لكل مقامه ومقاله .
- الأستاذ داخلا، ووراءه عبدالله ، يفزع عبدالله .
- الرجل متقرسا في وجه عبدالله وقائلا له :
- اجلس ولا تخف، كلب وذئب يلعبان، قط وفأر يتسامران، أفاع وحيات تسعى، بوم وغربان، وحمام وعصافير ..الأستاذ تمام للرجل :
- عبد الله ..... الرجل ناظرا لعبد الله ..جدتك لأمك كانت من الطيبات، كان اسمها (.....) ، أليس كذلك ؟!
- عبد الله محاولا ألا يظهر دهشته .
- نعم ... هذا هو اسمها .
- الرجل ..جعل الله الشفاء على يديها بكلمات الله التامة، من كل شيطان وهامة ومن كل عين لامة ...
- الأستاذ تمام متداخلا :

- رحمها الله كانت من العارفات، وكان لقلبها عيون، رأت طريقى جرتنى أمى إليها، في زمن الطيش والرعونة...آه لوأخذت بما قالت يومها، لتجنبت الكثيرمن المطبات، واختصرت الطريق .
- الرجل :
- خُطا مكتوبة، لابد أن تخطوها، وطريق مرسوم لابد أن تسيرعليه
- الاستاذ تمام :
- نعم .... نعم ..... رحمة الله عليها، الفاتحة لروحها .
- الرجل متناولا فردة حذاء قديم، ومطوحا بما في الفراغ خارج الحُص وقائلا بغضب : اغرب يالعين ومتمتما بكلمات ..عبد الله مندهشا، من عودة الحذاء إلى مكانه، ومن ثورة الرجل المباغتة .
- الرجل :
- شيطان لعين .
- عبد الله محاولا أن يتماسك :
- طمأنك الله .
- الأستاذ تمام هامسا لعبد الله :
- لا تأخذ كلامه مأخذ الهزل، إنه رجل طيب .
- الرجل : دعه يا أستاذ تمام (٢٠)..... إلى أخرالنص .

من خلال هذه النصوص والتى تنقسم إلى ثلاثة أقسام، تسيرالصورة الموضوعية نحوإيقاع محدد ، وواضح، وهو أن الكاتب يريد أن نرسم فى الأذهان صورة ذهنية، لفضاء سياسى واجتماعى وفنى ، كان وراء الحقيقة، التى أنتجت عبدالله النهرى والأستاذ تمام، وجاءت الصورة المساعدة، للمرأة والرفاعى على مستوى النص، وصورة " أمل دنقل - ورولان بارت - وعبدالله محمد الغذامى والخطيئة والتكفير - والكاتب ذاته " بصفته محتفلا بهذه الأفكار والرؤى الأدبية والنقدية، على مستوى الصورة الخارجية، لتكون عوامل مساعدة فى تأصيل الإيقاع العام للصورة، ومحاصرته بالعوامل والعلاقات الخارجية، التى تقسم الموضوع إلى فضاءات جزئية .

من هنا فإننا أمام صورة ذهنية حقيقية، لحالة من حالات الإبداع، يحاصرها الفضاء العام الخارجى، بهمومه وإشكالياته، التى تضرب جذورها فى أرض الواقع، وقد لاحظنا أن الصورة الذهنية، كانت فى مواجهة دائمة مع القارئ والنص وحالاته، وعن طريق الخيال البصرى استطاع الكاتب، أن يتدرج بالصورة حسب الإيقاع التشكيلى من البداية (**النشأة**) مرورا بالتوجيه النقدى، واستعراضا للمقولات النقدية، كفضاء ثقافى، حتى وصل إلى الصورة المركبة، التى تخضع لمقاييس الرمزالأسطورى، **وذلك لعدم اعتماده على** التحليل النفسى للموضوع والفكرة، وإن كان ذلك يعد خروجا عن التقاليد الفنية السابقة، للكاتب والصورة الخارجية، والالتزام بها فى الصورة الداخلية وتحقيقها .

وهذا يُعد خروجا عن المألوف فى المذاهب الأدبية المعروفة، فالرومانسية وهى الأقرب إلى هذه التجربة لا تستطيع فى حقيقتها مواجهة الواقع الخارجى أو الذاتى، ومن ثم تلجأ دائما، إلى رسم صور مجازية، وحقائق وهمية تستغرق النص وصوره الداخلية، وهذا ماحاول الكاتب أن يطرحه جانبا مقدما نوعين من الإيقاع **الأول**: خاص بفضاء الموضوع والشخصية **الثانى** :خاص بالكاتب وبتصرفاته، حيث يشترك مع واقع النص، فى جانب التمرد ، وذلك إيقاع أنتجته الصورة الخارجية، وهوكذلك فى حالة ثورة ضد الشخصية والموضوع ، دون أن يخرج بالصورة، من فضاء الإيقاع الأول، وتدرجه نحو التعبيرعن المضمون الكلى للنص وهو هنا يؤثر الصورة الخارجية على الصورة الداخلية، فى توضيح الفكرة والمضمون، ويجعل منها واسطة، تقوده نحو الإطار الداخلى للنص والشخصية والموضوع .

ولعل الفضاءات الصناعية، أو الملفقة كصورة المرأة والرفاعى، جعلت من الصورة الخارجية الموضوعية، حركة وفعل وسبب أدى، إلى الصورة الداخلية كنتيجة، مع الحفاظ على تدرج النص، والصورة دون رتابة أوملل، وإن كان هناك تكرارا لبعض الخيالات البصرية، خاصة الجنسية، وكذلك الخيالات التذوقية وإن كانت الأخيرة، تتعلق بالصورة الأولى(**المرض**)، والصورة الأخيرة الانتحارية فى الفضاء الأول، ولولا أن بنى الخيال، على الصورة المركبة، لخرج النص من مضمونه، إلى حالة تقريرية تقليدية، جاءت محاكاة لنموذج واقعى، أضف إلى ذلك التصرفات المشهدية، والمقاطع الاستدراكية، والحواشى

والمتون، التى لجأ الكاتب إلى توظيفها ، كفضاءات جزئية، تنسجم مع بعضها البعض، لتقدم فضاء عاما، للنص والكاتب ، والواقع والمضمون الشخصى للنموذج الإنسانى هذه التصرفات التى تجعل النص يقترب من العرض المسرحى، فى بعض جوانبه ومن الحكى الوصفى السردى فى البعض الآخر، قامت بعمليات فصل محكمة بين فضاء النص والموضوع ، وبين ذات الكاتب، ومهارته فى تقسيم النص إلى مجموعة من الصور المحكية، الخيالية والموضوعية، وقد غلبت النزعة الذاتية للكاتب وتعاطفه مع الفكرة والشخصية من الخارج لكنه لم يستطع أن يغوص فى الجوانب الداخلية، لعدم مغادرته الصورة الخارجية .

وإذا رجعنا إلى التقسيمات السابقة للصورة الموضوعية، يمكن رد هذه التقسيمات إلى سعة الخيال وتنوعه، وسنقف أمام الخيال العام، للصورة الخارجية التى تشكل على أساسها الإيقاع العام للموضوع والصورة والفكرة **ويلاحظ أن الكاتب اعتمد على** الخيال المنهجى أو الخيال الإدراكى، الذى يهتم بعميلة الجذب والإدراك العاطفى الإنسانى بداية، فقدم الفكرة فى شكل ثورة فكرية ضد التقاليد، وحاول أن يجعل من النص، المقطع إلى أجزاء، حالة شبيهة بالموضوع والحادثة والشخصية وكأن النص، وعناصره وأفكاره، حالة طارئة، تنفعل بالنموذج، وتتطابق معه، وتنشطر إلى مراحل، فكرية وحياتية، تبعا لانشطار الموضوع، وصاحبه وحياته إلى مراحل، وهذا يفسر حقيقة لم تكن مطروحة من قبل وهى أن الخيال ينطلق من الواقع ، ويرتبط به، بل ويحاول أن يحدث نوعا من التواصل ، والتمازج بين الحقيقة المجردة، والحقيقة المجازية الخيالية التى يعززها الفضاء الخاص للصورة الخيالية .

وهذا التصرف الفنى الإيقاعى يتوافق مع ما قاله شيلينج: حيث يرى أن الخيال يقوم بعملية تجميع لصور الطبيعة؛ على أن الدور الذى يقوم به ليس مجرد الجمع لهذه الصور، وإنما تنظيمها والتوفيق بين ما يكون فيها، من تناقضات، عن طريق رؤية الوحدة الباطنية المختلفة وراء هذه المتناقضات " (٢١) .

وهذا ما قام به الكاتب في نصه، حيث جمع بين العاطفة والفكر، من خلال الصور الفكرية المتعلقة بحركة النقد، وبين الصور العاطفية المتعلقة بحركة الموضوع والنص، وكذلك بين الصور الفنية، التى اختفت وراءها، الصور السابقة، بالإضافة إلى مجموعة الصور التراثية المتمثلة فى رمزية (**سفيان الثورى- التوحيدى**) وكلاهما فضاء ينتج العديد

من العلاقات والدلالات العلمية والفكرية، التى تمنح النص والشخصية والكاتب أبعادا موضوعية وفنية تزيد من عمق الصورة وتدرجها نحو الاكتمال والبلوغ، كل ذلك جاء فى إطار الصورة الاجتماعية والسياسية، بداية من الضيق والفقر المصاحب لفضاء الشخصية والصورة العامة، التى تجعل من الخيال ، حلقة وصل، بين الواقع، وبين الموضوع والشخصية

يقول الكاتب :

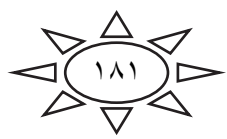
" **حدثه رئيس التحرير عن علاقة الأستاذ بالناصريين، والشيوعيين والساداتيين، والإخوان المسلمين- عن علاقته بإسرائيل- كأول من قام بالتطبيع مع العدو..!! عن محاولاته في الرواية والمسرحية، وإنشائه لفرقة مسرحية، عن بيعه لأرض أبيه فدانا وراء فدان....عن نزواته- وطيشه- ومغامراته عن السنوات التى قضاها خلف القضبان ، عن .. عن....** " (٢٢).

فى هذه الصورة الخارجية يتحول القص إلى واقع حقيقى بطريق السيرة الحكائية، والتى وقف النص فيها عند مبررات المظهر الخارجى للشخصية والموضوع، واعتمد على الصراحة والوضوح، متسترا خلف الفضاءات السياسية والحركات الاصلاحية الاجتماعية التى شهدتها البلاد فى زمن ما بعد الثورة وعند إمكانية تحقيق الصورة الحسية، يمكن تقسيم النص، إلى مجموعة صور بصرية وسمعية ، وذوقية، والصورة البصرية، هى الأكثر شيوعا فى النص وهذا يؤكد على أن الخيال البصرى ، هو المسيطر على فضاء النص، وهو الذى حدد إيقاعا عاما للنص، فأنت ترى اللون الأبيض، وقد تحول من صفته الأصلية التى ترتبط بالاطمئنان والأنس والراحة، إلى صفة تنفر منها النفس البشرية وإن كانت صورة حقيقية غير مجازية، لكن عملية التحويل ، من الأصل الحقيقى إلى الحالة الاكتشافية، بواسطة الخيال، جعلت منه حالة تقريرية دقيقة ، تستدعى الانتباه كذلك الصورة الاجتماعية النقدية للواقع السياسى الحقيقى والتى استطاع الكاتب أن يوظف فيها اللون الأبيض بواسطة الخيال المركب .

" **السكر – الدقيق – الملح** "

لا أدرى هل المرض هو الذى حرمنا منها أم الحكومة ؟

وراحت تثرثر : ..... " (٢٢).



فالصورة الخارجية العامة، هى الصورة البصرية التى تستطيع تحديد اللون– والصور الجزئية، التى تركبت منها الصورة العامة، هى الصورة التذوقية التى تميز بين السكر والملح، فى المذاق دون اللون، ونسبة الحرمان المشتركة بين المرض والحكومة، وكأنها فضاءا واحدا، من حيث الاتحاد فى الحرمان والقهر والمنع والاستبداد ، قد فرضته الصورة الخارجية العامة، كذلك الصورة الخاصة للسارد الداخلى(**لاأدرى – وراحت تثرثر**) يضيف إلى الصورة بُعدا خاليا من التوازن النفسى ، الذى يفرض مواجهة تصويرية بين النص عامة، وبين صوره الجزئية الداخلية .

أيضا تؤدى الصورة الحركية للنص، دورا مهما، بصفتها إحدى أنواع أوانقسامات الصورة الخارجية البصرية، والحركة هنا ذاتية، تنتقل بواسطة الخيال الذهنى، وتنفعل بالموضوع، وإيقاعه الداخلى، فكانت الحركة من الوجدانى الحسى الانفعالى، بواسطة الصورة – رغم ثبات المشهد والشخصية، فى معظم النص، وهذا يدل على أن الفضاء العام للنص، هو فضاء المسرحية، أضف إلى ذلك الصور الضوئية، ذات الدلالة الرمزية، التى تعكس مصير الشخصية والسارد، كالتى افتتح بها الكاتب تحولات الرؤى **يقول** :

على جرف مُرصغير، تحت شجرة صفاف، والشمس تنحدر صوب الغرب، وتبدو من خلف أشجار النخيل الباسقات، الواقفات على الشط المقابل، ككرة مائلة حمراء، تعكس كل ألوان قوس قزح يجلس رجل، مرتديا نظارة طبية سميكة، يسند ظهره، إلى جذع شجرة الصفصاف، ويمدد ساقية، ويمسك بكلتا يديه كتابا ضخما "(٢٤) .

هذه الصور التى يمتزج فيها الحدث بالموضوع بالشخصية – على أساس الجمع بين الخيال الفكرى الذهنى، وبين الخيال البصرى، والسمعى، واللغوى القائم على الصورة المركبة يتيح العديد من الافتراضات الفنية والموضوعية، **الفنية**: تتعلق بجميع الصور المختلفة ذات الرموز المتناقضة، فى فضاء واحد، وغرض واحد لتتحد مع مصيرالشخصية، وحالتها الفكرية والاجتماعية، **الموضوعية**: أهمها انحسار الشمس مصدر (**الضوء**) بصوره الرمزية المختلفة – كحالة من الرثاء ثم انحادرها صوب الغرب وليس الغروب، كإيقاع تابع، سينتج العديد من العلاقات ، التى ستتحد مع دلالة التطبيع الإسرائيلى، وهذا يجعل من الفكرة العامة للصورة الخارجية، فضاء وإيقاعا مأساويا، وحالة من الشتات النفسى

والإنسانى لاتجدى معه المقاومة والإصلاح – ليس على المستوى الشخصى فقط وإنما على المستوى العام والسياسى الاجتماعى الفكرى، كذلك تمخضت هذه الصور عن إحالات موضوعية تقدم جانبا آخر من الصور الاجتماعية المعاصرة، أضف إلى ذلك الصورة العامة للطيور والحيوانات والزواحف :

" **كلب وذئب يلعبان، قط وفأر يتسامران، أفاع وحيات تسعى، بوم وغربان، حمام وعصافير** ... " (٢٥) .

والتى تشير فى صورتها الخارجية التراثية إلى التناقض والشذوذ الصفوى الذى يقف حائلا بين الجمع لهذه المخلوقات، مما يؤكد على أنها إسقاط مباشر وقدرة فنية اجتماعية وصورة عامة جمعت المتناقضات فى فضاء واحد، وقد ساعد ذلك فى تشكيل مجموعة خيالات بصرية ورمزية، تشع بالمتناقضات التى حاول النص فض غرائبها، وخلق حالة من التوافق، بين الرمز، وبين تحولات الواقع واستلهام الموروث الشعبى والدينى، كصورة خارجية، ساهمت فى تشكيل الموضوع وعناصره الداخلية ،كل هذه الصور مجتمعة تؤدى إلى حالة عامة من التوافق مع منزع الشخصية، ومع نسق الموضوع والفكرة، بداية من حالة الرفض التى افتتح بها الكاتب النص – مرورا بتقلبات الموضوع والمواقف، مما يجعل النص صورة عامة إنسانية فى المقام الأول تختص بفترة زمنية خاصة، وتتعلق بنموذج شخصانى، يملك مواصفات موضوعية وتصويرية، تمكنه من التعبير والاعتراض والرفض، لمجموعة السياسات الوطنية والقومية، وما يلفت النظر تجاه هذه الصورة الموضوعية، هوالتعبيرعن الفكرة بالصورة المتعددة الاتجاهات والأنماط، مما جعل الموضوع يتشكل تشكيلات تتعلق بالواقع الشعبى، والموروث الدينى، والواقع السياسى، فجاء الخيال متعددا، تبعا للصورة، هذه التعددية الخيالية، أفرزت فضاء وإيقاعا، رافضا، وصورة تحمل العديد من الملامح، التى يتشكل منها الواقع الثقافى السياسى والاجتماعى، ولانبالغ إذا قلنا الواقع الذاتى– للإبداع الإنسانى فى العصر الحديث .

٤- إيقاع الصورة الختامية

أ- يقول الكاتب : "عودة أخيرا إلى المتن"

..... كانت عيناى على الكتب وصوت سلوى يرن في أذنى: أصبح جل همك أن تعبرعن الوجهاء والأثرياء – تعبر عن أهل السلطة، تصوغ أحلامهم و أشواقهم، لاأشواق وأحلام الناس العاديين البسطاء، اعتدل على السرير ورأسى بين ذراعى، تكاد تنفجر وصوت سلوى يبعثرنى، يجعلنى أتشظى- أتناثر أتفتت، وقعت في غرام أهل السلطة والحكم ..وقفت تغنى بين آيادى الملوك والأمراء والسلاطين...انصرفت عن الناس وقضاياهم تحولت إلى بوق...أمض بصعوبة، أمض- أحاول أن اتماسك، أتسند على الجدران أصل إلى مكتبتى، أتناول كتبى، وجرائدى، أحزمها، تتلبسنى روح أبو حيان التوحيدى: هل أمضى بك أيتها الكتب إلى جبل، وأحرقك كما فعل التوحيدى، أم أمزقك وريقة وريقة وأذروك مع الرياح كما فعل أبو سفيان الثورى، أشعل فيها النار أضحك ، وأنظر إلى كتب الأصدقاء من مصر وسوريا، والعراق وفلسطين كتب من كل الأقطار العربية، ألقى بها في النار، وأصرخ :إلى الجحيم ...إلى الجحيم .. ومع آخر كتاب أحرقه، أشعر بدبيب الراحة تغزونى، ولكنى بدأت أشعر بالجوع والعطش، أتحس جيبى، مازالت البيضة التى أعطتنى سلوى إياها، ساخنة، طازجة، وكأن الدجاجة وضعتها توا، أقلبها بين يدى، أتأملها – أزيل عنها القشرة، يتصاعد منها بخار ساخن، ألوكها في فمى، أشعر بالشبع، ولكنى رحت أبحث عن صدر سلوى لتربخنى عليه، وتهدهدنى، وتلقمنى حلمة الثدى، وتسقينى من صدرها، شربة لا أظمأ بعدها أبدا [٢٦] .

ب- ويقول في ختام صورة التحولات :

أين الأفاعى، والحيات التى كانت تسعى، والكلب الذى يداعب ذئبا، والقط الذى يسامر فأرا.. و...و...الأستاذ تمام: أرجو ألا تشقى بما رأيت

عبد الله خارجا من الحُص وناظرا إلى السماء :

لا إله إلا أنت سبحانك .

الأستاذ تمام متأبطا ذراع عبد الله :

قل لى فيما كنت تريدنى ؟

عبد الله :يخيل إلى، بل أكيد أنك تعرف، ألست من الذين كشف عنهم الحجاب ؟!

الأستاذ تمام : أين أنا يا ولدى من هؤلاء ؟ إنهم صفوة، يختارهم الله وأنا مازلت غارقا في الوحل والطين ... " (٢٧) .

جـ- وفي انكسارات الرؤى ختم الكاتب النص بصورة قصصية قصيرة للصرماتى – يقول في ختامها :

" في الوقت الذى انطلقت فيه الطائرات من مطاراتها، وخرجت المدافع من مخابئها، انطلقت الزغاريد في السوق، وصيحة الله أكبرللجنود على الشاطئ الآخر للقناة لاقت صدى لرواد السوق، وسوقا بعد سوق، أحس الصرماتى أن نجمه آخذا في الأقوال، فبادر باستئجار محل كبير بشارع النصر الرئيسى بالمدينة، ووضع على واجهته يافطة كبيرة كتب عليها:أحذية وخردوات لصاحبها ..... " (٢٨) .

د- ويقول في صورة "رؤى قصيرة جدا من ترنيمة البوح الطويلة جدا" الختامية :

- ✓ يا .....
- ✓ يا من شهقتنى بشرا، وزفرتنى نبيا !!
- ✓ من خضرة عينيك إكتسى الكون وتزيا .
- ✓ ومن ماء عينك: كان النهر" أقسمت ألا ألوث ماء النهر"
- ✓ وكانت الأشجار، والغيطان، والأسماك والحيتان .
- ✓ ومن لون وجهك كانت الشموس والأقمار والنجوم .
- ✓ ومن رائحة عرقك : كان عبير الورد، وشذا الفل والريحان والياسمين
- ✓ انتظرتك : امرأة كونية، امرأة أسطورية، فافتحى لى باب كهفك، قلبك خزائن أسرارك، وألهمى قلمى الرؤى الجديدة :
- ✓ شعرا، نثرا، نغما، قصا، حكايا " (٢٩) .

هذه أربعة صور ختامية تمثل كل منها صورة نهائية لفكرة وحالة إبداعية تتشابك مع بعضها البعض لتعطى إيقاعا عاما لهذه النصوص، يخلص إلى أن نص الزيارة، تسجيل

لمراحل معينة من تجارب الكاتب، رصد فيها أشخاصا وأفكارا يبدو من منطقية الصورة الخارجية أنهم أشخاص حقيقيون، راقبهم الكاتب كثيرا وعاين تصرفاتهم، واستطاع أن يحولهم إلى صور أدبية قصصية – تعكس ملامح ذاتية للواقع الاجتماعى المحيط بالتجربة، وتعكس فضاء الكاتب ذاته، ورغبته فى التسجيل والقص، وتتبع الأثر، وتعكس أيضا بحثه الدائم عن الإيقاع القصصى أيا كان مصدره ومظهره، والمتأمل فى الصورة الأخيرة يقف على مجموعة العلاقات والدلالات الإنسانية الفطرية، ذات الإيقاع الحالم، كذلك المعاناة التى جسدتها الصورة الأخيرة للكاتب ذاته، تتوافق مع المعاناة التى سيطرت على صورة البداية فكلاهما معاناة، **الأولى**: معاناة فى صورة شتات وضياع الأمل وفقدان الطموح **والثانية**: معاناة تعكس، رحلة البحث عن النغم والإيقاع القصصى– والخوف الباطنى من تماثل المصير والصورة والإيقاع الختامى، والمتأمل فى إيقاع الصورة الجزئية النهائية للصورة الأخيرة – **التى تقول** :

- ✓ **ألهمى قلمى الرؤى الجديدة.**
- ✓ **شعرا نثرا نغما رقصا حكايا .**

يمكنه التأكد من عملية البحث الإيقاعية، حيث تتشابه الصورة الخارجية للكلمات التى تعبرعن الإبداع عامة فى شكله الشعرى والنثرى والموسيقى الحكائى وكأن الإيقاع التصويرى هو العملية الأساسية التى تتشكل منها التجربة الأدبية أيا كان جنسها، وهذا يتوافق مع بحثنا فى إيقاع الصورة القصصية ، أضف إلى ذلك مجموعة العلاقات التصويرية التى نتجت عن النداء القريب من الاستغاثة ، والتى جعلت من الجملة الاسمية حالة عامة تستأثر بإيقاع الثبات كعلاقة ودلالة موحية تكشف عن ملامح البحث والحيرة الإبداعية التى تسيطر على التجربة عند الكاتب.

وفي النهاية وبشكل عام، إن هذه الصورة الختامية، للنص القصصى تمثل إشارة إلى حقيقة السارد ، وشرح علاقاته التكوينية، بصفته الشخصية الراوية التى تنطبق عليها الصورة الأصلية الحقيقية ، التى يريد النص تصوير ملامحها ومواقفها، وحياتها الأدبية ـ التى تحولت، إلى صورة متناقضة ، تسخر من الفكر والعقل والمنطق والعرف بشكل عام، وقد استخدم رموزا فكرية تسير فى نفس الاتجاه، كأبى حيان التوحيدى وسفيان الثورى،

وكلاهما فضاء يشترك، مع فضاء الصورة الأولى، حينما تشكلت خلفيتها، من نظرية الرفض، التى تمثلت فى أمل دنقل، والتى لم يقف تواصلها مع التوجه السياسى فقط، بل امتد إلى رفض، أشياء كثيرة، ومتناقضات اجتماعية وفكرية عديدة، جعلت من السرد لوحة تصويرية يتردد إيقاعها بين المعنى الموضوعى، والنبرة الرمزية، التى يدعو إليها السرد وموضوعه، وخصوصيته، وتلك عملية مكررة كثيرا فى مجال السرديات، لكن حشد الخلفيات الإنسانية والقضايا الاجتماعية، جعل منها فضاء تجديديا، يتوافق دائما مع واقعنا وحياتنا، التى تتشابه كثيرا فى بناءاتها، مع بناءات السرد والوصف والهم العام، وهذا يقودنا إلى أن الصورة الأولى والأخيرة، هى إيقاع تولدت منه الموضوعات الجمالية، والدلالات التأويلية النقدية، هذا بجانب الخلفية الفضائية الاصطناعية الجنسية، والتى تجعل من قوة السرد، مجالا يقبل التجزئة ويقبل التوصيف، والخضوع لآليات الحشو والتكرار، التى تخفف من حدة الحدث الذهنى، والصورة الحسية، فيكون مؤهلا لحشد المزيد من المعنويات ، التى تجذب المتلقى، وتجعله خارج السرد فى معظم الأحيان ، اعتمادا على التأثرات الواردة من جاذبية الصورة الخارجية، ومركباتها النفسية والموضوعية ، وتلك مرحلة هامة إذ أحسن استغلالها، والتحكم فيها، حيث الاعتماد على طغيان الصورة الخارجية يستلزم فضاء ممتدا، يشمل مناحى السرد، ولايتوقف عند حدود فاصلة أو خاصة وهنا لم يستطع الكاتب التحرر من سيطرة هذه النزعة، لحرصه على إخفاء المعالم الحقيقية للحدث والصورة الانطباعية الذهنية لمعالم الشخصية .

الهوامش :

(*) **مجدى محمود جعفر**: قاص وروائى، من مواليد مدينة ديرب نجم، بمحافظة الشرقية، سنة ١٩٦٣ تلقى تعليمة المرحلى، فى المدينة نفسها ،حتى التحق بالجامعة، وتخرج من كلية التربية قسم الرياضيات عام ١٩٨٥م ويعمل الأن فى حقل التربية والتعليم معلما، ويتمتع بعضوية اتحاد الكتاب، ونادى القصة وغيرها من المؤسسات الثقافية المصرية، نال العديد من الجوائز الأدبية فى القصة والرواية من أعماله – أم دغش مجموعة قصصية – زمن نجوى وهدان – "**أميرة البدو**" رواية "**الزيارة وتحولات الرؤى**" – أقرأ عنه فى كتاب الصورة و القصة وكتاب الرواية الجديدة – د.نادرعبد الخالق .

١) أشار الكاتب إلى أن هذه القصص كتبت فى الفترة من ١٩٨٣/١٩٩١م . ونشرت بالصحف والمجلات المصرية والعربية .

٢) ذكر الكاتب زمن هذه النصوص وهو العام٢٠٠٥/ ونسبها إلى امرىءالقيس ونزار قبانى وبدر بدير وعزت الطيرى ومحمدسليم الدسوقى ورضا عطية واحمد حسن وكل شاعر شهقته امراة بشرا وزفرته نبيا .

٣)الغربال ميخائيل نعيمة ص ٥٠.

٤) الزيارة وتحولات الرؤى مجدى جعفر ص٩ .

٥) قصيدة للشاعر أمل دنقل بعنوان " **ضد من**" من ديوان "**أوراق الغرفة رقم ٨**"، وهو استشهاد ضمنى جاء به الكاتب لينبه إلى عملية التمثيل التى تشير إلى الراوى الذى يحكى ويقص، ويشير إلى إزدواجية التصوير والفضاء .

٦) الزيارة وتحولات الرؤى مجدى جعفر ص ١١.

٧) الزيارة وتحولات الرؤى مجدى جعفر ص ١١.

٨)الزيارة وتحولات الرؤى مجدى جعفر ص ١٢.

٩) الزيارة وتحولات الرؤى مجدى جعفر ص١٣.

١٠) الزيارة وتحولات الرؤى مجدى جعفر ص ١٣/١٤.

١١) السابق ص٩ .

obeikandi.com

١٢)السابق ص١١/١٢.

١٣) السابق ص ١٧.

١٤)السابق ص ١٨.

١٥)السابق ص٢١ .

١٦)السابق ص٢٣/٢٤ .

١٧)السابق ص٣٣ .

١٨) السابق ص٣٥ .

١٩)السابق ص ٣٧/٣٨ .

٢٠) السابق ص٥٣/٥٤/٥٥...../٥٦/.....٦٤ .....إلى أخر النص .

٢١) قضايا النقد الدبى بين القديم والحديث د. محمد العشماوى ص٦٧ دار الشروق الطبعة الأولى ، ١٩٩٤

٢٢) الزيارة وتحولات الرؤى ص٣٨ .

٢٣) الزيارة وتحولات الرؤى ص ، ١٣

٢٤) السابق ص٣٣ .

٢٥)السابق ص ، ٥٤

٢٦)السابق ص٢٩/٣٠ .

٢٧) السابق ص ٦١/٦٢ .

٢٨) السابق ص ٨٩ .

٢٩) السابق ص١٠٦ .

obeikandl.com

٤- عام جبلى جديد

* فكرى داود *

١- إيقاع صورة العنوان

عام جبلى جملة اسمية، تمثل فضاء راسخا، يشع بالهموم، ويشيرإلى جدلية الزمن والمكان (**الجبل**)، والإضافة الاضطرارية، لفترة ثقيلة مقصودة، والإشارة الدلالية الاسمية الثابتة، تدل على أن هناك، فترات زمنية " أعوام اختزلت فى طيات رمزية " **جديدة** "، بمعنى أن هناك عاما قديما مضى، وها هو عام آخر يأتى ، والعنوان يعطى انطباعا بعملية الاستعداد والتهيؤ النفسى والبدنى لاستقبال مرحلة زمنية جبلية، عامرة بالمفاجأت، ولعل صفة الجبلية التى تعنى الصحراء والقسوة، التى تحيط بمعالم البيئة، توضح أن هذه المفاجآت، تدور حول خصوصية المكان، وصفاته ومشتملاته المناخية والبيئية، والإنسانية والحيوانية، إذن نحن أمام صورة ابتدائية تصف ماهو آت ، على اعتبار ماهو كائن فى الذاكرة، وعلى اعتبار الحتمية، ونفى حرية الاختيار، فى اجتياز هذه الرحلة وارتياد هذه البيئة .

فهذا النص العنوان، بصورته الفضفاضة، يستشرف ملامح واقع جديد ويقدم نصا يمكن أن يكون له طقوسا وشعائر، ذات طابع صحراوي وجبلي، يختلف فى تعاملاته – عن النصوص الأخرى - هذا الاختلاف هو مواجهة حقيقية بين خصوصية السرد الوصفية، وخصوصية الصحراء بكل ما تعنيه الكلمة من دلالات حقيقية، وغيرحقيقية، بمعنى (**رأيت – سمعت**)، وهنا تبرز الصورة كإحدى الملامح التى قامت بأعباء تلك المواجهة.

هذه الصورة على اختلاف أنواعها وإيقاعاتها لاتبعد عن كونها ضميرالكاتب، وحالة من حالاته الخاصة جدا، ولعل كلمة " **جديد**" التى تعنى الارتياح والإقبال– لأنه نقيض الخَلِق أى القديم، قد استعملت فى غيرحقيقتها على سبيل الاستعارة الاسمية، التى تؤكد ذلك بطريقة إيقاعية تنطلق من حالة الثبات الذهنية للصورة عامة، كذلك نسبة الجبل إلى العام تؤكد أن العنوان (**نص**) إيقاعى متحول من خاص إلى عام، والعمومية هنا تشمل السرد، وتشمل الكاتب منتج النص، وتشمل أوصاف المكان وجغرافيته، وتحقق المواجهة بين معالم المكان وأشخاصه وبين طاقة الكاتب التصويرية، ومدى استيعابه،

للأبعاد البصرية والسمعية والمعنوية، التى يمكن أن تفرضها تلك العلاقة الاستعارية والحقيقية والتى غالبا ما تتحول إلى كيان أسطورى خاص له قيمته ودلالته وهويته الأدبية والفكرية، مما يجعل الخيال الحسى والمعنوى، المدرك والوجدانى، مفتوحا لتقبل جميع المواقف واللحظات ، والمفاجأت المصورة المنقولة والمنحولة، الحقيقة والاستعارية .

وقد لجأ الكاتب إلى وسيلة تفسيرية مساعدة، تشيرإلى مكنون الرواية على سبيل التحليل النقدى ، ووجهة النظر، وذلك حينما وشم الغلاف الأخير، بمقولة نقدية، تضع الكثيرمن التوجه للقارئ ، وتحدد موضوع ومكان الرواية، وهو رحلة استكشافية، لقرية من قرى الحجاز، وذلك مقارنة مع أعمال أخرى، قد تناولت هذه البيئة، وما يهمنا فى هذه المقولة، الفقرة الأخيرة منها والتى تقول" لقطات حية، قد لايصدق بعضها، وقد يصيبنا بعضها بالذهول، لكنها توحى بتوهج، شعلة الفن داخل صاحبها، خاصة وأنه يسعى إلى أسلوب خاص به" [١] ونحن نحاول تحديد ملامح الأسلوب الخاص، الذى اتخذه الكاتب فى رحلته المصورة، بتقنيات السرد الوصفى، والخروج بعمل أدبى يستوعب أركان وعلاقات المكان، وعناصر الفن، إذن هناك عتبة نصية " **العنوان** " وأخرى تفسيرية، وهى وشم الغلاف الأخير وتصرف آخر، اعتمد عليه الكاتب، فى بنية السرد، وهوتحديد ملامح الإيقاع والانطلاق من صورة إلى أخرى، عبرخطوط وحدود فاصلة، ينظمها إيقاع خاص جدا، يتعلق بتوظيف العتبات الداخلية المتعددة والمختلفة فى إيحاءاتها، منها ما يعود على الكاتب نفسه، ومنها ما يساعد فى نقل الصورة، وتوحيد إيقاعها ومنها ماهو خارج عن طبيعة السرد الداخلى وأوصافه الموضوعية، واتسمت هذه العتبات ، برصد عملية التأمل، التى استغرقها الكاتب، لملامح الحياة من حوله دون تدخل مباشر، حيث وقف عند حدود الرصد ، كما تبين من النص الصغير أو الصورة المصغرة **مثل** :

- ومنهم من يغنى للوحدة موالا .
- بنت القرود السمراء تقع فريسة حب كبير.
- الخارج من الدار.
- وقائع لا تموت .
- لعب العصارى .

من هنا فإننا لا نسير فى الرواية، وفق أحداث موحدة، كما سيتبين، أو وفق منظومة سردية تقليدية، بقدر مانحن، أمام لوحات سردية، تتقلب أمام أعيننا وتحت مسامعنا، فى إيقاع عام يستوعب أحداث الصحراء والجبال وطقوسها ومعالمها فى المقام الأول، ويسجل وقع هذه الأحداث، التى لادخل لأحد فيها على العنصر البشرى، وتلاحمه مع صفات هذه الأحداث، كمحاولة لمواصلة رحلة الإنسان ، مع الطبيعة، وتعايشه مع منتجاتها، يدل على ذلك " **وقائع ارتحال سعود بن عايض، طيف صغير مراوغ، الخوض في سيرة قرد أسود كلبى الوجه، سعود وابنة القرود اللئيمة**" .

وتلك ملفات تصويرية، ترى وتسمع، لكنها تنتهى بنهاية الحدث ، إذ لا تمتد إلى ما بعدها، إلا بفضل الإيقاع المنظم، الذى يصل مابين الصورة وأجزائها و هذا يطرح العديد من التساؤلات والأفكار، التى يمكن أن نستجليها – ونحن بصدد هذه الموضوعات السردية، منها هل هناك رواية حضرية مدنية، ورواية صحراوية أوجبلية، وما خصوصية كل منها ؟

اعتقد أن رواية الصحراء، أورواية الجبل بشكل عام، تختلف عن الرواية الحضرية المدنية وكذلك الريفية، من ناحية الحدث والتصوير وإيقاع كل منهما فراوية الصحراء أو الرواية الجبلية: إذاجاز لنا أن نطلق هذه التسمية، تقوم على تشكليلين أساسيين، **الأول** : السرد الوصفى القائم على فنية التصوير الذى يعد مدخلا أساسيا، لعناصر البناء الأخرى **الثانى**: القيمة الدلالية التى تهتم بتقديم الهوية البيئية، كمرتكز أساسى يقوم عليه الوصف ، ومن ثم التصوير وإمكانية التجسيد، وعلى ذلك فإننا فى حالة يقظة دائمة، حتى أن الخيال البصرى يكون فى حالة استدعاء مباشرة ، لتقبل التصورات البيئية والمكانية وجدلية الصراع الحركى، بين مركبات الفن والواقع ، وهنا يصبح التجريد والانتقال الوصفى ، سمة تميز الرواية الجبلية، وتُشيع فيها الصورة الحسية .

والرواية الحضرية: أو رواية المدنية أو الريف الحضرى، تعد رواية اكتشاف وتقديم الوقائع من جديد، أوالانفعال بالأشخاص، والأحداث والرؤى التى قد تكون قريبة من الواقع، ومن الممارسات الإنسانية، وهذا عكس الرواية الجبلية، التى يكون الوصف فيها فى حالة مواجهه مباشرة، بطريقة مستمرة وتكون الصورة المعنوية، هى السائدة فى الرواية الحضرية، أمر آخر هو أن فضاء الرواية الصحراوية، خلفية اختزالية، تقوم على الكشف،

والتقديم لعلاقات خالية من التفسير، وكأنها شعائر صحروية، تقوم مقام الحدث ، وتنفعل بالبناء الفنى وتقوده إلى حالة من الإيقاع، المكمل لسد عجز الفكرة الأساسية ، الخالية من المشكلة الواقعية التقليدية، وهذا عكس فضاء الرواية الحضرية، الذى يقوم على فرضية الإشكالية ، وانتخاب مجموعة العناصر، التى تتفق مع طرح القضية مما يجعل الفضاء قائما، على الذاكرة واستدعاء عناصرها، التى غالبا ما تتصف بالإنسانية الاجتماعية .

٢- إيقاع صورة النصوص الداخلية المجاورة

إيقاع الصورة الداخلية للنص الداخلى المجاور، فى رواية "**عام جبلى جديد**"، لفكرى داود له طابعا خاصا، وهو أن العنوان النصى ، ليس عنوانا انتقاليا يقودك من حالة إلى أخرى عامة، وإنما هو بداية لوحة سردية خاصة، تنتهى بنهاية المقطع السردى، ولاتمتد إلى ما بعد ذلك ، وفى نفس الوقت لاتحدث انقطاعا ، إنما يمتد أثرها وفضاءها الذى يتعلق بما قبله وبما بعده ، بطريقة استشرافية، لأن النص مجموعة من العناصر المنتظمة ، إيقاعا وتصويرا هذه العناصر يبدو بعضها ظاهرا، وبعضها الآخر باطنا، لكنه يطرح نفسه بقوة السرد والصورة والإيقاع، هذا الطرح الذى لا يتوانى، قد أخذ عدة صور وإيقاعات، منها محاولة شرح وتفسيرالنص الجزئى المصغر، ومنها التحذير الضمنى من الحدث، مما يدل على مصداقية الحكى، ومشاهدته واختزاله، وبعثه فى صورة نص سردى، والمتأمل فى ملامح تلك العناوين لغويا، يقف على محاولة جذب النص، وجذب القارئ من خلال الكاتب، الذى جعل من هذه الإيقاعات فضاء نفسيا وجدانيا، يطرح من خلاله الصور، التى تتضمن الأفكار والموضوعات والقيم المكانية والجبلية، كذلك تشيرالدلالة الأولى، لهذه المركبات اللغوية، إلى أنها مأخوذة من عالم النص اللغوى حيث تتشابه الكلمات والألفاظ مع بعضها البعض .

وتلك عملية تقريب جمالية، بين الشكل العام وأجزائه، والمضمون ومحتوياته، وكأن هناك طيفا بصريا، يتناغم فى إيقاعه ، مع المضمون الداخلى للنص، ويستمد هذا التأثير من طيف بصري، يتناغم فى إيقاعاته ، مع المضمون الداخلى للنص، ويستمد هذا التأثير من مجموعة الفضاءات الداخلية، والصورة فى شكل ، عنوان داخلى يحتوى نصا

آخر تفتح بواسطته مغاليق النص " **المتن** " وإذا وقفنا أمام بعض هذه العتبات، يمكن اكتشاف وربط بعضها ببعض، **بالنص الأصلى الخارجى من ذلك** :

أ- الخوض فى سيرة قرد أسود كلبى الوجه .

- ينامون فى واد ويصحون فى واد .
- موقعة ثلث الليل الأخير.

ب- سعود وابنة القرود الليئمة .

- بنت القرود والسمراء تقع فريسة حب كبير.
- بين رأس سعود وقدمه المنهوشة .

المواجهة التصويرية الإيقاعية بين المجموعة (أ) **والمجموعة**(ب)، تلفت النظر إلى أن هذه العتبات وإيقاع صورتها، تتضمن معنى السرد، وأن الوصف يشع من ثنايا تراكيبها مما يجعلها أصلية فى بناء الرواية، وليست دخيلة مفتعلة، كذلك نسبتها إلى النص الأول الأصلى الخارجى، "**عام جبلى جديد** " نسبة كاملة الاحتواء، فكأنها تفسيرا لوقائع العام الجبلى، وشرحا توصيفيا، لأحداث هذه الوقائع، وأنها تنسجم مع بعضها، فى تشكيل فضاء عام موحد، يقدم هذه البيئة ومفرداتها وتراكيبها المختلفة .

أيضا الدلالة البيانية للصورة تفصح عن وجود الاستعارة الاسمية و غلبة نسبة المضاف والمضاف إليه على غيره من الأساليب التركيبية النظمية مما يعطى تنوعا لسيطرة الصورة – حيث تدور بين الحسية والذهنية، بين الواقع والخيال – بين العجيب الخارق وبين العجز الفعلى لتفسير بعض الظواهر الخارجة عن نطاق التأويل البشرى، مما جعل " **فكرى داود** " يلجأ إلى تفسيرات تتلائم مع منطق الصورة، والبحث عن إيقاع يقوم بعملية التواصل بين النص وعلاقاته، وبين رؤيته الذاتية، وتقديم ملامح تجربته الشخصية، بصورة حكائية ذات إيقاع وفضاء عام خارجى وداخلى .

كذلك يمكن أن نلمح في هذه الصور المجاورة، إيقاعا حركيا، يقدم بعض مظاهر الخيال البصرى، الذى اعتمد عليه الكاتب – في تشكيل الوجدان النفسى للمتلقى من ذلك :

طقوس خاصة	نوبة استرجاع	ثلاث وقائع للتيه
لعب العصارى	حال غير الحال	الخارج من الدار
وقائع لا تموت	مشهد أخير	

هذه النصوص التصويرية الداخلية – فضلا عن أنها تلتقى مع العنوان الخارجى الأصلى ، فى فضاء مشترك – وإيقاع تصويري استشرافي، فإنها جملا حركية مركبة من كلمتين أو ثلاثة على الأكثر ، وأنها جملا اسمية، تحمل دلالات وطقوسا ثابتة، تتشابه مع واقع الحياة الجبلية، مما يجعلها تسمح للقارئ والناقد أن يحلق فى فضاءات خيالية، تدخله فى عالم الحكاية مباشرة، وتجعله يقف على الترتيب الدقيق للنص وصوره وأحداثه، حيث الترابط الحسى الخفى بين النص الأول الخارجى" **عام جبلى جديد** " وبين النص الداخلى الثانى واستقرار الإيقاع وثباته، على درجته وقوته السردية الإشعاعية، فى بعث مجموعة حيوات – منها ماهو حقيقى، ومنها ماهو خيالى، ومنها ماهو انفعالى، بهدف إعادة صياغة لأحلام وتطلعات الكاتب، لهذه الأماكن والأشخاص، كمحاولة رؤية من جديد، والمتأمل فى هذه العتبات التصويرية، يمكنه الوقوف على عملية المراقبة والتسجيل التى قام بها الكاتب، لمنتجات المكان – ورصد الغرائب والوقائع – التى لا تقف عند حدود السرد والوصف فقط، وإنما تتعداه إلى بناء علاقات مباشرة مع القارئ ومخلوقات المكان، ودمج الذات من خلال التجربة الإبداعية مع هذا الكائنات، التى ليست بعيدة عن واقع الخيال الإنسانى .

٣- إيقاع صورة البداية :

فى رواية "**عام جبلى جديد**"، تواصل فنى وإيقاعى للصورة الكلية الخارجية والداخلية، بناء على رؤية الكاتب، حيث أقام جسرا من التواصل الذهنى والفنى بين كافة الصور (**العنوان- البداية- الموضوع- النهاية**) بالإضافة إلى صورة العتبات الداخلية والنصوص المجاورة، وقد انعكس ذلك على الإيقاع الداخلى للصورة، والوصف ومكونات السرد، والمتتبع لإيقاع الصورة الأولى الإبتدائية، يجد أن الصورة فضاء عاما دمج فيه الكاتب، مشاعره ووحشته، وغياب الأنس، وافتعال قضية الفراق، للمكون الآدمى الرئيسى للمكان " **سعود** " وإحلال رمزا آخر " **فالح** " وكأن هناك عملية إحلال وإبدال، تتوافق مع عالمه الذاتى الشخصى، الذى فارقه فى وطنه الأول، وذلك على مستوى القص، واستبدال عالم آخر يتفق مع طبيعة المكان، وفضائه المجهول، إذن هى عملية وجدانية تتعلق بالوداع والاستقبال ومحاولة ربط الصورة الخارجية مباشرة بالنص وعالم الكاتب، والاستفادة من الشحنات الوجدانية كمعلم قصصى خارجى مباشر، يندمج فى الفضاء محققا الإيقاع المنشود للصورة .

يقول فكرى داود :

أسر عديدة ترحل عن الديرة، أوتحل عليها، بحثا عن أماكن جديدة للكلأ أوعن رقع جديدة يمكن زراعتها، تاركين أحدهم أوبعضهم يباشر ما تركوه من بهائم أومزارع، **اختارت أسرة سعود نجران** – إحدى محافظات الجنوب لترحل إليها، متخلية له عما خلفوه وراءهم من زرع وضرع، لاتنقطع بينهم الأخبار فإذا حل على من خلفوه جديد، بعثوا من بينهم من يحل محله .

تطير نظرات عيوننا وتحط :

قمم جبلية وهاد، مساحات شاسعة صفراء، مجرى متسع لواد جاف معظم الشهور، نخلات متفرقات هزيلات، نباتات قصيرة غليظة الأوراق يدمى سلها كل مقترب .

من فالح هذا ؟!

طرحت ملامحنا – أنا وحسين وصلاح – السؤال المدهش .....

كانت طقوس اللقاء الأول، قد انقضت لتوها، وحلت محلها عبارات .

سعود المفاجئة :

فالح ابن العم .

ساكن الدير الجديد .

كأنه أنا بالتمام .

- ماذا ؟!
- نعم ..... ، داره هذه .. ووجه إشارة نحو أحد البيوت .
- **واصل بتردد** : وظيفة ....، جاءتنى بالعاصمة .

لم تتحمل أرجلنا المتعبة، الاستمرار فى الانتصاب، منحنا لمؤخراتنا الجلوس دون اتفاق، انتقلت عيوننا بين الرجلين، لم تستطع آذاننا التقاط كلمات فالح، التى ربما كانت مرحبة، أوموضحة لشئ مبهم، أو .....أيقظنا من غفوة اللحظة، نداء سعود – بلهجته البدوية، على غيرعادته معنا– على "**خميس**" العامل :

(**وين الشاهى- الشاى**) يا ولد ؟ يتعمد لسانه منذ قدومنا، الاجتهاد فى إتقان لهجتنا المصرية الدارجة، فيما بقت عقبات كثيرة، فى طريق استخدامنا لمفردات البداوة ..... " (٢) .

ويقول موضحا معالم الصورة الخارجية – والفضاء العام .

" النهار يحاول جاهدا ألا يرحل ، فيما يتعجل قرص الشمس، الاختفاء عن العيون، أدركت نفوسنا غيمة عريضة، يساورنا الشك فى انقشاعها عن قريب

عاود سعود القول :

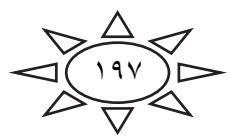
فالح بئر مالها قرار، سنوات قليلة تلك التى فصلت بيننا، كم تمنى ألا يبرح ديرتنا هذه، إصرار والده قبل وفاته – كان حاسما، **صاح به في لهجة أمر** : من يرعى حلالنا وزرعنا، فى الجنوب يا ولد ؟ ...

قاطعته سائلا :

وأنت يا سعود ؟

ندت عن فالح التفاتة مفاجئة .

دخلنى شعور بالحرج .



واصلت مشيرا نحو الأفق البعيد :

أعنى ؛ وأنت متى ال ..... ؟

أجاب في وهن : السفر باكر بعد الغداء إن شاء الله . (٣)

ويقول في المشهد الأخير من الصورة الأولى :

" أرجعنا ذلك إلى ولع سعود بالحكى، كما بدت وقائع الديرة، التى ربما يتحتم **تفصيلها صفحة ممتدة أمام ناظريه** :

مغامراتنا مع القرود التى لا تنتهى .

صلة البنت صالحة بأحدهم– وما يكتنفها من ارتياب .

سيرة عمتها صبيحة – المشاع – قديما – خبر فرارها على عالمهم، محاولات سعود المضنية للعثور على شريكة تقاسمه الحياة ..... " (٤).

في المقاطع الثلاثة السابقة يمكننا عن طريق الصورة الخارجية، أن نقف على بعدين فى الصورة الأولى – صورة البداية – الأول فنى والثانى موضوعى **الفنى**: يتعلق بقدرة الكاتب فى حشد مجموعة صور جزئية – قامت على أساسها الصورة الكلية الأولى واكتمل الفضاء الخلفى للصورة بناء على حضور الصورة الخارجية ما يؤكد ذلك أن هذه الصورة – صورة البداية – يمتد إيقاعها عبر السرد حتى النهاية، فالأحداث والأشخاص، والبيئة المكانية، تأخذ فى النمو كلما توغلت فى السرد، وتقدم صورا تطورية للصورة الجزئية الأولى، وتعطيك بناءات محكمة للصورة العامة وإيقاعها الاكتشافى الممتد إلى ما لانهاية .

الموضوعى : أن الفكرة الأساسية هى فكرة التقديم للفضاء والمحيط العام للصورة ومحاولة تفسير بعض ظواهر دون تعليل أو إقحام ، وقد قامت الذاكرة الاستيعابية للضمير القصصى بتشكيل بعض الخيالات، إمعانا فى إثراء الصورة، خاصة أن بعض الصور الجزئية الأولى توقفت عند حدود الإعلان فقط، ولم يكتمل قصها أوالاستفادة من تداعياتها عبرالسرد، وحاول الكاتب أن يقدم الصورة الخارجية للنص من منظور حالته النفسية، وخلعها على مخلوقات الفضاء الأولى، أيضا قامت الصور الجزئية لصورة البداية بتقديم إيقاع منتظم، يقوم على الحركة والتواصل، والرؤى الداخلية البصرية والحسية – كعرض

تقريرى مفصل مقروء مما جعل الصورة تقوم بدور وصفى حكائى، أغنى السرد وأعطاه كثافة تحليلية بعيدة الأثر فى تواصل الصورة، بغيرها من الفضاءات المختلفة والمركبة.

٤- إيقاع الصورة الموضوعية :

يتعلق الموضوع فى رواية "**عام جبلى جديد**"، بالصورة المرتبطة بالحواس لعدة اعتبارات أهمها **أولا**: أننا أمام إيقاع صحراوى جبلى، يفرض نفسه على مناخ السرد، **ثانيا**: المتلقى الأول لمجموعة الصور والأفكار، هوالكاتب، بصفته مكتشفا لهذا الفضاء الغريب والجديد، على مخيلته الإبداعية، إذن فالحواس الوجدانية والشعورية المتعلقة بالرهبة والخوف، والتأمل والمغامرة، والحواس المادية، المعروفة بالبصرى والسمعى واللمسى والتذوقى والشمى، والتى تحولت من وظيفتها التقليدية، إلى مجموعة وظائف مجازية، أهمها الخيال البصرى والسمعى، بصفتهما مكونا الصورة، أو وسيلة النقل المباشرة، وهما ملمحان تشكلت على أساسهما الصورة الكلية، لنص "**عام جبلى جديد**"، لفكرى داود .

وهنا يجب أن نقف أمام فنية الخيال ومظاهره، حيث يكون ثابتا ومتحركا واقعيا مدركا ، ورمزيا يشع بالغموض والوهم أحيانا، وقد اجتهد " **فكرى داود** " فى تقديم حالات الثبات ، وحالات الحركة، من خلال المزاوجة بين الفعل البشرى والفعل الجبلى الصحراوى، بكياناته المتعددة، مماجعل هناك حالة من الترقب والانفعال، وإن لم تدم طويلا ، بسبب التدخلات الموضوعية، والاعتماد على النص المجاور، كحالة من الإيقاع الجزئى المستقل .

بناء على ما تقدم فإن فنية الخيال عند فكرى داود فى روايته عام جبلى جديد، ظاهرة صوتيه بصرية، تشع بالحركة والاضطراب والثبات والسكون مما يؤكد أننا أمام مجموعة لوحات ناطقة، تنحو ناحية الرسم، أكثرمن ناحية السرد والوصف ، والخصوصية القصصية، ولذلك دلالته وعلاقته الموضوعية والفنية حيث تتعلق الدلالة الأولى والعلاقة القريبة للفكرة العامة، بثراء الخيال وخصوبته ونموه وتشعبه وانقسامه وتركيبه الداخلى، وتحوله وعدم ثباته، عند الحركة أو السكون ، وتقترب الدلالة الموضوعية، من الحركة الداخلية للموضوع وصورته وإيقاع هذه الصورة ودلالتها الخارجية، إذ تتصف الحركة

الموضوعية، بالبطئ بسبب طغيان الصورة، مع الوصف السردى، مما أدى إلى تراجع الفعل البشرى كذلك إيقاع الصورة الخارجية، بصفتها الباعث الأول للفكرة والموضوع، فرض الفعل الجبلى والصحراوى، وهيمنته على الفعل الإنسانى، الذى بدأ فى معظم الأحيان عاجزا، وهذا الطرح فى مجمله لا يعد مأخذا أوتراجعا موضوعيا بقدر ماهو وقوفا، عند حدود الصور الخارجية، بدافع التأمل ، فى واقع الصحراء والتأمل فى مفردات المكان الإنسانية، ومواجهة طائفة المغتربين ، لمثل هذه الوقائع التى تبدو غير مألوفة، بالنسبة لهم، لذلك فإن الصورة الموضوعية الخارجية بإيقاعها وفضائها ، كانت عاملا مهما فى رصد ملامح الفكرة الموضوعية، وجهود الرواى السارد، وتقديم النص ، من جوانب وزوايا متعددة، ووقفت الصورة الخارجية عند حدود الخيال، بشتى أنواعه ، مما يعنى أننا أمام خيال موضوعى عام هذا الخيال ، من دلالته، أن النص، يكتسب صفة النشاط الفنى ، وأن صوره متعددة ومتنوعة، وأن هذه التعددية، يكمن خلفها مجموعة، قضايا وأفكار، يمكن أن تضيف للفضاء الروائى ، وللصور الداخلية إيقاعا خاصا، يميز النص- عن غيره من النصوص، التى تؤثر السرد والوصف، على التصوير المباشر، للخيال المتعدد الذى يغنى عن تراسل، السرد واتصاله الظاهر، فالاتصال المباشر للموضوع وأجزائه تتحقق من عملية الوصل البلاغية، والتى قامت على أساسها الصورة الخارجية .

وتتميز الصورة الكلية فى النص وعند الكاتب بالتسجيلية، بمعنى أن الكاتب يضعنا فى الصورة مباشرة، معتمدا على وساطته فى النقل والوجدان مما يجعل الإيقاع التصويرى، هو إيقاع الفعل ورد الفعل، الرؤية والسرد، (**السمع والحكى**)، بطريق الوصف الذاتى والجماعى، وتلك عملية إبداعية، تتعلق بالموهبة والفطرة، أكثر من الحرفة، وقد جاءت الصورة فى حركتها، متوافقة مع الوجدان العام، من حيث الترتيب والتواصل النفسى والأخلاقى، للفكرة والموضوع، والعناصر الإنسانية والجبلية ويمكن القول أننا أمام خصوصية موضوعية، تصويرية إيقاعية تشكلت بفضل الصحراء ومنتجاتها، والكاتب ووظيفته السردية، داخل النص حيث أننا نقف أمام فضاء واحد، يجمع بين الحركة العنيفة والهدوء المطلق وما يتبعه من ترجمة فنية، للبعد البصرى والسمعى، والبعد الذهنى،

فالحركة العنيفة، تختص بإيقاع الصحراء ، والهدوء والسكون، يختص به الفعل البشرى والبشرية **هنا تنقسم إلى قسمين** :

الأول: تابع للمكان .

والثانى: استثنائى الوجود، يتعلق حضوره بنهضة المكان وتطور الصحراء العربية وانتقالها من صحراء، امرؤ القيس وعنترة والنابغة وغيرهم، مرورا بالعصور الإسلامية والعربية المختلفة، وصولا إلى عصور النفط والازدهار مع احتفاظ المكان بخصوصيته الصحراوية، التى تتميز بالمناخ والطقوس التى تجعله يختلف، عن المدينة والريف، والحضر بشكل عام .

كل ذلك يفرض على الموضوع وصوره، حالة خاصة، تتميز برؤية أحادية ترصد المعالم الرئسية، وتسجل الطقوس الخاصة، هذه الرؤية محاصرة، بالنزعة الوجدانية، التى تمزج بين الشعور الوجدانى، المتعلق بالغربة، والوحشة والأنس وألفة المكان (**الصحراء**) أو العكس .

لذا فإن الموضوع، فى رواية "**عام جبلى جديد**" ، لفكرى داود، هو ترجمة دقيقة لمعالم الصورة الخارجية، بكل ماتزخر به من أشياء ومخلوقات، تعد إطارا عاما، للموضوع والفضاء والبيئة، ورصدا لمعالم صحراوية ثابتة، راسخة فى ظل المدينة والتطور، وخاصة إذا علمنا – أن هذه الصحراء، هى جزء من العربية السعودية، بعد اجتياح عصر النفط، ولكن هل يمكن أن تعد رواية "**عام جبلى جديد**"، من الروايات التى تعتمد على خاصية الاسترجاع والمقارنات ؟ أم أنها واقعا جديدا وعلاقات متشابكة متداخلة .

الحقيقة أن الصورة الخارجية للنص، هى صورة أحادية، كما أشرت سابقا، هذه الأحادية، جاءت من عملية الفصل – التى قام بها الكاتب، بين عناصر الصورة، وجاء بها مقسمة، إلى أقسام وجزئيات، لايربط بينهما إلا التأمل والدهشة وذلك بسبب الاعتماد على الحرفة والحادثة ، وخلق مجموعة عوالم، مجازية بين الأفراد والكائنات، منها ماهو مقبول، ومنها ماهو غير مقبول ، على مستوى السرد والوصف ، وعلى مستوى الجنس والنوع ، وفى الجانب الآخر، فإن الصورة الخارجية، قامت بنقل واكتشاف ، العلاقات الحميمة، بين أشخاص المكان وبين عناصر الصحراء ، الحية والجغرافية والنباتية ، فى صورة لم يتطرق

لها القص المعاصر كثيرا، مما أدى إلى خلق حوادث وأفكار وموضوعات، تبدو وهمية فى مفهومها الأول، لكنها صورة حقيقية لما يتمتع به الفضاء الصحراوى .

وهذا يدل على صدق المعاينة، وعلى سعة الخيال، وأهميته داخل العمل الأدبى، ومن الإيقاعات التى فرضت وجودها على معالم الصورة الخارجية فى الرواية الإيقاع النفسى والوجدانى، الذى تجلى فى واقع العلاقات الإنسانية الحيوانية ، والإنسانية المكانية، والتى تبعد النص وتخرجه، من مجال تأثيرات المكان الموضوعية، وفرض حالة من الاضطراب، على عناصر الصورة الداخلية والصورة الكلية للنص .

والوقوف على إيقاع الموضوع السردى – من منظور الصورة الخارجية يرتفع بالوصف السردى، الذى تتمتع به الرواية الأدبية، إلى مستوى الوصف التجسيدى، المصور بطريقة خارجية، إدراكية بواسطة التقنيات الحديثة، مما يتيح فرصة للجدل، بين الأدوات الأدبية الرمزية، وبين الأداة الواقعية الحقيقية إذا غلبنا منطق الصورة، بمعنى أننا نقف، أمام الجملة والكلمة، التى يتشكل منها الوصف القصصى، ونحيل ذلك إلى صوت وصورة، هى فى المقام الأول بلاغية، تستند إلى خاصية بيانية جمالية، تستطيع أن تكون بواسطتها ملامح الموضوع وهدفه وبذلك تتم عملية الانتقال، من الانطباع إلى القراءة الحقيقية، على المستوى السمعى والبصرى، مع الاحتفاظ بمكانة وأهمية الكاتب فى النص، وهذا يختلف بطبيعته عن الصورة الحقيقة، التى تستند إلى الصوت كعامل أساسى ، فى الوقوف على حقيقتها ورسالتها الفنية، مما يجعل الصورة الأدبية الخارجية ذات خصوصية موضوعية، فى النص الأدبى ، لا تقل عن وظيفة الصورة التعبيرية المادية، فى الفنون الأخرى.

وهذا ماحاول فكرى داود أن يقدمه لنا في نصه "عام جبلى جديد" الذى يعد خروجا عن التقاليد الأدبية المرعية فى التصوير الروائى القصصى مستفيدا من فنية التصوير السينمائى، وتجسيده لفظا ومعنى، مما يفيد بأن عملية الرصد، والمتابعة والمعاينة، تمت تحت بصره وسمعه، فتأملها جيدا، وأحالها إلى خيالات وأفكار، وإن كانت فى مواقف كثيرة، جاءت على حساب السرد الوصفى، وعدم اكتمال دورته الموضوعية، فالموضوع تشكل من خلال الوظائف الانتقالية للصورة والفكرة، وما بينهما من خيال وإبهام، نفسى وبدنى ، متوافق مع خاصية السرد والتصوير.

وكما تحدثنا عن الخيال والصحراء، والموضوع الذى يجمع بينهما، والصورة الناتجة عن ذلك، فإننا يجب أن نتناول العلاقة، بين الصحراء والخيال والسرد والحقيقة أن الصحراء بيئة صالحة، لإنتاج الخيال، ففيها تكثر الحكايات، ويتطور الصراع، وتتداخل مخلوقات وعجائب، تتيح للخيال فرصة النمو مما يحيل النص إلى صورة عامة، ويحيل الفكرة، إلى حركة حسية ومعنوية، تتفق وطبيعة القصة الفنية، فالصحراء ذات إيقاع خاص، وبيئة وفضاء، يختلف فى تصوراته، عن إيقاع البيئات والفضاءات الأخرى،هذا الاختلاف،هوالمحرك الفعال لجوانب، الصورة الخارجية،بكل عناصرها الفنية والموضوعية .

والمتأمل في صحراء فكرى داود، يكتشف أن هذه الصحراء، واقعا حقيقيا يشكل نسبة مئوية (**جغرافية**) وحدثا ينتمى إلى واقع كبير، وفضاء يتسم بالنهضة والتطور التكنولوجى الواسع المدى ، إذن فهى صحراء محاطة بالمدينة، مما يزيد من واقع الخيال والدهشة، ووجود العنصر البشرى فى هذا الفضاء، ليس على سبيل الاستثناء أو الظرف، وإنما وجوده هناك، تابع لصلاحية المكان، ولنهضته رغم صحراويته، وكذلك لوجود علاقة أبدية، بين العنصر البشرى، وبين تلك البقعة الصحراوية، تمتد على مر التاريخ، وأن الاستثنائية والظرف، تخص فئة خاصة ينتمى إليها الكاتب، هذه الاستثنائية الظرفية، هى التى عمقت الخيال الصحروای، وألقت بظلالها على فضاء السرد، فأحالته إلى جزيئات وتقسيمات متوالية متعاقبة، تترابط من خلال وحدة الصورة، وإيقاعها العام، وليس وحدة السرد، مماجعل الموضوع ينقسم إلى أقسام وأفكار ومواقف ليست من فعل الوصف أو السرد، بقدر ماهى انطباعات شخصية، تتعلق بعملية الاستيعاب، وإيثار الصورة الوصفية، على تقنيات السرد الأخرى .

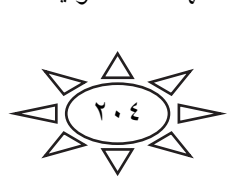
وهذا كله جعل الامتداد الموضوعى، يتوقف وينتهى، دون سبب، فى معظم الأحيان، وقامت الصورة الذهنية، والخيال الصحراوى، بمواصلة المد السردى ومتابعة الفعل الوصفى، اعتمادا على إيقاع الدهشة والغرابة، المتعلقان بطبيعة الحال بفضاء الصحراء، وكذلك حاول الكاتب أن ينشأ خيالا خاصا ، يجمع بين الخرافة والأسطورة، وعادات المكان وطبيعة البداوة، وحقيقتها، من خلال مجموعة من الصور المجازية القريبة، فى دلالتها، البعيدة فى أهدافها، على مستوى الوصف والسرد، إذ استطاعت أن تسد العجز، الذى

أحدثته عملية، إيثار الصورة على فضاء السرد، وتوقف حركة الموضوع وإيقاعه، عند إغراء المشاهدة والمتابعة ومن سمات هذا الخيال، أن عملية التداخل والتوافق، والترابط بين العادات والتقاليد ومخلوقات المكان وحوادثه، تمت دون أن يكون هناك، انفصاما فى الرؤية الذاتية، حيث جاءت هذه الرؤية الوظيفية، على سجيتها، وعلى قدر استيعابها للمواقف والأفكار.

ومهما يكن من قول فيه أخذ ورد، فإن الصورة الموضوعية، وإيقاعها وفضائها فى رواية " عام جبلى جديد " تعد تطورا ملحوظا، على مستوى الفكرة والموضوع، والصدق الفنى، وذلك راجع، إلى عدم التقليد والمحاكاة، للنماذج السابقة حيث ارتبطت الصحراء عند الروائيين العرب، والشعراء، بالحوادث الخارقة والعجائب والأهوال، التى ينصرف عنها الذهن ، تاركين تفسيراتها، للأساطير والخرافات، وارتبطت كذلك، بالظمأ والبحث عن الماء ، والعاصفة والطقس، والمناخ بالإضافة إلى الصفات المعنوية، كالشجاعة، والبأس، وقوة التحمل ، وما إلى ذلك من صفات ودلالات، تتعلق بعالم الصحراء، وتلك تحتاج إلى دراسة مستقلة على مستوى الصورة والموضوع والفضاء، والعلاقات ذات الرؤى المتعددة فى النصوص العربية المعاصرة

ويمكن القول، بأن فكرى داود، من خلال الموضوع، الذى اشتمل على العناصر المادية والمعنوية، الإنسانية والحيوانية والصحراوية، قد قدم لنا رؤية جديدة لعالم لايعرفه الكثير، ولا يستطيع أن يتخيله البعض، يختلف فى حقيقته عن الموضوعات الصحراوية السابقة ، من حيث النزعة ومن حيث العلاقة ومن حيث الرؤية التصويرية التسجيلية الفنية ، ومن حيث العلاقة، ومن حيث الرؤية التصويرية التسجيلية الفنية، ومن حيث الغريزة التى تجمع، بين الإنسان وعالم القرود، فى إيقاع متوحد ، وفضاء عام، كل ذلك بواسطة الخيال البصرى والسمعى، والصورة الذهنية والحركية، التى استطاع أن يحيلها إلى مواقف و أفكار وموضوعات، عكس الكتاب الآخرين، الذين يجعلون ، من الموقف صورة والفكرة لقطة .

وهذا يجعلنا، نقف قليلا، عند ماهية الصورة، الذهنية والحركية، التى تتعلق بالواقع والمستقبل، إذ هى فى مجملها حالة ظرفية، تختلف باختلاف المصور والمتصور،



وهى هنا فى النص، حالة من الصراع الوجدانى، لعناصر الفضاء وتفاعلها واندماجها، مع بعضها البعض، وهذا الصراع، جعل الصورة الذهنية بجانب اتصافها بالخيال، تتسم بالحركة والمواجهة، الفنية الإبداعية، بين الفن الروائى، وبين منتجه، وبين البيئة، والفضاء الذى يمثلها .

من هنا فإن عمليات الانقطاع والانكسار للخيال والموضوع، فى **نص** " **عام جبلى جديد** " كانت فى ظاهرها المباشر، عكس المضمون، الذى اشتمل على عدة خيوط تصويرية، امتلكت النص وفضاءه، وكونت لنفسها إيقاعا ذهنيا يربط بين الواقع الجبلى، والواقع الإنسانى والذى تجسد، فى عادات وتقاليد القرود التى تمثل إيقاعا حركيا وذهنيا، يقترب فى مفهومة من التجانس الفضائى المكانى ، ومن ائتلاف الجنس البشرى، وقدرته على ملاحظة هذا الكيان الحيوانى ونمو هذه العلاقة رمزيا وحقيقيا، فى البيئة الجبلية، التى تساعد على ذلك، كحيلة من حيل، فرض الذات، والسيطرة على المكان، وهذا يقتضى، تقصى عناصر الصورة من جوانب السكون الذهنى، عند المشاهدة والتشكيل المفاجئ، للمواقف المصورة فالسكون الذى يعقبة حركة وفعل، يمنح الصورة، تواترا مهما، يفتح أمام النص مساحات بيانية موضوعية، يتشكل منها الصوت واللون، الناتج عن الحركة أو السكون ، **وقد أشار إلى ذلك عبد القاهر الجرجانى** فى كتابة أسرار البلاغة **حيث قال** :

" أعلم أن ما يزداد به التشبيه دقة وسحرا، أن يجئ فى الهيئات ، التى تقع عليها الحركات ،... كما نعتبرهيئة الحركة فى التشبيه، كذلك يعد السكون على الجملة وبحسب اختلافه، نحو هيئة المضطجع، وهيئة الجالس" (٥) .

ولأن الحركة النصية، دائما ماتقترن بزمان ما، فإن السكون دائما ما ينشغل بتفسير هذا الزمان ، وتحوله إلى صور، جزئية متنامية، كالصورة الصوتية والصورة البصرية ذات المفهوم الذهنى ، الذى يعتمد على التواصل ، بالإشارة إلى مكونات الصورة، والمتامل فى النص يجد أن الصورة ، هى مناط العمل ، ومحور الفكرة الموضوعية فيه، يقول فكرى داود، فى مقطع من وحى قصة قديمة – الدنيا **من فوق برميل مقلوب** :

١- جبل ممتد .

- له التفافة حدود حصان .
- متباه هو برءوسه المتعددة متقاربة الارتفاع .
- فوق رءوسه ومن حولها، تنتشر أسراب قردية، مختلفة السلالات والأعمار تمتد إلى سائر أنحاء الديرة، تلك الواقعة بين أحضان الجبل....أنواع عديدة من الزواحف، ومن نبات الصبار، بيوت قليلة واطئة مهجورة، بفعل المرتحلين لهيب الشمس يلفح كل شئ، منذ اللحظات الأولى للشروق وحتى الغروب، وسط الديرة يقبع السكن، جزء هو من بيت كبير، وبجزء آخر يفصله جدار، تقطن البنت صالحة، وأمها المكفوفة، وراء كلأ الأرض تخرج بغنمات قليلة، تندفع فى إثرها دوما، أقدام قرد فتى، يغزو نفوسنا الارتياح، نقول فى براءة: لن تصبح وحيدة في الخلاء !

ثلاثة مدرسين معارين نحن، يسكن سعود بن عايض، حامل أسرار الديرة بأقرب بيت لنا به يكتمل الرجال .

لعود صالحة امتداد جذوع النخيل، ولتضاريس جسدها صراحة المكان، يقع خطوها فينا وقع خفقات قلوبنا، عند هياج الذكريات .

تتساءل كلمات حسين - القاهرى - الهامسة :

لماذا لا يتخذها سعود له زوجا ؟

تواجهة لهجة صلاح الصعيدية :

و أنت مالك با (بوى) ؟

يملؤنا الفضول، لذلك الخليط العجيب من الحياة، حياة يحتل الإنسان فيها المرتبة الأخيرة، من حيث العدد، وربما من حيث الأهمية !

مع اقتراب الغروب تحين عودتها، مع غنماتها الشبعى، نلمح قفزات القرد الفتى، منتشية حول الغنمات .....

تحتل أقدامة الجدار الفاصل بين سكننيا، تدور عدة دورات متوترة، تهبط به أحيانا، إلى بطن دارها، .....

تبدو فى التو ، أهمية ذلك البرميل المقلوب، الملاصق للجدار، تصعده قدماى سريعا، يقترب عقلى كثيرا، من اكتشاف سر كبير، يحمل فى ظنى الإجابة على سؤال حسين ، حول عدم اتخاذ سعود لها زوجا .

لا يثننى عن تلك العادة البرميلية، لوم الزميلين المتكرر..... فقط اكتفت عيناى المتلصصتان بعد ذلك، بإرسال خطين من دهشة، نحو محاولة كل منهما المستميتة لمنع الأخرمن صعود البرميل أولا ! (٦) .

عدد مرات صعود البرميل عسيرة الحصر، تفاصيل جسدية عديدة للبنت ألفتها عيناى، .....

تقطع قفزات القرد– كل مرة – الجدار، يتملك جسده ارتجاف الحريصين إلى بطن دارها يهبط، كحجر سقط من على ..... يختل بدنى طائرا ..... آنئذ – ظهر البرميل – يندب بصرى فيما هو كائن، يسكن عينى المتستعين غليان شديد ، يمتد سريعا إلى سائر الجسد، هاهو الظهر الأنثوى، مسلما نفسه للأرض ككل مرة وبين الساقين منتشيا، ينام جرم حيوانى فتى ! (٧) .

هذه الصورة المقطع، التى تجمع عناصر الموضوع، داخل فضاء كلى يشمل الصورة ويمتد حتى يحتوى محيط السرد، إذ يعد فضاء ثابتا، يمكن اعتبارها، صورة كلية موضوعية، ذات إيقاع ممتد، فالتشكيل البصرى الذهنى الثابت، هومفتتح الصورة (**لـه التفافة حدوة حصـان**)، وتلك إشارة إلى ثبات البعد البصرى، وإلى رسوخ الصورة، ومحاصرة الفضاء، للعناصر البشرية، ثم تنقل الصورة إلى وصف الأماكن والأشخاص، وعلاقاتهم بالمكان، ومن ثم تفسير الوجود الموضوعى، عن طريق إيقاع كل عنصر، وكل مخلوق، وقد حاول الكاتب، تقديم الموضوع، عن طريق المواجهة الذهنية، للصور وعلاقاتها، وتنقلاتها الحركية البصرية، التى قامت ، على أساس اللغة واللفظ، وعلى ذلك فإن الحشد الهائل، الذى تضمنته الصورة الموضوعية التى قامت على الرصد ، هو موضوع الرواية، وفكرتها الأساسية، ومن خلال هذا الموضوع ، جاء الإيقاع التصويرى ، بناء على العلاقات، التى جسدت صفات الكائنات، وبحثت عن الأسباب، التى جمعت ، هذه الأصناف فى صعيد واحد .

ويلاحظ كذلك- أن الحركة البصرية، هى حركة ممزوجة، بالاكتشافات الموضوعية، وهى تسير وفق نظام وإيقاع خاص، إذ لا تدخل للكاتب، فى انتقالات الصورة، واقتصر دوره فقط على الرصد والتسجيل والكشف، وفى أحيان متفاوتة حاول – مزج الصورة البصرية بالوجدانية ، مستفيدا من خصوصية المكان، خاصة عند تحوله، إلى موضوع خاص ، يتغلب على الفعل البشرى .

"لعود صالحة امتداد جذوع النخيل ، ولتضاريس جسدها صراحة المكان يقع خطوها فينا ، وقع خفقات قلوبنا ، عند هياج الذكريات " .

القراءة المتأنية لهذه اللوحة التعبيرية المصورة بالألفاظ والكلمات والتى شاعت فيها الاستعارة البيانية الاسمية، تقف على مجموعة من العلاقات والدلالات التى توضح حقيقة الصورة الموضوعية، وحقيقة الإيقاع الناتج عن دورات هذه الصورة حول معادل موضوعى، قائم على التمثيل والقياس ، بطريق الصورة كذلك تستطيع أن تقف على أركان القص مكتملة فى هذا البناء التعبيرى من خلال حركة الصورة، وتنقلاتها التمثيلية، ذات البعد التشخيصى المكتمل بواسطة عملية القياس التى حققتها الصورة الكلية لهذا المقطع، والتى تركزت وتلخصت فى هذه الصورة الجزئية، فأنت ترى أن المحيط العام للصورة – اجتمع فى " صالحة " – العنصر البشرى – من خلال عملية التقريب، التى قامت بها التشبيهات ، وجعلت من صالحة صورة حكائية تجسيدية تجمع بين العناصر المكانية، والتمثيل الجنسى ، الذى اختفى وراءه الكاتب، إمعانا فى عملية الإحلال الكامل للصورة والقياس والتمثيل .

وكذلك يمكنك فهم معالم المكان والفضاء المحيط إذا استطعت قراءة الصورة معكوسة، بواسطة الجزئيات والعلاقات التشبيهية، التى انحصرت فى النخيل والتضاريس، وصراحة المكان ، فالمكان ومعالمة انعكاس لصالحة، وصالحة تمثيل وقياس لهذا المحيط الفضائى الصحراوى .

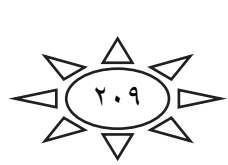
وبناء على ذلك التمثيل والقياس، فقد تطور الصراع الوجدانى، وتحول الموضوع من الإيقاع العام، إلى الإيقاع الذاتى، متخذا من عناصر الفضاء، رموزا حركية، تساعد فى نقل وتأصيل الصورة البصرية، وانتقالاتها الذهنية، ومن ثم انشطارها إلى صورة سمعية

وصوتية، وأخرى تذوقية منفرة، وهنا تبلغ الصورة الحسية غايتها وتأثيرها فى النفس، حيث تميزت بإطارها الوصفى القصصى الذى يجمع بين رشاقة التصوير المشبه، وبين إيقاع الحكى المزدوج، الذى يجمع بين وصف الشخصية الرمزية وبين دلالة الفضاء، مما يجعل " **صالحة – والبيئة** " هما الفضاء المشترك والواقع القصصى، الذى يدور حول ثنائية حكائية ممتدة عبرالسرد، وعبرمحيط النص، واقتراب الصورة من عالم الرواية وأساسياتها البنائية فأنت ترى صورة مشبهة حسية لصالحة وجذوع النخيل بواسطة " **العود**" القاسم المشترك بين المشبة والمشبه به، وتلك عملية تقريب، لا تخرج بالنص بعيدا عن واقعيته وصورته الداخلية، وكذلك عندما نتأمل جملة تضاريس جسدها بلاغيا نجد أن عملية الوصف انتقلت من المبالغة اللفظية، إلى تمثيل التشبيه بواسطة الذات المبدعة، التى تحاول اقتحام الصورة الأولى، والمشاركة القصصية الجماعية التى يمكن أن تقوم بعملية تجزيىء للصورة ومن ثم تعدد الرؤية، وانتشطار الصورة الحسية، إلى إيقاعات مختلفة، تتعلق بالنفس وشطحاتها، " **يقع خطوها فنيا، وقع خفقان قلوبنا، عند هياج الذكريات** " .

إن الدلالة الأولى للصورة هنا، تشيرإلى هياج الذكريات، التى تتناسب مع فضاء الغربة، ولكن العلاقة التشبيهية الأولى، تحاول مشاركة أبعاد تصويرية تتعلق بالشهوة، على اعتبار أن الغربة والفراق ليس للوطن فقط، وإنما هو فراق شامل، للأسرة والأهل والزوجة، ولكن التعبير بالوطن ، يأتى كصورة عامة يختبئ وراءها الهياج النفسى والشوقى الكامل .

مما يدل على أن البعد القصصى السردى له حضور قوى داخل الصورة وأن الصورة الوصفية الحسية، تتضمن النص ورموزه، وتتضمن ذات الكاتب وأن عملية الفصل بين النص والكاتب يجب أن تتم بدقة وعناية شديدة – إذ تحتاج إلى خبرات كبيرة، وتحتاج إلى تحقيق عملية التشبع السردية، على اعتبار أن ذات الكاتب، عملية سردية مستقلة يجب أن تقرأ موازية للنص، وألا يقرأ النص بدونها .

ويستمر الكاتب فى نصه " **عام جبلى جديد** " مستفيدا من هذه العملية القصصية الذاتية ، محققا نوعا من الإيقاع، لم يكن مطروقا من قبل، وهوعملية الدمج السردى بين الذاتى والقصصى وبين الرمزى والحقيقى، بواسطة الصورة الحسية والذهنية، معتمدا على



العناصر الفضائية البيئية، كصور بلاغية ثابتة تمد النص بالقص المباشرة، ولا تستنفذ طاقات الكاتب السردية القصصية .

يقول الكاتب : مائة كيلو فى البر بين الديرة وأقرب هاتف بالمدينة، لا نزول إلا آخر الأسبوع الذى فى أول أيامه لا يزال .

الطيف الصغير جزعا يلوح، تطير أبراج العقل ، تصطدم النفس بقلة الحيلة ارتفعت عيناى عن الأرض، وقعت قريبا، عند بقعة أرض عجيبة، تزحمها أشجار السدر المثمرة، فى حجم الفدان هى، يدهشنى دائما – الإنبات دون ماء جار، قال أحد الزملاء – ذات مرة – مفسرا: الجذور الطويلة، تذهب بنفسها إلى الماء وكذلك صاحب الحاجة يبحث عنها، لا تبحث هى عنه، أضاف أنظر إلينا، ماذا جاء بنا إلى تلك البقاع ؟

أغصان السدر ملعب القرود المحبب، تدهس أسنانها ، كل ما تقع عليه أيديهم من ثمار، يتخذها الصغار ، أراجيح هوائية، تتناثر – بفعل الأرجحة الحبات الأكثر نضجا، تتلقفها أيدى مفترش الأرض تلهى أصابعهم عن العبث بشعورهم ، لتقنص قملاته البذيئة، وتصعد بها إلى أفواهم ، بغرض الفتك بها فيعترى النفس الأدمية التقزز ، ويوشك القئ، أن يندفع خارج الجوف ، تحتفظ حواسى بقدر متوازن من علاقتها مع القرود ، مرات عديدة تصنعت اللعب مع المستأنس منهم ، ومرات أخرى دفعت بالأحجار ، نحو معتادى الإيذاء كثيرا ما دقت أيديهم نافذتى ليلا، قاطعة وصال النوم، مع كل هزة قردية للأغصان تهيج الأفكار.. داخل رأسى يركب طيف البنت الأرجوحة، يتردد صدى كلماتى بداخلى:

ماوطئت قدماى تلك الديرة، إلا من أجلك أيتها الصغيرة، ماذا تراه يحدث لوتهفو نفسك إلى مالا تطاله يداى ؟

بدا الأمر (كفنتازيا) على الرغم من جدته، توقف عقلى عن الاستمرار فى خواطر كتلك منتبها لعدم جدواها، حيال ماهو كائن بالفعل، وعلى كيانى الآن أن يستعين بما تبقى لديه من مخزون الصبر .....

نحو رقعة السدر تروح العين

يروغ الطيف محاورا، تحاول أهدابى القبض عليه، تنجح هذه المرة، تستعيد بصيصا من مساجلاتنا معا : ..... " (٨).

المعنى الأول للصورة يشير إلى مجموعة من العلاقات العامة، التى تعبر عن هيمنة الصورة الخارجية على فضاء النص، وذات الكاتب، حيث تتضمن الصورة الخارجية الانزياحية، الأبعاد الداخلية للكاتب، وتحليله للواقع الجبلى من منظور تجسيدى، يندمج فيه السرد بالذات القصصية، بفرز جملة من القضايا الاجتماعية ، التى تنوب عن واقع الكاتب ذاته، وتحل محل الصورة الخارجية الموضوعية، كتعليل الغربة والسفر والفراق، مستخدما معادلا موضوعيا رمزيا يكمن فى عملية التوظيف للطيف والخيال، بصفته الوسيلة الوحيدة، التى يمكن أن تؤدى وظائف استعارية، تتضمن معنى القص، وتبدو فيها الحركة الانتقالية التصويرية بعدا حقيقيا، يحتوى الممكن وغير الممكن، حيث الانتقال من أثر الطيف وتمكنه من النفس ، إلى تجسيد وتصوير حقيقى، لمجموعة من القرود تؤدى طقوسها العادية المدهشة، ويتطور هذا الانتقال الذهنى والحركى للصورة، إلى عملية تناوبية، للواقع المشاهد، والطيف المجسد لمشاعر الذات القصصية، ليحدث قصا متداخلا، منتجا نوعا من الحكى المزدوج، وصراعا قصصيا تصويرا، استأثر بالأساليب البيانية القريبة فى مفهومها البلاغى، البعيدة فى ازدواجيتها القصصية، فإذا تأملت التشبية وما أكثره فى الصورة القصصية عند الكاتب، تجد أن القيمة الموضوعية الحقيقية لهذه المركبات البيانية، فوق تصوير صفات المشبه وخلق أبعاد إيضاحية، تغنيك عن التمثيل للصورة، وتجد أن التيار القصصى الحكائى ذو الأبعاد المختلفة والمتعددة، قد فرض بناءاته على ضميرالسرد ومحيط النص **تأمل معى هذه الصورة الحركية الوصفية** :

" **أغصان السدر ملعب القرود المحبب** " هذا المقطع الافتتاحى الجزئى يمثل المحيط العام للصورة والنص السردى الداخلى، وقد اتصف بانعدام الحركة بصفته محيطا وفضاءا عاما ، حيث الاعتماد على الجملة الاسمية، ذات التوجه البيانى الاستعارى، المتضمن معنى السرد.

" **تدهس أسنانها كل ماتقع عليه أيدهم من ثمار / يتخذها الصغار أراجيح هوائية / تتناثر بفعل الأرجحة / الحبات الأكثر نضجا، تتلقفها أيدى مفترش الأرض / تلهى أصابعهم عن العبث بشعورهم، لقنص قملاته البذيئة ./ وتصعد بها إلى أفواههم ، بغرض الفتك بها./ فيعترى النفس الأدمية التقزز، ويوشك القىء أن يندفع خارج الجوف** " ..

إن القراءة السردية بواسطة الصورة الموضوعية، للمقاطع السابقة و التى تحولت إلى مجموعة من المواقف والحركات المتنامية قصصيا، تقوم على مجموعة العلاقات التى تربط بين الفعل والمفعول به، كمدلول قصصى جزئى يشكل مع غيره، وصفا قصصيا مكتمل الأبعاد والرؤى،فالأفعال بدلالتها السردية والزمنية **تعطى حركة وإيقاعا للصورة و النص** :

أ- تدهس أسنانها/ يتخذها الصغار/ تتناثر- تتلقفها- تلهى تصعد .

ب- يعترى – يوشك – يندفع .

إن الحركة الدورانية لأفعال المجموعة (أ) تعطى علاقة الملاءمة – الفعل والنوع والجنس ، وتنمحى عنها الغرابة، إذا نسبت إلى جنس القرود، **وفي المقابل تقف أفعال المجموعة** (ب) عند رد الفعل بطريقة المواجهة بين بنى الإنسان و هذه المخلوقات .

وهذه الدلالات عند تحويلها من عمومية اللفظ اللغوى، إلى عمومية النص ، نجد أنها تتضمن حركة وانتقال، وتمثيل وقياس، يكون فى النهاية إيقاعا لصورة محكية بواسطة عملية النقل الأمينة، التى قام بها الكاتب، مما جعل النص بناءات تفسيرية حكائية، تقوم على أساس الصورة الموضوعية، التى لا تقف عند حدود النص المصور، بل تعدته إلى عالم الكاتب الذاتى الداخلى، فقدمت جانبا من حياته الشخصية، يتعلق بالنواحى الوجدانية، خاصة عند حديثة عن الطيف، والمحاولات المستمرة للإمساك بهذا الطيف ونسج خيوطا قصصية، بواسطة علاقاته ودلالته الخيالية العاطفية، وهذا يعد قصاخلفيا معتمدا على الطاقة الماضية، وصورة مركبة، تركيبا فنيا وموضوعيا عاما وخاصا، على اعتبار أن السرد الحقيقى هوالسرد الذاتى الخاص بعالم الكاتب، وأن السرد الرمزى الخارجى هو النص الذى يمثل صورة موضوعية خارجية ، لا تجد فيها انفعالا أوتمثيلا أومراوغة حكائية بقدر مانرى وصفا وتجسيدا لمشاهد ومناظر ، لا دخل للكاتب فى وجودها وإنما يكمن فنه فى نقلها قصصيا بواسطة النص السردى، **تأمل معى هذه الصورة الخارجية الذاتية** :

- ✓ " خطوات البنت ، وهى تجتهد فى تعلم المشى، تحاول ركبتاى ويداى أن يفتعلوا معها سباق ما، تحدث ضحكتها (طرقعة) تطرب لها أذناى .. " .

- ✓ " يلامس ظهر القردة الصغيرة حشيش الأرض، الأغصان المحملة لها غطاء تجوس أصابع الأم بشعرها الخفيف، تقذع أسنانها حبات القمل بعنف وتأخذهما معا ما يشبه العزلة، لا يعطيان آذانها لصراع فتية الفرود على ثمار السدر " .
- ✓ " أرفع بصرى عن الرقعة قليلا، يقع على أجرامهم المتناثرة، فوق منحدرات الجبل، المتعددة بتعدد رءوسه حول قدمى تفترش الأرض جعارين صغيرة سوداء، لها قدرة عجيبة، على تحمل صهد الشمس، تنبه رأسى لاشتداد الصهد ..... "
- ✓ " لاحت فى الأفق بادرة شجار، بين جماعاتهم، متعلقة عيناى، بحسناء القرود الوليدة، تطرحها أمها حانية فوق الظهر، تنتفضان، تلوذان بغصن شجرة وارف، تقطف الأم الحبات، تنزع أسنانها قشرة الثمرة، تدفع بها داخل الفم الصغير، تلوح فى عيونهما نظرات الحب، فوق موكيت الصالة ترفعها يداى، وتتأبط ساقها جنبى، خشية السقوط، تخرج كلماتها متكسرة :" سى ...سى ....سى " (٩).

إن عملية التأمل التحليلية تؤكد على أن محيط الصورة السابقة يمكن قراءته قراءة تفصيلية، تقبل به تجزئة النص الصورى إلى أربعة أقسام فى ظاهرها، وإلى قسمين فى باطنها، كذلك يمكن تفسيرالنص تفسيرا زمنيا وموضوعيا، ليعطى خلفية متوحدة لمعطيات الصورة الخارجية، وأنماطها وموضوعيتها، أيضا يمكن أن ينسحب ذلك كله على النص عامة كصورة عامة مركزية، تتكون من عدة صور جزئية .

من ذلك أن الدلالة البنيوية، تقوم بوظيفة التفسير للصورة والسرد معا وتقديم بعدين أحدهما ظاهر خارجى يتمثل فى وصف اللوحة البصرية لمحيط الجبل ومحتوياته الحيوانية القردية ، والآخر ضمنى خفى، يقوم بتمثيل خصوصية ذاتية سردية، وقد ترتب على ذلك أن هناك قصا تركيبيا وإيقاعا تناوبيا وزمنيا تداخليا، وفضاء حائرا بين الواقعية المصورة ،والخيالية الذاتية الحقيقية وبناء على ما تقدم فإن الصورة الموضوعية تقوم على الحدث الوصفى البصرى الذى لا يقدم فعلا وفاعلا وسبب ونتيجة، بقدر ما يقوم بعملية، تفسير نفسية للخيوط التركيبية للصورة والكاتب معا .

ولعل العلاقة، التى تربط بين أجزاء الصورة ، هى علاقة تطابقية حقيقة تقوم على فرضية الكتابة، وتقوم على خطوات حقيقية، توجز فى السرد، وتخفى ملامح انتقالية

للضمير الداخلى النفسى، دون أن يصرح الكاتب بذلك، حيث تقدم الصورة الحسية المتقنة معنى الحركة والانتقال لخطوات البنت، التى تبدو بعض السيطرة والملاحظة على إيقاع الرعاية والحنان وافتقاده ، وإنابة الصورة المرئية المنقولة بواسطة الكاتب، وإحلالها محل الصورة الأولى، وتفسيرالعلاقة بين مدلول الصورة الذهنية المتخيلة، والصورة الحقيقية الموصوفة، مما يعنى أن انتقال القص بدرجته المكثفة قد تضمن معنى الحدث والموضوع وأدى إلى اكتناز عنصرى الزمان والمكان، وتحولهما من الحسى إلى المجرد، والمزاوجة بين التصرف الجسدى التى قامت عليه الصورة الأولى " **تحاول ركبتاى ويداى أن يفتعلوا معها سباقا ما** " وذلك من أجل خلق الإيقاع الحركى الأخلاقي الأبوي .

وفي الصورة الجزئية الأخرى، ينتقل الإيقاع الوجدانى الإنسانى الأخلاقى التربوى ، من حقيقته إلى دلالة انحرافية، تفتح مجالا للقص المتعدد الصور والأشكال أن يتتابع ، حيث تقوم الصورة والصور التى تليها على ترجمة المعنى الأول، لكن مع اختلاف التمثيل والقياس تبعا لاختلاف النوع والجنس والمظهر وقد استمر هذا التعرف، حتى نهاية الصورة الأخرى، وقد بدأ من جديد فى الصورة الجزئية الأخيرة، " **فوق موكيت الصالة ... ترفعها يداى، تتأبط ساقها جنبى**....." يكرار هذه المشاهد، مستفيدا من الإيقاع الوجدانى الثابت فى ضميرالصورة الأساسية للموضوع والنص .

نخلص من ذلك كله إلى أن الخيال، هومحور الصورة، وأنه خيال متعدد ومتنوع بداية من الخيال النفسى الوجدانى، إلى الخيال البصرى، إلى التذوقى والسمعى واللمسى، وجميعها خيالات حركية، تقوم على الانفعال والاضطراب لتؤدى الصورة وظيفة أساسية، تقوم على نقل المعنى وإحالته إلى حسى ، وهى هنا قد تحولت من الذاتية الوجدانية، إلى الحسية المطلقة، التى تجسدت، عبر مخلوقات أخرى، تتحد مع الإنسان فى النواحى العاطفية الوجدانية، كالحنان الأبوى والذى جعل من الكاتب، صورة انفعالية، مع عناصر المكان، وقد اتخذت هذه الصورة الانفعالية، مع العلاقات العاطفية، عدة وسائل، شملت الموضوع وعناصره وأجزائه، الشخصانية والحيوانية والنباتية، فجاءت الصورة فيما بعد لتعبرعن الموضوع بطريق الانفعال، بين الكيان الإنسانى ، ومركبات المكان، بصفته الموضوع

الأساسى للصورة وأجزائها، مما أحال النص إلى مضمون كلى واحد يختص بالعلاقة الموضوعية، بين العناصر والمركبات المختلفة .

ومن خصائص الصورة الموضوعية فى هذا النص أنها :-

أولا : مركبة تجمع عناصر متعددة كلها تنتمى، إلى البيئة الجبلية، سواء على مستوى الانتماء، أومستوى الرصد والمراقبة، والدهشة الاستثنائية.

ثانيا: هذا التركيب يتوزع على مستوى الخيال بداية، ثم يتجزأ وينتقل إلى خيالات بصرية، فى المقام الأول، ثم خيالات صوتية سمعية حركية ثم خيالات أخرى، اجتهد الكاتب فى الجمع بينها، وهذا يؤكد، على أن النص فى مجمله مشهد عام، له إيقاع خاص، ومناخ محدد، بحدود الجغرافية العامة، التى ينتمى إليها الفضاء الكلى، هذا المشهد، ينقسم إلى مقاطع تصويرية، قامت بنقل الموضوع وأفكاره من حالة إلى أخرى .

من ذلك المقاطع والمشاهد المصورة بدقة وعناية تفصيلية، والتى يمكن حصرها فيما يلى (مرثية للصديق ص ٢٨، ومن ظافر إلى ميمون أو الحادى ص ٣٢، ومحاولة للاكتمال ص ٤٠ ، وقرد الديرة ص ٤٢، وثلاثة وقائع للتيه ص ٥٦-٥٩ – ٦١) .

وفي الثلاثة مشاهد الأخيرة، تتطور عملية التصوير، وتبلغ الصورة مداها البعيد، حيث تقوم المرأة بدور الراوى، وتصبح الصورة الملتقطة عبرالمرآة هى الوصف السردى وتقدم المفارقات الضمنية ، المزيد من المواجهات والمقابلات الذاتية والنفسية للكاتب والمعارين والواقع المحيط بهم ، ويصبح الإيقاع، هو إيقاع المواجهة بين الذات وبين واقع اجتماعى مركب من صورتين.

الصـــورة الأولى: صورة الوطن ، الذى لم يف بمتطلبات الحياة فكانت النتيجة هى المجئ إلى هذا المكان جسديا .

والصـــورة الثانيـــة: هى صورة الواقع التى يعبر عنه النص بمصداقية فنية سردية بلاغية، وقد نجم عن ذلك تنوع الصورة، وانقسامها عدة انقسامات تبعا للمواقف الحسية والذهنية والمعنوية وقد غلب عليها الجانب الإيقاعى التجسيدى المترجم لحال الراوى، وانعكاس الفضاء الخارجى على وجدانه وكيانه .

وفى هذه المقاطع الطويلة أيضا، قامت الصورة، بعدة أدوار وظيفية على مستوى الشكل والمضمون، فعلى مستوى الشكل، انقسم الموضوع إلى مقاطع مصورة بدقة، هذه المقاطع رغم تجزئتها للفكرة، إلا أنها جاءت مركبة، من مجموعة صور، وخيالات متحركة، وذهنية ثابتة، مما أدى إلى إحداث وحدة موضوعية بطريق الصورة، وليس الأحداث، كما هو متعارف عليه، فى السرديات الأخرى مما يفتح مجالا رحبا أمام الصورة السردية لتؤدى وظيفتها الخارجية، فى النص الأدبى، ولتنوب عن التقنيات، التى كانت سائدة، وتصبح وسيلة هامة فى انتقالات الموضوع وصوره، وخيالاته المتعددة، وعلى مستوى المضمون فإن الصورة، قامت بنقل الفعل الخارجى، وآثره على السرد، وعلى النموذج البطولى، مماجعل هناك إيقاعا عاما للصورة الخارجية، وحضورا مباشرا على وجدان النص، وعلى تميز الفعل البصرى والفعل البيئى، وانفعال كل منهما بالآخر.

٤- إيقاع الصورة الختامية (النهائية)

من يتأمل الصورة النهائية فى نص عام جبلى جديد لفكرى داود، يجد أن هناك ترابطا حقيقيا بين الصورة النهائية والصورة الموضوعية والصورة الافتتاحية، والصورة العنوانية، هذا الترابط الكلى للنص وصوره، يؤكد أن نص " **عام جبلى جديد** " لا يمكن قراءته فى ضوء نظريات النقد الأصولى التقليدى حيث ستقف القراءة أمام الأركان المعروفة للقص، فلن تجد معظمها قد تحقق أو أن لها حضورا تأثيرا، أو قراءته منفصلا، أوبحثه بحثا مستقلا، وإنما يجب قراءة هذا النص فى ضوء نظرية الصورة ونظرية الإيقاع، حيث يمكنك قراءة النص من عدة صور متفرقة أو مجتمعة، للوقوف على معالم النص الحقيقية والوجدانية والوقوف على أهم من ذلك، وهو معالم التجربة عند فكرى داود، وكيفية معالجتها ويعد هذا النص مع غيره من النصوص التى احتوتها دراسة الإيقاع " (**ليالى الرقص في الجزيرة لمحمد عبدالله الهادى، ومكاشفات البحر الميت لأحمد عبده، والزيارة وتحولات الرؤى لمجدى جعفر**)" من النصوص التى اهتمت بالتصوير اللفظى الحسى والمعنوى، حيث احتفظت هذه النصوص عن طريق الكلمات بخصوصية الوصف والحكى والقص، مع الأخذ فى الاعتبار عملية التمثيل والقياس لمعالم التجربة، والتى أغفلها النقد مؤخرا، ولم يعد يعول عليها كثيرا، ما يؤكد ذلك أننا إذا وقفنا وقفة تأملية

تطبيقية أمام الصورة النهائية، سنجد أننا أمام مشهد مكتمل الرؤيا و الأبعاد، والعلاقات والدلالات التى تربطه بعالم النص والكاتب حيث يتحول الإيقاع من الوجدان إلى الوجدان، من الحنين إلى الوطن والأهل إلى وجدان أخر وهو الوداع، ليس للمكان فقط وإنما الوداع لرموز هذا المكان وحيواته ومركباته، ومن ثم العودة إلى حالة الاستقرار الأولى مع الاحتفاظ بأثر هذه المشاهد والصور ونموها ومتابعة هذا النمو بدقة متناهية، وذلك كله مع اختلاف رؤية المكان والفضاء والأشخاص، ففى هذا المشهد ينحسر النقاب عن الوجه المضئ، كدلالة إشارية إلى عمليات التحول والتبدل، التى يمكن أن تلحق بالمكان ، بعد أن أصبحت الرؤية والصورة مجردة من الشحن النفسى المهيج للذكريات، وتحولت إلى حالة رمزية لعشق المكان، **والتعبيرعن غناء الرحلة والمقارنة بين** :-

الصـــورة الأولى: والأخيرة، نجد أن الصورة الافتتاحية هى تقديم، لحالة الكاتب الذاتية النفسية، وخلعها على مخلوقات الفضاء الأولى .

والثانية: لا تبعد عن ذلك كثيرا – وما يهمنا أن هذه المقابلة، توضح ما ذهبت إليه، وهو أن الرواية الصحراوية، حالة من المواجهة والاكتشاف تقوم على فنية التصوير، والملاحظ أن ما بين الصورتين، رحلة طويلة من الحكى والسرد، والوصف ورسم إيقاع دقيق للمكان وحيواته وأشخاصه.

يقول فكرى داود في صورته الأخيرة من رواية عام جبلى جديد: موعدهم معا مضروب دون اتفاق .... بساعتهم (البيولوجية)، تتكشف أمام أعينهم أوقات رحيلنا، فوق قمم الجبل متعددة الرؤس مزروعة أبدانهم، تصدر رءوسهم هزهزات تواكبها هزهزات ذيولهم ..... بدا المشهد لسعود مألوفا، نظراته خالية من الاندهاش، يجتهد فى صف حقائبنا، فى حوض السيارة، تتبادل أرجلنا السعى حولها، كأطباء يسعون حول مريضهم، بغية إنقاذه يدخلنا سعود بين ذراعيه تعتصر الصدور بعضها البعض، تود ألايغادرها الاحتضان، يعترى مشاعرنا الانفصام، ها هو العام الطويل بطول السأم، قد انقضت ساعاته، وعجلات الآلة متحفزة، توشك أن تدور، أول دورات العودة ..... على جانب الطريق، انتظم صفان قرديان، على مؤخراتهم يرتكزون ترتفع أكفهم المشعرة، نحو أعينهم

الدامعة... امتصت خدودنا حبات الدمع الساخنة، وألقت عيوننا بآخر نظرة على كفى صالحة، الملوحتين عبر النافذة ،مفاجئين بانحسار نقابها لأول مرة عن وجهها المضئ" (١٠) .

والمقابلة بين مجموعة هذه الصور، تشيرإلى أن الصورة الأولى، امتدت عبرالسرد، فى إيقاع منتظم ، محققة التواصل، والحركة الداخلية والعرض وأدى ذلك إلى إيجاد مجموعة صور جزئية وصفية، توحى بكثافة وغناء الخلفية الفضائية لأصل الصورة الكلية للنص، والتى تتضمن جميع الصور وإيقاعاتها المختلفة والمتعددة، كذلك جاءت الصورة الأخيرة، لتترك أملا، فى بعث نهضة المكان، وخلع صفة الاستقرار، على فضاءاته، رغم أن الحادثة الأخيرة، هى مشهد الوداع، مما يؤكد على ثقافة خاصة يتمتع بها الكاتب، وأن دوره ووجوده فى النص اعتمد على البعد النفسى التأثيرى، وأن هناك ربطا خفيا بين الموضوع وصوره الممتدة من فضاء العنوان إلى هذه الصورة النهائية، ومابينها من عوالم وحيوات مختلفة، أفرزت مجموعة من الإيقاعات المصورة، وسأقف أمام الصورة الجزئية الأخيرة فى المشهد الختامى، محاولا استنطاق الصورة العامة وبحث معالم الإيقاع العام، حيث تؤكد المتابعة الدلالية القائمة على العلاقة الخفية بين المجردات أن الكلمات تقوم على مجموعة من العلاقات غير المتلاءمة فى وظيفتها داخل الصورة، وأن المسند والمسندإليه (**الفعل والفاعل**) يقومان على دلالة انحرافية وليس دلالة تطابقية، وهذا يعنى أن الكاتب يبنى سرده على معنى المعنى ويقدم القص والحكى ليس على مستوى الواقع التقليدى، وإنما على مستوى الخيال والمشاركة وافتعال الموقف المجازى والاستعارى، بغية مشاركة القارئ و خلق عمليات ، تواصل فكرى وذهنى ، بين القص الداخلى والصورة الخارجية وإيجاد توازن نفسى بين النص والقارئ، وبين الوصف والحكى، وإلا فما دلالة "**الامتصاص**" ونسبتها إلى " **الخد**" وإسناد الفعل إلى العين – وربط ذلك كله بالصورة البصرية الرمزية المضيئة للنص والشخصية، غيرأن توضح صورة النص الكلية وتقدم مزيدا من التخيل والقص والحكى ، بطريق الرمز الاستعارى المباشر .

الهوامش :

* **فكرى الشربينى الشحات داود** ،من مواليد محافظة دمياط المصرية (**السولم – كفر سعد**) فى ١٥/٥/١٩٥٦ م ، تخرج من كلية الآداب قسم اللغة العربية جامعة طنطا عام ١٩٨٢ – يعمل فى حقل التربية و التعليم ، ويشغل منصب مديرا بالمرحلة الثانويةوهوقاص وروائى وباحث أدبى، صدرله العديد من القصص والروايات ورقيا والكترونيا **منها** :

١-الحاجز البشرى قصص الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٦ .

٢- صغير فى شبك الفن قصص الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠١.

٣-سمروالشمس – قصص للأطفال – دارالإسلام للطباعة والنشر ٢٠٠٤.

٤-عام جبلى جديد رواية مطبوعة الإسراء ٢٠٠٦ .

٥- وقائع جبلية رواية الهيئة العامة لقصورالثقافة ٢٠٠٧.

ويمكنك متابعة هذه الأعمال وغيرها الكترونيا من خلال المواقع التالية/ شبكة الذاكرة الثقافية . ب - دار النشر الالكترونى . / وله العديد من المساهمات النقدية المهمة،والتى يحاول فيها تخطى الرؤى التقليدية النقدية إلى آفاق أرحب ،يمكنها فهم وقراءة النص الأدبى من جديد، له مشاركات دائمة وفعالة فى المؤتمرات الأدبية المختلفة والتى تزخر بالأفكارالإبداعية المتعددة،نال العديد من الجوائز وشهادات التقديرمن الجهات المختلفة المعنية بالفكروالإبداع، وكرم من قبل الهيئات الثقافية والصحفية أكثر من مرة، تتمتع تجربته برؤية أدبية متجددة ، واعتبرته بعض الهيئات العلمية رائدا من رواد الحركة الأدبية المحلية الأقليمية، وعلى المستوى الشخصى فإنه يتمتع بخلق رفيع وأدب جم،وقدرة على التواصل الأدبى والانسجام

obeikandl.com

مع الأخرين بالإضافة إلى إخلاصه الفائق للكلمة وتقديره الكبيرللإبداع بشكل عام مما يجعله يحظى باهتمام وإعجاب وتقديرالأدباء والنقاد والمثقفين وغيرهم .

١) **هذه المقولة للناقد الأدبى محمد محمود عبدالرازق** جاءت على صفحة الغلاف الأخيرللرواية.

٢) عام جبلى جديد فكرى داود ص٦/٧.

٣)السابق ص ٨/.

٤) السابق ص ١٠/١١ .

٥) أسرار البلاغة الجرجانى.

٦) عام جبلى جديد ص ١٩/٢٠/٢١ .

٧) السابق ص٢٢ .

٨) السابق ص ٢٤/٢٥ .

٩) السابق ص ٢٥/٢٦/٢٨ .

١٠) السابق.

obeikandl.com