مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

# المجاز بوصفه تقنية سردية
# المجاز وتوظيفه في القصة القصيرة عند محمد حافظ رجب

د. هيثم الحاج على
كلية الآداب – جامعة حلوان

# المجاز بوصفه تقنية سردية

## المجاز وتوظيفه في القصة القصيرة عند محمد حافظ رجب

د. هيثم الحاج على
كلية الآداب – جامعة حلوان

وليس على الحقائق كل قولي  ولكن فيه أصناف المجاز
أبو العلاء المعري

### المجاز بين البلاغة والثقافة والسرد:

يعد المجاز واحدًا من أهم الآليات التي تستخدمها الجماعات اللغوية من أجل التوسع في التعبير أو استحداث معنى جديد، وتحاول الدراسات التي قامت حول المجاز أن تربطه بالثقافة وعناصرها ومقوماتها، حيث ترتبط المواضعات الثقافية والأسس البلاغية، خاصة فيما يتعلق بتكوين المجاز، وهو الارتباط الذي يعتمد على الخصوصية الثقافية التي تنتج عنها البلاغة[1].

ومن ناحية أخرى يعد المجاز العربي واحدًا من مقومات الأدب العربي المهمة التي أسهمت في إثرائه وتطويره على مدار تاريخه الممتد، وبالإضافة إلى ذلك فإنه واحد من أهم المباحث التي تمثل منطقة تقاطع بين الدراسات اللغوية والأدبية والنقد الأدبي وعلوم الاجتماع والدراسات الثقافية وغيرها، ويتنوع الاهتمام به في كل من هذه المجالات بدءًا من طريقة تكوينه إلى إمكانات استغلاله وطرائقه التعبيرية وأثره الجمالي والنفسي على كل من منشئ الرسالة ومتلقيها.

وقد وجد المجاز لنفسه مجالاً أكبر للحركة في الشعر وما يتعلق به من دراسات؛ حيث يلاحظ أن معظم الدراسات التي اتجهت إلى نقد الشعر – خاصة في بواكير نشأة النقد العربي – قد ركزت على المجاز ودوره في خلق أدبية النص وصناعة قواعده وتقاليده، وهو ما يتضح – على سبيل التمثيل – في أبواب عمود الشعر التي اختص المجاز منها باثنين[2] .

---

([1]) راجع: د.محمد فكري الجزار: سيميوطيقا التشبيه من البلاغة إلى الشعرية – دار نفرو – القاهرة – ٢٠٠٧ – الخاتمة.

([2]) راجع د.محمد فتحي أبو عيسى: القضايا الأدبية والفنية في شرح المرزوقي لديوان الحماسة – دار المعارف – القاهرة – ١٩٨٣. الفصل الخاص بأبواب عمود الشعر صـ ٢١١ وما بعدها.

وهو الأمر الذي يتوافق مع إمكاناته التصويرية والتشكيلية التي أسهمت في إثراء التعبير الشعري نظرًا لانفتاحه على آفاق أوسع من التخييل المتوافق مع طبيعة التعبير الشعري، مما دفع العديد من النقاد إلى الربط بين الشعر في استعمالاته التخييلية للمجاز وبين الفنون التشكيلية وهو فرض ينبني على أن "الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقيا بصريًا، وذاك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صورًا يراها بعين العقل، وهو فهم يمكن أن يجعل الناقد يفتش عن الصور البصرية الواضحة في الشعر"[٣]، وهو ما يمكن أن يشير إلى الدور الذي يقوم به المجاز في تكوين الصورة الفنية، سواءً في مجال الإنشاء أو التلقي، في الشعر خصوصًا وفي التعبير الأدبي على وجه العموم.

وقد اتخذ المجاز حديثًا أهميته في الدراسات الثقافية من حيث كونه معبرًا عن محتوى الثقافة التي ينتج عنها، أو بعبارة أخرى يمكن النظر إلى الثقافة عموما بوصفها "مجازات أو قوى نظم خطاب أو طائفة من العلاقات الاستبدالية أو التجاورية التي نبه إليها سوسير"[٤] وبحيث يصبح المجاز دالاً على الطريقة التي يتعامل بها مجتمع ما مع وعيه بوجوده وما يحيط به، وهو ما يعزوه ستين إلى التلقي على المستويين الجمالي أو الثقافي حين يقرر أن "مهمة وصف وشرح كيفية فهم الناس للاستعارة في الأدب لا تهتم بالنص ولكن بالأفعال المتنامية للقراءة عند الناس، وهي تشمل تأملاً للنص والقارئ ومتغيرات السياق"[٥]، مما يجعل من النظر إلى الطريقة التي يتم بها التعامل مع مفردات اللغة تبادليًا أمرا دالا خصوصًا إذا دخلت هذه الطريقة إلى حيز التعامل الجمالي.

من هنا تحاول هذه الدراسة النظر في الطرق التي يتم بها استغلال المجاز في النص السردي وخاصة القصة القصيرة، وهو ما ستحاول تطبيقه على قصص محمد حافظ رجب التي تميزت على مدار تجربته بالاتكاء على المجاز بوصفه أساسًا بنائيًا لها، وجعله في مركز النص

---

(٣) د.جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط ٣ – ١٩٩٢ – صـ ٢٨٤.

(٤) د.مصطفى ناصف: دنيا من المجاز – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٨ – صـ ٦٠.

(٥) جيرارد ستين: فهم الاستعارة في الأدب – مقاربة تجريبية تطبيقية – ت: محمد أحمد محمد– مراجعة شعبان مكاوي – المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة – رقم ٨٥٥ – القاهرة – ٢٠٠٥ – صـ ٥٥.

السردي بالقدر الذي يمثل ظاهرة تعلي من الأثر التخييلي في القصة القصيرة، وبما يجعل من المجاز تقنيةً يتم توظيفها داخل النص القصصي، خروجًا على الطريقة التي تتعامل مع لغة القصة – والنثر عمومًا – بوصفها لغة شافة هدفها توصيل الفكرة، وأن أي استخدام للمجاز في داخلها يكون من قبيل التزيين البلاغي، على عكس الشعر الذي يمثل المجاز جزءًا من تركيبه ورؤيته، وهو ما أشار إليه صلاح صالح حين نبه إلى أنه "من المعروف أن الجمال الأدبي يحصره الذهن العام في إطار القيم الشعرية وجماليات اللغة الأدبية. وفق هذا المنظور تتركز فيما تتضمنه من قيم التصوير البلاغي المتسق مع الإيقاع والموسيقى، وكثيرًا ما يتم التعامل مع الرواية ومع لغتها بشكل خاص انطلاقًا من مقاييس الشعر والبلاغة التراثية"[٦]، وعلى ذلك ستحاول هذه الدراسة التعامل مع المجاز بوصفه تقنيةً لغويةً تم استخدامها سرديًا داخل بنية القصة القصيرة بوصفها آليةً سردية.

المجاز وسماته التخييلية:

يقوم المجاز في أساس عمله على تنشيط عمل مفردات اللغة في غير مجالها التي تواضع مجتمع مستخدمي اللغة على استخدامها فيه، ولأجل غرض يتجاوز غرضها الأساسي، وهو الأمر الذي يتواتر في رؤية القدماء للمجاز، ويمنح المصطلح مشروعية وجوده واستخدامه، اعتمادًا على فكرة التجوز أو التجاوز، فهو لدى ابن الأثير: "ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وهو مأخوذ من جاز من هذا الموضع إلى هذا الموضع"[٧]، ولدى ابن رشيق: "معنى المجاز طريق القول ومأخذه"[٨]، أما عبد القاهر الجرجاني فيقرر أن المجاز "قد عول الناس في حده على حديث النقل، وان كل لفظ نقل عن موضعه فهو مجاز"[٩]، وهذه المعاني المعتمدة على الانتقال باللفظة من معناها الأصلي إلى معنى جديد تردنا إلى فكرة الاصطلاح اللغوي أو التواضع الاجتماعي على

(٦) صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة- المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٣ – صـ ٦.

(٧) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – قدمه وحققه وعلق عليه د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانة – دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة – صـ ٨٥،٨٤.

(٨) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد – دار الجيل للطباعة والنشر – ط٥ – ١٩٨١ – صـ ٢٦٦.

(٩) عبد القاهر الجرجاني النحوي: دلائل الإعجاز – قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر – مكتبة الخانجي – ط٥ – القاهرة – ٢٠٠٤ – صـ٦٧،٦٦.

ارتباط اللفظة بالصورة الذهنية لمدلولها في الاستعمال اليومي، وإلى تغير هذه الصورة الذهنية حين يتم استعمال اللفظة في غرض يتجاوز هذا الغرض الأصلي، بما يؤدي إلى "تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس ولكن بما يثير الاختلاف ويستدعي التأويل بقرينة أو دليل" [١٠]، وهو الأمر الذي يقوم في الأساس على مبدأ التخييل، الذي يقوم هاهنا على تغيير الصورة الذهنية، بما يستغل اللغة بوصفها أداةً لإعادة التأويل والفهم، أو حسبما ينص ستين على أن" معيار الاستعارة اللغوية هو ظاهرة فهم شيء على ضوء شيء آخر، إذ أن التعبيرات اللغوية التي يمكن فهمها مباشرة دون اللجوء إلى حقل معرفي آخر ليست استعارية، بينما تكون الأخرى استعارية، أو بالأحرى مجازية"[١١]، ذلك لأن الأولى تعبيرات مفهومية تحيل إلى صور ذهنية متفق عليها، أما الثانية فهو مكونة لتلك الصور الجديدة المتخيلة، وهو ما يحيل إلى الاستخدام الشعري الذي يميز القصيدة بكثافتها التعبيرية واللغوية الشديدة الناتجة عن استغلال إمكانيات المجاز، والناتجة – كذلك – عن فتح الباب أمام الشاعر لتوسيع دائرة الاستخدام، فالشاعر – في تراثنا النقدي أو معظمه – هو المسئول عن هذا التوسع، وهو ما يؤسس للمقولة التراثية الشهيرة التي تقضي بأن الشعراء أمراء الكلام، خلافا لغير الشاعر الذي يتركز هدفه في توصيل الفكرة واضحة عن طريق استعمال لغة مفهومية متفق عليها.

وإذا كان المجاز – على المستوى الإبداعي – هو الوسيلة اللغوية الأكثر استخدامًا من أجل تكوين صورة تعتمد على استعمال لفظ في غير ما قيض له معجميًا، أو اجتماعيًا، على سبيل التوسع أو التخييل عن طريق تجاور هذا اللفظ مع ألفاظ أخرى، فإنه بذلك لا يصير "قسيمًا للحقيقة أو مقابلاً لها وإنما هو مصطلح يترادف بشكل عام مع طرق التعبير ومسالكه المختلفة بكل ما يمكن أن يندرج تحت هذه الطرق والمسالك من تجوز لغوي سواءً أكان ذلك على المستوى الدلالي الخالص أو على المستوى التركيبي الخاص بالنظام

---

(١٠) د.عبد الله إبراهيم: توطئة كتاب الصورة الشعرية – ضمن: بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط١ – ١٩٩٤ – صـ٣.

(١١) ستين: فهم الاستعارة في الأدب – صـ ٤٨، وهو ينص في موضع آخر على أن "المعرفة على أساس الاستعارات المفهومية مستقلة نسبيا عن الطريقة التي يتم بها التعبير عنها في اللغة نحويا" المرجع نفسه – صـ ٢٧ – ليصبح الكلام – إذن – على ثلاثة أنواع: مفاهيم واستعارات مفهومية واستعارات.

النحوي أو الصرفي للكلمات"[١٢]، وهو ما يتماشى مع فكرة تحول المجاز إلى مفهوم أو مصطلح حال سيرورة استخدامه، الأمر الذي يؤدي به إلى فقدانه كثيرا من مقوماته وإمكاناته التخييلية ليتحول إلى مفهوم أو معنى اصطلاحى.

إن كل ذلك يمنحنا مشروعية النظر إلى المجاز بوصفه التقنية التعبيرية التي تستغل الأعراف اللغوية من أجل خرق القواعد التي تنبني عليها المفاهيم القديمة، وخلق صور ذهنية جديدة، يمكنها أن تتحول فيما بعد – لو انتشر استخدامها – بدورها إلى مفاهيم، وهو الأمر الذي يتم استغلاله من قبل مستخدم لغوي له سماته الخاصة في كل منتج لغوي. كما أن المجاز هو التقنية التي تتعامل تعاملاً مبدعًا، ليس فقط مع مفردات اللغة في حال تراكبها، ولكن – كذلك – مع القاعدة الممثلة لنظام اللغة بما يكسر توقع المتلقي ويمنحه رؤية أكثر انطلاقًا في مجال التخييل بما يجعل من اللغة وسيلة أداء جمالي في المقام الأول، وهو الأمر الذي يسم اللغة بالأدبية حين تصبح أداة تمثيل ومحاكاة وتشكيل، وحين تمنح اللغة نفسها مساحةً أكبر للتأويل، هي تلك المساحة التي يفرضها المجاز بوجوده داخل الرسالة اللغوية، وهي المساحة نفسها التي تجعل من الصعب وجود المجاز داخل البنى اللغوية التي تبتغي نقل المعلومة الخالصة، أي تلك البنى التي تهدف إلى التجريد ونقل الأفكار[١٣]، وقد كان ذلك على مدار تاريخ النقد الأدبي وتطوره تقنيةً تعبيريةً تقترن في أهم ظروفها بالخروج على الأعراف اللغوية، أو على الأقل باستخدامها في صورة مختلفة عما هو متعارف عليه.

وقد كان هذا الاستخدام من أهم العناصر التي ميزت الشعر، حيث إن "ن على الأثر التخييلي للمجاز في الشعر ظل واحدًا من أهم مرتكزات النقد، وهو ما يمكن أن نلمحه في قول جابر عصفور إنه "إذا كان التخييل في دلالته البلاغية الخالصة يشير إلى الأنواع البلاغية للصورة فمن الطبيعي أن يعد ابن سينا هذه الأنواع بمثابة عناصر تقوم بها صناعة الشعرية وتختص بها دون غيرها من الصناعات، صحيح أنه يسلم بإمكانية استخدام هذه العناصر في النثر عمومًا لكنه يظل مقتنعًا بأن استخدامها الشعري هو

---

(١٢) د.جابر عصفور: الصورة الفنية – سبق – صـ ١٢٤

(١٣) يمكن الرجوع في ذلك إلى إشارة د.جابر عصفور إلى تفريق هيوم بين لغة تجريد تقوم على استعمال المفاهيم – خاصة في لغة النثر – ولغة بصرية محسوسة تجسد الإحساسات عن طريق الصور والمجازات – راجع: د.جابر عصفور: الصورة الفنية – سبق – صـ ٣٠٥.

الأصل الذي نبعت منه والذي ينبغي أن تظل وثيقة الصلة به"[١٤].

إن المجاز بذلك يعد واحدًا من أهم أركان الشعرية، وعن طريقه تتم محاولات الشاعر في سبيل التعبير عن رؤاه وأحاسيسه عن طريق الاستخدام الاستعاري الذي نعني به كل تعامل جمالي يؤدي باللغة إلى انقطاعها عن أغراضها الاجتماعية التوصيلية وجنوحها إلى ابتكار أساليب تعبيرية مفارقة، حيث إن "التشبيه يدخل في نسق تداولي نوعي حين يجوز بدلاليته حد تركيبه اللغوي موجها سياقه وقراءته كذلك توجيهًا يتواءم مع الأفق التصويري الذي افتتحه، إذ ذاك نكون إزاء أداء جمالي بامتياز، ونعني بالأداء الجمالي انقطاع الأداء اللغوي عن أية أغراض غير مقاصده مما لا بد لكل أداء لغوي من التحمل بها"[١٥]، ومن هنا تصبح اللغة بمكوناتها اللفظية وقواعد تركيبها وسيلة التخييل الأهم من أجل إنشاء النص الأدبي.

إن سمة التخييل في المجاز إذن هي أساسه الذي ينبني عليه، ووسيلته مجاوزة استخدام الألفاظ، وهذه السمة وتلك الوسيلة هما ما لاحظه العديد من نقاد الأدب منذ بدء الاهتمام بمفارقته للاستعمال العادي الذي يجعله مما في أيدي الناس لفظًا، ولكن ليس مما في أيديهم تركيبًا واستعمالاً.

## محمد حافظ رجب ومفارقة التراث:

على مدار عدة سنوات في بداية الستينيات دارت معركة أدبية فجرتها صيحة القاص الشاب – حينها – محمد حافظ رجب، هي تلك الصيحة التي مفادها : "نحن جيل بلا أساتذة"[١٦]، تلك الصيحة التي لخصت علاقة جيل كامل بالأجيال التي سبقته، ولخصت ــ كذلك ــ نظرة هذا الجيل إلى إبداعه الذي اعتبره التعبير البليغ عن ثقافة عصره، كما نجد

---

(١٤) د.جابر عصفور: الصورة الفنية – سبق – صـ ١٥٩. ويتضح هنا عدم وجود فارق واضح لدى ابن سينا بين الشعر بوصفه نوعا أدبيا له مقوماته النوعية، وبين الشعرية التي تعتمد الاستخدام الجمالي المفارق للغة، وربما كان ذلك لتواتر الاستخدام الجمالي عند العرب في الشعر على وجه الخصوص، وتوثيق ذلك فيه على الرغم من استعمال النثر لهذه المقومات الشعرية بتواتر واضح.

(١٥) د.محمد فكري الجزار: سيميوطيقا التشبيه – سبق – صـ ١٨٧.

(١٦) يمكن تتبع ذروة هذه المعركة في مقالات كل من فوزي شاهين ومحمد فريد أبو حديد ومحمد عبد الحليم عبدالله ومحمد حافظ رجب في النصف الثاني من عام ١٩٦٤ في صحف "الجمهورية" و"المساء"، وفي مجلات "الثقافة" و"القصة".

فيها التمثيل الواضح لحياة أبناء هذا الجيل وما تلاه من أجيال أحست بالأزمات نفسها، مع اختلاف الظروف التاريخية، فكان إبداعهم تجريبًا تتراوح علاقته بالتراث بين القطيعة الكاملة والجدل الخلاق، وهو الأمر الذي قرنه البعض، ليس فقط بالتجريب ولكن بطبيعة الإبداع الأدبي حيث "يمكن إرجاع أدبية الصياغة الأدبية إلى طبيعة منتجها الذي يتأبى على الثبات والتثبيت"(١٧).

وقد كان التعامل الخاص الذي قام به هذا الجيل مع الكلمة بوصفها المكون الأساسي للعمل الأدبي من أهم ما ميز أصحاب هذا الاتجاه الذين تحدثوا عن (جنون الكلمة)، بما يشير إلى استعمال مجازي خارج عن أعراف الاستعمال المألوف – حتى على المستوى الإبداعي – للكلمة، وهو ما أدى إلى اتهام هؤلاء الشباب – ومنهم أو على رأسهم محمد حافظ رجب – بأنهم يكتبون "سلسلة من صور تنبع من رأس مهلوس واقع تحت تأثير عقار مخدر وليس فيها ما يمكن أن يسمى أدبا"(١٨)، وذلك بسبب من أنهم لا يستخدمون الكلمة بمعناها المتعارف عليه، أو – بصورة أدق – لأنهم "يرون أن الكلمة قد فقدت وظيفتها في الحياة الحديثة وأفلست إفلاسا تاما"(١٩).

ويتماس ذلك مع محاولات هذا الجيل التعبير السردي عن المغمورين والمقهورين والمهمشين، ليس فقط لانتماء كتّابه إلى هؤلاء، بل – كذلك – محاولة منهم للرجوع إلى صورة القصصي المتشبع بالمجتمع، المهموم بأفراد هذا المجتمع وبالتعبير عن أزماتهم، والرافض في الوقت نفسه لوجودهم السالب، وربما كان هذا هو المفسر الأساسي للصرخة التي رفض عن طريقها محمد حافظ رجب ذوبان الفرد لصالح الجماعة، وانتظامه ترسا في آلة المجتمع الضخمة، وحسب تعبير آلان روب جرييه "الإنسان/ الرقم، حيث ذوبان الهوية الخاصة، وانتظام الفرد في طابور المجموع، حيث لا يعبر عنه

(١٧) د.محمد فكري الجزار: سيميوطيقا التشبيه – سبق – صـ ١٩٧.

(١٨) راجع: تعليق محرر مجلة الثقافة الذي أورده في نهاية مقال فوزي شاهين – مجلة الثقافة – القاهرة – العدد ٧٤ – ١٥ ديسمبر ١٩٦٤.

(١٩) محمد فريد أبو حديد: الكلمة المظلومة – مجلة الثقافة – القاهرة – العدد ٧٦ – ٢٩ ديسمبر ١٩٦٤، تعليقا على المقال الذي كتبه محمد حافظ رجب في العدد السابق على هذا العدد من المجلة نفسها، متهكمًا على وصف ( الرأس المهلوس ) بعنوان : نحن المخدرين نقول كلمتنا – مجلة الثقافة – القاهرة – العدد ٧٥ – ٢٢ ديسمبر ١٩٦٤.

اسم، بل هو مجرد رقم".(٢٠)

وقد كان رفض هذا الذوبان هو نقطة الانطلاق الأساسية لدى كاتبنا، تلك التي عبّر بها عن توحّد الإحساس العام النابع من جملة (الأفراد) في هذا العصر، على مستوى العالم، ذلك الإحساس الرافض لتشييء الإنسان(أي جعله مجرد شيء)، أو ذوبان هويته الفردية لصالح الجماعة بغض النظر عن إرادته.

لقد جسدت هذه الصيحة إحساس كاتبنا بعصره، وبإبداعه، بل بمغايرة اتجاهه لما سبق عليه من اتجاهات سردية، خاصة ما يتعلق منها بالتعامل مع اللغة، ولعل ذلك هو ما جعل هذه الصيحة محل خلاف كبير استمر لفترة ليست قصيرة بعد انطلاقها، لكن نتائجها سرعان ما ظهرت بوضوح عبر جيل كامل من كتاب القصة القصيرة والرواية، هو ما تم التعارف عليه باسم جيل الستينيات، الذي استطاع عبر زخم من الإنتاج القصصي أن يحدد كثيرًا من ملامح الكتابة القصصية الخاصة به، وأن ينتج من أساليب التعبير القصصي ما يمكن اعتباره انعطافةً أساسيةً لواحدة من أهم مراحل تطور القصة القصيرة العربية.

لكن ما ينبغي التوقف حياله بالتأمل هو أن قصص محمد حافظ رجب لم تلق من الصدى النقدي – الصحافي والأكاديمي– ما لاقته قصص من تأثروا بصيحته ونتجوا عنها.

فعلى الرغم من الأثر الكبير الذي أحدثته مجموعة "الكرة ورأس الرجل"(٢١)، فإن انتباه النقاد إلى هذه المجموعة لم يحقق إنتاجًا نقديًا إلا في مرحلة تأخرت عن إصدارها بما يقارب السنوات العشر، وكان ذلك على يد د. السعيد الورقي في دراسته عن "اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر"(٢٢)، ثم تلاه الراحل د. سيد حامد النساج، في حديثه عن الحلقة المفقودة في القصة القصيرة المصرية(٢٣).

---

(٢٠) آلان روب جرييه: حوار أجرته سلوى النعيمي – مجلة الكرمل – اتحاد كتاب وأدباء فلسطين – العدد ٣٠ – سنة ١٩٨٨ – صـ ٦٦،٦٧.

(٢١) محمد حافظ رجب: الكرة ورأس الرجل – دار الكاتب العربي – القاهرة – ١٩٦٨.

(٢٢) د.السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر – دار المعارف – القاهرة – ط٢ – ١٩٨٤.

(٢٣) د.سيد حامد النساج: الحلقة المفقودة في القصة القصيرة المصرية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية – رقم ١ – القاهرة ١٩٨٦، وتم نشره فيما بعد جزءا من كتاب : أصوات في القصة القصيرة المصرية – دار المعارف – القاهرة – ١٩٩٤.

وربما يكون السبب في هذا التأخير كامنًا في الطبيعة الصادمة للذائقة الأدبية، التي اتسمت بها قصص هذه المجموعة، إضافة إلى وجود جوانب عديدة تسهم في ذيوع وانتشار النصوص الأدبية، وهذه الجوانب" قد تحل محل الجودة، وقد تساندها، وهي تتمثل في وسائل الإعلام، وطبيعة القضايا المثارة، ودرجة القبول الإعلامي للعمل وصاحبه"(٢٤)، وهذه الأخيرة كانت ممثلة لحجر الزاوية، وذلك لأن الشخصية الصادمة التي ظهرت في اضطلاعه بعبء الصياح نيابة عن جيله منذ أواخر الخمسينيات، قد أبعدت عنه كل هؤلاء، وخاصة أنه "لم يكن ينتمي لشيء إلا لفنه، ولم يحاول استثمار فنه، بل إنه قال كلمته ومضى، "فلم يصطنع لنفسه جوقةً، ولم يملك أي وسيلة من وسائل الإغراء للكتابة عنه، ولم يلتفت إليه بعض النقاد ــ آنذاك ــ لأنهم بحثوا عنه في القهاوي، والأندية والأماكن التي يتردد عليها، والشلل التي يلتقون بها، وفي ثنايا ثرثراتهم الفارغة فلم يعثروا عليه، لأن موطنه هو القصة القصيرة التي يكتبها ثم يجتهد في محاولة نشرها"(٢٥)، وهكذا لم ينفق كاتبنا أي جهد خارج إطار فنه وإبداعه القصصي، وربما يكون ذلك داعمًا لسمات الصدمة في كتاباته، تلك التي مثلت أهم أسباب تأخر شهرته والمتابعة النقدية لأعماله.

---

(٢٤) وهو الأمر الذي نص عليه د.أحمد درويش في حديثه عن سبب تأخر شهرة يوسف الشاروني. راجع: يوسف الشاروني ونصف قرن من التجريب الأدبي – جريدة الأهرام – القاهرة – ٢٤ سبتمبر ١٩٩٣ ، وهو ما يمكن تطبيقه هنا على محمد حافظ رجب، خاصة إذا أضفنا إليه فكرة انتشار نموذج إرشادي في مجال الأدب عمومًا والقصة خصوصًا، وأثر ذلك النموذج على رفض النصوص الناتجة عن التجريب فيهما.
راجع: هيثم الحاج علي: التجريب في القصة القصيرة – دراسة في قصة يوسف الشاروني – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية – رقم ١٠٥ – القاهرة – يوليو ٢٠٠٠ – المدخل: التجريب :الدلالة والسمات.

(٢٥) د/ سيد حامد النساج: أصوات في القصة القصيرة المصرية ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ ١٩٩٤م ــ ص٤٤. وبالتجاوز عن اللغة الإنشائية والأحكام المطلقة، فإن د.سيد النساج قد أغفل أن هناك من النقاد من ساند محمد حافظ رجب وفتح له صفحات المجلات ولو من باب الديمقراطية، وخاصة أن يحي حقي قد قدم لتجربته الأولى في النشر المشترك:= =مجموعة عيش وملح التي اشترك فيها بالنشر مع كل من: عزالدين نجيب والدسوقي فهمي ومحمد جاد وسيد خميس وعباس محمد عباس وصدرت عن الدار القومية للنشر عام ١٩٦٠.

البنية الاستعارية وانحراف اللغة:

يبغي النص الأدبي ــ في أحد أهم أهدافه ــ أن يغير من طبيعة التعامل مع اللغة المتداولة ــ شعبيًا أو رسميًا ــ فالأدب "هو ذلك النوع من الكتابات الذي يمثل عنفًا منظمًا ضد لغة الخطاب العادي، فالأدب يغير اللغة العادية، ويكثفها، ويخرج خروجًا منهجيًا على لغة الخطاب اليومي"[٢٦]، وسمة المنهجية ــ هنا ــ تعبير عن نسق فكري تدور في إطاره عملية العنف المنظم هذه، فإذا كان السبيل التقليدي إلى الخروج عن اللغة اليومية هو استخدام أشكال البلاغة التقليدية، فإن سبيلاً آخر يمكنه الاختلاف بأن يجعلنا ننظر إلى الشكل الفني للغة بصورة مختلفة تعتمد على التجاور والسياق.

ولهذا العنف ضد اللغة اليومية ما يبرره حيث إنه "في المرسلات التي تهدف إلى الاتصال العادي – أي تحقيق مجموعة من التصورات والأفكار في ذهن المتلقي – يتم قمع إمكانات اللغة لصالح مقاصد المرسل"[٢٧]، وهو ما يتجنبه الأدب لكي يطلق للغة العنان مستغلاً كل إمكاناتها التعبيرية، معتمدًا على علاقات السياق، وفي القصة القصيرة – موضوعنا – على علاقات السياق السردي.

وتأسيسًا على ذلك يمكن رؤية خروج اللغة القصصية لدى محمد حافظ رجب عن شكل الخطاب العادي، وإن استخدمت عناصره، سواءً قصدنا بالخطاب العادي اللغة اليومية، أو حتى اللغة التي استقر لها التداول في الخطاب الأدبي التقليدي، بما يساير فكرة خروجه على الأشكال التعبيرية التقليدية، تلك التي تتبدى أصولها في صيحته التي أسلف الحديث عنها.

إن القصة القصيرة قد صارت لدى كاتبنا، وإن تكونت من عدة جمل لغوية، لا يمكن النظر إليها، أو فهمها على أنها ــ فقط ــ نتاج هذه الجمل المتجاورة، بل هي كالجملة الواحدة الطويلة، التي تمثل كل جملة فيها مكونًا عضويًا يؤدي دوره الدقيق عن طريق علاقات سياقية متولدة عن تجاوره مع الجمل الأخرى، وفي هذا الإطار ــ كذلك ــ تسهم

---

(٢٦) تيري إيجلتون: ما الأدب ؟. ت. د/ أحمد عبد العظيم الشيخ ــ الأربعانيون ــ مجلة غير دورية ــ الإسكندرية ــ يناير ١٩٩٢م ــ ص١٤١.

(٢٧) د.محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – سلسلة دراسات أدبية – القاهرة – ١٩٩٨ – صـ٤٥.

الوحدات اللغوية الصغرى/ الكلمات في فعالية هذه الجمل الطويلة، بحيث تصبح الإشارات اللغوية محالة ومحيلة إلى أكثر من مجرد معنى معجمي، ومن هنا يصدق عليها القول إنها "تعود إلى وظيفتها الأولى، حين كان يتلقاها الإنسان فلا يدركها مجرد رموز وأصوات، بل يتخيلها حياةً، وجنًا، وعفاريت، ويتخيل قائلها ساحرًا، صاحب قدرة خارقة تتحكم في مصيره"[٢٨]، وهو الأمر الذي أسهم في وجود خاص للكلمة يعبر عن رؤية تتجاوز الاستخدام العادي وتنميه، وهو ما يمكن أن يمثل أهم سمات الإبداع عموما، ولدى محمد حافظ رجب على وجه الخصوص.

فقارئ قصصه سيلاحظ ــ بأقل قدر من الجهد ــ تواتر اعتماده على المجاز، ليس فقط ذلك المجاز المهموم باصطياد أوجه التقابل أو التشابه بين الأشياء، وتعليل هذا التشابه، أو حتى إيجاد علاقات، ربما لا تكون موجودة في الأساس إلا في خيال المؤلف، لكنه المجاز البكر، المعتمد على تلك الرؤية الفطرية للعلاقات الجدلية بين الإنسان، وكل ما حوله مما يمكن إدراكه بأية وسيلة.

إن كاتبنا يسير بالمجاز البسيط إلى أقصى مدى ممكن، ويعامل الصورة الناتجة عنه داخل السرد معاملة الحقيقة السردية التي ينبني عليها عالمه، فيتهاوى السد المنيع بين الحقيقة والخيال، فتكون الفانتازيا، أو يصير الجو الكابوسي.

من هنا يمكننا النظر إلى الطرق التي تم بها استخدام المجاز داخل قصص حافظ رجب اعتمادا على موقعه من البنية السردية وأثره فيها أولا، ثم الطبيعة الخاصة لهذه النوعية من المجاز، وكيف أسهمت في بناء الخطاب القصصي لديه اعتمادًا على تطوير كاتب القصة القصيرة لها ولطبيعتها.

أولا:موقع المجاز من البنية السردية:

يستخدم محمد حافظ رجب المجاز بصورة متواترة في قصصه، وتتنوع مواقع المجازات التي يستخدمها على مدار النص القصصي، بصورة تؤثر بشكل واضح في بنية القصة التي تتأثر بالحركة الإيقاعية الناتجة عن وجود المجاز في داخلها، وهو ما يمكن رؤيته عن طريق تقسيم ظهور المجاز في قصة محمد حافظ رجب إلى عدة أشكال:

---

([٢٨]) د/ عبد الحميد إبراهيم: مقالات في النقد الأدبي ــ ج١٠ ــ دار الهداية ــ سلسلة كتاب الجنوبي ــ ط١ ــ ١٩٩٢م ــ ص٤٩.

١-المجاز في عنوان القصة:

وللعنوان أهمية قصوى في تكوين النص الأدبي سواء أكان مجرد مدخل (عتبة) إلى عالم النص، أو معبرا عن فحواه، أو حتى محتويًا على قدر من الغموض المؤثر بإثارة المتلقي لقراءة ما تحته، وعلى ذلك فإن أي تحليل للعنوان ينبغي أن يكون على مستويين "الأول ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي الخاص، والثاني مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلاليته، دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها"[٢٩]، ويتضح نواتج ذلك التحليل بصورة أكثر جلاء في العناوين التي تستغل الإمكانات المجازية للغة مشكلة – عن طريقها – صورة مفارقة أو مقلوبة.

وفي تجربة حافظ رجب تتخذ القصص التي تستغل المجاز في عنوانها مكانًا مهمًا، حيث تعد ظاهرةً ابتغى بها الإعلان الواضح عن بنية سردية مغايرة لما سبقها من تجارب، وهي ظاهرة هدفت إلى استثارة وعي مفارق للمتلقي، وجذبه منذ البداية إلى نسق تعبيري جديد، وربما نجد في قصص مثل" الأب حانوت"، و"كائنات براد الشاي المغلي"، و"الثور الذي ذبح الرجل"، و"المطر يلهو"، و"رجل معلق في دوسيه" ما يؤكد هذه الفكرة، خاصة أنه يجعل هذا المجاز مركزًا تعبيريًا في داخل القصة، وهو ما يطور من هذه الصورة ويجعلها متحققةً بكل أبعادها داخل البنية السردية، وهو ما يسبغ تشكيلاً فنيًا موحيًا على النص بكامله، خاصة إذا لاحظنا غرابة الجمع بين مكونات المجازات التي تكون العناوين؛ تلك الغرابة الجاذبة للمتلقي لكي يتعرف على سبب الجمع بين الأب والحانوت في تكوين واحد، أو كيفية كون المطر يلهو، أو الطريقة التي يمكن أن يكون الرجل بها معلقًا في دوسيه، وبذلك تصبح بنية الصورة الموجودة في العنوان مقدمة أولى لفهم مغاير لعالم مختلف، وربما يكون الإيحاء بفانتازيا الصورة في العنوان مهيئًا المتلقي لتقبل غرابة العالم الذي يحكي عنه.

ففي "الأب حانوت" يقوم العنوان على التشبيه البليغ الجامع بين الأب والحانوت، غير أن صفحتين – تقريبا – من القصة تمران دون أن يظهر فيهما سوى الابن المتعرض لتعذيب

---

(٢٩) د.محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي – سبق – صـ٨.

الأب في صورة وحشية، ولقهر زوجة الأب المقهورة بدورها منه، حتى تظهر الصورة التي انبنى عليها مجاز العنوان "أبوه من أصحاب الحوانيت .. هو حانوت .. حانوت مطعم تأكل فيه عشرات الأصابع .. تنغمس في أطباق الفول والعدس .. يخدم الأصابع رجال طوال وقصار .. صنايعية"(٣٠).

ويظهر تدرج الصورة هنا من كون الأب يمتلك حانوتًا إلى كونه قد تحول هو نفسه إلى حانوت، ليصل إلى ذروة المجاز المحال إلى عنوان القصة الذي يبدأ ببناء صورة الأب وقد اتخذ بنفسه سمات الحانوت، ولنكتشف أن المجاز الذي كان مجرد صورة تعبيرية عند دخولنا إلى عالم القصة عبر عنوانها قد أصبح حقيقةً يقوم عليها بناء هذا العالم، وهو الأمر الذي يبتعد بالاستخدام المجازي من مجرد التجوز في استخدام لفظ، ليصل في مداه إلى التحقق الفعلي لهذه الصورة، وهو ما يرتكز عليه السرد في بناء حقائقه الخاصة، حيث "ترقى الاستعارة بحيث تغدو مبدأً أساسيًا في الخلق الأدبي يوازي في أهميته قانون السببية في العلم، وتبدأ الحقيقة عندما يقيم الكاتب علاقة بين شيئين مختلفين"(٣١)، هذه العلاقة التي تعتمد في الأغلب على ذلك التشابه الذي يقيمه الكاتب بين هذين المختلفين، وربما تقوم أحيانًا على تبادل الأدوار، مثلما في القصة التي عنوانها "الثور الذي ذبح الرجل".

ففي هذه القصة نجد أن العالم يتحول إلى غابة مملوءة بالثيران، وذلك حين يتحول الرجل – في نظره إلى نفسه – إلى ثور، ويرى في كل الرجال الذين يشبهونه الصفة نفسها، وهو الأمر الذي يسهم في تصعيد حدة الصراع على مدار القصة، على اعتبار أنه صراع بين ثيران وجدت في عصر واحد، غير أن امتداد الصورة يجعل من الرجل/ المتصور ثورًا، ثورًا حقيقيًا، يوجد داخل حلبة لمصارعة الثيران، وفي هذه الحلبة نجد أن الثور/ الرجل ينتصر على الرجل/ الثور، وهي الصورة التي أسهمت – عبر هذا القلب المفتعل للحقائق والقائم على تصورات رمزية لدى الكاتب أفرغها في شحنة تشكيلية بدأت

---

(٣٠) محمد حافظ رجب: قصة "الأب حانوت" – جاليري ٦٨ – عدد خاص: القصة المصرية..نماذج ودراسات – القاهرة – أبريل – ١٩٦٩– صـ ١٠٠، ١٠١.

(٣١) ستيفن أولمان: الصورة في الرواية – ت: رضوان العيادي ومحمد مشبال – مدرسة الملك فهد العليا للترجمة – طنجة – المغرب – ١٩٩٥ – صـ١٣٥.

من العنوان – في إيضاح خطاب خاص للنص، مؤداه أن غلبة القوة قد أدت إلى تحول العالم إلى حلبة للمصارعة، وإلى تحول البشر إلى مجموعة من المخلوقات التي تتميز بسمات – تبدو في أفضل الأحوال – حيوانية، مثل مجموعة من الثيران، عندما يتصارعون، أما المتفرجون/ الخاضعون لهؤلاء الأقوياء، فهم مجموعة من القرود، تقف في ركن، وتفر مذعورةً عندما تصيح الثيران(٣٢).

إن هذه التصورات هي نفسها التي تعتمد على فكرة تشكيل الحقائق في تكوين رمزي، هو هذا التكوين الذي فيه "يعود الإنسان حيوانًا كما كان قبل التاريخ، يشارك حيوانات الغابة وجودهم، وهكذا يعيش الإنسان في انسحابه ذاكرته الحيوانية، فيجيب البطل على الطبيب بأنه يعيش في عصر الثيران الهائجة"(٣٣).

و يمثل هذا الاعتماد على المجاز في العنوان ظاهرةً تعبيريةً عند محمد حافظ رجب، حين لا يعد المجاز عنده مجرد زخرفة بلاغية، لكنه ذلك العنصر الذي يتم جلبه من مجال اللغة إلى مجال التقنية السردية لتوضيح صورة كلية يظهر تشكيلها منذ العنوان، وهو ما تواتر على مدار معظم عناوين مجموعاته القصصية، التي كانت في الأصل عناوين قصص في داخلها، بما يشير إلى انتقائه المجاز للتعبير عن خطاب ممتد على الكتاب بكامله، ويظهر ذلك منذ مجموعته الأولى المنفردة – بعد تجربة النشر المشترك – وهي "مجموعة الكرة ورأس الرجل"، وكذلك في مجموعات "حماصة وقهقهات الحمير الذكية"، و"مخلوقات براد الشاي المغلي"، و"اشتعال الرأس الميت"، و"طارق ليل الظلمات"، وحتى المجموعة التي ضمت مختارات منتقاة من قصصه، والتي أصدرتها الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ١٩٩٨ التي اختار لها الكاتب عنوانا كنائيا يعتمد على الإحالة المجازية له على المستوى الشخصي، فكان عنوانها "مقاطع من جولة ميم المملة"، حيث لا يمكن أن نستثني من كل عناوين المجموعات في استغلال المجاز سوى المجموعتين الأوليين التي اشترك في

---

(٣٢) محمد حافظ رجب: الكرة ورأس الرجل – دار الكاتب العربي – ١٩٨٦ – قصة "الثور الذي ذبح الرجل" – صـ ٢٦ وما بعدها.

(٣٣) د/ السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ط٢ ـ ١٩٨٤م ـ ص٣٢٤.

أولاها مع آخرين – كما سلف – وهي "عيش وملح" ثم مجموعته الثانية التي مثلت اتجاهه الواقعي مع بعض إرهاصات تحول تجربته، تلك التي كان عنوانها "غرباء".

٢- المجاز في بداية القصة:

إذا كان لجملة البداية – دائما – وجودها المتألق داخل أي نص لغوي، فإن لهذه الجملة أهميتها القصوى في بداية القصة القصيرة، حيث تعد بداية خط السرد، أو نقطة الصفر التي تبدأ منها الحركة.

وقد تنبه كثير من النقاد إلى أهمية جملة الاستهلال في النص الأدبي حيث إن " الاستهلال كموقع بنائي في بداية العمل تجعلنا ندرسه دراسة مركبة، فهو يدرس بوصفه محصلة لكل عناصر العمل وداخلا معها في علاقة بنائية جدلية، وفي الوقت نفسه ندرسه بوصفه حاملاً لسماته النوعية الخاصة بتركيبه الداخلي"[٣٤]

يرتبط بالنقطة السابقة أن تبدأ القصة القصيرة بجملة ترتكز على استخدام مجازي وهو الأمر الذي يفتح الباب أمام المتلقي لتصور تكوين خاص للعالم القصصي الذي ينفتح عليه النص، وهو الأمر الذي يحيل إلى تكوين شعري في الأساس، وهو ما يحدث لدى محمد حافظ رجب عن طريق استخدامه للغة "تتداخل مع مقومات الجنس الشعري لتسلبه أخص مقوماته الفنية التركيبية البنائية، محولةً إياها عن طريق المعارضة إلى نص (روائي) مفارق في أسلوبه ودلالاته"[٣٥]، غير أن خط السرد يجعل من هذه الجملة مجرد بداية لحركة هذا العالم، فتنفتح القصة على أفق يبدو غير واقعي إذا قيس بمنطق الواقع.

فهو يبدأ – مثلاً – قصة "حديث شاعر مهموم" بجملة: "بالأمس صرت بًا للضيق"[٣٦]، فإذا لاحظنا أن الحديث على لسان شاعر، وأن الجملة الأولى ترتكز على بنية استعارية

---

(٣٤) ياسين النصير – الاستهلال – فن البدايات في النص الأدبي – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية (٧٥) – القاهرة – يونيه ١٩٩٨ – صـ ٢٢.

(٣٥) محمد سالم محمد الأمين: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر – دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد – دار الانتشار العربي – بيروت – ٢٠٠٨ – صـ ٦٠ . ويلاحظ أن الحديث عن الرواية هنا ينطبق كذلك على القصة القصيرة وإن بصورة أشد جلاء.

(٣٦) محمد حافظ رجب: قصة "حديث شاعر مهموم" – مجلة نادي القصة – العدد الثاني – القاهرة – يونيه ١٩٧٠ – صـ٢٨.

عن طريق التجاور بين لفظة "ابن"، ولفظة "الضيق"، فإن ذلك من شأنه أن يحيل التصور إلى أبعد من مجرد إحساس الشخصية بهذا الضيق، ويوحي – تشكيليًا – بتلازم كل منهما، خاصة في ذلك التكوين الافتتاحي الذي سوف يلقي بظلاله على كامل أجزاء القصة وعلى حركتها السردية، وهو ما يؤكد أن "كل شكل بلاغي أو كل كلمة مجازية قد استخدمت كانت لجعل السرد أكثر تأثيرًا"(٣٧)، حيث يبدو الضيق مسبغًا تكوينه على بنية الشخصية ومشاعرها "شعرت بحاجتي إلى البكاء من أجل الأتوبيس النهري والكوبري والأسد .. أخرجت منديلي لأتأهب للبكاء .. مد البرج يده .. استوقفني .. طلب مني إبراز بطاقة إثبات شخصيتي .. ضحكت .. قلت له: حتى أنت لست معي"(٣٨). يبدو الضيق هنا هو المسيطر على الشخصية بالدرجة التي تجعله يرى في كل الأشياء التي يمر بها، مثل الأسد والكوبري، هذا الرثاء الذي يدفعه إلى حد البكاء واصطناع مفارقة إيقاف البرج له لسؤاله عن شخصيته اشتباهًا، وتبدو كلمة (ضحكت) المضافة إلى هذا المشهد، والمدخلة إلى السؤال التالي لها، موحيةً بدلالة تختلف كليًا عن السعادة، فهو ضحك الضيق من المفارقة السيئة التي بدت في أن البرج – أيضًا – يتحالف مع باقي مفردات المكان ضد البطل، أو على الأقل في أنه (ليس معه).

ويتواتر ذلك في العديد من قصص محمد حافظ رجب التي ترسم جوها معتمدة على المجاز. يقول في بداية قصة "عبور جسر الاختناق": "السابعة والنصف .. لم أذهب عند (و) .. خطواتي تحمل عكازي العجز .. تزحف فوق رماد حريق الأسفلت العاري .. بقايا فضلات الحريق تحت وطأة القدم .. فوق خط الحيرة المتمزق أتحرك في اتجاه غير محدد .. اندسست مرات بين سطور الكتب .. أحتمي بالاختفاء .. هربت منها"(٣٩)، حيث يمكننا ملاحظة تضافر العنوان المجازي مع فقرة البداية المتكونة من مجموعة من الجمل القصيرة التي توحي بنيتها بقصر النفس، والعجز والتشظي الواضح الذي يصبح ذا وطأة بالنظر إلى دلالات التراكيب المجازية، مثل تلك التي يجعل فيها خطواته تحمّل عكازه

---

(٣٧) وين بوث: بلاغة الفن القصصي – ت: د.أحمد خليل عردات، ود.علي بن أحمد الغامدي – مركز الترجمة بجامعة الملك سعود – ١٩٩٤ – صـ ٤٧٥.

(٣٨) محمد حافظ رجب : السابق – الصفحة نفسها.

(٣٩) محمد حافظ رجب : حماصة وقهقات الحمير الذكية – الأربعائيون – الإسكندرية – ١٩٩٢ – قصة "عبور جسر الاختناق" – صـ ٥.

الإحساس بوطأة العجز، أو خط الحيرة المتمزق الذي يجعل اتجاه السير غير واضح، أو اندساسه بين سطور الكتب هربًا.

إن هذه التراكيب المجازية من شأنها أن تمنح المتلقي في بداية النص القصصي مجموعة من الصور المتشكلة عن طريق كلمات تم تحميلها بشحنات المجاز عن طريق تجاورها مع كلمات أخرى، وكلها تدور في داخل الإطار الذي حدده العنوان " عبور جسر الاختناق".

تنطلق القصة القصيرة لدى محمد حافظ رجب إذن من صورة ذهنية يتم تشكيلها بواسطة تركيبات مجازية في العنوان أو في الفقرة الأولى من القصة لتسبغ على الشخصية ذلك الإحساس الذي يبدو مركزيًا في بنية النص بكامله، ويتحكم في سير الأحداث ويوضح تركيب الشخصية الداخلي، ليبدو المجاز ليس مجرد ذلك العنصر التزييني، بل يصبح – ها هنا – تلك التقنية التي أسهمت في سبر أغوار عالم قصصي يبدو غريبًا منذ بدايته.

٣ – المجاز في وسط النص وآخره:

إذا كان محمد حافظ رجب قد استغل إمكانات اللغة لصناعة مداخل للنص – عبر العنوان والاستهلال – تسهم في تشكيل عالم قصصي مفارق، فإنه لا يقف عند هذا الحد، بل يستغل إمكانات هذا المجاز تحديدًا من أجل خلق عالم مواز للواقع، عالم، وإن بدا غرائبيًا في الكثير من جوانبه، فإنه بترميزه لعناصره يصبح تعبيريًا، بمعنى أنه يحتوي على تلك الشخصيات التي "تدين مجتمعا تعيش فيه دون أن تبين الإطار الكامل أو الثابت للمجتمع الأفضل الذي تريد أن تعيش فيه، إنها تدين أوضاعًا جائرة هي فريستها، وهي تُسحق لا دفاعًا عن مبدأ بل كضحية لأوضاع اجتماعية جائرة"[٤٠]، وهو الخطاب الأساسي الذي يستغل من أجل إبرازه إمكانات المجاز وطرائقه في قصصه، الأمر الذي يتواتر على مدار

(٤٠) د.نعيم عطية: يوسف الشاروني وعالمه القصصي – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتاب الثقافة الجديدة – رقم (١٤) – القاهرة يونيه ١٩٩٤ – صـ ٤٢.

تجربته الممتدة، بحيث يمكننا اعتبار المجاز عنصرًا فاعلاً في بناء النص القصصي لديه، ونظرة على كثير من قصصه يمكنها أن تؤكد لنا هذه الفكرة.

ففي قصة مثل "جداران ونصف" من مجموعة "غرباء" يتواتر استغلال الأشكال المجازية على مدار القصة منذ بدايتها المونولوجية "الجب صمت، ورجل وامرأة، وأنا في الجب"، حيث يوضح معاناة الشخصية من وحدتها القاتلة عبر تصويرها واقعةً داخل بئر من الصمت لا ينتهي أثره حتى لو وجدت معه امرأة أخرى، "عينا المرأة تنزعان ثوبي"، ويؤدي وجود الضمير السردي "الأنا" إلى استكمال المونولوج بطريقة وإن بدت تقليديةً فإنها تبدو – داخل إطار وعي الشخصية – ضاغطة، خاصة حين تتجاور مع صمت الجب، وتتكامل الصورة الكلية اعتمادًا على تجاور الصور الجزئية حين يستكمل الصورة من جانب آخر: "في الخارج جياع ينتظرون بقايا لحم لم أتذوقه بعد، تركني الشخص السمين الآخر .. خذلني .. أخذ مني خمسة أصابع .. أخذ نصف رأسي .. وجزءًا من مخي .. وعد شعيرات رأسي .. قسمها بيني وبينه مناصفة .. وانصرف"[٤١]، حيث يبدو تجاور الصور والتراكيب المجازية في هذا السياق محددا لتفاصيل المشهد السردي الذي يظهر فانتازيا وجود البطل المقهور داخل إطار من العلاقات التي تتضح عن طريق هذا التتابع، فاللحم الذي لم يتذوقه بعد هو لحم المرأة التي سقطت معه في بئر الصمت السحيق فأصبح وجودها ضاغطًا عليه بدلاً من أن يكون مرفهًا عنه كاسرًا لحدة صمته، وهناك من يبغي أن يتقاسم معه حياته، بل أجزاء جسمه كذلك، لمجرد أنه يمكنه أن يفعل ذلك.

إن الخطاب الذي يتضح هنا لا يتأتى عبر تلقي تتابع سردي وحسب، لكنه ذلك التتابع الذي يتم بناؤه على أساس من تصورات الشخصية الواقعة في داخله، وهي التصورات التي لا تعتمد – فقط – على الإمكانات المجازية للغة، لكنها ترسم صورة تقوم على تتبع أحداث نفسية في الأساس، بما يجعل منها طريقة تعتمد على طاقة الفعل في صيغته اللغوية، في تتابعه مع أفعال أخرى، وهو من ما يميز تجربة محمد حافظ رجب بوضوح، وهو ما يمكن أن نستكمل رؤيته من القصة نفسها حين نراه يقول: "تطلع إليّ بعين نصف مغمضة فحسبته يغمز لي، وهز نصف رأسه ثم مد يده وأعطاني قدمه وألصقها بجسمي

(٤١) محمد حافظ رجب: غرباء – دار الكاتب العربي – القاهرة – ١٩٦٨ – قصة "جداران ونصف" – صـ ١٦.

.. صارت لي قدمان، وقدّم لي الأصابع الخمسة الأخرى، ثم انتزع نصف رأسه من عنق غريب كان يركبه فيه ولحَمَه بنصف رأسي الآخر، وتجمعت شعيرات رأسنا .. كونت غابة واحدة سوداء فاحمة مظلمة"[٤٢]، وهنا نلاحظ تتابع الأفعال غير المنطقية – قياسًا على الواقع الخارجي – وهو يرسم صورةً تعمد إلى التشويه المجازي، وتركز على تبادل الأعضاء بين البطل والآخر، بما يمكن أن تشير إليه هذه الأعضاء – ذاتها – من دلالاتها الوظيفية، فيما يشكل بنية تخييلية خاصة تتنامى على مدار النص، ولا تقف في جزء منه عاملاً مساعدًا، بل إن الوجود العضوي للصورة على مدار هذا النص يقوم بدور تنمية النص القصصي في اتجاه تعبيره عن خطابه، وهو بذلك يبني تصورًا للغة تقترب في بنيتها وسماتها من السمات النوعية للغة الشعر، ولكن بطريقته الخاصة التي تقترب من منطق السرد القائم على تتابع الأحداث التي يمكن تمثيلها لغويًا في صيغة الأفعال، بما لهذه الأفعال – هنا – من دور في بناء الصورة الكلية للسرد.

وإذا لاحظنا تواتر هذه الاستخدامات المجازية على هذا الشكل العضوي في قصص محمد حافظ رجب بالصورة التي تمثل عاملاً أسلوبيًا مميزًا لقصصه، فإن السؤال الذي يطرح نفسه في هذه المرحلة يتركز على الكيفية التي يتم عن طريقها بناء هذا المجاز – من ناحية –، والحقول التي يستقي منها صوره من ناحية أخرى، وهو ما يمكن أن نجد جذر إجابته الأساسي متمثلاً في استغلاله لما يمكن أن يعد مجازًا مفهوميًا، وتنميته.

ثانيًا: تنمية المجاز التقليدي في قصص محمد حافظ رجب:

إذا كانت الجماعات اللغوية تقوم باستغلال المجاز للتوسع في استخدام اللغة – كما تمت الإشارة سلفًا – فإن المجازات التي يتم استخدامها تحيل إلى دلالات يتم التواضع عليها داخل المجتمع اللغوي، الأمر الذي يجعل لهذه المفاهيم من الثبات ما للفظة في علاقتها بدلالتها المعجمية، حيث تحول العلاقة المجازية إلى حقيقة جديدة يتم التواضع عليها، وحيث اللغة التجريدية التي تدل على المعنى بلا لبس وبوضوح اتفاقي، وهو ما يحيلنا إلى فكرة شيوع الاستعارة التي تؤدي بها في النهاية إلى وقوعها في دائرة الحقيقة، وهو الفارق الجوهري الذي رآه جابر عصفور، مستندًا إلى هيوم، حين فرق بين لغة الشعر

(٤٢) محمد حافظ رجب: السابق – صـ ٢٢.

ولغة النثر على أساس من إحالة الأول إلى اللغة البصرية التي تحاول تجسيد الإحساسات، وإحالة الثاني إلى التجريد، و"لكي يحقق الشعر هذه الغاية فإنه يختار الاستعارات والتشبيهات الجديدة، لا لمجرد جدتها أو لأننا قد مللنا من القديم، وإنما لأن القديم قد توقف عن توصيل شيء فيزيقي وأصبح محض علامات مجردة .. بعكس النثر الذي تفر منه دائما المعاني البصرية، ولا يشغل المتلقي إزاءه إلا بالوصول المباشر إلى الفكرة التي يحملها"(٤٣)، ومن هنا يمكن النظر إلى المجازات الشائعة بوصفها مفاهيم مجردة تنبني في الأصل على جذر تخييلي، وهي آلية تستخدمها اللغات عمومًا لمواجهة مستجدات عصرية لم يسبق للّغة أن عبرت عنها(٤٤).

وإذا كانت القصة القصيرة توجه عنايتها إلى التعبير عن واقع المهمشين والمقهورين، وإذا تم النظر إلى محمد حافظ رجب بوصفه واحدًا من هؤلاء المهمشين، فإننا سنجده – من هنا – يحاول التركيز على استخدام تعبيرات هؤلاء الذين يحاول التعبير عنهم في قصصه، ليتسق ذلك مع فكرة هيوم عن استغلال النثر للصور الشائعة التي تحيل المتلقي إلى مفاهيم مجردة، وهو ما يمكن ملاحظته عبر زخم من المجازات الشائعة التي يستخدمها محمد حافظ رجب في قصصه، تلك التي أدى شيوعها إلى التعامل معها بوصفها مجازات تعبر عن ثقافة شعبية، أو ترتكز على صورة صارت – عن طريق تواتر الاستخدام – تقليديةً، بمعنى أنها تحيل إلى مفاهيم ثابتة عند جماعة المتحدثين بها، غير أن كاتبنا لا يبقي على الصورة التقليدية كما هي، بل إنها تصبح لديه متطورة في اتجاه بث طاقة تعبيرية جديدة في المجاز القديم المنطفئ، هي نفسها الطاقة التي تسهم في معاملة هذا المجاز داخل القصة وكأنه قد أصبح يقوم مقام الحقيقة السردية الجديدة.

---

(٤٣) د.جابر عصفور: الصورة الفنية – سبق – صـ ٣٠٥.

(٤٤) يتحقق ذلك مثلا عند تتبعنا لتطور مفردة مثل "قطار" التي يحيل معناها المعجمي إلى جمع الكثرة لـ"قطرة"، والتي تم استخدامها على سبيل المجاز – وإلماحا إلى علاقة التشابه في التتابع – للدلالة على القافلة التي تسير فيها الإبل متتابعة على خط واحد ( راجع لسان العرب : مادة قطر)، وهو ما تم توسيعه عند استخدامها – حديثًا – للدلالة على وسيلة المواصلات الحديثة، التي صارت مقترنة باللفظة ونُسي أصلها المجازي. ولمزيد من الأمثلة والتفصيل يمكن مراجعة: هيثم الحاج علي: العربية المشتركة من (مكر مفر) إلى ( روش طحن) – أبحاث مؤتمر اللغة العربية وقضايا التربية – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٨.

ففي قصة "المطر يلهو" نجد هذه الجملة حين يحاول البطل النزول إلى بوابة المبنى لجلب الزعافة التي يتمكن بواسطتها من "تسليك المزراب" لابسًا قبقابه الخشبي، وحين يهوي على السلم يقول: "الخسارة أن عنق القبقاب انقطع .. وعامودي الفقري انكسر .. لا .. لا يهم هذا .. المهم عنق القبقاب"(٤٥).

إنه يستغل المفهوم "عنق القبقاب" للدلالة على ما يربط وجه القبقاب الجلدي ببدنه الخشبي، حسب التعبير الشائع، ثم يحيل الأمر فيما بعد إلى صورة أخرى حين يتحول "العمود الفقري" إلى "سلسلة الظهر" فيقول: "أعطيت لزوجتي سلسلة ظهري وعنق قبقابي المتدلي"، ثم: "خذي السلسلة والعنق المقطوع وخبئيهما في الدولاب"(٤٦)، فعبر هذا التصاعد في استخدام العبارات تتحول هذه العبارات من صيغتها المفهومية المجردة إلى استعارات سردية جديدة يظهر فيها العمود الفقري داخل بنية السرد في صورة سلسلة، يتم التعامل معها بناءً على صورتها المجازية الجديدة، وهكذا يتواتر ظهور سلسلة الظهر المكسورة على مدار القصة لتكون ملمحًا خاصًا بالشخصية، معبرة عن حالة من القهر استخدم الكاتب في تكوينها ذلك التعبير الشائع عن شدة آلام الظهر من جراء السقوط، والذي هو – في الوقت ذاته – تعبير شعبي عن فقدان القدرة على المقاومة، بالإضافة إلى أن اهتمامه الكبير المنصب على عنق القبقاب يتضافر مع فقدان سلسلة الظهر لأهميتها بالنسبة إليه، مع ملاحظة أنه يمنح القبقاب عن طريق هذا المجاز سمة إنسانية، في الوقت الذي يسلب فيه الإنسان صفته الإنسانية بالطريقة ذاتها حين يحول عموده الفقري إلى سلسلة، فيما يمكن أن يحيل إلى أن " الخروج على النظام اللغوي المفترض وتقاليده المجازية إنما هو خروج على قواعد العقل نفسه، والمظهر العملي لذلك الخروج يبدو في استعارات تخلع الحياة الإنسانية على المجردات وتجسد المعنويات على هذا النحو غير المعقول"(٤٧)، وهو ما يستغله محمد حافظ رجب في سياق تعبيره عن طغيان القيمة المادية، على الرغم من ضآلتها، على قيمة الإنسان الفرد، أو ما يمكن التعبير عنه بـ "أنسنة الأشياء وتشييء الإنسان" فيما يمكن أن نعزوه إلى أن "اللغة الفردية تعبر عن

---

(٤٥) محمد حافظ رجب: الكرة ورأس الرجل – سبق – صـ٥٥، ٥٤.

(٤٦) محمد حافظ رجب: السابق – صـ ٥٦.

(٤٧) د.جابر عصفور: الصورة الفنية – سبق – صـ ٢١٨.

المشاعر والحدوس التي يستشعر المبدع ضرورة بلورتها في كلمات جديدة مغايرة للغة السائدة والمألوفة، وقد تعبر عن الهامش المقموع الذي لا يجد نفسه في القاموس المتداول"[٤٨]، فيعمد حينها إلى تطوير هذا التعبير، لكي يعبر عن المسكوت عنه والمقموع، ويتجلى الفارق بين أصل التعبير (المجاز الشائع) وبين استخدامه السردي في أن استخدامه في القصة لم يؤد المعنى الأصلي وحسب، "حين صارت المعاني الاستعارية لبعض الكلمات والعبارات بالنسبة إلى مستخدم اللغة سهلة المنال على نحو مباشر مثل معناها الحرفي"[٤٩]، بل إنه قد جاوز ذلك ليؤدي إلى تكوين بنية كاملة من التصورات المتتالية والمتصاعدة تبعًا لورودها مرات عديدة على مدار النص، وهي بنية تتخلى عن المنطق الشائع، مع كونها تؤسس عليه، لتبني منطقها الخاص، الذي يتحول إلى حقيقة سردية يتأسس عليها عالم كامل من التصورات التخييلية، يصل في النهاية إلى التعامل مع سلسلة الظهر بوصفها سلسلةً حقيقيةً يحاول إصلاحها: "ربطت عمودي الفقري المكسور في عامود السرير"، "استلقيت فوق السلسلة المكسورة". وفي النهاية، عبر وصف بليغ، كون هذه السلسلة مميزًا للرجال الذين تعجب بهم زوجته لمجرد أن سلسلة ظهورهم لم تكسر: "إنها مسرورة بهم لأنهم رجال بلا ظهور مكسورة"[٥٠].

هكذا يبدأ الأمر، بالملاحظة المبدعة لمجازات لغة يتمرد صاحبها عليها حين يرى شيوعها حيث قضى التعود على طاقاتها الإدهاشية، لينحرف عنها مكونًا أسلوبه الذي يراه هو مقتربًا من التعبير عما يحدث بالفعل، ليسبغ على الكلمات معنًى جديدًا مغايرًا، حيث إن "أية كلمة لا تمتلك دلالتها / دلالاتها أو تفقدها بذاتها إنما بعلاقاتها بسواها من الكلمات الأخرى، وإن هذه العلاقات ليست ثابتة بل تتغير وتتعدل وفق قوانين تاريخية واجتماعية معينة، هذه القوانين التي لا مكان لها إلا داخل الثقافة"[٥١]، وهو الأمر الذي يسوغ فكرة المواكبة المستمرة بين التعبير الأدبي والتطورات الثقافية والاجتماعية حين لا تستطيع

---

(٤٨) د.محمد برادة: الرواية ذاكرة مفتوحة – آفاق للنشر والتوزيع – القاهرة – ط١ – ٢٠٠٨ – صـ ١١٧.

(٤٩) جيرارد ستين: فهم الاستعارة – سبق – صـ ٤١.

(٥٠) محمد حافظ رجب: السابق – صـ ٥٦.

(٥١) د.محمد فكري الجزار: سيميوطيقا التشبيه – سبق – صـ ٥٩.

اللغة بتراكيبها التي تحولت إلى مفاهيم مجردة قارة أن تعبر عن التطور، فيحتاج الكاتب إلى أن يطورها ليبعث فيها طاقة مجازية جديدة، وهو ما يمكن ملاحظته في العديد من أمثال تلك الصور والتعبيرات المنتشرة عبر قصص محمد حافظ رجب.

ففي قصة "جداران ونصف" – مثلاً – يمكننا ملاحظة هذه الصورة المتنامية: "حبات عرق كبيرة كحبات العنب تتدحرج فوق جبهتي وعنقي، لا أدري من أين جاءت، لكنني أحس بثقلها، أخرجت منديلي لأمسح .. لأمسح العنب .. لا أريد أن يشاهدوا عصير العنب يلطخ وجهي"(٥٢)، حيث تبدو حركية الصورة معتمدة في الأساس على تنميتها، حين تبدأ من التشبيه التقليدي (حبات العرق كحبات العنب)، لتتحول عبر ترديده في رؤية هذه الحبات إلى عنب حقيقي – كما يرى البطل – ثم لتتحول في النهاية إلى عصير عنب يلطخ وجهه بدلاً من العرق، ليؤطر ذلك طريقة للتعامل مع مفردة يعي الكاتب قوتها المجازية والتخييلية المهدرة داخل إطار الاستعمال المجازي التقليدي حال شيوعها، ثم عن طريق تنميتها يحولها إلى شكل جديد من أشكال الاستعارة المؤدية إلى إسباغ بنية مجازية على عالمه السردي، وهو ما يتشابه مع صورة أخرى في القصة نفسها، حيث نلاحظ تلك الصورة المتصاعدة في قوله: "قدمي أجرها .. خلفي قدمي الأخرى تتبعني عن قرب .. القدمان الاثنتان أجرهما خلفي بحبل"(٥٣)، وهو ما يحيل إلى التصور المنبني على التعبير التقليدي الشائع، غير أن ظهور الحبل في نهاية الصورة قد أسهم في ظهور بنية تخييلية جديدة تحطم ذلك الارتباط المفهومي الذي تم إرساؤه عبر شيوع التعبير، وهو ما يمكن أن يشير إلى رؤية تحاول اكتناه الأسرار الخفية عن عصر الكاتب عبر تكوينات مجازية تجعل من خطابه القصصي "خطابًا شعريًا، لكنه لا يندرج عمليًا ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري"(٥٤)، ذلك الخطاب الذي يتبدى – في أهم مجاليه – في محاولة عرقلة المتلقي عن الانزلاق إلى عمليات التجريد عبر استخدام الصورة الجديدة.

---

(٥١) محمد حافظ رجب: غرباء – سبق – قصة "جداران ونصف" صـ ٢١.

(٥٢) محمد حافظ رجب: نفسه – صـ ١٨.

(٥٤) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي – ت: محمد برادة – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة – ط١ – ١٩٨٧ – صـ ٤٣.

يتكئ خطاب محمد حافظ رجب إذن على صورة لا يمكن وصفها بالجدة الكاملة، غير أنه يتحول إلى مجال الخطاب الشعري حين يبعث في هذا القديم تصورًا جديدًا يقوم على سيطرة اللغة، وخاصةً ما يتعلق بإمكاناتها المجازية، على محاور متعددة في النص تسهم في ترابط بنيته السردية وعالمه القصصي، وتفعيلها عضويًا على مدار حركة السرد وتناميه، وهو ما يتواتر في العديد من القصص لديه مثل: "رجل معلق في دوسيه"، و"الأب حانوت"، و"كائنات براد الشاي المغلي"، و"الكرة ورأس الرجل" التي نلاحظ فيها التشابه في الاستدارة بين عنصري العنوان، ثم طغيان الكرة على الجماهير، وغياب دور رأس الرجل(المثقف)، على الرغم من كون الكرة فارغةً، أو على الأقل مملوءةً بالهواء، في مقابل رأس الرجل المملوءة بالكتب والأوراق التي قرأها وكتبها، هذه الرأس التي يحاول الرجل أن يقنع لاعبي الكرة بجدواها.

ولهذه القصة ــ بالذات ــ أثرها الكبير في تطوير الذوق القصصي من حيث استعمالها الخاص للغة، في إطار معالجتها الصريحة لقضية الدور الغائب للمثقف وسط الجماهير المغيبة، ووضوح هذا الغياب لدى المثقف نفسه، ذلك الذي يحاول أن يثبت أهمية رأسه/ دوره، للدرجة التي يتنازل فيها عن رأسه ليحاول أن يثبت ــ في النهاية ــ إمكانية كون رأسه مساويًا للكرة[٥٥] .

ومثل ذلك في قصة "رجل معلق في دوسيه" حين يتحول الرجال، الذين يديمون الجلوس إلى المكاتب في الدواوين، إلى مكاتب، فقد "ظهرت لهم أرجل خشبية زائدة كل واحد صار له ٤ أرجل وفي داخل قلبه ثقبٌ لمفتاح يدور"[٥٦]، غير أن الصورة هنا مفارقة، ذلك لأن هذا الشكل لا يظهر للبطل إلا عندما يغيب مسافرًا ثم يعود، فيلاحظ هذا الشكل على أنه تغيُّر، في حين لا يلاحظ الرجال/ المكاتب أي تغيُّر.

وهو الأمر الذي يجعلنا نقر بتواتر هذه الرؤية لديه وتكوينها لظاهرة أسلوبية، ربما هي الأشد ظهورًا في تجربته بما يؤكد أنه قد أسهم في إدخال شكل تعبيري جديد على القصة القصة العربية، معتمدًا على استغلال جديد للإمكانات المجازية للغة داخل التعبير السردي.

---

(٥٥) راجع: محمد حافظ رجب: الكرة ورأس الرجل – سبق – قصة الكرة ورأس الرجل.

(٥٦) محمد حافظ رجب: مخلوقات براد الشاي المغلي – دار مطابع المستقبل – القاهرة – ط٢ – ١٩٩٤ – قصة "– صـ ٣٥.

خاتمة:

على الرغم من السمات التي استحدثها محمد حافظ رجب في قصته، وأثمرت اتصالاً حميمًا مع الواقع من ناحية، ومع المتلقي من ناحية أخرى، وعلى الرغم من أن تجريبه قد أثمر تجربة متفردة، يمكن أن نحكم بريادتها لمناطق تعبيرية مهمة في القصة العربية.

وعلى الرغم من كون تجربته تمثل انعطافةً مهمةً في تاريخ القصة القصيرة في مصر، عادلت الانعطافات المهمة السابقة عليها في بداية الخمسينيات، وأنتجت كثيرًا من ردود الأفعال التي تمثلت في اتجاهٍ متنامٍ على مدار السبعينيات، والثمانينيات، والتسعينيات، على الرغم من ذلك كله فإن الصدمة التي أحدثها محمد حافظ رجب للذائقة الأدبية، أو ما يمكن أن نسميه بالنموذج الإرشادي لكتابة القصة القصيرة.

ففي الحقيقة أن محمد حافظ رجب لم يتخل أبدًا عن الواقع، أو عن التعبير عنه، لكنه اختار التعبير عنه في كل مرة بطريقة مختلفة، مغايرة للأشكال الأدبية والسردية المتعارف عليها، فخرج النص في صورته الواقعية حين غلبت الحكاية، وحين كانت الشخصيات قادرة على استيعاب العالم وضغوطه، وخرجت في صورة تقترب من الفانتازيا حين انسحب الراوي إلى داخل الشخصيات، وحاول التعبير عن رؤيتها لعبثية الوجود.

وعلى ذلك يمكن أن يكون الواقعي من وجهة نظر الراوي فانتازيًا من وجهة نظر الشخصية، ويدعم الراوي في ذلك كونه عالمًا ببواطن الأمور، أي مطلعًا على هندسية كاملة لشبكة العلاقات في نصه، وهذا ما يمثل النوع الذي يوصف بالواقعية من قصصه.

ليس الأمر ــ إذن ــ خيالاً ضاربًا في خيال كما يمكن أن نفهم من اصطلاح الفانتازيا، الذي شاع استعماله عند الحديث عن كتابات محمد حافظ رجب، بل هو الواقع من وجهة نظر خاصة جدًا، تستعمل اللغة استعمالاً متفردًا في الخصوصية والأصالة، والفطرية، وتحاول أن تجعل من السرد معادلاً للواقع، لتعبر عن شخصياته من داخلها.

إنه الواقع الهامشي حين يصطدم به المجتمع، فيحاول أن ينفي وجوده داخله، عن طريق إسباغ صفات الخيال عليه.

ومن ناحية أخرى، إذا كانت السمة الأهم التي تميز الأدب – بما هو فن قولي – عن سائر فنون القول هي إشاريته وتخييله، تلك التي تظهر في المواضعة البلاغية القائمة على

التجوز في استخدام المفردات لغير ما وضعت له من معاني، وإذا كان السرد يتميز باعتماده على لغة تحاول نقل المعلومة السردية دون غموض أو إبهام، فتعتمد على منطق تتابع الأحداث بوصفه الآلية الأهم لبناء النص القصصي، وهو المنطق الذي قد يتوازى مع منطق الواقع أو يخرقه، فإن استخدام السرد للمجاز قد ظل – في مناطق ممتدة من تاريخهما – يعتمد على التزيين مع الحرص على عدم الوقوع في دائرة الإبهام الشعري أو حتى الإيهام به، وقد كانت تلك طبيعة تميزت بها لغة الشعر العامدة – في أغلب الأحيان – إلى تحفيز الوعي التخييلي لدى المتلقي، ذلك المنبني على كسر الارتباط المفهومي المستقر بين اللفظة ومعناها.

وإذا كانت اللغة، بوصفها كائنًا اجتماعيًا هنا، تعتمد على المجاز لمواجهة مستجدات العصور ولتوسيع دائرة التعبير عما يستجد من رؤى وإحساسات، فإن إحالة هذه المجازات إلى رؤى ثقافية ربما يفسر العديد من الصور والبنى اللغوية المستحدثة التي تحولها الجماعة اللغوية إلى مفاهيم مجردة.

من هنا يمكننا متابعة ذلك التيار السردي الذي مثل محمد حافظ رجب رائده، والذي اعتمد على المجاز بوصفه آلية تعبير سردية متحركة ومتنامية على مدار النص القصصي، تسهم في تعضيد الوجود لبنية سردية يقع التخييل الشعري موقع البطولة في داخلها، في ارتباط واضح مع الخطاب الذي يتم بثه داخل النص السردي.

وهو ما يمكن أن يسهم في النظر إلى المجاز – حال تحويله من الخطاب البلاغي العربي إلى الخطاب السردي – بوصفه آلية أسهمت في استحداث تعبيرات سردية جديدة، وتيارات سردية عربية تمزج بين الشعرية والفانتازيا، وتستغل إمكانات اللغة من أجل تكوين شعرية سردية تختلف في تصورها وبنائها عن شعرية الشعر.

## المراجع والمصادر

١- *أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني* : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد – دار الجيل للطباعة والنشر – بيروت – ط ٥ – ١٩٨١.

٢- *أحمد درويش (د)*: يوسف الشاروني ونصف قرن من التجريب الأدبي – الأهرام – القاهرة – ٢٤ سبتمبر ١٩٩٣.

٣- *آلان روب جرييه* : حوار أجرته سلوى النعيمي – مجلة الكرمل – اتحاد كتاب وأدباء فلسطين – ع ٣٠ – ١٩٨٨.

٤- *بشرى موسى صالح*: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط١ –١٩٩٤.

٥- *تيري إيجلتون*: ما الأدب ؟. ت. د/ أحمد عبد العظيم الشيخ ــ الأربعائيون ــ مجلة غير دورية ــ الإسكندرية ــ يناير ١٩٩٢م

٦- *جابر عصفور(د)*: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط ٣ – ١٩٩٢.

٧- *جيرارد ستين*: فهم الاستعارة في الأدب – مقاربة تجريبية تطبيقية – ت: محمد أحمد محمد– مراجعة شعبان مكاوي – المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة – رقم ٨٥٥ – القاهرة – ٢٠٠٥.

٨- *ستيفن أولمان*: الصورة في الرواية – ت: رضوان العيادي ومحمد مشبال – مدرسة الملك فهد العليا للترجمة – طنجة – المغرب – ١٩٩٥.

٩- *السعيد الورقي(د)*: اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ ط٢ ــ ١٩٨٤م.

١٠- *سيد حامد النساج*: الحلقة المفقودة في القصة القصيرة المصرية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية – رقم ١ – القاهرة ١٩٨٦.

١١- *سيد حامد النساج*: أصوات في القصة القصيرة المصرية ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ ١٩٩٤م .

١٢- *صلاح صالح*: سرديات الرواية العربية المعاصرة – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٣.

١٣- *ضياء الدين بن الأثير*: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – قدمه وحققه وعلق عليه د.أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة – دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة.

١٤- *عبد الحميد إبراهيم(د)*: مقالات في النقد الأدبي ــ ج١٠ ــ دار الهداية ــ سلسلة كتاب الجنوبي ــ ط١ ــ ١٩٩٢م.

١٥- *عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي*: دلائل الإعجاز – قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر – مكتبة الخانجي – ط٥ – القاهرة – ٢٠٠٤.

١٦- *محمد حافظ رجب*: الكرة ورأس الرجل – دار الكاتب العربي – القاهرة – ١٩٦٨.

١٧- *محمد حافظ رجب*: غرباء – دار الكاتب العربي – القاهرة – ١٩٦٨.

١٨- *محمد حافظ رجب*: حماصة وقهقهات الحمير الذكية – الأربعائيون – الإسكندرية – ١٩٩٢.

١٩- *محمد حافظ رجب*: مخلوقات براد الشاي المغلي – دار مطابع المستقبل – القاهرة – ط٢ – ١٩٩٤.

٢٠- *محمد حافظ رجب*: الأب حانوت (قصة) – جاليري ٦٨ – مجلة غير دورية – عدد خاص: القصة المصرية نماذج ودراسات – القاهرة – أبريل ١٩٦٨.

٢١- *محمد حافظ رجب*: حديث شاعر مهموم (قصة) – مجلة نادي القصة – العدد الثاني – يونيه – ١٩٧٠.

٢٢- *محمد حافظ رجب*: نحن المخدرين نقول كلمتنا (مقال) – مجلة الثقافة – القاهرة – العدد ٧٥ – ٢٢ ديسمبر ١٩٦٤

٢٣- *محمد برادة(د)*: الرواية ذاكرة مفتوحة – آفاق للنشر والتوزيع – القاهرة – ط١ – ٢٠٠٨.

٢٤- *محمد سالم محمد الأمين*: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر – دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد – دار الانتشار العربي – بيروت – ٢٠٠٨.

٢٥- *محمد فتحي أبو عيسى(د)*: القضايا الأدبية والفنية في شرح المرزوقي لديوان الحماسة – دار المعارف – القاهرة – ١٩٨٣.

٢٦- *محمد فريد أبو حديد*: الكلمة المظلومة - مجلة الثقافة - القاهرة - العدد ٧٦ - ٢٩ ديسمبر ١٩٦٤.

٢٧- *محمد فكري الجزار(د)*: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٩٨

٢٨- *محمد فكري الجزار(د)*: سيميوطيقا التشبيه من البلاغة إلى الشعرية - دار نفرو - القاهرة - ٢٠٠٧.

٢٩- *مصطفى ناصف(د)*: دنيا من المجاز - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٨.

٣٠- *ميخائيل باختين*: الخطاب الروائي - ت: محمد برادة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة - ط١ - ١٩٨٧.

٣١- *نعيم عطية (د)*: يوسف الشاروني وعالمه القصصي - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتاب الثقافة الجديدة - رقم (١٤) - القاهرة يونيه ١٩٩٤.

٣٢- *هيثم الحاج علي*: التجريب في القصة القصيرة - دراسة في قصة يوسف الشاروني - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - رقم ١٠٥ - القاهرة - يوليو ٢٠٠٠.

٣٣- *هيثم الحاج علي*: العربية المشتركة من (مكر مفر) إلى ( روش طحن) - أبحاث مؤتمر اللغة العربية وقضايا التربية - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٨.

٣٤- *وين بوث*: بلاغة الفن القصصي - ت: د.أحمد خليل عردات، ود.علي بن أحمد الغامدي - مركز الترجمة بجامعة الملك سعود - ١٩٩٤.

٣٥- *ياسين النصير*: الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبي - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية (٧٥) - القاهرة - يونيه ١٩٩٨.