جامعة المنصورة
كليــة الآداب

تجليات الواقعية السحرية
فــي مجموعــة " تاكســي أبيــض"

إعـــداد

دكتور / يســـري عـبدالله

مدرس الأدب الحديث والنقد قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب – جامعة حلوان

مجــلة كلــية الآداب – جامعــة المنصــورة

العدد الخامس و الخمسون – أغسطس ٢٠١٤

تجلـيات الواقعـية السحريـة
في مجموعة " تاكسي أبيض"

د/ يسـرى عـبدالله

تمـهيد :

تتعدد دلالات الواقعية وتأويلاتها في النقد المعاصر، وبحسب أرنست فيشر فإن: "مفهوم الواقعية غامض ومطاط. فهي تعرض أحيانا على أنها موقف، أي على أنها الاعتراف بالواقع الموضوعي، على حين تعرض أحيانا أخرى على أنها أسلوب أو منهج. وكثيرا ما يتلاشى الحد الفاصل بين هذين التعريفين"[١]؛ ولذا يمكننا القول بوجود واقعيات مختلفة، لا تجعلنا أمام مفهوم محدد في تعريف الواقعية، خاصة مع تعدد زوايا النظر للواقع ذاته وتنوعها، ومن ثم أمكن للباحثين والنقاد تلمس مسارين أساسيين داخل "الواقعية"، وأعني بهما: الواقعية الانتقادية، والواقعية الاشتراكية، فالواقعية الانتقادية " تتضمن نقدا للواقع الاجتماعي المحيط بالفنان"[٢] أما الواقعية الاشتراكية، "فتتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي الناهض"[٣]. ويورد شكري عياد تعريقا محددا للمذهب الواقعي، يكشف عن جانب أصيل من جوانبه المتعددة، حيث يراه "يعتمد حقيقة خارجة عن الذات، وهي حقيقة العالم المحيط بنا، بكل ما فيه من قوى مادية وروحية، والذي نحاول أن نحيط به بكل ما نملك من أدوات المعرفة"[٤].

ويرى جورج لوكاتش أن الواقعية" ليست أسلوبا، فضلا عن أنها ليست تكنيكا للتعبير الأدبي، هي في الحقيقة نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشري، في صورة مخلصة للحقيقة وصادقة مع الواقع الاجتماعي والإنساني بشكل نموذجي وفني موحٍ"[٥]، ومن ثم تصبح الواقعية موقفا من العالم ومنهجا في التعاطي معه.

وقد جاوزت الواقعية كل الأطر الأيديولوجية سابقة التجهيز وأصبحت " أكثر تمثلا للواقع الفني منها إلى الواقع الحياتي، واستطاعت أن تمحو أيديولوجية الواقعية الاشتراكية".[٦]

---

[١] أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ١٤٣.

[٢] المرجع السابق ذاته، ص ١٤٦.

[٣] المرجع السابق ذاته، ص ١٤٦.

[٤] د. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة (١٧٧) الكويت، سبتمبر ١٩٩٣ ص ١٨٧.

[٥] جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوربية، ترجمة امير اسكندر، الهيئة المصرية العاملة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، ص ٢١.

[٦] د. عزت جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٢، ص ٢٥٢.

وفضلا عن الواقعية الانتقادية، والواقعية الاشتراكية، فإن ثمة واقعية ثالثة، وأعني بها الواقعية السحرية، والتي سيتواتر ذكرها في متن البحث، على أساس أن الباحث يسعى إلى تلمس جوهرها، وعناصرها الجدلية المازجة بين الواقع والسحر بوصفهما الدالين المركزيين المشكلين لمتنها، فضلا عن رصد تجلياتها المختلفة في المجموعة القصصية محل الدراسة "تاكسي أبيض" للكاتب شريف عبدالمجيد[٧].

وربما تكشف علاقة الفن بالواقع جانبا جوهريا في الواقعية السحرية، فالفن الحقيقي لا يصوغ الواقع صوغا آليا أو ميكانيكيا، وإنما يصوغه وفق زوايا نظر مختلفة ومتعددة، محافظا على تلك القدرة على الإدهاش اللازمة للفن، والدافعة إلى إثارة ذهن المتلقين، ومداعبة الوجدان الجمعي لهم، عبر رفد النص الأدبي بحكايات أسطورية وعجائبية، تعد في جوهرها ابنة الخيال الشعبي، وبما يجعل المتلقي أيضا شريكا فاعلا في إنتاج المعنى، حتى الفن الساعي صوب تغيير العالم، لا يمكنه أن يغادر منطقة "السحر"، ففي الفن دوما " بقية من السحر لا يمكن التخلص منها تماما، لأن الفن بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون فنا على الإطلاق. إن الفن في أي صورة من صوره، جادا كان أم هازلا، راميا إلى الإقناع أم إلى الإيحاء، متعقلا أم متخليا عن العقل، ملتزما بالواقع أم ممعنا في الخيال، لا بد أن يكون متصلا بالسحر اتصالا ما. إن الفن لازم للإنسان حتى يفهم العالم ويغيره. وهو لازم أيضا بسبب هذا السحر الكامن فيه"[٨]. ومن ثم يظل الفن في جانب من جوانبه "أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لا تزال مجهولة"[٩].

وتنهض الواقعية السحرية على مزج دال ما بين الواقعي والأسطوري، ويتواشج داخلها الحقيقي والفنتازي، ويصبح مردها " ليس الواقع العجائبي وإنما الواقع المراوغ"[١٠]، فيتسع مفهوم الواقع نفسه داخلها، ليستوعب الخيال ذاته، ويندمجان معا في بنية سردية متجانسة.

لقد أضحت الواقعية السحرية تيارا أدبيا فاعلا في متن الأدب والفن في العالم، وتبدو

[٧] شريف عبدالمجيد: كاتب مصري صدرله خمس مجموعات قصصية، وهي: "مقطع جديد لأسطورة قديمة/ خدمات ما بعد البيع/ فرق توقيت/ جريمة كاملة/ تاكسي أبيض". وله كتب فنية، من أبرزها :"حكاية ثورة الجرافيتي"، وهو أيضا كاتب سيناريو، وله عدد من الأفلام التسجيلية، من أهمها: "حيطان "، وقد حصل الكاتب شريف عبدالمجيد على عدد من الجوائز، من أهمها المركز الأول في جائزة ساويرس عن أفضل مجموعة قصصية للشباب عام ٢٠٠٨ عن مجموعته القصصية " خدمات ما بعد البيع"، وأفضل كتاب فني من الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠١٢عن " ثورة الجرافيتي: أرض– أرض". لمزيد من الاطلاع على بعض تفاصيل السيرة الذاتية للمؤلف انظر: شريف عبدالمجيد: تاكسي أبيض: الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٤، ص ١٣١، ١٣٢.

[٨] أرنست فيشر: ضرورة الفن، مرجع سابق، ص ٢٣.

[٩] أرنست فيشر: المرجع السابق ذاته،، ص ٢٢.

[١٠] د. ماجدة حمود: رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١، ص ٣.

أمريكا اللاتينية الحاضنة المركزية لها، "فالواقعية السحرية حركة حديثة نشأت في أمريكا اللاتينية وازدهرت لتلقى اهتماما واسعا في كل أنحاء العالم. وهذه الحركة لها جذور عندنا تأثر بها كتاب أمريكا اللاتينية أنفسهم واعترفوا بذلك. وهذه هي المعادلة التي ينبغي أن نكون على وعي بها ونحن نتحدث عن الواقعية السحرية أو ندرسها ونقارنها بهذا التيار أو ذاك، أو نحاول أن نطبقها على أعمال قصصية وروائية"[١١].

ويصف صلاح فضل تيار الواقعية السحرية في أمريكا اللاتنينة بأنه قد" أخذ يبحث عن صيغة واقعية خاصة به، حتى اهتدى بفطرته وبوحي من أصوله الإنسانية والثقافية والاجتماعية إلى شكل جديد من أشكال الواقعية، قد يبدو متناقضا معها للوهلة الأولى، ولكنه في حقيقة الأمر إثراء لمفهومها العادي وإدخال لعنصر جدلي في تركيبها، وتأكيد لعوامل حقيقية فعالة في بنيتها"[١٢]. ويختص المصطلح بالأعمال الأدبية التي "تعبر عن رؤية كونية سحرية للعالم، رؤية لا تاريخية تنمحي فيها الحدود بين الأحياء والجماد، أو بين الثقافة والطبيعة، حيث تكتسب الأشياء والظواهر خواصا وقدرات مميزة، وحيث نشاهد جانبا من هذا الواقع السابق على مباديء العقل والمنطق وقوانين السببية"[١٣]،

وللواقعية السحرية حضور دال في متن التراث العربي، تشير إليه حكايات ألف ليلة وليلة، هذه الحكايات الملهمة لكثير من الكتاب في العالم، الذين تعاملوا معها بوصفها بمثابة "المادة الخام"، ومن ثم فهي قابلة للتطويع والتشكيل في متن نصوصهم الإبداعية، حتى أن الكاتب الأرجنتيني الشهير خورخي لويس بورخس كان يصاحبه كتاب الليالي أينما حل[١٤]، وبما يعني أن ثمة جذورا للواقعية السحرية في إرثنا العربي، غير أن الأمر لا يتعدى ذلك، حيث واصلت الواقعية السحرية حضورها اتكاء على تصورات جديدة في الكتابة "تجمع بين القديم والحديث: القديم ممثلا في العجائبي (قصص ألف ليلة وليلة وحكايات الجدات مثلا)، والحديث ممثلا في استخدام الأسطورة بالمفهوم الفني والأدبي والثقافي الذي تبلور في كتب وأعمال كثيرة خلال النصف الأول من القرن العشرين، وفي الوعي بالجانب السيريالي أو ما فوق الواقع والتقنيات الجديدة التي جاء بها".[١٥]

ولا تنفصل الأعمال الأدبية التي تتخذ من الواقعية السحرية مذهبا أدبيا لها، أو صيغة

---

[١١] د. حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط١، ٢٠٠٩، ص ٨.

[١٢] د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠، ص ٢٨٩.

[١٣] د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مرجع سابق، ص ٢٩٤.

[١٤] انظر: د.حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، دار سندباد، القاهرة،ط١، ٢٠٠٢، ص ٢٠.

[١٥] د. حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٨.

جمالية تنفذ من خلالها إلى القاريء عن راهنها المعيش، إنها فقط تعيد صوغ الواقع على نحو مختلف، مازجة بين الحقيقي والمتخيل، والواقعي والفنتازي، وهي حين تفعل ذلك، أي "بدمجها الواقع في الفنتازيا إنما تقوم بتحدي قيود النوع وأعراف الواقعية، كما استخدمها الخطاب الغربي، وإذا كان هذا التطوير الأسلوبي الحاسم قد اقترن في بداياته بالرواية الأمريكية اللاتينية فإنه يميل أكثر فأكثر إلى إدراج السياسي والتاريخي والتسجيلي في صميم اشتباك الواقع مع الفنتازيا"[١٦].

ويرى حامد أبو أحمد أنه حتى يصبح العمل الأدبي واقعيا سحريا بحق، لا بد أن يكون " على درجة عالية من الإتقان، واكتمال عناصر الفن، وثورية الرؤية والتغلغل في عمق الذات والسيطرة على اللغة حيث يشعر القاريء أنه أمام عمل قصصي فذ ومؤثر وفيه قدر كبير من الإمتاع وإثارة الدهشة وتفجير القدرات الإبداعية عند القاريء"[١٧]، وتبدو الاشتراطات الجمالية هنا غير محددة، وتتسم بالعمومية، كما تظل لازمة لأي نص حقيقي، ومن ثم يبقى التواشج بين الواقع والأسطورة، وحضور العجائبي، والسيريالي[١٨]، والعبثي، سمات جوهرية في الواقعية السحرية التي تفسح مزيدا من طاقات التخييل أمام المتلقي من جهة، وتجعل للنص الأدبي منطقا فريدا من جهة ثانية، وهذا المنطق الفريد هو في ذاته يعد تعبيرا عن جوهرها الثري الذي يندمج فيه الواقع مع الفنتازيا، ويشكلان معا جدلا خلاقا، يمنح النص مزيدا من حيوية الاختلاف.

جدل الواقع والفنتازيا في " تاكسي أبيض":

يوظف القاص شريف عبدالمجيد الدالين المألوفين:" تاكسي/ أبيض" والمستخدمين بكثرة في الحياة اليومية للمصريين، عنوانا لمجموعته القصصية " تاكسي أبيض"، فيداعب من خلاله الوجدان الشعبي، فالدالان المألوفان لدى عموم المصريين والمعبران عن سياق جديد، يضعهما أيضا عنوانا للقصة الأولى في القسم الثاني من المجموعة التي تتشكل من قسمين أساسيين: الأول: القبض على سمكة، والثاني: جرافيتي. ومن الملاحظات اللافتة أن كل قسم من قسمي المجموعة المركزيين يتشكل من سبع قصص قصيرة، كما أن هناك تقاربا في الحيز الكمي من متن السرد بين القسمين، وبما يعني أن ثمة استراتيجية في القص على المستوى البنائي للمجموعة.

[١٦] صبحي حديدي: الخطاب ما بعد الكولونيالي في الأدب والنظرية النقدية، مجلة الكرمل، العدد ٤٧، ١٩٩٣، ص ٦٦.

[١٧] د. حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية، مجلة الهلال، أغسطس، ٢٠٠٥، ص ١٤٨.

[١٨] السريالية تُعنَى " بما فوق الواقع، مردودا إلى واقع آخر، يرد عن اللاشعور والعقل الباطن". انظر: د. عزت جاد: نظرية المصطلح النقدي، مرجع سابق، ص ٢٤٠.

يصدر الكاتب مجموعته بتصدير دال، يحيل فيه إلى الكاتب الشهير (فرانز كافكا: ١٨٨٣- ١٩٢٤)، فيورد مقطعا من قصته الشهيرة "سور الصين العظيم"[١٩] : " لا أحد يمكنه أن يقاتل ليشق لنفسه طريقا عبر هذا المكان، حتى لو كان مزودا برسالة من رجل ميت، لكن يمكنك أن تجلس إلى نافذتك عند هبوط المساء وتحلم بما في هذه الرسالة بنفسك"[٢٠].

ويحمل تصدير الكاتب مجموعته القصصية بمقطع دال من نصوص كافكا، إحالة مهمة إلى هذا العالم الكابوسي الذي اختطه كافكا[٢١] ، وبدت فيه الفنتازيا أساسا في فهم العالم وتقديمه، وبما يتصل بطريقة أو بأخرى بالعوالم الحاضرة في المجموعة والمهيمنة على فضائها القصصي كما سيعرض الباحث لاحقا، وبما يتصل أيضا بوجود تماس ما بين العبث والفنتازيا، خاصة في الاعتماد على التخييل من جهة، والاتكاء في أحايين كثيرة على تقنية الحلم. وتعد الفنتازيا عنصرا مركزيا في الواقعية السحرية، وبجدلها مع الواقع واندماجها معه تتخلق الواقعية السحرية بامتياز.

ومن خلال استقراء النصوص القصصية الأخرى للكاتب شريف عبدالمجيد يمكن للباحث أن يقول إن القاص هنا مولع بتصدير نصوصه الإبداعية بمقاطع من كتاب عالميين، وقد رأينا هذا في مجموعته " خدمات ما بعد البيع"[٢٢] – على سبيل المثال–، حيث صدرها بعبارة للكاتب الشهير جابرييل ماركيز – أحد أبرز كتاب الواقعية السحرية في العالم–، وبما يعني أن الكاتب هنا ليس غريبا عن هذا العالم ولا عن أجوائه الخاصة.

يهيمن المذهب الواقعي على القسم الثاني من المجموعة، ولذا سيتوقف الباحث أمامه قليلا، حتى يخلص للقسم الأول في المجموعة، والذي يعبر بشكل جلي عن جوهرها من جهة، ووعيها بذلك الجدل الخلاق بين الواقع والفنتازيا من جهة ثانية، وبما يفضي إلى تحقق ملامح الواقعية السحرية في القسم المركزي/ الأول داخل المجموعة، كما سيبين الباحث في تحليله النقدي.

---

[١٩] انظر فرانز كافكا: الأعمال الكاملة – ج ١، ٢ ، ترجمة الدسوقي فهمي، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ، سلسلة آفاق الترجمة – العددان ٢٩، ٣٦ ، يونيو، وديسمبر ١٩٩٧م.

[٢٠] شريف عبدالمجيد: تاكسي أبيض (مصدر)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٤، ص٥.

[٢١] يمكن الرجوع في هذا السياق إلى: رونالد جراي: فرانز كافكا، ترجمة: نسيم مجلي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٠.

[٢٢] " يصدر القاص شريف عبدالمجيد مجموعته خدمات ما بعد البيع بعبارة ماركيز التالية: " أي سر هذا الذي يجعل مجرد الرغبة في رواية القصص تتحول إلى هوى يمكن لكائن بشري أن يموت من أجله، أن يموت جوعا، أو بردا، أو من أي شيء آخر لمجرد عمل هذا الشيء، الذي لا يمكن رؤيته أو لمسه، وهو شيء في نهاية المطاف – إذا أمعنا النظر – لا ينفع في أي شيء". (شريف عبدالمجيد: خدمات ما بعد البيع ومقطع جديد لأسطورة قديمة، دار النفيسة للعلوم والآداب لنشر الكتب، ط٣، ص ١٢.

تتماس القصص السبع في القسم الثاني مع الراهن المعيش من خلال كتابة تحوي نزوعا أيديولوجيا واضحا نراه ماثلا في قصة " جرافيتي" التي تحيل إلى أحد الفنون التي ارتبطت بالثورة المصرية، وأعني فن "الجرافيتي" ومن ثم نرى ارتحالا زمانيا ومكانيا إلى الأماكن الأولى للثورة، حيث يشير إلى مدينة "السويس"، كما يوظف الكاتب آلية التداخل الزمني في النص:" تذكر اللقطات التي صورها في السويس، كانت أصعبها تلك اللقطة لجرافيتي لأحد الشهداء عندما وجد سيدة تشبه والدته تشير إليه لتسأله عما يفعل، أخبرها أنه يوثق لصورة الجرافيتي المرسوم، لأنه سوف تتم إزالته فيما بعد. لكنها قالت له إن ذلك لن يحدث إلا على جثتها، مما أثار تعجبه: لماذا هذا الجرافيتي بالتحديد. فقالت لأنه لابنها، وبكت بكاء صاحبته نهنهة مكتومة، وسرعان ما تعالى صوت بكائها، توقف عن العمل ولم يستطع تصوير اللقطة"[٢٣].

تبدو القصة المركزية في هذا القسم أيضا، وأعني قصة" تاكسي أبيض" متماسة مع الراهن المعيش، فتجدل ما بين السياسي والفني، حيث يرصد القاص عالما مسكونا بالخوف والتربص، يلتقي فيه ثلاثة أشخاص بلا اتفاق، حين يركبون جميعهم " التاكسي الأبيض"، لتبدو التمايزات فيما بينهم حاضرة وبقوة، واللافت أن الكاتب يعتمد في نصه على تفعيل ذلك المنطق الديمقراطي للسرد، فنرى زوايا نظر متعددة للحدث السردي، فكل من السائق والمرأة المنتقبة والرجل الليبرالي يحكي بطريقته ما يراه، ويبدي خوفا من الآخر، لينتهي الأمر باستمرار التاكسي في سيره، في إشارة بالغة الدلالة: " انتهى الكلام بينهم، بينما التاكسي يتحرك بسرعة كبيرة على الطريق الدائري وسط أعمدة النور المطفأة وصوت العربات الموازية للسيارة الممتزج مع صوت الموسيقى الناعمة الهادىء الصادر من تسجيل التاكسي، وسط ترقب الثلاثة لأفعال كل منهم وتحفزهم لما قد يفعله أي منهم تجاه الآخر"[٢٤].

أما القسم الأول من المجموعة، ومناط الجدارة داخلها، فإن الفنتازيا تهيمن على أجوائه، وسياقاته الفنية الدالة، وتلوح منذ القصة الأولى (الطرد)، حيث ثمة مسئول حكومي يجد طردا أمام بيته، فيصيبه الهلع، وتذهب رأسه صوب الاحتمالات جميعها، خاصة أن الطرد عبارة عن جمجمة لشاب في العقد الثالث من عمره،:" اتصل بأفراد الأمن الخاص به، الذين ينتظرونه أمام مدخل العمارة، اقترب أحد رجاله فور وصوله من الطرد، بعدما أغلق باب المصعد وأخبر الوزير أن يغلق الشقة فورا وأن يخليها من السكان، وعمل اتصالات سريعة.. تحركت سيارات الأمن وسمع في الشارع صوت سارينة عربات الإسعاف، وأتت سيارات الأمن المركزي، وقف الجميع ينتظرون خبير المفرقعات الذي اكتشف عدم وجود قنبلة

[٢٣] شريف عبدالمجيد: تاكسي أبيض، مصدر سابق، ص ٩٤.

[٢٤] المصدر السابق نفسه، ص ٨١.

موقوتة كما يصر الجميع، فتح الطرد ووجد به جمجمة لشاب في نحو الثلاثين من العمر"[٢٥].

وتتواتر الجماجم فيما بعد، وتنتشر في الشوارع، وعلى أبواب البيوت، في فعل مدهش، وتمارس القنوات الفضائية دورها الأثير في الرطان: " قال المحلل النفسي في برنامج الـ " توك شو" الشهير": ليس من المعروف السبب العلمي لانتشار الجماجم أو الرسالة التي يريد إرسالها من يقوم بذلك، ربما يكون الهدف منها الانتقام من المجتمع أو لبيان اعتراضهم على الأوضاع، لكن السؤال الحقيقي: من الذي يملك كل هذا العدد الكبير من الجماجم؟ بدأ رجال الأمن تتبع كل اللحادين والبحث في علاقاتهم، وطلبة كليات الطب، والعاملين في المشرحة، وأصبحت هناك رقابة صارمة على كل هذه الفئات"[٢٦].

وإمعانا في الخيال صار الناس يدفنون ذويهم في أماكن سرية، خشية من سرقة جماجمهم!!، وتبرز في نهاية القصة أصوات ثلاثة: رجل دين/ رجل أمن/ عالم اجتماع: " قال رجل دين: هذا غضب من الله. قال رجل أمن: هذا تسيب واضح. قال عالم اجتماع: إنها ثورة الجياع"[٢٧].

و تمثل الأصوات الثلاثة علامة على أنساق التفكير المختلفة داخل المجتمع المصري: فرجل الدين يرمز إلى نمط التفكير الديني/ الغيبي، ورجل الأمن يركز على نمط التفكير السلطوي، وعالم الاجتماع يرمز إلى نمط التفكير العلمي، وإن بدا مغرقا في استشرافه واقعا كابوسيا. أما المدهش حقا فهو توالي الطرود، وعدم توقفها رغم كل التغييرات السياسية التي طالت الحكومة والبرلمان!، وبما يعني أن القاص يوميء من طرف بعيد إلى حتمية التغيير الجذري، خاصة وأن زمن كتابة النص ونشره والإحالات الواردة فيه إلى الزمن المرجع، تكشف عن حضور ما للثورة المصرية برافديها المركزيين في يناير ٢٠١١، ويونيو ٢٠١٣ داخل المجموعة، هذا كله فضلا عن التكريس للخيال المحض في الكتابة، ومنح المتلقي إمكانات واعدة للتخييل السردي المعتمد هنا على تصور اللامنطقي، والعبثي في الآن نفسه.

يعتمد القاص في قصة "العمل" على توظيف "العجائبي" في الكتابة، عبر ذكر جانب من العوالم الخفية للجن والعفاريت، واستخدام تيمة شعبية تتعلق "بالسحر والأعمال السفلية"، ومن ثم يبدو العنوان ذا بنية دالة هنا، قادرة على تأدية وظيفة داخل المسار السردي للقصة، فهو يعبر عن أزمتها وذروة تعقدها، فثمة امرأة تعتقد في أن جارتها قد صنعت لها "عملا "، وأن هذا " العمل" كان السبب في عدم زواجها رغم جمالها وأنوثتها الطاغية، وأن الغيرة والحقد قد دفعا الجارة لفعل ذلك؛ لأنها دميمة، وأقل حسبا، وذكاء، وتطرق الشخصية المركزية أبواب الكل، لتعرف ماذا فعلت جارتها بالضبط، حتى يدلها أحد الشيوخ على أن

[٢٥] شريف عبدالمجيد: تاكسي أبيض، مصدر سابق، ص٩.
[٢٦] المصدر السابق نفسه، ص ١١.
[٢٧] المصدر السابق نفسه، ص ١٢.

جارتها قد تزوجت من رجل كان ينبغي أن يكون زوجها، ومن ثم كان يجب أن يكون أولاد الجارة أبناءها.

وتتجلى الواقعية السحرية في قصة " العمل" عبر منحيين أساسيين: أولهما يتعلق بالشخصية القصصية، والثاني يتعلق بالزمن السردي، فالقاص يختار شخصيته المركزية هنا بعناية، فثمة سيدة تؤمن بالعوالم الخفية، وتعتقد في السحر والأعمال السفلية، وتتوقف حياتها على الخلاص من الفخ الذي نصبته لها الجارة، فضلا عن حضور واعد للجانب السيريالي هنا، فالشخصية المركزية في قصة " العمل"، تعنى بما فوق الواقع دوما، وتحركها الهواجس، والنزعات اللاشعورية، أما المنحى الثاني والمتعلق بالزمن السردي، فيبدو بارزا في توظيف الكاتب آلية التداخل الزمني في نصه، حيث يبدأ خط القص الرئيسي من نقطة، ثم سرعان ما يعود إلى الوراء، عبر استخدام تقنية الاسترجاع، فالنص يتشكل من مدخل يعقبه خمسة مقاطع أساسية، وتتخذ المقاطع عناوين فرعية دالة على التفصيلات المختلفة في الحكاية، وهي: (في البدء كان العداء/ الحياة من دون عدو لا طعم لها/ الغريب يدخل العمارة/ الحقيقة تظهر مهما مر عليها الزمن/ الجنون لا ينهي الحكايات)، وتمنح صيغة التقسيم المقطعي للنص الكاتب حرية الحراك السردي، كما تمنح القصة نفسها أبعادا أعمق، فالنقطة التي يبدأ عندها القاص – والتي تسبق المقاطع الخمسة–، تحوي حالا من البوح والاعتراف بالكراهية التي تحملها الساردة/ البطلة تجاه جارتها: " البشعة اللئيمة ماتت اليوم، يصرخ أهلها وأنا لا أصدق نفسي.. ماتت.. كيف؟ لا أعرف.. الموت يتدخل ضدي ويساعدها، موتها رحمة للجميع، موتها راحة للبشر، موتها نهاية لظلمها، لكن موتها لعنة ستظل تطاردني، لن يصدق أحد ما أعانيه وما سأعانيه بسبب موتها، لن أحضر العزاء، ولن أشارك في مظاهرات الحزن التي سيقيمها الجيران، سألبس أجمل الألوان، بل سأرفع صوت التسجيل عن آخره، سأعلن فرحي للجميع، لكن ذلك كله لن يكفيني ولن يشفي غليلي؛ لأنها ماتت، ماتت وتركتني دون أن أنتقم منها، ماتت ولم تشعر باللوعة والخوف والحزن الذي كنت أتمنى أن تعيش فيه، ماتت مرة واحدة وأنا أموت كل يوم، لا، بل كل ساعة، بل كل دقيقة وكل ثانية"[٢٨].

ثم توجه الذات الساردة خطابها مباشرة إلى المتلقين، صانعة كسرا للحائط الرابع، ومحققة الوظيفة التواصلية للسرد، بين السارد والمسرود له: "سأحكي لكم الحكاية لتعرفوا ما فعلته لي وستشعرون بحزني وهمي وتدعون عليها معي في قبرها حتى لا ترى لحظة راحة ولا بارقة أمل أو غفران"[٢٩].

وتأخذ القصة بعدا عجائبيا يجعلها تضع قدما في الواقعية السحرية في المقطع الثالث من النص" الغريب يدخل العمارة"، فبعد أن تحكي الساردة البطلة عن العداء التاريخي لجارتها لها

[٢٨] المصدر السابق نفسه، ص ١٥.

[٢٩] المصدر السابق نفسه، ص ١٥.

منذ كانتا طفلتين في المقطع الأول " في البدء كان العداء"، ثم استمرار هذا العداء والتكريس له بعد أن صارتا فتاتين في سن المراهقة والشباب، وذلك في المقطع الثاني " الحياة من دون عدو لا طعم لها"، نجد القصة تغادر المستوى الواقعي الذي تتحرك فيه، إلى مستوى آخر يستحضر النفس العجائبي في " الغريب يدخل العمارة"، حيث تعتقد الساردة البطلة في أن الجارة قد أخذت منها نصيبها في الحياة، بدءا من الزوج ووصولا إلى الأولاد، ومن ثم ذهبت تبحث عن " العمل" في كل مكان في العمارة، لكنها لم تصل إليه قط: " بحثت كل هذه السنوات عن العمل، بحثت في كل مكان في العمارة، ثم حرقت ملابس أبي الميت وحفرت قبر أمي وغسلت وجهي باللوف الذي غسلوا به أخي، ونبشت في المحال التي تحت العمارة، وفي الجراج وفي العمارات المقابلة.."[٣٠]

نرى أيضا هنا توظيفا للمعتقد الشعبي، الذي تشكل الخرافة جانبا مركزيا فيه، ثم تأخذ القصة بعدا فنتازيا في المقطعين الأخيرين ، فبعد أن تقرر السيدة شراء شقة جارتها المتوفاة بأي ثمن من الوارثين، تصاب بالخيبة لأنها لم تجد العمل، ومن ثم تقرر في نهاية المطاف أن تنبش قبر الجارة في المقطع الأخير" الجنون لا ينهي الحكايات"، حيث تدخل البطلة في دوامة من الجنون الذي لا ينتهي، وتهذي بكلمات عدائية ضد الجارة الميتة، وتتحين الفرص حتى تنبش القبر بالفعل، وحينما تقبض عليها الشرطة يتعاطف معها المجموع، وتتواتر الحكايات عن حبها لجارتها خاصة أن العداء بينهما كان خفيا، وتتسابق القنوات التليفزيونية في تمجيد السيدة التي لم تستطع فراق جارتها وصديقة عمرها، فذهبت لاحتضانها وهي ميتة، ويكتمل الحس الفنتازي، حين تهرب البطلة من مستشفى الأمراض العقلية، التي أودعت فيها بأمر من النيابة، بعد تصرفاتها غير العاقلة، فيعتقد الناس أنها قد طارت من المستشفى في كرامة تخصها، وحلقت في السماء، أما بيت السيدة فقد تحول لمزار تقصده السيدات العقيمات، أو البنات اللاتي تأخرن في الزواج، تبركا بتلك السيدة صاحبة الكرامات!: " وعندما روى اللحاد ما رآه بأم عينه من أن هذه السيدة كانت تكره جارتها، بل كانت شبه مخبولة وتعتقد أن جارتها قد عملت لها عملا يمنعها من الزواج، بل تظن أنها قد خطفت زوجها، لم يصدقه أحد، واعتبروه رجلا اشتراه البعض بالمال ويحاول أن يصبح مشهورا على حساب سمعة تلك السيدة القديسة. لم تنته الحكاية عند هذا الحد، وكما تتوقعون، خرج الأمر عن السيطرة، وأصبح بيت هذه السيدة القديسة مزارا يقصده، بالذات، السيدات العوانس، واللائي يرغبن بالزواج، أو اللاتي تأخرن في الإنجاب، وأصبح لها مولد شهير بالمنطقة التي كانت تسكن فيها، أما لو أردت أن تعرف كيف ماتت فلن تصدق أبدا؛ فقد هربت من المستشفى، ولم يعثر لها على أثر حتى هذه اللحظة، فقد هربت.. بينما يؤكد بعض مريديها أنها طارت من المستشفى ولم

[٣٠] المصدر السابق نفسه، ص ١٧.

يستطع أي من الحراس أن يمسك بها قبل أن تحلق في السماء وتختفي للأبد"[٣١].

تقدم قصة " العمل" إطارا جماليا للسؤال المتجدد: كيف تخلق الأسطورة[٣٢]؟ فالسيدة العجوز التي قبض عليها البوليس لنبشها قبر جارتها، تتواتر الحكايات بشأنها حتى تحولها إلى قديسة نبيلة لم تحتمل فراق جارتها القديمة، حتى اللحاد لم يصدقوه حين ذكر ما رآه من كراهية المرأة لجارتها الميتة، واتهموه بأنه قد اشتُري بالمال، أما المرأة ذاتها فقد هربت من المستشفى لتتطاير الشائعات حولها، فتنزلها لمرتبة القديسين والأولياء، أما المفارقة الساخرة حقا والتي تصل بالبعد الفنتازي لمنتهاه فتتمثل في تبرك النساء الباحثات عن الزواج والإنجاب بسيدة لم تتزوج قط، ومن ثم لم تعرف معنى الإنجاب، وظل عداؤها لجارتها قائما على الاعتقاد بأن الجارة قد خطفت زوجها المأمول منها، ومن ثم حرمتها من أبنائها الافتراضيين!!.

يبدو الخوف محركا منذ البداية في قصة " طير الأبابيل"، ويتداخل الحلم بالحقيقة، والتخييلي بالواقعي، فثمة سارد بطل لا يعرف هل هو في حلم أم في حقيقة؟!، وهل ما يراه خيالا أم واقعا؟!، فثمة قتل في الشوارع، وفوضى تنتشر، يعقبه فرار السارد البطل من المكان، ودخوله إلى إحدى الصيدليات لشراء دواء، غير أن الصيدلي الفضولي لا يتركه في حاله، ويدخلان في تلاسن وشجار، ينتهي بمقتل الصيدلي، وفرار جديد للسارد البطل، وحينما يصل إلى مقر عمله يجد أنه محول إلى التحقيق، فيندهش، ثم يصعد إلى الدور الثامن ليجد مكانا لم يألفه من قبل، كاميرات مراقبة، وتسجيلات صوتية، عالم مسكون بالخوف والتربص، وفي غرفة التحقيقات تتبدل الأشياء جميعها، وتتسع مساحة الفنتازيا، فالمحقق هو ذاته الصيدلي المقتول، ونادل المكان هو عينه أحد مثيري الفوضى في الشارع، وقد فر منه السارد البطل في أول الحكاية، إنه عالم عبثي، أقرب للروح الكافكاوية ببعديها المأسوي والعدمي: " وجدت الرجل الذي هددني بالمسدس يضع كوب الشاي الذي تركته في غرفة الانتظار أمامي ثم انصرف. أدار المحقق كرسيه بعدما أغلق التليفون، واكتشفت أنه الصيدلي، أو البائع، الذي كان في الصيدلية. كيف حدث ذلك؟"[٣٣].

ويبدو النص بإشاراته المتواترة عن القمع والخوف والرغبة في التحرر، مشغولا بالسياسي ومسكونا به، لكنه لا يطرح رؤيته للعالم عبر جمل تقريرية مباشرة، وتصورات أيديولوجية صاخبة، بل

[٣١] المصدر السابق نفسه، ص ١٩، ٢٠.

[٣٢] يرى الدكتور أحمد كمال زكي أن "الأسطورة عندنا اليوم لا تخرج عن أن تكون قصّة خياليّة قوامها الخوارق والأعاجيب التي لم تقع في التاريخ، ولا يقبلها العقل، حتى إنّنا عندما نريد أن ننفي وجود أيّ شيء نقول عنه أسطوري". انظر : د. احمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط١، ١٩٧٥، ص ١٠٧.

[٣٣] شريف عبدالمجيد: تاكسي أبيض، مصدر سابق، ص ٢٩.

نرى توظيفا لآلية السخرية في مواضع عديدة من القصة: "– نحن نستطيع الضغط عليك بوسائل لن تخطر على عقلك، نستطيع أن نجعلك المتهم الرئيسي في تسرب بقعة الزيت إلى نهر النيل"[٣٤].

وينتهي هذا المقطع نهاية فنتازية بامتياز، تفسح طاقات التخييل أمام المتلقي: "قذفت الطيور الحجارة على العربات والناس وكل ما يتحرك بالأسفل، وتحول لون السحاب من الأزرق إلى الرمادي الغامق، بينما الأشجار تصعد إلى أعلى في حركة تشبه حركات راقصي الباليه، ينفجر كل شيء من حولي ويعلو الصراخ، بينما جسدي يقترب من الأرض سريعا. هل سأموت عندما يرتطم جسدي بالأرض، أم سأموت بحجارة الطير، أم أن ذلك كله لا يعدو إلا أن يكون كابوسا لا أعرف حتى الآن كيف سأخرج منه؟!"[٣٥].

وتمثل لغة السرد في المقطع السابق أساسا تتحقق من خلاله الواقعية السحرية في النص، وهذا ما يمكن تلمسه عبر توظيف الصورة السردية الغارقة في المجاز:(قذفت الطيور الحجارة على العربات والناس)، والاستخدام الدال لعناصر اللون والصوت والحركة: (وتحول لون السحاب من الأزرق إلى الرمادي الغامق، بينما الأشجار تصعد إلى أعلى في حركة تشبه حركات راقصي الباليه، ينفجر كل شيء من حولي ويعلو الصراخ،..)، وبما يفضي إلى تشكل صورة بصرية مدهشة تفتح أفق التخييل أمام المتلقي.

ثم تدخل القصة في أفق مختلف، يعيدها للمستوى الواقعي، حين تبدو مقدمة بوصفها قصة لأحد الأفلام السينمائية، لكن صانعي الفيلم لا يتورعون عن إفساد روح القصة، ومن ثم إفساد خيالها الخصب، فيطلب كل من المخرج والمنتج تعديلات على القصة، ويدور بينهما هذا الحوار السردي الدال:

– ولكن يمكن عمل قطع متواز بين حياة زوجته وحياته.

– ويمكن أن نضيف مشاهد كثيرة عن كيفية تعارفهما وعن الأحلام التي حلما بها وعن الخيبات التي تعرضا لها.

– لا أحب " الميلودراما"، ولكن لا بأس من صنع فيلم يشبه حياة الناس كل فترة.

– دائما تعجبني طريقة تفكيرك.

– الخسارة في هذه الأفلام هي ما تعطي شرعية لكل الأفلام الأخرى التي ننتجها وتجعل النقاد متعاطفين معنا.

– ما رأيك لو ضغطت أكثر لنرى ماذا لو كان الذي يحدث له ليس حلما، وبعد انتهاء التحقيق معه تم تحويله للمحكمة؟!"[٣٦].

ولأن المنطق الفني الذي اختاره الكاتب لقصته يعمل الخيال، ويلجأ لمزجه بالواقع، فإن السارد الرئيسي الذي يمسك بزمام القص منذ البداية وحتى المختتم ينحاز لتلك النهاية العبثية بطابعها المأسوي، حيث يدخل شخص ملثم لا

[٣٤] المصدر السابق نفسه، ص ٣٠.

[٣٥] المصدر السابق نفسه، ص ٣٢.

[٣٦] المصدر السابق نفسه، ص ٣٥، ٣٦.

يعرفه أي من المنتج أو المخرج، ويطلق عليهما الرصاص: " وقبل أن يكملا كلامهما، دخل عليهما شخص ملثم وأطلق على كل منهما ثلاث رصاصات ٩ مللي من مسدس محلي الصنع، كما قالت التحقيقات التي لم تنته حتى الآن، ويرجح أن القتل كان بدافع الانتقام، وليس بدافع السرقة"[٣٧].

في " القبض على سمكة" يبدو المنطق الفنتازي حاضرا منذ عنوان القصة ذاتها، ووصولا إلى جوهرها، فثمة "سمكة قرش" تظهر في البحر، فتهاجم السائحين، ويصبح حضور هذه السمكة مفجرا لعدد من الأسئلة في النص، وإبرازا لروح فنتازية تسيطر على الحكاية من أولها إلى آخرها، حيث تصبح السمكة الشاغل الرئيسي للأجهزة الأمنية المختلفة، فيتعقبونها ليلا ونهارا، أملا في القبض عليها، وتصبح المقابلة حاضرة وبقوة في الاستهلال السردي للقصة بين السمكة من جهة، والحكومة من جهة ثانية، في توظيف دال لآلية السخرية: "اجتمعت الحكومة وقررت أن الأمر خطير.. خرج المتحدث الرسمي ليعلن للجميع: الأمر تحت السيطرة، ولتطمئن الجماهير، نحن شعب الإرادة الحرة لن تهزمه سمكة"[٣٨]. وأصبحت السمكة حديثا يوميا للصحف والقنوات التليفزيونية، وبدت المفارقات الساخرة والعبثية في الآن نفسه مهيمنة على الرؤية السردية: " خرجت الصحف القومية تعلن قوة الحكومة وأن كل شيء على ما يرام.. أعلنت الصحف المستقلة عن تخوفها.. خرجت برامج الـ "توك شو" بتحقيقات عن السياحة وأهميتها وأن حب السائحين لمصر لن تهزمه سمكة"[٣٩].

ويهيمن المنطق الأمني، بينما يغيب المنطق العلمي، حيث يضيع صوت أحد العلماء وسط الركام: " حاول أحد العلماء إخبار أجهزة الأمن أن السبب العلمي الوحيد لهجوم أسماك القرش هو الصيد الجائر لصغار الأسماك؛ وهو ما جعل أسماك القرش تشعر بالجوع وتهجم على الناس، لكن لم يستمع إليه أحد"[٤٠].

وتتسع مساحات الفنتازيا في القصة، حين يتم التعامل مع السمكة بوصفها جزءا من مؤامرة تقوم بها أطراف دولية، توظف السمكة لحسابها!، خاصة أنه قد تم في الوقت ذاته القبض على طائر:" وبعد بحث مضن وجد جهاز تسجيل في إحدى ساقيه.. وبالبحث والتحري، تم التوصل إلى أنه جهاز يراقب حركة الطائر ويدرس حركته في فترة الهجرة، وأفرج عنه بعد ذلك مع الاستمرار في مراقبته"[٤١].

وإعمالا للمنطق الفنتازي الذي تتبناه القصة، تستجوب السمكة في تحقيق معها من قبل غواص قديم في البحار، يحاول التفاهم معها، ومعرفة أسبابها في الهجوم على السائحين، وينتهي النص

[٣٧] المصدر السابق نفسه، ص ٣٦.
[٣٨] المصدر السابق نفسه، ص ٣٧.
[٣٩] المصدر السابق نفسه، ص ٣٧.
[٤٠] المصدر السابق نفسه، ص ٣٩.
[٤١] المصدر السابق نفسه، ص ٣٨.

نهاية مفتوحة، حيث بدا هجوم أسماك القرش قابلا للتكرار، لأن أسبابه الموضوعية لم تدرس بعد، ولأن العالِم الذي أراد مناقشة الأمر بطريقة منهجية تم القبض عليه، ومن ثم تظهر سمكة أخرى في المختتم لتقضم ذراعي سائحة إيطالية، فيدخل المجموع في نوبة جديدة من نوبات البحث عنها، غير أنها لا بد وأن تأخذ في الاعتبار حتمية الاستفادة من التجارب السابقة: " بينما تم القبض على العالم الذي ظل يردد السبب الذي يراه الوحيد لهجوم سمكة القرش.. اقتنعت السلطات بكلام رجل الأمن واطمأن الناس لاعترافات السمكة.. مر أسبوعان ولم يحدث شيء سوى حدث صغير ربما كان حادثا عرضيا، حيث قضمت سمكة قرش أخرى ذراعي سائحة إيطالية، وهو ما جعل الجميع يحاول البحث عن سمكة القرش الجديدة"[٤٢].

واللافت أن الكاتب شريف عبدالمجيد ينطلق دوما في قصصه من حدث واقعي، فحادثة هجوم سمكة قرش على بعض السائحين قد حدثت بالفعل في السنوات القليلة الماضية، وتابعتها الصحف والقنوات المختلفة، غير أنه يخرج بالحدث من مساره الواقعي إلى مسار آخر تخييلي، يستند على منح النص مساحات واسعة من الفنتازيا، ومن ثم يصبح النص ذاته قابلا لتأويلات متعددة، وهذا عين ما يفعله في قصة " السيد الذي لا يحب الطيور" خاصة حين ينتخب حدثا يوميا، يتمثل في سقوط روث الطيور على أحد المارة أو الواقفين في الشارع، ومن المعلوم أن الوعي الشعبي يتعامل مع هذا الفعل القدري بوصفه إيذانا بخير قادم، يتمثل في كساء المرء، غير أنه في " السيد الذي لا يحب الطيور" يعارض الكاتب الموروث الشعبي، حين يجعل بطله المحكي عنه – رجل تنتخبه الطيور لتلقي عليه بعضا من روثها– يتشاءم من هذا الحدث، وينظر إليه بوصفه نذير شر سيحدث له، فتنقلب حياته رأسا على عقب؛ جراء اعتقاده النفسي المسكون بالهواجس، ويتفرغ تماما لمعاقبة الطيور، ومهاجمتها، وتصبح حياته وقفا على محاربة الطيور، إلى الحد الذي يطلب فيه من سكان العقار الذي يقطن فيه أن يأخذوا موقفا جماعيا من الطيور: " وها هي فكرة قد لمعت في ذهنه: لقد قرر أن يجتمع اتحاد الملاك سريعا ليتخذوا قرارا جماعيا تجاه الطيور التي تزاحمت وتوالدت بكثرة وسببت المشاكل للسكان. وفي المساء التالي، كان قد قرر أن يطلب منهم الموافقة على قطع شجرة التوت الموجودة أمام المدخل الثاني للبرج الذي يسكنون فيه، فقد اتخذت الطيور من أفرع تلك الشجرة الكبيرة الباسقة مرتعا لتحركاتها، وصنعت منها أعشاشا كثيرة، ربما تكون تلك الأعشاش هي ما تنتج عنها تلك النتيجة التي صارت على ملابسه، كما أن ما تفعله تلك الطيور فوق سياراتهم هو شيء غير مقبول.. وبعد أن أعد العدة، كسب الجولة في اجتماع اتحاد الملاك، وبالفعل قرروا، بالإجماع، قطع شجرة التوت. خرج

[٤٢] المصدر السابق نفسه، ص ٤٠.

اليوم سعيدا يتلقى على تليفونه المحمول طلبات الشراء والبيع من العملاء بكل سعادة"[٤٣].

وربما يكشف المقطع السابق عن هيمنة الهواجس على الشخصية المركزية في القصة " السيد الذي لا يحب الطيور"، خاصة أن الكاتب لم يطلق اسما محددا على شخصيته القصصية، وبما يشي أيضا بأن ثمة رغبة في إعطاء الفكرة ذاتها دورا أكبر داخل المسار السردي للنص، ومن اللافت أيضا هنا أن الكاتب قد رسم شخصيته القصصية جيدا، واعيا بأبعادها الثلاثة: الجسدية والنفسية والاجتماعية، ومدركا للجانب اللاشعوري الذي يحركها، فبدت شخصية سيريالية، وعبثية بامتياز. وتأتي النهاية متسقة مع منطق النص، حيث تلوح النهاية المأسوية العبثية من جديد – مثلما ظهرت في قصص أخرى داخل المجموعة–، فبعد أن يستبد بالرجل الجنون، حيث يخرج كل ليلة ليطلق النيران من فوق سطح منزله على الطيور التي تتحرك في السماء، يطلق الرصاص ذاته على زوجته ووالدها حين حدثاه في أمر الطيور!.

في "اعترافات سارق الونش" يمد الكاتب الخيط على استقامته، ففي سياق مسكون بالفساد يورد القاص جملة من الحوادث الحقيقية التي تحيل إلى أحداث واقعية رأيناها في الفترات الماضية، حيث نرى – مثلا – إحالة إلى سرقة لوحة " زهرة الخشخاش"، وتتواتر الإشارات التي يسوقها السارد عن جملة من السرقات اليومية التي يعج بها راهننا المعيش، موظفا آلية العناوين الفرعية الدالة، مانحا الخط الكتابي الخاص بها سُمكا أكبر في استخدام تقني جيد لفضاء الصفحة الورقية، والأهم أنه يستخدم ذلك كله في سياق تقريري، يشبه في جانب من القصة ما يسمى في الدراما بـ " المسرحية الأوتشركية أو الاستطلاعية"[٤٤]، حيث نرى حالا من " الريبورتاج الدرامي" ذي الصبغة الصحفية مستخدما في بعض المقاطع السردية:

" **ما نشرته الوكالات والجرائد الأجنبية عن موضوع سرقة الهرم**"[٤٥]، ثم يمد الكاتب الخيط على استقامته، لنصل بشكل يستند إلى قراءة فنتازية للواقع، إلى سرقة الهرم الأكبر نفسه: " من الاحتكار في أسعار السلع الأساسية إلى احتكارات رجال الأعمال لمواد البناء من الحديد والأسمنت، وبعد سرقة لوحة الخشخاش وكابلات السد العالي والقمر الصناعي المصري وبعد قيام ثورتين، ها هو الهرم الأكبر يسرق في عز النهار"[٤٦].

تبدأ القصة بمحاولة السارد صوغ الجوهر الرئيسي في حكايته القصصية، غير أنه يظل مترددا ،

[٤٣] المصدر السابق نفسه، ص ٤٣.

[٤٤] ودلالة الأوتشرك ليست مقصورة على النص المسرحي وإنما تمتد إلى فنون قولية أخرى: كالقصة، والرواية، ومن ثم يمكن القول: قصة استطلاعية، أو رواية استطلاعية، أو مسرحية استطلاعية. إذا كان الطابع الراسي والصحافي يغلب على أصول حرفة الفن القصصي، أو الروائي، أو المسرحي".انظر: د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٩٤، ص ٢٣٠.

[٤٥] شريف عبدالمجيد: تاكسي أبيض، مصدر سابق، ص ٥٣.

[٤٦] المصدر السابق نفسه، ص ٥٣.

جاعلا من المتلقي شريكا فاعلا معه في إنتاج الدلالة، ومحققا الوظيفة التواصلية للسرد، عبر كسر الإيهام أو ما يعرف بتحطيم الجدار الرابع: " بدا الأمر كنكتة سخيفة أو شائعة رائجة لا أساس لها من الصحة، وفي أحسن الأحوال بدت القصة كلها مجرد فرقعة إعلامية أو كـ " كذبة أبريل"، لن أستطيع حتى أن أقصها عليكم ولم تطاوعني يدي لأكتبها"[٤٧]، ثم يواصل السارد مخاطبا المسرود له مباشرة، معلنا سرقة الهرم الأكبر "لا يوجد وقت للفلاش باك أو تثبيت الزمن. على كل، يجب أن أستجمع قواي كلها وأن أصوغ الخبر.. ضاع العصر الشمولي للأبد، الذي كان من الممكن أن نؤجل فيه مثل هذا الخبر، ماذا أفعل؟ أنا ما زلت غير مصدق حتى الآن، ولكن ما باليد حيلة. – سرقة الهرم الأكبر في أغرب حادثة سرقة في التاريخ"[٤٨].

ينطلق القاص شريف عبدالمجيد من الأسطوري إلى الواقعي في " أجابودو"، وهي اسم لبلدة متخيلة في أفريقيا، تحيا ظروفا قاسية، تجعلها موزعة بين الاستبداد والاستعمار بصيغه المختلفة والجماعات الإرهابية التي تحرم كل شيء على ساكني البلدة: " كنا نحلم بيوم نحصل فيه على خيرات الوطن ونستقل عن الاستعمار، لكننا وجدنا أنفسنا نحارب فساد الجنوب وطموح الجماعات المتخلفة، وفقر الشعب وحرمانه وسيطرة الدول الغربية التي لا فكاك منها على ثروات أمتنا"[٤٩].

ويستهل الكاتب قصته" أجابودو" بالأسطورة المتخيلة، التي ترى أن التمثال الرابض في وسط العاصمة الأفريقية للزعيم الذي يقف بإباء، يتطلع للأمام، وخلف كتفيه جناحان ضخمان، يتحرك من مكانه ليلا، ويطير بجناحيه ناثرا السلام والمحبة في ربوع المدينة: " تقول الأسطورة: إن " ميكانوتا" هو الأب الروحي لبلاد أجابودو، وإن تمثاله الضخم في وسط العاصمة، الذي يمثل شخصا أفريقيا ضخما طويلا ينظر للأمام وخلف كتفيه جناحان ضخمان، ليس مجرد تمثال لتخليد زعيم فقط، بل إن " ميكانوتا" يحلق بجناحيه في الليالي الصعبة وفي الظروف الطارئة وأوقات الأزمات"[٥٠].

ويبدو الأسطوري هنا مدخلا للواقعي، واللافت في القصة أنهما يمتزجان معا، ويشكلان جانبا أصيلا من رؤية العالم في النص، هذه الرؤية التي لم تتخل أيضا عن طابعها العبثي والمأسوي في الآن نفسه، والذي رأيناه في قصص عديدة داخل المجموعة، ويحضر هنا أيضا عبر حادثة القتل التي تنتهي بها القصة، والتي تحيل مثل غيرها من قصص القسم الأول من المجموعة إلى عالم تندمج فيه الأسطورة بخيالها الخصب مع الواقع بقسوته المفرطة، وبما يحقق ملمحا أصيلا من ملامح الواقعية السحرية الحاضرة في المجموعة.

وبعد.. حاول الباحث صوغ الملامح الأساسية للواقعية السحرية على المستوى النظري في التمهيد الذي يبدأ به بحثه، ثم اتخذ من مجموعة "تاكسي

[٤٧] المصدر السابق نفسه، ص ٤٧.

[٤٨] المصدر السابق ذاته، ص ٤٧، ٤٨.

[٤٩] المصدر السابق ذاته، ص ٦٤.

[٥٠] المصدر السابق نفسه، ص ٥٩.

أبيض" للقاص المصري شريف عبدالمجيد محلا للتطبيق النقدي، وقد خلص الباحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يلي:

وجد الباحث حضورا دالا لجملة من عناصر الواقعية السحرية في نصوص المجموعة القصصية موضوع الدراسة، خاصة في اعتماد قصص القسم الأول جميعها على ما أسماه "جدل الواقع والفنتازيا"، حيث ينطلق الكاتب شريف عبدالمجيد دوما من حدث واقعي/ يومي/ معيش إلى أفق تخييلي مختلف، فيغادر النص حينئذ مدلوله الواقعه إلى آخر فنتازي، وهذا ما رأيناه في قصص " الطرد/ العمل/ طير الأبابيل/ القبض على سمكة/ السيد الذي لا يحب الطيور/ اعترافات سارق الونش/ أجابودو"، كما وجد الباحث أن عناصر البناء السردي تتشارك جميعها في صوغ الحضور الدال للواقعية السحرية في المجموعة، حيث تجلت الواقعية السحرية تارة عبر منحى الشخصية القصصية بأبعادها الثلاثة: الجسدية والنفسية والاجتماعية، كما رأينا في قصتي " العمل/ السيد الذي لا يحب الطيور"، وتارة أخرى تجلت الواقعية السحرية عبر منحى اللغة القصصية المسكونة بالمجاز، مثلما رأينا في قصة " طير الأبابيل"، وتارة ثالثة رأينا الواقعية السحرية تتحقق عبر منحى الزمن، وتفعيل آلية التداخل بين الأزمنة، كما حدث في قصتي " العمل/ اعترافات سارق الونش".

وقد وجد الباحث أيضا أن الواقعية السحرية قد تتحقق عبر جدل التسجيلي والتخييلي كما في " اعترافات سارق الونش" التي يستعين فيها الكاتب بتقنية " القصة الاستطلاعية"، وصولا إلى ذروة الفنتازيا التي تمثلت في سرقة الهرم الأكبر، كما قد تتحقق عناصر الواقعية السحرية عبر المدخل الأسطوري للنص كما رأينا في قصة " أجابودو"، التي يتجادل فيها الواقع والأسطورة معا في متن الحكاية، ليتخلق عالم قصصي مختلف، يضع قدما في الخيال وأخرى في الواقع.

لقد خلص الباحث أيضا – وباختصار شديد– إلى أن مجموعة "تاكسي أبيض" تتكيء في مجملها – وجوهرها في الآن نفسه– على الانحياز للفنتازيا، وتغليب روحها الساخرة، – على نحو ما رأينا مثلا في قصة " القبض على سمكة" –، والعابرة للواقع في الآن نفسه، فضلا عن الجانب العبثي بنزوعه المأسوي والذي تجلى في نهايات بعض النصوص مثل: " السيد الذي لا يحب الطيور"، وقد حاول الباحث تبيان ذلك جميعه في تحليله النقدي للقصص، مستعينا بآليات التحليل السردي الحديث وأدواته العلمية.

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

– **شريف عبدالمجيد:** تاكسي أبيض، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٤.

ثانيا: المراجع:

– **د. إبراهيم حمادة:** معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٩٤.

- **د. أحمد كمال زكي:** الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط١، ١٩٧٥
- أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- **جورج لوكاتش:** دراسات في الواقعية الأوربية، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
- **د. حامد أبو أحمد:** الواقعية السحرية في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط١، ٢٠٠٩.
- **د. حامد أبو أحمد:** الواقعية السحرية، مجلة الهلال، أغسطس، ٢٠٠٥.
- **د.حامد أبو أحمد:** في الواقعية السحرية، دار سندباد، القاهرة،ط١، ٢٠٠٢..
- **رونالد جراي:** فرانز كافكا، ترجمة: نسيم مجلي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٠.
- **د. شكري عياد:** المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة (١٧٧) الكويت، سبتمبر ١٩٩٣.
- **صبحي حديدي:** الخطاب ما بعد الكولونيالي في الأدب والنظرية النقدية، مجلة الكرمل، العدد ٤٧، ١٩٩٣.
- **د. صلاح فضل:** منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠
- **د. عزت جاد:** نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٢.
- **فرانز كافكا:** الأعمال الكاملة – ج ١، ٢ ، ترجمة الدسوقي فهمي، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ، سلسلة آفاق الترجمة – العددان ٢٩، ٣٦ ، يونيو، وديسمبر ١٩٩٧م.