

الأشياء وتشكلاتها في القصة القصيرة

أ.د مصطفى الضبع

تملأ الأشياء الكون منازعة الإنسان وجوده ، وكما إنها تفتتح أمامه مجال الابتكار فإنها قد تمثل عائقا يصل حد التحدي، وإذا كان الحكى يتخذ من الإنسان مادته الحيوية فإنه لا ينتزع الإنسان من محيطه دونما اعتماده فى بيئته التى تتشكل من كم هائل من الأشياء. تظل الأشياء على حياها فى الواقع حتى يأتى الفن ليجعلها فى سياق قادر على إخراجها من حيايتها ، فهى تقيم حوارا صامتا بينها وبين الإنسان ، وفيما بينها وبين بعضها البعض ، فالأشياء تستمع للإنسان ولكنه لا يستمع لها ، هى تعبر عن كثير من طبائعه وأحواله ، فهى قادرة على الإشارة إلى حالته الاقتصادية ، والاجتماعية ⁽¹⁾ ، والنفسية ⁽²⁾ .

يحدد المعجم الفلسفى الأشياء بوجه عام : " ما يتصور أو يخبر عنه ويراد به أساسا الموجود ، ويقابل المعدوم " ⁽³⁾ ، ومن ثم تكون مقاربتنا الأشياء معتمدة مفهوما البسيط ، مفهوم الموجودات خلافا للإنسان ، حيث كل ما ليس إنسانا من الموجودات الملموسة ، المتجسدة فى صورتها المادية فهو شئ ، وأن الفن يكون مغرما فى كثير من الأحيان بأنسنة الأشياء بمنحها الفرصة للعبور إلى منطقة نفوذ الإنسان ، إلى منطقة استعارية الطابع حيث تستعير الأشياء من الإنسان روحه أو بعض لوازمه ، فى مقابل التشبؤ الذى ينتقل فيه الإنسان إلى المنطقة المغايرة .

تتوقف الدراسة عند العلاقة القائمة بين الأشياء من هذا المنظور والقصة القصيرة رسدا لأشكال العلاقة وفاعلية الأشياء وقدرتها على تشكيل عالمها ، وتعتمد الدراسة على عدد من النصوص القصصية العربية التى اختيرت لخدمة أهدافها ، ولم يكن اختيارها مقصودا بالمعنى الدقيق وإنما اعتمدت نظام العينة المنتقاة من مساحة القصة العربية للكشف عن معطياتها وللتأكيد على فاعلية الأشياء ومدى قدرتها على خلق بلاغتها الخاصة ومن المنطقى ألا تحيط الدراسة بكل ما صدر من مجموعات قصصية عربية أو ما نشر من قصص فى الدوريات إذ هو كم هائل يصعب الإحاطة به ، ومن ثم لجأ الباحث إلى الاعتماد على المجموعات القصصية دون الدوريات إذ هى تتيح فرصة التعامل مع عدد أكبر من نصوص الكاتب الواحد ، وألا تطرح كل رأى القصة القصيرة للأشياء ، وإنما هى محاولة تطمح للجددة والجديّة معا إلى لفت الانتباه للعناصر الشئئية التى تكاد تكون عناصر لها دورها المنافس لدور الإنسان ، كما أن الدراسة تمثل ضلعا ثالثا مكملا فى منظومة رصد ضلعها الأول : الأشياء فى الرواية العربية ⁽⁴⁾ ، وتوقف الضلع الثانى عند

الأشياء فى الشعر⁽⁵⁾ ، وجاءت الثالثة لتكمل الدائرة لتشكيل منظور سردى لرؤية الأشياء فى القصة القصيرة

مع الأشياء تتسع مساحة الرمز ، عندما يكون على المتلقى بذل الجهد التخيلى لملء المسافة الفاصلة بين الإنسان والشيء ، من حيث دلالة الأشياء على الإنسان ، أو بعبارة أخرى يكون على المتلقى إدراك العلاقة القائمة هناك فى العمق بين الشيء من حيث هو رمز يحيل إلى الإنسان فى النهاية فالإنسان فى النص يحيل إلى نفسه ، مقصود لذاته قد يجسد قيمة ولكنه فى النهاية أناى يحيل إلى نفسه ، فى مقابل الأشياء التى لا تحيل إلى ذاتها بقدر إحالتها إلى الإنسان ، تساعد على تجسيد القيمة ولا يساعدها على تجسيد قيمها الخاصة أو حتى قيمه هو الخاصة إذ هى فى طريقها إلى ذلك ، إلى تحقيق غايتها يكون عليها أن تشعر المتلقى أنه ليس وحده فى هذا العالم وأن هناك كائنات أخرى تشاركه الوجود و أنه حتى يبلغ غاياته بالمعنى الوجودى فعليه أن يستعين بالأشياء وأن وجوده المتراكم على عدد من العلاقات ليست وقفاً على البشر بالأساس وإنما هى وقف على قدرته على إقامة علاقات مع كل عناصر الوجود ، علاقات لها قدر ما من الحميمية مع الأشياء ، مع أشياءه الخاصة ، مع قلمه ، وسيارته ، وسلسلة مفاتيحه تلك التى تعد بمثابة اختزال لما يملك أو يتحكم ، فقط عليه ألا يرسخ فى اعتقاده أنه يمتلك هذه الأشياء وأن قدرته على التحكم فيها أقل بكثير من تحكمها فيه أو على الأقل منافسته فى الوجود والبقاء .

لا تعتمد القصة على شيء واحد ، أو على عنصر شئى واحد كما أن العنصر الواحد لا يستقل بالحضور وإنما يخلق الشيء مجالا حيويًا يعتمد على تناغم بين عدد من العناصر الشئىية ، يبدو هذا واضحا فى كل القصص التى ليس بإمكانها أن تخلو من الأشياء ، وبخاصة تلك التى تستعيد شخصية تاريخية للحلول فى لحظة تاريخية حاضرة ، كما يتجلى فى قصة " وقائع من أوجاع امرئ القيس " (6) حيث يستعيد السارد شخصية الشاعر العربى المعروف " ترك امرؤ القيس درعه عند السمؤال وذهب إلى اسطنبول . قال ساستجير بسطان البرين وخاقان البحرين الملك الذى أخته الخلافة متقادة إليه تجرجر أذيالها . ولن يخذلنى هذا الملك وستكون هديتى له سخية سأجعل نصف مملكتى مصيفا له ولجواريه اكترى ناقرة ركبها وقطع بها الضيافى والقفار " (7) .

الأشياء تشكل وعيا للسارد يستشعره المتلقى ، ويوظفه ، كان من شأنه أن يرى العالم رؤية تسمح له أن يصفه ، وللصفات بلاغتها ، إذ تعبر عن رؤية الواصف للعالم ، فما الصف غير معنى نراه كامنا هناك فى الأشياء ، أو نرى فى هذه الأشياء من المعانى ما يكون متحققا لدرجة يكون ضروريا أن يعبر عنها ، وأن تستجلى عبر صفات يطلقها من يمتلك وعيا عميقا بها وبالعالم .

هنا تكون الصفات نوعاً من تفسير العالم ، أو إصدار الأحكام عليه ، كما أنها تكون بمثابة إشارات يصدرها مطلقاً لتنبيه وعى الآخرين عبر أحكام لها دلالتها ، والصفة تلعب دور الشفرة المرسلّة من مطلقها لهؤلاء الذين يجب عليهم تلقيها ، وفك شفرتها أو على أقل تقدير البحث عن سببية اختيار صاحبها لها دون غيرها واصطفائها لأداء دورها الدلالي ، عبر تحكم وعيين : وعى المرسل ، وعى المرسل إليه .

فى القصّة القصيرة تتشكل الأشياء معلنة عن نفسها ، معتمدة منطقيين أساسيين : منطق العتبة الأولى (العنوان) ⁽⁸⁾ ، ومنطق المتن ، فى الأولى ينفرد الشيء فى الغالب بمساحة النص الموازى الضيق (العنوان) ، مقارنة بالنص ذى النطاق الأوسع ، مما يجعل النص داخل فى سياق العنصر الشئى ، خلافاً لمنطق المتن حيث يدخل الشئ فى سياق النص متجاوزاً مع عناصر أخرى بشرية فى المقام الأول .

تتحرك الأشياء فى فضاء النص أو فى العالم الذى يتحدد بالنص خالقة أنماطاً لحركتها ، هى أنماط داخلية بعمق فى تشكيل ثقافة المكان والإشارة إلى ثقافة الشخصية ، والكاشفة بصورة أعمق عن علاقة الإنسان بالكون ممثلاً فى أشياءه ، وبممكننا فور التعرف على طبيعة المكان المسرود أن يرتفع أفق التلقى عبر ارتفاع أفق التوقع بما يكتنزه المكان من مفردات الأشياء بدايةً مما هو ذو طابع كوني ⁽⁹⁾ إلى ما هو ذو طابع إنسانى .

ثمّة علاقة كائنة هناك فى العمق بين القصّة القصيرة من حيث هى مساحة محدودة من الحكى ، و المدى المتاح لرؤية الإنسان للأشياء بوصفها مساحة محدودة داخلية فى وعيه بالحياة والبشر ، فالمساحة الزمنية المتاحة للإنسان لإدراك الأشياء والتأمل فيها باتت ضيقة بفعل الحياة ذات الإيقاع المتسارع ، ومساحات التأمل المتأكلت فيما هو متاح له فى اللحظة التاريخية الراهنة .

أنماط التجلى

تتخذ الأشياء مجموعة من الأنماط المعتمدة لتجليها فى القصّة ، منها :

- 1- الأشياء / العتبات.
- 2- الأشياء المسرود عنها وبها .
- 3- الأشياء / الزمن.
- 4- الأشياء علامة لغوية .

وتشكل هذه الأنماط مجتمعة الأبعاد المختلفة للأشياء تلك الأبعاد التى لا تختلف فى مضمونها عن الأبعاد المميزة للمكان والمشكلة من : البعد الفيزيائى ، والبعد النفسى ، والبعد الهندسى ، والبعد التاريخى ، والبعد الأسطورى ، وهى أبعاد لا تتضح تفصيلاً حسب طبيعة القصّة

القصيرة مما يجعلها خاضعة لمبدأ التكتيف والحوار الصامت وكلها تتضافر لتشكيل مساحة حضور الأشياء ومن ثم الكشف عن أسطوريتها المانحة تميزا فارقا عن الإنسان .

وحسب جغرافية حلول الأشياء في النص ، يمكن تقسيم هذه الأنماط إلى قسمين أساسيين : العتبة والمنتن ، يضم القسم الأول العتبة النصية (العنوان) حيث يطرح الشيء نفسه عبر العنوان في حين يضم القسم الثاني بقية الأنماط التي تمثل المساحة التي تتكشف خلالها فاعلية الشيء ومدى قدرته على إنتاج الرمز، وهو ما قد ينجح العنوان في طرحه ، فالعنوان في كثير من الأحيان يقف محايدا ، مباشرة قد يحيل متلقيه إلى مرجعية خاصة ولكنه أبدا يظل محايدا دون النص أو قبل أن يتولى المتن بث قدر من المجاز فيه يجعله قادرا على البقاء بأن يجعل من المتن مساحة إخبارية إعلامية عنه في المقام الأول .

أولا : العتبة

لا تقبل الأشياء وظيفة تتأسس على وجود عابر وإنما تقبل الوظيفة المؤسسية على وجود أساسي يتشكل من عنصر عمدة في النص من حيث كونه عنصرا غير قابل للاستغناء عنه ، ليس قابلا للحذف نعتي العنوان المؤسس على مكون شيئي⁽¹⁰⁾ يتشكل بالأساس عبر صيغتين أساسيتين :

أولاهما : المفردة المباشرة تلك التي تنص على مفردة الشيء في صيغها وأوضاعها المختلفة (تنكييرا ، أو تعريفا ، أفرادا ، أو جمعا) بحيث يطرح الشيء نفسه بداية متصدرا النص القصصى ، ومتصدرا إنتاج الدلالة التي ليس من الممكن إنتاجها بعيدا عن الارتكاز على مفردة الشيء ، تلك المفردة التي تعمل بداية على طرح معنى أكثر اتساعا يشمل كل المعانى المتاحة للمفردة في صيغتها المباشرة ، فهي قبل القراءة تشير إلى الكثير من المعانى الدالة على كل ما هو مادي أو ما هو معنوي معتمدة المدلول الأوسع لما تطرحه المفردة / العنصر وتأخذ في معظمها صيغة الجمع متصدرة تركيب العنوان ، آخذة عددا من الوضعيات ، منها :

أ- وضعيات اللفظ الموصوف :

- 1- الأشياء النفيسة ، محمد عبد الحليم عبد الله (¹¹) .
- 2- أشياء تخصنا ، خيرى شلبى (¹²) .
- 3- أشياء للحزن ، محمد الراوى (¹³) .
- 4- الأشياء على غصن أخضر ، نبيل عبد الحميد (¹⁴) .
- 5- أشياء صغيرة ، طالب الرفاعى (¹⁵) .
- 6- أشياء صغيرة ، عبد الرحمن شلش (¹⁶) .
- 7- أشياء مختلطة ، شريف عبد المجيد (¹⁷) .
- 8- أشياء صغيرة بيضاء ، سيد عبد الخالق (¹⁸) .

- 9- أشياء لا يدركها ، عبد العال الحمامصي (19) .
- 10- أشياء لا ترد ولا تستبدل ، ميرفت العزوني (20) .
- 11- شيء يموت ، حنيضة فتحي (21) .
- 12- شيء حدث ذات مرة ، منى الشافعي (22) .

ب- اللفظ منفردا :

- 13- أشياء ، هدى النعيمي (23) .
- 14- أشياء ، محمد الشرقاوي (24) .
- 15- أشياء ، إيهاب الدكروري (25) .
- 16- الأشياء ، عبد المنعم فرج (26) .

ج- اللفظ تابعا :

- 17- الرجل والأشياء ، إبراهيم أصلان (27) .
- 18- لكل شيء أوان ، محمد عبد الحليم عبد الله (28) .
- 19- كل شيء على ما يرام ، السيد نجم (29) .
- 20- لا شيء ، بوراوي سعيدانت (30) .

د- اللفظ فاعلا :

- 21- حتى تكتمل الأشياء ، محمد الفخراني (31) .
- 22- يوم ماجت الأشياء في بعضها ، مصطفى الأسمر (32) .

ثانيهما : المفردة غير مباشرة : وفيها يظهر الدال للانتماء إلى جنس الشيء حيث تأتي العناصر الشبئية آخذة الأوضاع السابقة تقريبا في صورة أكثر اتساعا من المفردة حال المباشرة ، وهي أوضاع وصيغ متعددة ، منها على سبيل التمثيل لا الحصر:

أ- العنصر مفردا منكرا :

- بوابة ، جمال الغيطاني (33) .
- قضبان ، مكحلة ، مرآة ، بشرى محمد أبو شرار (34) .

ب- العنصر مفردا معرفا ، ومنه :

- المعدية ، محمد حسن عبد الله (35) .
- الصندوق ، الصفارة ، عبد الحكيم قاسم (36) .
- المكحلة ، هدى النعيمي .
- النخلة ، محمد الشرقاوي .
- الدخان ، السيد نجم .
- التراب ، عبد العال الحمامصي .
- الكاميرا ، القطار ، الباب ، عز الدين نجيب (37) .
- السور ، السرير ، المستنقع ، الدهليز محمد الراوي .

- التمثال ، محمد البساطي (38) .

ث- العنصر موصوفا :

- الطبلت الصغيرة ، العصا البيضاء ، إبراهيم الدرعوشي (39).

- الطاقية المسكونة ، الكحكة الحجرية ، أمين ريان (40) .

ث- العنصر مضافا :

ج- صخرة الكومبو ، بلال فضل (41) .

وجميعها صيغ داخلية في مقدرات النص الفنية ، كما أنها تقوم بدور المحفز للمتلقي حسب مساحة التشويق التي تبثها معتمدة الفروق الدلالية بين عنصر في صيغة التنكير وآخر في صيغة التعريف مثلا ، وبين عنصر منفرد يتصدر النص ، وآخر ينازعه الصدارة عنصر آخر ، ثم إنها منذ الوهلة الأولى تكشف عن مساحة من ثقافة الأشخاص ، ولامح جغرافية المكان .

ثانيا : الأشياء المسرود عنها وبها

في القص التقليدي (42) لا تمتلك الأشياء قدراتها الدلالية الراهنة ، وإنما كانت تعمل في النصوص بوصفها ديكورا ، تابعا للإنسان يمنحه بعض مميزات الاجتماعية (كأن يمتلك سيارة ، أو مالا ، أو عقارات) ، ويتخذ الشيء هنا عددا من الأوضاع من أظهرها أن يكون العنوان مكونا شيئا يتكرر في الاستهلال ، فلا يكون هناك فرصة للمتلقي لأعمال الخيال والمشاركة في تشكيل الصورة ، تبدأ قصة "القلنسوة الصغيرة" هكذا : "قلنسوة من الصوف نسجتها يد الأم في الأشهر الأخيرة السعيدة قبل أن تضع مولودها الأول ، والأم من طبعها تضع قلبها في كل شيء تصنعه لابنها حتى قبل أن تراه العين " (43) هنا تكون الأشياء داخلية في نطاق ما هو مسرود عنه وليس به ، يكاد النص يقدم تاريخا ما للعنصر الشئى ، ويكاد يمثل سمته عامة في كثير من القصص ذات الطابع التقليدي ، إضافة إلى سمته أخرى تتمثل في تلك الأشياء التي تبدو مجانية في سياق السرد والتي تأتي عرضا لتقدم حدا أدنى من الدلالة .

الأشياء ههنا تبدو محايدة تحكى القصة عنها ولا تقدمها داخلية في سياق الأشياء الدالة أو الأشياء القادرة على المشاركة في النسيج الحكائي بصورة أقوى ، ولكنها صورة أوشكت أن تزول بشكل عام وحلت محلها تلك الأشياء التي تتأبى على أن تظل عند حيادها ، وقد تمردت على وضعيتها في المتن ، في المناطق المحايدة وانطلقت إلى توسيع مجال عملها بداية من العنوان كما رأينا سابقا .

عندما يحل الشيء فى العنوان فإنه يهيئ المتلقى لاستقبال قصة الشيء ، الشيء بوصفه بطلا ، ويوصفه قادرا على أن يشغل مساحة كبرى من إنتاج الدلالة ، الأشياء هنا داخلته فيما يمكن تسميته بوعى النص ، ذلك الوعى الذى يتشكل وفق منظور السارد ليقدم سياقاً سردياً يمكن الحكم على قدراته الدلالية عبر قدرته على بث الحياة فى أشياءه .

فيما استلهمت القصة العربية الكون وعناصره ، العالم وأشياءه ، والإنسان ومحيطه الشيئى تكررت مجموعة من العناصر ذات الدلالة ، ليس لأنها تكررت بصورة المصادفة أو لمرجعيتها الثقافية المشتركة وإنما لأنها بدرجة كبرى تطرح رؤى مختلفة للعنصر الواحد موظفاً عبر رؤية أكثر من كاتب ، نتوقف عند ثلاثة أشياء منها (الصندوق - القطار - النافذة) تتنوع بين الجزئى الثابت المكانى الذى لا يستقل بذاته (النافذة) ، والكل المتحرك (القطار) الذى يحتوى على العنصر السابق مشابها البيت بوصفه الكل للنافذة ، ثم الزمنى ، التاريخى الجامع بين الثبات والحركة الاستقلال والاتصاف (الصندوق) .

أولاً : الصندوق

يعد الصندوق علامة سردية ذات طابع تراثى ، يكاد يمثل عنصراً منتزعا ، أو متسرباً من النصوص الحكائية القديمة كما فى ألف ليلة وليلة ، محتفظاً بأسرارها ، وحكاياتها ، وغموضه ، ويمكن رصد ثلاثة أشكال للصندوق متصدراً النصوص التى أوردته :

- مفردة معرفة: الصندوق لعبد الحكيم قاسم ، الصندوق لبدرنشات (44) ، والصندوق لأحمد محمد حميدة (45) ، الصندوق لمحمد جراح (46) .
- اللفظ مضافاً : صندوق مارتينا لعائد خصباك (47) ، صندوق بريد لبشرى أبو شرار (48) صندوق الحواديث لمحمد مقبل (49) ، صندوق عم آدم ، علاء عبد المنعم (50) .
- اللفظ موصوفاً : الصندوق الأسود لفؤاد الحلو (51) .

والأشكال جميعها تمثل صيغاً تتأسس عليها وظيفة الصندوق ، تلك التى لا تبتعد عن الوظائف القديمة ، ويمكن رصد أربعة أنماط أساسية اتخذها الصندوق ، تمثل مراحل ذات طابع زمنى :

أولها : الصندوق الحلم ، صندوق الكنز كما يرد فى الحكايات القديمة ، كاشفاً عن ثقافة إنسان النص وطموحه أن يمتلك مقررات الغنى والثروة بالحصول على الصندوق معتمداً على أدوات عصره أو على ما يمتلكه من أسلحة يهدف إلى تحقيق مظامحه : " الفأس هى ماله وسلاحه .. فرضت عليه صداقتها ..! يدها تعرف كفيه ، ويداه تحفظ مقاسها .. تمنى كثيراً وهو يهوى بها ويدمى الأرض بسلاحها أن تكشف

له عن ذلك الصندوق .. الكنز .. عن مال كثير طالما تمناه وبنى قصورا مع حكاياته . لكنها لم تكن لتصطدم إلا بالحشاش ، ونباتات طفيلية كثيرة لا تنتهى " (52) .

ثانيها : الصندوق القناع أو الصندوق الرمز الذى يعتمد النص فى صورته التقليدية غير المقصودة لذاتها ، فالسارد يستثمر فكرة القناع مسقطا ما يريد قوله عن عصره فى صورة مغايرة " فى قصر مهول .. تكون القاعة رحيبة ذهبية والأعمدة مرمرية .. عرش فاخر ينتصف المكان .. السلطان يروح ويجئ ثم يتوقف أمام صندوق كبير يفترش الأرض " (53) ، ويروح السلطان يستجوب الصندوق الذى لم يفصح عن سبب وجوده فى القصر حتى يشير الوزير إلى أن الصندوق ربما كان فى حاجة إلى الاختلاء بالسلطان وعندها يبدأ الصندوق فى الكشف عن مكنونه : " يبدأ الصندوق فى التحرك ويزحف رويدا فى اتجاه كرسى العرش يتبعه السلطان حذرا مندهشا .. يتوقف الصندوق ويشرع فى رفع غطاءه شيئا فشيئا .. ويكون السلطان على القرب ينظر ويتطلع .. يمد يده فى قلب الصندوق ويرفعها بمجموعة من العملات الذهبية ثم يدعها تتساقط من بين أصابعه محدثة رنينا عاليا مبهرًا .. ولا يقوى السلطان على مقاومة الذهول .. ثم يبدو كأن الصندوق يشرح ويتحدث وكأن السلطان يستمع مأخوذا ويرد ويتحمس " (54) وعندها يتحول موقف السلطان ليصدر أوامره بان يوضع الصندوق بجانبه على العرش ولا يكتفى بذلك : " أمر ملكي .. حطموها جميع الصناديق .. صناديق الشكاوى .. صناديق الأسعار .. صناديق الإعانات .. صناديق الانتخابات .. لن يكون فى هذه السلطنة إلا هذا الصندوق .. أقبل أيها الوزير .. قدم التحية والولاء لجلالة الصندوق وأطع أوامره ، ويتقدم الوزير بخطو ثقيل .. ينحنى بنصفه إلى الأرض باحترام .. بينما يتمركز الصندوق فى ركنه من كرسى العرش .. ويهز رأسه بابتسامة " (55) .

ثالثها : الصندوق المخزن وهو الصندوق الذى يختزن الحوادث مرتبطين بزمان مضى ، زمن الطفولة عند من هم شباب " تتحلق كل مغربية حول صندوقه الخشبي ونرنو بأعين متوثبة إلى عالم الحوادث الأسطورية المزدانة ببطولات الهلالى ، الموشاة بطلعة ست الحسن البهية " (56) ، أو زمن الشباب عند من هم على أعتاب الشيخوخة : " يقولون عنه باستهتار : - إنه صندوق مبروكة .. ولا يبالون أن يصنعوا " (57) عليه حتى قفص الفزاريج . ترفع القفص وتنحيه بعيدا . تمسح بكفيها بل وبطرف ثوبها ظهر غطاء الصندوق العزيز الذى كان يوما ما مصفحا بالصفحة البنفسجية الجميل ، كان يوما ومات من حياتها مع أنه كان أجمل يوم " (58) .

رابعها : الصندوق الألى ، آلت التواصل عبر البريد ، خالقا نموذجا يقترب من النموذج النفسى الذى يتوق إليه المغترب بفعل اتساع المساحات بينه وبين الوطن والأهل : " من سنوات العمر الراحلة أعرف شكله ومكانه ذلك المربع الحديدى بلونه الأخضر

كحبة زيتونة من بلادى ، يظهر لى بفتحته الضيقة ومداد أبيض طلى عليه رقم 1007 ، أعرف عتبة المكان التى أخطو عليها كلما قصدت الذهاب هناك " (59)

ثانيا : النافذة

تمثل النافذة عنصرا شيئا ثابتا ، يأخذ طابعا مكانيا ، يقوم بدور الرابط بين الداخل والخارج والمعبر بين حيزين ، والأداة للانفتاح على العالم الخارجى بكل ما يضم من عناصر وأشياء ، إن ضيق النافذة لا يمنعها من أداء دورها المعرفى ، منحها الإنسان فرصة الاستكشاف ، وفرصة إدراك ما ليس متاحا فى الداخل .

النافذة بالنسبة لمن فى الداخل عيونه على الخارج ، وهى بالنسبة لمن هو فى الخارج محاولة لسبر أغوار الداخل ، وهى العيون التى تترصده فى حركته الخارجية .

تأخذ النافذة صورتين (النافذة والشباك) ، تأخذان صيغا

متعددة، منها :

- اللفظ مضردا معرفا (النافذة) متكررا عند محمود البدوى (60) ، وبهاء طاهر (61) ، وحسب الصيغة نفسها تأتى مضردة الشباك عند هالته قرنى (62) .
- اللفظ موصوفا أو مخبرا عنه : نافذة فى الدور الخامس والثلاثين لنجيب محفوظ (63) النافذة المغلقة لبسمته الخطيب (64) ، وكانت النوافذ مغلقة (65) .
- اللفظ مضافا : نوافذ يوم جديد ، ليلى محمد صالح (66) .
- اللفظ مضافا إليه أو مجرورا بحرف الجر: إغلاق النوافذ لإبراهيم عبد المجيد (67) ، ضوء شاحب فى النافذة لسيد الوكيل (68) ، وردة النافذة لسهام بدوى (69) .

فى قصته " نافذة فى الدور الخامس والثلاثين " يرسم نجيب محفوظ صورة لنافذة تلعب دورين أساسيين : الإدراك والعبور ، إدراك صاحب البيت حقيقة الوجود الخارجى : " استولى على الإعياء والإرهاق ، وذات يوم وجدتني أطل على المدينة من هذه النافذة ، عند ذاك ألهمت الحقيقة دفعة واحدة ..

- الحقيقة ؟ .
- وهى أن الهموم لا وجود لها .
- أين ذهبت ؟
- لم أر إلا مدينة مجردة .
- المدينة نفسها تختفى إذا ارتفعت درجة مناسبة " (70) .

ثالثا : القطار

يمثل القطار وعاء بشريا ، وصورة مكانية متحركة ، تجمع بين أخلاط من الثقافات المتنوعة بتنوع البشر ، والسارد - أى سارد - لقصة تدور أحداثها فى قطار لا يتوقف عند مجرد سرد مساحة من الحكايات حول شخصية واحدة فهو منذ اللحظة الأولى يطرح توقعا بأنه سيكون مراقبا لما هو داخله كإنسان ، وداخل القطار بوصفه حيزا ، وخارج القطار بوصفه أفقا لخيال يتسع ويضيق ، ويتمدد بتمدد الزمن نفسه . فى القطار يصبح الآخرون من المشاركين للحيز الزمانى (زمن الرحلة) يصبحون زمنا حاضرا ، فيما يتحول الآخرون فى الخارج إلى ماض مستمد (بالفتح) ، ماض تستمد منه الذاكرة معينها ، لذا تتعدد الأزمنة فى النص القطارى ، إذ يتحول النص فى الأغلب إلى مساحتين زمنيتين : الماضى والحاضر ، يتسع الماضى لمن يمتلك السيطرة على السرد ، ويتحول الحاضر إلى علامة للحاضر الآنى ، ويروح النص يزواج بين الاثنين فى حركة تبادلية واضحة المعالم والمتأمل للنتائج القصصية العربى يقف أمام نقطتين لهما أهميتهما فى هذا السياق :

- أن أكثر النصوص القصصية المتضمنة القطار نصوص مصرية ، حتى يمكن القول أن القطار تيمت مصرية فى القص ، وأنه يمثل صورة ، وعنصرا متكررين فى هذا النوع من القصة ، لا فرق بين الرواد فى القصة المصرية (محمود البدوى ، محمود تيمور ، وغيرهما على سبيل المثال) أو الجيل الجديد من كتاب القصة المصرية ومرورا بمن يمثلون جيل الوسط .
- وأن أكثر تجليات القطار فى القصة المصرية (وفى الإبداع المصرى بصفة عامة) يكون عند هؤلاء الذين ينتمون بأصولهم إلى صعيد مصر ، حيث يكون القطار بمثابة الحبل السرى الذى يربطهم بالعاصمة (القاهرة) أو بشمال مصر مما يجعل من تناول هؤلاء للقطار مختلفا عن تناول غيرهم ممن لا ينتمون للجنوب .

والقطار الذى ظهر عند محمود البدوى بوصفه موضوعا قصصيا ، واكب القصة القصيرة فى تطورها إلى أن أصبح علامة دالة على كونه تقنية لا موضوعا ، و تكتيكا قادرا على أن ينتج الكثير من الدلالات فى سياق القصة القصيرة ، تظهر عبر مستويات سردية متعددة .

يعد القطار علامة منتجة قبل النص ، كائنات قبل إنتاج القصة ، ماثلة فى واقع متعين ، له أبعاده الاجتماعية والنفسية فى علاقته بالبشر وعلاقة البشر به ولكنه عندما ينتقل إلى سياق النص القصصى يكون له الصورة المغايرة التى يكون لمجرد اختيارها من الأسباب ما يحفز المتلقى على أن يبحث فى وعن هذه الأسباب وصولا إلى العلاقة التبادلية بين النص والعلامة المختارة ، والنص عندما يستثمر

الدلالات الكامنة في القطار يخالف الواقع بأن يشحن العلامة المختارة بهذا الكم الهائل من الرموز والدلالات والاسقاطات التي من شأنها أن تجعل القطار علامة على الواقع قبل أن يكون عنصرا من عناصره ، والقطار بدوره عندما يحل في النص يغير الرموز الأخرى التي يمكن استخدامها في هذا السياق نقلا من الواقع ، فالسيارة مثلا قد يمتلكها الفرد فتكون علامة على وقع اجتماعي وعلى درجة في السلم الاجتماعي ، ويكون لذكر موديلها و زمن انتاجها الدلالة الواضحة على هذا التدرج الاجتماعي الواضح ، ولكن لأن أحدا لا يمتلك قطارا أو ليس هذا من المعهود في حياة البشر ، فإنه يصبح علامة على مجتمع ورمزا لتقدم أمة وتدرجها في سلم المدنية .

لا تميل القصة القصيرة إلى رسم قطار ذي صفات مغايرة لما نعرفه من قطارات ، والقصص جميعها تشترك في:

- تصوير القطار في أبعاده الفيزيائية والجغرافية .
- وأنها لا تعول كثيرا على الصفات المختلفة له ، وإنما هي تعول على ما يحدث فيه .
- وأنها تشير له عبر رحلة سفر ، حيث يأتي حدث السفر سابقا للمتن الحكائي من خلال العتبة الأولى (العنوان) الذي يأتي محملا ببنية دلالية تشير للعنوان أو ما يتعلق به :
- القطار ، حسن نور (⁷¹) .
- القطار على الشاطئ ، نجدى إبراهيم (⁷²)
- القطار لا يصل إلى البحر ، منار فتح الباب (⁷³)
- قطار الشمال ، عز الدين نجيب (⁷⁴) .
- القطار على الشاطئ ، نجدى إبراهيم (⁷⁵) .
- القطار ذو الغلاف الأزرق ، عبده جبير (⁷⁶) .
- طفل القطار ، نعمات البحيري (⁷⁷) .
- سفر جمال الغيطاني (⁷⁸) .

تختزل الأحداث المسرودة في القطار العالم السردى بكل تفاصيله التقليدية ، حيث النص يتحدد عبر مستويين : مستوى تقليدي يطرح نفسه للوهلة الأولى متشكلا من الزمان والمكان والأحداث والشخصيات ومستوى مغاير ، قال ، أعمق هو مستوى الرمز ، ويمكن للمتلقى أن يدرك بسهولة هذه العلامات التقليدية :

الزمان : حيث تهتم النصوص برصد لحظة زمنية محددة إن لم تحدد مباشرة ، فإن الملامح التي تتجلى في حركة المسافرين والمودعين والزواية التي يرصد منها السارد مسرح الأحداث يمكنها ببساطة أن تشي بملامح اللحظة الزمنية بصورة حاسمة : " حرصت على حجز مقعد مفرد إلى الجانب الأيمن حيث يمكنني رؤية

الطريق المحاذي للخط الحديدي والمدن المتعاقبة المطلّة على الترعّة ، كذا المزارع الممتدة ، والبيوت المتناثرة ، وأشجار النخيل التي تزداد كثافتها وتراصا كلما ازداد الإيغال جنوبا " (79)

وهي صورة نستنتج منها دالتين تمثلان قيمة واضحة :

- كون الوقت نهارا والا ما استطاع السارد أن يبصر هذه المجموعة من الصور التي يقدمها بوصفها صورة مدركة بصريا ، تمتد من خلال العطف المتعدد الدال على امتداد المشهد بتعدد حرف العطف (الواو) ، وهو مالا يمكن حدوثه إذا كان الوقت ليلا.

- كون السارد عالما بالطريق ، على دراية بتفاصيله إلى حد كبير ، والمكان ليس مجهولا بالنسبة له ، وهو وإن كان يقطع الرحلة داخل الرحلة ، بمعنى أنه يتحرك في الذاكرة ، فإنه ليس مقدما على مجهول واختياره للجانب الأيمن لارتباطه بذكرى / ذكريات خاصة بهذا الجانب ، والأمر لن يختلف بالطبع بالنسبة لشخص يقطع رحلة مجهولة يقارنها للمرة الأولى ، ولكنه فيما يبدو على دراية بالمكان في جوانبه المختلفة ، وبعض تفاصيله الدقيقة .

المكان : وهو القطار الذي يعد مكانا داخل المكان ، متحرك ، يشبه حدثا متغيرا ، والنصوص تعتمد على تصويره في حالتين :

- الثبات/الحركة .

- الحركة/ الثبات.

والحركة من شأنها أن تحرك العالم خارج القطار وداخله من ناحية ، وتحرك الانفعالات والذكريات داخل الإنسان من ناحية أخرى ، والأحداث في هذه الحالة تتحرك عبر أمكنة ثلاثة متداخلة :

- الفضاء الخارجي (خارج القطار) .

- القطار .

- المسافر .

مما يجعل المكان في تداخله يشبه البصلة في تداخل طبقاتها.

الأشخاص : ولا يتوقف القطار عند كونه مكانا ساكنا أو متحركا ، وإنما يتحول إلى شخصية تبادل الإنسان العلاقة أو لغة التواصل " وكأن القطار كائن عاقل سيسمعني " ، وحالة الوحدة التي يعانيها المسافر في القطار تجعله يشعر بإنسانيته ما تجاه هذا القطار الذي يتحول بدوره إلى شخصية شبه إنسانية .

الحدث : ما إن ينطرح القطار بوصفه محتضنا للحدث المسرود حتى يوضع المتلقى عند حافة التوقع ، توقع الجديد المرتبط أو المترتب على حركة القطار ، والأحداث هنا تترتب على حركة القطار الأخذ في التقدم فحركة القطار معناها حركة النص المسرود ، وإذا كان ثبات المكان يحرك الخيال بدرجة ما فإن

حركته تعمل على تدفق الخيال بصورة أكبر ، ومن ثم تقدم عملية الحكى مكتسبة قدرًا كبيرًا من الخصوبة التي تعمل على إنتاج القدر الأكبر من دلالة النص وإمكانياته.

القطار بهذه الكيفية يقدم للسرد مجموعة من العلامات الدالة ، والقادرة على المشاركة بقوة في إنتاج الدلالة :

1- القطار المنتج للسرد : يترتب على حركة القطار أو الاستعداد لهذه الحركة أن تنتج مجموعة من النصوص السردية تشكل مجموعة قصصية قوامها سبعة عشر نصا " قصص من النجلى " لأمين ريان. عند ما يمر قطار الصعيد فى منطقة النجلى يقسمها قسمين ، يصبح كل قسم منها عالما خاصا له حكاياته وخصوصيته وتحول القطار إلى قانون يحكم حياة الأفراد فى حركتهم بين قسمى المكان " فصول مكبر الأذان هو الشيء الوحيد الذى لا يعوق عبوره المزلتان منذ شطرت السكة الحديد هذه المنطقة إلى قسمين .. يعرف أحدهما بالسبتية والآخر بحى النجلى " (80)، واستطاعت القصص أن تقدم عشرات الأشخاص والأحداث التى لازمت حركة القطار وترتبت عليها ، مما جعل للمزلتان أسرارهن وللنجلى أعرجه وهلاله وعنتره ، وغيرها من شخصيات العالم الذى قسمه القطار إلى عالمين متميزين

2- القطار رؤية فنية :

لأن الإنسان محكوم فيه بحركته (حركة القطار) فإنه يتحول على مستوى المكان إلى معبر بين مكانين وبؤرة زمنية للذاكرة التى تنفتح أبوابها ، ويصبح بإمكان الإنسان أن ينتقل بين ما قبل القطار وما بعده أى ما قبل الرحلة وما بعدها ، الماضى والمستقبل ، إنها رحلة روحية فى أعماق الذات التى بات بإمكانها أن تنفصل عن عالم القطار المتحرك جانحة إلى عالمها شبه الساكن يقول السارد فى قصة " سفر " : " عند بدء سفرى ألوذ بوحدة ، ولأرغب فى مخاطبة من يحاورنى ولا أسعى ، أرحل فى رحلى فأمضى إلى ما كان وأستشرف ماسيكون أحاول النفاذ فى كنهه مالم يكن ومالن يكون ، ماهو غير كائن ، أرى مالم أره ، مالم تساعدنى أيامى المنهكة على استبصاره " (81) .

بعدها يروح القطار يمثل نموذجا لاختزال العالم مستثمرا حالة لا يعيشها الإنسان إلا فى القطار حيث هو محكوم بمسيرة حركة العالم الذى يجابه فيه هذه الحركة المسيطرة . فالإنسان يدخل هذا العالم بوعى سرعان ما يتغير أو ينقلب إلى وعى يحرك خياله حركة ذاتية تغوص فى الزمن بفواصله (الماضى - الحاضر - المستقبل) .

ثم تتعدد الرؤى الفنية التى يمكن من خلالها استكشاف الوظائف المتعددة للقطار منها :

- **القطار / القدر :** حيث يتحرك القطار تتحرك رحلة موازية هي رحلة الإنسان على الأرض رحلته القدرية وخطواته المحددة سلفا من لدن قوى القدر : " أستعيد سفراتي العتيقة بصحبة والدي وأشقائي ، عينا أبى وقعنا على ما أمر به الآن ، قطعنا الطريق مرات " (82) .

- **القطار / استشراف الزمن :** حركة القطار تمتد للإمام فيما الخيال ينسحب لحركة معاكسة ، مضادة ، وفق القاعدة الفيزيائية (لكل فعل رد فعل مساو له فى المقدار ومضاد له فى الاتجاه) يعبر القطار الوقت وتعبر الذاكرة الإنسانية اللحظة لتستشرف زمنا مغايرا غنيا بكل ما هو مختزن يشكل تاريخا مستعدا من عدد من البقع الزمنية ، وتجعل السارد داخل فى لحظة صوفية تنمى فيها حدود الزمن ، وتتدرج لتتحول إلى مساحة لها بعدها الأسطوري المؤسس على الحركة ، فالسارد وفق حركة القطار وحركة الذاكرة يغير المشاهد ، ويصل إلى نقطة أبعد بكثير مما يمكن مراقبته بالعين ، هنا يتوقف فعل العين ، لتنتقل الحواس الأخرى : " كم انقضى من الوقت ؟ ، صرت إلى رحيل ، إلى حضور ، إلى وصول ، تأخذنى إغفاءة ، يوقظنى صقل رأسى وميله المفاجئ ، صوت العجلات ، النخيل خارج القطار ، الأشجار المولية إلى الخلف بسرعة ، لم أدر النقطة التى وصلنا إليها ، عندما فتحت عيني فرأيت بلادا نائية ، وقرى لا أعرفها ، ورجالا من الزمن القديم يعبرون جسورا من أخشاب النخيل ، وبيوتا متضامات ، وشيخا عجوزا يرتدى عمامة خضراء " (83) .

ثالثا : الأشياء والزمن

ونعنى بها تلك الأشياء المعتمدة على تاريخ مسبق ، حتى باتت مقترنة بحدث تاريخى أو بتاريخ يجعلها علامة عليه فقميص يوسف عليه السلام ، وحوت يونس عليه السلام ، وغيرها ، تصبح علامات مؤسستة للتاريخ من ناحية ومن ناحية أخرى تصبح سقفا أو مستوى لكل ما يجانسها من أشياء .
الأشياء هنا تخلق تناسبا مع وقائع وأحداث ونصوص سابقة ، وتحرك متلقيها بين قطبين أساسيين : النص السابق فى سياقه التاريخى ، واللاحق فى سياقه المغاير ، وليس بإمكان المتلقى أن يتجاوز السابق إن هو أراد أن يلم بدرجته أعمق باللاحق ذلك الذى ينفتح ليصنع تاريخا له يمتد بطول المساحة الزمنية بين النصين فى اقترانهما بأحداث معينة
فى قصته " يوسف والرداء " يربط إبراهيم أصلان بين بطله والشخصية الماثورة (شخصية يوسف عليه السلام) ، عبر الرداء (القميص) الذى يخلق مجالا حيويا من العلامات الدالة ، تلك التى يمكن بلورتها فى :

1- عنوان القصة يجمع بين علامتين أولاهما إنسانية (يوسف) الذي يرتفع ليكون رمزا بشريا دالا على كثير من المعانى والطبائع البشرية ، وثانيتها شبيهة (الرداء) الذي يصبح علامة على صاحبه ويمتلك القدرة على أن يكون علامة على كل ما يعنيه صاحبه من معان ليست بعيدة بالمرّة عن نطاق الطبائع البشرية ، وهو ما يجعل من الرداء علامة جامعة .

تأتى القصة فى عشرة مقاطع يتضمن أولها عددا من العلامات ذات الطبيعة الزمنية الممهدة لظهور الرداء بوصفه العلامة السردية الأساسية : " كنت أقف فى الساحة الصغيرة المترية ، بين دائرة من البيوت القديمة العالية . كنت وحدى .

وكان الليل فى أوله " (84) .

لنقف إزاء الصفات الدالة الداخلة بقوة فى التأويل ، فالمترية أشارت إلى بقائها على حالها القديم ، حال ما قبل المدنية الماثلة ، ويتأكد الأمر مع الصفات (القديمة ، العالية) وبداية الزمن (الليل فى أوله) .

ويطرح المقطع الثانى نوعا من الاشتباك مع لحظة ماضية .

2- عنوان القصة عنوان قافز لم يكتف بتصدره النص وإقامة علاقة معه وإنما تصدر المجموعة كلها ليجمع من نصوصها - رغم استقلاليتها بعناوينها الخاصة - نصوصا تأخذ من معانيه وما يطرحه بطرف ، وهو ما يتأكد من خلال نقطتين أساسيتين : أولاهما غياب عناوين النصوص الأخرى من عناصر أو أسماء شخصيات يمكنها أن تنازع العنوان القافز دلالاته أو تنافسه فى الدخول إلى معترك إنتاج الدلالة وإنما تأتى العناوين داخلة فى سياق العنوان القافز ، لدرجة تبدو العناوين معها مجتمعة لخدمة العنوان الأكبر ويمكن رصد العناوين جميعها فى ارتباطها به وهى على الترتيب : ولد وبنت ، الضوء فى الخارج ، بندول من نحاس ، رياح الشمال ، المأوى ، القيام ، الفرق ، مع ملاحظة أن النصوص جميعها تشترك فى طرح معانى الفقد والأخوة والخيانة والاعتراب وغيرها مما يمتد بدلالاته إلى ما طرحه قصة يوسف فى الثقافة العربية ، يضاف إلى ذلك النهاية التى تأتى فى المقطع العاشر والآخر وبطريقة توحى بأنه نص مقتبس من نص قديم أو سابق " سترتك " ، أخذتها بنفسى إلى البيت ، أخبرتهم ، أنك بحالة جيد " (85) ، منتجا مشهدا جديدا يتأسس على شخصية الأخ فى علاقته بأخيه ، معتمدا على علامة لها دلالاتها (السترة) بوصفها تطورا زمنيا على القميص القديم ، منتجا دلالة ليس من السهل استيعابها إلا باستدعاء القصة المعروفة مع تغير تفرضه ظروف المشهد الجديد ، فالنص فى النهاية ليس استعادة للقصة القديمة وإنما هى عزف مغاير على الأوتار نفسها .

وثانيتهما غياب أسماء الشخصيات في القصص وانفراد يوسف بكونه العلامة المتفردة التي تنضوي تحتها جميع الشخصيات مما يجعل المتلقى مدفوعا إلى إعادة معظم الضمائر الغائبة المتكررة في النصوص إليه بوصفها العلم الوحيد⁽⁸⁶⁾ ذلك العلم المقترن بعلامة لها طبيعتها الخاصة الرداء ، تلك العلامة التي تكاد تتكافأ في التعريف والشهرة مع شهرة قصة يوسف نفسها ، من هنا يكون العنوان بهذه الوضعية قادرا على اكتناز الكثير من المعاني والدلالات الكامنة في معظم النصوص إن لم يكن كلها.

وتستدعي قصة " يونس البحر " النبي يونس عليه السلام ، ولا تصرح باستدعائه مباشرة ، وتروح طوال الأحداث تجعل المتلقى على وعى بما يجعله مهينا للربط بين يونس بطلها (القصة) وسميه النبي ، طارحة عنصرين فقط : يونس ، والبحر، يونس (دون اسمه الثاني) محافظة على المتلقى داخل إطار فكرة التمهيد لظهور السمي ، وحتى لا يكون الاسم الثاني عائقا يفصل بين الشخصيتين ، والبحر بوصفه الرابط والعنصر الأساس في بناء القصة القديمة أو في تشكيل القصة حسب مصدرها الأساسي (القرآن الكريم)⁽⁸⁷⁾ ، ولا تفصح عن العلاقة إلا في الصفحة الأخيرة : " قالوا يونس بلعه الحوت مثل سمي النبي ، وهو الآن في بطن الحوت يأكل ويشرب ويسبح بحمد الذي نجاه . يونس لا بد يوما أن يعود ، وكل آت بميعاد " (88) طارحا الجانب الأسطوري في الشخصية ، وهو جانب لا يتوقف عند يونس الجديد وإنما يتجاوزها إلى محاولة أسطرة للبحر وأشياءه ، مفصحا عن السارد وهو يعرب عن نفسه في النهاية وقد صقلته التجربة ليكون له خروجه الخاص وفعله مع الأشياء بوصفها مدارا للاختبار : " أخرج إلى البحر الكبير وأصل إلى الحوت ، أشق بطنه ، أتى بلحمه وعظمه وزيتته ، مهرا لعيون الصبية ، وللتروس السمراء .

أخرج إلى البحر الكبير أشق بطن الحوت ، أتى بلحمه وعظمه وزيتته ، على مركبي ، في عز النهار " (89) .

وفي قصة " سفينة نوح " (90) تستدعي السفينة مطروحة في العنوان دون التصريح بها في نص قصير لا يتجاوز الصفحة الواحدة ، فالنص يطرح سيارة متهالكة مترنحة ينتظرها الجميع بوصولها ينشب صراع محمود ينتج عنه بحيرة من الدماء لتتحرك القصة حركة في الزمن مستدعية الحادث القديم ، مدخلة إياه في سياق إنتاج دلالتها ودافعة المتلقى إلى السعي للربط بين العنوان والنص بوصفه مشابهة مع الفارق الدلالي بينهما .

اجتياح الأشياء

يمكن للدراس أن يرصد الأشياء في وجودها التاريخي ، تاريخ النصوص وخروجها من محيطها الاجتماعي والثقافي ليلحظ أن تطورا طبيعيا لحركة الأشياء

وفاعليتها في النص يوازي أو يكافئ حركة الأشياء خارج النص أو تطور العلاقة بين الإنسان والأشياء في حياته على الأرض ،وهو ما يدخل جميعه في تشكيل معيار فني له أهميته في سياق الحكم على نص أو مدى نجاح الكاتب في تشكيل نصه بصورة أكثر فنية ، ومع الألفية الثالثة كان على الكثير من المواضع الفنية أن تتغير بتغير الكثير من أشكال الحياة الإنسانية ، وتغير أشكال العلاقات بين بنى الإنسان بعضهم البعض ، وعلاقتهم بمحيطهم الأخذ في الاتساع فلم تعد الأرض هي البيئة المحلية للإنسان ، ولم يعد مفهوم البيئة المحلية نفسه هو المفهوم القديم الذي يعنى المدينة بمعناها الضيق.

إزاء ذلك أوجدت الكتابة لنفسها آفاقا جديدة ومغايرة منحت خلالها الأشياء مساحات أكبر بكثير مما كان عليه الأمر في السابق فإذا كانت الأشياء قد اتخذت عددا من الأوضاع التي تمثل مراحل توظيف لها ، وتحدد عددا من الأدوار المختلفة التي لعبتها على مدار تجلياتها في النص بداية من كونها مجرد ديكور ، أو مجرد علامات تدور في فلك الإنسان بوصفها ممتلكاته الخاصة فإنها لم تتوقف عند ذلك كله ، وإنما راحت تطور أدائها في حلولها النصية فأخذت وضعيتها الجديدة هي وضعيتها السارد تلك التي اعتمدتها الأشياء في معظم قصص المجموعة القصصية " اجتياح " (⁹¹) حيث الأشياء تكاد تتخلى عن أوضاعها القديمة ليكون لها وجودها المستقل عن الإنسان ، وتروح تنافسه بجدارة وجوده الدال .

بداية تربط القصص بين العناوين غير الشبئية في الغالب ، والعنصر الشبئي الحال في النص ، ويمكن الكشف عن تجليات العلاقة بين العناوين الموحية والأشياء من خلال رصد عدد منها على النحو التالي :

- هوية عنوان لقصة ترصد حركة مسمار ص 7.
- تشظ عنوان لقصة تدور حول شظايا زجاج السيارات على الأسفلت ص 13.
- غربة عنوان لقصة ترصد رحلة شجرة ص 15.
- رش عنوان لقصة تربط بين زجاجة عطر وبندقية ص 21.
- صفع حول كرة جولف ص 23.
- طلقة حول طلقة بندقية ص 35.
- اجتياح حول رحلة شجرة واجتياح الإنسان لها ص 57

و على هذه الشاكلة تأخذ الأشياء أوضاعها الصارمة في إنتاج دلالتها ، و ابتكار أوضاعها الأقدر على منحها طاقة التأثير الأقوى في إنتاج جمالياتها الخاصة ، مانحة نفسها مساحة أوسع بكثير مما هو متاح لها ، وهو ما لفت انتباه المتلقى الناقد فعمل الكاتب خلال المجموعة : " يكاد يكون ثورة ضد تقليد الواقع والساند باسم

قوانين الفن المستقلة ذاتيا، والمعنية بوجهة نظر الكاتب وزاويته الشخصية المشرفة إلى الأمور، وأحد المتطلبات العملية لهذه الاستقلالية، هو جدة التناول، وجدة المواضيع وما تحيطها من أجزاء صغيرة لها جمالية متساوية. يمكن القول إن القاص الشاب محمود الوروارى قد انحاز في "اجتياح" إلى انطباعية ما، ليست وقفاً على المشهد الطبيعي الذي يُنظر له كظاهرة بصرية، والتي تغدو معها قيمة الإنسان ليست أكثر من قيمة شجرة، بل إلى مصالحة من نوع ما، وعدم تعارض بين الموضوع و هامشيته" (92).

وعلى مدار المجموعة تأخذ الأشياء وضعيتين تتحددان بنوعيتها الضمير المستخدم:
- **ضمير الغائب** : وفيه تصبح الأشياء أبطالا للحكى لا يلتفت السارد إلى غيرها ، ولا يدخل في دائرة اهتمامه سواها لتكون هي مركز العالم ، هي العناصر الأكثر حضورا والأكثر تأثيرا في تشكيل اللوحة السردية التي لا تتوقف عند قصة واحدة وإنما تتضام المشاهد لتشكل لوحة كبرى قادرة على تقديم صورة سردية يمكن للمتلقى التداخل معها وصولا إلى ما ينتجه السرد من مقولات تدخل بقوة في اكتمال دائرة الإبداع ، وعلى المتلقى هنا أن يتجاوز ما هو تقليدي متحركا إلى منطقة التجريب ، منتبها إلى طبيعة المسرود عنه ، الأشياء في حلولها الإنسانية : " ضج الأسفلت .. ضاق وتألّم مما تفعله شظايا الزجاج المتناثرة عليه من بقايا صدام ، إذ تحول بها الدهس إلى غرغزة وتمزيق. همت الشظايا لتبكي فحال التناثر دون ذلك .. حاولت تجميع نفعها لكن تكرار الدهس والسحق حطم خيوط التلاقى .. مالت في حنو ومسحت وجه الأسفلت متخليّة عن شراسة وشوك لم تقصدهما إذ فرضتهما قسوة السيارات وعنفها .. لم يأمن الأسفلت بدائية هذه اللمسة التي تمادت في شجنها حتى تحولت إلى حرير وثق المصالحة " (93) .

وفق هذا الضمير تأتي معظم قصص المجموعة في سياق يتحرك بين أنسنة الأشياء على حساب المساحة الافتراضية المتاحة للإنسان ، أو التي كان من المفترض أن يشغلها الإنسان في النصوص ، فالمتلقى يدخل سياق القصة ، أية قصة متوقعا أن يقرأ عن البشر ، وأن يتابع أحداثا صنعها البشر ، ويقع تأثيرها المتبادل بين الاثنين ، ولكنه يرى مساحة الأشياء المتزايدة طارحة أسئلة لها تأثيرها الخاص في الدلالة ، وفي توجيه المتلقى لطرح أسئلته الخاصة التي لا تبتعد بالتأكيد كثيرا عن مجال فعل الأشياء .

- **ضمير المخاطب** : وفيه تتحول الأشياء إلى شخصيات حوارية ، يتكشف فيها السياق عن صوتين : السارد ، والمخاطب ، صوت السارد الذي يحل في القارئ ، ويجعله وسيلته للتعبير ، مما يدخله (المتلقى) بعمق في نطاق المشهد السردى ، هنا يتوارى السارد متخليا عن فرادته لصالح تعدد الساردين بتعدد المتلقين ، وهو ما يسمح بتعدد

أشكال التلقى حسب حالة كل متلق وثقافته ومزاجه وهو ما ينعكس على مساحة اكتناز الدلالة الكامنة في الأشياء ، ويضفي عليها مساحة أكبر من الأنسنة والحميمية : " من بين أشجار المشتل اختاروك . كنت شجرة مشرقة ، تبتسمين دائما ، ترقصين لأية نسمة تأتيك محملة بأحلام وعطر

أنت ال

يقلبون في أوراقك الغضة .. يتحسسون أغصانك الطازجة ..
يجذبونك ناحية أنوفهم .. يتركونك تنتفضين كحمامة تهفف في
قفص !

أنت ال ...

يخلقون في أرضك ... يشيرون بأظافرهم ناحية نهاية الساق
وبداية المتسع .. يرسمون حولك دائرة محددة كقيد حديد
محكم القفل .. " (94) .

بعد الجملة الأولى ومع تقدم السرد يعتمد المشهد على تناسي المجاز الأول حيث يروح المتلقى يتعامل مع الأشياء بوصفها بشرا ، ويخلق نوعا من الصراع بين قوتين : المخاطب ، والجماعة البشرية التي يكرر فعلها بتكرار ضمير الجماعة (يقلبون - يتحسسون - يتركونك - يخلقون - يشيرون - يرسمون - يجذبونك - يقتلعونك - يخرجونك - يلقونك - يردمون) ما يزيد على الأربعين مرة ، في مقابل عدد محدود من أفعال ضمير المخاطبة الذي يأتي في صورتين مغايرتين : صورة ما قبل فعل الجماعة وهي صورة الوضع الآمن والسعيد للشجرة قبل فعل البشر ، ثم صورتها فيما بعد فعلهم مما يشير بشدة إلى النتائج السلبية لهذا الفعل البشري غير الرحيم . هنا تكون الأشياء قادرة على أن تعكس صورة ما للبشر من زاويتين :

- 1- زاوية السارد : من حيث اعتماده الأشياء دون غيرها لتشكيل صورة الإنسان بالوضع الذي يبدو فيه الإنسان غير قادر على أن يعبر بنفسه عن نفسه أو غير قادر على الاستغناء عن الأشياء ، تلك القدرة على الإشارة للعالم بصورة أقوى .
- 2- زاوية الأشياء نفسها : وكيف أنها تسجل رؤيتها للإنسان ذلك الأكثر قسوة ، وتكتب شهادة عن جبروته وقدرته على أن يكون مخربا : " يفجرون زهور هدايتك ... يفتحون بابك .. يفضون غلاف سكينتك .. يبعثون أوراقك .. يمزقون قصيدة لم تكتمل . إذ تنقصها الفرحة " (95) ، إذا وا الجماعة ههنا تصرح بالفعل الجماعي للبشر بشكل مباشر فإن صورا أخرى قادرة على التعبير عن ذلك بشكل مجازي ، فالسيارات وهي تتحرك بقسوة في الطرقات مجاز عن سائقها من البشر ، وتعبيرات من مثل : " قسوة السيارات وعنقها " ، و " السيارات تشابهت في جحودها " (96) .

عبر القصص جميعها أعلنت الأشياء قدرتها على اجتياح العالم وفرض سيطرتها على الكثير من مكونات وعى الإنسان ، وامتلاكها من الوعي قدرا يسمح لها أن تشكل طرائق القص وفق رؤيتها للعالم والإنسان .

رابعا : الأشياء علامة لغوية

ليست الأشياء مجرد عناصر تشكل جغرافية النص ، وتساهم في ملء فراغات المكان ، والإشارة إلى بعض مميزات البشر عن بعضهم البعض ، وإنما يضاف إلى ذلك دور تكون فيه الأشياء عنصرا فاعلا في تشكيل لغة النص وإثراء نسيجه فالأشياء - وهى فى قيمة الحسية - بوصفها مضردات لغوية قد تمنح النص من الدلالات ما ليس بإمكان المضردات المغايرة أن تمنحه حيث مضردة كالسيف أو القطار أو الباب قادرة على إثراء الدلالات عبر قدرتها على الإنتاج فى سياقات متعددة وهو ما لا تقدمه المضردات التى تشير إلى ما هو معنى ، من هنا تتجاوز الأشياء أدوارها التقليدية لتتشرى عالمها بما هو أعمق أثرا من ذلك .

منذ العنوان تلعب الأشياء دورها فى النسيج اللغوى للقصّة ، وهو دور يتأسس لغويا على العناصر الشبئية وحركتها فى العنوان أو المتن ، مع التأكيد على أهمية ثلاث مواضع يرتفع فيها موضع الدلالة ، منطقة العنوان ، ومنطقة الاستهلال ، وجملة الختام إذ تصبح هذه المناطق متفردة بتصدرها أو استهلالها أو كونها الجملة الختامية التى لا كلام بعدها ، والتأكيد على هذه المناطق لا ينضى الأهمية عن غيرها من المواضع فى المتن وإنما لأن القراءة أحيانا لا تتمعن فيما يرد فى المتن من جمل وعبارات وأبنية لغوية لها أهميتها فى سياق إنتاج الدلالة.

الشيء هنا يتشكل وفق عدد من الصيغ ذات الدلالة الخاصة منها تمثيلا لا

حصرا :

- 1- **الشيء مبتدأ** : يكون النص خبرا للمبتدأ وهو ما يجعل النص (سواء كان النص كاملا بالنسبة للمبتدأ العنوان ، أو الجملة الواحدة فى حالة الشيء عندما يكون فى سياق المتن) يتحول إلى مساحة من القص عن الشيء دون غيره وهو ما يتناسب مع رصد تاريخ الشيء كما فى النصوص التقليدية القديمة ، أو استجلاء فاعلية الشيء فى النصوص الحديثة .
- 2- **الشيء فاعلا** : ويكون الإقرار بقوته وقدرته ، منبها إلى أن للأشياء فعلها المنفصل عن الإنسان مما ينقلها إلى منطقة مجازية أبعد مما سبق ، منطقة تقترب من منطقة الأسطورة فى مفارقتها منطقة الحقيقة أو المباشرة : " هذه الليلة قرر الباب أن يسخر من كل خبرته وحواسه هذه الليلة - هى فى الحقيقة - بداية علاقة جديدة مع الباب " (97) .
- 3- **الشيء مفعولا به** : وهو ما يشى بفعل إنسانى يتوزع بين الرحمة والقسوة ، والشفة واللين ، وغيرها من الدلالات التى يمكن لمحلل نفسى أن يرصد الفعل الإنسانى

مستنتجا منه حالة نفسية لإنسان أسقط ما بداخله من عنف على الأشياء الضعيفة ، أو فرغ شحنة قهر على ما حوله من أشياء غير بشرية أو انتقم من الآخرين من بنى جنسه بتحطيم الأشياء مثلا .

هوامش وإشارات :

- 1- يتجلى ذلك في نظرة المجتمع لامتلاك الإنسان سيارة ذات طراز معين ليكن طرازاً حديثاً مثلاً ، ويمكن العودة للجملة الحوارية التي كانت تتكرر في أفلام الستينيات والتي تحمل مضمونا اجتماعيا واقتصاديا في آن واحد ، تجد أحدهم يردد عبارة : فلان عنده عريية 6 متر .
- 2- تراجع الأشياء التي تتحرك في أحلام الإنسان ، سواء أكانت أحلام النوم أو أحلام اليقظة ، ويعتمد عليها التأويل كثيرا في رصد بعض ملامح تكوينه النفسي ، وكتب تفسير الأحلام تقسم الأحلام إلى أبواب حسب الأشياء المرئية ومدى تكرار رؤيتها وعلاقتها ذلك بحالته النفسية .
- 3 - مجمع اللغة العربية : المعجم الفلسفي - القاهرة 1983 ص 104.
- 4 - راجع : مصطفى الضبع : الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية - حويليات الآداب والعلوم الاجتماعية - مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت - الكويت 2004.
- 5 - دراسة غير منشورة .
- 6 - إبراهيم الدرعوشي : كأسك يا مطر - دار سحر للنشر - تونس 1997 ، ص 87.
- 7 - السابق نفسه .
- 8- تجاوزنا لوحة الغلاف التي يمكن عدها العتبة الأولى قبل العنوان ، فالمجموعات التي توقفت لديها الدراسة لم تلتفت الأشياء فيها منتجى الأغلفة من الفنانين التشكيليين بالقدر الذي يمكن اعتماده في التأويل ، باستثناء المجموعات التي قفز فيها العنوان الشيء ليتصدر المجموعة كما في مجموعة المكحلة لهدى النعيمي ، وفي مجموعة " بقعة حمراء " للكاتبة السعودية هدى بنت فهد المعجل ، حيث تحتوى لوحة الغلاف على بقعة حمراء هي ترجمة للعنوان ، اللوحة هنا بطريقتها المباشرة تلك تمثل مساحة ابتعاد للمتلقي عن مجازية الفن ورمزيته الدالة إذ تغلق أفق التلقى المؤسس على ما يطرحه الخيال المتشكل بوحى اللغة التي ترجمت بطريقة مباشرة تبعدها عن إنتاج دلالتها بطريقة أعمق .
- 9 - نعنى بالأشياء الكونية ، تلك الأشياء الأقرب للطبيعة كالشمس والقمر ، والجبال والمحيطات ، والأنهار ، والتي تخرج عن نطاق السيطرة الإنسانية ، تؤثر في الإنسان ولا يؤثر فيها بالقدر نفسه ، بقدر تأثيرها فيه ، وتأثيره فيها يكون بصورة جزئية ليفيد منها لكنه ليس قادرا أبدا على اكتناز كل قوانينها ، ومن ثم امتلاك تلك الأسرار التي يمكنه من خلالها السيطرة الكلية عليها .

- 10 - اعتمد الدرس النقدي خمسة مكونات من عناصر المشكلة للعنوان هي بمثابة أنواع :
- 1- المكون الفاعل (الشخصية) .
 - 2- المكون الحدثي .
 - 3- المكون الشيئي .
 - 4- المكون المكانى .
 - 5- الزمنى .
- انظر : شعيب حليفى : النص الموازى للرواية (استراتيجية العنوان) - مجلة الكرمل - العدد 1992/46 .
- 11- محمد عبد الحليم عبد الله : الضفيرة السوداء - مكتبة مصر - القاهرة ، د. ت ، ص 97 .
- 12 - خيرى شلبى : أشياء تخصنا-الهيئة العامة لقصور الثقافة-القاهرة 2003 ، ص 7 .
- 13 - محمد الراوى : أشياء للحزن - كتاب المواهب - المركز القومى للفنون والآداب - القاهرة 1981 .
- 14 - نبيل عبد الحميد : الأشياء على غصن أخضر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 2001 ، ص 63 .
- 15- طالب الرفاعى : أبو عجاج طال عمر - دار الآداب - بيروت 1992 ، ص 5 .
- 16- عبد الرحمن شلش : المرافى البعيدة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1996 ، ص 81 .
- 17 - شريف عبد المجيد : مقطع جديد لأسطورة قديمة - ميريت للنشر والمعلومات - القاهرة 2002 ، ص 23 .
- 18 - سيد عبد الخالق : الآخرون وأغنية لصحى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1990 ، ص 107 .
- 19- عبد العال الحمامسى : للكتاكيت أجنحة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1995 ، ص 102 .
- 20 - ميرفت على العزوى : حبات الفراولة - كتاب رؤى للإبداع - المحلة 2001 ، ص 7 .
- 21- حنيفه فتحى : السماء أيضا تبكى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر - القاهرة 1966 ، ص 31 .
- 22 - منى الشافعى : البدء ... مرتين - شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت 1994 ، ص 137 .
- 23 - هدى النعيمى : المكحلة - مطبعة أمون - القاهرة 1997 ، ص 7 .
- 24- محمد الشرقاوى : النخلت - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة 2004 ، ص 31 .
- 25 - إيهاب الدكرورى : حامل الراية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة 1999 ، ص 58 .

- 26 - عبد المنعم فرج : **جسد في ظل** - مركز الحضارة العربية - القاهرة 1998 ، ص 51.
- 27 - إبراهيم أصلان : **حكايات من فضل الله عثمان** - ميريت للنشر والمعلومات - القاهرة 2003 ، ص 29.
- 28 - محمد عبد الحليم عبد الله : **جولييت فوق سطح القمر** - دار مصر للطباعة - القاهرة 1977 ، 145.
- 29 - السيد نجم : **عودة العجوز إلى البحر** - دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع - الإسكندرية 2000 ، ص 35 .
- 30 - بوراوى سعيدانت : **أخبار حمدان القرمطي وأتباعه** - مطبعة بسيس سوست - تونس 1995 ، ص 24 (قاص تونسي له مجموعتان قصصيتان ورواية قيد النشر).
- 31 - محمد الفخراني : **بنت ليل** - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة 2002 ، ص 75.
- 32 - مصطفى الأسمر : **ابتسموا للحكومة** - مطبعة التأهيل الشامل - دمياط الجديدة 1996 ، ص 3.
- 33 - جمال الفيطنى : **ثمار الوقت** - مؤسسة أخبار اليوم - القاهرة 1989 ، ص 100.
- 34 - بشرى محمد أبو شرار : **اقتلاع** - مطبوعات القصّة - الإسكندرية 2004 ، ص 145 ، ص 147 ، ص 153.
- 35 - محمد حسن عبد الله : **سر الأسرار** - مؤسسة أخبار اليوم - القاهرة 1980 ، ص 71 ، ص 99.
- 36 - عبد الحكيم قاسم : **الأشواق والأسى** - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1984 ، ص 15 ، 67.
- 37 - عز الدين نجيب : **مشهد من وراء السور** - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 2001 ، ص 5 ، 38 ، 117.
- 38 - محمد البساطى : **أحلام رجال قصار العمر** - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1984 ، ص 73.
- 39 - إبراهيم الدرغوثى : **كأسك يا مطر** - مصدر سابق ص 44 ، ص 75.
- 40 - أمين ريان : **برجالاتك** - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة 1997 ، ص 7 ، ص 111.
- 41 - بلال فضل : **بنى بجم** - دار ميريت - القاهرة 2005 ، ص 43 .
- 42 - من المنطقي أن يكون لمصطلح القص التقليدي بعدا زمنيا يجعله منطبقا فقط على النصوص الأقدم في سياق القصّة العربية ، والدراسة تستخدمه وفقا لهذا المنطق مع الوضع في الاعتبار أن المصطلح ما زال يستخدم من لدن بعض الكتاب المعاصرين .
- 43 - محمد عبد الحليم عبد الله : **جولييت فوق سطح القمر** - مصدر سابق ص 14.
- 44 - بدر نشأت : **معطف الكلمات** - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1994 ، ص 73.

- 45- أحمد محمد حميدة : شوارع تنام من العاشرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1986، ص 15.
- 46 - محمد جراح : الشوون - مركز الحضارة العربية - القاهرة 2003، ص 31.
- 47 - عائذ خصباك : صندوق مارتينا - كتاب العربى - العدد الثامن والستون - أبريل 2007، ص 297.
- 48 - بشرى محمد أبو شرار : اقتلاع - مصدر سابق ، ص 29.
- 49 - محمد مقبل : الرماديون - فرحة للنشر والتوزيع - القاهرة 2003، ص 25.
- 50 - علاء عبد المنعم : يوم تكلم الظل - سلسلة الكتاب الأول - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة 2006، ص 91.
- 51 - فؤاد الحلو : إلا الليل - طبعة خاصة - ص 31.
- 52 - محمد جراح : الشوون - مصدر سابق ، ص 32.
- 53 - بدر نشأت : معطف الكلمات - مصدر سابق ، ص 73.
- 54 - السابق ص 76.
- 55 - السابق ص 77.
- 56 - محمد مقبل : الرماديون - مصدر سابق ص 25.
- 57 - هكذا فى الأصل والأدق " أن يضعوا " .
- 58 - عبد الحكيم قاسم : الأشواق والأسى - مصدر سابق ، ص 16.
- 59 - بشرى محمد أبو شرار : اقتلاع ، مصدر سابق ، ص 29.
- 60 - محمود البدوى : قصص من الإسكندرية - مطبوعات مكتبة مصر - القاهرة 2002، ص 191.
- 61 - بهاء طاهر : بالأمس حلمت بك - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1984، ص 51.
- 62 - هالة قرنى : خمس بنات - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة 2002، ص 7.
- 63 - نجيب محفوظ : شهر العسل - دار مصر للطباعة - القاهرة ، د.ت ، ص 187.
- 64 - بسملة الخطيب : النافذة المغلقة - كتاب العربى - العدد الثامن والستون - أبريل 2007، ص 256.
- 65 - أشرف حسن عبد الرحمن : يوم مناسب للقتل - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ثقافة المنصورة - المنصورة 2002، ص 52.
- 66 - ليلى محمد صالح : لقاء فى موسم الورد - دار سعاد الصباح - الكويت 1994، ص 59.
- 67 - إبراهيم عبد المجيد : فضاءات - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 2001، ص 151.
- 68 - سيد الوكيل : للروح غناها - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1996، ص 51.
- 69 - سهام بدوى : عزف منفرد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 2002، ص 83.

- 70 - نجيب محفوظ : شهر العسل - مصدر سابق ، ص 212.
- 71 - حسن نور : عينان زرقاوان - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1995 ، ص 19
- 72 - نجدى إبراهيم : سفر الحب - مصدر سابق ص 6.
- 73 - منار فتح الباب : القطار لا يصل إلى البحر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 2000 ، ص 45.
- 74 - عز الدين نجيب : مشهد من وراء السور - مرجع سابق ص 201.
- 75 - سفر الحب - الهيئة العامة لقصور الثقافة - إقليم القاهرة الكبرى - القاهرة 2003 ، ص 6.
- 76 - عبده جبير : الوداع : تاج من العشب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1985 ، ص 31.
- 77 - نعمات البحيري : نصف امرأة - دار الثقافة العربية للطباعة - القاهرة 1977 ، ص 59.
- 78 - جمال الغيطاني : ثمار الوقت - مصدر سابق ، ص 34.
- 79 - السابق ص 35.
- 80 - أمين ريان : قصص من النجلى - المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - القاهرة 1977.
- 81 - السابق ص 35.
- 82 - جمال الغيطاني : ثمار الوقت - مصدر سابق ، ص 36 ، والمشهد ترجمته لقول الشاعر :
- مشيناها خطى كتبت علينا ومن كتبت عليه خطى مشاها
- 83 - السابق ص 46.
- 84 - يوسف والرداء ، مصدر سابق ، ص 41 (والتحديد من عندنا) .
- 85 - السابق ص 48.
- 86 - باستثناء اسم يبدو عارضا ليس بالإمكان الاعتماد عليه فى إنتاج الدلالة النصية ، وهو اسم " أيضا " الوارد فى قصة " رياح الشمال " من المجموعة ذاتها ، ويكفى الإشارة إلى أنه ليس داخلا فى شبكة العلاقات سواء على مستوى القصة أو على مستوى المجموعة كما أنه ليس مطروحا للدخول فى منافسة مع العلم الوحيد المتصدر . انظر ص 31 من مجموعة " يوسف والرداء " .
- 87 الصافات: ١٣٩ - ١٤٤ ، وتكرر بعض التفاصيل فى سورة يونس 98 ، وسورة القلم 50-47.
- 88 - اعتدال عثمان : يونس البحر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1987 ، ص 95.
- 89 - السابق ص 95.
- 90 - آمال الشاذلى : ضجيج الصمت - دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر - الإسكندرية 2002 ، ص 17.

- 91 - محمود الوروارى : اجتياح - دار الآداب - بيروت 2002.
- 92 - عناية جابر : اجتياح - جريدة السفير ، والمقال منشور عبر موقع أدب وفن على شبكة الانترنت :
<http://www.adabwafan.com/display/review.asp?id=AEEB37B5-5625-4DC6-8AEE-56AEE64DAF7E>
- 93 - محمود الوروارى : اجتياح - مصدر سابق ، ص 13.
- 94 - السابق ص 15.
- 95 - السابق ص 31.
- 96 - السابق ص 13، 14، والصورة المجازية ذاتها يمكن متابعتها فى كثير من النصوص القصصية ، تمثل لها بالطفلة الصغيرة بطلة قصة نظرة ليوسف إدريس ، تعبر الطفلة الطريق متجاوزة السيارات المسرعة ، يقول السارد : " ولم أحول عينى عنها وهى تخترق الشارع العريض المزدهم بالسيارات وأخيرا استطاعت الخادمة الطفلة أن تخترق الشارع المزدهم فى بطء كحكمة الكبار وكادت عربية تدهمنى وأنا أسرع لإنقاذها " راجع قصة نظرة ليوسف إدريس من مجموعة " أرخص ليالى " ص 12.
- 97 - سيد الوكيل : مثل واحد آخر - دار الاتحاد للطباعة - القاهرة 2003، ص 56.