الفصل الأول

تيمة المواجهة (مساءلة الواقع)

«العيب» ليوسف إدريس

بين مغازلة الواقع وجماليات السرد

تيمة المواجهة أو (مساءلة الواقع)

«العيب» ليوسف إدريس.. بين مغازلة الواقع وجماليات السرد

مدخل:

لقد اخترنا لشغْل مساحة هذا الفصل من الدراسة نموذجًا دالًّا من أجْمل ما صاغ «إدريس»؛ هو روايته «العيب» التي جمعَ فيها بين استخلاص القيمة الإنسانية والمعرفية من قلب الواقع المصري، وتوظيف جماليات السّرد عازفًا على فنون التصوير والمشاهد السينمائية حينًا، وراسمًا بالألوان «بورتريهات» بارعةَ الدقّة لنماذج إنسانية دالّة من قلب هذا المجتمع ذاته في أحيانٍ أخرى، ومتّكئًا على تحفيز حاسّة السمع بوقع كلماته المنتقاة بعناية فائقة أحيانًا ثالثة.

وقد تمّ البحث في هذا الفصل في مبحثيْن وتعقيبٍ ختامي:

أمّا المبحثُ الأول فيتعلّق بمقاربة فضاء العتبات (العنوان.. الاستهلال) مع ربْطه بمضمون النصّ الرّوائي من ناحية، وبفضاء الإرسال والاستقبال بين المبدع/ يوسف إدريس وقارئه من ناحيةٍ أخرى.

وأمّا المبحثُ الثاني فخصّصته الدراسة لتتبّع جماليات السرد؛ تلك المتعلّقة بمسارات الحكي، وعناصر الحكاية، وفنّيات العملية السّردية المختلفة، مع ربط كلّ ذلك- في خطوةٍ نقدية تكامليّة- بالتوجيه الأيديولوجي لمغزى العمل الرّوائي الذي يمثّل تيمة شديدة الحضور في جُلّ إبداعات «يوسف إدريس».

المبحثُ الأوّل

فضاءُ العتبات.. بين مَعايير المجتمع وقلم الأديب

لقد كشف لنا يوسف إدريس عن قدرته العجيبة على الغوص في قلب المجتمع، واستكشاف عمق العلاقات الإنسانية، وهو الأمر الذي يتبدى جليًّا من خلال روايته «**العيب**»، تلك التي التقط خيوطَها من واقع المجتمع المصري، محاولًا استكشاف طبيعة المعايير التي تحكم رؤيتنا لمفاهيم خطيرة في مجتمعنا المصري كمفهوم العيب، إنّه العيب من مُنطلق مغرِقٍ في المحلية، العيب في مجتمع المدينة المصري.

١ - العيب.. مراوغةُ الدّلالة وعمق المغزى:

إنّ الرواية تحاول إثارةَ وعي القارئ حول كلمة «**عيب**»، تلك الكلمة ذاتُ الأحرف الثلاثة، المتداولة أشدّ ما يكون التداول، ربّما إلى الحدّ الذي فقدت فيه تحديدها تحديدًا واضحًا جامعًا مانعًا.

أين العيبُ هنا؟!..

سؤالٌ عميق يتغيّا الأديب بثّه إلى المتلقي..

هل هو نزول المرأة إلى مجال العمل جنبًا إلى جنب مع الرجال؟

أو هو ذلك الموقف السّلبي الساخر من جمهور الموظفين الرجال؟

أو أنّه يكمنُ في السّلوكيات اللاأخلاقية التي حاول بعضُ أصحاب النّفوس الضعيفة ممارستها مع الموظّفات الجدد؟

أو العيبُ هو ذلك التحوّل من الطّهر والبراءة عند البطلة «سناء»، التي خرجت من بيتها إلى العمل، فصاحبَ ذلك خروجها عن الأخلاق والقيم، ففقدت عذريّتها الأخلاقية حينما قبلت الرّشوة، واستسلمت لتحرّشات أحدِ زملائها في مجتمع العمل الصاخب، وفي ظلّ مجتمع المدينة الذي لا يعيرُ مثلَ هذه الخروقات الأخلاقية كثيرَ اهتمام ما دامت تحدُث في السرّ، ولا يشعر بها أحد؟

أسئلة كثيرة، ربّما لو فتّشنا فيها لوجدنا لها أبعادًا سياسية أعمق، تتناسب مع تلك الرّوح الثورية التي تمتّع بها «يوسف إدريس»، وتلك الجَسارة التي عرفت عنه في مواجهة القوى السياسية في عصره.

٢-العيب.. العنوانُ المشكلة:

العنوان هو أوّل شفرةٍ تقابل المتلقي في محاولته الولوج إلى النّص، حيث «يتّخذ العنوان في أيّ مؤلف وضعيّة أولى ضمن النص الموازي مشكّلًا ضرورة أساسية»[١].

(١) د.شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي (التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل)، كتابات نقدية (١٢١)، أبريل ٢٠٠٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص ١٦١.

إنّه- إذًا- الملتقّي الأوّل لطرفي العمليّة التواصلية الإبداعية **الكاتب/ القارئ**؛ وفيها يستظهر الكاتب ابتداءً قدرته على خلخلةِ وعي القارئ وتحفيزه لمواصلة القراءة؛ ولذلك فقد اختار يوسف إدريس لهذا اللقاء الأوّل تلكَ اللفظة المشكلة «**العيب**».

لقد وسمنا العنوانَ هُنا بـ«**المشكلة**»، ولعلّ هذا من باب المناسبة مع الإشكاليّة الدّلالية التي يثيرها العنوان بفعل خصوبته الدلالية وحبله بدلالاتٍ شتّى لا تفتأ تثير في ذهن القارئ تساؤلات عدّة من ناحية، ومع تلك الطبيعة التصنيفيّة التي يمكننا إدراج رواية «**العيب**» في إطارها بوصْفها رواية «مشكلة» من ناحية أخرى[1]؛ حيث تناقش الرواية مشكلةً اجتماعيّة غاية في الأهمية والحيوية، تمسّنا جميعًا بصورةٍ أو بأخرى، وتتطوّر فيها المشكلة بتطوّر الأحداث وتعقّد الحبكة؛ إنّها **مشكلة** «**سناء**» بطلة الرّواية؛ تلك الفتاة البريئة الطّاهرة التي تلتحق للعمل بإحدى المصالح الحكومية ضمن خمس فتيات تمّ تعيينهن في حدثٍ تاريخي هو الأوّل من نوعه بعدما كانت «**المصلحة من يوم إنشائها والعاملون فيها رجال في رجال...**»[2]، ثمّ تتوالى

(١) هكذا صنفتها الدكتورة نوال زين الدين في دراستها البنيوية القيمة عن روايات يوسف إدريس. انظر: نوال زين الدين، روايات يوسف إدريس، دراسة بنيوية توليدية، دار قباء للطباعة، ٢٠٠٣م، ص٣١٥.

(٢) يوسف إدريس، العيب، ص٥.

الأحداث لتسقط «**سناء**» في فخّ الخطأ والعيب ممثّلًا في مشاركة زملائها في قبول الرّشوة ابتداء، ثمّ تفريطها في عرضها واستسلامها لتحرّشات «**الجِنْدِي**» بعد ذلك؛ وهو السقوط الذي يمثّل رمزًا لسقوط الذّات الفردية في براثن السلوكيات المشينة المُستشرية في جسد المجتمع الذي يمثّل الذات الجمعيّة والمحيط الاجتماعي للشخصية.

هكذا دائمًا يتعمّد يوسف إدريس أنْ يقف «أمام معاني كلمات لها وقع السّحر والرعب (كالعيب والحرام والشرف)»[1]. فماذا يقصد «إدريس» مِن وراء هذه الكلمة؟!

إذا كان المدخل الطبيعي لدراسة العنوان هو البحثَ في **دلالته اللّغوية**؛ فإنّ المعجمَ اللّغوي العربي يحصر دلالة هذه الكلمة في نطاق ضيقٍ قد لا يجاوز دلالة السّلوك الشائن أو الوصم بسوء؛ ففي اللسان:

«العَابُ والعَيْبُ والعَيْبَةُ: الوَصْمة.. والجمع: أَعْيابٌ وعُيُوبٌ.. والمَعابُ والمَعِيبُ: العَيْبُ.. وعابَ الشيءُ والحائِطُ عَيْبًا: صار ذا عَيْبٍ. وعِبْتُه أَنا، وعابه عَيْبًا وعابًا، وعَيَّبه وتَعَيَّبه: نَسَبه إِلى العَيب، وجعله ذا عَيْبٍ.

(١) عبد الرحمن أبو عوف، يوسف إدريس وعالمه في القصة القصيرة والرواية، مكتبة الأسرة ٢٠٠٥، ص١٥. ويقول في موضع آخر: «كان دائما يبحث في نهم ودأب عن معاني كلمات لها دلالات ورموز متعددة وبعيدة الغور في وجدان وقاع وقلب عقل الشعب المصري، العربي، الشرف، العيب، الحب ...» ص٩٠.

والمَعايبُ: العُيوبُ. وشيءٌ مَعِيبٌ ومَعْيُوبٌ، على الأَصل. وتقول: ما فيه مَعابة ومَعابٌ أَي عَيْبٌ.

وعابَ الماءُ: ثَقَبَ الشَّطَّ، فخرج مُجاوزَه.

والعَيْبة: وِعاءٌ من أَدَم، يكون فيها المتاع، والجمع عِيابٌ وعِيَبٌ.

والعَيْبَةُ: ما يجعل فيه الثياب.

والعربُ تَكني عن الصُّدُور والقُلُوب التي تَحْتوي على الضمائر المُخْفاةِ: بالعِيابِ. وذلك أَن الرجلَ إنما يَضَعُ في عَيْبَته حُرَّ مَتاعِه، وصَوْنَ ثيابه، ويَكتُم في صَدْرِه أَخَصَّ أَسراره التي لا يُحِبُّ شيوعَها، فسُمِّيت الصدور والقلوبُ عِيابًا، تشبيهًا بعِيابِ الثياب..»[1].

لكنْ شتّان بين دلالة لغوية مُجَرَّدة من سياقها- أو شبه مُجرَّدة- ودلالات سياقيّة تثرى دلالتها بقدْر ما تتمتّع به من تداولية تضرب بجذورها في سياقات خطابيّة عدّة (اجتماعية.. أخلاقية.. دينية.. أو سياسية).

إنّ لفظة «العيب» هنا- شأنها شأن كثيرٍ من عنوانات «إدريس»- ترفدُ من دلالات الواقع الاجتماعي بعاداته وتقاليده وأعرافه وأنماط سلوكياته

(١) ابن منظور، لسان العرب، عيب، الموسوعة الشعرية (الشعر ديوان العرب)، المجمع الثقافي أبو ظبي: ١٩٩٧- ٢٠٠٣م، الموقع الإلكتروني، والبريد الإلكتروني:

:http://www.cultural.org.ae-Website

e-mail:poetry@ns1.cultural.org.ae-

وطبيعة علاقات أفراده؛ إنّه مثل «الحرام» و«حادثة شرف»؛ وهي عنوانات تتأسّس بلاغتها ابتداءً على مقدار الصدمة التي تسببها تلك المفردات شديدة الحساسية (الحرام.. العيب.. الشرف).

والطريف أنّ هذه الدّلالة السياقية للكلمة ذات البعد الاجتماعي لها جذورها في المادة اللّغوية لمادة (ع ي ب) التي سبق ذكرها؛ إذ نجد في ثنايا هذه المادّة اللغوية بعض السياقات الدّالة، التي تساعدنا في رسم ظلالٍ دلاليةٍ لمفهوم «العيب»، أهمّ هذه السياقات قوله: «وعابَ الماءُ: ثَقَبَ الشَّطَّ، فخرج مُجاوزَه» تلك العبارة التي تشير إلى دلالة موازية في لفظة «العيب» بمدلولاتها الاجتماعية، إنّها دلالة الخروج عن حدود المألوف، فالعيبُ بالنسبة للماء هو خروجٌ عن نطاقه المرسوم، عن حدوده الأبدية المرسومة جغرافيًّا، والمحدّدة لغويًّا من خلال الدّال «الشط».

وهكذا «العيب» في مدلولِه الاجتماعي في عالم الإنسان، إنّه خروجٌ عن المألوف، وحَيْدٌ عن متوارث الأعراف والعادات والتقاليد؛ إنه خروج فرديّ عن روح الجماعة وقيمها.

إنّ هذه الدلالة تقودنا إلى ثنائيّة سيكون لها حضورها البالغ في سائر بنية الرّواية، إنْ على مستوى الموضوع أو على مستوى البنية الشكلية؛ إنّها ثنائية **الفرد/ الجماعة**؛ تلك الثنائية القائمة على علاقةٍ جدليّة مراوغة لا تكاد تستقرّ على صورة أو تثبتُ على حال؛ **فالفرد** دائمًا في جدلٍ مع **محيطِه الجمعي** بين

إفادةٍ منه واستعانة به في بناء ذاته الفردية، وتمرّد عليه، ورفض لبعض قيمِه التي ترى فيها الذات الفردية عدوانًا على حقوقها وانتقاصًا من حريّتها.

والأطرف في هذه الدّلالة أن يكون خروجُ الذات الفردية عن حدود الجماعة وتمرّدها على قيودها هو الهدفَ المرجو حينما تبلى قيم هذا المجتمع فيصير بؤرةً لممارسة السلوكيات السيئة من كالرشوة (المُقَنَّعة) وغيرها من مظاهر الانحراف الأخلاقي والسلوكي.

هُنا، يصبح الخروج على الجَماعة تصحيحًا للمسار، ومحاولةً لرسم حدودٍ جديدة لشاطئ هذا البحر الذي نحيا فيه «**بحر الحياة**».

٣- لذّة القراءة من العنوانِ إلى الختام:

إذا كان مِن طبيعة العنوان تحرّره الدّلالي، وانفتاحه- بقدْر ما تتيح له اللّغة من انفتاح- على احتمالات شتّى للتأويل[١]؛ **فإنّ هذا العنوان «العيب» يبدو للمتأمّل شَرَكًا ينصبه الكاتب للمتلقّي ليراوغه ويحاوره حول احتمالات التأويل وحدود الدلالة.**

العنوانُ- كما نرى- يعتمد الاقتصادَ اللغوي، بل إنّ العنوان- بصفة عامة- يمتاز نوعيًّا عن سائر البنية النصية للحكي من حيث كوْنه «يمثّل

(١) انظر: د. محمد فكرى الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م، ص٣٠.

أعلى اقتصادٍ لغوي مُمكن، وهذه الصّفة على قدرٍ كبير من الأهمّية، إذ إنّها في المقابل ستفترض أعلى فعالية تلقٍّ مُمكنة، حيث حركة الذات أكثر انطلاقًا وأشدّ حرية في تنقّلها من العنوان إلى العالم والعكس»[1].

«**العيب**» كلمةٌ مُفردة في صيغة التّعريف بـ «**ال**»، وهي صيغة تراوغ معهودَ الدّلالة في وعي القارئ مستثمرةً تلك الدلالة المزدوجة لـ «ال» التّعريف في العربية؛ والتي تتراوح بين **العهدية والجنسية**. وإننا نميلُ هنا إلى الدّلالة الأولى «**العهدية**»؛ ومَفادُها دلالة «ال» على شيء مُتعارف عليه معهود بين المتكلّم والمُستمع، أو الكاتب والقارئ؛ كأنْ نقول: «جاء المدرس»[2].

إنّ العنوان باستناده على تلك العهديّة التي تفترض ميثاقًا مشتركًا بين (المُرسِل والمستقبِل) تناسب واحدةً من أهمّ وظائف العنوان كما حدّدها السيميائيّون ودارسو علم النّص؛ وهي عقد «**ميثاق قراءة**» بين الكاتب والقارئ.

يصير العنوانُ إذًا هو لقاء التّعارف بين المتلقّي والمؤلِّف من ناحية، وبينه وبين النّص المؤلَّف من ناحية أخرى من خلال شفرةٍ لغوية يفترض فيها- رغْم افتقارها اللّغوي- أن تختزل الدّلالة العامة الشاملة للنّص، كما تختزل

(١) المصدر السابق، ص١٠.

(٢) انظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، تحقيق د.عبد اللطيف محمد الخطيب، ط.١ الكويت١٤٢١هـ-٢٠٠٠م، الجزء الأول، ص٣١٤ وما بعدها.

مقصديّة المؤلف وأهدافه، بحيث يتوجّه العنوان إلى المتلقي حاملًا مرسلته في دلاليّته، حملًا مقصودًا من المرسِل، ونابعًا من إرادته إبلاغ المتلقّي بجماع المرسَلة على مستوى الجنس، والموضوع، وحتى على مستوى موقف المرسلة من خطابها الذي تتأسّس داخله[1].

لكنّها رغم ذلك تتجاوز- في الآن ذاته- تلك الدّلالة العهدية المشتركة بين الطّرفين؛ لتؤسّس لبينة المفارقة، حين يحقّق العنوان الشيء وضدّه في الآن ذاته، إنّه يقيم ميثاقًا للقراءة ثمّ لا يلبث أن يهدم هذا الميثاق، **وما بين إقامة الميثاق ونقضه تتأسّسُ متعةُ القراءة وتتحقق للرواية نصيتها وجماليتها ودراميتها.**

ولذلك يمكننا أن نلخّص هذا المسار الفنّي المعقد بين السارد (صنيعة الكاتب) والقارئ في المراحل الثلاث الآتية:

١- **في البدْء صَدمة:** إنّها صدمة قراءة تلك الكلمة المراوغة بكلّ ما تحبل به من دلالات وما تحملُه من إشكالية؛ تخلص منها الذات القارئة ابتداءً بتثبيت دلالة أوليّة للكلمة، إنّها **الدّلالة العهدية** التّوافقية لكلمة «العيب» كما استقرّت في وعي الجماعة (جمهور القرّاء) عبْر رصيدها الماضي من الخبرات والتجارب في سياقها الشّرقي.. العربي.. المصري؛ فيتّجه الوعي ابتداءً إلى ذلك الفعل الفردي الخادش للآداب العامة، والذي يخرج على مألوفِ

(١) انظر: د. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص٢١.

عادات الجماعة وتقاليدها وأعْرافها في سلوكٍ مُشين يصل ذروته في الأفعال المخلّة بالشرف والعرض.

٢- **لحظة الإفاقة من الصّدمة:** وهنا تبدأ الذّات القارئة في مراجعة هذه الدّلالة المُتحصَّل عليها؛ فتمعّن النظر في البنية اللغوية، والدلالات العميقة المُمكنة للكلمة، وتكتشف- حينئذ- كمَّ التساؤلات المُمكنة التي يثيرها العنوان.

إنّ أوّل مصادر هذه التساؤلات هو بنية الحذْف التي اعتمدها الكاتب حينما قدَّم لنا عنوانًا مفردًا لا يخلو من أنْ يكون مسندًا يحتاج إلى مسندٍ إليه، أو أنْ يكون مسندًا إليه يلزمه مسندٌ يتمّم دلالته ويكمل نصّيّته.

إنّ العنوان هنا- وكذلك الحال في غالبية العنوانات- يعتمد «الغياب الصّياغي لبعض مكوّناته، أي أنه يتعمّد حذف بعض دوالّه، فهو يأتي ناقصًا صياغيًّا في الأغلب، واستحضار هذا المحذوف أو الغائب يحتاجُ إلى استحضار بنية العمق، ثمّ ربط هذه البنية بالفضاء النصّي المحيط بالعنوان»[1].

وهُنا تتتابع التأويلاتُ وتمارس الذات في لحظات تأمّل خاطفة لعبة الكلمات المتقاطعة أو سمِّها «**الكلمات الناقصة**»:

---

(١) د. محمد عبد المطلب، بلاغة السرد، سلسلة كتابات نقدية (١١٤)، الهيئة العامة لقصور الثقافة سبتمبر٢٠٠١م، ص ٢٣، ٢٤.

لعلّه أراد: رأيت العيب.

أو يقصد: لا تفعلوا العيب.

لكنّ الدلالة الأكثر إلحاحًا ستهيمنُ على وعي هذا القارئ في صورة تساؤلٍ استفهامي: **ما العيب؟!**

٣- **ماذا بعد؟** هكذا وبوصول فعْل القراءة إلى إشكاليّة العنوان يبدأ فصلٌ جديد من القراءة المشوب بلذّة البحث عن جواب، لذّة استكشاف الدّلالة التي تكمن في بطن هذه الكلمة المُشْكِلة «العيب».

ولنْ ينتهي هذا الفصل إلّا مع الكلمة الأخيرة للرواية، حينها ستقف الذّات رابطة من جديد بين جُملة الختام وبنية العنوان مستعرضة شريطًا طويلًا يضمّ كلّ موقف درامي بين دفتي الرواية.. كلّ مشهدٍ حواري.. وكلّ جُملة تفسيرية شارحة تدخل بها الرّاوي قصدًا أو بغير وعي.

عندئذ، تتولّد الدلالة مُتباينة في درجة وضوحها ونصوعها تباينَ درجات وعي كلّ قارئ ودرجة ثقافته ومرحلته العمرية وجدّيّته في فعل القراءة.

وأقلّ ما سيكتشفه هذا القارئ من مفارقةٍ في دلالة الكلمة هو الانتقالُ بها من الفردية إلى الجماعية؛ فالمجتمع هنا الذي يمثل (**الذّات الجماعية**) هو الذي يمارس العيب؛ والكاتب يسعى إلى إدانةِ هذا العيب، الذي مثّل خروجًا

على طهر (**الذات الفردية**)/ **سناء** وانتهاكًا لبراءتها، فهو لا يتوقّف عند العيب بوصفه سلوكًا فرديًّا صادمًا لقِيَم الجماعة؛ وإنّما هو سلوكٌ اجتماعي وآفة مجتمعيّة توشك أن تهدم هذا المجتمع وتقوّض أركانه، بعدما صارت من القوة بحيث تجتثّ في طريقها كلّ نبتة فردية صالحة؛ وهي حريصة على استقطاب الآخرين ليندرجوا في عداد المرتشين والساقطين[1].

إنّ العنوان «العيب» بهذا المفهوم هو «**شَرَك**»- كما قلنا- ينصبه الكاتب للمتلقّي ليراوغه ويحاوره حول تلك الدّلالة العهديّة المتعارف عليها؛ علَّه ينجح في إقناعه بضرورةِ مراجعة وعْيه، واستبدال دلالة أخرى أكثر نضجًا لهذا العيب بتلك الدّلالات الاجتماعية البالية القائمة على أسسٍ سطحية، وعلى ازْدواج في المعايير، حسبَ الهوى ومقتضيات المصلحة الشخصية.

---

(١) انظر: شخصية «عبادة بك» على سبيل المثال وحرصه على إسقاط «سناء» في حبائله لتنضم إلى قائمة المرتشين بالمصلحة، وهو حرص يكشف عن شخصيته إذ «لم تكن هذه أول مرة يتولى فيها إفساد ذمة موظف، ولن تكون الأخيرة، إذ بصرف النظر عن أنها بعض عمله فقد تربت لديه هواية قوامها ذلك الجزء من العمل ... وكان يفخر أن موظفا كبيرا أو صغيرا، مديرا أو وزيرا لم يصمد أمامه أبدا...» العيب، ص١٠٠، ١٠١.

وانظر أيضا خطاب سناء الموجه إلى الجندي في مناقشة بينهما عن الرشوة والفساد: «انت مش غلطان، انت فسدان. كلكم كنتم في يوم من الأيام بني آدمين، وبعدين لقيتم حد علمكم الكلام ده وفسدكم، وخلاص دلوقتي كلّ همكم انكم تفسدوا الناس وتحللوا الفساد في نظرهم، عشان يغلطوا ويتورطوا ويبقوا زيكم ما يصبحش في حد أحسن من حد» ص٨٦.

وحتى لا يكون الكاتبُ فجًّا مباشرًا؛ فيفقد إبداعه قيمته الجمالية؛ **فإنّ «يوسف إدريس» يسلك مسالكَه الفنية في رسم هذه الدّلالات البديلة للكلمة رسمًا فنيًّا ملوِّحًا لا مصرِّحًا**؛ إذ يتركُ لهذا القارئ الفرصة لاستخلاص هذه الدّلالات عبْرَ مشاهد ومواقف درامية متتالية ومتتابعة على ما سنبيّن بعد.

٤- بلاغةُ الاستهلال:

للاستهلال علاقةُ نسبٍ وقربى ببنية العنوان السابقة عليه من ناحية، وبعالم الحكاية اللاحق عليه من ناحيةٍ أخرى، إذْ هو اللقطة الافتتاحية التي تمهّد للحدث، وتوجّه مسار السّرد؛ وهذا ما تحقّق في السطرين الأول والثّاني.

«ثلاث مرّات في تاريخ المصلحة ازدحمت مثل هذا الازدحام.. يوم توفِّيَ سعد زغلول ونعاه النّاعي، ويوم طُرِدَ الملك، واليوم الذي عُيِّنَتْ فيه سناء. ففي ذلك اليوم تمّ تعْيين خمسٍ من زميلاتها الناجحات في المسابقة، وفي نفسه أيضًا انقلب المستحيلُ حقيقة، وانقلبت المصلحةُ سوقًا أرخص ما فيها الكلام، بل لا شيء فيها غير الكلام. المصلحة من يوم إنشائها والعاملون فيها رجال في رجال..»[1].

(١) المصدر السابق، ص٥.

بهذا الاستهلال المُباغت يحقّق الكاتب **صدمة وتحفيزًا للقارئ، صدمة** كتلك التي حقّقتها لفظة «العنوان» بما ترفلُ فيه من معانٍ ثرية كما بيّنّا من قبل. إنّ مصدر الصدمة هنا هو استحضار تلك الأحداث السياسية البارزة في تاريخ الوطن (**وفاة سعد زغلول- طَرْد الملك وحَلّ الملكية وإقامة الجمهورية**)، ثمّ اكتملت دلالة الصدمة بذلك التجاور بين هذين الحدثين، وحدث ثالث هو «**تعيين سناء**»؛ وهو الأمرُ الذي يولد نوعًا من «**المفارقة**» المَصْحوبة **بتحفيز القارئ** لمواصلة القراءة في فضولٍ وشغف حميميْن لمعرفة هذه الـ «سناء» التي استحقّ قرار تعيينها أن يقترن بالأحداث الجسام ويُنظَم في عدادها، وفي ذهْنه تساؤل يتواصل مع مسلسل التساؤلات التي سبقَ للعنوان أنْ أثارها في وعيه: من سناء؟ ما الحكاية؟

هذا هو السّؤال الذي يُسْلِمنا إليه الاستهلال ببنيته التشويقيّة هي الأخرى، علَّنا نمسك بالجواب عنه بتلمّسنا أطراف الأحداث كما يسردها الكاتب.

إنّ بلاغة الاستهلال هُنا تنبع من حقيقة دوره بوصفه بداية؛ حيث «دور البداية هو البحث عن افتتاح السّرد، وعقد ميثاق القراءة مع المتلقّي»[1]. **وكأنّ الطرفان مع هذا الاستهلال قد تعاهدا**- فيما تعاهدا عليه- على أنّ

(١) شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص١٩٣.

تعيين سناء في المصلحة حدثٌ غير عادي؛ وأنهما معًا في سبيل الوقوف على سرّ هذه الحقيقة.

إنّ هذا الاستهلال فوق ذلك يأتي بمثابة إضاءةٍ مبكّرة لعناصر الحكاية الرّئيسة:

- **المكان**: المصلحة.

- **الشخصية الرئيسة**: سناء.

- **اللحظة الزمنية الفارقة (نقطة البداية الزمنية)**: اليوم الذي عُيِّنت فيه.

- **سرّ الأزمة الدرامية**: الذات الجمعية للمجتمع المصري، والتي أشار إليها بالفعل «**ازدحمت**» الدّال على غوغائية الجماعة وتخبطها اللّذين شكّلا الأزمة الحقيقية التي يسعى الكاتب إلى مناقشتها.

المبحثُ الثّاني

بين مراوغة الواقع وجماليات السرد

١- سلطانُ الأدب على قلب الطبيب:

ظاهرةٌ بدأت عند الكتّاب الغربيّين، ثمّ وجدناها بعد ذلك تفشو في أدبائنا العرب، هي الجمعُ بين مهنٍ علمية كالطب والهندسة، وفنون الإبداع الأدبي شعرِه ونثره، فكما حدث ذلك مع الدكتور(الطبيب) إبراهيم ناجي، والدكتور أحمد زكي أبو شادي والمهندس علي محمود طه، ومع الكاتب الأديب الطبيب محمد كامل حسين، فقد تولّدت موهبة السرد القصصي من رحم دراسة الطب ومزاولة مهنته عند أديبنا البارع «يوسف إدريس».

كانت هذه الملحوظةُ هي فحْوى كلام الدكتور طه حسين ضمن تقديمه للكتاب الثّاني ليوسف إدريس «**جمهورية فرحات**»، الذي جمع فيه بين القصّة القصيرة والرواية في آنٍ معًا[1].

فهل كان لهذا التّزاحم بين الانتماءين (الانتماء للطب والانتماء للأدب) أثرٌ على إبداع يوسف إدريس؟! وكيف كان هذا الأثر إن وُجِدَ؟!

---

(١) انظر: مقدمة د. طه حسين لرواية «جمهورية فرحات» ليوسف إدريس، ضمن الأعمال الكاملة «الروايات»، ص٦.

يجيبنا عميدُ الأدب العربي عن هذا التساؤل بقوله:

«على أنّ جذوة الأدب يذكّيها ويقوّيها أنّ تجاور العلم في بعض القلوب والعقول فتستمدّ منه قوةً ومضاء، قلّما يظفر بها الذين يفرغون لتنميق الكلام ويصرفون عن حقائق العلم صرفًا»[1].

إنّ يوسف إدريس الذي بدأ رحلته مع السرد القصصي مبكرًا، وهو لَمَّا يزلْ طالبًا في كلية الطب؛ قد غَالَبَه الفنّ بسحره؛ فوقعَ في أسر الإبداع والأدب، حينما استدرجته تجاربُه الأولى بنضجها الذي شهد به القاصي والدّاني إلى الغوص في بحر الفنّ القصصي، فلمع نجمه قاصًّا متمكنًا وروائيًّا واعيًا ملمًّا بتفاصيل الحياة ودقائق الأمور، وخلجات النفس الإنسانية.

لقد جمع إدريس بين الطب والأدب، فكان الطبّ زادًا له أمدّه بخبرات حياتيّة ثريّة ومتنوعة؛ حينما هيَّأ له الاحتكاك بالإنسان في أشدّ حالاته حرجًا وضعفًا، وبالتالي صراحة وفيضًا بريئًا؛ في حال مرضه، ناهيك عن خبرته بالإنسان سليمًا معافى في دروب الحياة الأخرى.

إنّه كما وصفه طه حسين «طبيب، حين يكتب يضع يدَه على معناه كما يضع يدَه على ما يشخص من العلل حين يفحص مرضاه، وينقل إلينا خواطرَه كما يُصوّر أوصاف العلل، وكما يصف لها ما ينبغي من الدّواء..

(١) المصدر السابق، ص٦.

فلمْ أرَ تصويرًا لشارعٍ أو ميدان تختلط فيه جماعات الناس على تباين أشكالهم وأعمالهم وألوان نشاطهم، كما أرى عند هذا الكاتب الشاب»[1].

٢- دراما السقوط.. بناءُ الحدث والشخصية:

تمثّل هذه الرواية استكمالًا لصورة المجتمع المصري، واستقصاء مشكلاته الاجتماعية والأخلاقية، بعدما بدأ بتصوير المجتمع الريفي في رائعته الرّوائية «**الحرام**»[2]، التي جسّدَ لنا من خلالها طرفًا من جناية المجتمع بقيوده ومشكلاته.. بفقره وضعفه على المهمّشين من أبنائه؛ فاختار لنا الشخصية النسائية الريفية «عزيزة» ليجسد عبْرَها- ومِن خلال ضعفها- معاناةَ الطبقات الكادحة الفقيرة، ثمّ أكمل في هذا العمل «**العيب**» الصورة في الجانب الآخر من جوانب المجتمع المصري؛ في مجتمع المدينة، الذي إنِ اختلف في طبيعة مشكلاته فإنّه يشترك مع الرّيف في «الحرام» في ارتباط هذه المشكلات بالمجتمع ذاته، في طبيعة المعايير الاجتماعية والأخلاقية التي تحكم العلاقات في المجتمعين كليهما.

---

(١) المصدر السابق، ص٧، ٨.

(٢) الحرام هي واحدة من أبدع ما قدَّم يوسف إدريس، وواحدة من العلامات الروائية الكاشفة لمشكلات الريف المصري في تلك الحقبة الزمنية التي كان الريف المصري يرزخ تحت وطأة الإهمال والتهميش؛ فراح ضحية بين أمراضه جسدية وأخرى اجتماعية عطلته كثيرا عن الإسهام في نهضة الوطن والاستفادة من مظاهر نهضته وتقدمه. انظر: يوسف إدريس، الحرام، ضمن الأعمال الكاملة «الروايات».

هذه هي القضية الأيديولوجية التي يسعى «إدريس» لمناقشتها؛ وقد توسّل للوصول إلى ذلك بإمكانات السّرد المختلفة راسمًا لنا شخصياته الفاعلة تبعًا لدوْرهم الدرامي ووظيفتهم في بناء الحدث؛ وإن كان الحدث محورَ اهتمامه الأوّل؛ وهي أمورٌ تتّضح جميعًا مع البدايات الأولى للرواية:

«وانقلبت المصلحة سوقًا أرخصُ ما فيها الكلام، بل لا شيء فيها غير الكلام. المصلحة من يوم إنشائها والعاملون فيها رجال في رجال..

ولم تكنِ استحالة التصوّر تحيزًا ضدّ المرأة، ولكنها استحالة أن يعتقد أحدُهم أو يهضم أن تستطيع فتاة أو سيدة ما في الوجود أن تجد لها مكانًا داخل هذه المؤسّسة الرجاليّة الخالصة.

الضجّة لم تحدثْ إلّا حين ذهبوا إلى عملهم ذاتَ يوم كالمعتاد لا بهم ولا عليهم، فوجدوا في أكثرَ من حجرة من حجرات المصلحة فتيات، وأكثر من هذا وجدوا قراراتٍ بسرعة قد كُتِبت على الآلة الكاتبة في أقسام المُستخدمين، ومكاتب جديدة- وخطّان تحت جديدة هذه- أُعِدَّت وجلست عليها الفتيات...»[1].

هكذا ومنذ الصفحات الأولى للرّواية يفتح السارد (ومن خلفه الكاتب يوسف إدريس) عدستَه على رصد الواقع المصري، منتقيًا لنا واحدةً من

(١) العيب، ص٥، ٦.

التّجمعات البشرية ذات الكثافة العالية؛ حيث تكون الفرصة مهيَّأة باقتدار لرصد كلّ آفات المجتمع ومشكلات الواقع، والوقوف على قوانين عمل هذه الجماعة الخاصّة، والتعرف على مصادر الخلل[1]؛ إنّها إحدى المصالح الحكومية.

*** بناءُ الحدث.. خيار أيديولوجي:**

الرّواية رواية «**حدث**» تهتمّ بفكرة، بمشروع إصلاحي في ذهن الكاتب يتواءم مع توجّهه الواقعي القائم على الكشف العميق لخبايا المجتمع المصري (ريفي- مدني) بما يصطرعُ فيه من نزاعات، وما يسري في أوصاله من أوجاع وآفات.

---

(١) لا شك أن متطلبات الاجتماع البشرى في ظل أماكن مكتظة بالسكان تتطلب وجود أنظمة كاملة من القوانين القائمة على تنظيم العلاقات بين أفرادها وحل النزاعات «ففي العالم المغلق حيث يعيش عدد كبير من الناس متزاحمين يحتك بعضهم بالبعض الآخر ويصطدم بعضهم بالبعض الآخر، فإن العنف في العلاقات البشرية يعطي الفرصة للقانون». جان دوفينيو، فضاءات العرض المسرحي، ت: حمادة إبراهيم، طبع: مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون، والكتاب منشور بالفرنسية، باريس ١٩٧٧، ص١٦.

وهنا تظهر المشكلة العظمى حينما تتشكل قوانين خاصة داخلية لهذه الجماعة تذهب في اتجاه واحد هو تحقيق المصلحة الفردية لأعضاء هذه الجماعة في مواجهة الجماعة الأكبر التي تنتمي إليها وهي «المجتمع».

من أجل ذلك لا يانع «يوسف إدريس» ولا يتردّد في **التضحية بالشّخصية**؛ فتكون وسيلةً للوصول إلى الهدف، الوصول إلى حقيقة الدّاء الاجتماعي؛ وربما أيضًا **خدمة مسلّمات الكاتب الفكرية وتوجّهاته** حول علاقة الفرد بالمجتمع.. أثر المجتمع على الفرد وعلاقة ذلك بفكرة الجريمة، فيرى- ضمن ما يرى- أنّ سهام إدانتنا للفرد الذي يقع في الخطأ لا بدّ أوّلا أن تُوجَّه- وبالقدر ذاته- إلى المجتمع الذي احتوى هذا الفرد وأثَّر في وعْيه، وشكَّل في كثيرٍ من الأوقات أداةَ ضغط نفسي بالغ القوّة والقسوة على وعيه؛ مستغلًّا ضعفه الفردي.. فقرَه.. حاجته المادية أو المعنوية[1].

هذه القناعة، وتلك العلاقة التسلّطية من المجتمع على الفرد تبدّت في الرّواية في موقف الجَماعة (ممثّلة في مجتمع الزملاء في المصلحة) من الذّات الفردية للبطلة «**سناء**» حينما أعْوزتها الظّروف إلى مبلغٍ من المال لسداد مصروفات شقيقها الأصغر «أسامة»؛ حيث تنصَّلت الجماعة من مسئوليّاتها، وتركتها تقع فريسةً لظروفها الاقتصادية؛ بل والأكثر من ذلك أنّ بعض أفراد هذه الجَماعة كان يتعمّد الامتناع عن مساعدتها تشفّيًا منها لرفضها مشاركتهم فعْلهم الإجرامي بقبول الرّشوة؛ وهو ما شفَّ عنه- على سبيل المثال- حوار

(١) رغم قناعتنا بدور المجتمع في تنشئة الأفراد، وتأثيره في سلوكياتهم إن سلبا أو إيجابا؛ فإننا نتحفظ على الإفراط في الربط الإلزامي بين انحراف الفرد وظروف الجماعة المحيطة به؛ ربطا من شأنه إشاعة جو من التبريرية على سلوكياتنا ينتفي معه العقاب فتنتشر الفوضى ويعم البلاء.

الجندي معها حول هذه المسألة؛ حيث أفادها في نهايته بأنّ السبب وراء عدم مساعدته لها- كما يقول- «**السّبب يا ستي إنّك بصراحة كنتِ عايشة في أوهام لسّه خارجة م المدرسة ولا تفهمي حاجة من الدنيا بتاعتنا دي اللي مطلّعة عنينا، واللي مطلّعين عنيها. كنتِ ح تعرفيها إزّاي إلّا بكده؟ إلّا إنّك تنزنقي زيّ ما انزنقنا وما لقيناش اللي يسمّي علينا، قلت: سيبها يا واد عشان تعرف إنّ الفلوس هي الـ master key واللّا أنا غلطان؟**»[1].

هكذا إذًا **ينطلق «إدريس» من وعيٍ أيديولوجي مركّز على خدمة الفكرة والحدث على حساب الشخصية** إلى الحدّ الذي دفع بعض الباحثين إلى نقْد تلك النتيجة التّعسفية التي وصل إليها الكاتب ببطلته «سناء» حينما انتهى بها إلى سقوطٍ أخلاقي مدوٍّ؛ لم يقف عند حدود الفساد المالي (مشاركة الجماعة في قبول الرّشوة)؛ وإنّما امتدّ إلى فساد أخلاقي يراه بعض النقاد-وأراه كذلك- غير مبرّر وغير معقول أو مقبول[2].

---

(١) العيب، ص٨٦. وانظر بداية هذه الأزمة المالية وآثارها النفسية على البطلة: ص٧٥ وما بعدها.

(٢) انظر على سبيل المثال: السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي القاهرة ١٩٩٢م، ص١٥٦، حيث يشير إلى موقف د. نعمات فؤاد من هذه النهاية التعسفية. وانظر كذلك: د. عبد الحميد عبد العظيم القط؛ الذي أشار إلى فكرة التعسف في النهاية في أكثر من موضع مشيرا إلى ما يشبه إجماع من النقاد على هذا الحكم. د. عبد الحميد عبد العظيم القط، يوسف إدريس والفن القصصي، دار المعارف ١٩٨٠م، ص٣٦، ص٨٨.

تأتي هذه النتيجة التعسّفية رغم محاولات الكاتب المتكرّرة طوال فصول الرواية التمهيد لهذا التحوّل؛ مؤشرًا له بتحوّل تدريجي في مشاعر «سناء» تجاه «الجندي»[1].

*** بناءُ الشخصية.. من منظور الرّاوي إلى المنظور الغيري:**

رغم كلّ هذه الحقائق المتعلّقة بتقديم الحدث على الشخصية في الاستحواز على اهتمام «إدريس»؛ فإنّ ذلك لم يعنِ إهمالًا لرسم الشخصية عنده، بل على العكس وجدناه- كعادته دائمًا في الاهتمام بالتفاصيل ورصْد دقائق الأمور- حريصًا على وصف شخصيّاته مستغرقًا سائر جوانبها الخارجية الشكلية، والنفسية الداخلية، بل ويحرص على تتبع مسارات تطور شخصياته، وخاصّة تلكما الشخصيتين الرئيستين «سناء» و«الجندي»؛ فسناء يقدّمها لنا «الراوي» عبْر منظور زملائها الأربعة بالمكتب الذي خرجوا-رغم اختلاف شخصياتهم ومآربهم- برأي واحد:

«جميلة التقاطيع، مسمسمة، سمراء قليلًا، ومن كلّ أدوات الزينة لا تستعمل سوى الرّوج، ليس غامقًا كالسّمراوات حين يضعْنه، ولكنّه روج مؤدّب هو الآخر ليس هدفه أن يبرز جمال الشفاه، إنّما هدفه فقط أن يدلّ على وجودها ويحدّدها، وكان واضحًا أنها ليست مؤدبة فقط، ولكن أدبها من

(١) انظر تلك المواضع من الرواية على سبيل المثال: ص٨٢، ٨٣.

النّوع الذي لا يمكن التحوّل عنه، فهي لا تستعمله لأنّها مع رجال مثلًا أو تخاف على سمعتها، ولكنّه أدب حقيقي نابع من طبعها»[1].

وهُنا نلاحظ براعةَ «إدريس» البالغة في رسم بورتريهات بالغة الدقّة والإحاطة بجوانب شخصيّاته؛ فمِن الأوصاف العامّة (جميلة التقاطيع- مسمسمة) إلى المظاهر الشكلية التفصيلية (سمراء) ووصولًا إلى التحليل النفسي للشخصية (أدبها الحقيقي النابع من طبعها).

وتتعاظم قدرة «يوسف إدريس» على رسم الشخصية في أعيننا باستخدامه تلك الحيلة الفنية حينما يجعل رسمَ شخصية «سناء» يأتي لا عن وعْيه هو؛ وإنّما عبْر منظور الزملاء، فحقّق بذلك قيمةً مزدوجة حين يقدّم لنا وصف الشّخصية المرسومة أمامنا «سناء» من ناحية، والوصف النفسي لتلك الشخصيات التي يقدّم لنا الوصْف عبْر رؤيتها؛ فمِن خلال الإجابة عن السّؤال: **كيف نظرت الشّخصيات؟ وماذا رأت؟** نقف على طبيعة الرجال وحقيقة نظرتهم للمرأة التي تمثّل القطب الآخر الذي يشاركه الحياة على هذه الأرْض، وبينهما دومًا حالات من الشدّ والجذب جُبل عليها الطرفان منذ بدء الخليقة.

إنّ أنظار الزّملاء «**ما لبثت في أزمنةٍ متفاوتة، وبسرعات متفاوتة، وتردّد وأدب وقلّة أدب وقوّة إبصار متفاوتة أيضًا، أنِ استدارت إلى «السّت»**

(١) العيب، ص١٥.

تتفحّصها وتحلّل ملابسها إلى عواملها الأولية وأثمانها، ووجهها إلى أنفٍ وعيون ونوع بودرةٍ وطريقة تصفيف شعر، وحذاءها الواضح من تحت المكتب لتحدّد إلى أيّ الطبقات الاجتماعية تنتمي»[1].

إنّ هذه القيمة المزدوجة بلغت ذروتَها مع شخصية «الجندي» الذي انفردَ دون بقيّة الزملاء بنظرةٍ خاصّة اتّسمت بالفحص والتحليل: «**غير أنّ الجندي لم يفتْه أنْ يلاحظ أنّها قد طلتْ قدميها بالمانيكير، وقد أسعده اكتشافه هذا سعادةً لا توصف، فهو في نظراته لجنس النساء عامّة كان دائمًا يحاول أن يجدَ فيهنّ أو في شخصياتهنّ ما يسمّيه هو بعلامة «الرضا الموارب»**[2].

إنّه يبحث عن مؤشّرات دلاليّة في الشخصية علَّه يجد ما يبشِّر بما أسماه «**الرّضا الموارب**»، والذي وجد أمارته في طلاء الأظافر على قدميها.

هذا الوقوفُ أمام **منظور** «**الجندي**» **لشخصية** «**سناء**» سيكون الخيطَ الأوّل الذي ينسج الكاتب من طرْفه الصورة الأخرى الموازية للشخصية الرّئيسة الثانية في الرّواية؛ وهي شخصية الجندي ذاته، الذي أظهرت هذه الرّؤية السابقة جانبًا من انحرافه السلوكي، وهو الأمرُ الذي استفاض في

(١) المصدر السابق، ص١٤. ولاحظ هنا لفظة «الست» التي تختزل صفة هذه الموظفة بالنسبة للزملاء، وتكشف في الآن ذاته عن نظرة جنسية يشترك فيها الزملاء جميعهم رغم تفاوت أخلاقهم وشخصياتهم.

(٢) المصدر السابق، ص١٥.

رسْمه «إدريس» فصوّر لنا «الجندي» بأسلوبه الفنّي غير المباشر من خلال **منْظور الرّؤية الغيري للبطلة** «سناء» وما أصابَها من شعور بالاشمئزاز والنفور:

«ولقد اطمأنّت لهم جميعًا، وفي وجودهم لم يكن جهازُ رادارها الأنثوي ينقل إليها أيّة نوايا ذَكَرِيَّة خافية، جميعًا ما عدا الجندي فقد كان الجهاز الكامن في أعماقها يدقّ كلّما حاول أن يقترب منها أكثر من اللازم.. كانت **دقّات اشمئزاز واستنكار.. فلا شكله كان عجبها**، ولا طريقته في معاملتها ولا علاقته بزملائه، ولا أيّ رأي قاله أو كلمة خرجت من فمه. حتى **عادته في تدخين سجائره نفرَتْ منها، فقد كان يبتلع النفس ثمّ يفتح فمه ويترك الدّخان يخرج منه وحده دون أن ينفثَه أو يبذل جهدًا في إخراجه.. وكم أصبح الجندي في رأيها بشِعًا إلى درجة تتقزّز فيها** من مجرّد أن تراه يقطع عمله ويتحدَّث أو يضحك...»[1].

وبذلك الوصف يكتمل الطرف الأوّل للمعادلة بوجود عنصريها (الخير والبراءة + الفساد والانحراف)؛ في انتظار ما تسفرُ عنه من نتائج.

ولأنّ «يوسف إدريس» يؤمن بالسّنن الاجتماعية- تمامًا كما يؤمن بالسّنن الكونية- فقد كان مدركًا لحقيقة التغيّر الأخلاقي، وأنّها لا تأتي بين يومٍ

(١) المصدر السابق، ص١٩، ٢٠.

وليلة، بل تتدرّج مستعينة بفعل الزمن وتتابع الأيام، وما يتعاقب عبْرها من تجارب تعمل أثرها في تبديل قيم الذات وخلخلة قناعات الذات الفردية (الأخلاقية والنفسية والفكرية).

وتوافقًا مع هذا اليقين، وذلك الإدراك بتدرّج التحولات الشخصية؛ حرصَ «إدريس» على رصْد التغيّرات النفسية التي تتعرض لها «سناء»، فتتحوّل هذه الشخصية التي كانت منذ قليل رمزًا للطّهر والبراءة والتضحية من أجل الآخرين إلى آخر تلك الأوْصاف التي تشكلت من خلال الوصف الذي سبق تقديمه عبْر وعي الشخصيات (زملاء العمل) ابتداءً، ثمّ تراكمت من خلال مواقفها المتتابعة وأحاديثها الذاتية في المصلحة وفي البيت على حدّ سواء؛ تتحوّل هذه الفتاة البريئة الطاهرة المضحّية إلى نموذج للامبالاة التي تختزلها في عبارتها المفتاحيّة للجندي «**ولا يهمّك**»[1].

٣- السّخريةُ السّرديةُ بين بنية المفارقة وفنّ النكتة المصرية:

تضعُ التجربة الواقعية المتسلحة بتوجّه أيديولوجي- كما هو الحال مع «إدريس»- الكاتبَ في اختبارات فنيّة خطيرة تتعلّق في الأساس بمقدرته على التغلّب على جفاء المنطق الأيديولوجي والتوجّه الفكري اللذين يطغيان على رسالته الإبداعية. هُنا، يلجأ الكاتب إلى حيَل الفنّ المختلفة من مزج

(١) المصدر السابق، ص١١٠.

بين الوصْف والسرد، أو مناوبة بين استخدامات الضمائر، وصيغ الحديث (مباشر وغير مباشر)، وغيرها من الوسائل البلاغية، والطاقات اللغوية المختلفة.

أحدُ أبرز أسلحة الكاتب في تحقيق هذا التّنويع الجمالي هو التصوير السّاخر للأحداث؛ تصويرًا يخرجها من جفائها الواقعي، مستثمرًا روح الواقع في إقامةِ عالمٍ موازٍ لعالم الواقع المحيط به، دافعًا بذلك قارئه من التّململ والضيق.. وتتعاظم هذه الوسيلة الفنية حينما تسعفه معطيات واقعه في تشْكيلها؛ وهو ما توفّر لإدريس الذي استثمرَ الطبيعة المرحة الساخرة للرّوح المصرية في توْظيفه لاثنتين من هذه الوسائل الساخرة لا تنفصل إحداهما عن الأخرى؛ بل تتكاملان معًا؛ هما (المفارقة والنكتة):

*** النّكتة صناعةٌ مصرية:**

«في تلك السّاعات الأولى من اليوم الأوّل لم تكنِ الآراءُ محدّدة، بل لم تكنْ هناك آراء على الإطلاق! **ضحكات وقهقهات كنت تجد، تريقة كنت تجد،** لا على الموظّفات الجديدات ولكنْ على أنفسهم، أو على وجه أصحّ على الضّعفاء منهم، وبالذات تلك النماذج الغلبانة التي ليس باستطاعتها **التّريقة أو قول النّكات**. أحدهم يقترح على عمّ فرج- موظّف الخزنة- أنْ يذهب ويبحث لنفسه عن عملٍ آخر، إذ هُم في الطريق إلى فصله من عمله بسبب

شكله القبيح، وتعيين موظّفة خزنة من طراز مارلين مونرو. **والنكات تنهالُ** على الحاج إبراهيم الفرّاش ذي اللحية. بُكْره السّت تبعتك تشتري خضار يا حاج.. واللا ترضَّع النونو.. وذلك الذي يقترح على متعهّد البوفيه أن يفتح فاترينة الرّوج والريميل**! إلى آخر ما استطاعت عقول الموظفين ابتكارَه من أبواب القافية والتنكيت**»[1].

تقوم الرواية- كما كرّرنا القول- على النقد الاجتماعي الذي يتّسم بالواقعية؛ ولكنّها **واقعية متوشّحة بسلاح السّخرية**، الذي يوظّفه «يوسف إدريس» من واقع المجتمع المصري ذاته، الذي يسعى إلى نقده.

يصوّر «إدريس» في الفقرة السابقة حالةَ الفوضى التي تعقب أي قرار جديد؛ حالة من فقدان الوعي أو انعدام التوازن، يصوّرها لنا يوسف إدريس حينما يرسم لنا بالكلمات- سردًا ووصفًا وحوارًا- ردود أفعال هذه الطائفة من الموظّفين الحكوميّين في إحدى المصالح الحكومية حين صدمهم تنفيذ قرارٍ حكومي صادم لمألوف واقعهم الاجتماعي؛ إنّه اليوم الأول لدخول المرأة إلى مجال العمل الحكومي جنبًا إلى جنبٍ مع الرجال، الذين دفعتهم العادة إلى الاعتقاد بأنّ العمل داخل هذه المصلحة هو حكرٌ عليهم لا يجوز- بل لا يعقل- أنْ تنازعهم فيه المرأة.

---

(١) المصدر السابق، ص١١، ١٢.

النّص من زاويةٍ أخرى يحلل لنا- بقراءةٍ محليّة له- جزءًا من مقومات الشّخصية المصرية، إنّها **السخرية**.. سرّ تفرّدِ هذا الشعب المصري العجيب، الذي يتّسم بالقدرةِ العجيبة على الخروج من كلّ أزماته وصدماته بسلاح السخرية والنقد؛ إنّه فنّ النكتة الذي يصحّ أن ننسبه إلى المصريين، فنقول إنَّ «**النكتة صناعةٌ مصرية بحق**».

تُعدّ هذه النكتة التي استمدّها «إدريس» من الواقع المصري واحدةً من كثيرٍ من فنون الشّعب المصري التي كانت سببًا في تفوّقه القصصي؛ إذ هو- كما وصفه أحدُ الباحثين- يستلهم «من فنون الشعب المصري في الحكي والسّرد والتّشخيص والوصف والتعليق على الحدث مفردات جماليّة جعلته سيدَ وعميدَ القصة المصرية»[1].

لكنّ هذا ليس كلّ شيء، فإذا كان الأدب الحقيقي كائنًا متكاملًا لا تقوم له قائمة إلّا باتكائه على قدميْن راسختين؛ هُما: (**الإمتاع والإقناع**)؛ فإنّ إرادةَ الرّوائي «إدريس» لم تكن مجرّد إمتاعنا بهذه الروح الساخرة، وإنّما هو يريد أنْ

(١) عبد الرحمن أبو عوف، يوسف إدريس وعالمه في القصة القصيرة والرواية، ص٤. والطريف في هذا الأمر أن إدريس» نفسه يعي هذا التوظيف الفني للنكتة المصرية الشعبية في دفع الملل عن قارئه؛ يقول: «إن النكتة قصة بالغة القصر، لكنها أيضا قصة حادة مفعمة بالحيوية وخاطفة. فالشعب «المصري» ينتابه الملل بسرعة، ويُحب أن تكون الأشياء حلوة وموجزة». هذا الكلام نقلا عن ب.م كربر شويك، الإبداع القصصي عند يوسف إدريس، ص١٤٥.

يؤدّي **رسالته التنويرية** عبْرَ هذه السخرية المحبّبة إلى نفس القارئ. إنّه ينتقد هذه النظرة المتوحّدة للواقع، النظرة القائمة على تقديس المألوف والعادة، واعتبار الخروج عليهما عبثًا بالمقدّسات أو تبديل للمسلمات.

إنّه ينقد- كذلك- هذه الممارسةَ القهريّة، القائمة على تصنيف طبقي مُتناهي التدرّج، فجميعنا تُغرينا قدرتنا، ونغترّ بالفارق الاجتماعي بيننا وبين مَن دوننا لممارسة سطوتنا عليهم، إمّا بطشًا وظلمًا وقهرًا، وإمّا سخرية واستهزاء كما رأينا في ممارسة هذه الفئة من الموظفين مع مَن دونهم مِن العمّال والسُّعاة.

إنّها الرغبة في ممارسة السّلوك الاستعلائي على الآخرين، ولن يعدم واحدٌ منّا أناسًا يلونه مرتبةً ليمارس عليهم مثلَ هذا السلوك التّسلطي، وربما حتّى هذا العامل نفسه «الحاج إبراهيم الفرّاش»، لا يتردّد في ممارسة سلوك استعلائي مماثل على زوجته وأولاده.

*** المفارقةُ السّردية:**

يتميّز السّرد بتوظيف بنية الطّباق والمقابلة على نطاق أوسع يتخطّى حدودَ التضاد بين الكلمة والكلمة، أو الجملة والجملة، إلى حدود الموقف الدّرامي أو السّردي؛ فنجد الموقف الدرامي في مقابل الموقف الدرامي، أو الخبر الحكائي في مقابل الخبر الحكائي إجلاءً لتباينات الحياة وإبرازًا لتناقضات

التّجارب الإنسانية المختلفة، التي يسعى السّرد إلى نقلها للمتلقي بوصْفها وسيلةً تشويقية، وهدفًا تربويًّا تنويريًّا في الآن ذاته.

هذا بالتحديد ما يُمكن أن نشير إليه هُنا بما يسمّى «**المفارقة السردية**»، التي تمثّل بنية جمالية ذات لصوقٍ خاصّ بعالم الحكاية.

إنّ هذه المفارقة هي بنية جمالية قائمة على ازدواجية الدلالة، وملامستها- في بعض حالاتها- نوعًا من التورية في المعنى[1]، التي تنطوي بدوْرها على ضربٍ من المقابلة، أو التناقض بين مدلولين ودالّ واحد.

تتأسّس رواية العيب في مُجمل بنيتها على مغازلة مفهوم المفارقة على تعدّد دلالات هذه المفارقة وأنواعها؛ وهو الأسلوبُ الذي «من خلاله تدمج المأساة بالمَلهاة، ويحدث انقلابٌ في الدلالة، وتؤدّي هذه المفارقات دورًا بالغ الأهمية على صعيد جماليات التلقي وتجسيد رؤية الكتابة»[2]. وإذا

(١) تجعل د. نبيلة إبراهيم من العناصر التي تتحدد بها المفارقة «وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد، المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه ...» انظر: د. نبيلة إبراهيم، المفارقة، مج قضايا المصطلح الأدبي، مجلد٧،ع٣،٤ إبريل - سبتمبر ١٩٨٧م ، ص١٣٣ . كما يشير د. محمد العبد إلى العلاقة بين المفارقة، ومعنى التورية في حديثه عن نوع من أنواع المفارقة «مفارقة الحكاية والإيهام»، انظر : د. محمد العبد، المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط١، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م، ص١١١.

(٢) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص٣٤.

كانت الرّواية تتأسّس في مجملها- كما قلت- على توظيف المفارقة؛ فسيكتفي البحثُ فقط بالوقوف السّريع على بعض المحطات والعلامات البارزة الدالة لتوظيف فكرة المفارقة؛ إنْ على مستوى اللفظ أو على مستوى الموقف السّردي:

- **دلالةُ العيب نفسها**: فهي دلالة مُراوغة تتراوح دلالتها بين خطأ الذّات الفردية، وإدانة الذات الجمعية للمجتمع ككلّ، بوصفه شريكًا في الإيقاع بالفرد في براثن الخطيئة، وذلك على ما بيّنّا بإفاضة تُغني عن التكرار في مناقشتنا لدلالة العنوان.

- **المنطق المغلوط**: حينما لجأت «سناء» إلى الشّكوى لمدير الإدارة في العمل من مضايقات «الجندي» التي كانت قد فاقت حدود الاحتمال؛ والتي جاءت نتيجتها من باب المفارقة؛ حينما عاد إلى المكْتب موجِّهًا عبارات التّحدي إليها: «**بتشتكيني؟.. هو أنا من بتوع الكلام ده؟ طيّب.. بُكْره نشوف**»[1]. بل والأكثر من ذلك قيامه بمغالطة مستفزّة حينما عاودت شكواه للمدير فما كان منه إلّا أن ردّ تهمتَها باتهام مضادّ كاذب «**وقسمه وتأكيده لقسمِه وأيمان الطلاق التي توالت من فمِه، وهو يؤكّد أنّ شيئًا ممّا قالته لم يحدث، وأنها تتبلى عليه، وأنّها هي التي تتمحّك فيه وتناوشه على أمل- أن تتزوّج منه،**

(١) العيب، ص٢٨.

وأنه مظلوم.. أي والله مظلوم لا يدري ما يفعل في هذه البلاوي التي تتساقط من حيث لا يعلم فوق رأسه. يا بيه عيب.. أنا راجل متجوّز وعندي تسع عيال.. ما تخليها تشوف حدّ تاني تتلقّح عليه يا سعادة البيه..»[1].

– **المصلحة.. ازدواجيّة الصورة:** حيث المفارقة الناشئة عن ظاهر تلك المؤسّسة (شكلها الخارجي) وأسرارها (سراديبها الخفية) «**وكأنّ أسفل البناء الضخم الذي أنفق الرجال عشرات السنين في إقامته سراديب خفيّة، حفروها وجعلوا لها أبوابًا محصّنة سرّية لا يمكن أن يفطن لها غريب..**»[2]. ومِن هنا تتصاعد دلالة المفارقة بالوقوف على العمل الرّسمي للمصلحة (**استخراج التصاريح**) والعمل الخفي لها (**بيع التصاريح**): «**استخراج التصاريح، ذلك هو العمل الرّسمي للمكتب**، أهْون العملين وأقلّهما شأنًا واهتمامًا وأبطؤهما سرعة إنجاز. بل هو في الواقع لم يكن أكثر من مجرّد لافتةٍ رسمية معلّقة لتدلّ الزبائن على المكان الذي باستطاعتهم أن يتوجّهوا إليه **لنهو** العمل الثاني، **العمل الحقيقي الدائب.. بيع التّراخيص**، بيعها بأثمان لم تحدّدها المصلحة ولا الوزارة وإنما حدّدتها تقاليد ورثها الموظّفون جيلًا عن جيل، وباشكاتبًا عن باشكاتب..»[3].

---

(١) المصدر السابق، ص٢٩.

(٢) المصدر السابق، ص٣٥.

(٣) المصدر السابق، ص٣٦.

- **الازدواجية المعياريّة في وعي الموظفين حيال فكرة الرشوة:** حيث تكشف كثيرٌ من الحوارات بين الشخصيات، وحتى تعليقات الكاتب عن هذه الرّؤية المزدوجة التي تحمل لونًا لذيذًا من المفارقة الصّادمة لوعي المتلقّي، والتي تعمل على خلخلة وعْيه بالوقوف على الرأي والرأي الآخر، وتظهر مدى براعة الذات الإنسانية في ممارسة التبريرات النفسية لسلوكياتها الخاطئة؛ وتصل هذه المفارقة إلى ذروتها في حوارها مع عمّ شكري الباشكاتب والتي انتهت باتّفاقها معهم على عدم تدخلها في شئونهم مقابل عدم تدخلهم في شئونها قارئين جميعًا «**الفاتحة على كده**»[1].

- **تحوّلات البراءة في شخص البطلة** «**سناء**»: والتي وصلت ذروتها في ختام الرّواية بعبارتها الصادمة حتى لأسوأ الأشخاص أخلاقيًّا في المصْلحة «الجندي»، حينما فاجأته بقوْلها: «**ولا يهمّك**» ثمّ طلبها منه أن يكون اللقاء بينهما بعيدًا عن أعين الناس[2].

وهكذا تبدو لنا المفارقة- في قراءتها وتلقّيها- مرتبطة بوجود الإنسان والتّعبير عنه والتعامل معه، وهي من ثمّ معبّرة عنه فاضحة لنوازعه وخباياه، ولا عجب في ذلك؛ فقد جعلت د. نبيلة إبراهيم من عناصر المفارقة وشروطها أنه لا بدّ فيها من وجود **ضحيّة** عليها مدار المفارقة، ولشخصها

(١) المصدر السابق، ص٥٤. وانظر الحوار كاملا: ص٥١ - ٥٤.

(٢) انظر: المصدر السابق، ص١١٠، ١١١.

تتّجه السخرية أولًا؛ فتصبح المفارقة معها «أشبه بستارٍ رقيق يشفّ عمّا وراءه من هزيمة الإنسان.. وربّما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحيّة لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك.»[1].

٤- بساطةُ التفاصيل.. فسيفساء الصّورة:

للوصول إلى المغزى العميق والإقناع المعرفي طريقان؛ أحدهما قصير واضحٌ مباشر، والآخر طويل متخفٍّ وغير مباشر؛ وإلى النوع الثاني ينتمي عالم الفنّ الروائي؛ فعبْر التفاصيل الدقيقة ترتسم ملامح الصورة وتتشكّل القيمة المعرفية والدلالات الإنسانية العميقة التي تمثّل موضوعًا متداولًا بين ذاتَي السّارد والقارئ، وإذا كان الأدباء يتفاوتون في درجة هذا الاعتماد على جَمالية التفاصيل الحياتية الدقيقة؛ فإنّ «إدريس» قد أظهر غرامًا كبيرًا بهذا المنْحى الإبداعي؛ إنّه «غرامه الكبير وعشقه الذي لا يهدأ للتفاصيل حتّى لتكاد تكون قصّته لوحة كبيرة من الزخرفة الإسلامية المليئة بالجزئيات المنمنمة»[2].

---

(١) د. نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص١٣٢. ونلاحظ هنا أن الضحية الأولى لمعظم تلك المفارقات هو شخصية البطلة «سناء» التي تأتي رمزا للذات الفردية التي تصير ضحية لواقع المجتمع ومشكلاته.

(٢) رجاء النقاش، يوسف إدريس .. بين العيب والحرام، ضمن كتاب د. يوسف إدريس بقلم هؤلاء، تأليف: مجموعة من المؤلفين، مكتبة مصر، ص١٤٠.

وسنكتفي هُنا بإيراد نموذجين دالّين على قدرته الوصفية الرائعة من ناحية، واهتمامه الفنّي بالتفاصيل من ناحية أخرى:

* **بورتريه المدخّن:** «يومها وبعد ما بقيت في الرّدهة فترة تسأل عن محيي أفندي الذي قيل لها أنْ تذهب إليه بالورقة التي معها، وفي الطّرقة الطويلة نسيت اسمه ووقفت حائرة تسأل الساعي الجالس فوق كرسي واضعًا ساقًا على ساق، ومن تحت شاربه الكثّ غير المشذَّب تخرج كمّيات هائلة من الدخان أكثر بكثير من التي يجذبها تباعًا من السّيجارة النّحيفة التي لا تكاد تظهر بين أصابعه»[1].

* **فلسفةُ المكان والشخصية:** «استقرّت سناء على مكتبها الذي جاء وضعُه في أسوأ مكانٍ في الحجرة، فالحجرة لها أربعة أركان، وكلّ موظّف فيها قد اختارَ له ركنًا تشبّث به واحتمى، واحتلَّه احتلالًا أبديًّا، وكلّ ما يميّز ركن الباشكاتب رئيس الثلاثة، أنّ مكتبه أكبر قليلًا ومتقدّم قليلًا بحيث يواجه الدّاخل إلى الحجرة»[2].

في المشهديْن السابقين تتّضح غواية التفاصيل على وعي «إدريس»، وبراعته في استقصاء أدقّ التفاصيل والأوصاف منتقلًا من الوصف الخارجي إلى التحليل النّفسي الشارح لأبعاد الشخصية، فلا يتردّد «إدريس» في رصْد

(١) العيب، ص٦، ٧.

(٢) المصدر السابق، ص٧.

تفاصيل المشْهد السردي الذي يقدّمه رغم ما قد توحي به هذه التفاصيل من عدم صلةٍ بصلب الحكاية أو انعدام الفائدة من تقديمها للقارئ؛ ولكنّ مواصلة القراءة وانْضمام تلك التفصيلات الدقيقة لبعضها يكشف عن قيمَتِها في لضْم بُنى الحكاية، وإحكام بنائها، بل وتمام نَصِّيّتِها. «فأنت بعد التّعب والتأنّي والخطوات البطيئة تصلُ إلى شيء ثمين عميق. وهذا هو ما يجعلك تشعرُ أنّك كسبت، ولم تخسرْ من هذا المشوار الفني.. المليء بالمُنعطفات والمُنحنيات»[1].

في وصف السّاعي المُمسك بسيجارته اهتمامٌ برسم أبعاد الشخصية ومدى شعورها- هي الشخصية التي تقع في ذيل سلم التدرج الوظيفي بالمَصْلحة- بالفخرِ والاعتزاز «**واضعًا ساقًا على ساق**» التي تنضمّ إلى صورته الشّكلية وطريقة تدخينه للسيجارة التي توحي للقارئ بنوع من مشاعر التوجُّس، أو سمِّه التّحفظ وعدم الارتياح له، وهي المشاعر والمعاني التي يجدُ القارئ تفسيرًا لها فيما هو آتٍ من أحداث الرواية حين يكتشف أنّ هذا الـ«**ساعي**» له دورٌ حيوي في عمليات الفساد المالي (الرشوة) بالمصلحة؛ إذْ هو «**الواسطة خفاجي ذلك الساعي ذو الشارب الكثّ وسحب الدخان الغزيرة، الواقف على باب المكتب «ليفنط» الزبائن.. ويفتح الباب للسالكين**»[2].

---

(١) رجاء النقاش، يوسف إدريس .. بين العيب والحرام، ص١٤٠.

(٢) العيب، ص٣٦.

وهكذا الحالُ مع وصف الموْضع القلق الذي احتلّه مكتب «سناء» بالحجرة في ظلّ تشبّث كاملٍ وأبدي من كلّ شخصية بمقعدها وموضعها؛ وهو مشهدٌ وصفيّ عميق المغزى أسهمَ كثيرًا في إبراز دلالات المفارقة المجتمعيّة، وزيف بعض المعتقدات التي تتوهّم تملّكها للأمكنة والأشياء؛ أو أنّها ستُخلَّد في أماكنها؛ إنّه على الجُملة مشهدٌ يقدّم نقدًا عميقًا لعقم التّصورات، وعدم التسليم بضرورة التطوّر، وهو المعنى الذي يتعزز بعد ذلك عبْرَ تطوّر أحداث الرواية حينما تتمكّن الفتيات الخمس من تثبيت أقدامهنّ في العمل بالمصلحة ضاربين تلك المعتقدات في مقتلٍ فارضين ما يمكن تسميته بـ«**حكم الأمر الواقع**».

إنّنا هنا أمام بنية من المفارقة بين صورتيْن: أمّا الأولى فهي صورة ذهنيّة؛ تلك المترسّخة في وعي الجماعة حول طبيعة العلاقة الاحتكارية بين الرّجل والمرأة والعمل؛ وإذا كانت «الصور الذهنية التي نشكلها عن العالم وعن الآخرين وعن أنفسنا أيضًا محكومة بدرجات تحدّدها طاقاتنا الحسية والعقلية ومواقعنا ووظائفنا وأدوارنا وخبراتنا من التجارب السابقة»[1]؛ فإنّ هذه الصور الذهنيّة بدوْرها «تتحكّم في علاقاتنا الإنسانية مع أفراد العائلة

(١) سيد قطب، الحبر البراق: نظرية الانعكاس في النقد الأدبي – قراءة في رسالة التربيع والتدوير، مجلة جسور، العدد الأول شتاء/ ربيع ٢٠١٢م، طبع مكتبة الآداب – القاهرة، ص١٧٧.

والجيران والأصدقاء والزملاء. ومعظم هذه الصور تنشأ من أقوال نسمعها وتتراكم فينا منذ الصغر»[1].

وأمّا الصورة الثانية، فهي صورة وصفية رسمتها قريحة السارد الإبداعية في هذا المقطع الوصفي.

هذا بالضّبط ما حدث تراكمات عرفية واجتماعية موروثة لصورة احتكارية، تقابلها وتصارعها صورة مستجدة مستحدثة يحاول الواقع أن يفرضها عبْرَ مُمارسة فعلِ خلخلة تدريجي لما رسخ في الوعي الجمعي.

إنّ تصوير الحجرة بأركانها الأربعة جاء مصحوبًا بعلاقة هذه الحجرة بالموظّفين الأربعة؛ وبالتالي فالمشهدُ يأتي عاكسًا أهمية الدور الذي يؤدّيه تصوير المكان خلال العمل السردي في إجلاء أبعاد الشخصيات الإنسانية التي تخترقه وتحيا خلاله؛ إذْ «يبرز جليًّا إسهامُ المكان في تشكيل الشّخصيات...»[2]. إنّ المكان هنا ليس محايدًا أو عاريًا من الدلالة؛ وإنما تمّ التّلاعب به وتوظيفه لإسقاط الحالة الفكرية.

(١) المصدر السابق، ص١٧٨.

(٢) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، ص١٣٣.

تعقيبٌ ختامي

على كلّ حال، لقد مثّل «يوسف إدريس» نموذجًا ناجحًا لتحديد المسار في الحياة، نموذج الطبيب الذي لم يغْرِه سموّ المكانة الاجتماعية للطبيب، ولم يثنِه جفاءُ تخصّصه العلمي عن ممارسة ذلك الفن الأدبي المرهف؛ فنّ القصّ بأنواعه المختلفة، بل على العكس وجدناه يستلهم هذا العلم الذي تعلمه بتعمّقه في الذات الإنسانية جسدًا وروحًا، في استبطان الشخصيات والغوص في عمق مشاعرها وتحليلها تحليلًا يعجز عنه كثيرٌ من الأدباء.

يمزجُ «إدريس» في هذه الرواية- وهذا شأنه في جلّ إبداعه- بين المُغامرة النصيّة شديدة الذكاء التي تغازل القارئ وتتمكّن من النفاذ إلى حسِّه محققةً أثرَها الجمالي الإمتاعي، وبين التوجّه الفكري الأيديولوجي المتوافق مع نظرته للأدب وموقفه منه؛ حيث يرى في الأدب أداةً إصلاحية لا تكتمل قيمته إلّا بقدرته على النّفاذ إلى قلب الواقع، واستعراض صنوف الأدْواء التي يعاني منها المجتمع على مستوييه الفردي والجمعي على السّواء.

إنّه ينطلق من التّعاطف مع الذات الفردية حين يدين الجماعة، وهذا التّعاطف ليس اعتدادًا بهذه الذات أو انتصارًا لها على حساب الجماعة؛ بل على العكس إنّه يشجع الجماعة معلنًا عنْ دوْرها في توجيه السلوك. فإذا كان

هذا التّوجيه المجتمعي كما يرصده هنا- وكما رصده في روايات أخرى كثيرة كالحرام وحادثة شرف- توجيهًا سلبيًّا يؤدّي إلى انحراف الفرد وإسقاطه في دوّامة الحرام والعيب والخطيئة؛ فإنّ «إدريس» يرسل ضمنًا-ومن خلال هذه الجدليّة بين الفرد والجماعة- رسالة مَفادها ضرورة التحرّك الفردي في إطار الجَماعة؛ تحركًا يسعى إلى تغيير السّلبيات وتجاوز ميراث الخطأ والتقاليد العرفية البالية.. إلى معالجة آفات المجتمع؛ حتى يصير هذا المجتمع بدوره وعاءً طيبًا ومتنفسًا نقيًّا لكلّ ذات فردية.

يقدّم لنا «إدريس» القيم والمبادئ وهي تتأرجح بين طرفي ثنائية (سلبي.. إيجابي) في علاقاتٍ من الدّفع والتّدافع المحرك والحافز، الذي يسمُ حركة هذا الإنسان الجهول بطبعه، وهو التدافع الذي لولاه لتوقفت الحياة وتعطّلت جوانبها، وهو المعنى الذي نتعلّمه من قول القرآن الكريم:)**وَلَوْلا دَفْعُ اللهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لفَسَدَتِ الأَرْضُ**(١).

إنّ «إدريس» يخاطب الذّات الجمعيّة للمجتمع المصري في صورة أجزائها؛ يخاطب كلّ ذات على حدة؛ فإن صلُح الجزء، صلح إن شاء الله الكلّ.

(١) البقرة: من الآية:٢٥١.