الفصل الرابع

القصة الرمزية

يوسف إدريس والرمز

الرمز أسلوب قديم من أساليب التعبير عن المشاعر والأفكار . وهو مصطلح « .... مشتق من الكلمة اللاتينيه Symbolum ، « علامة » ، ويعنى إشارة لاتصور ماتشير إليه على وجه الدقة ، وإنما ترمز إليه Represent وهى إشارة غير وصفيه ، ولكنها ذات معنى يتضح من ترابطها مع غيرها . مثل الصليب رمز للديانة المسيحية ، ومثل النسر الأمريكى ، ومثل القلب رمز للحب ، وغصن الزيتون رمز للسلام . وقد كانت هذه الرموز وأمثالها رموزا مشتركة دائما ولاسيما فى جميع الأديان ، ولكنها تظهر أيضاً فى التراث الشعبى المجهول المؤلف عند كل الشعوب والأجناس »[1] .

وقد اتخذ صورة المذهب فى فرنسا حديثا ، فالرمزية تشير : « ... إلى فترة متأخرة من أدب القرن ١٩ ، حاولت أن تقدم القيم الروحية بواسطة التجريدات ... »[2] وهذا المذهب يتجاوز الاستخدامات الساذجة للرمز بالمفهوم الذى عرفته به البشرية منذ القدم .

وقد ظهر ذلك المذهب نتيجة لعدد من العوامل المتفاعلة ، من أهمها رفض الرمزين لمذهب الشعراء البرناسيين فى نظم الشعر ، الذى كان قد أصيب على أيديهم بالجمود ، ورفضهم كذلك لوسائل التصوير الواقعى المفرط عند الطبيعيين[3]

---

(١) World University Encyclopedia, Vol. 14, p. 4890.

(٢) Ibid, p. 4891.

(٣) جوستاف لانسون ، تاريخ الادب الفرنسى ج ٢ ، ترجمة د. محمود قاسم ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٢ ص ٤٦٢ .

كما كان رد فعل لنتائج العلم الحديث[٤] ، ولأفكار علماء النفس المتصلة باللاوعى عند فرويد ويونج[٥] . كما كان لموسيقى واجنر تأثير كبير عليهم ، ومن ثم جعلوا، أو أرادوا أن يجعلوا لكلماتهم تأثيراً إيحائيا يشبه تأثير الموسيقى، ينبع من جرس الكلمات وتركيبها ولا ينبع من معانيها[٦] . ومن هذا المنطلق اتكأ الرمزيون على الصورة ، فلعبت دورا بالغ الأهمية فى شعرهم ، كما تخلص بعضهم من الأوزان وأمعن بعضهم فى الغموض حتى أصبح فهم مايرمون إليه عسيرا .

ويرى الرمزيون أيضاً أن « ... كل شعور من مشاعرنا أو إحساس من أحاسيسنا يختلف عن الآخر ، وأن كل لحظة من لحظات وعينا تختلف عن اللحظة الأخرى ، ومن المستحيل طبقا لذلك ، أن نعبر عن مشاعرنا من خلال اللغة التقليدية والعالمية للأدب العادى . فكل شاعر له شخصيته الفريدة ، وكل لحظة من لحظاته لها طريقتها الخاصة فى ربط العناصر بعضها ببعض. وواجب الشاعر هو أن يجد اللغة الخاصة، وأن يخترعها ، تلك اللغة ستكون قادرة وحدها على التعبير عن شخصيته ومشاعره . ومثل هذا اللغة يجب أن تستخدم الرموز : فما يكون خاصا جداً ، ومنزلقا جداً So Fleeting ، وغامضا جداً لا يمكن نقله بالشرح المباشر أو الوصف ، ولكنه ينقل فقط بتتابع الكلمات وتتابع الصور Images التى توحى به إلى القارىء .. »[٧] .

---

(٤) المرجع السابق ص ٤٦٠ ، وانظر ص ٤٥٧ ، وانظر ايضا ص ٤٥٩ حيث يوضح المؤلف هذه النقطة توضيحا كافيا وانظر Axcel's Castle ص ٨ ، ٩ .

(٥) أنطون غطاس كرم ، ورمزية فى الادب العربى الحديث ، دار الكشاف للنشر والطباعة ، بيروت ، ١٩٤٩ ص ٧٣ .

(٦) انظر فى هذا الصدد جوستاف لانسون ج ١ ، ص ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ومحمد مندور الادب ومذاهبه ص ١١١ ، ١١٢ وانظر ادموند ولسن Axcel's Castle ص ١٩ ، والدكتور عز الدين اسماعيل ، الادب وفنونه ص ٣٨ ، ٣٩ .

(٧) Edmund Wilson, Axcel's Castle, Scribner's Sons, New York, London, 1947, p. 21.

ويربط الدكتور عز الدين إسماعيل بينهم وبين الصوفية [٨] ، حيث يتشابه منطلق هؤلاء وأولئك وفي أنهم جميعا لا يصورون الواقع، وإنما يصورون مشاعرهم ويجسدون أفكارهم » . وهكذا جاءت لغتهم غامضة ، لأن ما يعبرون عنه يصعب التعبير عنه باللغة المألوفة التي ابتذلت لكثرة دورانها على الألسنة ، تحقيقاً للمطالب العادية للحياة .

ومن المعروف أن هناك رمزا في الأسلوب ورمزاً في الموضوع ، ويقول محمد مندور موضحا ذلك : « ولم تقتصر الرمزية كمذهب أدبي على الناحية اللغوية ولا على التعبير عن الذات بواسطة الخيال وتصوراته ، . . . . . ، بل امتدت أيضا إلى المشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة تعالجها بواسطة الخيال وتصوراته وهذه التصورات تكون غالبا بعيدة عن مشاكلة واقع الحياة ، فهي لا ترمي إلى تصوير هذا وتحليله ونقده ، بل ترمي إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها في أحداث تتداخل وتتشابك لإيضاح الحقائق الفلسفية ، نفسية كانت أو أخلاقية . [٩] .

ومن المعروف أن هذه القسمة الثنائية ترد عند بعض الدراسين تحت اسمين آخرين هما : الرمز الشخصي ، والرمز السامي [١٠] ، ويستخدم النوع الأول الصور والأخيلة للتعبير عن مشاعر ذاتية ومجاله الواسع هو الشعر . أما النوع الثاني (السامي) فيستخدم الفنون الموضوعية مثل المسرحية والقصة ، وذلك للتعبير على أفكار سامية لا تتصل بالواقع : « والذي تستخدم فيه الصور الحسية لا على أنها رموز لأفكار خاصة ومشاعر في باطن الشاعر ، ولكن على أنها رموز لعالم واسع ، وعالم مثالي ليس العالم الحقيقي Real إلا مجرد تعبير ناقص عنه . . [١١] .

---

(٨) عز الدين اسماعيل ، الادب وفنونه ، مرجع سبق ذكره ص ٣٨ .

(٩) محمد مندور . الادب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، القاهرة د.ت. ص ١٢٤ ، ١٢٥ .

(١٠) ، (١١) Charles Chawick, Symbolism, Methuen & Co. Ltd., London, 1973, p. 3.

والرمز يختلف عن مفهوم الإشارات المتفق على معناها ودلالتها . فليس من الرمز فى شىء ، أن يكون الصليب رمزا للديانة المسيحية ، أو العلم رمزاً للدولة[١٢] وكذلك ليس منه رموز الصوفية المختلفة لأنها رموز محددة وقائمة على التشابه . يقول الدكتور مصطفى ناصف: « . . . إنما الرمز لمحة من لمحات الوجود الحقيقى يدل عند الناس ذوى الإحساس الواعى ، على شىء من المستحيل أن يترجم عنه بلغة عقلية ، دلالة تقوم على يقين باطنى مباشر . الرمز كما يقول يونج ، وسيلة إدراك مالا يستطاع التعبير عنه بغيره ، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شىء لا يوجد له أى معادل لفظى ، هو بديل من شىء يعصب أو يستحيل تناوله فى ذاته . »[١٣] .

ويوضح بعض الدراسين الرمز بقوله : إن « الرمز ليس مجرد استبدال شىء بآخر ـ قارن فرق الشيطان المهزومة بالأوراق الخريفية التى انتثرت فى الجداول فى « والبيروزا » كما يفعل ميلتون ، على سبيل المثال ـ ولكنها استخدام الصور الخالية الحسيه Cenerete للتعبير عن أفكار موجودة ، وعن مشاعر ، ولا يزال هذا (التعريف) ـ مع ذلك ـ يترك معنى الرمزية ضيقا جدا ، لأن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى شكل فنى ، كما أشار T. S. Eliot فى مقال له عن هاملت ، تكون بإيجاد مالا يسميه رمزاً ، ولكن معادلا موضوعيا ، أى إيجاد مجموعة من الأشياء مثل موقف ، أو سلسلة من الأحداث ، تكون معادلة لهذه العاطفة الخاصة . »[١٤] .

---

(١٢) Edmund Wilson, op. cit., p. 20.

(١٣) د. مصطفى ناصف ، الصور الادبية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، طبعة ١ ، ١٩٥٨ ص ١٥٣ .

(١٤) Symbolism, op. cit., p. 1.

وتؤكد التعريفات السابقة أن الرمز يعبر عن عاطفة أو فكرة . وأنه أكثر تركيبا وتعقيداً من مجرد الإشارة المباشرة البسيطة. وقد ارتبط الرمز الموضوعى فى الرواية والمسرح بوجه خاص ، بمعالجة أفكار خاصة ، عن مصير الإنسان فى الكون ، ومناقشة قضايا وجوده ، ومصيره . ونذكر — على سبيل المثال — فى الأدب العالمى « الغريب » و « الطاعون» لكامى، كما نذكر «الطريق »والشحاذ « لنجيب محفوظ فى أدبنا المصرى المعاصر » .

وقد سبق الحديث عن وظيفة الكلمة عند الرمزيين ، ودورها الجديد عندهم واحتفالهم باختيارها ، وتركيبها مع غيرها حتى تستطيع أداء وظيفتها الجديدة . وقد كان الكتاب المصريون واعين لدور الكلمة فى الرمز ، ومن ثم كانت لغتهم فى أعمالهم الرمزية ، لغة منتخبة ومنقحة ، كما اهتموا بالصور والتراكيب كذلك تحقيقا لأهدافهم الفنية .

والرمز الناجح لايتم الكشف عنه إلا بالتدريج ، لأن وظيفة الرمز أن يثير فى نفس القارىء أحد المشاعر أو الأحاسيس بالتدريج[١٥] وهناك رموز طبيعية شائعة مثل عبارة « الطريق الذى لم يتخذ » ، وتكون عبارة مثل « أميال أقطعها قبل أن أنام » صحيحة بالنسبة للمسافر وهذا مانفترضه ، ولكنها فى لغة الرمزية الطبيعية ، أن « تنام » معناها أن « تموت »[١٦] .

أما الرمز فى العمل القصصى فيقول عنه بعض الباحثين: « . . وأكثر الرموز شيوعا فى الفن القصصى هو الصورة التى لا تؤدى وظيفتها كجزء هام من وصف من أحد الأصاف فقط ، ولكن كإشارة لشىء آخر أيضاً ، فقد تؤدى الصورة البصرية لوردة حمراء وظيفتها كجزء من وصف لحديقة ما، وكعلامة للجمال والعاطفة أو علامة

---

(١٥) انظر ما يذكر حول التعبير عن الافكار والمشاعر بطريقة ايحائية .
Ibid, p. 2, 3.

(١٦) The Art of Fiction, op. cit., p. 120.

للعاطفة ، فى الوقت نفسه. ويمكن أن يستخدم الظلام على يد أحد الكتاب كحقيقة حرفية للظلام فى قصة ما ، وفى نفس الوقت يستخدم كموح بالشر والجهل، أو الجهل فقط . ومثل هذه الإيحاءات أو المعانى الرمزية تتضح عند معظم المؤلفين بتكرار الصور المرتبطة تقليديا فى 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 للصورة الواحدة إلى أكثر من شىء واحد ، مثل لفظ بارد ، مثلا يمكن أن يرمز إلى الحيوية والطزاجة ، مثلما يرمز إلى الموت، والسياق هو الذى يحدد المعنى الخاص أو المعانى الخاصة . ويخلق المؤلفون رموزهم الفريدة ، وهى عملية يمكن التعرف عليها فى قصة ماعندما نرى التكرار والربط الوثيق لصورة مابفكرة معينة . فلعبة القنطرة ، مثلا فى قصة تولستوى « موت ايفان ايليتش » ترتبط بصورة متكررة للغاية بعالم منظم يواسى الإنسان ، خال من مطالب الواقع ، لدرجة أنها تصبح رمزا واضحا للهرب »[١٧] .

وقد كانت هذه المقدمة التمهيدية ضرورية لتوضيح مفهوم الرمز ولنشأته على ماتتسم به ايجاز . وقد قصدت بها الدخول إلى أسلوب يوسف ادريس فى الرمز، وهو أسلوب يستخدم الرموز بالمفاهيم التى أشرنا إليها .

وأول عمل رمزى نلتقى به عنده هو قصة الطابور ، ويتحدث عن موضوعها الناقد السوفيتى يورى ناجبين فيقول : « .. وتستحق القصة الأخيرة وقفة خاصة . فقد أبدع فى إبراز عناد الشعب وإصراره الذى تجسد فى جمهور السوق .. »[١٨] .

---

(١٧) Ibid, p. 142.

(١٨) يورى ناجبين ، يوسف ادريس ، مجلة الكاتب العدد ٨٤ فبراير ١٩٦٥ ص ١٣٥ ، ١٣٦ ، وانظر أيضا حسين مروة ، دراسات نقدية فى ضوء المذهب الواقعى ، بيروت ، طبعة ١ ، مكتبة المعارف ، ١٩٦٥ ص ١١٦ ، ١١٧ ، وانظر حديثه عن رمزية هذه القصة ص ١١٤ .

وتبدأ القصة بالحديث عن الأسواق ، وما بينها من تشابه كما تتحدث عن يوم السوق ، ثم عن جزء من سور السوق بنى من الأسمنت والدبش وأحكم بناؤه ، وينتقل المؤلف من الحديث عن هذا الحائط وما حيك حوله من أساطير إلى حدث القصة ويعد الجزء السابق من القصة تمهيدا يدخل المؤلف منه إلى حدثها والحدث ببساطة يتمثل فى كسر حائط السور الذى بناه صاحب الأرض التى أقيم عليها السوق ليفرض رسوما على رواده . ولكن الناس كان يكسرون حائط السور فى كل سوق برغم حرص المالك على إصلاح الحديدة المكسورة . وبالرغم من وجود الخفراء ، بل إن الرواد كانوا يدخلون السوق من غير الطريق المشروع أى من الباب حتى بعد أن أصبح السوق ملكا للدولة. وهذا يشير إلى حتمية انتصار الجماهير التى يرمز الطابور اليها فى سعيها نحو تحقيق الخير والرفاهية لنفسها فى صراعها المرير مع رأس المال الذى يمثله صاحب الأرض التى أقيم السوق فوقها ، ويشكك المؤلف ، فى مشروعية امتلاكه لتلك الأرض ، كما يشكك فى انتمائه لتراب الوطن فيقول : « وكانت تلك الأرض جزءاً من الأملاك الواسعة التى آلت لأحد أعيان الجهة الذى ينحدر من سلالة من ترك أو مماليك ، الله وحده يعلم »[١٩]. فهو أجنبى يتحكم فى أبناء الوطن، آلت اليه الأرض بالوراثة، ويحيط الشك نسبته إلى مصر، فهو ليس مصريا ، وتظهر نغمة الشك هذه فى أكثر من موقف، كقول المؤلف: « والظاهر أنه كان واقفا فى شرفته ذات يوم فرأى طابورا لم يكن يعرف كيف يبدأ ولكنه رآه ينتهى فى السوق من خلال السور»[٢٠]. أو قوله : ... ويبدو أن الرجل كان راكبا فرسه يتنزه ذات يوم فوجد المشاية واصلة إلى السور[٢١]، وتصور نغمة الشك هذه عدم حاجة الثرى إلى تلك القطعة من الأرض البور التى لم يفكر فى الانتفاع بها إلا بعد أن حولها الناس إلى سوق . مما يؤكد انتهازيته .

---

(١٩) يوسف ادريس ، جمهورية فرحات ، مصدر سبق ذكره ص ٢٩ .
(٢٠) المصدر نفسه ص ٣٠ .
(٢١) المصدر نفسه ص ٣٢ .

وليس بالقصة شخصية متميزة ، أو يحتفل المؤلف برسمها . فالمالك شخصية نمطية ، لا توصف جسديا إلا بالقدر الذي يسمح بتصور غضبه ورضاه . ويشبهه في ذلك الخفراء الثلاثة ، وغيرهم ، ولذلك أصبح التجريد والرمز ممكنين ، فالطابور الذي يدخل السوق رمز للجماهير الكادحة ، ودخولها إلى السوق من السور بعد كسره يشير إلى حتمية انتصارها كما يصبح السور وقطعة الأرض رمزين للصراع الحتمي بين رأس المال ، والطبقة الكادحة . وهو صراع ينتهي كما تصوره القصة 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 إليهم كانت أصعب ، فالمشايات التي تنحدر من قراهم كانت تلتقي عند الساقية القديمة في مشاية واحدة وكان عليهم لكي يدخلوا من الباب أن يلفوا حول السور كله ، وفي هذا تعب ومشقة ودوشة لا لزوم لها[٢٢] . وربما كان أهل القرى الشرقية — — رمزا لليسار ، الذي يفضل الكفاح وسيلة لاستخلاص حقوقه ، ولا يميل إلى اللف والدوران ، ولا يقبل الأمر الواقع .

وقد نجح الكاتب في المزاوجة بين المادي والمجرد في هذه القصة ، مما جعل التجريد مقبولا ، ومؤديا لوظيفته دون تعمية أو غموض . إن فن القصة يجب : « ... أن يكون وسطا بين العام العام والخاص ، وأن يكون اكتمال أبعاد القصة رهنا بامتزاج هذين الجانبين امتزاجا سليماً ، فيجب أن تشمل القصة على العام والخاص ، على ما هو مجرد وما هو مادي . وذلك في تناسب وتوازن طبيعي وثيق . وقد يضطر البعض إلى القول بأن الرواية الرمزية ليست الطريق الأوحد للوصول إلى هذه الأغراض ، ولكن من الواضح كذلك أن طبيعة الرمز نفسه تجعله من أبرز الوسائل وأنسبها للوصول إلى هذه الأهداف . إن الرواية الرمزية

---

(٢٢) يوسف ادريس ، جمهورية فرحات ، مرجع سبق ذكره ص ٣٠ .

الناجحة هى التى تجمع بين المادى والمجرد فى علاقة عضوية حتمية بحيث لا يمكن أن ينفصلا، وفى نفس الوقت يكونان على درجة من التمايز مثل الزهرة وأريجها، أو المذكرة وشرحها . وبهذا تحقق الرواية الرمزية التوافق بين العام والخاص كما يريد هيجل ، وكما وصفه كامى بأنه أهم ما يحققه الفن[٢٣] » .

وقد نجح يوسف إدريس فى تجسيد أفكاره ، إلى حد بعيد ، فى هذا العمل. ومن المعروف أن النقاد يرفضون أن يقدم الروائى أفكاراً مجردة ، ويطالبونه بأن يجسد تلك الأفكار ، ومن ثم يفرقون بين الروائى والكاتب التجريدى[٢٤]، ومن هذا المنطق تثنى « مريام اللوت » على رواية « الطاعون » لكامى لأنه جسد أفكاره من خلال تجربة المخلوقات البشرية العادية ومعاناتها[٢٥] .

وتتكرر فى قصة « الطابور » نغمة واحدة تمسك ببنائها ، وتوحد بين أجزائها ، وتتمثل تلك النغمة فى الدخول إلى السوق عنوة ، بكسر حديدة فى السور، وفى كل مرة يكسر فيها السور، يتخذ المالك إجراء وقائيا جديداً للحيلولة دون تكرار ذلك ولكن ذلك الإجراء لا يحول دون كسر السور مرة أخرى، ودخول الطابور إلى السوق ، ويتكرر هذا الأمر حتى تصل إلى نهاية القصة ، والتى يشير فيها المؤلف ، إلى أن الطابور لا يزال يدخل إلى أرض السور بالأسلوب نفسه .

وتشبه تلك النغمة التى تتكرر فى هذه القصة ، نغمة تتكرر فى قصة أخرى وهى « سورة البقرة » ، وتكون تلك النغمة سؤال رجل قادم من السوق عن ثمن البقرة التى اشتراها . وقد كان السؤال يؤدى إلى موقف ، أو إلى حدث يكون له وقعه على السائل والمسئول معا ، إلى أن تنتهى القصة . ويلاحظ أن الحدث فى هاتين القصتين وأمثالهما يلعب دوراً هاماً .

---

(٢٣) جون كروكشانك ، البير كامى وأدب التمرد ، ترجمة جلال العشرى ، بيروت ، الوطن العربى د٠ت٠ ، ص ٢١٢ ٠

(٢٤) Miriam Allott, Novelists on the Novel, op. cit., p. 207.

(٢٥) Ibid, p. 208.

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 وهو فى طريقه إلى بور سعيد . ولكنه جرح معنوى بسبب جبنه وتردده عند احتلال بور سعيد عام ١٩٥٦ ، يقول المؤلف « وواحداً وراء الآخر رحنا نخوض فى الماء وقد انتظمنا صفا متباعد الوحدات ، وكأننا أصابع عملاق كبير تتحرك فى اتجاه الشاطىء وكل مايهمنا أن ننتزع أرجلنا من الماء والطين . وندفعها لتفرق الماء والطين ، والبحيرة تشخشخ حولنا ، والنورس ينقض ويستغيث والماء يتغير لونه وترسم على سطحه الدوائر ، والجو يزخر بشعشعة ماقبل الشروق ، والنجوم قد اختفت من السماء ومن البحيرة ، ولم يعد هناك سوى نجمة الفجر ، وقوى قاهرة وراء الستار تجذبنا إلى الجرح الكبير وتعشينا »[٢٦] .

وقد ألح الكاتب على تصوير جرح حلمى الذى سبقت الإشارة إليه : « والجرح هنا يكتسب أهمية رمزية لأنه يكشف عن الجانب الضعيف فى حلمى، عن جبنه »[٢٧] ويتضح هذا الجبن، من قول الكاتب ، مصورا موقف حلمى من الهبوط من المركب والاتجاه صوب شاطىء بورسعيد : « ورغم كل ماكان يدور فى رؤوسنا من خواطر واحتمالات ، فنحن لم ندر لماذا اسقطناها كلها فجأة ، وركزنا انتباهها ، وكأننا أطفال سذج ، على يد حلمى التى كانت وقد عادت تتحسس مكان الجرح بطريقة تلقائية غريزية لاتمت إلى عقل أو منطق .

وخبط الريس بكفه على خشب الصارى وقال :

---

(٢٦) يوسف ادريس . قاع المدينة . القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر د.ت. ص ٢١٤ .

(٢٧) رشاد رشدى . مقالات فى النقد الادبى ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٢ ص ١٨٧ .

ـــ هيه يا سيادنا .

وقال حلمى : أحسن طريقة نستنى لما يطلع النهار »[٢٨] .

وبالقصة ـــ فى أغلب الظن ـــ طائر يمثل رمزاً آخر ، وهو طائر النورس الذى ربما يرمز للانقضاض ، الذى يريد الشبان الثلاثة أن يقوموا به على العدو فى بورسيد . يقول عنه المؤلف : « وطيور النورس تنقض على سطح الماء ثم تعود وترتفع وفى منقارها سمكة ، وتكاكى وتتقاتل ، والصوت الذى تحدثه هو الوحيد الذى يسمع »[٢٩] ويمثل الضباب أيضاً ـــ وهو يغلف الجو ـــ رمزا لعدم وضوح رؤية الشبان الثلاثة ، وتكاتفنا لتساند وتأمل الغمامة الرمادية البعيدة ذات الأضواء .. كانت رهيبة كئيبة ، كناموسية غامقة مسدلة على مجروح . لابد هناك أناس ، مصريون ، لايمكن أن يكونوا قد ماتوا كلهم أبداً »[٣٠] .

ودائما يرتبط ذكر الفجر بتلك الغمامة ، وهى وإن كانت رمادية فى النص السابق ، فانها تتصف بالكثافة فى النص التالى : « وهناك عند نهاية الأفق ، وفى ضوء الفجر المشبع بالبرودة ، كانت توجد غمامة كثيفة داكنة فيها أضواء قليلة صفراء معطوبة تكاد تذبل .. »[٣١] . وقد يكون الفجر نفسه رمزاً لتحرر مصر من الإحتلال فى سنة ١٩٥٦ .

ومما يؤكد أن الغمام هنا رمز قول الكاتب : « انفعالات تفور وتتسكب ، والرمادية تختفى لتأخذ مكانها سمرة . أرض سمراء أوسع من السماء . والغمام ينقشع فى أذهاننا ويبدو وجه الشمس . أجمل شمس .. »[٣٢] فالطبيعة كلها هنا رموز ، وليس الغمام وحده .

---

(٢٨) يوسف ادريس ، قاع المدينة ، مرجع سبق ذكره ص ٢١٣ .
(٢٩) المصدر السابق ص ٢١٢ .
(٣٠) المصدر السابق ص ٢١١ .
(٣١) المصدر السابق ص ٢١٠ .
(٣٢) المصدر السابق ص ٢١١ .

وموضوع القصة ، هو التعبير : « عن المخاوف المتناقضة التى تنتاب الإنسان عندما يسبر أغواره اتجاه لحظة حاسمة فى حياته ... وهو لا يعرف بعد معدنه، هل هو شجاع أو جبان ، جعجاع أم جرىء ، وهذه اللحظة الحاسمة التى نخشاها جميعا هى الخيط الرفيع الذى يفصل بين الجبن والشجاعة »(٣٣) .

ويمثل حدث القصة رحلة الشبان الثلاثة عبر بحيرة المنزلة إلى بور سعيد . ومن خلال ذلك الحدث ، ومن خلال سلوك الشخصيات ندرك هدف الرحلة ، كما نقف على طبيعة الشخصيات . فالتقابل بين سلوك العجوز ، وسلوك حلمى وزميليه يعمق من إحساس القارىء بالتجربة. فالعجوز تتعجل مثل حلمى، الوصول إلى المدينة ، ولكنها تخالفه فى أنها واضحة الهدف ، مصممة على تنفيذه ، غير عابئة بالأخطار . وهى قلقة، ولكنها صامتة، وهو قلق مثلها ولكنه كثير الكلام ويتمثل الاختلاف الجذرى بينهما فى موقف كل منهما من العبور إلى المدينة ، فهى لا تتردد لحظة واحدة فى الإلقاء بنفسها فى الماء ميممة صوب شاطىء المدينة أما حلمى فيتردد ويجبن : « وقال حلمى : — أهم شىء إن احنا ماتندفعش .. قليل من العقل . وطرطش الماء مرة أخرى وهبط واحد تانى، وقال حلمى بعصبية : هو أنا بكلم مجانين ، ماتفهموا أنا باقول أيه . . وهبط الثالث . . وضرب حلمى الهواء بيده وقال : — هى شطارة يعنى .. طب هه . . ثم هبط . . »(٣٤) .

ويمتد التقابل إلى أكثر من شخص فى القصة ، فالريس : « هادى والأم تستعجل ساعة الوصول ، وهدوء الرئيس وتصميم الأم يبرز اضطراب الشبان كما يبرز اللون الأبيض اللون الأسود »(٣٥) .

---

(٣٣) رشاد رشدى ، مقالات فى النقد الادبى، مرجع سبق ذكره ص ١٨٦ .
(٣٤) يوسف ادريس . قاع المدينة ، مرجع سبق ذكره ص ٢١٣ ، ٢١٤ .
(٣٥) رشاد رشدى . مقالات فى النقد الادبى . مرجع سبق ذكره ص ١٨٧ ، ١٨٨ .

ومع أن القصة متماسكة البناء ، فإننا نلاحظ تزيدا فى وصف المكان والناس فى « المطرية » وبخاصة ، حديث الكاتب عن حياة سكانها، تلك الحياة التى تقوم على الصيد ، ويلعب الحظ دوره فى تشكيلها ، وغير ذلك من الأفكار الأخرى . (٣٦) وبخاصة وأنه قدم البيئة المكانية تقديما كافيا . ويبدو لى أنه استرسل فى ذلك لبيان مظاهر الفقر والقذارة التى يعيش فى ظلها صيادو « المطرية » ، الذين يمثلون فئة الكادحين التى يتعاطف معها .

ويروى الكاتب القصة بضمير المتكلم ، ولكن شخصية الراوى تظل فى الظل ، فهو يقص فحسب ، ويتنقل من شخصية إلى أخرى ، ويتحدث عن المكان والبيئة ، دون أن يكون له دور بارز فى القصة ، باعتباره أحد الشبان الثلاثة ، وذلك لحرص المؤلف على موضوعية الرؤية فى قصته .

والحدث فى هذه القصة ليس حدثا بالمعنى المألوف ، إنه مجرد تصوير لحركة ثلاثة أو أربعة أفراد فى قارب فى بحيرة المنزلة ، متجهين إلى بور سعيد . وليس الحدث فى ذاته هاما ، أما الحوار فيكون بالغ الأهمية ، كما يكون تصوير الجو المحيط بالشخصيات ، مهما أيضا ، لأن المؤلف يحمله دلالات رمزية ، كما رأينا .

وفى مجموعة النداهة ثلاث قصص رمزية الأولى ، « النداهة » ، ورمزها جزئى والنداهة هنا ، هى المدنية ، باعتبارها تمثل الحضارة ، التى دفعت « فتحية » إلى المدينة دفعا . وهى فكرة مأخوذة من القصص الشعبى المصرى .

ويتمثل حدث القصة فى محاولة شاب يسكن فى الدور الأول من العمارة التى يعمل بها زوج فتحية ، أن يغويها وهى التى قدمت إلى المدينة بقيمها الريفية ، ويتحقق له ماأراد ، بعد جهد ومثابرة من جانبه، ومراوغة وهروب من جانبها،

---

(٣٦) يوسف ادريس . قاع المدينة ، مرجع سبق ذكره ص ١٩٥ ، ١٩٦ .

وهو لا يحقق ذلك برضاها، ولكنه يقتحم عليها غرفتها ، وبينما يأخذ فى مضاجعتها عنوة . يدخل الزوج عليهما ، فيفر الشاب ، بينما تبقى « فتحية » راقدة لا تبرح مكانها فى انتظار حلول انتقام الزوج بها . ولكنه ، لا ينتقم ، وإنما يقرر مغادرة المدينة إلى القرية . وفى أثناء رحلة العودة الحزينة ، تفر الزوجة تاركة زوجها وأولادها يعودون إلى القرية وحدهم بينما تبقى هى فى المدينة .

ولا يبدأ الكاتب الحدث من بدايته ، ولكنه يبدأ من نقطة حاسمة ، وهى مفاجأة الزوج لزوجته ، أثناء مضاجعة الشاب لها . ثم يعود إلى بداية الحدث الحقيقية وهى مطاردة الشاب للمرأة ، وتجنبها إياه ، وازدياد رغبته فيها بسبب أعراضها عنه ، ثم ظفره بها عنوة ، ثم يستكمل الحدث إلى أن تفر الزوجة عائدة إلى المدينة وحدها .

وقد مهد الكاتب لسقوط المرأة تمهيدا طيبا ، حتى تهيأت للسقوط وسقطت بالفعل . فدائما وأبدا كان هناك هاتف داخلى يهمس لها بأنها لا محالة ستسقط ان لم يكن مع هذا الشاب ، الذى يطاردها ، فسيكون سقوطها مع أى شاب آخر . يقول الكاتب مصورا ذلك : « فالمصيبة الكبرى أن هذا الذى كان ودار ليس غريبا عليها .. فلقد شاهدته بعينى رأسها .. كله .. يحدث ، طوال الأعوام الخمسة الماضية ، يهتف بها ، ونفس هذا المشهد الذى دار ، بنفس تفاصيله الدقيقة، صحيح لم يكن نفس الأفندى .. لكنه أفندى ، وبنطلون مخلوع ورقدة .. والباب يدفع ويدخل « حامد » .. كله بالضبط رأته وكانت متأكدة تماما أنه سيحدث .. ولهذا هى تعيش هذا كله كما تعيش الحادث المعاد .. وكأنه جرى قبل هذا مرة ، بل ربما جرى مرات ، لم يحدث شيء واحد غريب عنها أو عما كان فى رأسها ، وما رأته لسنين »[٣٧] .

---

(٣٧) يوسف ادريس . النداهة ، روايات الهلال ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٤ ، وانظر ص ١٥ من المصدر نفسه حيث نجد نصا آخر يؤدى هذا المعنى نفسه ، وان كان أوجز منه بكثير .

وتتكرر اشارة الكاتب إلى توقع « فتحية » لما حدث لها مع الأفندى ، وكأنه كان أمرا مقضيا[٣٨] . وربما كان هذا الإحساس من العوامل التى هيأتها للسقوط ، إذا وضعنا فى اعتبارنا عوامل أخرى مثل اتساع خبرتها بالحياة فى المدينة ، مما جعلها تعى وتدرك الجوانب المختلفة من حياة سكانها ، وبخاصة العلاقات الجنسية المحرمة بين الرجال والنساء ، وفى العمارة التى كانت تسكنها بالذات . وكان لتضاؤل مكانة زوجها أثره فى سقوطها ، فقد كانت تظنه لا يقل أهمية عن خفير القرية التى رفضت الاقتران به ، وفضلته عليه ، لا لمزاياه الخاصة التى جذبتها إليه ، ولكن لأنه يسكن المدينة ، رمز الحضارة والمدنية والحياة المرفهة الرغدة فى نظرها . ولهذا تزوجته رغم أنه كان يكبرها ، ورغم أنه كان أقل وسامة من الخفير النظامى الذى أبت أن تتزوجه فى قريتهم . ويصور الكاتب ذلك بقوله : « انها تصورته شيئا كخفير نظامى للبوابة عليه حراستها فى الليل . . له نفس احترام وهيبة الخفير ذى البندقية فى بلدهم . . ها هى تراه شيئا أقرب ما يكون إلى الخدام ، ينحنى لهذا ، ويسرع فى تلبية طلبات الست « أم فلان » ، ويشخط فيه صاحب البيت ويؤنبه ويشتمه بألفاظ غريبة لها ، ألفاظ الشتيمة فى مصر ، ألفاظ لم تعرف لها « فتحية » مطلقا معنى مثل يا « أحمق » ، انت « مياس »..[٣٩] فاذا أضفنا إلى العوامل السابقة ، إحساسها بأن زوجها لا يحقق لها الرغد الذى هجرت القرية من أجله . وذلك بإصراره على ألا تعمل عند أحد من سكان العمارة التى يعمل بوابا لها ، وذلك رغبة منه فى أن يعيش فى المدينة بقيم القرية التى نشأ عليها وآمن بها ، بينما كانت ترى فى عملها فى 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

---

(٣٨) المصدر السابق ص ١٣ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٨ .
(٣٩) يوسف ادريس . النداهة . مرجع سبق ذكره ص ٥٩ .

بإرادتها أو برغبتها ، حقا قاومت الأفندى ، إلا أنها كانت تقاومه مقاومة سطحية بل وسلبية ، إن صح هذا التعبير ، بينما كان لا وعيها يبارك هذا 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 تعترها الدهشة لحدوثه . ويتمادى الكاتب فى توضيح هذه الفكرة حتى يجعلها تتساءل عما إذا كانت رغم سقوطها «شيخة» تتنبأ بالمستقبل وينكشف عنها الحجاب .

ورغم مقاومتها لمشاعر السقوط ، ورغبتها فى تجنب الأفندى ، ومحاولتها إهماله إهمالا تاما ، كما ذكرنا ، فإن هذا الاهمال هو دليل الاهتمام بالشاب من جانبها ، فهى ترغب دون وعى منها فيه لأنه يمثل فى نظرها الحضارة والمدنية التى فرت إليها من حياة الريف الخشنة القاسية . ويمثل أيضا الحياة الرغدة التى تطمح إليها ، والتى لم يحققها لها زوجها الذى اتخذته مطية لتحقيق مطمحها ، وهو الوصول إلى المدينة والحياة بها . بل والأهم من هذا أن الأفندى يمثل الطبقة الأعلى التى تريد — ربما دون وعى منها أيضا — أن تصعد إليها . وإذا كان سقوطها قد تجسد لها قبل أن تقترفه ، فقد سقطت منذ رضيت بالحياة فى المدينة . ولذا لم يكن سقوطها مع الأفندى يمثل سقطتها الأولى ، وإنما كان حدثا معادا تراه رأى العين بكل دقائقه وتفاصيله .

والشاب الذى تسقط معه ليس شابا عاديا ، ولكنه شاب متمرس خبير بأدواء النساء طبيب ، إنه ذئب كما يقول المؤلف من النوع الذى لا يزيده صدود المرأة وإعراضها إلا إمعانا فى الطلب ، ودأبا عليه . ورغم أنه كان على قدر كبير من الوسامة إلا أن المرأة لا تكتشف تلك الوسامة إلا فى أثناء اتصاله الجنسى بها . وعندما بدأت تسرى فى جسدها رعدة اللذة والمتعة . ولا يسمى المؤلف الشاب ، وإنما يكتفى بأنه أفندى ، لا يهمه اسمه ، ولا تجدى معرفة هويته .

وقد كانت فتحية جميلة أيضا ، وقد كان إحساسها بالجمال هو الذى دفعها إلى هجر القرية ، ولكنها ليست بارعة الجمال ، فجمالها يتسم ببعض الشذوذ أو الغرابة . يقول المؤلف موضحا غرابتها : « وصحيح أن فتحية الحلوة فى قريتهم ، بدت غريبة فى القاهرة . . وبدت لسكان العمارة كعروس من مسرح العرائس . . 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 مناسبة مطلقا لقامتها ولحجمها ، وكأنها وجه ورأس طفلة صغيرة قد ركبت لامرأة . . أو كأن الرأس قد صغر بطريقة ما ووضع فوق جسد عارى [هكذا] »[٤٠] . ولست أجد مبررا واحدا معقولا لوضع المرأة على هذه الصورة ، إذ ما الضرر فى أن تكون جميلة حقا ، أو حتى فى أن تكون امرأة عادية .

وإذا كان « حامد » قد استطاع التكيف مع المدينة ، فتغير حاله : « . . راق مزاجه ، وانقلب من « الكلب الكشر » الذى يعوى طول النهار ويصيح ، إلى إنسان مرح ضاحك . . كالنحلة صاعد هابط ، واقف قاعد ، يحيى ويوصل ويلبى الطلبات . . »[٤١] فقد تقوقعت فتحية على نفسها ، أول الأمر ، واعترتها الدهشة لضخامة المدينة ، ولكنها ما لبثت أن تكيفت مع الواقع الجديد ، واتسع نطاق حركتها ، وبدأت تعى ما يدور حولها ، إلا أن مطاردة الشاب لها أعادتها إلى تقوقعها السابق .

ويفسر المؤلف مقصده من تأليف « الذاهبة » ، فيقول ما معناه : إنه اكتشف أنه يريد أن يقول : إننا دائما نعيش فى عصرنا بقيم عصر سابق ، وهذا يمثل أحد مشاكلنا الأساسية فى مجتمع شبه صناعى ، والحياة فى مجتمع شبه صناعى كهذا

---

(٤٠) ، (٤١) المصدر نفسه ص ١٧ .

تحدث تصادما بين القيم القديمة للمجتمع الزراعى ، والقيم الجديدة لهذا المجتمع. ولكى يعيش المرء بروح العصر يفقد جزءا كبيرا من براءته الأولى ، حتى يعيش حياته الحاضرة . فلا يصح أن أعيش بمقاييس جدى وأبى لأن هناك تغيرا حقيقيا يحدث فى مصر ، وتغيرا خطيرا . و « الداهة » هى المدينة التى يفقد فيها المرء عذريته التى تتمثل فى بدائيته[٤٢] .

---

(٤٢) نص كلام يوسف ادريس تقريبا مع صياغة فصيحة ، وهـذا النص مأخوذ من أقواله فى برنامج « أوتوجراف » ١٩٧٦ م .

اتساع الرمز واستغلاقه

يتوقف يوسف إدريس عن الرمز فى ثلاث مجموعات بالإضافة إلى مجموعته الأولى « أرخص ليالى » ١٩٥٤ وهذه المجموعات هى: « قاع المدينة » ١٩٥٨،[٤٣] و « حادثة شرف » ١٩٥٩ ، و « آخر الدنيا » ١٩٦١ » . ثم ينتقل إلى مرحلة جديدة يكثر فيها من الرمز ففى مجموعة « لغة الآى آى » ١٩٦٥ ثلاث قصص هى : « قصة ذى الصوت النحيل » ، و « الأورطى » ، و « اللعبة » . وفى مجموعة النداهة ١٩٦٩ ثلاث قصص أخر هى « النداهة » ، و « المرتبة المقعرة » ، و « النقطة » ويلقانا فى مجموعة « بيت من لحم » ١٩٧١ ، آخر مجموعاته ، ست قصص هى « العصفور والسلك » ، و « الخدعة » ، « الرحلة » ، و « حمال الكراسى » ، و « هى » .

ونستطيع أن نستشف معنى الرمز بسهولة فى ثلاث قصص فقط من بين الاثنتى عشرة قصة رمزية فى المجموعات القصصيه الثلاث المشار إليها ، وهى حسب ترتيبها التاريخى « النداهة » ، وهى قصة رمزها جزئى . و « النقطة » ، و « حمال الكراسى » . أما التسع الأخر ، فلا يستطاع القطع بموضوع القصة لأن مقصد العمل غير واضح ، وذلك لغياب المفتاح الذى يمكن أن يكشف عن رمزها المغلق، ويرجع استغلاق الرمز فى رأيى ، إلى أسباب ربما تكون خاصة بظروف البلاد السياسية ، والاجتماعية ، وقد يكون سبب ذلك فنيا أو ناجما عن اتصال ثقافى بنماذج غربية حديثة . وإن كانت هذه الأسباب فى رأيى تفسر الغموض ، فإنها

---

(٤٣) نستثنى من قصص هذه المجموعة قصة « الجرح » .

لاتلغى مسئولية المؤلف ، عندما يعجز عن القدرة على التوصيل . وقد عاتبه الدكتور أحمد هيكل على غموض بعض أعماله عتابا رقيقا بقوله : « .... ليتك ياصديق تترك الأحاجى والألغاز فى كل أعمالك ، مهما كان ذلك بسبب التقية أو البحث عن شكل جديد . فأنت ترتفع جداً حين تكتفى بالرمز القريب ، أو الإيحاء اللطيف ، وتترك لقارئك متعة الكشف بعد إعمال الذهن .. أما حين تتجاوز ذلك إلى الإلغاز والتعمية فإنك تبتعد عن قارئك كثيرا وتكاد تنفصل، وفرق بين الارتفاع والانفصال وأنت سيد العارفين »[٤٤] .

ولكن بعض النقاد يقسون على الأدباء بخصوص مشكلة التوصيل ، فيقول أحدهم : « .... إن مركز تعليمنا ولبه وجوهره هو القدرة على التوصيل، وليس الوضوح بكل شيء ، ولكنه الفضيلة التى إن عدمت لم تبق بعدها فضيلة . وسيماء الدجال أنه لايحاول أن يكون واضحا ، لأنه يفشل فى ذلك أحيانا »[٤٥] .

ويعترض الدكتور شكرى عياد على ظاهرة الغموض التى ظهرت فى أدبنا بعد عام ١٩٦٧ ، واصفا الأعمال التى اتسمت بها بأنها : « .. تبدو للقارىء أشبه بلغز يطلب الحل . وعندما يعرض القارىء حلا يعود فيسأل نفسه . إذا كان هذا هو المعنى المقصود ، أفما كان الأولى أن يقدم بأيسر من هذا الأسلوب ؟ إن هذا اللون من الأدب يبدو ، فى كثير من الأحيان، وكأن الغرض منه هو الهروب من الالتزام بفكرة ، لإعطاء دلالة يتعذر توصيلها بغير هذا الأسلوب »[٤٦] .

وربما يكون يوسف إدريس قد لجأ إلى ضرب من الغموض الرمزى ، بسبب

---

(٤٤) د. أحمد هيكل ، النسيج القصصى عند يوسف ادريس ، الهلال ، سبتمبر ، ١٩٧٢ ص ١١٣ .

(٤٥) تشارلس مورجان الكاتب وعالمه ، مرجع سبق ذكره ص ٦٣ .

(٤٦) شكرى محمد عياد ، الادب فى عالم متغير ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٤٨ وانظر أيضا د. طه محمود طه ، القصة فى الادب الانجليزى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ ص ١٨٠ ، ١٨١ .

موقفه الساخط على نظام الحكم ، وقد يكون هذا أكسبه لونا من التشاؤم ، جعله يتصور أن الإنسان مقدور عليه أن يفقد حريته . وقد يوضح هذا الرأى قصة « قصة ذى الصوت النحيل » ، وهى قصة رمزية يصعب تحديد موضوعها بيقين كامل ، ومع ذلك ، فهى تصور سخط الكاتب على الحاكم . كما توضح ذلك بعض الفقرات التى تدس ببراعة وقصد فى سياقها الغامض . ومن تلك الفقرات قول الراوى : « . . . دول ولاكإن البلد بلدهم لوحدهم .. أصلنا اتاكلنا أونطة واحنا خلاص بنتهى ، وكل يوم عامل زى مايكون بيقطع منناكل يوم حته ، لما حايجى اليوم اللى مايفضلش فينا حاجة وبيسلطهم علينا وكل يوم تأميم . . . »[٤٧] ، وقوله أيضاً : « . . . إنما دلوقتى مصر ماتساويش عندى حاجة أبدا .. سرقوها اللصوص . أمال نسميهم أيه .. لصوص . نهب . سلب .. قشوطة . دافيه أسرار كثير بس مش قادر أقول كل حاجة »[٤٨] وقوله : « . . . وانت عارف بقى .. أطلع ألا قيهم مراقبينى .. أدخل ، عنيهم ورايا »[٤٩] وقوله : « . . . نعزل ليه .. ونهزم نفسنا بإيدنا ليه .. مش كفاية هو علينا .. هو فاكر نفسه كل حاجة .. هو فاكرإن أى حاجة هو عايز يعملها يقدر يعملها ، هو فاكرإن الناس رغيف عيش يفضل يقطعه بالسكين حته حتة لغاية مايخلص عليه،هو عايز يعمل منا بنى آدمين زى الحيوانات من غير إرادة ، عكن يسوقها زى ماهو عايز . . . »[٥٠] ، وقوله : « . . . تفتكر كل شىء انتهى .. تفتكر انتهى كل شى .. صحيح كل شىء أصبح لاشىء .. تصدقها أنت دى .. هو إحنا عقب سيجارة نتشرب ونتفعص ونصبح لاشىء،إزاى الناس

---

(٤٧) يوسف ادريس ، لغة الآى آى ، المؤلفات الكاملة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٧١ ص ٢٢٧ ، ٢٢٨ .

(٤٨ ، ٤٩) المصدر السابق ص ٢٢٨ .

(٥٠) المصدر نفسه ص ٢٢٩ .

حوالية ساكتة وكأن مافيش حاجة حصلت . . أزاى بياكلوا ويشربوا وهم ميسوطين [٥١] وسوف نجده يندهش كثيراً لقبول الناس لما يعيشعون فيه من ظروف ، يراها سيئة. وتؤكد سخطه على نظام الحكم مسرحيته «الفرافير» ١٩٦٤، بأسلوبها الواقعى لا الرمزى . وتؤكده قصة « الأحرار » ، وهى قصة قصيرة واقعية أيضاً .

وتقول الدكتوره نادية رءوف فرج فى هذا المعنى : « وعندما نشر الفرافير فى سنة ١٩٦٤ كان إدريس فى نزاع من المحصلة المخيبة للآمال التى تمخضت عنها الأيديولوجيات الاشتراكية الجارية ، واستغرق من جديد فى البحث المستميت عن إجابات جديدة لتساؤلاته ومشكلات مجتمعه . » [٥٢] .

وقد سخر إدريس — على حد قولها — من التطبيقات الاشتراكية ، وذلك لإخفاقها ، وقد جاءت سخريته فى الفصل الأول من « الفرافير » .... فنرى فرفوراً يهزأ بالرأسمالية الوطنية ، ويسمى العاملين فى قطاع التصدير والاستيراد « لصوصا كبار » ، ويسمى العاملين فى الجمعيات التعاونيه لصوصا متوسطين » [٥٣] ، وإدريس فى المخططين ينتقد بمرارة التطبيقات الاشتراكية فى عهد عبد الناصر ، وقد عبر عن رأيه بصراحة ، فصودرت المسرحية ، ولما واصل الإعراب عن رأيه زج به فى السجن.» [٥٤] . وقد يفسر هذا ، إكثاره من الرمز المستغلق فى تلك المرحلة الزمنية خوفا من السلطة ، وهو مايقصده الدكتور أحمد هيكل بالتقية [٥٥] .

---

(٥١) المصدر نفسه ص ٢٣١ .
(٥٢) د. نادية رءوف فرج ، يوسف ادريس والمسرح المصرى الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٦ ص ١٤٠ .
(٥٣) المرجع السابق ص ١٤٠ .
(٥٤) المرجع نفسه ص ١٦٣ .
(٥٥) أحمد هيكل ، مجلة الهلال ، مرجع سبق ذكره ، ص ١١٣ .

وقد يكون ذلك الغموض ، مرتبطا برغبة إدريس فى التعبير عن قضايا إنسانية عامة ، عن طريق التجريد . وقد أخذ هذا الميل يظهر فى الرواية المصرية، وفى القصة القصيرة على السواء محاكاة لتيارات أجنبية مماثلة . ولعل هذا ما يقصده الدكتور أحمد هيكل بقوله موجها النصح إليه : « . . . ليتك يا صديقى تقترب — كما كنت قديما — من الواقع المصرى ، ولا تبتعد عنه جريا وراء الواقع الإنسانى من خلال مادة مصرية فحسب[٥٦] . وفى رأيى أنه كان يقلد فى بعض قصصه اتجاه أدب اللا معقول ، أو المسرح الملحمى . وسوف أوضح ذلك بما فيه الكفاية .

وتؤكد النصوص التى أوردناها من قصة « قصة ذى الموت النحيل » ، أن الكاتب كان يتخذ موقفا جديداً من نظام الحكم ، ففى هذه القصة نجد شخصا يشار إليه بضمير الغائب ، أرجح أنه الرئيس عبد الناصر نفسه فالراوى يحس بقبضته القوية التى تجعل الناس يحسون بأنهم منعدمو الوجود وفاقدو الإرادة . والراوى يحزن لأن الناس لا يلقون ما يجرى فى وطنهم بما هو أهل له من اهتمام، فيمارسون حياتهم المألوفة من مطعم ومشرب وعمل دون أن يلتفتوا لما يجرى ، وكأنه يجرى فى كوكب آخر . فى حين أنّ الراوى يحس بانعدام كل قيمة لكل شىء ، فقد فقدت الأشياء كيانها فأصبحت لا شىء ، وهو يكابد هذا الوضع وحده ، ولا يريد أن يسلم بالأمر الواقع كالآخرين . ويوضح ذكر المكنة فريدة والقول بأنها لا علاقة لها بما يجرى ، قصد المؤلف إلى أن ما يجرى بمصر لا صلة له بالعهد الماضى ، أى ما قبل ثورة ٢٣ يوليو ، كما أنه لا صلة له بالحرية التى ينادى بها نظام الحكم . وقد يؤكد ما نزعمه إشارة الراوى إلى اللصوص ، والتأميم ، والمراقبة ، والعيون الغريبة التى تراقب . وعلى أية حال فليس المقصود واضحا كل الوضوح ، فالرمز ليس تضمينا لإشارات سياسية تدس ببراعة وغموض شديد فى ثنايا ما يظن أنه قصة قصيرة .

ومن المعروف أن الفصل بين المستوى الحرفى والمستوى الرمزى ، وسيلة

(٥٦) المرجع السابق ص ١١٣ .

مشروعة لدراسة العمل الأدبى ، ولكن المستويين متلاحمان فى كل لا يمكن فصله حقيقة، ويرى بعض النقاد أن العمل الرمزى يحتاج إلى أكثر من قراءة[٥٧]، ولكننا نرى أنه لابد أن يكون شفافا . وقد رأى بعضهم - تغلبا - على غموض العمل الرمزى ، قراءته قراءة جماعية ، باعتبار أن تلك القراءة هى أفضل قراءة له ، على اعتبار أن الكلمة الأخيرة لا تقال أبداً فى أى عمل رمزى ، وأن تلك الأعمال الرمزية لا تخضع كلية للتحليل[٥٨] غير أن مثل هذا القول لا يخلو من تطرف ، لأنه يلغى مسئولية الفنان عن التوصيل .

وقد سبقت الإشارة إلى تأثر يوسف إدريس بأدب اللا معقول . ومن المعروف أن هذا الأدب يخالف الأدب التقليدى مخالفة جذرية فى البناء . فليس الكاتب المسرحى فى هذا الأدب مستعدا لتقديم حدث حقيقى[٥٩] . ولا يعتمد بالتالى على بناء الحبكة التقليدى الذى يقوم على العرض والتعقيد فالأزمة ثم الحل[٦٠] ولا تلقانا فى هذا الأدب شخصيات متطورة بالصورة التقليدية ، ومن ثم قيل عن الممثلين الذين يؤدون أدوارهم فى مسرح اللا معقول « ... ويستأثر الممثلون بانتباهنا دائما رغم افتقارهم إلى التطور النفسى ، ويسهل علينا فى الواقع أن نتقبلهم كممثلين للإنسانية لأنهم قد تحرروا جزئيا من ذلك التطور التقليدى للشخصية ... »[٦١] .

ولما كان هذا الأدب يعرض إحساسا شخصيا بالوضع الإنسانى ، ورؤية

---

(٥٧) جون كروكشانك ، البير كامى وأدب التمرد ، ترجمة جلال العشرى ، طبعة الوطن العربى ، القاهرة ، ص .

(٥٨) Korg Jacob, ed., Twentieth Century Interpretations of B leak House, A Spectrum Book, Prentice - Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J. 1968, p. 102.

(٥٩) عثمان نويه ، حيرة الأدب فى عصر العلم ، وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية المتحدة ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٩ ، ص ١٤٣ .

(٦٠) المرجع السابق ص ١٤٤ .

(٦١) المرجع نفسه ص ١٤٨ .

للعالم عند شخص بعينه ،فإنه مسرح يعتمد على الموقف ،ولا يعتمد على الأحداث المتتابعة ومن هنا يستخدم لغة تعتمد على نماذج لصور مادية ، لا سلسلة من مجادلات منطقية[٦٢] ، ويعكس هذا المسرح عالما من صنع مؤلفه لا عالما واقعيا موضوعيا[٦٣] ، ومن هنا تعوزه الشخصيات المقنعة موضوعيا ، كما يعكس الحدث نموذجا لرؤيا شاعرية[٦٤] .

وتتخلص 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 الغائية عن طريق وطيد الأركان يحدد غاية الإنسان فى العالم[٦٥] .

ولكن هل قصص إدريس ، قصص ملحمية ، نسبه إلى مسرح « بريخت » الملحمى الذى يتبع فيه وسائل الإخراج السينمائى ،ويعتمد فيه على الفكر لا على الشعور، والذى لا يحرص فيه على وحدة الحدث ،ولكن على وحدة الموضوع ،وهو ما يعرف « بتغريب الحدث » . والإنسان عنده طيب بطبعه ، ولكن نظم المجتمع الفاسدة تحمله على أن يخالف طبيعته فيبذل جهداً كى يصير شريراً ؟[٦٦] .

---

(٦٢) المصدر نفسه ص ١٥٩ .

(٦٣،٦٤) المرجع نفسه ص ١٥٩ .

(٦٥) المرجع نفسه ص ١٥٧ ؛ وانظر كذلك ما يقوله جون جانستر فى كتابه المسرح فى مفترق الطرق ، ترجمة سامى درينى خشبه ، الدار المصرية للتاليف والترجمة ، ١٩٦٧ ، عن مسرحية « انتظار جودو » : « ... انها تمثل النظرة القائلة بأن الانسان هذا الجوال الضال فى الكون ، انما يدفع بانسانيته الرائعة تماما ـ قدرته الانسانية على الأمل ، والصبر والمرونة ، بل وعلى حب من هم على شاكلته ، تماما كما يدفع بطبيعته الحيوانية ـ الى رحلة الوجود المتعبة : انه ضائع فى الكون وموجود فى قلبه هو نفسه وفى قلوب أبناء جنسه » ص ٤٦٢ .

(٦٦) غنيمى هلال ، المواقف الأدبية ، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٧٨ ، ٧٩ وانظر كذلك ، عثمان نوية ، حيرة الأدب فى عصر العلم ، مرجع سبق ذكره ص ١٦٤ ، ١٦٥ حيث يتحدث عن وسائل التغريب عند بريخت وأهدافها .

والواقع أن « تغريب » الحدث ، وتغريب الواقع يعد أن سمتين لبعض القصص الرمزية عند يوسف إدريس ، وبخاصة تلك القصص التى تخلو من الحدث بالمفهوم التقليدى ، كما تخلو من الشخصيات بالمعنى نفسه ، مما يربطها باللا معقول. وقد تكون مشابهة يوسف إدريس للمسرح الملحمى ناشئة عن تقدميته ، 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 اللا معقول .

وتعد قصة « المرآة المقعرة » ، وهى قصة بالغة القصر ، متأثرة بالمذهبين المذكورين . فنحن نرى فى مشهد واحد رجلا وامرأة ، لا تربطهما علاقة ما ، بالرغم من أنهما زوجان، فالزوج نائم باستمرار، فى حين تجلس زوجته على النافذة، جلسة ثابتة لا تتغير ، كما أنها لا تقوم بعمل آخر ، وكذلك لا يفعل الزوج شيئا غير النوم، وغير سؤال زوجته عندما يستقظ عما إذا كان العالم قد تغير أم لا ؟ . وهذا النوع من الانفصال بين الزوج وزوجته، يرمز إلى ما يعانيه الإنسان من عدم التواصل مع غيره من البشر ، كما أن العالم الخارجى، أو على أقل تقدير المجتمع لا وجود له ، أو 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 باستمرار أن العالم لم يتغير بعد .

ومن القصص التى توضح تأثر المؤلف بأدب اللامعقول قصة « الأورطى »، وتقدم حدثا أكثر وضوحا وتماسكا من حدث « قصة ذى الصوت النحيل » أو قصة « المرتبة المقعرة » . ويتلخص ذلك الحدث فى إمساك الراوى « بعبده » الذى سرق نقوده واختفى . وبعد تفتيشه ، يتضح أنه خالى الوفاض ، بل يسير مقطوع الأورطى. ويعهد المؤلف لهذا الحدث البسيط — إن صح أنه يمكن أن يسمى حدثا — بمجرى غريب لا يلتفت فيه من يجرون إلى من يسقطون، ويتم هذا الجرى فى ميدان

يخرج منه الراوى تلقائيا ودون أى إرادة منه، فهو لا يملك إرادة فى هذا الطابور العجيب ، إلى أحد الشوارع التى يصب فيها هذا الميدان ولدهشته يعثر على « عبده » بالصدفة المحضة بعد أن ضاعت جهوده السابقة طيلة ثلاثة أيام فى العثور عليه .

المكان الذى يجرى فيه الراوى مكان غريب ، كما أن « عبده » شخصية غريبة أيضاً ، فهو ضعيف سلبى ، يبكى وهو رجل بكاء يثير الاشمئزاز ، ولا يستدر العطف أو الرثاء . ومن أوجه الغرابة فى هذه القصة أن جمهوراً يتكون تلقائيا ليشهد النزاع بين « عبده » وبين الراوى، يتعاون أفراده معا لتفتيشه . أو بعبارة أدق للقضاء عليه .

ومن الواضح أن الميدان الذى يتم فيه الجرى ، قد يكون رمزاً للصراع فى هذه الحياة ، أو رمزا للحياة نفسها ، التى يتصارع فيها البشر صراعا لا يلتفت فيه الأقوياء إلى غيرهم من الضحايا والضعفاء . و« عبده » رمز أولئك 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 : .. فلعلها أكثر إخلاصا لمفاهيم الحداثة فى الأدب، فالكاتب قد تخلص تماما من التسلسل المنطقى للأحداث ليقدم لنا أسطورة لا يقنعنا بها إلا مجرد استعدادنا لقبولها : إنسان يجرى بلا أحشاء . والكاتب يقصد إلى هذه الأسطورة قصدا مباشرا فلا يلتفت إلى 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 أثنتين : : « الجزار الشاب البدين » . والوصف الواقعى فى أول القصة مهمته أن يستدرجك حتى إذا وجدت نفسك فى وسط الأسطورة كان عليها أن تقنعك بذاتها . والأسلوب الذى تتابع جمله القصيرة فى إيجاز شديد يشبه الثرثرة مهمته أن ينوم عقلك الواعى فتستعد لقبول الأسطورة . والنتيجة أن تقصر

القصة إلى ست صفحات . ولكننا نشعر أن الكاتب قال فيها ما كان يعجز أن يقوله فى ستين صفحة (٦٧) .

وتعلن الدكتورة «نور شريف» عن إعجابها بهذه القصة فتقول: «والأورطى وقد كتبت فى شكل رمزى Allegory (٦٨) هى أكثر القصص القصيرة فى هذه المجموعة قوة . فهى على خلاف « لغة الآى آى » المسهبة ، والتعليمية بشكل واضح جدا ، مثال على إيجاز القصة القصيرة فى أحسن أحوالها ، فهى تعرض الفكرة الرئيسية من خلال موقف محسوس ، يتحدث عن نفسه بنفسه . فهنا يصل زوال وهم الكاتب إلى حدة عنيفة ، معبرا عنها فى صورة للرعب لها تأثير مباشر (٦٩) » .

وتمتاز القصة — فى رأيها — بالايجاز ، والقدرة على التعبير عن فكرتها الرئيسية باستخدام موقف مادى محسوس ولأنها — أى القصة — «...رؤية كابوسية للإنسانية ، مقدمة بصورة خالية من الإنسانية كلية (٧٠) » .

وتعبر قصة « هذه المرة » عن عدم التواصل والشعور بالعزلة ، وترى الدكتورة « نور شريف » أنها قصة رمزية فتقول : إذا نظرنا إلى الموقف المحدد Concrete للسجين ، فى سياق مجلد القصة القصيرة كله ، فإنه يمكن أن يفسر تفسيرا رمزيا ، فالسجن هنا هو سجن النفس . عندما يجد المرء نفسه معزولا

---

(٦٧) د. شكرى محمد عياد ، تجارب فى الأدب والنقد . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ، ص ٢٦٢ ، ٢٦٣ .

(٦٨) انظر : Webster's New World Dictionary

حيث تجد أن هذه الكلمة ، تعبر عن أية قصية يكون فيها الناس والأشياء والأحداث ذوات معنى رمزى مختف . وكذلك من معانيها التعبير عن الأفكار باستخدام مثل تلك القصص ، كما تدل على القص الرمزى ، وأى رمز .

(٦٩، ٧٠) Nur Sherif, About Arabic Books, Beirut Arab University, 1970, p. 97.

عن زملائه من المخلوقات البشرية وغير قادر على أن يشاطر الآخرين فرحه وألمـــه [٧١] » .

والواقع أن استغراق السجين فى ذاته ، وإدراكه بيقين لايتزعزع بأن المرأة التى أحبها قد تغيرت، يؤكده لهذا التغير فى ملبسها الذى أصابه تأنق غير مألوف لديه ، وعصبيتها ، وضحكتها التى لاحظ عليها نوعا من الخلاعة ، والواقع أن هذا كله يتيح للقارىء أن يفسر القصة تفسيرا رمزيا . فى حين أن القصة ليست كذلك. رغم أنها تشير إلى عزلة الإنسان ، وانفصاله عن غيره من البشر ، وإذا كان السجن قد جعل السجين يتقوقع فى ذاته ، ما أكد له عزلته وغير رؤيته للحياة ولأقرب الناس إليه ، فانه يعبر عن فكرة المؤلف تعبيرا ناجحا .

وقصة « اللعبة » قصة أخرى غامضة ، يتضح فيها « تغريب » المكان وتغريب الشخصيات والجو . ويتمثل حدث القصة فى محاولة الراوى أن يلعب لعبة تمارس فى هذا المكان الغريب. فهناك شخص يحمل صندوقا فيه طلقات تتميز من بينها طلقة واحدة لون وبريق خاصين. ويطلب ذلك الشخص من الراوى أن يتفضل فيطلق الطلقة المشعة بمسدس فى يده وعندما يدفع الراوى قيمة الاشتراك فى اللعبة ينصرف الرجل عنه ، الأمر الذى يثير غضبه ، فينهال عليه ضربا وركلا ، حتى ينال منه الأعياء كل منال . ولا يلتفت الحضور إلى مايجرى عن كثب منهم ، ويتغاضون عنه لأنهم جزء من اللعبة بملابسهم الخاصة وارتحتهم غير المألوفة [٧٢] وهذا الغرابة تحول بين القارىء وبين التوحد معهم ، مما يجعلهم محل انتقاده بحياد تام [٧٣].

---

(٧١) Ibid, p. 100.

(٧٢،٧٣) انظر : عثمان نويه ، حيرة الأدب فى عصر العلم ، مرجع سبق ذكره ص ١٦٣ حيث أن « ٠٠ مسرح اللا معقول يأخـــذ بنظرية بريخت فى « التغريب » ويقصد بها ألا يتوحد المشاهد مع أحد الشخصيات بحيث يتبنى وجهـة نظره ، وابدال ذلك بموقف انتقادى حيـــادى ٠ ولم يكن بريخت من أصحاب مسرح اللا معقول ٠ ولكنه منشىء فكرة التغريب التى أشرنا اليها ٠ والتى أخذ بها مسرح اللا معقول ٠

وتبدأ هذه القصة بمقدمة تمهيدية لتهيئة الجو كالقصة السابقة « الأورطى » ، وهى تشبهها فى البناء . ويفسر صبرى حافظ رموز القصة بقوله : « . . . الكاتب يلجأ إلى أسلوب الحلم ليقدم لنا رؤيته الكابوسية أو ليضعنا مباشرة فى قلب الكابوس .. وهو يلجأ إلى نفس الأسلوب الذى يعتمد على الحدة والمباشرة والذى ينأى عن التفاصيل وينصرف عن تبرير الأحداث غير المنطقية وغير المفهومة ، ويسرف لنا فى إبراز جوانب الغرابة واللافهم بصورة يصبح معها بطل اللعبة هو كل إنسان منا . . وتصبح اللعبه الغريبة الخادعة هى لعبة الحياة ذاتها . . وجمهور المتآمرين فى صمت المنصرفين عن كل مايدور فى 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 بددت حياته قبل الوصول إليه والذى أقنع نفسه — فى الآن نفسه — بأنه قد حققه أو قد تجاوز عنه [٧٤] . وهو تفسير معقول .

وإذا كان من يتحدثون عن « كافكا » يصفون رؤيته بأنها كابوسيه [٧٥] ، فهذا راجع — فى رأيي — إلى عنف إحساس هؤلاء المتحدثين بالأثر الذى يحدثه أدبه فى نفوسهم ، وذلك لاقتداره على التأثير عليهم ، وليس لمجرد تحقق الشكل عنده . فى حين أن قارىء « اللعبه » لا يشعر بكابوس ولا بحلم ولا بأى إنفعال تجاه اللعبة ، كما يزعم صبرى حافظ ، فلا يمس عراك اللاعب مع الرجل مشاعر القارىء من قريب أو بعيد ، وهذا جانب القصور فى هذا العمل . ففى الأعمال الرمزية الناجحة تأتى العاطفة أولا ويأتى التبرير العقلى ثانيا [٧٦] .

---

(٧٤) صبرى حافظ ، مجلة الموقف الأدبى ، مرجع سبق ذكره ص ٧٧ .

(٧٥) جورج لوكاتش ، معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة أمين العيوطى دار المعارف القاهرة ، ص ٥٩ .

Germaine Brée and Marguaret Guiton, The French Novel, op. cit., p. 220.

وفى قصة النقطة ، ترمز النقطة ، إلى المعرفة التى يبحث عنها محب المعرفة ، ويجد فى طلبها ، وبرغبة عدم التوصل إليها، ويسعده اكتشافها : « . . . لدى كل نبضة خاطر ، قبلها بقليل ، وكأنما قبل الحدث الكونى الهائل ، وأثناءها ، وبعدها أحس بقلبى أنا ، الحقيقى يدق فى انفعال حى ، انفعال خافت مبهور ولكنه حقيقى وملموس ، بالضبط قبل وأثناء وبعد الخاطر يكاد جسدى كله يرتعش ، وتكاد صرخة تنطلق منى هاتفة : أنا حى وكأنها اكتشاف ومع أنها هى الأخرى مستمرة ودائمة ولاتتغير إلا أن فرحتى بها لم تفقد أبدا حتى لو كان المشهد قد بدأ مع بداية الخليقة واستمر إلى نهايتها ، لم تفقد أبدا حتى طعمها ، بل هى لحظتها فقط ، تلك اللحظة المتباعدة التى كان بينها وبين التالية أو اللاحقة لها ألف عام لحظتها فقط هى كل مايربطنى بالحياة - أجل أحدق فجأة فألمح ، هكذا بمعجزة النقطة (٧٧) .

ويوضح النص السابق معاناة الباحث عن الحقيقة ، وسعادته وانبهاره لحظة اكتشافها ، وإحساسه عندئذ بالسعادة ، وبالحياة ، وأعتقاده أن تلك اللحظة هى وحدها التى تربطه بالحياة ، وتشعره بأنه حى .

ويستخدم المكان بكل مايحتويه ليصور لنا المقصود بالنقطة ، أو يوحى لنا به فشريط السكة الحديدية يرمز إلى طريق المعرفة الطويل ، وهو طريق يحتضن المعرفة البشرية جميعها والبشر جميعا : « شريط حديدى طويل يدخل المشهد منحنياً إنحناءة قوس عظيم ، وكأنه القوس الذى تفتحه لتضع داخله ثلاثة آلاف مليون إنسان ، سكان الارض بحياتهم وهمومهم ، وكل مايدور بخلدهم منذ أن كانوا بضع كائنات إلى أن أصبحوا آلاف الملايين ، ويخرج الشريط من المشهد أيضاً منحنياً ، نفس الانحناءة المهولة ذات الجلال (٧٨) .

---

(٧٧) يوسف ادريس ، النداهة ، روايات الهلال ، مصدر سبق ذكره ص ١٠١ .

(٧٨) المصدر السابق ص ٩٨ .

ويقوم الكاتب « بتجريد » النقطة والطريق الحديدى من صفتهما الواقعية أو المادية ، فيقول عن القطار ، حتى ينفى عنه صفة الوجود الواقعى ، ويحيله إلى وجود رمزى « إنى فى انتظار القطار القادم مع أن المكان ليس بمحطة »[٧٩] . ثم يقول عنه ثانية : « أنا لا أنتظر ، فالإنسان لا ينتظر إلا شيئا يتوقعه أو واثق من حدوثه ، أو حتى علم أو أخبره أحد أنه لا محالة واقع ، أنا ما رأيت قبلا قطارا يمر ، ولا البقعة محطة ، ولا أنا مسافر ، ولا شىء على الإطلاق لا علاقة بينى وبين القطار ، إلا علاقة أنى أرى قضبانا . . . »[٨٠] .

ثم يتحدث عن نهاية المشهد الذى يراه والذى صوره الراوى فى أول القصة ملمحا إلى أن مقصد المشاهد المتابع لهذا المشهد من زواياه المختلفه ، انما هو البحث عن النقطة أى الحقيقة : « إنه مشهد نهاية ما ، نهاية العالم ، نهاية الحياة على الأرض ، نهاية الفرح أو الأمل ، ربما حتى نهاية الأحزان ، ولكنه بالتأكيد نهاية ، نهاية حقيقية كنهايات العلم ، حيث لا نهاية إنما النهاية إخيط متصل من الشىء ذاته ، من الخريف المشجر ذاته ، من هبات الهواء ذاتها ، من الترقب ذاته »[٨١]

ولحظة المعرفة ، أو اكتشاف الحقيقة — على قصرها — طويلة طولها ألف عام وهى مشحونة بالانفعال رغم خفوتها وضعفها : « حتى لو كانت تتم فى ثانية فهى ثانية طولها ألف عام ، نبضة ضعيفة واهنة كالاختلاجة الأولى لجنين القلب داخل قلب الجنين حين دق لأول مرة ، خافتة واهنة ، تدق على استحياء شديد وبغربة زائدة دق مذعور يكاد الذعر يسكت نبضه ، ودق قلبه ، نبضة خاطر ، إذ فجأة تنبثق النقطة ، بادئة هناك من لا نهائية الشريط ، فجأة أحدق وأجدها ، وغير مهم أبداً ما يحدث بعد هذا أو يكون »[٨٢] .

(٧٩، ٨٠) المصدر نفسه ص ٩٩ .
(٨١) المصدر نفسه ص ١٠٠ .
(٨٢) المصدر نفسه ص ١٠٠ ، ١٠١ .

وترمز الشجرة الخريفية التى تتساقط بعض أوراقها ، بينما يظل بعضها الآخر متشبثا بمكانة صامدا لكل هبة ريح ، إلى فعل الزمن ببعض الأفكار التى تذبل وتموت ليتجدد غيرها مع مرور الزمن فى شجرة المعرفة الخالدة . ويلاحظ دارس هذه القصة خلوها من الحدث ، فهى مجرد خواطر وانطباعات للراوى تبلغ درجة كبيرة من الدقة فى الصياغة والحرص على إبراز الرمز بأكثر من وسيلة . إننا فقط ندرك ، ولع الراوى بالمعرفة ، وانحصار كل متعه فى الوصول إلى الحقيقة .

وقد سبق للمكاتب أن عالج فى قصة أخرى قصيرة له هى « آخر الدنيا » مجموعة آخر الدنيا، موضوعا مشابها لهذا الموضوع. والتشابه واضح بين القصتين، فمسرح الأحداث فيهما واحد فى الغالب ، وهو شريط السكة الحديدية ، فالتلميذ الصغير فى « آخر الدنيا » يبحث عن قطعة من النقود كانت قد سقطت منه إلى جوار خط السكة الحديدية ، بين شجيرات التين الشوكى . وعندما يصل إلى المكان الذى فقدها فيه أول مرة ، ويتذكره يحس بالانفعال نفسه الذى يحس به بطل النقطة . يقول المؤلف مصورا انفعال الطفل : « ونظر إلى الجسر الطويل واستعذب النظر ففى مكان منه سيجدها ، ولا يهم الطول ، فكلما طال البحث امتدت النشوة . وأيضا لا يهم أنه للمرة الثانية يخالف نصيحة الأب وتحذيره بأن القطار لو فعل سيقطعه قطعا قطعا .. أكبر قطعة فيها (فى) حجم القرشين...»[٨٣]

ثم يقول مصورا مشاعر الطفل وقد عثر على المكان : « وفجأة اختلج جسده وتوالت دقات قلبه وعرق وأحس بروحه تنسحب إلى أسفل وعاد يدير عينيه فى البقعة ويزداد جسده اختلاجا ودقا وعرقا ، بالضبط . . هى البقعة ...»[٨٤]

---

(٨٣) يوسف ادريس الأعمال الكاملة ، مجموعة آخـــر الدنيا ، عالم الكتب ١٩٧١ ص ٤٦٧ .

(٨٤) المصدر السابق ص ٤٦٨ .

كما يصور فرحته عندما خطرت له فكرة أنه قد يكون فقدها بجوار التين الشوكى على السكة الحديدية ، وأثر هذا الخاطر على نفسه وسلوكه (٨٥).

وهذا كله يؤكد ماتقول 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 إليه العصفور والسلك كلاهما لأن القارىء لايستطيع أن يحدد ذلك بيقين أو شبه يقين . فإذا قلنا إن القصة واقعية لارمزية ، تحول مضمونها إلى 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 للإنسان لاتتم إلا بتخلصه من الماضى ، وتحرره من كل قيمة وسيطرته . ومن ثم نرى ابنا يحمل أباه الميت وينطلق به فى سيارته ويلبسه ملابس غير الملابس التى اعتاد أن يلبسها وهو حى يرزق . يقول الابن : « ياسيدة ياعالس انتظرى أمامك . ألم ترى أبدا شابا يسوق وإلى جواره رجل يرتدى بدلة كحلية ، ورباط عنق محمر ، أأعجوبة هى ؟ ! أظاهرة ؟ ! » (٨٦) .

وحتى يحول شخصية الأب إلى رمز، يصور الكاتب موقف إحدى المدن من

---

(٨٥) المصدر نفسه ص ٤٦٦ ، ٤٦٧ .

(٨٦) يوسف ادريس — بيت من لحم — عالم الكتب — القاهرة — طبعة ١ ، ١٩٧٦ ص ٧٥ .

الأب ،وكيف يريد الناس دفنه ، تخلصا من رائحته التى تزكم الأنوف ، يقول الراوى «.. 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 هذا وليهجر المدن سكانها ،ولتحترق القرى والنجوع، يكفى أنى معك. أنت أنا ، أنت تاريخى ، وأنا مجرد حاضرك .. والمستقبل كله لنا . مستحيل أن أدعهم يأخذونك ، يميتونك ، يقتلونك . » (٨٧)

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 ، إذ لابد لأحدهما أن يبقى ، وإذا كان هناك مجال للاختيار فينبغى أن يبقى الجديد . « ولقد تركتك . عامدا فى الطريق تركتك . فى العربة نفسها تركتك وتركتها لك قبراً ولحدا ، وها أنذا أكلمها وحدى ، وعلى قدمى أسير ، حزين للفراق تماما ، لكن ، وهذا هو المؤلم سعيد بالخلاص منك ، سعيد أنى تركتك وتركت العربة لك . سعيد أنى حتى على أقدامى أسير ، واستنشق الهواء الهواء النقى الذى ليس فيه أبدا تلك الرائحة المعلونة الغالية . . رائحتك (٨٨) ».

وهكذا نرى موقف الكاتب من القديم ، إنه يريد أن يرفض هذا القديم تماما معتقدا استحالة أن يعيش الإنسان حاضره مستندا كلية إلى تراث قديم . فلا حرية للإنسان إلا بتحرره من هذا القديم العفن .

و « الخدعة » قصة أخرى رمزية ، وتتلخص وقائعها فى أن راويها تظهر له رأس جمل فى كل مكان . ورغم أنها لاتظهر له وحده ، وإنما تظهر لجميع الناس فى المجتمع إلا أنهم يرون ظهورها شيئا طبيعيا ، بل ويرونه غير خال من الفوائد .

---

(٨٧) المصدر السابق ص ٧٨ ، ٧٩ .
(٨٨) المصدر نفسه ص ٧٩ ــ ٨٠ .

ومن حيث البناء تبدأ القصة بوصف مشهد طبيعى جميل فى إحدى الليالى المقمرة «.. لابد لكل مرة من أول مرة وأول مرة كانت ليلا ، وهناك قمر ينشر سلاما فضيا ، والنيل صاف يتدفق ماؤه على مهل ، وبخرير حنون ، ولا تملك حين ترى الماء وقد ذاب فيه القمر ، ذوبانا طازجا يحدث أمامك ، وفى الحال : إلا أن تظمأ وتحاول أن تشرب ، أو على الأقل تتذوق ، وملت بجسدى كله ، ومددت يدى وما كادت النظرات المتلألئة الباردة تصل إلى فمى ، ما كدت استمتع بلذة التذوق الأول ، حتى رأيت بجوار صورتى المهتزة .....»[٨٩] .

فالإنسان بمجرد أن يبدأ فى الاستمتاع تدهمه قوة خارجية متطفلة تعكر عليه صفوه ، وتتمثل هذه القوة فى « رأس الجمل » ، وعند مايظهر يظلم جو المنظر ، ويختفى المشهد الجميل السابق « كان قد ذهب القمر ، وأختفى النيل والخرير والنضة »[٩٠] .

ويلعب المنظر الطبيعى هنا نفس الدور الذى يلعبه المنظر الطبيعى فى قصة النقطة . حيث يستخدمه المؤلف لتحقيق المستوى الرمزى لقصته مما يساعد على كشف النقاب عن الرمز هناك . ويريد له الكاتب أن يلعب فى « الخدعة » الدور نفسه[٩١] .

وموقف الراوى من رقبة الجمل يمثل حدث القصة ، فهو يراه أول مرة ، فيعكر صفوه ، ثم تتكرر رؤيته له فى أخص الأماكن ، كالحمام وفراش الزوجية ، وباختصار يراه فى كل مكان . ويتلقى زملاؤه فى المكتب الخبر وكأنه حكاية قديمة لاتثير سوى ضحكهم وتقل رؤيته لرأس الجمل ، كلما قل تفكيره فيها ، وتكثير كلما أكثر التفكير فيها بحيث يستطيع رؤيتها فى كل مكان وفى كل لحظة .

---

(٨٩) المصدر السابق ص ٩١ .
(٩٠) المصدر نفسه ص ٩٢ .
(٩١) انظر مجلة المجلة العدد ١٦٥ ، ١٩٧٠ لتجد تفسير أكثر غموضا من القصة يقدمه الأستاذ عبد الرحمن أبو عوف .

والراوى ساخط على موقف الناس من رأس الجمل ، ويرى أن قبولهم لها كواقع هو مايشجعها على الظهور : « ويتم هذا كله دون أن يثير دهشة أحد، أو استغرابه أو حتى يفكر لحظة ويتأمل ، وربما لهذا فرأس الجمل لايكف عن الظهور ربما لواندهشنا فقط اندهشنا ، كلنا اندهشنا كلما ظهر لما ظهر »(٩٢) .

وربما كانت رأس الجمل رمزا للدمامةوالقبح الذى يسيطر على حياتنا ، خصوصا وأن المنظر الجميل ،الذى يزيد من روعتهضوء القمر ، والنبع الصافى يختفيان تماما بعد ظهور رأس الجمل هذه . ويلح الكاتب على صورة هذه الرأس ، وعلى قبحها، ويصور منظرها ، ويشير إليه أكثر من مرة .

وليس هذا هو التفسير الوحيد الممكن ، وإنما هناك تفسير آخر ، وربما تفسيرات فيمكن أن يكون النبع الصافى ذو الماء البارد رمزا للحياة نفسها ، أو رمزاً للجمال ويكون رأس الجمل رمزا للدمامة ، التى ينبغى أن تدهش من وجودها فى حياتنا حتى تختفى تماما . وهذا مجرد اجتهاد ، لايعلم إلا الله مدى صحته ، وكفايته فى تفسير العمل .

و « قصة حمال الكراسى » رمزية أيضاً . ولكن الرمز فيها شفاف ،ويمكن إدراكه بيسر . فحامل الكرسى الضخم ، وهو الشعب المصرى ، أما الكرسى فهو نظام الحكم . ولعل ماحدث فى ٥يونيو١٩٦٧ من هزيمة لجيش مصر كان له أثره فى عدم رضا المؤلف عن نظام الحكم ، ومن ثم يطلب إلى الشعب ، فى هذه القصة، أن يحكم نفسهبنفسه ، وأن يمسك زمامه بيده ، وأن يقذف «بالكرسى» ومن عليه ، وأن يتربع هو عليه بدلا من حكامه. ويبدو أن حامل الكرسى — لايعى حقه فى ذلك وعيا كاملا — ومن ثم يرفض أن يضع الكرسى من فوق كاهله ، إلا إذا جاءه الراوى بأماره من « بتاج رع » تجعله يضعه . وقد تكون هذه الامارة رمزا للثقافة ووضوح الرؤيا اللذين يفتقدهما

---

(٩٢) يوسف ادريس ـ بيت لحم ـ مصدر سبق ذكره ص ٩٦ .

الرجل مما يجعله يقدس ما يقوله الحكام ويرفض أن يخرج عليه . وعلة ما يعانيه الرجل هو جهله، فلو أنه كان مثقفا واعيا، لقرأ الوصية المكتوبة على الكرسى، والتى تطلب إليه أن يجلس على الكرسى ، لا أن يحمله على كتفه هذه السنين الطوال .

ويغضب الراوى لأن حامل الكرسى لم يستجب لنصيحته فى أن يتخلص من الكرسى ، ويفكر فى قتله ، ولكنه يحار آخر الأمر بشأن الرجل ، وهل هو الملوم لأنه لايمتثل لأمره ونصيحته ، أم أنه — الراوى — هو الملوم لأنه لايعرف الأمارة التى قد تكون وظيفة الكاتب فى توعيته .

وحامل الكرسى فى غاية البؤس، ولكنه على بؤسه يتسم بالطيبة: « وأصبحت أرى وجهه الطيب رغم كثرة مافيه من تجاعيد ، ومع هذا لاتستطيع أن تحدد له عمراً ، ورأيت ما هو أكثر ، فقد كان عارى الجسد لايغطيه إلا حزام وسط يتدلى منه ساتر أمامى وخلفى من قماش قلوع المراكب »[٩٣] ، فحامل الكرسى — كما لايخفى — هو الشعب المصرى بطيبته وفقره .

ومن الحوار بين الراوى والرجل تتضح رغبة المؤلف فى إثارة الرجل على « الكرسى » ، الذى يرمز إلى نظام الحكم : يقول الرجل لحامل الكرسى : « — وأفرض مالقيتش بتاح وع تفضل شايله .

— أعمل أيه ، أنا شيال ، ودى أمانة، خدت الأمر أنى أشيلها أحطها ازاى من غير أمر ؟ ربما الغضب .

— تحطها زهق ياأخى ، تعب ، ترميها ، تكسرها ، تحرقها ، والكراسى اتعملت عشان تشيل الناس مش عشان الناس تشيلها .

---

(٩٣) يوسف ادريس ، بيت من لحم . عالم الكتب ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٢٠ .

ـ ما أقدرش .. هو أنا شايله غية .. أنا شايلة أكل عيش .

ـ ولو .. مادام هادد حيلك وقاطى وسطك يبقى ترميه ومن زمان ترميه » (٩٤) .

إن جهل الشعب المصرى ـ كما ترى القصة ـ هو الذى يجعله يقبل العيش فى ظل أى نظام للحكم ، مهما كان هذا النظام ظالما ، دون أن يفكر فى تغييره ، وتتضح هذه الفكرة من جهل حامل الكراسى بفحوى الوصية التالية والمثبتة على مقدمة الكرسى .

« ياحمال الكراسى ...

لقد حملت مافيه الكفاية

وآن لك أن يحملك كرسى:

هذا الكرسى العظيم .

الذى لم يصنع مثله

لك أنت وحدك

أحمله .

وخذه إلى بيتك .

وضعه فى الصدر

وتربع فوقه طول عمرك

وحين تموت

يكون لأبنائك » (٩٥) .

والكاتب يشير فى أكثر من عمل رمزى إلى لامبالاة الشعب أو الناس ، لما يجرى حولهم من أحداث ، فلا يثيرهم الوضع المقلوب ، المتمثل فى حامل ذلك

---

(٩٤) المصدر السابق ص ١٢٢ .

(٩٥) المصدر نفسه ص ١٢٣ .

الكرسى العظيم ، يقول : « والأعجب والأغرب والمثير المذعر أن لاأحد من المارة فى الأوبرا أو فى شارع الجمهورية أو ربما القاهرة كلها يندهش أو يستعجب أو يعامل الأمر إلا وكأنه مسألة عادية مفروغ منها وكأنه كرسى فراشة ، يحمله صبى ، ويمضى به. أنظر إلى الناس وإلى الكرسى والرجل على ألمح ارتفاعة حاجب، مصمصة شفاه أو صيحة عجب .. لاشى مطلقا .

وبدأت أحس أن الموقف كله شىء من المرعب استمرار التفكير فيه[٩٦]». ويظهر غضب الكاتب من لامبالاة الناس فى قصة « الخدعة » ، حيث لايندهش أحد أو يستغرب ظهور رأس الجمل ، فلو اندهشوا من ظهوره لما ظهر [٩٧] .

وقد يكون « رأس الجمل » رمزا لهزيمة ١٩٦٧ ، التى أرقت الكاتب وغيره من المصريين فصورها بشعة قبيحة ، تظهر له فى كل لحظة ، وفى كل مكان ، بل فى أكثر الأماكن خصوصية وكلما ألح عليه التفكير فيها ، كلما ظهر له رأس الجمل باستمرار ، وبصورة أكثر الحاحا . ولذا فالقصتان تصدران عن موقف واحد. وبخاصة وأن حمال الكراسى كتبت فى أواخر عام ١٩٦٨ ، وأن الخدعة كتبت فى ابريل ١٩٦٩ .

وليس فى القصة حدث بالمعنى المألوف ، فلا أحداث متسلسلة ، ولا تعقيد فيها ولاحل ، وإنما يتمثل حدثها فى مشاهدة الراوى للرجل وهو يحمل الكرسى، حيث يدور بينهما حوار ، يعلق عليه الراوى ، ويمكن القول أن اللغة وماتحمله من معان ، وأوصاف الرجل، وحديثه عن موقف الناس ، والحوار، كلها وسائل لتجسيد مشاعر المؤلف الذى يعبر الراوى عن موقفه. والأوصاف المادية للكرسى وليدان الأوبرا وغيرها ما هى إلا مقدمة تمهيدية ومحاولة من الكاتب للدخول إلى لب القصة، والتعبير عن فكرته . ولا يخفى على من يقرأ القصة ، أن الكرسى ،

---

(٩٦) المصدر نفسه ص ١٢٠ .
(٩٧) المصدر نفسه ص ٩٦ .

لا يمكن أن يكون كرسيا واقعيا ، وكذلك الرجل الذى يحمله ؛ ليس رجلا عاديا وإنما هو الشعب المصرى .

وقد يعيننا على بيان مقصد المؤلف من تأليف هذه القصة إجابته وهو يتحدث عن مسرحية الفرافير . عندما سئل عما يريد قوله بها ؟ فقال : قد يكتب الإنسان العمل من أجل شىء ، فيقول العمل شيئا آخر . لقد كتبت « الفرافير » سنة ١٩٦٥ ، وكان هدفى كسر الهيبة المخيفة للدولة ، لأنها تشل الشعب ، لما زعيم يكبر جدا يشل الشعب ، ومن ثم أردت كسر الخوف ، أردت أن أقول للزعيم « أنا اشتراكى وزيى زيك » ، وهذا كان شيئا صعب القول ، لأن المسارح كانت ملك الدولة . وبدأ بهذه المسارح المسرح السياسى . وأخذ ينفذ رسالته فى نقد الأوضاع السياسية(٩٨) .

و « هى » قصة رمزية أخرى يرويها بطلها ، ويتلخص حدثها فى أن هذا « البطل » يتلقى أمرا بأن عنده ميعاداً فى ميدان العتبة . ورغم عدم تحديد مكان اللقاء وزمانه يذهب ، ويكرر المحاولة عدة أيام ، إلى أن تأتى سيارة فى غاية الفخامة وتحمله بين حسد الجمهور — إلى حيث يلتقى بمن ضربت له الموعد . وهناك فى جبل المقطم ، أو فى مكان خارج القاهرة ، تلقى به السيارة وحيث يظل ملقى به هناك ، ويكتشف أن بقربه بيتا له بوابه ضخمة ، ولكنها مغلقة ، وهكذا يظل يقتات الأعشاب جائعا إلى أن تفتح البوابه فيدخل إلى مكان شاسع خيالى به حراس من الخشب يتحولون إلى دمى ، ولا يلبث أن يقاد إلى غرفة المرأة التى لقى فى سبيل الوصول إليها الأهوال ، وعندما يباشر معها الاتصال الجنسى ، يقول : « اكتشفت أن الأنثى التى أنا غائص فيها كانت مؤخرة رجل فاجر الشذوذ ، غاص قلبى وانطلقت أجرى أبحث عن باب المخدع . أتعثر فى غثيانى ، وأبحث

---

(٩٨) نقلا عن برنامج « أوتوجراف » الذى يقدمه تليفزيون مصر ، وذلك فى سنة ١٩٧٦ مع تصرف يسير فى صياغة العبارة .

عن باب المخدع ، ولا باب ، أجرى ولا باب ، وأتعثر فى غيشان ولا باب[٩٩] . » والكاتب هنا يتأثر كافكا .

ونحن نعلم « أن الرواية فى تصور كافكا تدور فى مجموعها وسط إطار من الحلم أو الخيال ، أو اللا واقع ، وتقوم فى عناصرها ووحداتها على الواقع ، إنها قالب من اللاواقع مضمونه الواقع[١٠٠] ، وهو يختار « الأشخاص من قبيل ، الحالات المريضة ، الحالات غير السوية غير المتكيفة مع البيئة. وهذا هو الواقع الذى نلقاه فى أدب كافكا : أدب كافكا يدور حول الإنسان الذى أثرت عليه البيئة النفسية غير السوية ، والعوامل النفسية الأخرى فجعلته حالة غير سوية »[١٠١] .

وبطل قصة « هى » حالة غير سوية أيضاً ، فبمجرد أن يعلم تليفونيا أن هناك من ينتظره فى العتبة ، يصبح وقوفه فيها لانتظار من ضرب له الموعد همه الأول : « مر أسبوع وأنا سجين القهوة واللوكاندة والميدان ، حدودى فتحات شوارع محمد على والعباسية ومسرح الأزبكية والمطافىء ، البنايات القديمة حراسى . الناس النظارات 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 إلا أن ألف حول عربة الترام الثابتة فى الميدان. فى نهاية اليوم العاشر لم أعد أستطيع التحرك . شدت قدماى بطريقة حاسمة ومجهولة إلى جوار العربة . ظللت فى مكانى يومين بلا نوم أو طعام »[١٠٢] .

---

(٩٩) يوسف ادريس ، بيت من لحم ، عالم الكتب ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٣٩ .

(١٠٠ ، ١٠١) فرانتس كافكا القضية « مقدمة الرواية بقلم د. مصطفى طاهر » ، دار الكاتب العربى ، ص ٧ .

(١٠٢) يوسف ادريس ، بيت من لحم ، مرجع سبق ذكره ص ١٣٤ .

ومن ينتظر ميعاداً ، بهذه الطريقة الغريبة ، هو حالة مرضية . والبطل يحس بأنه محاصر مقهور ، يساق إلى مصير غير معلوم . ورغم جهده الشاق فى الوصول إلى المرأة ، فإن هذا الوصول يصيبه بالاشمئزاز ، ويخيب آماله . وقد يفسر لنا تاريخ صدور القصة مايصاب به البطل من إحباط ، فقد نشرت فى مايو ١٩٦٩ أى بعد النكسة بعامين ، حيث أصبح الواقع المصرى كابوسا يعيشه المؤلف .

وتصور قصة « هى » الواقع المجازى أو الواقع الطيفى[١٠٣] ، ذلك الواقع الذى لايصور الواقع الذى تعيشه الشخصيات فعلا فى الحياة ، ولكن يصور واقعاً خاصاً من صنع المؤلف يهدف إلى بيان عزلة الإنسان وضياعة فى العصر الذى نعيش فيه ، يشترك فى ذلك الأدب الحديث كله ، وأشهر مثال على ذلك كافكا . وفى رأيى يتأثر المؤلف فى ذلك بمنهج كافكا فى « القضية » .

وعلى أية حال ، يستخدم إدريس المستويين ، المجرد والمادى للتعبير عن رؤيته الفلسفية أو الفكرية ، أو الفنية ، ولكن قد يطغى أحيانا الجانب الرمزى على الجانب الواقعى ، مما يجعل فهم العمل والتجاوب معه صعبا إن لم يكن مستحيلا ومن المعروف أن هناك صعوبة — ينشأ جزء كبير منها فى الأعمال الرمزية ، وتلك الصعوبة هى خلق المستوى الرمزى دون تهديد الصدق الواقعى أو الحرفى للتفاصيل ، وقد تجنب كافكا المشكلة بتقديره Postiulating عالما وهميا منذ البداية ، عندما فصل محكمته عن المحكمة الراسخة Embeded . فى المجتمع ، إنها طريقة سهلة ، ولكنها أكثر إثارة للتاعب وأقل أمتاعا »[١٠٤] .

وقد قام يوسف إدريس بافتراض عالم مثل عالم كافكا حتى يتمكن من التوفيق

---

(١٠٣) جورج لوكاتش ، معنى الواقعية المعاصرة ، مرجع سبق ذكره، ص ٥٩ .

(١٠٤) Korg Jacib, ed., op. cit., p. 223.

بين الجانب المادى ، والجانب الرمزى فى قصته . وإن 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 موضوعية ، ففى المحاكمة نشعر بجذب خادع لحلم مخيف ، وفى الغريب ، مقاومة لهدف مادى »(١٠٥) .

وعلى مؤلف الرواية الرمزية ، أن يؤكد بطريقة معينة صحة الأحداث ، وحقيقتها على المستوى الحرفى ، ثم يترك مسافة بين هذا المستوى وبين القارىء تجعله لا يندمج مع المستوى الحرفى باعتباره واقعا حرفيا فحسب ، وإنما يسمح له بتقبل هذا الواقع على مستوى التجريد ، أى على مستوى الرمز ، أو المجاز : « وهذا يعنى أنه من السهل الإغراق فى الواقعية إغراقا تاما دون إضعاف الاستنتاجات الرمزية . ومن الواضح أن تقوية الجانب الحرفى الصريح فى الرواية يمهد للارتفاع بمستوى الرواية الرمزية ويزيد من قوة الرمز . وأن استخدام منهج السرد الموضوعى ، وتسجيل الأحداث يحول دون التردى فى خطأين جسيمين فى الرواية الرمزية هما : الوعظ السافر ، والمغالاة فى التجريد »(١٠٦) .

وهناك من يرى أن الموقف الميتافيزيقى للكاتب ، يؤثر على بناء روايته ، فيحيلها إلى مجرد رموز ويفقدها القدرة على خلق شخصيات مقنعة ، فيقول : « وقد تنبض بعض الروايات المعاصرة بالحيوية ، إلا أنها تفتقر إلى المادة الإنسانية والروح الإنسانى ، ولاشك أن الأمانى الميتافيزيقية المباشرة التى تزداد دوما من جانب كتاب الرواية الفرنسيين المحدثين مسئولة بصفة أساسية عن هذا

---

(١٠٥) Germaine Brée, op. cit., p. 223.

(١٠٦) جون كروكشانك ، البير كامي ودب التمرد ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢١٧ .

الموقف ، كما أن إهتمامهم بالتعبير عن حقائق « الوضع الإنسانى » دائما مايترتب عليه مجرد كتابات رمزية . فضلا عن تشجيعه الابتعاد عن خلق شخصيات مقنعة. وقد يرد البعض بأن هذا أمر لامفر منه وأن الميتافيزيقا وأداب القصة لايلتقيان ودائما يضرب المثل بالتمييز الآلى بين تجريدية الفلسفة وتجسيدية الفن »[١٠٧] .

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 مسؤلياته. ومن ثم كان التعادل بين الوضوح والحسية هو الذى أدى إلى نجاح كامى فى روايتيه « الغريب » و « الطاعون » و « أن الاصداء الخاصة لكتابات كامى لاتكمن فى وضوحها الصارم ولا فى حسيتها الكامنة ولكن تكمن فى التعادل المتحقق بين الاثنين »[١٠٨] .

ويمكن 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 — كإطار عام للتجربة ، لاكمنبر 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 عصر »[١٠٩] .

ويتسجم هذا الرأى مع الرأى القائل بأن الروايات والقصائد ذات الأفكار الفلسفية ، لاتكسب فنيتها من هذه الأفكار . فهل « ... تلك الروايات

---

(١٠٧) المرجع السابق ص ١٩١ .

(١٠٨) Germaine Brée, op. cit., p. 227, 228.

(١٠٩) Ibid p. 233.

والقصائد الفلسفية ، مثل « فاوست » لجوته ، وأخوة دستويفسكى ، هى أعمال سامية من أعمال الفن بسبب مضمونها الفلسفى ؟ ألا يجب أن نستنتج — بالأحرى أن حقيقة مثل هذه ليست لها قيمة فنية ، مثلما تاقشنا انعدام القيمة الفنية للحقيقة النفسية والاجتماعية أيضاً ؟ فيبدو أن الفلسفة والمحتوى العقائدى فى وضعه الصحيح ، يجسد ان قيما فنية متعددة وهامة : تلك القيم المرتبطة بالتعقيد ، والترابط Coherence فربما يزيد الاستبصار النظرى من عمق نفاذ الفنان واتساع مقدرته. ولكنه لايحتاج أن يكون هكذا. فالكاتب يعاق بالايديولوجية المفرطة ، إذا ظلت غير متمثله »[١١٠] وعلى أية حال فإن التعبير عن الأفكار والفلسفات لابد أن تدعمه حرارة العاطفة وسعة الخيال ، بحيث تصبح برودة الفكر لهيبا يثير مشاعر القارىء وعواطفه . وهنا يكمن النجاح .

---

(١١٠) René Wellek and Austen Warren, The Theory of Literature, Penguin Book Ltd., Harmondsworth Middlesex, 1963, p. 123.

الخـــــاتمة

يتناول هذا البحث الأعمال القصصية للكاتب المصرى يوسف إدريس ، محاولا أن يبلور الخصائص الفنية التى تتمثل فى إنتاجه القصصى . وقد استطاع البحث أن يوضح الخصائص البارزة فى هذا الأدب ، والفلسفة التى تكمن خلفه. وهى فلسفة تقدمية ، تراعى الأصول والقواعد الفنية . فلم تفسد مذهبيته أو تقدميته ، أو التزامه ، فنه ، بل أمدته بدم جديد وجعلته يتناول المشاكل التى يعانى منها الإنسان المصرى الذى يعيش فى القاع تناولا جديدا . فقد قدم تلك الشخصيات تقديما بهر الباحثين . وقد استطعت أن أحدد وسائله فى رسم الشخصية سواء أكانت شاذة أم عادية ، وسواء أكانت بورجوازية أم مطحونة.

كما قدم المؤلف البيئة المصرية بصدق ونفاذ بالغين ، ينبعان من معايشة وتعاطف وفهم ، ووجهة نظر . فهو لا ينقل البيئة بطريقة تسجيلية ولا يختار اختيارعشوائيا ، ولكنه يتخير بيئات معينة تخدم فكرته وتنقل أحاسيسه ، وربما تكون « الحرام » أصدق مثال على ما نقول حيث تلعب فيها البيئة بأوسع معانيها وليفة ودورا جديدين .

أما البناء القصصى عنده فيتمثل فى براعته فى صياغة الحبكة ، وهى حبكة لا تعتمد على الحل لعقدة القصة أو الرواية فحسب ولكنها تتجاوز ذلك إلى أبراز انطباع خاص جديد بعد حل الحدث . ويتضح ذلك بوجه خاص فى القصة القصيرة . وهو واع تمام الوعى بفنية القصة ، وباستخدام الشخصيات التى تبرز الحبكة والتى تسلك سلوكا طبيعيا لا تشوبه شائبة من انفعال ساذج أو وعظ سافر .

وقد يكون متأثراً بأنطون تشيكوف ، على غير وعي منه . فقد لاحظ بعض الدارسين تأثره به دون أن يوضحوا كيفية هذا التأثر توضيحا كافيا . وقد وضح أن يوسف إدريس يتأثر فى بناء الحبكة ، وصياغة الشخصيات ، ورسم البيئة الفقيرة ، والاحتفاء بالشخصيات الشاذة ، وبالنقد الاجتماعى الساخر الفكه . ولكن هذا لا يعنى أن يوسف إدريس مجرد مقلد ، أو محتذ . فالأمر لا يعدو تأثراً فى التكنيك لا ينقص من قدر كاتبنا ولا يقلل من أستاذيته . ولعل مقارنة بين بناء قصة تشيكوف « الحرباء »[1] ، وبين بناء قصة إدريس « طبلية من السماء » توضح ما نقول ، وهو تشابه فى التكنيك لا يهبط إلى مرتبة الاحتذاء ، كما قلنا .

وقد انتهج يوسف إدريس فى بناء عدد من قصصه النهج الرمزى . وقد أوضحت الصلة بين الرمز وبين موقفه من الحياة السياسية والاجتماعية فى زمن كتابة هذه القصص . بل إن المؤلف لم يكتف بذلك وإنما 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 الإبداع الفنى . وليس فى ذلك ما يحط من قدره أو يسىء إليه أدنى أساءة ، فالتأثر والتأثير بين الآداب لا يمكن تجنبه فى هذا العصر ، ولا نصح إدانته ما دام 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 وليست رمزاً . مثل قصة « المرتبة المقعرة » ، وقصة « العصفور والسلك » ، وقصة « الرأس » . لأنه استخدم الرمز فى هذه القصص بأبسط مفاهيمه .

---

(١) A. P. Chekhov, Short Novels and Stories (Foreign Languages Pblishing House, Mosco) p. 13 - 17.

وقد يخرج المؤلف عن دائرة الالتزام أسلوبة المجازى أو الوهمى فى تصوير الواقع، وهو المذهب الذى ينتهجه «كافكا» ، والذى احتذاه هو فى قصته القصيرة «هى» ، وفى قصة «الرحلة» . فالماركسيون - مثلا ، وليس منهم المؤلف - يرون أن ذلك لا يحقق رسالة الأدب التى تتمثل - فى رأيهم - فى تصوير الإنسان فى نضاله مع الخلفية التى يعيش فيها ، والتى يحاول تغييرها . حقا كان الكاتب فى قصصه الرمزية بخاصة يرتبط بالسياسة ، ويقاوم العسف والظلم ، ولكن ذلك كان بمجاراة لاتجاهات فنية يراها أفضل فى التعبير عن تجاربه أكثر من كونه تعبيراً عن الالتزام .

والحق أن يوسف إدريس وإن ظل فى الغالب يعالج موضوعاته وتجاربه بأسلوب تقليدى، كانت أصالته واضحة فى هذا الأسلوب. فقد استطاع أن يقدم شيئا جديدا يخرج به على الأسلوب الرومانسى الذى كان سائدا عند الكتاب الرومانسيين[٢]. بل إنه استطاع أن يقدم أعمالا خالدة فى مجال الفن القصصى بعامة . كما استطاع أن يؤصل هذا الفن تأصيلا حقيقيا مما جعل بعض النقاد يقر له بالزعامة فى هذا المجال . ولكنا لا نؤمن 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 القول أن يوسف إدريس ملتزم بموقف تقدمى من

---

(٢) انظر احسان عبد القدوس وآخرون ، ألوان من القصة المصرية ، دار النديم ، القاهرة - يناير ١٩٥٦ . حيث تجد أن قصص المجموعة فى الأغلب غير ناضجة ما عدا قصتين منهما احداهما ليوسف ادريس وهى قصة « فى الليل » والأخرى ليحيى حقى وهى « مرآة بغير زجاج » . انظر : تعليق محمود أمين العالم على المجموعة ، حيث تجد أنه لم يرض عن بعض قصصها ومن بينها القصتين المذكورتين سابقا ، ص ١٦٥ - ١٨٧ .

الحياة وأن هذا الموقف يلقى على أعماله بظلال لا تخطئها العين ، وقد أوضحت ذلك 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 داخل البحث توضح ذلك بما فيه الكفاية .