مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/01/04م
تاريخ القبول: 2023/03/11م

البناء في المجموعة القصصية "سيارة فارغة وراكب وحيد" لعبد الجواد خفاجي

د. ياسر أحمد حامد مرزوق*
y.marzouq@ut.edu.sa

الملخص:

هدف هذا البحث إلى الكشف تحديدًا عن البناء السردي في المجموعة القصصية للقاص عبد الجواد خفاجي المعنونة بـ"سيارة فارغة وراكب وحيد"، ثم تحليلها وفق المنهج البنيوي. وجاء هيكل البحث في مقدمة تناول فيها الباحث نبذة عن الموضوع، وإشكالية البحث، وأهدافه، وأهميته، ومنهجه، وخطته، والتعريف الموجز بالمجموعة القصصية. ثم مبحثين الأول كان بعنوان: عناصر البناء السردي في المجموعة القصصية: الحدث، والشخصيات، والزمان، والمكان. وجاء المبحث الثاني بعنوان: الأساليب والتقنيات الفنية في المجموعة القصصية: السرد، السيناريو، اللغة والحوار. وقد كشف البحث في هذه المجموعة عن البناء السردي من حيث الأدوات والتقنيات الفنية الجديدة التي مثّلت نوعًا من التحديث والتجريب تجاوزت به القص التقليدي في إطار لغة أدبية شاعرية، وسهلة بعيدة عن التعقيد أو الغموض، في سلاسة وانسياب. وكان من الملاحظ تركيز القاص على القضايا الإنسانية والاجتماعية خصوصًا قضايا المهمّشين والكادحين من أبناء الصعيد والريف المصري.

الكلمات المفتاحية: السرد، القصة القصيرة، السيناريو، الأدب المصري.

* أستاذ الأدب والنقد المساعد - قسم اللغة العربية - كلية التربية والآداب - جامعة تبوك - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: مرزوق، ياسر أحمد حامد، البناء في المجموعة القصصية "سيارة فارغة وراكب وحيد" لعبد الجواد خفاجي ، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع2، 2023: 597-628.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

OPEN ACCESS
Received: 04-01-2023
Accepted: 11-03-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Structure in the Story Collection "An Empty Car and a Single Passenger", By Abdelgawad Khefaji

Dr. Yasser Ahmed Hamed Marzouq *

y.marzouq@ut.edu.sa

Abstract:

The objective of this study is to examine the narrative structure of Abdelgawad Khefaji's short story collection titled "An Empty Car and a Single Passenger" and analyze it using a structural approach. The research begins with an introduction that provides an overview of the subject, research problem, objectives, significance, methodology, plan, and a brief description of the story collection. The research is divided into two sections. The first section explores the elements of the narrative structure within the collection, including events, characters, time, and place. The second section focuses on the artistic methods and techniques employed in the stories, such as narration, script, language, and dialogue. The findings of the research highlight the presence of innovative artistic tools and techniques in the narrative structure, showcasing a modernized and experimental approach that moves beyond traditional storytelling. The stories are characterized by a poetic and accessible literary language, flowing smoothly and avoiding complexity and ambiguity. Notably, the storyteller emphasizes humanitarian and social issues, particularly those affecting marginalized and hardworking individuals in Upper Egypt and the Egyptian countryside.

Keywords: Narration, Short Story, Script, Egyptian Literature.

*Assistant Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Education and Arts, University of Tabuk, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al- Marzouq, Yasser Ahmed Hamed, Structure in the Story Collection "An Empty Car and a Single Passenger", By Abdelgawad Khefaji , Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 2, 2023: 597 -628.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

المقدّمة:

يُعدّ الأديب عبد الجواد خفاجي أحد الأدباء المصريين الذين أثروا الحركة الأدبية والنقدية بالعديد من الأعمال والمؤلفات، وكان كذلك ممن اهتموا في مجمل أعمالهم بآلام الطبقة الكادحة في المجتمع، تلك الطبقة التي تكاد تكون مهمّشة ومغيبة عن واقعها بفعل ما مرت وتمر به من أزمات في سبيل البحث عن لقمة العيش، والحياة الكريمة. ويسعى هذا البحث إلى تناول أحد أعمال هذا الأديب، وهي مجموعته القصصية المعنونة بـ"سيارة فارغة وراكب وحيد"، التي كتبها خلال رحلة امتدت لأكثر من عشرين عامًا، حيث بدأ كتابتها منذ العام 1987م، ركّز من خلالها على القضايا الإنسانية والاجتماعية خصوصًا قضايا المهمّشين والكادحين من أبناء الريف والصعيد المصري، بما يملكه من رؤية خاصة متكئة على أسلوب التركيز والتكثيف المباشر على الأحداث الخاصة بسردية تأملية ذاتية غير متغافل عن قريته الجنوبية في هذا الريف المنبوذ، جنح معها إلى كسر قواعد وحواجز المألوف في تناول للمسكوت عنه برمزية فنية ودقيقة، تجذب المتلقي إليها وقوفًا وسؤالًا وتأويلًا.

ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن البناء السردي في تلك المجموعة من خلال نماذج مختارة منها سيقف البحث عندها وفق المنهج البنيوي. ولا توجد دراسة تناولت الموضوع نفسه -حسب اطلاع الباحث- فإن الدراسات والأبحاث إجمالًا عن هذا القاص ونتاجه قليلة جدًا، وقد تكاد تكون نادرة، ومنها: دراسة بعنوان: "المكان والقبض على واقعية اللحظة- قراءة في رواية أرض الخرابة لعبدالجواد خفاجي"، لمحمد صالح البحر، حاول الباحث من خلالها أن يقدّم المكان في هذه الرواية وفق ما قدّمه الروائي خفاجي بحيث كان مكانًا عامًا بالمجمل، مركّزًا فيه على أنواع محددة رئيسة من هذا الفضاء الكبير (الخرابة - الترعة - البئر - الجامع - المنزل - المقام)، وكيف أن هذه الأماكن جاءت وفق مزايا ثلاث هي الوحدة، والتناغم، والوضوح ساعدت بشكل مباشر على رسم حدود المكان داخليًا. وقد خلصت الدراسة إلى أن التركيز على رسم حدود المكان داخل النص الروائي لإعادة إنتاجه من داخل النص هو ما يتيح لنا الإمساك بالبنية الأساسية الهندسية له، ويتيح كذلك الكشف عن احتوائه على العناصر الأساسية لجعله نصًّا مكتملًا وخاصًّا قادرًا على الوصول إلى غايته الرؤيوية من خلال نجاحه في إقامة علاقته الجدلية هذه كلما ضاق المكان اتسعت الرؤية وزادت دقة وعمقًا وتحدّيًا بما يعني قدرة النص على التأثير في المتلقي.

أما عن الدراسات والأبحاث المتعلقة بالبناء الفني أو السردي في المجموعات القصصية فهي على عكس ذلك تمامًا وفرة وكثرة، ومنها عدًّا لا حصرًا ما اقترب من هذا البحث، ومن ذلك: دراسة بعنوان "البناء الفني في القصة في مجموعة الحصان لهند أبو الشعر" لمحمود فليح القضاة. ودراسة أخرى بعنوان "البنية القصصية في مجموعة موت الرجل الميت" لجمال أبو حمدان، لمحمود هلال أبو جاموس، وكلتاهما قدمتا القراءة التحليلية لمجمل تلك العناصر السردية المكوّنة لبنية تلك المجموعتين القصصيتين، مع ربطها بمضامينهما الإنسانية والاجتماعية.

ومن التساؤلات التي يطرحها البحث: ما أهم عناصر البناء السردي في هذه المجموعة؟ ما أهم الأساليب والتقنيات الفنية المستخدمة في هذه المجموعة؟ ما أبرز المضامين التي تناولتها هذه المجموعة؟ وجاء هيكل البحث في مقدمة، ثم مبحثين الأول بعنوان: عناصر البناء السردي في المجموعة القصصية: الحدث، والشخصيات، والزمان، والمكان. وجاء المبحث الثاني بعنوان: الأساليب والتقنيات الفنية في المجموعة القصصية: السرد، السيناريو، اللغة والحوار. ثم خاتمة تُبرز أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

المبحث الأول: عناصر البناء السردي في المجموعة القصصية

إن الدارس لفن القصة القصيرة سيلحظ أنها لا تتحدد فقط بمضمونها، بل يلعب الشكل الفني فيها دورًا كبيرًا وبارزًا إذ من خلاله يقدّم المبدع عناصر بنائه السردي، "وقد ينجح الكاتب في نقل فكرته ولكنه قد يفشل في تقديم عمل يتكامل فيه جانبا الموضوع والشكل، أو يثير في نفس القارئ رغبة طبيعية فيه ويرضيها"[(1)]

ويقدّم خفاجي هذه العناصر السردية وفق الآتي:

1- الحدث

الحدث السردي من أهم عناصر السرد، إذ لا قصة بلا حدث، والحدث "هو كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة، أو إنتاج شيء"[(2)] وهو أيضًا "سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة، وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية، نظام نسقي من الأفعال"[(3)] والحدث في هذه المجموعة القصصية للأديب خفاجي وفي كثير من قصصها حدث متصاعد متنامٍ، لكننا وجدنا القاص عادة ما يمهّد لأحداث قصته، ففي القصة المعنونة بـ (العريس) يبدأ القاص بهذا التمهيد

وقبل الولوج في الحدث: "الجميع يعرفون أنني حتة خفير معفن في دوار العمدة لا يمتلك غير: حاضر.. نعم، وأن "جمالات" أجمل الجميلات.. البلد كلها تعرف أن عائلتها العريقة لن تصاهرني.. المرحومة أمي كانت تقول إنني غبيّ بما فيه الكفاية، وإنني مثل بغل عفي، وإنني لن أتزوج غير حمارة تليق بي!. سترين يا أمي أنني أليق بجمالات.. استريحي الآن في قبرك واطمئني أن القانون مع البغال"[4]. ومثل هذا هو تمهيد أراده القاص لمزيد جذب للمتلقي الذي سيظل في تساؤل مستمر؛ ثم ماذا بعد هذا؟ ليبدأ القاص بعدها في حدثه الأهم المتمثل في شغف بطله بـ(جمالات) الذي قاده شغفه هذا إلى التهور، ويستخدم السارد هنا ضمير المتكلم الأمر الذي جعله عالمًا بأحوال شخصية بطله ليصبح مشاركًا حقيقيًا له فيما سيستقبل من أحداث: "مرقت أمامي على جانب النهر، أحسست بأنفاسها الدافئة تدفئ صدري.. مرقتُ إليها بين الأجساد المتزاحمة،... جررتها من فوق الشاطئ إلى قلب الزحام، بركت عليها.. كنت أعرف أنهم سينهمكون في متابعة المشهد، لولا أن بائع الطيور رمى بطانية فوقنا، وجرى بعضهم نحو قِسم البوليس"[5] كل هذا والحدث يمضي بشكل تراتبي رغم غرابة الفعل الذي قام به البطل! يشاهدها، فيذهب إليها، يقودها إلى وسط السوق...، وهكذا.

وفي قصة أخرى بعنوان (مِشوار) يلجأ القاص إلى حيلة الوصف في التمهيد لحدثه: "بدأ قرص الشمس يلوح في الأفق.. برد قارس، وشبورة ضبابية تحجب الرؤية.. قطرات الندي على أطرف الزروع بلورات فضية.. أشعة الشمس تحاول أن تتسلل إلى هذا الجو الناعس، وثمة غربان تنعق فوق النخيل والشجر.. أدخنة تتصاعد من بعض المنازل.. الفلاحون يجرُّون دوابهم الهزيلة، ولكل وجهته إلى الحقول.. طريق ترابي صغير ذو منحنيات وتعاريج كثيرة، تحيط بجانبيه نباتات الحلفا والعاقول بأشواكه المسنونة.. طريق طويل يربط هذه القرية بالمدينة"[6] ومثل هذا الوصف إنما يحدّ غالبًا من سرعة السرد خصوصًا في الأحداث القائمة على فكرة الألم والمعاناة كما في أحداث هذه القصة حيث تفقد فيها الأم ابنها الذي راح يتمنى عليها طوال الطريق عددًا من الأمنيات المشروعة وإن كانت صعبة التحقق مع الفقر المدقع، وقلة ذات اليد؛ لكنها كانت -أي الأم- في كل مرة تعده بتلبية كل مطالبه. بعد ذلك تصل الأم وابنها إلى المدينة حيث يقصدان مباشرة فرن المخبز الذي سيكون منظرًا للتأمل يُذهب بالعقول، وتغيب معه الجوارح، لينسلّ الابن من بين يدي أمه ليلقى حتفه تحت عجلات إحدى السيارات العابرة: "فزع الجميع للحظة.. استداروا بأعناقهم للخلف.. التقطت أعينهم المشهد الفاجع، ملقى على الأرض أمام السيارة والدماء تنزف من رأسه بغزارة.

- يا ساتر يا رب!
- لا حول ولا قوة إلا بالله!

تنبهت الأم لغياب ابنها.. انسلت كفأرة مصروعة من بين الأجساد.. تأكدت للحظة أن هذا الحادث يخصها.. صرخت:

- ولدي.. كبدي

رفعته إلى صدرها.. سرت دماء الطفل الدافئة من فتحة جلبابها إلى ثديها.

- جبتك على قدرك يا ولدي..."[7].

وفي خاتمة أحداث هذه القصة المحزنة تلحق الأم بابنها في مشهد تصويري أليم "الشهقات المتتابعة كانت تخفت رويدًا.. ارتمت الكومة على الأرض.. بدأت الأنفاس تهدأ رويدًا.. همّ أحد المتجمهرين.. غمزها بيده.. حاول أن يعدلها.. لم تستجب.. انقلبت على الظهر.. كان الوجه أصفر شاحبًا ملطخًا بالدماء.. لم تكن ثمة حركة أو نفس.

- لا إله إلا الله!
- إنا لله وإنا إليه راجعون!"[8].

ولعلّ القاص هنا أراد لحدثه أن يبدأ بالخفوت والهدوء مع هدوء وخفوت أنفاس تلك الأم المكلومة بفقد ابنها حتى فارقت الحياة، وفاضت روحاهما و"ظهرت في السماء طيور بيضاء أخذت تغرد بأصوات شجية.."[9] وهكذا حلّقت روحاهما كطيور بيضاء تطير بسلام وكأنها تنظر من فوق إلى تلك الحياة الصعبة والبائسة، فما تملك إلا التحليق، والتغريد بأصوات شجية بعد أن خلّصها الموت من كل معاناة وجدتها وذاقتها فكان خلاصها في السماء، ليعود الناس الذين هم على الأرض بعدها إلى شقائهم وبؤسهم المكرور. "الواقفون عادوا للفتحة ذات الأسياخ الحديدية، كانت ألسنة اللهب سياطًا تلسع وجه الأرغفة"[10].

ويستعمل خفاجي الحدث ممتزجًا بالغرائبي في بعض قصصه في هذه المجموعة، كما في قصته المعنونة بـ (الخروج من الجسد)، حيث يودع بطل القصة حبيبته عند إحدى الأشجار ذات يوم على أمل أن تعود إليه، لتمضي الأيام والسنون وهو واقف في مكانه لا يبرحه أبدًا، وحبيبته لا تعود، حتى

ليتحول إلى جزء من الشجرة التي وقف عندها. وتستمر الأحداث، ويتعاقب عليه المارون الذين راحوا يصفونه بعدد من الصفات التي تمثل حاله كالدرويش، والمجذوب، والمجنون، ومن أصحاب الخطوة. وظل أهل القرية على تعاقب الزمان متخبطون متحيرون في فهم حاله من دون أن يحسموا القول فيه، ليظل اللغز المحيّر لا يعرف سرّه غيره، وهو واقف لا ينظر إلا إلى أول الطريق، ولا يرفع رأسه إلى الأعلى إلا في ذلك اليوم الذي بدأت أوراق تلك الشجرة بالجفاف والتساقط ليحس بعدها بالجوع الذي أرغمه إلى النظر لأعلى، وتذكر قول حبيبته بأنها ستعود غدًا ومعها زاد وفير، فشاهده أهل القرية رافعًا بصره إلى فروع الشجرة، الأمر الذي تنبؤوا معه بأن سر هذا الرجل في طريقه إلى الانكشاف، وما هي إلا لحظات من طلوع الشمس وإذ بامرأة عجوز غريبة تقبل من أول الطريق وتحمل فوق رأسها صرّة كبيرة لم يعرفها أحد، ولا حتى الرجل العجوز المتطلع إلى أعلى بل لقد أنكرها، ووصفها بالشمطاء والقبيحة، وأنها ليست هي محبوبته التي تركته هنا، لتؤكد له بأنه هو الذي تغير، فعيون الأمس التي كان ينظر إليها من خلالها لم تعد عيون اليوم، لكن الرجل راح يبتعد عنها وعن تلك الشجرة، وهي كذلك، والناس من حولهما في ذهول خصوصًا بعد أن سمعوا صوت الرجل الذي ما كان لينطق أو يتكلم طوال كل تلك السنين، وراعهم منظر الشجرة وهي تهتز حزنًا وبكاء على فراق الرجل العجوز. ثم تسألهم العجوز هل سمعتم ما دار بيني وبين هذا الرجل العجوز؟ فيجيبون بالنفي، عندها ضحكت العجوز وقالت: الآن فقط أطمئن أن عشاقي كثيرون.. ثم تسألهم مرة أخرى: هل تعرفون وجهته؟ فأجابوا بصوت واحد: الله أعلم. عندها تبدأ العجوز بالانتفاض وخلع أسمالها البالية ليخيل إليهم أنها فتاة جميلة، وتفوح منها رائحة الورد والرياحين لتعود إلى الشجرة فتحتضنها، وخيل إليهم أن الخضرة قد عادت إليها، عندها تعالت أصوات الجميع، وهرعوا مسرعين يلتفون حول المرأة وشجرة الجميزة، وهم يتصايحون: يا إلهي! لقد ظهرت كرامات الرجل.. لقد ظهرت كرامات الرجل.

وعلى ما هو ملاحظ تلك الغرائبية في هذه القصة التي جاء بها القاص، فلا سر هذا الرجل قد انكشف، ولا كذلك سر المرأة العجوز، بل والأحداث في هذه القصة رغم عجائبيتها وغرائبيتها إلا أنها تسير بتراتبية سردية متنامية، الأمر الذي يعكس من منظور السارد واقعًا مليئًا باللامعقول والتناقضات التي أصبحت من الأمور العادية في حياة كثير من المجتمعات، بسبب الصراعات والتوترات والقلق والخوف، لا سيما وأن القاص خفاجي كما أسلفنا كان مهمومًا بتلك الطبقة

الكادحة الفقيرة من مجتمعه من جهة، ولانتشار مثل تلك القصص الغريبة والعجيبة في بيئات الصعيد عمومًا.

وفي قصة (الجياد) يختلط الحدث الواقع بالحدث الحُلُم، حيث هذه الجياد التي يراها البطل حُلُمًا في يقظته في بيته، وفي طريقه، وفي عمله، وفي أدق تفاصيل يومه! "في الصباح كنت أجرر ورائي تلك الجياد، كما كانت تجررني في المساء، أجررها من البيت إلى المدرسة.. أمام بوابة المدرسة أحررها،... الجياد كثيرًا ما كانت تفاجئني خارجة من السبورة السوداء.. أمتطيها وأرتحل.. أرتحل من الحصة الأولى حتى السادسة، إلى مدن أخرى ليس فيها غيرى وغيرها، وبعض السوسنات والقمر"[11] إن تركيز القاص على هذا النوع من الأحلام يرمز إلى إعمال الذهن في سبيل تحقيق أو إشباع رغبات مكبوتة لم يستطيع تحقيقها في الواقع، ولا أدلّ على ذلك من استعماله لضمير المتكلم بجرأة في تمرير المعاناة، أو المسكوت عنه، كاشفًا عن عالمه النفسي الذي يتوق إلى الانطلاق، والتحرر من الأغلال والقيود التي كبّله بها مجتمعه الغارق في المعاناة والبؤس والفاقة نحو فضاءات متعددة حيث مباهج وأسباب الحياة الحقيقية.

2- الشخصيات:

مما عُرّفت به الشخصية أنها "مجمل الملامح والسلوك والعادات التي يتميز بها من يقوم بدور تمثيلي في عمل سردي أو مسرحي"[12] والشخصية من أبرز عناصر العمل السردي كونها هي التي تنهض بالحدث، فلا حدث من غير شخصية تقوم به، وتساعد على تشكله.

ولدى استعراض شخصيات القاص خفاجي في مجموعته القصصية هذه نجدها تنقسم إلى قسمين:

- شخصيات رئيسة تؤدي وظيفة مهمة في الحدث وتناميه.
- شخصيات ثانوية لا يطرأ عليها أي تغيير في فضاء القصة.

والقصص التي قامت على شخصيات رئيسة في مجموعة خفاجي كثيرة، ومن أبرزها: (العريس، واحد مجنون شغال في البلدية، اليتيم، المتهم، سيارة فارغة وراكب وحيد، السلة،

سكينة، مبتهجًا يموت، السيدة نجاة). إلا أن شخصيات خفاجي في مجملها شخصيات مأزومة ومهزومة ومغلوبة على أمرها رغم محاولة مقاومة بعضها، وكان صوت القاص هو المهيمن عليها.

في قصة "سيارة فارغة وراكب وحيد" التي سمّيت بها هذه المجموعة القصصية كاملة، نجد أن شخصية بطل هذه القصة شخصية مقاومة ظلّ البطل الذي جسّدها في مقاومة شديدة لمجموعة الركاب الذين كانوا معه في الحافلة وهو يحاول تبصيرهم بحقيقة واقعهم، وحقيقة ما يحاك ضدهم من إشغال لهم بقضايا تافهة تصرفهم عن واقعهم المتردي والأليم، في حدث يتكرر معه كل يوم: "في مشوار الصباح، كالعادة أركب هذا الميكروباص مع طلوع الشمس، ومع طلوع الشمس أيضًا بدأ النقاش الكروي بين طرفين.. الطرف الأول مجموعة من شباب تعبِّر وجوههم عن قرف حياتهم وتعاستها.. الطرف الثاني رجل كهل تكاد تنفض الحياة يديها منه.. لا يبدو على هيئته أنه يكتب أو يقرأ أو يسمع غير فضائيات مجنونة لا هدف لها غير تسطيح وعي هؤلاء، وتفريغ حياتهم من مضمونها، أو ما يجب أن يكون عليه هذا المضمون"[13] وتظل الشخصية هنا في مقاومة، ومد وجزر لكن من دون نتيجة، إذ في لحظة يتنبه البطل بأن الركاب بدؤوا في النزول واحدًا بعد الآخر "كنت أتحدث وكانوا تباعًا ينزلون، وفي لحظة مباغتة اكتشفت فراغ السيارة منهم جميعًا، كما فرغت منهم الحياة، أو فرَّغوا هم نفوسهم منها.. اكتشفت أني الوحيد مع سائق لا يزال يتساءل: "مين لسه ما دفعشي الأجرة يا إخوانا؟"[14].

ومما يميز الشخصيات في هذه المجموعة أنها جاءت في جلها غير محددة الأسماء، إنما قريبة إلى العموم بلا تعيين أو تحديد، ومن ذلك القصص الآتية: (واحد مجنون شغّال في البلدية، مَلِك الحمير، اليتيم، المتهم، شاهد عدل، مبتهجًا يموت،...) على الرغم ما قد يلحظ من عناوينها بأنها ستحوي على أسماء محددة لشخصياتها؛ لكن القاص يفاجئ متلقيه بأنها شخصيات عمومية.

في قصة "واحد مجنون شغّال في البلدية" يظل هذا الواحد مجهولًا إلا من بعض ملامح غلّفت هذه الشخصية الرئيسة كملامح العشق والهيام لامرأة حال القدر بينه وبين أن يتزوجها وفق تراتبية الحدث منذ انطلاقته، الأمر الذي جعل الشخصية تعيش توترًا وقلقًا واضطرابًا خصوصًا بعد تنامي الأحداث وبعد أن جدّ البطل في البحث عن محبوبته ومعشوقته تلك بعد أن عرف أنها ارتبطت بأحدهم وصفوه بالمجنون، وأنه يعمل في البلدية، وبالتالي فقد عرف مكان وجودها حيث "مضت ثلاث سنوات على هذا الموقف، ومن يومها وأنا مُصّر على الذهاب إلى العمارات الحكومية في المواسم

والأعياد، أسأل الناس والمارة عن واحد مجنون شغال في البلدية.. كان الناس يضحكون أحيانًا من السؤال، وأحيانًا يجيبون بإجابات ساخرة، غير أن واحدًا منهم كان جادًا اليوم في الإجابة عندما سألته عن واحد مجنون شغال في البلدية، امتعض قليلًا، ثم.... أشار إليَّ"[15]. وتبرز هنا المفارقة والدهشة التي فاجأ بها القاص المتلقي الذي كان يستبعد أن يكون البطل هو الرجل المقصود بعد رحلة البحث هذه. وإمعانًا في التجهيل بهذه الشخصية هنا ظلّت خافية بلا اسم صريح لها، ليصل الجهل بها حتى من بطل القصة المتلبّس بها؛ فهل وصلت المعاناة بالمجتمع الذي يعاني شدة الفقر والتهميش -المضمون الذي بنى القاص عليه مجموعته- بأن تُنسي الشخصَ حتى اسمه، وكنهه؟!

وحتى مع قصة (اليتيم) لم يسمّ القاصّ هذا اليتيم، وإنما اكتفى بالحديث عن هذه الشخصية في إطار ما يعانيه اليتيم من ألم الفقد، ومرارة الحزن؛ لكن المفارقة في هذه القصة أن أب هذا اليتيم حيّ يرزق! لكنه متنكر لهذا الابن الذي يحمل كل سواد العالم على هذا الأب الأناني الذي لا يهتم إلا لشأنه ولشهواته وملّذاته، بحيث تحولت الشخصية إلى شخصية ناقمة على كل شيء خصوصًا إذا ما قادته عيناه إلى النظر في صورة معلّقة على الحائط لهذا الأب العاق المتسلّط، في حوار داخلي يحدد مدى انكسار هذه الشخصية، ومدى سوداويتها "لماذا ترنو إليَّ هكذا؟! لم أعد قادرًا على أن أواري سوأتك.. عيناك الخرزيتان تثيران ذاكرتي لأن تعود القهقرى، كان بإمكاني أن أراك معي في الجنة، لولا أنك بدَّلت حياتي جحيمًا.. أورثتني كل أنواع الجنون بغلظتك، وجفاء قلبك.."[16] وكأن القاص في عدم تحديده لاسم اليتيم هنا أراد أن يقول: إن الأيتام المهمشين مع وجود من يعولونهم –وتلك مفارقة- كثر جدًا في مجتمع منشغل عنهم، وعن القيام بحقهم، ورعاية شؤونهم.

لقد تعمّد القاص خفاجي إخفاء أسماء عدد من شخصياته وتحديدًا الأبطال منها، وكأنه يلمح إلى أن حال المعاناة إذا استشرت وتفاقمت فلن تكون بحاجة إلى تحديد أو تعيين، وهو الذي قد بنى فكرته في مجموعته هذه على المعاناة والتهميش الذي تعاني منه الطبقة الكادحة والمهمّشة من أبناء مجتمعه، وعلى الأخص في مناطق الصعيد المصري.

والمدقق في الشخصيات الثانوية في هذه المجموعة يلحظ أن القاص جاء بها في إطار العدمية والتثبيط واللامبالاة، بل وعلى النقيض تمامًا من شخصية البطل/الرئيسة الذي يرنو عادة إلى الإصلاح والتغيير؛ لكن بلا جدوى. في قصة (سيارة فارغة وراكب وحيد) يدور الحوار الآتي بين البطل وأحد الركاب الذي اعترض عليه وعلى كثرة تذمّره "قائلًا: نحن نسلي وقتنا، ونزيح الهموم عن نفوسنا

بمثل هذا الحديث. وسألني: فيم تفكر الآن، ولماذا لم تشاركنا الحديث؟ أجبته: كان بإمكاني أن أشارككم الحديث لو كنتم تتحدثون عن شيء له قيمة،..."[17] وما هي إلا لحظات حتى يبدأ الجميع في النزول من الحافلة بلا أدنى مبالاة أو رد فعل، ليظل البطل الراكب الوحيد مع سائق الحافلة الذي بدوره لم يكن مهتمًا ولا مشغولًا إلا بالسؤال عن الذين لم يدفعوا الأجرة في سؤال اعتيادي رتيب برتابة وعدمية مثل هذه الشخصية الثانوية "مين لسه ما دفعشي الأجرة يا إخوانا؟. بطبيعة الحال لم أكن معنيًا بالرد عليه، وقد شيَّعت نظري إلى بعيد لرصد مشاهد الحياة المتهالكة خارج السيارة.."[18].

وفي قصة (مبتهجًا يموت) تغرق السفينة التي بها البطل/السارد وبمن معه من الركاب الذين يظلون يصارعون الموت حتى لحظة إنقاذهم إلا راكبًا واحدًا راح يعزف على عوده بألحان شجية في انتظار مصيره، وحتى بعد إنقاذه وحمله إلى الجزيرة كان متذمّرًا حانقًا ليقرر العودة والسباحة بعُودِه إلى أن وصل إلى السفينة قبل غرقها الكامل "نهض مسرعًا إلى الماء.. ظل يسبح باتجاه السفينة مرة أخرى، كان لا يزال ممسِّكًا العود بيده، رغم جهد السباحة، حتى شاهدناه يعتلي السفينة الغائصة.. بدا مبتهجًا يلوّح للسماء والشمس والطير والسحاب، وتارة أخرى يستأنف العزف.. تتبعناه حتى غاب عن أنظارنا، وقد ابتلع البحر السفينة"[19] صحيح أن شخصية هذا الناجي/الغارق من الشخصيات الثانوية التي جاءت في هذه القصة؛ لكنها أدت وظيفتها من حيث الفكرة والمضمون الذي أراده القاص هنا بإشارة إلى حال عدد من المجتمعات التي اعتادت حياة الموت والتهميش فلا سبيل لها إلى النجاة وإن توافرت لها كل سبل النجاة!

3- الزمان

يبرز الزمن بوصفه واحدًا من أهم عناصر القصّ، إذ لا يمكن تصور أحداث من غير سياقها الزمني، ولكل قصة زمنها أي: "المدى الزمني الذي تستغرقه الوقائع والمواقف المعروضة"[20].

ويظهر الزمن بشكل لافت ومحدد في العديد من قصص هذه المجموعة، ومن هذه القصص قصة (يومان في حياة اليابس) الذي يبدؤها القاص بتحديد الزمن بشكل دقيق: اليوم، وتاريخه، وشهره، وسنته، على هيئة عنوان جانبي استفتاحي "السبت 28 يناير 2000 م"[21] ثم وقبل ختم هذه القصة يضع التاريخ التالي: "الخميس 15 فبراير 2001م"[22]، ولا يمكن فك شفرة استعمال مثل

هذين التاريخين لا سيما أن الفارق بينهما هو حول كامل يزيد قليلًا إلا إذا أعدنا تأمل العنوان، ثم أدركنا مغزى هذه القصة التي تحكي قصة شخص يدعى (قرني اليابس) وجد كيسًا ملقى على الأرض أثناء سيره في أحد الطرقات فالتقطه بعد أن اطمأن لعدم رؤيته من أحد المارة، ثم بعد أن عاد إلى بيته وخلد إلى النوم، وبعد منتصف الليل سمع مناديًا ينادي بأن فلانًا قد فقد كيسًا به مبلغ مئة ألف جنيه مصرورة في كيس أسود فمن وجده فليسلّمه لإمام الجامع، حاول النظر من صوص الباب إلى هذا المنادي الراكب سيارة بيضاء ومثبّتًا في أعلاها مكبر للصوت، تأكد من صوت الرجل الجالس بجوار السائق، ثم أغمض عينه فيما يشبه النعاس فرأى نفسه ذلك الرجل وفي تلك السيارة، تجاهل "قرني" النداء والموقف وأكمل نومه، فرأى نفسه وقد لبس جلبابًا أبيض جالسًا الجلسة نفسها بجانب السائق. وبعد عام كامل يعود قرني اليابس إلى السوق ليلمح كيسًا محشوًا ملقى بإهمال وسط كومة من الخضراوات فيلتقطه عائدًا به إلى البيت، وبعد العِشاء بقليل كان اليابس لابسًا جلبابًا أبيض، وقد لف نفسه بعباءة زاهية جالسًا بجانب السائق في تلك السيارة البيضاء مناديًا: يأهل البلد جميعًا قرني اليابس لقي كيسًا في أرض السوق، فيه بصل وطماطم وأربعة رغفان، والكيس موجود مع إمام جامع الرحمن.

بالعودة إلى عنوان هذه القصة حيث كان الانطلاقة الأولى والمباشرة للزمن نجده محددًا بيومين، فعلى الرغم من أنهما يومان؛ إلا أن بينهما فرقًا شاسعًا، فيوم وجد فيه المال الوفير الذي كان خلفه سر دفين، ويوم آخر وجد فيه الزاد القليل كان بحاجة إلى إعلان وتشهير، وكان بين هذين اليومين حول كامل قصده القاص ليدلل على أن ما اكتسبه اليابس من مال بغير وجه حق وإن طال الزمن فمصيره الضياع والانتهاء، ولا أدلّ على ذلك من عودته بعد سنة كاملة ليبحث في السوق بين أكوام الطعام السيئ الأمر الذي يؤكد على فقره وعوزه وحاجته.

وفي قصة (الأشرار) يحدد القاص الساعة التاسعة مساء موعدًا محددًا لافتراضية اغتياله من قبل عدد من الأشرار كما وصفهم. والقصة كلها كانت عبارة عن حسابات زمنية دقيقة للغاية "بحسب ما وصلني من معلوما ت مؤكدة، سوف تتحرك السيارة بهم في تمام التاسعة مساء. من جهة أخرى أعلم أن النزول عبر مدارج الوادي يستغرق ربع الساعة، ثم ربعًا آخر لوصول السيارة إلى شريط السكة الحديد، وستجتاز السيارة المزلقان في دقيقتين، ثم خمس دقائق أخرى للوصول إلى رأس شارعنا. الباقي من الأربعين دقيقة ثلاث دقائق تكفي لوصول السيارة إلى باب عمارتنا، وبما أنني

أسكن في الطابق الأول، فلنضف نصف دقيقة أخرى للوصول إلى باب الشقة، ودقيقة أخرى لكسر الباب. وبحسب ما ذكر خبراء الأسلحة أن متوسط سرعة انطلاق الرصاصة 100 كيلو متر في الدقيقة، لذلك سوف أضيف ثلاث ثوان لوصول الرصاصة إلى رأسي،..."[23].

وهكذا يستمر القاص في رسم هذا المشهد الذي اتكأ فيه على الزمن وآلته، "الموضوع برمّته - إذن - سوف يستغرق إحدى وأربعين دقيقة وثلاثًا وثلاثين ثانية. وبحسبة أخرى: سوف أنتقل إلى الحياة الآخرة عند الساعة التاسعة وإحدى وأربعين دقيقة وثلاث وثلاثين ثانية، هذا على افتراض جدلي أنَّ المزلقان سيكون مفتوحًا أمام سيارتهم. وفي حالة ما إذا كان المزلقان مغلقًا فإن الأمر قد يصل إلى العاشرة مساء بتوقيت القاهرة"[24].

حتى في ختم القصة ظل الزمن هو المسيطر على أحداثها، "الحقيقة أن الساعتين لم تكفياني للوصول إلى دوافع حقيقية، وكان رأسي قد ثقل بالفعل، ودخلت في نوم عميق،... يمكنني أن أشرع بعد ذلك في كتابة وصيتي التي سوف أنتهي منها عند السابعة مساء"[25].

وبالتأمل في عنصر الزمن في قصص هذه المجموعة وجدناه زمنًا داخليًا بالدرجة الأولى لا خارجيًا حيث يركز على المدة الزمنية التي فرضتها الأحداث في محيط وحدود القصة نفسها، الأمر الذي ساعد على دفع الأحداث إلى الأمام.

4- المكان

يلعب المكان دورًا مهمًا في السرد، وعنصر المكان هو الذي يوهم المتلقي بواقعية الأحداث، وكذلك ليس من المتصور أن تأتي الأحداث من دون مكان تجري عليه، أو وعاء يحويها. "وقد يرتبط المكان بحياة الإنسان أكثر من الزمان، ولا نبالغ إذا قلنا إن المكان أكثر التصاقًا بحياة الإنسان من الزمان"[26] وتلك حقيقة إذ الزمان من الممكن استدعاؤه من حيث إدراك الإنسان له، وهو بخلاف المكان الذي يأتي الإدراك معه حسيًا ومباشرًا.

في مجموعة عبد الجواد خفاجي القصصية ما يبدو لافتًا هو أن القاص قد عمد في عدد من المواضع إلى استجلاب أماكن أخرى من خارج بيئته الريفية. ففي قصة (انفلاق البربرع) يستدعي القاص عددًا من الأمكنة من خارج هذه البيئة، حيث استدعى (برج إيفل – برج القاهرة – أبراج الكويت – سور الصين العظيم – وأعلى ناطحات السحاب في نيويورك)، وعلى الرغم أنها قصة قد

فاضت بالمكان وتنوعه، إلا أن الارتفاع والعلو في الأماكن ظلّ هاجسها ومن ثم كان السقوط بعد ذلك، "هذه هي المرة الأولى التي أعتلي فيها مئذنة.. لقد اعتليت في السابق قممًا شاهقة كثيرة، منها برج إيفل، وبرج القاهرة، وأبراج الكويت، لكن حقيقة لم أعتل أية مئذنة غير هذه من قبل.. ربما لأنني عدت إلى قريتي بعد غياب دام أكثر من ثلاثين عامًا؛ لاعتلاء أية قمة فيها، فلم أجد غير المئذنة تصلح للاعتلاء،... لم يكن من شيء يرضيني غير ذلك، واكتشفت منذ المحاولة الأولى التي اعتليت فيها سور الصين العظيم أن عجائب الدنيا ثمان"[27]

إن الزج بالمئذنة التي هي رمز لمكان العبادة لدينا نحن المسلمين في هذا النص يجعل المتلقي في سياق القصة في حالة من المقارنة وطرح العديد من الأسئلة، لماذا أعلى ما عندنا هو المآذن؟ لماذا لا نتطاول ونعلو في غيرها؟ أين نحن من الأبراج العاليات، والناطحات، والأسوار طويلة الامتدادات؟ لماذا تظل هذه البقعة من الأرض خارج الدائرة والاهتمام، ومهمشة على الدوام؟!

ويبرع القاص في استثمار المكان أثناء حديثه عن الأخلاق والقيم "كرهت نيويورك لأني رأيت فيها صورة أمي.. أدركت يومها أن ما يحدث في نيويورك من رذائل بشرية هو ما يحدث نفسه في أقاصي الصعيد بين أعواد الذرة.. اللئام هم اللئام، والمرأة هي المرأة، والشيطان هو الشيطان"[28].

وهناك مكان كان لافتًا لدى القاص خفاجي، تكرر في قصتين هما: (سيارة فارغة وراكب وحيد - وكأرنب بري) وهذا المكان هو داخل حافلة للنقل العام، حيث كان فضاء لعرض مضامين قصد إليها القاص، وكأن الحافلة أصبحت هي المكان المحرك للحدث داخلها، فالمضمون الأول في قصة (سيارة فارغة وراكب وحيد) سبقت الإشارة إليه في الحديث عن عنصر الشخصيات في هذه القصة. أما مضمون القصة الأخرى (كأرنب بريّ) فهو عندما يتحول مقدم المنفعة (سائق الحافلة) إلى متسلط ومتحكّم فيمن له الحق في ركوب حافلته من عدمه. ويلعب المكان هنا دوره من حيث انغلاقه رغم أن الحافلة تسير، وفي شارع أو فضاء عام؛ لكن الممارسات التعسفية التي تحدث في هذا المكان حوّلته إلى مكان مغلق بائس يعتدي فيه القوي على الضعيف، ويسيطر فيه صاحب النفوذ على قليل الحيلة.

ويكثر ذكر مدينة القاهرة مكانًا لعدد من الأحداث المهمة في هذه المجموعة في أكثر من (15) موضعًا، وفي عدد من القصص مثل: (الأشرار-دعاء قديم-تقول التقارير-قارعة البين بين-سِكِينة). في

قصة (الأشرار) يزجّ القاص بالقاهرة وتوقيتها الزمني في إطار المكان الذي سينطلق منه هؤلاء الأشرار للقيام بمهمة اغتيال البطل، "على افتراض جدلي أنَّ المزلقان سيكون مفتوحًا أمام سيارتهم.. وفي حالة ما إذا كان المزلقان مغلقا فإن الأمر قد يصل إلى العاشرة مساء بتوقيت القاهرة"[29].

في قصة (دعاء قديم) يجعل القاص من القاهرة مصدرًا لكل الاحتياجات الضرورية خصوصًا فيما يتعلق بالعلم وأدوات تحصيله، "وأنا الجالس فوق مصطبتي خلف منضدة متهالكة عليها أكوام من الأوراق والكراريس والكتب المدرسية، وكثير من المجلات والجرائد التي كان يجلبها أبي من القاهرة، وغير ذلك المحبرة وأقلام الحبر وأقلام الرصاص، وبقية أدوات الكتابة،..."[30] أما في قصة (تقول التقارير) فيجعل منها القاص مسرحًا لأحداث بطله (حيدر) الذي توزعت جنسيته بين عدد من البلدان حتى استقر في القاهرة، "في أحد شوارع القاهرة الكبرى كان يسير متجهما كعادته، تاركًا قدميه تقودانه...، تقول التقارير إن حيدر عاش طفولته متنقلاً بين باكستان ولندن والقاهرة، وتعلم في المدارس الألمانية بها حتى توفي والده الذى كان يعمل في أواخر أيامه سكرتيرًا بمنظمة الأمم المتحدة، وتقول أيضًا إنه من أصل ألباني، ويحمل جواز سفر باكستاني، وإن والدته من أصل أرمينى، وإن والده تزوجها بمصر، غير أن شيئًا عن موطنه لم يكن واردًا ضمن التقارير...، للمرة الثانية يطاردني البوليس يا أبت فوق أرض القاهرة الكبرى..."[31].

وفي قصة (سِكِيْنة) فقد أراد القاص الإشارة إلى صعوبة الوصول إلى هذه القاهرة لمن هم خارجها، الأمر الذي يضطر معه قاصدها إلى البيع والتخلي عن شيء من ممتلكاته في سبيل الوصول إليها، "مرة واحدة آثرت أن تبيع ما لديها من طيور داجنة؛ بغية تدبير نفقات السفر إلى القاهرة.. لم يكن قد سبق لها أن ركبت قطارًا، ومع ذلك جازفت..."[32].

وإذا تعرض القاص إلى المكان الذي ينتمي إليه وهو المكان الريفي في صعيد مصر حيث تناوله في أكثر من قصة من قصص هذه المجموعة، يقدّمه في إطار وصفي دقيق، ففي قصة (مشوار) يقول: "بدأ قرص الشمس يلوح في الأفق.. برد قارس، وشبورة ضبابية تحجب الرؤية.. قطرات الندي على أطرف الزروع بلورات فضية.. أشعة الشمس تحاول أن تتسلل إلى هذا الجو الناعس، وثمة غربان تنعق فوق النخيل والشجر.. أدخنة تتصاعد من بعض المنازل.. الفلاحون يجرُّون دوابهم الهزيلة، ولكل وجهته إلى الحقول.. طريق ترابي صغير ذو منحنيات وتعاريج كثيرة، تحيط بجانبيه نباتات الحلفا والعاقول بأشواكه المسنونة.. طريق طويل،..."[33] إذ كان ملاحظًا أن القاص قد اتكأ على هذا

الأسلوب من الوصف، فأظهره للمتلقي في هذه الصورة الجميلة والمحببة إلى النفس، راسمًا له لوحة تشكيلية بأنامل الفنان ضمّنها ألوانًا وحركية جعلت من المكان مفتوحًا أليفًا محببًا في سؤال ضمني: هذا هو الريف، وهذا جماله؛ لكن لماذا يظلّ مهمّشًا، وسكّانه يعانون؟!

قد كان ملاحظًا هذا التنوع في توظيف المكان في قصص هذه المجموعة، وما حفل به هذا التنوع من تحديد وتعيين، فبرز عنصر المكان محرّكًا وفاعلاً في كثير من قصص هذه المجموعة.

المبحث الثاني: الأساليب والتقنيات الفنية في المجموعة القصصية: السرد، السيناريو، اللغة والحوار

يعتمد البناء في السرد على عدد من الأساليب التي تسهم في تكوينه وتشكله. ومن أبرز تلك الأساليب التي استعملها عبد الجواد خفاجي في مجموعته القصصية هذه ما يأتي:

1- السرد

و"السرد أو القص هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب...، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المُنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتَجة"[34] وهو كذلك "الكيفية التي تُروى بها القصة، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[35] والسارد هو من يقدّم لنا جملة الأحداث والشخصيات والزمان والمكان وفق رؤيته هو من خلال علاقة القاص بالحكاية التي يقصها، ومدى معرفته بكل عناصرها، لذا فلا بد من الإشارة إلى زاوية الرؤية السردية التي ينطلق منها السارد بناء على ما جاء عند (تودوروف) الذي جعلها في ثلاث رؤى وزوايا[36]:

1) **الرؤية من الخلف:** بحيث يكون السارد أكثر معرفة من شخصياته السردية، ويقوم بدور السارد العليم الذي يعرف كل شيء عن هذه الشخصيات متحكمًا في تصرفاتها، متنقلًا بحرية بين زمانها ومكانها. ونلحظ مثل هذا في قصة (العريس)، "الجميع يعرفون أنني حتة خفير معفن في دوار العمدة لا يمتلك غير: حاضر.. نعم، وأن "جمالات" أجمل الجميلات.. البلد كلها تعرف أن عائلتها العريقة لن تصاهرني.. المرحومة أمي كانت تقول إنني غبي بما فيه الكفاية، وإنني مثل بغل عفي، وإنني لن أتزوج غير حمار ة تليق بي! سترين يا أمي أنني أليق بجمالات.. استريحي الآن في قبرك واطمئني أن القانون مع البغال"[37].

2) **الرؤية المصاحبة:** وفيها تكون معرفة السارد مساوية لمعرفة شخصياته السردية، فلا يقدّم التفسيرات أو المعلومات إلا بعد وصول شخصيات قصته إليها، ولا يمكن أن يتعمق فيها ليعرف ما يمكن أن يدور في دواخلها. ونجد في قصة (واحد مجنون شغّال في البلدية)، مثالًا واضحًا على هذا النوع من الرؤية "كنا على وشك أن نتفق بخصوص العصافير، وكانت قد أصرت على حبسها في أقفاص في الغرف، وهي تردد: عصفور في اليد خير من عشرة على الشجرة. وكنت مصرًّا على أن عصفورًا على الشجرة خير من ألف في قفص. لكننا لم نكن نتعنّت إزاء هذه المسائل الهامشية ما دمنا نمتلك الأشجار والعصافير والأقفاص. والمبادئ دائمًا محل نظر... هكذا اقترحتُ: إعادة النظر، واقترحت أن نترك المسألة للزمن"[38].

3) **الرؤية من الخارج:** وهي التي تكون فيها رؤية السارد أقل معرفة من معرفة شخصياته السردية، بل ولا يسمح لنا بمعرفة أفكاره وعواطفه، وإنما يسرد ما يراه ويسمعه من خلال شخصياته، ولا يعرف ما يمكن أن يدور داخل شخصياته وتفكيرها ومشاعرها، مكتفيًا بوصف خارجي محايد لحركة تلك الشخصيات وما يصدر عنها، من دون كذلك تقديم أي توضيح أو تعليل أو تفسير. وتظهر هذه الرؤية عادة في القصص التي تقوم على الغموض أو المغامرة، كما في قصة (المتهم) في هذه المجموعة القصصية لخفاجي، "الجدران شاهقة، وشبه سوداء، وثمة باب حديدي كالح في الجدار المقابل، مغلق بإحكام، بدا كما لو كان جزءًا من الحائط، له فتحة في حجم رأس الإنسان، مشغولة بأربعة قضبان متقاطعة ومتعامدة، لا تسمح بنفاذ الرأس أو اليد منها، يتراسل منها ضوء نهار، وإن لم أر أشعة"[39].

ثم يمضي السارد بعد هذا الوصف الخارجي مستمرًا في غموض الحدث وضبابيته "لا أتذكر كم يومًا أو شهرًا أو عامًا قضيت في هذه الغرفة.. كل ما أتذكره أن زمانًا طويلًا مضى عليّ في الظلام مع النظام اليومي الرتيب: بعض وجوه كالحة خشنة، وطباع فظة متوحشة، وأياد عفيَّة متجبرة، ونظرات اتهام شنيعة، وتعالٍ، وغطرسة، وسخرية واستهانة، وما إلى ذلك"[40].

ويلحظ القارئ لمجموعة عبد الجواد خفاجي القصصية هذه وفي إطار أسلوب السرد استعماله وتنويعه بين الضمائر الثلاثة (ضمير المتكلم/أنا)، و(ضمير الغائب/هو)، و(ضمير المخاطب/أنت). فمن القصص المعتمدة على ضمير المتكلم لدى القاص[41] مثالًا لا حصرًا قصة بعنوان (الظلام) يقول: "أدركت في لحظة ما أنني قادم من الظلام، وأنني هكذا منذ فترة، لم أكن معنيًّا

بها، أسير إلى الأمام، ولأنني لم أكُ أرى شيئًا في الظلام الكثيف الذي يعم الوجود حولي؛ لم أكن بالتالي أستطيع تحديد الجهات تمامًا، بيد أن الأمام كان يعنى بالنسبة لي الاتجاه المجهول الذي تحدده رِجلي اليمنى عندما تكون اليسرى ثابتة، أو العكس تمامًا"[42] ويستمر القاص في استعماله لهذا الأسلوب حتى نهاية القصة.

وفي قصة (الخروج من الجسد) يعمد القاص إلى الضمير الغائب، ومنذ البدء في قصته، "جلس على حافة الطريق ينتظر عودتها.. لكنها لم تعد.. النهار ينتصف.. يرتفع لهيب الشمس.. تموت مرة أخرى ويحل الظلام، ومع ذلك لم تعد...، هو يعرف أنها ستعود.. واثق من عودتها، ولم يكن ثمة أحد حوله يعرف سرّ الوقوف.."[43] والملاحظ أن القاص لم يكتف بالضمير الغائب لشخصية بطله فقط؛ لكنه تجاوزه إلى شخصية أخرى ثانوية في القصة.

وكذلك أكثر القاص من استعمال هذا الأسلوب بشكل لافت فاق باقي الضمائر الأخرى في غير ما قصة من قصص هذه المجموعة.[44] وليس بخاف بأن استعمال مثل هذا الضمير إنما يتيح له أن يدلي بوجهة نظره، وأن يطرح آراءه من غير تحفّظ، وأن يستصدر الأحكام من دون أن تلتصق بذاته، وأن يمرر ما شاء من الرسائل الضمنية، ومن كسر أفق التوقعات، والحديث عن المسكوت عنه برمزيات فنية، وأقنعة مستترة، لذا وجدنا القاص خفاجي يعمد إليه بهذا الشكل الكثيف، وهو الثائر رأيًا، الناقم على التهميش والعنصرية واللامبالاة.

أما استعماله لضمير المخاطب فقد كان قليلاً جدًا مقارنة بضميري المتكلم والغائب، وضمن موقف عابر، أو حوار بين شخصيتين، وقد لا يستغرب ذلك حيث إن استعمال هذا الضمير هو الأحدث في الكتابات السردية المعاصرة،[45] ولوجًا إلى داخل النص، وعيشًا في تفاصيله، وربطًا للمتلقي بسارد القصة. ومن ذلك الاستعمال ما ورد في قصة (الخروج من الجسد)، وضمن الحوار التالي:

"تضحك العجوز، وتنهض من جلستها متكئة على عصاها، وتقترب من الرجل وتسأله:

- ماذا؟ أتقول مستحيل؟!

- يرد الرجل في استغراب:

- هل أنت حبيبتي؟

- نعم

- لقد تغيرت كثيرًا!

تضحك العجوز وتقول:

وأنت أيضًا تغيرت كثيرا.. لقد انطفأ وجهك، وضمر جسدك، وخارت قواك.. أين أنت من ذلك الذى تركته هنا تحت الجميزة طفلاً بريئًا ناضرًا مفعمًا بالحياة؟ لقد تغيرت كثيرا يا حبيبي.. لقد كسا الشعر جسدك، وتوارى خداك تحت لحية كثيفة، وتدلى شاربك على شفتيك، وأصبحت كالقرد العجوز، ولكنني مع هذا ما زلت أحبك.. ما زلت أرى فيك معنى وجودي.. اقترِب.. اقترب.."[46].

2- السيناريو

استلهم الفن القصصي المعاصر من الفن السابع عددًا من المعطيات البصرية، والتقنيات الفنية، وهو أمر بدا طبيعيًا خصوصًا مع الانفتاح الإجناسي للنصوص، وغدا صورة من صور التجريب والتجديد الذي يخرج به القاص في عمله عن السائد والمكرر والمألوف. وقد عمد القاص عبد الجواد خفاجي إلى توظيف تقنية من أهم تقنيات الفن السينمائي، ألا وهي تقنية (السيناريو).

ويعرّف السيناريو بأنه: "عملية إعداد القصة لتصبح فيلمًا، وتحويلها إلى مناظر ولقطات وتحديد التفاصيل بكل لقطة من ديكورات، وتوقيت، وغير ذلك مما تستلزمه عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مُشاهَد"[47] والقارئ لقصص هذه المجموعة التي بين يدي البحث يلحظ أنها لا تخرج عن مضمون هذا التعريف، بما فيها من أحداث، وشخصيات، وأزمنة، وأمكنة، ومناظر، ولقطات، وعنوانات لمشاهد برزت أكثر ما برزت في أربع قصص من قصصها، هي: (من تذكارات الغطيط - يومان في حياة اليابس -انفلاق البربرع- الخصيّ).

فعلى سبيل المثال في قصة (من تذكارات الغطيط) يحدد القاص ثلاثة مشاهد بثلاثة عناوين لثلاثة مواقف: (موقف قديم – موقف حديث – موقف أحدث)، وكل موقف قائم بأحداثه وشخوصه وزمانه ومكانه، ولا ينقصه غير أن يجسّد في مشهد تمثيلي مكتمل العناصر والأركان:

ففي الموقف القديم:

"(موقف قديم):

كان يزعجه غطيطها.. يتأمل للحظة منخارها متعجبًا قبل أن يوقظها، يطلب منها أن تعدل وضع رأسها على الوسادة، وفي الصباح غالبًا ما كان يفصح عن انزعاجه طوال الليل، بيد أنها لم تكن تعرف كيف تتصرف حيال أمر ليس بيدها أن توقفه، ومن ثم فقدت شكواه قيمتها حتى أنه لم يعد يشكو،..."[48].

وفي الموقف الحديث:

"(موقف حديث):

شكت له قلة نومها، وانزعاجها المتكرر ليلًا من غطيطه الفظيع، وطالبته أن يجد حلا آخر غير استبدال رأسها برأسه كل ليلة، ولما كان عليه أن يجد حلا لتلك المشكلة ظل ساهرًا يفكر: كيف.. كيف.. كيف؟ حتى قفز من فوق السرير فرحًا وهو يردد: وجدتها، وجدتها!،..."[49].

وفي الموقف الأحدث:

"(موقف أحدث):

وجدت أخيرًا حلًا، وقد أجرى لها أحد الأطباء عملية جراحية أزالت اعوجاجًا في تجويف أنفها، وعمَّ غرفة النوم - بعد لأي- صمت مطبق، وقد أمسى الغطيط ذكرى لمواقف كثيرة سلفت، حاول أحدهما أو كلاهما النوم، بيد أن أحدًا لم ينم!"[50].

لذا فمن الممكن أن نعدّ هذه الصورة السردية المشهدية صورة سينمائية مكتملة ومكثّفة؛ ففي اللقطات الثلاث التي يمثلها (الموقف القديم/والحديث/والأحدث) يبرز العنوان الداخلي والجانبي في القصة بوصفه واجهة أولى للقارئ أو المشاهد، وثيمة محورية تحاكي البعد الدلالي للنص بتلك الومضة اللغوية السريعة المختزلة. وعناوين اللقطات الثلاث تلك تفرض على الحدث اتحادًا بين المكان من حيث الموقف، والزمن من حيث القِدم؛ فيبرز الحدث في اللقطة الأولى من خلال ملاحظة البطل لغطيط زوجته في مكان محدد المعالم (غرفة النوم) بوصفه –أي المكان- وعاء يحمل داخله الحدث والشخوص والزمن ليغدو هو البطل الحقيقي الذي يمثل نقطة الارتكاز لباقي العناصر، وبما يحمله من معالم محددة، وليس شرطًا أن يكون واقعيًا أو متخيلًا دام أنه متمكن من احتواء

واستيعاب الأحداث بكل تفصيلاتها، مع ما يمثله الزمن من عنصر داعم في بناء الحدث، "ولعل الزمان والمكان هما أكثر الآليات التي تحيل الرواية إلى واقعة مرئية، فبينهما يتم الاعتماد التام والمتبادل في أشكال التصوير الفني على وفق كرونوتوبات (زمكانات) مختلفة، تصوغ الواقع، وتخلق صور العالم، وتتحد في تلك الكرونوتوبات الأزمنة المجردة مع فضاءات جغرافية غير محددة"[51] ومثل ذلك تمامًا هو الذي يحدث في اللقطة السينمائية من خلال العديد من اللقطات المتتابعة، (كان يزعجه غطيطها،... وفي الصباح غالبًا ما كان يفصح عن انزعاجه طوال الليل) لتلعب الإضاءة المتخيلة من قبل السارد لدى المتلقي دورًا مهمًا في خفوتها مع اللقطات الليلية، وتوهجها مع اللقطات النهارية، وذلك في المواقف الثلاثة السالفة. وتؤدي الشخصية في هذا السيناريو دورًا فاعلًا في نقل أفكار القاص، وكذلك في شرح دوافع شخوصه بكل أريحية من خلال المونولوج الداخلي، أو حوار الشخصيات الأمر الذي قد يبدو صعبًا في الفيلم السينمائي، لكنه سهل في العمل السردي.

وأما بالنسبة للديكور وفق معطيات هذا المشهد فلن يخرج عن غرفة للنوم بها سرير، وعدد من الوسادات كما في الموقفين القديم والحديث، ويمكن أن يضاف إليهما ديكورًا لعيادة بها مكتب للطبيب الذي أجرى العملية الجراحية ليتناسب مع مشهدية الموقف الثالث/الأحدث.

وفي قصة (يومان في حياة اليابس) يستعمل القاص الأسلوب السينمائي ذاته من حيث اللقطات وعنونتها؛ لكنه في هذه المرة يتكئ على الزمن بشكل لافت ليقوم بدور البطولة في هذه القصة بحيث جاءت هذه القصة ومنذ عنوانها الرئيس، مرورًا بالأحداث واقعةً بين زمنين مختلفين من حيث التأريخ بين عامين متتاليين، ومن حيث التوقيت اليومي من خلال ثنائية الليل والنهار:

"السبت 28 يناير 2000م

1 - ليل خارجي:...

2 - ليل داخلي:

الخميس 15 فبراير 2001م

1 - نهار خارجي:...

2 - ليل خارجي:"[52].

كان هذان التاريخان هما المكتوبان في أول القصة وقبل ختمها، وفيهما إشارة إلى أن الأحداث في هذه القصة بكل تفصيلاتها، والشخوص والأمكنة إنما كانت بين هذين التاريخين، ومثل هذا يحدث في الأفلام السينمائية كثيرًا عندما يعمد المخرج إلى اختزال الزمن أو تسريعه، أو ما يعرف في السرد بـ (الحذف)[53] ثم تمضي الأحداث من خلال الزمن اليومي: ليل خارجي وهذا المشهد "كان الليل يرخي سدوله، وأعمدة الإنارة تفرش ضوءها الهزيل على التراب الداكن..."[54]. وفي الليل ذاته، لكن في داخل منزله يبرز المشهد الآتي "قبيل منتصف الليل بقليل، سمع مكبرا للصوت ينادي: يا أولاد الحلال، ضاع اليوم من محمود أبو الورداني مبلغ مئة ألف جنيه، مصرورة في كيس أسود... تحرك من موضع نومه إلى سقيفة البيت المظلم.. نظر من خصاص الباب، رأى في ضوء الشارع الهزيل سيارة بيضاء..."[55].

وبعد عام كامل وتحديدًا يوم الخميس 15 فبراير 2001م يتكرر المشهد، لكنه يبدأ هذه المرة من النهار، وبموجودات أخرى "نهار خارجي: كعادته بعد انفضاض السوق، كان يتمشى في الرحبة، قبيل الغروب، يتفرس التراب ومخلفات السوق، وسط العيال والنعاج والمعيز.. لمح كيسًا محشوًا ملقى بإهمال وسط كومة من أوراق الخص والبقدونس والطماطم المفعَّصة.. التقطه بتؤدة.. ومضى عائدًا إلى بيته"[56] ثم يعود إلى الليل مرة أخرى في حركة زمنية دائرية "ليل خارجي: بعد العشاء بقليل، كان قرني اليابس لابسًا جلبابًا أبيض، وقد لف جسده بعباءة زاهية، جالسًا بجوار السائق في سيارة بيضاء، ممسكًا سماعة مكبر الصوت، والسيارة تجوب أطراف البلد.. وكان أن سمع الناس قرني اليابس رافعًا عقيرته: يا أهل البلد جميعًا.. قرني اليابس لقي كيسًا في أرض السوق، فيه طماطم وبصل وأربعة رغفان.. والكيس موجود مع إمام جامع الرحمن"[57] يستعمل السارد تقنية الوصف في هاتين الالتقاطتين لهذين المشهدين بمجموعة من التفاصيل المحددة (الشارع – البيت المظلم – السوق)؛ ليدعم بها الحدث والشخصية، وبوصفها وسيلة للفت انتباه المتلقي في سبيل توسيع المنظورات الزمانية والمكانية بهدف خلق امتداد بصري قادر على كشف حقيقة الأشياء وواقعها[58]. والسيناريو يعتاش على تلك الأبعاد وخصوصًا الزمانية فهو "يؤمن بالتتابع، فالتتابع سلسلة من المشاهد مرتبطة بعضها ببعض أو متصلة عبر فكرة واحدة، وهو يتكون من وصفه نظامًا من نهايات وبدايات ومواضيع وحبكة ولقطات ومؤثرات ومشاهد وتتابعات"[59] فكان بهذا التجمع أن تكوّن (السيناريو).

وتبدو حركة عين السارد الواصفة هنا شبيهة بحركة عدسة الكاميرا وهي تتنقل من مشهد إلى مشهد، من مشهد الشارع، إلى مشهد بيت البطل ليلًا، إلى مشهد السوق في زمني الليل والنهار لتنصهر العينان عين السارد وعين الكاميرا في عين واحدة مصورة عددًا من الصور في زمنين مختلفين لأماكن واحدة.

مشهدان يحويان الحدث والشخوص والزمان والمكان يمكن إخراجهما بواسطة عدد من التقنيات السينمائية، من ديكور وإضاءة وكادر وظل ونحو ذلك، فيتحولان إلى مشهد مكتمل مكثف قد اختُزل فيه الزمن واختُصر ببراعة.

وهكذا نجد بأن القاص عبد الجواد خفاجي قد تجاوز أساليب القص التقليدية إلى أساليب وتقنيات الفن السابع من استخدام لتقنية سينمائية مثل تقنية السيناريو مستثمرًا عناصر سردية كالوصف والشخصية والحدث والزمان والمكان وفق علاقة تعتمد على الفنية والصورة السينمائية المعتمدة على عين عدسة الكاميرا.

3- اللغة والحوار

تشكل اللغة مع الحوار بنية أساسية في القصة، لذا كانت محل اهتمام القاصين، فبها يستطيعون الوصول إلى متلقيهم بأقصر الطرق خصوصًا مع الحوار الذي هو "تمثيل للتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشخصيات بحرفيته، سواء كان موضوعًا بين قوسين أو غير موضوع"[60]. وهو "أسلوب من أهم أساليب القصّ مثل الوصف والسرد بحصر المعنى"[61].

وقد جاءت اللغة في هذه المجموعة لغة فصيحة في جل قصصها عدا مواطن قليلة وردت بالعامية الدارجة، واللافت أنها جاءت مرتبطة بالحوار، مثل ما جاء في قصة: (مشوار)، حيث يدور الحوار الآتي بين الأم وابنها، وهما في طريقهما من القرية إلى المدينة للتزود ببعض الطعام القليل:

"قرّبنا نوصل يا أَمّاه..؟

- أيوه يا ولدي قربنا نوصل.. ونشتري رغفان حامية وطعمية.. وهتاكل وتعبي بطنك...
- هتعمليلي فرح امتى يا أَمّاه؟

- إن شاء الله في الصيف اللي جاي آخدك مشوار معاي للمدينة، ونشتري لك جلابية بيضه وشال علشان نطهروك.
- كمان عايز جزمة حمرة وشراب وطربوش زي طربوش ولد العمدة.
- حاضر، هنشتري ليك كل حاجة ونعمل لك كعك وبسكويت.. وندبح لك فروجه عتقية"[62].

ومما هو ملاحظ استعمال القاص هنا للهجة العامية وتحديدًا لهجة الريف في صعيد مصر حيث انتماؤه، وقد أراد القاص أن يكون واقعيًا خصوصًا مع الأحداث والمواقف التي تجسّد حقيقة هذا الريف، وطبيعة أهله والحياة فيه، متوافقًا مع مناصري استعمال العامية وفاء لمطلب الواقعية، وأن تأتي متفقة مع سياقها. رغم ما يحيط مثل هذا الاستعمال في الإبداع الأدبي من آراء، وأخذ ورد[63].

وهذا لا يعني أن القاص لم يستعمل في حواراته اللغة الفصيحة، بل استعملها وفي مواضع عدّة كذلك وبنوعي الحوار: الداخلي: ذلك الحوار الذي تقوم به الشخصية مع ذاتها، وهو "ضرب من المونولوغ الداخلي يظهر في النصوص والمقاطع السردية"[64] والخارجي الذي يعني: الحوار الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار مشهد محدد داخل العمل القصصي وبطريقة مباشرة[65]. وقد كان للحوار الداخلي نصيب من حوارات قصص هذه المجموعة، ومثالًا لا حصرًا في قصة (المتّهم) يدور الحوار الآتي في داخل شخصية البطل: "ورفعت يدي إلى رأسي.. فحركت عيني، وشددت شعر رأسي، حتى تأكدت تمامًا أنني واع.. لماذا إذن أتوا بي إلى هنا؟ هل فعلت شيئا مخلاً بالواجب، أو الضمير، أو القانون؟!"[66].

وفي قصة (سيارة فارغة وراكب وحيد) وبعد أن أُسقط في يدي البطل، ووجد نفسه وحيدًا في هذه الحافلة التي كانت تكتظ بالركاب قبل قليل: "وقد شيَّعت نظري إلى بعيد لرصد مشاهد الحياة المتهالكة خارج السيارة.. تقريبًا سألت نفسي عن المشوار الذي اعتدت أن أنجزه كل صباح، وتقريبًا لم تسعفني الذاكرة.. كل ما يمكن أن أتذكره الآن أنني كنت أتسمَّع: "فوق الأرض، وتحت الأرض، ويوم العرض عليك"[67] وهو حوار داخلي لخّص في مجمله القضية التي أهمّته من قسوة الحياة، وما يجد مجتمعه من التهميش واللامبالاة، فأعاد المتلقي إلى بداية القصّة مع هذا الدعاء الكريم: "أتذكر دعاء

مموسقًا، لا قيمة لموسيقاه في قبول الله له.. يُنغّم صاحبه الكلمات بصوت ناعم، لا تتناسب نعومته مع قسوة الحياة التي نعيشها.. لم يعد لنا غير: فوق الأرض وتحت الأرض ويوم العرض عليك.."[68].

وفي الحوار الخارجي كذلك ظهرت عدة استعمالات له، ومن ذلك الحوار الوارد في القصة المعنونة بـ (الخروج من الجسد) بعد أن شك الفلاحون واضطربوا في أمر ذلك الرجل الواقف تحت شجرة كبيرة من أشجار القرية من سنوات لا يبرحها، حتى دار الحوار الآتي بين أهل القرية، فسأل أحدهم:

"- هل رأيتموه يأكل الجميز؟

- الجميع في صوت واحد: لا.

- هل رأيتموه يأكل أي شيء آخر؟

- لا.

- هل رأيتموه يقضي حاجته؟

- لا.

- هل رأيتموه جالسًا يومًا ما؟

- لا.

- إذن، فماذا تقولون فيه وهو لا يأكل، ولا يقضي حاجته، ولا يمل الوقوف؟

- الفلاحون في صوت واحد:

- الله أعلم!"[69].

ولم يكن مثل هذا الحوار، وعلى هذا النحو هو الوحيد في هذه القصة، بل كلما ازدادت حيرتهم في هذا الرجل، اجتمعوا وتحاوروا وتساءلوا.

ومن الأمثلة كذلك على هذا النوع من الحوار تلقانا قصة (شاهد عدل)، لكن ما قد يبدو لافتًا في حوار هذه القصة هو أن حوار البطل مع القاضي في المحكمة كان أشبه ما يكون من طرف واحد،

بحيث راح البطل يستفيض في حواره من دون توقف بعد سؤال افترض أن القاضي قد وجهه إليه، وبعد أن بدا متلكئًا في مشيته بسبب إصابة قديمة في كاحله:

"- هذه محكمة.. لها وقارها وهيبتها...

هو يعلم أن للمحكمة وقارها، كما يقر للقاضي بالتجلّة، لكنه لم يكن يعلم أن مشيته جريمة، وأنها .إلى حد ما .تكسر هيبة المحكمة. استجمع بقايا أعصابه المنهارة، وانهمك يرتب بعض كلمات تليق:

- سيدي القاضي: لم يكن الأمر كما تظنون.. نعم إنكم تأخذون بالظاهر، هذا صحيح، لكنما الصحيح أيضًا أن الظاهر وحده غير كاف ؛ فما فهمتوه فيَّ لم يكن صحيحًا البتة...

- الحقيقة .سيدي القاضي .أنني منذ خمسين عامًا أتحمّل عرجي، أو رقصتي .كما تفضلتم بوصفها .أتحملها بآلامها مع كل خطوة أخطوها...

- التقارير الطبية التي معي تؤكد سيدي القاضي أنني مُعاق، وأن مفصل قدمي اليسرى مثبت بمسامير بلاتين، وأنها لا تطاوعني عند المشي وأنها..."[(70)].

ولعلنا نلحظ إجمالًا أن اللغة التي كتب بها القاص عبد الجواد خفاجي هذه المجموعة جاءت لغة أدبية شاعرية، وسهلة بعيدة عن التعقيد أو الغموض في سلاسة وانسياب، كما أن حواراته كانت مباشرة ومختزلة ومعبّرة.

النتائج:

كان ملاحظًا فيما قدّم البحث في إطار المضمون بأن القاص عبد الجواد خفاجي قد ركّز بشكل مباشر من خلال مجموعته القصصية هذه على القضايا الإنسانية والاجتماعية خصوصًا قضايا المهمّشين والكادحين من أبناء الريف المصري.

أما فيما يخص مستوى الأداء الفني، فقد خلص البحث إلى أبرز النتائج الآتية:

- ظهر ميل القاص عبد الجواد خفاجي إلى التجريب، ومحاولة تجاوز أنماط القص التقليدي، والبحث في وسائل وتقنيات جديدة كالسيناريو، وغير ذلك.

- كان الحدث في هذه المجموعة حدثًا متصاعدًا متناميًا.

- غالبًا ما كان القاص خفاجي يمهّد لأحداث قصته مستعملًا حيلة الوصف، والحدث الممتزج بالغرائبية، والحدث الواقع المختلط بالحُلُم.

- ظهرت شخصيات هذه المجموعة القصصية في مجملها شخصيات مأزومة ومهزومة ومغلوبة على أمرها رغم محاولة مقاومة بعضها، وكان صوت القاص هو المهيمن عليها.

- تعمّد القاص خفاجي إخفاء أسماء عدد من شخصياته وتحديدًا الأبطال منها.

- قدّم القاص خفاجي شخصيات قصصه الرئيسة في إطار تلمّس الإصلاح والتغيير، أما الثانوية فقد جاءت في إطار العدمية والتثبيط واللامبالاة.

- ظهر عنصر الزمن بشكل لافت ومحدد في العديد من قصص هذه المجموعة، وكان زمنًا داخليًا بالدرجة الأولى ركّز على المدة الزمنية التي فرضتها الأحداث في محيط وحدود القصة نفسها، الأمر الذي ساعد على دفع الأحداث إلى الأمام.

- عمد القاص خفاجي في مجموعته هذه إلى استجلاب أماكن أخرى من خارج بيئته الريفية.

- ظهر المكان في هذه المجموعة محركًا فاعلًا لكثير من أحداثها.

- نوّع القاص خفاجي في هذه المجموعة من حيث أسلوب السرد بين الضمائر الثلاثة (ضمير المتكلم/أنا)، و(ضمير الغائب/هو)، و(ضمير المخاطب/أنت).

- أكثر القاص خفاجي من استعمال أسلوب (الضمير الغائب) بشكل لافت فاق باقي الضمائر.

- جاء استعمال القاص خفاجي لأسلوب (ضمير المخاطب/أنت) قليلاً جدًا مقارنة بضميري المتكلم والغائب.

- عمد القاص عبد الجواد خفاجي إلى توظيف تقنية من أهم تقنيات الفن السينمائي، ألا وهي تقنية (السيناريو).

- جاءت اللغة في هذه المجموعة لغة فصيحة في جل قصصها عدا مواطن قليلة وردت بالعامية الدارجة.

- كان للحوار الداخلي (المونولوغ) نصيب من حوارات قصص هذه المجموعة.

- تميّزت حوارات القاص خفاجي في هذه المجموعة بأنها كانت مباشرة ومختزلة ومعبّرة.

- جاءت اللغة التي كتب بها القاص خفاجي هذه المجموعة –إجمالًا- لغة أدبية شاعرية، وسهلة بعيدة عن التعقيد أو الغموض، في سلاسة وانسياب.

الهوامش والإحالات:

(1) القضاة، البناء الفني في القصة: 209.
(2) زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية: 74.
(3) برنس، المصطلح السردي: 19.
(4) خفاجي، سيارة فارغ: 11.
(5) نفسه، الصفحة نفسها.
(6) نفسه: 24.
(7) نفسه: 26.
(8) نفسه: 26، 27.
(9) نفسه: 27.
(10) نفسه: 27.
(11) نفسه: 168.
(12) شوشة، وآخرون، معجم مصطلحات الأدب: 97/2.
(13) خفاجي، سيارة فارغة: 64.
(14) نفسه: 67.
(15) نفسه: 32.
(16) نفسه: 45.
(17) نفسه: 65.
(18) نفسه: 67.
(19) نفسه: 172.
(20) برنس، المصطلح السردي: 78.
(21) خفاجي، سيارة فارغة: 14.
(22) نفسه: 16.

(23) نفسه: 17.

(24) نفسه، الصفحة نفسها.

(25) نفسه: 19.

(26) القضاة، البناء الفني: 217.

(27) خفاجي، سيارة فارغة: 114.

(28) نفسه: 119.

(29) نفسه: 17.

(30) نفسه: 20.

(31) نفسه: 33، 35، 39.

(32) نفسه: 153.

(33) نفسه: 24.

(34) زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية: 105.

(35) لحمداني، بنية النص السردي: 167.

(36) يُنظر: القاضي، تحليل النص السردي: 60. بو عزة، تحليل النص السردي: 76، 77.

(37) خفاجي، سيارة فارغة: 11.

(38) نفسه: 29.

(39) نفسه: 52.

(40) نفسه: 56.

(41) ومن تلك القصص: (العريس-المتهم-ليلة أخرى مرعبة-انفلاق البربرع-الجِياد).

(42) خفاجي، سيارة فارغة: 68.

(43) نفسه: 81.

(44) ومن تلك القصص: (من تذكارات الغطيط-تقول التقارير-لماذا يضحك الرئيس؟ -شاهد عدل-قارعة البين بين-سِكِيْنة-فضّة-صورة-القِطّة).

(45) يُنظر: مرتاض، في نظرية الرواية: 189.

(46) خفاجي، سيارة فارغة: 94.

(47) دلشاد، الأنساق السردية: 210.

(48) خفاجي، سيارة فارغة: 8.

(49) نفسه: 9.

(50) نفسه: 10.

(51) عطية، التقنيات السينمائية: 323.

(52) خفاجي، سيارة فارغة: 14، 16.

(53) يُنظر: جنيت، خطاب الحكاية: 117.

(54) خفاجي، سيارة فارغة: 14.

(55) نفسه: 14.

(56) نفسه: 16.

(57) نفسه: 16.

(58) ينظر: عطية، التقنيات السينمائية: 314.

(59) نفسه: 223.

(60) زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية: 79.

(61) القاضي، وآخرون، معجم السرديات: 158.

(62) خفاجي، سيارة فارغة: 25.

(63) يُنظر: القضاة، البناء الفني: 219.

(64) القاضي، وآخرون، معجم السرديات: 161.

(65) يُنظر: عبدالسلام، الحوار القصصي: 51.

(66) خفاجي، سيارة فارغة: 52.

(67) نفسه: 67.

(68) نفسه: 64.

(69) نفسه: 81، 82.

(70) نفسه: 109-111.

قائمة المصادروالمراجع:

1) البحر، محمد صالح، المكان والقبض على واقعية اللحظة- قراءة في رواية أرض الخرابة لعبدالجواد خفاجي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013م.

2) برنس، جيرالد، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م.

3) أبو جاموس، محمود هلال محمد، البنية القصصية في مجموعة موت الرجل الميت لجمال أبو حمدان، الجامعة الإسلامية بغزة، غزة، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج25، ع2، 2017م.

4) جنيت، جيرار، خطاب الحكاية بحث في المنهج، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، 1997م.

5) خفاجي، عبد الجواد، سيارة فارغة وراكب وحيد، أوريس للنشر، القاهرة، 2022م.

6) دلشاد، شهرام، الأنساق السردية في الرواية الجديدة، بحث في الخصائص والتقنيات السردية والأساليب الروائية التجريبية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2022م.
7) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2002م.
8) شوشة، فاروق، وآخرون، معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2014م.
9) عبدالسلام، فاتح، الحوار القصصي تقنياته وعلاقته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1991م.
10) بو عزة، محمد، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر، 2010م.
11) عطية، هيام عبد زيد، التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية (البعد المرئي للنص)، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الكوفة، كلية الآداب، العراق، ع23، 2016م.
12) القاضي، محمد، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مسكيلياني للنشر، تونس، 1997م.
13) القاضي، محمد، وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر. تونس، دار الفارابي، لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دار ثالة، الجزائر، 2010م.
14) القضاة، محمود فليح، البناء الفني في القصة في مجموعة الحصان لهند أبو الشعر، مجلة المنارة للبحوث والدراسات، جامعة آل البيت، الأردن، مج16، ع5، 2010م
15) لحمداني، حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006م.
16) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988م.

Arabic References

1) al-Baḥr, Muḥammad Ṣāliḥ, al-Makān & ālqbḍ ʿalá wāqiʿīyah allḥẓt-qirāʾah fī Riwāyah arḍ al-Kharābah lʿbdāljwād Khafājī, al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, 2013.
2) Barnas, jyrāld, al-muṣṭalaḥ al-sardī, tr. ʿĀbid Khazindār, murājaʿat & taqdīm: Muḥammad Barīrī, al-Majlis al-Aʿlá lil-Thaqāfah, al-Qāhirah, 2003.
3) Abū Jāmūs, Maḥmūd Hilāl Muḥammad, al-binyah al-Qiṣaṣīyah fī majmūʿah Mawt al-Rajul al-Mayyit li-Jamāl Abū Ḥamdān, al-Jāmiʿah al-Islāmīyah bi-Ghazzah, Ghazzah, Majallat al-Jāmiʿah al-Islāmīyah lil-Buḥūth al-Insānīyah, V 25, I 2, 2017.
4) Janet, Gerard, Khaṭṭāb al-Ḥikāyah baḥth fī al-manhaj, al-Hayʾah al-ʿĀmmah lil-Maṭābiʿ al-Amīrīyah, al-Qāhirah, 1997.

5) Khafājī, ʿAbd al-Jawwād, Syārh Fārighah & rākb Waḥīd, Awrys lil-Nashr, al-Qāhirah, 2022.
6) Dilshad, Shahram, al-Ansāq al-Sardīyah fī al-Riwāyah al-Jadīdah, baḥth fī al-Khaṣā'iṣ & al-taqniyāt al-Sardīyah & al-Asālīb al-Riwā'īyah al-Tajrībīyah, Dār Ru'yah lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 2022.
7) Zaytūnī, Laṭīf, Muʿjam muṣṭalaḥāt Naqd al-Riwāyah, Maktabat Lubnān Nāshirūn, Lubnān, 2002.
8) Shūshah, Fārūq, & ākharūn, Muʿjam Muṣṭalaḥāt al-Adab, Majmaʿ al-Lughah al-ʿArabīyah, al-Qāhirah, 2014.
9) ʿAbdussalām, Fātiḥ, al-Ḥiwār al-Qiṣaṣī tqnyāth & ʿalāqatuhu al-Sardīyah, al-Mu'assasah al-ʿArabīyah lil-Dirāsāt & al-Nashr, Bayrūt, 1991.
10) Bū ʿAzzah, Muḥammad, Taḥlīl al-Naṣṣ al-Sardī Tiqniyāt & mafāhīm, al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn, Bayrūt, Dār al-Ikhtilāf, al-Jazā'ir, 2010.
11) ʿAṭīyah, Hiyām ʿAbd Zayd, al-Tiqnīyāt al-Sīnimā'īyah fī al-Riwāyah al-ḥadāthīyah (al-Buʿd al-mar'ī lil-naṣṣ), Majallat al-lughah al-ʿArabīyah & ādābihā, Jāmiʿat al-Kūfah, Kullīyat al-Ādāb, al-ʿIrāq, I23, 2016.
12) al-Qāḍī, Muḥammad, Taḥlīl al-Naṣṣ al-Sardī bayna al-naẓarīyah & al-taṭbīq, Miskīliyānī lil-Nashr, Tūnis, 1997.
13) al-Qāḍī, Muḥammad, & ākharūn, Muʿjam al-Sardīyāt, Dār Muḥammad ʿAlī llnshr Tūnis, Dār al-Fārābī, Lubnān, Mu'assasat al-Intishār al-ʿArabī, Lubnān, Dār Thālah, al-Jazā'ir, 2010.
14) al-Quḍāh, Maḥmūd Fulayḥ, al-binā' al-Fannī fī al-qiṣṣah fī majmūʿah al-ḥiṣān al-Hind Abū al-shiʿr, Majallat al-Manārah lil-Buḥūth & al-Dirāsāt, Jāmiʿat Āl al-Bayt, al-Urdun, V16, I5, 2010.
15) Laḥmidānī, Ḥamīd, Binyat al-Naṣṣ al-Sardī, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Maghrib, 2006.
16) Murtāḍ, ʿAbd al-Malik, fī Naẓarīyat al-Riwāyah, ʿĀlam al-Maʿrifah, al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah & al-Funūn & al-Ādāb, al-Kuwayt, 1988.