جامعـــة المنيا
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

٠((يوسف ادريس والفن القصـــــــــصى))٠

رسالة دكتوراه

اشراف

الأستاذ الدكتور مصطفـــى ضـــدور

اعـــداد
عبدالحميد عبدالعظـيم القـــط

١٩٧٨

مقدمـــــــه

يتناول هذا البحث بالدراسة الروايات والقصص القصيرة التي ألفها يوسف ادريس . ويتكون من بابين : الأول : " الرواية : دراسة فنية " . وقد تمـــــت دراسة الرواية فيه على شكل ظواهر فنية هي : الحبكة ، والشخصية ، والخلفيـة . وهكذا كان هذا الباب يتألف من ثلاثة فصول :

الأول : الحبكة ، وقد درسناها على أساس من المفاهيم النقدية التقليدية . الا أنني حاولت وفي نطاق ضيق أن أطبق بعض المفاهيم النقدية الحديثة علـــى بعض الروايات . حتى يبرز ذلك كل خصائصها الفنية ، مثلما فعلت عندمـــا استخدمت ما يسميه البنائيون النمط القائم على اللغز The Hermeneutic Code في دراسة حبكة رواية " الحرام " كما طبقت بعض مفاهيمهم الأخرى عن الحبكة على رواية " قصة حب " ، وعلى رواية " العيب " .

الثاني : ويتناول الشخصيات . ولا يعني تناولها مستقلة عن الحبكة أنها لا تؤثر فيها وتتأثر بها . فهذا التقسيم يهدف الى الدراسة ، ولا يعني استقلال كل ركن من اركان البناء الروائي عن الآخر . وقد عرضت في هذا الفصل لأســـــلوب المؤلف في رسم الشخصيات سواء كانت عادية أم شاذة . وقد أوضحت ميله الى ، الأخيرة ، كما بينت الكيفية التي يقدمها بها ، والأسباب الفنية التي تدفعه الـــى ذلك .

الثالث : الخلفيـة : وأعني بها البيئة التي تحيا فيها الشخصيات بكل مؤثراتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والنفسية . وقد أوضحت السمات الفنية لتلـــك الخلفيـة .

أما الباب الثاني وهو : " القصة القصيرة دراسة فنية " فقد بدأ بتمهيد هدفه تتبع التطور ورصده بايجاز شديد . لأنه سيعرض بالتفصيل في مكانه من هذا البحـــث مع الخصائص الفنية المتنوعة التي يتسم بها فن القصة القصيـرة عند المؤلف . وقـــد أتبعت هذا التمهيد بأربعة فصول :

الفصل الأول : الحبكة واللغة . ويتناول بناء القصص القصيرة عارضا لأساليب بنائها ، كما يتناول قضية تأثر ادريس بتشيكوف بالدراسة والمقارنة . كما يعـــرض لاستعماله للغة في الحوار والسرد معا . وقد أرجأت الحديث التفصيلي عن لغتـه في رواياته ، الى الباب الثاني الخاص بالقصة القصيرة باعتبار أن وظيفة اللغة في كـلا

الفنين ، وان اختلفت في الدرجة لا يختلف في النوع .

والفصل الثاني : " أشكال القصة : دراسة تطبيقية " . ويتناول أشكال القصة القصيرة عند المؤلف ، تناولا يسمح بتصور تلك الأشكال ، وهي دراسة تتخير بعض نماذجه الهامة . وقد أجملت أشكال القصة عنده في خمسة أشكال هي : الأقصوصة ، وقصة الشخصية ، والبناء القائم على التقابل ، وقصة الحدث ، والقصص القصيرة الطويلة .

والفصل الثالث : الشخصيات . وقد عرضت بطريقته في تناول الشخصيات وربطت بين الرواية والقصة القصيرة في هذا الشأن ، وقد تبين أن بعض السمات متحققة في الفنين كليهما . وأن هناك تشابها في رسم الشخصية فيهما معا .

والفصل الرابع : القصة الرمزية . ويعرض لبداية الاتجاه الرمزي عند المؤلف . ويبرز خصائص ذلك الرمز وقضاياه . كما يقوم بتقويمه ، ولا يتم هذا التقويم على أساس من الوضوح أو الغموض وحدهما . أي أننا لا نفضل الرمز الواضح على الرمز الغامض لمجرد تحقق الوضوح في الأول وعدم تحققه في الثاني ، وان كان الوضوح والشفافية مطلوبين ، ولكن يقوم التفضيل على نجاح الرمز في نقل التجربة ، وهو نجاح لا يتحقق الا بتحقق خصائص فنية هامة تكفل له ذلك النجاح . وقد أوضحت تأثر ادريس بالاتجاهات العالمية الحديثة ، وبخاصة اتجاه كافكا ، واتجاه اللامعقول . وقد كان أفضل ما كتبه يوسف ادريس هو ما كتبه بالأسلوب الواقعي التقليدي .

ولست أزعم لنفسي أنني قد وفقت الى الصواب كله ، وحسبي أنني حاولت جاهدا أن أقترب من الأديب موضوع الدراسة اقترابا كافيا محاولا دراسته ، وتقديمه في موضوعية قدر الطاقة . راجيا أن أكون قد وفقت في تقديمه ودراسته تاركا لغيري أن يستدرك ما أكون قد أغفلته من جوانب .

والله الموفق .

— — —

الفهـــــرس

	رقم الصفحة
مقدمة	أ ـ ب
أولا : الباب الأول : الرواية دراسة فنية •	١ ـ ١٠٦
الفصل الأول : الحبكة	٢ ـ ٤١
١) موضوع روايات الكاتب •	٣ ـ ٥
٢) الحبكة فى " قصة حب" •	٦ ـ ١١
٣) الحرام ومرحلة جديدة •	١١ ـ ٢١
٤) الحبكة فى " البيضاء " •	٢٢ ـ ٢٨
٥) الحبكة فى العيب •	٢٨ ـ ٤٠
٦) الحبكة فى رجال وشيران •	٤٠ ـ ٤١
الفصل الثانى : الشخصيات :	٤٢ ـ ٨٦
١) يوسف ادريس ورسم الشخصية •	٤٣ ـ ٥٢
٢) " البيضاء " ورسم الشخصية •	٥٣ ـ ٦٢
٣) " الحرام " ورسم الشخصية •	٦٣ ـ ٧٣
٤) "العيب" ورسم الشخصيات •	٧٣ ـ ٧٩
٥) " رجال وشيران " ورسم الشخصية •	٧٩ ـ ٨٠
٦) تعقيب •	٨١ ـ ٨٦
الفصل الثالث : الخلفية	٨٧ ـ ١٠٦
١) الخلفية فى " قصة حب "	٨٨ ـ ٩٤
٢) الخلفية فى " رواية الحرام "	٩٥ ـ ١٠١
٣) " البيضاء " والخلفية	١٠٢ ـ ١٠٤
٤) الخلفية فى " العيب"	١٠٥ ـ ١٠٦
٥) " رجال وشيران " والخلفية	١٠٦
ثانيا : الباب الثانى : القصة القصيرة : دراسة فنية	١٠٧ ـ ٣٣٣
تمهيد	١٠٨
١) تطور المؤلف	١٠٩
٢) موقفه الأيديولوجى	١٠٩ ـ ١١١

رقم الصفحة

٣) المرحلة الواقعية. ١١١ــ ١٢٧
٤) المرحلة الرمزية ١٢٧ــ ١٣٨
الفصل الأول : الحبكة واللغة : ١٣٩ــ ٢٠٠
١) الحبكة عند يوسف ادريس ١٤٠ــ ١٥٧
٢) بدايات القصص القصيرة. ١٥٨ــ١٦٧
٣) الحبكة والمواقف المعارضة ١٦٨
٤) نهاية القصص ١٨٠ــ١٨١
٥) لغة الكاتب. ١٨٢ــ٢٠٠
الفصل الثاني : أشكال القصة : دراسة تطبيقية: ٢٠١ــ٢٥٢
١) الأقصوصة ٢٠٢ــ٢٠٥
٢) قصة الحدث ٢٠٦ــ٢١٥
٣) القصص القصيرة الطويلة ٢١٦ــ٢٢٢
٤) البناء القائم على التقابل ٢٣٣ــ٢٤٠
٥) قصة الشخصية ٢٤١ــ٢٥٢
الفصل الثالث : الشخصيات : ٢٥٣ــ٢٩١
١) الشخصية المادية ٢٥٤ــ٢٦٢
٢) المونولوج الداخلي ٢٦٣ــ٢٧١
٣) الشخصية الشاذة والمادية وتقدمية المؤلف ٢٧٢ــ٢٨٥
٤) رسم الشخصية في القصة الرمزية. ٢٨٦ــ٢٩١
الفصل الرابع : القصة الرمزية : ٢٩٢ــ٣٣٣
١) يوسف ادريس والرمز ٢٩٣ــ٣٠٨
٢) اتساع الرمز واستغلاقه ٣٠٩ــ٣٣٣
الخاتمة. ٣٣٤

الباب الأول

الرواية دراسة فنية

الفصل الأول

الحبكة (في الرواية)

موضوع روايات الكاتب

كان موضوع رواية "قصة حب" ، وهي أولى رواياته ، تصوير كفاح بطلها "حمزة" ضد المحتل ، وقد أراد المؤلف أن يجسد في بطله كل القيم الوطنية الشريفة التي تجعل منه انسانا مقبولا لدى القارئ المصري ، باعتبار "حمزة" بطلا وطنيا يعاني في سبيل تحرير وطنه. كما أراد المؤلف أن يصور كفاح الشعب المصري وبخاصة الفقراء من أبنائه في سبيل تحرير بلاده ، رغم ما يرسف فيه من أغلال الفقر والحرمان والظروف الاقتصادية والاجتماعية السيئة ، ومن ثم اتكأ على كفاح الفقراء بوجه خاص .

وتلعب عاطفة الحب ، وهي ركن حيوي وهام من أركان القصة التقليدية دورا هاما في هذه الرواية ، بحيث يلتحم الحب والكفاح معا ، ويتصهران في بوتقة الوطنية والالتزام بالدفاع عن حرية الوطن . وليس في ذلك افتعال ، ولا تكلف[1] ، فليس هناك ما يمنع أي كاتب من أن يمنح حب البطل لوطنه بحبه لمحبوبته ، ما دام يقدم ذلك فنيا .

أما موضوع "الحرام" فهو تصوير كفاح عمال الترحيل ، الذين كانوا يعاملون معاملة غير بشرية ، ويحيون في شظف وحرمان ، ويبرز المؤلف كفاحهم من خلال حادث عارض ، وهو العثور على لقيط مقتول فوق أرض التفتيش . وهنا يبرز دور الحرام في الرواية ، ويصبح جزءا هاما من بنائها . فالمؤلف يلح على ابراز موقف سكان التفتيش من اللقيط ، فهم يتهمون أفراد الترحيلة بأنهم المسئولون عن وجوده ، في الوقت الذي يعرض المؤلف بهم ، فهم في الغالب يرتكبون "الحرام" ويتسامحون مع مرتكبيه ، ولكنهم لا يتسامحون مع الترحيلة ، باعتبار أن أفرادها دونهم منزلة ومكانة ، بل انهم لا يعتبرونهم بشرا مثلهم . ومن ثم يسخرون منهم ، ويحرمون على أطفالهم أن يلعبوا مع أطفالهم .

ويعرض المؤلف للحرام بسبب موقفه التقدمي ، الذي يجعله يؤمن بنسبية

---

١) انظر د . شفيع السيد ، اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية الى سنة ١٩٧٦ ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ٢٥٧ .

القيم الاخلاقية . فالبشر جميعا يرتكبون الحرام ، فان ظل سرا خفيا فلاجناح عليهم من ارتكابه ، أما اذا ظهر فلابد من تجريم مرتكبيه . ويبدو لى أن الحرام المقصود هو استغلال عمال الترحيلة ذلك الاستغلال البشع واستنزاف قوتهم وحيويتهم لقاء قروش قليلة لاتقيم أودهم . أما الحرام بمعنى المعاشرة الجنسية ، فلا يعبأ به المؤلف ، ولايثير اهتمامه وان توسع فى عرضه ، رغم صغر حجم الرواية .

وتتناول رواية العيب أثر العامل الاقتصادى على سلوك الأفراد وبخاصة المرأة . فالبطلة " سناء " تتحول من انسان نظيف له مبادئه وقيمه التى يعتز بها ، الى مجرد ساقطة . وقد كان موقفها من الرشوة يعتبر مؤشرا على مدى قبولها لمداعبات " الجندى " المبتذلة ، والتى تمثل الجنس بكل وضوح فعندما ترفض الرشوة ، ترفض فى الوقت نفسه محاولاته لاقامة علاقة عاطفية معها ، وعندما تتورط فى الارتشاء تعرض نفسها على الجندى عرضا رخيصا . ونحن نلاحظ أن المؤلف يعرض لمعاناة موظف الحكومة محدود الدخل ، الذى يضطر الى الارتشاء لكى يحقق لأسرته مستوى معقولا من الحياة الكريمة . ويوضح هذا بأجلى بيان وبكل صراحة ، الحوار الذى يدور بين الباشكاتب وبين "سناء" ، والذى يوضح لها فيه لماذا يرتشى .

والجنس ، كما هو واضح من "الحرام" و "العيب" ، أداة فنية لمعالجة قضايا جادة ، فالحرام تعرض لمأساة عمال الترحيل ، والعيب تعالج قضية الارتشاء ، النابعة أساسا من الحاجة . وفى كلتا الروايتين يحاول المؤلف أن يهز القيم الثابتة ، ويسخر منها بطريق غير مباشر .

وتعالج رواية " البيضاء " موضوعا نفسيا ، أو بعبارة أخرى يعالج مشاعر طبيب مصاب بمركب النقص من جراء اعوجاج فمه ، مما ينعكس على علاقته بفتاة يونانيه تدعى سانتى أو " البيضاء " . ولأن الطبيب كان ذا نشاط سياسى ، نراه يزاول الكتابة الصحفيه فى مجلة يبدو أن خلية شيوعيه كانت تصدرها ، كما نرى كذلك ما يلقاه عمال ورش السكة الحديد من ظلم ، فى ظل النظام القديم قبل ثورة ١٩٥٢ .

وفى رواية " رجال وثيران " يعرض المؤلف لتجربة الراوى الخاصة بمشاهدة مصارعة الثيران ، بهدف تصوير بؤس المصارعين أنفسهم ، فهم ليسوا الا ضحايا

للنظام الاقتصادى الفاسد الذى تعيشه أسبانيا ، فهذا النظام يضحى بهم على مذبح الربح ، فهم أدوات لتنشيط السياحة التى تدر على أصحاب رءوس الأموال أرباحا فاحشة ، فى حين يعيش الصارعون فقراء أو على هامش المجتمع .

ويمكن القول ان التزام المؤلف لم يتخل عنه لحظة واحدة ، وهو يتناول تلك الأعمال بالخلق والابداع . فالموضوع العاطفى المشبع بروح الجنس يلتحم بموضوع وطنى أو قومى فى كل رواية من رواياته تقريبا .

— — —

الحبكـــــــة

تطور مفهوم الحبكة Plot ، تطورا كبيرا ، اذا قيس بمفهومها التقليدى عند فورستر الذى جعل الحكاية والحبكة ركنين مختلفين ، ومنفصلين ، وأساسيين فـــى العمل الروائى . فقد رأى النقاد أن وجود هط ما فى الرواية ليس ضروريـــــا ، فأى قصة يجب أن يكون لها بالضرورة حكاية تمثل عمودها الفقرى الذى يقوم عليه تكوينها ، ولكنها قد تستغنى عن الحبكة ، أو يكون لها عناصر سببية منثورة بها فحسب(١).

لقد اتسع مفهوم الحبكة فأصبح يعنى تسجيل أحداث منظمة طبقا لمبدأ معقول من مبادىء الاختيار والترتيب . لأن قص أحداث غير مترابطة ، حتى ولو كانـــت متعاقبة ، أو متسلسلة ، لاينتج حبكة ، كما لايضع التعاقب الزمنى للأحداث التجربة فى صورة توحى بالمغزى المقصود منها . ويمكن أن يكون أكثر أنواع تنظيم الروايـــة خلخلة ، مترابطا بواسطة الشخصية . فيمكن أن تترابط الأحداث لأنها تقـــع لشخص واحد ، سواء كشفت تلك الأحداث عن تطور أم لا ، وسواء كان ذلـك التطور فى الشخصية نفسها ، أو فى فهمنا لها . وقد تترابط الأحداث لأنها تصور فكرة واحدة ، أو عددا من الأفكار المترابطة . ويمكن أن ترتب الأحداث فـــى سياق يقوم على عنصر السببيه ، بحيث تكون كل حادثة فى هذا السياق ناجمة عما قبلها(٢).

وعلى أية حال ، فاننا سوف ننظر للحبكة من خلال مفهوم متطور يطالب الروائى أن يقدم عملا متماسكا ، طبقا لمبدأ من مبادىء الترابط ، وبخاصة وأن مفهـــوم الحبكة يتأثر بموقف المؤلف من روح العصر الذى يعيش فيه(٣). ولعل موقف مدرسة " تيار الوعى " من تسلسل الأحداث فى الزمان موقف واضح . فقد أصبح وعـــى

---

(١) John Halperin, ed., The Theary of the Novel, New Essays, (Oxford University Prese, Inc, New York, London) 1974, p. 38.

(٢) Korg, Jacob, ed, Twentieth Century Interpretations of Bleak House, (Englewood, N.J., London) 1968, p. 31, 32.

وقد نقل الكلام المذكور بتصرف من هذا الكتاب.

(٣) John Halperin, op. cit., p. 225, 226.

الشخصية يجمع بين الماضي والحاضر ، كما يجمع تهما لذلك أحداثا غير مترابطة بالمفهوم القديم للترابط ، ولكنها مترابطة طبقا لمبدأ آخر جديد . وقد تغير مفهوم الحبكة عند البنائيين تغيرا كبيرا ، كما أولوها عناية فائقة . (١)

وأول رواية ندرسها هي رواية "قصة حب" ١٩٥٦ ، وهي رواية حدث ، وتبدأ أحداثها في سنة ١٩٥٢ ، وبالتحديد في ٢٤ يناير من هذه السنة . وتبدأ تلك الأحداث بلقاء فوزية وحمزة بطل الرواية في أحد معسكرات تدريب الفدائيين . ويضطر حمزة الى الاختفاء بعد حريق القاهرة خوفا من الاعتقال . وتزوره فوزية في شقة صديقه بدير ، وتتطور علاقتهما من الصداقة الى الحب . ويكون لهذه العاطفة أثرها على تطور الأحداث وتعقيدها . وعلى العموم يتم هذا التعقيد بوسيلتين

الأولى : استغلال علاقة حمزة بفوزية من ناحية ، وبدير من ناحية أخرى .

والثانية : استغلال حريق القاهرة وما ترتب عليه من ظروف استثنائية ، مثل اعلان الأحكام العرفية ، وهي ظروف تفرض على البطل أن يختفي حتى لا يقع في غياهب السجون .

ويتعقد الخط الأول بسبب التحول في مشاعر فوزية ، وأفكارها بعد أن أخفت حقيبة الديناميت التي كلفها حمزة اخفاءها ، فقد أعدتها هذه التجربة للمشاركة الفعلية في الكفاح الوطني . بعد أن كان الأمر بالنسبة لها لا يتعدى اشباع فضولها عن طبيعة الفدائيين الذين كانت تظنهم قوما من طبيعة خاصة غريبة .

ويتصادف في الوقت ذاته أن يكون حمزة قد أصيب هو الآخر بتحول عاطفي أكثر عنفا ، فقد برح به الهوى ، ولم يعد يطيق صبرا على كتمانه ، فصارح فوزيه بهواه ولكنها تتلقى منه هذه المصارحة بغير قبول ، بل وتثور في وجهه ، وتوسعه لوما وتقريعا

---

١) انظر :

Jonathan Culler, Structuralist Poetics, Routledge & Kegan Paul, London, 1975, p.216, 217,219,220,221.

ولمزيد من التفاصيل عن البنائيين .. انظر :

Twentieth Century Criticism, p. ٥٥٥.

وانظر أيضا :

Journal of Aesthetics and Criticism, Vol.XXXII.

وتتناثره ثائرة . وهذا يعني أن كليهما قد تطور تطورا مختلفا أحدث الصدام بينهما . وهدف المؤلف من ذلك بطبيعة الحال ، هو تعقيد الأحداث ، واحداث ضرب من التشويق ، ويحل هذا التعقيد ، بعودة فوزية الى حمزة ، وقد غفرت له ما كان ، بل وعبرت له عن حبها العنيف ومشاعرها الملتهبة تجاهه . (١)

ولكن المؤلف ، يعود فيعقد الأحداث من جديد ، مستخدما في هذه المرة " بدير صديق حمزة ، وهو يطرد حمزة من شقته ، بسبب حبه لفوزية ، وغيرته منه . وهكذا يبدأ حمزة في البحث عن مأوى جديد ، ولا يتيسر له ذلك في سهولة ويسر ، مما يتيح للأحداث أن تتعقد مرة أخرى ، ومما يثير حب استطلاع القارئ وتشوقه . وبخاصة وأن الطرق تكاد أن تكون مغلقة في وجه حمزة ، فروج قريبته في شبرا ، مسافر ، وصديقه رشدي الذي يسكن في العباسية يعتذر عن ايوائه ، كما يتصل من ذلك زميله اسماعيل ، ويظل يبحث عن المأوى حتى يعثر عليه على يد سماعين أبو دومه . ولا يكون العثور على الأخير سهلا ، وانما يتم بالصدفة ، وقد بلغ اليأس من حمزة كل مبلغ .

وتلعب الصدفات دورا هاما في أحداث هذه الرواية ، فالبطل يلتقي بزميله اسماعيل في ميدان " باب اللوق " صدفة ، كما يعثر على " ابو دومه " صدفة كذلك وهذه الصدفة الأخيرة تلعب دورا هاما في تطور الأحداث ، فلو لم يعثر على ابو دومه ، لاتخذت الأحداث وجهة أخرى .

ولما كانت هذه الرواية تمثل أولى تجارب المؤلف فقد اتسمت بما تتسم به المحاولات الأولى عادة من عدم النضج ، وقد يكون ذلك راجعا الى وقوع المؤلف تحت سيطرة الكتاب الرائجين عندئذ : وبالذات احسان عبد القدوس في روايته

---

١) وانظر أيضا :
The Theory of the Novel, op. cit., p. 381.
وانظر ، الدكتورة سامية أحمد سعد في الأدب الفرنسي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ١١٩ـ١٢٨ . وانظر د . شفيع السيد ، اتجاهات الرواية المصرية ، مرجع سبق ذكره ص ٢٥٨ ، حيث يعترض على العلاقة العاطفية بين حمزة وفوزية ، باعتبار أن ظروفه لم تكن تسمح له ـــ

" في بيتنا رجل " ١٩٥٣ ، وذلك رغم أن كليهما قد انهى روايته نهاية مخالفة لنهاية الآخر . فقد أنهى احسان روايته بمقتل بطلها ، بينما ترك يوسف ادريس بطله في آخر الرواية معلقا . ومن المعروف أن النهاية الأولى نهاية مغلقة ، أما النهاية الثانية ، فنهاية مفتوحة .

وقد يكشف عن الهناء في هذه الرواية بطريقة أكثر وضوحا استخدامنا لبعض المفاهيم النقدية الحديثة . اذ يلح بعض الباحثين على أهمية تحديد مكان العرض في العمل القصصي ، وعلى أهمية التعرف على بداية الأحداث الحاضرة أو التي تقع في الزمن الحاضر الذي يعرضه الروائي . والتي يسميها المناسبة الأولى المتميزة . (١) وتكون تلك المناسبة المتميزة ، أو النواة الأولى للأحداث في رواية "قصة حب" هو لقاء فوزية وحمزة في معسكر التدريب . ويسبق هذه المناسبة الهامة معلومات تتعلق بالعرض ، وتتمثل في تصوير الجو الذي تعيش فيه الشخصيات والذات الشخصية الرئيسية ، وما يجيش في صدور الوطنيين من نقمة على المحتل .

وتكون النواة الثانية ، متمثلة في حريق القاهرة ١٩٥٢ ، ويدور في فلك تلك النواة ، سلوك كل من فوزية وحمزة تجاه الآخر ، مع حرص المؤلف على تقديم مادة العرض اللازمة ، والتي تجلو طبيعة العلاقة بين كل من فوزية وحمزة ، أو علاقة حمزة بالأحكام العرفية اذ يقول : " وبين حمزة والأحكام العرفية ثأر مبيت ، وتاريخ دام طويل يرجع الى سنة ١٩٤٨ ، ولذلك رأى ضرورة البحث عن مكان آخر يلجأ اليه ، وقد أصبحت حجرته في ظل الأحكام الجديدة غير مأمونة أبدا " . (٢) ويستمر المؤلف في تقديم مادة العرض المتصلة بحياة حمزة الماضية وأسرته ، ويسهب في ذلك . (٣) ويدخل ضمن مادة العرض حديث المؤلف عن مظاهرة ٦ مارس بمدينة

— بالافصاح عن هذا الحب ، وسبب توقعه للقبض عليه . ونرى أن هذه الظروف هي أنسب الظروف للهرب من واقعه ، ولعلهما لو تورطا في الجنس لكان ذلك شيئا طبيعيا .

١) The Theory of the Novel, op. cit., p.50.

٢) يوسف ادريس ، قصة حب ، مجموعة جمهورية فرحات الكتاب الذهبي طبعة ١ ، القاهرة ١٩٥٦ ، من ص ٤٩ — ٥١ .

٣) المصدر السابق من ص ٩٧ — ١٠٣ .

الاسكندرية ، والتى قصد بها التأكيد على كفاح الطبقات الكادحة أو الشعبية .

وليست هذه الطريقة فى توزيع مادة العرض على العمل القصصى بالطريقة الجديدة كما أنها لاتخلو من مخاطر اذا ما أسرف المؤلف فيها ، كما أن وسائل تقديمها متنوعة . ولعل " اللص والكلاب " لنجيب محفوظ تعد مثلا طيبا على تقديم مادة العرض بصورة ناجحة موجزة . وقد استغل يوسف ادريس هذه المادة كلما كان ذلك ضروريـــــا لاضاءة جوانب شخصياته ، وللكشف عن البيئة المحيطة بهم .

ومن خلال النواة الثانية (حريق القاهرة) نرى تغيرا كبيرا فى حياة حمـــــزة اذ يتوقف عن الكفاح الوطنى ، ويتقوقع فى شقة بدير ، ويدور فى فلك تلك النـــــواة تابع Satellite هو علاقة فوزية ببدير وحمزة كليهما .

وتنشأ نواة جديدة بمغادرة حمزة لشقة بدير يمكن تسميتها البحث عن المأوى ، ويدور فى فلكها عدد من التوابع تمثل دور عدد من الشخصيات فى ايجاد المأوى له .

ولما كانت حبكة هذه الرواية تقوم على تسلسل الأحداث من البداية حتى النهاية فيمكن القول أن حبكتها على مفهوم الحكاية Story التقليدى الذى أرســـــى قواعده E.M. Forster . ويسمى مير ستينبرج مثل تلك الروايـــــة A Story-Type Sujet . أى أن وحدات العمل القصصى Motifs تكون مرتبة فى العمل حسب تاريخ وقوعها دون تشويه أو تغيير فى هذا الترتيب . (١)

وعلى أية حال فاننا نعتقد أن مفهوم الحبكة ، مفهوم تجريدى ، ... بمعنى أنه كغيره من المصطلحات النقدية ، صياغة لاحقة لأجزاء من الاستجابة الكلية . (٢) فالحبكة : " ذات الطابع العام هى بناء يقوم القارئ بتشييده بما يتمشى مع مظهر

---

(١) The Theory of the Novel, op. cit., p. 40.

(٢) ريموند وليمز ، المسرحية من ابسن الى اليوت ، ترجمة د . فايز اسكندر ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، اكتوبـــــر ١٩٦٣ ص ١٥ ، ١٦ بتصرف .

من مظاهر الاستجابة ، ويتأسس على مجرد علاقة هيكلية بالأصل . فالحبكة والشخصية لاتصبحان حقيقتين ملموستين الا اذا تم استحثاثهما من الذاكرة . بيد أنه لايتوافر لكل منهما مقومه الانفصالي الا في وجود الحل لعقدة المسرحية ". (١) فنحن لانرى في الحبكة قيمة مطلقة ، وانما نراها من داخل العمل واستجابة له ، وهي استجابة ناجمة عن تلقي العمل ومحاولة الكشف عن خطة بنائه .

الحرام ومرحلة جديدة

تعتبر " الحرام " مرحلة جديدة من مراحل تطور الكاتب ولايعني هذا التطور انسلاخه عن اطار الرواية التقليدية ، كما لايعني أنه أتى بالجديد في الحقل الروائي المصري من حيث الشكل ، فالشكل في " الحرام " تقليدي تماما ، أما الموضوع فجديد . وفي رأيي أن هذه الرواية شاهد صدق على تخلص المؤلف من أسر معاصريه من الكتاب الرائجين ، وعلى وجه الخصوص احسان عبدالقدوس ، في روايته في " بيتا رجل " ١٩٥٣ . ولانجاوز الحقيقة . اذا قلنا ان الحرام ذات بناء فريد بين روايات المؤلف ، فبناء الحبكة فيها يختلف عن بناء حبكة أية رواية من رواياته الأخرى .

ويبدأ حدث الرواية من ذروته ، ثم يأخذ في التتابع ، الى أن يصل الى نقطة البدء من جديد . ثم تمضي تلك الأحداث مستكملة رحلتها حيث تحل عقدة الرواية الرئيسية ، ثم عقدها الفرعية .

ولكن المرء يتساءل . لماذا بدأ المؤلف من ذروة الحدث ؟ ، وما النتائج المترتبة على هذا القلب لترتيب الأحداث ؟ . يفصل الروائي ذلك اذا أراد .... أن يضع تأكيدا على مجرد الأحداث ، وتأكيد أكثر على قيمة الأحداث ، فعليه أن يقلب الترتيب العادي للبداية والنهاية فحسب ، وذلك بكشف نتيجة القصة في البداية . وهذا النظام المقلوب يجبر القارىء على نقل اهتمامه مما يحدث الى لماذا حدث ، وكيف حدث ...". (٢)

---

١) المرجع السابق ص ١٦ .

٢) R.F. Dietrich and Roger Sundell, The Art of Fiction, Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, Chicago, San Francisco, Toronto, 1967, p. 49.

وتتمثل بدايتا لاحداث في عثور عبد المطلب الخفير على طفل حديث الولادة مقتول في احدى الترع . وتعيش الأحداث المترتبة على هذا العثور من خلال رغبة فكرى أفندى الجامحه في العثور على الجانية ونظل نتابعه في رحلة البحث هذه ، حتى يعود منها خائبا ، فينفض يده من الأمر كله ، ويبلغ ذوى الشأن من المسئولين حيث يتم التحقيق ويدفن اللقيط .

وهذا القسم من الرواية حافل بالحركة ، والحياة ، ويستغرق يوما واحدا ، ولكن هذه الفترة الزمنية على قصرها تحتل ربع حجم الرواية تقريبا . (١) ثم يغفل المؤلف بضعة أيام ليتوقف عند عثور فكرى أفندى على الجانية بالصدفة ، ثم يعود في استرجاع مقتضب الى تصوير ماضى عزيزة ، وكيف كانت وهى فتاة لم تتزوج بعد . وكيف تزوجت ، وعاشت حياتها الزوجية ، الى أن مرض زوجها ، واشتهى البطاطة ، فذهبت تبحث له عنها ، " فسقطت" رغما عنها . ثم يعود المؤلف الى متابعة مجرى الأحداث . حيث نرى عزيزه وهى تعانى في مرضها حتى تشتد بها العلة وتموت . ثم تنقل الى بلدتها لتدفن .

ولاتنتهى الرواية بذلك ، ولكنها تمضى للحديث عن التطور الذى لحق التفتيش وسكانه ، بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وصدور قانون الاصلاح الزراعى . وقد انتظر المؤلف عامين كاملين تقريبا ليرصد ذلك التطور الذى أصاب الفلاح المصرى ، وليحل العقد الجانبية التى تضمنتها روايته . ولنا وقفة مع هذه النهاية فيما بعد .

ولايمضى مجرى الاحداث الرئيسى ، متدفقا ، لايعترض مسيرته عائق أو عارض ، وانما كان المؤلف يتوقف من حين الى آخر لتقديم مادة العرض الضرورية ، واللازمة لتصوير ما يجرى على أرض التفتيش ، وليقدم لنا "الغرابوة " وسكان التفتيش معا . وهذا الصنيع مشروع تماما ، ومتناسق مع البناء الذى اختاره المؤلف ومن ثم فعندما توقف " المأمور " مشيرا الى الغرابوة ، متهما اياهم بأنهم المسئولون عن وجود اللقيط ،

---

١) يوسف ادريس . الحرام . روايات الهلال ، العدد ١٩٥ ، مارس ١٩٦٥ ص ٤٠ .

كان لابد من الحديث عنهم وتعريف القارئ بهم ، وهذا ما فعله الكاتب ، اذ أخذ يصور بؤسهم وفاقتهم ، كما أخذ يصور نفور سكان التفتيش منهم ، وكأنهم ليسوا بشرا أسوياء مثلهم ، فلهم رائحة خاصة ، ولباس خاص ، ومظهر خاص لا يصرف فيه الرجل من المرأة . (١)

كما يتوقف المؤلف أكثر من مرة ليصور سكان التفتيش ، وحياتهم ، وعلاقاتهم ، وعلى وجه الخصوص ، العلاقات الجنسية غير المشروعة ، لارتباطها بحادث المشور على اللقيط ولارتباطها باهتمام فكري افندي بالمشور على أم اللقيط . فنحن نراه وقد وقف يستعرض " الغرابوه " لعله يتعرف على الجانية من بينهم ، ونراه أيضا وقد وقف يستعرض في ذهنه وخياله نساء التفتيش لعله يتذكر ان كان قد رأى أمارات حمل على احداهن ولم يفطن اليها في الماضي ، ليرى ان كانت هي أم اللقيط أم لا . وقد دفع المؤلف هذا المنهج في تقديم الحدث ، الى الحديث عن أحمد سلطان ، ولكنه استبعده في الحال ، لأن فكري افندي لا يريد الأب انه يريد الأم " ولكنه لا يبحث عمن قد يصلح الأب ، وهو يبحث عن الأم ، فهو مستعد أن يصدق الحرام في الرجال ، ولكنه لأمر ما يصعب عليه ... أن يصدق الحرام في النساء . الرجل دوره في الحرام طياري أما المرأة فدورها أساسي . هو يبحث عن الأم ، وفي بحثه هذا لم يترك أحدا ... " . (٢)

وهكذا كان المؤلف يتحدث عن شخصيات ثانوية ، عارضا لعلاقاتها الجنسية غير المشروعة ، وكأنه يقيم نوعا من التوازي أو التقابل بين مأساة عزيزة وما لحقها من فضيحة على رؤوس الأشهاد ، وليجسد الثمن الذي دفعته في مقابل زلة لم يكن لها فيها يدان ، ولم تسع اليها ، وبين الحياة في التفتيش ، فهم تقوم علاقات غير شريفة متعددة بين الرجال والنساء ، ولكن المجتمع يتسامح فيها . يتسامح مع " نبوية " ، وأم ابراهيم ، وأحمد سلطان ، الذي يورد المؤلف على لسانه حكايات ومغامرات له مع نساء التفتيش ، لعلها على سبيل التزيد ، واظهار الفحولة والرجولة أمام "صفوت"

---

١) المصدر السابق ص ١٧ــ٢١ .
٢) المصدر نفسه ص ١٤ ، ١٥ .

ابن فكرى افندى ، ولعلها على سبيل تأكيد الفكرة التى نتحدث عنها . وربما كانت محاولة لاقامة نوع من التقابل بين حياتى سكان التفتيش الظاهرة ، والباطنة . فأما الحياة الظاهرة فتبدو نظيفة خالية من كل مغمز ، وأما الحياة الباطنة ففيها ما فيها من الفحش ، وكأن المؤلف يكشف عن ذلك الوجه الآخر للتفتيش ، فيقول : " ولم تقتصر اعترافات أحمد سلطان على نفسه ، تعمدتها الاعترافات ، وضمنت بكلمة وراءها كلمة ، وحقيقة أثر حقيقة تكشف الوجه الآخر لحياة التفتيش ، الوجه المستتر دائما ، الذى لايظهر أبدا ، ولايطلع عليه أحد ، الوجه المعقد المتشابك الحافل بكل ما يبعد وأغرب من أى خيال ، علاقات بين أبناء ونساء آبائهم ، وبين فاضلات وفاسقين ، وفاسقات وفاضلين ، وحجاج " وتمليه " ، وحتى الموتى وردت فى الحجرة سيرتهم " . (١) ويحرص المؤلف على أن يسجل أن مسيحة افندى ، وان قاطع ابنته " لندا " ، فان خطاباته اليها كانت تحنى ضمنا الصفح والغفران رغم زواجها وهى المسيحيه ، من أحمد سلطان المسلم .

وربما يكون المؤلف قد أراد أن يقول ان فى البيئات الريفية المترفة نسبيا من يستطعمن أن يستمعن بالحرام ، مع وجود قدر من التسامح والاغضاء ، ولعل فى قصة " زكية " زوج " محبوب " البوسطجى وعشيقها ، مايؤكد مانقول ، فقد رفض زوجها أن يطلقها رغم علمه بأن لها عشيقا ، وأنها تخونه . (٢) كما أنه المأمور قابل قصتها مع عشيقها بخير جديه وجعلها مادة للضحك والسمر . " طوال المدة التى استغرقها محبوب فى سرد حكايته كان فكرى افندى يكاد يموت من الضحك ، ولم يكن حتى يبذل أى مجهود لاخفاء ضحكه بل أكثر من هذا كلما رأى محبوبا منفعلا ومتأثرا داهمته رغبة لاتقهر ليس فى أن يضحك وانما أن يقهقه عاليا كما لم يفعل فى عمره كله . . . " . (٣)

ولكن الباحث لايستطيع أن يتجاهل توسع المؤلف فى العرض " للحرام " ، وخصوصا وأن بعض من عرض لسوء سيرتهن من النساء ، لم يكن يرتكبن الفاحشة ، بدافع

---

١) المصدر نفسه ص ٥٦ .
٢) انظر المصدر نفسه ص ٦٩ — ٧١ ، حيث يكون موقف المأمور من زكية موقفا جد مختلف عن موقفه من أم اللقيط الذى أرقه البحث عنها .
٣) المصدر نفسه ص ٧٠ ، ٧١ وانظر موقف جمهور المستمعين لحكاية محبوب عن امرأته وكيف قابلوا شكواه بالضحك ص ٧١ .

المتعسة وحدها ، وانما كن يقترفنها بدافع الحاجة والفقر مثل نبوية : "... التى كانت زوجه لصربجى من مربجية التفتيش ، ومات ، وترك لها العربة والحصان وبنتا وولدا فباعت العربة والحصان وتاجرت بثمنهما فى "القوطة" ، وأفلست وعملت مقاولة أنفار وخبازة ، وخدامة فى بيت المأمور السابق ، واشتغلت أخيرا تاجرة بيض ..... ولكن مسألة تفريطها فى نفسها كانت موضع أخذ ورد ومساجلات وتكهنات". (١)

كما أن افاضته فى تصوير العلاقة بين "لندا" ، و"صفوت" ، ثم بينها وبين احمد سلطان من بعده ، وهى قصة جانبيه ، يجعلنا نحس أن كثيرا من وقائع تلك القصة الجانبية مقحم على الرواية ، وبخاصة وأنها رواية قصيرة ولاتحتمل هذا التفريع والاستطراد ، اذ لاتتجاوز صفحاتها المائة والأربعين صفحة .

والخيط الثانى والهام من خيوط الحبكة ، هو علاقة سكان التفتيش بعمال الترحيلة ، وهى علاقة تقوم فى بادىء الأمر على استعلاء الأولين عليهم ، لأنهم فقراء لايملكون شيئا ، ومن ثم يسخرون منهم ويتجنبونهم. (٢)

ومن الطريف حقا أن يعتقد فكرى أفندى أن نساء الترحيله لسن كغيرهن من النساء ، ويتضح هذا التصور من موقف خاص وقع له مع احدى فتيات الترحيلة : "وجد نفسه ذات مرة يمزح مع واحدة منهن ، ومرة ادعى لنفسه وللناس أنه يزغد بنتا فى صدرها ليزجرها ، وارتطمت يده طبعا بثدييها ، وروح قليلاحين وجده بكرا مكتنزا جامدا كالكرة المطاط المنفوخة . أما البنت فقد دهش حين رأى وجهها يبهت فجأة ، وكأنما خجلت وغضبت .. يا ألطاف الله . أممكن أن نساء الترحيلة تخجل وتغضب هى الأخرى كبقية الآدميين ؟!" (٣)

ويقلب حادث العثور على اللقيط حياة سكان التفتيش رأسا على عقب : "... فالمسألة عندهم لم تمر هكذا بسهولة . وكأنك ألقيت بحجر ضخم فى ماء راكد آسن . بدأت

---

١) المصدر نفسه ص ٢٤ .
٢) المصدر نفسه ص ١٧ ، ١٨ .
٣) المصدر نفسه ص ٤٠ .

الاتهامات والشكوك ، تنهال من كل صوب ، حتى لم تسلم واحدة من نساء الغربة الكبيرة من الشك في أمرها مع علمهم التام أنهن جميعا بريئات ، ولكن لابد لكل خطيئة من خاطئة ، ولكل جريمة من فاعل ، ولابد أن يكون لتلك الجريمة فاعلة ، والجريمة عرفوها ، ترى من تكون الفاعلة ؟ ". (١)

ومن ثم يثورون على عمال الترحيلة ، بعد انكشاف أمر اللقيط ، ومعرفة ان "عزيزة" هي أمه ولكن مشاعرهم لاتلبث أن تتغير تجاههم ، بعد أن علموا أن عزيزة متزوجة كما بدأوا يدركون أن المصاب ليس مصاب عزيزة وحدها ، وانما هو مصابهم جميعا ، ومن ثم سمحوا لأولادهم أن يلعبوا مع أولاد الترحيلة ، كما بدأ الكبار من سكان التفتيش على استحياء ، يترددون في أول الأمر ، في زيارة "عزيزة" ، محاولين مساعدتها في محنتها ، وقد ذبحت لها "نبوية" أرنبة لتأكلها ، لعلها تشفى من مرضها :

" .. وهكذا حول مرقد عزيزة وظليلتها بدأ اختلاط ما يحدث بين أهل العزبة والترحيلة . اختلاط متحفظ أول الأمر وفي حدود ، ولكن أهل العزبة اكتشفوا من خلاله أن الترحيلة لهم بلادهم الآخرون ، ويعرفون مثلهم في الفلاحة ، ويفلحون ولهم أيضا بيوت وقرايب وعمات وخالات ، وبينهم مشاحنات وخلافات ، ولهم من الريس شكاوى ومن المأمور والادارة تظلمات ". (٢)

وهكذا يلتقي سكان التفتيش والغرابوة ، آخر الأمر ، وكأن مصاب عزيزة قد أذاب ما كان بينهم من فروق مصطنعة ، وألف بينهم ووثق علاقاتهم . (٣) والواقع أن المؤلف يعالج العلاقة بين الطائفتين من فلاحي مصر بحنكة ودراية ، ويشهد عرضه الرائع لتلك العلاقة بمدى وعيه بحياة عمال التراحيل ، في ريفنا المصري ، وبمدى البؤس الذي كانوا يرزحون تحته . (٤)

---

١) المصدر نفسه ص ٤٠ ، ٤١ .
٢) المصدر نفسه ص ١٢٧ .
٣) المصدر نفسه ص ١٣٤ حيث يلتحم سكان التفتيش بالترحيلة في مأتم عزيزة .
٤) انظر تصوير المؤلف لمتاعهم ، ولما يأكلون ، ومقدار ما ينفقونه في سبيل ذلك ، الحرام ص ٢١ .

ويخضع بناء الحرام لما يسميه البنائيون بالنمط القائم على اللغز The Hermeneutic Code (١). ومن الطريف أننا يمكن أن نطبق مراحل ذلك النمط جميعها على "الحرام" ، التى تمد بحق حالة من الحالات المثالية لهذا التطبيق ، فهى تبدأ بلغز أو مشكلة ، تتمثل فى عدم معرفة الجانية التى وضعت "اللقيط" وقتلته . وقد مثل وجود اللقيط على أرض التفتيش مشكلة ، يشغل حلها بال مأمور التفتيش ، بحكم مسئوليته ، وتشغل أيضا بال سكان التفتيش أنفسهم ، لأنها بذرت فى نفوسهم بذور الشك والقلق . وأصبح يهمهم حقا أن يعرفوا من وضعت "اللقيط" ، ويشاركون فى حل تلك المشكلة بأسداء النصح للمأمور .

وقد مثل اختفاء الجانية ، مشكلة لفكرى أفندى — كما قلنا — ، بل وتكاد تكون مشكلته الخاصة . ويشعر القارئ ، نتيجة لشكوك المأمور فى هذه أو تلك من نساء القرية ذوات الماضى الشائن ، بأن السر سينكشف عما قريب ، ولكن الأمر لا يتم بهذه البساطة ، فنبوية التى تحوم حولها الشبهات ، تمر أمام المأمور بادية الصحة موفورة العافية . يحدث هذا والمأمور مستغرق فى التفكير ، معملا كل قدرته على التذكر ، لمعرفة الجانية . ومن ثم تخرس ألسنة من اتهموها ، وتتعقد المشكلة من جديد ، بعد أن لاحت بارقة أمل ، فى أن تكون الفاعل هى نبوية . ومع ذلك كان الأمل لا يزال معقدا على المشور عليها بين أفراد الترحيلة ففكرى أفندى واثق تمام الثقة بهذه الحقيقة . ومن ثم تتابعه فى بحثه عن الجانية وقد وقف يستعرض النساء والفتيات فى الحقل ، ثم نتابعه وقد عاد من رحلة البحث خائبا وبدفن اللقيط يستغلق السر تماما ، أو يبدو انكشافه مستحيلا .

ويماثل "الطعم" ، وهو أحد مراحل النمط القائم على اللغز ، موقف

---

١) يتكون هذا النمط من ثلاثة مراحل رئيسيه . ولكن مراحله الأخرى تكون أكثر منها أهمية . وأول هذه المراحل هو تحديد المشكلة التى تعرضها القصة ، ثم جعل القارئ ينظم النص بربطه بهذه المشكلة ، ثم محاولة حلها ، على صورة وعد بالاجابة ، لا على صورة اجابة صريحة ، ويحدث ذلك عندما يشير الراوى أو أحد الشخصيات الى أن اجابة ما سوف تقدم للكشف عن السر ، أو المشكلة . ثم الطعم ، وهو اجابة ، غامضة ، الهدف منها تضليل القارئ —

مسيحة أفندى من أبنته لندا ، التى تصادف أن أصيبت بمغص فى نفس اليوم الذى عثر فيه على اللقيط ، ولكن معرفة أم اللقيط الحقيقية " عزيزة " ، وظهورها على مسرح الأحداث يكذب هذا الظن ، ويجرى ، ساحة الفتاة ، ويقضى على وساوس الأب ، وآلامه .

ومما يؤكد حرص المؤلف على الغموض ، أنه لايشير الى " عزيزه " من قريب أو بعيد ، الى أن عثر عليها فكرى افندى ، وان حرص على ايراد وتصوير آثار وجود اللقيط على العلاقات بين سكان التفتيش ، وعلى مشاعر أهله من الرجال والنساء .

ولكن العثور على أم اللقيط ، لايحل المشكلة ، أو لايكشف اللغز كشفا تاما ، ولكنه يفسره تفسيرا جزئيا ، لأن هذه الأم متزوجة ، ولامبرر لقتل وليدها اذن ، وهنا يثور سؤال جديد ، لماذا قتلت وليدها ؟ وألقت به هكذا فى الترعة ؟ ومن الواضح أن الاجابة الجزئية تقدم بعض الحقيقة لتسمح بجذب القارىء باستمرار ، وجعله يبحث عن اجابات لتساؤلاته تلك .

ويأتى الكشف عن السر فى منتصف الرواية تقريبا ، وذلك بتقديم ماضى عزيزة تقديما موجزا ، وبيان الأسباب التى دفعتها الى قتل وليدها . ولايتوقف الكاتب عند هذا الحد لأنه يعلم جيدا أنه لايكتب قصة بوليسية ، ومن ثم يمضى فى متابعة أحداث روايته ، مصورا العلاقة التى تربط شخصياته بعضهم ببعض ، حتى تنتهى الرواية .

ويشير بعض النقاد الى أن " ... سيادة العناصر القائمة على اللغز تمنح القصة البوليسية تماسكها ، وتسمح لعناصر الحبكة والشخصية والوصف وعلم جرا ، بأن تبنى بطريقة غير محكمة Loosly ، بدون أن تتحطم وحدة النص ... ... فالاجابة الدائمة التأجيل ، والسر الذى لايكشف عنه أبدا ، تزودان القارىء

= ثم يقدم المؤلف اجابة غامضة ، تزيد من استغلاق السر ، ثم يبدو ألا حل هناك وهو مايعرف بالاستغلاق ، ويمثل اقرارا بالهزيمة أمام المشكلة أو السر ، وكأنه زعم بأن هذا السر سيظل غامضا كما هو ، ثم تأتى آخر مراحل هذه العملية وهى الكشف ، أو انكشاف السر ، ويمثل حلا مرضيا للمشكلة أو اللغز .

انظر : Jonathan Culler, op. cit., p. 211, 212.

بمنظور يستطيع أن يفرض فيه نظاما على العناصر غير المتجانسة ". (١)

وهذا يعني أن استخدام حبكة الرواية البوليسية ، يؤدي الى تماسك الرواية (٢) ولست أعني بهذا كلما أن "الحرام" . رواية بوليسيه ، فلا علاقة للقصة البوليسية بالفن ، وبخاصة وأنها تشغل رسم الشخصيات ، فيما تشغله من عناصر الفن الروائي ، كل ما أعنيه أنها استمارت حبكتها ، وخالفتها فركزت على التشخيص المقنع ، والأحداث الواقعية ، ولم يستعبد المؤلف السر ، أو يستبد به ، تماما — كما يحدث في القصة البوليسية — فقد كشف عنه في منتصف الرواية تقريبا ، ومن المعروف أن حبكة القصة البوليسية :

" . . . تقوم أساسا على اكتشاف الغرض الذي يفسر كل الحقائق المتضاربة ، أو الأحداث التي تكون القصة ، وهو اكتشاف يمنع لأطول فترة ممكنة ، بطبيعة الحال ، وقد تركز الاهتمام في الميثات الكلاسيكية للنوع لا على الأحداث ولكن على العملية التي تتحول بها الأحداث الى أحداث ذات مغزى ، وذلك بنشاط المخبر كالمعتاد أثناء تقدمه نحو الحل ". (٣)

ويبدو لي أن الدور الذي يلعبه فكري افندي في "الحرام" لايختلف في جوهره عن دور المخبر السري في القصة البوليسية ، وذلك لما يتمتع به من حرص ودأب على معرفة الجاني ، وهو حرص يبرره فضوله ، وحب استطلاعه الذي يصرح به المؤلف ، ولما كان يمثل السلطة في التفتيش ، فان دوره وثيق الصلة بدور المخبر السري ، فهو لايستريح الا بعد أن كشف السر وأماط اللثام عن سبب مقتل اللقيط .

ولكن وجود السر في عمل قصصي لايحوله بالضرورة الى قصة بوليسية ، لأن دور المخبر أو نشاطه يكون عارضا ، بالنسبة للحبكة الرئيسية في مثل رواية "الحرام" وغيرها من الروايات التي تتضمن سرا غوجود : " . . . أو نشاط مخبر ما ، عارض

---

(١) Ibid, p. 212.

(٢) Dick Allen and David Chacko, eds, Detective Fiction, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1974, p. 400.

(٣) Korg, Jacob, op. cit., p. 34.

بالنسبة للحبكة الرئيسية لمثل هذه القصة Fiction ، فمنذ ألفت أوديب ملكا حتى يومنا هذا ، يقدم الكاتب سرا ثم يحله . ويمكن أن تفسر بداية ووسط ونهاية مثل هذا الحدث في حدود معرفة القارئ . فالبداية تتكون من العرض ، الذي يعرف فيه القارئ بالسر ، أعني بالحقائق التي تتطلب شرحا ، وتتكون النهاية من الوصول الى فهم كامل للسر الذي واجهه القارئ ، لأنه عندما يعرف كل شئ ، يجب أن تنتهي القصة ، ويتكون الوسط اذن من حالات القارئ المتعاقبة من المعرفة الجزئية أو المعرفة غير الصحيحة " . (١)

والواقع أن كثير من الروايات تتضمن أسرارا ، ولكنها مع ذلك لاتتحول الى قصص بوليسية . ولعلنا نذكر أوديب ملكا ، وهي مسرحية لاتتحول الى قصة بوليسية رغم أنها تقوم على سر أوديب ، وتبدأ أحداثها من ذروة الحدث كالحرام . كما أن الطريق لنجيب محفوظ بها جريمة ، ولكنها لاتتحول الى رواية بوليسية . وذلك لأن المؤلف يعنى جوانب البناء الأخرى ويوليها الاهتمام الكافي مما يجعل أحداثه حية ومقنعة وشخصياته بشرا لهم وجود مستقل يحيا في ذهن القارئ وقلبه .

أما نهاية "الحرام" أو خاتمتها ، فهي رأي البعض أنها كان ينبغي أن تكون نقل عزيزة لدغنها في قريتها ، وبذلك تكون نهايتها نهاية مفتوحة تسمح للقارئ بالتخيل ، وتجعل مأساة عزيزة ماثلة للقارئ على الدوام . الا أن المؤلف اضطر لحل عقد روايته الجانبية ، مثل حل عقدة قصة "لندة" واحمد سلطان ، ومتابعة مصير مسيحة أفندي ، ومصير غيره من سكان التفتيش ، بل ومصير التفتيش نفسه بعد قيام الثورة ، بسكانه وملاكه . وقد جعله هذا يتوقف عامين كاملين عن القص ، لكي يرى التفتيش في عهد ثورة يوليو ١٩٥٢ . (٢)

والحق أن حل عقدة الرواية بقيام الثورة ، حل موفق ، وان أخذ عليه

---

(١) Ibid, p. 34, 35.

(٢) د . شفيع السيد ، اتجاهات الرواية المصرية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٣٩ ، حيث يقرر المؤلف رأيا شبيها بما نقول أو قريبا منه .

بعض الدارسين (١) ، كما أخذه الدكتور طه حسين على بعض الروايات التي ألفت بعد الثورة . (٢) لأن الآخرين كانوا يقحمون الثورة على تلك الأعمال ويرون فيها وسيلة سهلة لانهاء رواياتهم أو حل عقدها .

— — —

١) المرجع نفسه ص ٢٤٠ حيث يرد ما فصله المؤلف الى نزعة التفاؤل التي تفرضها الواقعية الاشتراكية .

٢) انظر طه حسين نقد واصلاح ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٥٦ ص ١٢٧ — ١٣٩ ، وانظر عز الدين اسماعيل ، الأدب وفنونه ص ١٨٤ ، ١٨٥ .

الحبكة في "البيضاء"

تبدأ الرواية بتعارف يتم بين البطل أو الراوي "يحيى" ، والذي يعمل طبيبا ، وبين فتاة يونانية تدعى "سانتي" (البيضاء) ولا نعرف بطبيعة الحال عن البطل شيئا كثيرا ، وكل ما نعرفه عنه أنه يشترك في تحرير احدى المجلات وأنه ليس شخصا هاما جدا بين محرريها . ويتعرف على الفتاة سابقة الذكر بمعاونة صديقه "صبحي" الذي يأتي اليه في بار "سيسل" ومعه تلك الفتاة وصديقه لها . ثم ينسحب الصديق ، وصحبته صديقة الفتاة ، لينفرد هو بها . ويدرك منذ اللحظة الأولى أن "سانتي" هي المرأة المنشودة ، والتي ظل يبحث عنها حتى ساقتها الأقدار اليه على غير توقع منه ، ودون جهد من جانبه .

وتتوطد علاقتهما بسرعة . فقد أعجبت به الفتاة ، وبادلته عاطفة بمثلها ، وأكثرت من التردد عليه في شقته ببولاق . وعندما أيقن من حبها له قرر أن يبوح لها به ، غير أنها تفهمه أنها متزوجة ، وتحب زوجها ، وأن عليه أن ينسى ذلك الحب تماما ، ويقنع برباط من الصداقة ، يربط بينهما . يحدث ذلك في بولاق ، كما قلت والتي تعتبر اقامته بها مرحلة من مراحل علاقته "بسانتي" ، ولكنه يقرر أن يغادر بولاق الى الزمالك ، وأن يبدأ هناك علاقة جديدة مع "سانتي" . يقول : "كنت قد صممت على نبذ كل تلك الوسائل الملتوية ، وعلى أن اعترف لها بصراحة ومواجهتها بكل شيء .. وأن اتقبل النتائج بشجاعة مهما كانت ..." (١)

وقد كان هدفه منذ اللقاء الثاني لهما في قطار حلوان ، أن يقيم معها علاقة جنسية عابرة ، يقول : "كان هدفي واضحا وصريحا ، مجرد مغامرة حب سريعة خاطفة" (٢) ولكن سانتي ، تقلب خططه رأسا على عقب ، عندما تؤكد له ، أنه مجرد صديق ، وتصده بعنف وشراسة .

وهكذا يبدأ معها جولة جديدة ، محاولا أن يوقعها ، كما قرر ذلك منذ

---

١) يوسف ادريس . البيضاء . دار الطليعة للطباعة والنشر . بيروت مارس ١٩٧٠ ص ١٠٥ .
٢) المصدر السابق ص ٢٦ .

وقت مبكر ، عندما أدرك أنهما متكافئان في العيوب ، فهي تمشي مشية غير طبيعية ، وهو يملك فما معوجا . وقد ظل طوال الوقت يحاول محاولة محمومة ومتصلة ، فملك عليه لبه ، وقلبه ، أن يوقع بها . دون جدوى .

ورغم أن كل الشواهد كانت تؤكد له حبها ، فقد كان يريد أن يتوج هذه الشواهد ، بأضخم الشواهد في رأيه ، وهو تسليمها له بما فرتها جنسيا . ويلجأ في سبيل ذلك ، الى كتابة الخطابات ، التي كان قد بدأها في شقة امبابة ، ويستطيع أخيرا ، أن يؤثر في مشاعرها ، عندما يكتب خطابا مؤثرا ، يودعه خلاصة نفسه ومشاعره نحوها . وقد استسلمت له فور قراءتها لهذا الخطاب ، وان ظلت — وهي بين أحضانه — ترجوه ألا يمضي في مغامرته الجنسية الى النهاية ، ومع ذلك فقد انصرف عنها ، لأنه اعتقد أن استسلامها له كان نتيجة لتأثرها بالخطاب ، وليس بسبب حبها له . وقد أثار موقفه هذا دهشتها ، واستغرابها ، بل انه نفسه يندهش لمسلكه هذا ، الذي لا يبرره حرصه ، وجهده ، الدائبين على الحصول عليها .

وقد استغل البطل في علاقته " بسانتي " ، علاقته بزميلة لها تدعى " لورا " ، وهي فتاة فرنسية ، كانت تعمل " بالمجلة " مترجمة ، الا أن ضعف لغتها العربية ، تجعل الجماعة السرية تعهد اليه بتعليمها تلك اللغة . وقد استطاع أن يستثير غيرتها بانصرافه الظاهري اليها ، وقد دفعها ذلك الى البحث عن آخر ، وكان ذلك الآخر هو شوقي رئيس تحرير " المجلة " . ورغم أنه يقيم علاقة جنسية كاملة مع "لورا " الا أنه لا يستطيع أن يسلو " سانتي " ، فقد كانت تملك عليه نفسه ومشاعره بصورة تجعله يظل أسير حبها .

وأخيرا تقرر الجماعة السرية التي كان ينتمي اليها — بايعاز من البارودي — رئيس تحرير المجلة السابق ، ورئيسها الفعلي ، أن يقطع علاقته بسانتي ، فيخضع لذلك مرغما ، اذ تهجره سانتي ، بناء على أوامر الجماعة من ناحية ، ولأنها كانت قد قررت ذلك من ناحية أخرى تلقائيا . وكنتيجة لعلاقته " بلورا " .

ولما كانت الرواية تروى بضمير المتكلم فقد كان المرء يحس أحيانا ، أن الراوي ينسى في التحليل والتعليل ، فيتحدث عن أفكار لا صلة لها بالأحداث ، وان كانت

طريفة في ذاتها ، مثلما يفعل وهو يتحدث عن سلبيته تجاه " لورا " التي لا يحبها فيتحدث عن الحكماء ، والناس العاديين ، وكيف أن الأولين أناس بلا غرائز ، بينما الآخرون يشعر لهم غرائز ، ومن ثم لا يفهم أولئك هؤلاء . (١) وينطلق في توضيح تلك القضية فيقول : " ألسنا في حاجة لأنبياء من البشر يحطون بيمينهم حسنات الانسان ويسارهم سيئاته .. أنبياء غير معصومين ، حكماء من المخطئين لا يقف الواحد منهم فوق ربوة عالية ويرسل لنا حكمته العليا السامية ، ولكن يحيا معنا ويعرف قوتنا وضعفنا ، وله عيوبنا ونقائصنا ، ولا يفخر بكماله وسموه بقدر ما يفخر بما فيه من عيوب وبقدرته على معرفتها . ألسنا في حاجة لحكماء جدد يفهموننا ، حكماء لا يأخذون منا موقف القاضي بقدر ما يأخذون موقف المحامي الشريف المدافع عن جنسنا بكل أخطائه وعيوبه ومحاسنه ؟ " . (٢) ويمضي في استكمال هذه الفكرة وتوضيحها من خلال موقفه السلبي من "لورا" (٣) . وقد ينصرف الراوي الى الحديث عن جيله — وكأن الرواية ترجمة ذاتية — فيقول : " لعلني كنت مثل غيري من أبناء جيلنا ظمآن أشد الظمأ الى الحب الذي اسمع عنه في كل مكان ، وحياتي خالية تماما منه ، وأريد الاستمتاع بنشوة الاعتراف " (٤) . ويتكرر حديث الراوي عن جيله في بعض قصص المؤلف القصيرة .

وتمثل علاقة البطل " بسانتي " الحدث الرئيسي في الرواية ، في حين تكون علاقته بجماعته السرية ، وبالعمال في ورش السكة الحديد ، أحداثا فرعية تغذي ذلك الحدث الرئيسي . وينقلان القارئ من امثال السرد المتصل بعلاقة البطل غير المتنوعة أو المتجددة " بسانتي " ، الى نوع جديد من الأحداث ، يكون بعضها مثيرا ، مثل موقفه من اجازات العمال ، وهو الموقف الذي كاد يعرضه للهلاك . وقد استطاع المؤلف أن يربط الخيوط الجانبية للأحداث بالحدث الرئيسي . وهو علاقة البطل بمحبوبته . وهي العلاقة التي تثير الصراع في نفسه ، كما تثير شكوكه في الآخرين ، أو تدفعه الى اساءة معاملتهم ، مثلما فعل مع أخيه الطالب الذي

---

١) المصدر نفسه ص ١٣٩ .
٢) المصدر نفسه ص ١٣٩ ، ١٤٠ .
٣) المصدر نفسه ص ١٤٠ ، ١٤١ .
٤) المصدر نفسه ص ٧٢ .

زاره عقب كل زيارة وقع بينه وبين " سانتى " ، بل ان أسرته تسرع بمغادرة مسكنه ، عند ما تشعر بأنه على أقدامهم ، والغريب انه لا يحول بينهم وبين السفر بجديه ، فقد كان يتوق لرحيلهم عنه ، فاذا علمنا أنه استزارهم ليتخلص من " البارودى " الذى كان يحول بينه وبين لقاء " سانتى " ، أدركنا الى أى حد أصبحت هذه المرأة محورا لحياته .

ولا تلعب الصدفة دورا خطيرا فى تحريك أحداث الرواية . ومع ذلك يورد المؤلف منها أربعا فى موقف واحد . فالراوى يتذكر صديقه أحمد سيف النصر ، ولما كان فى حاجة الى رأيه ومشورته لكى يجد حلا لعلاقته بسانتى ، فانه يتصل به تليفونيا . (١) وهو يتذكره فجأة ، كما يجد خط التليفون غير مشغول مصادفة ، " والصدفة أيضا كان سيف النصر هناك ، وهو الذى رد على ، ومصدفه ثالثة كان خاليا ليس وراءه عمل " . (٢) ويجلس على المقهى فى انتظار مقدمة : " . . . . ويغيب أحمد وتتجاوز الساعة الميعاد الذى كنا قد اتفقنا عليه بربع ساعة ، وأقرر القيام وقد فرغ حماسى للقائه وانتظاره ، ولكنى اكتشف أنى بالصدفة كنت قد ناديت على ماسح أحذية وأنه لا يزال يخلف الحذاء . . . . . ولو كان الرجل قد انتهى من الحذاء قبل هذا بثوان أو لم أكن قد طلبت منه أن يخلفه أصلا لكنت قد قمت ولما قابلت سيف النصر ، ولما ترتبت على مقابلتى له تلك الأحداث الهائلة الخطيرة . .

ولكن الذى حدث أنه بعد دقيقة واحدة من قرارى أن أغادر البار كان سيف النصر قد جاء " . (٣)

وربما كان لتأليف الرواية على حلقات أثره على نسيان المؤلف لحقيقة سابقة (٤) فهو يخبرنا وهو فى بولاق ، أنه افتتح عيادة جديدة ، وأنه يعمل بها بعد الظهر ، ولكنه ينسى ما قاله ، ويتحدث عن عيادة أخرى يفتتحها ، بعد أن اقترح عليه ذلك " عنتر " العامل بورش السكة الحديد . (٥) على أنها أول عيادة يفتتحها .

---

١ ، ٢ ، ٣) المصدر نفسه ص ١٦٣ .
٤) المصدر نفسه ص ٨٨ .
٥) المصدر نفسه ص ٩٥ .

ولما كانت الرواية ، رواية تحليلية ، فهي تعتمد في كثير من وقائعها على تحليل الراوي لمشاعره الشخصية ، فقد كان دوراً لمكان محدودا بها ، وقد سبق أن أشرت الى ذلك في حديثي عن الخلفية في هذه الرواية . ولكنني فقط أريد أن أوضح هنا ، أن الأحداث في ذاتها ليست هامة في هذه الرواية ، ولا أرى أثرا واضحا للبيئة الخارجية على الشخصيات . وقد أقام المؤلف الصراع في الرواية ، على أساس الفكرة الكلاسيكية المعروفة ، وهي الصراع بين العاطفة والواجب ، وقد ظل ذلك الصراع ثابتا في نفسي سانتي ، بينما كان هذا الصراع يتردد في بعض الأحيان في نفس البطل ، بصورة غير حادة ، وبشكل متقطع .

وينهي المؤلف روايته ، باختفاء " سانتي " من حياة البطل ، وادمانه المخدر ، ثم سجنه ، وخروجه من السجن ، وقد نسي " سانتي " وقصة حبها ، وهو في هذا النسيان يذكر الزمن الذي تكفل بهذا النسيان ، وحقق له السلوان .

ويمكن صياغة الحبكة في رواية "البيضاء" ، وكما يراها البنائيون بالطريقة التالية :
الموقف الابتدائي ، ويتمثل في التعارف الذي يتم بين الراوي وبين "سانتي" وتنشأ عنه النواة الأولى للأحداث ، وهي رغبة الراوي في الظفر بها ، بعد انجذابه الشديد اليها . ويحاول جاهدا أن يحقق ذلك . وتدور في فلك هذه النواة ، علاقة البطل " بشوقي " صديقه ، ورئيس تحرير مجلة الجماعة السرية التي ينتمي اليها ، وعلاقة "سانتي" بشوقي أيضا ، وكذلك علاقة البطل بمطلقه وسكنه .

وتتمثل نقطة التحول ، في رفض "سانتي" بعد جهاد طويل من جانب البطل الاستسلام له ، وخروجها من شقته ثائرة ، ثم عودتها اليه من جديد ، وانبثاق الأمل لديه ، في الظفر بها لاحساسه أنها تحبه . وعندما تسلم نفسها اليه مكسرهة ، يرفضها ، لأنه كان يريد منها أن ترغب فيه بنفس القدر من اللهفة والرغبة الذي يحس به نحوها . وهنا تنشأ نواة جديدة ، وهي تغير سانتي تجاهه أو غيرتها بسبب موقفه من "لورا" صديقتها ، ويستغل هو هذا الموقف أسوأ استغلال وتتدهور علاقتهما ، فتطلقه وتنصرف عنه الى زميله شوقي ، وهنا يتحول البطل تحولا سيئا ، ومفاجئا .

ويدور فى ذلك الحدث النواة خروج البارودى من السجن ، واقامته مع الراوى ، ثم ملال الراوى من اقامته معه ، ثم القبض على أحد زملاء يحيى . وهكذا حتى تنتهى الرواية بسجنه ثم خروجه من السجن .

ويرى " بارت " ، وهو أحد أعلام " البنائيين " ، أنه يمكن تحليل الحكاية " . . فى حدود الأحداث الناجحة Successful Action والأحداث غير الناجحة ، والأحداث التى لاتنجح ولاتفشل ، ولكن ، أو مرتأخرى ، فى حدود الأحداث التى تدمر التوازن Equilibruum ، والأحداث التى تبحث عن تدمير التوازن " . (١)

ونلاحظ أن توازن البطل يتمثل فى احساسه بحب سانتى ، فعندما كانت تشعره بهذا الحب ، كان يمتلىء ثقة بنفسه ، ويقبل على حياته فى الخارج والداخل ، بشغف وايجابية . ولكن هذا التوازن كان يتعرض للأخطار ، أو على حد قول " بارت " يدمر ، عندما كان البطل يحس أن سانتى تحب زوجها ، وأنها لاتحبه ، أو أنها تأثرت لخطابه الذى كتبه اليها يستعطفها ، ويعبر لها عن مشاعره تجاهلها وأنها لاترثى له لشخصه ، ولكن يثير رثاءها كتابته ، ولذا يتركها دون أن يمسها وقد استسلمت له تماما عندما أحس أنها تفعل ذلك مجاملة له لاحبا له ورغبة فيه .

وعندما يصادق " لورا " زميلة سانتى ، ويتخذها خليلة له ويشعر أن هذا قد أثار غيرة الأخيرة ، يتحقق له ذلك التوازن ويصبح أكثر ثقة فى نفسه ، وأقل لهفة فى اقباله عليها ، وتحقيق رغبته فيها . ولكنه بعد أن ينال " لورا " تحتل سانتى كل عواطفه وفكره ، بل انها تستولى عليه تماما وهو يرقد الى جوار لورا فى فراش واحد . وهكذا يمكن أن تجد فى الرواية عناصر كثيرة من الأحداث تحقق التوازن للبطل ، أو تهدم هذا التوازن . لقد احتلت الفتاة " سانتى " بؤرة اهتمام البطل ، وأصبحت محور حياته ، ويمثل الجزء الأول من الرواية حتى انتقال البطل الى شقته الجديدة بالزمالك أحداثا ناجحة . فالبطل تمل بحبه ، والفتاة تبادله

---

(١) Jonathan Culler, Structuralist Poetics, op.cit., p. 205, 206.

حبا بحب ، الا أن هذه الأحداث الناجحة ، تتحول الى أحداث غير ناجحة عندما يفشل البطل فى تحقيق كل مطامعه فى " سانتى " . وذلك عندما تعلمن له أنها متزوجة وتحب زوجها . وتستمر تلك الأحداث غير الناجحة حتى نهاية الرواية . أما الأحداث التى لاتنجح ولاتفشل ، فتمثل عمله كطبيب وصداقاته وعلاقاته الأسرية ، وهى عوامل مساعدة ، تساعد على تطور الحكاية أو تعقيدها . أو على دفع الحدث الى الأمام .

وعلى أية حال فان المؤلف حاول جاهدا أن يقدم بناء متماسكا ، فربط بين خيوط الرواية المختلفة ، وذلك من خلال العلاقة التى تقيمها الجماعة السرية بين أفرادها . فالبطل عضو بها ، وكذلك الفتاتان " لورا " و" سانتى " . وقد كان لأجنبية الفتاتين دوره فى حرية حركة البطل والمرأتين ، وقبول تصرفاتهما ، أو جعلها مقبولة مستساغة ، وجعل الأحداث محتملة الوقوع ، أو مقنعة .

ويستخدم المؤلف " الفلاش باك " ليصور حياة البطل الماضية وذلك من خلال استعراض البطل لعلاقاته الغرامية السابقة .

وتعالج رواية العيب ١٩٦٢ ، كالحرام ، موضوعين ، الأول ، الانهيار الخلقى للمرأة الناجم عن أزمة اقتصادية عنيفة ، تدفعها الى الارتشاء والتحلل بالتالى من قيمها الشريفة جميعا ، وتبلغ قمة هذا التحلل بالسقوط . والثانى : هو " العيب " الناشىء عن علاقة المرأة والرجل داخل نطاق العمل ، وبخاصة وقد كانت المرأة وافدا غريبا على الصحة التى كانت تعمل بها بطلة الرواية "سناء" .

وسوف نرى أن الموضوعين المذكورين ، يتداخلان ويتفاعلان ، تفاعلا شديدا ، بحيث يتعاونان على صنع النهاية المأسوية لبطلة الرواية .

ويبدأ حدث الرواية بدخول " سناء " الى الصحة ، كموظفة جديدة لأول مرة ويمكن القول ان القسم الأول من الرواية حتى الصفحة التاسعة والعشرين ، يصور وضع سناء وزميلاتها فى الصحة الحكومية التى يعملن بها ، باعتبارهن نساء يعملن بين الرجال ، لأول مرة ، فى تاريخ الصحة . ويصور المؤلف أثر اختلاط الجنسين فى العمل على سلوك المرأة بالذات .

ونلاحظ أن المؤلف في هذا القسم ، لا يسير بالزمن متتابعا وانما ينتقل من يوم لآخر ، وقد يقفز عدة أسابيع ، أو شهور . وذلك حتى يقدم ذلك الجزء التمهيدي من الأحداث ، والذي تتفجر منه أحداث الرواية التالية فيما بعد . (١)

ومنذ الفصل الثامن يبدأ الحدث في التعقد ، والحركة السريعة ، وذلك ببداية الصراع بين سناء وزملائها ، الذين قرروا عقد اجتماع في المقهى لمناقشة موقفهم منها ، فقد أصبح وجودها يهدد مورد رزقهم الأساسي وهو الرشوة أو " بيع التراخيص ، بيعها بأثمان لم تحددها المصلحة ولا الوزارة وانما حددتها تقاليد ورثها الموظفون جيلا عن جيل وباشكاتبا عن باشكاتب . أسعار تخضع لكل ما يطرأ على حياتنا من تغيير ، ارتفعت أثناء الحرب مع ارتفاع الأسعار وكلما زاد الغلاء ازداد ارتفاعها ، والشيء نفسه ينطبق على التوزيع الباشكاتب ٣٠ في المائة ، وبقية الموظفين من مرءوسيه ٣٠ في المائة ، والأربعون في المائة الباقية تذهب الى رأس كبير في المصلحة ، ويقال ان معظمها يذهب الى رءوس مماثلة في الوزارة نفسها ، عملية تجري مجرى اللوائح والقوانين " . (٢)

وقد أشار المؤلف الى أزمة سناء المالية ، وهي عجزها عن سداد الرسوم الدراسية لأخيها (٣) ، وتستخدم تلك الأزمة في تعقيد الأحداث ، فيما بعد كما تكون عاملا حاسما في تغيير سلوك سناء ، وتقبلها للارتشاء . وذلك اذا وضعنا في الحسبان الظروف الأخرى التي أحاطت بها في عملها . وقد كانت هذه الأزمة هي نقطة الضعف التي حاول زملاؤها أن يضربوها منها . وهي أيضا التي قرر الجندي أن يفترسها بسببها : " .. وكان بينه وبين نفسه وقد سدت في وجهه كل الأبواب الأخرى يطمح أن يتقرب اليها من هذا الباب وأن يجرب

---

١) يوسف ادريس . الميب . الكتاب الذهبي . العدد ١٠٢ القاهرة ، طبعة ١٩٦٢ ، ص ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٢٩ .
٢) المصدر السابق ص ٤٤ .
٣) المصدر نفسه ص ٣٨ ، ٣٩ .

معها هذا المفتاح السحري وقد وضع في اعتباره ما تمانيه هي وأسرتها من أزمة وحاجة الى المصاريف . من هنا وبهذا السلاح قرر أن يأكلها ".(١)

وتتطور الأحداث بمشاهدة " سناء " لاجراءات عقد صفقة مع أحد العمـــلاء يقوم بعقدها " الجندي " ، بقصد اشراكها في الرشوة ، فتثور لمجرد أنه ذكر أنهـا شريكته هو وزملاؤه في الرشوة ، وتهدده ، وتتوعده (٢) فيأخذ الباشكاتب فـــي مناقشتها مناقشة موضوعية حول ظروفه المالية ، وكيف أنه لا يستطيع الاعتماد علـــى مرتبه وحده في الانفاق على أسرته ، وتهيئة الحياة الكريمة لها . وينتهي النقـــاش بينهما بوعدها اياه على أن تتركهم وما هم بسبيله من عقد الصفقات ، على أن يتركوها(٣) وشأنها .

وقد كان لموقف سناء أثره الظاهر على زملائها ، وعلى نشاط المكتب في بيـــع التراخيص ، وقد كان أثر ذلك يظهر على سلوك الجندي بوجه خاص . ويبدأ الكاتب من تلك النقطة في تصوير التغير الذي أصاب " سناء " تجاه الجندي ، وهو تغيـــر يمثل اعجابا جنسيا به(٤) ، كما أضحى واضحا أن علاقات الجندي " بسناء " يشوبها التوتر والترقب لما تسفر عنه الأيام .

ونجد في الفصل الثالث عشر مناقشة لماهية " العهب " ، وهي مناقشـــــة لا تربطها بأحداث الرواية صلة قوية ، ولكنها ناشئة عن ثنائية العلاج في الرواية ، تلك الثنائية التي تربط ربطا حتميا بين الحاجة الاقتصادية والانحدار الخلقي . ومن ثم يعالج ارتشاء سناء على أنه يساوي تماما التحلل من قيمها الشريفة جميعـــا ، وهو مفهوم غريب للطبيعة البشرية ، بل ان عمل المرأة ذاته يساوي ذلك تماما يقول : " ... عالم الرجال خرجن من عالم كل ما فيه ومن فيه حرام الى عالم كل من فيـــه

---

١) المصدر نفسه ص ٤٧ .
٢) المصدر نفسه ص ٥٨ .
٣) انظر المصدر نفسه ، حيث تستغرق الأحداث السابقة من ص ٤٣ـ٦٩ .
٤) المصدر نفسه ص ٧١ .

وما فيه حلال ، وبضعة أسابيع قضيتها في المصلحة ، وفي الأرض المحايدة ، في الميل ، حيث لا تسري قوانين البيت والمجتمع ، حيث لا تسري قوانين الأخلاق ، حيث القانون الوحيد المطاع هو قانون العمل حيث الخطيئة الكبرى لمن لا يعمل ".(١)

وهذا التصور خال من الواقعية ، ويناقض موقف الكاتب الأول ، من دخول الفتيات الى المصلحة ، ومن الارتباك الذي أصاب هؤلاء وأولئك ، وربما كان يظن أن المصالح الحكومية أماكن معزولة عن القيم والعرف الاجتماعي . وهو شيء غريب حقا .

ويمكن القول مع ذلك ، ورغم اجماع معظم الدارسين على أن سقوط سنا لم يكن مبررا بالقدر الكافي ، أن أزمة "سناء" يمكن فهمها على ضوء الفترة التي تتحدث عنها الرواية ، وهي فترة كانت المرأة تدخل فيها بعض المصالح الحكومية لأول مرة ، وتجاور الرجل في ميدان العمل ، لأول مرة كذلك رغم نشأتها وتربيتها المحافظة ، وعدم احتكاكها بالمجتمع ، بقدر مساو مع الرجل ، مما يجعلها أقل قدرة على التكيف مع الأوضاع الفاسدة المحيطة بها من الرجل ، وأقل تماسكا منه . فالرجل يستطيع أن يرتشي مثلا ، وأن يظل متماسكا ، أو بعبارة أخرى يمكن أن تجتمع فيه المتناقضات فهو يحج مثلا ، ويربي أولاده على القيم الفاضلة ، ويرتشي في نفس الوقت أو يكذب أو يناغش . أما المرأة ذات التكوين الخاص كسناء ، وذات المبدأ أيضا ترى الحرام حراما ، وترى الأخلاق كلا لا يتجزأ ، ومن ثم يمكن أن تسقط . اذا تهيأت لها ظروف فاسدة كالظروف التي أحاطت بها في مكتب بيع التراخيص الذي تعمل به .

وقد أردت بالتعرض لهذه القضية ، أن أصور أثر ذلك على صياغة النهاية في الرواية . ونحن نعلم أن حرمان أخيها من دخول الامتحان قد هز قيمها هزة عنيفة ، وبخاصة وأن زملاءها ، لاذوا بالصمت التام ، وتركوها تعاني وحدها دون أن يمدوا لها يد العون ، ومن ثم حدث تحول خطير في فكرها ، بدأت على أثره تناقش موقفها السابق من الرشوة ، فاعتبرت نفسها أنانية كما أعتبرت زملاءها أفضل منها ، وأصبح منطقها هو نفس منطق الباشكاتب الذي خلدته فيما مضى ، ولامته عليه .

ويلتقي هذا التهيؤ النفسي من جانبها للارتشاء ، بالفرصة المثالية التي

١) المصدر نفسه ص ٧٨ ، ٧٩ .

هيأها لها زملاؤها لقبول الرشوة . فقد تركوها بمفردها في المكتب لكي يستطيع عبادة بك أن ينفرد بها ، فيقدم لها مائة جنيه لاتستطيع أن تقاوم اغراءها . وتتابع موقفها النفسي بعد أن أصبح المبلغ في جوزتها ، وهو موقف يجسد خوفها ولايجسد رفضها النفسي للنقود . وعندما تطمئن الى أنها في مأمن من المساءلة وليست هناك مؤامرة عليها من زملائها ، تحتفظ بالنقود .

وتواجه " سناء " زملاءها بعد أن ارتشت مواجهة الند للند [١] ، لقد أحسنت كأن : " حائطا سميكا كان يفصلها عن سليمان وأحمد والباشكاتب ، والجندي ، وقد تهدم من أساسه ، ولم يسخر منها أحد ، ولم يحاول أحد أن يحاربها ، بالعكس أقبل الجميع عليها وكأنها نجحت في امتحان وانتقلت الى خانتهم .. " [٢] وكان الحزين الوحيد لمسلكها هو الجندي ، رغم اشتراكه في موجة المرح العامة : " سألته وألحت ، ولم يستطع الصمود ، أخبرها أنها كادت منذ اليوم الذي ألقت عليه فيه خطابها الطويل أن تنجح في تغيير مجرى حياته كله ، وفي انقاذه ، هو الجندي الذي قضى أكثر من ثلاثين عاما يعيث في الدنيا فسادا ويؤذي نفسه ، ولا يستريح حتى يتأذى الآخرون ، وأنها من يومها أصبحت له المثل والبطلة ، من عدة ثقته بها تحدى عبادة أن يوقعها ، وكان غيابه بالأسر الا اعطائه الفرصة الكاملة " [٣]

وقد اكتسب سلوكها نوعا من اللامبالاة . اذ تجيب الجندي على ما أخبرها به بقولها " ولايهمك " ، ومن خلال هذه الاجابة يدرك الجندي طبيعة التغير الذي أصابها ، ومن ثم يذهب الى مكتبها : " وبلا ورقة أو مقدمات ، وقبيل انتهاء اليوم بدقائق ذهب الجندي لمكتبها وانحنى بجذعه كله حتى أصبح وجهه يكاد يلمس وجهها ، ولو كان يعلم أن سناء ستتمسك برأيها الأول فيه لما اقترب منها كل هذا الاقتراب ، المهم أنه بكلمات " متعجلة " متقطعة لم تحتمل سناء أن تظل تنتظره وهو يلوكها ويتلكأ في نطقها أكثر من هذا فسألته : ولايهمك .. يس قول في أي كازينو عايز .. " . [٤]

---

٢) المصدر نفسه ص ١٢٧ .
٣) المصدر نفسه ص ١٢٨ .
٤) المصدر نفسه ص ١٢٩ .

والواقع أن بذور اللامبالاة قد نبتت عند " سناء " بعد حادث حرمان أخيها من الامتحان ، وبعد حادث اليوم الذى غابته : " وهكذا ماكادت تنجح فى دفع هذا البلاء ويحتسب اليوم من اجازتها المرضية ، وتتنفس الصعداء ، حتى أدركت أنها فى خضم ماحدث نسيت اليوم المؤلم تماما وأصبحت أقل حساسية لذكره ، بل الحق أقاقت لتجد نوعا من عدم المبالاة قد أصبح يصبغ تفكيرها وآراءها وتصرفاتها ، وكانت اللحظة التى عانت فيها من الشعور بأنها بعدة منبوذة ، قد جعلتها هى الأخرى تنبذ الناس من تفكيرها وتصرفاتها ، لم يعد مهما أن تحظى برضائهم عنها ، وبين يوم وليلة ملأها الشعور بأنها لاتملك فى هذه الدنيا ولايجب أن تراعى سوى نفسها ، شعورا لم يك عميقا خافيا ، لقد ظهر حتى لزميلاتها وزملائها ولاحظوه واتخذوه مادة لتعليقاتهم ... " . (١)

ومع ذلك فقد فعلت ماصمق له الجندى ، وهو يتفق معها على الكازينو الذى سوف يلتقيان فيه ، وما يحير القارئ أيضا ويثير دهشته ، وهو أنها عرضت نفسها عليه عرضا رخيصا كساقطة . وقد جاء هذا السقوط نتيجة لما يسميه المؤلف " صورة الرجل الكلب " . والرجل الكلب هو الجندى عندما يغضب ويثور . فما أن تمر بخيالها تلك الصورة — التى ربما تشير الى أثر الجنس — حتى تبيع نفسها للجندى بيع السماح : " ونطقت الجملة وسكتت هنيهة ، وفى أثنائها اقشعر جسدها لدى صورته حين مرت بخيالها ، وهو يهدر هدير الكلب " الرجل " ووجدت نفسها تقول : — والله أيه رأيك ؟ مابلاش الكازينوهات لحسن حد يشوفنا . وفتح " محمد الجندى " فاه مدهوشا مروعا مذهولا معتقدا لابد أنها أصيبت بمرض أو مستها لوثة ، اذ لم يكن باستطاعته أن يتخيل أو يصدق أنها حقيقة تعنى ماتقول " . (٢)

حقا عرض الكاتب لعلاقتها بالجندى عرضا تدريجيا قصد به التمهيد لهذه النهاية المفتعلة . فقد صور مشاعرها كامرأة (كأنثى) تجاه زملائها ، كما صور

---

١) المصدر نفسه ص ٩٧ .
٢) المصدر نفسه ص ١٢٦ .

مشاعرهم نحوها ، ولكنها تشعر شعورا خاصا تجاه الجندى ، دون بقية الزملاء ، فقد اطمأنت لهم : " جميعا ماعدا الجندى ، فقد كان الجهاز الكامن فى أعماقها يدق كلما حاول أن يقترب منها أكثر من اللازم ، كلما فضل ألا ينتحى جانبا ليفسح لها طريق الخروج ، كلما اتكأ بمرفقه على مكتبها وهو يحادثها حديث عمل فى الظاهر ، بينما عيونه التى يتأرجح لونها بين الصفرة والخضرة تجوب سطح المكتب ويديها ، وتتأمل عقل أصابعها ، وخاتمها وجلد رقبتها وكل ملليمتر مربع من شفتيها ... " . (١)

وقد كانت علاقتها الأولى به قائمة على الاشمئزاز الذى يشوبه الخوف من العدوان الجنسى عليها ، دون أن ينقدها أحد من زملائها (٢) . ثم بدأ يحتل من تفكيرها مكانا لايحتله شخص آخر ، وبدأت صورة " الرجل الكلب " يثيرها ، يقول المؤلف مصورا خوفها من غضبه : " .. وأيضا لم يكن خوفها مجرد خوف بسيط . على الأقل ليس مجرد الخوف من زميلها الغاضب ، فقد كانت تحس بغضب الجندى يكشف لها ويحمل معه علامات من ذلك العالم الآخر ، عالم الرجال الذى تحس بهم فيه أكثر جرأة وأعنف انفعالا ولغضبهم قدرة كبيرة على التحطيم والتخريب ، لكأنها كلب رجالى خشن الصوت حادا لناب سيخى النظرات قد انطلق من مربطه فى أعماق الرجل فجأة الى كلماته وتصرفاته وملامحه وهى ينبح ويهدر ويهدد .. بنشب أنيابه المسنونة فى كل مايعترض طريقه " . (٣)

وتكتشف بالاضافة الى ذلك أن مشاعر الجندى نحوها لاتخلو من صدق لاتستطيع انكاره ، يتجلى فى نظرات عينيه ونبرات صوته . (٤)

ويشير المؤلف فى نص سابق على هذا النص الذى أوردناه فيما مضى أنها لم

---

١) المصدر نفسه ص ٢٤ــ٢٥ وانظر أيضا ص ٢٥ــ٢٦ لترى توضيحا لموقفها من الجندى وهو موقف الاشمئزاز والنفور ، النفور من تدخينه ، ومن منظره ، وساعد على ذلك معلوماتها عنه ، فقد كان متزوجا من اثنتين ، وطلق زوجة ثالثة ، وانظر أيضا ص ٣٢ .

٢ ، ٣) المصدر نفسه ص ٧١ ، ٧٢ ، وانظر تكملة تصور مشاعرها الجنسية تجاهه ص ٧٢

٤) المصدر نفسه ص ٩٧ ، ٩٨ .

تحد تشمئز من نظرات الجندى[١] ، بل انها تشعر نحوه بالرثاء ، خصوصا بعد أن أحست بمدى الاذلال الذى نزل به ، بعد أن تجاهلته كلية ، ومن ثم بدأت تستجيب له.[٢]

وكان موقف سناء من الجندى يرتبط دائما بموقفها من الرشوة ، ومن ثم تتغير عواطفها تجاهه ، كلما تغيرت أفكارها نحو الارتشاء ، ومن ثم تؤمن بخطأ موقفها المتشدد السابق منها ، اذ تعتقد أن أخاها دفع ثمن نظافتها دون أن يجنى ذنبا.[٣] ويمكن القول ان علاقتها بالجندى كراهية أو رضا كانت تتوازى مع علاقتها بالرشوة أيضا . ويؤكد ذلك أنها بعد أن تشعر بالرثاء للجندى ، وان جاء ذلك الرثاء تدريجيا — تؤمن بصحة موقف زملائها من الرشوة .[٤]

ومع تهيؤها للارتشاء وبخاصة بعد جرمان أخيها من الامتحان ترفض مقابلة الجندى فى أحد الكازينوهات بعد أن ترك لها ورقة يطلب اليها فيها ذلك . وقد جعلها المؤلف تحلم بالرفاهية منذ وقت مبكر فيقول : "... ورأسها الصغير رغم شعرها الناعم الغزير ملىء بالأحلام أيضا ، باقتناء الملابس الفاخرة الأنيقة ، بحياة الثروة والغنى ، بالدامور ، أحلام تتغير هى الأخرى ، وتتجدد اذ بينما كانت تحلم فى العام الماضى بجوانتى من الجلد الفاخر المبطن بالفرو فى هذا العام هى تحلم بأن تبلغ فى وظيفتها شأوا ومرتبا تستطيع أن تدفع منه أقساط عربة نصر ١١٠٠ وتسوقها .. وحدها .. وتفسح أمامها وتذهلها بها ...".[٥]

وبعد أن ترد " سناء " " الجندى " ردا حاسما ومهينا[٦] ، ترتشى ، وبعد الارتشاء تعرض نفسها عرضا رخيصا ، مبتذلا . وهى تفعل ذلك بالرغم من ماضيها

---

١) المصدر نفسه ص ٩٧ .
٢) المصدر نفسه ص ١٠٤ .
٣) المصدر نفسه ص ١٠٥ .
٤) المصدر نفسه ص ١٠٥—١٠٦ .
٥) المصدر نفسه ص ٨٩ .
٦) المصدر نفسه ص ١١١ ، ١١٢ .

الناصع ، الخالى من تجارب الجنس الحقيقية ، اللهم الا ماكان من سلوك زوج خالتها معها ، وهى قد صدته ، لأنه أحد محارمها فى حين تمنت أن يحل مكان زوج الخاله شخص آخر ، تشترط فقط أن يأخذها عنوة ، كما كان يفعل زوج خالتها، ورغم أنها عرفت الحب ، لم يكن فى حياتها مايشين .(١) وقد رأيناها فتاة متماسكة تواجه زملاءها بشجاعة وثبات ، وقد كان من المنطقى والطبيعى أن تظل على موقفها السابق للارتشاء . ولكن المؤلف كان يهيؤها لتلك النهاية التى سبق ذكرها ، فالجندى رغم تمنعها عليه يرى علامات (الرشاء الموارب) عن مفاتنها لها متمثلة فى طلاقتها لأظافر قدميها . كما يجد فى أرمتها المالية مفتاحا هاما يوصله الى الظفر بها . ولكن ذلك كله لايؤدى بالضرورة الى سلوكها هذا المسلك المفاجئ المتمثل فى السقوط .

وفى رأيى أن الكاتب انساق وراء فرض نظرى — ظنه صحيحا — وهو أن انهيار جانب من جوانب أخلاق المرأة يؤدى الى انهيار بقية الجوانب الأخرى بما فى ذلك جانب العفة . يقول غالى شكرى : " ... كذلك فان سقوط احدى القلاع فى ذات الانسان كقبول سناء للرشوة مثلا ، لايعنى مطلقا سقوط بقية القلاع ، فتفرط فى شرفها مرة واحدة — ان مجموعة القيم عند الفرد والجماعة موغلة فى التشابك حقا ، ولكنه تشابك معقد ، بحيث لانستطيع أن نجمع هذه القيم على قماشة بيضاء ، اذا رفعها الانسان فى لحظة ضعف ، رفعت بأكملها ، اذا أبقى على واحدة منها ، أبقى على الكل . وهذا هو مايجعل قصة يوسف ادريس تبدو كما لو أنها كتبت بخطة عقلانية مسبقة " . (٢)

ولايخفى تناقض غالى شكرى رغم صحة فرضه فى أول النص ، اذ أن مايفعله الكاتب ليس الا التصميم الذهنى المسبق . اذ يرى أن مايقال من أن " التصميم الذهنى " فى القصة أفسدها ، هو قول بعيد عن التأنى لأن كل فنان عظيم يصمم عمله الفنى ذهنيا ، بمعنى أنه يخطط هيكله العام قبل الصياغة التفصيلية ، ولكن " الذهنية " يقصد بها على الأرجح تلك المعادلة الادريسية التى سبق أن أشرت اليها ، والتى

---

١) المصدر نفسه ص ٨٥ــ٨٦ .
٢) غالى شكرى ، أزمة الجنس فى القصة العربية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ص ٢٤٨ .

تقول بأن البشر ثمرة الوضع السيء للمجتمع (١) وعلى أية حال فهو يقرر أن أزمة سقوط سناء غير مبرر فنيا . (٢)

والواقع أن تصوير أثر البيئة على سلوك الأفراد وخلقهم لاينتقص من قدر الكاتب . فقد قامت على أساس تلك النظرة أعمال عظيمة . أما الذى يفسد العمل فهو السيطرة الفكرية على الشخصيات والأحداث ، بحيث نحس أن الشخصية تسلك سلوكا غير مقنع . أو لاينبع من أحداث الرواية . مثلما يفترض ادريس أن النساء أصعب فى بيع ذممهن من الرجال بمشرات المرات . كما أن الرجل بخلاف المرأة التى اذا انهار منها جانب تداعت الجوانب الأخرى تلقائيا ، يظل متماسكا حتى لو انهار جانب أو أكثر من بنائه الخلقى . ومن ثم يسوق على لسان سناء المفهوم التالى للعيب : "... الظاهر الرجالة دول عندهم لكل مبدأ دوسيه . الشرف فى بيته غير الشرف فى عمله والحرام فى الليل غير الحرام فى النهار والفضيلة ماتتمش الرذيلة كله موجود مع بعض فى حالة تعايش سلمى .." (٣)

وهكذا يكون خلق الرجل غير متكامل ، بينما خلق المرأة متكامل ولايقبل التجزئة . (٤) وهكذا — أيضا — يصف الموظفات الجدد يدات بالتكامل الخلقى ، وهو تكامل يفقدنه بالتدريج نتيجة للعمل ، وللاحتكاك بالرجل . ويتعقب المؤلف أثر العمل على نفوسهن ، ويوضح كيف أن العمل يخلقهن خلقا جديدا ، وبخاصة لأنهن يعملن مع الرجال .

ويبدو لى أن سيطرة أفكار الكاتب على بعض جوانب البناء قد أدت الى تلك النهاية غير المقبولة ، وغير المبررة لسناء . وأول تلك الأفكار فكرة التغير (٥) ، فعنده أن كل انسان يتغير بحكم الزمن . ومن خلال هذه الفكرة وسببها يرفض مفهوم العقد النفسية ، الذى كان يأخذ به فى رواية " قصة حب " . (٦) والذى يأخذ

---

١) المرجع السابق ص ٢٤٦ .
٢) المرجع نفسه ص ٢٤٩ — ٢٥٠ .
٣) يوسف ادريس ، العيب ، مصدر سبق ذكره ص ٨٢ .
٤) المصدر نفسه ص ١٢٠ .
٥) المصدر نفسه ص ٢٩ — ٣٠ .
٦) يوسف ادريس ، جمهورية فرحات ، مرجع سبق ذكره ص ٤٩ — ٢٠١ .

به علماء النفس(١) . ويلح على أثر الزمن في احداث التكيف اللازم لمواصلة الحياة وهو يعلق على حرمان أخي سناء من الامتحان وعودته الى المنزل عند الظهر . ولايختلف فهمه لدور الزمن عن تفسيره لدور الذي فهمه به في رواية الحرام(٢) ، في معرض حديثه عن نسيان سميحه افندي لحنقه على ابنته " لندا " التي تزوجت أحمد سلطان فيقول : " ولكن الايام — آه من الايام — مالبثت أن جعلته يغفر وينسى ، ويرد على الخطابات الكثيرة التي ظلت " لندا " ترسلها اليه كل أسبوع بخطاب متزمت مقتضب ولكنه يبدأ بتلك العبارة : ابنتنا العزيزة لندا ".(٣)

واذا كان الكاتب في " الحرام " يرصد فعل الزمن في تطور الشخصيات ، والعلاقات بين سكان التفتيش و "الغرابوة" دون أن يصرح بفعل الزمن الا في هذه العبارة الموجزة ، فانه قد أطال برأسه في " العيب " كثيرا ، وكأنه صاحب نظرية جديدة يريد أن يرسخ أقدامها ويؤكد وجودها . فهو يصرح بأفكاره — أحيانا — وهو يحلل مشاعر سناء ومواطفها تجاه الرجال ، عند عرضه لتجاربها الماضية فيقول : " عن عمد سنغفل أشياء كثيرة حتى لانفقد في غمار ذلك الخط الواهي الدقيق الذي يحدد لنا مجال حركتنا خلال القطعة الصغيرة من بحر الحياة الزاخر التي اخترناها .

وأجلا أم ما جلا كنا سنصل الى يوم الأحد التالي ، الذي ذهبت فيه سناء الى المكتب ، وقد قضت ليلة من أتعس لياليها ، يوم لن تنساه أبدا ، فقد كان الأحد وغده الاثنين يوم امتحان أخيها ...".(٤)

ويصرح أيضا بما كان ينبغي أن يحتفظ به لنفسه ولايذكره للقارىء لأنه يمثل خطة تأليفه ، لايشرك القارىء فيها . فيقول : " كان من المفروض ان نتتبع سناء بعد خروجها من الحفلة وهي محملة بمزيج متباين من الانفعالات ، اذ كانت رغم كل شيء قد سعدت بالحفلة واجتماعها بزميلاتها ، وكسر الروتين الذي يخطط

---

١) انظر توضيحا لذلك ، " العيب " ، مصدر سبق ذكره ص ٨٧ ، ٨٨ .
٢ ، ٣) يوسف ادريس ، الحرام ، مصدر سبق ذكره ص ١٤٠ .
٤) يوسف ادريس ، العيب ، مصدر سبق ذكره ص ١٠٦ ، وانظر باقي هذه الصفحة والصفحة التاليه لها (١٠٧) لتجد تكملة لمناقشة هذه الفكرة من الناحية النظرية ، ويكاد يصل الى درجة الوعظ ، ومن ثم يعتذر بأن مثل هذه الافكار لم تخطر لسناء بنفس الوضوح والتجريد ص ١٠٦ .

حياتها تخطيطا صارما غير مسموح لها أن تخرج عليه". (١)

وهكذا يبدو واضحا أن الكاتب صمم روايته لكي تسير على خطين متكاملين ومتفاعلين من خلال التفاعل بين سناء والجندي، اللذين اهتم بتصوير ما فيهما دون غيرهما من الشخصيات.

وتتفرد رواية "العيب" عن روايات الكاتب الأخرى بأنها رواية درامية يقوم الصراع فيها بدور هام في بناء الحبكة، والذي يلخصه أشلي ديوكس في أنه يتكون من المقدمة: "... حيث تظهر أمام الجمهور الشخصيات الرئيسية، وتشرح علاقة كل منهما بالآخر.. ..... (ثم) تقديم قصير في شكل صراع بين الارادات والشخصيات ..... ثم يجري الحدث الدرامي خلال مرحلة نامية متطورة في حدة وتكاثف — ويسمى ذلك المقدة — الى أن يصل الى الذروة في نهاية الجزء الأول من الدراما، وبذلك يكون الصراع قد أوفى على غايته، ثم ينحدر الحدث خلال الهبوط أورد الفصل الى النتيجة ..." (٢). ولن أطبق هذا التعريف حرفيا على رواية "العيب"، وذلك بالرغم من أنه ظاهر فيها من حيث الجوهر. وسأكتفي بملاحظة أنه في جوهره ينطبق عليها. فالفصول الأولى من الرواية تقدم "سناء" وزميلاتها وزملائها، وتوضح طبيعة العلاقات التي تربط بينهم جميعا. ثم تتحرك الأحداث، وينشأ الصراع. وهو صراع خارجي أول الأمر أعني أنه صراع بين سناء وزملائها — صراع ارادات — وبخاصة محمد الجندي الذي أخذ في اثارتها وملاحقتها منذ قدمت الى المصلحة، وما يترتب على ذلك من شكواها اياه الى رئيسه ثم عدولها عن الشكوى، وانتهاجها معه أسلوب التجاهل التام. وقد أخذ زملاؤها الآخرون، وعلى رأسهم الباشكاتب — وهم يمثلون الطرف الثاني في الصراع بالاضافة الى الجندي — يستعدون لمواجهة "سناء" بسبب موقفها من الرشوة. ويمثل النقاش الموضوعي الهادئ من جانب الباشكاتب والرد الساخن المثالي من جانب سناء، طبيعة ذلك الصراع خير تمثيل.

ثم ينشأ صراع داخلي في نفس "سناء"، وهو صراع بين مثلها التي كانت

---

١) المصدر نفسه، ص ٨٥.

٢) أشلي ديوكس، الدراما، ترجمة محمد خيري، وزارة الثقافة والارشاد القومي، عالم الكتب القاهرة، د. ت. ص ٣٨.

تتمسك بها ، وتشهرها فى وجه المرتشين . وهو صراع أخلاقى بطبيعة الحال . فأخوها يريد أن يدخل الامتحان ، ولاتجد النقود التى تسدد بها الرسوم المدرسية ، فيحرم من الامتحان ، ويكون لذلك أثره على الصراع الناشب فى نفسها حول مشروعية الرشوة ، وموقف زملائها منها ، وأيهم على صواب : هم أم هى .

وبالرغم من أنها ترد الجندى ردا قبيحا عندما يطلب اليها أن تلقاه خارج العمل ، بعد حرمان أخيها من الامتحان مباشرة ، وتظاهر بمظهر الواثقة من صحة موقفها ، والثابتة على مبادئها مهما كان الثمن الذى تدفعه فى سبيل نقائها وظافتها فانها كانت فى الواقع ، تتهيأ بالتدريج لقبول الرشوة التى هى فى الواقع جوهر الصراع بينها وبين زملائها . لقد تركوها تواجه أزمتها وحدها ليجبروها على الدخول فى زمرتهم ، وعلى ترك كل قيمها الشريفة التى تعتز بها . وهم قد علموا بما حدث لأخيها ، وأدركوا طبيعة الأزمة منذ البداية ، كما أدركوا ماتعانيه بسبب ذلك ، ولكنهم لم يمدوا اليها يد العون ، وهم لايكتفون بذلك وانما يستثمرون الأزمة الى أقصى درجة ممكنة ، فيهيئون لها فرصة مثالية للارتشاء ، فترتشى ، لأنها كانت بالفعل قد تهيأت لذلك . ولكنها لاتتوقف عند مجرد الرشوة ، وانما تتنوع الرشوة بالسقوط ، الذى يلى الارتشاء مباشرة . مما يدهش الجندى نفسه . ويمثل سقوط " سناء " الفاجعة التى تمثل آخر مراحل الصراع الدرامى فى الرواية .

ومن الواضح أن المؤلف لايريد انصاف الحلول : انه يريد الخلق المتكامل الذى اذا انهار منه جزء انهار سائر الأجزاء ، وتقوض البناء الخلقى برمته .

ونلتقى فى سنة ١٩٦٤ بآخر أعمال الكاتب الروائية وهى " رجال وشيران " التى يصور فيها مصارعة الثيران ، من خلال تعاطف شديد يربط بين الراوى وبين أحد مصارعى الثيران ، وعندما يصرع ذلك المصارع فى اللحمة ، يحزن حزنا شديدا ، ويظل يتابع مصيره حتى ينقل الى المستشفى ، فيذهب الى هناك للاطمئنان عليه ، ويعلم من أحد الأطباء أن حالة المصارع ميئوس منها وأنه ملاق حتفه لامحالة مالم تحدث معجزة .

ومن خلال تصوير الكاتب للمصارعة وموقفه منها ، يصور المحرك الخفى

الـــــذى يحرك تلك اللعبة من وراء ستار ، ويجذب جمهورها الضخم من السياح الأجانب بل ومن الأسبان أنفسهم . وليس هذا المحرك الخفى الا رأس المال الذى يتكدس لدى أصحاب الفنادق ، وبيوت الدعارة ، وسائقى التاكسى ، وأصحاب البنوك ، والحكومة ، وغيرهم من المنتفعين بتلك اللعبة ، فى حين يكون المصارعون مجرد أدوات أو دمى فى هذه اللعبة الخطيرة . ويحتاج استمرار اللعبة الخطرة الى التضحية ببعضهم ليستمر تدفق رأس المال .

ويبدو لى أن ماقدمه المؤلف فى هذا الكتاب ليس الا انطباعات ذكية عن لعبة مصارعة الثيران ، فليس فى العمل حدث متماسك ، ولا شخصيات بالمعنى الحقيقى للكلمة . فمثلا الفتاة التى نالت اعجاب المصارع ، والتى خزنت لمصرعه ، لاترسم الا على أنها متفرجة ، كما أن الراوى ليس هو الآخر الا متفرجا . ويصل الاملال غايته فى القسم الأول من الكتاب . والمؤلف يشرح لعبة المصارعة وطبيعتها .

ويتحرك أو يظهر مايشبه أن يكون حدثا فى الجزء الأخير من العمل بعد اصابة المصارع ونقله الى المستشفى ، وقتل الثور ، وتتبع مصير المصارع ، وذهاب الـــراوى الى حيث يعالج للاطمئنان عليه ، ومن خلال الحوار بينه وبين أحد الصحفيـــين الأسبان — وقد كان مصارعا محترفا اعتزل اللعبة بعد أن أصيب اصابة خطيرة فى أحد ساقيه — ومن الطريف أن ذلك الصحفى كان على علاقة طيبة بالمصـــارع المصاب ، مما يدفعه الى الحديث عن أسرار اللعبة ، وتحديد المستفيديـــن منها ، وهم ليسوا المصارعين الذين يحيون حياة خالية من الرفاهية .

ومع أن القارىء لايستطيع أن ينكر حيوية الوصف بالكتاب ، ولابراعة المؤلف فى التصوير ، فانه لايمكن أن يعتبر هذا العمل رواية بأى مقياس من المقاييس .

— — —

الفصل الثاني

رسم الشخصيات

ألح النقاد كثيرا على أهمية الشخصيات في الرواية (١)، حتى قيل انها الركن الأساسي في العمل القصصي، وأنها سر خلوده وبقائه. وقد رأى بعضهم أن خلق الشخصيات الجيدة يمثل موهبة أساسية من المواهب التي يجب أن يتحلى بها الروائي (٢). وأن "الدور الذي يلعبه تكتيك الروائي في خلق الشخصية هو بالتأكيد دور في غاية الأهمية، في احداث الانطباع الأخير الذي تتركه الرواية" (٣).

ولتقديم الشخصية في الرواية ثلاث طرق تقليدية، تعتمد أولاها على تقديم الشخصية "من خلال وصف مجموعة من الأحداث المتعاقبة، ووصف تفاعل الشخصيات مع تلك الأحداث" (٤) وتقدم الشخصية — في تلك الطريقة — غامضة في البداية دون أن يلجأ المؤلف الى طبيعتها، بل يترك القارئ يستشف ذلك بنفسه من الحكاية ذاتها، ومن وصف ما تفعله، ومن الطريقة التي تتفاعل بها مع ما يفعله غيرها من الشخصيات. ولا تظهر الشخصية كاملة للقارئ، الا بعد أن تنتهي الحكاية. فرؤية الشخصية خلال سياق متتابع ومتنوع من الأحداث، ورؤية تفاعلها مع تلك الأحداث، أو مع غيرها من الشخصيات يقدمها لنا تقديما كاملا. ولا يشير المؤلف هنا الى ماضي الشخصية أدنى اشارة. (٥)

أما الطريقة الثانية، فيوقف فيها الروائي الزمن، ويقدم لنا رسما كاملا للشخصية أو وصفا تاما لها (٦). فالمؤلف يقدم هنا وصفا عاما لها، ولعاداتها العقلية، وسهنتها، وأوضاعها الراهنة، ومرقفها من الحياة. ولا نستطيع أن نصرف عنها شيئا (٧) جديدا، يخرج على ما قدمه المؤلف في ذلك الوصف بعد قراءة الرواية برمتها.

---

١) هنري جيمس وآخرون "نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث"، ترجمة د. انجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، ص ١٨١.

٢) Miriam Allott, Novelists on the Novel, p. 207.

٣) Ibid, p. 201.

٤) Novid Daiches, The Novel and the Modern World, The University of Chicago Press, Ltd., London, 1973, p. 12.

٥) بتصرف من Ibid, p. 12.

٦) انظر: Ibid, p. 13.

٧) Ibid, p. 12.

" وقد استخدم الروائيون احدى هاتين الطريقتين، كما استخدم بعضهم الطريقتين كلتيهما معا في وقت واحد ". (١) أما الطريقة الثالثة التي أشرنا اليها ، فتتمثل في استخدام الطريقتين السابقتين معا . للاستفادة من امكانياتهما . وقد استخدم يوسف ادريس هذا التكنيك في رسم الشخصيات الرئيسية عنده ، كما سنوضح ذلك فيما بعد . وليس من التجاوز في شيء أن نصف طريقته في رسم الشخصية بأنها تقليدية .

وأول دراسة لتكنيك رسم الشخصية عنده ، يتناول شخصية " حمزة " بطل روايته الأولى " قصة حب " ١٩٥٦ (٢) ، وهو شخصية محورية ، تدور في فلكها كل شخصيات الرواية ، وترتبط به أحداثها غالبا . وقد قدمه المؤلف بالتدريج من خلال الأحداث ، دون أن يتحدث عن ماضيه ، الا بعد أن قطع شوطا طويلا من روايته . وقد قدمه بهذا الأسلوب ، ليجعل منه شخصية نامية ، تفاجئنا بالجديد دائما . نراه أول مرة ينظف قطعة من السلاح في معسكر تدريب الفدائيين سنة ١٩٥٢ . ونتابع تحركه سواء في بحثه عن السلاح ، أو اختفائه عن أعين البوليس ، في شقة صديقه بدير المحامي ، وندرك أنه خائف من الاعتقال بسبب ميوله الوطنية . كما نتعرف على بيئته الفقيرة ، ونشأته المتواضعة ونطلع على كفاحه السياسي ، والتعليمي الذي جعل منه رغم كل تلك الظروف المحبوقة ، والمثبطة للهمم ، طالبا بكلية العلوم وزعيما لطلابها .

فنحن نلم تدريجيا ، ومن خلال الأحداث التي يشارك في صنعها ، بحقائق كثيرة عنه ، تكون في النهاية صورة متكاملة له . نعلم مثلا أنه ترك الجامعة وعمل موظفا في احدى الشركات ، وأنه يواصل نضاله ضد المحتل مع قيود الوظيفة ، وحاجته الملحة الى المال . وقد سبق أن أشرت في مكان آخر من هذه الدراسة الى أن المؤلف قد قدم ماضي البطل من خلال حديثه عن نفسه ، وهو حديث يفضي به الى فوزية حبيبته .

ويضيف المؤلف الى الجوانب المتقدمة التغير الذي يلحق بالبطل من جراء

---

(١) Ibid, p. 12.

(٢) نشرها ضمن مجموعته " جمهورية فرحات " .

عاطفة الحب النامية بينه وبين فوزية ، وقد استغل المؤلف تلك العاطفة في تعقيد الأحداث ، كما قلنا ، ونحن نتحدث عن حبكة الرواية ، كما استغلها في الكشف عن تغير موقفه من الحياة فقد أصبح ينظر الى الحياة نظرة ملؤها التفاؤل ، والحب بعد ما كان الحقد على المستعمر هو دافعه على النضال . ويتضح هذا التغير من موقفه تجاه الناس على أرض بلاده ، لقد أحبهم جميعا ، وغفر لهم تراخيهم في الذود عن حياض الوطن ، ولم يقطع الأمل في عودة المتقاعسين من زملائه عن الكفاح ، مثل صديقه "سعد" وصديقه "بدير" "لمحاس" الى الكفاح من جديد ، ولأهميته هذه العاطفة ولأثرها البالغ على بطل الرواية ، يمهد الكاتب لنموها بين البطل والبطلة تمهيدا طويلا .

وتأتي الصورة الجسدية لحمزة صورة عادية ، ومختصرة جدا ، ولا تقدم دفعة واحدة . (١) كما أنه ليس وسيما ولا بالغ القوة ، أو بعبارة أخرى ليس نموذجا أو مثالا كأبطال بعض الروايات المصرية الأخرى التي تناولت حياة سكان الريف المصري . فلا يشبه عبد الهادي في "الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي الذي كان بطلا (٢) أو شبه بطل ، يلعب الصغار ، وينتصر على من يلاعبه ، كما أنه يتحمل في شجاعة وجلد ما صبه عليه رجال البوليس في المركز من تعذيب ، وقد كان الى جوار ذلك وسيما . (٣) ولا يشبه حمزة كذلك "حامدا" بطل رواية "زينب" للدكتور هيكل . فقد كان الأخير نموذجا للشاب الوسيم الشهم الشجاع . وباختصار يدرك قارئ الروايتين المذكورتين أن البطل فيهما لا يكون شخصا عاديا في تكوينه الجسدي . أما حمزة فشخص عادي تماما من حيث تكوينه الجسماني .

وتكون فوزية فتاة عادية ، غير فائقة الحسن ، فهي لا تشبه غيرها من بطلات الروايات المصرية في أوائل هذا القرن . فليست في مثل جمال "زينب" في رواية "زينب" ، ولا تشبه "ريم" في "يوميات" نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم ،

---

١) يوسف ادريس ، جمهورية فرحات ، الكتاب الذهبي ، العدد ٤٤ سنة ١٩٥٦ ص ٥٥٧ ، ٥٤٩ ، ٥٥٣ ، ٦٣ .

٢) Fatma Moussa Mahmoud, The Arabic Novel In Egypt, The Egyptian T General Book Arganization, Cairo, 1973, p. 42.
حيث تقرر أن عبد الهادي كان بطل القرية .

٣) انظر : د . شفيع السيد ، اتجاهات الرواية المصرية المعاصرة منذ الحرب العالمية

ولاتقارن " بوصيفة " في " الأرض " للشرقاوي ، بالرغم من أنها رواية واقعية ، وبالرغم من تأخرها كثيرا عن العملين السابقين . لقد جعل مؤلفو تلك الروايات من بطلاتهم نماذج للجمال والفتنة ، والتفرد عن جولهن من الاتراب . أما يوسف ادريس فقد قدم عن عمد شخصيات عادية . وفي أغلب الاحيان يلصق بتلك الشخصيات أوصافا قبيحة أو غريبة . وهو ما سنشير اليه فيما بعد . وقد كانت فوزية — كما قلنا — فتاة عادية المظهر والتكوين الجسدي : " كانت متوسطة الطول مثله ، وأكثر منه نحافة ، لها وجه صغير أبيض ، وشفتان شديدتا الحمرة ، وشعر غزير ، وكانت ترتدي معطف (بيج) ورغم هذا كانت ترتجف من البرد ، وفي وجهها شحوب وارتعاش " . (١)

ولايخفى الاقتصاد الواضح في رسمها الجسدي ، اذا قورن برسم الشخصيات النسائية في روايات غيره من الكتاب الذين سبقوه في تأليف رواياتهم . وقد تكرر الوصف الموجز لجمالها ، لاننا نراها من خلال رؤية حمزة لها . ومع أن فوزية شخصية عادية ، فانها غير مقنعة ، فمهما تكن تقدمية بيئتها ومهما يكن أبوها متسامحا ، فان سلوكها مع حمزة لايقنعنا . . . . وبخاصة متابعتها له كظله ، في الليل والنهار ، دون أن نرى أثرا لوجود بيئتها الخاصة ، فلا مساءلة من جانب أسرتها ، ولا احساس من جانبها بهذه المساءلة . ويطول الحوار بينها وبين حمزة بعد أن حدثت القطيعة المؤقتة بينهما . (٢) . وهو حوار يراد له أن يكشف عن مشاعرها من ناحية ، وعن ماضيه من ناحية أخرى . ولكن بكاءها في هذا الموقف — بفعل مشاعر الحب الذي يكنه لحمزه — غير مقنع ، لانه يأتي بعد القبلات التي تطره بها . (٣) كما أن حوارها هذا ، لايخلو من افتعال واضح عندما يتحدثان عن ماهية الحب .

= الثانية الى سنة ١٩٧٦ . مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٦ ص ٢٢٤ . حيث يصفه بأنه شاب يتفجر بالطاقة والحيوية والجسارة ، ومتانة البنيان ، وأنه يجيد لعبة التحطيب .

١) يوسف ادريس . جمهورية فرحات . مصدر سبق ذكره ص ٥٣ .
٢) المصدر السابق ص ١٢٨ — ١٤٥ .
٣) المصدر نفسه ص ١٤٦ .

وتظهر مثالية المؤلف ، واضحة في تصوره أن " فوزية " خريجة الجامعة ، والموظفة لم يخفق قلبها لأحد قبل حمزة . (١) وهو تصور رومانسي ، أو مثالي ، يتخلى عنه في رواية " العيب " حيث يكون " لسناء " بطلتها ماض ، لا يقدح في حاضرها ، ولا يشينها ومن الطريف ، أن يكتشف حمزة بعد فترة طويلة من تعرفه بفوزية ، أنها أنثـــى ، وأنثى جميلة . (٢)

وتعد فوزية الشخصية الثانية في الرواية ، ومن ثم ربط المؤلف بينها وبين حمزة بطلها برباط وثيق من المحبة ، وبخاصة وأنها تلعب في حياته دورا هامـــا وتلعب الدور نفسه في أحداث الرواية ، فهي تعتبر عين " حمزة " التي يرى بهـــا العالم الخارجي وهو في عزلته في شقة "بدير" . ويتضح ذلك من قول حمزة لها :

" — بقى شوفى ياستى .. أنا بقيت زى الفار فى المصيدة بعد ماافقدت كـــل اتصالاتى .. ودلوقتى انتى الصلة الوحيدة الى باقيالى .. " (٣) . وقد قدمت بالتدريج كما قدم حمزة .

وقد سبق أن تحدثنا عن ثلاث طرق من طرق رسم الشخصية ، وقلنا ان احداهما تقدم الشخصية من خلال الحدث ، وأن الثانية تقدم الشخصية منـــذ البداية تقديما كاملا . وقلنا ان هناك طريقة ثالثة تجمع بين الطريقتين . وقـــد استخدم يوسف ادريس هذا المنهج في هذه الرواية الى حد كبير . فجمع بـــين تقديم الشخصية من خلال الحدث مكتفيا بالحديث عنها من الناحية الجسميه ، حديثا موجزا ، وعلى مراحل ، وتحدثا من ماضيها حديثا صافيا ، يشمل نشأتهـــا وبيئتها وظروف حياتها . وكأنه أدرك مع أوستـــن وارين أن " .. طرق التشخيص شتى . فالروائيون الأوائل كسكوت يقدمون كلا من شخصياتهم الرئيسية بفقرة تصف بالتفصيل المظهر الجسدى ، وفقرة أخرى تحلل الطبيعة الخلقية والنفسية . غيـــر أن هذا التشخيص الجاهز يتضاءل الى مستوى الصاق صفات تمهيديه " . (٤) ومن

---

١) المصدر نفسه ص ١٣٥ .
٢) المصدر نفسه ص ٧٤ .
٣) المصدر نفسه ص ٧٢ .
٤) أوستن وارين ورينيه ويليك . نظرية الأدب . ترجمة محيى الدين صبحى . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . ص ٢٨٥ .

ثم أخفى كثيرا من الحقائق المتعلقة بتلك الشخصيات ، من حيث الطبائع ، وطرائق التفكير ، ليقدمها فيما بعد .

ويتضح منذ البداية تركيز المؤلف على الدور الذى تلعبه الطبقة الكادحة فى تحرير مصر ، فى الوقت الذى يدين فيه الطبقة البورجوازية والرأسمالية . فالمثقفون والمحامون من أفراد الطبقة الوسطى يترددون فى خوض غمار المعركة ضد المحتل ، وضد الفساد السياسى ، بينما الكادحون والفقراء يبذلون أرواحهم فى سبيل ذلك بذلا رخيصا . ومن هنا ترد على لسان فوزية عبارة شقف متحفن ، (١) كما يمر على لسان حمزة ذكر المحللين والعالمين والمتحفلين (٢) ، وذلك بعد أن صارح فوزية بحبه ، فوبخته وأنذرته بالقطيعة : " أليس ما يعانيه الآن ويدور فى خاطره انفعالات العالمين والمحللين والمتحفلين ؟ أليست هى نفس الخواطر التى يضحك بها الكتاب الناعمون على الناس ؟ . . . " . (٣) وتتردد كذلك عبارة الشوفاء دفاعا من الطبقات الدنيا . (٤) فالشوفاء شجعان وطنيون لا يبالون بشئ فى سبيل وطنهم . (٥)

ويظهر أثر هذا الموقف من الكادحين ، على موقفه من المثقفين ، فيصور بعض نماذجهم ، " فرشدى " زميل حمزة يتحول الى عميل للسلطة الفاسدة . كما يهجر سعد زميل حمزة ، العمل الوطنى نهائيا بعد اعلان الأحكام العرفية ، ويطرد بدير حمدة من شقته وهو يعلم تماما العلم حرج موقفه ، ودون أن تشفع له صداقة قديمة ترجع الى خمسة عشر عاما مضت .

ويكون موقف الفقراء مناقضا تماما لهذا الموقف ، فيدير سماعين أبو دومه المأوى المناسب لحمزة ، ويرفض أى مقابل لذلك ، ويرد الورقة المالية التى دسها حمزة فى

---

(١) يوسف ادريس ، جمهورية فرحات ، مصدر سبق ذكره ص ٩٤ .
(٢ ، ٣) المصدر نفسه ص ١١٨ .
(٤) المصدر نفسه ص ٩٧ — ١٠٢ حيث يتحدث حديثا طويلا عن احدى المظاهرات التى وقعت فى الاسكندرية وفى هذه المظاهرة يؤكد على دور أولئك الشوفاء فى الدفاع عن حرية الوطن .

يده جزاء له على اعداء المأوى له» (١) ويقوم نفير آخر يدعى سيد محمد ابراهيم» بالذهاب الى حمزة في المدفن الذى أقام به ، ليؤنس وحشته ، وقد أحضر معه» أدوات اعداد الشاى ، ليقدمه له في تلك الليلة الباردة .

وتكون الصورة الجسدية لأولئك الكادحين «صورة قبيحة» في الغالب — ويرجع ذلك الى ما يعتقد المؤلف أنه أمانة في نقل الواقع ، فهو يقدم الواقع كما هو ، من غير أن يضفى عليه شيئا من عنده . ولست أظن أن يوسف ادريس يجهل أن الشخصية الروائية لاتنسخ من الواقع ، أو أنها خلق وابتكار ، وأن الروائى قد يؤلف الشخصية الواحدة من أكثر من شخصية . ومن ثم فان موضوع الأمانة هذا ينبغى أن يظل مجرد ترجيح أو ظن . غير أن قبح تلك الشخصيات يعد حقيقة دامغة لايمكن تجاهلها . يقول مثلا — عن شخصية لم يسمها : " وحدق حمزة في الرجل ، وفي عمامته ووجهه الأسمر وعينه الحولاء ، والجلباب الصوفى البنى الذى يرتديه " (٢) . فقد جاء بالرجل أحولا . ويقول عن سيد محمد ابراهيم الذى يقدم له وصفا أكثر وضوحا من الوصف التالى : " وجاء سيد ، بدا من بعيد لطوله ونحافته وكأنه شاهد قبر هبط فجأة على الأرض وأخذ يمشى .. " (٣) . ويقدم سامية ن أبو دومة في صورة قبيحة أيضا : " ووجهه الجاف الأسمر الخشن ... الذى جمده البرد ، وذقنه النابية ، وشاربه ... وعينه الحولاء التى يخيل للإنسان أنها ليست في محجرها كالعينين الأخرى ، وانما موضوعة بطريقة ماعون طرف شاربه وكأنها الكرة الأرضية التى تدور ويحملها قرن الثور " . (٤)

ونرى "سيد محمد ابراهيم "في صورة قريبة من تلك الصورة ، " ومشى سيد وقد اكفهرت ملامحه وتغضن وجهه المتغضن وازداد نحولا .. ومشى حمزة وراءه ، يراقب أقدامه الحافية الكبيرة وهى تترك آثارها على الرمال ، وجلبابه الذى عقد ذيله من ناحية والمعقدة تتأرجح لكل خطوة ... " . (٥)

---

١) المصدر نفسه ص ١٠١، ١٠٤ حيث تتكرر كلمة الغوغاء .
٢) المصدر نفسه ص ٨٢ .
٣) المصدر نفسه ص ٨٤ .
٤) المصدر نفسه ص ١٦٤ .
٥) المصدر نفسه ص ٨٤، ٨٥ .

وحتى يؤكد المؤلف موقفه من الفقراء والكادحين ، وذلك الموقف الذي يتلخص في أن الفقراء رغم مظهرهم البائس ينطوون على فضائل لا حصر لها ، جعل زوجة سماعين أبو دومة جميلة ومثقفة ، وقد أثار هذا دهشة فوزية ، التي هالها التنافر بين المرأة وزوجها ، وتكون الاجابة على تلك الدهشة من واقع سلوك الرجل ، الذي يرفض أي مقابل مادي لخدماته لحمزة . ويلح المؤلف على الأثر الناجم عن رفضه لنقود حمزه ، اذ يأتي رد فعل الأخير لهذا الرفض عنيفا وقويا ، فتتغير نظرته للطبقة الكادحة ، أو بعبارة أخرى يقوى ايمانه بها : "... دا راجل عجيب... كل يوم بيمر على الواحد في المعركة يتعلم منه حاجات كتير .. أنا كنت طول عمري باتكلم عن الشعب ، وبخيل لي دلوقتي اني ماكنتش مدرك بعمق أية الكلمة دي .... فاهماني ازاي .. أبدا .. دي مش كلمة بتتنطق جزافا .. دي حقيقة حيه ، احنا عايشين فيها .. يعني أبو دومة ده تفتكري الواحد كان ممكن حايلمس حاجة زي اللي حصلت الليلة الا من خلال المعركة . كان عمره حاتتفتح له الكنوز الموجودة وعايشه في قلب الناس ومضطيها الألم والحاجه .. تعرفي أنا حاسس بتغير كبير بيطرأ على من يوم ماعرفتك ...." (١)

أما المثقفون فرغم ظفرهم بالمظهر الجميل أو البراق ، ورغم رخائهم الذي كان يفرض عليهم أعباء اضافية تجاه وطنهم فلم يكونوا ايجابيين ، ولعل بدير المحامي خير مثال على ماتقول ، فهو بدين لامبال بما يجري في وطنه على خطورته ، مع حرصه على أن يحيا حياة أنيقة مرتبة نظيفة ، في شقته ، التي يشهد كل ركن فيها بذلك ، وهو تافه يشغل نفسه بما اذا كانت فوزية عشقية لحمزة أم لا ! ويتضح عدم اكتراثه بما يجري في وطنه من النصيحة التالية التي يوجهها الى حمزة حتى يكف عن نضاله الوطني : "ماتهدي ياخويا ياحمزة وتغضك من الحكاية دي .. كفاية بقى ضيعت كام سنه من عمرك هدر .. وماعدش في العمر قد مابقى .. انت طول عمرك كده حتفضل هربان ومرفود ومانتاش لاقي تاكل .. لا مؤاخذه يعني يمكن يكون كلامي شديد شوية انما الحقيقة كده ...." (٢)

---

١) المصدر نفسه ص ١٧٩ــ١٨٠ .

٢) المصدر نفسه ص ٦٨ ، وانظر تكملة هذا الحوار الذي يكشف عن تفاهة بدير كشفا تاما .

ومن شهركز المؤلف على بدانة "بدير" ، وتفاهته ، ويصفه بأنه ليس أكثر من طفل ضخم . (١) ومن هذا المنطلق يسخر من الأستاذ الجامعي ، فرغم صورته الجسدية البراقة ، فانه موضع سخرية واستهزاء على لسان حمزة : "وكان فيه استاذ بيخطب .. كان لابس بدلة نظيفة ، وقميصه بيلمع ووشه محلوق ناعم ، وعمال يتكلم بصوت واطى ومرزانة مصطنعة عن ان القوة مش ممكن تخرج الانجليز .. واننا لو حسنا أخلاقنا ومعنوياتنا وروحانياتنا فلن يستطيع الانجليز البقاء فى بلادنا" (٢)

ويقدم المؤلف شخصياته بوجه عام من خلال الحدث ، ثم يعود فيقدمها تقديما أكثر وضوحا ، يفصل ذلك مع حمزة ، وفوزية ، التى يقدم معلومات جديدة عنها ، تلقى الضوء على البيئة التى تعيش فيها ، وعلى نشأتها وتقدمية والدها . (٣) ويفصل الشيء نفسه مع بدير الذى ظل مانسرفه عنه حتى الصفحة (١٥٠) من الرواية أنه مجرد صديق لحمزة ، ثم نعلم بعد ذلك أن صداقتهما ترجع الى خمسة عشر عاما ، وأنه كثيرا ما مد له يد العون .

ولاشك أن تأكيد المؤلف على دور الطبقة الكادحة وحدها فى النضال الوطنى قد أصاب بعض مواقفه بالاضمحلال ، وبخاصة موقف "الأولاد الفقراء السمر" من الجنود الانجليز الأربعة فى مظاهرة الاسكندرية . فقد واجهوا رصاص الجنود الانجليز بشجاعة خارقة وسقط منهم من سقط شهيدا بالرصاص ، الا أنهم لم يتراجعوا ، ولم ينكصوا على أعقابهم ، والمؤلف لايذكر أحدا منهم باسمه وانما يطلق عليهم اسم الأولاد الفقراء السمر ، ويركز على مظهرهم البائس وفقرهم الشديد . ومن المواقف المضمحلة كذلك ، ذبح أحد المصريين جنديا انجليزيا ، فى هذه المظاهرة نفسها ، على أحد الأرصفة .

ولدى المؤلف ولع بتقديم بعض النماذج الغريبة من الشخصيات فى أعماله القصصية ، مثل "الذئب الملتحى" فى القرية التى نشأ بها حمزة ، ويشير اليه المؤلف

---

١) المصدر نفسه ص ١٤٩ .
٢) المصدر نفسه ص ١٠٢ .
٣) المصدر نفسه ص ٩٢ ، ٩٣ .

بمناسبة الحديث عن طفولة حمزة ، وهذا النموذج لاصلة له البتة بأحداث الرواية (١) وكان المؤلف يستكمل به صورة القرية ، كما يشير الى السنى المهووس ، كأحد تلك النماذج الغريبة . (٢)

وتصاب لغة الشخصيات بالاقتمال أحيانا ، وذلك عندما تتحول الشخصية الى بوق للتعبير عن أفكار المؤلف . فالحواريين فوزية وحمزة يتسم بالطابع الذهنى ، كما تفسده الحذلقة الناجمة عن سيطرة بعض الأفكار على المؤلف سيطرة لم يستطع الفكاك منها (٣) ، ومن أفكاره التى لايوردها على لسان أحد ويعرضها فى صورة حكمة تقريبا قوله : " ... كانت هناك رائحة لاتستحب لا لأنها كريهة ، ولكن لأن فيها شيئا ينفر ... كانت بلاريب الرائحة التى تصاحب عملية تحول الانسان الى تراب ، وما أشد نفور الانسان من رائحة تحوله الى تراب " . (٤) ويأتى هذا تعقيبا على نفور حمزة من رائحة المدفن عن دخوله فيه مع سيد محمد ابراهيم للحصول على المواد المتفجرة . ويفصل الكاتب الشئ نفسه عندما يعلن على موقف حمزة بعد أن غادرت "فوزية" الشقة مخلفة ، على اثر مكاشفته اياها بحبه ، " ... وكم هى قاسية ساعات الالم ... انها بقدر ماترهف الاحساس تحرقه ، وبقدر ماتفيد فى تجنب الخطأ ، تضرب بالكائن الذى سيتجنبه أبلغ الضرر . ان السعادة لابد أن تكون هى الحياة بلا آلام ... " . (٥)

وعلى أية حال ، فهذه الرواية هى أولى رواياته ، وان لم يقدر لها الكمال باعتبارها تجربته الأولى ، وقد يكون قد استفاد من سقطاتها فيما كتب من روايات فيما بعد .

---

١) المصدر نفسه ص ٦٨ .
٢) المصدر نفسه ص ٦٩ ، وهذا "المهووس" يتكرر عنده ، اما فى شكل معتوه أو مشوه أو مصاب بعاهة ، وهلم جرا .
٣) المصدر نفسه ص ٦٩ ، حيث ينطق فوزية بما يريد قوله .
٤) المصدر نفسه ص ٨٥ .
٥) المصدر نفسه ص ١٢٥ .

البيضاء ورسم الشخصية

سبق أن ذكرت أن يوسف ادريس ينظر الى الانسان على أنه كائن شديد التعقيد يصعب التنبؤ بسلوكه ، كما يصعب تطبيق المعارف النفسية أو غيرها من المعارف الأخرى عليه . وقد ذكرت قبلا أنه يشير الى هذه الحقيقة في أكثر من موضع من أعماله القصصية . ويلجأ الى هذه الحقيقة عندما يريد أن يفسر تصرفا غير مألوف لشخصية ما : " لابد أننا كائنات معقدة جدا ، أكثر تعقيدا من كل تلك النفوس المنبسطة المسطحة التي نراها ونقرأ عنها في الروايات والكتب ، فهناك نلتقي بالمواطف والانفعالات وقد استخرجت ونقيت وصنعت منها كتل ضخمة ظاهرة للعيان وما أبعد هذا عن نفوسنا وهي دائرة في فلك تلك الحياة ، وما أبعد هذا عنها وهي تحس في اللحظة الواحدة بعشرات المواطف وتتجاذبها عشرات الحوافز ، وتصدق ، وتخدع وتمكر ، وتشف وكل ذلك في لحظة ، الحب " . (١)

ويسوق الراوي هذه الحقيقة لكي يكشف عن تناقضه في موقفه من " سانتي " ، فهو يحبها ، ويريد أن يتحرر منها في وقت واحد .

و" سانتي " هذه فتاة يونانية أحبها الراوي حبا عنيفا ، كما بادلته حبا بحب غير أنها كانت متزوجة من مكافح يوناني منضم الى منظمة "ايوكا" القبرصية ، وظلت وفية له ، وربما كانت هذه الشخصية تمثل الصراع بين العاطفة والواجب ، عاطفة الحب الناشئة التي ربطتها بالدكتور "يحيى" بطل الرواية وراويها ، وبين الواجب المتمثل في وفائها لزوجها ، ورعايتها لحقوقه الزوجية .

وعندما يعثر الدكتور " يحيى " بالرضا لأنه اكتشف في سانتي عيبا خلقيا يكافئ العيب الخلقي الذي يحس به ، وهو اعوجاج فمه ، يقرر في الحال ، وبعد أن شعر بأنه تدلها ، أن يوقع بها (٢) ، ويعلق على احساسه هذا بقوله : "وقد يحاول البعض

---

١) يوسف ادريس ، البيضاء ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص ٢٨١ .
٢) المصدر السابق ص ٣٤ .

أن يفسر هذا على ضوء علم النفس الضحك ويقول اني كنت معقدا ، وأني كنت أعاني من عقدة القبيح الذى يحاول أن يثبت لنفسه أنه وسيم ، بايقاع أكبر عدد من النساء وأى تفسيرات أخرى تقال — وقد تكون صحيحة — ولكن هل تلغى تفسيرات كهذه الحقيقة البسيطة التى تقول ان الرجل بعد أن يقول لنفسه : هذا هى فعلا من أريد .. لابد أن يعود ويقول لنفسه : مادام الأمر كذلك ، فعليك بها ، أوقعها " . (١)

وسوف تؤثر نكرته هذه عن علم النفس على رسم كثير من شخصياته فى أعماله القصصية الأخرى ، مثل الدكتور " شوقى " فى " العسكرى الأسود " ، احدى قصصه القصيرة ، وعلى شخصية "سناء" بطلة رواية " العيب " . وهو فى العملين يرفض تفاسير علم النفس المتداولة على أيامه ، ربما بسبب قراءاته الخاصة فى هذا العلم ، الذى كان يشك فى نظرية العقد النفسية بل ويرفضها كنظرية من نظريات علم النفس المستقرة . وربما يكون ذلك راجعا لعقائديته .

والسمة الثانية فى رسمه للشخصيات ، فى هذه الرواية ، هى ميله الى تقديم شخصيات غريبة أو شاذة ، وهى تمثل عنصرا ثابتا لم يتحول عنه المؤلف حتى هذه المرحلة من تاريخه الفنى . فالبطل ليس شخصية سويه ، لما يتسم به من عاطفية مفرطة ، ولعله كان يعانى أيضا من الاحساس بالنقص ، من جراء قبحه ، واعوجاج فمه . يقول عن نفسه : " لم أكن وسيما ولا جميلا ولا يحد وجهى حتى من الوجوه المقبولة الشكل . لم يكن به عيب جوهرى كل ما فى الأمر أن ملامحى لم تكن منسجمة ، فالأمر ما كان فى يبدو للناظر واسما كفم البحر اذا انفتح ، مائلا الى الناحية اليسرى اذا انغلق . أجل ، كنت حقيقة أراه ، وكأنه ليس فى ، وكأنه عاهة مستديمة ، أصبت بها منذ الصغر ، وكأنه جرح عريض ملتئم يقطع وجهى ويميل الى اليسار ، وملامحى الأخرى لم يكن بها عيب ولكن هذا الفم بوجوده الدائم بينها لا أدرى لماذا كان يشوهها ".(٢)

وكانت " لورا " زميلة " سانتى " تتمتع بخير قليل من الغرابة فى تكوينها

---

١) المصدر نفسه ص ٣٤ .
٢) يوسف ادريس ، البيضاء ، مصدر سبق ذكره ص ٣٣ ، وانظر ما كان يعانيه بسبب اعوجاج فمه فى نفس الصفحة أيضا .

الجسدى (١) ، وهى فتاة ايالية تعرف عليها ، وقد أحبته حبا عنيفا ، مع علمها التام بحبه لسانتى وتعلقه بها . كما كان أحمد سيف النصر صديق الراوى ، لايخلو من غرابة أيضا ، فهو مثلا لم يغير المنظار الرخيص الذى كان قد اشتراه منذ كان تلميذا مع أنه قد أصبح جراحا مرموقا (٢) ، كما كان تكوينه الجسدى وأداءاته ، غير عاديـــة أيضا : يقول عنه : " دخل ممتلئا ، رأسه الدسم محنى الى الأمام ، ويده اليمنـــى مرفوعة قليلا وتتقدم مظاهرة ونظاراته تافهة فيما أمامه مشتته لاتستقر على شـــىء بذاته كنظارات المجانين " . (٣) ومما يدل على غرابته كذلك ، أنه : " ... ينسى نفسه فى أحيان كثيرة وهو يحكى أو وهو يلقى درسا من أحد الأورام فيسكب على نفسه فنجال القهوة أو يسهو عن القاء نهاية سيجارته فتظل تحترق حتى تلسع أصابعـــه أو تنطفىء من تلقاء نفسها وتظل مطفأة الى أن يتنبه ويلقيها ... " (٤) وقد كـــان الدكتور "عطوة" غريب المظهر ، والمسلك ، والتفكير ، يقول عنه " لم يكن الدكتور عطوة طبيبا فقط . كان مدمن أفيون أيضا . واذا رأيته لايمكن أن يخطر ببالك أنه طبيب فقد كان نحيفا طويلا ذا قتب . له ملامح تصلح لفتوة من الفتوات الذين يستأجرهم أصحاب السينمات الشعبية لكبح جماح رواد الدرجة الثالثة . وهو دائـــم الكحة دائم العطاس والتمخر والبصق . ولايخلو له البصق الا أمامك على الأرض . اذا تكلم خرج صوته متحشرجا مبحوحا ، ولاينطق كلمة الا ويتبعها بسباب قـــذر ولو كان يتحدث عن أبيه ... " . (٥) ومع أن " شوقى " رئيس تحرير المجلة التى كان يشترك الراوى فى تحريرها كان شخصية قوية ، الا أن المؤلف يلصق به نوعا مـــن الغرابة الخلقية ، فقد كان يصرف عرقا غزيرا يبالغ المؤلف فى تقديره (٦) وقـــد رسم صورة صاحب البيت الذى كان يسكنه الراوى فى بولاق رسما كاريكاتيريا بل مشوها ، وشخصيته تشبه بعض الشخصيات الغريبة التى نراها تغلق عينا وتفتح الأخرى بصفة دائمة فى رواية "الحرام" ، وسوف نشير الى تلك الشخصيات فى موضعا من البحث . فلقد كانت للرجل عينان احداهما حولاء والأخرى أضيق منها قليلا . (٧)

---

١) البيضاء ص ١٣٠ .
٢) المصدر نفسه ص ١٦٦ .
٣) المصدر نفسه ص ١٦٣ .
٤) المصدر نفسه ص ١٦٥ .
٥) المصدر نفسه ص ٩٤ .
٦) المصدر نفسه ص ٩٠ ، ٩١ .
٧) المصدر نفسه ص ٥٨ .

وكانت "أم الطلبة" وهي السمالة التي كانت تتعاطف للدكتور يحيى شقته وتعد له طعامه ، شخصيته غير عادية فهي : "... أرملة صعيدية خشنة المظهر والصوت والسواعد وعمرها تاه فيه الحاسبون ولكنه لا يمكن أن يقل عن الخمسين مع هذا فقد كان لها عفوان رجال الصعيد وأمانتهم ، كان أكبر غسيل لا يأخذ من يديها القويتين أكثر من ربع ساعة ، وأضخم شقة تتعاطفها وتمسحها اذا احتاج الأمر تلمسها في دقائق ..." (١) ، بل ان الراوي يبالغ في تقدير دخلها الذي زعم البعض — كما يقول — انه يكفي أن يبني عمارة أو يشتري عدة قطارين . (٢)

وللاحظ بوجه عام ، قيام المؤلف ، برسم الشخصيات الغريبة ، غير أن الدكتور يحيى كان شخصية متعددة الأبعاد ، وأن لم يخل من الغرابة فقد كانت بيئته غير سوية ، حرم فيها من حنان الأم ، وتعذب واصطلى بنار قسوتها ، فنشأ مترددا هيابا ، يقول في ذلك : "علاقتنا كانت غريبة في بابها منذ صغري ودونا عن بقية اخوتي فلا هي علاقة حب ولا علاقة كره . كنت ابنها الثالث ، خلفتني وقد بدأت تضيق بزواجها بأبي ، وجئت شبهه ، وبكل عنفوان الفلاحة الفتية ذات (الخمس) والعشرين عاما عاملتني وربتني ، بكل الخشونة والغلظة والجفاف ، وكنت طفلا ساكتا حساسا سرعان ما روعتني معاملتها لي الى حد أنها أربكتني وجعلتني أخاف أخطائي ، وبالرغم كنت أواجهها ، رغما ملك على كل طفولتي فلم أجد معه وقتا أو جرأة أسأل فيها نفسي : ترى هل أحبها ؟..." (٣) ثم يقول موضحا أثر حرمانه من الحنان على نفسه : "كل الذي حدث أنني نشأت أخاف منها ونشأت تخوفني وبيننا كل ما بين الخائف والمخوف من توتر وحر وحساب عسير . وانتقل الوضع نفسه الى علاقاتي بكل من عرفت من غيرها من النساء أكره الضعيفة وأشمت في القوية حين تضعف وبيني وبين الضعيفة والقوية والجنس كله صراع لا أعرف متى ينتهي ولماذا أنا سائر فيه ، ولماذا أنا حائر مشتت بين رغبتي الشديدة فيهن وخوفي الطاغي منهن وعدم اطمئناني الى أي علاقة قد تنشب بيني وبينهن ، عدم اطمئنان مرجعه لابد

---

١) ، ٢) البيضاء ص ٢٩ .

٣) المصدر نفسه ص ٤٦ .

الى أن كنت أشك فى أحيان كثيرة بعلاقتى بأمى ..» (١) ، الى أن يقول : " ومن يشك فى أول علاقاته بالناس وأقربها ، العلاقة الغريزية التى لاتقبل أبدا أى تساؤل أو عدم تسليم ، له العذر لو تشكك فى أى علاقة تنشأ بينه وبين أى انسان ، فاذا كانت الظروف قد دفعته لأن يتساءل : أهذه أمى ، فمن باب أولى أن يظل يتساءل : أهذا صديقى ، أتلك حبيبتى ، أهذه زوجتى ؟ وقد يقضى حياته كلها يسأل ، ويخفى عنه دون أن يجد الجواب ، ولكن النتيجة أنه حتما سيظل وحيدا محاطا بالشك فى نفسه وبالشك فى الآخرين ، بالخوف منهم وتخويفهم ، بسور من جهنم الدنيا المريع " ! (٢) كما أنه تعرف على فتاتين قبل أن يتصرف بسانتى . (٣) كانت الأولى احدى فتيات الليل ، وكان تزوره ليلا وتغادره نهارا . أما التجربة الثانية فقد كانت بزميلة له من طالبات كلية الطب ، ظل يحبها الا أن تخرجت دون أن يجد لديه الجرأة فى مكاشفتها بحبه لها . وحتى لايجرع نفسه مرارة الهزيمة ، أمام من لايهمها أمره . ورغم تردده هذا تجاه المرأة فقد كان واثقا من نفسه ثقة تامة ، وكان يظن ، بل يعتقد أنه يستطيع أن يفعل أى شىء ، وأن يغوى أية فتاة أو امرأة .

ولكن المؤلف ظل ينظر — بوجه عام — الى الطبيعة البشرية نظرة يمكن تلخيصها فى أن الانسان معقد جدا ، ولايمكن التنبؤ بسلوكه فى أية لحظة ، فأفعاله لا تخضع للعقل والمنطق وحدهما ، وانما تحركه قوى خفية ، قد تشل ارادته ، وقد تدفعه للحركة . يقول : "لابد أننا كائنات معقدة جدا ، أكثر تعقيدا من كل تلك النفوس المبسطة المسطحة التى نراها ونقرأ عنها فى الروايات والكتب ، فهناك نلتقى بالعواطف والانفعالات وقد استخرجت ونقيت وصنعت منها كتل ضخمة ظاهرة للعيان وما أبعد هذا عن نفوسنا وهى دائرة فى تلك الحياة ، ما أبعد هذا عنها وهى تحس فى اللحظة الواحدة بعشرات العواطف تتجاذبها عشرات النوازع وتصدق وتخدع وتمكر وتشف وكل ذلك فى لحظة ، الحب " (٤) ، ويقول : " ....

(١ ، ٢) المصدر نفسه ص ٤٧ ، وانظر ذكره لأثر أمه عليه مرة ثانية ص ٨٧ من المصدر نفسه .

٣) المصدر نفسه ص ٧٦ ، وهى تجربة تكشف عن طبيعته كشفا واضحا .

٤) المصدر نفسه ص ٢٨١ .

فالانسان بنا آلة معقدة غريبة ... »(١) . بل ان هذا الفهم للطبيعة البشرية هو الذى يجعل البطل يستقبل أخاه الذى جاء لزيارته عقب انتقاله الى شقة الزمالك استقبالا غريبا ، ويتركه يغادر الشقة دون أن يستقبله استقبال الأخ لأخيه الشقيق الريفى الذى جاء الى القاهرة فى رحلة مدرسية ، ربما لاشباع فضوله وللتنزه . وهو الذى يجعله يضيق أيضا بأسرته عندما طلب اليها زيارته حتى يتخلص من ٣ البارودى " رئيس تحرير المجلة السابق ، ورئيس الجماعة السرية التى ينتمى اليها . وقد فهمت أسرته ذلك فقررت مغادرة الشقة وأصرت على ذلك . أما هو فرغم محاولته أثناء هم عن عزمهم ، الا أنه كان فى قرارة نفسه ، مستريحا لرحيلهم عنه . حقا كان لذلك علاقة بسانتى ، أو بصلته بها . ولكن ذلك كله غريب وغير مألوف .

ثم انه يحاول جاهدا الايقاع "بسانتى " — على حد قوله ، ولكنه عندما تستسلم له بعد أن قدم لها خطابا أودعه عصارة قلبه ومشاعره يتركها راقدة مستسلمة ، بحجة أو هى من خيط العنكبوت ، وهى أنها استسلمت تحت تأثير كلماته لا بتأثير حبها له . وهى سفسطة لامبرر لها . وقد كان تصوره لها تصورا غريبا ، فهو يكاد يضعها فى مصاف غير البشر من الكائنات الأثيرية . وعلى أية حال فان ذلك كله يؤكد غرابته وعدم واقعيته .

وليحيى جانب آخر ، وهو وطنيته وماضيه السياسى ، كطالب ثورى ، ورجل يؤمن بالشعب وبالديمقراطية ، ورفضه لتسلط القيادة أو الانسياع لأوامرها دون تدبر ولعل مرجع ذلك احساسه بتسلط القيادة على الشعب فى تلك الفترة ، فهو يقول انه كتب "البيضاء" سنة ١٩٥٥ . وكانت تلك سنوات تقبض فيها الثورة والقيادة بيد من حديد على مقاليد الأمور . حقا هو يتحدث عن قيادة البارودى للجماعة الشيوعية التى ينتمى اليها ، فيقول : " كلهم يعتبر الشعب مجرد طفل قاصر لا يعرف مصلحته ويعينون أنفسهم أوصياء عليه بالزلفى وبالقوة حتى ليصبح الخارج على ارادتهم خارجا على ارادة الشعب ، والمعارض خائنا لصالح الشعب ... »(٢) وهو يتشكك

---

١) المصدر نفسه ص ٢٦ .

٢) المصدر نفسه ص ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، وانظر توضيحا لذلك الرأى ص ٢٧٣ ، وانظر موقفه من السياسة ص ١٧١ ، وكلامه عن القيادة ص ٢٧٤ ، ٢٧٥ .

في زملائه وفي البارودي نفسه ، بعد خروجه من السجن ، وكل تلك الجوانب تجعل الراوي شخصية ذات أبعاد . ثم يأتي خلافه مع الخلية الشيوعية التي كان ينتمي اليها من خلال موقفه من القيادة ليؤكد له صدق موقفه ، وذلك من خلال تعامله مع عمال ورش السكة الحديد ، فقد أوشكوا أن يفتكوا به ، وقد حدث ذلك نتيجة لصفعه بنصيحة "شوقي" له بالا يمنحهم اجازات ، ويتركهم يحلون مشاكلهم مع الورش بأنفسهم .

وقد قدم المؤلف البيضاء "سانتي" ، وهي الشخصية الثانية في الرواية ، تقديما جسديا على دفعات ، ومن خلال رؤية الراوي لها ، وانفعاله بجمالها ، تحت تأثير العاطفة القوية التي كانت تشده اليها ، أو من خلال نقمته عليها ، ويقدمها في أول الأمر تقديما مجملا (١) ، ثم يعود فيصور وقع حسنها على مشاعر الراوي ومن خلال رؤيته لها (٢) . وهذه هي الطريقة نفسها التي قدم بها شخصية "فوزية" في روايته "قصة حب" .

وهناك شخصيات يصفها ويفرغ منها وهي كثيرة ، بل هناك شخصيات لا يصفها مطلقا من الناحية الجسدية ، مثل أخيه ، وأمه وأخوته البنات عند ما زاروه في شقته الجديدة بالزمالك .

أما موقف البطل "الدكتور يحيى" من أمه ، فلعل مصدره ، بيئة المؤلف الأسرية الخاصة ، فقد أشارت الدكتورة نادية رؤوف فرج الى أن أم المؤلف كانت متسلطة على أبيه ، وأنها كانت تعامل "يوسف" في طفولته معاملة قاسية ، مما جعله يكرهها ، ويتخذ من المرأة موقفا خاصا : "تقول : ولد يوسف ادريس في ١٩ من مايو ١٩٢٧ ، وكان والده متخصصا في استصلاح الأراضي ، ولذا كان كثير التنقل باستمرار وعاش بعيدا عن المدينة . وقد ارسل ابنه البكر "يوسف"

---

١) المصدر نفسه ص ١٢ .
٢) المصدر نفسه ص ١٦ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٥٣ وغيرها .

ليعيش مع جدته في القرية . ولا يتذكر يوسف ادريس من هذه السنوات الا وحدته واستيحاشه وافتقاره الى الحب . فقد كانت جدته سيدة قليلة الكلام ، لا تحب اظهار عواطفها ، أو هي لا تعرف كيف تظهرها . ومعظم ساكني الدار ممن هم أكبر منه سنا . وهذا من شأنه أن يزيد من احساس الصبي بالغربة . وافتقد أباه الذي كان يحبه لأنه رآه لاحيلة له أمام والدته . ولم يكن في وسعه أن يأتلف بأمه ، لأنها كانت — مثل والدتها — صلبة العود صعبة المراس لا تعرف الهوادة . وراح يبحث عن الحب والحنان باستماته ، لأن أمه لم تكن تشعره الا بالقلق وعدم الأمان وقلة الثقة . وعلى نقيض الأطفال الآخرين ممن كانت صلاتهم بأمهاتهم تتيح لهم نموذجا لعلاقاتهم بالنساء الأخريات ، لم يكن لدى ادريس زاد من جهة أمه لتعامله مع النساء في مستقبل حياته ".(١)

وقد تكررت صورة موقف الأم من ابنها الزائر للريف في قصة " اليد الكبيرة " حيث تتصنع الأم النوم حتى يصالحها ، ويتضح منها كذلك حب البطل لأبيه كما أن الأم في البيضاء قاسية وضيقة وتتناوم أيضا .(٢)

ونلاحظ أن العلاقة بين " سانتي " ويحيى كانت تشبه في بعض جوانبها العلاقة بين حمزة وفوزية . فقد كان حمزة يحب فوزية في "قصة حب" ولما باح لها بعاطفته نحوها هجرته ، ولكنها لم تلبث أن عادت اليه ، ليواصلا حبهما ، وليتفقا على الزواج . وبالمثل تترك سانتي " يحيى " ، وتخرج غاضبة من شقته بعد أن حاول المدوان عليها وتتركه في حالة نفسية سيئة شبيهة بحالة حمزة بعد أن تركته فوزية .. وبخاصة أنها كانت زميلة كفاح كما كانت فوزية زميلة كفاح لحمزة أيضا ، وما كان يؤرق حمزة بعد خلافه مع فوزية بشأن "الحب" ، وخوفه من افتضاح أمره أمام زملائه في الكفاح ، وخشيته من أن ينظروا اليه بوصفه منحلا هو نفسه ما كان يؤرق الدكتور " يحيى " : " ترى بأن عين ينظرون الى ، ألن يقولوا عني أني انسان فاسد ضحل غرضه العمل لتحقيق مآربه الشخصية ....."(٣) ولكن هذا الصراع

---

١) الدكتورة نادية رؤوف فرج ، يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ٩٣ .
٢) البيضاء ، مصدر سبق ذكره ص ٤٦ ، ٤٧ .
٣) المصدر نفسه ص ١٧٠ .

يدور في نفسه منذ وقت مبكر لعلاقاتهما ، اذ يقول الراوي : " ... ولكني لست أذكر بالضبط متى أو لماذا بدأ ينتابني ذلك الشعور ، ولكني أنا في قمة سعادتي معها بدأت أحس وكأني أنقذت لثوان قليلة من حلم فوجدتها زميلة معركة ، ووجدت اني ارتكب حماقة ، لا لأني كنت أخطئ ، أو لأن ما افعله أشياء تتنافى مع الزمالة أو المعركة ولكن لأن الطريق الذي كنت أسمح لنفسي بالسير فيه ، كان طريقا ممكن أن تؤدي الى الانحراف والضلال ، وان بدا أوله بريئا ليس فيه ما يخجل ، وأظنني وجمت ، وكنت أضحك ، وأبت ضحكتي الى سكوت مفاجئ " . (١) وتتكرر كلمة " ضحل " بالذات في الموقفين . ويمثل الصراع بين العاطفة والواجب في نفس يحيى ، أي واجبه الوطني كعضو في جماعة سرية وطنية ، وبين حبه للفتاة والذي يتنافى مع هذا الواجب ، جزءا كبيرا من تكوين شخصيته . ولكن هذا الصراع ، يعد حالة عارضة في نفس " حمزة " بطل رواية "قصة حب" . وتتمثل نتيجة هذا الصراع بين العاطفة والواجب في قرار يحيى أن يقطع علاقته بسانتي وفاء بواجبه الوطني (٢) ، وان لم يفعل ذلك .

وكما يلعب خطاب فوزية لحمزة دوره في توثيق العلاقة بينهما ، تلعب خطابات يحيى الى سانتي نفس الدور . وان كانت لا تؤدي الى النتيجة نفسها . والطريف أن كلتا المرأتين كانت تبكي تأثرا وانفعالا ، لما يكنه لها حبيبها من عاطفة صادقة جياشة . وقد كانت الخطابات تسلم يدا بيد .

ومن أوجه التشابه في علاقات الشخصيات الأربع عودة " سانتي " الى يحيى بعد الشجار بينهما ، وعودة فوزية الى حمزه بعد شجارها معه . وعلى أية حال ، فاذا صح ما تقوله الدكتوره نادية رؤوف في من علاقة يوسف ادريس بالمرأة ، فاننا نجد في الراوي سمات كثيرة من حياته ، فهي تقول : " .... وفي تلك السن بدأ اهتمام يوسف ادريس بالمرأة ، لا كجنس آخر ، بل كظاهرة لا يستطيع فهمها ، وفي سن الرابعة عشرة كون علاقات بنساء أكبر منه سنا ، بعضهن أحيانا في ضعف عمره ، وتمت له تجاربه الجنسية الأولى . وثبت على هذا النمط . فلم يفكر في تلك

---

١) المصدر نفسه ص ١٣ ، ١٤ .
٢) المصدر نفسه ص ١٧٢ .

الفترة من عمره الا فى قهر أكبر عدد من النساء ، وامتلاكهن ولم يدرك الا فيما بعد أن الجنس ليس الوسيلة الوحيدة الممكنة للاتصال بالنساء . وعندئذ شرع يبحث عن الحنان والانوثة والفهم ، ولكنه كان دائما يطلب الحب ، وينشده ، الا أنه يخاف أن يمنحه لأحد " . (١)

وعلى أية حال فقد استطاع المؤلف أن يقدم شخصية مقنعة متعددة الجوانب لبطله ، فهو طبيب ، يكشف عن عدد من مواطن الفساد فى النظام الاقتصادى الذى يستغل العمال ، ويكشف أيضا عن فساد النظام النقابى والسياسى معا ، بل والنظام الصحى أيضا . ويمكن أن نبلور سمات شخصيته فى التقلب والتناقض بين الضعف والقوة ، والاقدام والاحجام ، والذكاء .

ومن الملاحظات الجديرة بالتسجيل أن المرأة تكون أكثر ايجابية فى علاقتها بالرجل ، ويتضح هذا بجلاء من علاقة حمزة بفوزية فى " قصة حب " ، اذ تغازله ، وتبدو له بالقبلات ، وتتابعه كظله . وتكون " سانتى " أكثر ايجابية من يحيى فى " البيضاء " ، بل وتكون أكثر منه صلابة وتماسكا .

وعلى أية حال فان هذه الرواية " البيضاء " تكشف عن كثير من اتجاهات المؤلف فى قصص أخرى . مثل موقفه من هدوء الريف ، وكراهيته لهذا الهدوء ، تلك الكراهية التى تظهر فى أكثر من قصة من قصصه القصيرة .

— — —

---

١) د . ناديه رءوف فرج ، يوسف ادريس والمسرح المصرى الحديث ، مرجع سبق ذكره ص ٩٤ .

الحرام ورسم الشخصية

تعد " الحرام " أهم روايات الكاتب قاطبة، وتعالج قضية قطاع من الكادحين المصريين ، لم تعالج فى الرواية المصرية من قبل ، بمثل هذه الحفاوة أو الفنية، وهو قطاع عمال التراحيل . ويظهر فيها ميل المؤلف الى استغلال الجنس بوصفه عاملا حاسما فى حياة شخصياته ، التى يختارها من قاع المجتمع كما يفعل دائما ، ولكنه يقدمها بلمسات حانية تكشف عن فلسفة فنية ذات صبغة عقائدية .

ويظهر فى تلك الرواية كذلك غرام المؤلف بتحليل النوازع البشرية ، مثل الشك ، وحب الاستطلاع ، والغيرة ، والبحث عن الاشباع الجنسى ، بحيث تصبح بعض الشخصيات تجسيد الهذه النوازع . ففكرى افندى مأمور التفتيش تسيطر عليه غريزة حب الاستطلاع ، اذ يكلف نفسه عناء شديدا لكى يعثر على أم اللقيط " عزيزة " بطلة الرواية . أما مسيحه افندى فنجد غريزة الشك ، التى تؤرقه بعد العثور على اللقيط . لان ابنته أصيبت بمغص مفاجئ فى ذلك اليوم الذى عثر فيه على اللقيط ، ظنه الرجل بسبب آلام الوضع . ولم يخلصه من شكوكه وآلامه الا العثور على أم "اللقيط" . وتمثل البحث عن الاشباع الجنسى " أم ابراهيم " زوجة فقيه القرية ، وزكية زوجة " محبوب" البوسطجى .

والشخصيات فى الحرام بسيطة ، وتقدم دفعة واحدة ، فى الغالب . وقد تقدم بطريقة كاريكاتيرية . وقد يهتم المؤلف بشخصية ثانوية ، ويحتفل بتصويرها الجسدى ، والفكرى ، أحيانا ، احتفالا يوحى بأهميتها ، ولكنها لاتلبث أن تختفى ، أو لاتظهر الا قليلا ، ولا تؤدى دورا هاما يتناسب مع الاهتمام برسمها بكل تلك الحفاوة . وأوضح مثال على ذلك عبد الماطى الخفير الذى يصفه وصفا كاريكاتيريا ضاحكا فى أول الرواية (١). ثم لانراه بعد ذلك . والمثال الثانى ، هو الاسطى محمد المجوز ، ويرسمه رسما ساخرا أيضا . ثم يعود فيصوره مرة ثانية بقصد الفكاهة . والحوار بينه وبين فكرى افندى مأمور التفتيش دليل واضح على ذلك ، يقول المجوز:

١) يوسف ادريس . الحرام . روايات الهلال العدد ١٩٥ . القاهرة . طبعة ٢ ، ١٩٦٥ ص ٧ .

" — اعمل زى ماعمل سيدنا عمر ياحضرة المأمور •

والانسان فى لحظات يأسه يتعلق بالقشاية ، وجذب فكرى افندى لجام الركوبة قليلا ليهطى• من ركبتها ، وحين حاذاه الاسطى محمد سأله :

— سيدنا عمر عمل أيه ياراجل يابوعقل فارغ• (١) وبدأ الرجل فى سرد قصته المضحكة عما فعله سيدنا عمر (١)، ويقول عنه ،الكاتب قبل ذلك:

" والاسطى محمد رجل الحادثات بلا منازع ، ومامن واقعة مهمة تحدث فى التفتيش الا ويكون هو أول من يحضرها ، ولايدرى أحد كيف تصل اليه أخبارها • وكذلك حتما سوف تجده ، هو عجوز تعدى السبعين ، ذو لحية نابتة بيضاء وشعر أشيب ، وعين يسرى لايرتفع عنها جفنه المغلق على الدوام (٢) وهذا الوصف لايبرره الدور التافه الذى يقوم به الرجل فى الرواية • وربما يكون المؤلف اردا أن يصور شخصية فكرى افندى من خلاله ، فرغم مايبدو على الاخير من صرامة مظهرية ، فانه يتوقف ليستمع الى الرجل ، لعله يجد لديه حلا للمشكلة التى تؤرقه ، فهو حقا لايعنى ما يقول حين يسب الرجل ، بل ولايقصد سبه على الاطلاق ، والكاتب يريد من خلال تلك الشخصية أن يصور مدى حرص فكرى افندى على معرفة أم " اللقيط " ، وتأكيد فضوله الشديد من خلال ذلك الحوار الطريف •

ونرى ا شخصية ثالثه هو " عطية " وهو شخصية غريبة ،وان اختلف عن الاسطى محمد من حيث الصورة الجسدية ، فانه يتفق معه فى الغرابة ، وفى أنه يفتح عينا ويغلق الاخرى مثله : " تراه على الدوام ممسكا ذيل قميصه من الخلف ، مظهرا سيقانه الخالية من الشعر ، فاتحا عينا مغلقا الاخرى محدقا فى محدثه ، بوجهه النحيف الرفيع الذى لايطمئن اليه أحد (٣)

وهكذا أية حال فمثل تلك الشخصيات الثانوية تساعد على تطوير الحدث الى جانب وظيفتها فى اثارة الفكاهة أو احداثها ،وتساعد أيضا على تجسيد

١) المصدر السابق ص ٣٧ •
٢) المصدر نفسه ص ٣٧—٣٨ •
٣) ، ٤) المصدر نفسه ص ١٠ •

الجو الريفي الذي يهدف المؤلف الى تحقيقه . كما قد تعيد في رسم شخصية أخرى كما رأينا .

وليس الرسم الكاريكاتوري للشخصية فيما يؤاخذ عليه الروائي ، ولكنه أسلوب مفيد جدا اذا أحسن استخدامه ، ولايكتفي به المؤلف وهو يرسم بعض شخصياته بل يضيف الى ذلك غرابه وشذوذا في تكوينها الجسدي والفكري . وافضل نموذج يمثل هذا النوع " محبوب " البوسطجي . فهو قصير جدا ، وزوجته من أطول نساء القنيطرة ، وعلاقته بها علاقة غريبة ، فهي تسيطر عليه وتخونه ، ومع أنه يكتشف ذلك ،فانه يتمسك بها ويرضى طلاقها . وتتضح غرابة صورته الجسدية من الوصف التالي : " وكان محبوب قصيرا جدا ، لايكاد يبلغ طوله طول الاطفال ، ولعله لهذا كان يسبق الناس ولايمل من التنكيت على نفسه ، وكان صغيرا وملامحه صغيرة وساقة كانت لاتتعدى الشبر ، وفي نفس الوقت أغرب بوسطجي ، اذ لم يكن يعرف القراءة والكتابة . ومع هذا ومن قلة أولئك الذين يأتي لهم خطابات في القنيطرة كان يعرف بطول المران الخطاب القادم من المنصورة للمأمور ، من ذلك المكتوب بالقلم الكوبيا وبخط مائل القادم من الجعفرية من قريب الشيخ شحبان له ."(١) وحقيبته " كانت صغيرة جلدها كالح مجعد كوجهه ."(٢)

ويرى البنائيون في مثل هذه التناقضات أداة هامة في الكشف عن البناء في العمل القصصي ، فيقولون : " والخطاة الشكلية Formal Device التي يقوم عليها النمط الرمزي هي التناظر Thematic . فاذا عرض النص جزئيين — شخصين ، أو موقفين ، أو شيئين ، أو حدثين — بطريقة توحي بالتعارض ، عندئذ تفتح مساحة كاملة للتغاير والاستبدال ، فمرة يطالعنا احدهما بلونه ، والاخرى جميلة يحرك تجربة في الاستكمال ، يوضح فيها القارئ العلاقات المتبادلة بين هذا التعارض ، وبين التعارضات الموضوعية Thematic التي قد تكشف عنها : شرير / طيب ،

١) المصدر نفسه ص ٤٥ .
٢) المصدر نفسه ص ٤٥ .

ممنوع / مسموح به ، ايجابى / سلبى ، لاتينى / نورديك ، الجنسية / العفة ، ويمكن أن يمر القارىء من تضارع الى آخر ، معتبرا كفاءة التضارعات ، بل وحتى قابليتها لهم وتحددا مايكون لافقا منهم لابنية موضوعية TThematic أكبر ، وهى تلك الابنية التى تحيط بتناقضات أخرى فى النص(١) " .

ويوجد مثل ذلك التقابل كثيرا عند الكاتب ، كما لاحظنا ذلك فى أمثلة سابقة ، فزوجة الفقيه تكون فاسقة ، ومسيحه افندى شرير يقابله فكرى افندى ، ورغم مظهره العابس البهيم الذى يناقض تماما داخله الذى يفيض بالخير والرحمة ، ويتناقض مظهر احمد سلطان البراق اللامع النظيف ، مع داخله السافل الدنىء ، ولاشك أن هذه التناقضات يؤكد بعضها موضوع الرواية ، ويبرز وجهة نظر الكاتب .

ونلاحظ أن العشور على اللقيط كانت له آثار مختلفة على بعض الشخصيات ، مثل ميل بعض الشخصيات للبحث عن الجنس المحرم ، وقد سبق أن أشرت الى موقف زوجه المأمور من "دميان" ، وموقف مسيحه أفندى من الفتاه التى تظاهر بأنه ينهرها ودفعها فى صدرها ، مدفوعا بالرغبة الجنسية . ويتضح أثر العشور على اللقيط باجلى معانيه من رغبة احمد سلطان فى الحصول على " لنده " ، " ستمينا " بام ابراهيم " عشيقته السابقة .

وقد كان للعشور على أم اللقيط أثر مخالف لذلك الاثر ، فقد أحجمت زوجة المأمور عن البحث عن الجنس المحرم ، كما شعر المأمور بالحزن والقرف : " وكان فكرى افندى المأمور أجدر الناس بالفرحة فهو الذى بالفطنة والسليقة أشار الى الترحيلة من أول لحظة وأكد أنهم الفاعلون ، وهو الذى ظل يدأب ويسعى حتى كللت مساعيه بالنجاح وتحققت فراسته وعثر على الجانية فى الترحيلة .

ولكنه حين عاد الى الدرية لم تكن على سيماه معالم فرح أو بشائر

---

(١) Jonathan Culler, Structuralist Poetics, op. cit., p. 225.

انتصار ، بالعكس ، كانت ملامحه غائمة ، وفيها جبهة أمل وبوادر تفكير ..(١)"
وينعكس تأثره برؤية عزيزة وهي تعاني تحت الليلة ، في حلمه التالي :
" رفي اغفاءته رأى فكري افندي نفسه نائما مع عزيزة تحت الليلة والانفار كلهم يتفرجون عليه وعليها ، وكان زوجها ببدانه المنتفخ واقفا مسكا خطا مع الانفار ، وكان هو الاخر يتفرج ولايفعل شيئا أكثر من أن يقول :

— حرام عليك ياحضرة المأمور .. حرام عليك .. دي عيانه .
وأفاق فكري افندي مختنقا ، وكأنه يعاني من كابوس .(٢)"

ومع أن هذه الحلم يطور اسلوبا جديدا في تقديم شخصية فكري افندي في هذه الرواية ، ولم يستخدم في رسم شخصية أخرى ، فانه يستخدم لاحداث مقابلة مع موقف مسيحه افندي من المشور على أم اللقيط حيث : " كان فرحا على غير العادة ، بل دفعه الفرح الى التهور وألى على زوجته أن تذبح لهم في ذلك اليوم وتوسع (٣) .." ويكون لهذا الفرح أثره على نفسية مسيحة افندي وعلى سلوكه ، حيث يفارقه حذره الذي ورثه عن معلمه " قيصر" ، لاول مرة ، فيصحب لابنته" لندا" بزيارة أم ابراهيم .

ويقابل المؤلف بين الرجلين من حيث المظهر ، فبينما يكون مسيحه افندي نظيفا وحريصا على نظافة ثيابه يكون فكري افندي ، مهملا في الحرص على نظافة ثيابه ويمتد التقابل الى زوجتي الرجلين حيث ، تكون زوجة " مسيحة " متحضرة ، أما زوجة المأمور ففلاحة .

أما الشخصية الشاذة الثانية فهي شخصية دميان أخي مسيحة افندي وهو متخلف عقليا ، وغريب المنظر كذلك ، اذ أصبح : " ... له جسد رجل صغير كأخيه في الخامسة والثلاثين ، وعقل طفل في الخامسة ، و ذقن سوداء كثة كفرشة الملابس ولايحلقها الا كل حين وحين .. وجلبابه الكزبير

١) يوسف ادريس ، الحرام ، مصدر سبق ذكره ص ١٣١ .
٢) يوسف ادريس الحرام دار غريب للطباعة القاهرة ، طبعة ٣ ، ١٩٧٧ ص ١٣١ .
٣) المصدر السابق ص ١٢٦ .

لم يتغير أبـــدا . (١)»

ويشغل المؤلف ذلك التكوين غير العادى " لدميان " ، فى الكشـــف عن مشاعر بعض الشخصيات الاخرى ، مثل " مسيحه افندى " ، وزوجـــة المأمور . فقد حاول الاول الاستعانه به لمعرفة سبب مرض ابنته" لندة " التى يخشى أن تكون هى أم اللقيط . فى حين حاولت زوجة المأمـــور أن تجرب " الحرام " معه ، فتأبى عليها فى المرة الاولى ، ثم عاد اليهـا من تلقاء نفســه فى المرة الثانية ، ليمارس معها الحرام بعد أن عرفت أن أم اللقيط متزوجة ، فنسيته وطردته .

ويبدو أن تلك الغرابة ترجع الى ميل المؤلف الى الفكاهة ، وهى مـــن وسائل الاضحاك عنده . ويوضح وصفه التالى لصلعة عبد المطلب الخفير وتكوينه الجسدى غير المتناسق مانقول : " نصف كرة أبيض كان يشوى فى ماء الترعة ، ثم يطفو ليعود يشوى مجددا خرخشة تتعالى وتدوى فى رحابة السكون . ظل هذا يحدث عددا غير قليل من المرات ، ثم حدث أن غاص نصـــف الكرة مرة ، وغاب أكثر من المعتاد غير أنه لم يلبث أن طفا فجأة مخترقـــا الماء فى ضجـة عاصـى . وهذه المرة وضح أن لنصف الكرة جبهة ، مالبـث أن وضح أن لها عينين ثم فما ، ثم لم يلبث الموجه أن تكامل واستدار الرأس آخذا طريقه الى الحافة ، وكلما تقدم ينحسر الماء عن رقبته ، ثم جســـد أبيض من الخلف ، كثير السواد من الامام ، وقرب الحافة ظهرت الذراعـان ، هزيلتين بالقياس الى الجسد الضخم ، ولكن على بطن الذراع اليمنى وشـــم فتاه ممسكة سيفا ، وكتابة لم . فقلبـا فيها لوجدنا أنها لاسم والاسم هـــو عبد المطلب محمد البحراوى . (٢) »

ورغم أن هذا اسلوب مبتكر فى رسم الشخصية ، لان المؤلف لم يقم عـن طريق الســرد بوصف الخفير ، وانما رسمه من زاوية بصرية بحته ومن خلال منظور المشاهد الذى يراقب عملية الاستحمام . وبطريقة سينمائية ان صح

١) يوسف ادريس، الحرام ، روايات الهلال ، مصدر سبق ذكره ص ٤٧ ، وانظر تكملة المؤلف لرسم شخصيته ص ٤٨ من المصدر نفسه .
٢) المصدر السابق ص ١ .

هذا التصوير ، فاننا نلاحظ أنه يصف السلحفاة ، ثم لون الجسم ، الابيض من الخلف ، والاسود من الامام ، ويكشف عن عدم تناسق التركيب الجسدي للرجل ، فحجم ذراعية لايتناسب مع حجم جسمه الضخم ، ويلح على السلحفاة ، وصفها بأنها نصف كرة بيضاء ، ويهدف هذا كله الى الاضحاك ، ومن قبيل ذلك وصفه لسلحفاة دميان : " وبدت رأسه صلعاء تقدح شررا تحت الشمس (١)

ولاتظهر عزيزة بصورة سافرة في الرواية الا بعد أن كان قد مضى من الرواية أكثر من نصفها (٢) ، ولايشير المؤلف اليها صراحة قبل ذلك ولكنها تكون هي المعنية بالوصف الجسدي ، عندما كان فكري افندي يبحث عن الجانية بين الشرابوة ، اذ يشير المؤلف الى " عزيزة " ، دون أن يصرح بأنها هي أم الجنين قائلا ، ان فكري افندي لمح : " ... ظهرا انثويا محنيا ، هو الوحيد الهادي اليه أنه ظهر أنثى ، رفيع من الوسط ، ينتهي بردفين عريضين بارزين ، ورأس هو الوحيد الهادي عليه أنه رأس أنثى ، تتعصب بقطعة ملونة تظهر شعرا أسود لامعا غزيرا كشعور النساء (٣) " ولانعلم أنها المقصودة بهذا الوصف عندئذ ، لان فكري افندي لايتعرف عليها ، ولكننا نعلم بعد ذلك أنها هي المقصودة بهذا الوصف من قول الكاتب بعد ذلك : " وقبل شروق الشمس ، وبجبروت مذهل كانت تمسك خطا مع الانفار ، وعيناها زائغتان ، تبحثان عن اللطخ (٤) "

" وعزيزة " شخصية مادية تتسم بقدر من الملاحة ، الفاقدة عن نضرة الشباب ، وهي وان تفردت عمن حولها الى الحد الذي يجعل المؤلف يصف رأسها بانه الوحيد الذي يهدو رأس أنثى ، لايبقى حسنها على حاله ، وانما يتبدل ويتحول ، فلم : " تكن عزيزة بارعة الجمال ، ولم تكن حتى جميلة ، كانت طويلة رفيعة ذات أنف طويل رفيع ورقعة سوداء تعصب رأسها على الدوام ، ووجه أصفر وعينين واسعتين على احداهما نقطة بيضاء من رمد قديم ،

(١) المصدر نفسه ص ٥١ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٠٥ / ١٠٨ .
(٣) المصدر نفسه ص ٣٤ .
(٤) المصدر نفسه ص ٩٨ .

ولكنها لم تكن هكذا طيلة عمرها ، كانت ذات يوم بنت [كذا] حلوة ذات ، أهداب وشعر " ونهود " ، وتضع الكحل ، وتتعطر بالطيب اذا سارت وحاذت الشبان (١)."

ويحلل الكاتب مشاعر " عزيزة " من خلال موقف السقوط الذى تورطت فيه ، فهى تتأوه ابن تمرين أول مرة ثم تستسلم له فى ثانى مرة (٢) . وتحار عزيزة نفسها ازاء انهيارها الفاجئ أمام الشاب ، وترجع أن سببه ، رغبتها الجنسية فى زوجها "عبد الله" والتى لم تكن تستطيع اشباعها بسبب مرضه (٣) ،

ورغم ايجاز المؤلف فى تصوير سقوط عزيزة ، فانه قدم بعض النماذج النسائية التى كانت ترتكب مثل هذا السقوط ، أو التى كفت عن ارتكابه ، مثل أم ابراهيم ، ونبويه ، " وزكية " زوجه محبوب البوسطجى ، ونلاحظ أنها كانت تخون زوجها ، بسبب تكوينها الضخم ، وضآلته ، وقد كان زوجها قد ترفى وتركها ترعى أولادها ، فسلمت سيرتها . وهكذا تكون دوافع الشخصية معروفة وسلوكها محتملا ومقبولا .

ولاينسى المؤلف فى خضم هذا الاهتمام بالجنس أن يشير الى مايحدث بين الشرابوة أثناء نقاوة دودة القطن ليلا : " وكانت عملية الهز تتم فى وسط أنوار الكلوبات الساطعة ، والعمل فيها يبتهج له الانفار أكثر ، اذ هو عمل الليل حيث الجو معتدل ولذيذ ، وحيث الاغانى والنور الساطع ، والظلام الذى يتيح بعض اللعب ، وأحيانا يتيح لليد الخشنة أن تمتد الى الجارة وتتيح للجارة أن تتغابى وتسكت (٤)."

ومما تجدر الاشارة اليه ، أن المرأة تهيأ للسقوط بمجرد أن ترى عضلة

---

١) المصدر نفسه ص ٨٧ .
٢) المصدر نفسه ص ٩٢ .
٣) المصدر نفسه ص ٩٥ ، ٩٦ .
٤) المصدر نفسه ص ١٣٦ .

ساق الرجل أو عضلة ذراعه ، وبالذات عضلة الساق أثناء تطورها ، وهي قد تسقط بمجرد رؤيتها لهذه العضلات ، وقد يتأخر ذلك السقوط قليلا ، ولكنه واقع لامحالة . تشاهد " عزيزة " محمد بن قمرين وهو يحفر الارض بالفأس لاستخراج البطاطا من باطنها ، و : " قد جلست غير بعيد ترقبه ، وتقارن بين حفرها وحفره ، والفأس في يدها هو أقوى منها وأثقل ، والفأس في يده هو ، هو القابض عليها ، هو المتحكم فيها ، هو الرجل الذي يذكرها بعهد الله حين كان يحمل ، وتصبح له تلك العضلات الاخرى في بدن ذراعه ، وليست ، ليس ليست المتعب ، ولكنه ليست الرجل حين يحمل ، ليست عضلة قوى وتور (١) . "

وتسقط " عزيزة " بعد ذلك الشهد مباشرة ، ذلك المشهد الذي يصور لاوعيها الذي لايخلو من اعجاب بالشاب ، ورغبة جنسية فيه ، نتيجة لحرمانها الجنسي بعد موت زوجها . ومن ثم لاتبدي مقاومة حقيقية للشاب ، لان باطنها كان راضيا بما وقع مباركا له ، ومن ثم تستسلم له في المرة الثانية دون مقاومة .

ومرة أخرى نرى مشابه بين جوانب من روايات الكاتب ، وبعض قصصه القصيرة ، فصورة الشاب وجوانب الاثارة فيه ، تشبه صورة وجوانب الاثارة في شاب آخر هو محمد بطل " أكبر الكبائر " ، وهي قصة قصيرة ضمن مجموعة " بيت من لحم " الصادرة سنة ١٩٧١ . اذ يقول المؤلف مصورا موقف " صابحه " الذي يشبه موقف عزيزة في جوهرة ، من محمد : " في ذلك الوقت لم يلحظ محمد أن الشيخه صابحة ترمقه للمرة الاولى منذ دخل البيت ، وفي الحقيقة لم ترمقه كله ، كان بصرها مستقرا على ساقيه السوداوين المجرجتين بالطين والملبدتين بالشعر ، وليس على ساقيه بالذات ، بالدقة على ذلك الشيء الذي انتفخ فجأة في سمانة كل من ساقيه وهو يثب ليسيطر على الهلاس وصبه ، شيء لايمكن أن يحدث أبدا

١) المصدر نفسه ص ٩٠ .

الا من جسد رجل .. (١)»

وموقف عزيزة أو صاحبه لايختلف في جوهره عن موقف بطلة " علـــى ورق سيلوفان " وهي قصة قصيرة أخرى للمؤلف ، وهي تقارن بين زوجها وبين الشاب الذي قررت أن تتخذه عشيقا (٢).

ومن الشخصيات التي أراد المؤلف أن يصور ضعفها ، وأثرها على النساء " احمد سلطان " ، ويشير اليه اشارة عابرة في معرض تأمل " فكري " افندي ضمن تكون البانية : " ... احمد سلطان الكاتب ، الشاب الاشقر ذي الطربوش الشامي المسوح ، والبالطو الاسود النظيف ، الولد الشاب الحلـــو الذي طالما ضبط وهو يضم بنتا من البنات الغائرات الكبيرات التي كـــن أحيانا يغدن للعمل في التفتيش ، وغمزته دائما تكهرب البنت منهن حـــتى لتجعل أقداحها تفضزان (٣) في الهواء (٤)." وتتكرر تلك الصورة باختصار مرة أخرى (٥) وقد كان لاحمد سلطان هذا أثر غريب على " لنده " ، يسلم عليها : " ... ولحظة واحدة هي التي استغرقها السلام ، ولكن أي لحظة ، يد احمد سلطان بأصابعها الكبيرة الجامدة المجربة ذات الشعر ، يد تعرف كيف تطمئن البنت البنوت وتأخذها بأن تؤكد لها أن آخر ماتريده هـــو أن تأخذها .....

..... لحظة واحدة استغرقها السلام ، ولكنها جعلت راحة كف لنده الصغيرة تنتج عرقا ، عرقا كثيرا لدرجة أنها حين سحبت يدها من يـــده تساقط من راحتها سيل من القطرات (٦)» ، وتتضح في شخصية" غريب " في قصة " حادثة شرف " كثير من ملامح احمد سلطان ، وان كان المؤلـــف يوظفها لتحقيق هدف آخر ، وعلى العموم فان أثرهما على النساء أثـــر واحد في جوهـــرة (٧).

---

١) يوسف ادريس ، بيت من لحم ، دار الصودة ، بيروت ، ص ٦٢، ٦٣ .
٢) المصدر السابق ٣٩ .
٣) كذا بالاصل وصحتها ، ثديها يقفزان .
٤) يوسف ادريس . الحرام ، روايات الهلال ، مرجع سبق ذكره ص ١٤ .
٥) المصدر السابق ص ١١٨ .
٦) المصدر نفسه ص ١١٩، ١٢٠ .
٧) يوسف ادريس . حادثة شرف ، دار الصودة ، بيروت ، د.ت ، ص ٨٨ــ١١٧ .

ولعلى لا أبالغ اذا قلت ان المؤلف انفق جهدا كبيرا ، ووقتا طويلا ليمهد لاقامة العلاقة بين " لنده " واحمد سلطان ، وبينها وبين صفوت ، يفوق العناية بحزيزة نفسها ، وحتى بطلة الرواية ، وذلك بالرغم من أن " لنده " شخصية ثانوية . وذلك لان الكاتب أراد أن يجعل من اسم الرواية ، اسما على مسمى ، ولما كان اسم الرواية " الحرام " فقد توسع فى علاجه ، توسعا يدل عليه دلالة قاطعة .

ويمكن القول ان مأساة عزيزة لم تتجسد بمافيه الكفاية ، وان ماضيها ظل باهتا . ومع ذلك يعد ماقام به المؤلف فى " الحرام " عملا عظيما بالقياس الى من قبله من الكتاب : (ولست أعنى بهذا أن الرواية خلت من تصوير حياة الفلاح منذ كتب هيكل المحاولة الاولى فى ١٩١٤ ، وانما أعنى أن الشخصيات الريفية كانت اما مفتعلة أو مرسومة من الخارج من حيث تراها عين راو غريب ، بينه وبين الفلاحين حجاب الوظيفة الميرى أو اختلاف النشأة)(١) " ولم يكن من الغريب بعد قيام الثورة فى ١٩٥٢ ، وصدور قانون الاصلاح الزراعى ، ودخول البلاد فى مرحلة جديدة من تاريخها ، أن يبحث الفلاح المصرى بلحمه ودمه ، حيا حقا على يدى كاتبتين ثائرين من أبناء الريف هما عبد الرحمن الشرقاوى ويوسف ادريس ، الاول " أرض ليالى " فى نفس السنة ١٩٥٤ ، وقد كسب الفن القصصى باسمائهما أرضا جديدة ، هى أرض الواقع فى الريف المصرى ..(٢)" وتعود الدكتورة فاطمة موسى الى تأكيد دور كل من يوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوى فى ابراز شخصية الفلاح المصرى بصدق وأصالة ، وبطريقة جديدة لم يسبقا اليها (٣)

.. .. ..

" الحبيب " ورسم الشخصيات

" الحبيب " رواية حديثة ، وهى تشبه فى هذا رواية " قصة حب " . وقد

(١) فاطمة موسى محمود . الفلاح فى قصص عبد الرحمن الشرقاوى ، مجلة الكاتب العدد ٨١ ، ١٩٦٧ ص ٩٥ .

(٣) The Arabic Novel In Egypt, op. cit., p. 39, 40.

أولى المؤلف بطلة الرواية " سناء " قدرا كبيرا من الاهتمام ، وذلك من الناحيتين الجسدية والفكرية والعاطفية . وهو يقدمها جسديا من خلال رؤية زملائها لها فقد : " خرجوا برأى واحد ... الواضح أن الزميلة المزيفة جميلة التقاطيع مسمسة ، سمراء قليلا ، ومن كل أدوات الزينة لاتستعمل سوى الروج . ليس ظمئا كالسمراوات حين يضعنه ولكنه روج مؤدب هو الاخر ليس هدفه أن يبرز جمال الشفاة انما هدفه فقط أن يدل على وجودها ويحددها . وكان واضحا أنها ليست مؤدبه فقط ولكن أديبها من النوع الذى لايمكن التحول عنه فهى لاتستعمله لانها مع رجال مثلا او تخاف على سمعتها ، ولكنه أدب حقيقى نابع من طبعها . غير أن الجندى لم يفته أن يلاحظ أنها قد طلت أظافر قدميها بالمانيكير ... (١)»

وندرك تكوينها الفكرى والنفسى من احتكاكها بالجندى ، فهى سادجة ، وغير مجربة ، ومع ذلك استطاعت أن ، باعماله ، بعد أن فضلت فى ذلك بشكواه الى رئيسه . ويربط المؤلف بينها وبين الجندى برباط خفى من الاعجاب ، يبدأ بالاشمئزاز المشوب بالخوف ، الخوف من صورة " الرجل الكلب " ، ثم تتجاذبها العاطفتان ، الاشمئزاز ، والخوف ، الى أن تحس بالعطف عليه ، والرثاء له ، ولكنه رثاء لايخلو من اشمئزاز أيضا ، وعند ماتحس أن مشاعره وعباراته ، ونبرات صوته تحمل لها مشاعر حب حقيقية ، تصاب مشاعرها تجاهه بتحول خطير ، يتمثل فى سقوطها آخر الرواية ، حيث تقرر أن تسلم نفسها له .

لقد صدته منذ البداية ، وباستمرار صدود لايعرف التردد ، ولم تشعر نحوه بحب حقيقى ، وهذا مايجعل قرارها النهائى مجافيا لكل المقاييس المعقولة ، والمقبولة .

ويبدو أن ارتضاء المرأة ، يعنى عند يوسف ادريس تهافتها الكامل للسقوط وذلك ، على أساس أن خلق المرأة كل لايتجزأ ، لو أنهار منه

---

١) يوسف ادريس ، الحيب ، الكتاب الذهبى ، العدد ١٠٢ ، طبعة ١ ١٩٦٢ ص ١٩ .

جانب ، انهارت الجوانب الاخرى تلقائيا . وقد أفسدت تلك الفكرة نهاية الرواية كما سبق أن أشرت الى ذلك عند الحديث عن جيكتـــه .

وعلى أية حال فان " سناء " شخصية مقنعة وواقعية ، الى أبعد الحدود ، وذلك اذا استثنينـــا تلك النهاية المفتعلة التى انتهت اليها ، لانهـــا لاتنسجم من طبيعة تكوينها النفسى والفكرى ، فماضيها ليس شـــائنا ، حقا حاول زوج خالتها أن يقيم معها علاقة غير مشروعة قصدته ، وان تمنـــت فى نفس الوقت ، أن يقوم بما قام بـــه زوج خالتها شخص آخر من غـــير محارمها ، يأخذها عنوة — وحقا ، أحبت صديق حبيب زميلتها الطالب بكلية دار العلوم ، ولكنها انفصـــلا دون أن يحدث لها مايشينها . وقـــد خرجت من تجربتها دون أن تصاب بالحقد ، كما ذكر ذلك الكاتب صراحـــة ، فى معرض تشريحـــه لعلماء النفس الذين ينسون دور الزمن فى جر ذيـــول النسيان على آلام الانسان . ولكن سقوطها فى آخر الرواية ، وبالطريقـــة التى تم بها غير مقنـــع ، فقد جاء مفاجأة للقارىء ، كان يتطلـــب اقناعه بها قدرا مناسبا من التمهيد . فللمرء يتساءل لماذا لاترتشى " سناء " وتظل مع ذلك أمرأة سوية مثل غيرها من النساء . و بخاصة وأنها ليســـت عانسا ، ولاقبيحـــة . لقد اندفع يوسف ادريس الى ذلك تابعا لمعادلتـــه الفكرية التى تقول ان الرجل يمكن أن تتسايض فيه النقائض والفضائل ، أمـــا المرأة ، فاما ان تكون فاضلة او ساقطة ، وولا وسط بين النقيضيـــن .

حقا يذر المؤلف فى نفس " سناء " بذور عدم المبالاة بالناس بعد حادث حرمان أخيها من الامتحان ، وبعد يوم الاجازة الذى كان سيحرم من مرتبها ، فقد استدانت الناس من حسابها ، وأخذت تنظر الى ذاتها فحســـب ، ولكن ذلك ، لايؤدى بالضرورة الى سقوطها .

لقد قصرت بعد أن ارتضت أن حاجزا كان يحول بينها وبين زملائهـــا قد انهار فأقبلت عليهم وأقبلوا عليها ، ولكن هذا لايعنى أبدا أن تمـــرغ نفسها على الجندى ، وهو الرجل القبيح للغاية ، بمثل تلك المباطـــة ،

أم لعل المؤلف يظن أن النساء يحجبن بهذه الصفة من الرجال ، وخاصة وهي تعلم أنه متزوج ، طلق زوجة ، وأبقى الاخرى في عصمته .

والشخصية الثانية ، هي البندى ، وهو صفيق لزج ، قبيح الصورة منفرها ، وقبيح الصوت أيضا ، سوقي في سلوكه ، كما يتضح ذلك من علاقته بسناء ، والغريب أنه رغم كل هذه الصفات المنفرة ، يتغير منذ أصبحت أخرجته تماما من دائرة وعيها ، فيداً يظهر لها الاحترام ، بل وتحدى " عبادة بك " أن يستطيع رشوتها . ولكنها تخيب ظنه وترشى ، ويكون لهذا الارتشاء أثره السيء على البندى وقد جاهرها برأيه صراحة . ولكنها تتلقى عتاب البندى لها بسبب الرشوة بنوع غريب من اللامبالاة ، يتمثل في كلمة " ولايهمك " ، بل وتصيه بالذهول عندما تصرح نفسها علية كعشيقة .

وقد اختم المؤلف بماضي البندى ، ذلك الماضي الذي شكله تشكيلا عدوانيا ، وجعله يخرج على كل القوانين . فقد دأب أبوه على محاسبته على كل صغيرة وكبيرة ، وقد عزى المؤلف لذلك باغاضة (١) ولكننا نفاجأ بأن الجندى تاب وأناب ، وأصبح شخصا آخر . وربما كان ذلك راجعا الى اعتقاد المؤلف بأن الحب يخلق المحب خلقا جديدا ، يتضح هذا من روايته الاولى " قصة حب " ، اذ تتغير نظرة بطلها " حمزة " الى الحياة والاحياء بسبب تعلقه الشديد " بفوزيه " .

والبندى " وسناء " هما الشخصيتان الرئيسيتان في الرواية ، وماعداهما شخصيات ثانوية ، مثل الباشكاتب ، وزميلها احمد ، وزميلتها في الاقسام الاخرى داخل المصلحة . ومن ذلك نلاحظ أن بمثل تلك الشخصيات زائدة ، وبخاصة المرأة التي جاء بها الكاتب ليوضح من خلالها مفهوم " الصيب " (٢) فمن عدد من النساء يمثلن زملاء سناء في العمل . وذلك

---

١) المصدر السابق ص ١٠٢ ، ١٠٣ .
٢) المصدر نفسه ص ٧٦ — ٨٤ .

في الفصل الخاص الذي أعده لمناقشة هذه الفكرة ، من خلال تلك الحفلة التي أقامتها بمصرية زميلة سناء بمناسبة عيد ميلادها .

والكاتب مشغول بأثر العمل أو " الوظيفة " على سلوك المرأة ، ويعرض لذلك في الفصل الثالث عشر من الرواية ، حيث نرى شخصية " بهيجة " زميلة سناء ، التي ترى في العمل وسيلة للحصول على الزوج : " ... أنه السبب الحقيقي لبحثها عن العمل ، وتفتيشها عن الوظيفة ، كأنما كانت تفتش عن حظيرة للرجال هم موجودون فيها بمختلف الانواع والاشكال والاحجام بحيث تصبح كل مشكلتها أن تختار . (١) " . ولكنها بعد احتكاكها بالرجل بصفة أسابيع " ... فقد الرجل طعمه القاسي الاول ، وبدأت تجد له في نفسها مذاقا جديدا ، لايلدغ ، ولايجعل جسدها يقشعر ، ولايصيبها بأي احساس يمت الى الجنس أو الجسد بصلة كل مايعنيها في الحظيرة أن تعرف من هو الرئيس من المرؤوس ومن صاحب المستقبل ، اذ هناك ، في مؤخرة عقلها ، كانت مشاريع المشاورات قد تغيرت بقدرة قادر ، الى مشاريع لدهشتها ، زواج ، زوج تختاره بعقلها المجرد عن الهوى ، وجسمها المجرد عن الشعور (٢) "

ويصيبها تطور ثالث في أقل من شهر ، فقد أصبح همها لا أن تسمو للترقي عن طريق اختيارها الزوج الارقى في الوظيفة ، وانما ترقى هي وتحتل الوظيفة التي يتنافس على خطبة صاحبتها المتنافسون ، ومن هنا تلجأ الى الوسيلة ، مستخدمة في ذلك أنوثتها (٣) ، ويصور ذلك الكاتب بقوله : " أي تطور خطير أصابها ، هي التي ذهبت تفتش عن الرجال في العمل " لاشباع " أنوثتها ، فانتبهت في أقل من شهرين الى التفتيش عن العمل وتناقي العمل في الرجال ، حتى لو اضطرها الامر " لاستعمال " أنوثتها ، وجعلها وسيلة للوصول الى ذلك الميدان الجديد . الذي اكتشفت في حظيرة الرجال وجوده : " (٤)

---

١) المصدر نفسه ص ٧٦ ، ٧٧ .
٢) ، ٣) المصدر نفسه ص ٧٧ .

٤) المصدر نفسه ص ٧٦ .

لقد أصبحت المرأة ، لاتحب فتتزوج من تحبه ، وانما أصبحت تختار الزوج متجردة من الهوى والعاطفة ، فقد الرجل طعمه بالنسبة لها ، وأصبح همها الوصول والترقي ، حتى لو اضطرت الى استخدام أنوثتها مطية لتحقيقه . ورغم ذلك كله لاتسقط بهيجة ، لا لأنها لايمكن أن تسقط ، ولكن لانها ليست في تقديره سوى مثل يضربه لاثبات حقيقة التغير الذي أصاب المرأة من جراء العمل ، ومدى ذلك التغير .

وهناك شخصية أخرى ثانوية ، لايذكر لها المؤلف اسما ، وانما يقول عنها : "واحدة داعرة القهقهة والنظرات"(١) تؤدي دورا محددا في الرواية هو تحديد مفهوم " الحب " ، أو المساعدة على تحديده . وتناقش مع سيدة لاتعمل — سناء — وميلاتها في موقفهن من الرجال ، بصراحة شديدة وبلا حياء ، رغم أنها تعتبر العمل عيبا لايليق بالسيدة الفاضلة (٢) . ورغم ادعائها للفضيلة ، فليست محتشمة ، ولكنها تخوض في " الحب " خوضا تحمر له وجوه الفتيات خجلا (٣) . وعلى أية حال فالكاتب مشغول بالكشف عن أثر العمل على المرأة ، كما يتضح من الحوار التالي : تقول " تور " :

"أهو أخا احنا دلوقتي لاحنا ستات على ناحية ولا رجالة على ناحية ، زي مانكون عملنا جنس ثالث . فقالت سناء :

— ماهو لازم يحصل كده ، ماحنا ستات انما بنقوم بعمل رجالة زي الرجالة لما بيقوموا بشغل الستات... زي الترزي اللي بنفصل عنده ، وزي الأسطى ابراهيم الكوافير .. مش تلاقوهم ستاتي شوية .. نواعم كده . ثم أخذت ضاحكة :

— زي احنا مابتدينا نخشن شوية ".(٤)

ويهتم الكاتب "بسيادة بك" أحمد عملاء المكتب ، وذلك للدور الهام الذي يلعبه في حياة "سناء" . وهو وان كان يدفع المال في سبيل الحصول على التصاريح فانه يمارس عمله بأسلوب الهواة . ولاتقتصر وسائله في ارشاء الاشخاص على المال وحده ، وانما تتعداه الى وسائل أخرى ، كاغراء الشخص ان كان رجلا ، أو

---

١) المصدر نفسه ص ٧٦ .
٢ ، ٣) المصدر نفسه ص ٧٨ .
٤) المصدر نفسه ص ٧٩ ، ٨٠ .

امرأة بفرد من الجنس المقابل .

وتشبه "العيب" و "الحرام" في ان افكار الكاتب تضطره الى تقديم شخصيات زائدة ، كما تصيب هذه الافكار الحدث بالبطء . ولكنها على أية حال تقدم أزمة "سنلء" تقديما طيبا ، وتعالج مشكلة الرشوة والفساد في احدى المصالح الحكومية علاجا واقعياحيا . ولكنها تخالف الحرام في أن الكاتب لم يعمد الى اختيار شخصيات شاذة أو غريبة ، وانما اختار شخصيات واقعية في سلوكهـا ، وتفاعلها مع بيئتها ، وتفاعل بعضها مع بعض .

رجال وثيران ورسم الشخصية

ليست "رجال وثيران" رواية بالمعنى المفهوم للرواية ، ولكنها مجموعة انطباعات للراوي عن لعبة مصارعة الثيران في أسبانيا . ومن ثم فلن تجد فيها شخصيات بالمعنى المألوف للشخصيات ، فيما عدا شخصية الراوي ، الذي يتتبع لعبة المصارعة ، التي يظنها أول الامر مجرد لعبة للتسلية فحسب ، خالية من اراقة دماء المصارعين . ولكنه مايلبث أن يغير رأيه بعد أن صرع أحد اللاعبين أمام عينيه ، ومن ثم يحزن لمقتله حزنا شديدا ، لايحزن عليه وحده ، وانما يحزن المتفرجون ايضا ، وتشارك الراوي حزنه احدى المتفرجات الاجنبيات ، ويصور المؤلف مشاعرها تجاه اللاعب الصاب ، ولهفتها على الاطمئنان عليه ، وقد صورها جسديا ، كما صور المصارع نفسه .

ونشاهد صحفيا اسبانيا في المستشفى الذي حمل اليه المصارع للعلاج ، وهو ليس مجرد صحفي عادي ، ولكنه صديق للمصارع الصاب . ويكشف هذا الصحفي الجانب الخفي من لعبة المصارعة ، ومن حياة المصارع . ورغم أنه لايرضى عن اللعبة فانه لايستطيع مجرد الاعتراض عليها والا فقد عمله كصحفي . ومن ثم يطلب الى الراوي أن يكتب عن مصارعة الثيران بينما يشاهدها .

وتظهر آثار مهنة الكاتب على الراوي ، فهو يهدو طبيبا ، كما يتضح من اسئلته العلمية للطبيب الاسباني . وليس في الكتاب — بوجه عام — شخصيات

بالمعنى المألوف . ولا أحداث بالمعنى المألوف كذلك ، تليس الكتاب الا سلسلة من الانطباعات الى جوار براعة المؤلف فى وصف المكان واللمعه وصفا رائعـــا حقـــا .

وربما ذكرتنا هذه الرواية بمذهب الشيئيات ، الذى تستخدمه مدرســة الرواية الحديثه فى فرنسا . ولكنها حتى ، لو اعتبرناها كذلك ، تظل بعيـدة عن الشكل الروائـــى .

.. .. ..

تعقيب

قدم يوسف ادريس في رواية "قصة حب" نماذج تقليدية من الشخصيات، فالبدال مرسوم بأسلوب تقليدي، وكذلك الحيطه، والبطل شخصية محورية، تدور في فلكها جميع الشخصيات الاخرى، وتليه في الاهمية بطله الرواية، ومن الطبيعي أن تكون الشخصيات الاخرى ثانوية، وقد اوضحت وظائفها الفنية فيما مضى.

أما "الحرام" فليس فيها بطل ولا بطلة بالصورة التي نجدها في "قصة حب" نواجه بعدد من الشخصيات يعيشون في بيئة واحدة، ويتعاملون ويتفاعلون، دون أن تركز الاضواء كلها على واحد بالذات أو شخصين. ورغم أن فكري افندي يعد أبرز شخصية واهمها في نصف الرواية الاول، الذي ينتهي بالعثور على اللقيط ودفنه، فليس هو بطل الرواية، وذلك رغم اهتمام المؤلف به ورغم الدور الهام الذي يلعبه، فانه لم يرسم جسديا، واكتفى المؤلف في ذلك بالاشارة الى وجهه المتجهم(١)، وبالحديث عن وضعه لمنديل أسفل طربوشه ليحميه من العرق وليحافظ على نظافته(٢). فلم يصفه المؤلف وصفا جسديا تفصيليا، كما يفعل بنجيب محفوظ في مرحلته الواقعية وعلى سبيل المثال في روايته "خان الخليلي"، أو زقاق المدق. "ولكنه ركز على تصوير افكاره ومشاعره، وسلوكه. فهو يحافظ على هيبته(٣)، باعتباره اهم موظفي التفتيش، وقد عرف النساء في "الحرام" قبل أن يتزوج(٤) بل انه لم يتورع عن سرقة بعض نقود صاحب الارض، وذلك بان احتسب اجرة تاكسي لم يركبه في تنقلاته(٥) ولم يكن أكثر استقرارا من عمال الترحيلة انفسهم. فهو يراقب ويحاسب من قبل الخواجة "زعيب" مالك التفتيش ويخشى دودة القطن

١) يوسف ادريس الحرام، روايات الهلال، مرجع سبق ذكره ص ٢٢ وانظر حديثه عن طربوشه وملامحه السمراء، واكتساء وجهه بطابع الجد ص ١٤٨١.
٢) المصدر السابق ص ٢٦، ٢٨.
٣) المصدر نفسه ص ١١.
٤) المصدر نفسه ص ١٤.
٥) المصدر نفسه ص ١٨.

والريس " عرفه " ، وأم الترحيلة "وأم ابراهيم " زوجة نقية التربة ، وزوجة نكر، انتدى وزوجة سيحة انتدى وغيرهما .

ويعد المكان في رأيي هو البطل — في "الحرام " بما يفرضه على أولئك الناس من علاقات ، وأوضاع وسلوك لايملكون القدرة على التحلل منها أو التمرد عليها .

وعلى أيه حال فان المؤلف ، لايهتم برسم الشخصية الجسدية اهتماما كبيرا وهو من هذه الناحية قد يهتم بشخصية ثانوية اهتماما يفوق اهتمامه بشخصية أكثر منها أهمية .

ويدور محور الاهتمام في "البيضاء " ، حول البطل والبطلة ، كما هو الحال في "قصة حب " بحيث تكون الشخصيات الاخرى ، مجرد عناصر في تكوين البطل وهو الدكتور "يحيى " . وتختلف هذه الرواية في واقعيتها وفي طريقة القص عن " قصة حب " فهي رواية تخضع للواقعية النفسة ، كما ترى بضمير المتكلم ، ومن ثم نرى تحليلا كاملا لمشاعر البطل ، ودواخله ، وتصرفاته ، كما نرى الشخصيات الاخرى من خلاله ، ومن ثم لانرى " شوقي " زميل البطل في الجماعة السرية ، ورئيس تحرير مجلتها ، وكذلك ، لانرى البارودي زعيم هذه الجماعة ، ورئيس التحرير السابق للمجلة ، بل ولانرى أسرة البطل ، وكذلك البطلة الا من الخارج ، وقد اضطر المؤلف الى ذلك بسبب اسلوب القص نفسه وانما نراهم من خلال رؤية الراوي لهم . وقد أولى المؤلف البطلة قدرا كبيرا من الاهتمام ، لما لها من أثر خطير على نفسية البطل وسلوكه وتفكيره .

ولذا يتحدث عن جمالها الجسدي كثيرا ، وبصورة لاتقارن بها شخصية أخرى في الرواية كلها . وهو لايستحلتها أيضا ، ولكن يقدمها من الخارج .

وقد اعترض الدكتور "يحيى " بطل هذه الرواية على علم النفس ، وتهكم عليه ، مما يوحي بأن الرواية تقوم على رؤية غير نفسية ، أو أن لها منهجا يخالف المنهج النفسي . والواقع أن الرواية تقوم على واقعية نفسية ، تصدر عن مفهوم اللاشعور والعقد النفسية . والدليل على ذلك أن البطل يتصرف

لان استقراره في وظيفته رهن بمقدرته على التغلب عليها . فلو حدث وفتكت بالمحصول ، فقد وظيفته فورا وتعرض للضياع ، وقد سبق له أن ذاق ذلك الضياع عندما فصل من وظيفته السابقة بسبب ذلك . وايمانه بالخير لاينبع من فطرته وطبيعته ، أو لاينبع عن ايمان منه بذلك . وانما منشأه اعتقاده في أن مايحدث من شر له ، سببه ارتكابه لخطأ ما .

وتوضح حياته الاسرية مدى مايؤمن به من أفكار رجعية ، فهو يريد أن يحافظ على مظهره أمام مرؤسيه . ولما كانت زوجته صعيدية ، ولايريد لها أن تبدو ريفية غير متحضرة ، فانه يمنعها من مخالطتهم ، بل ويزعم أنها تنتمي الى اسرة عريقة ثرية ، فاذا جاء أخوها لزيارتها زعم أنه أحد الخادمين عند أبيها ، أرسله للاطمئنان عليها (١) .

وقد كان السفور على اللقيط ذا أثر عنيف عليه ، ومن ثم بدأت تنتابه الرغبة في ارتكاب "الحرام" (٢) . ولعل تظاهره بمعاقبة أحد الفتيات ، ودفعها في صدرها وفي تديها بالذات ، كان تابعا من رغبته في الجنس التي بدأت تسيطر عليه (٣) .

ولاتحتل عزيزة وحدها القسم الثاني من الرواية ، رغم أن الحدث الاساسي وهو وجود اللقيط يرتبط بها . حقا اهتم بها المؤلف نسبيا في ذلك القسم ، حتى توفيت ، ولكن ذلك لايمنحها البطولة المطلقة لذلك القسم ، رغم أننا لانجد لها وجودا في القسم الاول من الرواية ، مما يدل على أن المؤلف كان يريد تجسيد مأساة عمال الترحيل من خلال عدد من النماذج التي تصور الحياة في الريف ، وتصير في ظل ظروف اقتصادية واجتماعية سيئة . ومن ثم يقدم المؤلف عددا من الشخصيات مثل المأمور ، ومسيحه افندي ، ويهتم به المؤلف لانه يناقض فكر افندي تماما في نظافته ، وحرصه وحذره ، وعلاقته باسرته ، وبأخيه دميان ، كما نرى زكية زوجة محبوب البوسطجي ، واحمد سلطان ،

١) المصدر نفسه ص ٦٧ ، ٧٢ ، ٧٣ .
٢ ، ٣) المصدر نفسه ص ٤٠ .

تصرفات لايستطاع تعليلها ، لانها غير نابعة من وعيه ، ولم يقصد اليها ، وبالتالي ، فهي نابعة من لاوعيه .

هو مثلا يعاني من عقدة النقص ، أو من مركب النقص كما يقولون ، بسبب قمه الصوج ، ويحدثنا أنه كان يقف أمام المرآة طويلا يدرب فمه على التخلص مما به من اعوجاج ، دون جدوى . كما أنه يعاني من آثار النشأة الاولى ، حيث كانت أمه تسيء معاملته ، وتحرمه من الحنان الضروري لنموه ، وحتى يصبح انسانا سويا ، ومن ثم اتسمت تصرفاته بالتردد والخجل والاحساس المفرط بالذات . كما أن علاقته بالمرأة كانت علاقة غير طبيعية وفيها كثير من التهيب والخشية الناجم عما ترسب في أعماقه من خشية أمه القاسية . وربما فسرنا ذلك اخفاقه ، لشاعره تجاه احدى زميلاته طيلة مدة الدراسة ، بسبب حساسيته المفرطة . وربما يكون هذا أيضا هو ما جعله يشك في حب "سانشي" له ، رغم أن حبها له كان في غاية الوضوح . ولكنه وقد نشأ تلك النشأة غير الطبيعية ، أصبح لايثق في المرأة ، ولايطمئن لصدق مشاعرها نحوه ، وربما كان ذلك ناشئا عن عدم ثقته بنفسه الناجم عن عقاب أمه له على أخطائه في مراحل حياته الأولى .

ويتضح من هذا كله مدى انتفاع المؤلف بأفكار علماء النفس ، وتطبيقه لها ، وقد طبقها في " الصيب " رغم مابداه صراحة من اعتراض على علماء النفس ، وأوضح مثال على ذلك حديثه عن نشأة الجندي ، وعن عقاب أبيه له ، على كل صغيرة وكبيرة ، مما جعله يمقت القانون ، ويحرص على مخالفته والخروج عليه ، بصورة مرضية . غير أن الصيب لاتقوم على التحليل بتلك الصورة المفرطة التي نجدها في " البيضاء " . فسلوك البطلة " سناء " لايعتمد على التحليل النفسي ولكنه يخضع لعوامل متعددة ، اجتماعية واقتصادية في الغالب ، ويتضح أثر الجانب الاقتصادي على سلوكها بشكل واضح .

والواقع أن مهاجمة المؤلف لعلم النفس يتضح للمرء عندما يدخل في حساب التزام المؤلف . فالماركسيون يرون أن علم النفس عاجز عن تفسير الانسان فكرة

ومشاعره ، وسلوكه . ويوضح ذلك رالف فوكس Ralph Fox بقوله :
" لقد كدس علم النفس الحديث عدد من غير شك — كمية كبيرة لمادة هامة عن الشخصية الانسانية ، وبخاصة عن العناصر الاعمق غير الواعية في الانسان ، والتي يجب أن يضمها الروائي في حسابه . ولكن ذلك لايتضمن ولو للحظة واحدة أن هذه المجموعات من المعلومات النفسية تستطيع في ذاتها أن تشرح كل سلوك الانسان ، أو فكره ، أو عواطفه . فلا تسمح للروائي كل أعمال " فرويد " أو هافيلوك اليس ، او باڤلوف أن يترك وظيفته لعالم النفس . ينكر الماركسي بالتأكيد حق عالم النفس في شرح كل عمليات التفكير الانساني أو كل التغييرات في النفس البشرية عن طريق دوافع ذاتية ، مثل عقدة أوديب أو أي عقدة أخرى تنتمي الى الصف الثاني من العقد النفسية في مستودع أسلحة علم النفس التحليلي .

لايمكنك أن تقدم صورة للانسان في " ثورانه " الفردية ، .... ، ولاتستطيع حتا أن تنفذ الى الشخصية الانسانيه لكي تعيد خلقها خياليا ، عندما تكون مقيدا بوجهة النظر البيولوجية الخالصة عن الحياة العقلية التي قدمها فرويد ، أو عندما تكون مقيدا بوجهة النظر الآلية عند باڤلوف أو الـ Refloxologists لقد أضاف علماء النفس بالتأكيد الى المخزون من معلوماتنا عن الانسان ، والروائي الذي يهمل اضافاتهم سوف يكون جاهلا ، بقدر مايكون غبيا ، ولكنهم فشلوا كلية في رؤية الفرد ككل باعتباره فردا في مجتمع (١) ."

ومن الواضح أن اساس هذا الهجوم على علم النفس ، هو عجزه — في رأي الماركسيين — عن تصوير الصراع الطبقي ، أو تأثر الانسان بالظروف المحيطه به ، ولعل هذا مايدفع الشيوعيين لمهاجمة الوجوديين ، والمدرسة المبثية ، ممثلة في "كافكا" . ويهمنا الان أ لغرض لرأي الماركسيين ممثلا في رالف فوكس من علم النفس ، والاساس الفكري الذي يقوم عليه هذا

---

(١) Ralph Fox, The Novel and the People, Foreign Languages Publishing House, Mosco, 1956, p. 133.

الهجوم ، يقول : " ولم يستطع علم النفس ، مع كل تلمسه الذكى الشجاع في داخل الاعماق السرية للشخصية أن يفهم أبدا أن الفرد جزء من الكل الاجتماعى فقط ، وأن قوانين هذا الكل تتحلل ، وتتكسر فى جهاز الروح الفردى ، مثلما تتكسر أشعة الضوء خلال منشور ثلاثى ، وتنير وتسيطر على طبيعة كل فرد (١) .

وعلى أيه حال فاننا نجد الان تفسيرا واضحا لمهاجمة يوسف ادريس لعلم النفس فى الوقت الذى لايستطيع الفكاك من تأثيره ، كما رأينا . وبالرغم من أنه يستشرف جل جهده فى "البيضاء" بحيث يصبح الصراع الوطنى والاجتماعى النقدى عامشيين بالنسبة له .

.. .. ..

---

(١) Ibid, p. 133.

الفصل الثالث

الخلفية

الخلفية في " قصة حب "

نبدأ حديثنا عن الخلفية ، بالحديث عن البيئة المكانية ، فهي المسرح الذي تقع عليه أحداث الرواية ، وتتحرك على رقعته الشخصيات . ولذا يوليها الروائي قدرا ملحوظا من الاهتمام . ويختلف اهتمام الروائيين بها تبعا لتنوع أساليبهم الفنية ، ومذاهبهم ، واختلاف طبيعة الرواية التي يبدعونها .

يوضح " جون برين " أهمية المكان للشخصيات في الرواية ، فيقول : " .. الناس هم الاماكن ، والاماكن هي الناس ، وليس المقصود بهذا القول أن يدير رأسك بأصالته ، أنه ببساطة قاعدة عمل أخرى . فعندما تكتب عن الاماكن ، فانت تكتب أيضا عن الناس . ولايعني ذلك أنك دائما تذكر الناس عندما تكتب عن الاماكن . فقد يكون ذلك ضروريا أحيانا . وقد لايكون كذلك في احيان أخرى . وعلى العموم فأفضل الطرق أن تركز على أن تجعل القارئ يرى المكان (١) " .

ولكن البيئة المكانية لاتمثل الا عنصرا واحدا من عناصر الخلفية في الرواية . اذ يتسع مفهوم الخلفية ليشمل اكثر من مجرد المناظر الطبيعية ، أو الاماكن بوجه عام . فلا : " ... تتكون خلفية أي رواية من مجرد المناظر الطبيعية ، والتي لاتكون لها أهمية فائقة الا نادراء ولكنها تتكون من البيئة كلها : الريف والمقاطعة ، والوضع الزراعي أو الرعوي ، والمناخ ، والتاريخ Date ، والعادات والمستويات الاقتصادية ، والمجموعات المهنية ، والمباني ، والغذاء Diet ، والاسرة ، والاطر الاجتماعية Patterns ، والدين والسياسة ، والافتراضات الاخلاقية Moral Assumptions ، والحياة المقلية والثقافية ، والتعليم والتسلية ، ومستوى المعيشة وغيرها .

ويجب على الروائي أن يبني هذه الخلفية مستخدما تفاصيل كافية ، ولكن غير مملة (٢) " .

---

(١) Jhon Brain, Writing a Novel, Eyre Methuem, London, 1974, p. 61.

(٢) Marijory Boulton, The Anatomy of the Novel, Routledge & Regan Paul, London and Boston, 1975, p. 125, 126.

وسوف نشير بالتفصيل الى عناصر الخلفية بوجه عام ، وان كنا سنعرض للمكان أولا كما قلنا .

وندرك منذ البداية أن يوسف ادريس لايحتفل كثيرا بتصوير جمال المكان فليس المكان عنده أكثر من حدود يرى أن الحدث يقع فى اطارها ، وربما كانت الرواية التى نال المكان فيها أقصى قدر من أهتمامه هى " قصة حب " أولى رواياته وفى بدايتها ترى صورة موجزة لمعسكر تدريب الفدائيين ، وهى صورة موظفة فى الصدق والفوتوغرافية . ويتضح هذا من وصفه للمكان الذى يقام بداخله معسكر تدريب الفدائيين . اذ يقول " .. وجاءت محطة جمزة بعد ثلاث محطات من بداية الخط فى منتصف المسافة بين القاهرة وشبرا البلد .. وحين عبدا لم تكن هناك منازل ولاعمارات ، مساحات واسعة من الارض المخضرة وأعمدة تليفون ، وعشش مصنوعة من الصفيح ، وأكوام هائلة من القمامة ..

ومشى قليلا فى أرض مهجورة حتى وصل الى المكان المعيد الذى نصبت فيه خيمة ، وصنعت فى طرف منه (تهة) ضرب نار ، وأقيمت فى الطرف الآخر موانع من الخشب أمامها خندق محفور .. وعند الخيمة وجد أيضا اليافطة المكتوب عليها بخط صغير : اللجنة العامة للكفاح المسلح وأسفلها وبخط كبير: معسكر تدريب شبرا . وجد الياقطة معوجة فعدلها (١)" .

ويعود مرة أخرى لتصوير المكان نفسه وحالة الجو فيقول : " ... والفضاء ساكن سكونا مذهلا والبقعة بردا .. والسماء ملبدة بالسحب ، وكأنها توشك أن تمطر ، وثمانات على مرمى البصر التاصرة ، فى سمائها غبرة رمادية ، وتتازلها تبدو مكدسة ، ولاتشذ منها سوى عمارات قليلة ومداخن [يتصد مآذن] تظهر من بعيد وكأنها مداخن مصنع مهجور كبير ، والارض الواقعون فوقها رخوة تكاد وتنوء بالارجل ، وهواء خفيف أصفر يهب فى حدة ويداعب (المفشر) الكثير الذى يغطى وجه الارض فتطير له (تشاشات) وتخرفش له الباقيات (٢)" .

---

١) يوسف ادريس . جمهورية فرحات . الكتاب الذهبى ، العدد ٤٤ يناير ١٩٥٦ ص ٥٠ .

٢) المصدر السابق ص ٥٥ .

ويصف حريق ٢٦ يناير ١٩٥٢ الذى نكبت به القاهرة عندئذ بقوله متحدثا عن حمزة بدال الرواية : " .. ولكنه حين أصبح فى محاة مصر ، ورأى الأدخنة تتصعد كالحة فى السماء ، و(مهانى)[1] كثيرة تتطاى الجحيم وتبدو حمراء غامقة فى سواد الليل ، وألسنة اللهب تدال منها كألسنه الافاعين ، ونار تفتخم وأخشاب تتوهج ومحلات متنوعة الابواب (مدشدشة] المحتويات والقاهرة الحبيبة تنزف أطرافها خرائب وانقاضا وتتساقل بناياتها الواجفة من المصير ، وعساكر الجيش بلباس الميدان وخوذاته ودوريات بوليس فى عربات ... "[2] .

ويتضح من تلك النصوص احتفال الكاتب بذكر المكان ووصفه ، باعتباره مسرحا تقع على خشبته الاحداث ، وتتحرك على رقعته الشخصيات ، كما قلنا . وتتضح فى وصفه هذا أحيانا لغة مجازية تصبر عن أساه وحزنه لوقوع ذلك الحريق . كما يتضح من النص السابق ، ويبدو لى أنه كان يقتدى بما يفعله غيره من الكتاب الآخرين .

فيصف المكان الذى يذهب حمزة اليه للقاء فوزية ، وصفا فيه كثير من التأنق والصنعة فيقول : " .. وفى تلك البقعة الموحشة من مصر الجديدة ، وفى ليلة شتاء كليلتنا ، كان البرد متوحشا لايهذبه نور ، ولاتقلم أظافره مساكن ، وكان السكون لاتقوى عليه أصابع .. سكون بارد مخيف ، وكأن سكون قبر امهان المهجور قد عم الدنيا .. سكون يكاد يتلون فيصبح كالظلام المحيط ، ويكاد يتجمد فيصبح كتلا سوداء كأسفلت الطريق . وكأن الظلام ميتا لاحياة فيه وكأنما قتله البرد المتوحش وتبرته كتل السكون المتجمدة السوداء "[3] .

ولعل هذا النص يشهد بميل بيانى فى الوصف ، وكلف بالصور الخيالية . فالبرد متوحش ، وأظافره لم تقلم ، والسكون بارد مخيف ، يتلون ويتجمد ، ويصبح كتلا سوداء كأسفلت الطريق . والظلام ميت قتله البرد المتوحش وهكذا .

---

١) كذا بالاصل وصحتها دهسان .
٢) المصدر السابق ص ٦٠ .
٣) المصدر نفسه ص ٦٣ .

ومن الاوصاف التى أرى أنه لامناسبة لها ، وصف القرية التى نشأ بها حمزة فرغم طوله وصدقة ، يأتى فى غير مكانه (١) وخاصة وأن المقصود به بيان نشأة حمزة المتواضعة . ويتكرر هذا الوصف للقرية ،فى جوهره ، فى أكثر من قصة قصيرة للمؤلف ، وراه — فى الغالب — مقحما كما هو الحال هنا ، على نسيج العمل القصصى : وهذا الوصف — فى رأيى — نابع من التزام المؤلف الذى يحتم عليه أن يصور الريف بفجة ، ودمامته ، وأمراضه ، لينبه الى اصلاح ذلك ، أو تغييره . وسوف نراه يشير الى تخلف الريف وسكونه ، ونفور الريفى المثقف منه ، بعد أن عاش الحياة فى المدينة ، وأدرك الفارق الكبير بين مستوى الحياة فى المدينه والقرية . وذلك فى روايته " البيضاء " .

وعندما يهرب حمزة الى المدافن فرارا من الهوليس السياسى بعد حريق القاهرة ، واعلان الاحكام العرفية ،نرى أثر ذلك كله ينعكس على وصف المكان " وكانت المقابر تسبح فى هدوء يوم الشتاء ذات .. هدوء مهيمن كبير ، أكبر من السماء والارض ،وأشعة الشمس ماتكاد تصل حتى يشملها الهدوء فتكمل رحلتها الى الارض زاحفة عليلة . وكانت رياح باردة تهب رياح ذات طعم مختلف تماما عن رياح المدينه ،وكأنها تهب من فجوة خاصة فى أحد المدافن والقبور متراصة مزدحمة تكاد تحسسها قابعا مهمولا من ركائب مسرجة ، ولايستطيع الانسان أن يميز شيئا بذاته ، فهو يرى القبور من خلال يوم الشتاء البارد ، ويحس بالريح من خلال القبور والزمهرير ، ولايرى الشمس الا منيرة مدفئا ، أو زاحفة أشعتها فوق تراب حفرة (٢) " .

ولاتخفى الصنعة فى هذا النص أيضا ، مما يدل على أن ذلك يمثل اتجاها لدى المؤلف فى وصف الطبيعة أو المكان بوجه عام ، فهو يشخص البعاد ، ويسترسل فى ذلك التشخيص وعندما يتم التفاعم بين فوزية وحمزة يزول ما كان بينهما من قطيعة مؤقته ، نرى الطبيعة فى أبهى صورة عرضناها لها فى الرواية كلها ، " كان البيت من البيوت التى تقع فى حواف الدقى

١) المصدر نفسه ص ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١

٢) المصدر نفسه ص ٨٥ .

وكانت النافذة تصنع بروازا مريحا للوحة حقيقية تغرب فيها الشمس نفسها عبر البيوت البعيدة والمزارع التي لاتنتهي . وجو الغروب يشحن بمقدمات التغيير العظيم الذي سيطرأ على الكون بعد ذهاب الشمس .. وكانت شعاعات صفراء وحمراء اخترقت النافذة ، ورزت من اللوحة وأشياء الحجرة .(١)" .

ويعود بعد هذا الوصف ، الى تصوير مدى ما يشعر به حمزة من سعادة ، وما يخمره من مشاعر رقيقة مثل مشاعر الفنانين (٢) . ويكون للمساء لون ساحر ما دام الليل ، على وفاق مع البطالة . ويعود مرة أخرى الى تصوير شقة بدير بعد حلول الظلام : " .. وغابت الشمس . وحل المساء . وكان أحد أمسيات الشتاء ، وبدأت نسمات تهب ، نسمات ليس فيها جمود اليأس ، وانما كان لها مخيلة الامل .. وكان حمزة قد أضاء النور وأصبحت الحجرة تسبح في بحر من عواطف متدفقة ، كان في جوها ضحكات صغيرة مختصرة .. (٣)" .

ويصف مسكن " ابو دومة " بقوله : " وبعد خطوات قليلة كانوا أمام عش مصنوع من خليط من الحجارة البيضاء والصفيح . وبراميل الزفت المفرودة ، وكان القمر قد بدأ يصعد الى السماء والنور يأخذ طريقه الى الارض . وبدت الاحواش والمدافن كالبيوت الصغيرة المكدسة ولم يكن من فرق بينهما وبين بيت أبو دومة الا أنه أحقرها جميعا وأفقرها بناء حتى ليخال الانسان أنه قبر أقيم لتخليد ذكرى الفقير المجهول .. "

وكان يرقد أمام العشة البيت كلب قد وقف شعره من البرد يشبه الكلب الذي رقد من أهل الكهف في غاردم مئات السنين .. بلا طعام أو شراب ، يشبهه في أنه هو الآخر يبدو وكأنه هو وأجداده أجمعون قد جاءوا الدنيا عابثين وغادروها صابئين (٤) . " .

ويحدث الكاتب مفارقة بين حظ ابي دومة زوخط الموت ، ولعل وصفه لبيته ،

---

(١) (٢) المصدر السابق ص ١٤٧ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٤٨ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٦٩ — ١٧٠

وقوله عنه : " انه قبر أقيم لتخليد ذكرى الفقير المجهول ." ووصفه كلبه بانه يشبه كلب أهل الكهف ، يد لان على مدى حرص المؤلف على تصوير بؤس البائسين والكادحين من أبناء الشعب . ويستخدم فى ذلك أسلوبا يحتفل فى صياغته البيانيه احتفالا بينا . ولعل مدفن داود باشا ، الذى اتخذه حيزة مثيلا له يكشف بوضوح هدف المؤلف من اقامة مقابلة بين ذلك القبر الفاخر ، والمنزل الذى يسكنه أبو دومة ، والذى يدل على ذروة بؤسه وفاقته (١) . ولاينجو قبر الباشا الذى تهدو عليه الرفاهية من نقمة الكاتب الملتزم فيقول عنه : " .. ويبدو القبر كله وكأنه أحد صناديق القراصنة الضخمة التى كانوا يملأونها بما اختلفوه من كنوز (٢)" ولايخفى ماتشير اليه العبارة من " ان الباشا اغتصب هذا المال ، وذلك باستخدام الصور البيانية التى تتحدث عن القراصنه ، ويعرف عنهم من اغتصاب لثروات الآخرين لتكون ثروة لأنفسهم .

ولايخفى هنا احتفال المؤلف بوصف المكان ، كما لايخفى أثر المكان فى كشف جوانب الشخصية ، ويشير أينا ميله الى التأنق فى التعبير ، والجنوح الى استخدام الصور الخيالية ، فقد كان يرى أن هذا الاسلوب مناسب لكتابة الرواية ، وقد تخلى عنه نهائيا فى رواياته التالية ، فقد تغيرت لغته ، فلم تعد تحتفل بكثرة التشبيهات والاستعارات ، والمجازات . وتلاشى سحر الطبيعة ، أو قل ، الا اذا كان جمال الطبيعة يخدم موضوع القصة ، ولعل وصفه للطبيعة فى قصته القصيرة " ليلة صيف " مجموعة قاع المدينة ١٩٥٨ يوضح ذلك تماما (٣) .

ويرى بعض النقاد : " أن الوعى الفنى بالذات The Artistic Self - Consciousness والذى يجبر الروائى على أن يضع الاشياء

---

١) المصدر نفسه ص ١٧٥ ، وانظر وصفا آخر للطبيعة ص ١٩٠ — ١٩١ .
٢) المصدر نفسه ص ١٧٦ .
٣) يوسف ادريس قاع المدينة . دار الكتاب العربى للطباعة والنشر د . ت ص ٨٤ .

الصادقة Things of Truth من الاشياء الحقيقية Things of fact ، وذلك بتهيئة هذه الاشياء لسياقها الجديد ، قد عولجت على أن خلفية المنظر وإطاره ، يكونان متكاملين من التصميم Design مثلهما فى ذلك مثل الحبكة والشخصيات ، والحوار وتكنيك القص عنده" (١)

غير أن المؤلف لم يشغل فى الرواية عناصر الخلفية الاخرى فقد صور الجو السياسى والاجتماعى الذى كان يسود المجتمع عندئذ ، وهو جو يوحى بوجود الانفجار والسخط والوطنية . وقد استغل فى تصوير ذلك وجود البطل بين ركاب الترام ، وصور ذلك من خلال حديث الناس فيه . و النص التالى من سياقة المحرر لذلك يقول : " ... وما انتهى الكمسارى من بيع التذاكر حتى كان الناس قد تآلفوا تماما ، ورفعت من بينهم أحجبة التحفظ والغربة .. واستمع حمزة الى احاديثهم ، وهو يرهف آذانه [هكذا] .. لامشادات ولاعتذارات أو نكات .. الانجليز .. الانجليز .. والكتايب والفدائيين وكفر عبده والدبابات .. اركين والمساكر المصريين .. أربعة انجليز اتقتلوا .. محلة الميه اتنسفت .. ليهم يوم ولاد الكلب .. والله للطلمبسم من مصر بزفة .. لو فيه سلاح ... لازم السلاح .. نجيبه منين .. م الدنيا الواسعة .. بس لو كانوا يطلعوا لنا واحد لواحد ."(٢) وقد صور مايحيط بحمزة من جو سياسى ، بتهديده بالسجن والمعتقلات .

---

(١) Miriam Allatt, Novelists on the Novel, New York: Colombia University Press, Ltd, 1966, p.215 .

(٢) جمهورية فرحات مصدر سبق ذكره ص ٤٩ . ٥٠ .

الخلفية في رواية " الحرام " ١٩٥٩

لقد تغير حجم المكان في هذه الرواية ، كما تغيرت اللغة المستخدمة في تصويره ، فأصبحت أكثر بساطة وصدقا . وأصبح المكان يرتبط بحركة الشخصية ارتباطا أوثق . والكاتب يوجز في وصف المكان ، ويتضح ايجازه هذا من الوصف التالي للتفتيش : " .. في تلك البقعة من شمال الدلتا يمتد التفتيش واسعا عريضا لايكاد البصر يصل الى مداه ، كانت الدنيا تمر بلحظة السكون التام ، حين يكون الليل وافية من نقيق وصرير قد ولى ، وحين لايكون النهار الكامل بأصواته وضجيجه قد أقبل بعد ، سكون تام مطبق ، وكأنما ستقوم القيامة بعده ، سكون جليل مهيب تتردد حتى أدق الكائنات في خدشه ... . ومع أن المنطقة بأسرها كانت خاليه من الاحياء ، الا أنه حين اصبح في الصراء انثنى على نفسه وضم يديه يخفي بهما عورته ...(١) "

وهكذا نلاحظ أن عبدالمطلب الخفير أحد الشخصيات الثانوية في الرواية يقدم وهو يستحم ، ثم يصلي ، ثم وهو يمشي على اللقيط ، فالمكان لاينفصل عن الحدث . وما يؤكد ذلك قول الكاتب : " ... وبينما عبد المطلب يفعل هذا كان قوس الشمس الاعلى قد بدأ يصفر ويميل وجوب الافق مستكشفا ، وحين اطمأن الى أن كل شيء على مايرام ، بزغت من وراءة الشمس بحجمها الاحمر الهائل ، ومع بروزها بدأت الدنيا تزهر ، وتدعو الكائنات الى اليقظة والعمل وبدأ أبو قردان يصرصر ويرفرف ، وبدأ الناس يظهرون .. (٢) " .

فوصف المكان موجز — كما قلنا — الى حد كبير ، وخال من الصنعة البلاغية ، كما يتضح من الوصف التالي لمكان الترحيلة : " كان المكان خاويا ليس فيه سوى القش والمواقد وبقايا الخشب المحترق وروائح الخروب فالانفار كانوا قد ذهبوا قبل الشروق كالعادة الى الغيط (٣) " .

---

١) يوسف ادريس . الحرام . روايات الهلال . العدد ١٩٥ طبعة ١٩٦٥ ، ص ٢ .
٢) المصدر السابق ص ٩ .
٣) المصدر نفسه ص ٢٢ .

كما نلحظ أن وصفه للطبيعة يكاد يخلو من الصور البيانية والتأنق في العبارة، ويتضح هذا من قول المؤلف : " وكانت الشمس آنذاك قد غادرت قمم أشجار الكافور العالية المزروعة كالسور المهيب حول أرض التفتيش ، وهدأت تحت الخطى الى قلب السماء . وكان الطريق الذى سلكه الناظر قفرا ليس على جانبيه شجرة ، ولا حتى تنبت فوقه حشيشة ، بل مجرد خط تخين من التراب على يمينه مئات من الافدنه وعلى يساره مئات . وكان الشيط أيضا ساكنا ذلك السكون الابدى الذى يذكرك دائما بوجوده فيئز ذلك الازيز المتواصل المنيد . ولم يكن يخدش ذلك السكون سوى دقات أرجل الركوبة الايسح وهى تدق الارض واحدة وراء الاخرى فتكاد تغوص فى التراب وتثير سحب الغبار (١)." "

ويصف المؤلف المكان من خلال موقف الاسطى محمد بعد أن نال التعب فجلس ينشد الراحة : " جلس على الحشيش القصير النابت على شاطئ الخليج وكأنه شجيرة عجوز نبتت بغته فجأة ، بل مالبث أن فصل مثل شجيرات الحشيش الجالس عليه ، فكما مدت هى جذورها الى الماء الجارى فى الخليج ، مد هو الآخر قدميه وساقيه يبللهما بالماء ، وكأنما يسقى بهذا روحه التى كاد يقضى عليها لظى الشمس (٢)." " .

ويصور حقل القطن الذى تحمل الترحيله فيه ، تصويرا موضوعيا جافا بقوله : " .. حين ارتفع النهيق كان الركب قد بدأ يدخل فى الارض المزروعة قطنا وقد غادر لتوه غيط القمح . كان الشيط لا آخر له بحيث يمكن أن تعرف أن شخصا واحد فقط هو الذى يملكه ، وبحيث تود فى الحال لو كنت أنت ذلك الشخص ، وشكل الشيط المزروع يذكرك حتما بالجنة ، وأثناء سيرك على المشاية ترى القناة التى بجوارها صحيح ، وترى عيدان القطن بكامل هيأتها ولوزها وأوراقها ، ولكن شجيرات القطن لاتلبث كلما بعدت أن تتداخل وتتداخل واذا بالتربة تهدو أمامك مجرد مستطيل أخضر ، والارض مقسمة

١) المصدر السابق ص ٢٦ .
٢) المصدر نفسه ص ٢٧ .

الى تراجيع ، والتراجيع التربة محدودة المعالم ، بين كل تربيعة وأخرى مصرف صغير ولكن التراجيع كلما بعد تختفى المصارف والفواصل حتى لايعود الانسان يرى سوى مسطح واسع غير محدود من الظلام ، الاخضر الذى يضيئه عدد لانهاية له من فوانيس أزهار القطن الصفراء .

ومن بعيد لاح خط الانفار ، لاتكاد تميزه من الخضرة المتكاثفة التى يخنق لونها ويضيق كلما بعدت حتى يستحيل الى ظلام تام ، لاتكاد تميزه الا بأعمدة الدخان المتصاعدة من الحفر التى يحرقون فيها أرواق القطن الصلبة باللطيخ (١)

وهذا النص على طوله وموضوعيته انما هو محاولة لتصوير المكان الذى يقوم فكرى افندى بالبحث فيه عن البغية ، وهو الاطار الذى سنرى من داخله موقف الترحيلة الذليل ، وتملقهم للمأمور (٢) . ويلاحظ أن المؤلف حريص على قدر طاقته الايحائى المشهد بالجمال ، أو يفصح عنه ، وربما يكون قد ظن أن تصويره جميلا يمثل تزييفا لواقع الريف المصرى ، الذى يلح دائما على تصويره قبيحا كئيبا راكدا تسرى فيه علامات الموت والجمود والرتابة ، ويتضح هذا فى أكثر من قصة من قصصه القصيرة .

وقد يكون وصفه للجامع نابع من رغبة خفية للاستهزاء بالدين وأماكنه وخاصة اذا لاحظنا أن زوجة امام المسجد تكون ساقطة وقواده . وفى قصة " أكبر الكبائر " تكون زوجة الصوفى الدروش ساقطة أيضا . ويتضح ميله هذا فى " الحرام " وصفه لمسجد التفتيش والذى يلتقى عنده احمد سلطان وأم ابراهيم ليطلب اليها أن تأتيه " بلندة " . يقول : " والجامع كان يقع فى زاوية المزبلة الغربية ، جامع مبنى بناء رخيصا من الداوب النى ، وسقفته تصيرة تهدو كالاصبع المرفوعه المهتوره (٣) . " .

ويكون وصف جمال المكان ، أوبيان مايتحلى به من أناقة أو ترتيب ، أونظافة ، دليل الخواء الداخلى ، أو الفساد الذى يجسده المقيم فى ذلك المكان .

١) المصدر نفسه ص ٣٠ ، ٣١ .
٢) المصدر نفسه ص ٣٢ .
٣) المصدر نفسه ص ٥٧ .

فنلاحظ على وصف غرفة نوم أم ابراهيم (١) ، ميلا الى بيان اناقتها ونظافتها ، في الوقت الذي تقوم فيه بتمهيد الطريق لقيام علاقة غير مشروعة بين " لندا " المسيحية ، وأحمد سلطان المسلم . كما تكون هي نفسها ساقطة وعشيقة سابقة للشباب . ولعلنا نذكر شقة بدير في رواية " قصة حب " وما تتمتع به من نظافة وترتيب وأناقة . مما يدل — عند المؤلف — على سلاحيته وتفاهته .

وعلى أية فان وصف الخلفية بما فيها المكان ، كان يركز بقدر الامكان على تصوير بؤس الناس . وقد مال الى الاعتدال في اختيار الالفاظ والصور ، فلا شاعرية متكلفة في الوصف ، ولا تحليق في وصف جمال الطبيعة ، وقد يكون هذا رد فعل للمذاج الرومانسي للطبيعة في "زينب" أو غيرها من الروايات الرومانسية عند محمد عبد الحليم عبد الله وغيره من الرومانسيين . وقد يكون المازني استاذ اليوسف ادريس في تصويره للمكان بهذا الاسلوب .

وتكتمل صورة الخلفية في " الحرام " بتصوير الظروف القاسية التي تدفع الغرابوة الى العمل في التفتيش لقاء أجر زهيد . وذلك عندما يذهب فكري افندي الى قرية الغرابوة لاستحضارهم للعمل في التفتيش . فالقرى التي يأتي منها هؤلاء يسميها فكري افندي عش النمل ، : " فالناس فيها كثيرون ، أكثر من اللازم ، أكثر من العمل المطلوب ، والطعام موجود ، وكلهم ولله الحمد فقراء الى الدرجة التي كان فكري افندي نفسه يهز رأسه حسرة حين يراهم في بلادهم ، وكيف يعيشون . المهم حالما يذيع قدمه في بلدهم ينتشر خبر وصوله بطريقة سرية غامضة خفية فيجتمع منهم مئات ويكونون موكبه ، يسيرون أمامه وخلفه وعلى جانبيه يرمقونه في تدله وأمل وكان لديه أجولة أعمار سيفرقها عليهم بعد حين . يحيونه ويتهافتون على لمسه ولفت نظره ، والشاطر من يسلم عليه ويقبل يده ، ويدلـه ألف على بيت المقاول مع أنه لايكون في حاجة الى دليل (٢) .

ونجد في الرواية كذلك عناية للاطار الاقتصادي الذي يعيش فيه الغرابوة ، وكأنهم سلعة يتداول عليها التجار ، ومقاول الانفار ، ويرسم المؤلف صورة

١) المصدر نفسه ص ٥٧ .
٢) الحرام مصدر سبق ذكره ص ١٨ ، ١٩ .

كاملة لهذه المساومة من واقع حاجة الغرابوة الى العمل ، وتهولهم لاى أجر مهما كان ضئيلا ، لانه أفضل من البطالة والجوع (١).

ويصور المؤلف كذلك المهانة التى تلحق بالغرابدة وهم ينقلون الى التفتيش للعمل ، فيقول : " .. ويصيح الصباح وتأتى خمس من عربات النقل الكبير ذات التصاريح الخاصة بنقل الانفار " مثلها مثل التصاريح الخاصة بنقل أجولة الارز والمواشى .. " تحمل كل منها أكثر من مائة نفر من الرجال والبنات والنساء والاطفال ، وتحمل أيضا صررهم وتقفيهم وقد ملئوها لآخرها بزاوية العيش وزلع المش والجبنة ، تحملهم فى كتلة ضخمة متراصة لاتكاد تميز فيها الرجل من المرأة ولا الولد من البهائم ... (٢) " .

يضيف الى ذلك الصورة التى يقدمها عنهم ، وقد وصموا أمتعتهم تنبعث منها رائحة اطعمتهم الرخيصة ، فيقول : " .. هناك ... خلف الاسطبل يرص الغرابوة مقاطفهم صفوفا وراء صفوف . وينطلقون الى الجرن والارض المجاورة يجمعون قش الارز والاحجار ، ويصنعون منها مواقد وأفرشة ، وقبل شروق شمس اليوم التالى تطلع فى الجو رائحة المش وقد فتحت أوانيه ، وبين الحين والحين تسمع خشخشة بصلة تنكسر وصيحات وصرخات بنت لم تجد زوادتها ، وأصوات خيزرانة الريس وهى تدق على قفة أحدهم دقا ملحا متواصلا تستعجل به انهاء الطعام والمسير .. ولايلبث الدق أن ينتقل من القفف الى الاقفية والاحساد ، ولكنه اينما لايتعدى الدق ، ثم يصرخ الريس ، وحينئذ تقوم الترحيلة فى كتلة ضخمة عاملة اللون ، لاتلبث أن تتبعها مفردات متناثرة ، ويكون موكبهم أول من يضع أقدامه فوق المشاية التى ختمها الندى ، وتشرق الشمس وكل منهم قد تسلم خطا ، ولابد ظهر كل منهم محنى ، وعينه على اللطمة (٣)." .

ويصور تجمهرهم أمام بقال القرية يشترون منه أرخص الاطعمة ، بأقل النقود قيمة (٤) . كل هذا يقدم بوضوح — اذا اضفنا اليه صورة العمل

١) المصدر نفسه ص ١٩ .
٢) المصدر نفسه ص ٢٠ .
٣) المصدر نفسه ص ٢٠ ، ٢١ .
٤) المصدر نفسه ص ٢١ .

القاسى الذى يؤدونه - الخلفية التى تتحرك خلالها الشخصيات . بل ان عزيزة فى مرضها تسرى وحولها مناخ القرابوة ، فى الصراء ، لايحجبها حاجب ولايحول دون دخول خروجها مع ابن قمرين حائل ، فهى تمانى وتتألم أمام الجميع ، وكل ذلك لاينفصل عن الخلفية ، التى يشيع فيها الوضع الاجتماعى والاقتصادى للقرابوة ، وهو وضع يجعل سكان التفتيش يحتقرونهم ، وكأنهم من طينة أخرى ، يلصقون بهم ماينشأ من نقيصة الخيانة الزوجية ، وثمرتها المحرمة ، والتى يجيدها " اللقيط " !

وتصور زيارة فكرى افندى للترحيلة بحثا عن أم اللقيط هذا الوضع تصويرا واضحا : " ... ولا مرحبا كان يخيل لفكرى افندى أن هؤلاء الناس يفرحون حقيقة حين يلمن آباءهم وهتكهم بل لابد أنهم يحسون بنوع من التيه والفخر وكأنه يمنحهم ربا وألقابا اذ هى فى عرفهم لابد آيات ود وصداقة وتنازل ، تنازل منه ، هو مالك هذا الملك كله والآمر الناهى فيه ، تلك (الابعادية) أو (التفتيش) ، أو كما تسمى أحيانا (الدايرة) ، أكثر من ألفى فدان من أجود الاطيان ، بما عليها من ناس وبيوت وماكينات وسهائم ومحاصيل تحت تصرفه ، هو السيد الاعلى لهذا كله ، سيد العشرة الخولة ، والباشكاتب والخمسة الكتبة والاصطوات والخفراء والاجراء والفلاحين والمزارعين . هو الذى يمكنه أن يحز من يشاء ويرفد من يشاء ويحكم بالغرامة على من يشاء . فى استطاعته أن ينقل الفلاح من عزبة لعزبة ، ويعطية أو لايعطية أرضا يزرعها . بل ويستطيع لو شاء أن يطرده نهائيا من التفتيش دون أن يراجعه أحد أو يجرؤ أحد على مناقشته . فى استطاعته حتى أن يضرب من يشاء بالقلم أو بالكمبة ، أو بالشلوت ، بل أحيانا يحبس ويرسل المتهم مخفورا الى المركز ، ولاراد لقضائه ، ومايرده هو الخوف . ولا يخاف الا من اثنين : رئيسه المفتش ، وصاحب الابعادية ... (١) .

---

١) المصدر نفسه ص ٣٢ ، وانظر ايضا ص ٣٣ ، ٣٥ لتتصرف بالتفضيل على الجو الذى تعمل فيه الترحيلة فى نقاوة دودة القطن . وتمنى الفتيات أن يختار المأمور احداهن لتعمل خادما فى بيته هربا من قسوة العمل " وقد راحت كل واحدة تمنى نفسها بألف ليلة وليلة من الاحلام ، معتقدة أن اختيار المأمور حتما سيقع عليها وستقضى أحلى الساعات وهى تخطر بخفة كخادمة فى بيته " ص ٣٥ .

وهكذا تؤدى كل هذه الاوصاف الى تصوير الخلفية التى يعيش خلالهـــا الغرابوة . ولاينسى المؤلف أن يصور الخلفية التى يعيش سكان التفتيش فـــى ظلها ، فهم ولاشك أحسن حالا ، وأرغد عيشا من الغرابوة . ومن ثم لايجدون مفرا من احتقارهم ،باعتبارهم نفاية بشرية . يقول المؤلف : " وتحمل الـــريح النجة والرائحة الى العزبة الكبيرة وقاطنيها ، فتنطلق النكات وتتصاعد القهقهات ويزداد الناس ايمانا بأنهم حقا وصدقا نفاية بشرية منحطة .. أولئك النـــاس .. الذين يدعونهـــم لترحيلة .. (٢) .

* * * *

٢) المصدر نفســـه ص ٢١ .

البيضاء والخلفية

الخلفية في "البيضاء" ذات أهمية كبيرة، فالرغم من ان الرواية تحليلية تعتمد أساسا على رؤية الدكتور يحيى وأبيها وداخليا «لما حوله ولمن حوله» وهو أهم شخصياتها على الاطلاق، وتكون الاماكن في هذه الرواية محدودة، في حين يدور الصراع في نفوس الشخصيات «أو فيما بينهم في أماكن معينة بالذات». فنرى البطل في عدد محدود من الاماكن لايتجاوز الخمسة بكثير، منها المجلة التي يساهم في تحريرها هو وأصدقاءه الشيوعية، وشقته في بولاق، التي نراها ونحيط بها فهي تقع في حي شعبي، صاخب، مكدس بالمتاجر، مثل محلات الاطعمة، والمقاهي وغير ذلك. ويصور المؤلف المستوى الاقتصادي والاجتماعي لسكان الحي، وما يربطهم بالبطل من علاقات. وفي المكان الثاني الذي انتقل اليه، وهو شقة الزمالك نرى الحي الراقي ومايتسم به من هدوء. وتكون حاتان الشقتان مسرحا لمعظم أحداث الرواية. كما نرى الدكتور "يحيى" في مكتبه بورش السكة الحديد، ونتعرف على علاقاته بالعمال، ويصور ذلك الجو تصويرا دقيقا، يحاول يحيى بطبيعة حياة أولئك العمال ومايلقونه من معاملة غير كريمة، أو من اجحاف.

ولاينسى المؤلف أن يصور العيادة التي استأجرها، الدكتور يحيى من أحد عمال السكة الحديد ويدعى "عنتر"، وبعد أن تركها طبيب آخر يدعى "عطوة" قضاء لدين كان لعنتر عليه. كما يصور المؤلف الحي الذي تقع به العيادة، ويمضي الى أبعد من ذلك ليصور بيئة عنتر الخاصة، فيتحدث عن أبيه الذي كان سائق قطار الخديوي اسماعيل، والذي لزم الفراش بعد اصابته بالشلل، ويصور صراع "عنتر" واخواته البنات حول ميراثهم من أبيهم وهو ميراث ضئيل، ويدور ذلك الصراع، والرجل حي يرزق.

ونرى البطل أيضا في دار الاوبرا والسينما، كما نراه بصحبة سانتي في غير هذه الاماكن، كما نراه كذلك في أحد الاحياء التي كان يقطنها الاجانب عندما ذهب في صحبة "نورا" الى ناد من نوادي الاجانب

ليعلمها اللغة العربية هناك .

ومن خلال علاقة " يحيى " " " بسانتى " ، وبالجماعة الشيوعية التى كان يعمل معها ، ومن خلال الصعوبات التى كانت تواجه هذه الجماعة فى اصدار مجلتها ، ومن خلال السرية التى كان يحيط بها أعضاء الجماعة أنفسهم ، ندرك مدى التسلط والقهر السياسى ، الذى كانت تخضع له مصر عندئذ ، وبخاصة وأن " الهارودى " زعيم هذه الجماعة ، يخرج من السجن متعاميا ، فى حين يشك البطل فى عماه ، ويعتقد أنه خرج من سجنه عميلا للسلطة وتتوالى الكوارث على الجماعة — بالفعل — بعد خروجه من السجن ، مما يدل على أن له ضلعا فى كل مايقع للجماعة من اعتقالات واضطهاد . كما أننا من خلال بعض ظروف حياة البطل نستطيع أن نستشف بعض ماتوحى به الخلفية من ظلم يقع على عمال السكة الحديد فى احتساب اجازاتهم ، وأجورهم ، كما نطلع على الفساد الممتد الى نقابات العمال التى يفترض فيها حماية العمال ، فى الوقت الذى يثرى فيه بعض ممثلى النقابة على حساب بؤسهم ، يقومون بخداعهم وتضليلهم لحساب أصحاب العمل أو المشرفين عليه .

ومن خلال زورة الراوى للريف فى أحد الاعياد ندرك حالة الريف المصرى وموقف البطل من " اهله بعد ماعتاد حياة المدينه ، وربما كانت كل افكاره ومشاعره صدى لما كان يثار عندئذ من أقوال عن حياة المثقفين للريف الذى نشأوا فيه .

وتعد " البيضاء " — فى رأيى — رواية تحليلية ، تصور فى تحليل يصل الى حد الامثل ، احيانا ، علاقة شاب وفتاة ، وقد ملكت تلك الفتاة كل كيان الشاب ، وشلت ارادته ، ثم حطمته وانصرفت .

وربما يكون الكاتب قد تخير بطلته غير مصرية من ، حتى تكون حركتها الجرة المنطلقة مقبولة لدى القارئ . فبيئتها متساهلة فيما يتعلق بالعلاقات الشخصية لكل منهما كما أن احداهما وهى " لورا " تمثل الاجنبية فى خيال المصرى ، الذى قد يظن أنها متحللة من كل القيم ، والقيود الاخلاقية ، وأنها

ايجابية فى الجنس ، أو فى العلاقة العاطفية بصامة اكثر من الرجل ، وأنها تتطلق مع عواطفها دون قيد من عرف أو تقاليد . فمثلا ، تهيت " لورا " عند الراوى ، فلا تحاسبها أسرتها على ذلك جديا ، بدليل ، معاودتها الكرة معه . ويكون انزعاجها لاسبب معرفة والديها أنها كانت تهيت عند رجل ، وانما يكون ناشئا عن أن ابويها أبلغا البوليس أثناء بحثها عنها .

ونجد كذلك تقبلا من رواد الاوبرا وهم فى الغالب أجانب ، ومنهم من يعرفون " سانتى " لصداقتها ليحيى ، رغم أنها متزوجة . وعلى العموم ، كان الكاتب واعيا لذلك ، ومدركا لكل أبعاد تخير المرأتين أجنبيتين تتمتعان بقسط وافر من الحرية الشخصية ، لاتتمتع به المرأة المصرية العصرية .

* * *

الخلفية في " العيب " ١٩٦٢

نستطيع في " العيب " أن نقف على الخلفية التي تتحرك من خلالها الشخصيات ، وتتركز تلك الخلفية على تصوير مكان العمل الذي تعمل به " سناء " بكل مايضطرب به من قيم ، وهي قيم تدل على الفساد والانحلال . " فالجندي " لايرتشي هوز وزملاؤه ، لانهم محتاجون الى الرشوة في اصلاح أحوالهم ورفع مستواهم الاقتصادي فحسب ، ولكنهم يرتشون لحساب رؤسائهم من كبار موظفي المصلحة أيضا .

ويصور المؤلف الجو الذي يحيط بالمرأة العاملة ، في العمل ، وهو جو يضطرها الى تغيير قيمها في سبيل الحصول على الزوج اولا ثم الوظيفة المرموقة ثانيا ، وهي قد ترتشي ، وقد تسقط نتيجة مايسود بيئة العمل من فساد ، ومايسود بعضها الخاصة من حاجة اقتصادية ملحة .

ويصور المؤلف ببراعة وقع دخول المرأة الى مجال العمل مزاحمة للرجل ، لاول مرة على نفوس العاملين من الرجال الذين لايصدقون في أول الأمر خبر تعيين موظفات معهم في المكتب ولكنهم يدركون الحقيقة ، عندما يشاركتهم العمل بالفعل .

وقد صور المؤلف الظروف الخاصة بثلاث شخصيات من شخصيات الرواية هم ، سناء والجندي ، والباشكاتب . فصور ظروف الباشكاتب من خلال حواره مع سناء بشأن الرشوة ، واضطراره الى الاعتماد عليها لتحقيق مستوى كريم لاسرته ، كما صور بيئة كل من سناء والجندي ، مع شيء من التفصيل النسبي وذلك لما لهذه البيئة من أثر على شخصية كل منهما .

والمكان في " العيب " مجرد مسرح لوقوع الاحداث ، كما يوضح ذلك تصوير الكاتب حجرة مكتب التراخيص الذي عملت به " سناء " بداية الرواية بقوله : " ... حتى حين استقرت سناء على مكتبها الذي جاء وضعه في أسوأ مكان في الحجرة ، فالحجرة لها أربعة أركان ، وكل موظف فيها قد اختار له ركنا تشبث به واحتمى واحتله احتلالا أبديا ، وكل مايميز ركن الباشكاتب رئيس الثلاثة أن مكتبه أكبر قليلا ومتقدم قليلا بحيث يواجه الداخل الى الحجرة . المكتب الجديد وضعوه

هكذا بجوار الباب مباشرة ودون أن يتناول أيهم ويزحزح مكتبه حتى بدأ ونمه نشازا وكأنه ومتطفل على الحجرة ، فللحجرة أربعة أركان ، فيها أربعة مكاتب قائمة وثابته ومشغولة ، ماحاجتها الى موظف أو موظفة جديدة أو ركن خامس ..."(١)

ورغم أن المكان يحمل كمسرح لوقوع الاحداث ، فان الكاتب يضمنه دلالات رمزية ، ان صح هذا التعبير ، ترمز الى قلق واسع سناء في الصلحتوعدم استقرارها ، ويتضح ذلك من وصف آخر للحجرة بعد أن استقرت " سناء " بها وأصبحت تؤدي عملها ، وكزملائها سواء بسواء ، بعد تعثر لم يدم طويلا

وعلى أية حال ، فان تلك الرواية ذات موضوع درامي ، يقوم على الصراع الذي يتطور الى حل ، ومن ثم لايحوض المؤلف على تصوير المكان بافاضة ، فالمكان لايشغل الكاتب كثيرا ، وانما يشغله تحليل الشخصيات ومايدور بداخلها من مشاعر وأفكار ، فالمكان محدود والصراع في الداخل لافي الخارج .

" رجال وثيران " والخلفية

وعندما ننتقل الى رواية "رجال وثيران" ١٩٦٤ ، فسنجد احتفالا بتصوير الجو الذي تدور فيه لعبة مصارعة الثيران ، ومايحيط بها من ظروف سياسية واقتصادية . ويحتفل الكاتب بتصوير المكان ، لانه يصور في الرواية لعبة لابد من تصور كل مايتعلق بها ، وبخاصة المكان الذي يمثل المسرح الذي تقع عليه وقائع تلك اللعبة الخطرة .

وندرك من خلال المنظر الذكي الذي يقدمه المؤلف للعبة ، أنها جزء من البناء الاقتصادي الرأسمالي الذي أصبح يعتمد على السياحة والذي أصبح " المصارع " فيه ترسا في جهاز الرأسمالية الضخم الذي يكون ويكدس الثروات لأصحاب رؤوس الأموال .

* * * *

(١) يوسف ادريس ، لعبيب ، الكتاب الذهبي ، العدد ١٠ ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٨

الباب الثاني

القصة القصيرة : دراسة فنية

تمهيـــــد :

تطـــور الكاتب من خلال مجاميعـــه القصصية

تطـــور المؤلـــف

موقفه الأيديولوجـــي :

يبدو لي أن تحديد موقف الكاتب العقائدي أمر حيوي للغاية في الحديث عن تطوره الفني . فعقيدة المؤلف تتدخل في صوغ شخصياته ، وحبكته ، فقد يركز الكاتب تركيزا عظيما على أثر العامل الاقتصادي ، أو أهميته في الحياة ، وقد يهتم بالعمق والاخلاص في العلاقات الانسانية ، وقد يرى أحد الكتاب في الارعابي مخربا شريرا ، في حين يراه كاتب آخر وطنيا وشهيدا . والكاتب العظيم هو الذي يهتم أكثر من غيره بالدوافع البشرية ، والقهر المأسوي للوضع الأخلاقي للانسان . (١)

وعلى أية حال ، يقال ان يوسف ادريس كان شيوعيا ، منذ التحـــاقه بالجامعة وذلك قبل سنة ١٩٥٢ بطبيعة الحال (٢) . وتقرر ذلك صراحة فاطمـــة موسى أما نادية رؤوف فرج ، فتتحدث عن بحثه عن نظام جديد يحقق الحصول علـــى الحرية والديمقراطية ، والازدهار واحترام الذات والكرامة ، منذ ١٩٥٦ وما بعدها ومن ثم انخرط في الحزب الشيوعي المصري (٣) . والحق أن شيوعية المؤلف هـــذه ، قد تكون شبهة حامت حوله ، وربما كانت شبهة باطلة أريد بها اسكاته أو تحويله عـــن موقفه التقدمي ، خصوصا وأن التقدمية تعني عند المحافظين والرجعيين من الكتـــاب أو الادباء ، كفرا وزندقة وشيوعية ، وهم ما فتئوا يحاربون الجديد باسم حماية التراث من الوافد الأجنبي ، ويلصقون بالجديد والمجددين كل أنواع الشهم ومنها الشيوعيـــة . وليس من الثابت أن يوسف ادريس انضم الى الحزب الشيوعي ، كما أنه لم يصدر مؤلفـــا

---

(١) Marijory Boulton, The Anatomy of the Novel, Routledge & Kegan Paul, London and Boston, 1975, p. 65.

(٢) Fatma Moussa Mahmoud, op. cit., p. 40.

٣) نادية رؤوف فرج ، يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث ، دار المعـــارف القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ١٤٠

ينادى فيه باعتناق هذا المذهب ، مما يجعل القطع فى هذا الشأن محفوفا بالاخطاء ، وقد اكتفى الناقد السوفيتى يورى ناجيبين بأنه : " فان تتقدمى أصيل بحسب الشعب " . (١)

وسواء كان يوسف ادريس شيوعيا أم تقدميا فقط ، لا ينبغى اغفال اتجاهه المذهبى عند تناول أدبه ، لأن ذلك ، يعد نقصا خطيرا ، نود أن نتجنبه ، " رغم تصورنا أنه من الصعب جدا تصور وجود كاتب غير ملتزم ، أو حتى وجود مواطن غير ملتزم ، الا أن الالتزام بمعناه الاصطلاحى هو الالتزام بموقف تقدمى من الحياة " . (٢)

والواقع أن التزام يوسف ادريس بموقف تقدمى من الحياة يظهر جليا من خلال مجاميعه القصصية المختلفة ، وروايتاه ومسرحياته ، وان كان المؤلف قد بدأ الكتابة بالأسلوب الواقعى السائد فى الغالب .

وتلفت تقدمية المؤلف نظر أكثر من دارس ، فيتحدث الدكتور أحمد هيكل عن ايمانه بحتمية التطور حتى فى القيم الأخلاقية فيقول : " ... يؤمن بحتمية التطور حتى فى القيم الأخلاقية ، فلا ثبات عنده لشئ ، ولا تجمد لأمر ولا تحجر لقيمة ، ومن هنا نراه يعالج كثيرا من القيم المقررة بنا يهز ثباتها ، ويحاول أن يضعها فى مكانها الطبيعى ، وبحجمها الذى ليس لها سواه من وجهة نظره ، وبحكم نزعته التقدمية المؤمنة أشد الايمان بالحركة الدائبة والتطور المستمر . " وهو كاتب ملتزم ، بصورة صريحة ، بل وأشتراكى يعالج هموم الطبقات الكادحة ، وينتصف لها (٣) . ولذا يلح على تأكيد قيم العدالة والحرية والكرامة الانسانية . (٤)

---

١) يورى ناجيبين ، مجلة الكاتب " يوسف ادريس " العدد ٤٧ فبراير ١٩٦٥ ص ١٣٤

٢) رجاء عيد ، فلسفة الالتزام فى الفن الأدبى ، رسالة دكتوراه مخطوطة ، دار العلوم ١٩٧١ ص ٣٨٦ والنص من كلام الاستاذ نجيب محفوظ .

(٣) ، (٤) ، (٥) د . أحمد هيكل " التسيم القصصى عند يوسف ادريس " ، الهلال ، سبتمبر ١٩٧٢ ص ١٠٨ .

ويقودنا هذا الى الحديث عن فنه ، وعن واقعيته ، وهى واقعية لا خلاف عليها . وأول ما نلحظه فى هذا الصدد أن هناك تقسيمات مختلفة للمراحل الفنية التى مر بها فى تطوره الفنى ، وعدد المراحل ، وان تعددت ، أو اختلفت تسمياتها ، تتفق جميعا ، فى أن المؤلف بدأ بداية واقعية تقليدية . وسوف نعرض أولا للمرحلة الأولى من هذه المراحل ، وهى المرحلة الواقعية .

المرحلة الواقعية :

لا يمكن أن نفهم أسباب اتجاه يوسف ادريس الى الواقعية الا من خلال الاتجاه العام للأدب المصرى نحو الواقعية . فقد كان اتجاه ذلك الأدب اليها ، ناشئا عن ظروف الحرب العالمية الثانية . ومن المعروف أن ظروف الحرب فى كل زمان ومكان عدى — كما هو معلوم — الى استقطاب الفقر واستقطاب الثراء . وقد أصبح السواد الأعظم من المثقفين المصريين أثناء الحرب وفى أعقابها يشعرون أنهم ينتمون بواقعهم الى الطبقات الكادحة من شعبهم الفقير . وأنهم لم يستطيعوا — للوهلة الأولى — أن يصوروا أزمتهم من خلال الأزمات الطاحنة التى تعانيها الطبقات الدنيا . كانوا يقرأون شيئا كهذا فى الأدب الروسى ، ولكن انتزاع شخصيات ملحوظة من بيئتهم هم ، والتعبير من خلالها عن خصامهم مع المجتمع كان يبدو لهم شيئا جد عسير . (١) كما كان التطور الاجتماعى ، وانتشار التعليم والثقافة ، وظهور تيار جديد يدعو الى العدل الاجتماعى ، وبما من خلال مفاهيم اشتراكية أثره فى ظهور الاتجاه الواقعى . وقد بدأ هذا التيار خافتا فى أواخر الثلاثينيات ، ولعلنا نذكر أن " يوميات نائب فى الأرياف " للحكيم قد صدرت سنة ١٩٣٧ . وقد أكد نجيب محفوظ ذلك الاتجاه ، بمجموعته القصصية " همس الجنون " الصادر ١٩٣٨ وذلك فى قصة " الجوع " التى تصور ضياع الفقير الناجم عن فقدانه لعمله ، بعد اصابته أثناء العمل ، فى حين يهدد صاحب المصنع الذى يعمل به بمبالغ طائلة على موائد القمار . وتصور بعض القصص الأخرى كذلك ، نقدا مرا لحياة الطبقة الثرية

---

(١) شكرى محمد عياد . القصة القصيرة فى مصر . معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ص ٦٧—١٩٦٨ ، ١٣٧ — ١٣٨ .

وتعين بجلاء استعداد تلك الطبقة على الشعب المصرى ، مثل قصة " يقاة الموميا " ، كما يتضح انحلال تلك الطبقة من عدد غير قليل من القصص ، مثل " هذا القرن " ، " والجوع " وقد سبقت الاشارة الى القصة الأخيرة ، ومثل "عيث ارستقراطى " ، ويتضح موقف نجيب محفوظ فى العبارة التالية التى يسوقها على لسان أحد شخصياته فى قصة " غلغل " : " ايمر الداء قاصرا على الموظفين ، فغيرهم — وأنتم تعلمون — أغنى — أضاع وأضل سبيلا ، هذا بلد لو أقيم به ميزان العدالة كما ينبغى ، لامتلأت السجون وخلت القصور " (١) ويسوق على لسان العامل الذى يريد الانتحار الفقرة التالية " — لك عذرك .. فانك لم تعرف الجوع .. هل ذقت الجوع ؟ هل بت ليلة بعد ليلة تتلوى من عض أنيابه ؟ هل ثقب أذنيك عويل أطفالك من نهشه أمعاءهم ؟ .. هل رأيت صغارك يوما يخضون عيدان الحصيرة ويأكلون طين الأرض ! .. تكلم يا انسان .. واذا لم يكن لديك ماتقوله فلماذا تحول بينهم وبين الخلاص من غائلة الجوع .. ؟ " (٢) ونجد الاتجاه التقدمى نفسه عند عادل كامل ، فى روايته " مليم الأكبر " (٣) ، و " ملك من شعاع " ، والرواية الثانية رواية تاريخية ، تعالج صراطا سويا بين ملك عادل ، وبين الكهنة ، لأن تحقيق العدل الاجتماعى اقتضى منه أن يجردهم من بعض امتيازاتهم . ولايستطيع المرء أن يتجاهل واقعية نجيب محفوظ والتزامه فى قصته التاريخية الثلاث . ويصور الدكتور شكرى محمد عياد أثر " المعذبون فى الأرض " فى جيل الشبان من كتاب القصة بقوله " ولعلنا لانغلو اذا قلنا ان " المعذبون فى الأرض " هذا الكتاب الذى نفى عن نفسه بشدة أن يكون مجموعة قصص قصيرة ، قد حول اتجاه القصة القصيرة فى مصر . لقد فتح الباب على مصراعيه لتصوير الجوانب المظلمة من المجتمع المصرى قبل الثورة ، فاندفع فى هذا

---

(١) نجيب محفوظ : همس الجنون ، مكتبة مصر ، القاهرة طبعة ٦ ، ١٩٦٩ ص ٣٠٩ .

(٢) المصدر السابق ص ١٥٥ .

(٣) أنظر ، د ، محمد حسن عبدالله ، الواقعية فى الرواية العربية ، دار المعارف ١٩٧١ ص ٣٩٧ حيث يوضح هذف المؤلف من روايته بقوله : " أراد أن يقول ان قضية " العدالة الاجتماعية " التى أدركها خالد ممثلا للجانب الواعى من طبقته — والتى مثل مليم جانبها السلبى متمسحا بها احيانا هربا ، وعجزا ، واضطرارا عن ادراك ابعادها احيانا حين انحرف عنها وأباح لنفسه خداع الأخياء — هذه القضية فى الفترة التى كتب فيها المؤلف روايته ، لم تكن فى درجة من الوضوح للمجتمع تكفى لجعلها مثالا عاما .. يمس الشعب كله ، ويهب للمطالبة به ، قضية ماتزال خاضعة للاجتهاد الشخصى " ص ٣٩٧ ، ٣٩٨ .

الباب جيل كامل من كتاب القصة القصيرة . وقد أرادوا على عكس استاذهم الشيخ ، الا يظهروا أنفسهم فى قصصهم بوصفهم كتابا بل أن يكتبوا قصصا قصيرة " واقعية " ولكن حماستهم أدت بهم فى أغلب الأحيان الى أن يضعوا أفكارهم على ألسنة أبطالهم وتنتج عن ذلك محصول ضخم ، مما سعى مرة على سبيل الجد بالأدب الهادف ، ومرة أخرى على سبيل التطرف بالأدب الهاتف ، على أن من هؤلاء الكتاب الشبان من استطاعوا بفنية أكثر تصيدا أن يقدموا شخصيات من أعماق الشعب وصبروا من خلالها عن فكرة وعقيدة . ومن أبعد الأمثلة على ذلك قصة الجرح ليوسف ادريس . " (١) وقد نشرت "المذبوحون فى الأرض" فى الكاتب المصرى سنة ١٩٤٨ . وسبق ينشرها كمقالات فى الصحيفة ، ولكن عندما أراد المؤلف نشرها فى كتاب لم يسمح له بذلك فى مصر ، فنشرها فى لبنان ، ثم فى مصر مرة ثانية سنة ١٩٥٥ . وقد أكسبها حظر النشر فى أول الأمر شهرة ذيوعا .

ويتضح أثر هذه المجموعة القصصية ، على كتاب القصة القصيرة الشبان من قول ثروت أباظه ، الذى يقرر فيه صراحة اعجابه بهذه المجموعة . (٢) وقد أخذت الروايات والقصص الواقعية تصدر تباعا ، حتى أصبحت بعد الثورة هى الاتجاه السائد فى الانتاج القصصى . ولاننسى أن مصر كان بها حزب اشتراكى رسمى قبل سنة ١٩٥٢ ، كما كان بها شيوعيون .

وقد بدأ يوسف ادريس الكتابة بقصته القصيرة " لعنة الجهل " التى نشرها فى مجلة " روز اليوسف " فى عدد ٤ أبريل سنة ١٩٥٠ ، ولم يتقاض عنها أجرا (٣) ، لكنه عرف بمجموعته القصصية الأولى " أرخص الليالى " ١٩٥٤ ، والتى نشر قصصها متفرقة فى المدة من ١٩٥٠ الى ١٩٥٤ . وبلغت نظر دارس هذه المجموعة ، احتفال المؤلف بتصوير أثر الفقر والحرمان على نفوس شخصياته التى التقطها من قاع المجتمع ، ويظهر ذلك جليا فى أول قصة من قصصها وهى " أرخص ليالى " فهى تصور فقر عبد الكريم " بطلها " ، وضوفقر يتجلى بأسمى معانيه فى ملبسه ، وأكله ، وسكنه

(١) شكرى عياد . القصة القصيرة فى مصر ، مرجع سبق ذكره ص ١٦٢ .
(٢) ثروت أباظة . شعاع من طه حسين . روز اليوسف العدد الثانى عشر . فبراير ١٩٧٤ ص ٢٠
(٣) مجلة الهلال . مارس ١٩٧٧ . ص ٢٠٠

بل ويتمثل فيما نشعر به من عجز عن تحقيق مطلب تافه لايكلف كثيرا ، وهو السهر . فقد تصادف أن شرب كوبا من الشاى عند عبد الصاحى الخفير فطار النوم من عينيه ، وحار فى ايجاد مكان يسهر فيه . ومن خلال تأمله لوضعه الاقتصادى ، ندرك مدى بؤسه وبؤس أسرته الكثيرة العدد ، المتزايدة باستمرار . ولما عز عليه السهر ، عاد الى بيته مدحورا ليدفن همومه فى الجنس الذى يمارسه مع زوجته بصورة آلية لامتعة فيها .

وتظهر واقعية الكاتب الملتزمة من خلال قصص أخرى منها قصة " رهان " ، وتصور فقر بطلها الذى يلتهم مائة " كوز " من التين الشوكى ليقتل بها ألم الجوع غير عابئ بالنتائج الوخيمة المترتبة على ذلك . وتصور قصة " الأمنية " الحرمان الناجم عن الفقر ، وهو حرمان حضارى هذه المرة يضاف الى الحرمان المادى ، فالبطل فقير فقرا يتضح فى ملبسه ، بل ويطبع المكان بطابعه ، القبيح ، الذى لاتخطئه العين ، حتى الحيوان الذى يعيش فى المكان لايسلم منه . (١)

وتتركز معظم قصص المجموعة على معاناة الفقراء ، لأنهم فقراء ، فقصتا " المأتم " ، و " مشوار " تصوران ذلك خير تمثيل ، وان كانت الثانية تصور معاناة المجنون الفقير بوجه خاص ، وما يلحق به من اذلال وسيانة ، تهبط به عن مستوى البشر ، غير أن هذه القصة الى جوار ما تحفل به من نقد اجتماعى راق ، لاتخلو من لمسات عبقرية تعمق من رؤيتها الفنية ، وتتمثل تلك اللمسات فى تصوير مشاعر الشرطى المرافق لزبيده ، وكيف أنها كانت مشاعر نبيلة تجاه المرأة المصابة بالجنون . وهى مشاعر تمنح القصة مذاقا جديدا ، فالشرطى رغم رحلته الشاقة مع المرأة ، يدرك مأساتها ، ويرثى لحالها ، بل أنه يعدل عن زيارة القاهرة التى كان يتحرق شوقا لزيارتها ، لأنه عاش مأساة زبيدة . والحق أن شخصية هذا الشرطى المتماسكة النبيلة ، شخصية جديدة تماما على القصة المصرية القصيرة . لقد قدم المؤلف شخصية من القاع ، وأضفى عليها لمسات لم تكن لتخطر على بال كاتب آخر . انه يؤمن أن أولئك الفقراء يملكون قيما شريفة ونفوسا مرهفة .

وفى قصة " المرجيحة " نرى جانبا آخر من جوانب معاناة الفقراء فى مجتمعنا

---

(١) يوسف ادريس — أرخص الليال " ، قصة " أمنية " دار العودة — بيروت ص ٧٩ .

وهى المعاناة بسبب المرض • فمرض بطل القصة وهو نجار • يتسبب فى تضاؤل دخله • وتضخم حاجته • والواقع أن مأساته ذات شقين الأول : عجزه عن امتاع زوجته الجميلة • وبعيه لذلك تماما • ومحاولته أن يقهر ذلك العجز بالمخدرات • والثانى فقره • وموت النجار المريض تسقط الأسرة فى أحضان معلم مستغل • انتهازى • تسقط الأم فى أحضانه • كما تسقط ابنتها • خصوصا بعد وفاة ابن النجار الذى كان مريضا كأبيه •

وتمثل " ٥ ساعات " قصة أحد الضباط المشتالين على يد البوليس السياسى وهى أول قصة ذات مضمون سياسى عند المؤلف • لما يبدو فيها من روح وطنية وربما كانت " قصة الهجانة " أوضح النماذج دلالة على ثورية الكاتب اذ تظهر فيها بوضوح بغضه لكل أشكال القمع السياسى مهما كان سببه • ولعله فى هذه القصة كان يترسم خطا عبد الرحمن الشرقاوى فى الأرض والتى كانت قد نشرت سنة ١٩٥٣ •

وهو ينقد بالاضافة الى ذلك بعض أنماط السلوك الاجتماعى مثلما يفعل فى قصة " ع الماشى " • أو الحادث " • كما نلتقى عنده بقصة نفسية لعلها الوحيدة عنده وهى قصة " أبو سيد " • وهى من أروع ما كتب وتصور العجز الجنسى لدى شرطى مرور • وأثر ذلك على سلوكه فى منزله وفى خارجه • وتدخل ضمن هذا الاطار الذى لايعالج الفقر وهمومه • قصة " الشهادة " •

وهكذا يمكن تصنيف اتجاهات هذه المجموعة فى خمسة أنواع :

الأول : ويصور أثر الحرمان على حياة الفقراء • وهو حرمان ناجم عن الفقر أصلا •

الثانى : ويتناول بالنقد بعض العيوب الاجتماعية • كاهمال الأطباء فى علاج الفقراء أو الحذلقة أو التعالى • ولفت الانظار الى البطالة • والفصل التعسفى للعمال • وعدم تأمين الأسر بعد وفاة عائلها • واحتجاجه على الأسلوب الذى يعامل به المجنون الفقير •

الثالث : ويهاجم الظلم والقهر • ويدعو الى الثورة عليه • وهو بداية الاتجاه السياسى عنده •

الرابع : ويتناول مشاعر وعواطف انسانية عامة " كالعجز الجنسى " الذى تصوره قصة " أبو سيد " • " الشهادة " •

الخامس : لايلجأ الكاتب الى الرمز فى هذه المجموعة بل يتصرف الى الواقع انصرافا تاما • فيعالج تجارب تتخذ مادتها من حياة الفقراء وهمومهم ويوضح الدكتور شكرى عياد طبيعة تلك المرحلة الواقعية بقوله : (١) ولعلك لو سألت يوسف ادريس فى تلك الأيام ماذا يريد أن يقول للناس ، لأجابك فى أغلب الظن : انما أريد أن أضع أمامهم صورة حياتهم • وكان فى حياة الناس ، وخصوصا الطبقات الشعبية ، شقاء كثير ، وكان شقاؤهم يعالج أحيانا بأسلوب التعليم ، وأحيانا بأسلوب الفضح ، ولكن يوسف ادريس اختار اسلوب التصوير ، ولعل وقوفه فى المشرحة واحتكاكه بالمرضى علمه أن يسيطر على حساسيته ، فجاءت صوره موضوعية ، لم تهوشها الانفعالات ، ولعل أيديولوجية متفائلة بسيطرة عليه آنذاك كانت تجعله لايرى فى شقاء الطبقات الشعبية الا مقدمة للخلاص ، فخلت صوره من الالوان القاتمة ، حتى حين عالج موضوعات قاتمة فى " المنكبوت الاحمر " أو " شفاء " أو " مرجيحه " ثم يقول " تلك كانت أيام " أرخص ليالى " ولا نعدو الدقة اذا وصفناها بأنها المرحلة الواقعية فى أدب يوسف ادريس (٢) .

والدكتور شكرى عياد هنا يشير الى تناول المؤلف للشخصيات تناولا جديدا يختلف عن تناول غيره من الكتاب ، وفى رأيى أن مرجع ذلك الى تعاطفه مع شخصياته ، فهو لاينظر اليهم من عل ، ولا يحقر من شأنهم ، وهم أيضا أكثر تماسكا حتى فى ضعفهم بل نحن نرثى لهم ونحن نضحك منهم • بل ونحس وهذا هو الجديد بأنهم شخصيات مقنعة لازيف فيها • وان مقارنة يسيرة بينه وبين تيمور لتصور اختلاف المنهج والرؤية •

ويصف الاستاذ رجاء النقاش هذه المرحلة بالمرحلة الاجتماعية ، " لقد كان يوسف ادريس فى مرحلته الأدبية الاولى كاتبا " اجتماعيا " من الطراز الأول ، وكانت المشكلة الأولى فى أدب يوسف ادريس هى المشكلة الاجتماعية ، والمأساة الاجتماعية ،

(١) د • شكرى محمد عياد • تجارب فى الأدب والنقد • دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة ، ١٩٦٧ (المقالة كتبت سنة ١٩٦٥) ص ٢٥٧ •

(٢) شكرى محمد عياد ، تجارب فى الأدب والنقد ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥٧ •

وكان أدبه يصدر عن الاحساس العميق بهذه المشكلة . " (١) غير أنه يلاحظ ملاحظة هامة وهي أن هذه المرحلة الواقعية لم تتوقف عند الكاتب فيقول : "وأسارع هنا الى القول بأن يوسف ادريس لم ينس المشكلة الاجتماعية ، ولم يهملها بل ظلت عينه الفاحصة ترقب علاقة الانسان بالمجتمع ، ولكنه أضاف الى ذلك متابعة لمشكلة الانسان والعالم (٢) .

ولعله من خصائص هذه المجموعة القصصية التي بدأنا بها دراسة المرحلة الواقعية للكاتب هي روح المرح والفكاهة ، والتفاؤل التي تضفي على الموقف في تلك القصص — رغم جهامته وعبوسه — روحا من الأمل في صورة مباشرة وغير مباشرة . ولعل من أوضح الأمثلة على نغمة التفاؤل تلك موقف أبو سيد من ابنه ، بعد أن قرر طلاق زوجته اذ يرى فيه شبابه المتجدد ، فيقرر الابقاء على زوجته ، ومواصلة الحياة معها .

ونلتقي في " جمهورية فرحات " بحلم كبير ، يمثل حياة تتحقق فيها الرفاهية والعدالة ، وقد صدرت تلك المجموعة في يناير ١٩٥٦ ، وهي تندرج تحت الاتجاه الواقعي الذي نتحدث عنه ، وهذه المجموعة تشير الى شيئين جديدين عنده : الأول الاتجاه الرمزي في قصة " الطابور " ، والثاني اتساع اهتمامه بامور السياسة من خلال كتابته لروايته قصة حب بالاضافة الى القصص القصيرة الأخرى التي تضمها المجموعة . وهذه الرواية ، تصور الفساد السياسي قبل ثورة ١٩٥٢ . وهي رواية متفائلة ، الا أنها تتسم بسمة رومانسية واضحة في تناول الشخصيات والمواقف ، ويظهر فيها التزام الكاتب بشكل واضح وهو ما قد أشرنا اليه في حديثنا عن هذه الرواية في القسم الخاص بالرواية من هذا البحث .

وسنعالج الرمز المتمثل في قصة " الطابور " معالجة كاملة في الفصل الذي سنفرده للرمز عند الكاتب . ولكن يهمنا أن نشير هنا الى بداية اهتمام المؤلف باستخدام الرمز كأداة فنية ، والى بداية اهتمامه بالشئون السياسية في أدبه اهتماما واضحا من خلال روايته (قصة حب) والتي أصدرها ضمن المجموعة المشار اليها . ولا يعني

---

(١) رجاء النقاش ، مقدمة صغيرة أمام الستار ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٥٦ ، وانظر أيضا ص ٥٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٥٧ .

استخدام الكاتب للرمز ، أنه لايتعرض للسياسة فى قصصه الرمزية ، بل ان اتجاهه للرمز ، قد يكون نابعا من موقف سياسى خاص وقد يكون نابعا من موقف آخر أيضا .

ويبدو أن هذه المجموعة تؤرخ لالتزامه المذهبى ، فهو فيها يظهر بشكل سافر موقفا عقائديا واضحا ، ونزعة غالبة فى الاهتمام بالسياسة . ربما كان سببه موقف خاص من ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وهو موقف غير عدائى منها ، كما تشهد بذلك قصة الجرح التى صدرت فى سنة ١٩٥٦ وهو العام الذى صدرت فيه مجموعة فرحات .

ويتحدث الدكتور شكرى عياد عن ثلاث مراحل مربها أدب يوسف ادريس وهى المرحلة الواقعية ،(١) والمرحلة الملحمية ،(٢) والرؤيا الحديثة ، (٣) أو الرؤية الأزمة وقد " ظهرت الرؤيا الملحمية فى أعماله التى بدأت تميل الى شئ من الداخل ، ومنها ما لمس موضوع الثورة وحرب السويس من قرب مثل " قصة حب " " والجرح " ومنها ما كان موضوعه بعيدا كل البعد عن الثورة والحرب ولكنه ملحمى رغم ذلك ، لانه يعبر عن رؤيا عصرية للبطولة قوامها قوة احتمال خارقة وأصرار عنيد وذكاء لماح ووطنية أصيلة برغم كل ما أصابها من أفاعيل الزمن . والى هذه المجموعة تنتمى رواية " الحرام " كما تنتمى قصص مثل " الغريب " و " الحفلة " و " أبو الهول " ، والى المرحلة نفسها تنتمى أيضا أول محاولة مسرحية ليوسف ادريس " اللحظة الحرجة " .(٤)

ومجموعة "البطل" الصادرة ١٩٥٧ ، وتحتوى على خمس قصص مستوحاه كلها من وحى العدوان الثلاثى على مصر سنة ١٩٥٦ ، والكفاح المصرى ضده ، وتخرج قصة " الوشم الأخير " والتى كتبها فى يونيو ١٩٥٦ عن دائرة القصة القصيرة فليست بها حبكة ، ولا تحقق وحدة الانطباع أو التأثير التى هى شرط ضرورى لتحقق القصة القصيرة ، ويصدق عليها قول الناشر انها " ... انطباعات لجندى آخر خليل القوات البريطانية من بورسعيد فى ٢٤ يونيو سنة ١٩٥٦ حسب نصوص معاهدة اكتوبر ١٩٥٤ الملغاة .

---

(١) د . شكرى محمد عياد ، تجارب فى الأدب والنقد ، مرجع سبق ذكره ص ٢٥٧

(٢) المرجع السابق ص ٢٥٨

(٣) المرجع نفسه ص ٢٦١

(٤) المرجع نفسه ص ٢٥٨ ، ٢٥٩

وقد شاهد الكاتب هذا الجلاء . (١)

وهى شاهد صادق على العرض المباشر للمشاعر الوطنية دون تمثل ودون معاناة حقيقية ويتضح هذا من قوله عن مدينة الاسماعيلية " البلدة كانت تعتمد فى حياتها أساسا على ماتنفقه القوات البريطانية فيها . ومع هذا كان أهلها أعنف من حارب تلك القوات ..

والبلدة هى الجلاء اقتصادها . ومع هذا . فأهلها أسعد المصريين بالجلاء ، ان الوطنية لاتباع أو تشترى . انها ليست شيئا يراد . انها فى دم كل منا وأعصابه انها أغلى من كل دمائنا وأعصابنا . انها أقوى من لقمة العيش . هؤلاء الناس المتناثرين كسالى يخزلون من تثاقلهم جبال ملل طويلة . ويصنعون من البطالة نكتا وتفاهين ، هم أنفسهم الذين كان يرتعش من ذكرهم أرسكين .. " (٢) ، كما يصور وحشية الانجليز عندما اقتحموا محافظة الاسماعيلية ، على جثث الضحايا من رجال الشرطة (٣) ، وهو وصف مباشر يراد له أن يثير الحمية والحماس فى النفوس ومن ثم كان لغة هذه القصة تميل الى البيانية والخطابية . والمؤلف يقدم فى القصة معلومات تاريخية ، عن جهد المصريين فى حفر القناة وعن آلة ماجنوه منها ، وما سببته لمصر من كوارث (٤) . وكل هذه المعلومات مقحمة على السياق ، ولايبررها ضرورة فنية .

وتصور قصة " صبح " فرحة صبى فى صباح مشرق ، لعله بسبب خروج آخر جندى بريطانى من مصر ، وربما قصدى لتلك الفرحة وتعبيرا عنها يكتب عبارة " أمنا الشعب القنال " يقصد أن الشعب أم قناة السويس .

ومن الواضح أن اختيار الصبى وهو صبى فقير حاف ، تهدو عليه مظاهر الجوع والعرى والانيميا (٥) لكى يلعب دور البطل فى هذه القصة نابع من التزام المؤلف .

---

(١) يوسف ادريس ، البطل ، دار الفكر ، القاهرة الطبعة ١ ، ١٩٥٧ ص ٥
(٢) المصدر السابق ص ١٠
(٣) المصدر نفسه ص ١٢
(٤) المصدر نفسه ص ١٣
(٥) المصدر السابق ص ١٩ ، ٢٠

الذى يرى أن الدلالة الكادحة والفقيرة هى التى فرحت حقيقة لجلاء الانجليز عن مصر • ومن ثم يجعله يعبر عن فرحته فى حى جاردن سيتى وهو حى أرستقراطى • ثم يكتب العبارة السابقة على حائط السفارة الأمريكية • وذلك بدليل الصدفة ودون اختيار واع منه • بل ان عثور على الحجر كان مصادفة • كما كان اكتشافه لصلاحية الحجر للكتابة صدفة أيضا • وهذا الدليل فى سهيل كتابة تلك العبارة عناء شديدا •

ويمكن أن ينطبق التعليق الذى ذكرناه عن قصة " الوشم الأخير " على هذه القصة • فهى قصة يسودها الاحتمال • وتميل الى التصوير المباشر الذى لاتسنده معاناة حقيقية • أو انفعال صادق • كما أنها قصة غير محبوكة كالقصة السابقة •

وتنضم الى القصتين السابقتين قصة " البطل " نوفمبر ١٩٥٦ • وهى لاحبكة لها مثلما رأينا فى القصتين المذكورتين • وهى تشبه قصة " صبح " فى أنه اذا كانت الأخيرة تصور ولدا يلعب فان الثانية تصور محادثة تليفونية • وهى خالية من الحدث تماما وتكاد لاتصطنع انطباعا ما للقارئ يصوغها عن افتقادها للحدث •

وقد أحس المؤلف بضعف هذه القصص الثلاث وخروجها على أصول الفن القصصى • فعدل عن اعادة طبعها • واكتفى باعادة طبع قصتين من قصصها وهما " الجرح " يناير ١٩٥٧ • و " هـ • هى لعبة " سبتمبر ١٩٥٦ من مجموعة قاع المدينة • وفيهما تتحقق الأصول المرعية فى القصة القصيرة • كما يتحقق فيهما الجانب الفنى • وسوف نتحدث عنهما ضمن مجموعة " قاع المدينة "

وعلى أية حال فان المرحلة التى يسميها الدكتور شكرى عياد بالمرحلة الملحمية • ليست الا امتدادا للمرحلة الواقعية • وهى لاتختلف عنها من حيث الجوهر • "قاع المدينة" ١٩٥٨ تخدم هدف الكاتب التقدمى الذى أبرزه فى أعماله السابقة • وتخضع لنفس الرؤية والفلسفة الفنية فشخصياتها فى اصرارها وقوة احتمالها • وذكائها لاتختلف عن شخصيات المجموعات السابقة • ولكن الباحث فى هذه المجموعة يلاحظ أن الكاتب أصبح أكثر جرأة ونضجا • فقد استغل أحداث العدوان الثلاثى كما قلنا استغلالا جيدا فى قصتين هما " الجرح " • و " هـ • هى لعبة " كما سبق أن ذكرنا وتصور الاولى حماس بعض الشبان أثناء العدوان الثلاثى • وتصور الثانية موقف الطبقة

الماثلة من الدفاع عن الوطن . ويظهر ذلك من خلال لمحة " الكتال " ، ووقعها على كل من الأسطى شحبان ، السائق ، وابراهيم أفندى الموظف الحكومى البسيط . فبينما ينظر الثانى الى اللمحة على أنها عبث أطفال ، يعتبرها الثانى واقعا حقيقيا وكأنها حرب حقيقية بين مصر وانجلترا . ومن ثم يتأكد من أن ابنه لم يقصر فى واجبه الوطنى ضد المحتل ، الذى يمثله ابن ابراهيم أفندى ، وأنه لم يسلم بالهزيمة أمامه .

وتصور هذه المجموعة هموم الفقراء وآلامهم ، كالمجموعات السابقة عليها ، ولكنها تصور ذلك بوعى أكثر ، وادراك أعمق للفوارق الطبقية وربما لصراع الطبقات . ويتضح ذلك على أروع صورة من قصة " قاع المدينة " وتمثل مقابلة كاملة بين المترفين وأحيائهم الراقية النظيفة وبين الفقراء المحرومين وأحيائهم المتخلفة القذرة . ويمثل الأولين القاضى " عبد الله " ، ويمثل الآخرين " شهرت " الخادمة . ويمثل وعى المؤلف بالفوارق الطبقية قصص أخرى مثل " أبو الهول " ، و " ليلة صيف " ، و " الحالة الرابعة " .

وتظهر فى هذه المجموعة بعض الاتجاهات الفكرية ، مما يجعل بعض الباحثين يرى أن بعض قصصها تمثل الصراع بين الفكرة والفن ، ويحلل قصة " الناس " ، ويجعلها شاهدا على هذا الصراع فيقول : " ... ففى قصة الناس تتجسد الرؤية الفنية الخالصة فى مجموعة الوقائع والحكايات الملموسة حول شجرة الطرفة وحول قدرتها على شفاء المجنون . وحول ايمان القرية بها وتواتر هذا الايمان طوال الأجيال المتعاقبة وتتجسد أيضا فى ذلك الصراع الطويل الفاصل بين مجموعة الشبان المتعلمين من أبناء القرية وبين القرية كلها .....

..... بينما تتجسد الرؤية الذهنية فى محاولة اثبات أن الاغلبية لاتجمع على باطل ..... وكأن القصة تريد أن تؤكد أن الحياة تتطور الى الأمام ولكنها لاتتنكص الى الخلف (١) .

ويتضح فى هذه المجموعة ميله الى الاصلاح التربوى الذى شغله منذ صدرت مجموعته الأولى " أرخص ليالى " ، ويتضح ذلك من قصة التمرين الأول " التى تمتد امتدادا " للحادث " فى المجموعة الأولى ، ورمضان فى مجموعة جمهورية فرحات

---

(١) صبرى حافظ " قضايا العالم الأقصوصى عند يوسف ادريس " ، مجلة الموقف الأولى العدد ٩ كانون الثانى ١٩٧٤ ، ص ٦٤ ، ٦٥

ولكنها أكثر صراحة فى مقصدها التربوى من كل منهما .

ويتضح نقده للأوضاع الاجتماعية الفاسدة من قصته " الحالة الرابعة " وتمثل اهمال الأطباء ، مجسدا فى ذلك الطبيب المرفه البورجوازى ، الذى لايمكن — لأسباب طبقية بحته — أن يخدم الفقراء باخلاص هو من صميم عمله . وهو هنا أكثر وعيا باهمال الطبيب منه فى قصة " على أسيوط " مجموعة " أرخص ليالى " .

ونلتقى كثيرا فى هذه المجموعة بشخصية الحالم الذى لايتحقق حلمه أبدا وذلك فى قصة " الكنز "

وفى مجموعة حادثة شرف لايتخلى المؤلف عن اتجاهه الواقعى الذى لاحظناه فى أعماله السابقة ، وأن كان بطبيعة الحال يزداد نضجا ووعيا بأصول فنه . ولكننا نلحظ أنه يعالج فى قصتين من هذه القصص ، وهما " حادثة شرف " ، و " محطة "مشاعر انسانية لاترتبط ارتباطا مباشرا بالتزامه ، فحادثة شرف رغم أنها تصور مشاعر فتاة قروية فقيرة جميلة لا تعالج الا موقفها كانسانة من محاولة وصمها بالسقوط رغم براءتها كما أن قصة " محطة " تصورا موقفه من الجيل الجديد ، فهو يناصره ويريده أن يحيا حياته بعيدا عن قيود الرجعيين والمتخلفين عن روح العصر ، وهى من ثم لاتتصل بالالتزام ولابالفقر من قريب أو بعيد . غير اننا يمكن أن نقول أن قصة " حادثة شرف " تعد من أجود ما كتب ، كما أن قصة "محطة" تعد قصة جيدة أيضا .

وننتقل الى مجموعة جديدة للمؤلف ، وهى مجموعة " المسكرى الأسود " ، وتظهر فيها اتجاهات المؤلف السياسية والتقدمية ، وقد ألفها سنة ١٩٥٩ ،كما قال فى أحد برامج التليفزيون ، احتجاجا على الاعتقال السياسى عندئذ ، ولم تنشر الا بتدخل من السيد / صلاح سالم عضو مجلس قيادة الثورة وعلى مسئوليته الشخصية .(١) وقد جسد فى قصة " المسكرى الأسود " مدى مايمكن أن يلحقه الاعتقال والتعذيب من تخريب نفسى وجسمى ، وسلوكى للمواطن . وقد صدرت تلك المجموعة فعلا سنة

---

(١) برنامج " أوتوجراف " تليفزيون جمهورية مصر العربية سنة ١٩٧٦ .

١٩٦٢ . وبها أربع قصص أخرى يمكن تصنيفها فى ثلاثة أنواع : نوع رمزى ، وتمثله قصة " الرأس " ، ونوع ثان يمثل التعبير عن فكرة سابقة لدى الكاتب ، وهى "السيدة غينا " ، وتتلخص فكرتها فى استحالة انفصال الانسان عن تراثه وحضارته . وتطبيقا لهذه الفكرة لايحق البدال متعة فى معاشرته الجنسية لسيدة نمسوية ، كما لاتتحقق للمرأة تلك المتعة بمعاشرتها للرجل . فكلاهما كان يعاشر زوجه : المصرى يعاشر زوجته المصرية ، والنمسوية تعاشر زوجها النمسوى . ويبدو أن المؤلف متأثر بتوفيق الحكيم فى روايته " عصفور من الشرق " ، ويمكن أن يدخل تحت هذا النوع أيضا قصة " البارد " التى تهدف الى تصوير مايملكه الانسان من قوى خارقة فى ساعة الخطر . والنوع الثالث : يمثل أفكارا لصلها متأثرة باتجاه العبث ، وتصور عجز الانسان حيال الموت ، وقد عالجه فى قصة " انتصار الهزيمة " ، كما سبق أن عالجة فى " خمس ساعات " .

وهكذا نلاحظ أن بعض قصص هذه المجموعة ، امتداد للاتجاه الواقعى السابق فى حين أن بعضها الآخر يمثل اتجاها جديدا لديه .

ونلتقى بعد المجموعة السابقة ، بمجموعة " آخر الدنيا " سنة ١٩٦١ ، ولايزال المؤلف يلتزم فيها بمنهجه الواقعى ، ولكنه يناقش موضوعات جديدة ، مثل مشكلة الحرية ، التى تعبر عنها بوضوح قصة " الاحرار " والتى ناقشها أيضا فى مسرحية " الفرافير " التى قدمها للمسرح عام ١٩٦٤ (١) " ، كموضوع علاقة الرجل والمرأة فى " السيارة " ، باعتباره موضوعا يمثل علاقة انسانية لاصلة لها بمشكلات المجتمع . وهى فكرة كان قد ناقشها فى " لعبة البيت " . ونلاحظ أن نغمة الالتزام تخف لديه بشكل واضح فيما عدا قصة " شىء يجنن " التى تصور معاناة المساجين من خلال الترف الذى تعيشه كاية المأمور وزوجته .

ويظهر لديه كذلك ميل الى تقديم نموذج شاذ ، أو غريب ، يضفى عليه مجموعة من الفضائل والنقائض فى آن واحد من خلال هامة المرح ، ويمثل هذا النموذج

---

(١) رجاء النقاش ، مقدمة صغير أمام الستار ، مرجع سبق ذكره ص ٥٧

أحمد المقلة في " أحمد المجلس البلدي " . ونجد لذلك مناقشة لمفهوم العيب والحرام بطريقة غير مباشرة في قصة " الشيخ شيخة " ويطالبها دوما بناقص التكوين ، ويكون لهذه الصفات أثرها على تطور الحدث ، وفي مقتل البطل فيما بعد . ويتشابه سلوك أهل القرية تجاه المشوه ، مع سلوك أهل التفتيش في " الحرام " من اللقيط . حيث يتملكهم الخوف من أن يكون " الشيخ محمد " يعني كل مايدور حوله وفيهم . تماما مثلما خشي كثير من سكان التفتيش أن يكون اللقيط ابنا لاحدى نسائهم أو بناتهم .

وتنتهي المجموعة بقصة طويلة هي " الغريب " ، ويرى بعض الدارسين أنها رواية (١) . وتقدم لنا مجربا يضفي عليه المؤلف لمسات انسانية نبيلة . فهو يعطف على مجربي الريف لما يمثلونه من ايجابية ، ويربط بين ظروف حياتهم وبين نظام الحكم الفاسد . ومما تجدر الاشارة اليه أن هذه المجموعة خالية من الرمز .

وتشترك مجموعة "لغة الآي آي " ١٩٦٦ (٢) مع المجموعة السابقة ، في أنها تعالج هموما انسانية عامة ، وفي أنها تقدم بعض النماذج الشاذة ، التي يصور من خلالها مواقفه التقدمية . كما تتضح ثقته في الطاقة الكامنة من قصة " معاهدة سيناء " ، ولكن الهموم النفسية تطغى على الهموم الاقتصادية للشخصيات . ومن ثم نجد تصويرا بارعا لمشاعر السجين ، الذي يحس احساسا يقينيا بأن زوجته قد تغيرت وذلك في قصة " هذه المرة " . وتصور قصة " لأن القيامة لاتقوم " مشاعر صبي يحرص أن أمه على صلة بصديق يضاجعها ليلا ، ومع أنه يكون متيقظا تماما عندئذ ، فانه لايستطيع الاحتجاج على ذلك . ويصور المؤلف أثر ذلك على نفسية الطفل في بيئته

(١) صبري حافظ ، مجلة الموقف الأدبي ، مرجع سبق ذكره ص ٧٦ ، حيث يعتبر " الغريب " و " العسكري الأسود " ، و " السيدة فينا " روايات قصيرة بالرغم من أنها جميعا قصص قصيرة غاية في الوضوح .

(٢) انظر مجلة المجلة العدد ١٦٥ سبتمبر ١٩٧٠ ص ٥٠ـ٥١ حيث نجد كلاما غير مفهوم لعبد الرحمن أبو عوف عن تطور فن يوسف ادريس في مجموعة "لغة الآي آي" و " التداهة " وانظر أيضا ص ٥١ حيث تجد مفاهيم للاسطورة والواقعية غير واضحة ، كما يتحدث في ص ٥٣ من المرجع نفسه عن قصة " الخدعة " ، وغيرها من القصص الرمزية .

الخارجية حيث يسمل " صبيا " فى " جراج " .

وقد تصور بعض الباحثين لهذه المجموعة القصصية مؤكدين على تأصلها الفكرى والتجديدى . فالدكتور شكرى محمد عياد يؤرخ بها لمرحلة جديدة يهتدى اليهـــا المؤلف بعد التجريب المستمر . وكأنه " .... كان يجرب لعله يهتدى الى اسلوب جديد . فمن الواضح أن رؤياه قد تغيرت أو أنها آخذة فى التغير . وأن الأسلـــوب الملحمى لم يعد صالحا للتعبير عنها . يجرب الكاتب هذا الأسلوب (كأنما ليتأكـد) ثم يعود الى تجربة الأسلوب الواقعى فى " الزوار " (١) .

ثم يعقب على ذلك موضحا بقوله : " ان الأزمة الداخلية للانسان — أكثـــر من انتصاراته — هى التى تشغل يوسف ادريس فى أعماله الاخيرة . وقصة العنـــوان " لغة الآى آى " هى تعبير عن اصطدام الرؤيا الملحمية برؤيا الأزمة . أو لنقل بالرؤيا الحديثة . لأن الأدب الحديث والفن الحديث بعامة تسيطر عليهما هذه الرؤيـــة نفسها . وهى العامل الرئيسى فيما نقرؤه أو نقرأ عنه من تجريب دائم فى التكنيك (٢) .

لقد كانت تلك المجموعة — فى بعض قصصها — بداية تجريب التكنيك الحديث عند المؤلف . وقد يكون هذا التجريب هو المقصود فى تلك المقارنة التى يعقدهـــا فؤاد دواره بين نجيب محفوظ ويوسف ادريس . فأولهما : " يتميز باحكام البناء الفنى وغلبة الطابع الفكرى على قصصه . والآخر هو أنبغ تلاميذ مدرسة " تشيكوف " . فـــى أدبنا القصصى الحديث ... وان لهرت عليه أخيرا أعراض اعتمامات فكرية واضحـــة فى " لغة الآى آى " ... " (٣) .

ويصور رجاء النقاش تجاوز يوسف ادريس للمرحلة الواقعية الى معالجة مشاكـــل فلسفية بقوله : " .... ولأنه فنان كبير لم يستطع أن يتوقف عند هذه الحدود . بـــل

---

(١) شكرى محمد عياد . تجارب فى الأدب والنقد . مرجع سبق ذكره ص ٢٦٠—٢٦١

(٢) شكرى محمد عياد . المرجع السابق . ص ٢٦١

(٣) فؤاد دواره . فى القصة القصيرة . الآداب كتاب العدد ٦٢٧ سنة ١٩٦٦ ص ١١

تجاوزنا الآن الى مناقشة المشكلة الفلسفية للانسان .. مشكلة المصير الانسانى ، مشكلة العلاقة بين الانسان والعالم وغير ذلك من المشاكل الفلسفية الأساسية التى تواجه الانسان فى كل العصور .. " (١)

ويورد رجاء النقاش الأسباب التى دفعت بيوسف ادريس الى هذا الاتجاه الجديد ، ويردها الى سبب سياسى . فقد رأى أن ثورة ١٩٥٢ فرضت على الفنان أوضاعا جديدة ، فبعد أن كان الأدب قبلها يعبر عن أوضاع اجتماعية فاسدة ، ويدعو الى تغييرها ، قامت الثورة بتغيير تلك الأوضاع ، واتجهت نحو تحقيق العدالة الاجتماعية (٢) . ولم يعد الفنان : " ... يستطيع أن يكتفى بعملية " التبشير " بالثورة ، بعد أن قامت الثورة فعلا .. ان هذا النوع من " التبشير " لم يعد له مبرر والثورة قائمة تعمل على تغيير الأوضاع القديمة الفاسدة — لقد أصبح على الفنان أن يبحث عن أفق جديد ليعبر عنه .. " (٣) .

وهنا يثار سؤال آخر : وهو كيف واجه الكتاب الآخرون مثل هذا الموقف أيضا ؟ ويجيب رجاء النقاش على هذا السؤال بقوله : " وقد واجه نجيب محفوظ هذه المشكلة ، واستطاع أن ينتقل بأدبه ، الى مرحلة جديدة هى التى تمثلها رواياته الأخيرة ، وتسلم هذه الروايات تناقش مشاكل انسانية رئيسية عامة .. تناقش مشكلة مصير الانسان ، وسر وجوده ، وموقفه من الخير والشر والسعادة والشقاء ، انها روايات فلسفية ، بقدر ما كانت رواياته السابقة روايات اجتماعية وهذا التحول الذى حدث فى أدب نجيب محفوظ حدث أيضا فى أدب فنان كبير آخر هو يوسف ادريس فمنذ سنوات ويوسف ادريس يصور فى كل المشاكل الفلسفية للانسان ، ويحاول أن يعبر عن هذه المشاكل .. " (٤) . وشبيه بالتحليل السابق ، تفسير باحث آخر لاتجاه نجيب محفوظ اتجاها جديدا فى تكنيك الرواية ، عندما يقول : " ولكن نشوب ثورة

---

(١) رجاء النقاش ، مقدمة صغيرة أمام الستار ، مرجع سبق ذكره ص ٥٦ وانظر أيضا ص ٥٧ .

(٢) ، (٣) المرجع السابق ص ٥٥

(٤) رجاء النقاش ، مقدمة أمام الستار ، مرجع سبق ذكره ص ٥٥ ، ٥٦ .

يوليو ١٩٥٢ وضع الكاتب العظيم في مأزق . فقد تحققت الثورة على أيد لا هي باليمين ولا هي باليسار وتضاربت مواقف اليمين واليسار من الثورة . ووقف الكاتب صامتا فقد حققت الثورة كل أفكاره . وكان في جعبته روايتان في تحريك الثورة والبطل الثوري . ولكن قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كحقيقة ثورية جديدة جعلته يغلق باب الثورة والبطل الثوري ويشعر بأن ما أراده قد تحقق ، وأخذ يسوق رواياته على نحو آخر .. (١)

والواقع أن نجيب محفوظ هو سيد ادريس قد استخدما الرمز في القصة القصيرة قبل ذلك . وأن الأخير — وهو موضوع دراستنا — قد بدأ يجرب الأسلوب الرمزي منذ وقت مبكر . ولكن التوسع في الرمز يتضح عند يوسف ادريس منذ ١٩٦٦ أي قبل " النكسة " التي حلت بجيش مصر في عام ١٩٦٧ . وذلك في مجموعته " لغة الآي آي " التي نتحدث عنها . ويمكننا أن نجعلها لذلك ، بداية المرحلة الرمزية عنده .

المرحلة الرمزية :

وهذه المرحلة لا تعني تخليه عن الأسلوب الواقعي بل ولا تكون مبالغين اذا قلنا أن أعلم ما كتبه يوسف ادريس كتبه بالأسلوب الواقعي وقد ذكرت أن مجموعة " لغة الآي آي " يمكن أن تكون بداية تلك المرحلة الرمزية لأننا نجد بها أربع قصص رمزية هي " قصة ذي النون التحيل " ، و " اللمبة " ، و " الاورلي " وتمثل هذه القصص رغبة الكاتب في التجديد والتجريد مما كما تمثل الرغبة في معالجة قضايا فكرية أو كلية ، وربما كان الرمز قناعا يختفي خلفه المؤلف ، ليتمكن من التعبير عن أفكار لا يستطيع التعبير عنها صراحة . وقد زاد من غموض هذا الرمز الحرص الشديد على التخفي ، مما يجعل مضامين القصص المسماة يحير العقول والأفهام .

وتتحدث الدكتورة نور شريف عن هذه المجموعة مشيرة بها ، ومحددة تاريخها ،

(١) أحمد محمد عطية ، مع نجيب محفوظ ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧١ ص ٥٢ وانظر محمد عبد الحليم عبد الله ، لقاء بين جيلين ، طابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، كتاب الاذاعة والتليفزيون ، رقم ١٠ ، سنة ١٩٧٣ ص ٥٢ ، حيث يقرر يحيى حقي أفكارا قريبة جدا من هذه الافكار ويرجع تاريخها الى ابريل ١٩٦٩ .

فتقول : " يحتوى المجلد على اثنتى عشرة قصة كتبت فى فترة تمتد عشر سنوات ويرجع تاريخ قصة " الورقة بصفرة " ، وهى أقدم هذه القصص الى سنة ١٩٥٧ كما كتبت " الأورلى " ، وهى أكثر هذه القصص حداثة ، فى سنة ١٩٦٥ ، وقد كتبت هذه القصص فى الفترة من ١٩٦٢ — ١٩٦٥ ، فيما عدا ثلاثا أو أربعا من قصصها . وهذه القصص الأكثر حداثة نسبيا هى التى تظهر يوسف ادريس الذى ولد سنة ١٩٢٧ فى أحسن حالاته ، انها تكشف عن فنان قد تطور بشكل جدير بالتأمل ، نحو سبر أغوار عمق أعمق للمشاعر ، ونحو انسانية أكثر رحابة ، ونحو استاذية أكثر براعة لتكنيك أكثر احكاما فى القصة القصيرة . " (١)

وترى الدكتورة نور شريف : " أن النغمة السائدة فى هذه القصص الأكثر حداثة هى نغمة تتسم بزوال الوهم المتعلق باستغراق الانسان فى ذاته وعدم مبالاته بالآخرين . فالألم المشار اليه فى عنوان المجموعة هو الألم الجسمى والمتلى الذى يعانى من جرائه الانسان سيء الحظ ، الألم الذى يجب أن يشارك فيه غيره من زملائه الانسانيين من البشر ، ولكنه نادرا ما يفعل ذلك . انه ، علاوة على ذلك ، الالم الذى سوف يستقل نفسه من خلاله . ولا توجد الامثلة قليلة فى هذه القصص ، اذا استبعدنا السعادة القصيرة الأمد للطفل فى علاقته الحميمة بأمه أثناء براءته الأولى فى قصة " لأن النهاية لا تقوم " . (٢)

ونلتقى فى مجموعة " التداعة " ١٩٦٩ ، والتى تعتبر امتدادا لاتجاه المجموعة السابقة بوجه عام من حيث تناولها لمشاعر انسانية عامة بعيدة عن الالتزام السياسى فى النثر ، بثلاث قصص رمزية هى " المرتبة المقصرة " و " النقطة " ، و " التداعة " وان كان رمز الاخيرة جزئى ، ينتصر على العنوان . ويلعب الجنس دورا هاما فى هذه المجموعة ، ففى " العملية الكبرى " يمثل الاتصال الجنسى بين

(١) Nur Sherif, About Arabic Books, Beirut Arab University, 1970, p. 94.

(٢) Ibid, p. 94, 95.

الطبيب والممرضة حلا لعقدة القصة ، وهربا من مواجهة الموت الذى ينشب أظفاره فى المريضة ، ويمثل اللقاء الجنسى فى "البداءة" ، اللقاء بين المدينة كرمز للحضارة ، والقرية كرمز للتخلف . وقد عاتبه الدكتور أحمد هيكل عتابا رقيقا بسبب ظهور الجنس أحيانا فى قصصه بصورة صارخة وان كانت غير مقصودة لذاتها . (١)

وفى مجموعة بيت من لحم سنة ١٩٧١ ، يستمر المؤلف فى الاتجاه الواقعى ، ويقدم الى جوار ذلك خمس قصص رمزية ، أو فلسفية ، وهى " المصفور والسلك " ، و " الرحلة " ، و " الخدعة " ، و " حمال الكراسى " ، و " هى " . (٢)

ويعجز المرء عن فهم المقصود بحصر هذه القصص ، ويستطيع بشىء من التأويل الاقتراب من فهم بعضها الآخر . مثل قصة " حمال الكراسى " ، وتصل قصة " هى " والتى يتأثر فيها المؤلف بدافكا ، الى نهاية غريبة مقززة (٣) ، وتمثل تلك القصة كابوسا ثقيلا يحياه بطلها ، وليس لها موضوع محدد ، ولا حدث مترابط ، هى بحق كابوس ، وتنتمى الى الأدب الحديث الذى يعالج هموم الانسان المعاصر من خلال الواقع المجازى أو الرمزى . ويتحدث الدكتور شكرى عياد عن مرحلة التجريب التى كان الأدب العربى يمر بها بالفعل ، منذ أواسط الستينات ، فيقول : " .. وقد كان الأدب العربى يمر بالفعل منذ أواسط الستينات بمرحلة جريئة من التجريب تأثر فيها بالظروف العالمية ، والنماذج الأدبية العالمية ، تأثرا لا يقل ، ان لم يزد ، عن تأثره بالظروف المباشرة المحيطة به ، ومن المحقق على كل حال أنه كان ينسلخ بعنف عن الاشكال الأدبية السائدة ، التماسا لتعبير جديد . " (٤)

وارتبط يوسف ادريس بالاتجاه السائد فى مصر والذى كان يعمل جاهدا على التجديد فى وسائل التعبير المختلفة ، ومنها الفن القصصى ، يؤكد أن الأدب المصرى كان يمر بمرحلة تحول ، كما يؤكد أنه كان يتأثر فى التجارب الأجنبية الوافدة

---

(١) د . أحمد هيكل ، مجلة الهلال ، مرجع سبق ذكره ص ١٠٨ ، ١٠٩

(٢) سوف نتعرض لهذه القصص بالتفصيل فى الفصل الخاص بالرمز عند المؤلف .

(٣) يدعى البطل لمقابلة سيدة ، ويعد أن يمضى فى سبيل لقائها الأحوال ، وفى مباشرتها جنسيا يكتشف أنه يباشر رجلا فاجر الشذوذ .

(٤) د . شكرى محمد عياد ، الأدب فى عالم متغير ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ ص ١٤٧ .

محاولا أن يستفيد منها بتطويعها للتعبير المصرى عن التجارب الانسانية .

والواقع أن المؤلف رغم تجريبه ، ضمن الاطار العام للتجريب الأوسع الساعد عالج تجارب واقعية ، تتناول قضايا انسانية عامة ، كالخيانة الزوجية فى " على ورق سيلوفان " . ولم تكن مثل تلك التجارب جديدة عليه فقد سبق له أن عالجها فى قصة " أكبر الكبائر " ، ولكن علاجه لها هنا أكثر نضجا . وبأسلوب فنى مختلف ، وهو أسلوب " تيار الوعى " الذى يقدم من خلاله مشاعر زوجة الجراح الشهير .

غير أننا يجب أن نتوقف قليلا عند موضوع " السقوط " عنده ، لأنه موضوع متكرر ، نراه فى " قاع المدينة " ١٩٥٨ ، فى " الحرام " ١٩٥٩ ، وفى " حادثة شرف " ١٩٥٩ وفى " السيدة فينا " مجموعة " العسكرى الأسود " ١٩٦٢ وفى رواية " العيب " ١٩٦٢ وفى " الستارة " والضريب مجموعة آخر الدنيا ، وفى عنده المرة فى مجموعة " لغة الآى آى " وفى " الخداعة " ، و " العملية الكبرى " ، و " دستور .. ياسيدة " مجموعة الخداعة ١٩٦٩ ، وفى " بيت من لحم " ، و " أكان لابد يا ليلى أن تضيئى النور " . ويلاحظ أن السقوط عنده يمثل حتمية قدرية فى بعض الأحيان مما يقربه من زولا ، ويبعده عن اتجاه الواقعيين الى حد ما . وتتضح هذه الحتمية فى قصة " الخداعة " حيث تشعر المرأة أنها ستسقط لا محالة . فهى رغم تجنبها للأفندى ، تشعر بأن لحظة السقوط آتية لا ريب فيها . مما لا يتيح لها فرصة الحركة الحرة . ومما يجعلها تستسلم للأفندى ، وان كان ذلك الاستسلام يتم رغما عنها . ولا تسقط المرأة عنده بارادتها ، الا نادرا ، بينما يغلب على السقوط أنه نوع من الاغتصاب . يظهر ذلك فى قاع المدينة حيث تسقط " شهرت " مكرهة بعد أن حاول المستشار اغواءها مرارا . ولكنها تحترف الدعارة بعد ذلك ، من تلقاء نفسها تحت وطأة الظروف الاقتصادية السيئة التى تمر بها .

وتسقط " عزيزة " فى رواية " الحرام " مصادفة ، ورغم ارادتها ، بين أحضان محمد بن شرين الذى تقاومه مقاومة عنيفة ، عندما أراد السلطان عليها أول مرة ، ولكنها تستسلم له فى المرة الثانية . وتقاوم غالم فى " حادثة شرف " غريب ، ولكن المجتمع الفضولى المتطفل المحيط بها يهدر كرامتها ، ويدفعها الى السقوط . وتكون " سناء " فى " العيب " شخصية متماسكة ومثالية ، ولكن الظروف المحيطة بها تدفعها الى

السقوط دفعا ، أو بمبارة أدق تدفعها الى الارتطام دفعا ، فما تعيشه من أزمة اقتصادية ، وعلاقة غير طبيعية في العمل مع زملائها ، وزميلاتها ، يدفعها في النهاية الى الارتطام ثم السقوط ، لأنها تريد أن تتشبه بهم في فسادهم وسقوطهم وانحرافهم وتتضح الحتمية الطبيعية في سقوطها ، وكأن المؤلف يقرر أن مثل تلك الدروب تؤدي حتما الى السقوط .

وفي " بيت من لحم " نلاحظ أن سقوط الفتاة " الوسلى " يعد سلوكا طبيعيا في مثل ظروفها الاقتصادية والاجتماعية ، أسرة تعيش في غرفة واحدة ، وهي مكونة من الأم وبناتها الثلاث اللاتي غادرهن تيار الزواج ، وتتزوج الأم من شاب " أعمى " وتكون مباشرتهما الجنسية هي وزوجها ، متحفظة أول الأمر ، وتتم في تستر واستحياء ولكن ذلك التستر والحياء لا يدوم طويلا ، اذ لا تلبث المرأة التي حرمت من الجنس طويلا ، هي تسترتها ، فلا تتردد في مضاجعة الزوج على مسمع من الفتيات ، وربما على مرأى منهن ، مما يؤدي الى سقوط الفتاة الوسلى التي تشاغل الام مستغلة " عمى " الرجل وتعاشره جنسيا ، وتعلم الأم ولكنها تلقب موتقا في غاية الغرابة ، عندما تقرر أن تشارك بناتها في معاشرة زوجها الكفيف ، وهذا السلوك يمثل حتمية طبيعية كذلك ، لأن سلوك المرأة هنا يخالف الطبيعة البشرية ، وهذا يذكرنا بموقف الأخت الكبرى في " رواية زولا " الأرض " من أختها الصغرى ، حيث تركت زوجها يطارد بناتها على مرأى ومسمع منها ، دون أن ترى في ذلك عدوانا على حقها كأنثى ، متزوجة من رجل ، لا تسمح لامرأة أخرى أن تشارك اياه ، بل والغريب أن تطلب الى أختها أن تستجيب له .

ومع ذلك ، فان قصة " بيت من لحم " ترمز الى موقف آخر ، يكون الجنس وسيلة لتحقيقه ، فعندما صدرت المجموعة " بيت من لحم " سنة ١٩٧١ ، كانت تمثل نقد الصمت الشعب ازاء الخطأ ، أو الأوضاع الفاسدة ، وفي " ستويزم " يستخدم المؤلف العدوان الجنسي على السيدة في سيارة الأتوبيس ، للكشف عن عيب اجتماعي يتمثل في السكوت على الخطأ ، وبباركه وحمايته بل وعقاب من يحتج عليه .

وفي قصة " أكان لابد ياليلى أن تضيئي النور " نلاحظ ما يمكن أن يكون رمزا أيضا في موقف سكان حي البالنية ، الذين لم يقيموا الصلاة أبدا عندما تركهم

الامام ساجدين وصعد الى غرفة " ليلى " ليتصل بها جنسيا • ولكنها تخيب أمله وترده ردا قبيحا • وربما قصد المؤلف بحي الباطنية • قصدا أكثر دلالة وتوسعا • وقصد بالواعظ رمزا • وكذلك بليلى • ليعبر من رؤيا نقدية سياسية اجتماعية •

وهكذا يلعب الجنس عنده • دورا هاما في تعميق رؤيته الاجتماعية والفنية • وقد يتخذ الجنس أداة لهدم كل قداسة تحيط بالقيم الاجتماعية السائدة • التي يراها تتنافى مع روح العصر • ففي رواية " الحرام " مثلا • يكون تعرية أخلاق نساء القرية — بوجه خاص — من كل قيمة شريفة • وبالذات فيما يتعلق بالعفة تعريضا بموقفهن من أزواجهن " عزيزة " التي ثاروا عليها • وكأنها ارتكبت جرما لم يرتكبنه هن من أزواجهن • ومن ثم يعرى خلقهن على لسان أحمد سلطان الذي يعلن أنه كان على علاقة بكثير من نساء القرية الأحياء • بل والأموات •

فهل يعني هذا أن يوسف ادريس كاتب غير أخلاقي • أن أن هذا يعني أنه كاتب متسامح • يعامل الساقطات • والساقطين • بروح من التسامح والتفهم وربما الحب •

وهكذا نلاحظ دور الجنس عنده • ونجد دورا عاما يصوره الدكتور أحمد هيكل بقوله " فيوسف ادريس ... يؤمن بما للجنس من فاعلية • بل من جبرية تشترك مع قوى أخرى في توجيه الانسان وتشكيل سلوكه • بل في ارغامه أحيانا وجبره على بعض الأمور ومن هنا نرى الكاتب كثيرا ما تصلح أعماله — وبخاصة القصصية — صبغة جنسية صارخة • حيث يتخذ من عنصر الجنس محورا أساسيا تدور حوله القصة • أو محركا رئيسيا تتدفع به الشخصيات فيها • وكثيرا ما يكون ذلك لا بهدف التحليل والتعليل ورد المسببات الى الاسباب • وانما يكون بهدف الرمز أو الاسقاط • أو رسم مسار لموضوعي لما يريد الفنان أن يقول عن أمر بعيد كل البعد عن موضوع الجنس • ولهذا ولذاته يجب أن يكون مفهوما أن يوسف ادريس لا يستخدم عنصر الجنس — برغم اتضاحه في قصصه — استخداما ساذجا أو ترفيهيا أو تجاريا كما يفعل البعض • وانما هو يستخدم الجنس استخداما علميا • حيث يوظفه لاستكمال تحليل نوازع النفس الانسانية في موقف ما • وأما لرسم صورة ثقافية صارخة في مقام التعريض بصورة أخرى

مشابهة تستحق أن يضرب المثل لها أو يرمز اليها بصورة أكثر حدة واثارة . " (١)

والواقع أن استخدام يوسف ادريس للجنس استخدام غني بارع ، وهو يلتفت اليه ويستغله منذ مجموعته الاولى أرخص ليالي ١٩٥٤ ، وهو فيها " يصور القناع الجنسي عند تلك الفئات المحرومة ، كانعكاس للضياع الاجتماعي " (٢) فالعلاقة بين عبد الكريم بطل قصة " أرخص ليالي " : " تعبير تعويضا عن الملل وتعبيرا تاسيا عن أنه لا يوجد شيء آخر ، فبينما يفتقر المرء أن العلاقة بينه وبين الأنثى مصدر متعة مشتركة ، يضطر تحت وطأة الضغط الاجتماعي أن يتحول بها الى " مخدر " من جانبه ، والى " واجب " زوجي من جانب المرأة ، تؤديه بحركة آلية ، وتبتعد بها العلاقة تماما عن المستوى الانساني ، لانهما يعيشان أصلا دون هذا المستوى(٣) . "

وفي قصة " لأن الحياة لا تنام " ، يهدف الى الرمز فالقصة " صورة واضحة " الا أن الرمز فيها لا يخفى (٤) " . كما يرى الدكتور أحمد هيكل فيما يجري في قصة "بيت من لحم" رمزا أيضا : فالقصة — رأيه — يمكن أن تكون تجسيما رمزيا لجريمة السكوت أو الدعوة على الخطأ الكبير وعدم مواجهته (٥) . مما يدل على أن القصة يراد لها أن تعبر عن شيء آخر ، أكثر من مجرد تصوير وقائع مادية ، من خلال الجنس.

ويبدو أن الكاتب قد تحول الى فن من السخط على موقف الناس من الواقع المحيط بهم ، ومن ثم تتعدد الاشارات في قصصه المجموعة الى لا مبالاة الناس وتقبلهم لأي شيء مهما كان غريبا أو شاذا . بل انهم قد يتجاوزون ذلك ، الى مساعدة المخطيء على خطئه ، دون اتخاذ موقف سلبي ، وكأن الخطأ أصبح هو القاعدة ، وأن الشذوذ هو مقاومة الخطأ . ويعلق الدكتور عويس على القصة على هذا الموقف بقوله :

---

(١) د . أحمد هيكل ، مجلة الهلال ، مرجع سبق ذكره ص ١٠٨ ، ١٠٩ .
(٢) غالي شكري ، أزمة الجنس في القصة العربية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ ص ٢٤٦ .
(٣) المرجع السابق ص ٢٤٣ ، وانظر توضيحا آخر لأسلوب ادريس في علاج الجنس ص ١٤٤
(٤) شكري عياد ، تجارب في الأدب والنقد ، مرجع سبق ذكره ص ٢٦١ .
(٥) د . أحمد هيكل ، مجلة الهلال ، مرجع سبق ذكره ص ١١٣ .

" ... الناشر أن الست دى كانت آخر واحدة تشد وتستغيث . وأنا كنت آخر أحمق يقول أنا شفت يعنى كانت آخر علقه . دلوقتى تركب ٩٩٩ أو غيره تلاقى كله تمام . اللمبة بتشتم فى صمت . ولا أحد يخرج على قواعدنا . والقاعدة انك ماتشوفش واذا شفت كانك ماشفتش . واذا حصل لغيرك مالكش دعوة . وحتى اذا حصل لك انت ولا كانه حصل لك . حل عينك مركدة . " (١)

وتبدو الدراسة التطورية للقصة القصيرة عند المؤلف تمشى منذ البداية أن بعض من تناولوا هذه القصص بالدراسة . قد أسرفوا فى اصدار أحكام نقدية كثيرة عليها . لاتستند الى دراسة نصية كافية . كما أن بعضهم قد جانبه التوفيق فى التفسير والتقويم فأصبحنا نواجه بعبارات مثل " التهر السياسى والميتافيزيقى " (٢) وهى عبارة تفقد مضمونها عند ما نقرؤها على عمل من الأعمال القصصية وهى قصة (٥ ساعات) . مجموعة أرخص الليالى " ١٩٥٤ . بل ان الرؤية الفنية بكاملها فى هذه المجموعة توصف بأنها " رؤية كابوسية " (٣) رغم أن المؤلف كان فى بداية حياته الأدبية . وكان واقعيا من قمة رأسه حتى أخمص قدميه . وقد يفسر مصطلح من المصطلحات النقدية جانبا من قصة . تفسيرا صحيحا . ولكنه لا يكفى لتفسير الجوانب الأخرى . ومن الأمثلة على ذلك تفسير أحد النقاد لقصة " بصره " بقوله : " أما فى (بصره) فان الهزيمة تعود الى عوامل اجتماعية صرفة ... الى تشدقهم بطليها مليم وحموده للنجاح والتحقق . والى رغبتهم (كذا) فى لمس عزائمهم (كذا) اليومية الصغيرة . (وأحلامهم) اليومية الصغيرة . (وفشلهم) اليومى المتكرر فى نمر كبير .. حتى ولو كان مجرد نمر فى لمبة النوتاسينة ... وتستمر المحاولة حتى الصباح دون ماجدوى لا أحد منهم يريد أن يترك للثانى فرصة تحقيق نصره الذاتى على حسابه ويستمر الاثنان فى محاولة مستميته للهرب من هذا الواقع حتى الصباح الذى يردهم بالموعد الى واقعهم الكابى من جديد . ويكرس بالموعد هزيمتهم . " (٤) .

---

(١) يوسف ادريس . بيت من لحم . دار العودة . بيروت . د . ت ص ١١٧

(٢) صبرى حافظ . قضايا العالم الآخر عند يوسف ادريس . الموقف الأدبى العدد ٩ . كانون الثانى ١٩٧٤ ص ٦٩

(٣) المرجع السابق ص ٦٣

(٤) المرجع السابق ص ٦٩ .

ولكن هذا التفسير يشغل — رغم أنه صحيح في بيان الأسباب التي تدفع "مليم" وزميله الى المقهى للعب ، رغم يؤسهما — أهم ركن في بناء هذه القصة وهو دور "المعلم" صاحب المقهى ، في استغلالهما ، وأمثالهما من البائسين من رواد المقهى .

ومن المعروف أن الميل الى الرمز والتجريد كان جزءا من حركة واسعة في الأدب المعاصر في القصص والمسرحي ، والسعي ، أرادت أن تجدد من خلال التجريد والرمز ، واستخدام التكنيك الغربي ، المستحصل عند الوجوديين والسيكولوجيين وكتاب اللامعقول ، وليس يوسف ادريس بطبيعة الحال منفصلا عن هذه الحركة ، كما رأينا فقد أخذ اتجاه المسرح يغريه منذ وقت مبكر جدا في قصة "٥ ساعات" التي يصور فيها سقوط أحد الضباط الوطنيين برصاص البوليس السياسي ، وفي ظني أن هذا الضابط هو الضابط عبد القادر طه ، الذي شغلت الصحف والمجلات بالحديث عن مقتله بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ، أو على الأقل لعل القصة مستوحاة من حادث اغتياله وتحمل القصة ، الى جوار هدفها السياسي ، بعض الأصداء الوجودية ، التي ترى أن الحياة عبث ، ونحن نعرف أن "الموت" كان من أسباب وجود الفلسفة العبثية ، وقد كانت "الصالفة الأولية" التي تعد لي مفتاح وعي كامي بالعبث : اعتقاده أنه بما أن كل الرجال يجب أن يموتوا في النهاية ، يكون الوجود الانساني لا معنى له كلية . وتمدنا الصالفة الثانوية بأساس عقيدة كامي الأخلاقية : عقيدته بأن الرجال الذين يقاتلون معا ضد عدو مشترك ، حتى ولو كانوا يحاربون معركة خاسرة ، يمكنهم أن يعطوا لحياتهم معنى ما ، وأن يحققوا معنى للتضامن البشري ." (١)

ولكن هذا التأثر العبثي ليس الا مجرد أصداء ، وتتمثل في موقف الراوي وحيرته وزملائه من تقاعسهم في انقاذ الضابط الشاب ، رغم كل الجهود المضنية التي بذلوها . يقول الراوي : " وجال بخاطري أن أعانق زميلي وأعم ما في صدري الى

(١) Germain Brée and Margaret Guiton, The French Novel Aharbinger Book/ Harcourt, Brace & World Inc., New York and Burligame, 1962, p. 223, 224.

ما في صدره ، وأخفى ما أحس به من خجل ازاء فشلنا أمام الموت ، أخفيه فيما يحس به من خجل ... " . (١) فالخجل بسبب العجز أمام الموت هو موقف عبثي ، الا أن هذا الموقف عندنا لا يمثل صلب التجربة التي تقصد بها أن تكون تجربة دعائية بعد قيام الثورة . ومن ثم فهي تجربة غير ذات قيمة فنية كبيرة لانها تكاد أن تكون تصويرا حرفيا لمحاولة انقاذ أحد المصابين يرويها الطبيب ملم بكل هذه التفاصيل التي يسردها الماما جيدا . وقد كان لمهنة الكاتب أثرها على اهتمامه بكثير من الموضوعات المتصلة بالطب وبالجراحة بوجه خاص .

أما في " العملية الكبرى " مجموعة الدعاعة ١٩٦٩ ، فالأمر جد مختلف . فموقف الراوي هنا موقف عبثي ، يتضح من قوله مصورا موقف الطبيب الذي كان يراقب المرأة المحتضرة : " .... وزحف استخفافه ليشمل ذلك الشيء السخيف تماما ، المضحك جدا ، الموت ، الذي ربما يبدو مأساويا رهيبا حين تسمعه كخبر ابن لحالته وتدرك في وضعة أن غدنا الحي قد مات وانتهى ، أما حين يصبح الموت حدثا يدور أمامك ، ويمثله ، وتنتظر أن ينتهي فلا تبدو له نهاية ، حين يصبح لحالة يتكرر وداعة التكرر تذهب رهبته تماما وتصبح شيئا كالحياة التي لا معنى لها وأقصى ماتشعر به حينذاك أن تحس بالملل ... " . (٢) .

وهذه الحيرة أمام الموت ، والعدم أو خلو الحياة من المعنى ، من أركان فلسفة العبث كما ذكرنا . ولكن هذه المواقف في قصص المؤلف ، ما هي الا أصداء لا ترقى الى الفلسفة المتكاملة ، في عمل يريد له المؤلف أن يصور معاناة الفقير الذي أصبح على يد أستاذ الجراحة كثير من ثمار التجارب ، لاتراعي آدميته ، ولا كرامته كبشر . ومع هذا أيضا فالقصة مبنية على عدم منطقية الحياة ، ولا منطقية السلوك البشري ، فقد كان المنطق يهيب بالطبيب والممرضة أن يحترما الموت ، وقد كان المنطق يقتضي أن الطبيب الجاد ، والممرضة الزاهدة ، التي سبق أن لقنت أحد الأطباء درسا قاسيا ، لأنه لمسها ، ينبغي أن يلزما جانب الوقار والحشمة ، ولكن

---

(١) أرخص الليالي دار العودة بيروت ، د . ت ، ص ٧٧

(٢) يوسف ادريس الدعاعة ، روايات الهلال ، العدد ٢٤٩ سنة ١٩٦٩ ص ١١٦ .

عدم الشاق ، أو انعدامه ، يجعلهما يتجردان بسهولة من ملابسهما ويمارسان الجنس على مقربة من المرأة المحتضرة ، ودون أن يؤثر ذلك على استمتاعهما . وفي قصة " اللعبة " يصور الكاتب عبثية الحياة ، فكل ما فيها لا يعدو بريقا كاذبا كبريق السلعة التي يحملها الرجل ليخدع بها الرواد . وصراع الانسان في الحياة ليس الا صراعا لا طائل تحته . (١)

هل الأورلي أيضا قصة عبثية ؟ هل تربطها صلة بقصة " اللعبة " ؟ في اللعبة لم يستطع البطل أن يطلق السلعة ذات البريق ، رغم ما بذله من مال وجهد ، وانتهى كما بدأ . وفي الأورلي ، وجد البطل " عبده " الذي كان يبحث عنه ، بعد أن سرق نقوده ، ولكنه عندما فتشه لم يجد معه شيئا بل اكتشف أن يعيش بلا جيوب ، مفلوج الأورلي . يبدو لي أن هناك صلة بينهما ، وتتمثل هذه الصلة في تصوير بؤس الانسان وضياعه في المجتمع الحديث ، وفي عبثية الحياة ، وان كانت فكرة العبث غير مجسدة جيدا في الأورلي .

ويتضح العبث في قصة " هي " التي يفاجأ بطلها بعد طول سعي وكفاح وانتظار وجوع وعري ، وتعرض للحر والبرد والحرمان ، أنه كان يجري خلف سراب ، وأنه بالاضافة الى ذلك محكوم عليه بالقذارة غير أن هذه القصة ترتبط ، وواقعية الكابوس أكثر من ارتباطها بالعبث .

كما نجد أثر الاتجاه الوجودي لدى المؤلف متمثلا في الاغتراب الذي يشعر به الدكتور الحديدي في " لغة الآي آي " ، فبطلها الذي حقق أمله وحلمه بالوصول الى أرقى مراكز الدولة يشعر بأنه غريب عما حوله ، بل يشعر أنه ميت بين أموات : " لعنت أنكم تسيرون في الطريق العادي ، لطريق الندامة .. وأن الطريق الاسرع ، هو طريق السلامة ، هو الطريق والنتيجة أني مت من زمن وللتم أنتم أحياء .. أنا جثة أتتم نفسي أنني أنا الذي أزور عن الناس ، في حين أنهم هم الذين يزورون عني ، وما جاجتهم الى جثة ، حتى زوجتي وابني أحس أنهما لا يطيقان رائحتي .. أنا أريد

(١) يوسف ادريس — لغة الآي آي " ، دار الطليعة ، بيروت ص ١٠١ — ١٠٩

العودة يافهمى • أريد البداية من جديد ... "[١] •

هذه هى أهم ملامح تطور الكاتب ولن تتضح هذه الملامح الا من خلال الدراسة الفنية لقصصه • كالحبكة • ورسم الشخصية • والرمز وغيرها • وهو ما سنفصله فى الفصول التالية •

ومن الملاحظ أن المؤلف يميل الى نوع من المكاشفة الرامزة حتى فى أكثر المواقف مأسوية • وهى سمة ثابتة لديه فى تأليف الرواية والقصة القصيرة • كما أن المؤلف استفاد من دراسته الطبية فى تناول كثير من الموضوعات والتجارب المتعلقة بخبرته تلك • وقد أشبه فى هذا الشأن الكاتب الروسى أنطون تشيكوف •

---

١) المصدر السابق ، ص ٩٨ •

الفصل الأول

الحكمة واللغة

الحبكـــة عنـــد يوســـف ادريـــس

يبدأ يوسف ادريس كثيرا من قصصه القصيرة من ذروة الحدث • وتطول القصة عادة عندما يستخدم هذا التكنيك فى بناء حبكته • ويلجأ كاتب القصة القصيرة أو الرواية عادة لاستخدام هذا التكنيك • اذا أراد أحدهم " ... أن يضع تأكيدا أقل على مجرد الأحداث • وتأكيدا أكثر على قيمة الأحداث • فعليه أن يقلب هذا الترتيب للبداية والنهاية • وذلك بكشف نتيجة القصة فى البداية • وهذا النظام المقلوب يجبر القارئ على نقل اهتمامه مما يحدث الى لماذا حدث • وكيف حدث • " (١)

ويكون تركيز القارئ — كما نرى فى النص — على الأسباب التى تقف بسببها الأحداث • وعلى الكيفية التى وقعت بها • وليس ما يريده بالقصة هو انتظاره لما يحدث بعد كما يقول فورستر • ومن ثم يكشف المؤلف سر القصة أو لغزها أو مفزاها فى وقت مبكر • أو منذ البداية • حتى يركز القارئ على الدوافع والاسباب والكيفية •

وتعد قصة " تل المدينة " (٢) ١٩٥٨ من القصص التى تقوم على ذلك البناء • أى البداية من الذروة • التى تتمثل فى ضياع ساعة القاضى • واكتشافه ذلك وهو فى قاعة المحكمة • (٣) •

وهكذا يبدأ القاضى بحثه عن الساعة • وتكون الفرصة مواتية لتقديم البطل وهو القاضى نفسه • وهو تقديم يتناوله فى ماضيه وحاضره (٤) • وفى القسم الثانى من القصة يشير اشارة مختصرة الى " شهرت " " لابد أنها " شهرت " • ثم

---

(١) R.F. Dietrich and Roger H. Sundell, op. cit., p. 49.

(٢) مجموعة تل المدينة • مرجع سبق ذكره • صدرت ١٩٥٨ •
(٣) تل المدينة • دار الكاتب العربى للطباعة والنشر • مصدر سبق ذكره ص ٢١٦
(٤) المرجع السابق ص ٢١٩ — ٢٢٧ •
(٥) المرجع نفسه ص ٢٢٨

يقدم لنا شخصية أخرى هي " ضرب " المثل ، والمستشار الخاص للقاضي والذي يستدعيه على عجل ليخبره بأن " شهرت " سرقت ساعته .

ثم يمضي المؤلف الى الحديث عنها ، وعن علاقة القاضي بها ، وهي علاقة تبدأ بالجنس وتنتهي بالملل من جانبه ، ومحاولته التخلص منها ، غير عابئ بأدوارها الخاصة وفي نفس الوقت الذي تكون هي فيه قد بلغت ذروة الانحدار والعوز وتقرر الاحتراب يكون عزم القاضي قد استقر على طردها .

وقد كان الجزء الخاص بسرقة الساعة ، وبالحديث عن شهرت من رواية الاستاذ عبد الله القاضي : يقول المؤلف " انتهى الاستاذ عبد الله من سرده وهو يخبط كفا على كف ، كانت المسألة في غاية الوضوح . شهرت أخذت الساعة لتبيعها وتدفع ثمن البلوزة بعدما رفض اقراضها ، وبعدما أحست أنه ينوي طردها . وكانت المسألة من كثرة وضوحها تدعو الى الضيق . لماذا الساعة بالذات ؟ ولما اليوم بالذات . (١) "

ثم يعود الكاتب من جديد الى النقطة التي بدأ منها حدث القصة مصورا مدى الضيق الذي أصاب القاضي من جراء سرقة الساعة ، حيث يقرر مباغتتها في منزلها مستصحبا بشرب والحاجب غرغلي .

وتبدأ الرحلة من منزل القاضي الى منزل شهرت ، وهي رحلة ذات هدف فني وفائدي اذ تستخدم للكشف عن بؤس الأحياء الشعبية وساكنيها ، في مقابلة ماركة بين تلك الأحياء الراقية ، وبين الأحياء الفقيرة . ويسترد القاضي ساعته ويعود ، ولكنه يعود مثقل الضمير ، يئن تحت وطأة الشعور بالاثم ، ومن ثم يأخذ في تنسم أخبار المرأة وعندما يراها تقف على أحد محطات الاتوبيس ، وقد أرتدت بلوزتها الجديدة ، لا يستطيع التخلص من مشاعره تلك .

وهكذا نلاحظ أن الحدث يبدأ من ذروته ، ثم يعود الى بدايته ، ثم يتطور حتى يصل الى تلك الذروة من جديد ، ثم يستكمل رحلته نحو الحل أو النهاية التي يريدها المؤلف للقصة .

---

(١) المصدر نفسه ص ٢٦٤ .

وقد كتب المؤلف في هذا الشكل عددا غير قليل من القصص الجيدة . ولكننا نجد في بعض تلك القصص ما يشبه السر أو اللغز الذي يحرص المؤلف على اخفائه ، ولا يقدمه مرة واحدة ، ولكن بالتدريج ، حتى يستطيع أن يشد قارئه ، ثم يلقي اليه به في النهاية . ففي " تاجر المدينة " نعلم أن ساعة القاضي قد فقدت ، ونظل نتابع الاحداث حتى يعثر عليها ، ويعود بها . ولكن المؤلف كعادته — دائما لا يتوقف عند هذه النهاية ، وانما يمضي بسرعة الى تصوير أثر مساعدة القاضي لسكن المرأة ويؤسها على نفسه . وهو يؤس يؤرقه ، ويسبب له الصداع .

وللشخصيات الثانوية وظيفة محددة في تلك القصة ، فهي تساعد على اضاءة جوانب الشخصية الرئيسية ، وهو القاضي " فشرب " الممثل له دور مهم في حياة القاضي ، كما يوضح سمة عامة من سمات شخصيته وهي التردد ، أو عدم القطع في الأمور بنفسه ، كما يلعب شرفلي دورا هاما في الكشف عن مدى اعتماد القاضي عليه لدرجة أنه يسأله عن ساعته الضائعة والتي لا يدخل بحثه عنها ضمن واجبات وظيفته كما أنهما — شرب والحاجب — يدفعان الأحداث الى الأمام .

ويستخدم المؤلف كل الوسائل لتصعيد الأحداث ، ولتصوير العلاقة بين القاضي وشهرت ، مصورا تطور تلك العلاقة ، حتى تنتهي بالسرقة ، وباحتراف المرأة للدعارة . ويكون سلوكها الأخير ايجابيا ، وناجما عن الأحداث السابقة ، تقدمها أعاه القاضي ، كما هيأتها لروفها الأسرية البائسة الى الاحتراف .

ولا يقطع الكاتب بأن " شهرت " هي سارقة الساعة ، حتى يعثر عليها القاضي عندها ، مما يجعل لغز القصة ، وهو من سرق الساعة يتأخر مصيره امعانا في التشويق .

واذا كان المؤلف في " تاجر المدينة " قد دخل الى حدث قصته مباشرة دون مقدمات ، ودون تمهيد ، فاننا في قصة " حادثة شرب " نجد مقدمة تمهيدية يقول فيها المؤلف : " اعتقد أنهم لا يزالون يسمون الحب هناك " العيب " . ولا بد أنهم لا يزالون أيضا يتحرجون من ذكره علانية ، ويتغامزون به ، وانما تلمحه في النظرات التائهة الحيرى ، وفي وجنات البنات حين تحمر وتخضر وتنسدل عليها الاجفان .

والعزبة كأى عزبة ، لم تكن كبيرة : بضع عشرات من البيوت المبنية بحيث تكون ظهورها الى الخارج وأبواب الدور تفتح كلها على حوش داخلى واسع ، حيث الساحة الصغيرة التى يقيمون فيها الأفراح ، ويصلتون المجول المريضة اذا ذبحت لتباع باللاشة وبالكوم . والأحداث فى العزبة قليلة ومحدودة ، النهار يبدأ قبل مشرق الشمس وينتهى بعد مغيبها ، والمكان المفضل هو عتبة البوابة الكبيرة حيث الهواء البحرى وحيث يستحب النوم ساعة القيالة ولعب (السيجة) . الأحداث قليلة ومحدودة ، بل تكاد تعدمها حتى قبل أن تقع ..." (١) .

ويدخل المؤلف بعد هذه المقدمة الى ذروة الحدث ، وهو استئناف فاطمة ، لأن " غريب " باغتها بخروجه من الذرة ، فالتقته يقصد بها شرا (٢) .

ثم يعود بعد تقديم بعض الشخصيات الهامة بالقصة ، الى نفس النقطة من الحدث مرة أخرى ، بعد أن كان قد تركها بقصد تقديم معلومات تمهيدية ، أو متصلة بالموضوع . ثم يعود مرة ثالثة الى تلك الواقعة (استئناف فاطمة) بعد أن كان قد تركها لكى يقدم " غريب " وأباه ، وهذا التقديم يمثل معلومات تمهيدية تمكن القارئ من تصور ما يجرى والاقتناع به .

ثم يستكمل المؤلف ما أشار اليه ثلاث مرات من قبل ، وهو استئناف فاطمة وما نجم عن هذه الاستئناف من أحداث . (٣) ثم يترك الأحداث ليقدم معلومات تمهيدية ، بعد أن ترك موكب فاطمة فى طريقه الى بيت الناظر لترى المرأة ما اذا كانت الفتاة عذراء أم لا ، ثم يعود للحديث عن أحداث تتعلق بفاطمة ، ومهاجمة " غريب " لها ، ولكنه يترك الأحداث من جديد ليقدم " أم جورج " ، ثم يواصل تقديم الحدث الرئيسى من جديد الى أن تثبت براءة فاطمة .

---

(١) يوسف ادريس ، مجموعة حادثة شرف ، الأعمال الكاملة ، عالم الكتب ، ١٩٧٢ ، ط ١ ، ص ٩٤ ، ٩٥ .

(٢) المصدر السابق ص ٩٦ .

(٣) يوسف ادريس ، حادثة شرف ، مرجع سبق ذكره ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

ثم يترك المؤلف احداثه ليصور أثر الحادث على نفسية فاطمة وبالذات أثر الطريقة المهجية التي نفذت بها عملية التأكد من عذريتها . فيقول " ... اكتسبت شيئا جديدا لم يكن لها ، أو أنها لابد فقدت شيئا أصيلا كان لها ، الشيء الذي كان يلون وقفتها ومشيتها وضحكتها ، الشيء الذي يجعلها تبدو ملكا للجميع تحب الجميع ويحبها الجميع ، الشيء الذي يكسبها شفافية ونقاء ، والذي كان يجعلك تحس اذا ابتسمت أنها حقيقة تبتسم ، واذا غضبت أنها حقيقة غاضبة ، كانت قد فقدت براءتها ، وأصبحت تستطيع أن تنظر دون أن تنظر ، وتضحك دون أن تريد ، وتريد الشيء ، وتخفي رغبتها فيه . " (١)

وتنتهي القصة بتحول فاطمة الى ساقطة ، بعد أن فقدت براءتها ولاتختلف " العسكري الأسود " من حيث بناء شخصيتها من حيث النوع عن الشخصيتين السابقتين . اذ تعرف بعد مقدمة غامضة عن بطلها " شوقي " المسجون السياسي ، الذي لانعرف عنه شيئا ، والذي يصاب بضرب من السلوك الغريب على من في مثل سنه ومركزه . والذي لايعرف له الراوي سببا . وكل ما نعرفه أن الراوي ينتوي الكشف عن هذا السر كتابة لعله يستطيع التوصل اليه .

وتبدأ القصة من الذروة ، أو من قبيل النهاية ، أي من اللحظة التي أصيب فيها " العسكري الأسود " بالسعار . ثم يقدم لنا الراوي الدكتور شوقي ، وعبد الله التومرجي ، وجو المكان الذي يعمل به الاثنان معا . ولكننا لانظل نجهل حقيقة " المسعور " . في الوقت الذي يقوم الراوي من آن لآخر بتقديم شخصياته . والتركيز على " شوقي " في ماضيه وحاضره باعتباره بطل القصة .

ويتحدث الراوي عن جميله ، وما يحيط به من ظروف سياسية سيئة ، ويشير دون ذكر للأسماء الى محمود فهمي النقراشي الذي اغتيل ثم جاء بعده ابراهيم عبد الهادي . وما أعقب ذلك من حملة اعتقالات .

وقد أدرك الكاتب أن حبكة قصته ستكون ساذجة لو جعل بطل القصة يشفى

---

(١) المصدر نفسه ص ١٢٣ .

من عقدته النفسية بمجرد معرفته لسببها ، ومن ثم تفقد هذه الحبكة ، ويرجع ذلك الى تصوره الخاطئ للانسان ، فهو في تصوره ليس كائنا بسيط التركيب ، كما يتصور ذلك علماء النفس ومن ثم يقول مصورا الحبكة التي رفضها ، أو بعبارة أدق رفض الاكتفاء بها وحدها فيقول : " .. فالحكاية حينئذ تبدو ساذجة كحكايات الأفلام وتمثيليات الاذاعة ، انسان يدخل سجنا بشخصية ويخرج بشخصية أخرى مختلفة ، ويظل سر هذا التغيير يؤرق صديقا له الى أن يبدأ هو يحدث وتنفك العقدة ، ويتكلم البطل ويفسر اللغز وتنتهي المشكلة . " (١)

ومن ثم يجعل المؤلف عودة بطله الى حالته الأولى عندما كان طالبا بالجامعة ، وقبل أن يسجن ، عودة قصيرة ، لا يلبث أن يفقدها ، فهي تشبه صحوة الموت لا تعقبها حياة . فقد ماتت شخصيته القديمة الواعدة ، المليئة بالفتة ، وحلت محلها شخصية أخرى غريبة ، دمرتها التعذيب والارهاب .

وكما قلت ، لجأ المؤلف الى ذلك تخلصا من النهايات المكتملة أو السعيدة أو الساذجة ، واعتقادا منه أن الانسان أكثر تعقيدا مما يظن ، وهكذا حاول تجسيد تلك المأساة بقصد التنبيه الى خطورة الأرهاب على المواطن فقد كانت السجون تعج بالمعتقلين السياسيين ، ومن ثم لم تنشر المجموعة القصصية التي كانت تضم القصة التي نتحدث عنها الا بتدخل من السيد / صلاح سالم عضو مجلس قيادة ثورة ٢٣ يوليو وعلى مسئوليته الشخصية (٢) . ومن ثم يلاحظ القارئ أن المؤلف أطال في تصوير ما اعترى شوقي من تغير الى الأسوأ ، وقد تم ذلك من خلال الأحداث بسبب ذلك ليقدم صورة شوقي التي شوهها السجن والارهاب ، وهو تقديم يتم للمرة الثانية ويستغرق ذلك التقديم ست صفحات ، يبرز فيها المؤلف كل السوءات التي علقت به . ويؤكد الراوي عمق التغيير الذي حدث له بقوله : " ... ليت الانسان كان كذلك ، ليته كان كمسائل الحساب أو تمارين الهندسة يخضع لقانون واحد أو تفسره بضع نظريات ... ليته لم يكن ذلك الكائن الذي لا تزيد معرفتنا به الا تعقيدا لمهمة فهمه ، وأي حقيقة

---

(١) العسكري الأسود ، دار المعرفة ، القاهرة ، الطبعة ١ ، ١٩٦٢ ص ٢٨

(٢) قال ذلك يوسف ادريس في برنامج أوتوجراف ، بالتليفزيون المصري ١٩٧٧ .

نكشفها عنه ويخيل الينا أننا بها وصلنا الى سره ، لا تفصل أكثر من أن تضيء الطريق الى مناطق كنا نجهلها ، مناطق في حاجة الى اكتشافات أخرى لا يفصل اكتشافها الا أن يزيد من حاجتنا لكشف حقائق أكثر .. التغيير الذي حدث لشوقي لم يكن من ذلك النوع الذي يرجع لسبب معين أو وراءه سر ، ولم يكن سكوت شوقي وعزوفه عن الحديث في السياسة أو مزاولتها مثلا بسبب عقدة نفسية تكونت له أو خوف ، كان ما حدث لشوقي شيئا آخر ، شيئا يشبه خروج الفراشة من دودة الشرنقة ، أو تحول الخشب بفعل النار الى رماد ... " . (١)

وكأن المؤلف ينفي عن نفسه أنها قصة تقوم على عقدة نفسية ، كما يعارض موقف علماء النفس بوجه عام في فهم الانسان ، ونجد يقرر ذلك في " العيب " عندما يجعل الزمن كفيلا بمحو أثر تجارب " سناء " السيئة أو تجارب أي انسان آخر .

ويبدأ المؤلف تأريخه بالأحداث ، ببراعة ، وذلك بأن يربط بين اكتشاف الراوي لسر ارتداء الحبيب ، وبين ما نالته امرأة العسكري الأسود التي لم تكن تعد رأيناها ، ولا رأيناه حتى تلك اللحظة ، وقد كانت كل معلوماتنا عنه ، اشارات عابرة . ويغلب ما تقوله زوجة العسكري بأنه عالم في الكتب عن لغز شوقي . (٢)

ويوصل ركب الراوي والحبيب شوقي والتومرجي الى بيت العسكري الأسود تبدأ الزوجة في الحديث عن زوجها ، ولكن المؤلف ، يجعل راوية يحل محلها ، لأنها كانت في نظره لا تصلح ثقافيا وفكريا لهذه المهمة ، ثم يعقب بقوله : " كانت نور لا تزال جالسة القرفصاء ، قريبا من الكنبة ، وصوتها الصعيدي النامي المحشرج يخرج على دفعات متقطعة يحكي ويكاد يهز المكان بحركته وصدق نبراته ، وشوقي قد أرغمه تعبه المحموم على الجلوس على طرف الكنبة ... " (٣) .

ويصل الحدث الى نهايته الطبيعية ، والمفاجئة في نفس الوقت بموت " العسكري ، الذي ينتهي بقضم ذراعه ، والذي يصوره المؤلف تصويرا بارعا يثير

---

(١) يوسف ادريس ، العسكري الأسود ، مرجع سبق ذكره ص ٢٨ ، ٢٩

(٢) المصدر نفسه ص ٣٤ .

(٣) المصدر نفسه ص ٥٥

في النفس الرغبة والاشمئزاز .

وبذلك يغادر الجميع منزل " العسكري " . ولكن المؤلف لا يتوقف عند هذا الحد . وانما ينهيها بقول أم على الحسادة : " ... سمعت المرأة تتمحص بشفتيها وتهمس للواقفة بجوارها : لحم الناس يابنتي .. اللي يدوقه مايسلاه .. يفضل يعض انشاالله ميلقاش الا لحمه .. آلف يارب بعيدك .. سمعتها ورنت في أذني رنين الكلام النابع الذي تسمعه من خالاتنا المجائز لتسخر منه . ولكن لا أعرف لماذا لاتزال تلح علي .. " (١)

وهكذا نلاحظ أن الكاتب تقدم لنا منذ البداية اشارة غامضة لشخص مصاب بالصمار ثم أخذ يترك هذه النقطة . ليعود اليها . حيث يعرض بالتدريج لوقائع القصة . مقدما مع ذلك معلومات عن الشخصيات الرئيسية والثانوية . وفي معلومات لاتقدم دفعة واحدة الا في حالتي عبدالله التومرجي . و " نور " زوجة العسكري . أما شوقي والعسكري . فقد منحهما المؤلف قدرا متكافئا من الاهتمام تقريبا . وعندما يتعمق القارئ رسم هاتين الشخصيتين يدرك أن كلتيهما قد أصيبت بتخريب رهيب من الداخل . فقد أصيب العسكري بما يشبه تأنيب الضمير تجاه من الصغر ولما سئلت الوزارة التي كان يعمل لحسابها . ساءت علاقته بمصارنه وأصدقائه . وانهار مجده دفعة واحدة . فأصيب بالصمار . كما أن شوقي لم يعد سيرته الأولى . بعد خروجه من السجن . ولعلنا نلاحظ أن العسكري كان عقيما . وكأن المؤلف يضمن عليه بالذرية انتقاما منه . بطريقة قد تكون غير واعيه . كما لايخلو مظهر شوقي الجسمي من غرابة وخاصة بعد أن خرج من السجن . (٢)

ولما كانت القصة تروى بضمير المتكلم فاننا نلاحظ على شخصياتها الملاحظات التالية : أولا : أنها تعتمد على شخصية الراوي . وشخص آخر تسلط عليه الأضواء في سبيل الكشف عن شخص ثالث . أو بعبارة أخرى يستخدم الراوي العسكري الأسود كأداة فنية لكشف ما اعترى الطبيب من تغير . فالعسكري حيلة فنية . ويقوم بنفس

(١) المصدر نفسه ص ٦٩ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٤ ، ١٥ ، ١٦٠ .

الوظيفة أيضا ، التوبرجي ، فهو يؤدي وظيفة هامة للبناء القصصي ، يرشد الى مسكن العسكري ويفتح الطبيب بعدم الذهاب لتوبيخ الكشاف الذي على العسكري ، ويثير معلومات عن العسكري تكشف عن شخصيته ومن شخصية شوقي في آن واحد ، وبخاصة ما ذكره من أن العسكري لم يضرب سجينا سياسيا من الصباح حتى المساء ، وقد كان عبد الله صاحب دور ملحوظ في التعامل مع زوجة العسكري ، وهكذا .

وتؤدي زوجة العسكري دورا شبيها بالدور الذي يقوم به عبد الله في الكشف عن ماضي العسكري باعتبارها زوجته ، ولأن ماضيه مجهول للراوي ولباقي شخصيات القصة ، وتؤدي أم علي الحسادة التي كانت " نور " تخشاها على زوجها وظيفة هامة في ختام القصة ، بل ان الدجاجة والثلث المقلوب يؤديان دورا هاما في الكشف عن استشراق الشخصيات — الطبيبان والتوبرجي — في الحديث ، أو انزعاجهم أو على أقل تقدير بيان ما بالمكان من مظاهر الفقر .

ومن القصص التي تستخدم الأسلوب البنائي نفسه قصة " صاحب مصر " التي تبدأ بمقدمة شيقة للفضول يقول فيها الراوي : " ... فكرت أن أجعل للرجل زوجة شريرة لتلائم سنه الكبير ، وفكرت أن أجعل الجميلة بنته ، ولكن الزوجة الشريرة أكثر ، والنار في الملول لابد أن يسيل لعابه تنهدا للزوجة الشريرة الحلوة أملا في حدوث المتعة الكبرى بشم رائحة الخيانة أو التدلي نشوة وقلقا على نار الشك في وجودها .

فكرت في أشياء كثيرة ، وشعرت وكأنني الكاتب المحترف ، كل الآفاق الشريرة المجهولة التي يمكنني أن أقود اليها القارئ النهم ، كي أجد تفسيرا لحماس صميدة للرجل العجوز ، وصميدة ليس اسمه ، وأنا لا أعرف اسمه ، ولكني لابد اذا سميته أن أختار له لقبا كصميدة ، فيه حرف صاد مذكرا لموسيقى جهيرها ليعبر عن شخصه ، ولا بد أن ارتباكا قليلا قد حدث وأن الحيرة تملكتكم عن أي الرجلين أتحدث " . (١)

وتبدأ قصة " لأن الشياطة لا تقوم " في لحظة هامة جدا بالنسبة للبطل ، وهي لقاء الأم والعشيق ليلا فوق السرير الذي ينام تحته البطل واخرته . ويتطور الحدث

(١) يوسف ادريس . لغة الآي آي ، المؤلفات الكاملة ، عالم الكتب ، ١٩٧٢ ص ٣٤٢ ، ٣٤٣ .

بتتبع وعى الطفل وتذكره للمرة الأولى التى بدأ يعى فيها ما يجرى فوق رأسه ، ثم تذكره للمرة الأولى التى بدأ يدرك فيها بوضوح الدوافع التى تدفع أمه لسلوكها الغريب فى منتصف الليل .

وتبدأ " لنة الآى آى " من منتصفها تقريبا أو بعبارة أدق من قبيل النهاية أو من ذروة الحدث ، ثم يعود الى بداية الحدث من جديد ، والتى تمثل بداية القصة .

وتتبع قصة " الخداعة " نفس الأسلوب أيضا (١) . وتبدأ " دستوريا سيدة " من نقطة حاسمة ، ليعود الكاتب لتتبع الأحداث حتى يصل الى النقطة نفسها ، ثم يستكمل بعد ذلك باقى أحداثها ، حتى يصل الى النهاية (٢) .

كما تبدأ قصة " بيت من لحم " من قبيل النهاية ، أى فى الوقت الذى اتفقت فيه الأم وبناتها اتفاقا صامتا على مباشرة الأعمى جنسيا . وتبدأ بفقرة غامضة مثيرة للفضول وهى : " .. الخاتم بجوار المصباح . الصمت يحل تتمنى الآذان . وفى الصمت يتسلل الاصبع يخنع الخاتم . فى صمت أيضا يطفأ المصباح " والظلام يعم " وفى الظلام ، أيضا تعمى العيون . الأرملة وبناتها الثلاث . والبيت حجرة والبداية صمت . " (٣) وتتكرر الفقرة السابقة قبيل نهاية القصة (٤) .

وهذا التكرار يفسر غموض البداية ، فتلك البداية ليست غامضة فحسب ، ولكنها تكاد تكون منفصلة عن بناء القصة ، والكاتب يتخير اللغة فى هذه القصة بشكل واضح تماما .

والقسم الذى يلى البداية الغامضة للقصة ، تمهيدى ، ولا يبدأ الحدث

---

(١) أنظر حديثنا التفصيلى عن هذه القصة فى الفصل بالقصة الرمزية ص
(٢) يوسف ادريس ، الخداعة ، روايات الهلال ، مصدر سبق ذكره ص ١٢٥
(٣) يوسف ادريس ، بيت من لحم ، مصدر سبق ذكره ص ٥
(٤) المصدر نفسه ص ١٢

الا بعد انتقال البشرى الكئيب من التردد على منزل الاسرة لقراءة القرآن ثم الاتفاق معه على مساومة المرأة ، وما يتلو ذلك من تفكير الأم فى أن تزوجه احدى بناتها ، ولكنهن يرفضن ، ويقترحن على الأم أن تتزوجه . ويزاوج الأم منه تشعر الاسرة سعادة واضحة . فالأم تبدو عليها سيماء السعادة ، وتتلهف على محياها أمارات البهجة والحيوية . فى حين يأخذ الكئيب فى الثناء ، وتشرق الأم فى الضحك . ويكثر الفتيات من الحديث .

ويبدأ الحدث بعد ذلك ، بزواج الأم من الكئيب ، ويمثل هذا الزواج مأساة حياة ، أو يمثل نواة الأحداث الأولى ، وترتبط تلك النواة بما يتلوها من أحداث . اذ يلاحظ الفتيات سعادة الأم بالزواج ، وعدم تحرزها فى مباشرة زوجها ، حتى أصبح لقاؤهما الجسدى الذى كان يتم فى غياب الفتيات ، يتم فى حضورهن . وعندما تصل الى النواة الثانية وهى اكتشاف الأم أن ابنتها الوسطى قد ضاجعت الأعمى فى غفلة من أمها وأخواتها ، بل وفى غفلة من الكئيب نفسه . وهو اكتشاف يتم بالصدفة ، وتصل اليه الأم عندما قال لها الكئيب ساخرا اياها : " .... فجأة عما كان بها ساعة الظهر ، ولماذا هى مذللة تتكلم الآن ومختصة بالصمت التام ساعتها ، ولماذا تضع الخاتم المزيف عليه الآن انه هو كل ما كلفه الزواج من دبلة ومهر وشبكة وعدايا ولماذا لم تكن تضعه ساعتها ؟ . " (١)

وتصمت الأم عند تلك اللحظة ، وتبارك ما يفعله بناتها ، الى الحد الذى تأذن فيه للكبرى بلبس خاتمها ، للتمكن من مباشرة زوج أمها ، فتأذن لها . ومن الملاحظ أن البنتين كلتيهما تصمت بعد وقوعها فى الخطيئة ، وهكذا يشيع الصمت رمزا على ذلك السقوط . وتضطر الأم آخر الأمر الى وضع خاتمها بجوار المصباح ، لتتمكن البشرى من مباشرة الرجل . وتصمت البنات وأمهن ، وهو صمت جماعى ، يشير الى أنهن قد اشتركن فى ارتكاب الخطأ وهو السماح بمباشرة الأعمى مباشرة غير مشروعة . وتتحول تلك العلاقة الى علاقة مظلمة تعرف فيها كل واحدة منهن الموعد الذى تباشر فيه الأعمى .

---

(١) المصدر السابق ص ١٠

ويجعل المؤلف صمت الأم ، وتغاضيها عن ستوط بناتها ، مبررا . فقد أدركت مدى ما تتسم به من أنانية ، لأنها نسيت في غمرة نشوتها مع زوجها بناتها . ويصور ادراكها المباغت لما يرزحن تحته من حرمان بقوله : " ... غرقت في حلالها الثاني ، ونسيت حلالها الأول ، بناتها ، والصبر أصبح علقما ، حتى سراب المرسان لم يعد يظهر ، فجأة ملسوعة ، تاهت كمن استيقظ مرعوبا على نداء خفي : البنات جائعات الطعام حرام صحيح ولكن الجوع أحرم . أبدا ليس مثل الجوع حرام . أنها تعرفه عرفها ويبس روحها ومرغلها فيها ، وتعرفه ، وشبعت ما شبعت مستحيل أن تنسى مذاقه .

جائعات وهي التي كانت تخرج اللقمة من فمها لتطعمهن ، هي التي كان فمها حتى لو جاعت أن تطعمهن ، هي الأم . أنسيت ؟ !

وألح عليها ألم ، تحولت الغصة الى صمت ، الام صمتت ، ومن لحظتها لم يغادرها الصمت ." (١)

ويشارك الأعمى في دفع حدث القصة الى الأمام ، فقد لفت الأم ، دون وعي منه ، الى ستوط ابنتها الوسطى . ومع أنه يرتاب في طبيعة ما يجري حوله لا يتكلم ، فقد استمرأ اللعبة ، وبخاصة بعد أن اكتشف سرها . وعذره في ذلك أنه أعمى ، ولا سبيل لديه الى معرفة اليقين . وينهي المؤلف القصة بتساؤل يثير الشك في موقفه .

وقد اعتزل المؤلف ، صمت النساء الأربع ، وصمت الأعمى نفسه وهو صمت ان أمكن أن يتحقق في حالة واحدة أو اثنين ، فليس بمعقول أن يتحقق في كل الأحوال . وكان بامكانه أن يتوقف عند علاقة فتاة واحدة بالأعمى ، بدلا من ذلك الاجماع الغريب الذي مهد له طويلا .

ويتمثل هذا التمهيد في تصوير قبح الفتيات ، وبيان أنهن وان كن قد أبين الزواج من الأعمى أملا في زوج أفضل ، فان المستقبل أثبت عدم جدوى هذا الانتظار . ومن وقد رأين مدى المتعة التي تحسها أمهن ومقتن على ما اعتراها من سعادة ،

---

(١) المصدر نفسه ص ١١ .

واشراق ، يتماثمن على معاشرة زوج أمهن . وقد كان موقف الأم إيجابيا — على رأى المؤلف — فقد عاشت فترة طويلة من الحرمان الجنسى عجلت بشيخوختها . وقد شعرت بالحرج من معاشرة زوجها فى الليلة الأولى خجلا من بناتها ، ولكنها لم تستمر منهن حرجا أو خجلا بعد الليلة الجنسى الأول بينها وبينه فى ظهر اليوم التالى لزواجهما فأخذت تعاشره متى شاءت فى ليل أو نهار ، وحتى فى حضور الفتيات .

وهكذا يتكون الحدث من البداية الناضجة والتى تمثل ذروة الحدث ، تتلوها البداية الحقيقية ، والتى تبدأ بوفاة أبى الفتيات ، وحضور الكفيف لقراءة القرآن ثم تطور الأمور الى زواجه من الأم ، وما أعقب ذلك من سقوط الفتاة الوسطى ، وسماح الأم لبناتها جميعا بمضاجرتها المتعة غير آبهة بحلال أو حرام .

وتشبه قصة " أكان لابد يالى لى أن تضيئى النور " القصة السابقة فى البناء وتختلف معها فى تفاصيل لا تهدم هذا التشابه . فالكاتب يبدأ من ذروة الحدث ، وهى اكتشاف المصلين أن الامام قد غادر المحراب وتركهم سجدا . ثم ينتقل من هذا المشهد الى الحديث عن الامام ، وخلفته بأهل الحى ، و " بليلى " على وجه خاص ، حتى يصل الى نفس اللحظة الزمنية — وهى ترك المصلين سجدا — حيث يكتشف أحد المصلين غياب الامام . ثم تتابع بعد ذلك الامام وقد ترك المصلين سجدا ليعمد الى " ليلى " فى غرفتها فتردد ردا قاسيا .

ويحدث الكاتب تمهيدات فى هذا البناء ، فيبدأ القصة بتمهيد يدفعه استمالة القارىء وتشويقه (١) . ويتحدث فيه عن نكته ، أو حادثة هى فى حقيقتها نكته . وبعد الصرف لهذه النكتة يقول الراوى : " استمر السجود اذن حتى انتصر كحقيقة على كل ما اجتاح الرؤوس من احتمالات أو مخاوف أو ضحكات .

ولان لا لكتة هنا ، والضحك الحقيقى لم يبدأ بعد فلنتركهم هكذا .... ساجدين ... كل منهم لا يريد أن يكون البادى بالمعصية لنتركهم ساجدين

---

(١) انظر هذا القسم من القصة فى مجموعة بيت من لحم ، مصدر سبق ذكره ص ١٥ — ١٩ .

اذ هكذا بالضبط تركتهم أنا . " (١)

وقد بدأ القسم الأول من القصة بضمير الغائب ، في حين يبدأ القسم الثاني بضمير المتكلم ، اذ يرويه بطل القصة الشيخ عبد المال امام مسجد الشهوكشي في حي البالغية . وتتردد في هذا القسم عبارة تمثل جوهر القصة أو لنقل ان صح هذا التعبير ، وهي قول الراوي " أكان لا بد ياليلى أن تضيئي النور " (٢) وهي تتكرر بصورة مشابهة لتكرار الصمت في قصة " بيت من لحم " ، فهذه العبارة هي نغمة القصة الأساسية ، ولا يتغير المغزى من تكرارها الا في نهاية القصة .

والكاتب حريص كل الحرص على جذب قارئه ، ولذا يبدأ بداية غامضة أو لافتة للنظر . وهو وان كان قد أوجز في بداية القصة الأولى " بيت من لحم " فقد أطال في بداية الثانية الماثلة ملحوظة ، مع احتفاظه بضرب من الغموض يمنع من تكراره للعبارة التي تتضمن اسم " ليلى " دائما ، دون أن يدرك القارئ من هي " ليلى " ، وما ذلك النور الذي أضاءته ، وما سر ضيق الراوي بهذا النور .

ولا تخلو قصة " علي ورز سيلونان " من الغموض في البدء ، وان كانت لا تتفوق في ذلك ببداية القصتين السابقتين . وتبدأ قصة " أكبر الكبائر " بداية غامضة ، كما أنها تبدأ من الذروة ، أو بعبارة أدق تبدأ من النهاية تقريبا ثم يعود الكاتب الى البداية ، فيتحدث عن بطلها " محمد " ، والذي يتحدث عنه في أكثر من صفحة ، ثم يعود الى بدايته (٣) .

ويضع الكاتب نقطة لتلك النقطة بعد أن حل العقدة ، يناقش فيها بايجاز من سيدخل النار ، وظل هو محمد أو الشيخ صديق ، ثم يقرر أنه لا صاحبه ولا محمد سيدخلان النار ، ولكن الشيخ صديق هو الذي سيدخلها . وفي خاتمة مقحمة ،

---

(١) المصدر نفسه ص ١٩
(٢) المصدر نفسه ص ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٣١ ، ٣٥
(٣) المصدر نفسه ص ٦١

كان الأجدر به أن يتجنبها ، لأنها ليست الا تصريحا بمغزى القصة . وتبدأ "حلاوة الروح" من النهاية تقريبا الى أن تصل الى نفس النقطة ، مرة أخرى ، ثم تنتهي باتفاق احدى السيدات للبطل من غرق محقق .

ولغة هذه المجموعة ، أكثر تركيزا ، وعناية باختيار الألفاظ من غيرها من المجموعات ، فاهتمام الكاتب بلغته اهتمام بالغ ، وسوف نعرض لذلك بالتفصيل ولكننا نكتفي هنا بالتأكيد على أن هذا الأسلوب البنائي التام على تتبع حادث معين ، بذلك بيدئه من آخره ثم تراك الذروة والعودة من البداية ثم العودة الى الذروة ، مرة أخرى ، ثم استكمال الحدث حتى النهاية ، موجود بوفرة لدى الكاتب . وتسخر قصة "سنوبزم" من التكاتف على الخطأ والسكوت عليه ، والتستر على المخطئين ويستخدم المؤلف شخصية غريبة لاستاذ جامعي ، كما يستخدم كذلك "السيدة" التي حاول الراكب القصير المدوان الجنسي عليها ، ثم شخصية الراكب القصير نفسه . وهؤلاء يمثلون الشخصيات الهامة في القصة ، وذلك الى جانب شخصيات ثانوية تؤدي دورها في تطوير الحدث . ويتدخل الاستاذ الجامعي ، مستنكرا بطريقة مهذبة للغاية ما وقع على السيدة من عدوان . وهو موقف طبيعي من مثله ، كما يكون ماوقع على السيدة من عدوان الركاب شيئا طبيعيا ومقنعا أيضا . ويختار المؤلف بطله شخصية غريبة لسببين : الأول : أن سلوكها يكون منطقيا وطبيعيا في الموقف الذي وضعها فيه المؤلف . وثانيا : لأنه يريد أن يقول : أن من ينصر الحق ، أو يقاوم الخطأ انسان غريب في هذه الأيام ، بل ومضحك . ويكون ضعيفا أمام أنصار الباطل .

ويعالج المؤلف قصته من خلال تفاعل شخصياته في محاولة منه للكشف عن أحد الأسرار ، وبخاصة في هذه القصة "سنوبزم" حيث يحاول الراوي أن يكشف سر اصابة الدكتور "عويس" في عينه ، غير أن هذا الأخير يظل يحدثه عن "اللائحة" الجامعية وعن معارضيه في تطبيقها ، أو تشيير اللائحة القديمة ، متجنبا الحديث عن هذه الاصابة فيتهم الراوي بكشف ذلك السر بنفسه ، وذلك بتقديم أحداث القصة كما وقعت دون اعتماد على أية معلومات من الدكتور "عويس" .

والمكان عنصر أساسي من عناصر القصة ، أو من عناصر البناء فيها وهي مكاشة تضفي على الواقع المأساوي المر طابع الملهاة ، وهي مكاشة راقية لا تهبط الى حد

الاسفاف أبدا .

ويبدو لى أن مقصد الكاتب فى " بيت من لحم " ، و " أكان لابد ياليلى أن تضيئى النور " ، و " سنوبزم " ، مقصد رمزى يرمى به الى الحديث عن الأوضاع القائمة ، واحتجاجا منه على سلبية الناس فى رأية .

ومن انماط الحبكة عند البنائيين والتى يمكن أن تطبق على ثلاث من قصصه القصيرة ، هو النمط الذى تمثله المعادلة التالية : × تريد أن ترتكب اثما ، والنتيجة الاجتماعية المترتبة على ذلك أن Y لابد أن يعاقب × ، ولكن × تعدل الموقف حتى تفلت من العقاب . (١)

وتطبيق هذه الصورة أو الشكل من أشكال الحبكة على القصص التالية " أكبر الكبائر " ، و " على ورق سيلوفان " وبيت من لحم . ففى " أكبر الكبائر " نرى صابحة ، راغبة فى مصاهرة محمد جنسيا ، ولذا اثم بطبيعة الحال ، وارتكابها له يعرضها العقاب المجتمع أو الزوج ، ولذا تواعده ليلا على أن يلتقيا على سلم منزلها ، وفى غيبة زوجها ، حتى تفلت من العقاب . ويتم ذلك الافلات كما رأينا بتعديلها للموقف الذى تعيش فى اطاره .

وفى " على ورق سيلوفان " تمهد الزوجة لخيانة زوجها ، وترتكب اثما بمقابلة أحد الشبان فى ملهى بالهرم ، ولكى تفلت من العقاب ، تذهب لمقابلته فى وقت سابق على ذهابها لزيارة زوجها الجراح المشهور فى عيادته ، حسب موعد سابق بينهما .

وفى " بيت من لحم " تقرر البنت الوسطى ، أن تمارس الجنس المحرم مع زوج أمها الكبير ، وحتى تفلت من عقاب أمها ، وحتى لا تنكشف فعلتها تعدل فى موقفها الاتصال الجنسى نفسه ، فتلتزم بالصمت التام أثناء مضاجعة الأعمى

(١) Jonathan Culler, Structuralist Poetics, op. cit., p. 216.
وانظر أيضا ص ٢١٧ من نفس المرجع حيث يوضح الناقد طبيعة هذا النوع من الحبكة .

لها • ولما تكتشف الأم ذلك • تحاول أن تترك لأولادها الفرصة لممارسة الجنس مع الأعمى • فتترك خاتمها بجوار المصباح • لكى تفسد صاحبة الرغبة من البنات فى أصبعها حتى لا يكتشف الأعمى لذة اللمسة • ويكون تصرف الأم تعمد بلا آخر فى الموقف • يسمح " بالحرام " دون عقاب •

ويمكن أن يطبق على هذه القصة بناء الحبكة باعتباره بناء يقوم على بداية ونهاية • وبينهما نقلة تحول • فبداية أكبر الشقائر تتمثل فى ذهاب محمد ليشرب من عند " سابحه " ويتطور هذا الموقف الى تواعد بينهما على اللقاء ليلا • ويتم هذا اللقاء بالفعل مرارا • وتتمثل نقلة التحول فى ملل " محمد " من صابحه • وشعوره بالاثم • والندم • لأنه يرتكب معها الفاحشة •

ويمكن أن يطبق نمط الحبكة نفسه على قصة " على ورق سيلوفان " حيث أن بداية القصة • تمثل زيارة السيدة لزوجها • ومن خلال مونولوجها الداخلى ندرك أنها تهيء نفسها لمغامرة غرامية مع أحد الشبان • فهى تقارن بين ذلك الشاب وبين زوجها • كما تظهر الملل من حياتها الزوجية الرتيبة • ولكنها ما ان تدخل غرفة العمليات وترى زوجها ويجرى الجراحة الخطيرة للطفل حتى تدرك أن الشاب الذى كانت معه تهيل مجيئها الى عيادة زوجها ما هو الا تزم بالقياس الى زوجها النابه السبقرى الآمر الناهى • ويعتبر هذا الموقف نقلة تحول فى موقف الزوجة من زوجها ونقلة تحول فى أحداث القصة • ولكنها فى النهاية ما ان ترى الفرحة الطاغية التى تسيطر عليه لنجاحه فى اجراء تلك الجراحة حتى تصاب بالغيرة • وتعود الى مشاعرها الآثمة السابقة •

وتكون البداية فى " بيت من لحم " فى وفاة الأب • ومجيء الأعمى للقراءة فى البيت • ثم ينفلج الأعمى عن الحضور فيشعر البنات بفراغ مصدره خلو البيت من الرجال • ويقترحن استدعاءه للقراءة من جديد • وعندما يجيء " للقراءة " يقترن الفتيات على أمهن أن تتزوجه • وتوافق الأم بعد تردد • وتأتى نقلة التحول فى الأحداث • عندما تكتشف الأم أن ابنتها الوسطى قد غافلتها • واتصلت جنسيا بالأعمى • فهنا تحس الأم احساسا عميقا بحرمان بناتها الصوانس • فتقرر أن تتيح لهن الفرصة كاملة لاستمتاع بما حرمن منه • فتضع خاتمها بجوار المصباح حتى

تضمه الى اصبعها من تريد معاشرة الأعمى ، وهى معاشرة لاتتم بلا ضابط ، فكل واحدة منهن تضرب دورها ومتى يحين موعده . وعندك اتفاق ضمنى على ذلك .

والواضح أن تطبيق هذه القواعد ، يحرم الناقد من التفسير والتفهم معا ، ويجعله ينصرف الى البحث عن أشكال من البناء تتفق مع أشكال الحبكة حسب تصور البنائيين لها . وان كانوا يرون أن تصورهم للحبكة يصلح للتطبيق على جميع القصص .

بدايات القصص القصيرة

لا تعنى دراسة بدايات قصص المؤلف أننى أتصور البداية القصصية منفصلة عن بناء القصة كله . ولكنى أردت أن أنبه الى نوعين من البدايات عنده .

الأول : ويلتحم بالبناء التحاما شديدا ، بحيث يصبح جزء لا يتجزأ منه .

والثانى : ويخالف الأول فتبدو بداياته منفصلة عن البناء القصصى ، وربما أغرى المؤلف به لبراعته ، أو عزفه لبعض الأفكار التقدمية ، وقد يكون دافعه الى تقديمها ميل فنى جانبه التوفيق .

ويلاحظ من يقرأ مجموعته الأولى " أرخص ليالى " ١٩٥٤ ، أن بدايات قصصها تلتحم مع البناء القصصى التحاما قويا . نجد ذلك فى " المرجيحة " و" أبوسيد " وتبدأ كلتاهما من ذروة الحدث . فالكاتب يحسن اختيار بدايات قصصه ، ويدخل منها دخولا طبيعيا الى باقى عناصر العمل الأخرى ثم ينهى تلك القصص نهايات طبيعية ومقبولة ومقنعة . وتعد قصة مشوار مثالا طيبا على ذلك .

ولكن مثل تلك البدايات الموفقة ، لا تمنع المؤلف من الوقوع فى بعض الهنات كان يجانبه التوفيق ، وهو يصدر لبدايات قصص أخرى مثل بداية " ريح حوض " التى تتضمن قدرا قليلا من الحشو الذى يتمثل فيما يورده المؤلف من حديث عن أثر أفكار الانسان على سلوكه ، لكى يخلص الى أن سلوك البك كان محصلة لسيطرة بعض أفكاره عليه . فالبك يريد لأول مرة فى حياته ، وبالرغم من وجود البستانى ، أن "يمزق" حوض الياسمين ، حتى يسترد صحته وحيويته ، ويتخلص من خموله . وتكون القصة كلها ثمرة لسيطرة تلك الفكرة على البك . وقد كان للتصميم الذهنى الذى خضعت له القصة ، وللبراعة التى سيطرت على حدثها ، أثره فى افساد هذه القصة ، ولهذا فهى لا تتبقر بالحيوية والغزارة والصدق ، وقد يكون قد ساعدنى فى ذلك ، اتجاه المؤلف التقدمى ، الذى أملى عليه تصوير رغبة الدلبنة الثرية التى يمثلها البك ، والحرمان الشديد الذى يرزح تحته البستانى . ولكن حتى ذلك لم تصوره القصة كما يجب أن يصور .

وتبدأ قصة " جمهورية فرحات " بداية بارعة فالراوى يتحدث عن ذهابه الى قسم البوليس ، لأول مرة فى حياته ، ولا يذكر لنا لماذا ذهب ، وانما يأخذ فى تصوير الجو المحيط به فى القسم ، ثم ينتقل بصورة طبيعية — الى فرحات بطل تلك القصة . وقد دخل المؤلف الى الحدث دون أن يشعرك بذلك ، وبغير اطالة فى المقدمات (١) . وقد تحولت حجرة الشاويش الى مايشبه المسرح الذى تقع على خشبته أحداث القصة ، وهى أحداث لا تمثل حدثا متماسكا ، وانما تتتابع بصفة مشاهد ، ينقلها الراوى الذى يكاد يقوم بدور الدليل . وقد يكون هذا هو مادفع المؤلف الى تحويلها الى مسرحية . (٢)

ويتضح التزيد فى بداية القصة ، بصورة أكثر صراحة فى بداية " الوجه الآخر " التى تبدو متطفلة على العمل ولا تخدم أية أغراض فنية بالقصة يقول : " كان الواحد منا اذا عثر على " نمرغرنك " وهو صغير لطار من الفرحة . وحين كبرنا أصبح مايفرحنا أن نعثر على انسان ، أو كلمة ليبية ... ! والحركة كما يقولون بركة ، وان تقعر شعرك كل مرة عند نفس الحلاق شىء ممل حقا . ولم أكن استنكر عند أحدهم ، ولم أكن أجد أن أدخل صالونا ذات صدفة فأجد صاحبه انسانا كالاسلى زكى . كان كل شىء اذا مادخلت عند الحلاق أن أعد نفسى لعملية التعذيب القادمة . وقص الشعر عملية تعذيب يؤديها الانسان كالواجب الثقيل المروض اذ ما معنى أن يجلس الواحد نصف ساعة أو أكثر ورأسه مثنية على وضع معين ، وعروق رقبته متصلبة تكاد تتقلع وكل هذا ليقصر شعره بضعة ملليمترات أو ليبدو وجهه أكثر وسامة ... ! " (٣)

ويتضح هذا التزيد أيضا فى بداية قصة : ه ، ى لعبة " التى لاترتبط بحدث القصة ، بالرغم من أنها متقدمة طريفة ، ومضحكة عن " فن " الردح فهو " كالزفاريد " ، فن مصرى أصيل ، وكما أن الزفاريد لاتجيدها كل النساء فكذلك

---

(١) يوسف ادريس ، جمهورية فرحات ، الكتاب الذهبى ، العدد ٤٤ ، يناير ١٩٥٦ ص ٩ ، ١٢

(٢) A.P. Chekov, Short Novels and Stories, Foreign Languages Publishing House, Mosco, p. 13-17.

حيث نرى تشابها فى التكنيك بين "جمهورية فرحات" وبين "الحرباء" لتشيكوف ، وهو تكنيك يخلو من الحبكة القائمة على التسلسل السببى ، وتقوم على مجرد حوار قائم على التناقض المثير للضحك . وانظر كذلك التشابه بين تكنيك تشيكوف وادريس فى قصة " ليلة من ليالى السماء " للأخير ، و "الحرباء" للأول .

(٣) قاع المدينة ومرجع سبق ذكره ص ٤٢ .

الردح ، هناك متخصصات فيه يحفظن عددا لا نهاية له من الشتائم والاوصاف ، بعضها فيه تشبيهات واستعارات ، وكنايات ، وبعضها أدب خالص ، ولا يكفى الحفظ .. (١)

وتتضح التزيد تماما فى بداية " أبو الهول " التى تمثل خلفية أو أرضية تقع عليها الأحداث ، وتتضمن — بالاضافة الى ذلك — تفاصيل كثيرة عن البقية الريف ، وهى تفاصيل مقصودة لذاتها ، ولا تربطها علاقة وثيقة بنسيج القصة ، وهى مقدمة طويلة (٢) ، وتتضح تقدمية المؤلف من سخريته من الواعظ الذى كان يعظ فى المأتم ، والذى كان الأغنياء منصرفين عنه ، فى حين كان الفقراء كلهم آذان صاغية ، ومع ذلك فنهاية تلك القصة ، والتى ترى فيها " أبو الهول " يحمل الجثة ليتقاضى من طالب الطب خمسة جنيهات لا تربطها صلة قوية بتلك المقدمة الطويلة التى تتحدث عن البقية بصورة مستفيضة .

غير أن المؤلف ينجح فى ابتكار بدايات ناجحة لعدد كبير من قصص هذه المجموعة ، فبالرغم من أن بداية قصة " ليلة صيف " تطول (٣) ، فان هذا الطول يؤدى وظيفة فنية هامة ، فقد قدم فيها المؤلف شخصياته ورسم الجو المحيط بها .

ومن البدايات الجيدة ، بداية " قصة " الناس " ، التى لا يطيل فيها المؤلف ، ويدخل الى حدثه مباشرة ، مما يؤدى الى تماسكها (٤) ، وفى هذه المجموعة يبدأ من ذروة الحدث ، فى عدد من قصصها ، وعندما يفصل ذلك يدخل الى الحدث مباشرة ، متجنبا المقدمات التى أشرنا الى أمثالها فيما مضى ثم يعود فيقدم معلومات تتعلق بالسرد والتمهيد ، مما يجعله يصل الى الذروة من جديد ، ثم الحل .

وفى مجموعة " حادثة شرف " ١٩٥٩ ، يبلغ المؤلف درجة كبيرة من البراعة فى صوغ البداية وربطها بباقى البناء القصصى ، فى قصة " محطة " يبدأ بتقديم الفتى والفتاة ، يدلى القصة ، والمعلومات التمهيدية التى يستخدمها للدخول الى

(١) يوسف ادريس تل الدينة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر د ت ص ١٤
(٢) المصدر السابق من ص ١٦٦ — ١٧٠
(٣) المصدر نفسه ص ٨٠ — ٨٥
(٤) المصدر نفسه ص ٣٦ — ٣٩

الحدث ، والذى يشل تصارب الاثنين ، معلومات مقدرة بدقة وتؤدى وظائفها أداء جيدا ، بالرغم من أن الحدث لا يبدأ الا بعد صفحتين من بداية القصة .

وفى القصة شخصية ثالثة ، وهى شخصية جار الراوى ، والذى يصفه بأنه " وقور " سخرية منه . ومن خلال حركة الاشخاص داخل السيارة ومراقبة الراوى وجاره لما يجرى بين الفتى والفتاة من تصارب يشوبه التوتر والحذر ، وتنتهى القصة بتمام ذلك التصارب ، وثورة انجار الوقور ، بعد أن طرد الشابان من السيارة ، معلنا احتجاجه على ما جرى بينهما . ويكون لتجاور الفتى والفتاة ، والراوى وجاره أثره على تفاعل تلك الشخصيات . ولا يحس المرء أن انتصال أو تزيد ، وانما يحس ببراعة الفنان واقتداره على خلق الموقف وادارة الحوار ، ومتابعة حركة الشخصيات ، وما ينتابها من خواطر وانفعالات . وهو يستخدم فى ذلك فكاهة راقية تعمق الرؤية وتكثفها .

وتبدأ " شيخوخة بدون جنون " بداية طيبة ، وان كانت تخالف القصة السابقة فى أنها تبدأ من ذروة الحدث . ويستطيع المؤلف أن ينهيها نهاية طيبة كذلك . فمنتشر الصحة (الراوى) يتحدث عن موت " عم محمد " صبى الحانوتى ، الذى لا يكترث لهموم أحد ، ثم ينتقل الى الحديث عن عمله كمنتشر للصحة ، وما فيه من مسرات ومنغصات ، ثم ينتقل بعد هذا التمهيد الى حديثه عن صبى الحانوتى وعلاقته به ، حتى يموت الرجل . وتكاد القصة كلها تكون محاولة لتجسيد مأساة هذا الرجل وأمثاله من البائسين (١)

وان قصة شيخوخة بدون جنون تخلو من الحبكة ، وتعتمد على الأثر الأخير الذى تحدثه لدى القارىء ، فانها تعتبر من أجود القصص رغم جمعه بين شتات من الجزئيات فى حين تستطيع هذه القصة تستطيع منحها وحدة لا تنبع من الحدث المتسلسل ولكن من الأثر الواحد الذى يعمقه فى نهايتها بالمونولوج الداخلى القصير ، الذى يجسد حزن الراوى عليه .

وفى بداية " لبلية من السماء " نلاحظ تزيدا فى الوصف يتحدث فيه المؤلف عن مشية النسر ويوم الجمعة ، وتبرير الفلاحين للبطالة فيه ، وهى مقدمة لا ترتبط

---

(١) يوسف أدريس ، حادثة شرف ، مرجع سبق ذكره ص ٢٢ — ٤٥

يحدث القصة المتمثل في ثورة الشيخ " علي " على ربه لأنه لم ينزل عليه مائدة من السماء فيقول في هذه المقدمة : " ... ولكن الشاعر أن السبب الحقيقي ليس هذا ، والشاعر أن ساعة النحس هذه حجة ليس إلا ، ووسيلة يتسلح بها الفلاحون أن يؤجلوا عمل الجمعة إلى السبت ويجعلوا يوم الجمعة راحة ، لكن الراحة كلمة بشعة عند الفلاحين الراحة أعانة لخصوبتهم وقدرتهم الخارقة على العمل لا تكل ، الراحة لا يحتاجها إلا أبناء المدن فقط ذوو النحور الطرية الذين يعملون في الظل ومع هذا يلهثون ، الراحة الأسبوعية بدعة المدن ، إلا أن يكون يوم الجمعة شغلها وفيه ساعة نحس ، وحينئذ فقد من الجائز أن تؤجل الأعمال لتتم في يوم السبت (١) .

وفي مجموعة " لغة الآي آي " عناية ببدايات القصص ، والبداية مهمة في القصة القصيرة ، ولكن المؤلف يسفر عن شخصه في قصة قصيرة واحدة من قصص المجموعة ، وهي قصة " صاحب مصر " فيقول في بدايتها : " ... فكرت أن أجعل للرجل زوجة جميلة صغيرة لتلائم سنه الكبير ، فكرت أن أجعل الجميلة بنته ، ولكن الزوجة صغيرة أكثر ، والقارئ الملول لا بد أن يسيل لعابه تتبعا للزوجة الصغيرة الحلوة أيلاقي حدوث المتعة الكبرى بشم رائحة الخيانة أو التدلي نشوة وقلقا على نار الشك في وجودها ، فكرت في أشياء كثيرة وتصورت ، وكأنني الكاتب المحترف ، كل الآفاق الشريرة المجهولة التي يمكنني أن أقود إليها القارئ الهاوي النهم ، كنت أجد تفسيرا لحماس صميده للرجل العجوز ، وصميدة ليس اسمه ، وأنا لا أعرف اسمه ، ولكنني لا بد إذا سميته أن أختار له اسما كصميدة ، فيه حرف صاد مذكر الموسيقى جهيرة ، ليصبر عن شخصه .. ولا بد أن ارتباكا قليلا قد حدث وأن الحيرة تملكتكم من أي الرجلين أتحدث .. الواقع كان هناك رجلان كل منهما يستحق الحديث ، ولكن الأنسب أن نتجاوز عن كليهما لنتحدث عن المشهد ، فقد كان هناك رجلان ومشهد ، والمشهد ليس بسيطا أبدا رغم خلوه التام من النواجع والكوارث ، وكل مسببات التوتر ، ولكي نبدأ علينا أن نتصور مكانا معزولا تماما عن العالم كأن الدنيا بكل غموضها ومجهولها تنتهي عنده ، ولكننا لا بد أن نعتقد أنها أبدا لا تنتهي عنده ... (٢)

---

(١) المصدر السابق ص ٤٨ — ٤٩

(٢) يوسف ادريس ، لغة الآي آي ، دار العودة بيروت ص ١٣٧ ، وانظر أيضا ص ١٣٨ لتتضح صورة هذه البداية .

ومن الواضح أن المؤلف يريد أن يشرك القارئ معه في بناء الحبكة وأن يقدم تلك الحبكة تقديما جديدا ، ومن ثم فانه يقدم الشخصيتين الرئيسيتين تقديما لا يجعل القارئ يشعر في وجودهما ، فهما من وحي خيال الراوي ، الذي يطرح الخطة التي أراد أن يؤلف بها قصته على قارئه ويشركه معه في تصوره للعمل كله ، وبذه البداية تحتفل بالقارئ ، وتحتفي بجذبه ، وقد تكون ارتباطا بمقدمات مجموعة " بيت من لحم " ١٩٧١ ، التي تحس فيها الحفاوة غير المألوفة بجذب القارئ واثارة انتمامه كأن يبدأ كل بداية بشخصية غامضة أو غريبة (١) ، أو بحادثة غير مألوفة .

ونصور مقارنة بدايات مجموعة " النداهة " ببدايات مجموعة " بيت من لحم " التطور الذي لحق بصوغ بدايات القصة عند يوسف ادريس في المجموعة الأخيرة . ففي " النداهة " يبدأ المؤلف القصة بداية عادية لا غموض فيها . ولا تخير لديه للعبارة ولا تفكك في الجمل ، ولا عناية خاصة بالصياغة ، مثلما نرى ذلك في مجموعة " بيت من لحم " . فيقول : " ... حين دفع " حامد " الباب ونوجي " بالمشهد الهائل المروع ... مات ، بالضبط مات .. وجد نفسه فجأة قد سكتت فيه كل خلجة أو حركة أو فكرة ولم يعد يرى أو يسمع أو يشعر .. والدنيا من حوله هي الأخرى سكتت تماما .. وماتت وانتهى كل شيء " .

كانت فتحية زوجته راقدة على أرض الشرفة والولد الصغير ملتصق برأسها الصارخ ينتحب مرعوبا وهو يجذب شعرها بشدة بينما عارية الرأس عارية الساقين والفخذين عارية كلها أو تكاد ، وثوبها يرقد أفندي بجانبه وبلا بنطلون أو سروال وانما مؤخرته العارية قد ذابت في عري فتحية .. وانتهى الأمر ... " (٢)

ولا يعني قولنا أن المؤلف لا يتخير الألفاظ ، أنه لا يتخيرها حقا ، ولكن يعني أنه لا يوغل في ذلك الاختيار مثلما يفعل في مجموعة بيت من لحم وفي هذه البداية يدخل المؤلف الى صميم الحدث مباشرة ودون مقدمات والراوي موضوعي لا يدلل برأسه ،

---

(١) يوسف ادريس آخر الدنيا ، مصدر سبق ذكره ص ١٦ ، ١٧ ، وانظر أيضا بداية أحمد المجدلي البلدي من نفس المجموعة ص ٥٨ — ٥٩ .

(٢) يوسف ادريس ، النداهة ، روايات الهلال ، العدد ٢٤٩ سبتمبر ١٩٦٩ ص ٨ .

ولا يخالب القارئ" ، ولا يحتال لجذب انتباهه بنفس الطريقة التي سوف تجدها في مجموعة " بيت من لحم " .

ويلاحظ القارئ أن بداية " مسحوق الهمس " ليست غير موفقة فحسب ، بل ويمكن حذفها دون أن تضار القصة (١) ، فهذه البداية لا تلتحم بالبناء القصصي ، وتعد مقحمة . وبدايات القصص الأخرى مثل " ما خفي أعظم " ، و " معجزة الصبر " و" العملية الكبرى " ، بدايات موفقة ، بمعنى أنها ترتبط بالبناء ، ولا تعد نابية في السياق . أما " دستور يا سيدة " فهناك شيء غير قليل من الصنعة في بدايتها يتفق وتقسيمها الى أربع مربعات ، كل مربع منها يمثل مرحلة من مراحل علاقة السيدة المجوز بالشاب . لكن هذه البدايات لا يحشد لها المؤلف طاقة كبيرة ، أو عناية فائقة ، أو لافتة كالتي نجدها في " بيت من لحم " مجموعته الأخيرة . وقبل أن ننتهي من استعراض بدايات المؤلف لقصصه يستحسن أن نسأل السؤال التالي . هل هناك طريقة واحدة لابتداء قصة من القصص ؟ " .... لا ، ان هناك ألف طريقة فلكل قصة تقنية ابتداء " صحيحة " ، تبعا لمقدار ما فيها من استرجاع لحوادث ماضية ، ومقدار تمكن كاتبها بموهبته وأسلوبه من الاسترجاع أو القفز المتدرج المباشر ، ونحن الذين نحاول كتابة القصص نتعرض للخطر اذا أخطأنا في اختيار هذه التقنية ، واختيارها الصحيح هو أصعب أعمالنا ، وابتداؤها قبل الأوان أو بعد الأوان هو أعظم ما يربكنا . ولكننا متى ما أحسنا في اختيار تقنية الابتداء (وقد كان تورجنيف دقيقا في اختياره دائما ، فلن تراه متخبطا بمزيد من الاسترجاع ولا مقحما في الضروري منه) — نقطة في اعتقادي ، هذه القاعدة : وهي أن نحدد ، بغاية ما يمكن من الاقتصاد في الوسائل ، المكان والأشخاص ، والزمان ، وأن نثير اهتمام القارئ ، وأن نعلن عن الموضوع (٢) " .

ومن الملاحظ أن يوسف ادريس يحسن اختيار البداية والنهاية ويدقق في

---

(١) المصدر السابق ص ٣٨ .

(٢) تشارلس مورجان ، الكاتب وعالمه ، ترجمة د . شكري محمد عياد ، سلسلة الألف كتاب ، العدد ٥٠٠ ، مؤسسة سجل العرب القاهرة ١٩٦٤ ص ١٨٨ ، ١٨٩ .

اختيارها ، ولكنه كأى فنان لابد أن تفلت منه احداها بين حين وآخر .

وفى مجموعة " بيت من لحم " ١٩٧١ ، نلاحظ أن البدايات كان يلفها غموض مقصود ، بل وتكاد تلك البداية أن تكون لغزا ، بل وجزءا منفصلا عن القصة لا يتضح منزاعا للقارىء ، الا بعد أن يقارع القارىء مرحلة طويلة من القراءة (١) .

وتتشابه بداية القصة السابقة مع بداية قصة " أكان لابد يا ليلى أن تضيئى النور " التى يقول فى أولها : " فى البدء كانت النكتة ... وفى النهاية ربما أيضا تكون ! والنكتة فى النكتة أنها ليست نكتة ، ولكنها واقعة حدثت لأحد النكتة ، صناعها المهرة ، ورواتها المتناوبون ..

النكتة لم تكن أن يستيقظ هذا العدد الكبير من الناس ، لأول مرة فى تاريخ حى البالنية ، وكر الحشيش والأفيون والسيكونال ، ليؤدوا صلاة الفجر ، هم الذين يبدأ فوتهم بآذان الفجر ... (٢) " ويمضى المؤلف فى الحديث عن النكتة فى أربع صفحات تقريبا ، (٣) حتى يبدأ من بداية الحدث ثم يطوره ويعقده ويحله . والمؤلف مشغول فى هذه القصة بجذب قارئه ، كما أنه حريص على البناء الشديد التماسك ، وهو بهذه البداية الغامضة المثيرة يستطيع أن يحافظ بكل انتباه قارئه .

وتبدأ قصة " على ورق سيلوفان " بداية غامضة كذلك ، من خلال حديث المؤلف عن الزوجة يقول " من الغربة عبرت ، تسترد روحها النزل الصادر عن عابر سبيل مسرع . ودخلت الحديقة تتأمله عبرتها .. السلالم راحت تصعدها ، سلمة وسكته ، وسلمه ، فى آخر سلمه ، انفلرت خائفة انفلرت .

ماذا لو عرف ، ما لو كان أول الوقت يعرف ؟ .

ولكن كيف يعرف ؟ يستحيل أن يعرف . الهرم بعيد ، هو (الركن) الذى كانا فيه لا يقصده أحد فى الصباح . سافحتان فقط كانتا هناك ، كيف يعرف ؟ . (٣)

---

(١) يوسف ادريس ، بيت من لحم ، مصدر سبق ذكره ص ٥ ، انظر حديثنا عن مقدمة قصة " بيت من لحم " فى الصفحات السابقة من هذا الفصل .
(٢) المصدر السابق ص ١٥
(٣) المصدر نفسه من ص ١٥ — ١٩
(٣) المصدر نفسه ص ٣٧ .

ما مصدر الخوف والاضطراب اللذين ينتابان المرأة ، ومن الشخص الذى تتحدث عنه ، وتخشى أن يضرب ، ثم من الشخص الآخر الذى كانت معه بالهرم ، وعنده كلها أشياء غامضة يفسرها العمل كله ، والمؤلف يستخدم فى ذلك المونولوج الداخلى للزوجة بحوار القص المحدود بضمير الغائب .

وتبدأ " أكبر الكبائر " بمقدمة غامضة أيضا ولكنها تمثل حفاوة بالقارئ وحرصا على اثارة فضوله ، يقول فى هذه المقدمة مخاطبا القراء : " ... لا يخيفنكم الاسم فالقصة نفسها تميت من الضحك ، ولو أن محمد حسين وهو يرويها لا يضحك أبدا ، ولا يرى فيها ما يبعث حتى على الابتسام ، بالعكس يتهدج صوته كثيرا حتى يكاد يبكى ، وفى أحيان يسأل السامع ، ان كان السامع من العارفين أو المتنورين ، سؤال المستفيث ، ان كان ما فعلوه يزال يفسئه حراما ، وهل يمكن أن يدخل النار بسببه ؟) وحقيقة كان محمد يفاجأ حين يجد السامعين يضحكون ، ويغرقون فى الضحك ولا يكفون الى الآن عنه .. محمد من عولا الفلاحين الذين يطلق عليهم نساء القرية " الجدعان " لا من الجدعنه ، ولكن من حداثة السن ، والمزوبة ، وخلو البال . " (١)

ثم ينتقل الى محمد مصورا شخصيته ، ثم يبدأ الحدث من بدايته ، والقصة تبدأ من الذروة أو من النهاية ، كما هو واضح لمن يقرأها .

وفى قصة " ستويزم " تكون البداية غامضة كذلك ، ولا يتضح مغزاها الا بقراءة القصة ، وهى تبدأ من نهايتها كالقصة السابقة ، يقول فى تلك البداية ، متحدثا عن حكاية الدكتور عويس " ... حكاية الدكتور عويس حكاية ، الأغرب أنه لم يحكها ولا يحكيها ، ولا تزال لا تحتل من اهتمامه أى مكان بالمرة ، حكاية عايفة فى رأيه ، فالموضوع المهم هو الفاكهة ، والفاكهة هى (جنونه) الدكتور عويس هذا الموسم فهو له فى كل موسم أو كل شهر أحيانا جنونة . " (٢)

---

(١) المصدر نفسه ص ٥٩ — ٦٠

(٢) المصدر نفسه ص ٩٩

ويتضح مغزى تلك البداية الناضجة من خلال وظائف القصة ، ووظيفتها تشويق القارئ ، وإثارة فضوله ، كما أن لها وظيفة تمهيد ، أو ترتبط بالعرض القصصي ، كما أنها تمد القارئ لتقبل مسلك الدكتور عويس المتسم بالغرابة .

وفي مقدمة " جمال الكراسي " ، نرى تلك البداية المثيرة ، واللافتة للنظر ، والناضجة كذلك والتي يبدؤها بقوله : صدقوا أو لا تصدقوا فصدقوا لا يهمني أبدا رأيكم ، يكفي أني رأيته وحادثته وتابلته وشاهدت الكرسي ، فاعتبرت أني رأيت معجزة . ولكن المعجزة الأكبر ، الكارثة ، إن لا الرجل ولا الكرسي ولا القصة كانت تستوقف أحدا لا من المارة في ميدان الأوبرا لحظتها ولا في شارع الجمهورية ولا في القاهرة أو ربما الدنيا كلها . كرسي عاش تراه تقول أنه قادم من عالم آخر أو أتيح من أجل مهرجان ... (١) "

وهكذا تعكس هذه المقدمات القصصية اهتماما بالقارئ واحتفالا به ، كما قلنا من قبل ، كما تعكس الحرص الشديد على تماسك البناء من خلال مقدمات مثيرة وناضجة ويمكن أن يؤاخذ المؤلف على بعض هذه المقدمات ، لأنه يسفر عن شخصيته ، التي ينبغي عليه أن يجعلها مستترة تماما . وقد يتيسر للمؤلف ذلك ، باعتبار أن يكشف عنه في القصة عن الراوي ، وليس المؤلف ، وعن أحد شخصيات القصة . في مثال تلك القصة يخاطب القارئ ، ويلفت إليه ببعض العبارات ذات المغزى والأهمية أو يلفت إليه ببعض المعلومات الناضجة التي تثير فضوله وتشده إلى العمل .

---

(١) المصدر نفسه ص ١١٩ . وانظر أيضا ص ١٢٠ لترى الوصف الكامل للكرسي .

الحبكة والمواقف العارضة

هناك مواقف عارضة كثيرة يدور حولها حدث عدد من القصص القصيرة عند يوسف ادريس ، أو يبنى عليها ، بحيث يصبح الموقف وسيلة الى غاية ، فهو لا يقصد لذاته ، فمثلا يكون السهر في " أرخص ليالي " وضياع ساعة القاضي في " قاع المدينة " والذهاب الى السينما في " ليلة صيف " ، والرغبة في الحياة في المدينة في " الشارعة " ، والحشو على الليل في رواية " الحرام " مواقف عارضة تستخدم كحيل فنية ، أو وسائل تمرر من خلالها مشاكل الفقراء والمحرومين .

في قصة " أرخص ليالي " يأخذ عبد الكريم صاحبه ، لأنه شرب كوبا من الشاى الأسود . ويستغل المؤلف هذا الموقف العارض للكشف عن حرمان " عبد الكريم " وهو حرمان يجسده ، ويتولجه الداخلي ولا يتوقف المؤلف عند هذا الحد وانما يمرر لرصيد آخر من حرمان الرجل ، يتمثل في معاناة زوجته وأولاده ، وحرمانهم من حق الحياة والذي يتضح في رقدتهم على " الفرن " وقد انتشروا كالكلاب أو الجراء الجائعة بجوار أمهم .

وتكون زيارة الراوى لأحد أقسام الموليد في قصة " جمهورية فرحات " زيارة عارضة ، لا يذكر لها سببا ، ومن الواضح أن هدفها مأساة " فرحات " وأمثاله ممن يعملون ، ولا يحققون لأنفسهم الحياة الكريمة ، ولا يملكون ازاء هذا الموقف ، الا أن يحلموا بحياة أفضل . ولكن حلمهم لا يتحقق في أغلب الاحيان (١) .

ومن يقرأ قصة " قاع المدينة " يدرك أن ضياع ساعة القاضي ليس الا حدثا عارضا أو جانبيا تبنى عليه القصة ، في حين يكون تركيز المؤلف على تصوير بؤس "شهرت" ومن هم على شاكلتها ، ويقارن في تلك القصة بين خدم الفقراء والاغنياء . ويميل نفسي ذلك ، مما يجعل من سرقة الساعة مناسبة ينتهزها المؤلف لتصوير معاناة الفقراء والكادحين .

(١) يوسف ادريس ، جمهورية فرحات ، الكتاب الذهبي ، ص ٢٧ — ٢٧ حيث يصور لحلم فرحات بالتفصيل ، وليؤلف قصة أخرى تمثل حلم المؤلف نفسه في حياة بشرية تنتفي فيها الأحقاد والاضغان وتتحقق السعادة البشرية وهي قصة " مجزرة الصبر "

ويمثل الذهاب إلى المنصورة في قصة " ليلة صيف " رغبة عارمة ، أو نزوة من تلك النزوات التي تسيطر على الصبيان عادة ، وهم في مرحلة البلوغ . ويتخذ منه المؤلف أداة لتصوير حرمانهم ، وبؤسهم وشعورهم بالاغتراب بمجرد تجاوزهم حدود قريتهم وتكون حكاية الصبي " محمد " الراوي الداخلي بالقصة هي الشرارة التي تشعل الرغبة لديهم في الانطلاق إلى المنصورة . تلك الزيارة التي تساعد على بيان التفاوت الهائل بين الأغنياء والفقراء . تلك الزيارة التي تساعد على كشف حرمان المحرومين من أبناء القرية وتتضح من وقائع تلك الزيارة بيان تفاوت حظ الأغنياء والفقراء ، وأحلام الآخرين التي تتركز حول الطعام والجنس . والذي يجعل النساء البيضاوات يمشين في بيوت المالكين أو الأغنياء عقلا .

كما تكون الرغبة في السيرك في المدينة لدى بطلة الخداعة تمثل حادثا عارضا ، يكون وسيلة لبيان ما يحدث لنظام الحياة في المدينة والذي ينوم بطبيعة الحال على الطبقية من أضرار نفسية وخلقية على الفقراء .

فالبطلة تسرف ضآلة حجمها وضآلة حجم زوجها كما تسرف ما تعج به المدينة من المفاسد مما يجعلها تفسر بأنها لا محالة ستستغل لأمر الأفندي الذي يطاردها وتتجنبه ، والذي يمثل البطة البورجوازية التي تستغل حاجة الفقراء لها الجهها ، والتي يريد المؤلف أن يكشف عن فسادها ، ولكن من أي أفندي آخر .

ولا يختلف الموقف في رواية " الحرام " عن الموقف في هذه القصص حيث نجد المؤلف كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال : " ... ينفذ من خلال الطابع الواقعي ومن طريق حدث عرضي في القرية ، إلى تصوير موقف أسمى من جهة ، ثم اجتماعي اشتراكي من جهة ثانية " (١)

وتحتاج نهايات قصص الكاتب إلى وقفة . وبخاصة وأننا نجده لا يوفق في اختيار النهاية المناسبة لبعضها أحيانا ، وأول قصة لا يوفق في اختيار نهايتها هي قصة " أبو سيد " . وبالرغم من أن المؤلف عالج أزمة بطلها علاجا نفسيا ، وواقعيا ،

---

(١) محمد غنيمي هلال . المواقف الأدبية ، معهد الدراسات العربية العالمية القاهرة ١٩٦٣ ص ٧٨

فانه أنهاها نهاية لا تنسجم مع الحالة النفسية التي أصبحت تسيطر على ذلك البائس ، والتي أحالت حياته جحيما في عمله ، وفي منزله معا . فيريد أن يسرع على زوجته أن يسرحها باحسان ، تبرئه لنفسه من ذنبها ، وليتخلص من عناء شعوره بالعجز من امتاعها ، فتصاب بالهلع ، وتتركه على سلم الدار ، حيث يجد ابنه سيد أمامه وهنا تخطر للكاتب فكرة لطيفة وهي أن ينهي القصة بتصوير احساس البائس بأن ابنه امتداد له . فان هو قد عجز فلن يعجز ابنه . وهنا يتوقف الكاتب لينهي قصته بالفقرة التالية : " .. وتأمل الصبي وكأنه يراه لأول مرة منذ سنوات . كان سيد يرتدي أمامه وقد خلى رأسه بكراسة الحساب . وظل الرجل يلتهم الولد بعينيه ويتوه ، ثم يعود اليه غير مصدق .

لا حول ولا قوة ....
أيكون قد نسي سيد في زحمة البحث عن رجولته ؟
أيكون قد نسي حتى أن له ابنا ؟
أبو سيد ينسى سيد ولا يذكر من الدنيا الا نفسه !
كيف حدث هذا ؟ ! كيف ؟
— سيد .. ياسيد ... تعال ياسيد .. اقعد جنبي .. أبوكده ..
يابني ياحبيبي .. باسم الله ماشاء الله .. وكبرت ياسيد .. بقيت لولي ....
خليني أبوسك ياسيد .. عه .. وكمان مره .. يابني .. أنت كنت نيمن .. وأنا نيمن .. وكبرت ياسيد .. وحتبقى راجل .. واجوزك ياسيد .. سيد .. حجوزك واحدة .. حلوه .. لأ .. أربعة .. أربعة حلوين عشان خاطرك .. وتبقى راجلهم .. ناعم .. ناعم يعني أيه راجلهم ياسيد .. مسلهر .. بكره حتفهم .. وتخلص .. سامع ياسيد حتخلص .. وأشيل خلفتك ياسيد .. بايدي دي .. ناعم ياسيد .. " (١)

وهذه النهاية الطويلة على غير عادة المؤلف في صوغ نهاية القصة القصيرة عنده ، تعتبر نشازا غير منسجمة مع كل وقائع القصة . وقد أشار الى ذلك بعض الباحثين . وهو

---

(١) يوسف ادريس . أرخص ليالي . مصدر سبق ذكره ص ٣٤ ، ٣٥ .

على حق فيما رأى (١) .

والقصة الثانية التي لم يوفق المؤلف في اختيار النهاية الملائمة لها هي "أبو الهول" حيث يوالف المؤلف العمل كله ، حتى ينتهي ببطلها "أبو الهول" وقد حمل جثة غريق الى الطالب الطب ليحصل على خمسة جنيهات . فهذه النهاية لا تبرر المطالعة المؤلف في وصف مأتم الحاج سعد ، وآرائه في الفقراء ، أو الحديث المطول عن "الواعظ" وخطبته ، وكذا تكون نهاية مصنوعة وغير مقنعة . (٢) ويتضح زيف النهاية بجلاء في قصة "المستحيل" التي يرغم بطلها المجنون أن يبيع أملاكه الوطنية للانجليز . لأن الكاتب — مدفوعا بوطنيته — يرى أنه حتى المجنون يرفض بيع ما يملكه للانجليز المحتلين . (٣) ولا تكون نهاية قصة "الناس" ، نهاية طبيعية ومنسجمة مع بناء القصة ، فالناس في هذه القصة يرغمون أن يكفوا عن استعمال ورق نبات الطرفة في علاج أمراض عيونهم . ويتابلون تبعا صلاحية استخدام الطرفة لأمراض العيون الذي زعه لهم أحد طلبة كلية الطب بعد تحليل النبات ، وهو فتور غير مقنع للقارئ بحال لأنه غير مبرر في القصة ، ويواصلون استعمال ورق هذا النبات في علاج أمراض العيون ، ولكنهم في آخر الأمر ينصرفون عن استعمال ورق الطرفة علاجا لعيونهم مستخدمين "الطرفة" ، وحجتهم في ذلك : "ان الطرفة برد لك أنضب" . والكاتب يريد أن يقول أن التطور كفيل بتغيير أشد عادات الناس رسوخا (٤) .

وينهي الكاتب قصة "السيدة فينا" نهاية مفتعلة أيضا ، فبعد أن تتم المصاهرة الجنسية بين الشاب المصري والسيدة النمسوية ، يدرك الشاب أنه كان يصاهر زوجته الموجودة في مصر ، وأنه لم يكن على الاطلاق بكليته مع السيدة النمسوية أو بمعنى أصح كان يصاهر امرأته لا السيدة الأجنبية ، وربما يكون مثل ذلك الاحساس محتملا أو مقبولا لو كان ذلك شعور المصري وحده تجاه المرأة التي يذل في الوصول اليها

---

(١) غالي شكري ، أزمة الجنس في القصة النسوية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ص
(٢) يوسف ادريس ، تاج المدينة ، مصدر سبق ذكره ص ١٦٦ وما بعدها .
(٣) المصدر السابق ص ١٢٥
(٤) المصدر السابق ص ٣٦ — ٣٩

جهدا رهيبا ، ولكن الغريب — حقا — أن تشعر السيدة الأجنبية بالشعور نفسه واذا كان هو قد وجد حرجا في ممارستها بهذا الشعور ، فانها لم تجد في نفسها مثل ذلك الحرج ، وممارسته بأنها لم تكن تمارسه جنسيا ، وانما كانت تمارس زوجها وهذا التطابق في موقف الشخصيتين يدل على الانتصال ، وهو ناشيء عن اعتقاد الكاتب بأن المرء لا يستطيع أن ينفصل عن حضارته وبيئته التي عاش فيها ، ولعل هذا ما يجعله يصور اضطراب البطل لمرأى الطفل ، وخوفه وارتباكه وهو يدخل الشقة ، وموت الرغبة الجنسية عنده عندما تجردت المرأة من ملابسها تماما ، ونفوره من ايجابيتها الزائدة التي تخالف سلبية المرأة الشرقية في هذا الخصوص ، حيث تريد من الزوج أن يكون هو الايجابي على طول الخط . كما أن التطابق بين الرجل والمرأة ، لا يقف عند حد التطابق في الاحساس بعد الانتهاء من الاستمتاع الجنسي ، ولكنه يمتد الى أن ما كان يحلم به البطل من الحصول على سيدة أجنبية محترمة ، يتطابق مع رغبة المرأة في رجل شرقي أسمر له سمات معينة تتفق وصورة الرجل الشرقي الذي صورته لها خيالها . مما يجعلنا نرى فيه تكلفا يشبه التكلف في صوغ النهاية سواء بسواء .

ولا تكون النهاية في " لثة الآي آي " (١) ، مقنعة ، مما يقوم به الدكتور الحديدي من حمل لزميله القديم نهمي ، وخروج به من منزله في الحي الراقي غير مقنع وذلك لأننا لا نجد مبررا كافيا لمسلكه هذا ، وبخاصة وأن المؤلف يسالج عمومه في تداخل المونولوج الداخلي ، وفي اتحاد تحتمه تقنية القصة القصيرة . مما جعل الدكتور شكري عياد يرى أن القصة لا تصلح لمعالج هذا الجديدي ، لأن ذلك العذاب لا يصلح عالجه بالاسلوب الملحمي . فيقول : " ولكن هذا العذاب بالذات هو ما يعجز الأسلوب الملحمي عن عالجه ، وخصوصا في الرقصة قصيرة ، ولهذا تبدو لنا تصرفات محمود الحديدي في كثير من المواقف غير مقنعة ، أو على الأقل مفاجئة ، وتثير حائرين أمام الخاتمة : محمود الحديدي العظيم وهو يحمل صديقه الهالك خارجا من الحي الأنيق في جوف الليل ، فلا ندري : أهو انتصار أم مجرد احتجاج بطولة أم انتحار (٢) .

---

(١) يوسف ادريس ، " لثة الآي آي " ، مصدر سبق ذكره ص ١٠٠

(٢) د . شكري محمد عياد ، تجارب في الأدب والنقد ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ص ٢٦٢ .

ويحار المرء أمام نهاية " العملية الكبرى[1] " التي تنتهي بالاتصال الجنسي بين الطبيب والممرضة • على مشهد • وربما على مسمع أيضا • من المريضة المحتضرة وتأتي هذه الحيرة من أن هذه الممرضة كانت جادة • وعلى خلق • مما يجعل اقدامها على ممارسة الجنس مع الطبيب غير متوقع • أو مفاجئ • • أو كان يحتاج الى تمهيد أكثر لولا • ويبدو أن الكاتب متنبه بأن الانسان يواجه الموت بالجنس • أو يهرب منه اليه •

وقصة " سورة البقرة " قصة فكاهية تصور موقف فتاة من سائليه عن ثمن البقرة التي اعتراها • وهو موقف فكاهي • ولكن القصة تنتهي نهاية يريد لها المؤلف أن تكون مؤسية • ومن ثم يأخذ في آخر القصة في تصوير أسباب ما اعترى الفتاة من ثورة على سائليه • فنعلم أن هذه البقرة لها في نفسه مكانة خاصة بعد فقده لجاموسته • ولا ينجح الكاتب بالبيعة الحال • في احداث ذلك الانسياق الأخير المؤسي • لأنه انصرف الى الفكاهة وحشد لها كل جهده • ومن ثم لم يستطع أن يمهد للحالة النفسية الأخيرة المحزنة التي ينتهي بها القصة •

وهذه النماذج التي رأيت أن استعرضها لبعض نهايات القصص التي لم يوفق فيها • لا تعني أن نهايات القصص عنده كلها من هذا الصنف • فالواقع أنه يحسن اختيار نهايات قصصه بشكل لافت للنظر • ولعل نهاية قصة " ثائره " مجموعة أرخص الليالي • توضح لنا أنه يجعل نهاية القصة بؤرة الرؤية ونقطة الجذب فيها • وكأنها قد أنشئت من أجل هذه النهاية • نرى في " ثائرة " لفتة صغيرة في مأزق بسبب ما تحمله فوق رأسها • ومع أن المؤلف يصورها من الخارج ملحا على بيان مظاهر بؤسها • وعلى عدم تناسب قدراتها الجسدية مع ثقل ما تحمله • فانه لم يتوقف عند تغلبها على مشكلتها بوضع ما تحمله في وضع متوازن • ونجاحها في عبور الشارع سالمة لأن هذا لم يكن ليجسد مأساتها ومن ثم جعلها تتوقف للفرجة على الأطفال وهم يلعبون ثم تنصرف • ولكن هذا أيضا لم يكن ليصور مأساتها بصدق • ومن ثم جعلها تعد بالانصراف تلقي نظرة أخيرة على اللعب • ثم تمضي الى حالها سبيلها • وهي

---

(١) يوسف ادريس • التدانة • مصدر سبق ذكره ص ١٢٢ — ١٢٤

هذه الذرة تتركز أو تتجسد مأساة الطفلة ، لأننا ندرك مدى الحرمان الذى تـــرزح تحت وطأتـــه .

وفى نهاية " مشوار " ندرك بجلاء مقدرة المؤلف على صياغة النهاية ، فهـــو لا ينتهى فى القصة بتسليم المجنونة الى تسم البوليس ، ولكنه ينهيها نهاية تتفق مـــع ما حشده فيها من تفاصيل عن الشرطى ، والمرأة كليهما . فالشرطى ينصرف عن زيارة الفاجرة لأنه أحس بمأساة المرأة احساسا قويا . ومن ثم شعر بالندم لأنه ضربها . وهكذا : " تسلل الشبراوى من المحافظة الى المحلة مباشرة ، وقد شبعت نفسه من مصـــر ومن أم الدنيا .. وبين الآونة والأخرى كان يلمح كفه التى ضرب بها زبيدة فيقشعـــر جسده بخجل لم يحسه فى حياته . (١) . فلو أن المؤلف جعل بطله يذهب — بعـــد أن تخلص من المرأة — لزيارة " السيدة " ، وأحياء الفاجرة الأخرى التى تاق اليها لما أدت القصة الانطباع المنشود . وقد جاءت نهاية القصة خاتمة طبيعية وتتويجـــا صادقا لكل التفاصيل الخاصة بالحدث والقضية الرئيسية فى القصة .

وتعد نهاية " حادثة شرف " مثالا طيبا على الأثر الذى يريد المؤلف للنهايـــة أن تحدثه فى القارىء ، فهذه النهاية ليست ذروة الحدث ، وانما هى لمحة خاطفـــة تحقق للقصة مغزاها ، وتمكن الكاتب من التعميم . وقد يكون هذا هو المقصود بقول يورى ناجيبين عن ادريس : " وهو كتشيخوف قليل الكلمات ، بعيد عن الاسهـــاب فى الوصف ، يميل من خلال أحد التفاصيل الى اعطائنا فكرة عن الكل .. (٢) " فضباط الجيش ، أو ما تخيله أهل القرية من ضباط غريب وفاعله فى الذرة هو جزئية صغيرة ينسج منها المؤلف نسيجا متماسكا من خلال الاطار الاجتماعى فى القرية ، ومن خـــلال العلاقات المتشابكة فيها ، لكى ينتهى الى أن أى فتاة مثل فاطمة ، لا يمكن أن تعتمد على براءتها فى مثل ذلك المجتمع المتخلف المنغلق ، ولذا لا يتوقف عند ثبوت براءتهـــا على يد أم جورج ، فيسارع الى اعلان تلك البراءة للقارىء قبل أن تعلنها أم جـــورج . ويأخذ فى تصوير التحول الذى أصيبت به الفتاة ، فقد جرح كبرياؤها جرحا لا يندمل ،

---

(١) يوسف ادريس . أرخص الليالى ، مصدر سبق ذكره ص ١٣١
(٢) يورى ناجيبين . " يوسف ادريس " مجلة الكاتب . العدد ٤٧ فبرايـــر ١٩٦٥ ص ١٢٧ .

ولم تستطع ممه أن تعود الى شخصيتها البريئة السابقة . ولا يتوقف عند هذا الحد ، ولو فعل لكان كاتبا ساذجا ، ولألقى درسه الاخلاقي وموعظته عند هذه النقطة من القصة ، ولكنه يمضي الى الكشف عما أصاب أعماقها من تدهور ، وبخاصة وأنه قد أعلن قبل هذه النهاية أن كل شيء قد عاد الى سيرته الأولى في القرية . فيقول : " ... بل أصبحت تستطيع اذا ما لمحها فرح خارجة ذات يوم من دار صاحبتها الماشطة وأخذها الى بيته وأغلق عليها باب الناعة ، وأمسكها من ضفائرها ، وشدد عليها ، وسألها عما كانت تفعله عند صاحبه .. أصبحت تستطيع اذا حدث هذا أن تقول : كنت بقيس الثوب ، أوخ كده ، وتجذب نفسها وضفائرها من قبضته بعنف غريب ، وتقف في الركن تميد الظلام الى شعرها ، وتواجهه ، بعيون مشرعة حلوة لا تنخفض ، ولا تخجل . " (١)

ولا شك أن القدرة على صياغة نهاية موفقة للقصة القصيرة يدل دلالة كبيرة على براعة المؤلف واقتداره . يقول فلاديمير يرميلوف متحدثا عن تشيكوف : " .. وتظهر النهاية مقدرة تشيكوف المدعشة على استخدام أي قصة قصيرة كتقنية ادراكية لخلق منظور عميق للحياة ، ينشأ بشكل لا يمكن تقديره تقييمه من موقف محسوس ، ويكون مشدودا اليه شدا وثيقا . وهذه القدرة على المضي من خلف الاطار عالم ذاتي ، ومستوى معين للواقع ، الى منظور للحياة ككل ، بينما يظل يحتفظ بذلك في داخل حدود معينة هي سر شعر تشيكوف ، الذي بدونه لم تكن قصصه القصيرة لتصبح صورا مصغرة عجيبة تحتوي على تعميمات شعرية واسعة للحياة . " (٢)

وتظهر رغبة ادريس في التعميم من خلال جزئيات الواقع ، من أعمال مختلفة مثل قصة " الناس " و " حادثة شرف " ، وغيرهما ، وتشهد الاخيرة بأن فتاة مثل فاطمة ، لا يمكن أن تحتفظ ببراءتها في مثل تلك البيئة . وفي قصة " محللة " ميل الى التعميم كذلك ، ويتضح في أن الجيل الجديد أكثر وعيا من القديم ، وأنه ينبغي أن يترك وشأنه لكي يحيا حياته كما يريد .

---

(١) يوسف ادريس ، حادثة شرف ، مرجع سبق ذكره ص ١١٧ .

2. Jolina Katzer , ed., A.P. Chekhov, Foreign Languages Publishing House, Mosco, p.117.

ويمكن القول كذلك أن عدم وجود المخرج لأزمة البطل ، أو الحل لمشكلته أو معاناته ، يمثل احدى السمات التي تتسم بها نهايات يوسف ادريس وتشيكوف معا . ويتمثل عدم وجود المخرج في مواقف كثيرة ، أو في تصور كثيرة لادريس . ففي قصة " حادثة شرف " لا تخرج من أزمتها بأن تتزوج من غريب أو من غيره مثلا . فأخوها يرفض أن يزوجه اياها ، وهي نفسها تظل تتجنبه . وهكذا تنهار أخلاقيا دون أن تحل مشكلتها ، بالرغبة من الطرق ، ولا تحل مشكلة " عبد الكريم " في " أرخص ليالي " بل تظل قائمة يمثلها فقرة وكثرة عياله . وفي " شفاعته " تحل مشكلة البطل مؤقتا عندما يبيع دمه للمستشفى ولكنه يعود الى سابق عهده مرة أخرى عندما يصاب بالأنيميا وفي " المكنة " يرد الأسباب محمد من عمله ، ويظل الأمل يداعبه في أن تعمل " المكنة " حتى يشتري مالكها صاغرا لاستدعائه . ولكن المكنة تدور بمبدة وتعمه وأمله في ذلك . وفي " لأن الثياب لا تنوم " لا يتخلص البطل من معاناته بسبب خيانة أمه ويعيش حالة من العجز والشهر المتكرر بسبب تكرار الخيانة وعدم استطاعته أن يوقف ما يجري . والأمثلة كثيرة على هذا . ويقول عادل يسير يرميلوف معورا موقف تشيكوف في هذا الشأن بقوله : " جوهر الموقف أنه في حدود مضايق معين ، وبيئة معينة ومجموعة معينة من الظروف لا يمكن أن يوجد مخرج للأبطال ، ولا يمكن أن يوجد حل لمشكلتهم ، فاذا وجد حل للمشكلة ، مهرب ، في اطار بيئة معينة أو مضايق ما ، فان هذا الحل بعينه ، أو المخرج يؤكد مجرد تأكيد على أن الموقف لا أمل فيه (١) " .. ويتمثل حل معظم قصص تشيكوف على وجه الدقة في غياب أي حل للمشكلة المعروضة أو لمصير البطل . ويرينا تشيكوف بهذه الطريقة استحالة حل الموضوع في داخل نطاق الظروف المعروضة في القصة .. " (٢)

ولم يتخلص يوسف ادريس من تبعية هذا المنهج ، حتى يومنا هذا ، رغم ما يزعمه بعضهم من أنه تخلص من أسر تشيكوف (٣) . ولا يعني هذا بطبيعة الحال ، أن ادريس ليست له شخصيته المستقلة ، أو أنه لا يملك القدرة على الابداع والابتكار في اطار هذا التكنيك .

---

(٢٥١) Ibid, p. 117.

(٣) صبري حافظ ، الموقف الأدبي — مرجع سبق ذكره ص ٥٩ .

ويبدو أن تشيكوف ، وادريس — والثاني وهو الذي يهمنا هنا — يريان أن حل مشكلة البطل ، لا تتمثل في حل مشكلة عرضت له ، ولكن ذلك يتحقق بالتغيير الشامل للظروف الاجتماعية التي تخلق مثل هذه المشاكل .

ففي قصة "آخر الدنيا" لا يكون حل مشكلة البطل متعلقا بالعثور على تلصة النقود وانما يتحقق ذلك الحل بتغيير الظروف حياته البائسة ، ففي ظل طبقية لا ترحم فمدرسه يزدريه لفقره ، وجاره يأنف من الجلوس بجواره لفقره ، كما أنه يهرب لتأخره الناشئ عن فقره ، فلو كان غنيا لما أعوزته وسيلة للوصول المبكر الى المدرسة مثل زملائه ميسوري الحال ، وهكذا يكون البحث عن تلصة النقود وسيلة لغاية يهدف اليها المؤلف ، وهي بيان ما يعانيه الطفل من بؤس وحرمان ، يجعله يتشبث بتلصة النقود تشبثه بالحياة ذاتها ، بل ويدفع حياته ثمنا للعثور عليها . ولو أردنا أن ندرك مغزى هذه النهاية لسلمنا أن تتطور للقصة نهاية أخرى كأن يجد الطفل تلصة النقود ويعود الى أهله فرحا مسرورا .

وربما كان من مظاهر تأثره بتشيكوف كذلك ، أن قصة "الكنز" مجموعة أرخص ليالي ، يتخذ منها منهج تشيكوف حيث يتوقف يوسف ادريس عند حالة نفسية غريبة تستولي على المخبر ، وهي متعته في الاحتفاء بصورة الشيك المزور والذي يحمل رقما ضخما ، واستخراجه وقراءته ، وما يدل عليه ذلك بالنسبة له وهو الفقير المحروم . وفي مثل هذه القصة يصبح دور الحدث ثانويا للغاية ، اذا اعتبرنا أن اخفاء الشيك المزور وما نزل بالسارق من عقاب حدثا .

ومن دلائل تأثره بتشيكوف التفاصيل الكثيرة عن الشخصيات الثانوية ، والاهتمام بها ، والحديث عن المكان والجو المحيط بالشخصيات عموما بقدر ملحوظ من الحفاوة وتتناول الحدث أحيانا بجوار تلك العناصر . فقد يمتع الحديث عن تلك العناصر للقصة منزاها النهائي . كما تؤدي التفاصيل الكثيرة التي يسوقها وليفتها في صياغة نهاية القصة عنده ، واحداث الأثر المطلوب منها .

ومن السمات الواضحة في قصص تشيكوف تقديمه ، التي تتمثل في بغضه للاستغلال ، والرجعية ، والنفاق ، وعدائه على الفقراء والاطفال . وقد كان

اهتمام تشيكوف باختيار الرجال والنساء العاديين ويصور ذلك فلاديمير بريميلوف بقوله : " ... أن أحب شخصيات تشيكوف التي نفهمه كانوا من الرجال والنساء العاديين وأن كل فرد منهم ليس مجرد شخص بذاته بل هو نتاج من الحياة بأجوائها وأساليبها المختلفة . وقد أحسن النقاد من معاصري تشيكوف بما في رواياته الفنية من جدة وتعمق لم يستطيعوا أن يحددوها على وجه التحقيق أو يدركوا ما فيها من دلالة وخصوبة لذلك قال أحد هؤلاء النقاد أن " تشيكوف هو أول وآخر كاتب روسي ليس قصصه تصف أي أبطال (١) " . ويستدرك قائلا : "وليس صحيحا بالطبع أن قصص تشيكوف ليس لها أبطال . ولكن الصحيح أن أبطالها لا يمكن أن ينفصلوا من بيئاتهم التي يعيشون فيها (٢) " . ومن ادراكنا أن هذه السمات ليست قاصرة على تشيكوف وحده ، فانها تمثل أحد أوجه التقائه بينه وبين يوسف ادريس .

وقد يكون من آثار تشيكوف عليه كذلك ، حرصه على وصف الشخصيات القصيرة — في الغالب — وصفا قصيرا ، أو تقديمها بصورة قصيرة . وتصوير ذلك على سبيل المثال لا الحصر ، قصة " في المنخفض " التي يقدم فيها تشيكوف عددا من الفقراء ، يتسمون بقدر من الشرارة غير قليل في سلوكهم وفي خلقهم وفاقتهم (٣) .

ومن سمات تشيكوف في بناء القصة القصيرة كذلك ، أنه لا يتوقف عند انتهاء الحدث الرئيسي أو حله ، بل يمضي في القصة مرحلة قصيرة تعمق من تأثير القصة وروعتها . ونرى ذلك عند يوسف ادريس — كمثال — في " أرخص ليالي " ، وفي " حادثة شرف " حيث يقوم بعد حل عقدة الحدث باضافة خاتمة تزيد القصة ثراء ، وتعمق من دلالتها . وقصاد ما يكون الكاتب نفسه عند ما يتصل الراوي — وذلك على سبيل المثال لا الحصر — يتحدث في قصة " الرجل الذي عاش في قوقعة " عن المدرس الذي كان يعيش معزولا عن مجتمعه ، متقوقعا في ذاته ، وكيف أنه مات ، ولا يتوقف عند موته بالرغم من أن للقصة تعد في حكم المنتهية بموت تلك الذات ، وانما يأخذ

---

(١) فلاديمير بريميلوف أ . ب . تشيكوف . ترجمه الدكتور عبد القادر القط ، والاستاذ فؤاد كامل ، منشورات المشرق . ص ١٢٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٢٧ .

(٣) انظر تشيكوف ، قصص وروايات قصيرة جـ ٢ روايات الهلال ، العدد ٣٤٤ ، سنة ١٩٧٧ ، ص ١١٠ـ١٦٢ . وانظر أيضا قصة " يونيك " حيث تجد الطبيعة الخريفية الساحرة والخلفية . وانظر كذلك قصة " الرجل الذي عاش في قوقعة " ص ٥٦ — ٧١ .

في الحديث عن التوقع في حياة الآخرين ، لا في حياة البطل وحده فيقول : " ولكن الأمور لم تصب كثيرا من ذي قبل . فنحن وان كنا قد دفننا بيليكوف الا أننا اذا فكرنا مليا وجدنا أنه لايزال هناك كثير من الأشخاص الذين يحيطون في تواقع وأن هناك أيضا كثيرا منهم لم يولد وا بعد .

فقال **ايفان** يفانوفيتش وهو يشعل غليونه : " نعم ، هذا أحق " (١) ثم يمضي الى أن ينهي القصة نهاية لها مغزاها ، وهي نهاية لاتقوم على لحظة التنوير — كما يقال — ولكنها تقوم على التصوير من موقف نفسي خاص ، ويجعل مارك سلونيم خصائص بناء القصة القصيرة عند تشيكوف بقوله : " وأما كانت قصته تفتقر الى الحبكة المثيرة ، وتتنقل خاصة مشاعر الحنين الى الوطن والايحاءات الحاذقة لحقيقة مستترة فهي تترك الكثير لخيال القارئ . والتأليف يتجنب الذروات وينقص القصة عادة الحيوية وغالبا مايخاسرنا الاحساس بأنها لم تأت بشيء محدد ، ولا يتضح المعنى الحقيقي في معظم قصصه الا بعد أن نقرأ آخر جملة ونشرع في التفكير فيها ، وكثيرا مايكون للتأثير المتأخر كل قوة الاكتشاف أو الالهام . وقد جعلت هذه الطريقة الى جانب أسلوبه المصقول بعناية ، والذي يتسم بالرقاشة والبساطة — من تشيكوف واحدا من أساتذة القصة القصيرة الحديثة .. (٢) "

ويهمنا في هذا النص مايقوله الباحث من تجنب تشيكوف للذروات ومن افتقار قصصه للحبكات المثيرة ، ومن أن مغزى تلك القصص لايتضح الا بعد قراءة آخر جملة وأن هذا التأثير المتأخر له كل قوة الاكتشاف أو الالهام . فهذه الخصائص مدفس رأيي — تعد سمة أساسية من سمات البناء عند يوسف ادريس أيضا .

---

(١) المصدر السابق ص ٦٩ ، ٧٠

(٢) مارك سلونيم ، موجز تاريخ الأدب الروسي ، ترجمة صفوت عزيز جرجس دار التضامن للطبع والنشر ص ١٦٤ ، ١٦٥ .

سمات مشتركة يخضع لها بناء هذه القصص

يلاحظ دارس هذه القصص ، أنها تتناول سراغاها ، أو لغزا ، يحاول الكاتب أن يكشف عنه النقاب بالتدريج ، وهذا السر يؤثر على البناء ، بطبيعة الحال ، ويسمى البنائيون هذا النوع من الحبكة القصصية القائمة على اللغز ، The Hermeneutic Code (١) ، وفي قاع المدينة يتمثل هذا السر في ضياع ساعة القاضي ، عبدالله ، واتهامه ، لشهرت ، بأنها هي السارقة وهو اتهام لايقوم على دليل ، الا بعد أن يضبط القاضي الساعة نفسه عن شهرت ويستردها منها .

وفي قصة حادثة شرف يقوم البناء أيضا على سر غامض ، وهو شك أهل القرية في أن يكون غريب قد اعتدى جنسيا على فاطمه ، وهو شك تقويه شخصية غريب التي تكاد تكون تجسيدا للفحولة الجنسية ، وكشف هذا السر ، عندما تعلن " أم جون " أن الفتاة عذراء ، وفي كلتا القصتين لايتوقف المؤلف عن انكشاف هذا السر ، وانما يتجاوزه ، لكي يؤكد حقيقة نفسية أخرى ، وحتى يتجنب أن تصبح قصته ، قصة بوليسية ، ولذا فهو في " حادثة شرف " يكشف عن براءة فاطمة قبل تكشف " أم جون " ذلك ويمضي بالقارئ ليتابع موكبها الحزين ، وليتيح هو لنفسه كقاص أن يصور مشاعرها أروع تصوير ، ونحن نعلم أن (التحليل) النفسي ضئيل عادة ، في القصص البوليسية وغالبا مايكون لاوجود له ، فهي تعتمد على الأحداث ، ولذا كانت من هذا الجانب أقل في المرتبة الفنية ، ومنزلتها الأدبية لهذا السبب أقل كثيرا من أجناس القصة الحديثة الأخرى . " (٢)

ولايخفى أن يوسف ادريس يدرك ذلك ادراكا كاملا ، ولا يخفى أيضا أن استعارة اللغز أو السر في قصة ما أو في رواية ما لايجعلها بالضرورة رواية أو قصة بوليسية ، ولكن ذلك يكسبها تماسكا وترابطا واضحين كما سبق أن قلنا بالاضافة الى أن استخدام

---

(١) Jonathau Culler, op. cit., p. 211, 212.

(٢) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة ، ١٩٧٣ ص ٥٢٤ .

التكنيك الروائى ، الى جوار الحبكة البوليسية يمنح العمل القصصى كثيرا من الحيوية والتماسك .

وفى قصة العسكرى الأسود يتمثل السر فى معرفة أسباب التغير الذى أصاب الطبيب " شوقى " . ويرتبط بهذا السر ، سر العسكرى الأسود نفسه الذى أصيب بالعمى وينكشف السر تدريجيا ، وبطريق الصدفة للراوى الذى كان حريصا كل الحرص على معرفة سر تغير زميله ، وهو يريد أن يتجاوز مجرد كشف السر ، ومجرد العلاج ، أنه يريد أن يصور مأساة الزنفلى ، التى تمثل الوجه الآخر لمأساة " شوقى " ، فكلاهما ضحية للنظام الفاسد الذى يسمح بتسلط انسان على آخر ، يقهره ، ويقتل كرامته وانسانيته .

وفى " لغة الآى آى " سر غامض أيضا يتمثل فى السبب الذى دفع الدكتور الحديدى لايواء المريض فى منزله ، وهو سر يكشف عن تماسته ، رغم ما يعيش فيه من ترف ، والمؤلف كالعادة لايتوقف عن كشف السر لأنه يعى جيدا أن ذلك يحول قصته الى قصة بوليسية ، ومن ثم يمضى فى متابعة موقف الدكتور الحديدى ، الذى يحمل زميله السابق المريض على كتفه ، رغم استنكار زوجته ، وعلى مرأى من جيرانه فى الحى الراقى ، الذين حاول جاهدا أن يخفى عنهم نشأته المتواضعة .

وفى " النداهة " تبدأ القصة من موقف غامض ، وتتطور الى نفس الموقف لتجلو لنا سر ذلك الموقف الأول الذى يلفه الغموض ، ولا يكتفى المؤلف بكشف السر ، بل يمضى بالحدث قدما لنرى رفض الزوجة العودة الى القرية ، لأنها لاتريد العودة اليها فقد هجرتها فى سبيل الوصول الى المدينة ، باعتبارها أكثر تحضرا من القرية ، ولأنها تتيح لها حياة أكثر رغدا .

وفى " بيت من لحم " نجد أيضا بداية غامضة ، وخفى فى القراءة حتى نصل الى معرفة سر تلك البداية ، ونصل أيضا الى ذلك الموقف الغريب الذى تقفه الام وبناتها من الأعمى .

ونلاحظ أيضا أن " بيت من لحم " آخر مجموعات الكاتب ظهورا تمثل تركيزا فى البناء والأحداث ، واهتماما باللغة يقرب لغتها من لغة الشعر ، وفيها يحتفل المؤلف ببدايات قصصه احتفالا ظاهرا ، كما أن الرموز أصبح يشغل عددا لابأس به من قصصها . ولذا مع بداية قصصه ثقة خاصة .

لغـــــة الكاتـــب

تحدثنا عن واقعية المؤلف الملتزمة ، وارتباطها بالاتجاه الواقعي في مصـــر وقد كان من الضروري التحدث عن لغته التي عبر بها عن اتجاهه الواقعي . وقد أثـــر الكاتب أن يختار شخصياته من الطبقات الكادحة ، كما حرص على أن ينطقها باللغـــة العامية . ولم يكتف بهذا ، بل أدخل بعض الكلمات والعبارات العامية فصيحـــة الأصل وغير فصيحته ، الى السرد . ويتضح هذا الاتجاه عنده منذ صدور مجموعتـــه الأولى " أرخص ليالي " ١٩٥٤ . والواقع أن ذلك لم يؤثر على مقدرته الفنية فـــي استخدام اللغة ، فلم يكن استخدامه للغة متبذلا ، سواء في الحوار أو السـرد ، الا نادرا . وليس من المبالغة الزعم بأن ادخاله في السرد للعبارات العامية ، الفصيحة الأصل ، أو العامية المحرفة عن الفصحى ، يتم بصورة ذكية بالغة النفاذ الـــى الهدف . بل مثل تلك العبارات العامية تفوق بديلتها الفصيحة في القدرة علـــى التصوير والايحاء . ونشير هنا بعض النصوص التي تصور أسلوبه في استخدام اللغـــة يقول مصورا أمرأة عبد الكريم بطل " أرخص ليالي " من خلال وهي زوجها : " ولكنـــه أعرف الناس بأمرأته ، وأعرف من شهوتها بزوجها كزكية الذرة المفروطة وقد تهـــشر حولها الصغار الستة كالكلاب الهائمة ، ولن تصحو حتى لو نفخ اسرافيل في نفـــيره واذا انفتحت ليلة القدر وقامت فماذا تفعل ؟

أهـــو يعاول الضحك على نفســـه ؟

وهل الذي يزمر يغطي ذقنـــه ... " (١)

فهو يؤثر كلمة الهائمة على كلمة الجائعة ، وهي تفضلها هنا ، ويصف " الزكيمـــة " بأنها " مفروطة " ، ربما لأنه لم يجد للكلمة بديلا فصيحا ، ولكن قوله " ولن تصحـــو حتى لو نفخ اسرافيل في نفيره " تصوير حي نابض . وربما كان دائمه الى استخـــدام تلك اللغة ، حرصه على تصوير مايجري في ذهن البطل بلغة أقرب ما تكون الى مستوى تفكيره .

ولا يستخدم العامية في قصة " نظارة " وانما يستخدم تحليلا يعتمد على اللغـــة

---

(١) يوسف ادريس ، أرخص ليالي ، مصدر سبق ذكره ص ٩ .

الفصيحة ، لموقف الداخلة ، وتجربة الراوى معها .

ويتضح حرصه على عامية الحوار من قصة " على أسيوط " . حيث تصاب لغة القصة بقدر كبير من الابتذال ، وذلك لاعتماد المؤلف عليه ، بصورة واضحة ، دون تجسيد حقيقى لمشاعر الرجل .

ويبلغ استخدامه للغة فى الحوار والسرد مما حدا عليها من الاتقان فى قصة " أبو سيد " حيث يركز على تحليل مشاعر البطل مستخدما السرد من ناحية والحوار الذى يؤدى دوره ببراعة فائقة فى تصوير معاناته ، من ناحية أخرى . ولعل تصويره لعجزه الجنسى ، وموقفه من امرأته بعدما أصيب به يوضح ما نقول : " وتبين بعد أن خف الطنين وغاب رأفة أن امرأته لازالت مستيقظة " ليس هذا فقط ، بل أنها تنهنهه بنحيب مختل ، وكان رمضان ليلتها قد بلغ به الأمر منتهاه ، ووصل الى حافة مقاومته ، فظل بكاء المرأة يتساقط على الحاجز الجامد الذى وضعه بينهما فيلمقه ، والحاجز يرق ، حتى لم يعد يفصله عنها الا اللحاف . وظل ينصت لبكائها ، وهو لايملك الا الصمت حتى انهار ، وقال وكل جزء من جسده ينشج بغير دموع :

— بسرة وليلى يانصيمة .. أهل أيه ..

ولم ترد ، وانما كانت تحملها شقية وتضمها شهقة وقد انخرطت فى بكاء عال ..

وهزها رمضان فى حنان ذليل وعاد يسألها . وما كان ينتظر منها شيئا وانما ألحف فى سؤالها ليغلب عجزه وهرك انسانا على الأقل فى حل لغزه (١) "

وليس هذا النص الا مجرد مثال على قدرة الكاتب على التحليل البارع وادارة الحوار الذى هدفه الفنى بالزيادة والنقصان .

ومن أساليبه فى استخدام اللغة العامية فى التحليل والسرد قوله محاولا أن يضفى على الأسلوب العامى مسحة فصيحة ، قوله فى قصة " الهجانة " ، " .. وكان الشاطر هو الذى أخذ ثوبه فى أسنانه ، وقال اخلولى الطريق . وفى غضة عين لم يكن فى الشارع كله انسان واحد وجرى الثلاثة وراء الناس كالنحل الفائح ، وكانت وقصة الذى يقابلهم أسود من شعر رأسه (٢) .. "

(١) المصدر السابق ص ٣٢ (٢) المصدر نفسه ص ٤٧

فعبارة " يأخذ شوقه في أسنانه " ، و " قال أخلولى الطريق " ، و " كانت وقمة الذى يقابلهم أسود من شعر رأسه " ، وأمثالها ، هى تعبيرات عاميه بحضها كالعبارة الأولى ، تحولت الى عبارة فصيحة ، بينما العبارة التالية هى عبارة عاميـــة وان كانت فصيحة الأصل . وكأن المؤلف يعتبر اللغة العامية منجما يستخرج منه لا كلفه يوفق عنها ما علق بها من شوائب ، وذلك يوضع هذه العبارات فى سياقات جديـــدة وكأنه يراها أكثر حياة وأكثر قدرة على التعبير من اللغة العربيـــه الفصحى ، التى لـم تعد لغة حياة .

ونلاحظ فى هذه المجموعة عدم تمسكه بقواعد الاشتقاق الفصيحة وركونه الى طريقة الاشتقاق العامية ، وأن كان ذلك نادرا ، ولانجده الا فى بعض الكلمات مثل قولـــه : فى قصة " رمان " : " وأمامه رابور الجازمطفيا " (١) يقصد مطفئا .

وتبلغ قدرة الكاتب على التحليل واستخدام اللغة ذروتها فى قصتيه " المرجيحة " و " مشوار " ، يتضاءل الحوار فيهما بالقياس الى السرد ، ولكنه مع ذلك يـــؤدى دوره ووظيفته الفنية ببراعة .

وقد نهج الطريق نفسه فى مجموعته الثانية جمهورية فرحات ١٩٥٦ ، وروايتـه الأولى " قصة حب " التى نشرها فى السنة نفسها ، وفى نفس المجموعة وقد قـــدم لها الدكتور طه حسين بمقدمة أشاد فيها بمقدرة الكاتب وبراعته ولكنه طلب اليـــه : " ... أن يرفق باللغة العربية الفصحى ويبسط سلطانها شيئا ما على أشخاصه حين يقصر كما يبسط سلطانها على نفسه ، فهو يفصح اذا تحدث ، فاذا أنطق اشخاصـه أنطقهم بالعامية كما يتحدث بعضهم الى بعض فى واقع الأمر حين يلتقون ويديرون بينهم ألوان الحوار .

وأكثر ما يخطىء الشباب من أدبائنا حين يظنون أن تصوير الواقع من الحيـــاة يفرض عليهم أن ينطقوا الناس فى الكتب بما تجرى به ألسنتهم فى أحاديث الشوارع والاندية . فأخص ما يمتاز به الفن الرفيع هو أنه يرقى بالواقع من الحياة درجـــات دون أن يقصر فى أدائه وتصويـــره .

(١) المصدر نفســه ص ٦٣ .

من أديب الحق ليس مسجلا لكلام الناس على علاته ، كما يسجله الفوتوغراف » (١)

ولا شك أن لملاحظة الدكتور طه حسين مايبررها ، رغم ارتباطها بقضية الفصحى والعامية التى ظلت تشغل الكتاب والنقاد منذ بداية القرن العشرين وربما قبله أيضا . (٢)

ونلاحظ أن الحوار فى " قصة حب " يكون حوارا مسطحا وبعيدا وكأنه تسجيل لحوار عادى كالذى نسمعه على قارعة الطريق مثلا ، ولنأخذ الحوار التالى كمثل، أو عينة وهو حوار دائر بين " حمزة " وسماعين أبو دومة : يقول الثانى : " أعرف لوكاندة .. فرد حمزة ساخرة .

— لوكاندة أية ياعم اسماعين .. متدرش أروح أى لوكاندة .. كلهم مراتبين .. وظل أبو دومة على وضعه التفكيرى ، وفكر حمزة أن يسلم عليه ومضى ، ولكنه لمحه يهز رأسه باستنكار ، وتهتز طاقيته الصوف التى تصم عليها وهو يقول :

— بس حترضى تروح هناك ياسعادة البيه .. مش معقول .

— معقول قوى .. أرضى قوى .. فى أى حته .. فين ؟ !

— هناك فى الملك ده ..

— هناك فين ؟ !

— فى أى حوش من الأحواش يتوج الجهانه ..

وضرب حمزة الفكرة فى عقله وخرج بنتيجة مدهشة فقال :

— قوى .. قوى .. أرضى قوى . أنا عايز أى حته فاهمنى ازاى ..

— فاهمك ازاى !

— لا مؤاخذه ياعم سماعين . أنا بقولها كده بس — صحيح ممكن أقصد هناك .... دا أنا أروح قوى ..

---

(١) يوسف ادريس " جمهورية فرحات . الكتاب الذهبى . العدد ٤٤ سنة ١٩٥٦ ص ٨

(٢) أنظر أحمد أبو سعيد ، فن القصة ج ١ ، طبعة ١ ، دار الشرق الجديد بيروت ١٩٥٩ حيث يعرض الثلاثة اتجاهات حول استخدام اللغة فى القصة ص ١٨ ، ١٩ ، ٢١ . وانظر محمود تيمور ، أدب وأدباء . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ حيث يعترض على استخدام العامية سواء فى الحوار أو السرد .

— تحب بقى جنابك حوش مطرحين وصالة والا حوش مطرح واحد .. أو مرأى خدمة .
— انت بتتكلم جد يا عم اسماعيل .. » (١)

ولا يتغير أسلوبه كثيرا فى "قاع المدينة" ١٩٥٨ ، وهى مجموعته الرابعة بل تظل له السمات السابقة نفسها . ففى قصة " الكنز " يتحدث عن بطلها المخبر ، فيذكر أن :وجته " أحيانا تناكفه " (٢) . ويصور احساسه بالزهو : " وهو يقول بوليس والناس يرمقونه ويخربون له بميتهم السلام " (٣) . فقد آثر كلمة تناكفه على أية كلمة فصيحة ، كما آثر استعمال التعبير العامى " يخربوا له سلام " . وقد يستخدم العبارات العامية ولبسها ثوب الفصحى ، ولكنه قد يأتى بكلمة لاتؤدى المعنى مثل قوله عن المخبر : " واستلم هو الضبوطات وأمضى بذلك " (٤) يقصد أنه وقع بما يفيد الاستلام . ولكنه يستخدم فى قصة " الحالة الرابعة " كلمات عامية تكون أكثر قدرة على التعبير عن هدفه ، مثل قوله عن زملاء الدكتور مازن : انهم " غلابة " (٥) . ويتحدث عن التومرجية المجوز فيقول : " ويطرقع قبقابها على البلاط " (٦) . كما يستخدم تعبيرات عامية ذات صياغة عربية فصيحة مثل يقتلون القتيل ويمشون فى جنازته " (٧) ولعل حديث المرأة عن نفسها وهى تحاور الدكتور " مازن " يصور بصدق أسلوبه فى استخدام العامية فى الحوار : تقول :

" — ياخيا لاحكاية ولا حاجة .. أنا أصلى م الفيوم .. وأهى ألاقى نفسى شايله الشاى مع أبويا فى الموقف .. ولما مات المرحوم بقيت أعمل أنا الشاى .. وجبنى جدع سواق .. وحبلت .. وسقطتنى مرات أبويا ولما ضاقت الفيوم فى وشى جيت مصر .. مصر أم الدنيا . هى . هى . هى . جيت مع سواق ومن سواق لسواق اتدحل على الموقف لحد ما اتلميت على واد نشال بقى ياخد على فلوس .. وعلمنى الصنعة .. أهه قلمك الباركر أهه ...

---

(١) يوسف ادريس . جمهورية فرحات مرجع سبق ذكره ص ١٦٨ .
(٢) ، (٣) يوسف أدريس . قاع المدينة . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهرة د . ت ص ٤
(٤) المصدر السابق ص ٥
(٥) المصدر السابق ص ٨
(٦) المصدر السابق ص ١١
(٧) المصدر السابق ص ١٤

حسيت بحاجة •• هي• •• هي• •• والنبي نفسي أبوس شفايفك الحلوين الحمر دول •• يوه •• ما انا لولشي عليك خدني الواد في تته وانحبست مرة •• واتلمت •• وراتهوني تفتكر سكت يقيت انشل برضك •• وتاجرت في الحشيش كمان •• وقيت اكسب وصلمه قد الدنيا •• وشيت مع العسكري اللي كان بيراقبني واتمسكت أنا وهو •• وآدي انت شايف أمي عيشه •• اللي يحب النبي يزق • " (١)

ويقول الأسلي زكي الحلاق في قصة " الوجه الآخر " ردا على احتجاج الراوي على سوء معاملته للصبي : " وقال : ضروري •• ضروري قوي •• يتعلم ازاي الا بالشتيمه •• دا اجاي هنا غصب عنه •• فكرك هو عايز يتعلم الحلاقة •• الا دي •• أبدا •• داعايز يجري ويتخلط زي التلامذة •• يتعلم ازاي الا اذا خاف •• يخاف يتعلم •• وعي دي شتيمه •• أنا وأنا قده كده كان أبويا الله يرحمه يتلسن في تربته ألف مرة في اليوم •• كنت أزعل •• انما ما أغلطش •• كده اتعلمت •• هي دي شتيمه •• احنا كلامنا كده •• أصل لا مؤاخذه الصنعة الباردة كلامها بارد •• كلامنا كده • ح نعمل أيه ؟

ياواد حوش الدباته دي •• الله انت عايزعا تدخل في بقي •• يعني • لازم أوسخ يعني •• الادي • " (٢) فالحوار هنا يسجل حتى لازمة الرجل كما يعرض لفكره • ويتم ذلك باللغة العامية التي يتكلمها الرجل • وقد يكون حرص المؤلف على عامية الحوار نابع من اعتقاده بأن الحوار العامي أصدق من الفصيح في التعبير عن فكر الشخصية وعواطفها • ومستواها الاجتماعي • ويتناسب مع المستوى الاجتماعي والثقافي لها • فلغة المرأة المراقبة في قصة " الحالة الرابعة " ولغة " الاسلي زكي " في " الوجه الآخر تعبران عن طبيعة كل منهما •

ومن المعروف أن الكاتب : " ••• يستخدم المحادثة لالقاء الضوء على الشخصيات • وليمضي بالحكاية Strong الى الأمام واذا كان في الوقت نفسه يهدف

---

(١) المصدر نفسه ص ١٦
(٢) المصدر نفسه ص ٤٥

الى التطابق مع الواقع ، فيجب عليه أن يجعل الحديث يشبه الكلام الموجود فى واقع الحياة ، ولكن المحاكاة الكاملة Close للكلام الواقعى لاتكفى فى أية رواية . " (١)

ولكننا نشعر أحيانا أن الحوار بمفرد التزيد أو أنه مسطح لافنية فيه ولا اختيار والحوار أداة من الادوات الهامة للقصاص فى رسم الشخصية ، كما قلنا . ومن المعروف أن الشخصية قد ترسم من الخارج ، أو من الداخل ، ويحلل الاسلوب الأول مشاعرها وأفكارها ، ويضطرب فى داخلها من مشاعر ، فى حين يهتم الأسلوب الثانى بمظهرها الخارجى والجسدى ، وعاداتها وأفعالها ولازماتها ، ورغم اختلاف الأسلوبين فانهما يستفيدان من الحوارا فائدة عظمى . وليس استخدام الحوار بالأمر الهين ، ولكنه أمر يحتاج الى صبر ومهارة ، كما يعتمد على تنظيم الحوار الواقعى النفسى . (٢)

وغنى عن البيان أن الحوار يقوم على الاختيار والانتقاء ، وأنه ليس نسخا من واقع الحياة ، حيث تكون اللغة مبتذلة مستهلكة ، وحيث تعتمد : " على مجموعة لغوى من بضع مئات من الكلمات ليست الا أستعمالا خشنا لرموز خشنة ، وهى كوسيلة اتصال تختلف فى الدرجة ولكنها لاتكاد تختلف فى النوع عن نباح الكلاب أو عربير القطط . " (٣) فالحوار تقطير لاتقرير ، انه وسيلة شكلية للنفاذ الى جوهر الاشياء (٤) وليس غرضه حكاية محادثة ولكن توصيل جوهرها . (٥) .

ومجمل القول أن الحوار عنصر مساعد للقصاص يمكنه من رسم شخوصه ، ومن تطوير القصة وخلق الجو أو الحالة (٦) . ويهمنا الحوار هنا باعتباره أداة هامة

---

(١) Marjory Boulton, The Anatomy of the Novel, Routledge & Kegan Paul, London, and Boston, 1975, p. 102.

(٢) بتصرف من Miriam Allott, Novelists on the Novel, New York: Columbia University Press, 1966, p.208, 209.
وانظر أيضا Ian Adam, George Eliot, Routledge & Kegan Paul, London. p. 57, 71.

حيث يؤكد الباحث أهمية الحوار فى كشف دوافع الشخصية وتوضيح أعماقها ، فهو يشبه باللقطة القريبة Close-up فى السينما ، لأنه يقدم التفاصيل بصورة مؤكدة وفى لحظة وقوعها ، ويؤكد على الشخصيات باعتبار أن أقوال المتحدثين تدل عليهم ، مهما كانت تلك الأقوال ماكرة أو غامضة

(٣) تشارلس مورجان . الكاتب وعالمه مرجع سبق ذكره ص ٢٧١ ، ٢٧٢

(٤) المرجع السابق ص ٢٨٤ (٥) المرجع نفسه ص ٢٨٣ (٦) المرجع نفسه ص ٢٦٨

فى تحقيق تلك الجوانب الفنية عند يوسف أدريس . وهو ما سنعرضه فى هذا الفصل .

ويتوسع بعض الدارسين فى الحديث عن لغة القصة فيقول : " ان لغة القصة هى على خلاف لغة العلم التاشة على الملاحظة والوصف Report ، لغة كلية Total وتستخدم وسائل فنية Devices مثل الاستعارة ، والصورة Image ، والرمز ، والحبكة ، والشخصية ، والاطار ، والنغمة ، ووجهة النظر (بين أشياء أخرى لنقل الافكار والمشاعر ، وللتعبير عن الأفكار التى ستؤثر على الانسان ككل — على حواسه ، وعواطفه ، وخياله ، وعقله .....)."(١) ولن نتوسع مثل ذلك التوسع ، وانما سنكتفى بالحديث عن أسلوبه اللغوى ، حيث أن ما يعرض له الباحث من حبكة وشخصيات وغيرها قد تعرضنا له بالتفصيل فى أماكن أخرى من البحث .

ونبدأ حديثنا بالحوار عنده ، وهو نوعان : أحدهما يكاد يكون تسجيلا لما يجرى فى واقع الحياة ، أو يقترب منه اقترابا شديدا ، فلا يمكن تمييزه عما يجرى بين الناس عادة من أحاديث يومية مبتذلة (٢) ، فى حين يكون الثانى ، حوارا موجزا مركزا ، يتسم بالحيوية والصدق والأصالة . ومن الضرب الأول الحوار التالى فى قصة " شفلانه " مجموعة " أرخص ليالى " ١٩٥٤ . والذى ينهى فيه موظف المستشفى الى عمله خبر استغناء المستشفى عن دمه ، بعد أن أصيب الأخير بالأنيميا : " وقالوا له : لأ ..

— ليه ؟ ...
— أنيميا ...
— أنيمية أيه ؟
— .. فقر دم ..
— وبالله ؟

---

(١) The Art of Fiction, op. cit., p. 4.

(٢) د . على وادى ، صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، القاهرة ، مركز كتب الشرق الأوسط ١٩٧٣ ص ٣٨٠ حيث يأخذ على المؤلف أنه يستخدم اللغة العامية الى جوار اللغة الفصيحة مضطرا ، ويؤكد أن الواقعية لا تتم بتسجيل حديث الناس كما ينطقونه .

— ماينفعش
— ويعديـــن ؟
— لما تقـــوى ..
— أنا قوى أنه .. أهد الحيطة .
— هبوظ فى القلـــب ..
— مالكوش دعـــوة
— .. تموت ..
— أنا راضـــى ..
— صحتـــك .. الانسانيـــة ..
— ودى انسانية ياجدعان ؟ !
— مـــش ممكـــن ..
— يعنى مافيـــش فايـــدة ؟
— ولا عايـــده ... " (١)

ورغم دلالة هذا الحوار على مسماة " عبده " فهو حوار مسطح ، مثل لا يجسد مشاعـــره .

ومن أمثلة الحوار المبتذل أيضا ، حوار عبد النبى وزوجته فى قصة " الحادث" ومع أن ذلك الحوار يكشف عن طبيعة العلاقة بين الزوجين ، ومن عقلية الزوجة وسذاجتها وجهلها ببسط حقائق الحياة ، ورغم أنه يؤدى الى تطوير الحدث ، فهو حوار مبتذل تقول الزوجة وقد أدهشها اتساع النيل : " — ياه .. ياخرابى ياعبد النبى . ولهثت قبل أن تستطرد

— دا يبلع طوره زى بحر مويس . " (٢)

ثم تقول : " اللا ياعبده .. صحيح البحر ده مالوش قرار ؟ .. " (٣) ويتضح سذاجتها وغفلتها ، مما أصابها من ذعر ودهشة عندما شاهدت الطفل القاهرى وهو يقذف تاريه فى النيل بمفرده ، فتقول لزوجها فى هلع : " الحق حوش ياجدع (٤) . "

---

(١) يوسف ادريس ، أرخص ليالى ، مصدر سبق ذكره ص ١٦٢
(٢) المصدر السابق ص ٥٥
(٤)(٣) المصدر نفســـه ص ٥٦ .

" ياشيخ اتحرك .. الله .. الحق ياعبدالنبى .. ياستار يارب .. يـــارب أستر .. استر يارب (١)." ، " حوش ياراجل .. الولد .. فين أيه ؟ ! .... يابابى عليك .. أهه ياأهى !.. (٢) " . ولم يكن من الضرورى نقل الحوار بكل تفاصيله لتتضح سذاجة المرأة أو قلة عقلها ، فاذا كان الحوار يضىء جوانب الشخصية النفسية والفكرية ، فينبغى الا يهبط فى أدائه لهذه الوظيفة الى حضيض الابتذال .

ولا يخلو الحوار فى قصة " المأتم " من تبسط وحذلقة بالرغم من مرارة الحقيقة التى يعرضها ، وفى كشف مدى البؤس الذى يرزح تحته الحانوتى والفقى . الى الحد الذى يجعل من الأطفال الموتى مجرد بضاعة تقوم بثمن بخس دراهم معدودات أو قروش مما يدل على تبلد مشاعرهما بسبب الحاجة والعوز . ولا يختلف الحوار فى قصـــة " لا حوض " (٣) من حيث الجوهر عن الحوار السابق فلا يتمتع بالتركيز ، ولا ينهض بالحياة .

ويهبط الحوار فى قصة " فى الليل " الى ابتذال وتسطيح غريب ، يوضحـه الحوار التالى بين عوف وامرأته : — روحى يا بت اختشى

وضحكوا كما لم يضحكوا فى ليلتهم بل فى أعمارهم كلها . وأغاظت ضحكاتهـم المرأة فقالت وهى تكاد تصرخ :

— والله مانى منقوله الا اما تجيب حق الكيلة .. دا صاحبتها قاعدا لى فى الدار ما المغرب .. سامع والا لأ ...

وأجاب عوف بصوت عال :

— لأ مش سامـــع ..

فقالت وهى مغيظة

— عنك ماسمعت .. طه .. وادى قاعدة ..

وحاولوا مره أخرى أن يتأدبوا ويكتموا الضحكات ، والمرأة تنتقى لنفسها مجلسا فـوق كومة سباخ عالية . ورفع عوف رأسه ونظر اليها وهى ممتطية الربوة كأم قويق ، وسكـــت

(١) (٢) المصدر نفسه ص ٥٧ .
(٣) المصدر نفسه ص ١١٢ — ١١٧

برعة ، ثم قال بصوت نصفه ضاحك ونصفه جاد :

— روحى يابت يا ام وشرزى السلنـــدر . " (١)

" — والنبى ماتى مروحه ياأبوراس انعم من البريزة الماسحـــة . " (٢)

" — والنبى ان ماروحتى لقايم فاتح بطنك ومطلع منها طعم . " (٣)

ويصاب الحوار فى قصة المستحيل ، بافتعال واضح ، ناجم عن توظيفه لخدمة الفكرة المفروضة على القصة ، ولكنه لا يخدم الشخصية . يقول الطبيب للمجنون :

" — انت عايز تبيع الصمارات صحيح :

فأجاب على طريقتـــه :

— منهم لله عايز أبيعهم كلك على بعضك بيعه وشروة بالبقة وأنا أصلى قلت

— تبيعهـــم للعسكرى .

فاستمـــر :

— وأنا أصلـى أبيع

— تبيعهم لاخوك أحســـن ؟

— وأنا أصلى أبيـــع ..

— وإلا تبيعهم لى وتكرمنى ؟

— وأنا أصلى أبيع .

— أقولك ياشيخ .. بيعهم للانجليز وأخلص .

— وأنا أصلى أبيع لأ الانجليز لأ انجليز ما انجليز من رابع المستحيل (٤)

وهو حوار مصنوع لا يحتاج بيان الصنعة والتكلف فيه الى تعليق ويلعب الحوار فى قصـــة " قاع المدينة " دورا هاما فى تصوير الشخصيتين الرئيسيتين فيها ، وهما الاستـاذ " عبد الله " القاضى ، و " شهرت " الخادمة ، وهو حوار من النوع الذى قلنـا أن المؤلف يتقنه ، ويتخير فيه ويكثفه . ومن ثم يكون ناجحا الى أبعد الحدود .

---

(١) المصدر نفســه ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

(٢) (٣) المصدر نفســه ص ١٧٨ .

(٤) يوسف ادريس ، قاع المدينة . وزارة الثقافة . مصدر سبق ذكره ص ١٢٤ ، ١٢٥

ويهمنا أن نجح فى هذه المجموعة — بصفة — فى استغلال الحوار بطريقة ملائمة

ومن أمثلة الحوار الجيد عنده ذلك الحوار الذى يدور بين الأسطى زكى الحلاق والراوى فى قصة " الوجه الآخر " ، فالحوار فيها منتقى بعناية ، وفيه على بساطته شاعرية ، وتركيز وانتقاء . ولا هدف لهذا الحوار الا رسم الشخصية (الحلاق) فليس بالقصة حدث بالمعنى المألوف ، وانما بها حوار يشبه حوار الموقف المسرحى (١) وان تبذل فى بعض ذلك الحوار ، كما أسلفنا .

ويقوم الحوار فى قصة " الجرح " بالكشف عن طبيعة شخصيتين من شخصيات تلك القصة هما " حلمى " والسيد المجوخ ، ويصور الحوار الذى يجرى فى آخر تلك القصة بصدق ترد حلمى وجبنه ، الذى يفضحه تردده عند اللحظة الحاسمة فى اتخاذ القرار (٢)

ويمثل الحوار فى قصة " هـ . هى لعبة " خير تمثيل طبيعة الشخصيات فندرك من الحوار مثلا أن زوجة ابراهيم افندى تتسلط عليه ، وأنه لا يملك الا الاذعان لها ، كما نكتشف سذاجة الأسطى شعبان الذى يصر على أن ابنه يجب الا يسلم (٣) لابن ابراهيم افندى باعتبار أن ابنه يمثل مصر فى حين يمثل ابن ابراهيم أفندى الانجليز ، وبالذات " ايدن " أبو رياله . وهكذا يتطور فصلا الحوار الكاتب بصورة واضحة ، ويتضح هذا التطور من النص التالى الذى يكشف عن طبيعة العلاقة بين ابراهيم أفندى وزوجته فقد نهر ابراهيم افندى ابنه لبكائه — تقليدا للأسطى شعبان — : " وقال :

— أخرس . انت بتعيط زى النسوان .. غمى فى عينك .

وصرخت زوجته :

— جرى أيه يا ابراهيم سرعت الواد .. هو أده الشخطة دى ! ..

وأيه حكاية النسوان دى برضه .. ماتعقد معوج يا ابراهيم وتتكلم عدل .. اتكلم عدل يا ابراهيم . " (٤)

---

(١) المصدر السابق ٤٢ — ٥٠

(٢) المصدر نفسه ص ٢١٣ ، ٢١٤

(٣) المصدر نفسه ص ١٥٩ ، ١٦٠

(٤) المصدر نفسه ص ١٦٠ ، ١٦١

وفى قصة " محطة " مجموعة حادثة شرف يلعب الحوار دورا عليا فى الكشف عن مشاعر الشخصيات ، فالجار الوتور يفصح عن مشاعره الخاصة فى كل عبارة يتفوه بها فى سيارة الأتوبيس . قال عندما صعدت الفتاة الى السيارة : " ودى أيه اللى يخليها تركب فى الزحمة دى كمان . قلة أدب ! . " (١) ويثور على أحد الركاب لأنه كان يحول بينه وبين رؤية مشهد الفتاة والفتى ، وهما يتعارفان ويتحدثان (٢) ، لأنه يريد أن يشبع فضوله وتطفله . ويؤكد موقفه الرجعى السابق بقوله ، وقد تعارف الفتى والفتاة بالفعل : " أما كلام فارغ صحيح وقلة أدب . البلد خلاص باظت . اتغلت عيارهم . أيه ده . لازم يقاصوهم زى ما بيقاصوا النشالين ، دى مسخرة دى ، دا أنا شايفه بعينى بعيد أيده عليها . مش كده ياأستاذ . والله لولا أنا كان مد أيده عليها وهى ساكته . دا اجرام ده مافيش بوظان بعد كده . دا أنا سامعه بودنى بيديها نمرة تليفونه . بودنى . كده والا لأ يامحترم . كده والا لأ . وكل ده فى محطة واحدة . دا لازم القيامة حاتقوم . والله يمكن قامت فعلا . لازم قامت . " (٣)

ويكشف قوله السابق عن فضوله وتطفله وكذبه ورجعيته ، ويزيد الصورة التى قدمها له الراوى فى أول القصة ايضاحا . فهو فضولى يضطر الراوى الى أعطائه صحيفته ليقرأها ، حتى يكف عن مشاركته اياه فى قراءتها ، فيردها اليه دون أن يكمل قراءتها ، ثم يعود فيشاركه قراءتها من جديد . ولا يقف فضوله عند هذا الحد ، بل يدفعه الى التحديق فى حذاء الراوى المقطوع ، مما يجعل الأخير يسارع باخفائه تحت المقعد . وهكذا يكون الحوار عنصرا فعالا فى الكشف عن طبيعة تلك الشخصيات بطبيعة الحال .

ويلعب الحوار فى قصة طبلية " من السماء " دورا هاما فى الكشف عن شخصية الشيخ على بطلها ، الذى يصوره المؤلف من الخارج ، ثم يكمل صورته عن طريق الحوار

---

(١) يوسف ادريس . حادثة شرف ، مصدر سبق ذكره ، ص ٦
(٢) المصدر السابق ص ١٤
(٣) المصدر نفسه ص ٢١

بعد أن مهد لذلك بتقديم تاريخ حياته .

وتخلو قصة " حادثة شرف " من الحوار باستثناء عبارتين في آخرها يتبادلهما فرج وأخته فاطمة ، ذلك أن المؤلف اعتمد في عرض القصة ، وفي رسم الشخصيات على الوصف والسرد والتصوير ، والتحليل ، مغفلا الحوار وقد أثبت هذا أنه كان بعيد النظر ، حيث أفلح في ابداع عمله دون أن يغرق في الحوار في نهاية القصة يكشف عما أصاب الفتاة من تدهور كما أنه يمثل لحظة التنوير — كما يقال — وهي أهم شيء في القصة ، باعتبارها تمثل وحدة الانطباع . وهو التنوير الذي أصاب فاطمة ، والذي يتمثل في فقدان براءتها وسقوطها

ويستخدم المؤلف الحوار في مجموعة " العسكري الأسود " استخداما فنيا رائعا ، يتجلى في قصة " العسكري الأسود " الذي أطلق اسمها على المجموعة فالحوار بها مقتضب قالها ولا يلجأ اليه المؤلف الا عند الحاجة . ويكشف ذلك الحوار بوضوح تام عن شخصية " شوقي " الطبيب ، التي يركز عليها المؤلف في القسم الأول من قصته . وقد تخلى عن الحوار مرتين : الأولى عندما أخذ عبد الله الثومرجي يحكي عن العسكري الأسود " (١) . فقد آثر المؤلف أن يقوم بهذه المهمة بنفسه ، على لسان راوية ، ولم يجعل " عبد الله " يحكيها ، لأنه أراد أن يصور ذلك بطريقة فنية ، رأى أن " عبد الله " بمستواه الفكري والثقافي لا يصلح راويا لها . والمرة الثانية عندما أخذت زوجة العسكري الأسود تقص حكاية زوجها (٢) . فقد تولى ذلك الراوي عنها بدافع لا أظنه يختلف عن الدافع السابق وذلك بدلا من ادارة الحوار بينها وبين الراوي وزميله . فيقول الراوي : " والقصة كما استخلصتها من نور الزوجة تختلف بطبيعة الحال كثيرا عن قصة العسكري الأسود كما تطوع بها " عبد الله " (٣) ، مصرحا بأنه هو الذي يروي قصة " العسكري " ، لا الزوجة مما يدل على أن المؤلف يستخدم الحوار بحنكة ودراية لا تتوفر الا لدى فنان موهوب

---

(١) يوسف ادريس : العسكري الأسود ، مصدر سبق ذكره ص ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢

(٢) المصدر السابق ص ٤٧

(٣) المصدر نفسه ص ٤٧ ، ٤٨ .

مدرب ، يعى أصول حرفته وعيا كاملا .

ونجد الحوار فى قصة " الأحرار " مجموعة آخر الدنيا يكمل الصورة التى قدمها المؤلف للسيد / عبد اللطيف سالم رئيس قسم السكرتارية ، وأحمد رضوان الكاتب بالقسم نفسه . فالحوار بينهما ، أو بين الكاتب والمدير العام حوار طبيعى لا افتعال فيه وهو حوار موجز ، يقتصد فيه بشكل لافت للنظر . بل ان قصة " آخر الدنيا " تخلو من الحوار خلوا تاما . ويؤدى الحوار فى قصة " الغريب " دوره فى الكشف عن مشاعر الشخصيات وتطوير الحدث تطويرا طبيعيا .

ويستخدم المؤلف الحوار فى مجموعة " لغة الآى آى " على قلة . وبخاصة وأنه يستخدم المونولوج الداخلى فى عدد من قصصها ، مما يقلل من فرصة استخدام الحوار . وتعتمد قصة " لغة الآى آى " بصورة ملحوظة على المونولوج الداخلى وان كان الحوار يتردد فيها فى أكثر من موضع (١) ، فانه يأتى كضرورة حتمية ، ويكون مركزا ومعبرا بصورة فائقة عن مشاعر الشخصية وما يمور فى داخلها من انفعالات ومشاعر وأفكار .

ويتضح أثر استخدام المونولوج الداخلى على الحوار من الحوار الموجز فى قصة لأن القيامة لا تقوم ، حيث يدور الحوار فيها مرتين . أحداهما فى الورشة " عندما اتهمان " المعلم الصبى فرد الاهانة أو حاول أن يدفعها وجاء ذلك الدفع مهذبا ولكن المعلم اعتبره اهانة . وفى موقفه من أمه عندما أحس أنها سقطت . ولا يرد الحوار فى قصة " الورقة بعشرة " الا فى موقف واحد ، وباختصار شديد ، بالرغم من أنها لا تستخدم تكنيك المونولوج الداخلى . أما فى قصة " فوق حدود العقل " فتعتمد على الحوار بصورة أساسية ، وتشبه الى حد ما فى بنائها المسرحية ، وقد حولها المؤلف الى مسرحية فعلا وفى مسرحية .

ويلعب الحوار أيضا ، دورا هاما فى قصة " هذه المرة " رغم أن القصة تقوم على تكنيك المونولوج الداخلى . بينما يقل الحوار فى قصة " صاحب مصر " مما

---

(١) يوسف ادريس . لغة الآى آى . دار المودة بيروت د . ت . ص ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٦ ، ٩١ ، ٩٩ .

يدل على أن الحوار قد تطور عند المؤلف بصورة كبيرة ملحوظة فلم يعد يسترسل فيه كما أصبح يتكئ على التحليل والتصوير ، ويعتبرهما أدواته المفضلة ، دون أن يشغل دور الحوار بطبيعة الحال . ويتضح كذلك أن الحوار يستخدم تبعا لحاجة العمل الفني اليه ، فيتوسع فيه عند الاقتضاء ، أو يقلل من استخدامه ، وقد لا يستخدمه بالمرة .

ونرى في قصة " بيت من لحم " مجموعة بيت من لحم ١٩٧١ موقفا واحدا يعتمد على الحوار ، وهو الموقف الذي تطلب فيه الفتيات من أمهن أن تتزوج بالأعمى :

" تزوجيه أنت يا أماه .. تزوجيه .

— أنا ؟ .. ياعيب الشوم ! والناس ؟ !

— يقولون مايقولون .. تولهم أهون من بيت خال من رنين صوت الرجال .

— أتزوج قبلكن ؟ .. مستحيل .

— أليس الأفضل أن تتزوجي قبلنا ، ليعرف بيتنا قدم الرجال فنتزوج بعدك : تزوجيه تزوجيه يا أماه " (١)

والحوار هنا فصيح وان اختفظ بمستوى قائليه الفكري والاجتماعي وكأن الكاتب قد تخلى الى حد كبير جدا عن العامية الساقطة التي كنا نجدها عنده من قبل . وهكذا يمكن القول أن الحوار يستخدم في هذه المرحلة المتأخرة بطريقة واعية ، وموجزة .

والكاتب بارع في استخدام اللغة ، فلغته تنبض بالحيوية والبراعة والدقة في أداء المعاني والأفكار ونقل الأحاسيس . ولنضرب هنا مثالا من حادثة شرف يدل على تلك البراعة في التصوير والتحليل . يقول مصورا مشاعر " فاطمة " ، وهي في قلب الموكب المتجه الى منزل أم جورج للتأكد من أنها مازالت عذراء : " مئات العيون تنظر اليها ، وتحملق فيها ، مئات ، لا ، بل آلاف ، الدنيا كلها عيون مفتوحة كالفناجيل لاتنظر اليها وانما تنظر الى أخص خصائصها ، بلاحياء ، وبوحشية وتخترقه ، وتهتك شرفها ، ويسيل دمها ، ويقطر لدى كل خطوة تخطوها ا

---

(١) يوسف ادريس " بيت من لحم " مصدر سبق ذكره ص ٨

ولدى كل حجر تتعثر فيه وحشية عارية ذليلة لا يرحمها أحد .

وحاولت صاحبتها حكمت أن تجذب الشاش فوق وجهها وتدليه ، ولكن فاطمة أزاحت الشاش كاشفة وجهها . ما فائدة اخفاء الوجه وجسدها كله عريان .

والموكب الحزين المتحمس ذو عشرات الأذرع والرؤوس يمضي ووراءه ذيل من الأطفال والكلاب الجائعة ، يمضي ويثير سحب غبار ، وبشتت قوافل الأوز البيضاء . ويطير العصافير والحمام آخذا طريقه الى بيت الناظر . " (١)

ويصور المؤلف في قصة " العسكري الأسود " معاناة السجين السياسي ، بسبب التعذيب ، تصوير حيا فيقول فيما قاله : " .... ان أبشع ما في الأمر أنك لاتحتمل فقط وتصبر ولكنك تزداد استمساكا بالحياة . وتصل بك حلاوة الروح الى درجة مخجلة في شدتها وقوتها . وهكذا في مقابل كل ضربة هائلة الألم عارمة القسوة مهينة ، تتلقاها من الخارج ، تنهال عليك ، من داخلك وذات نفسك ألف لعنة ألف لعنة ، ألف احساس مخجل مهين تمزق أحشاءك وتذيب كماء النار روحك ، لأنك لاتموت ولا تريد الموت ولا تزال حيا تتمسك ذليلا بالحياة ... " (٢)

وليس من المبالغة القول أن مجموعة "آخر الدنيا" تمتاز بلغة حية معبرة وأن الكاتب قد نضج أسلوبه فيها نضجا كبيرا بحكم التطور ، وعمق التجربة . وتتضح مقدرته اللغوية دون خفاء في مجموعته " لغة الآي آي " ، وسوف نضرب بعض الأمثلة التي توضح ذلك . يقول مصور الطالبة الجامعية وهي تدخن : " وبدأ جسد الطالبة الصغير يتململ ويتلوى ، وتهمهم الى جذب الأنفاس بشدة ويتلاحق وكأنه في داخلها تحفر فجوات هائلة تحدث فراغات سريعة مذهلة تطلب الامتلاء لا بالدخان ولكن بالمتعة الحادثة من حريتها في أن تنفرد بنفسها وبالسيجارة وتمتص منها ما تشاء وتبتلع ما تشاء ، والعميد يحس بجفاف ريقه يزداد وحنجرته تتسع وتزداد قدرتها على الرنين وكأنها تستعد لاطلاق صرخة المعركة .. " (٣)

(١) يوسف ادريس . حادثة شرف ، مصدر سبق ذكره ص ١٠٨
(٢) يوسف ادريس . العسكري الأسود ، مصدر سبق ذكره ص ٣٧
(٣) يوسف ادريس . لغة الآي آي ، مصدر سبق ذكره ص ١٥

فلا شك أن هذا التحليل والتصوير الذى يعتمد على الصورة الخيالية ، وعلى العبارة الحية الصادقة ، القادرة على التعبير فى بساطة مذهلة عن أعمق المشاعر والأحاسيس ، هو تعبير يصلح لأداء غرض المؤلف ويحقق له هدفه الفنى المنشود .

ويعلو المستوى التعبيرى فى القصص الرمزية ، على مستوى التعبير فى القصص الواقعية . ويتضح ذلك فى قصة " اللعبة " ، وقصة " الأورطى " على سبيل المثال . وفى " النقطة " مجموعة التداعة ، نلاحظ ذلك السمو فى التعبير بصورة غاية فى الوضوح فالكاتب يصور فيها الشجرة الخريفية التى ترمز الى المعرفة فيقول : " غير بعيد شجرة ، فى حالة خريف دائم ، أوراقها مصفرة الاخضرار مخضرة الترابية ، معلقة بغصنها برباط ما ، واه ، شجرة كلما هب الريح ، انتزع منها أكثر من بضع أوراق ، حتى لتخالها فى نهاية اليوم ستقف جرداء عارية ولكنها أبدا هكذا ، لا تنقص أوراقها ولا تزيد ، دائمة الخريف مستمرة الأخضرار المصفر المترب لا ثمر لها ولا زهر ، ولا اسم ، شجرة ، ومساحة ، تلك التى تكون دائرة الأفق تتسع اذا وقفت ، واذا صعدت الشريط الحديدى اتسعت أكثر ، وكلما علوت اتسعت ، حتى لكأن باستطاعتها أن تشمل — لو أمكنك العلو الكافى — الدنيا بأسرها . " (١)

ولا بد أن تحتوى اللغة فى القصة الرمزية على نوع من " التورية " ان صح هذا التعبير ، حتى تستطيع الافصاح عن المعنى الثانى الرمزى الذى يهدف اليه المؤلف . ولكن تلك اللغة — على أية حال — لغة منتقاه بعناية ، تفوق لغة أية قصة واقعية .

ويتسم لغته فى بيت من لحم آخر مجموعاته ١٩٧١ بمسحة شاعرية خاصة كما تتضح عنايته الفائقة باللغة . ومن الأمثلة التى توضح ذلك دعاء الواعظ فى قصة " أكان لابد يا لى لى أن تضيئى النور " والذى يقول فيه : " يارب ، ان كان بصرى قد ضاع فلا زلت أمتلك الصوت والحنجرة ، بغير أن اسمع نفسى استغيث واترجى ... أنا انتهيت فقط ألهج ... بكل قواى اعتصر العمر كله وأطلمه مخلصا صادقا ...

---

(١) يوسف ادريس ، التداعة ، روايات الهلال مصدر سبق ذكره ص ٩٨

أرهبتني المفاجأة ٠٠ وأذهلني ما اكتشفته في اللحظة الحاسمة من تفاهة ما كنت أسميه قوتي ، بإيمان أصبح وجهها لوجه في قبضة الشيطان ، بإدراك أن هذه معركة العمر بها أوجد أو بها أمحى ٠٠ انطلقت بصوتي أقاتل ٠٠ الصوت سلاحي والصوت أنا والصوت كل ما تبقى في من ذاتي والصوت أملي الذي لا أمل سواه ٠٠٠ أن أعود أنا ٠٠٠ » (١)

وسواء قرأنا قصص هذه المجموعة الرمزية أو غير الرمزية منها ، نجد لغة منتقاة ، تصاغ بعناية ، ووعي ، بحيث يصبح من الفضول أن نتخار نماذج للتدليل على ما نقول .

---

(١) يوسف ادريس ، بيت من لحم ، مصدر سبق ذكره ص ٣٠

الفصل الثاني

أشكال القصة :

دراسة تطبيقية

الأقصوصة

يقدم المؤلف عددا من الأقاصيص ، يهدف بها الى احداث انطباع مركز عند قارئه ومن ثم فهو لايحفل فى هذه الأقاصيص بالشخصيات ، وانما يقدمها باختصار . ومثل تلك الاقاصيص ، التى تعتمد على التركيز الشديد ، لايتحقق ليها النجاح فى يسر فى معظم الأحيان .

وتعد قصة " نظارة " ، مجموعة أرخص ليالى " ١٩٥٤ أجود هذا اللون من الاقاصيص ، اذ تعرض لطفلة تحمل عددا من آنية الطعام من الفرن الى منزل مخدومها ولما كان الحمل ثقيلا ، وهى عاجزة وحدها عن اعادة التوازن اليه فقد استعانت بالراوى ، الذى سارع بمد يد العون اليها . وقد صور المؤلف الطفلة تصويرا موجزا للغاية ، ولكنه ركز على بؤسها ، وهربها وحفائها (١) . ولو أن المؤلف جعل راويه يتتبعها حتى تعبر الطريق وتنصرف الى حال سبيلها ، لما كان للقصة ذلك الأثر القوى الذى تحدثه فى نفس قارئها .

ويسمى الدكتور عبد الحميد يونس تلك القصة " بالومضة " ، لايجازها ، ويرد نجاحها الى ذلك ، والى أنه لايعرض للطفلة عرضا تسجيليا ، ولكنه يضيف الى اختياره مايثير لدى القارئ مشاعر التعاطف نحوها (٢) .

والواقع أن المؤلف يركز على وصف ماتحمله الطفلة ، حتى يكاد يبلغ أكثر من ثلث حجم القصة على قصرها ، وهدفه من ذلك أن يثير اشفاق القارئ على الطفلة ، كما يشير اشارة ذكية ، الى قسوة سيدتها فيقول : " .. ثم مضت ، وهى تتمتم بكلام كثير لم تلتقط أذنى منه الا كلمة (ستى) .. " (٣) ولا يتحدث عن "السيدة" وانما يترك خيال القارئ يتصورها على الصورة التى تتلاءم مع موقفها من الطفلة .

---

(١) يوسف ادريس ، أرخص الليالى ، دار المودة ، د . ت . ص ١٢ حيث تجد وصفا موجزا للطفلة .

(٢) عبد الحميد يونس ، من القصة القصيرة فى أدبنا الحديث ، القاهرة ، طبعة دار المعرفة ، ١٩٧٣ ، ص ٧٥ ، ٧٦

(٣) يوسف ادريس ، أرخص ليالى ، مصدر سبق ذكره ص ١٢

فالمؤلف يعتمد على الصورة ، لاحداث الانطباع النهائى لقصته ، من خلال موقف محدد ، وحدث ظاهرة فى الذاكرة ، وهو يقدم ذلك فى ايجاز غير مخل كما يقول البلاغيون .

ولا يتجاوز الراوى بضمير المتكلم حدوده ، فهو لا يصح بأكثر مما يساعد على تجسيد التجربة . ان وظيفته تنظيم الرؤية ، دون اخلال بشروط الموضوعية المطلوبة فى العمل القصصى . وقد يكون هذا ما جعل ليمبرعوض يطيل فى الحديث عن استخدام المؤلف لاسلوب الرواية بضمير المتكلم ، دون أن يفقد الموضوعية أو الواقعية(١)

أما الدكتور عبد الحميد يونس ، فيرى أن استخدام ضمير المتكلم فى القص قد حقق غرضين : " ... الأول فنى يضع القارىء فى نفس الموقف الشعورى للكاتب وهو غرض يتجاوز الايهام الفنى الى التأثير الايجابى . والثانى ذاتى : لا يرتكز على المشاهدة والرواية وحدهما ولكنه يتجاوز ذلك الى الايهام فى الحديث ، وربما اتخذ من هذا الايهام رمزا على موقفه الايجابى من المجتمع الذى يعيش فيه ولـه . وحسبنا أن نسجل هذه المهارة التى تفتح اندماجه فى الصورة التى يرسمها موقفه الايجابى من خصائصها وحركاتها فهو يقول : " راقبتها طويلا حتى استعنى كل دقيقة من حركاتها . " (٢)

وتنبع هذه الأخصوصة ، بسبب ما قدمنا ، ولأن المؤلف توقف بها بعد أن عبرت الشارع لترى الصبية وهم يلعبون ، ولكنها لم تستطع أن تنتظر طويلا ، بل أسرعت الى بغيتها ، ولكنها قبل أن تغادر المكان نهائيا تلقى نظرة أخيرة عليه ، وكأن المؤلف يضيف الى رصيدها الثرى من الحرمان المادى رصيدها من حرمان معنوى يتمثل فى " اللعب " .

وتصور قصة " الأمنية " ، ما يعيش فيه شاب ريفى معزول عن الحياة الحديثة من رغبة فى التحدث فى التليفون . ويصوره المؤلف وقد أتيحت له الفرصة لتحقيق حلمه ،

---

(١) د . ليمبرعوض ، دراسات فى أدبنا الحديث ، القاهرة طبعة ١ ، مطابع الطنانى وشركاه ، ١٩٦١ ص ٢٢٧ .

(٢) د . عبد الحميد يونس ، فن القصة القصيرة فى أدبنا الحديث ، مرجع سبق ذكره ص ٧٧ ، ٧٨ .

يخلو حجرة التليفون فى منزل السمدة . لقد بدا سعيدا لانفراده بالتليفون ، فأخذ يتفحصه فى دهشة بالغة ، متفحصا أجزاءه المختلفة ، ولا تلبث تلك الدهشة أن تتحول الى ارتباك واضطراب بعد رفع سماعة التليفون ليتكلم . ثم يختفى ارتباكه لتحل محلـــه الجرأة واللامبالاة . ولكنه لايجد مايقوله لجندى البوليس فى المركز سوى أن يرد علـــى سمابه بسباب مثله ، ثم يترك التليفون والحجرة لايلوى على شىء .

ورغم قصر القصة ، فقد أضاف المؤلف بعض التفاصيل ، التى لاتدخل فى نطاق اهتمامات " البرعى " ، مثل قول المؤلف ، عندما يخن البرعى يتأكد من أن أحد لن يفاجئه متلبسا باستعمال التليفون : " فأطل برأسه من الباب ، ونظر هنا وهنـاك ، فلم يجد الا قوافل الأوز والبط وهى تروح وتلتفت وتجىء فى الشارع الضيق ، وديكين نافرين يتعاركان ، وكلب ابن عمه الأجرب راقدا يتصيد الذباب على سهل مطمئن . " (١) فليست لتلك الأوصاف قيمة فنية ، ولاتضيف القصة لو لم توجد ، كما أن " البرعى " فى عجلته لم يكن ليعبأ بتلك التفاصيل التى لاصلة لها بما سيحدث فى غرفة التليفـــون ، ولا بما يدور فى عقل الفتى . وهذا الوصف يشمل — فى رأيى — براعة المؤلف فى تصوير قبح الريف المصرى وقذارته . ويستخدم المؤلف ضمير الغائب ، ليتمكن من تصوير مشاعر البطل من الداخل ويقصد المؤلف — كما فعل فى القصة السابقة — فى الوصـف الجسدى لبطلة فلا يصفه الا بعبارة واحدة هى : " .. وأن يمد رجليه الحافيتيـــن تحت المائدة " ، والكاتب يصور مشاعر بطله من خلال الحدث ، فى حين أنه لايصـور مشاعر الطفلة ، بقدر مايصور مظهرها الخارجى وسلوكها فى القصة السابقة " نظرة " ومن ثم ركز على مظهرها البائس وحملها الثقيل .

ويبدأ الحدث فى قصة نظرة باستعانة الطفلة بالراوى ، ثم مايتلو ذلك مـــن متابعته لها ، حتى تغادر المكان تماما . ولكن الحدث ، فى قصة الأمنية يختلف ، فى أنه تشلب عليه نغمة فكاهية ، تلتقى بموقف ضاحك ، يحشد له المؤلف عددا من التفاصيل الضاحكة . فصورة برعى وقد جلس على الكرسى ، وأسند ظهره الى الخلـف ومد رجليه الحافيتين ، وصورة الشيخ عبد المعطى عامل التليفون ، وقد جلس جلسة

---

(١) يوسف ادريس أرخص الليالى ، مرجع سبق ذكره ص ٧٩ .

مماثلة : " وقد وضع رجلا فوق الأخرى ، وخلع الصمامة عن صلعته التى لها نصوصة الخيار ، وأسندها الى دفتر الأحوال القديم الذى صنع له جلدا من ورق اللحمة الأصفر " (١) صورتان ضاحكتان . وكلتا القصتين تحدث أثرا مختلفا فى قارئهما ولكنهما مع ذلك تخضعان لنفس التكنيك .

وتصور قصة " على أسيوط " مأساة مريض ، يعانى من أهمال الأطباء فى مستشفى " قصر العينى " . فالمريض يبدأ بشكوى الى الطبيب أن يعالج ساقه المصابة غير أن الطبيب ، يحوله من جديد الى قسم الجراحة ، مما يجعل المريض يرجوه أن يرسله الى أسيوط ، فقد يئس من العلاج بعد أسبوع من المذاب .

وتركز القصة على المشهد ، أو بعبارة أخرى تصوير الموقف بما يتم فيه من حوار وحركة ، مع اقتصاد واضح فى رسم الشخصيات والأماكن ، وهى فى هذا لا تختلف عن القصتين السابقتين . وتشركهما فى أنها تركز على هموم أو مشاعر شخصية واحدة . ولكن هذه الأخيرة يتضح فيها المباشرة ولا تخرج قصة " رهان " عن حدود التكنيك المستخدم فى القصص السابقة أما قصة " مظلوم " فيصيب تكنيكها بعض التعقيد ، فهى تروى بضمير المتكلم حتى منتصفها تقريبا ، ثم يتحول القص الى ضمير الغائب ، وذلك ليتسنى للمؤلف الغوص بحرية فى داخل التجربة . ويتلخص حدث القصة فى اجراء غسيل معدة لأحد المتهمين الذى حضر الى المستشفى مقبوضا عليه . ولما كان المؤلف يريد أن يصور ما حاق بالمتهم من ظلم ، فانه يتخير ضابطا " حشاشا " قادما من سهرة كان يدخن فيها الحشيش ، وقد كان الطبيب نفسه يدخن الحشيش ، بل أنه دخنه فى نفس الليلة . وتكاد القصة تكون درسا أخلاقيا ، ومن ثم لا يحدث لدى القارئ الاقناع بأن الرجل مظلوم بالفعل . وقد كان من الأجدى على العمل أن يكون الرجل مظلوما حقا ، وتهمته ملفقة لتضح مأساته . ولكن القصة بصورتها الحالية ليست أكثر من خبر مضحك .

ويلاحظ على هذه القصص (الأقاصيص) جميعا ، أنها تهدف الى نقد أوضاع فاسدة فى المجتمع ، وان كانت لا تمثل موهبته الفنية تمثيلا حقيقيا .

---

(١) المصدر السابق ص ٧٩ .

قصة الحدث

من المعروف أن الحدث فى القصة القصيرة يخدم الغرض الذى يرمى اليه الكاتب من تأليف قصته • فبقدر مايساعد على تحقيق وحدة الانطباع التى لابد من تحققها فى القصة الجيدة ، بقدر مايكون حدثا فنيا • فالحدث عنصر هام من عناصر القصة القصيرة ، ولكنه لاينبغى أن يكون كل شىء فيها • لأن المؤلف لو ركز عليه وحده لتحولت القصة الى مجرد خبر ، وربما أدى ذلك الى عدم توفيق الكاتب فى تحقيق الانطباع المنشود • ولا يغفل الكاتب الشخصية اغفالا تاما فى القصة القصيرة فهو يريد أن يبرز جانبا من جوانبها النفسية ، أو موقفا من مواقفها له دلالته الخاصة • لذلك لابد أن يوظف الحدث لأداء ذلك الغرض حتى يحقق للقصة صفتها الفنية •

والمقصود بقصة الحدث هنا تلك القصة التى تركز على الحدث عرضا وتقديما وتعقيدا وحلا • أو كما يقول رشاد رشدى هى القصة التى تبدأ بداية تتطور بالضرورة والحتمية الى لحظة التنوير • (١)

وأول قصة حدث نلتقى بها هى قصة " ع الماشى " وتصدر ضمن مجموعة أرخص ليالى ١٩٥٤ • وهى قصة فكاهية ، تصور موقفين متقابلين ومتطابقين لمحام وجاره ، ولنفس المحامى وطبيب ، فى سيارة عامة • نرى المحامى وقد أخذ جاره يستفسر منه — وقد عرف أنه محام — عن حل لاحدى قضاياه ، ولا يكتفى بالاستفسار ، وانما يطلب منه أن يدون له رأيه كتابة فيمتثل لرغبته ، على مضض • وينتهز المحامى أول فرصة يخلو فيها بمقعد آخر فى السيارة فينتقل اليه على الفور • ويتصادف أن يكون جاره الجديد طبيبا ، فيستشيره فى أنجع الأدوية فى علاج الصداع الذى يشكو منه ، ويرجو أن يكتب له اسم ذلك الدواء •

وهذه المفارقة الواضحة تمكن الكاتب من تحقيق سخريته من المحامى ، الذى فعل مع الطبيب مافعله جاره السابق بلا زيادة ولا نقصان ، ومن خلال المقارنة

---

(١) رشاد رشدى •

بين الموقفين المتطابقين للمحامى وجاره ، تتضح تلك المفارقة التى أتحدث عنها . يقول المحامى للطبيب : " .. لأ .. لأ .. متتمشى نفسك .. بلاش روشتة .. آدى القلم والورقة .. اسندها هنا على ظهر العربية .. بس والنبى عايز دوا يقضى عليه .. دا مشلبنى أوى الصداع ده .. زى ما قلت لحضرتك .. من سنة ٣٦ .. والروشتات أهيه .. أوعى أكون ضايقتك يادكتور .. والنبى ؟ ! ... متشكرين .. متشكرين قوى .. بقى حضرتك بتشتغل فى اسكندرية .. ياسلام عا الصدف السعيدة .. ياسلام ! ! . . " (١) ، ولا يختلف موقف المحامى السابق ، عن موقف جاره الأول منه (٢) . وهذا التماثل فى الموقفين يعمق من دلالة الحدث ، ويمطى الانطباع بأن المحامى لم يكن مخيرا من جاره .

يصور حدث القصة تعارف المحامى وجاره الأول ، وما نشأ عنه من كتابته للمذكرة القانونية التى كان الجار فى حاجة اليها ، ثم ضيق المحامى بجاره واحتلاله لأول مقعد يخلو بالسيارة . ويخفى المؤلف عامدا ، مايدور بين المحامى وجاره الجديد الطبيب من حوار ، ليفاجئنا فى نهاية القصة وقد وقف المحامى يعتذر للطبيب ، ويقدم له فى نفس الوقت الورقة التى يكتب عليها اسم الدواء . وقد حقق حذف التعارف بين المحامى والطبيب مفاجأة القارىء بالمشهد الأخير ، وهو مشهد بالغ الدلالة فى إحداث السخرية من المحامى .

وتثير فينا مثل تلك الرؤية البسيطة ، التى تكاد تكون نكتة ظريفة ، الابتسام ، ولكنها لاتتغلغل الى داخل نفوسنا ، لخلوها من التعقيد والعمق . وبخاصة وأن مشاهر الشخصيات لاتنال القدر الكافى من الاهتمام . فالحدث يشغل الكاتب عما عداه .

وتشبه قصة " ريح جوز " القصة السابقة ، فى الاحتفال بالحدث والمقابلة بين مواقف الشخصيات ، وأن كان ذلك يتم مع قدر من الاختلاف بينهما . فالمؤلف يقابل بين المستأنس المجوز إليك المرتف ، وتمثل حدث هذه القصة فى رغبة

---

(١) يوسف ادريس ، أرخص الليالى ، مرجع سبق ذكره ص ٤٠

(٢) المصدر السابق ص ٣٩ حيث يتطابق كلام المحامى الذى طلب فيه الى الطبيب أن يكتب له علاجا للصداع ، مع كلام جاره المحامى الأول تقريبا .

" البك " في عزق حوض الياسمين وكفه ما أن يبدأ حتى يصاب بأعياء شديد ، يطلب ذبحة صدرية ، ويهرع اليه زوجته وابنته ، ويحضر الطبيب ، ويتبين أن البك في أتم صحة . ولكن هذا الحادث لايمر على البستاني بسهولة ، فقد أمسك بفأسه وأخذ يضرب بها باطن الأرض بقوة ساخرا من البك ، وكأنه وجد نوعا من العزاء أو التفوق على البك الذي يتفوق عليه دائما .

وتبدأ القصة بمناقشة فكرة عامة ، وهي أن سيطرة بعض الأفكار على الانسان تكون لها آثارها على سلوكه ، ويصور فرفة البك ورسم شخصيته بداخلها ثم تتابعه من الغرفة الى الحديقة دون أن ندرك مقصده ، حتى يحدث له الاغماء الذي سبقت الاشارة اليه .

ومع ذلك تفشل القصة لتركيزها على الحدث ، أن تحدث انطباعا عاما ، وتكاد تكون خبرا من الأخبار الطريفة .

وقصة "رهان" قصة حدث أيضا ، وفيها نواجه بأعرابي يلتهم مائة " كوز " من التين ، ويتضح مغزى القصة مما يصرح به المؤلف في نهايتها عندما يصور جوع الرجل ، واحساسه بالالم بعد تناول التين ، واحساسه في الوقت ذاته بالرضى لأنه أشبع جوعه غير عابئ بالعواقب .

ويضعف من تأثير تلك القصة أن القارئ لايصرف دافع الرجل الى التهام ماالتهمه من تين الا في نهاية القصة . وعلى أية حال فالقصة كأخواتها السابقات يستغرقها الحدث ، وتتحول الى خبر طريف .

وتعد القصص الثلاث السابقة صغيرة الحجم بالقياس الى قصص أخرى تهتم بالحدث أيضا ، كما أن هذه الاخيرة تكون أكثر منها اكتمالا .

ومن تلك القصص قصة " الهجانة " ، ويصور بوضوح نزعة المؤلف التقدمية وهي قصة واضحة التكامل ، كما أن بناءها يتسم بالتصعيد والفنية . وتبدأ بالحديث عن مقدم الهجانة ، ووضع نبأ مقدمهم على سكان القرية . فالفقراء غير راضين ، في

حين كان الأغنياء في غاية الرضا (١) . يتضح عدم رضاء المؤلف عن الأعيان والعمدة من قوله عن العمدة " وأشداقه تضخم الكلمات " ، ومن الأعيان أنهم يمرون ويصور على عكس ذلك " مرسى أبو سماعين " في صورة مثالية (٢) ، ويجعله بطلا شعبيا ويضفي عليه كل المناقب ، ويجعله محرر القرية من عسف الهجانة (٣) .

ويعتقد المؤلف حدثه بما أصاب حياة الناس في القرية من اضطراب وبخاصة وقد ثبت أن هؤلاء الجنود ماضون في تطبيق نظام جائر على حياة الأهالي ، ولكن هذا الموقف يحل بعد أن فصل حله بالمراثي والشكاوى ، بسرقة بنادق الهجانة حيث خرجوا بعد ذلك مخفورين وعمت الفرحة القرية ، في نشيد يصور حبورها ، وان كان الجميع يتوقعون اجراءات جديدة من المسئولين .

وقصة " هـ . هي لمبة " قصة حدث أيضا ، كما تصور في الوقت نفسه نزعة المؤلف التقدمية . ويصور ذلك خير تصوير الناقد السوفيتي " يوري ناجيبين (٤)

وتتمثل حدث القصة في عودة الأسطى شعبان من عمله ليجد ابنه مطروحا ثم ذهابه الى منزل ابراهيم أفندي ليشكو اليه ابنه ويجرى تحقيق على الفور يمثل مادار بين الطفلين ، ومع أن ابراهيم أفندي و " شعبان " يتصافيان آخر الأمر ، فان الأخير يظهر بوضوح رضاه عن مسلك ابنه ، والذي تمثل في عدم تسليمه لأسطول العمدة بل ويحرضه على أن يفعل ذلك في المستقبل . وموقف " شعبان " ليس الا تعبيرا عن موقف الكاتب التقدمي ، والذي يرى أن الطبقة العاملة ، هي وحدها الحريصة على حرية الوطن ، وصالحه ، في حين لا يرضى عن الطبقة البورجوازية ، لأنها دائما حريصة على الاستغلال الطبقي ، وبخاصة على الطبقة العاملة ، كما يتضح ذلك من موقف ابراهيم أفندي من أبنه بعد خروج الاسطى شعبان ، حيث يقول لابنه وهو يعاقبه :

---

(١) انظر تصوير المؤلف لموقفهم ، مجموعة أرخص ليالي ، مصدر سبق ذكره ص ٤٤
(٢) المصدر السابق ص ٤٨
(٣) المصدر نفسه ص ٥١
(٤) يوري ناجيبين " يوسف ادريس " مجلة الكاتب ، العدد ٤٧ ، فبراير ١٩٦٥ ص ١٣٧

" — تحرم ياكلب تلعب مع العيال دول ... " (١)

وقد تكون سخرية المؤلف من ابراهيم أفندى راجعة الى هذا السبب فهو يمثل نموذجا لايريده ، ومن ثم نراه يسخر منه سخرية مريرة مستغلا فى ذلك علاقته بامرأته ويجسد تلك السخرية عدد من المواقف الضاحكة . فهو مثلا يسخر من ضعفه أمام امرأته (٢) فى المشهد الذى يقال ابراهيم أفندى زجر أبنه الباكى ، مقلدا الأسطى شعبان الذى زجر ابنه نفس الزجر ... أحرن ، اعمل بعميط زى النسوان ... عشان فى عباسك .

وصرخت فيه زوجته :

— جرى أيه يابراهيم سيبت الولد ... هو قد الحمله دى ؟ ... وايه حكايه النسوان دى ردوه ... ياقلبه سودا يابراهيم وتقلم مخالبك عن ولادى ياجزار

وقرأ ابراهيم فى الجملة الاخيرة اذا راغبا ، وغسل الاذا رغسله فى الحال .

ويصور المؤلف هو وزوجته فى صورة ضاحكة ، فهو " رجل .. رفيع رفيع " لونه أصفر باهت ، ووجناته بارزة كالشرفات (٣) " أما زوجته فهى امرأة : " تخينه وبحنية على المائدة ككيس القطن المثنى .. " (٤) فى حين تكون امرأة الأسطى شعبان — وكأن الكاتب ينتصف له من " ابراهيم " — " ... وهية خجول لاتستطيع أن تحشو فمها بكلمة نارفة مثلما تحشو نساء المدينة أفواههن " (٥) . وعلى أيه حال فان مقدمة القصة ، المتعلقة بفن الردح ، متحمة على بناء القصة .

وفى قصة بصوة تتألف الحبكة من البداية التى نرى فيها " المعلم " القهوجى يحرق " عمودة " فى لعب الورق ، ويتطور الأمر الى اللعب الفعلى بنية بين " ملعم " وتستمر اللعبة تارة الى اليمين وأخرى الى اليسار حتى يترك المعلم مقهاه الى منزله

(١) يوسف ادريس ، تاج المدينة ، مصدر سبق ذكره ص ١٦٣ .
(٢) المصدر السابق ص ١٦٠ ، ١٦١ . قارن ص ١٩٢ من هذا البحث .
(٣) المصدر نفسه ص ١٤٦ ، ١٤٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٤٦
(٥) المصدر نفسه ص ١٤٣ .

ليعود في الصباح فيطرد زبائنه من المقهى .

والمؤلف يتمكن ببراعة شديدة من عرض علاقات الشخصيات بعضها ببعض ، وعلاقتها بالمعلم . الذي يعد بورجوازيا مستغلا عند المؤلف فهو يريد أن يثرى بأية كيفية ، فهو في الهدء يحرص أحد اللاهين على اللعب بعد أن يطمئن على ما يجيبه من نقود وان كانت قليلة . ثم انه لا يتورع عن الاستيلاء على صناديق " مليم " السقا كتأمين لاستمرار اللعبة . ويستولى على " مطواة " يملكها حمودة ويخسه ثمنها ، ثم انه تقتطع من صبى المقهى " نهقة " خمسة قروش لم يستطع أن يعرف لماذا نقصت في الايراد .

ثم هو ذو مظهر براق ، له سن بلاتين ويلبس الملابس الأنيقة كما يأكل الطعام الشهى على مرأى من رواد المقهى دون أن يحفل بنظراتهم وهو يشكك في تدينه بقوله : " قبل شروق الشمس كان المعلم يأخذ طريقه الى القهوة ، وهو يختم بختام صلاة الصبح ويده ترفع ثوبه من خلفه ، ويده الأخرى تحرك مسبحته الكهرمان في رزانة وخشوع (١) .

وتقابل تلك الصورة النظيفة ، الصورة القبيحة لكل من " مليم " و " حمودة " ولا يخفى مقصد المؤلف من الالحاح على فقر رواد المقهى ، ورفاهية المعلم واستغلاله وصورته شبيهة بصورة " المعلم " في قصة " شيخوخة بدون جنون " (٢) .

وتهتم قصة " مشاهدة سينما " مجموعة " لقمة الآى آى " ١٩٦٥ بالحدث أكثر من اهتمامها بالشخصيات . وتتمثل حدوثها في عطل ماكينة الحفر الروسية ، وتعذر اصلاحها بسرعة لتأخر وصول قطعة الغيار الروسية وتتطوع شركة أمريكية بتقديم قطعة الغيار المطلوبة . ويتعقد الحدث بالخلاف بين الروسيو والأمريكى على من يقوم بتركيب قطعة الغيار . وتحل المعقدة بأن يقوم العامل المصرى النمس بتركيبها ليلا .

ومن الواضح أن القصة تقول — بلا مباشرة طبعا — أن مشاكلنا لا يحلها غيرنا ، ولا يحلها من بيننا الا الطبقة العاملة ، لا الطبقة الوسطى .

---

(١) يوسف ادريس ، أرخص ليالى مرجع سبق ذكره ص ١٤٥ .

(٢) يوسف ادريس ، حادثة شرف ، دار العودة ، بيروت ، ص ٣١ .

ويتضح صدق ذلك لو قارننا بين موقف المهندس المصرى والعامل " النمس" فالكاتب يضفى على الأول بلقب المهندس ، ويدعوه بالسيد ، ويصفه وصفا جسديا يدل على خموله وكسله ، كما يجعل موقفه أقرب الى السلبية ، اذ يقتصر دوره على التوسط بين الروسى والامريكى ، رغم أنه مهندس ، وكان يستطيع تركيب قطعة الغيار بدلا من العامل . وفى مقابل صورة المهندس تلك ، تقف صورة العامل ، وهى صورة خشنه غير جذابة .

وتسلعب الفكاهة فى هذه القصة — كما تلعب فى غيرها — دورا كبيرا . فقد اهتم المؤلف بالشخصيات اهتماما سطحيا ، فلم يستبطنها ، واكتفى بوصفها من الخارج . ولكننا مع ذلك نستطيع القول أنه لم يقم توازنا معقولا بينها وبين الأحداث. ومن ثم لم تحقق القصة هدفها الفنى مما يجعل الدكتور شكرى محمد عياد غير راض عنها (١)

وتصور " انتصار الهزيمة " وفاة مريض أصيب بانفجار شريان بالمخ بعد معاناة رهيبة . ومع أن المؤلف يستخدم " الفلاشباك " ويصبر عن رغبته فى الضحك منذ البداية ، وبالرغم من تنبهه حالة المريض باطناب ودقة ، فان القارئ يشعر بأنه أطال أكثر مما يجب فى تصوير مرض المريض ومعاناته . ومن ثم يشعر بالملل من جراء كثرة التفاصيل والتكرار . فالقصة مليئة بالأحداث ، وشخصية الراوى تطغى على كل شئ ، وتكاد القصة تكون تجربة مباشرة يستغلها المؤلف فى بناء قصته . ومن ثم لاتحدث الأثر الذى يحيش مع المرء فترة طويلة . فليس هناك مبرر لضحك الراوى الذى يملك عليه نفسه فلا يضحك فى الموت . ويبدو أن الموت كان يشغل المؤلف كثيرا وبلح عليه . وتتسم حبكة هذه القصة على ما يداعب القارئ من أمل فى نجاة المريض المحتضر ، وتنتهى بوفاته واجهاض ذلك الامل .

وتعد قصة " سورة البقرة " مثلا طيبا على سيطرة الحدث والفكاهة على بناء القصة ، ويتمثل موضوعها فى سؤال بعض القرويين لأحدهم عن ثمن بقرة اشتراها ، وهو يسأله واحدا فواحدا فى طريق عودته من السوق . وكان يجيب كل سائل ، ولكن

---

(١) شكرى محمد عياد ، تجارب فى الأدب والنقد ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ص

اجابته كانت تلقى فى روع سائله أنه كاذب أو ساذج استغفله من باعه البقرة . وتطور الأمر لذلك الى صراع بينه وبين سائليه ، وهو صراع يبدأ بالسباب ويتطور الى ضرب وشجار ، يقرر بعده الرجل أن يخبر كل من يلقاه عن ثمن البقرة سواء سأله عنه أم لم يسأله .

وقد استغل المؤلف السؤال والجواب ، وما يتلوهما من تصرف سواء من صاحب البقرة أو من السائل ، لتصوير الطبائع البشرية ، ولاحداث ضرب من الفكاهة يقوم على التناقض أو المفارقة . وما يصور الطبائع البشرية ضرب صاحب البقرة لأحد سائليه لأنه وجده شيخا لايستطيع أن يرد العدوان بمثله . ولكنه عندما يحاول أن يفعل الشيء نفسه مع أحد الشبان ، تناله أربع صفعات متواليات ، يغادر على أثرها المكان مكتفيا من الغنيمة بالاياب . ومن المواقف التى تصور طبائع البشر أيضا أن الشيخ الذى صفعه صاحب البقرة يتلفت حوله ليتأكد من أن أحدا لم يره ، فلما يتيقن من ذلك ، يمضى لحاله سبيله ، وكأن الذى صفع شخص آخر . وفى رأيى أن منظر الشجار الذى وقع بين صاحب البقرة والقروى الذى جلس يتبرز على جانب الطريق يمثل اسفافا ، لا يشفع له رغبة المؤلف فى اضحاك قرائه . وقد قدم المؤلف أولئك السائلين ، سخرية منهم على هيئة نماذج عجيبة من البشر . فأحدهم : " .. رجل بشارب هائش وصوت مزعج عال ، وكرش (١) " أما الآخر فهو " ... شيخ مسن ، بجبه كالحة وقفطان ... (٢) " فى حين يكون الثالث وجلا " ... يرتدى فى عز الحر عباءة ، مؤدب وقصير ... " (٣)

ولما كنا لا نعلم سببا معقولا لضيق القروى بسؤال سائليه الا فى آخر القصة ، فاننا نفاجأ بهذه النهاية مفاجأة حقيقية . وبخاصة وقد انصرف المؤلف الى الفكاهة ثم أدرك قبيل النهاية ، أن سلوك بطله غير مبرر ، وعندئذ أخذ فى الحديث عن أهمية البقرة له ، موضحا سبب موقفه السابق من سائليه ، ولكن ايجازه الشديد

---

(١) يوسف ادريس ، بيت من لحم ، دار النمودة ، بيروت ، د . ت ص ١٢٦
(٢) المصدر السابق ص ١٢٧
(٣) المصدر نفسه ص ١٣٠

فى ذلك ، يجعل هذه النهاية غير مقنعة .

" وسنوزم " قصة حدث أيضا ، وتصور سخط المؤلف على موجة التضاغ على الخلقا التى أخذت تسود مجتمعنا . وتتلخص وقائع القصة فى أن الدكتور عويس يشاهد بنفسه راكبا يشرع فى العدوان الجنسى على احدى السيدات فى سيارة عامة . وقد هاله ما رأى من اجماع الركاب على مناصرة الراكب ، وعلى لوم السيدة لأنها لم يستسلم لنزواته . ولما حاول — من قبيل حب الاستطلاع العلمى — كما يقول ، أن يعرف سببا لموقفهم البين الشرابة ضرب علقة سبيت له عاهة مستديمة (١) . والقصة به خارج السيارة .

ويعالج المؤلف تجربته مستغلا شذوذ الدكتور عويس فى بناء حبكته ، فالدكتور مشغول بموضوع اللائحة ، والراوى يريد أن يعرف منه سبب اصابته فى عينه ، ولكنه لا يقدم له الا معلومات مختصرة (٢) ، ويزيد الأمر تعقيدا عندما يصورها بأنها حديث لا يستحق الذكر . ثم يبدأ الراوى فى سرد حكاية الدكتور بصورة متصلة (٣) ليعود من جديد الى الحوار مع الدكتور الذى لا يتعرض الا لموضوع اللائحة الجامعية التى يريد اصدارها فى حين يريد الراوى أن يعرف منه مزيدا من المعلومات ، حتى ينهى القصة نهاية مقنعة .

ويصور المؤلف ببراعة موقف الدكتور عويس بعد أن وعى الدرس الذى لقنه أياه ركاب السيارة ، يقول عندما سأله الراوى أن كان يركب الأتوبيس نفسه ؟ فيجيب :

" — هو وغيره . ليه لأ ؟

— ويتشوف برضه تجارب علمية وتسأل .... و ....

— ما باشوفش حاجة أبدا . أنا صحيح جبت واحدة جديدة (٤) صحيح انما عشان استعملها بس فى الحرم الجامعى . انما خارج كده أنا لا أرى زى ما انت شايف .

---

(١) انظر المصدر نفسه ص ١٠٠ ، حيث يصور المؤلف اصابة الدكتور عويس .
(٢) المصدر السابق ص ١٠٢ ، ١٠٣
(٣) المصدر نفسه ص ١٠٧ — ١١٥
(٤) يقصد نظارة جديدة بدل التى كسرت أثناء عدوان الركاب عليه فى السيارة .

— ولا يتسع استفسارات .
— أبدا .. أبدا .. الظاهر ان الست دى كانت آخر واحدة تشد وتستفيث وأنا كنت آخر أحمق يقول أنا شفت . يعنى كانت آخر علقة . دلوقتى تركب ٩٩٩ أوفيره تلاقى كله تمام اللمبة بتتم فى صمت ، ولا أحد يخرج على قواعدها ، والقاعدة انك ماتشوفش واذا شفت كانك ماشفتش واذا حصل لغيرك مالكش دعوة . وحتى اذا حصلك انت ولا كانه حصل لك . حل عبقرى مش كده ؟ .. » (١)

لقد أصبح الشذوذ هو مقاومة الخطأ ، أما القاعدة فهى أن تبارك أخطاء المخطئين بلا احتجاج ، فان أبديت تبرما أو سخطا فالويل لك . وقد اختار المؤلف ثلاثة نماذج تختلف سنا وجنسا : الرجل الأكرت الذى اختمل رأسه شيبا ، والشاب الذى أدعى أنه طالب بالكلية التى يدرس بها الدكتور عويس ، وأنه لم يره بها . والمرأة التى تلوم السيدة التى استغاثت . واذا كانت هذه النماذج قد طبقت بالقوة السلوك الخاطىء ، فان ركاب السيارة جميعا ، يشاركون فى ذلك ، بحكم صمتهم وسلبيتهم مايجرى . وبذلك تكون الشخصية السوية الوحيدة هى شخصية الدكتور عويس ، الذى يتنبأ بحلول كارثة لمن يدينون بمثل تلك الفلسفة الخطيرة (٢) . ولم يعد المؤلف يعطف على الطبقة الكادحة ، وانما أصبح يتخذ منها موقف السخط ، بعكس ما يفعل فى أعماله السابقة .

---

(١) المصدر نفسه ص ١١٧
(٢) المصدر نفسه ص ١٠٣ ، ١٠٤

القصص القصيرة الطويلة

وتطلق هذه التسمية على القصص القصيرة التى يطيل فيها المؤلف اطالة ملحوظة بالقياس الى قصصه الأخرى • ويتوزع المؤلف فى هذا النوع اتجاهان :

الاول : ويميل الى تصوير النوازع البشرية دون الافصاح مباشرة عن الاتجاه التقدمى الذى ينتهجه • ولا يتخلص فى هذه الحالة من التزامه وانما يختفى هذا الالتزام فلا يطفو على سطح العمل وان ظل يعمل عمله فى اختيار النماذج المطحونة وتصويرها بلمسات حانية •

ويظهر فى الاتجاه الثانى بوضوح شديد اتجاه المؤلف العقائدى • وهو اتجاه يظهر فى اختيار الشخصيات وفى الطريقة التى ترسم بها • وهنا يظهر موقفه من الرأسماليين • أو ممن يتخذهم أدوات للدلالة على هذه الطبقة • وربما يكون هدف الحبكة أو الخط الرئيسى للأحداث هو تصوير مظاهر بؤس الريف مثلا أو قذارته ، وان دل هذا على تقدمية المؤلف • فانه لا يرتبط بالبناء •

وتصاب الشخصيات فى هذا النوع أو الاتجاه بضرب من التشويه الخلقى المتعمد وكأن المؤلف يضن على الفقير بمظهر يسر العين • كما نجد لديه نماذج شاذة فى السلوك والتفكير •

ومن النماذج الجيدة التى تصور الاتجاه الأول قصة " مشوار " مجموعة أرخص ليالى ١٩٥٤ • وتمثل قمة نضجه فى معالجة موضوع الجنون • فلا يكتفى بتصوير جنون بطلة القصة • ولكنه يصور أثره فى تهديد حلم الشرطى المرافق لها • فى التمتع بمشاهدة معالم القاهرة المحببة لديه • والتى كان يتحرق شوقا لرؤيتها •

ويصور المؤلف جنون المرأة فى بساطة وصدق • كما يصور فضول ركاب القطار الذى كان يقلهما هى والشرطى الى القاهرة • ويصور كذلك مشاعر الشرطى تصويرا رائعا • ويتابع معاناته فى يقظة • فهو يشعر بما حوله ويتأثر به • ويعكس المؤلف من خلاله كثيرا من المواقف الضاحكة والمؤسية معا • وبغم الكآبة تشعر بالمرارة • لا من أجل المرأة وحدها ولكن من أجل الشرطى أيضا • وبخاصة وأن ما يبديه من نبل يتجلى

فى حزنه الشديد لأنه ضرب زبيدة ، وتوصيته عليها ، وشراء الطعام لها ، يقربه من نفس القارىء ويجعله صالحا للتعبير عن الفكرة التى يريد المؤلف نقلها الى قرائه .

وهذه السمات التى يتمتع بها الشرطى ، قلما نجدها لدى شرطى آخر فى أدبنا قبل هذه القصة ، فهو بشر يتمتع بالنبل ودقة الاحساس والشعور .

وتبدأ القصة بعقد المرأة الى المركز بصحبة أهلها ، فيتطوع الشرطى بمصاحبتها حتى يظفر بزيارة القاهرة . وتسير المرأة معه منقادة تماما ، ولكن هذا الانقياد لا يدوم طويلا . اذ لا تلبث أعراض الجنون أن تظهر عليها فى القطار فيضطرب الركاب ويثور خوفهم وفضولهم . وهكذا تبدأ متاعب الشرطى مع المرأة فهى تقذف بطربوشه من نافذة القطار ، وتحاول التجرد من ملابسها فيجاهد فى منعها بكل ما يستطيع من قوة حتى تثوب الى الهدوء . وفى القاهرة ينزل من الترام مطرودا بعد أن شاهد أفندية ينتهز فرصة جنونها ويلتصق بها ، وقد أصابتها نشوة لذلك . ويتجمع الناس حوله للفرجة عليهما فى شارع محمد على . وهكذا .

ولا ينتهى عذاب الشرطى عند هذا الحد ، ولكن هذا العذاب يأخذ شكلا آخر — هذه المرة — عذاب مع الروتين . لقد وصل الى القاهرة بعد الساعة الثانية مساء . وقد انتهى العمل فى مصالح الحكومة ، وعليه أن ينتظر الى اليوم التالى فأين يبيت ومعه زبيدة . وقد رفضوا فى المحافظة أن تبيت عندهم ، مما اضطره الى المبيت على الطوار بجوار مسجد السيدة زينب . ولا ينسى الكاتب أن يصور لنا مشهدا مضحكا ، وكأنه يغسل به أحزان قارئه وأحزان قارئه وأحزان الشبراوى (الشرطى) معا وذلك بتصوير موقف ضاحك تدور وقائعه بين الشرطى وأحد مجاذيب " السيدة " " وانصرف الشبراوى بكليته الى الشيخ الذى بجواره والذى كان ممددا مسترخيا فى موازاة الحائط وقد أسند رأسه الى ساعده وراح يرقب الناس الشاذين والرائحين بلا أدنى مبالاة ، وفى وجهه اكتفاء واستمتاع ، وكأنه ملك المصر والأوان .. وكان بين الحين والحين يخفض رأسه ثم يرفعها بعد مدة ويحدق فى الشبراوى ويقول فى صوت ممدود عميق ساخر :

— وحد الله

فيوحد الشبراوى فى سمره ،
ثم يغيب الشيخ ليعود يشير اليه بذراته التافهة الطويلة • ومر واحد من فوق الرصيف ورمى بعقب سيجارة ، وجاءت فى متناول الشيخ • وفى اتزان واطمئنان وثبات مد الشيخ يده والتقطها ، وشد منها نفسا عميقا وأخرج دخانا كثيرا من جوفه وهو ناعم ملتذ ، وأطل بنظرة سعيدة على الشبراوى وحلقات الدخان تلهو فى بطء حول وجهه وقال بكل ثبات •
— وحد الله •
ولم يتمالك الشبراوى نفسه • وضحك وتمنى أن يوقد مثل رقدة الشيخ ، وأن يكون خالى الهم والمسئولية مثله : " (١)

ومع أن القصة لاتخلو من المشاهدة المضحكة الأخرى فان الكاتب استطاع أن يصور مأساة المرأة من خلال وعى الشبراوى بها فى نهاية رحلته ، والذى يجسده حزنه البالغ من أجل المرأة ، وتعاطفه معها • واحجامه عن زيارة القاهرة بسبب ذلك •

وتتضح مأساة الشبراوى من موقفه وقد أرسل من يحضر له خمسين قرشا من منزله ليتمكن من " الفسحة " فى القاهرة ، وحصوله على ريال من والد " زبيدة " وعشرة قروش من زوجها ، وذلك عندما نراه يشترى بالريال طربوشا بعد أن قذفت زبيدة بطربوشه من النافذة ، ويظهر استياؤه من قول المؤلف " ... وخرم على شارع الأزهر واشترى طربوشا بالريال وهو يلعن زبيدة وأباها وطلوسه الحرام (٢) " ويتغير موقفه من القاهرة مما يؤدى الى عزوفه التام عن البقاء فيها ، وذلك بعد أن أدرك مأساة المرأة ورثى لحالها : " أنها مجنونة ، وأنها لاتفقه مما تقوله حرفا ، وليس لها ذنب فيما قاساه ، ثم أنها لم تأكل وما شربت وهى معه ولا حتى حين كانت فى البلد • وشعر بشفقة غريبة تدب فى نفسه وهو يراها تتدحرج وتخبط رأسها فى الأرض وتتلوى " • (٣)

ويصف الكاتب الجو المحيط بالشرلى ، فى القطار ، وأثره على نفسه

(١) يوسف ادريس • أرخص الليالى ، مرجع سبق ذكره • ص ١٢٨
(٢) المصدر السابق ص ١٢٤
(٣) المصدر نفسه ص ١٣٠ ، ١٣١

وهو أثر محزن معلق فى كل الأحوال ولا ينسى أيضا تصوير الجو المحيط بالسيدة زينب وقد أوردنا نموذجا يمثله ، فيصور شخير المجاذيب أو غطيطهم ليلا ويسميهم بالقرود وهذه الصور الجانبية لاترتبط بنسيج القصة فى كل الأحوال وسوف نجد لذلك أمثلة كثيرة عنده ، حيث يدفعه التزامه الى الخروج عن الخط الأساسى للقصة . غير أنها فى الغالب هنا ترتبط بالقصة ارتباطا وثيقا .

ويصور المؤلف " زبيدة " بطلة القصة جسديا ، فى صورة تؤثر فى نفس الشرطى ، الذى تخيره متزوجا ، وعلى خلق ، ومن ثم فانه عندما يرى فخذها يظهر من فروج ثوبها ، يدير وجهه ، ولكنه يدرك حقيقة هامة وهى أنها وهى نائمة لاتختلف عن المقلاة فى شىء .

ويظهر التزام المؤلف هنا فى تخيره لزبيدة فقيرة ، فلولا فقرها ما ذهبت بمفردها مع الشرطى ، ولما عانت ما عانت . ومع ذلك فالقصة تنبيه الى حسن رعاية أمثالها من الناس ، ودعوة — غير مباشرة — الى حسن معاملتهم .

وتعتبر هذه القصة — كما قلنا — أنضج ماكتبه يوسف ادريس فى معالجته لموضوع الجنون ، والتنبيه الى سوء الأوضاع التى يعانى منها المصابون بهذا المرض الخطير . ولدينا نموذجان له يمثلان هذا الموضوع " الجنون " ولكن المؤلف يستخدم الأول منها لبيان جشع الرأسمالى وتجرده من الخلق فى سبيل تنمية ثروته ، حيث يحتال الأخ الأكبر للزج بأخيه فى مستشفى الأمراض العقلية . ومع أن الأخ الاصغر لم يكن مجنونا فان مفتش الصحة أوشك أن يدفع به الى المستشفى . وفى هذا تنبيه الى الاصلاح أيضا . وهكذا يستغل المؤلف هذا الموضوع للتعبير عن قضية عقائدية ويرغم أنه يعرض للموضوع عرضا عليا فان المستوى الفنى لايرقى الى مستوى قصة " مشوار " سالفة الذكر .

واذا كان الحدث فى القصة السابقة " مشوار " يتبع التسلسل الزمنى ، اذ نرى الشرطى متوجها الى التاعرة ، ونتابعه وقد وصل اليها ونعايشه مشكلته ، فى تطورها وتعقدها وحلها . فاننا فى قصة " فوق حدود العقل " وهى آخر

قصة عنده عمالج موضوع الجنون ، نلاحظ أن البناء يصيبه التغيير فليست بداية القصة هي بداية الحدث ، ولكنها تمثل نقطة هامة من تطوره ، والكاتب بهذا يضعنا في قلب الحدث مباشرة ، ويصور هذه النقطة الهامة بقوله : على لسان الراوي " دونت الاسم والسن والسكن مرتين وفي صفحتين متقابلتين كما تقضي التعليمات ، ولم يكن قد بقي سوى سؤال واحد (أو سؤالين) (١) عن سلوك الشاب ، وأوقع وينتهي الأمر . ولكن الأمر في ذلك اليوم لم ينته أبدا ... الى الآن ، وأنا لا أعرف ماذا حدث بالضبط وجعلني أشك .. " . (٢)

وبعد تلك البداية المثيرة والدافعة للفضول ، يبدأ القصة ، حيث نرى رجلا متهما بالجنون ، وقد مثل بين يدي مفتش الصحة ليتأكد من سلامة قواه العقلية والرجل صامت باك ، ويتطور الحدث بدخول الأخ الأوسط الذي يعلن أن أخاه ليس مجنونا ، وأن أخاهما الأكبر — الشرعي — يدعي عليه ذلك للاستيلاء على قراريطه الثلاثة . ويتضح الأمر للطبيب الذي يقرر المبادرة بابلاغ البوليس لمعاقبة الشرعي ولكن أخوي الشرعي يتضرعان اليه ألا يفعل ، حرصا منهما على أخيهما . فيذعن الطبيب مكرها . ومن خلال هذا الخيط الرئيسي للأحداث ، يتمكن الكاتب من تصوير هذه المأساة الخلقية ، وبخاصة وأن الراوي ذكي لا تفوته شاردة ولا واردة . فهو يصور المشاهد تصويرا حيا ، ويحسن ملاحظة ما أمامه من شخصيات ، وينظر اليها بعين خبير .

وترسم الشخصيات في القصة بلا استثناء رسما مقنعا ، ولا يستخدم المؤلف السرد وحده في ذلك ، وانما يستخدم الحوار أيضا ، أو حديث شخصية أخرى لنفسها أو لغيرها . مثلما فعل الاخ الأوسط عندما أعطى الصورة الكاملة لأخيه الأكبر وإذا كان الأخ الاوسط ، قد دفع الأحداث الى الأمام بمجيئه فاننا لا نجد مبررا لوسم الكاتب اياه بالغرابة ، فهو رغم ضخامته وطلعته المهيبة ، ضعيف الأعصاب ، ومن ثم ينخرط في البكاء ، لأنه تقتل اصا ذات مرة فأصيب بانهيار عصبي . فماذا لو كان هذا

---

(١) كذا بالأصل وصحتها سؤالان .

(٢) يوسف ادريس " لغة الآي آي " المؤلفات الكاملة — عالم الكتب مرجع سبق ذكره ص ٢٤٤

الرجل بشرا سويا ؟ ، فى ظنى أن الكاتب مغرم بتصوير الشخصيات الطريفة والغريبة ولديه منها عدد لا بأس به . يتكون تلك الشخصية عامة من الناحية الفنية لأنها تكشف سر الأخ الأصغر ، ولأنها تدفع الأحداث الى الأمام ، ولست أرى داعيا لتلقيبها بالغرابة . وتذكرنا تلك الشخصية الغريبة بشخصية أخرى فى قصة " قصة مصرية جدا " حيث يحرص المؤلف أن تكون بطلتها غريبة المظهر . فيقول عنها : " كل ما كان يميزها عن غيرها من بنات السواد ولا فتيات الاطفال أن انفها — دونا عن بقية وجهها — كان أحمر شديد الحمرة ، هكذا لله فى لله ، وكأنها ولدت به مسلوخا ... " (١) . وليس هناك مبرر فنى واحد فى القصة يستدعى أن يكون أنف المرأة مسلوخا ، دون غيرها من خلق الله . ويذكرنى هذا أيضا " بفتحية " فى " التداعة " حيث يسمها الكاتب بالغرابة خلقية دون مبرر فنى ، ودون أن تخدم هذه الغرابة فى أداء وظيفة فنية تفيد بناء القصة : " فقد كانت بيضاء طويلة هذا حقيقى وملامحها جميلة فى حد ذاتها ، عيناها جميلتان ، وأنفها صغير جميل لا يمكن أن يكون أنف فلاحة ، وفمها دقيق بالضبط كخاتم سليمان ، ولكن المشكلة أن ملامحها تلك تبدو غير متناسبة مطلقا لقامتها ولحجمها ، وكأنها وجه ورأس طفلة صغيرة قد ركبت لأمرأة .. أو كأن الرأس قد صغر بطريقة ما ووضع فوق جسد عارى (٢) " فلم تكن القصة لتضار لو ظلت فتحية جميلة دون هذا التشويه .

وتصور قصة ثالثة اهتمام الكاتب بموضوع الجنون ، ويظهر فيها القصد التعليمى بوضوح . وهى قصة المستحيل . ويشبه عنوانها عنوان القصة السابقة " فوق حدود العقل " ويتجاوز التشابه العنوان الى المضمون فهموم المجنون هنا تشبه هموم المدعى عليه فى قصة " فوق حدود العقل " حيث يتردد الحديث عن البيع والشراء فى كلتيهما .

والقصة عادية ، تصور مجنونا يردد فى اصرار أن سكان عماراته وغيرهم

---

(١) يوسف ادريس ، قصة مصرية جدا ، الهلال ، العدد ٢٧ يوليه ١٩٦٥ ص ٢٦ .

(٢) يوسف ادريس ، " التداعة " روايات الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٩ ص ١٧

يريدون الاستيلاء على تلك العمارات دون أن يدفعوا له شيئا ، وهو يصور جسديا من خلال رثاء الراوى له ، ولقريبه المصاحب له ، ثم يصور سوء معاملة المجانين ، وما يحيط بهم من ظروف سيئة عقب اصابتهم بهذا المرض ، وهى ظروف تزيدهم سوءا على سوء ، وتؤخر شفاءهم ، وقد تعوقه نهائيا .

وعندما يعرض الطبيب — مازحا — على المريض أن يبيع عماراته لأخيه أو للعسكرى يرفض ذلك . وعندما يعرض عليه بيعها للانجليز يرفض رفضا قاطعا وكأن فى هذا استحالة وتعد هذه القصة أقل القصص الثلاث جودة .

لقد سبق أن تحدثنا عن أثر الالتزام على أسلوب المؤلف فى رسم شخصياته ويتضح هذا الأسلوب من الطريقة التى يتعامل بها الطبيب مع المريض ، كما يتضح من الحاحه على بؤس المريض والمراغق له . (١)

وحدث القصة يتبع التسلسل الزمنى العادى ، وتتعقد القصة بمجىء المريض وتحل حلا طبيعيا بادراك الطبيب أنه مجنون فعلا .

ومن القصص المكتملة فنيا ، قصة " المرجيحة " وتصور مأساة تجار ريفى يقعده المرض عن أداء أعمال التجارة التى تتطلب جهدا ومشقة ، فيقنع بالأعمال التافهة مما يؤدى الى ضيق ذات يده ، كما يعانى بسبب عجزه عن اشباع امرأته الجميلة جنسيا . ويصور المؤلف شعوره هذا أكثر من مرة : فيقول : " يعمل على مهل وأمراته الحلوه تختلس النظرات اليه من تحت أهدابها الطويلة ، وقد ربطت رأسها بالقطفة الحمراء وسبسبت شعرها الأسود المجعد اللامع حتى يبين طرفه من القطفة ومدت رجلها البيضاء الممتلئة فبان قدمها النظيف الذى قضت وقتا طويلا فى حكه بالحجر (٢) . فهو يخص بأنها لاتعمله رجلا بحق : " تختلس النظرات اليه وهو

---

(١) يوسف ادريس ، تاع المدينة ، شركة مركز كتب الشرق الاوسط ، القاهرة ، ص ١٥٨ و ١٦٢ .

(٢) يوسف ادريس ، أرخص ليالى ، مرجع سبق ذكره ص ٩٩ وانظر تكرار البطل لعبارة آه يانعومة يا قتلانى ص ١٠٠ ، واحساسه بأن زوجته ربما تكون قد عرضت بتلقيحه بالطاجن المشروخ .

لا يدرى أهذا الذى فى وجهها ابتسام أم هو براعم ضحكة ستنفجر بعد حين • وعلى ما يكل ساعد عبد اللطيف — وما أقرب ما يكل — ينظر لها بعين فيها حمرة خابية • • وفيها حيرة •• ووجه تائه مشحون ويكاد يقول آه يانبوية ياقتلانى (١) "•

وقد دفعة عجزه حيال امرأته الى تعاطى الأفيون عله يستطيع أن يحقق لها ما تنشده من متعة • وما ضاعف مأساته أنه رزق بولد عليل حاول أن يعوض خسارته به • ولكنه خيب أمله •

وتكاد القصة تكون قسمين يتسلم أحدهما الى الآخر • فيصور قسمها الاول مأساة النجار الصحية والمادية والشخصية المتمثلة فى علاقته بولده وامرأته • ويجرح ابن العمدة يتطور الحدث • وينتهى بموت النجار ، لتبدأ مرحلة جديدة تصور علاقة الأبن المريض بأمه • وعلاقة الأسرة بالمعلم وفى القسم الثانى من القصة يكون ابن النجار قد سار فى نفس الطريق التى سلكها أبوه من قبله • ولكن علته كانت أشد فتكا مما جعله يعجز عن مغادرة الفراش • حيث تتفق عليه أمه • وهنا تظهر شخصية المعلم أحمد • تاجر المخدرات الذى عرف كيف يستغل فقر الأسرة فى اقامة علاقة محرمة مع زوجة النجار : " وفى المناقشات تدلف طاقية المعلم أحمد الوبر و (لاسته) الحريرية • وحذاؤه الأجلسيه اللامع ••

والمعلم نمر كبير •• نمر يحمل فى جيبه علبة فيها الحشيش مقطعا وملفوفا فى ورق شفاف • وفيها الأفيون يرقد فى أبنوسية المتبر • ويحمل بجانب العلبة محفظة تمتلىء بالأوراق الخضراء • وفوق العلبة والمحفظة أكتافه العريضة • ومن أعلى أكتافه تبرز رأسه التى تعرف من أين تفتح الأبواب •" (٢)

وقد كان الأبن يتساءل عن مصدر رزقهم • كما كان يسأل عما يدعو المعلم

---

(١) يوسف ادريس أرخص الليالى • مرجع سبق ذكره ص ٩٩ وانظر تكرار الجملة لعبارة آه يانبوية ياقتلانى ص ١٠٠ • وأحساسه بأن زوجته ربما تكون قد عرفت بتلقيه بالطاجن المشروخ •

(٢) يوسف ادريس أرخص الليالى • مرجع سبق ذكره ص ١٠٢ •

الى التردد عليهم كثيرا . فتخبره الأم بأنه سيتزوج أخته : " ... ومع هذا فمن خلال الطاقة الضيقة المعتمة التى يطل منها على الحياة ... لم يفته أن يراعى التنافس الذى استوى على أقدامه بين أمه وأخته فى جلى الكعوب ، وتسريح الشعر ، وقرص الخدود حتى تحمر . ولم يفته أيضا أن أمه وأخته أصبحتا وكأن لاهم لهما الا أرضاءه والتنافس على تلبية اشاراته ورغائبه . وكان المصلم أكثر منهما ..." (١)

وتتفاقم علة الابن ، وتنقله الى المستشفى ، تنتهى القصة ، ولا تفوت المؤلف الاشارة الذكية الى أن المريض لم يجد حمارا يركبه الى المستشفى الا بمساعدة وتدبير المصلم وتقوده .

وتثور الاشاعات فى القرية حول علاقة المصلم بالمرأة وابنتها ، لكن المصلم لا يتزوج أحدا منهما — ويظل يتأرجح بينهما فى علاقة غير مشروعة ويقدم المؤلف بطله تقديما مستفيضا فى القصص السابقة كلها ، مما يجعل هذا ملمحا واضحا من ملامح هذا النوع من القصص ، ويقوم هذا التقديم بالتمهيد لما يقع بعد ذلك من أحداث فنحن نرى النجار المريض فى أول القصة واثقا يدق المرجيحة ، ويقبض ملاليم الاطفال ويحدثنا المؤلف عن انتظاره لهذا اليوم منذ شهرين ، ثم يصور ذكرياته ، وواقعه بما فيه من مرض وفقر ، ثم يحدثنا عن علاقته بأمراته ويستغرق هذا التمهيد وقتا طويلا (٢) . ثم يعود من جديد الى نقطة البدء ، وهو يوم العيد وموقف النجار أمام المرجيحة ، وتنافسه مع النجار الآخر . ثم فجأة تذهب سعادته أدراج الرياح لأن المرجيحة ارتطمت بابن العمدة فجرحته ، ونقل النجار للمركز للتحقيق حيث سأت " ويحكون أنه قال قبل أن يذهب : البركة فيك يا محمد ... يابنى (٣) .

ويعد حاضر عبد اللطيف موجزا اذا قيس بماضيه الذى يطيل المؤلف فى تصويره (٤) فالكاتب يمسك بالشخصية فى موقف أو يثبتها فيه ثم يصور ماضيها ويعود الى تصوير حاضرها من جديد . وينتقل الى تصوير مأساة الأسرة بعد وفاة النجار ، ومرض الابن

(١) المصدر السابق ص ١٠٣
(٢) المصدر السابق من ص ٩٧ — ١٠٠
(٣) المصدر نفسه ص ١٠١
(٤) المصدر نفسه من ص ١٠٠ — ١٠١ .

ويتحدث المؤلف عن أخبار أسرة النجار ، ويضيف اليها ما يعمق من الرؤية ومن الأثر الذى تؤديه التجربة . وذلك بنقله أحاديث القرية وشائعاتها عن العلاقة بين المعلم وبين الزوجة وابنتها . " وتستمر الاشاعات رائجة غادية ، تعيد قصة المرجيحة التى كان يلعبها عبد اللطيف كل عيد ، ويظل المعلم هو الآخر يروح ويجئ بينهما فلا يستقر عند البنت أو حتى عند أمها . " (١)

ويعالج المؤلف فى قصة " أبو سيد " تجربة العجز الجنسى عند شرطى ، ويبدأ أحداثها بتصوير المرأة وهى تتهيأ للاتصال الجنسى بزوجها . فى حين يتجاهل الزوج كل جهودها فى هذا الشأن . فتحاول أن تنبهه الى مقصدها بلا مواربة : " ولما لم يرد ، تنهدت فى حرقة تصاعدت من كبدة قلبها ، واهتزت أعمدة السرير وهى تستدير لتكمل آهتها ، حتى أصبح وجهها يتدفأ بكثير من الحرارة والخشونة المنبعثة من " رمضان " .

وكان الرجل ساعتها يلهث ، ولفح أنفاسه يحملها بعيدا الى حيث لا يراهما أحد ، ثم يلوكها فى نشوة ، ويدغدغ ضلوعها فى حنان ، ومدت يدها ولمست على جبهته اللزجة بالعرق ، ثم أرسلت أصابعها تتحسس رغبته الضليلة الناغرة العروق وقالت فى صوت خلفته وأطالت فيه حتى غدى كمواء قطة جائعة :

— اسم الله عليك ياخويا .. اسم النبى حارسك ياضنايا .

وكح رمضان ، وكان لا يريد أن يكح ، وزام من خلال فمه المطبق ، ثم اهتز السرير وهو يستدير ليمطيها ظهره . " (٢)

ويطيل المؤلف فى تصوير موقف الزوجين بصورة ملحوظة لأنه يصور مرحلة متطورة من مراحل علاقتهما . ثم ينتقل من ذلك الى أول مرة يشعر فيها الزوج بعجزه ، ويمضى فى تصوير ذلك فى صفحة ونصف تقريبا . (٣) ثم يعود مرة ثانية الى تصوير أول ليلة يشعر فيها بالعجز فيقول : " فى ضباب البداية يذكر رمضان هذه الليلة ولا ينساها ، فقد حاول فى كل دقيقة منها وسالت عليه بحور العرق ، وقد أصر

(١) المصدر نفسه ص ١٠٤
(٢) المصدر نفسه ص ٢٥
(٣) المصدر نفسه ص ٢٦ ، ٢٧

شعوره عن العالم ، وأصبح هو وامرأته والفراش كل دنياه وتفكيره . وأزاحته المرأة مرات ومرات ولعن أباها آلاف المرات ، والمعركة تدور وتدور لا تهبط الاحين يتململ الصبي حتى يكاد يستيقظ ، وهدأ حين يعود الى غطيطه ، ويعود اللعاب ليسيل من جانب فمه ... وهجمت المخاولات قرب الفجر ، ونامت المرأة ولم ينم رمضان »(١)

ويتتبع الكاتب مشاعر رمضان بعد ذلك ، ثم يصور انعكاس هذه المشاعر على عمله . فيكرهه ، ويتمارض حتى لا يؤديه . كما يلجأ الى المخدر لعله يساعده في التغلب على عجزه ، ولكنه لا يجديه فتيلا . ويتطور حدث القصة تطورا جديدا ، ومثيرا للضحك بمقدم الحماة التي ما كادت تلمح له بموضوع عجزه حتى « ... شبت الثورة في حريق هائل ، قلب الطبلية وألغا المصباح وسمع الجيران طقطقة خطبها حين علا صوته في زئير مرتفع :

— على الطلاق ما انتي نايمه في بيتي ...

وباتت الحاجة وابنتها عند الجيران وقبل الشروق كان القطار يحمل الأم وحدها الى البلد ، ولو كان للبنت مكان في دار أخيها لحملها هي الأخرى . » ويكون لهذا الحادث أثره السارم على نفسية رمضان . وبالذات على علاقته بعمله ، وهي علاقة تتطور من سيء الى أسوأ (٢) . كما تأخذ علاقته بامرأته شكلا جديد فقد بدأ يشك في سلوكها ، كما أن تضاؤله يبلغ حدا عنيفا فعندما تبكي المرأة بسبب عجزه ، يسألها الحل . ولما كانت محاولاته للتغلب على عجزه قد باءت جميعها بالفشل ، فقد صمم على طلاق امرأته — ولكن المرأة تتلقى الخبر بفزع شديد ، وترفض الطلاق كحل لمشكلتهما . وعندما يلتفت الرجل الى ابنه فيجد فيه امتدادا له وتجديدا لشبابه فيرجع هو الآخر عن عزمه .

ولا تختلف القصة من حيث البناء عن القصة السابقة اختلافا جوهريا حيث يبدأ المؤلف من ذروة الحدث ، ومن موقف يمثل مرحلة متقدمة فيه ثم يعود الى بداية الحدث من جديد ليمضي الى النهاية التي قررها لقصته . ولا تظهر في هذه القصة

---

(١) المصدر نفسه ص ٢٧
(٢) المصدر نفسه ص ٣١

تقدمية الكاتب ولا التزامه ، أنها تحليل نفسي دقيق لمشاعر الرجل والمرأة كليهما من خلال عجز الرجل عن اقناع المرأة (زوجته) .

ومن القصص التي لاتخضع لتقدمية المؤلف خضوعا مباشرا ويحكمها منطق الفن وحده ، قصة " الحادث " . وتبدأ بتقديم عبد النبي أفندي وزوجته تقديما ساخرا ثم يدخل المؤلف بنا الى بداية الحدث . وهو مشاهدة " تفاحة " لطفل يقود قاربا في النيل بمفرده ، ويثير موقفها الغريب انتباه المارة فيتجمعون يتناقشون في شأن الولد . ولا يبرح مشهد الطفل مخيلة " تفاحة " بل يظل يعيش في خيالها أسابيع طوالا ، وقد كانت غير راضية عن مسلك أبوى الطفل ، في حين كان زوجها يحلم بأن يكون ابنه في مثل جماله وجرأته . ويصور ذلك المؤلف قائلا : " أما عبد النبي افندي فمع أنه كان ينسى كل مايمر به من حادثات مهما كانت الحادثات الا أن هذه الواقعة بالذات كثيرا ماكانت تراوده . وحينئذ كان يتذكر جمال الطفل وصغر شعره وشباته واطمئنانه وثقته ، ويده الصغيرة البضة وهي تدفع المجداف ، وفي الحال كانت ترتسم أمامه صورة ابنه الكبير محمد ، الداخل باسم الله ماشاء الله على عامه العاشر ، ويده الخشنة الماسكة طول النهار بلقمة العيش المغموسة في العسل الأسود . والعسل يتساقط منها على الأرض وفوق جلبابه وداخل صدره ، والذي يضع رأسه خجلا بين فخذيه اذا أقبل ضيف ، وما أن يبدأ أحد بالكلام — أي كلام — حتى يتراجع خائفا قائلا بصوت كمواء القطط :

— يا أما .. ياما تفاحة . " (١)

فهو يحلم بأن يكون ابنه مثل الطفل القاهري ، ويصور حلمه قول الكاتب : " وهو ينساب في حلم يقظان جميل فيرى محمدا راكبا ذات يوم قاربا وحده عابرا النيل في ملابس بيضاء نظيفة ، وقد استوى شعره ولمع ، وأحمر وجهه وأبيض ، وهو غير خائف من الماء ، ولا مقيم وزنا للبحر العريض . " (٢)

---

(١) المصدر نفسه ص ٦١

ويدين المؤلف أسلوب التربية الذى تمارسه تفاحه ، ويدعو الى الأسلوب الآخر الصحيح الذى يمثله والد الطفل القاهرى ، الذى ينعكس عليه أثر هذه التربية فيتجلى فى شجاعته وثقته بنفسه ونظافته . فلا يمكن لمثل تفاحة وزوجها أن ينجبا طفلا أفضل من ابنهما محمد ، لتخلف أسلوبهما فى التربية عن روح العصر . فالأم التى لا تعرف أن كان للنمل قلبا أم لا والتى تظل أفكارها تدور فى فلك حادث الطفل بسذاجة حتى أنها عندما تذهب الى القرية ترفض أن تنام قبل أن توقظ أولادها وتضربهم واحدا فواحدا لأنها علمت أنهم انتهزوا فرصة غيابها ليستحموا فى ماء الترعة ، لا يمكن تربى ولدا صالحا .

ومما يدل على سخرية المؤلف من الزوجين تصويره لرد فعل تفاحة العنيف لترك الولد يقود قاربه بمفرده فى النيل ، اذ تقول : " تفوه علا دى بلد ... قالتها تفاحه وهى تهتف فى حقد وشدة محاولة دفع البصقة حتى تصل الى الشاطىء الآخر . ولكن الريح الطيب تكفل بردها كاملة غير منقوصة الى وجه عبد النبى أفندى .. وفوجىء المسكين ، وبهت ، ولكنه سرعان ما تناول منديله يمسحها ، واهتز جسده كله وهو يقهقه ويمزح مع امرأته قائلا :

ـ اخص عليكى هبله واتخنشيش .. كدهه ؟ ..

واستدرت تفاحة دون اكتراث لما حدث .. " (١)

ويعجب المؤلف بمسلك والدى الطفل ، ويعلق أحد المشاهدين ـ وهو المشاهد الوحيد العاقل عند الكاتب ـ بقوله : " ياسلام ! .. أما ناس صحيح ! .. وأسرع عبد النبى أفندى يلحم الحديث حتى لا يقطع !

ـ دا لازم خواجه .. مش معقول ده ابن عرب ..

وردت أصوات تقول :

ـ أيوه دا لازم ابن جليه ...

وعلت أصوات أخرى :

ـ أيوه ياسيدى .. الفرنجه اللى على أصلها باه ! .. " (٢)

---

(١) المصدر نفسه ص ٦٠

(٢) المصدر نفسه ص ٥٨

وهذا المشاهد هو مايريده يوسف ادريس ، الذى يريد أن يوضح أن الناس أصبحوا يرون كل ما يخالف نمط حياتهم الخالية من المشاعر والثقة بالنفس والجمال ، لابد وأن يكون أجنبيا . فالمشاهدين ينقسمون الى فريقين ازاء مسلك الطفل : فريق معجب به ، وفريق ساخر منه فى حالة ما اذا كان أبواه مصريين . وتعليقات الفريقين بوجه عام تتضمن الاعجاب الشديد بالطفل . وهكذا يتحول المشهد والقصة كلها للتعبير عن هذه الفكرة بطريقة حية بعيدة عن الوعظ والتلقين .

ومن الملاحظات الهامة أن كثيرا من القصص تتحول الى مايشبه المواقف المسرحية التى يدخل الى مسرحها أشخاص جدد يقدمون أفكارا جديدة أو يضيفون معلومات جديدة ، أو يدفعون الأحداث الى الأمام . ودائما يوجد مكان — فى مثل تلك القصص — ثابت تدور فوقه معظم وقائع القصة الهامة . وقد ينقلنا المؤلف بعيدا عن هذا المكان ليحل عقدة القصة ، وربما تظل فى ذلك المكان المحدود حتى تحل تلك العقدة ، وقد لا يدخل الى المواقف مشاهد أو مشاهدون جدد .

ومن القصص التى نشاهد فيها هذه السمات أو بعضها على سبيل المثال لا الحصر . قصة " أرخص ليالى " . حيث يثبت المؤلف عبد الكريم فى الواسعة معظم الوقت ، ثم ينقله الى منزله ليحل عقدة القصة باللقاء الجنسى بينه وبين امرأته وتمثل قصة الحادث التى غرقنا منها منذ قليل ، هذه السمات ، غير تمثيل فالمكان كوبرى عباس ، وأمامه النيل وبه الطفل فى قاربه ، ثم باقى المشهد . وجود والدى الطفل ، وقد وقع المتفرجين من الجمهور . ويستخدمهم المؤلف لاحداث المفارقة وتحريك الأحداث . ثم ينقلنا المؤلف الى القرية ، حيث نشاهد ، أو نقف على ما تفعله المرأة بأطفالها ، ثم ينقلنا الى زوجها فى حلم يقظته التى تنتهى به القصة .

وفى "حادثة شرف" ١٩٥٨ يتكون بناء القصة من الوحدات التالية :

أولا مقدمة عن طبيعة القرية التى تعيش فيها فاطمة تبين أن تلك القرية ليس بها أسرار ، وانما كل شىء يعرف عند وقوعه وربما قبل وقوعه . ثم انتقال الى ذروة الحدث وهى ضبط غريب وفاطمة فى حقل الذرة ، ومتابعة لموكب الفتاة بين نساء القرية .

ثم يكشف المؤلف عن حقيقة الحادث ، وهو أن الفتاة عذراء ، وأن " غريب"

لم يمسسها . ولكن الموكب يواصل سيره الى منزل الناظر حيث تختبر زوجته عذرية الفتاة بطريقة وحشية ، ثم تسلن براءة ساحة الفتاة .

ولا ينتهي الحدث عند هذا الحد ، بل يمضي المؤلف في متابعة بعض وقائع القصة ، كضرب فرج لفاطمة ، ومحاولة عم عبدون تأديب ولده غريب . والمؤلف حريص منذ البداية على رسم شخصياته الرئيسية رسما مكتملا وتاما وبخاصة فاطمة وغريب وفرج بوصفهم أهم شخصيات القصة ، ويحلل نوازع كل منهم تجاه الحادث . ثم ينتهي ببيان ما حدث لفاطمة من تحول خطير يذر به موقفها قبيل انتهاء القصة ، وموقفها من أخيها في نهايتها حيث أصبحت تواجه أخاها بلا خجل ، رغم خروجها من عند صابحه الماشطة ، وهي سيدة سيئة السمعة .

. . . أصبحت تستطيع اذا ما لمحها فرج خارجة ذات يوم من دار صابحه الماشطة وأخذها الى بيته وأغلق عليها باب القاعة وأمسكها من ضفائرها ، وشدد عليها وسألها عما كانت تفعله عند صابحة .

أصبحت تستطيع اذا ما حدث هذا أن تقول : كنت بقيس التوب . أو كده وتجذب نفسها وضفائرها من قبضته بعنف غريب ، وتقف في الركن تعيد النظام الى شعرها وتواجهه . بعيون مشرعة حلوة ، لا تنخفض ولا تخجل . . . (١)

وهكذا نلاحظ أن الكاتب أخفى سرا هنا — كما تفعل القصة البوليسية — ولكنه كان طوال الوقت يصور مشاعر الشخصيات تجاه هذا السر ، وقد حرص على كشف ذلك السر قبل أن تكشفه أم جورج ، ومع هذا مضى يصور وقع انكشاف ذلك السر على نفوس شخصياته جميعا . ثم ركز أضواءه وسلطها في النهاية على الفتاة وعلى ما أصابها من تغير ربما يكون انحرافا حقيقيا ولا مبالاة . وبخاصة اذا أدركنا سوء سيرة صابحه الماشطة أو الخياطة كما صورها الكاتب . (٢)

---

(١) يوسف ادريس . حادثة شرف . مرجع سبق ذكره ص ١١٧

(٢) انظر اعجاب غالي شكري بهذه القصة في أزمة الجنس في القصة العربية . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . طبعة رقم ، سنة ١٩٧١ ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ حيث أرجع تميزها لخلوها من الأفكار المسبقة عن الانسان والكون .

وتستخدم قصة " لأن القيامة لا تقوم " أسلوب تيار الوعي مما يجعل المؤلف يركز على موقف البطل تحت السرير ، وخصوصي صغير السن ، يعني أن أمه في نفس اللحظة تمارس الجنس مع عشيقها ، فيتذكر مواقف مشابهة ، حدثت من قبل بين أمه وأبيه لم يكن يدرك مغزاها عندئذ ، فقد تذكر أنه بكى ذات ليلة عندما كانت أمه وأبوه يمارسان الجنس ، مما أضحكهما منه ، وجعله يكف عن بكائه ، كما يتذكر أيضا موقفا مماثلا عندما كانت أمه في وضع مشابه ، وسقط لوح من ألواح السرير فجرح أخته ، ولكن أمه لم تخف لنجدتها في الحال .

ويظل المؤلف يتابع وعي الطفل ببداية احساسه بأنوثة أمه ، كما تتابع وعيه بما يجري خارج نطاق الأسرة في ورشة اصلاح السيارات ، وما يحدث بينه وبين تشومبي ولوبوبا زميليه في العمل والذين يكبرانه سنا ، وكيف يذكره أحدهما دائما بأمه في عبارة عادية ولكنها ذات مغزى خاص لديه ، وهي " الدبة وقعت في البير وصاحبها راجل خنزير " فهذه العبارة في أي صيغة تذكره بأمه وعشيقها ، وهكذا عندما يقول له زميله : والله وكبرت وبقيت زي الديه ، تثير العبارة لديه كوامن أشجانه وأحزانه .

وهكذا نتابع وعي الطفل بكل هذه الأمور ، ووعيه ببداية لقاء أمه بالرجل بعد أن يغلق الأخير مقهاه ، وكيف يدخل الى الشقة حيث تبدؤه أمه بالتحية ، ثم يقومان بممارسة الجنس المحرم فوق رأسه ، وكيف تخرق أصوات أمه أذنيه كالأسياخ المحمية .

ومع ذلك فالطفل لا يملك القدرة على الثورة على ما يجري ، انه عاجز مشلول ، يريد نجدة من السماء تخلصه من معاناته لأنه لا يستطيع التخلص من أمه فهي نبع الحنان الوحيد في صحراء حياته الجديب .

ولأن القصة لا تتبع التسلسل الزمني ، فانها تبدأ ببداية غامضة ، لا تتضح تماما الا في نهاية القصة ، والمؤلف يقدم من التفاصيل الماضية عن حياة الطفل ، ومن ذكرياته ما يضيء جوانب مأساته اضاءة كاملة .

وتكاد مأساته تكون عقدة من عقد أوديب التي نجدها في الأدب ، فعلاقته

بأبي السباع عشيق أمه تكاد تكون في معظمها علاقة غوره أكثر منها علاقة واعية بالشرف كقيمة خلقية . غير أن هذه العلاقة تتطور الى مفهوم الحلال والحرام ، ووقعه على نفسية الطفل الغضة ، بحيث تكويه بنار العذاب التي يشعر بلذعها .

ومسرح الأحداث في القصة محدود في معظم الأحيان ، انه غرفة النوم والورشة ، وهذه الأخيرة لا يقارن دورها في القصة بدور الغرفة من حيث اهتمام الكاتب وتركيزه على ما يجري فيها . ولا يفوت القارىء ما يمتع به المؤلف من خيال خصب يجعله يخترع مثل ذلك السرير ، الذي ينام الأطفال تحته تحجبهم عما حولهم ستارة بينما تنام الأم فوقه وحدها وبخاصة بعد موت الأب دون أن تسمح للاطفال بمشاركتها في ذلك ، لا في حياة أبيهم ولا بعد موته . انها أمرأة تحب المتعة ، ولا تستطيع أن تتخلص منها ، بعد موت الأب ، ومن ثم تختار لها عشيقا ، وان كان هذا لا يمنعها من ذكر زوجها ممجوبا بكل احترام واكبار .

والمؤلف يحسب حساب كل شيء ، ويقدم كل شيء في موضعه تماما ، فالورشة والمعلم والصبيان الآخران يؤدون أدوارا هامة في تصوير معاناة الصبي من أجل أمه .

ومن القصص السابقة يتضح اهتمام المؤلف برسم مشاعر شخصياته في الغالب بحيث تكون الاحداث موظفة لخدمة الشخصية ، وان كان ذلك دون جور في أغلب الاحيان على متطلبات ومقتضيات فن القصة .

البناء القائم على التقابل

والمقصود بالتقابل هنا ، أن المؤلف يقابل فى هذه القصص بين شخصية وأخرى وقد يقابل بين أكثر من شخصية ، بحيث تكون كل شخصية نقيضة للأخرى تماما أو تمثل موقفا فكريا أو عاطفيا مختلفا تماما . وقد يمتد التقابل الى الأماكن من أجل تحقيق اهداف فنية أو أيديولوجيه يريد الكاتب تحقيقها ، وهذا التقابل يعمق من التجربة ، ويمسك بالبناء ، ويوحى بالواقعية .

ولا يعنى دراستنا لبعض القصص التى يظهر فيها هذا التقابل بوضوح ، أن هذا التقابل غير موجود فى أعماله القصصية الأخرى ، ولكنه يعنى أن التقابل فى تلك الاعمال الاخرى محدود ، أو لا يظهر فيها ظهورا بينا ، فى الوقت الذى يمثل أساسا من أسس البناء فى الاعمال التى ندرسها فى هذا الفصل .

وأول قصة نلتقى بها فى هذا الفصل هى : قصة " الحادث " مجموعة أرخص الليالى ١٩٥٤ . وهى تدعو الى نمط جديد من التربية ، وتسخر من النمط القديم الفاسد . الذى تتهناه وتحرص على تنفيذه أم جاهلة .

يزور عبد النبى افندى وزوجته تفاحة — بطلا القصة — القاهرة ، وهى أول زيارة للزوجة ، ويتصادف أن تشاهد طفلا عمره أربع سنوات يقود باقاربا فى النيل ، فينتابها الفزع الممزوج بالغضب ، خوفا على الصبى من الغرق ، وتثير زوبعة لا ينسى المؤلف أن يستغلها فكاهيا الى آخر المدى . وعلى أية حال تعود الزوجة والزوج الى القرية وقد حمل كلاهما انطباعا مختلفا من الحادث . أما الزوجة فتوقظ أطفالها لتضرب من استحم منهم فى الترعة أثناء غيابها ، وأما الزوج فقد كان يشغله أمر آخر يصوره الكاتب قائلا : " أما عبد النبى افندى فمع أنه كان ينسى مايمر به من حادثات مهما كانت الحادثات ، الا أن هذه الواقعة بالذات كثيرا ماكانت تراوده ، وحينئذ كان يتذكر جمال الولد وصغرة شعره وشهاته واطمئنانه وثقته ، ويده الصغيرة البضة ، وهى تدفع المجداف ، وفى الحال كانت ترتسم أمامه صورة ابنه الكبير محمد ، الذاخل باسم الله ماشاء الله على عامه العاشر ويده الخشنة الماسكة طول النهار بلقمة العيش المغموسة فى العسل الاسود ، والعسل يتساقط

منها على الأرض وفوق جلبابه ، وداخل صدره ، والذى يضع رأسه خجلا بين فخذيه اذا أقبل ضيف ، وما أن يبدأ أحد بالكلام — أى كلام — حتى يتراجع خائفا ، قائلا بصوت كمواء القطط ، يااما .. ياما تفاحة .. (١)

كان هذا موقف الزوج من مشهد الطفل ، أما موقف الزوجة ، فقد كان موقفا مختلفا ، فقد عبرت عن استيائها لترك هذا الطفل وحده فى وسط مياه النيل الواسع العميق ، ويصور الكاتب موقفها هذا ساخرا : " — تفوه علادى بلد .. قالتها تفاحة وهى تبصق فى حقد وشدة محاولة دفع البصقة حتى تصل الى الشاطئ الآخر ، ولكن الريح الطيب تكفل بردها كاملة غير منقوصة الى وجه عبد النبى افندى .. وفوجئ المسكين وبهت ، ولكنه سرعان ماتناول منديله يمسحها واهتز جسده كله وهو يقهقه ويمزح مع امرأته قائلا :

— اخص عليكى هبلة ماتختشيش .. كده ؟ .. (٢) " وظلت ماتهتى مسبة النهار ويومها شهرين (٣) ، ولا تكتفى بذلك فما أن تصل الى البلد " ... والليل قد تأخر ، وعلمت أن الأولاد قد انتهزوا فرصة غيابها واستحموا كما كانوا يريدون فى الترعة ، لم تستطع الانتظار فايقظتهم واحدا وراء الآخر ، ولهلهت كلا منهم بصلقة .. (٤)

وهكذا يحدث الكاتب مقابلة مقصودة بين موقف الرجل وامرأته . كما يحدث مقابلة أخرى بين موقف جمهور المتفرجين الذين وقفوا يشاهدون الطفل القاهرى ، وهم على ضيرين متعارضين رغم اتفاقهم جميعا على الاعجاب بالطفل ، فبعضهم رأى فى مسلك الطفل فرنجسة من أبويه ، هذا اذا كان الطفل مصريا ، أما اذا كان أجنبيا ، فلا بأس فى ذلك ، لانهم يتوقعون من الأجانب كل باهر ومثير . ولما كان الكاتب يأخذ صف والدى الطفل ويؤيد مسلكهما فى تربيته ، فانه يصف مشاهدا واحدا فقط من مشاهدى الطفل بأنه عاقل وينقل موقفه ازاء الطفل : " — ياسلام (... أما ناس صحيح (.. وأسرع عبد النبى افندى يلحم الحديث حتى لاينقطع :

---

١) يوسف ادريس — أرخص الليالى ، مصدر سبق ذكره ص ٥٨
٢) المصدر السابق ص ٦٠
٣) ، ٤) المصدر السابق ص ٦١

ده ولازم خواجـــه .. مش معقول ده ابن غـــرب ..

وردت أصوات تقول :

ـ أيوه دا لازم ابن جنيـــة ..

وعقبت أصوات أخرى : ـ ايوه ياسيدى .. الفرنجة اللى على أصلها باه ! "

ويحدث الكاتب تقابلا بين موقف الطفل القاهرى ، وموقف ابن عبد النبى افنـــدى وذلك من خلال اعجابه بالطفل القاهرى ، وعدم رضائه عن مسلك ابنه . وعلى أيـــة حال فان المؤلف يهتم فى هذا الضرب من القصص بتصوير الشخصيات تصويرا طيبـــا فيصور المظهر الخارجى للزوج والزوجـــة ، وفى مظاهر تخدم هدفه ، فهما غريبـــان عن القاهرة ، بل عن المصر كله بما يلبسانه من ملابس ، وعلى وجه الخصوص الزوجـــة . ولا يستطيع القارئ أن يتجنب انطباعا بأن الزوجين وهما من الريف يوضعان فى مقابـــل الزوجين القاهريين الذين يصفهما المؤلف بقوله " وأقلعت العيون كلها صوب الشاطئ الثانى حتى التقت بشبحين بعيدين ممدودين يرتديان أبيض فى أبيض ، وفـــوق رأس أحدهما (ايشارب) أخضر وهما يلوحان بأيديهما والطفل يلوح لهما وهو الآخر بذراعه القصيرة فى نشاط وغبطة . وقال عبد النبى افندى فى جذل أبوى :

ـ دول لازم ياعينى أبوه وأمه ..

وتحدثه تفاحه وهى لاتصدق قائلة :

ـ بقى يعنى هم سايبينه صحيح يتفسح ؟!

فرد عبد النبى افندى وقد أفاق من جذله وأصبح من رأيها :

ـ أمال أيه ؟! .. مجانين ! .. فرنجة كدب .. ضلال .. " (٢)

ومع كل هذه التقابلات التى تبدو غرضيه وغير مقصودة يصبح الانطباع النهائـــى الذى يحسه القارئ من خلال موقف عبد النبى افندى فى آخر القصة ، انطباعـــا غنيا يعبر عن فكرة الكاتب دون مباشرة أو دعائية .

وربما كانت سخريه المؤلف من الزوجين الريفيين هى سخرية من ذلك النمط مـــن التفكير ، والحياة ، والذى ينعكس بدوره على الأطفال والذى يمثلهم ابنهما بقذارتـــه

---

١) المصدر السابق ص ٥٨
٢) المصدر نفسه ص ٥٩

وخجله ، واتهام ثقته بنفسه ، وخوفه من الناس . غير أننا لانحس بمأساة الزوج — على الأقل — احساسا عميقا ، لأن الفكاهة أفسدت الموقف كله ، وذلك أن الكاتب كان هازلا أكثر مما ينبغي .

ويسير حدث القصة سيرا عاديا ، الا أن الكاتب يجعله حدثا دراميا ويضعنا أمام الحدث ، لنشاهد مايجرى ، ونشاهد موقف الشخصيات ازاءه .

.... ويتضح التقابل بأجلى معانيه في قصة " داوود " في مجموعة قاع المدينة ١٩٥٨ ويقيم المؤلف التقابل فيها بين الزوجة وبين القطة ، ويتضح هذا التقابل من المواقف المختلفة لكل منهما . فحزن القطة لفقد أولادها ، يقابله حزن الزوجة لوفاة طفلها ، ويقابل نسيان القطه لحزنها على أولادها ، وحملها في فترة تالية لهذا الحزن ، نسيان الزوجه لاحزانها في الربيع التالي حيث تعود الى الاتصال الجنسي بزوجها ، ومن ثم تحمل في نفس الوقت الذي تحمل فيه القطة ، بل ان مواء القطة الصادر عن الشبق الجنسي ، ينبه الرجل الى القيام بواجبه الجنسي حيال زوجته . واذا كانت المرأة بعد حملها تكف عن اثارة المتاعب لزوجها ، فان القطة تكون في نفس الوقت قد هدأت ، واختفت كل مظاهر رغبتها الجنسيه ، واختفت معارك الذكور حولها .

ولقد استغل المؤلف هذا التقابل في موقف القطة والزوجة في احداث الفكاهة ، وفي هدف يتلمس لتحقيقيه كل السبل الممكنة ، ويظهر ذلك بوضوح من ذلك المشهد الذي يصورفيه معركة بين قط صغير وقط عجوز من أجل الظفر باحدى القطط . التي تقف مترقبة النتيجة التي تسفر عنها المعركة ، و لتمانق الظافر منهما :

" .... ولكن حدث أن تطور أحدهما على الاخر . وهذا الذي تطور كان يبدو أصغر من الاخر سنا ، فاقترب من العجوز وقذفه بصرخة مرعبة ، ولم يتراجع العجوز وكأنما أدرك بحكمته أن المسألة تهويش لا أكثر ولا أقل ، وحينئذ فقد صغير السن والخبرة أعصابه ورفع كفه وأهوى بها على وجه غريمه ، هكذا بسرعة متهورة غاضبة ، وماكان من العجوز الا أن كف عن الصراخ في الحال وحدق في وجه ضاربه برهة ، ثم ألقى عليه نظرة احتقار هائلة ، واستدار في عظمة نمر ، وغادر الحجرة ، وكاد يصفق

الباب خلفه " (١) .

ويكمل المؤلف هذا الموقف الهازل قائلا : " وتحركت أنيسه ، واقتربت من المنتصر ، وحكت كتفها في كتفه قائلة بصوت خافت آثم : داوود ، وغمغم القط في وقار الفائز ، كأنما يقول لها : صبرك بالله ياوليه لما الفظ نفسي . " (٢)

ولا يكتفي المؤلف بهذا القدر من الفكاهة ، بل يمتص الموقف حتى آخر قطرة فيه ، مصورا هذه المرة موقف الزوج من مشهد الصراع بين القطين . فيقول : " وكان الزوج في وحدته البعيدة مع امرأته ، كلما شهد معركة كتلك ، يحمد الله على أن امرأته انسانه تزوجها بالحلال وعلى سنة الله ورسوله ، وحجزها لنفسه بقسيمه ، وليست قطة كان عليه ليفوز بها أن يصارع الذكور الآخرين ، ويموت قلبه من الرعب في كل مره ، وقد تناله صفعات الجيل الجديد . " (٣)

ويستخدم الكاتب هذه التقابلات لتعميق رؤيتنا للطبيعة البشرية وأنها في جوهرها متناقضة ، فالحياة أقوى من الموت ، بل ان التفاعل جزء من صميم تكوين الحياة ذاتها .

ويبدأ حدث تلك القصة بميلاد الزوجة لطفلها الأول ، وما يعقب ذلك من نصيحة الداية للزوجة بطرد القطة وأولادها من البيت حتى لا يموت الطفل ولكن الطفل يموت ، وتحمل الأم من جديد ، وهو حمل تختفي به متاعب الرجل ، ونلاحظ أن هناك مقارنة وربطا بين هذا الحدث ، وما يحدث للقطة نفسها ، ويحل الحدث بحمل المرأة ، ونلاحظ قدرا لا بأس به من الاثارة في تصوير لعماية طرد الرجل للقطة وأولادها من البيت ، والجهد الذي بذله الزوج في ذلك .

وتعد قصة " قاع المدينة " بحق النموذج الكامل والمقصود للتقابل بين الشخصيات لا الأماكن لاحداث الانطباع المنشود . فالمكان — هنا — لا يخدم غرضا في كونه مسرحا تقع عليه الأحداث ، ولكنه يصور بدقة حياة الفقراء في " قاع المدينة " ، أي في

---

(١) ، (٢) ، (٣) يوسف ادريس — قاع المدينة — شركة مركز كتب الشرق الأوسط ص ٨٢ .

الأحياء الشعبية ، وحياة الأغنياء في الأحياء الراقية . ويتضح ذلك من الوصف التالي : " ... وعند أول الكوبرى تلتقى العربة بأسراب العربات القادمة من الزمالك والجزيرة والدقى والجيزة ، أسراب جديدة رائعة الألوان كأسراب الطيور تسير الكوبرى وهى تكاد تطير ، وفى دوامة ميدان قصر النيل تتسرب الموديلات القديمة ... "(١)

وهذا وصف لسكان الأحياء" الراقية ، يضع الكاتب فى مقابله الوصف التالى للأحياء" الشعبية : " ويتقدمون وتضيق الشوارع وتقل شهرتها ، وتفقد البيوت أرقامها ، وتنقص أدوارها وتصغر أبوابها وتصبح نوافذها بلا شيش ، وتتحول الدكاكين الى حوانيت ، صاحبها هو عاملها وبياعه فى المكنة ، وتشحب وجوه المارة وتزداد سمرة ، وتبهت ألوان الملابس ويتقادم بها العهد ، وتتحلل اللغة وتصبح كلمات وندادات وشتائم ، وتهب رائحة العطارة والجلود والشواء والخشب المنشور .

ويتقدمون وتضيق الشوارع وتضيق وتفضى الى حارات تصك اسماعها الآذان ، وتأخذ مكان الأسفلت كتل صلبة من الأحجار ، وينتهى التلتوار ، وتتقادم البيوت ويفصلها عن الحاضر أحقاب وأحقاب ، وتصبح النوافذ فتحات ليس فيها غير الحديد ، وتختفى الحركة ، وتندر الحيوانيت ، وتنقطع ويصبح بين البقال والبقال مشوار .. وتتضخم الملامح وتغمق الوجوه وتنبت اللحى وتشزر الشوارب وتتناقص الملابس ويصبح المنطلون بلا قميص ، والجلباب بلا سروال ، وتتفتت اللغة الى أنصاف كلمات وأرباع وتعبيرات لا يفهمها سوى أصحابها . "(٢)

ويحدث الكاتب تقابلا — وان كان غير واضح تماما — بين شهرت وغيرها من النساء اللاتى تحيا كل واحدة منهن حياة مستقرة . كما أن التقابل مقصود بين موقفها الهادئ ، وموقف الأستاذ عبد الله المستفز . ولعل روية القارئ لمنزل " شهرت " ، وظروف معيشتها يجعلنا نحس بمدى ما يعانيه أمثالها من حرمان اذا تحيا حياة لا تليق ببشر . (٣)

---

١) المصدر السابق ص ٣٤٤

٢) المصدر السابق ص ٣٤٦ — ٣٤٧

٣) المصدر نفسه ص ٣٥١ ، ٣٥٣ ، لتدرك مدى البؤس الذى تعانيه " شهرت "

ويتمثل حدث هذه القصة في فقدان الاستاذ عبدالله القاضي لساعته وهذه الساعة رغم رخصها ، الا أنه يشغل بها عن كل شيء ، ويصمم على احضارها من عند " شهرت " التي يعتقد أنها سرقتها ، ويعد فقدان الساعة " غلاش بباك " في هذه القصة ، حيث يتطرق الكاتب الى الحديث عن شهرت ، وكيف عرفها ، وكيف أغواها ثم كيف ملها ، وكيف تغيرت .

ونرى القاضي وهو ينفذ خطته ، ويستعيد الساعة ، ثم يعود الى منزله . ونراه وقد جلس حزينا من أجل " شهرت " وموقفه تجاهها . ويتضح ذلك جليا من توقفه أمام محطة الأوتوبيس عندما رآها واقفة ترتدي الملوز الجديدة .

وفي قصة " محطة " مجموعة حادثة شرف سنة ١٩٥٨ ، يظهر أيضا أسلوب هذا في التقابل . اذ يقابل بين الفتى والفتاة من ناحية ، من موضوع الحب ، وبين موقف جيله من هذا الموضوع ، كما يقابل بين نمطين من أنماط الحياة في المجتمع المصري : نمط قديم محافظ ، ويمثله جار الراوي في سيارة الاوتوبيس . ونمط حديث ، ويمثله الفتى والفتاة ، وباعتبارهما يمثلان جيلا واضح الهدف ، تتسم تصرفاته بالعملية في انجاز مايريد .

ويظهر بوضوح اعجاب الراوي بالجيل الجديد — ، وربما مثل موقف الكاتب نفسه ، — الذي يمثله الفتى والفتاة ، وتتضح ادانته للجيل القديم الذي يمثله جاره المتزمت الفضولي . ويعتبر تعارف الفتى والفتاة نصرا لجيلهما ، وهو نصير يثير حسد الراوي ورضاه في آن واحد . فالجيل الجديد واثق بنفسه ، معتد بها . ويتضح هذا من قول الراوي مقارنا بين جيله وجيلهما : " ولكن جيلنا أفاق ، فوجد اخوتنا الصغار ، وأطفال جيراننا ، وأولاد المعارف ، وقد استطالت أجسامهم فجأة ، واحضرت شواربهم ، وكشفوا الصدور والسواعد ، وبدأت أصواتهم تتغير ، وبدأت اذا حاولت أن تمنع الواحد منهم عن مناقشتك قال لك: ازاى . أنا مش عيل ، انا راجل زيك . " (١)

---

١) يوسف ادريس حادثة شرف ، مرجع سبق ذكره ص١٠

ويمكن القول أن التناقض لا يتم بين الجليان القديم والجديد فحسب ، بل إن موقف الراوى نفسه يناقض موقف " السيد الوقور " ، أو الجار المتزمت وفى رأيى أن المقابلة بين الشخصيات والمواقف تمثل حجر الزاوية فى هذه القصة . اذ ندرك أن الراوى تقدمى ، وأن جاره فى المقعد ، رجعى ، كما يتضح ذلك من ملابسه ، وسلوكه ، الذى يتسم بالتحفظ الكاذب ، وتتضح سخرية المؤلف من هذا الجار من قول الدكتور لويس عوض : " والسخرية لاتفوت على أحد فى هذا الموقف ، هى أن هذا المشاهد الفاضل المحترم هو بمثابة كل شاهد منافق يبحث بحثا عن السينما الزرقاء كما يسمونها ويتردد على أمثالها من مواطن الفجور ، ثم يندد بالرذيلة ، وهو فى حقيقة أمره يتلمظ لمرآها . " (١)

وتقابل الصورة الساخرة القبيحة لذلك الجار صورة بسيطة وجميلة للفتى والفتاة ، بساطة فى الملبس والمظهر ، وتلقائية فى السلوك ، تنم عن اعجاب المؤلف بذلك الجيل الجديد . وتتجاوز سخريته الجار الى أسرة الفتاة ، ممثلة فى مندوب العائلة الغافل عما يجرى حوله ، وهى سخرية رقيقة ، بل ان سخريته الرقيقة من الفتى والفتاة سخرية محببه الى النفس.

ويتمثل حدث تلك القصة فى تعرف الفتى الى الفتاة ، ولكن الكاتب يصور ذلك من خلال مايحدث داخل السيارة ، ومن خلال رؤية الراوى والجار ، وقد استطاع من خلال ربطه بين كل العناصر التى تؤلف هذا العمل ، أن يكشف الرؤية ، وأن يصطنع الانطباع بأن مايفعله الفتى والفتاة شئ ، طبيعى ومشروع . وأن موقف " المزول" والذى يمثله " السيد الوقور " موقف يثير السخرية والاستهزاء .

---

١) د . لويس عوض — دراسات فى أدبنا الحديث ، مرجع سبق ذكره ص ٢٢٩ .

قصة الشخصية

نقصد بقصة الشخصية تلك القصة التي لا تحتفل بالحدث احتفالا كبيرا ، أو التي تكاد تخلو منه . فليست في هذه القصص أحداث تبدأ ثم تتطور ثم تشتد ثم تحل ، ولكن هناك تركيز على رسم الشخصية وبيان همومها وأحزانها أو مشاكلها . ولكن يجب أن ننبه الى أن القصة — أي قصة — لا يمكن أن تخلو من الحدث خلوا تاما والمسألة ليست أكثر من تغليب الشخصية على الحدث .

وتقابلنا قصة أرخص الليالي (مجموعة أرخص الليالي ١٩٥٤) ، وتصور يوسف " عبد الكريم " بطلها ، الساذج الذي تشهد بمزاجته مضايقا الأطفال له في هدوئه وتراخيه . وأزمة عبد الكريم المباشرة هي السهر فهو قد سهر رغم أنفه ، لأنه شرب كوبا من الشاي ، أطار النوم من عينه . كيف يحل مشكله السهر أو " أين يسهر وهو أنظف من الصيني بعد غسيله ، وليس معه قرش صاغ واحد حتى يذهب الى (غرزه) أبو الأسعاد ويطلب القهوة على البيشه . (١) " وهذه العبارة تصور مشكلته غير المباشرة والمزمنة أيضا ، فقره .

وهو يدير في رأسه أكثر من حل لسهرة يقضيها تلك الليلة ، ولكنها جميعا تتعلق في وجهه ، وقد وقف في الواسعة يتأمل حاله الطارئة في القرية النائمة . فهو لا يستطيع السهر مع الشيخ عبد المجيد ، فقد : " دفع الرجل من فوق مدار الساقية فأوقعه في الحوض ، وأضحك عليه الشارد والوارد . (٢) " بسبب خلاف على الري . وعندما يصبح مثل هذا الحل مستحيلا ، يفكر في حل آخر ، وهو أن يذهب الى قرية مجاورة : " فهمام ساقر ، وليلة نغنة ، وغوازي ، وشخلعه ، وعود ، وهات ايدك .. وانما من أين ياعبد الكريم (النقطة)؟ ثم ... المساء قد دخل ويجوز أن سمعان ذهب يصالح امرأته من خالها ، والطريق خائفة والدنيا كحل . (٣) "

---

١) ، (٢) يوسف ادريس — أرخص الليالي . مرجع سبق ذكره ، ص ٨
٣) المصدر السابق ص ٨

وهو — كحل أخير — يطرح احتمال سهره في داره ، حيث يأكل بعض اللحاء ويصلح بعض المقاطف . (١) " ماذا يحدث بالله اذا كان هذا ؟

هل تنتقل المحلة من مكانها ؟ !

وهل يعمل الصمدة ليلة لوجه الله ؟

وهل تنطبق السماء على جرن القمح ؟

ولكنه أعرف الناس بامرأته ، وأعرف من شمهورش بردتها كركبة الذرة الخروطة وقد تهمشر حولها الصغار الستة كالكلاب الهائفة ، ولن تصحو حتى لو نفخ إسرافيل في نفيره ، واذا تفتحت ليلة القدر . "

وفي هذا القسم من القصة نرى الطحاوي يسير في الشارع ، يضايقه الأولاد ثم يقف في " الواسعة " يتأمل حاله . وينقل لنا الكاتب مايدور بذهنه من حلول لمشكلة السهر التي واجهته لأول مرة في تلك القرية النائمة . ويحمد أن يقلب في ذهنه كافة الحلول ، ويرى استحالتها يعود في النهاية الى منزله ، وقد قر رأيه على قضاء لياليه الباردة كالمعتاد ، ولا يذكر لنا المؤلف الكيفية التي يقضي بها تلك الليالي . ولكننا نتابعه في ذهابه الى منزله حيث يدخل غرفة الفرن ، ليضاجع امرأته وهكذا تتكشف لنا حقيقة قضائه لياليه الباردة .

ويصور الكاتب بحثه عن زوجته لهذا الغرض بقوله : (٢) " وكان يعرف طريقه ، فطالما علمته ليالي البرد الطريق . وعثر آخر الأمر على امرأته . ولم يوقظها ، وانما أخذ يلقلق لها أصابع يديها ، ويداعك قدميها اللتين عليهما التراب بالقنطار ، ويزعزعها في خشونة بمثت اليقظة المقشعرة في جسدها . "

ولا ينسى الكاتب قصته باللقاء الجنسي الذي يتهيأ له الزوجان ، ولكنه ينهيها بموقف ضاحك . فيقول عن عبد الكريم : (٣) " وكان يتساءل كل ليلة أيضا ، ويديه خلف ظهره ، وأنفه يشمشم حوله ، عن الفتحة التي في الأرض أو السماء والتي منها يجيئون . " وهنا يتحدث عن الأطفال الذين يضايقونه ..

---

١) المصدر السابق ص ٩
٢) المصدر السابق ص ١٠
٣) المصدر السابق ص ١٠

وهو لا يتساءل هذا التساؤل لأول مرة ، ولكنه يتساءل نفس هذا التساؤل فى بداية القصة[١] : " .. يتساءل و(يشغله) يهمه ، عن معمل التفريخ الذى يأتى منه من هم أكثر من شعر رأسه .. "

والحدث فى هذا القصة لا يلعب دورا هاما ، وانما هو فى خدمة تصوير مشاعر عبد الكريم بطلها ، فالمؤلف يجمد الزمن ويوقف الحدث ، ويوقف البطل على حافة الواسعة حائرا لا يهتدى الى رأى قاطع يحل به مشكلة الأرق ، كما يركز الكاتب على تصوير أحلامه ومظهره الجسدى الذى يشى بفقره الشديد .

وتتكرر فى هذه القصة عبارة تعمق من أحاسيس عبد الكريم ، وهى سهده لطنطاوى الخفير ، لأنه كان سبب يقظته وسهره ، ويأتى هذا السبب مختصرا وغير مفهوم فى أول القصة ، فنحن لا ندرك سببا لخراطيم الشتيمة التى (٢) وأخذ (٣) فى طريقها الطنطاوى وأجداده " ثم يشير المؤلف الى سبب ذلك فيما بعد بقوله : " ولحظتها كان ما يلهب سخطة أكثر هو طنطاوى الخفير ، وكوب الشاى (الزردة) التى عزم عليه بها فى حبكة المغرب ، والتى لولا دناوته ، وجريان ريقه عليها ، ماذاقها . " ثم يعود الى ذلك مرة ثالثة (٤) ، مكررا الحديث عن مسئوليه الخفير فى سهر عبد الكريم بقوله : " وكل هذا بسبب دناوته ، وسواد الشاى فى الكوب ، وأغنية طنطاوى ، وبسمته الزرقاء ، ودعوته التى لم يفكر فى رفضها . "

ويقول أيضا من خلال سخط عبد الكريم على الخفير (٥) : " وطنطاوى لا شك قد استنظف مصطبة رقد عليها فى (دركه) ، وراح فى النوم . نامت عليه البعيد أثقل حافظ .. " وكلما تصقدت الحلول أمام عبد الكريم ازداد غيظا من طنطاوى حتى يبلغ الأمر حد السباب (٦) " الله يجعم روحك يا طنطاوى يا بن زبيدة ! . " ويبلغ الأمر حد الاضحاك عندما نجد عبد الكريم يسب طنطاوى وقد تأهب للاتصال الجنسى بزوجته : (٧) " وصحت المرأة على آخر لعنة أصابت طنطاوى فى ليلته وسألته فى غير

---

١) المصدر السابق ص ٦
٢) المصدر نفسه ص ٦
٣) ، (٤) المصدر نفسه ص ٢
٥) ، (٦) المصدر نفسه ص ٩ (٧) المصدر نفسه ص ١٠

لهفة ، وفمها يملأه الشاوب عما جناه الرجل حتى يسهه في عز الليل ، فقال وهو ينضو ثيابه ويتأهب لما سيكون :

ـ هه .. الله يخرب بيت اللي كان السبب . " . وتكرار هذه العبارة بالاضافة الى وظيفته الفكاهية يؤدي وظيفة أخرى وهي تعميق مشاعر عبد الكريم ، وبيان موقفه الهاكس الناجم عن خلو جيبه ، كما يصور من ناحية أخرى اقدامه على الجنس بلا رغبة حقيقية ، وانما هو مسوق الى ذلك سوقا . كما أن المرأة أيضا تؤدي واجبا ثقيلا وبلا حماس والنوم يملأ عينها .

ويكاد الحدث في هذه القصة يتلخص في تحرك عبد الكريم من الجامع الى الواسعة ومن الواسعة الى بيته . مما يجعلنا نقطع بأن الشخصية هي هنا هدف الكاتب ، وهو لهذا السبب يستبطنها ويستخدم المونولوج الداخلي في رسمها .

والقصة الثانية التي تصور هذا اللون من القصة القصيرة هي قصة " الشهادة " وبخلاف القصة السابقة تروى بضمير المتكلم ، وقد كان عبد الكريم في القصة السابقة غريب المظهر والمسلك ، وكذلك الحنفي افندي مصطفى مدرس الكيمياء كان شخصية غريبة تماما في مظهره وسلوكه ، فهو (١) : " يكاد يحتل كل مابقي في الفصل من فراغ ، بكرشه الضخم ، ورقبته الناضحة المختفية وراء شحم كثير ينسدل من تحت فكه ، ووجهه السمين ذي التجاعيد الغليظة ، وسترته التي حال لونها ، والتي كانت أصغر بكثير من جسده ، وسرواله الذي يحشو فيه ساقيه المنتفختين حشوا غير وكشراب طويل ، وكلماته البطيئة التي تفصلها فترات حزن طويلة وهو يشرح ، حتى اذا ماأخذه الحماس ، واستطرد مسرعا في شرحه تتلاحق أنفاسه لاهثة ، ويمد يده يخرج منديله المنكوش يمسح به العرق الذي يقطر من حواف تجاعيده . " . وفي سلوكه مظاهر غرابة لاتقل عن غرابة مظهره . (٢)

ويتمثل حدث القصة في لقاء الراوي للحنفي افندي الرجل الطيب الذي لم يلق تقديرا أبداء ولما كان الراوي تلميذا للحنفي افندي ، وقد تخرج من كلية

---

١) المصدر نفسه ص ١٥

٢) المصدر نفسه ص ١٥ ، ١٦

الطب منذ عامين ، فان هذا اللقاء يمد هنو حدث القصة ، والجزء الأول من القصة ذكريات عن الحفنى افندى ، والجزء الثانى منها تبارف بين الحفنى افندى وبين الراوى ، وتكمله لحياة الرجل الحافلة بالآلام ، ويحل الحدث بتصوير المؤلف للسعادة التى غمرت الرجل حتى نزل من القطار : " وهو يلوح بيده ، وفرحة كبيرة تقاقل خطواته ، والابتسامة تتموج فى وجهه ، وسعادة غامرة تطفح من عينيه .. كان كالطفل الذى نجح لتوه فى الشهادة الابتدائية " (١)

وتهتم قصة الكنز برسم شخصية عبد المال المخبره وهى شخصية لا تخلو من غرابة مثله فى ذلك مثل الحفنى افندى افندى ، بل انه اكثر منه غرابة اذ يحلم بأن يكون وزيرا الداخليه ، يملك سيارة ، ويقف على بابه حارس فهو يرى أن ذلك ليس على الله بمستبر ، ويحتل تصوير شخصيته ثلث القصة على قصرها ، وتتضح غرابة الرجل من اخفائه لشيك مزور ، بمائة ألف جنيه ورغم أنه قد عوقب على هذا الاخفاء للشيك وحرم من العمل فى المباحث وخصم جزء من مرتبه ، وأنذر بالفصل ، الا أنه كان قد صور الشيك المزور واحتفظ بصورته ، التى كان يستخرجها كلما خلا الى نفسه ، ليلقى عليها نظرة ويقرأ العبارة التى توضح المبلغ الذى صدر به الشيك ، وهو اذ يفعل ذلك يشعر بسعادة غامرة ، ويعيد الشيك الى جيبه بعناية . واذا بحثنا عن حدث فى هذه القصة ، وجدنا هذا الحدث محدودا تماما .

و " الوجه الآخر " تصور شخصية الأسطى زكى الحلاق ، وهو رجل غريب معروف بغرابته بين زملائه ومعارفه ، وله فلسفة خاصة فى معرفة الناس تتلخص فى أن القفا أصدق فى الدلالة على خلق صاحبه من الوجه ، لأن الوجه قد تعود الكذب والنفاق .

ولا حدث بالقصة ، فهى مجرد حوار بين الراوى والاسطى ، وتصوير للموقف ولعملية الحلاقة ، فليس بها حدث يتطور ويحل ، وانما هى لوحة تبدأ بعملية الحلاقة ، وتنتهى بها .

---

(١) المصدر نفسه ص ١٩

وليست فلسفة الاسطى قاصرة على موضوع " القفا " وأنه صدق فى دلالته على شخصية المرء من وجهة • ولكن له فلسفة أخرى تتعلق بالتعليم • وتتضح من معاملته للصبى الذى يحمل عنده • وتقوم على أن القسوة أداة صحيحة للتعليم وأنه لا يستهم بدونها •

ويعترف المؤلف ابتداء بغرابة الأسطى زكى فيقول : (١) " كان الأسطى زكى الذى اسلمته أمر رأسى رجلا غريبا • فصوته رفيع كأصوات النساء • ووجهه أحمر كسولاة الأتراك • وهو قصير سريع الحركة كمخلوقات والت ديزنى • وفى عينيه ذكاء • والأعجب من هذا لسيجارا توسكا نيللى • لا يفارق فمه مطفأ ولا مشتعلا ..... وكان أكثر شعر رأسه أبيض منكوشا كشعر المذهولين • وهناك وجوه لا تحس بملامحها ....."

وهذه الشخصية تخدم المؤلف كأداة للتعبير عن فكرة طريفة خطرت له • وهى أن القفا أصدق فى الدلالة على خلق صاحبه من الوجه •

ويقدم المؤلف فى " مارش الغروب " • مجموعة قاع المدينة ١٩٥٨ • شخصية شعبية • وهى شخصية بائع المرقوس • وهو شيخ كبير بائس • كما يدل على ذلك مظهره وملابسه الرثة التى يرتديها فى برد الشتاء • (٢) " كان رجلا مسنا كمعظم بائعى المرقوس • ويرتدى زيهم التقليدى •• فوقه حمراء قديمة نظيفة لفها حول وسطه • وغائلة بمبه بأكمام ولا شىء غير هذا يستر الجسد خلا السروال الطويل الذى يترك الساقين عاريتين •

وكان للبائع ذقن طويلة • ولكنه لم يكن سنيا • وكان واضحا أنه يطلق لحيته كنوع من عياقة الكبار • أو لاحاطة نفسه بهيبة مصطنعة • أو على أقل تقدير ليوفر ثمن حلاقتها كل يوم • "

وليس فى هذه القصة حدث يتطور • ثم يحل • وانما يركز الكاتب على حركة

---

١) يوسف ادريس • قاع المدينة • دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة ص٤٢ ، ٤٣
٢) المصدر السابق ص ٧٤

البائع أثناء عملية البيع التي لا تتم أبدا في لحظة من لحظات وقوفه على الكوبري ، وكأن المؤلف يثبت الصورة حتى يتعمقها ، فهو يضف ابريق المرقسوس وضجات الصاجات ، ونداء الرجل على بضاعته ، ذلك النداء الذي يتحول من كونه أداة لاغراء المشترين على الشراء الى توسل الى الله في عبارة أودعها كل احساسه بالحاجة والألم ، فهم ينطق عبارة " ياكريم ستركَ " مشحونة بكل هذه المعاني .

وقد أصبح هم الرجل لا أن يبيع ، وانما أن يلتفت اليه أحد من المارة ، هذا كان طموحه الوحيد في النهاية ، وحتى هذا المطلب اليسير لم يتحقق وقد تحول دقه للصاجات لا ارادياً الى ايقاع موسيقي يعبر عن احساسه الباطني ومشاعره ، حتى أنه لغرابة هذا الدق ، وايقاعه الجديد عليه ، أخذ في الانصات اليه ، بل وطرب له ، وأخذ جسمه وابريقه يتجاوبان مع هذا الايقاع ، بعد أن قرر مغادرة المكان ، خالي الوفاض ، وأبريقه مترع لم يبع منه شيئا ، يمكنه من أن يحقق لنفسه أدنى مستوى ممكن من الحياة في برد الشتاء الذي لا يرحم .

وهكذا يتطور موقف الرجل من النداء الآلي ، الى النداء اليائس ، الى الدق الذي تحول الى موسيقى حزينة تعبر عن مأساته وحزنه . ونلاحظ أن التركيز كان على تصوير مشاعر الرجل ، وهو بطل القصة ، بل الشخصية الوحيدة بها ، والقصة على هذا تتحول الى ما يشبه أن يكون لوحة يجسد المؤلف فيها بؤس الرجل وضيعته .

وتقدم قصة " أليس كذلك " — وهي الأخرى لوحة تمثل رجلا هنديا — شخصية لا تخلو من غرابة ، وهي شخصية عضو بالبرلمان الهندي في زيارة لمصر وليس بالقصة حدث ، وانما هي حديث من جانب واحد للراوي ، وهو بطلها ، وأثناء حديثه يشير الى فتاة مصرية في ملهى ليلى التقى بها ، ويمجد الفتاة لأنها تحب بلدها ، وتتحدث في الشئون السياسية ، وتهتم بمصالح بلادها . والواقع أن هذه القصة ، تعد حديثا من جانب واحد لهندي ثرثار وليست قصة قصيرة ، وقد يكون المؤلف يريد أن يعبر عن اعجابه بشخصية الهندي الذي تصرف عن حياته الشيء الكثير ، والذي تعتبر القصة لوحة تقدم شخصيته .

أما قصة " ابو الهول " فليست في الواقع قصة " صالح " وحده ، ولكنها قصة تهدف الى تصوير معاناة الريفيين وجهلهم وسذاجتهم ، والطبقية التي تحكم حياتهم ،

وتظهر هذه الطبقية بأجلى معانيها فى المأتم الذى أقيم بمناسبة وفاة الحـــــاج " سعد " ، وهو صاحب مذهب فى تقسيم الناس(١) الى طبقات .

ولما كانت القصة غير ذات موضوع محدد فقد كان صالح هو الوسيلة التى حـــل بها الكاتب عقدة حدثه . فصالح نتيجة حوار بين الراوى وهو طالب طب وبيـــن حلاق الصحة يظن أن احضار جثه الى طالب الطب ستسد خدمة جليله ينال عليهـــا خمسة جنيهات ، ومن ثم يحمل اليه جثة غريق يتصادف وجودها فى تلك الناحيـــة غير مدرك للخطر الذى يتعرض له الطالب ، وهكذا يضطر الى العودة بها من حيث جاء ، وان كان قد أصر على تسليمها للطالب بناء على أقواله السابقه .

وأبو الهول شخصية غريبة ، والكاتب يهيئ القارىء لمسلكه الأخير فى القصـــة من خلال تلك الغرابة ، فيصفه بأن قلبه ميت ، وأن له قوة خارقة غير أنـــــه لا يستعملها تواضعا ومن خشية الله ، وهو كذلك صموت لا يحب الكلام . وفى مثل هذه القصة نحس كثيرا من المقدمات التى لا ترتبط بالبناء ، ذلك أن الكاتب لم يستطـــع حل القصة أو انهاءها ، نهاية طبيعية .

وتصور " طبلية من السماء " مجموعة حادثة شرف شخصية لا تخلو من غرابـــة ولا شذوذ : " ... فرأسه كبير كرأس الحمار ، وعيناه واسعتان مستديرتان كعيـــن أم قويق ، وله فى ركن كل عين جلطة دم ، وصوته اذا تكلم يخرج مبحوحا مكتوما كصوت الوابور اذا انكتم نفسه وشحـــر ، ولم تكن له ابتسامة . فقد كان لا يبتسم أبـــدا . واذا انبسط ونادرا ماينبسط ، قهقه ، واذا لم ينبسط كشر ، وكلمة واحدة لا تعجبـــه يتمكر دمه حتى يستحيل الى مازوت وينقض على قائلها . قد ينقض عليه بيـــده ذات الأصابع الغليظة كالصوامع . أو قد ينقض عليه بعصاه ، وعصاه كان لها عقفه ، وكانت من خيزران غليظ . وكان لها كعب من حديد ، وكان يحبها ويعزها ويسميهـــا الحكمدار . " (٢)

---

١) المصدر السابق ص ١٦٧

٢) يوسف ادريس — مجموعة حادثة شـــرف ، الاعمـال الكاملة ، عالم الكتـــب ، ص ٥٥ ، ٥٦ .

وتراه وقد وقف في وسط القرية تأثرا طالبا الطعام من الله مصرا على أن ينزل عليه مائدة من السماء ، فان لم يفعل كفر به ، ويتجمهر حوله الناس ومن خلال حوار ضاحك بينه وبين جمهور القرية ، يحل الحدث باحضار الطعام له ،

ويتقدم الكاتب ببطله من خلال جرى الناس لمشاهدته ، ثم يتحدث عن ماضيه ، الى أن يقدمه لنا شخصا سويا مقبول الشذوذ ، فنعلم مثلا لماذا فصل من الأزهر ، ولماذا فشل : " أرسله أبوه ليتعلم في الأزهر ، وهناك أخطأ شيخه مرة وقال له انت بغل ، فما كان من الشيخ على الا أن رد عليه وقال : انت ستين بغل ، ولما رقدوه بعاد الى منية النصر عمل خطيبا للمسجد واماما ، ونسى ذات يوم وصلى الجمعه ثلاث ركعات ، ولما حاول المصلون وراءه تنبيهه لمن آباءهم جميعا ، وطلق من يومها الامامة والجامع ، ولأجل خاطرهم طلق الصلاة ، وتعلم الكوتشينه وظل يلعبها حتى باع كل مايملكه (١) . " وموقفه مع محمد افندى في دكان البقالة ، كان انذارا لمن يريد أن يكلفه بعمل ما أن يلغى من ذهنه هذا التفكير . (٢)

وبعد كل ذلك فقد كان الشيخ " على " لا يخلو من جوانب ايجابيه ، فقد : " . . كان خجولا جدا رغم قسوة ملامحه وكلامه . وكان يفضل أن يبقى أياما بلا دخان على أن يطلب من أحدهم أن يلف له سيجاره ، وكان يحمل معه على الدوام ابره وفتله لرتق جلبابه اذا تمزق . واذا اتسخ ذهب بعيدا عن البلدة وغسل ثيابه وظل عاريا حتى تجف . ولذلك كانت عمامته الوحيدة أنظف عمامه في البلدة . (٣)

وقصة " هذه المره " ، مجموعة " لنة الآى آى " تصور مشاعر سجين أثناء لقائه لزوجته التي تزوره في السجن ، والمؤلف يركز على تصوير مشاعر السجين مسجلا مايشعر به من تحول في مشاعره تجاه زوجته ، فهو يحس أنها تغيرت أو أنها تخونه ، وان لم يصارحها بذلك . ومن خلال القص بضمير الغائب والحوار ، واستبطان وعي السجين ، يصور مشاعره نحو زوجته ، وهي مشاعر يشعر لها الرجل

---

(١) ، (٢) المصدر السابق ص ٥٦
(٣) المصدر نفسه ص ٥٧

بصدق ويقينية تفسد عليه هذا اللقاء وتدفعه للشجار مع المرأة التي كان يتحرق شوقا الى لقائها .

ويدمج الكاتب في تصوير مدى الالم الذي يحس به السجين ، لأن زوجته قد تغيرت ، كما أن اللقاء بينها ويؤكد له صحة هذه المشاعر ، فهي في ردها عليه لم تراع أن تجامله ، مما جعله يوقن بأنها قد تغيرت فعلا ، كما أن ملبسها له ، وضحكتها قد أثارت في نفسه مشاعر الاشمئزاز ، اذ أحس في هذا نوع من الرقاعة أو الابتذال ، بل ان وجهها لم تعد له نفس ملامحه المحددة التي كان يراه بها من قبل .

لقد ركز الكاتب على تصوير شك الرجل ، واستخدم الحوار لتعميق شعوره هذا ، ثم جاء سلوك المرأة في النهاية ليؤكد له صدق هذه المشاعر . ويثير المؤلف في نفس القارئ صدق مشاعر الزوج ، وكأنه يؤمن بأن المعرفة عن طريق الحدس والشعور هي أصدق أنواع المعرفة . وعلى أية حال فان القصة تكاد تكون تحليلا نفسيا بارعا لموقف الزوج السجين من زوجته ، وهو موقف اداته لسلوكها وعفافها . وتتمثل حبكة القصة في مجموعة الانطباعات عن الرجل تلك الانطباعات التي تتوالى لتحدث أو لتعمق موقفه النهائي من زوجته وتصور آلامه المبرحة ، ولا يمكن للمرء أن يرى في هذه القصة حدثا بالمعنى التقليدي ، اللهم الا اذا اعتبرنا تحرك السجين من الزنزانة الى حجرة الضابط للقاء الزوجة حدثا . ولا شك أن المؤلف يستخدم المونولوج الداخلي لتصوير مشاعر الرجل حيال زوجته .

وقصة " الشيخ شيخه " ، مجموعة آخر الدنيا ، تصور شخصية غريبة ايضا ، من حيث المسلك والخلقة : (١) ... كانت له عينان وأذنان ، وأنف ، ويمشي على ساقين ، ولكن المشكلة أن ملامحه تلك كانت تتخذ أوضاعا غير بشرية بالمرة ، فرقبته مثلا تميل على أحد كتفيه في وضع أفقي كالنبات حين تدوسه القدم في صفره فينحو زاحفا على الارض يحاذيها ، وعيونه دائما عين منها نصف مغلقة ، وعين مطبقة .

---

١) يوسف ادريس — آخر الدنيا ، المجموعة الكاملة ليوسف ادريس ، عالم الكتب — القاهرة ، سنه ص ٣٩١ ، ٣٩٢ .

ولم يحدث مرة أن ضيق هذه أو وسع تلك. وذراعاه تسقطان من كتفيه بطريقة تحس معها أنهما لاعلاقة لهما ببقية جسده ، كأنهما ذراعا جلباب مغسول ومعلق ليجف.

ويشعر رأسه القصير الكثيف الخشن كالفرشة تبدأ مشكلة تسترعي الانتباه ، فليس فيه علامات أنوثة وهو أيضا يخلو من علامات الرجولة ، وجسده ضخم ربع غير سمك الحائط ومتانته ، ولكن وجهه لا يحمل أثر الذقن أو شارب . "

وقد عامله الناس لهذه الأسباب — ولأنه بالذات لا يتكلم — على أنه غير موجود ، لا يخشى منه شر ، ولا يرجى منه خير . فالناس يتحدثون أمامه عن كل شيء ويفعلون أي شيء حراما كان أو حلالا ، مباحا أو غير مباح .

ونرى الشيخ محمد في مرحلتين ، مرحلة يقبلها الناس ، على أنه شيخ مبارك لا ضرر منه ، ومرحلة أخرى يثور شكهم فيها حول مدى جهله لما يجري حوله . لقد أعلن أحد الصبية أنه شاهده يتكلم ، ولكن هذا الخبر اعتبر خبرا لا قيمة له باعتبار أن مصدره طفل ، ونسي الناس كل شيء عن ذلك ، ولكن شك الناس يثور هذه المرة ، عندما يقرر بعض الكبار أنهم سمعوه يتكلم ، ويتأكد شكهم عندما يغيب عن القرية ليعود وقد اعتدلت رقبته بعد اعوجاج ، وقد أخذ يطلق ضحكة ساخرة وكأنه يسخر من أهل القرية جميعا . وعندما كرهه الناس وقرروا الخلاص منه ، لأنه الشاهد الحي على مخازيهم جميعا ، وهكذا يقتل دون أن يعرف قاتله ، ونفاجأ بأن الناعسة هي أمه ، وفي ثورة غضبها وحزنها تعلن أنه لم يكن يتكلم ، وأنها كانت تعالجه ، وهكذا يذهب الرجل ضحية احساس القرية بأنه يعرف مخازيهم وآثامهم . ويتشابه موقف الشيخ محمد وموقف " دميان المبيط " في قصة " رواية " الحرام وهو تشابه (ملفت) للنظر . والغريب أن البطل شاذ الخلقة والسلوك وحده ، ولكن أمه " ناعسه " لا تخلو من تلك الغرابة ، فليست امرأة عادية وانما هي امرأة (١) شاذة .

وتصور قصة " احمد المجلس البلدي " شخصية أخرى غريبة كذلك ، ولكن تلك الشخصية تنال عطفه وحبه ، وهي شخصية متعددة الجوانب ، تتسم بكثير من الصفات

(١)

الطيبة ، كما تتمتع ببعض النزعات الملية ، وحب الفكاهة ، وأنها تبذر في القليل الذي تملكه .

ومن حيث الناحية الخلقية نراه (أي البطل) مصابا بمصاهة ، المرج ، وهي لا تؤثر على نشاطه ، ولا على حركته ، وهو بالرغم من وجودها يستطيع أن يجري وأن يتسلق سطح القطار ، وخصوصا بعد أن ركب في ساقه ساقا صناعية صنع أجزاءها بيده .

وتصاب شخصية البطل بتغيير مصيره تركيب ساق صناعية حديثة بدلا من الساق التي صنعها بنفسه ، فهذه الساق بدأت تغرر على الرجل أن يركب القطار بتذاكر ، وأن يهتم بدكانه — فهو حلاق — حتى يمارس فيه مهنته ، بعد أن كان يمارسها في أي مكان . كما اهتم بنظافة ملابسه ، بل والاغرب من هذا انه بدأ يضيق بمن يسخر من ساقه الصناعية ، بعد أن كان هذا لا يحرك فيه ساكنا ، كما بدأ الحرص على النقود يبدو عليه بعد أن كان مبذرا متلافا .

ولكن دوام هذه الحال كان من المحال ، فقد تخلص من ساقه الصناعية دون أن يذكر سببا مقنعا لذلك ؟ ، فهو يذكر في ذلك حكايات مختلفة متضاربة ، غير أن تخلصه من ساقه الصناعية أعاده الى سيرته الأولى مرحا منطلقا .

وعلى أية حال فان القصة كالقصص السابقة تهتم برسم شخصية الرجل اهتماما ظاهرا ، وأن الحدث في خدمة الشخصية . ويلاحظ الدارس أن هذه القصص جميعا تقدم شخصيات غير سوية ، بها نوع من الطرافة والغرابة ، والمؤلف مولع بتقديم تلك النماذج غير السوية من الناس وهو يعطف عليها ، ولكنه على أية حال يكثر منها في قصصه . كما سبق ذلك ونحن نتكلم عن الشخصية عنده .

الفصل الثالث

رسم الشخصيات في القصة

الشخصية العادية

المقصود بالشخصية العادية هنا ، هو الشخصية التى لايصيبها التشويه الخلقى والخلقى فى سبيل التعبير عن فكرة أو موقف . أو بعبارة أخرى هى الشخصية التى تسلك سلوكا لايتسم بالشذوذ أو الغرابة ، ولايصيب تكوينها الجسمى ضرب من التشويه أو عدم الالف ونماذجها كثيرة عند المؤلف ، وهى قد ترسم من الخارج والداخل معا ، وقد يكتفى برسمها من الخارج فقط . وقد يهتم المؤلف باحدى تلك الشخصيات ، فيمنحها تفردا وتميزا ظاهرين عمن حولها ، وذلك اذا أراد لها أن تلعب دورا هاما فى أحداث القصة . رغم أنها تظل فى الغالب أنماطا .

ومن سمات رسمه للشخصية العادية أن يقابل بينها وبين شخصية أخرى غير عادية ، كما قد يحدث ذلك التقابل بين شخصيات عادية فحسب . ويحدث ذلك فى الرواية والقصة القصيرة معا . فمحبوب " البوسطجى فى رواية " الحرام " قصير ضئيل الجسم ، فى حين تكون زوجته من أطول وأضخم نساء التفتيش .(١) وفى رواية " قصة حب " يقابل المؤلف بين " سماعين ابو دومه " ، وهو رجل قبيح المنظر ، وبين زوجته الجميلة المثقفة .(٢) كما يقابل بين ابراهيم افندى فى قصة " هـ . هى لصبة " ، وهو رفيع جدا ، وبين امرأته وهى ضخمة جدا (٣) . وكأن المؤلف يربط بين ضخامتها واستبدادها به ، وبين نحافته واستكانته لها . ويمتد هذا التقابل الى شخصيتين نسائيتين فى هذه القصة وهما زوجة الأسطى شعبان الريفية الخجو ، التى لاتستطيع أن تحشو فمها بكلمة فارغة ، وبين امرأة ابراهيم افندى السليطة اللسان (٤) والتى لايسلم من لسانها زوجها نفسه . ويتضح التناقض فى قصة " سنوزم " حيث تكون المرأة الممتدى عليها ضخمة طويلة القامة

---

١) يوسف ادريس ، الحرام ، مصدر سبق ذكره ص ٤٥
٢) يوسف ادريس ، جمهورية فرحات ، مصدر سبق ذكره ص ١٧٠ ، ١٧١
٣) يوسف ادريس ، قاع المدينة ، بيروت ، مصدر سبق ذكره ص ١٤٦ ، ١٤٧ .
٤) المصدر السابق ص ١٤٣

بينما يكون الرجل الذى اعتدى عليها قصيراً [١] وقد يكون التقابل بين عجوز وفتاة في مهمة الصبا ، مثلما نجد ذلك في قصة " حالة تلبس " [٢] ، أو بين سيدة " عجوز " وشاب كما في قصة " دستور يا سيدة " [٣] . وتكون سكينه في قصة " الزوار " نحيفة " مستكينة في حين تكون الست " مصمص " ضخمة بدينة متنمرة . كما يلاحظ التقابل أيضا بين نبويه وزوجها المريض في " المرجيحه " ، فهي جميله جمالا أخاذا ، وتتمتع بحيوية فائقة ، في حين يكون مريضا منهكا . ويمد ذلك التضاد أو التقابل سمة ثابتة عند المؤلف في رسمه للشخصية في أعماله القصصية .

أما الشخصية العادية النموذجية ، وأقصد بالنموذجية هنا ، منح الشخصية صورة مثالية في خصائصها الجسدية ، وفي سلوكها ، وفي تفردها ، فتقوم بأدوار هامة ، ولعل " غريب " بن عبدون في قصة " حادثة شرف " يمثل تلك الشخصية خير تمثيل ، فالمؤلف يغدق في وصف مايمتع به من شباب وحيوية وفحولة فيقول : " فقد كان ولدا قليل الأدب فارغ العين يرى قصة من شعره ، ويظهرها مسبسبه من طاقيته الصوف البيضاء . وسبب تسمى الناس به أنه كان يغوى النساء ، والأدهى من هذا أنه كان ينجح في الايقاع بهن ، وفي هذا لم يكن يحترم جارا ولا زوجة خال ، كان أسمر فاتح السمرة ، وبالرغم من قبح خلقة أبيه كان وسيما لاتمل العين رؤية ملامحه ... " [٥] . ويطيل في تصوير مايتمتع به من قدرات جسدية غذه يندر اجتماعها في شخص واحد [٦] . ويصور أثره الرهيب على النساء فيقول : " .. ولكن المرأة كانت تحس اذا نظر اليها هكذا أنه يفهم مايدور بخلدها ، فاذا كان مايدور بخلدها عيبا ، وهذا هو الحال في معظم الأحيان ، ارتبكت وخيل اليه أنه عراها ، وتحاول حينئذ أن تغطى نفسها فترتبك أكثر ، ومن كثرة ارتباكها تقع . ويكسبه وقوعها اعتدادا أكثر ، فتزداد لمعة الجرأة الساحرة في عينيه ، ويزداد عدد من يقمن له . ولابد أن غريب كان فيه شئ غريب ، شئ لم يكن يوجد في بقية الرجال . لعله ذكورة زائدة ، أو لعله

---

١) يوسف ادريس ، بيت من لحم ، مصدر سبق ذكره ص ١٠٧ ، ١٠٦
٢) يوسف ادريس ، النداهة ، روايات الهلال ، مرجع سبق ذكره ، ١٢٦ — ١٤٧
٣) يوسف
٤) يوسف ادريس ، لغة الآى ، مصدر سبق ذكره ص ٢١ — ٢٢
وفي قصة حالة تلبس تكون الطالبه جميله حسناء تتدفق حيوية في حين يكون العميد شيخا مهدما ، ص ٩ — ١٧ المصدر نفسه
٥) يوسف ادريس ، حادثة شرف ، مرجع سبق ذكره ص ٩٨ ، ٩٩ (٦) المصدر السابق ص ٩٨

شيء آخر ، فقد كان يكفي أن ترى المرأة من نساء القرية قفاه أو (دكة) سرواله وهو يعمل حتى تشبهي وكأنها رأت رجلا عاريا . ولم يكن يبالي في وسائله ، كل الطرق الى المرأة كانت عنده حلالا ." (١) ثم يقول عنه بعد ذلك : "كان هو أكثر الذكور ذكورة ، وكانت فاطمة أكثر الاناث أنوثة ، ولهذا كان من الطبيعي جدا أن تقترن الشائعات بينهما ." (٢) .

وهذا الوصف يجمع بين الوصف الجسدي والنفسي ، والخلقي لغريب ، وهو وصف يهيء القارئ لتقبل مايقع منه مع فاطمة ، لانه يتفق مع ذلك الوصف وينبع منه ، وتجعل سمات غريب الاتفة الذكر سكان القرية بخاصة النساء منهم ، لايصدقون أن "غريب" قد خرج من حقل الذرة ليتحدث الى فاطمة فقط ، ويصرون على أنه قد تجاوز ذلك ، بل يعتقدون أنه قد اعتدى عليها جنسيا ، ومن ثم يصرون على اختبار عذريتها .

وتعد فاطمة هي الأخرى "نموذجا" أو مثالا ، فالكاتب يضفي عليها براءة وجمالا ، بل انه يضفي عليها مايحيلها الى تجسيد للبراءة والتلقائية في السلوك ، والجمال (٣) ويثري ذلك "غريب" بالتصدي لها . وهكذا نلاحظ أن ذلك الوصف النموذجي يؤدي وظائف هامة في بناء الحبكة ، وفي اقناع القارئ بسلوك الشخصية .

وهناك شخصيات عادية لاتتمتع بتلك النموذجية التي تحدثنا عنها ، وهي كثيرة عند المؤلف . ويمثل فرج شخصية عادية مألوفة في ريفنا المصري ويتسق تصرفه مع الخصائص والسمات التي نصرفه بها والتي قدمه المؤلف متحليا بها ، ونراه وهو يتفاعل مع غيره من الشخصيات ، ومع المواقف التي نراه يشارك فيها . وقد وصفه المؤلف من الداخل والخارج ، كما فعل مع كل من غريب وفاطمة .

وكانت "نبويه" في المرجيحه جميلة ، يلح المؤلف على ابراز جمالها ، ليعكس من خلاله مشاعر النجار المريض ومأساته . فذلك الجمال الذي تجسده

---

١ ، ٢) يوسف ادريس، حادثة شرف ، مرجع سبق ذكره ص ٩٩
٣) المصدر السابق ص ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢

الزوجة يؤدى وظيفة عامة فى تعميق مأساة الزوج المريض ، كما تؤصلها حيويتها ، وحرمانها الجنسى بسبب مرض زوجها ، لأن تتحول الى عشيقة للمعلم الذى وجدت فيه نقيضا لزوجها الراحل ، وبديلا عنه ، فقد كان يتمتع كذلك ، بخصائص جسدية تفتقدها فى زوجها الراحل ، وان أوجز المؤلف فى تصوير تلك الخصائص ، وفى حالة " تلبس" نرى الطالبة جميلة جمالا أخاذا ، يؤدى دوره فى تصوير موقف عميد الكلية منها (١) .

وفى قصة " على ورق سيلوفان " يتضح من الوصف الجسدى لزوجة الطبيب الكبير ، أنها حسناء فاتنة (٢) ، وتحس فى الوقت نفسه بسحر هذا الجمال ، وهو احساس يبرزه المؤلف فى الطريقة التى تصعد بها سلم العيادة لزيارة زوجها ، كما يبرزه فى تصوير حسنها وهى ترتدى مريلة الطبيب وقناعة (٣) ، تقول متحدثة عن الممرضة بعد أن لاحظت أنها مخطوبة : " حتى هذه هى الأخرى مخطوبة ، الزواج لا يصلح الا للحمقى والمفلسين فهو قلة حيلة لمثل هذه البنت نعمة فهى بشيره حتما الخاسرة ، لمثلى أنا جنون ، الرجال تحت أقدامى ، فى متناول اصبعى وحسبما أريد ، (٤) " ويجعلها ذلك الاحساس بالحسن ، وذلك الوصف الجسدى الجميل ، الذى يخفى خواء داخليا وقبحا ، نقيضا لزوجها المكافح والمثالى ، والذى تشرع فى خيانته ، بسبب سلحيتها وتفاعتها ، فهى لا ترى فى الرجل الا حيوانا يشبع رغباتها الجسدية ، ويتضح ذلك من المقارنة التى تقيمها بينه وبين عشيقها الشاب الذى لقيته قبيل مجيئها لزيارة زوجها مباشرة . (٥)

وتتشابه زوجة الطبيب ، من حيث التناقض بين الخارج البراق ، والداخل القبيح ، مع شخصية وردة فى قصة " الغريب " ، فهى حسناء لا أخلاق لها ،

---

١) يوسف ادريس ، لغة الآى آى ، مصدر سبق ذكره ص ١٠ ، ١١٥
٢ ، ٣) المصدر السابق ص ٤٤ ، ٤٥
٤) يوسف ادريس ، بيت من لحم ، مصدر سبق ذكره ص ٤٥
٥) المصدر السابق ص ٣٩ ، ٤٠

يصور المؤلف جمالها بقوله : " وأجابها من الداخل صوت حاذل بزفاريد أنثوية رقيقة ، لكنها بتدراوية راقية حلوة . صوت بدا غريبا غير متوقع في ذلك المكان النائي الموغل في بعده عن كل مايمت الى الرقي والحلاوة بصلة . وفتح الباب ، ولوهلة خالفة لمحت أجمل وجه وقعت عليه عيناي ، وجه أبيض يكاد من بياضه أن يصبح شفافا ، ومن وسامة تقاطيعه أن يتحول الى صورة من الصور التي نراها على علب الحلوى والملبس ... "(١) ، ويقول أيضا مصورا جمالها : " ... ثم انها ليست صغيرة فقط ، ولكنها حلوة ، بطريقة لا يتصورها العقل ، بيضاء جميلة ملفوفة في فستانها الحرير المحبوك وكل مافيها ناضج فائر يكاد يمزق الفستان . "(٢)

ومن الشخصيات العادية كذلك ، شخصية الأم والمعلم في قصة " لأن القيامة لاتقوم " ، ويكون المعلم شخصية كريهة ، وعدائية ، لأننا نتلقاها من وعي الطفل ، الحاقد عليها . ويكون الصبيان اللذان يعملان مع بطل القصة في الورشة ، عاديين ، هما والمعلم صاحب الورشة . ويقدم المؤلف تلك الشخصيات بايجاز فيما عدا المعلم والأم ، لاتصالهما الوثيق بأزمة الصبي ومعاناته .

ومع أن القاضي عبد الله في قصة " قاع المدينة " يكون شخصية عادية ، فانه يتسم ببعض الغرابة في السلوك ، في حين تكون " شهرت " امرأة عادية تماما . وهي بالاضافة الى ذلك امرأة عفيفة يشي مظهرها بأنها على فقرها سيدة محترمة محتشمة ، تتمتع بقوة المزيمة . وهي فضائل يمتثلها القاضي تحت وطأة حاجتها ، ورغبته العمياء . وبمقارنة صورتها الأولى عندما دخلت شقة القاضي لأول مرة ، بصورتها بعد أن سقطت ، يتضح لنا مايرمي اليه المؤلف من تجسيد لمأساتها ومأساة من هن في مثل ظروفها ، وكيف يتحولن من نساء فضليات الى ساقطات محترفات في سبيل الحصول على لقمة الخبز . يقول مصورا اياها عندما قدمت الى شقة القاضي لأول مرة : " ... كانت تبدو كامرأة بلدي مثل غيرها من آلاف النساء امرأة تحس أنها زوجة وأم ولا تبدو عليها أبدا سمة الخادمات . الشيء المحير أن وجهها كان يبدو وكأنه غريبا ، يلزمه أكثر من نظرة ليستطيع أن يحدد ملامحه

---

١) يوسف ادريس ، آخر الدنيا ، دار العودة ، بيروت ، ص ١٥٤ .
٢) المصدر السابق ص ١٥٤

وليتعرف ان كانت جميلة أم عادية الجمال ..." (١) ثم يقول عنها أيضا : "..كانت ملامحها قوية ناطقة. وكان وجهها مشربا بحمرة. وتحت ستار ملامحها القوية أنوثة لاتستطيع أن تحدد موضعها ." (٢). وتتحول تلك الصورة الايجابية الى صورة أخرى سلبية بعد أن استسلمت أخيرا لمحاولات القاضي : " .. وعاد اليها بعد قليل . كان يود أن يحدق في ملامحها القوية ويرى ماحدث لتلك الملامح ، ويرى ماجرى للحمرة التي تلون وجهها ، وفوجئ بعينيها [مختفتان] (٣) وخدودها (٤) تلمع وتضايق وسألها :

— مالك ؟

— فقالت : أصلي عمري ماعملتها ؛ .

وانهمرت الدموع من عينيها ! " (٥)

وتكتمل شخصيتها من خلال احتكاكها بالقاضي ، ومن خلال الظروف الأسرية السيئة التي تمربها ، ومن خلال رؤية القاضي لها ، وهي طريقة من طرق رسم المؤلف للشخصية في الرواية والقصة القصيرة. ومما يجعلنا نحس بمأساة " شهرت " وبانتهازية القاضي ، أنها لاتسلم نفسها له الا بعد جهد ومقاومة لاتصرف أبسط قواعد المجاملة (٦). ولكنها بعد سقوطها تتبذل في علاقتها به ، الى أن يملها ، ويفكر جادا في طردها ، في الوقت الذي تقرر فيه احتراف الدعارة ، ثم تحترفها بالفعل .

وتكون الشخصيات الأخرى بهذه القصة أدوات لتحريك الأحداث أو للكشف عن باطن الشخصيات الأخرى أو طبيعتها . ولذا ترسم من الخارج فقط ، وتقدم دفعة واحدة. ويمثل هذه الطريقة شرف المثل ، وحاجب المحكمة ، خير تمثيل .

ويوصف الزوج والزوجة وصفا جسديا موجزا في قصة " ورقة بعشرة " للغاية (٧) في

---

١) ، (٢) يوسف ادريس ، قاع المدينة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ت ، ص ٢٣٥ .

٣) كذا بالأصل وصحتها مختفتين .

٤) يقصد خديها .

٥) المصدر السابق ص ٢٤٢

٦) المصدر نفسه ص ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٩

٧) يوسف ادريس ، لفة الآي آي ، مصدر سبق ذكره ص ٤٣ ، ٤٤

حين يركز المؤلف على تصوير مشاعر الزوج وأفكاره . ونرى في قصة " الستارة " زوجين يمثلان شخصين عاديين أيضا (١) ومما يوصفان من الخارج بايجاز ، في حين يتم التركيز على تصوير أفكار الزوج ومشاعره .

وقد تتصرف الشخصية المادية بما يخالف تكوينها النفسي والفكري السابق كله . ومن أوضح الأمثلة على ذلك قصة " العملية الكبرى " ، وتقدم ممرضة جادة ، وطبيبا جادا أيضا . ويقومان بملاحظة مريضة على وشك مفارقة الحياة . ولكن تلك الممرضة تتحول مفاجئا عن جدها السابق وتتخلى عما عرف عنها من حفاظ على عفافها ، وتمارس الجنس مع الطبيب الجاد على مشهد من المرأة المحتضرة . ويكون تصرفهما — وبالذات تصرف الممرضة — مفاجئا للقارئ ، وغير مبرر بما فيه الكفاية ، فليس في مشهد الموت ما يثير غريزة الجنس . فمثل هذا المشهد — في رأيي — كفيل بقتل تلك الرغبة ووأدها في مهدها .

ومن الأمثلة الأخرى ما نلحظه في رواية " الصيب " من تحول مفاجئ ، يصيب البطل والبطلة ، فسناء تنحرف في النهاية ، مخالفة بذلك ما نعرفه عنها من شرف ومثالية ، لمجرد أنها ارتشت . في حين يتحول " الجندي " تحولا مضادا لتحول " سناء " ، ويخالف طبيعته وماضيه كله ، فقد كان صفيقا ، مرتشيا لا خلق له ولا مبدأ . ومع ذلك كله يكف عن الرشوة ويصبح مثاليا كسناء قبل الارتشاء ، متخذا منها مثلا أعلى له ، بل ويراهن على أنها لن ترتشي . ولكن هناك في هذه الرواية تطور يصيب شخصيهما ، وان كان تطورا خفيا أو ليس واضحا تماما ، وهو تطور يسمح بتقبل بعضا منه لطول الرواية اذا قارناه بطول أية قصة قصيرة مما يجعل هذا التطور مبررا الى حد ما .

وفي قصة " لغة الآي " يتصرف الدكتور الحديدي بما يخالف ماضيه كله ، فهو قد نبذ أهله وأهل قريته في سبيل تحقيق طلامحه ، غير عابئ بشيء آخر . ولكنه في آخر الأمر وبعد أن يحقق تلك الطامح يشعر بالذنب وعدم الرضى عن النفس ، بل ويشعر بالغربة في نطاق الحياة المرفهة التي يحياها ، ولذلك ينبذ تلك الحياة فجأة متخليا عن زوجة حسناء أيضا . ويحمل صديقه القديم المريض " فهمي " على كتفه ويخرج

---

١) يوسف ادريس ، آخر الدنيا ، مصدر سبق ذكره ص ٩٧

من منزله ليراه سكان الزمالك الذين يتظاهرون بعراقة الأصل ، هربا من نشأتهم المتواضعة .

ولم يمهد المؤلف لذلك التحول المفاجئ ، تمهيدا كافيا يجعله مقبولا وبذا يكون ذلك التحول مفاجئا وغير مبرر ، ويتنافى مع ماضى الدكتور الحديدى كله .

وقد يكون تحول الشخصية ناجما عن تاريخها الماضى كله ، وان جاء مفاجأة للقارئ . ففى قصة " الأحرار " مجموعة " آخر الدنيا " ، يركب احمد رشوان الكاتب رأسه فجأة ويتعارك مع رئيسه السيد / عبد اللطيف سالم ، بشأن كتابة حرف من الحروف . وهذا التصرف يخالف ماكان يصرف به من استقامة وجدية وحرص على العمل واحترام للذات ، ولكن تصرفه فى نهاية القصة ، والمتمثل فى اصراره على أنه حرف يكون تصرفا مبررا رغم غرابته ، لأن الكاتب كان قد قدم لنا عن " البطل " مايجعل سلوكه هذا طبيعيا ، لمن يكون فى مثل ظروفه ، ونابعا من تكوينه النفسى والفكرى الذى عرضه المؤلف .

ويتصرف بطل قصة " الغريب " تصرفا يخالف كل تصرفاته السابقة . فهو مجرم لكنه لا يرضى أن يصبح غيره مجرما مثله ، ولذا يمنع " الشوربجى " من القتل بعد أن كان قد وعده بأن يعلمه اياه . ويقول الشوربجى راوى القصه موضحا موقف الغريب: " ... قال مامعناه انه وهو الفارق الى أذنيه فى عالم الجريمة والقتل كان لا يمكن أن يسمح لى بأن أتردى فيه حتى لو أردت ، فلو كنت قد فعلتها لما كنت قد كففت أبدا عن فعلها ، ولأصبحت مثله ولعشت الحياة المولمة الرعيبة التى يحياها .(١) " وهذا التصرف يخالف تصورنا عن " الغريب " ، ومارأيناه منه من سفك للدماء . ولكنه بالرغم من ذلك تصرف نابع من طبيعته ، ومن ظروف حياته . ويتمشى مع ماقدمه المؤلف من سمات وخصائص نفسية وفكرية . فهو رغم اجرامه عاشق يحمل قلبا عامرا بالحب ، وهو يحب فتاة حسناء يعلم أنها تخونه ولكنه يتسامح معها . انه باختصار مجرم اضطر الى أن يسلك سلوك المجرمين حماية لنفسه من السلطة التى تطارده ، ومن

---

١) يوسف ادريس ، آخر الدنيا ، دار العودة بيروت . د . ت ص ١٩٥

البيئة التى يحيا فيها ، والتى يحاول بعض الانتهازيين فيها تسليمه الى تلك السلطة .

وفى قصة " الستارة " يتحول كل من الزوج والزوجة تحولا يخالف طبيعة كل منهما ، كما يخالف التغير الذى يصيب الآخر ، ولكنه تحول تدريجى لا غبار عليه ، لأنه يتم فى تكامل مع بناء القصة وطبيعة الشخصيات والأحداث ففى الوقت الذى يقتنع فيه الزوج بأن زوجته برئية من شكوكه تكون الزوجة قد بدأت فى خيانته بالفعل رغم أنها كانت سيدة حصان من قبل .

وفى " حادثة شرف " نرى " غافلة " و" غريب " يتطوران تطورا مختلفا من ناحية ، ويتناقضان مع سلوكهما وطبيعتهما السابقة ، وذلك بفعل الظروف المحيطة بهما ، ورغم أن القارئ يفاجأ بهذا التغير الا أنه يجده طبيعيا وتابعا من الظروف المحيطة بهما . " غافلة " بالرغم من كل براءتها وتلقائيتها تتحول الى ساقطة تحولا تدريجيا نتيجة لما نالها من مهانة على يد نساء القرية عندما قمن بالتأكد من أنها عذراء ، بينما يترك " غريب " كل ماكان يقوم به من أعمال تتسم باللهو والعبث ويحلق لحيته ، ويحاول أن يخطب فاطمة ولكن أخاها يرفض . وعلى هذا يكون تغير الشخصية تغيرا مبررا فنيا أحيانا ، وغير مبرر فى أحيان أخرى كما رأينا .

المونولوج الداخلي والشخصية

لا يلقى المونولوج الداخلي من الكاتب اهتماما كبيرا ، ويثير تساؤل من يقرؤه ، وهو وان كان يستخدمه منذ وقت مبكر أي منذ ١٩٥٤ التي صدرت فيها قصته " أرخص ليالي " فان استخدامه للبناء التقليدي . وقد استخدمه في عدد قليل من القصص وهي : أولا : " أرخص ليالي " ، و" اليد الكبيرة " ، و" شيخوخة بدون جنون " مجموعة حادثة شرف سنة ١٩٥٩ . و" لأن القيامة لاتقوم " ، و" لغة الآي آي " مجموعة " لغة "الآي الآي " سنة ١٩٦٥ ، وقصة " على ورق سيلوفان " مجموعة بيت من لحم سنة ١٩٧١ .

وقد استخدم الكاتب هذا الاتجاه على استحياء ، عندما ثبت الزمن ، وأوقف بطله في " الواسعة " ، وجعله يتدبر أمره محاولا أن يجد حلا لمشكلة السهر التي حلت به من حيث لا يحتسب . وقد اختفى الراوي ثلاث صفحات تقريبا (١) ، لكي تتلاقى الحدث من وعي البطل ، وبلغته التي يراعي المؤلف فيها المستوى اللغوي والفكري الذي يتناسب معه ، ولا يستطيع المرء أن يتجاهل البساطة المعجزة التي يتم بها تصوير المونولوج الداخلي لهذا البطل . وبعد أن ينجز الكاتب هذا المونولوج يعود الى السرد بضمير الغائب . ولعل مما يوضح اختفاء الراوي ، ويصير المونولوج الداخلي للبطل ، النص التالي " .. ياناس (لماذا هو الخائب الساهر وحده ؟ وطفاوي لاشك قد استنظف مصلبة رقد عليها في (دركه) ، وراح في النوم .. نامت عليه البعيد أثقل حافظ . وماذا يحدث لو عاد الى بيته هكذا كالناس الطيبين ، ولكر امرأته فأيقظها ، وجعلها تنير المصباح ، وتمسح زجاجته ، وتشعل الموقد ، وتسخن له رغيفا وتحضر الفلفل الباقي من الغداء وحبذا لو كان قد بقي شيء من الفطيرة التي غمزتها بها أمها في الصباح ، وآه لو صنعت له بعدها كوزا من الحلبة ، وجلس كسلطان زمانه يرقع الثلاثة مقاطف .... " (٢)

---

١) يوسف ادريس ، أرخص ليالي ، دار العودة ، مصدر سبق ذكره ص ٧ ، ٨ ، ٩ .
٢) المصدر السابق ص ٩ .

لكننا نلاحظ قدرا من التأنق فى المونولوج الداخلى ، ولكنه لا يبعد بحديث الشخصية عن واقعه ، كما لا يزيفه بالتفاصح أو الخطابية .

وتتشابه الطريقة التى يستخدم فيها المؤلف المونولوج الداخلى فى قصة " شيخوخ بدون جنون " ، وقصة " اليد الكبيرة " ، وهو مونولوج يستخدم لفترة قصيرة فى نهاية كلتا القصتين ، وهو مونولوج للراوى الذى يحكى القصة بضمير المتكلم . ففى القصة الأولى نرى الطبيب يفحص صبى حانوتى حديث الوفاة ، وفجأة وبدلا من أن يساعد شخص ما الطبيب على فحص المتوفى يقوم المتوفى نفسه بأداء هذه المهمة تيسيرا على الطبيب فى أداء عمله . ويبدأ المونولوج الداخلى الذى يصور ذلك بقول الكاتب : " .. ومد الصبى العجوز يديه وحاول قلب الجثه ففشل وحينئذ رأيت وكأن عم محمد ينبرى له من ميتته وينتظر مستديرا بطريقته الخفيفة النشطة :

— أوعى ياجدع جك تربه تلمك .. أنا اعه .. اتفضل يابيه .. أنا عه .. ونضيف زى الفل مافياش صنف حاجه .. آدى ياسيدى رجليه أهه ..

ومد عم محمد رجليه ، فبدتا كجريدتين رفيعتين من جرائد النخل وقد نزع عنهما السعف .

— وآدى جسمى أهه .

وخلع ملابسه بسرعة ، ووقف فى وسط الحجرة عاريا كما ولدته أمه وبدا جسده جافا ناشفا ليس فيه درهم واحد من اللحم . (١) "

ويمضى الكاتب فى استكمال ذلك المونولوج (٢) ، حيث ينهيه بقوله :

" .. وعدت الى نفسى على قول المعلم :

— عسه .. قلت أيه ؟

فقلت له : غسل .. " (٣)

فعبارة " وعدت الى نفسى على قول المعلم " تكشف للقارىء أن الوقائع السابقة عليها ليست وقائع مادية ، ولكنها من تخيل الراوى ، الذى يبدأ مونولوجه الداخلى

---

١) يوسف ادريس ، حادثة شرف ، مصدر سبق ذكره ص ٤٢

٢) المصدر السابق ص ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤

٣) المصدر نفسه ص ٤٤

أيضا بما يشير الى ذلك حيث يقول : " وحينئذ رأيت وكأن عم محمد ينبرى له من ميتته وينتفخ ... الخ " وهكذا يبقى الكاتب على الرابطة التى تشير الى أن مايجرى ليس واقعا حيا ، وانما هو مونولوج داخلى .

وهذا المونولوج يجسد حزن الراوى على صبى الحانوتى البائس ، ويعمقه ويساعد على نقله بنفس الحدة التى يحسها بها القارئ ..

ويمثل المونولوج الداخلى فى القصة الثانية " اليد الكبيرة " حزن راويها لوفاة أبيه . ورغم أن القصتين متشابهتان فان هذه القصة تعتبر مرحلة أكثر ايغالا فى هذا الاتجاه ، اذ تستمد على حدث مختلط بالذكريات بينما فى " شيخوخه بدون جنون " لاتعتمد على حدث مختلط بالذكريات . ويبدأ ذلك المونولوج ببداية لا نستطيع أن نعرف منها ان كان مايجرى واقعا أو مونولوجا داخليا . اذ يقول الكاتب على لسان الرواى : " ... أبى هنا لا يمكن أن يكون راقدا ، فقد كان لا يحتمل الرقاد الطويل . لابد أنه جالس . أجل انه جالس ، جالس القرفصاء ، وكأنه يقرأ التحيات ، وقدمه الكبيرة متنية تحته واصبعه السبابه تتحرك ، وعيناه الى أسفل ، وكأنه يصلى . ها هو ختم الصلاة .

وقلت : سلام عليكم .

ولم يرد فقط نظر الى بصيغيه الواسعتين ... " (١)

ونحن نلاحظ تكراره لأداة التشبيه كأن فى النص السابق ، وهو يريد أن يشير بها الى أن مايجرى ليس واقعا ، رغم أن " كأن " هذه لاتقطع للقارئ الشك باليقين . ويظل مايدور فى خيال الراوى فى نطاق كونه واقعا . ومن ثم قلت ان هذه القصة تمثل خطوة أبعد فى هذا الاتجاه من القصة السابقة عليها . واذا كانت كأن فى " شيخوخه بدون جنون " تجعلنا ندرك أن مايجرى ليس واقعا ، فان القارئ ربما يشغل عن دورها هذا ويتصور أن مايجرى أو مايقدم له واقع حى وليس مونولوجا داخليا .

وينهى الكاتب المونولوج فى " اليد الكبيرة " بقوله : " وعدت أقول له : لماذا لم

---

١) يوسف ادريس ، حادثة شرف ، ص ٧١

فقل لنا انك ستموت ... "(١) الى أن يقول مشهيا الموقف كله وجاذبا القارىء الى أرض الواقع : " وعدت الى بيتنا "(٢)

ومن أوجه التشابه بين القصتين السابقتين أن الراوى فيهما يتحدث بضمير المتكلم وأن كليهما يقوم بزيارة من نوع ماتمثل حدث كل من القصتين. ومن أوجه التشابة كذلك ، أنهما تنتهيان بالبكاء ، يبكى المعلم صبية فى القصة الأولى ، ويبكى الأخ الأكبر وأخوته أباهم فى القصة الثانية بعد أن يقنوا لأول مرة أنه مات !! .

ويهمنى هنا أن أشير الى أن المونولوج الداخلى يخدم فى تكثيف مشاعر بطلى القصتين ، ويساعد على انهائهما نهاية طبيعية مقنعة.

ونرى فى قصة " لغة الآى آى " مجموعة لغة الآى آى ١٩٦٥ ، الحدث من خلال ذكريات الدكتور الحديدى ، كما نراه أيضا بطريق السرد بضمير الغائب ، ومن ثم نراه يقارن بين نفسه وبين فهمى عن طريق المونولوج الداخلى (٣) ويتذكر رفاقة القدامى وكيف كان يزور عنهم (٤) . فالمونولوج الداخلى يستخدم على فترات متقطعة ، من خلال الحدث (٥) ، حيث يتذكر البطل زميله فهمى وماحدث له من تحول . كما يتأمل موقفه لو كان فى مثل وضع فهمى (٦) ،ولكن هذا المونولوج الداخلى يتبادل تصوير الموقف مع القص بضمير الغائب .

وتصور قصة " لأن القيامة لاتقوم " ، والتى تشبه فى بنائها القصة السابقة ، والتى يقوم جزء كبير من بنائها على المونولوج الداخلى ، مأساة صبى يدرك أن أمه منحرفة أخلاقيا ، ويصور الكاتب ذلك مستخدما المونولوج الداخلى ، للصبى ،لحظة أن يتم الاتصال الجنسى بين أمه وعشيقها صاحب المقهى . فالصبى يدرك أبعاد مايجرى فوق رأسه ، حيث ينام هو واخوته تحت السرير . ومن ثم يستخدم المؤلف

---

١) ، ٢) يوسف ادريس ،حادثة شرف ، ص ٧١
٣) يوسف ادريس ، لغة الآى آى ،الاعمال الكاملة ،عالم الكتب ، طبعة١ ، ١٩٧١ ص ٢٩٦ — ٢٩٧.
٤) المصدر السابق ص ٣٠٢ (٥) المصدر نفسه ص ٢٨٦ ، ٢٨٧
٦) المصدر نفسه ص ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٩ ، ٣٠٣

ذكريات الصبى فى تصوير مأساته كان يتذكر تجربة مشابهة لما يجرى فوق السرير ، ولكن الطرف الثانى فيها كان هو أباه (١) . وهو وان لم يدرك طبيعة ماكان يحدث عندئذ ، فانه وعلى ضوء هذه التجربة التى يعيشها ، أصبح يعى ماكان كما يعى ما هوكائن فوق رأسه على السرير .

ويحدد المؤلف الزمن الذى أخذ فيه الصبى يعى طبيعة العلاقة بين المعلم وبين أمه فيقول : " ولم يكن وحده الذى يتنبه ، والسرير يزيق ، وتتسلل ساقا أمه وتشتشخ غوايشها ، ثم الحفيف ، وفتحة الباب ، والهمسه الناعمة الصادرة عنها : مساء الخير ، حتى هى التى تبدأ بالتحية ، والحشرجة التى مهما بولغ فى جعلها همسه تظل دائما حشرجة بغير معنى ، ثم ، تلتهب عيناه ، وكأنما تضيئان بهذا كل شىء مظلم فى الحجرة ، حتى وجهه الأسمر الذى تفردت ملامحه وتضخمت بضىء ، كل شىء يبدو واضحا من نور النهار حتى قدماها الماريتان يراهما ويرى أصابع أحدهما وهى تنكمش وتتفرطح تحت ثقلها وهى تصعد ثم تنسحب الى فوق تاركه اياه يحيله من كل جانب (داير) السرير .. " (٢)

وهذا التصوير يجرى بضمير الغائب ، ولكن الكاتب لا يكتفى به فى تصوير مأساة الصبى ، بل يلجأ الى المونولوج الداخلى أيضا ، فيصور من خلاله وعى الصبى بما يجرى من اتصال جنسى بين الأم وعشيقها : " .. والسماء سقفها من خشب ، تطل منه مرتبة تنبعج وماتحت السرير يغوص ، .. كل دقيقة يغوص .. ، والسماء الخشبية مهددة بالسقوط ، وقيام القيامة والجنة والنار ، ورأسه يقوم القيامة منكس .. وحين يأتى تشويه لصفعه على قفاه سيرعد الصوت العالى المدوى صوت الله : ارفع يدك وتنشل اليد ، أليس باستطاعة القيامة أن تقوم الآن ؟ ويرعد ذلك الصوت المدوى ارفع يدك ، وتنشل اليد ، فيصاب الخنزير بالشلل ، وينحسر صوت أمه فى صدرها الى الأبد ويكف تماما عن أن يتحول الى همس . " (٣)

---

١) المصدر نفسه ص ٣٢٦

٢) المصدر نفسه ص ٣٢٤ ، ٣٢٥

٣) المصدر نفسه ص ٣٢٥ ، وانظر تكملة لتصوير مشاعر الطفل ص ٣٢٦ .

ويمضي في تصوير احساس الصبي تجاه ما يجرى فوق السرير من اتصال جنسي ، مستخدما وعي الصبي ليصور مرارة تلك التجربة على نفسه الغضة فيقول مستخدما المونولوج الداخلي له " .. كبرت وبقيت يابرهم حتى أصبحت كالدبة وأذنك تسمع وعيناك كالأسياخ المحمية تخترق الملة ، وتكاد ترى مافوقها ، وأنت صغير لم تكن تعرف ، كنت فقط ترى ، الآن ترى وتعرف .. لو فقط أمكن الغاء ماغات ، والبداية من جديد ، من الليلة مثلا أو من الغد ، وكأنه ماسمع قبلا أو رأى ، وكأنه أول مرة يعرف ويفاجأ بالمعرفة ليستطيع أن يتصرف بمثل ماتعلمه عليه المفاجأة .. ولكن العجز الذي يصيبه يعرف سببه .. العجز سببه أنها ليست المرة الأولى . (١) " . وهكذا من خلال المونولوج الداخلي ومن خلال السرد (٢) ، تتصور معاناة الطفل .

وتبدأ القصة باللقاء الجنسي بين الأم والمعلم حيث يصور الكاتب وعي الصبي بما يجرى فوق السرير ، وهو بالاضافة الى ذلك يتذكر من حين لآخر شيئا يرتبط باللقاء الجنسي الدائر . ويصور الكاتب أيضا الظروف التي يعمل فيها ، وفي ظروف تذكره بمأساته الشخصية وتضيف الى بؤسه بؤسا جديدا ، ثم تصل بعد ذلك الى النهاية الطبيعية للقصة . وهي : " ... والمرأة ذات الهمس تطفي ، فيذهب الى الورشة منكس الرأس ، ليرتفع كف تشويه ويهوى بها على قفاه ، فتغادر صبي صغير أسمر قائلا :

— والله وكبرت وبقيت زي الدبة .. والدبة وقعت في البير ... " (٣)

ولعبارة " الدبة وقعت في البير " معنى رمزي خاص لدى الطفل ، فالدبة هي أمه ، وصاحبها الخنزير هو " أبو السباع اسماعيل " . وكأن هذه العبارة تصيب منه مقتلا ، أو تنكأ منه جرحا ، وتجرعه الهوان ، والكاتب يستغلها استغلالا بارعا في الكشف عن معاناة الطفل ، فهي دائما تذكره بأمه . (٤)

وتعتمد قصة " على ورق سيلوفان " التي تبدأ بداية غامضة (٥) على المونولوج

---

١) المصدر نفسه ص ٣٢٨ ، وانظر أيضا ص ٣٢٧ لترى مجرور شعور الصبي
٢) المصدر نفسه ص ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، وذلك على سبيل المثال .
٣) المصدر نفسه ص ٣٣١
٤) المصدر نفسه ص ٣٢٠ ، ٣٢٣
٥) يوسف ادريس بيت من لحم ، دار العودة ، بيروت ص ٣٨

الداخلي ، ونقتطع منه الجزء التالي الذي يصور مشاعر الزوجة وهي تقوم بزيارة زوجها : " .. هذه ثاني مرة ، ولو لا سيعاد اليوم ماجاءت. الضحك أن الاقتراح كان اقتراحه ، سهل لها المهمة تماما . مساكين هؤلاء الرجال ونواياهم الحسنة . أيستحق ؟ بالطبع يستحق . ليس هناك رجل لا يستحق ، حتى المحبون متهمم زائفو العيون كذابون حتى وهم يحبون .

ابتلعت ريقها . لماذا يجف حلقها باستمرار هذا الصباح ، لماذا جف حتى سعلت وهو يمسك بيدها ويضغط عليها بين يديه ؟ .. " (١)

وهذا المونولوج يصور مشاعر المرأة وماتستبنيه من احساس بالذنب لأنها شرعت في خيانة زوجها .

ويمزج المؤلف في رسم شخصيه المرأة بين السرد ومناجاة النفس ، كما في النص التالي : " .. يا أقدم ، هو يقوم باجراء عملية الآن فعلا ، ويلقناه الخبراء والطب أن تتفضلي وتنتظريه في استراحة العمليات. يووه . ، تنتظر . تنتظر .. لقد عاشت طول عمرها تنتظر . ولاثانية ستنتظر بعد الآن. ولكن كيف تتصرف واستصحابه والعودة به الى البيت هو سبب خروجها الوحيد اليوم ؟ كيف اذن تعود بمفردها ؟ فلتكن آخر مرة تنتظر فيها ، آخر مرة ، هو أو غيره ، آخر مرة . " (٢)

ويطول هذا المونولوج ليبلغ الصفحتين تقريبا ، حيث نرى الزوجة تقارن بين زوجها الطبيب ، وعشيقها الشاب . والواقع أن القصة كلها — كما قلنا — تمثل مونولوجا داخليا للزوجة ، نرى من خلاله همومها ومشاكلها ومشاعرها وطبيعة شخصيتها. وقد بدأت القصة بداية غامضة ، تصور اهتمامه بصياغة الهداية ، ويتضح فيها العناية بالبيان ، وربما التصنع أيضا ، كما تصور احساس الزوجة بجمالها ، واعتدادها به ، وسعادتها لأنها تتحلى به. يقول : " من العربة هبطت . فاتنة هبطت : لمنش روحها الغزل الصادر من عابر سبيل مسرع . دخلت الحديقة . بثوبه عبرتها .. السلام راحت تصعدها ، سلمه ، وسكتة ، وسلمه ، في آخر سلمة ، اضطربت .

---

١) المصدر السابق ص ٣٨
٢) المصدر نفسه ص ٣٩

خائفة اضطربت ." (١) . وهذه المقدمة تمثل السرد بلسان الغائب في أول القصة ، وينتقل الكاتب الى وعي البطلة بعد ذلك مباشرة .

ويقل السرد الى أقصى درجة ممكنة في القصة مما يجعلها قمة استخدام المؤلف للمونولوج الداخلي ، وأقصى مرحلة وصل اليها في استخدامه . فهو لا يزاوج بين القص بضمير الغائب وبين المونولوج الداخلي فحسب ، ولكنه يجعل للأخير الغلبة والسيطرة المطلقة . وهي آخر ماكتب من قصص تستخدم هذا الأسلوب ، وقد صدرت ضمن مجموعة " بيت من لحم " سنة ١٩٧١ .

وتمتاز اللغة في هذه القصة بالتركيز ، والانتقاء ، ويرجع ذلك في رأيي — الى اعتقاد الكاتب بأن المونولوج الداخلي يمكنه من سبر أغوار الشخصية اكثر من السرد . ومن ثم يعالج بهذا الأسلوب هموما تلح على احدى الشخصيات ، وهو يزاوج بين السرد والمونولوج الداخلي .

ومن المعروف أن استخدام المونولوج الداخلي في رسم الشخصية يعد في رأي أصحاب الاتجاه خطوة أكثر تقدمية وفنية من الأسلوب التقليدي في رسمها ، ويصور ذلك دافيد ديتشيس بقوله : " وقد أصبح الكتاب في الأزمنة الحديثة غير راضين عن الطرق التقليدية (في رسم الشخصية) ، ويرجع ذلك في جزء منه الى التأمل المتزايد في طبيعة حالات الوعي . فقد أدركوا أن أي وصف نفسي دقيق لماهية أي انسان في أية لحظة معينة لا يمكن أن يقدم في حدود وصف ساكن Static للشخصية ، ولا في حدود مجموعة من ردود أفعالها المرتبة ترتيبا زمنيا تجاه سلسلة من الظروف . لقد أصبحوا مهتمين بجوانب الوعي هذه والتي لا يمكن النظر اليها على أنها تتابع لحظات فردية أو لحظات وجود نفسي — Self - Existing ، ولكنها جوانب متحركة أساسا ، أكثر منها جوانب ساكنة في الطبيعة ، ومستقله عن اللحظة المعطاة . " (٢)

---

(١) المصدر نفسه ص ٣٧

(٢) David Daichems, The Novel and the Modern World, The University of Chicago Press, Chicago and London, Ninght Impression, 1973, p. 15.

وقد كان يوسف ادريس على وعى كامل بامكانيات هذا اللون من القص ، فى قصصه القصيرة ، وقد استغله فى عدد من هذه القصص ، ولعل أروع استخدام له كان فى قصتين هما " لأن القيامة لاتقوم " ، و " على ورق سيلوفان " ، وفيهما نرى ادراك المؤلف لأبعاد هذا الاتجاه ، ولفلسفته الفنية ، فالماضى فيهما يشكل الحاضر واستحضار ذلك الماضى يتم عن طريق التذكر والاستبطان . ويصور دافيد ديتشيس أثر الماضى على الحاضر فى القصة التى تستخدم المونولوج الداخلى بقوله : " ... تكون نوعية تجربتى (ومن ثم رد فعلى لأى ظرف جديد) محكومة بمجموعة مشابهة من التجارب منثورة هنا وهناك فى الزمن الماضى ، وارتباطها بالتجربة الحاضرة ، هو مايجعل التجربة الحاضرة على ماهى عليه . (١) "

وقد تمكن الكاتب من تصوير أثر ماضى الطفل فى قصة " لأن القيامة لاتقوم " على تشكيل حاضره وتعميقه ، ولا شك أننا من خلال شذرات من حياة الطفل الماضية التى يتذكرها ربما بطريقة التداعى من خلال ظروف حياته الحاضرة ، نلم بشخصيته بكل أبعادها دون تدخل كبير من المؤلف . فنحن نتعرف على الشخصية بطريقة تغاير الطريقة التقليدية القائمة على الراوية العالم بكل شىء ، والذى تقدم لنا فيها الشخصية من خلال سلسلة من الأحداث ، أو من خلال تفاعلها مع غيرها ، أو من خلال وصف الراوى لها وصفاً كاملا أو وصفا تدريجيا .

---

(١) Ibid, p. 16.

الشخصية الشاذة والمادية
وتقدمية المؤلف

يثير الحديث عن الشخصية الشاذة تساؤلا هاما وهو : هل من حق الكاتب أن يقدم الشواذ في رواياته ؟ يرى فريق من النقاد أن الشخصية المادية هي المجال الذي ينبغي أن يتحرك الروائي في حدوده ، فيجب أن : " ... تكون الشخصيات والاحداث التي يجابهونها والمواقف التي تحيط بهم كلها طبيعية وعادية . كما أن التصرفات التي تصدر عنهم ينبغي أن تكون متوقعة من أناس في مثل ظروفهم ومستوياتهم الاجتماعية والثقافية . فاذا حدث وعالج الكاتب الواقعي شخصية شاذة مثلا فانه عادة ينتقي من المواقف والأحداث والظروف الطبيعية والمنتزعة من واقع الحياة ما يبرر حدوث هذا الشذوذ بطريقة مقنعة وخالية من المبالغات ، ومشابهة لما يحدث في الواقع . وعلى كل حال فمعالجة المواقف غير المادية أو غير الشائعة ليست في العادة هدف الكاتب الواقعي . وكما يقول "جورج بكر" فان أكثر الأشياء واقعية هو ما يجربه أضخم عدد من الناس .. والكاتب الواقعي حذر دائما من ناحية الحقائق الشاذة حتى لو شهدت بصحة وقوعها الصحيفة اليومية . وهو قد يلجأ الى دراسة حالة شاذة ، ولكن بصره بصفة عامة مثبت على المعيار الاحصائي ، (١) .

ويتضح من النص السابق أن استخدام المؤلف للشخصية الشاذة ليس محظورا ، ولكنه يمثل الاستثناء لا القاعدة . ويرى ايان آدم Ian Adam أن احدى سمات الواقعية ، هي اختيار المادي وتفضيله على الشاذ ، والتركيز على التجربه الانسانية المادية في المواقف والشخصيات (٢) ويرى الفريق الآخر من النقاد أن الشخصية الشاذة مشروعة تماما ، فقد كان الطبيعيون يرون : " أن الاعتلال النفسي هو الشعر الشرعي للطبيعة أي للمذهب الطبيعي ، فأي شيء في الحياة اليومية المادية شاعري . ان الانحراف المصابي ، والهرب من رتابة الحياة الموحشة هي الطريق الأوحد لنقل الشخصية الى جو اكثر شفافية مع الاحتفاظ لها

---

١) د . حمدي السكوت . " الواقعية ومدرسة محمد تيمور " مجلة المجلة ، العدد ١٦٥ سبتمبر ١٩٧٠ من ٦٧ ، ٦٨ .

٢) Ian Adam, George Eliot, Routledge & Kegan Paul, London, 1959, p.1.

بجو الواقع . (١)" وهذا الرأى بطبيعة الحال ناشئ من موقف الطبيعيين المعروف ، والذى يبحث عن الاعتلال النفسى ، والجسدى وأثره الوراثى فى أكثر من جيل من الناس ، كما كان يفعل " زولا " . وليس هدفنا هنا الحديث عن هذا المذهب بقدر ما هو تقرير وجود هذا الاتجاه الذى يصور الشذوذ ويعتبره شيئا مشروعا .

ويرى لوكاتش أن شذوذ الشخصية يؤدى وظيفة جمالية ونقدية فى آن واحد . فيقول : " وصف كير يوجى بأن الاهتمام بعلم النفس المرضى انبثق عن حاجة جماليه ، وأنه كان محاولة للهروب من كآبة الحياة فى ظل الرأسمالية . والعبارة التى استشهد بها من " ميوسيل " توضح أن التمارض اتجه بعد بضع سنوات وجهة خلقية . وكان تسلل فكرة الاعتلال النفسى تد كف عن أن يكون له مجرد وظيفة زخرفية ، ألا وهى اضفاء لون على الواقع الرمادى . وأصبح احتجاجا خلقيا ضد الرأسمالية . (٢)"

ولما كان يوسف ادريس يهتم بالشخصية الشاذة ، فاننا سوف ندرس أسلوبه فى رسمها ، والطريقة التى يستغلها بها فى داخل قصصه ، وذلك لكى نرى هل نجح فى استخدامها أم لا ؟ .

ويوضح النص السابق أن الاشتراكيين والشيوعيين يتخذون من الشاذ وسيلة لمناهضة البورجوازية ومحاربة الرأسمالية ، ولما كان يوسف ادريس اشتراكيا فان منطلقة لتصوير تلك الشخصية الشاذة يخضع فى الغالب لمتطلبات منهجه التقدمى ، أو رؤيته التقدميه . وقبل أن نشرع فى الحديث عن الشخصية الشاذة عنده نتحدث عن مظهرين من مظاهر الترامه أو تقدميته ، وهما اختيار شخصيات من قاع المجتمع ، وادانة الطبقة البورجوازية ، واتخاذها أداة فنية لتصوير حرمان المحرومين ، أو الكشف عن عيوب الرأسمالية . ومن الملاحظ أنه يركز على شخصيات من البيئات الدنيا ، ويحتفل برسمها وبيان مآسيها من خلال تفاعلها مع بيئتها . ويلاحظ الدارس أن الطبقة

---

١) جورج لوكاتش ، معنى الواقعية المعاصرة ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٢
٢) المرجع السابق ص ٣٣

البورجوازية مدانة فى أدبه ، فشخوصها يمثلون نماذج للاستغلال ، أو نماذج للسلبية ، وعدم النفع للوطن فى وقت المحن . وقد يعكس من خلالها موقف الطبقة الكادحة . ففى " ليلة صيف " تكون المرأة الثرية التى يرسمها خيال الفتى القروى ، والتى يزعم أنه اتخذها خليلة فى مدينة المنصورة ، وسيلة تعكس مشاعر الحرمان لديه ولدى امثاله من الطبقات الكادحة والمحرومة . ولكن هذا لا يتكرر كثيرا عند الكاتب . أما سلبية الطبقة البورجوازية فتتمثل فى المهندس فى قصة " معاهدة سيناء " ، فقد اتخذ دور الوسيط بين الأمريكى والروسى ، ليتفقا على اصلاح الماكينة ، دون أن يفكر فى اصلاحها بنفسه . فى حين يقوم " النمس " أحد العمال باصلاحها ليلا ، دون أن يصير خلاف الرجلين أدنى اهتمام . وتكشف المقارنة بين الصور الجسديه للعامل والمهندس ، عن طبيعة كل منهما ، فنلاحظ على الصورة الجسمية للعامل مسحة من غرابة . فى حين تكون صورة المهندس تشى بكسله ، كما تكون صورة عادية لمن يسلك مثل مسلكه .

ويعد " بدير " فى رواية " قصة حب " صورة صادقة للبورجوازى السلبى الذى لا يفكر الا فى ذاته ، ولا يشغله مصير وطنه اطلاقا مهما كانت الأحداث التى تمر بهذا الوطن جساما ، كحريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ . وهو فى هذا يشبه " رشدى " صديق حمزة الذى جند نفسه فى خدمة البوليس السياسى للتجسس على الوطنيين . والصورة الجسدية لهؤلاء البرجوازيين جميعا صورة براقة ، ولكنها تكشف عن خواء داخلى .

بل ان صورة رجل الدين تناولها السخرية وتقدم بتمتعه بكثير من الرغد والصحة والحيوية ، بينما يقدم الكادحون صفر الوجوه تظهر الأنيميا بجلاء على صفحات وجوههم ، ويوضح ذلك وصف الواعظ فى قصة " أبو الهول " بقوله : " ... صعد الى أريكة الفقهاء رجل ضخم يرتدى الجبة والقفطان . وتبينت فيه الشيخ عبد الحميد واعظ المركز ، وكان الرجل — والحق يقال — نشيطا فى أداء وظيفته حتى لهجت الألسن بذكره . كان لا يترك مأتما فى أى قرية الا ويذهب اليه ويعزى فيه ، ليس هذا فقط ، بل انه مايكاد يجلس قليلا ، وتخلو دكة الفقهاء حتى يمضى اليها فى بطء وقور .

بصوت هادئ : بسم الله الرحمن الرحيم ، ويعم الصمت المكان ، وتشرئب الأعناق تتابع درس الشيخ وهو يرويه بصوت حلو ، ينغمه ، ويطيل فى نبراته الحلقية ، ويضم الصاد ، وتخرج الراء لها زغرودة ، وتحس اذا ما سمعت الكلمات المترادفة الممدودة وهى تنتهادى من حنجرته ، بينما وجهه مكتنز أحمر ، وشاربه مخطط أسود وعمامته ناصعة البياض ، تحس أنه لابد قد تمشى بخروف دسم قبل أن يلقى الدرس ، وأن كلماته تخرج مطمئنة شبعانه لاتشكو قلقا ولاتعبا ، وأن لا أولاد له ولا زوجه أو مشاكل وأنه — بالتأكيد — له الجنة "(١) .

واهتمام المؤلف بالواعظ يتضح من احتفاله به ، كما أن سخريته منه واضحه وهو يمضى فى السخرية منه بصراحة أكثر عندما يتحدث عن الجنة والنار وعقاب المذنبين (٢) . وهو يقابل بين صورة الواعظ البادية النعمة والتنعم ، وبين صورة الهائمين من سكان القرية فيقول : " .. أما أصحاب الأجساد الضامرة البالية فكانوا مسمرين فى أماكنهم يسمعون ، ووجوههم صفراء ذابلة كأوراق القطن الخضراء حين تصيبها البرودة واللطع ، وأفواههم مفتوحة جيوبهم محمرة بالرمد والرماد تحاور الضوء وتداوره لتستطيع أن تتابع الوعظ .. "(٣)

ويمثل الدكتور الحديدى فى " لغة الآى " الهورجوازى المتسلق ، الذى انسلخ عن طبقته البائسة ، وباع أصله وعشيرته فى سبيل طموحه ، ولا يكتشف خطأه الا فى وقت متأخر . فى حين يمثل " فهمى " صديق " الحديدى " الطبقة الكادحة ، ويصوره المؤلف نبيلا ذكيا المعيشة ، ويقرر أنه كان الحافز القوى وراء تحقيق الدكتور الحديدى لطموحه ، فقد اتخذ منه مثلا أعلى له . ويكفر الدكتور الحديدى عن عقوقه لقومه بأن يحمل فهمى فى صورته الكريهة المنفرة القذرة ويهبط به الى الشارع فى حى الزمالك ، الذى يتظاهر كل سكانه بأنهم من أصل عريق . لقد كان الحديدى يشعر بألم يفوق ألم فهمى ، ومن ثم أحس بأن الأخير كان يعبر عن

---

١) يوسف ادريس ، قاع المدينة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة د . ت . ص ١٧٤ ، ١٧٥ .
٢) المصدر السابق ص ١٧٥
٣) المصدر السابق ص ١٧٥ .

ألمه بصورة ما . فكم كان يتوق الى الصياح تعبيرا عما يملأ جوانحه من ألم ، ولكنه كان يعجز دائما عن تحقيق تلك الرغبة .

ويعطف الكاتب على المجرمين ، ويجعل منهم أبطالا ومخلّصين أحيانا ، وهو عطف نابع من النزاهة ، ويقدمهم من خلال اطار اجتماعي خاص بهم ، واطار سياسي يلعبون فيه دورا . وان كان هذا الدور بعيد وهامشيا كالدور الذي يلعبه الغريب في القصة المسماة باسمه . في حين لا يخلص القرية في قصة " الهجانة " من عنائها الا أحد الأشقياء السابقين ، وهو لا يخلو من جوانب انسانية ترفع من قدره ومن منزلته بين أهل القرية . ولا يخلو " الغريب " أيضا من سمات انسانية ، اذا نحن قارناه بالمأمور الذي يقتل الخارجين على القانون لما يتحمله من متاعب بسبب وجودهم أحياء . وهكذا يكون " الغريب " على اجرامه أكثر انسانية من المأمور نفسه ، فهو لا يقدم على الجريمة الا اضطرارا ، ودفاعا عن حياته ، وهو يملك قلبا مملوءا بالمحبة فهو يحب " وردة " وهي فتاة حسناء تمثل نقطة ضعفه . وهو وقد وضع في طريق الجريمة بغير اختياره ، لا يريد لأحد أن يصبح مثله ، ولذا يرفض أن يعلم " الراوي " القتل ، بل انه يفكر في قتله حتى لا يقدم على ارتكاب جريمة يصبح بعدها طاردا مثله ، ومقدرا عليه الشقاء .

وفي قصة " الهجانة " نشعر برفض المؤلف لموقف العمدة وأثرياء القرية من عسف الهجانة بالفلاحين في القرية ، فقد كانوا يحبذون ذلك ويباركونه ، ونشعر أيضا أنه راض كل الرضا عما فعله الشقي وزملاؤه من سرقة لهنادق الهجانة .

وفي قصة " هـ " هي لعبة " يقف الأسطى شعبان من الاستعمار موقفا واضحا ، فهو ينسى نفسه ، ويصر أثناء شرح الطفل للعبة " الكنال " على أن ابنه لا ينبغي أن يسلم بوصفه يمثل جيش مصر . ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد بل يتجاوزه الى نهاية القصة حيث يقول لابنه بعد أن غادر بيت " ابراهيم افندي " : أوعى تكون سلمت يا واد . وهذا كله يدل على ايمان المؤلف بهذه الطبقة الكادحة ودورها في حماية الوطن والدفاع عنه .

وكما قلت سابقا ان الكاتب يؤكد دور الطبقة الكادحة ، ومن ثم فشخصياتها أكثر نبلا من الشخصية البورجوازية التي تشتغل دائما حاجة أولئك بلا رحمة ،

ولاكاد تظفر لها بسقطة ، ولعل الأستاذ عبد الله القاضي في " قاع المدينة " يعد مثلا عليا على ذلك ، فقد استغل " شهرت " لاشباع حاجته الجنسية ، وحولها من سيدة شريفة الى مومس ، ثم لم يغفر لها أنها سرقت ساعته القديمة . وتتضح انتهازيته عندما قرر انقاص راتبها الضئيل بعد أن ملها ، فلما ضاقت بها الحال ، لم يحاول أن ينهض بها من عثرتها بل تخلى عنها . حقا أقرضها مرة ، ولكنه لم يعد الى ذلك ثانية . وعندما سرقت الساعة طاردها وداعمها في عقر دارها حتى انتزع الساعة منها ، ثم ندم على ما فعل ، ولكن بعد فوات الأوان . وقد كان الساعي و" شرف " الممثل المغمور أكثر منه نبلا ، فقد انسحب وتركها يعود وحده من منزل " شهرت " ، وأنفا من مشاركته في التشهير بالمرأة ، لأنهما كان من نفس طبقتها . ولا تخلو شخصية القاضي من غرابة ، فهو متردد ، ومستغل ، ويؤجل نظر القضايا حتى يسأل الحاجب عن ساعته المفقودة ، ولاحسن التعامل مع الجنس الآخر . حقا تساعد تلك الصفات على جعل سلوكه مقنعا . وبخاصة سلوكه مع " شهرت " ، مما يجعلنا نقتنع بمسلكه معها فرغم أنه قادر الا انه يقنع بها ، ويبذل كل طاقته في الظفر بها .

ومما يلفت النظر عند المؤلف عنايته بالشخصيات الشاذة ، ولا يقصد تلك الشخصيات لذاتها ، ولكنها تؤدي وظائف هامة في بناء الحدث ، والتعبير عن وجهة نظر المؤلف ، ولكن بطريقة فنية بارعة ، وهذه الأنماط الشاذة تتكرر عنده في عدد غير قليل من القصص .

ففي قصة " بصره " لا يخلو " مليم " من غرابة يقول المؤلف راسما صورته : " ... بادئة بقدميه الكبيرتين المريضتين على قصر وقد جمعتا كل ما استطاع حفاوه جمعه من طين ، وصاعدة الى ساقية الماريتين الوارمتين بالمضلات ، وكأنهما فخذا كندوز ، ثم قميصه الذي كان هو كل ملابسه ، وقد تحزم عليه بقطعة بالية من شبكة صيد فجعل له (عبا) تدلى له القميص فوق ركبتيه الخشنتين المشققتين . ولا تهدأ الألسن حتى تتمرغ فوق صدره الموشوم عليه فتاة تمسك بيدها سيفا وتختنق تحت غزارة شعر صدره الكثيف الشائع . وتمتد اللذعات الى وجهه واصفة اياه بالرغيف المحروق ، وقمر الحلة الأسود ، ثم تصل الى صلعته التي كانت الشيء

الوحيد الأبيض الماسخ فيه ." (١) " . وانظر أيضا صورة حمودة الغريبة : " وكان ينفرز اليوم بطوله في الشارع ، والشمس في ناغوخ رأسه العالي المهدل الشعر ، وعينه الحولاء التي فيها بياض كثير زائغة هنا وهناك ، لها تلمح راكبا ، وحنجرته الراقدة كالتبو لصق عنقه تهتز وتتعالى وهو يجأر قائلا ... " (٢)

وكما قلت سابقا ان الشخصية الغريبة أو الشاذة لاتقصد لذاتها ، وانما تؤدي وظائف فنية ، مثل أن تعكس وضعا اجتماعيا لايرضى عنه المؤلف ، أو تصور موقفا نفسيا لجماعة من الناس وربما أراد الكاتب أن يقابل بواسطتها بين شخصية من الطبقة الكادحة وأخرى من الطبقة البورجوازية المستغلة ، وفي حالة " مليم " نلاحظ أن المعلم مستغل ، يستغل رواد المقهى ، وبالذات " مليم " و"حموده " ،لأنهما يملكان نقودا وان كانت قليلة ، فانه ينجح في الاستيلاء عليها . عندما يثير معركة بين مليم وحمودة ليستولي على نقودهما ويصور ذلك المؤلف بقوله : " .. سأل المعلم حمودة عن الحال . وسكت حمودة قبل أن يقول انها مثل اللبن . وحاول المعلم أن يقيس مافي سكتته من طول ليعرف مافي جيبه من نقود ، ولما اطمأن المعلم قال وهو (يخمن) الكرسي :

— الواد مليم بيتحنجل ..

وابتسم حمودة ، وحدق في المعلم بعينه الحولاء وقال في اشمئزاز :

— دا بن (...) هو مش حيسكت الا أما أدبو عشرتين .

وجاء الدور على المعلم ليبتسم فتبين سنته الأمامية الطلية بالبلاتين ونفر ماعلق في بلغته من تراب وهو يقول :

— حلو .. آدي الجمل وآدي الجمال ... " (٣)

ونلاحظ من خلال هذا النص جزءا ضئيلا من صورة المعلم الجسدية ، يكملة الكاتب فيما بعد وان كان ذلك يتم بصورة مختصرة أيضا ، ولكنها تشي بما يعيش فيه من نعيم . " قبل شروق الشمس كان المعلم يأخذ طريقه الى القهوة ، وهو يتمتم بختام صلاة

---

١) يوسف ادريس ، أرخص ليالي ، مرجع سبق ذكره ص ١٣٣
٢) المصدر السابق ص ١٣٤ .
٣) المصدر السابق ص ١٣٥ .

الصبح ، ويده ترفع ثوبه من خلفه ، ويده الأخرى تحرك مسبحته الكهرمان في رزانة وخشوع . (١)" . وفي صورة ساخرة تصور تقواه الكاذبة التي تتعارض مع الاستغلال الذي يمارسه للرجلين ، ولصبي القهوة نفسه ، فقد اقتطع من يوميته خمسة قروش واستولى على نقود الرجلين عن طريق استدراجهما للعب الورق .

والأسطى محمد في قصة " المكنة " شخصية غريبة (٢) ، بل ان الكاتب يضفي على شخصيته الثانوية بهذه القصة قذارة وغرابة لامبرر لهما ، اذ يقول عن ابنة " ناعسة " صاحبة البيت الذي يسكنه الأسطى محمد فيقول : " .. وماتنت ناعسه وتركت له بنتها التي تذهب اليه كلما قرصت الحاجة زوجها ، وعلى كل ثدي من أثدائها ذباب وطفل معلق ، تطالبه بالقرشين .. (٣)" ، وليس هناك مبرر للحديث عن الذباب ، الا التنبيه على سوء العناية بنظافة الأطفال في الريف .

ويمثل الشخصية الشاذة يقصد الفكاهة ، ويقصد الكشف عن آلام " شبراوي " وقد رقد على رصيف مسجد السيدة " زينب " ، أحد مجاذيب السيدة (٤) . وفي قصة " أبو الهول " يمثل الشخصية الغريبة " صالح " بطل القصة وتتضح غرابته من وصف الكاتب له : " .. وكان لونه لا هو أسمر ولا هو أصفر ، له لون رمادي كلون التراب ... وكان طويلا هائلا يخيف الناس مرآه حتى سموه [أبو الهول] ، وهمى ما رأيته مبتسما ، ولا رأيت عينيه مفتوحتين ، وكأنما كان يرى برموشه ، وكانوا يقولون ان قلبه ميت ، وأنه لا يخاف ولا يزعل ولا يفرح ، وأنه أقوى واحد في بلدنا لولا أنه لا يحب اظهار قوته تواضعا ، ومن خشية الله . وكان كلامه بطيئا تحس مع أنه ينتزعه من نفسه انتزاعا ، وكان دميا على جلسة المتعلمين ، ولكنه لا يتكلم فيها أبدا وكان الناس يحرفون عنه هذا السكوت ، ولا يحاولون استفزازه ، مخافة أن يثور مرة فيقتل من أمامه . (٥)" . وهذه الغرابة توهله لحمل احدى الجثث ليبيعها لبطالب الطب في نهاية القصة .

---

١) المصدر نفسه ص ١٤٥
٢) المصدر نفسه ص ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠
٣) المصدر نفسه ص ١٥١
٤) المصدر نفسه ص ١٢٨
٥) يوسف ادريس ، قاع المدينة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ص ١٧٢ .

وفي " الوجه الآخر " نجد الأسطى زكي الحلاق " ... رجلا غريبا ، فصوته رفيع كأصوات النساء ، ووجهه أحمر كولادة الأتراك ، وهو قصير سريع الحركة كمخلوقات والت ديزني ، وفي عينيه ذكاء ، والأعجب من هذا سيجار توسكا نيللي ، لا يفارقه فمه مطلقاً ولا مشتعلا ، وكأنما ولد به ..... وكان أكثر شعر رأسه أبيض منكوشا كشعر المذهولين ..."(١) . ويمضي المؤلف شوطا أبعد في تصوير غرابته فيقول : " .. ويبدو أنه كان مصروفا مشهورا ، واسمه تتقاذفه الأفواه كالكرة الشراب ، والداخل والخارج والزبون والزميل يعاملونه كما لو كان لعبة طريفة لذيذة مهما سخرت منها فلن تعقب ، واللعبة تغري باللعب وهكذا لم يكن أحد يدعوه على حال ..."(٢)

وفي " حادثة شرف " ، يمثل الشخصية الشاذة يقصد الفكاهة " .. عم ضرغام خضير الجرن يجمجع ولا أحد يستمع اليه ، فالناس قد تعودوا على جمجمته . كان هو الصيدي الوحيد في العزبة ، ومن يوم أن جاء وهو يخفر الجرن ، وتصدى السمين وهو لا يزال يخفره ، رأسه ضخم أسود ، وملامحه غليظة دائمة التكشير ، وشاربه الأبيض طويل غزير كشوارب الكلاب ، وشعر رأسه أكرت أبيض ، وعرقه يسيل على الدوام بطريقة تجعل وجهه أسود دائم اللمعان وكأنما يعرق زيتا . وكان لا يتكلم الا جمجمة لا يفهمها أحد وكأنها هيهية كلب ..."(٣)

ومع أن ضرغام شخصية لطيفة وغريبة في آن واحد فانها لا تدخل في نطاق التجربة التي يعالجها المؤلف في القصة ، فهي زائدة وتكشف عن رغبته في عرض مثل تلك الشخصيات الشاذة .

ونجد الشيخ علي في " طلقة من السماء " : " ... واقفا في وسط الجرن وهو في حالة غضب شديد وقد خلع جلبابه وعمامته وأمسك بمصاموراح يهرهر بعنف ..... كان هو نفسه نادرة . فرأسه كبير كرأس الحمار ،

---

١) المصدر السابق ص ٤٢ — ٤٣ .
٢) المصدر نفسه ص ٤٣
٣) يوسف ادريس ، المؤلفات الكاملة ، عالم الكتب ، مجموعة حادثة شرف لبعة ١ ، ١٩٧١ ص ١١٥ .

وعيناه واسعتان مستديرتان كعيون أم قويق ، وله في ركن كل عين جلدة دم ، وصوته اذا تكلم يخرج مبحوحا مكتوما كصوت الوابور اذا انكتم نفسه وشحر ، ولم تكن له ابتسامة ، فقد كان لا يبتسم أبدا ، اذا انبسط ونادرا ماينبسط ، قهقه ، واذا لم ينبسط كشر ....." (١) ، وهذه الغرابة الخلقية ، وتاريخه الاكثر غرابة يجعلان سلوكه يبدو طبيعيا تماما ، وينسجم مع تكوينه الخاص ، وفي قصة " الشيخ شيخه " نرى بطلها غريب الخلقة ، فهو : " .. كائن قائم بذاته ، لا اسم له ، أحيانا ينادونه بالشيخ محمد وأحيانا بالشيخه فاطمة ، ولكنها أحيان ، وللسهولة ليس الا ، فالحقيقة أنه ظل بلا اسم ، ولا أب ولا أم ، ولا أحد يعرف من أين جاء ، ولا من أورثه ذلك الجسد المتين البنيان .. أما أن له ملامح بشرية فقد كانت له ملامح ، كانت له عينان وأذنان وأنف ، ويمشي على ساقين ، ولكن المشكلة أن ملامحه تلك كانت تتخذ أوضاعا غير بشرية بالمرة ، فرقبته مثلا تميل على أحد كتفيه في وضع أفقي كالنبات حين تدوسه القدم في صغره فينمو زاحفا على الأرض يحاذيها ، وعيونه دائما عين منها نصف مغلقة ، وعين مطبقة ، ولم يحدث مرة أن ضيق هذه أو وسع تلك ، وذراعاه تسقطان من كتفيه بطريقة تحس معها أنهما لاعلاقة لهما ببقية جسده ، كأنهما ذراعا جلباب منسول ومعلق ليجف .

ويشعر رأسه القصير الكثيف الخشن كالفرشة تبدأ مشكلة تسترعي الانتباه ، فليس فيه علامات أنوثة وهو أيضا يخلو من علامات الرجولة ، وجسده ضخم مع قصر سمك الحائط ومتانته ، ولكن وجهه لا يحمل أثرا لذقن أو شارب ، وكان من الممكن أن يفصل صوته في نوعه وينضم الى دنيا النساء أو الرجال لولا أنه لا يتكلم ، ولا يتحرك الا اذا أوذي أو تألم ، وحينئذ يخرج منه فحيح رفيع لاتستطيع أن تعرف ان كان فحيح أنثى أم ذكر ، أو حتى فحيح آدمي أصلا ." (٢)

وهذا الوصف الجسدي يمكن هذه الشخصية من أن تلعب دورها بطريقة مقنعة ، بل وتعد ركنا أساسيا في بناء الحبكة . ولا يكتفي المؤلف بشذوذ هذا

---

١) المصدر السابق ص ٥٥ ، وانظر أيضا ص ٥٦ لتجد تكملة لصورته الغريبة .
٢) المصدر السابق ص ٣٩٠ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ .

المخلوق بل يضيف اليه شذوذ أمه ناعسه (١) ، وكأنه ورث منها بعض شذوذها .

وفي قصة " احمد المجلس البلدي " نلتقي بأحمد الحلاق ، وهو شخصية غريبة أيضا : " واحمد المقلة لاتستطيع أن تحدد له سنا أو هيئة أو حرفة حتى ولا قامة .... اذا أردته قصيرا وجدته قصيرا ، طويلا وجدته طويلا ، أحيانا تبدو لك عينه اليسرى عوراء من بعد ، وسليمه عن قرب ، وتبدو اليمنى أحيانا كذلك ، ولـه كتف أعلى من كتف ، ووجه لا يريك اياه ، وانما اذا حادثته ظل كالحمار الذي يحاوره ذبابة يخفضه ويعليه ، وينظر الى جانب أو آخر وكأنما يلهيك عن رؤية وجهة ، ربما لعلمه أنه لا يخضع خضوعا حرفيا لمقاييس الجمال المتعارف عليها . اذا ضحك لا يضحك ، واذا حزن لا يحزن ، واذا تكلم تهته ، وهو كثير الأسفار كثير الغياب ، كثير المشاريع والتقاليع ..." (٢)

وفي قصة " الأحرار " لا يمكننا بأي حال أن نقنع بسلوك بطلها ، مالم يكن قد صور غرابته الجسدية والسلوكية : اما غرابته الجسدية فتتمثل في أن " له أنفا طويلا بارزا ومقوسا ومدببا من أسفل وكأنه رأس خطاف ، ربما لملابسه التي يحرص على اختيارها كلاسيكية جدا ، ....." (٣) وأما غرابته السلوكية فتتمثل في تحفظه واحساسه بنفسه بطريقة مبالغ فيها .

ويرسم المؤلف في قصة " فوق حدود العقل " صورة ضاحكة للانسان الأوسط . فهو على ضخامته وعديد يضطرب لأي حادث ، ولا يحافظ على تماسكه كالبشر الأسوياء . ويبدو أن الشخص الضخم البنية يكون عادة به بعض الفرابة . ونلاحظ ذلك على الكاتب منذ وقت مبكر جدا ، وتتضح من قصة " البطل " مجموعة " البطل " ١٩٥٧ ، التي يكون بطلها أحمد عمر ضخما : " ... فجسده عريض شاهق ، وذقنه خصبة غزيرة شعرها أسود متين كذقون الرجال الكبار . ومع هذا فقد كان من ذلك الصنف من الشبان الذين يخجلون من مواجهة محدثهم ، فلا ينظرون في وجهه أبدا ، وتجده اذا تكلم يتعثر في كلماته فلا يخرج من فمه جملة كاملة ، وأحيانا يقول الكلمة ويظنها

---

١) المصدر نفسه ص ٣٩٥ ، ٣٩٦
٢) المصدر نفسه ص ٤٣٣ — ٤٣٤
٣) المصدر نفسه ص ٤٠٨

نكته وينفجر ضاحكا ، وحين يدرك أن أحدا لا يشاركه الضحك يصطبغ وجهه بلوم الدم ، ورغم كل شيء فالناس لابد أن تقول بعد مايذهب :

— والله باين عليه ابن حلال . " (١)

ثم يضيف من جديد بقوله : " . . . وأغرب شيء أنك تحس دائما أنه ملآن ، ولديه آلاف الاشياء التي يود قولها ، غير أنه نادرا مايفصح عن نفسه ، واذا تكلم لايقول شيئا من عنده ، انما يعبث بكلمات غيره . . . " (٢) .

وهذين النصين لا يحتاجان الى تعليق ، فهما يصوران بوضوح صفات غريبة تسلب الشخصية القوية ذات البنيان المكتمل ، ماتتمتع به من اكتمال جسدي وعقلي خاصية مستمرة عند الكاتب ولم يتخل عنها أبدا .

ومن الشخصيات النادرة العسكري الأسود ، وشوقي الطبيب في قصة "العسكري الأسود " . والاختلاف بينهما في طبيعة الشذوذ ، فشذوذ الأول أصيل فيه ، بينما شذوذ الثاني عارض بسبب مالقيه من تعذيب في سجنه . ويتضح شذوذ " العسكري " من وصف عبد الله التومرجي له و" . . كيف رآه رئيس وزراء ذلك الحين في المحافظة مرة وأعجبه قضمه لحرسه ، وكيف أدرك من رؤيته له واحتكاكه به أنه ضالته المنشودة ، وأن له في القسوة وتحجر القلب باعا فأعطاه هدية للبوليس السياسي ، وكان عباس نعم الهدية ، فمن بين جميع الذين كان يعهد اليهم بضرب السياسيين كان هو أكثرهم توحشا وتفانيا لا في تنفيذ الأوامر فقط وانما في اختراع وسائل أقسى وأنجع للتنفيذ . وكانوا يقولون انه حين يضرب يفقد وعيه وصوابه ويصبح كالسكران ؟ أوالمجنون الى درجة لم يكونوا يجرؤون على تركه وحده مع الضحايا فيلازمه في عملية الضرب رقيبان عملهما التدخل في الوقت المناسب لانتزاع المتهم حتى لايفتك به عباس ، وكانوا لا يستطيعون استخلاصه الا بصعوبة والا رغما عن أنف عباس ، وأحيانا بالتكاثر عليه وشل حركته وتكتيفه ، ولهذا كان الرقيبان يختاران دائما من عساكر أقوياء أشداء ، ورغم هذا ففي مرات كان يحدث أن يثور عباس عليهما ويأبى تسليم الضحية وينهال عليهما ضربا

---

١) يوسف ادريس ، البطل ، دار الفكر ، الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٥٧ ص ٥١ ، ٥٢ .

٢) المصدر السابق ص ٥٢ .

ان حاولا منعه ... » (١)

وتقابل شخصية المسكرى الأسود شخصية الدكتور شوقى ، ويقدم بالتدريج من خلال الملف الخاص به ، والذى وجده الراوى صدفة على مكتب الدكتور شوقى الذى كان يعمل مفتشا للصحة . ومن طريق عبد الله التومرجى ، والزوجة ، ومن أقوال الدكتور شوقى نفسه فى لمحة قصيرة أثناء حكاية عبد الله التومرجى لحكاية المسكرى الأسود .

ويمثل " المسكرى " مأساة شوقى ، ويكون علة ملايمانية من سلوك غير طبيعى . ولكن المؤلف لا يكتفى بذلك . انه يريد أن يجعل من المسكرى ضحية ، وأن يبين أن ما أصابه من سعار كان نتيجة طبيعية لما أنزله بشيره من ألوان النكال والتعذيب . ومن آراء المؤلف فى هذه القصة ، وربما كان هدفها ، أن من يعذب مسجونا فانه لا يخرب نفس المسجون وحده ، ولكنه يخرب نفسه أيضا . وان كان فى الواقع يشتال كل ما يمد به السجين من قدرات وطاقات ايجابية .

وتصور غرابة الدكتور شوقى ، وفى ذات مظاهر متعددة فى سلوكه ، وفى نظراته ، مدى الضرر الذى يلحق بالأبرياء من الأحرار الواعدين بالخير والعطاء لوطنهم عندما يصب عليهم زبانية السلطات المسئولة سوط العذاب .

والدكتور " عويس " فى قصة " سنوبزم " شخصية شاذة ، يقول الراوى متحدثا عنه : " لم يرنى أنار أتيه وصحت به . توقف ، تلفت ، تحرج ، مسح العرق ، أنا ذهلت . كان لأول مرة بلا نظارة ، نظارته التاريخية التى لا يشيرها ، بدا وجهه كالصورة حين يخلع عنها السروال ، سلامات وانت فيه وكيف حالك ولا مؤاخذه ، وعامل أيه ، وأنا اتطلع ، وأنتم شيئا كبركان الضحك يدمدم فى صدرى . لا لملامحه بغير نظارة فقط وانما لعينه اليسرى وقد أزيلت تماما وعمها جزء من الوجنة والحاجب . لم تزل وانما ارتطمت بها كرة من (البلا) الأزرق سدت عينه ومحجرها واستقرت بارزة ناتئة كفانوس عربة نقل مطلى باللون الأزرق . كدمه ، كدمه لابد سببتها (بونية) صوبت بمهارة ومن بطل ملاكمة محترف من الوزن الثقيل على الاقل . » (٢)

---

١) يوسف ادريس ، المسكرى الأسود ، دار المعرفة القاهرة ، ١٩٦٢ ص ٤١

٢) يوسف ادريس ، بيت من لحم ، بيروت ، مصدر سبق ذكره ص ٩٩

ومن سمات شذوذه ، وغرابته كذلك ، أنه يعتقد أن من حقه أن يبدى رأيه فى حرية ، فى حين لا يؤمن بحق الآخرين فى ذلك. كما أنه مصاب بجنون العظمة وله فى كل موسم " جنوتة " مصيبة (١) . ومع ذلك فشذوذ ميوصله لأداء الوظيفة الفنية التى أراد له المؤلف أن يؤديها . فهو أداة لفضح ما اعترى سلوك المواطنين من سوء ، فهم صامتون سلبيون عندما يروا الفساد ، بل انهم يتجاوزون ذلك الى اعانة المفسدين على ارتكابه ، فهم يتسترون عليهم ، ويحمونهم من أية مؤاخذه ، ولو كانت تلك المؤاخذة فى صورة استفسار مهذب ، أو احتجاج بالغ الرقة . ومن ثم فالدكتور عويس لا يروى ما وقع له فى الأتوبيس ، ويراه أمرا غير جدير بالخوض فيه مرة أخرى . ويركز على لافتة السلوك التى يريد أن يصدرها فى الجامعة ويرى أن ما حدث لمينه " ... حكاية بسيطة لا تذكر . حادثة كده . ناس أوباش . سنوز . "(٢)

ويوصل شذوذ الدكتور عويس شخصه لأن يقف موقفه الذى ضرب من أجله فى السيارة ، عندما حاول أن يستفسر من باب التساؤل العلمى المجرد عن الهوى عن سر موقف الركاب غير العادل وغير المبرر من المرأة .

---

(١) ، (٢) المصدر السابق ص١٠١

رسم الشخصية في القصة الرمزية

من المعروف أن الأدب الحديث لا يحتفي بالشخصية ، أو بعبارة أخرى لم يعد يهتم بالبطل ، " ولهذا يختفي " البطل " من القصة الحديثة ويبدا رويدا ويصبح في بعض الأحيان انسانا تافها ضحكا يرزح تحت عبء الرذيلة ويقاسي من الضعف والهزال ، ولكنه مع هذا انسان ناضج يفهم مايدور حوله ، انسان لبيب بسيط يكاد يكون عبيطا ." (١)

ويبدو لي أن ذلك الوصف للشخصية في الأدب الحديث ، ينطبق على الشخصية في القصص الرمزية عند يوسف ادريس ، ويبدو لي كذلك أن هذا قد جاء من اتصاله بأدب اللامعقول ، الذي لا يحفل برسم الشخصية ، لتقترب من الشخصية الواقعية التقليدية ، ويهتم بدلا من ذلك بتغريب الشخصية والحدث معا ، ويمزج الفكاهة بالجد ليسخر من أوضاع قائمة ، كما يقلل من أهمية الحدث القائم على التسلسل السببي ، والاتجاه نحو الرمز ، واستغلاله على نطاق واسع .

وهكذا لا تلعب الشخصيات دورا هاما في القصة الرمزية عند يوسف ادريس . ولا تظهر واضحة بما فيه الكفاية من الناحية الجسدية ، فقد يكتفي بوصفها في عبارة واحدة ، أو عبارات موجزة ، فالأشخاص في قصة الطابور مثلا لا يقارنون بالشخصيات التقليدية . فمالك قطعة الأرض في هذه القصة يوصف بالوصف المجمل التالي : " .. وكانت تلك الأرض جزءا من الأملاك الواسعة التي آلت لأحد أعيان الجهة الذي ينحدر من سلالة من ترك أو مماليك الله وحده يعلم .." (٢) ووصفه الجسدي يتلخص في العبارة التالية : " واحمر وجهه بالحمق حتى كاد يدمى . وقلع هسجرتين من أشجار السنط .." (٣) . ويوصف الخفراء الذين أحضرهم لحراسة السور وصفا في غاية الايجاز والاجمال بصفات ليست لها خصوصية ، فيقول عنهم : " فانتقى من بين خفرائه ثلاثا طوالا عراضا ..... وفي

---

١) د . طه محمود طه ، القصة في الأدب الانجليزي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٦ ص ١٩١

٢) يوسف ادريس ، جمهورية فرحات ، مصدر سبق ذكره ص ٢٩

٣) المصدر نفسه ص ٣٢ .

الضحى حمل الدلوال الصراخ الى السراية ودمهم يسيل ..." (١) ويساعده التخلى عن التشخيص التقليدى على التجريد ، ويمكنه من استخدام الرمز بنجاح فى هذه القصة . ولا نجد فى "قصة ذى الصوت النحيل" ديسمبر ١٩٦٢ الا شخصية الراوى التى نعرفها بمتابعة مايعد مونولوجا داخليا له . وهو مونولوج محمل بايحاءات غامضة ورمزية . (٢) ولكننا نحس أن رؤية ذلك الراوى ، وهو يظل القصة فى الوقت نفسه رؤية كابوسية . ويفسر جورج لوكاتش هذه الظاهرة فى الأدب الحديث بقوله : " فالفن الحديث ، يمجد ، بغثية معقدة ، الظواهر التى لابد أن تبدو كالكابوس بالنسبة للمثقف الذى ليس له منظور بالنسبة للمستقبل . فبينما تحول الواقعية النقدية التقليدية العناصر الايجابيه والسلبية للحياة البورجوازية الى مواقف " تمثليه " وتكشفها على حقيقتها ، تمجد الحركة الحديثة ، بحيلها الجمالية ، أنماط الحياة البورجوازية ذاتها وخوائها . وقد بدأ هذا الاتجاه فى الطبيعية ، وأصبح من ذلك الوقت واسع الانتشار ، فيما يتعلق بكل من الهبوط المستمر بالمضمون والتهذيب الدائم للشكل ..." (٣)

ولا تعمد الشخصيات فى "اللمبه" أن تكون أدوات لخدمة الرمز أو الفكرة ، ومن ثم يصفها المؤلف وصفا جماعيا فيقول : " وعلى الوجوه نوع من الاستماع القلق الذى ينتاب هذا النوع من صفوة الناس كلما أتيحت لهم متعة ، مخافة أن يضيعوا فيها وقتا من أوقات الكسب ، والخدم وكأنهم أخروا خصيصا للمناسبة بأكثر من زى ، لكونهم درجات ، والسيدات فى فساتين السهرة .. ولكنها ليست جديدة تماما كأنما لم يستعمل منذ أعوام ، واستخرجت للمناسبة من الدواليب ، غالية ، تبدو عليها آثار العز ، بعضها مطرز بلآلئ ، وان كانت صغيرة .. لكنها حقيقية .. والوجوه ، وجوه الرجال مكتئبة قليلا ولكنها شاحبة ، كالمجهدة والسيدات عيونهن .. رغم تعدد ألوانها تبدو كلها سوداء عميقة السور ، وكأن صاحباتها يعانين من جوع لا يدركه ." (٤)

---

١) المصدر نفسه ص ٣٢

٢) يوسف ادريس ، لغة الآى آى ، بيروت دار العودة ص ٣٧ — ٤٠

٣) جورج لوكاتش ، معنى الواقعية المعاصرة ، مرجع سبق ذكره ص ٨٧

٤) يوسف ادريس ، لغة الآى آى ، الاعمال الكاملة ، مصدر سبق ذكره ص ٣٠٧ ، ٣٠٨ .

فليست لتلك الشخصيات خصوصيه وانما هى جميعها ، رجالا ونساء تبدو كأنها نسخة مكررة . أما الشخص المتفرد الوحيد بالقصة فيصفه بقوله : " ودهش فضلا حين وجد ، دونا عن الحاضرين ، شخصا يقترب منه .. كان جليا أنه ليس من الخدم فلم يكن يرتدى مثلهم ولا من الحضور .. فهم منصرفون الى أنفسهم متكبرون ..... والأمر ماكان فى مشية الرجل وطريقة اقترابه وابتسامته المتشح بها ما يذكر بالأدلاء الذين يتهافتون حول الفنادق لارشاد السياح ، حتى سترته التى يرتديها بدت أكمامها ومقدماتها كأنها أكمام ومقدمة جلاليب الأدلاء البلدية . " (١)

ومع تفرد ذلك الرجل عن الجماعة فان هويته وطبيعة عمله لا تتضحان لنا ، لأنه والشخصيات المذكورة ليسوا الا أدوات لتحقيق الانطباع الذى يريد الكاتب للقصة أن تحدثه . ويلاحظ تكرار المؤلف لوقاحة الرجل وبسمته ، وعلى أية حال لاتجعل تلك الأوصاف الواقعية ، من تلك الشخصية واقعيا ، ولكنها تمثل واقعيا وعميقا أو مجازيا لا يقصد لذاته .

ويوصف " عبده " بطل قصة " الأورلى " — ان صح أنه بطل — وصفا منفردا خاليا من كل بطولة ، يقول عنه راوى القصة : " .. ولكن ، حتى كظمام ، كان عبده لا يدفع الا للاشمئزاز وتثير الرغبة فقد كان نحيفا غلبانا ، ماخفت عيناه مرة بنظرة تحد ولا واجه أحدا مره بنية اثبات الوجود أو الدفاع عنه ، كان فيها ذلك النوع الباعث السلبى من الطيبة ، مصابا بفتق مزدوج ، ويشى فى خلوته مواويل عذبة ، وكأنه أتى بحمل غريب لم يحشر له أبدا على وطن ، واذا فاض به الحال بكى ، امتلأت عيناه فجأة بدموع لا يصاحبها أى احمرار انما يتجمع الاحمرار فى أنفه فيبدو وكأنما تورم وحفل بالافراز ، ويصحب عليك ليس فقط لأنه عبده وانما لأنه ، وهو الرجل ، كالأطفال والنساء يبكى ، بكاء لا ليونة او طفولة فيه ولا يستدر العطف ، وانما الكارثة أنه بكاء رجال يستدر الاشمئزاز ... " (٢)

---

١) المصدر السابق ص ٣٠٩ ، وانظر تكملة وصف الرجل من الناحية الجسدية ص ٣٠٩ ، ٣١٠ ، وانظر حديثه عن بسمته ووقاحته ص ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ .

٢) المصدر نفسه ص ٣٦٦ .

ووصف الجزار مختصر جدا : " ومد الجزار يده السمينة المدربة ٠٠٠٠٠٠٠ ، ومرة أخرى دفع الجزار البدين يده فى جيب الصديرى نفسه ٠ (١) " ٠ ويبدو أن عبده يرمز للانسان الحديث الذى يتمثل جرحه القاتل فى خوائه ٠ وجرح عبده ليس جرحا حقيقيا كما يتضح من قول الكاتب عن هذا الجرح : " وحتى لو صدقناه واعتبرنا أنهم عملوا له عملية فمن الواضح أنه يكذب فالأشرطة كانت بيضاء نظيفة ليس فيها بقعة دم واحدة وآثار جرح ٠ (٢) " ٠ ويلح المؤلف على أن الأورطى لا يمكن أن يقطع ويبقى الانسان حيا ، بل لا يمكن أن يخدش فخدشه يعنى انتهاء الحياة : " أما أن يقطع الأورطى وهو الشريان الرئيسى للجسم البشرى الذى يأخذ الدم من القلب ويوزعه على جميع أنحاء الجسد والذى فى سمك الصبا الثخينة بحيث أنه لو خدش يحدث من جرائه نزيف يقضى على صاحبه فى الحال ، فما بالك أن يقطع ، وأن يعيش عبده بعد قطعه ٠ (٣) " كما أن حكاية عبده التى ساقها سببا لقطع الأورطى حكاية غير مقبولة : " ٠٠ أما أن يكون هناك فرق تبحث عن الآدميين المشتبه فى مرضهم وتأخذهم بالقوة كى يعالجوا وتعاملهم هذه المعاملة الحيوانية البشعة ، أما أن يكون هناك مرض من الأمراض علاجه قطع الأورطى ٠٠٠ " (٤) ويفصل الكاتب هذا كله ليجعل من البطل شخصية رمزية ، وجرحها رمزى كذلك ، اذ بعد هذا يتعين على القارئ أن ينظر الى التفاصيل الخاصة بتعليق عبده وفك أربطته ولفائفه على أنها حيل رمزية لا أكثر ٠ ويصبح " عبده " رمزا للانسان الحديث ، الضعيف السلبى ، الذى يسير خاويا ، مجردا من كل معتقد أو قيمة فى صراع الحياة الرغيب الذى يشير اليه الكاتب فى أول قصته ٠

وفى قصة " النداهة " ، ورمزها جزئى ، يتمثل فى العنوان نفسه ، "النداهة" والذى يرمز الى الحضارة التى تسحر فوزية وتدفعها الى المدينة دفعا ، متخلية عن حياة القرية التى تنفر منها ٠ وعلى أية ليست الشخصيات فى هذه القصة رموزا ، بل شخصيات حية يصفها الكاتب جديا بما فيه الكفاية ، ولا يجعل فى تكوينها ما يسمح بتصورها الرمزى ٠

---

١) المصدر نفسه ص ٣٤٠ (٢) المصدر نفسه ص ٣٤١
٣) ، (٤) المصدر نفسه ص ٣٧٧

أما المرتبة القصرة فليس بها شخصيات بالمعنى المألوف اطلاقا فليس للشخصيات الا وجود اسمى : الزوج والزوجة ، ولا يكلف الكاتب نفسه مشقة تشخيصهما . فالزوج لا يصرف عنه الا انه رقد على المرتبة " بجسده الفارع الضخم .. (١) " . وهذا هو الوصف الجسدى الوحيد له فى القصة كلها ، وحجم القصة لا يتعدى الصفحة الواحدة بكثير . ومن ثم فليس فيها سوى فكرة يريد الكاتب أن ينقلها .

ولا يوجد فى قصة " النقلة " تشخيص بالمفهوم التقليدى ، يهتم برسم الصورة الجسدية الدقيقة أو الواضحة ، وانما يوجد وصف لمشاعر الراوى — وهو بطل القصة — من النقلة . وعندئذ يمكن القول أننا نرى داخل الشخصية من خلال موقفها من المشهد الذى تستطلعه ، ومن النقلة ، وكل شىء فى القصة موظف لتحقيق الانطباع الأخير الذى يمثل سعادة الراوى عندما يكتشف النقلة . (٢)

وفى " العصفور والسلك " لا توجد شخصيات بشرية على الاطلاق ، فقط ، يوجد عصفور وسلك . وفى " الرحلة تميز مع الراوى — البطل — وقد حمل جثة أبيه فى سيارة ، ثم تركها فى النهاية ، تخلصا منها ، موقنا أن ذلك الخلاص يعنى تحرره الكامل . وليس بها تشخيص ، وانما متابعة لمشاعر الراوى مثلها فى ذلك مثل النقلة .

ولا تقدم قصة " الخدعة " شخصيات ، وانما نجد موقفا للراوى من رأس الجمل التى تطارده ، والتى تمثل رمزا بالتأكيد ، والمهم هنا أنه لا يوجد تشخيص بالمعنى المفهوم والمألوف ، كما أن الوقائع نفسها ليست واقعية وبخاصة رأس الجمل الذى يظهر للراوى فى كل مكان ، بالرغم من أن ظهورنا لا يثير دهشة أحد . والذى يصر الراوى على أنه " .. ربما لو اندهشنا : فقد اندهشنا ، كلنا اندهشنا كلما ظهر لما ظهر . ربما نحن مرضى .. " (٣)

وفى قصة " حمال الكراسى " ، وهى آخر قصة كتبها ، يصور شخصية حمال

---

١) يوسف ادريس ، الخدعة ، روايات الهلال مصدره سبق ذكره ص ٧٠
٢) المصدر السابق ص ٩٨ — ١٠١
٣) المصدر السابق ص ٩٦

الكراسى ، أو حامل الكرسى ، تصويرا جسديا كافيا ، ولكنه يحتمل التفسير الرمـــزى فيقول : " .. ولكن فى آخر وقت ألمح ، بين الأرجل الأربع الثقيلة المنتهيـــة بحوافر مذهبة تلمع ، ساقا خامسة ، ضامرة ، غريبة على الفخامة والضخامة ، ولكـــن لا ، لم تكن ساقا ، كانت انسانا نحيفا مصروفا قد صنع الشرق على جسده ترعا ومصارف وأنبت شعرا وغابات وأحراشـــا .. "(١) ثم يواصل تصويره قائلا : " ... وأصبحـــت أرى وجهه الحليب ، رغم كثرة ما فيه من تجاعيد ، ومع هذا لا تستطيع أن تحدد لـــه عمرا ، ورأيت ما هو أكثر ، فقد كان عارى الجسد لا يشليه الاحزام وسلسلتين يتدلـــى منه ساتر أمامى وخلفى من قماش تلوح المراكب ولكنك لا بد تتوقف ، وتحس بمقلـــك قد بدأ ، كالفرقة الخالية يرتج صدى ، انه يبدو فى لباسه غريبا ليس على القاهـــرة وانما على العصر كله ، تحس أنك رأيت له شبها فى كتب التاريخ أو الحفريات .."(٢)

وحامل الكرسى يرمز للشعب المصرى ، الذى يحمل كرسى الحكم على كاهله منـــذ القدم ، ويتحمل أعباءه ، فى حين يكون نصيبه الفقر والهوان ، وهو يفعل ذلك — كما ترى القصة — لأنه لا يعرف حقوقه أو لا يعرف ما ينبغى أن تكون عليه العلاقة بينـــه وبين الكرسى ، فهو ليس غاضبا له ، بل الكرسى ينبغى أن يكون فى خدمته . ولما كانت هذه القصة قد كتبت سنة ١٩٦٨ ، أى بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ فانها ترمـــز لأوضاع مصر عندئذ ، وتريد من الشعب أن يقوم بدوره الحقيقى فى تحرير نفسه مـــن كرسى الحكم .

وهذه القصة تشترك مع قصة الخدعة ، فى أن الناس لا يندهشون من حمل ذلـــك الرجل الهزيل لذلك الكرسى المهيب ذى البريق ، لأنهم يرون الموقف طبيعى لا غرابـــة فيه ، بينما الموقف مثير للدهشة ، جدير بلفت كل ذى عينين . ولعل المؤلف كـــان يظن بالشعب عدم الاكتراث بعد هزيمة ١٩٦٧ .

---

١) المصدر نفسه ص ١١٩ ، ١٢٠
٢) المصدر نفسه ص ١٢٠

الفصل الرابع

القصة الرمزية

يوسف ادريس والرمز

الرمز اسلوب قديم من أساليب التعبير عن المشاعر والأفكار . وهو مصطلح "..." مشتق من الكلمة اللاتينيه Symbolum ، "علامة" ، ويعني اشارة لاتصور ماتشير اليه على وجه الدقة ، وانما ترمز اليه Represent وهي اشارة اشارة غير وصفيه ، ولكنها ذات معنى يتضح من ترابطها مع غيرها . مثل الصليب رمز للديانة المسيحية ، ومثل النسر الأمريكي ، ومثل القلب رمز للحب ، وغصن الزيتون رمز للسلام . وقد كانت هذه الرموز وأمثالها رموزا مشتركة دائما ولا سيما في جميع الأديان ، ولكنها تظهر أيضا في التراث الشعبي المجهول المؤلف عند كل الشعوب والأجناس ." (١)

وقد اتخذ صورة المذهب في فرنسا حديثا ،فالرمزية تشير: " ... الى فترة متأخرة من أدب القرن ١٩ ، حاولت أن تقدم القيم الروحية بواسطة التجريدات ..." (٢) . وهذا المذهب يتجاوز الاستخدامات الساذجة للرمز بالمفهوم الذي عرفته به البشرية منذ القدم .

وقد ظهر ذلك المذهب نتيجة لعدد من العوامل المتفاعلة ، من أهمها رفض الرمزيين لمذهب الشعراء البرناسيين في نظم الشعر ، وقد كان الشعر قد أصيب على أيديهم بالجمود ، ورفضهم كذلك لوسائل التصوير الواقعي المفرط

---

(١) Jhon Brain, Writing a Novel, Eyre Methuen, London, 1974, p. 61.

(٢) Marijory Boulton, The Anatomy of the Novel, Routledge & Regan Paul, London and Boston, 1975, p. 125, 126.

عند الطبيعيين (١) ، كما كان رد فعل لنتائج العلم الحديث (٢) ، ولأفكار علماء النفس المتصلة باللاوعي عند فرويد ويونج (٣) . كما كان لموسيقى فاجنر تأثير كبير عليهم ، ومن ثم جعلوا ، أو أرادوا أن يجعلوا لكلماتهم تأثيرا ايحائيا يشبه تأثير الموسيقى ، ينبع من جرس الكلمات وتركيبها ولا ينبع من معانيها (٤) . ومن هذا المنطلق اتكأ الرمزيون على الصورة ، فلعبت دورا بالغ الأهمية في شعرهم ، كما تخلص بعضهم من الأوزان ، وأمعن بعضهم في الشعر حتى أصبح فهم مايرمون اليه عسيرا .

ويرى الرمزيون أيضا أن " ... كل شعور من مشاعرنا أو احساس من أحاسيسنا يختلف عن الآخر ، وكل لحظة من لحظات وعينا تختلف عن اللحظة الأخرى ، ومن المستحيل طبقا لذلك ، أن نعبر عن مشاعرنا من خلال اللغة التقليدية والعالمية للأدب السابق . فكل شاعر له شخصيته الفريدة ، وكل لحظة من لحظاته لها طريقتها الخاصة في ربط العناصر . وواجب الشاعر هو أن يجد اللغة الخاصة ، وأن يخترعها ، تلك اللغة ستكون قادرة وحدها على التعبير عن شخصيته وشاعريته . ومثل هذا اللغة يجب أن تستخدم الرموز : فما يكون خاصا جدا ، ومنزلقا جدا So Flecting ، وغامضا جدا لا يمكن نقله بالشرح المباشر أو الوصف ، ولكنه ينقل فقط بتتابع الكلمات وتتابع الصور Images التي

---

١) جوستاف لانسون ، تاريخ الأدب الفرنسي ج٢ ، ترجمة د . محمود قاسم ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٤٦٢ .

٢) المرجع السابق ص ٤٩٠ ، وانظر ص ٤٥٧ ، وانظر أيضا ص ٤٥٩ حيث يوضح المؤلف هذه النقطة توضيحا كافيا وانظر Axcel's Castle ص ٩ ، ١٠ .

٣) أنطون غطاس كرم ، الرمزية في الأدب العربي الحديث ، دار الكشاف للنشر والطباعة ، بيروت ، ١٩٤٩ ، ص ٧٣ .

٤) انظر في هذا الصدد المراجع السابق ص ، ومحمد مندور الأدب ومذاهبه ص ١١١ ، ١١٢ وانظر ادموند ولسن Axcel's Castle ص ١٩ . والدكتور عز الدين اسماعيل ، الأدب وفنونه ص ٣٨ ، ٣٩ .

توحى به الى القارىء ... " (١)

ويربط الدكتور عز الدين اسماعيل بينهم وبين الصوفيه (٢) ، حيث يتشابه منطلق هؤلاء وأولئك و هى أنهم جميعا لايصورون الواقع ، وانما يصورون مشاعرهم ويجسدون أفكارهم . وهكذا جاءت لغتهم غامضة ، لأن مايعبرون عنه يصعب التعبير عنه باللغة المألوفة التى ابتذلت لكثرة دورانها على الألسنة ، تحقيقا للمطالب المادية للحياة .

ومن المعروف أن هناك رمزا فى الأسلوب ، ورمزا فى الموضوع ، ويقول د . محمد مندور موضحا ذلك : " ولم تقتصر الرمزية كمذهب أدبى على الناحية اللغوية ولا على التعبير عن الذات بواسطة الخيال وتصوراته ، ..... بل امتدت أيضا الى المشاكل الانسانية والأخلاقية العامة تعالجها بواسطة الخيال وتصوراته وهذه التصورات تكون غالبا بعيدة عن مشاكلة واقع الحياة ، فهى لاترمى الى تصوير هذا الواقع وتحليله ونقده ، بل ترمى الى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها فى أحداث تتداخل وتتشابك لايضاح الحقائق الفلسفية ، نفسية كانت أو أخلاقية . " (٣)

ومن المعروف أن هذه القسمة الثنائية ترد عند بعض الدارسين تحت اسمين آخرين هما : الرمز الشخصى ، والرمز العام (٤) ، ويستخدم النوع الأول الصور والأخيلة للتعبير عن مشاعر ذاتية ومجاله الواسع هو الشعر . أما النوع الثانى (العام)

---

(١) Edmund Wilson, Axcel's Castle, Charles Scribner's Sons, New York, London, 1947, p.12.

(٢) عز الدين اسماعيل ، الأدب وفنونه ، مرجع سبق ذكره ص ٣٨

(٣) محمد مندور . الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، القاهرة د . ت ص ١٢٤ ، ١٢٥

(٤) Charles Chawick, Symbolism, Methuen & Co. Ltd., London, 1973, p. 3.

فيستخدم الفنون الموضوعية مثل المسرحية والقصة ، وذلك للتعبير عن أفكار سامية لاتتصل بالواقع: " والذى تستخدم فيه الصور الحسية لاعلى أنها رموز لأفكار خاصة ومشاعر فى باطن الشاعر ، ولكن على أنها رموز لعالم واسع ، وعالم مثالى ليس العالم الحقيقى Real الا مجرد تعبير ناقص عنه .. " (١)

والرمز يختلف عن مفهوم الاشارات المتفق على معناها ودلالتها . فليس من الرمز فى شىء ، أن يكون الصليب رمزا للديانة المسيحية ، والا القلم رمزا للدولة (٢) وكذلك ليس منه رموز الصوفية المختلفة لأنها رموز محددة وقائمة على التشابه . يقول الدكتور مصطفى ناصف : " ... انما الرمز لمحة من لمحات الوجود الحقيقى يدل عند الناس ذوى الأحساس الواعى ، على شىء من المستحيل أن يترجم عنه بلغة عقلية ، دلالة تقوم على يقين باطنى مباشر . الرمز كما يقول يونج ، وسيلة ادراك بالا يستطاع التعبير عنه بغيره ، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شىء لايوجد له أى معادل لفظى ، هو بديل من شىء يصعب اويستحيل تناوله فى ذاته .. " (٣)

ويوضح بعض الدارسين الرمز بقوله: ان " الرمز ليس مجرد استبدال شىء بآخر — قارن فرق الشيطان المهزومة بالأوراق الخويفية التى انتشرت فى الجداول فى " واليبروزا " ، كما يفعل ميلتون ، على سبيل المثال — ولكنها استخدام الصور الخيالية الحسيه Concrete للتعبير عن أفكار مجرده ، وعن مشاعر . ولايزال هذا [التعريف] — مع ذلك — يترك معناها ضيقا جدا ، لأن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى شكل فنى ، كما أشار T.S. Eliot فى عن هاملت ، تكون بايجاد مالايسميه رمزا ، ولكن معادلا موضوعيا . أى ايجاد مجموعة من الاشياء ، موقف سلسلة من الاحداث ، تكون معادلة لهذه العاطفة الخاصة . " (٤)

---

(١) Ibid, p. 3.

(٢) Edmund Wilson, op.cit., p. 20.

(٣) د . مصطفى ناصف ، الصور الأدبيه ، مكتبة مصر ، القاهرة ، طبعة ١ ، ١٩٥٨ ص ١٥٣ .

(٤) Symbolism, op. cit., p. 1.

وتؤكد التصريحات السابقة أن الرمز يعبر عن عاطفة أو فكرة . وأنه أكثر تركيبا وتعقيدا من مجرد الاشارة المباشرة البسيطة . وقد ارتبط الرمز الموضوعي في الرواية والمسرح بوجه خاص ، بمعالجة أفكار خاصة ، عن مصير الانسان في الكون ، ومناقشة قضايا وجوده ، ومصيره . ونذكر — على سبيل المثال — في الأدب العالمي " الغريب " و" الطاعون " لكامي ، كما نذكر " الطريق " والشحاذ " لنجيب محفوظ في أدبنا المصري المعاصر .

وقد سبق الحديث عن وظيفة الكلمة عند الرمزيين ، وبينت دورها الجديد عندهم كما سبق أن تحدثت عن احتفالهم باختيارها ، وتركيبها مع غيرها حتى تستطيع أداء وظيفتها الجديدة . وقد كان الكتاب المصريون واعين لدور الكلمة في الرمز ، ومن ثم كانت لغتهم في أعمالهم الرمزية ، لغة منتخبة ومنقحة ، كما اهتموا بالصور والتراكيب كذلك ، تحقيقا لاهدافهم الفنية .

والرمز الناجح لايتم الكشف عنه الا بالتدريج ، لأن وظيفة الرمز أن يثير في نفس القارئ أحد المشاعر والاحاسيس بالتدريج (١) . وهناك رموز طبيعية قائمة مثل عبارة " الطريق الذي لم يتخذ " وتكون عبارة مثل " أميال أقطعها قبل أن أنام " صحيحة بالنسبة للمسافر وهذا مانفترضه ، ولكنها في لغة الرمزية الطبيعية ، أن " تنام " معناها أن " تموت " . (٢)

أما الرمز في العمل القصصي فيقول عنه R.F. Dietrich : " .. وأكثر الرموز شيوعا في الفن القصصي هو الصورة التي لاتؤدي وظيفتها كجزء هام من وصف ماقط ، ولكن كاشارة لشيء آخر أيضا ، فقد تؤدي الصورة البصرية لوردة حمراء وظيفتها كجزء من وصف لحديقة ما ، وكعلامة للجمال والعاطفة أو علامة للعاطفة ، في الوقت نفسه . ويمكن أن يستخدم الظلام على يد كاتب ما كحقيقة حرفية للظلام في قصة ما ، وفي نفس الوقت كموح بالشر والجهل ، أو بالجهل فقط . ومثل هذه

---

١) انظر مايذكر حول التعبير عن الافكار والمشاعر بطريقة ايحائية . Ibid, p. 2, 3.

٢) The Art of Fiction, op. cit., p. 190.

الايحاءات أو المعاني الرمزية تتضح عند معظم المؤلفين بتكرار الصور المرتبطة تقليديا في الحياة والأدب بأفكار محددة: اللون الأحمر يرتبط بالعاطفة ، وترتبط الحركة السريعة وغير المنتظمة بالعنف ، والحلاوة بالسعادة ، والماء والدفء بالخصوبة ، والجفاف والبرودة بالموت. ويمكن بطبيعة الحال أن ترمز الصورة الواحدة الى أكثر من شيء واحد ، مثل " بارد " مثلا يمكن أن يرمز الى الحيوية والطزاجة ، مثلما ترمز الى الموت ، والسياق يحدد المعنى الخاص أو المعاني الخاصة . ويخلق المؤلفون رموزهم الفريدة عادة ، وهي عملية يمكن التعرف عليها في قصة ماعندما نرى التكرار والربط الوثيق لصورة ملموسة معينة. فالصبة القنطرة ، مثلا في قصة تولستوى " موت ايفان ايليتش " ترتبط بصورة متكررة للنهاية بعالم منظم يواسي الانسان ، خال من مطالب الواقع ، لدرجة أنها تصبح رمزا واضحا للهرب ." (١)

وقد كانت هذه المقدمة التمهيدية ضرورية لتوضيح مفهوم الرمز ونشأته على ما تتسم به من أيجاز . وقد قصدت بها الدخول الى اسلوب يوسف ادريس في الرمز ، وهو أسلوب يستخدم الرموز بالمفاهيم التي أشرنا اليها .

وأول عمل رمزي نلتقي به عند هو قصة الطابور ويتحدث عن موضوعها الناقد السوفيتي يوري ناجيبين فيقول : " .. وتستحق القصة الأخيرة وقفة خاصة . فقد أبدع في ابراز عناد الشعب واصراره الذي تجسد في جمهور الس .." (٢)

وتبدأ القصة بالحديث عن الأسوار ، وما بينها من تشابه كما تتحدث عن يوم السور ، ثم عن جزء من سور السور بني من الأسمنت والدبش وأحكم بناؤه ، ويتنقل المؤلف من الحديث عن هذا الحائط وما حوله من أساطير الى حدث القصة ويعد هذا الجزء السابق تمهيدا يدخل منه الى الحدث والحدث ببساطة يتمثل في كسر حائط السور الذي بناه صاحب الأرض المقام عليها السور ليغرس رسوبا على روافده . ولكن الناس كانوا يكسرون حائط السور في كل مرة برغم حرص المالك على اصلاح

---

(١) Ibid, p. 142.

(٢) يوري ناجيبين ، يوسف ادريس ، مجلة الكاتب العدد ٨٤ فبراير ١٩٦٥ ص ١٣٥ ، ١٣٦ ، وانظر أيضا حسين مروة ، دراسات نقدية في ضوء المذهب الواقعي ، بيروت ، طبعة ١ ، مكتبة المعارف ، ١٩٦٥ ص ١١٦ ، ١١٧ ، وانظر حديثه عن رمزية هذه القصة ص ١١٤ .

الحديدة المكسورة ، وبالرغم من وجود الخفراء ، بل ان الرواد كان يدخلون السور من غير الطريق المشروع ، حتى بعد أن أصبح السور ملكا للدولة . وهذا يشير الى حتمية انتصار الجماهير التي يرمز الطابور اليها في سعيها نحو تحقيق الخير والرفاهية لنفسها في عراعها المرير مع رأس المال الذي يمثله صاحب الأرض التي أقيم السور فوقها ، ويشكك المؤلف ، في مشروعية امتلاكه لتلك الأرض ، كما يشكك في انتمائه لتراب الوطن فيقول : " وكانت تلك الارض جزءا من الأملاك الواسعة التي آلت لأحد أعيان الجهة الذي ينحدر من سلالة من ترك أو مماليك ، الله وحده يعلم ، "(١) . فهو أجنبي يتحكم في أبناء الوطن ، آلت اليه الأرض بالوراثة ، ويحيط الشك في نسبه ، فهو ليس مصريا ، وتظهر نغمة الشك هذه في أكثر من موقف ، كقول المؤلف : " والظاهر أنه كان واقفا في شرفته ذات يوم فرأى طابورا لم يكن يصرف كيف يبدأ ولكنه رآه ينتهي في السوق من خلال السور . "(٢) أو قوله : "(٣) .. ويبدو أن الرجل كان راكبا فرسه يتنزه ذات يوم فوجد المشاية واصلة الى السور" وتصور نغمة الشك هذه عدم حاجة الثري الى تلك القطعة من الأرض البور التي لم يفكر في الانتفاع بها الا بعد أن حولها الناس الى سوق ، مما يؤكد انتهازيته .

وليس بالقصة شخصية متميزة ، أو يحتفل المؤلف برسمها . فالمالك شخصية نمطية ، لا توصف جسديا الا بالقدر الذي يسمح بتصور غضبه ورضاه ، ويشبهه في ذلك الخفراء الثلاثة ، وغيرهم ، ولذلك أصبح التجريد والرمز ممكنين فالطابور ، رمز للجماهير الكادحة ، ودخولها الى السوق من السور ويشير الى حتمية انتصار الجماهير ، كما يصبح السور وقطعة الأرض رمزين للصراع الحتمي بين رأس المال ، والطبقة الكادحة . وهو صراع ينتهي حتما بانتصارها . ويقوم ذلك الصراع على جانبين : غربي وشرقي . أما الجانب الغربي فيمثل الرضا بالأمر الواقع والرضوخ له . ومن ثم يدخل أفراده من باب السور الرئيسي . أما أهل القرى الشرقية ويمثلون الجانب الشرقي : " فالمسألة بالنسبة اليهم كانت أصعب ، فالمشايات التي تنحدر من قراهم كانت تلتقي

---

١) يوسف ادريس ، جمهورية فرحات ، مصدر سبق ذكره ص ٢٩
٢) المصدر نفسه ص ٣٠
٣) المصدر نفسه ص ٣٢

هند الساقية القديمة في مشاية واحدة وكان عليهم لكي يدخلوا من الباب أن يلفوا حول السور كله، وفي هذا تعب ومشقة ودوشة لا لزوم لها ." (١) . وأهل القرى الشرقية — ربما كانوا — وهذا محتمل جدا — رمزا لليسار ، الذي يفضل الكفاح وسيلة لاستخلاص حقوقه ، ولا يميل الى اللف والدوران ، ولا يقبل الأمر الواقع.

وقد نجح الكاتب في المزاوجة بين المادي والمجرد في هذه القصة ، مما جعل التجريد مقبولا ، ومكنه من تأدية وظيفته دون تعمية أو غموض. ان فن القصة يجب : " ... أن يكون وسطا بين العام والخاص ، وأن يكون اكتمال أبعاد القصة رهنا بامتزاج هذين الجانبين امتزاجا سليما ، فيجب أن تشتمل القصة على العام والخاص ، على ماهو مجرد وماهو مادي . وذلك في تناسب وتوازن طبيعي وثيق . وقد يضطر البعض الى القول بأن الرواية الرمزية ليست الطريق الأوحد للوصول الى هذه الأغراض ولكن من الواضح كذلك أن طبيعة الرمز نفسه تجعله من أبرز الوسائل وأنسبها للوصول الى هذه الأهداف . ان الرواية الرمزية الناجحة هي التي تجمع بين المادي والمجرد في علاقة عضوية حتمية بحيث لا يمكن أن ينفصلا . وفي نفس الوقت يكونان على درجة التمايز مثل الزهرة وأريجها ، أو المذكرة وشرحها . وبهذا تحقق الرواية الرمزية التوافق بين العام والخاص كما يريده هيجل ، وكما وصفه كامي بأنه أهم مايحققه الفن ." (٢)

وقد نجح يوسف ادريس في تجسيد أفكاره ، الى حد بعيد ، في هذا العمل . ومن المعروف أن النقاد يرفضون أن يقدم الروائي أفكارا مجردة ، ويطالبونه بأن يجسد تلك الأفكار ، ومن ثم يفرقون بين الروائي والكاتب التجريدي . (٣) ومن هذا المنطلق تثنى " مريام اللوت " على رواية " الطاعون " لكامي لأنه جسد أفكاره من خلال تجربة ومعاناة المخلوقات البشرية العادية . (٤)

---

١) يوسف ادريس ، جمهورية فرحات ، مرجع سبق ذكره ص ٣٠

٢) جون كروكشانك ، ألبير كامي وأدب التمرد ، ترجمة جلال المشري ، بيروت ، الوطن العربي د . ت ، ص ٢١٢

٣) Miriam Allott, Novelists on the Novel, op. cit., p. 207.

٤) Ibid, p. 208.

وتتكرر فى قصة " الطابور " نغمة واحدة تمسك ببناء القصة ، وتوحد بين أجزائها ، وتتمثل تلك النغمة فى الدخول الى السوق عنوة ، بكسر حديد فى السور ، فكل مرة يكسر فيها السور ، يتخذ المالك اجراء جديدا للحيولة دون تكرار ذلك ولكن ذلك الاجراء لايحول دون كسر السور ، ودخول الطابور الى السوق ، ويتكرر هذا الأمر حتى نصل الى نهاية القصة ، والتى يشير فيها المؤلف ، الى أن الطابور لايزال يدخل الى أرض السور بنفس الأسلوب .

وتشبه تلك النغمة التى تتكرر فى هذه القصة ، نغمة تتكرر فى قصة أخرى وهى " سورة البقرة " ، وتكون تلك النغمة سؤال رجل قادم من السوق وقد اشترى بقرة ، وعن ثمن هذه البقرة . وقد كان السؤال يؤدى الى موقف ، أو الى حدث يكون له وقعه على السائل والمسئول معا . الى أن تنتهى القصة . ويلاحظ أن الحدث فى مثل هاتين القصتين يلعب دورا هاما .

والعمل الرمزى الثانى هو قصة " الجرح " مجموعة قاع المدينة ١٩٥٨ ، والتى نشرها المؤلف فى صحيفة الجمهورية ، العدد ١١٣٠ سنة ١٩٥٧ ، والرمز فى هذه القصة جزئى . والجرح الذى تتخذه القصة عنوانا لها ، ليس هو " الجرح " الذى أصيب به حلمى أحد شخصياتها عندما اصطدم رأسه بصارى المركب . ولكنه جرح معنوى يمثل احتلال بورسعيد عام ١٩٥٦ . يقول المؤلف " وواحدا وراء الآخر رحنا نخوض فى الماء وقد انتظمنا صفا متباعد الوحدات ، وكأننا أصابع عملاق كبير تتحرك فى اتجاه الشاطئ . وكل مايهمنا أن ننتزع أرجلنا من الماء والطين . وندفعها لتغرق الماء والطين ، والبحيرة تشخشخ حولنا ، والنور ينقلق ويستفيث والماء يتغير لونه وترتسم على سطحه الدوائر ، والجو يزخر بشمشمة ماقبل الشروق ، والنجوم قد اختفت من السماء وبين البحيرة ، ولم يعد هناك سوى نجمة الفجر ، وقوى ظاهرة وراء الستار تجذبنا الى الجرح الكبير وتمشينا . (١) "

وقد ألح الكاتب على تصوير جرح حلمى الذى سبقت الاشارة اليه : " والجرح

---

١) يوسف ادريس . قاع المدينة . القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر د . ت . ص ٢١٤ .

هنا يكتسب أهمية رمزية لأنه يكشف عن الجانب الضعيف في حلمي ، عن جبنه . "(١)
ويتضح جبن حلمي هذا ، من قول الكاتب ، مصورا موقفه من الهبوط من المركب والاتجاه صوب شاطئ بور سعيد : " ورغم كل ماكان يدور في رؤوسنا من خواطر واحتمالات ، فنحن لم ندر لماذا اسقطناها كلها فجأة ، وركزنا انتباهنا ، وكأننا أطفال سذج ، على يد حلمي التي كانت وقد عادت تحس مكان الجرح بطريقة تلقائية غريزيه لاتمت الى عقل أو منطق .

وخبط الريس بكفه على خشب الصاري وقال :
— عيه ياسيادنا .
وقال حلمي : أحسن طريقة نستنى لما يطلع النهار . "(٢)

والقصة — في أغلب الظن — طائر يمثل رمزا آخر ، وهو طائر النورس ، وربما يرمز للانقضاض ، الذي يريد الشبان الثلاثة أن يقوموا به على العدو في بور سعيد . يقول عن المؤلف : " وطيور النورس تنقض على سطح الماء ثم تصود وترتفع وفي منقارها سمكة ، وتكاكي وتتقاتل ، والصوت الذي تحدثه هو الوحيد الذي يسمع "(٣) والضباب أيضا — وهو يغلف الجو — يمثل رمزا لعدم وضوح رؤية الشبان الثلاثة " وتكاتفنا لنتساند ونتأمل الضمامة الرمادية البعيدة ذات الأضواء .. كانت رهيبة كئيبة ، كناموسية غامقة مسدلة على مجروح . مستحيل أن تكون ناموسية مسدلة على مجروح . لابد هناك أناس ، مسرعون ، لايمكن أن يكونوا قد ماتوا كلهم أبدا . "(٤)

ودائما يرتبط ذكر الفجر بتلك الضمامة ، وهي وان كانت رمادية في النص السابق ، فانها تتصف بالكثافة في النص التالي : " وهناك عند نهاية الأفق ، وفي ضوء الفجر المشبع بالبرودة ، كانت توجد غمامة كثيفة داكنة فيها أضواء قليلة صفراء مطموسة تكاد تذبل .."(٥) . وقد يكون الفجر نفسه رمزا لتحرر مصر من الاحتلال في سنة ١٩٥٦ .

---

١) رشاد رشدي . مقالات في النقد الادبي ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٢ ص ١٨٧
٢) يوسف ادريس ، قاع المدينه ، مرجع سبق ذكره ص ٢١٣
٣) المصدر السابق ص ٢١٢ (٤) المصدر السابق ص ٢١١
٥) المصدر السابق ص ٢١٠

ومما يؤكد أن الغمام هنا رمز قول الكاتب : " انفعالات تفور وتنسكب ، والرمادية تختفي لتأخذ مكانها سمرة . أرض سماء أوسع من السماء .. والغمام ينقشع في أذهاننا ويبدو وجه الشمس . أجمل شمس ... (١) " فالطبيعة كلها هنا رموز ، وليس الغمام وحده .

وموضوع القصة ، هو التعبير : " عن المخاوف المتناقضة التي تنتاب الانسان عندما يسير أغواره اتجاه لحظة حاسمة في حياته ... وهو لا يعرف بعد مصدقه ، هل هو شجاع أو جبان ، جمجاع أم جرئ ، وهذه اللحظة الحاسمة التي نخشاها بعيدا هي الخيط الرفيع الذي يفصل بين الجبن والشجاعة . " (٢)

ويمثل حدث القصة رحلة الشبان الثلاثة عبر بحيرة المنزلة الى بور سعيد . من خلال ذلك الحدث ، ومن خلال سلوك الشخصيات ندرك هدف الرحلة ، كما نقف على طبيعة الشخصيات . فالتقابل بين سلوك المجوز ، وسلوك حلمي يعطيه بعض من احساس القارئ بالتجربة . فالمجوز مثل حلمي ، تتعجل الوصول الى المدينة ، ولكنها تخالفه في أنها واضحة الهدف ، مصممة على تنفيذه ، غير هايبة بالأخطار . وهي قلقة ، ولكنها صامته ، وهو قلق مثلها ولكنه كثير الكلام . يتمثل الاختلاف الجذري بينهما في موقف كل منهما من مسألة العبور الى المدينة ، فهي لا تتردد لحظة واحدة في القاء بنفسها في الماء مهمة صوب شاطئ المدينة ، أما حلمي فيتردد ويجبن : " وقال حلمي : — أهم شيء ان احنا ماننغمسش .. قليل من المقل . وطرطش الماء مرة أخرى وهبط واحد تاني ، وقال حلمي بحسبيه : هو أنا بكلم مجانين ، ماتفهموا انا بقول أيه .. وهبط الثالث .. (٣) وضرب حلمي الهواء بيده وقال : — هي شطارة يعني .. طب هه .. ثم هبط .. "

ويمتد التقابل الى أكثر من شخص في القصة ، فالريس : " هادئ والأم تستعجل ساعة الوصول ، وهدوء الريس وتصميم الام يبرز اضطراب الشبان كما يبرز اللون

---

١) المصدر السابق ص ٢١١
٢) رشاد رشدي ، مقالات في النقد الأدبي ، مرجع سبق ذكره ص ١٨٦
٣) يوسف ادريس . قاع المدينة ، مرجع سبق ذكره ص ٢١٣ ، ٢١٤ .

الأبيض اللون الأسود . " (١)

ومع أن القصة متماسكة البناء ، فاننا نلاحظ تزيدا في وصف المكان والناس في "المطرية" ، وبخاصة ، حديث الكاتب عن حياة سكانها ، تلك الحياة التي تقوم على الصيد ، ويلعب الحظ دوره في تشكيل هذه الحياة ، وغير ذلك من الأفكار الأخرى . (٢) وبخاصة وأنه تدم البيئة المكانية تقديما كافيا . ويبدو لي أنه استرسل في ذلك ، بهدف بيان مظاهر الفقر والقذارة التي يعيش في ظلها صيادو "المطرية" ، الذين يمثلون فئة الكادحين التي يتعاطف المؤلف معها .

ويروي الكاتب القصة بضمير المتكلم ، ولكن شخصية الراوي تظل في الظل ، فهو يقص فحسب ، وينتقل من شخصية الى أخرى ، ويتحدث عن المكان والبيئة ، دون أن يكون له دور بارز في القصة ، باعتباره أحد الشبان الثلاثة ، وذلك لحرص المؤلف على موضوعية الرؤية في قصته .

والحدث في هذه القصة ليس حدثا بالمعنى المألوف ، انه مجرد تصوير لحركة ثلاثة أو أربعة أفراد في تقارب في بحيرة المنزلة ، متجهين الى بور سعيد . وليس الحدث في ذاته هاما ، أما الحوار فيكون بالغ الأهمية ، كما يكون تصوير الجو المحيط بالشخصيات ، مهما أيضا ، لأن المؤلف يحمله دلالات رمزية ، كما رأينا . وفي مجموعة النداهة ثلاث قصص رمزية الأولى ، وهي "النداهة" ، رمزها جزئي والنداهة ، هي المدينة ، باعتبارها تمثل الحضارة ، التي دفعت "فتحيه" الى المدينة دفعا . وهي مأخوذة من القصص الشعبي المصري .

ويتمثل حدث القصة في محاولة شاب يسكن في الدور الأول من العمارة التي يعمل بها زوج فتحيه ، التي قدمت الى المدينة بقيمها الريفية ، أن يغويها ، ويتحقق له ما أراد ، بعد جهد ومثابرة من جانبه ، ومراوغة وهروب من جانبها ، وهو لا يحقق ذلك برضاها ، ولكنه يقتحم عليها غرفتها ، ويأخذ في مضاجعتها عنوة . واذا بالزوج يفاجئهما ، فيفر الشاب ، بينما تبقى "فتحيه" راقدة لا تبرح

---

(١) رشاد رشدي . مقالات في النقد الأدبي . مرجع سبق ذكره ص ١٨٧ ، ١٨٨ .
(٢) يوسف ادريس . قاع المدينة ، مرجع سبق ذكره ص ١٩٥ ، ١٩٦

مكانها في انتظار حلول انتقام الزوج منها . ولكن الزوج ، لا ينتقم ، وانما يقرر مغادرة المدينة . وفي أثناء رحلة الصودة الحزينة ، تفر الزوجة تاركة زوجها وأولادها يعودون الى القرية بينما تبقى هي في المدينة .

ولا يبدأ الكاتب الحدث من بدايته ، ولكنه يبدأ من نقطة حاسمة ، وهي مفاجأة الزوج لزوجته ، أثناء مضاجعة الشاب لها . ثم يعود الى بداية الحدث الحقيقية وهي مطاردة الشاب للمرأة ، وتجنبها له ، وازدياد رغبته فيها بسبب اعراضها عنه ، ثم ظفره بها عنوة ، ثم يستكمل الحدث الى تأثر الزوجة عائدة الى المدينة وحدها .

وقد مهد الكاتب لسقوط المرأة تمهيدا طيبا ، حتى تهيأت للسقوط وسقطت بالفعل . فدائما وأبدا كان هناك هاتف داخلي يهمس لها بأنها لا محالة ستسقط ان لم يكن مع هذا الشاب ، الذي يطاردها ، فسيكون سقوطها مع أي شاب آخر . يقول الكاتب مصورا ذلك : " فالمصيبة الكبرى أن هذا الذي كان ودار ليس غريبا عليها .. فلقد شاهدته بعيني رأسها .. كله .. يحدث ، طوال الأعوام الخمسة الماضية ، يهتف بها ، ونفس هذا المشهد الذي دار ، بنفس تفاصيله الدقيقة ، صحيح لم يكن نفس الأفندي .. لكنه أفندي ، وينطلون مخلوع ورتدة .. والباب يدفع ويدخل " حامد " .. كله بالضبط رأته وكانت متأكدة تماما أنه سيحدث .. ولهذا هي تميز هذا كله كما تميز الحادث المعاد .. وكأنه جرى قبل هذا مرة ، بل ربما جرى مرات ، لم يحدث شيء واحد غريب عنها أو عما كان في رأسها ، وما رأته لسنين . "(١)

وتتكرر اشارة الكاتب الى توقع " نتحيه " لما حدث لها مع الأفندي ، وكأنه كان أمرا مقضيا (٢) . وربما كان هذا الاحساس من العوامل التي هيأتها للسقوط ، اذا وضعنا في اعتبارنا عوامل أخرى مثل اتساع خبرتها بالحياة في المدينة ، مما جعلها تعي وتدرك الجوانب المخجلة من حياة سكانها ، وخاصة العلاقات الجنسية

---

١) يوسف الدريس . النداهة ، روايات الهلال ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٤ ، وانظر ص ١٥ من المصدر نفسه حيث نجد نصا آخر يؤدي هذا المعنى نفسه ، وان كان أوجز منه بكثير .

٢) المصدر السابق ص ١٣ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٨ .

المحرمة بين الرجال والنساء ، وفي العمارة التي كانت تسكنها بالذات . وكان لتضاؤل مكانة زوجها أثره في سقوطها ، فقد كانت تظنه لا يقل أهمية عن خفير القرية التي رفضت الاقتران به ، وفضلته عليه ، لا لمزاياه الخاصة التي جذبتها اليه ، ولكن لأنه يسكن المدينة ، رمز الحضارة المدنية والحياة المرفهة الرغدة في نظرها . ولهذا تزوجته رغم أنه كان يكبرها ، ورغم أنه كان أقل وسامة من الخفير النظامي في تربيتهم ، والذي أبت أن تتزوجه . ويصور الكاتب ذلك بقوله : " انها تصورته شيئا كخفير نظامي للبوابة عليه حراستها في الليل .. له نفس احترام وهيبة الخفير ذي البندقية في بلدهم .. هاهي تراه شيخا أقرب ما يكون الى الخدام ، ينحني لهذا ، ويسرع في تلبية طلبات الست " أم فلان " ويشخط فيه صاحب البيت ويؤنبه ويشتمه بألفاظ غريبة لها ألفاظ الشتيمة في مصر ، ألفاظ لم تعرف لها " فتحيه " مطلقا معنى مثل يا " أحمى " ، انت " مياس " ... "(١) . فاذا أضفنا الى العوامل السابقة ، احساسها بأن زوجها لا يحقق لها الرغد الذي هجرت القرية تشدده . وذلك باصراره على ألا تعمل عند أحد من سكان العمارة التي يعمل بوابا لها ، وذلك رغبة منه في أن يعيش في المدينة بقيم القرية التي نشأ عليها وآمن بها ، بينما كانت ترى في عملها في العمارة فرصة تظفر فيها بثوب جديد أو أكلة شهية . وهكذا لم يرق لها مسلكه هذا .

لقد هيأتها كل تلك العوامل المجتمعة والمتشابكة للسقوط . ولكنها لم تسقط بارادتها أو برغبتها ، حظ تاويت الاقدار ، الا أنها كانت تقاومه مقاومة سطحية بل وسلبية ، ان صح هذا التعبير ، بينما كان لاوعيها يرغب في السقوط ولا ينكره . ولعل هذا ما جعل المؤلف يلح على أنها كانت تتنبأ بموقف السقوط بكل تفاصيله وأنها رأته رأى العين أكثر من مرة . ومن هنا لم تفاجأ بما وقع ولم تستوعبها الدهشة لجدوته . ويتمادى الكاتب في توضيح هذه الفكرة حتى يجعلها تتساءل عما اذا كانت رغم سقوطها شيخه تتنبأ بالمستقبل وينكشف عنها الحجاب .

---

١) يوسف ادريس . الذباحة . مرجع سبق ذكره . ص ١٩

ورغم مقاومتها لمشاعر السقوط ، ورغبتها في تجنب الأفندي ، ومحاولتها اهماله اهمالا تاما ، كما ذكرنا ، فان هذا الاهمال هو دليل الاهتمام بالشاب من جانبها ، فهي ترغب دون وعي منها فيه باعتباره يمثل في نظرها الحضارة والمدنية التي فرت اليها من حياة الريف الخشنة القاسية . ويمثل أيضا الحياة الرغدة التي تطمح اليها ، والتي لم يحققها لها زوجها الذي اتخذته مطية لتحقيق مطامحها ، وهو الوصول الى المدينة والحياة بها . بل والاهم من هذا أن الأفندي يمثل الطبقة الأعلى التي تريد — ربما دون وعي أيضا — أن تصعد اليها . واذا كان سقوطها قد تجسد لها قبل أن تقترفه ، فقد سقطت منذ رضيت بالحياة في المدينة . ولذا لم يكن سقوطها مع الأفندي يمثل سقطتها الأولى ، وانما كان حدثا معادا تراه رأى العين بكل دقائقه وتفاصيله .

والشاب الذي تسقط معه ليس شابا عاديا ، ولكنه شاب متمرس خبير بأدواء الطبيب ، انه ذئب كما يقول المؤلف . هو من النوع الذي لا يزيده صدود المرأة واعراضها الا امعانا في الطلب ، ودأبا عليه . ورغم أنه كان على قدر كبير من الوسامة الا أن المرأة لا تكتشف تلك الوسامة الا في أثناء اتصاله الجنسي بها . وعندما بدأت تسري في جسدها رعدة اللذة والمتعة . ولا يسمي المؤلف الشاب ، وانما يكتفي بأنه أفندي ، لا يهمه اسمه ، ولا تجدي معرفة هويته .

وقد كانت فتحية جميلة أيضا ، وقد كان احساسها بالجمال هو الذي دفعها الى هجر القرية ، ولكنها ليست بارعة الجمال ، بل ويتسم هذا الجمال ببعض الشذوذ أو الغرابة . يقول المؤلف موضحا غرابتها : " وصحيح أن فتحية الحلوة في قريتهم ، بدت غريبة في القاهرة .. وبدت لسكان الصمارة كعروس من مسرح العرائس .. فقد كانت بيضاء طويلة هذا حقيقي ، وملامحها جميلة في حد ذاتها ، عيناها جميلتان ، وأنفها صغير جميل لا يمكن أن يكون أنف فلاحة ، وفمها دقيق بالضبط كما تحب سليمان ، ولكن المشكلة أن ملامحها تلك تبدو غير مناسبة مطلقا لقامتها ولحجمها ، وكأنها وجه ورأس طفلة صغيرة قد ركبت لامرأة .. أو كأن الرأس قد صغر بطريقة ما ووضع فوق جسد [عارى] هكذا .. (١)" . ولست أجد مبررا واحدا معقولا لوضع

(١) المصدر نفسه ص ١٧

المرأة على هذه الصورة ، اذ ما الضرر في أن تكون جميلة حقا ، أو حتى في أن تكون امرأة عادية .

واذا كان " حامد " قد استطاع التكيف مع المدينة ، فتغير حاله : " ... راق مزاجه ، وانقلب من " الكلب الكشر " الذي يحوي اول النهار يصيح ، الى انسان من ضاحك .. كالنحلة ، ماهد عابد ، واقف تاعد ، يحيي ويوصل ويلبي الطلبات .. " (١) فقد تقوقعت فوزية على نفسها ، أو الأمر ، واعترتها الدهشة لضخامة المدينة ولكنها ما لبثت أن تكيفت مع الواقع الجديد ، واتسع نطاق حركتها ، وبدأت تعي ما يدور حولها ، الا أن مطاردة الشاب لها ، أعادتها الى تقوقعها السابق .

ويفسر المؤلف مقصده من تأليف " الذاعة " فيقول بامضاء : انه اكتشف أنه يريد أن يقول : اننا دائما نعيش في عصرنا بقيم عصر سابق ، وهذا يمثل أحد مشاكلنا الأساسية في مجتمع شبه صناعي ، والحياة في مجتمع شبه صناعي كهذا تحدث تصادما بين القيم القديمة للمجتمع الزراعي ، والقيم الجديدة لهذا المجتمع . ولكي يعيش المرء بروح العصر يفقد جزءا كبيرا من براءته الأولى ، حتى يعيش حياته الحاضرة . فلا يصح أن أعيش بمقاييس جدي وأبي لأن هناك تغيرا حقيقيا يحدث في مصر ، وتغيرا خطيرا . و" الذاعة " هي المدينة التي يفقد فيها المرء عذريته التي تتمثل في براءته . (٢)

---

١) المصدر نفسه ص ١٧

٢) نص كلام يوسف ادريس تقريبا مع صياغة فضيحه ، وهذا النص مأخوذ من أقواله من برنامج " أوتوجراف " ١٩٧٦م .

اتساع الرمز واستغلاقه

يتوقف يوسف ادريس عن الرمز في ثلاث مجموعات بالاضافة الى مجموعته الأولى "أرخص ليالي" ١٩٥٤، وهذه المجموعات الثلاث هي: "قاع المدينة" ١٩٥٨، و"حادثة شرف" ١٩٥٩، و"آخر الدنيا" ١٩٦١، ونستثني قصة واحدة هي قصة "الجرح" مجموعة قاع المدينة. ثم ينتقل الكاتب الى مرحلة جديدة يكثر فيها من الرمز في مجموعة "لغة الآي آي" ١٩٦٥، ثلاث قصص هي: "قصة ذي الصوت النحيل"، و"الأورطي"، و"اللعبة". وفي مجموعة "التدامن" ١٩٦٩ ثلاث قصص أخر هي "التدامن"، و"المرتبة المقمرة"، و"النقطة". ويلقانا في مجموعة "بيت من لحم" ١٩٧١، آخر مجموعاته، ست قصص هي "العصفور والسلك"، و"الخدعة"، و"الرحلة"، و"حمال الكراسي"، و"هي".

ونستطيع أن نستشف معنى الرمز بسهولة في ثلاث قصص فقط من بين الاثنتي عشرة قصة رمزية في المجموعات القصصية الثلاث المشار اليها، وهي حسب ترتيبها التاريخي "التدامن"، وهي قصة رمزها جزئي، و"النقطة"، و"حمال الكراسي". أما التسع الأخر، فلا يستطاع القطع بموضوع القصة لأن مقصد المؤلف غير واضح، وذلك لغياب المفتاح الذي يمكن أن يكشف له رمزيا المغلق. ويرجع استغلاق الرمز في رأيي، الى أسباب ربما تكون خاصة بظروف البلاد السياسية، والاجتماعية، وقد يكون سبب ذلك فنيا أو ناجما عن اتصال ثقافي بنماذج غريبة حديثة. وان كانت هذه الأسباب في رأيي تفسر الغموض، فانها لا تلغي مسئولية المؤلف، عندما يعجز عن القدرة على التوصيل. وقد عاتبه الدكتور احمد هيكل على غموض بعض أعماله عتابا رقيقا بقوله: "... ليتك يا صديقي تترك الأحاجي والألغاز في كل أعمالك، مهما كان ذلك بسبب التقية أو البحث عن شكل جديد. فأنت ترتفع جدا حين تكتفي بالرمز القريب، أو الايحاء اللطيف، وتترك لقارئك متعة الكشف بعد اعمال الذهن.. أما حين تتجاوز ذلك الى الالغاز والتعمية فانك تبتعد عن قارئك كثيرا وتكاد تنفصل". وفرق بين الارتفاع والانفصال،

وأنت سيد العارفين . " (١)

ولكن بعض النقاد يقسون على الأدباء بخصوص مشكلة التوصيل ، فيقول أحدهم : " ... ان مركز تدليلنا ولبه وجوهره هو القدرة على التوصيل ، وليس الوضوح بكل شيء ، ولكنه الفضيلة التي ان عدمت لم تبق بعدها فضيلة . وسيما الدجال أنه لا يحاول أن يكون واضحا ، لا أنه يفشل في ذلك أحيانا . " (٢)

ويعتبر الدكتور شكري عياد على ظاهرة الغموض التي ظهرت في أدبنا بعد عام ١٩٦٧ ، واصفا هذه الأعمال بأنها : " .. تبدو للقارئ أشبه بلغز يطلب الحل . وعندما يعرض القارئ حلا يعود فيسأل نفسه : اذا كان هذا هو المعنى المقصود ، أفما كان الأولى أن يقدم بأيسر من هذا الأسلوب ؟ ان هذا اللون من الأدب يبدو في كثير من الأحيان ، وكأن الغرض منه هو الهروب من الدلالة ، الهروب من الالتزام بفكرة ، لا اعطاء دلالة يتعذر توصيلها بغير هذا الأسلوب " (٣)

وقد يكون يوسف ادريس قد لجأ الى ضرب من الغموض الرمزي ، بسبب موقفه الساخط على نظام عبد الناصر فيما يبدو ، وقد يكون هذا أكسبه لونا من التشاؤم ، جعله يتصور أن الانسان مقدور عليه أن يفقد حريته وقد يوضح هذا الرأي قصة " قصة ذي الصوت النحيل " ، وهي قصة رمزية يصعب تحديد موضوعها بيقين كامل ، ومع ذلك ، فهي تصور سخط الكاتب على الحاكم . كما توضح ذلك بعض الفقرات التي تدس ببراعة وقصد في سياق القصة الناضر . ومن تلك الفقرات قول الراوي : " ... دول ولا كان البلد بلدهم لوحدهم .. أصلنا اتاكلنا أوقات واحنا خلاص بننتهي ، وكل يوم عامل زي مايكون يقطع مننا كل يوم حتة ، لما جايين اليوم اللي مايفضلش فينا حاجة ويسلطهم علينا وكل يوم تأميم ... " (٤) ، وقول

---

١) د . احمد هيكل ، التسيح القصصي عند يوسف ادريس ، الهلال ، سبتمبر ١٩٧٢ ، ص ١١٣

٢) تشارلس مورجان الكاتب وعالمه ، مرجع سبق ذكره ص ٦٣

٣) شكري محمد عياد ، الأدب في عالم متغير ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ص ١٤٨ وانظر ايضا د . عبد المحمود عبد الله ، القصة في الأدب الانجليزي ، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦ ص ١٨٠ ، ١٨١

٤) يوسف ادريس ، لغة الآي آي ، المؤلفات الكاملة ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٧١ ص ٢٢٧ ، ٢٢٨

أيضا : " ... انما دلوقتى مصر ماتساويش عندى حاجة أبدا .. سوقوها اللصوص أما نسيبهم أيه .. اللصوص . نهب . سلب .. تشولة . دافيه أسرار كثير بس مش قادر أقول كل حاجة . (١) " وقوله ، : " ... وانت عارف بقى .. أطلع ألاقيهم مراقبينى .. أدخل ، عنيهم ورايا . (٢) " وقوله : " .. تمزل ليه .. ونهزم نفسنا بايدنا ليه .. مش كفاية هو علينا .. هو فاكر نفسه كل حاجة .. هو فاكر ان أى حاجة هو عايز يعملها يقدر يعملها ، هو فاكر ان الناس رفيعة عيش بيفضل يقطعة بالسكين حتة حتة لغاية مايخلص عليه ، هو عايز يعمل منا بنى آدمين زى الحيوانات من غير ارادة ، ممكن يسوقها زى ماهو عايز .. (٣) " ، وقوله : " .. تفتكر كل شى ، انتهى .. تفتكر انتهى كل شى ... صحيح كل شى ، أصبح لاشى .. تصدق انت دى .. هو احنا عقب سيجارة نتشرب وتتفص ونصبح لاشى ، ازاى الناس حوالية ساكتة وكأن مافيش حاجة حصلت .. ازاى بياكلوا ويشربوا وعم بيولين .. (٤) " وسوف تجده يندهش كثيرا لقبول الناس لما يعيشون فيه من ظروف سيئة . وتؤكد سخطه على نظام الحكم مسرحيته الفرافير ١٩٦٤ ، بأسلوبها الواقعى لا الرمزى وتؤكده قصة " الاحرار " ، وهى قصة قصيرة واقعيه أيضا . ومما يجعل الفرافير شاهدا على مانقول قول الدكتوره نادية رؤوف فرج : " وعندما نشير الفرافير فى سنة ١٩٦٤ كان ادريس فى نزاع من المحصيله المخيبة للآمال التى تمخضت عنها الأيدولوجيات الاشتراكية الجارية ، واستغرق من جديد فى البحث المستميت عن اجابات جديدة لتساؤلاته ومشكلات مجتمعه . " (٥)

وقد سخر ادريس على حد قولها — من نتيجة التطبيقات الاشتراكية ، وذلك لاخفاق تلك التطبيقات ، وقد جاءت سخريته فى الفصل الأول من " الفرافير " : " ... فترى فرفورا يهزأ بالرأسمالية الوطنية ، ويسعى العاملين فى قطاع التصدير والاستيراد " لصيحة كبار " ويسعى العاملين فى الجمعيات التعاونية لصوص

---

١ ، (٢) المصدر السابق ص ٢٢٨
٣) المصدر نفسه ص ٢٢٩
٤) المصدر نفسه ص ٢٣١
٥) د . ناديه رؤوف فرج ، يوسف ادريس والمسرح المصرى الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٦ ص ١٤٠ .

متربصين "[١] . " وادريس في المخططين ينتقد بمرارة التطبيقات الاشتراكية في عهد عبد الناصر ، وقد عبر عن رأيه بصراحة ، فصودرت المسرحية ، ولما واصل الاعراب عن رأيه زج به في السجن "[٢] . وقد يفسر هذا ، اكثاره من الرمز المستغلق في تلك المرحلة الزمنية ، خوفا من السلطة ، وهو مايقصده الدكتور احمد هيكل بالتقية "[٣]

وقد يكون ذلك التصور ، مرتبطا برغبة ادريس في التعبير عن قضايا انسانية عامة ، عن طريق التجريد . وقد أخذ هذا الميل يظهر في الرواية المصرية ، وفي القصة القصيرة على السواء محاكاة لتيارات أجنبية مماثلة . ولعل هذا مايقصده الدكتور احمد هيكل بقوله موجها النصح اليه : "... ليتك ياصديقي تقترب — كما كنت قديما — من الواقع المصري ، ولا تبتعد عنا جريا وراء الواقع الانساني من خلال مادة مصرية فحسب[٤] " . وفي رأيي أنه كان يقلد في بعض قصصه اتجاه أدب اللامعقول ، أو المسرح الملحمي . وسوف أوضح ذلك بما فيه الكفاية .

وعلى أية حال ، تؤكد النصوص التي أوردناها من قصة " قصة ذي الصوت النحيل " أن الكاتب كان يتخذ موقفا جديدا من نظام الحكم ، ففي هذه القصة نجد شخصا يشار اليه بضمير الغائب ، أرجح أنه هو عبد الناصر نفسه ، فالراوي يحس بقبضته القوية التي تجعل الناس يحسون بأنهم منعدمو الوجود وفاقدو الارادة . والراوي يحزن لأن الناس لا يلقون مايجري في وطنهم بما هو أهل له من اهتمام ، فيمارسون حياتهم المألوفة من مطعم ومشرب وعمل دون أن يلتفتوا لما يجري ، وكأنه يجري في كوكب آخر . في حين أنه — أي الراوي يحس بانعدام كل قيمة لكل شيء ، فقد فقدت الأشياء كيانها فأصبحت لا شيء ، وهو يكافح هذا الوضع وحده ، ولا يريد أن يسلم بالأمر الواقع كالآخرين . ويوضح ذكر الملكة فريدة والقول بأنها لا علاقة لها بما يجري ، قصد المؤلف الى أن مايجري بمصر لا صلة له بالعهد الماضي ، أي ما قبل ثورة ٢٣ يوليو ، كما أنه لا صلة له بالحرية التي ينادي بها نظام الحكم . وقد يؤكد

---

١) المرجع السابق ص ١٤
٢) المرجع نفسه ص ١٦٣
٣) احمد هيكل ، مجلة الهلال ، مرجع سبق ذكره ، ص ١١٣
٤) المرجع السابق ص ١١٣

ما نزعمه اشارة الراوى الى اللصوص ، والتأميم ، والمراقبة ، والعيون الغريبة التى تراقب ، وعلى أية حال فليس المقصود واضحا كل الوضوح ، فالرمز ليس تضمينا لاشارات سياسية تلك سرعة وغموض شديد فى ثنايا ما يظن أنه قصة قصيرة .

ومن المعروف أن الفصل بين المستوى الحرفى والمستوى الرمزى ، وسيلة لدراسة العمل الأدبى ، ولكن المستويين متلاحمان فى كل لا يمكن فصله حقيقة ، ويرى بعض النقاد أن العمل الرمزى يحتاج الى أكثر من قراءة (١) ، ولكنا نرى أنه لابد أن يكون شفافا ، وقد رأى بعضهم تفضلها على غموض العمل الرمزى ، قراءته قراءة جماعية ، باعتباره أن تلك القراءة هى أفضل قراءة له ، على اعتبار أن الكلمة الأخيرة لاتقال أبدا فى أى عمل رمزى ، وأن تلك الأعمال الرمزيه لاتخضع كلية للتحليل . (٢) غير أن مثل هذا القول لا يخلو من تطرف ، لأنه يلغى مسئولية الفنان عن التوصل .

وقد سبق أن أشرت الى تأثر يوسف ادريس بأدب اللامعقول . ومن المعروف أن هذا الأدب يخالف الأدب التقليدى مخالفة جذرية فى البناء . فليس الكاتب المسرحى فى هذا الأدب مستعدا لتقديم حدث حقيقى (٣) . ولا يعتمد بالتالى على بناء الحبكة التقليدى الذى يقوم على العرض والتعقيد فالأزمة ثم الحل (٤) ولا تلقانا فى هذا الأدب شخصيات متطورة بالصورة التقليدية ، ومن ثم قيل عن الممثلين الذين يؤدون أدوارهم فى مسرح اللامعقول " ... ويستأثر الممثلون بانتباهنا دائما رغم

---

١) جون كروكشانك ، ألبير كامى وأدب التمرد ، ترجمة جلال العشرى ، طبعة الوطن العربى ، القاهرة .

٢) Korg Jacob, ed., Twentieth Century Interpretations of B leak House, A Spectrum Book, Prentic - Hall, Inc, Englewood Cliffs, N.J. 1968, p. 103.

٣) عثمان نويه ، حيوة الأدب فى عصر العلم ، وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية المتحدة ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٩ ص ١٤٣ .

٤) المرجع السابق ص ١٤٤

افتقارهم الى التطور النفسى ، ويسهل علينا فى الواقع أن نتقبلهم كممثلين للانسانيه لانهم قد تحرروا جزئيا من ذلك التطور التقليدى للشخصية ... (١) " .

ولما كان هذا الأدب يعرض احساسا شخصيا بالوضع الانسانى ، ورؤية العالم عند شخص بعينه ، فانه مسرح يعتمد على الموقف ، ولا يعتمد على الأحداث المتتابعة ومن هنا يستخدم لغة تعتمد على نماذج لصور مادية ، لا سلسلة من مجادلات منطقية . (٢) ويعكس هذا المسرح عالما من صنع مؤلفه لا عالما واقعيا موضوعيا ، ومن هنا تعوزه الشخصيات المقنعة موضوعيا ، كما يعكس الحدث نموذجا لرؤيا شاعرية (٣) (٤)

وتتلخص وظيفة هذا المسرح فى أنه : " ... تعبير شجاع عن موقف الذين فقد العالم عندهم معناه الأساسى ، فلم يعد من الممكن قبول الأشكال الفنية التى لا تزال تعتمد على المعايير والمفاهيم التى فقدت ما كانت تتسم به من يقين واستمرار . فلم يعد من المستطاع معرفة قوانين السلوك والقيم الفاضلة عن طريق وطيد الأركان يحدد غاية الانسان فى العالم . " (٥)

ولكن هل قصص أدريل ، قصص ملحمية ، نسبه الى مسرح " بريخت " الملحمى الذى يتبع فيه وسائل الاخراج السينمائى ، ويعتمد فيه على الفكر لا على الشعور ، والذى لا يحرص فيه على وحدة الحدث ، ولكن على وحدة الموضوع ، وهو ما يعرف " بتغريب الحدث " . والانسان عنده طيب بطبعه ، ولكن نظم المجتمع الفاسدة تحمله على أن يخالف طبيعته فيهذل جهدا كى يصير شريرا . (٦)

---

(١) المرجع نفسه ص ١٤٨ (٢) المصدر نفسه ص ١٥٩
(٣) ، (٤) المرجع نفسه ص ١٥٩
(٥) المرجع نفسه ص ١٥٧ ، وانظر كذلك ما يقوله جون جانستر فى كتابه المسرح فى مفترق الطرق ، ترجمة سامى درينى خشبه ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٧ ، عن مسرحية " انتظار جودو " : " ... انها تمثل النظرة القائلة بأن الانسان هذا الجوال الضال فى الكون ، انما يدفع بانسانيته الرائعة تماما — قدرته الانسانية على الامل ، والصبر والمرونة ، بل وعلى حب من هم على شاكلته ، تماما كما يدفع بطبيعته الحيوانية — الى رحلة الوجود المتعبة : انه ضائع فى الكون وموجود فى قلبه هو نفسه وفى قلوب أبناء جنسه ، انه ضائع فى الكون .. " ص ٤٦٢ ،
٦) غنيمى هلال ، المواقف الأدبية ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ١٩٦٣ ص ٧٨ ، ٧٩ وانظر كذلك ، عثمان نوية ، حيرة الأدب فى عصر العلم ، مرجع سبق =

والواقع أن " تغريب" الحدث ، وتغريب الواقع يمدان سمتين لبعض القصص الرمزية عند يوسف ادريس ، وبخاصة تلك القصص التى تخلو من الحدث بالمفهوم التقليدى ، كما تخلو من الشخصيات بالمعنى نفسه ، مما يربطها باللامعقول . وقد تكون مشابهة يوسف ادريس للمسرح الملحمى ناشئة عن تقديمه ، فهو يريد دائما أن يصور أثر الأوضاع الاجتماعية السيئة على المطحونين من أفراد الشعب . وسوف نلاحظ تشابها غير خاف بين هذه القصص وبين الاتجاه الملحمى ، واتجاه اللامعقول .

وتعد قصة " المرآة المقعرة " ، وهى قصة بالغة القصر ، مغايرة بالمذهبين المذكورين . فنحن نرى فى مشهد واحد رجلا وامرأة ، لا تربطهما علاقة ما ، بالرغم من أنهما زوجان ، والزوج نائم باستمرار ، فى حين تجلس زوجته على النافذة ، جلسة ثابتة لا تتغير ، كما أنها لا تقوم بعمل آخر ، وكذلك الزوج لا يفعل شيئا غير النوم ، وغير سؤال زوجته عما اذا كان العالم قد تغير أم لا ؟ . وهذا النوع من الانفصال بين الزوج وزوجته ، يرمز الى مأيعانيه الانسان من عدم التواصل مع غيره من البشر ، كما أن العالم الخارجى ، أو على أقل تقدير المجتمع لا وجود له ، أو على الأقل لا يشعر به الزوجان ، ولا يشعر هو بهما . وكانت الحقيقة الوحيدة التى تدركها الزوجة عن تغير العالم هى الموت ، فعندما يموت زوجها تعلن أن العالم قد تغير ، وهى التى كانت تعلن لزوجها أن العالم لم يتغير .

ومن القصص التى توضح تأثر المؤلف بأدب اللامعقول قصة " الأورطى " وتقدم حدثا أكثر وضوحا وتماسكا من حدث " قصة ذى الصوت النحل " أو قصة " المرتبة المقعرة " . ويتلخص ذلك الحدث فى امساك الراوى " بعبده " الذى سرق نقوده واختفى . وبعد تفتيشه ، يتضح أنه خالى الوفاض ، بل انه يسير مقطوع الاورطى . ويمهد المؤلف لهذا الحدث البسيط — ان صح أنه يمكن أن يسمى حدثا — بجرى اجتماعى غريب لا يلتفت فيه من يجرون الى من يسقطون ، ويتم هذا الجرى فى ميدان يخرج منه الراوى تلقائيا ودون أى ارادة منه ، فهو لا يملك ارادة فى هذا الطابور العجيب ، الى أحد الشوارع التى يصب فيها هذا الميدان ولدهشته يعثر على

= ذكره ص ١٦٤ ، ١٦٥ حيث يتحدث عن وسائل التغريب عند بريخت وأهدافها .

" عبده " بالصدفة المحضة بعد أن ضاعت جهوده السابقة طيلة ثلاثة أيام فى العثور عليه .

ونحن نلاحظ غرابة المكان الذى يجرى فيه الراوى ، كما أن " عبده " شخصية غريبة أيضا ، فهو ضعيف سلبى ، يبكى وهو رجل بكاء يثير الاشمئزاز ، ولا يستدر العطف أو الرثاء . ومن أوجه الغرابة فى هذه القصة أن جمهورا يتكون تلقائيا ليشهد النزاع بينه وبين الراوى ، يتصاوتون مما لتفتيشه ، أو بعبارة أدق للقضاء عليه .

ومن الواضح أن الميدان الذى يتم فيه الجرى ، قد يكون رمزا للصراع فى هذه الحياة ، أو رمزا للحياة نفسها ، التى يتصارع فيها البشر صراعا لا يلتفت فيه الأقوياء الى غيرهم من الضحايا والضعفاء . و " عبده " رمز لأولئك الضعفاء الذين يحيون فى خضم ذلك الصراع ، متخاذلين ، لا يملكون أنيابا ولا أظافر ، فيكون نصيبهم الهلاك . وقد تحتمل القصة تفسيرات أخرى ، لأن الرمز هنا ليس شفافا . ويعلق الدكتور شكرى محمد عياد على هذه القصة بقوله : " .. فلسلبها أكثر إخلاصا لمفاهيم الحداثة فى الأدب ، فالكاتب قد تخلى تماما من التسلسل المنطقى للأحداث ليقدم لنا أسطورة لا يقدمنا بها الا مجرد استصدادنا لقبولها : انسان يجرى بلا أحشاء . والكاتب يقصد الى هذه الاسطورة قصدا مباشرا فلا يلتفت الى التفاصيل التى يهتم بها الكاتب الواقعى يمهد لها ، ويدقق فيها ، ويحكم ربطها بخيوط القصة : هناك جزار مثلا . ولكنه يظهر فجأة : " والتفتنا فوجدنا الجزار قريبا " ويوصف بكلمتين اثنتين : " الجزار الشاب البدين " . والوصف الواقعى فى أول القصة مهمته أن يستدرجك حتى اذا وجدت نفسك فى وسط الأسطورة كان عليها أن تقنعك بذاتها . والأسلوب الذى تتابع جمله القصيرة . فى ايجاز شديد يشبه الثرثرة مهمته أن ينوم عقلك الواعى فتستعد لقبول الأسطورة . والنتيجة أن تقصر القصة الى ست صفحات . ولكننا نشعر أن الكاتب قال فيها ما كان يجب أن يقوله فى ستين صفحة . (١) :

وتعلن الدكتور " نورشريف " عن أعجابها بهذه القصة فتقول : " والأورطى

---

(١) د . شكرى محمد عياد ، تجارب فى الادب والنقد . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ص ٢٦٢ ، ٢٦٣ .

وقد كتبت على شكل مجاز Allegory ، هى أكثر القصص القصيرة فى هذه المجموعة قوة . فهى على خلاف " لغة الآى آى " المسهبة ، والتعليمية بشكل واضح جدا ، مثال على ايجاز القصة القصيرة فى أحسن أحوالها ، فهى تعرض الفكرة الرئيسية من خلال موقف محسوس ، يتحدث عن نفسه بنفسه . فهنا يصل زوال وهم الكاتب الى حدة عنيفة ، معبرا عنها فى صور للرعب لها تأثير مباشر . "(١)

وتمتاز القصة — فى رأيها — بالايجاز ، والقدرة على التعبير عن فكرتها الرئيسية باستخدام موقف مادى محسوس، ولأنها — أى القصة — " ... رؤية كابوسية للانسانية ، مقدمة بصورة خالية من الانسانية كلية . " (٢)

وتعبر قصة " هذه المرة " عن عدم التواصل والشعور بالعزلة ، وترى الدكتورة " نور شريف " أنها قصة رمزية . فتقول : " اذا نظرنا الى الموقف المحدد Concrete للسجين ، فى سياق مجلد القصة القصيرة كله ، فانه يمكن أن يفسر تفسيرا رمزيا ، فالسجن هنا هو سجن النفس ، عندما يجد المرء نفسه معزولا عن زملائه من المخلوقات البشرية وغير قادر على أن يشارك الآخرين فرحه وألمه . "(٣)

والواقع أن استغراق السجين فى ذاته ، وادراكه اليقين لا يتزعزع بأن المرأة التى أحبها قد تغيرت ، ويؤكد له هذا التغير ملبسها الذى أصابه تأنق غير مألوف لديه ، وعصبيتها ، وضحكتها التى لاحظ عليها نوعا من الخلاعة ، الواقع أن هذا كله يتيح للقارئ أن يفسرها تفسيرا رمزيا . فى حين أن القصة ليست كذلك . رغم أنها تشير الى عزلة الانسان ، وانفصاله عن غيره من البشر ، واذا كان السجن قد جعله يتقوقع فى ذاته مما أكد له عزلته وغير رؤيته للحياة ولأقرب الناس اليه ، فانه يعبر عن فكرة المؤلف تعبيرا ناجحا .

---

(١) Nur Sherif, About Arabic Books, Beirut Arab University, 1970, p. 97.

(٢) Ibid, p. 97.

(٣) Ibid, p. 100.

وقصة " اللعبة " قصة أخرى غامضة ، يتضح فيها " تغريب " المكان وتغريب الشخصيات والجو . ويتمثل حدث القصة في محاولة الراوى أن يلعب لعبة تمارس في هذا المكان الغريب . فهناك شخص يحمل صندوقا فيه طلقات تتميز من بينها طلقة واحدة . ويطلب ذلك الشخص من الراوى أن يتفضل فيطلق الطلقة المشمة بمسدس في يده . وعندما يدفع الراوى قيمة الاشتراك في اللعبة ينصرف الرجل عنه ، الأمر الذى يثير غضبه ، فينهال عليه ضربا وركلا ، حتى ينال منه الاعياء كل منال . ولا يلتفت الحضور الى ما يجرى عن كثب منهم ، ويتغاضون عنه لأنهم جزء من اللعبة بملابسهم الخاصة وراءحتهم غير المألوفة . (١) وهذه الغرابة تحول بين القارىء وبين التوحد معهم ، مما يجعلهم محل انتقاده بحيادتام . (٢)

وتبدأ هذه القصة بمقدمة تمهيدية لتهيئة الجو كالقصة السابقة " الأورلى " وهى تشبهها في البناء . يفسر صبرى حافظ رموز القصة بقوله : " ... الكاتب يلجأ الى أسلوب الحلم ليقدم لنا رؤيته الكابوسية أو ليضعنا مباشرة في قلب الكابوس .. وهو يلجأ الى نفس الأسلوب الذى يعتمد على الحدة والمباشرة والذى ينأى عن التفاصيل وينصرف عن تبرير الأحداث غير المنطقية وغير المفهومة ، ويسرف لنا في ابراز جوانب الغرابة واللاتجسم بصورة يصبح معها بطل اللعبة هو كل انسان منا .. وتصبح اللعبة الغريبة الخادعة هى لعبة الحياة ذاتها .. وجمهور المتآمرين في صمت المنصرفين عن كل ما يدور في هذا الحفل المتواطئين معه هو المجتمع الخاص بكل منا . المجتمع الصغير والمجتمع الكبير معا . وتصبح الرصاصات الفضية اللامعة هى الهدف الخاص لكل فرد منا .. الهدف الذى تمنى أن يبلغه والذى يددت حياته قبل الوصول اليه والذى أقنع نفسه — في الآن نفسه — بأنه قد حققه أو قد تجاوز عنه (٣) . " وهو تفسير معقول .

---

(١) ، (٢) انظر : عثمان نويه ، حيرة الأدب في عصر العلم ، مرجع سبق ذكره ص١٦٣ حيث أن " ... مسرح اللامعقول يأخذ بنظرية بريخت في " التغريب " ويقصد بها ألا يتوحد المشاهد مع أحد الشخصيات بحيث يتبنى وجهة نظره ، وابدال ذلك بموقف انتقادى حيادى . ولم يكن بريخت من أصحاب مسرح اللامعقول . ولكنه منشىء فكرة التغريب التى أشرنا اليها . والتى أخذ بها مسرح اللامعقول . "

(٣) صبرى حافظ مجلة الموقف الأدبى ، مرجع سبق ذكره ص ٧٧

وإذا كان من يتحدثون عن " كافكا " يصفون رؤيته بأنها كابوسية (١) ، فهذا راجع — في رأيي — الى عنف احساس هؤلاء المتحدثين بالاثر الذي يحدثه أدبه في نفوسهم ، وذلك لاقتداره على التأثير عليهم ، وليس لمجرد تحقق الشكل عنده ، في حين أن قارئ "اللمبه" لا يشعر بكابوس ولا بحلم ولا بأي انفعال تجاه اللمبة ، كما يزعم صبري حافظ ، فلا يمس عراك اللاعب مع الرجل مشاعر القارئ من قريب أو بعيد . وهذا جانب القصور في هذا العمل ، ففي الاعمال الرمزية الناجحة تأتي العاطفة أولا ويأتي التبرير العقلي ثانيا (٢) .

في قصة النقطة ، ترمز النقطة الى المصرفة التي يبحث عنها محب المصرفة ، ويجد في طلبها ، ويؤرقه عدم التوصل إليها ، ويسعده اكتشافها : " ... لدى كل نهضة خاطر ، قبلها بقليل ، وكأنما قبل الحدث الكوني الهائل ، وأثناءها ، وبعدها أحس بقلبي أنا ، قلبي الحقيقي يدق في انفعال حي ، انفعال خافت مبهور ولكنه حقيقي وملموس ، بالضبط قبل وأثناء وبعد الخاطر يكاد جسدي كله يرتعش ، وتكاد صرخة تنطلق مني هاتفة : أنا حي ، وكأنها اكتشاف وبعث أنها هي الاخرى مستمرة ودائمة ولا تتغير الا أن فرحتي بها لم تفقد أبدا حتى لو كان المشهد قد بدأ مع بداية الخليقة واستمر الى نهايتها ، لم تفقد أبدا حتى طعمها ، بل هي لحظتها فقط ، تلك اللحظة المتباعدة التي كان بينها وبين التالية أو اللاحقة لها ألف عام لحظتها فقط هي كل ما يربطني بالحياة — أجل أحدق فجأة فألمح ، هكذا بمعجزة النقطة . (٣) " .

ويوضح النص السابق معاناة الباحث عن الحقيقة ، وسعادته وانبهاره لحظة اكتشافها ، واحساسه عندئذ بالسعادة ، وبالحياة ، واعتقاده أن تلك اللحظة هي وحدها التي تربطه بالحياة ، وتشعره بأنه حي .

ويستخدم المكان بكل ما يحتويه ليصور لنا المقصود بالنقطة ، أو يوحي لنا به

---

١) جورج لوكاتش ، معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة امين العيوطي ، دار المعارف القاهرة ص ٥٩ .

٢) Germaine Brée and Marguaret Guiton, The French Novel, op. cit., p. 220.

٣) يوسف ادريس ، الدماعة ، روايات الهلال ، مصدر سبق ذكره ص ١٠١

فشريط السكة الحديدية يرمز الى طريق المعرفة الطويل ، وهو طريق يحتضن المعرفة البشرية جميعها والبشر جميعا : " شريط حديدى طويل ، يدخل المشهد منحنيا انحناءة قوس عظيم ، وكأنه القوس الذى تفتحه لتضع داخله ثلاثة آلاف مليون انسان ، سكان الأرض بحياتهم وموتهم ، وكل ما دار بخلدهم منذ أن كانوا يضع كائنات الى أن أصبحوا آلاف الملايين ، ويخرج الشريط من المشهد أيضا منحنيا ، نفس الانحناءة المهولة ذات الجلال . " (١)

ويقوم الكاتب " بتجريد " النقطة والطريق الحديدى من صفتهما الواقعية أو المادية ، فيقول عن القطار ، حتى ينفى عنه صفة الوجود الواقعى ، ويحيله الى وجود رمزى " انى فى انتظار القطار القادم مع أن المكان ليس محطة . " (٢) ثم يقول عنه ثانيه : " أنا لا انتظر ، فالانسان لا يلتظر الا شيئا يتوقعه أو واثق من حدوثه ، أو حتى علم أو أخبره أحد أنه لامحالة واقع ، أنا ما رأيت قبلا قطارا يمر ، ولا البقعة محطة ، ولا أنا مسافر ، ولا شىء على الاطلاق لاعلاقة بينى وبين القطار ، الا علاقة أنى أرى قضبانا . . . (٣)

ثم يتحدث عن نهاية المشهد الذى يراه والذى صوره الراوى فى أول القصة ملمحا الى أن مقصد المشاهد انتتابع لهذا المشهد من زواياه المختلفة ، انما هو البحث عن النقطة أى الحقيقة : " انه مشهد نهاية ما ، نهاية العالم ، نهاية الحياة على الأرض ، نهاية الفن أو الأمل ، ربما حتى نهاية الأحزان ، ولكنه بالتأكيد نهاية ، نهاية حقيقية كنهايات العلم ، حيث لا نهاية انما النهاية خيط متصل من الشىء ذاته ، من الخريف الشجر ذاته ، من هبات الهواء ذاتها ، من الترقب ذاته . (٤) "

ولحظة المعرفة ، أو اكتشاف الحقيقة — على قصرها — طويلة لولها ألف عام وهى مشحونة بالانفعال رغم خفتها وضعفها : " حتى لو كانت تتم فى ثانية فهى ثانية طولها ألف عام ، نبضة ضعيفة واهنة كالاختلاجة الأولى لجنين القلب داخل

---

١) المصدر السابق ص ٩٨
٢) ، (٣) المصدر نفسه ص ٩٩
٤) المصدر نفسه ص ١٠٠

قلب الجنين حين دق لأول مرة ، خافتة واهنه ، تدق على استحياء شديد وبضربة زائدة ، دق مذعور يكاد الذعر يسكت نبضه ، ودق قلبه ، نبضة خاطر ، اذ فجأة تنبثق النقطة ، بنقطة هناك من لانهائية الشريط ، فجأة أحدق وأجدها ، وغيرهم أبدا ما يحدث بعد هذا أو يكون . " (١)

وترمز الشجرة الخريفية التي تتساقط بعض أوراقها ، بينما يظل بعضها الآخر متشبثا بمكانه صامدا لكل هبة ريح ، الى فعل الزمن ببعض الأفكار التي تذبل وتموت لتتجدد غيرها مع مرور الزمن في شجرة المعرفة الخالدة . ويلاحظ دارس هذه القصة خلوها من الحدث ، فهي مجرد خواطر وانطباعات للراوي تبلغ درجة كبيرة من الدقة في الصياغة والحرص على ابراز الرمز بأكثر من وسيلة . اننا نقف ندرك ، ولم الراوي بالمعرفة ، وانحصار كل متعه في الوصول الى الحقيقة .

وقد سبق للكاتب أن عالج في قصة أخرى قصيرة له هي "آخر الدنيا" مجموعة "آخر الدنيا" موضوعا مشابها لهذا الموضوع . والتشابه واضح بين القصتين ، تسرح الاحداث فيهما واحد في الغالب ، وهو شريط السكة الحديدية ، فالتلميذ الصغير في "آخر الدنيا" يبحث عن قطعة من النقود كانت قد سقطت منه الى جوار خط السكة الحديدية ، بين شجيرات التين الشوكي . وعندما يصل الى المكان الذي فقدها فيه أول مرة ، ويتذكره يحس بالانفعال نفسه الذي يحس به بطل النقطة . يقول المؤلف مصورا انفعال الطفل : " ونظر الى الجسر الطويل واستعذب النظر فهي مكان منه سيجدها ، ولا يهم الطول ، فكلما طال البحث امتدت النشوة . وأيضا لا يهم أنه للمرة الثانية يخالف نصيحة الأب وتحذيره بأن القطار لو فصل سيقطعه قطعا قطعا .. أكبر قطعة فيها حجم القرشين ... " (٢)

ثم يقول مصورا مشاعر الطفل وقد عثر على المكان : " وفجأة اختلج جسده ، وتوالت دقات قلبه وعرق وأحس بروحه تنسحب الى أسفل وعاد يدير عينيه في البقعة ويزداد جسده اختلاجا ودقا وعرقا ، بالضبط .. هي البقعة .... " (٣) كما يصور فرحته

١) المصدر نفسه ص ١٠٠ ، ١٠١
٢) يوسف ادريس الاعمال الكاملة ، مجموعة آخر الدنيا معالم الكتب ١٩٧١ ص ٤٦٧ .
٣) المصدر السابق ص ٤٦٨

عندما خطرت له فكرة أنه قد يكون فقدها بجوار التين الشوكى على السكة الحديدية ، وأثر هذا الخاطر على نفسه وسلوكه . (١)

وهذا كله يؤكد ما نقول من أن المؤلف قد عالج الموضوع بأسلوبين مختلفين هما الأسلوب الواقعى ، والأسلوب الرمزى .

وتتضمن مجموعة " بيت من لحم " خمس قصص رمزية هى " العصفور والسلك " و"الرحلة " و" الخدعة " ، و" حمال الكراسى " ، و " هى " .

"والعصفور والسلك " هى القصة التى نتناولها بالدراسة أولا . ويتساءل المرء — لغموض مقصد الكاتب فيها — عما يرمز اليه العصفور والسلك كلاهما . لأن القارىء لا يستطيع أن يحدد ذلك بيقين أو شبه يقين . فاذا قلنا ان القصة .... وأقصية لا رمزية ، تحول مضمونها الى شىء تافه ، فما جدوى أن يصور المؤلف عصفورا على سلك ، سواء كان هذا العصفور يطارح وليفته الغرام أم لا . وسواء تبرز على السلك أم لم يتبرز .

ويتمثل موضوع الرحلة — والله أعلم — فى أن الحياة الحرة للانسان لا تتم الا بتخلصه من الماضى ، وتحرره من كل قيمه وسيرته . ومن ثم نرى ابنا يحمل اباه الميت وينطلق به فى سيارته ويلبسه ملابس غير الملابس التى اعتاد أن يلبسها وهو حى يرزق . يقول الابن (٢) : " ياسيدة ياعانس انظرى أمامك . ألم ترى أبدا شابا يسوق والى جواره رجل يرتدى بدلة كحلية ، ورباط عنق محمر ، أعجوبة هى ؟ [أظاهرة ؟] . "

وحتى يحول شخصية الأب الى رمز ، يصور الكاتب موقف أحد المدن من الأب ، وكيف يريد الناس دفنه ، تخلصا من رائحته التى تزكم الأنوف ، يقول الراوى (٣) : المدينة التالية هجرها سكانها قبل أن نصل ، لابد أن الرائحة كما يزعمون وصلتهم قبل أن نصل . جميل هذا جميل . يكفى أن تكون معى ليكون العالم كله معى . يكفى

---

١) المصدر نفسه ص ٤٦٦ ، ٤٦٧

٢) يوسف ادريس — بيت من لحم — عالم الكتب — القاهرة — طبعة ١ ، ١٩٧٦ ص ٧٥

٣) المصدر السابق ص ٧٨ ، ٧٩ .

هذا وليهجر المدن سكانها ، ولتحترق القرى والنجوع ، يكفى أنك معى ، أنت أنا ، أنت تاريخى ، وأنا مجرد حاضرك .. والمستقبل كله لنا . مستحيل أن أدعهم يأخذونك ، يميتونك ، يقتلونك . "

فهذا الماضى الميت يشبه الطاعون يفر من وجهه الناس ، وذلك لأن رائحته قد فاحت ، مما يجعل الابن يتركه مضطرا فى النهاية ، لأن الحياة مع هذا الماضى مستحيله ، اذ لابد لأحدهما أن يبقى ، واذا كان هناك مجال للاختيار فينبغى أن يبقى الجديد (١) . " ولقد تركتك ، عامدا فى الطريق تركتك ، فى الصحراء نفسها تركتك وتركتها لك قبرا ولحدا ، وعاأنذا أكملها وحدى ، وعلى تدمى أسيرا حزين للفراق تماما ، ولكن ، وهذا هو الموت لم سعيد بالخلاص منك ، سعيد أنى تركتك وتركت الصحراء لك . سعيد أنى حتى على أقدامى أسير ، واستنشق الهواء ، الهواء النقى الذى ليس فيه أبدا تلك الرائحة الملعونة الغالية .. رائحتك . "

وهكذا نرى موقف الكاتب من القديم ، انه يريد أن يرفض هذا القديم تماما معتقدا استحالة أن يعيش الانسان حاضره مستندا الى تراث قديم ، فلا حرية للانسان الا بتحرره من هذا القديم المغن .

و " الخدعة " قصة أخرى رمزيه ، وتتلخص وقائعها فى أن روايها تظهر له رأس جمل فى كل مكان . ورغم أنها لاتظهر له وحده ، وانما تظهر لجميع الناس فى المجتمع الا انهم يرون ظهورها شيئا طبيعيا ، بل ويرونه غير خال من الفوائد ومن حيث البناء تبدأ القصة بوصف مشهد طبيعى جميل فى أحدى الليالى المقمرة : (٢) " لابد لكل مرة من أول مرة ، وأول مرة كانت ليلا ، وهناك قمر ينشر سلاما فضيا ، والنهر صاف يتدفق ، ماؤه على مهل ، ويخرير حنون ، ولاتملك حين ترى الماء وقد ذاب فيه القمر ، ذوبانا طازجا يحدث أمامك ، وفى الحال : الا أن تظمأ وتحاول أن تشرب ، أو على الأقل تتذوق ، وملت بجسدى كله ، ومددت يدى وماكادت النظرات المتلاشية الباردة تصل الى فمى ، ماكدت استمتع بلذة التذوق الأول ، حتى رأيت بجوار

---

١) المصدر نفسه ص ٧٩ — ٨٠
٢) المصدر السابق ص ٩١

صورتي المهتزة .....»

فالانسان بمجرد أن يبدأ في الاستماع تدعمه قوة خارجية متخفية تسكر عليه صفوه ، وتتمثل هذه القوة في " رأس الجمل " ، وعند ما يظهر يتلثم جو المنظر ، ويختفي المشهد الجميل السابق(١) " كان قد ذهب القمر ، واختفى النبع والحزير ولا نفسه "

ويلعب المنظر الطبيعي هنا نفس الدور الذي يلعبه المنظر الطبيعي في قصة النقطة ، حيث يستخدمه المؤلف لتحقيق المستوى الرمزي لقصته مما يساعد على كشف النقاب عن الرمز هناك ، ويريد له الكاتب أن يلعب في " الخدعة " نفس الدور (٢) .

وموقف الراوي من رتبة الجمل يمثل حدث القصة ، فهو يراه أولى مرة ، فيسكر صفوه ، ثم تتكرر رؤيته له في أخص الأماكن ، كالحمام وفراش الزوجية ، وباختصار يراه في كل مكان ، ويتلقى زملاؤه في المكتب الخبر وكأنه حكاية قديمة لا تثير سوى التحكم وتقل رؤيته لرأس الجمل ، كلما قل تفكيره فيها ، وتتزايد كلما أكثر من التفكير فيها بحيث يستطيع رؤيتها في كل مكان وفي كل لحظة .

والراوي ساخط على موقف الناس من رأس الجمل ، ويرى أن تقبلهم لها كواقع هو ما يشجعها على الظهور (٣) : " ويتم هذا كله دون أن يثير دهشة أحد ، أو استغرابه أو حتى يفكر لحظة ويتأمل ، وربما لهذا فرأس الجمل لا يكف عن الظهور ربما لو اندهشنا : فقط اندهشنا ، كلما اندهشنا كلما ظهر لما ظهر "

وربما كانت رأس الجمل رمزا للدمامة والقبح الذي يسيطر على حياتنا ، خصوصا وأن المنظر الجميل ، الذي يزيد من روعته ضوء القمر ، والنبع الصافي يختفي تماما بعد ظهور رأس الجمل هذه ، ويلح الكاتب على صورة هذه الرأس ، وعلى قبحها ، ويصور منظرها ، ويشير اليه أكثر من مرة .

وليس هذا هو التفسير الوحيد الممكن ، وانما هناك تفسير آخر ، وربما تفسيرات

---

١) المصدر نفسه ص ٩٢

٢) انظر مجلة المجلة العدد ٦٥ ، ١٩٧٠ ، لتجد تفسيرا اكثر عمقا من القصة يقدمه الاستاذ عبد الرحمن ابو عوف . (٣) يوسف ادريس — بيت لحم — مصدر سبق ذكره ص ٩٦ .

، فيمكن أن يكون النهج الصافي ، والماء البارد رمزا للحياة نفسها ، أو رمزا للجمال ، ويكون رأس الجمل رمزا للدمامة ، التي ينبغي أن ندهش من وجودها في حياتنا حتى تختفي تماما . وهذا مجرد اجتهاد ، لا يعلم الا الله مدى صحته ، وكفايته في تفسير العمل . وتمتاز لغة هذه المجموعة بالتركيز ، والتدقيق في اختيار الكلمات ، والميل الى الفصاحة في التعبير ، وفي سمات غير معهودة في كتابة المؤلف ، مما يدل على أن الكلمة في تلك الأعمال الرمزية يحسب حسابها بدقة ، وتصاغ بعناية ، لأن سر الرمز كامن فيها ، ومختف بين طياتها .

ويرى محمود أمين العالم ، في تعقيب له على مجموعة من القصص المصرية ، صدرت سنة ١٩٥٦ ، أن : " ... الملاحظة البارزة في هذه المجموعة من القصص أن اللغة العربية الفصحى تستخدم حيث تكون المواقف أقرب الى التجريد والشخصيات أبعد من الواقع والقصة أقرب الى التجربة الذهنية .. وعلى العكس من ذلك كانت اللغة العامية هي وسيلة الحوار والمونولوج الداخلي في أكثر القصص تماسكا وصدقا وحيوية . (١) ، ولا تزال هذه الملاحظة تفسر لنا تفسيرا صحيحا أسباب منهج الكتاب المحدثين في استخدام اللغة في أعمالهم .

و"قصة حمال الكراسي " رمزية أيضا . ولكن الرمز فيها شفاف ، ويمكن ادراكه بيسر . فحامل الكرسي الضخم ، هو الشعب المصري ، أما الكرسي فهو نظام الحكم . ولعل ما حدث في ٥ يونيو ١٩٦٧ من هزيمة لجيش مصر كان له أثره في عدم رضا المؤلف عن نظام الحكم ، ومن ثم يطلب الى الشعب ، في هذه القصة ، أن يحكم نفسه بنفسه ، وأن يمسك زمامه بيده ، وأن يقذف " بالكرسي " ومن عليه ، وأن يترجل هو عليه بدلا من حكامه . ويبدو أن حامل الكرسي — لا يعي حقه في ذلك وعيا كاملا — ومن ثم يرفض أن يضع الكرسي من فوق كاهله ، الا اذا جاءه الراوي بأمارة من " تهاليرع " تجعله يضعه . وقد تكون هذه الأمارة رمزا للثقافة ووضوح الرؤيا اللذين يفتقدهما

---

١) النص للاستاذ محمود العالم من كتاب د . عبد القادر القط . قضايا ومواقف . الهيئة العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٧١ ص ١٥٩ ، وانظر أيضا " الوان من القصة المصرية — مصدر سبق ذكره ص ١٨ .

الرجل مما يجعله يقدم مما يقوله الحكام ويرفض أن يخرج عليه . وعلة ما يعانيه الرجل هو جهله ، فلو أنه كان مثقفا واعيا ، لقرأ الوصية المكتوبة على الكرسي ، والتي تطلب إليه أن يجلس على الكرسي ، لا أن يحمله على كتفه هذه السنين الطوال .

ويغضب الراوي لأن حامل الكرسي لم يستجب لنصيحته في أن يتخلص من الكرسي ، ويفكر في قتله ، ولكنه يحار آخر الأمر بشأن الرجل ، وهل هو المعلوم لأنه لا يمتثل لأمر ونصيحته ، أم أنه — الراوي — هو المعلوم لأنه لا يعرف الأمارة .

وحامل الكرسي في غاية البؤس ، ولكنه على بؤسه يتسم بالطيبة : " وأصبحت أرى وجهه الطيب رغم كثرة ما فيه من تجاعيد ، ومع هذا لا تستطيع أن تحدد له عمرا ، ورأيت ما هو أكثر ، فقد كان عاري الجسد لا يغطيه الا حزام وسط يتدلى منه ساتر أمامي وخلفي من قماش قلوع المراكب [١] فحامل الكرسي — كما لا يخفى هو الشعب المصري بطيبته وفقره .

ومن الحوار بين الراوي والرجل تتضح رغبة المؤلف في اثارة الرجل على " الكرسي " ، الذي يرمز الى نظام الحكم : يقول الرجل لحامل الكرسي : " — وأفرض ما القيته تماما ع تفضل شايلا .

— أعمل أيه ، أنا شيال ، ودي أمانه ، خدت الأمر اني أشيلها أحطها ازاي من غير أمر ؟ ربما الغضب .

— تحطها زعق يا أخي ، تسب ، ترميها ، تكسرها ، تحرقها ، والكراسي اتعملت عشان تشيل الناس ، شريعشان الناس تشيلها .

— ما قدرش .. هو أنا شايله غيه .. انا شايله أكل عيش . (٢)

— ولو .. مادام عايد حيلك وتعالى وسلى يبقى ترميه ومن زمان ترميه . "

ان جهل الشعب المصري هو الذي يجعله يقبل العيش في ظل أي نظام للحكم ، مهما كان هذا النظام ظالما ، دون أن يفكر في تغييره ، وتتضح هذه الفكرة من جهل حامل الكراسي بفحوى الوصية التالية والمثبتة على مقدمة الكرسي .

---

١) يوسف ادريس بيت من لحم ، عالم الكتب مرجع سبق ذكره ص ١٢٠

٢) المصدر السابق ص ١٢٢

" ياحمال الكراسى ! ..
لقد حملت مافيه الكفاية
وآن لك أن يحملك كرسى :
هذا الكرسى العظيم .
الذى لم يصنع مثله .
لك أنت وحدك
احمله .
وخذه الى بيتك .
وضعه فى الصدر
وتربع فوقه طول عمرك
وحين تموت
يكون لأبنائك . " (١)

والكاتب يشير فى أكثر من عمل رمزى الى لامبالاة الشعب أو الناس ، لما يجرى حولهم من أحداث ، فلا يثيرهم الوضع المقلوب ، المتمثل فى حامل ذلك الكرسى العظيم ، يقول :

" والأعجب والأغرب والمثير للذعر أن لا أحد من المارة فى الأوبرا أو فى شارع الجمهورية أو ربما القاهرة كلها يندهش أو يستعجب أو يحاول الأمر الا وكأنه مسألة عادية مفروغ منها وكأنه كرسى فراشه ، يحمله صبى ، ويمضى به . أنظر الى الناس والى الكرسى والرجل على ألمح ارتفاعه حاجب ، مصمصة شفاه أو صيحة عجب ، . لا شىء مطلقا .

وبدأت أحس أن الموقف كله شىء من المرعب استمرار التفكير فيه . (٢) " ويظهر غضب الكاتب من لامبالاة الناس فى قصة " الخدعة " ، حيث لا يندهش أحد أو يستغرب ظهور رأس الجمل ، فلو اندهشوا من ظهوره لما ظهر (٣)

وقد يكون " رأس الجمل " رمز الهزيمة ١٩٦٧ ، التى أرقت الكاتب وغيره من المصريين فصورها بشعة قبيحه ، تظهر له فى كل لحظة ، وفى كل مكان ، بل فى اكثر

---

١) المصدر نفسه ص١٢٣
٢) المصدر نفسه ص١٢٠
٣) المصدر نفسه ص ٩٦

الاماكن خصوصية وكلما ألح عليه التفكير فيها ، كلما ظهر له رأس الجمل باستمرار ، وبصورة أكثر الحاحا . ولهذا فالقصتان تصدران عن موقف واحد . وبخاصة وأن الخدعة كتبت في ابريل ١٩٦٩ وحمال الكراسي كتبت في أواخر عام ١٩٦٨ .

وليس في القصة حدث بالمعنى المألوف ، فلا أحداث متسلسلة ، ولا تعقيد فيها ولا حل ، وانما يتمثل حدثها في مشاهدة الراوي للرجل وهو يحمل الكرسي ، حيث يدور بينهما حوار ، يعلق عليه الراوي . ويمكن القول ان اللغة وما تحمله من معان ، وأوصاف الرجل ، وحديثه عن موقف الناس ، والحوار كلها وسائل لتجسيد مشاعر المؤلف الذي يعبر الراوي عن موقفه . والأوصاف المادية للكرسي ولميدان الاوبرا وغيرها ما هي الا مقدمة تمهيدية ومحاولة من الكاتب للدخول الى لب القصة ، والتعبير عن فكرته . ولا يخفى على من يقرأ القصة ، أن الكرسي ، لا يمكن أن يكون كرسيا واقعيا ، وكذلك الرجل الذي يحمله ، ليس رجلا عاديا وانما هو الشعب المصري .

وقد يعيننا على بيان مقصد المؤلف من تأليف هذه القصة اجابته ، وهو يتحدث عن مسرحية الفراغير ، عندما سئل عما يريد قوله بها ؟ فقال : قد يكتب الانسان للعمل من أجل شيء ، فيقول العمل شيئا آخر . لقد كتبت " الفراغير " سنة ١٩٦٥ ، وكان هدفي كسر الهيبة المخيفة للدولة ، لأنها تشل الشعب ، لما زعيم يكبر جدا يشل الشعب ، ومن ثم أردت كسر الخوف ، أردت أن أقول للزعيم " أنا اشتراكي وزيي زيك ، وهذا كان شيئا صعب القول ، لان المسارح كانت ملك الدولة . وبدأ بهذه المسارح المسرح السياسي ، وأخذ ينفذ رسالته في نقد الأوضاع السياسية . (١)

و"هي " قصة رمزية أخرى يرويها بطلها ، ويتلخص حدثها في أن هذا "البطل " يتلقى أمرا بأن عنده ميعادا في ميدان العتبة . ورغم عدم تحديد مكان اللقاء وزمانه فقد ذهب ، وكرر المحاولة عدة أيام ، الى أن تأتي سيارة في غاية الفخامة وتحمله بين حسد الجمهور — الى حيث يلتقي بمن ضربت له الموعد . وهناك في جبل المقطم

١) نقلا عن برنامج " اوتوجراف" الذي يقدمه تليفزيون مصر ، وذلك في سنة ١٩٧٦ مع تصرف في صياغة العبارة يسير .

تلقى به السيارة ، أو فى مكان خارج القاهرة ، حيث يظل ملقى هناك ، ويكتشف أن بقربه بيتا له بوابه ضخمة ، ولكنها مغلقة ، وهكذا يظل يقتات الأعشاب جائعا الى أن تفتح البوابه فيدخل الى مكان شاسع خيالى به حراس من الخشب يتحولون الى دمى ، ولا يلبث أن يقاد الى غرفة المرأة التى لقى فى سبيل الوصول اليها الأهوال ، وعندما يباشر معها الاتصال الجنسى ، يقول : " اكتشفت أن الأنثى التى أنا غائص فيها كانت مؤخرة رجل غاجر الشذوذ . فاض قلبى وانطلقت أجرى أبحث عن باب المخدع . أتعثر فى غيثانى ، وأبحث عن باب المخدع ، ولا باب أجرى ولا باب وأتعثر فى غيثانى ولا باب . (١) . والكاتب هنا يتأثر كافكا .

ونحن نعلم " أن الرواية فى تصور كافكا تدور فى مجموعها وسط اطار من الحلم أو الخيال ، أو اللا واقع ، وتقوم فى عناصرها ووحداتها على الواقع ، انها قالب من اللاواقع مضمونه الواقع . (٢) وهو يختار " الأشخاص من قبيل " الحالات " المريضة ، الحالات غير السوية غير المتكيفة مع الهيئة . وهذا هو الواقع الذى تلقاه فى أدب كافكا : أدب كافكا يدور حول الانسان الذى أثرت عليه البيئة النفسية غير السوية ، والعوامل النفسية الأخرى فجعلته حالة غير سوية . " (٣)

وبطل قصة " هى " حالة غير سوية أيضا ، فبمجرد أن يعلم بتليفونيا أن هناك من ينتظره فى العتبة ، يصبح وقوفه فيها لانتظار صاحبة الميعاد أو صاحبه همه الأول : " مرأسبوع وأنا سجين القهوة واللوكاندة والميدان ، حدودى فتحات شوارع محمد على والمباسية وسرج الأزبكية والسلطانى . البنايات القديمة حراسى . الناس النظرات أجنحة الذباب ، مقيدة مثلى بقوى قاهرة . كل شىء تهب منه رائحة الزمن كجو مقبرة تفتح بعد مائة عام . الميدان يضيق . خطواتى فيه تتحدد أكثر . لم يعد باستطاعتى الا أن ألف حول عربة الترام الثابتة فى الميدان . فى نهاية

---

١) يوسف ادريس ، بيت من لحم . عالم الكتب ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٣٩ .
٢) ، (٣) فرانتس كافكا القصة " مقدمة الرواية بقلم د . مصطفى ماهر " ، دار الكاتب العربى ، ص ٧ .

اليوم العاشر لم أعد أستطيع التحرك . شدت قدماى بطريقة حاسمة ومجهولة الى جوار السرية . ظللت فى مكانى يومين بلا نوم أو طعام . (١) .

ومن ينتظر ميعادا أيا كان هذا الميعاد ، بهذه الطريقة الغريبة ، هو حالة مرضية . والبطل يحس بأنه محاصر مقهور ، يساق الى مصير غير معلوم . ورغم جهده الشاق فى الوصول الى المرأة ، فان هذا الوصول يصيبه بالاشمئزاز ، ويخيب آماله . وقد يفسر لنا مايصاب به البطل من احباط تاريخ صدور القصة ، فقد نشرت فى مايو ١٩٦٩ أى بعد النكسة بعامين ، حيث أصبح الواقع المصرى كابوسا يعيشه المؤلف .

وتصور قصة " فى " الواقع المجازى أو الواقع الطيفى (٢) ، ذلك الواقع الذى لا يصور الواقع الذى تعيشه الشخصيات فعلا فى الحياة ، ولكن يصور واقعا خاصا من صنع المؤلف يهدف الى بيان عزلة الانسان وضياعه فى العصر الذى تعيش فيه ، يشترك فى ذلك الأدب الحديث كله ، وأشهر مثال على ذلك كافكا . وفى رأيى يتأثر المؤلف فى ذلك بمنهج كسافكا فى " القضية " .

وعلى أية حال ، يستخدم ادريس المستويين ، المجرد والمادى للتعبير عن رؤيته الفلسفية أو الفكرية ، أو الفنية ، ولكن قد يلغى أحيانا الجانب الرمزى على الجانب الواقعى ، مما يجعل فهم العمل والتجارب معه صعبا ان لم يكن مستحيلا . ومن المعروف أن هناك صعوبة — ينشأ جزء كبير منها فى الأعمال الرمزية ، وتلك الصعوبة فى خلق المستوى الرمزى دون تهديد الصدق الواقعى أو الحرفى للتفاصيل " وقد تجنب كافكا المشكلة بتقديره Postulating عالما وهميا منذ البداية ، عندما فصل محكمته عن المحكمة الراسخة Embeded فى المجتمع ، انها طريقة سهلة ، ولكنها أكثر اثارة للمتاعب وأقبل ابتداعا ... " (٣)

---

١) يوسف ادريس ، بيت من لحم ، مرجع سبق ذكره ص ١٣٤

٢) جورج لوكاتش . معنى الواقعية المعاصرة ، مرجع سبق ذكره ، ص

٣) Karg Jacob, ed. , op. cit., p. 223.

وقد قام يوسف ادريس باقتراض عالم مثل عالم كافكا حتى يتمكن من التوفيق بين الجانب المادى ، والجانب الرمزى فى قصته ، بل ان نجاح كامى — وهو كاتب رمزى آخر ، — فى روايته " الغريب " ، سببه : " ... أن الصدق القصصى لهذه الرموز يكمن Lies in فى انصهار كابوسى للحقيقة والوهم من النوع الذى يستخدمه كافكا ، أكثر من تحققه فى العرض التفصيلى الحقيقى ، باعتباره أحداثا موضوعيه ، ففى المحاكمة تشعر بجذب خادع لحلم مخيف ، وفى الغريب ، مقاومة لهدف مادى . " (١)

على أية حال فان مؤلف الرواية الرمزية ، عليه أن يؤكد بطريقة معينة صحة الأحداث ، وحقيقتها على المستوى الحرفى ، ثم يترك مسافة بين هذا المستوى وبين القارئ ، تجعله لا يندمج مع المستوى الحرفى باعتباره واقعا حرفيا فحسب ، وانما يسمح له بتقبل هذا الواقع على مستوى التجريد ، أى على مستوى الرمز ، أو المجاز : " وهذا يعنى أنه من السهل الاغراق فى الواقعية اغراقا تاما دون اضعاف الاستنتاجات الرمزية . ومن الواضح أن تقوية الجانب الحرفى الصريح فى الرواية يمهد للارتفاع بمستوى الرواية الرمزية ويزيد من قوة الرمز . وان استخدام منهج السرد الموضوعى ، وتسجيل الأحداث يحول دون التردى فى خطأين جسيمين فى الرواية الرمزية هما : الوعظ السافر ، والمغالاة فى التجريد . " (٢)

وهناك من يرى أن الموقف الميتافيزيقى للكاتب ، يؤثر على بناء روايته ، فيحيلها الى مجرد رموز ويفقدها القدرة على خلق شخصيات مقنعة ، فيقول : " وقد تنبغ بعض الروايات المعاصرة بالحيوية ، الا أنها تفتقر الى المادة الانسانية والروح الانسانى ، ولاشك أن الامانى الميتافيزيقية المباشرة التى تزداد دوما من جانب كتاب الرواية الفرنسيين المحدثين مسئولة بصفة أساسية عن هذا الموقف ، كما

---

(١) Germaine Brée cit, p. 223.

(٢) جون كروكشانك ، ألبير كامى وأدب التمرد ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢١٧ .

أن اهتمامهم بالتعبير عن حقائق " الوضع الانساني " دائما مايترتب عليه مجرد كتابات رمزيه ، فضلا عن تشجيعه الابتعاد عن خلق شخصيات مقنعة ، وقد يبرر البعض بأن هذا أمرا لامفر منه وأن الميتافيزيقيا وأدب القصة لايلتقيان ، ودائما يضرب المثل بالتمييز الآلي بين تجريدية الفلسفه وتجسيدية الفن . (١) .

وعلى أية حال ، فان تجسيد الأفكار الفلسفية هو الذى يساعد على نجاح الرواية الرمزية . وعلى مؤلفها أن يدرك أنه يكتب ليقرأه الناس، وأن مشكلة التوصيل من صميم مسئولياته . ومن ثم كان التعادل بين الوضوح والحسية هو الذى أدى الى نجاح كامى فى روايتيه " الغريب " و " الطاعون " و " ان الاصداء الخاصةلكتابات كامى لاتكمن فى وضوحها الصارم ولا فى حسيتها الكامنة ولكن تكمن فى التعادل المتحقق بين الاثنين . (٢) .

ويكمن نجاح كامى — فى رأيى — فى تركيزه على الموقف المحسوس ، وعدم احتفاله بالتعميمات ، وهذا ماعبرت عنه " جيرمين بريه " بقولها : " ولكن عندما يعالج كامى شمال أفريقيا — كما فى الطاعون — كاطار عام للتجربة ، لا كمنبر للخطابة ، وعندما يتركز عقله وعواطفه على موقف محسوس ، ولاتتبدد فى التعميمات ، وعندما يستخدم شكلا قصصيا ، لاشكلا تعليميا ، عندئذ تصبح تلك الصفة للموضوعية ، عملا أدبيا عظيما ومؤثرا . لقد مكنت كامى من أن يقدم لنا شيئا لم يستطع أحد من معاصريه أن يقدمه : تقييم واع ، ولكنه متعاطف مع عصره . (٣) .

ويتسجم هذا الرأى مع الرأى القائل بأن الروايات والقصائد ذات الافكار الفلسفية ، لا تكتسب غنيتها من هذه الأفكار . فهل " ... تلك الروايات والقصائد الفلسفية ، مثل " فاوست " لجوته ، واخوة دستوفيسكى ، هى أعمال سامية من أعمال الفن بسبب مضمونها الفلسفى ؟ ألا يجب أن نستنتج — بالاحرى —

---

(١) المرجع السابق ص١٩١

(٢) Germaine Brée, op. cit., p. 227, 228.

(٣) Ibid, p. 223.

ان حقيقة مثل هذه ليست لها قيمة فنية ، مثلما ناقضنا انعدام القيمة الفنيـــة للحقيقة النفسية والاجتماعية أيضا ، فيبدو أن الفلسفة والمحتوى المقائـــدى فى وضعه الصحيح ، يجسدان قيما فنية متعددة وهامة : تلك القيم المرتبطـــة بالتعقيد ، والترابط Coherence فربما يؤيد الاستبصـــار النظرى من عمق نفاذ الفنان واتساع مقدرته . ولكن لا يحتاج أن يكون هكذا . فالكاتب يضاق بالايديولوجيه المفرطة ، اذا ظلت غير متمثله (١) . " وعلى أية حال فـــان التعبير عن الافكار والفلسفات لابد أن تدعمه حرارة العاطفة وسمة الخيال ، بحيـــث تصبح بروزة الفكر ، لهيبا يثير مشاعر القارىء وعواطفه . وهنا يكمـــن النجاح .

---

(١) René Wellek and Austen Warren, The Theory of Literature, Penguin Book Ltd, Harmondsworth Middlesex, 1963, p. 123.

الخاتمـــــة

يتناول هذا البحث الأعمال القصصية للكاتب المصرى يوسف ادريس ، محاولا أن يبلور الخصائص الفنية التى تتمثل فى انتاجه القصصى . وقد استطاع البحث أن يوضح الخصائص البارزة فى هذا الأدب ، والفلسفة التى تكمن خلفه . وهـــى فلسفة تقدمية ، ترعى الأصول والقواعد الفنية . فلم تفسد مذهبيته أو تقدميتـــه ، أو التزامه ، فنه ، بل أمدته بدم جديد وجعلته يتناول المشاكل التى يعانى منهـــا الانسان المصرى الذى يعيش فى القاع تناولا جديدا . فقد قدم لنا الشخصيـــات تقديما بهر الباحثين . وقد استطعت أن أحدد وسائله فى رسم الشخصية ســـواء أكانت شاذة أم عادية ، سواء أكانت بورجوازية أو مطحونة .

كما قدم المؤلف البيئة المصرية بصدق ونفاذ بالغين ، ينبعان من معايشـــة وتعاطف وفهم ، ووجهة نظر . فهو لاينقل البيئة بطريقـــة تسجيلية ولايختـــار اختيارا عشوائيا ، ولكنه يتخير بيئات معينة تخدم فكرته وتنقل أحاسيسه ، وربمـــا تكون " الحرام " أصدق مثال على مانقول حيث تلعب فيها البيئة بأوسع معانيـــها وظيفة ودورا جديدين .

أما البناء القصصى عنده فيتمثل فى براعته فى صياغة الحبكة ، وهى حبكـــة لاتعتمد على الحل لعقدة القصة أو الرواية فحسب ولكنها تتجاوز ذلك الى ابـــراز انطباع خاص جديد بعد حل العقدة . ويتضح ذلك بوجه خاص فى القصة القصيـــرة . وهو واع تمام الوعى بغاية القصة ، وباستخدام الشخصيات التى تبرز الحبكة والتى تسلـــك سلوكا طبيعيا لاتشوبه شائبة من انفعال ساذج أو وعظ سافر .

وقد لاحظت أنه متأثر — ربما بطريقة غير واعية — بأ نطون تشيكوف . وهـــى ملاحظة أبداها بعض الدارسين دون أن يوضحوا كنه هذا التأثر توضيحا كافيا . وقد حاولت أن أقوم بدراسة مقارنة توضح هذا التأثر ان وجد أو تنفيه . وقد وضح لـــى أن يوسف ادريس يتأثر تشيكوف فى بناء الحبكة وأنهما يتشابهان فى صياغة الشخصيـــات ورسم البيئة الصغيرة ، والاحتفاء بالشخصيات الشاذة ، وبالنقد الاجتماعى الساخـــر الفكه . ولكن هذا لايعنى الاحتذاء او التقليد من جانب يوسف ادريس ، وانما هـــو

تأثر فى التكتيك لاينقص من قدر كاتبنا ولايقلل من أستاذيته . ولعل مقارنة بين بناء قصة تشيكوف " الحرباء " (١) وبين بناء قصة ادريس " طبلية من السماء " توضح مانقول . وهو تشابه فى التكتيك لايهبط الى مرتبة الاحتذاء ، كما ملكنا .

وقد انتهج يوسف ادريس فى بناء عدد من قصصه النهج الرمزى . وقد أوضحت الصلة بين الرمز وبين موقفه من الحياة السياسية والاجتماعية فى زمن كتابة هذه القصص . بل ان المؤلف لم يكتف بذلك وانما استخدم منهج " كافكا " فى تصوير الواقع الوهمى أو المجازى على حد تعبير بعض النقاد . كما أوضحنا ذلك فى الفصل الخاص عن الرمز . مما يدل دلالة قاطعة على تأثره بهذا الاتجاه فى الابداع الفنى . وليس فى ذلك مايحط من قدره أو يسىء اليه أدنى اساءة ، فالتأثر والتأثير بين الآداب لايمكن تجنبه فى هذا العصر ، ولاتصح ادانته مادام ليس احتذاء أو أخذا .

ولكن بعض أعماله الرمزية لم تستطع أن تحقق غرضها الفنى وأصبحت تجسد رؤيا رمزية ذات بعدين ، مما يجعل الموقف أو الشخصية علامة وليس رمزا ، مثل قصة " المرتبة المقمرة " ، وقصة " المصفور والسلك " ، وقصة " الرأس " . لان الرمز استخدم فى هذه القصص بأبسط مفاهيمه .

وقد يخرج المؤلف عن دائرة الالتزام الأسلوب المجازى أو الوهمى فى تصوير الواقع ، وهو المذهب الذى ينتهجه " كافكا " ، والذى احتذاه ادريس فى قصته القصيرة " هى " ، وفى قصة " الرحلة " . فالماركسيون يرون أن ذلك لايحقق رسالة الأدب التى تتمثل — فى رأيهم — فى تصوير الانسان فى نضاله مع الخليقة التى يعيش فيها ، والتى يحاول تغييرها . حقا كان الكاتب فى قصصه الرمزية بخاصة يرتبط بالسياسة ، ويقاوم العسف والظلم ، ولكن ذلك كان مجاراة لاتجاهات فنية يراها أفضل فى التعبير عن تجاربه أكثر من كونه تعبيرا عن الالتزام .

والحق أن يوسف ادريس وان ظل فى الغالب يعالج موضوعاته وتجاربه بأسلوب تقليدى ، كانت أصالته واضحة . فقد استطاع أن يقدم شيئا جديدا يخرج به على

---

(١)

الاسلوب الرومانسى الذى كان سائدا عند الكتاب الرومانسيين (١) . بل انه استطاع أن يقدم أعمالا خالدة فى مجال الفن القصصى بعامة . كما استطاع أن يؤصل هـذا الفن تأصيلا حقيقيا مما جعل بعض النقاد يقرله بالزعامة فى هذا المجال . ولكنـا لانؤمن بمثل تلك الزعامة ، ونرى أن تحققها فى المجال الأدبى والفنى ليس بالأمر الميسور . ولكنا نرى أنه من أحسن كتاب القصة القصيرة عندنا .

ويصبح من الفضول أن أقول أن يوسف ادريس ملتزم بموقف تقدمى من الحيـاة وأن هذا الموقف يلقى على أعماله بظلال لاتخطئها العين ، وقد أوضحت ذلـك عند تناولى للواقعية عنده ، وأثناء تناولى للبناء فى قصصه ، حيث أن لهذا الالتزام أثره الواضح على فنه القصصى بعامة .

ولا أريد أن أطيل فى هذه الخاتمة وحسبى أن الدراسة التفصيلية فى داخـل البحث توضح ذلك بما فيه الكفاية .

.. .. ..

---

١) انظر احسان عبد القدوس وآخرون ، ألوان من القصة المصرية ، دار ال ، القاهرة — يناير ١٩٥٦ . حيث تجد أن قصصا لمجموعة فى الاغلب غير ناضجـة ماعدا قصتين منهما احداهما ليوسف ادريس وهى قصة " فى الليل " وقصة يحيى حقـى " مرآة بشير زجاج " انظر : تولين محمود امين العالم على المجموعة ، حيث تجد أنه لم يرض عن بعض قصصها ومن بينها القصتين المذكورتين سابقا ، ص ١٦٥ — ١٨٧ .

المراجع

الروايـــــات

يوسف ادريس : قصة حب . طبعة ١ ، ضمن مجموعة جمهورية فرحات ١٩٥٦
وطبعت طبعة ثانية . القاهرة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧

يوسف ادريس : الحرام . روايات الهلال ، العدد ١٩٥ مارس ١٩٦٥
وطبعت الطبعة الأولى ١٩٥٩

يوسف ادريس : البيضاء . بيروت . دار الطليعة للطباعة والنشر . مارس ١٩٧٠
طبعت طبعة اولى مسلسلة في جريدة الأهرام بين سبتمبر وديسمبر ١٩٥٩

يوسف ادريس : العيب . طبعة ١ ، القاهرة ، الكتاب الذهبي العدد ١٠٢ ، ١٩٦٢

يوسف ادريس : رجال وثيران . وزارة الثقافة والارشاد القومي ، مطبعة مصر . القاهرة .

.. .. ..

القصص القصيـــرة

يوسف ادريس : أرخص ليـالى ، دار الصودة ، بيروت صدرت طبعتهـــا الاولى ١٩٥٤

، ، : جمهورية فرحات ، الكتاب الذهبى ، العدد ٤٤ يناير ١٩٥٦

، ، : البطل ، دار الفكر ، الطبعه ١ ، القاهرة ، ١٩٥٧

، ، : نداع المدينة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهـــرة د ، ت ،
صدرت لبعته الأولى ١٩٥٨

، ، : حادثة شرف ، دار الصودة بيروت
صدرت طبعتها الأولى ١٩٥٩

، ، : العسكرى الأسود ، دار المعرفة ، القاهرة ، لبعـــة ١ ، مارس ١٩٦٢

، ، : آخر الدنيا ، دار الصودة ، بيروت ، د ، ت ،
صدرت طبعتها الأولى ١٩٦١

، ، : لفة الآى آى ، دار الصودة ، بيروت ١٩٦٥

، ، : النداهـــة ، روايات الهلال ، العدد ٢٤٩ سبتمبر ١٩٦٩ ،

، ، : بيت من لحم ، القاهرة ، عالم الكتب ، طبعه ١ ، ١٩٧١

.. .. ..

المراجع العربيـــه

احسان عبد القدوس وآخرون ، ألوان من القصة المصرية ، دار الغد ، القاهـــرة يناير ١٩٥٦ .

احمد ابراهيم الهوارى ـ البطل فى الرواية المصرية ، منشورات وزارة الاعلام ، دار الحرية بغداد ، المكتب الحديثه " ٩٤ " ، ١٩٧٦ .

احمد ابو سعيد ، فن القصة ، ج١ ، بيروت ، دار الشرق الجديد ، ١٩٥٩

احمد محمد عطية ، مع نجيب محفوظ ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة السوريـــة ، ١٩٧١ .

ارنست فيشر ، الاشتراكية والفن ترجمة أسعد حليم ، كتاب الهلال ، العـــدد ٨٣ ، يونيه ١٩٦٦

أشلى ديوكس ، الدراما ، ترجمة محمد خيرى ، وزارة الثقافه والارشاد القومـــى ، عالم الكتب ، القاهرة ، د . ت

اندريه ريشار ، النقد الجمالى ، ترجمة هنرى رغيب ، منشورات عويدات ، بيـــروت ، ١٩٧٤

أنطون غطاس كرم ، الرمزية فى الأدب العربى الحديث ، بيروت ، دار الكشـــاف للنشر والطباعة ، ١٩٤٩ .

اوستن وارين ورينيه ويليك ، نظرية الأدب ، ترجمة محيى الدين صبحى ، القاهرة ، المجلس الاعلى للفنون والآداب د . ت .

بنت الشاطئ ، قيم جديدة للأدب العربى القديم والمعاصر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ .

تشارلس مورجان ، الكاتب وعالمه ، ترجمة د . شكرى محمد عياد ، القاهـــرة ، الألف كتاب ، العدد ٥٠٠ ، مؤسسة سجل العرب ، ١٩٦٤ .

ثروت أباظه ، شعاع من طه حسين ، القاهرة ، روز اليوسف العدد ١٢ فبراير ١٩٧٤ .

جان برتليمى ، بحث فى علم الجمال ، ترجمة د . أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠

جورج لوكاتش ، معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة د . أمين العيوطى ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧١ .

جوستاف لانسون ، تاريخ الأدب الفرنسى ، جـ ٢ ، ترجمة د . محمود قاسم القاهرة ، المؤسسة المصرية الحديثة ، ١٩٦٢ .

جون كروكشانك ، ألبير كامى وأدب التمرد ، بيروت ، الوطن العربى ، د . ت .

حسين مروة ، دراسات نقدية فى ضوء المذهب الواقعى ، بيروت ، مكتبة المعارف — ، ١٩٦٥ .

الدكتور درويش الجندى ، الرمزية فى الأدب العربى ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة ، د . ت .

راى ب ، وست ، القصة القصيرة ، ترجمة سميرة غزام ، دار صادر للطباعة والنشر ، ودار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، بالأشتراك مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر ، بيروت نيويورك سنة ، ١٩٦١ .

رجاء النقاش ، مقصد عشير أمام الستار ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .

رجاء عيد ، فلسفه الالتزام فى الفن الأدبى ، رسالة دكتور مخطوطه ، دار العلوم ، القاهرة ، ١٩٧١ .

رشاد رشدى ، مقالات فى النقد الأدبى ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٢

رينوفد وليمز ، المسرحية من ابسن الى اليوت ، ترجمة د . فايز اسكندر ، القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٣ .

سامية احمد سعد ، فى الأدب الفرنسى المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

سيد حامد النساج ، تطور فن القصة القصيرة فى مصر ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٨

القصة القصيرة ، كتابك ، دار المعارف ، العدد ٥١٨ ، القاهرة ١٩٧٧ .

شفيع السيد ، اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية الى سنة ١٩٧٦ ، القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٦.

شكرى محمد عياد ، الأدب فى عالم متغير ، القاهرة ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١.

، القصة القصيرة فى مصر ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، ١٩٦٧ — ١٩٦٨.

، تجارب فى الأدب والنقد ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧.

د . طه محمود طه ، القصة فى الأدب الانجليزى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦٦.

د . طه وادى ، صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، القاهرة ، مركز كتب الشرق الأوسط ، ١٩٧٣

عباس خضر ، القصة القصيرة فى مصر ، القاهرة ، الدار القوميه للطباعة والنشر ، ١٩٦٦.

عبدالحميد يونس ، فن القصة القصيرة فى أدبنا الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٢.

عثمان نويه ، حيرة الأدب فى عصر الحلم ، وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية المتحدة ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٩.

عزالدين اسماعيل ، الأدب وفنونه ، طبعه ٣ ، القاهرة ، دار الفكر العربى ، ١٩٦٥.

د . عبدالغفار مكاوى ، المسرح الملحمى ، كتابك ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧

د . عبد القادر القط ، قضايا ومواقف ، القاهرة ، الهيئة العامه للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧١.

غالى شكرى ، أزمة الجنس فى القصة العربية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١.

فؤاد دوارة ، القصة القصيرة ، القاهرة ، الألف كتاب ، العدد ٦٢٧ ، سنة ١٩٦٦.

فلاديمير بوميلوف، ب . تشيكوف . ترجمة الدكتور عبد القادر القـــــط ، والأستاذ فؤاد كامل ، مطبوعات الشرق د . ت .

لويس عوض ، دراسات في أدبنا الحديث ، القاهرة ، مطابع الطنانى وشركاه ، ١٩٦١ .

مارك سلونيم ، مجمل تاريخ الأدب الروسي ، ترجمة صفوت عزيز جرجس ، القاهرة ، دار التضامن للطبع والنشر د . ت .

محمد حسن عبد الله ، الواقعية في الرواية العربية ، القاهرة ، دار المعـــارف ، ١٩٧١ .

محمد عبد الحليم عبد الله ، لقاء بين جيلين ، كتاب الاذاعة والتليفزيون رقم (١٠) ، ١٩٧٣ .

محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطبـــع والنشر ، ١٩٧٣ .

، المواقف الأدبية ، معهد الدراسات العربية العالميـــة ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، د . ت .

محمود تيمور ، أدب وأدباء ، القاهرة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨

د . محمود شريت ، أثر التطور الاجتماعي في الرواية المصرية (١٩١٢ — ١٩٥٣) دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٦ .

د . مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، القاهرة ، مكتبة مصر ، طبعة ١ ، ١٩٥٨ .

نادية رؤوف فرج ، يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٦ .

يحيى حقي ، عطر الأحباب ، مطابع الأهرام التجارية ، القاهرة ، ١٩٧١ .

يحيى ابراهيم عبد الدايم ، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، مكتبـــة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٧٥

يوسف الشاروني ، القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ، كتاب الهلال القاهرة ، العدد ٣١٦ ، ابريل ١٩٧٧ .

، دراسات في الرواية والقصة القصيرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٧ .

، دراسات في الأدب المصري المعاصر ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ .

يوسف حسن نوفل ، القصة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

.. .. ..

المجلات العربية

د • احمد هيكل : " النسيج القصصي عند يوسف ادريس " مجلة الهلال • سبتمبر ١٩٧٢ •

د • حمدي السكوت : " الواقعية ومدرسة محمد تيمور " مجلة المجلة • العدد ١٦٥ • سبتمبر ١٩٧٠ •

د • سهير القلماوي : " الريف في الرواية والمسرحية المصرية " مجلة الهلال • العدد ٥٦ • أول يونية ١٩٦٦ •

صبري حافظ : " قضايا العالم الاقصوصي عند يوسف ادريس " دمشق • مجلة الموقف الأدبي • اتحاد الكتاب العرب بدمشق • العدد ٩ • ١٩٧٤ •

صبري حافظ • : " اتجاهات الرواية المصرية بعد الثورة " مجلة المجلة • العدد ١٠٣ يوليه • ١٩٦٥ •

صلاح الملا : " مهزلة يوسف ادريس الأرضية " مجلة البيان • رابطة الأدباء الكويتيين • العدد الثاني • مايو ١٩٦٦

صلاح الملا : " يوسف ادريس : رحلة الى القلق " مجلة البيان • رابطة الأدباء الكويتيين • العدد الخامس • أغسطس ١٩٦٦ •

صلاح الملا : " يوسف ادريس: رحلة الى القلق " مجلة البيان • رابطة الأدباء الكويتيين • العدد السادس • سبتمبر ١٩٦٦ •

صلاح الملا : " يوسف ادريس : رحلة الى القلق " مجلة البيان • رابطة الأدباء الكويتيين • العدد السابع • اكتوبر ١٩٦٦ •

صلاح الملا : " يوسف ادريس رحلة الى القلق " مجلة البيان • رابطة الأدباء الكويتيين • العدد الثامن • ١٩٦٦ •

فاطمة موسى محمود : " الفلاح في قصص عبد الرحمن الشرقاوي " مجلة الكاتب • العدد ٨١ • سنة ١٩٦٧ •

فوزى المنتيل : " صورة الفلاح المصرى فى الرواية الحديثة " مجلة الهلال ، المدد ٥ ، مايو ١٩٦٥ .

عبد الرحمن أبو عوف : " مجلة المجلة ، القاهرة ، العدد ١٦٥ ، سبتمبر ١٩٧٠ .

عبدالمنعم الجداوى : " الجريمة فى قصص يوسف ادريس " مجلة الدوحة العدد ١٤ ، فبراير ١٩٧٧ .

علاء الدين وحيد : " رجال وثيران " مجلة البيان ، رابطة الأدباء الكويتيين ، العدد التاسع ، ديسمبر ١٩٦٦ .

يورى ناجيبين : " يوسف ادريس " مجلة الكاتب ، العدد ٤٧ فبراير ١٩٦٥

يوسف ادريس : " قصة مصرية جدا " ، مجلة الهلال ، العدد ٧ يوليه ١٩٦٥ .

.. .. ..

20) Wellek, René, and Warren, Austen, The Theory of Literature (Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex,) 1963.

21) Wilson, Edmund, Axcel's Castle, (Charles Scribner,s Sons, New York, London) 1947.

المجلات والدوريـــــــــات

1) Ames, Sandord Scribner, "Structuralism, Language, and Literature". The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. XXXII. N.I. Winter, 1973.

2) Encyclopedia International, "Short Story, Grolier, New York, Vol. 16, 1970.

3) Morris, Christopher, "Sense and Structuralism" Essays in Criticism, Vol. XXXVI. No. 3, July 1976.

4) World University Encyclopedia, Vol. 14, Books, Inc. New York, Washington, D.C.P. 4890.

10) Dietrich, R.F. and Sundell, Roger, H., The Art of Fiction, (Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, Chicago, San Francisco, Toronto) 1967.

11) Fox, Ralph, The Novel and the People, (Foreign Languages Publishing house, Mosco) 1956.

12) Gray, Ronald, Franz Kafka, (Cambridge University Press, Cambridge) 1975.

13) Kalperin, John, ed., The Theory of the Noval, New essays, (Oxford University Press, Inc., New York, London) 1974.

14) Jacob, Korg, ed., Twentieth Century Interpretations of Bleak House, A collection of critical essays, (Englewood, N.J., London) 1968.

15) Katzer, Julius, ed., A.P. Chekhou, (Foreign Languages Publishing House, Masco)

16) Lodge, David, ed., 20th Century Literary criticism, (Richard Clay, Ltd., Bungay, Suffolk) 1972.

17) Mahmoud, Fatma Moussa, The Arabic Novel In Egypt, (The Egyptian General Book Organization, Cairo) 1973.

18) Oda , Safwat, Structure In the Novels of George Eliot, (M.A. Unpublished Thesis, Menia University) 1976.

19) Sherif, Nur, About Arabic Book, (Beirut Arab University) 1970).

المراجع الاجنبية

1) Adam, Ian, George Eliot, (Routledge and Kegan Paul, London) 1959.

2) Allen, Dick and Chacko, David, eds., Detective fiction, (Harcourt Brace Jovanouvich, Inc;, New York, Chicago, San Francisco, Atlanta). 1974.

3) Allott, Miriam, Novelists on the Novel, New York: Columbia University Press, 1966.

4) Brée, Germain and Guiton, Margaret, The French Novel, (A Harbinger, Book/ Harcourt and World Inc; New York and Burlingmame) 1962.

5) Boulton, Marijory, The Anatomy of the Novel, (Routledge and Kegan Paul, London and Boston) 1975.

6) Brain, John, Writing A Novel, (Lyre Methuen, London) 1974.

7) Chadwick, Charles, Symbolism, (Methuen and Co. Ltd., London) 1973.

8) Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, (Routledge and Kegan Paul, London) 1975.

9) Daiches, David, The Novel and the Modern World, (The University of Chicago Press, Ltd., London) 1973.