الباب الثاني

القصة القصيرة : دراسة فنية

تمهـــد :

تطور الـكاتب من خلال مجاميعه القصصية

تطور المؤلف

موقفه الايديولوجى :

يبدو لى أن تحديد موقف الكاتب العقائدى أمر حيوى للغاية فى الحديث عن تطوره الفنى . فعقيدة المؤلف تتدخل فى صوغ شخصياته ، وحبكته ، فقد يركز الكاتب تركيزا عظيما على أثر العامل الاقتصادى ، أو أهميته فى الحياة ، وقد يهتم بالعمق والإخلاص فى العلاقات الإنسانية ، وقد يرى أحد الكتاب فى الإرهابى مخربا شريراً ، فى حين يراه كاتب آخر وطنياً وشهيدا . والكاتب العظيم هو الذى يهتم أكثر من غيره بالدوافع البشرية ، والغموض المأسوى للوضع الأخلاقى للإنسان . فالرواية التى لا تملك إلا المضمون الايدلوجى فحسب لا يمكن أن تكون رواية عظيمة إلا بصعوبة[1] .

ويقال أن يوسف إدريس كان شيوعياً : منذ التحق بالجامعة وذلك قبل سنة ١٩٥٢[2] ، وتقرر ذلك صراحة فاطمة موسى أما نادية رؤف فرج ، فتتحدث عن بحثه عن نظام جديد يحقق الحصول على الحرية والديمقراطية ، والازدهار واحترام الذات والكرامة ، منذ ١٩٤٦ وما بعدها ومن ثم انخرط فى الحزب الشيوعى المصرى[3] . والحق أن شيوعية المؤلف هذه ، قد تكون شبهة حامت

---

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

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

(٣) نادية رءوف فرج • يوسف ادريس والمسرح المصرى الحديث • دار المعارف القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ١٤٠ •

حوله ، وربما كانت تهمة باطلة أريد بها إسكاته أو تحويله عن موقفه التقدمى . خصوصا وأن التقدمية تعنى عند المحافظين والرجعيين من الكتاب أو الأدباء ، كفرا وزندقة وشيوعية ، وهم ما فتئوا يحاربون الجديد باسم حماية التراث من الوافد الأجنبى ، ويلصقون بالجديد والمجددين كل أنواع التهم ومنها الشيوعية وليس من الثابت أن يوسف إدريس انضم إلى الحزب الشيوعى ، كما أنه لم يصدر مؤلفا ينادى فيه باعتناق هذا المذهب ، مما يجعل القطع فى هذا الشأن محفوفا بالأخطاء . وقد اكتفى الناقد السوفيتى يورى ناجبين بأنه : « فنان تقدمى أصيل يحب الشعب »(٤) .

وسواء أكان يوسف إدريس شيوعيا أم تقدميا فقط ، لا ينبغى إغفال اتجاهه التقدمى عند تناول أدبه ، لأن ذلك ، يعد نقصا خطيرا ، نود أن نتجنبه . « رغم تصورنا أنه من الصعب جدا تصور وجود كاتب غير ملتزم ، أو حتى وجود مواطن غير ملتزم ، إلا أن الالتزام بمعناه الاصطلاحى هو الالتزام بموقف تقدمى من الحياة »(٥) .

والواقع أن التزام يوسف إدريس بموقف تقدمى من الحياة يظهر جليا من خلال مجاميعه القصصية المختلفة ، وروايات ومسرحياته ، وإن كان المؤلف بدأ الكتابة بالأسلوب الواقعى التقليدى فى الغالب .

وتلفت تقدمية المؤلف نظر أكثر من دارس ، فيتحدث الدكتور أحمد هيكل عن إيمانه بحتمية التطور حتى فى القيم الأخلاقية فيقول : « .. يؤمن بحتمية التطور حتى فى القيم الأخلاقية . فلا ثبات عنده لشىء ، ولا تجمد لأمر ولا تحجر

---

(٤) يورى ناجبين . مجلة الكاتب « يوسف ادريس » العدد ٤٧ فبراير ١٩٦٥ ص ١٣٤ .

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

لقيمة ، ومن هنا نراه يعالج كثيراً من القيم المقررة بما يهز ثباتها ، ويحاول أن يضعها فى مكانها الطبيعى ، وبحجمها الذى ليس لها سواه من وجهة نظره ، وبحكم نزعته التقدمية المؤمنة أشد الإيمان بالحركة الدائبة والتطور المستمر[٦] وهو كاتب ملتزم ، بصورة صريحة ، بل واشتراكى يعالج هموم الطبقات الكادحة ، وينتصف لها[٧] ولذا يلح على تأكيد قيم العدالة والحرية والكرامة الانسانية[٨] .

ويقودنا هذا إلى الحديث عن فنه ، وعن واقعيته ، التى لا خلاف عليها ، وأول ما نلاحظه فى هذا الصدد أن هناك تقسيمات مختلفة للمراحل الفنية التى مر بها فى تطوره الفنى ، وهذه المراحل ، وإن تعددت ، أو اختلفت تسمياتها ، تتفق جميعاً ، فى أن المؤلف بدأ بداية واقعية تقليدية .

المرحلة الواقعية :

لا يمكن أن نفهم أسباب اتجاه يوسف إدريس إلى الواقعية إلا من خلال الاتجاه العام للأدب المصرى نحو الواقعية . فقد كان اتجاه ذلك الأدب إليها ، ناشئا عن ظروف الحرب العالمية الثانية ، ومن المعروف أن ظروف الحرب فى كل زمان ومكان تؤدى — كما هو معلوم — إلى استقطاب الفقر واستقطاب الثراء . وقد أصبح السواد الأعظم من المثقفين المصريين أثناء الحرب وفى أعقابها يشعرون أنهم ينتمون بواقعهم إلى الطبقات الكادحة من شعبهم الفقير . ولكنهم لم يستطيعوا — للوهلة الأولى — أن يصوروا أزمتهم من خلال الأزمات الطاحنة التى تعانيها الطبقات الدنيا . كانوا يقرأون شيئاً كهذا فى الأدب الروسى ، ولكن انتزاع شخصيات مطحونة من بيئتهم هم ، والتعبير من خلالها

---

(٦) ، ٧ ، ٨) د. أحمد هيكل « النسيج القصصى عند يوسف ادريس » . الهلال ، سبتمبر ١٩٧٢ ص ١٠٨ .

عن خصامهم مع المجتمع كان يبدو لهم شيئاً جد عسير[٩] كما كان للتطور الاجتماعى وانتشار التعليم والثقافة ، وظهور تيار جديد يدعو إلى العدل الاجتماعى ، ربما من خلال مفاهيم اشتراكية أثره فى ظهور الاتجاه الواقعى . وقد بدأ هذا التيار خافتا فى أواخر الثلاثينات ، ولعلنا نذكر أن « يوميات نائب فى الأرياف » للحكيم قد صدر فى سنة ١٩٣٧ . وقد أكد نجيب محفوظ ذلك الاتجاه ، بمجموعته القصصية « همس الجنون » الصادرة ١٩٣٨ وذلك فى قصة « الجوع » التى تصور ضياع الفقير الناجم عن فقدانه لعمله ، بعد إصابته أثناء العمل ، فى حين يبدد صاحب المصنع الذى يعمل به مبالغ طائلة على موائد القمار ، وتصور بعض القصص الأخرى كذلك ، نقدا مر الحياة الطبقة الثرية وتبين بجلاء استعلاء تلك الطبقة على الشعب المصرى ، مثل قصة « يقظة المومياء » ، كما يتضح انحلال تلك الطبقة من عدد غير قليل من القصص ، مثل « هذا القرن » ، « والجوع » وقد سبقت الاشارة إلى القصة الأخيرة ، ومثل « عبث ارستقراطى » . ويتضح موقف نجيب محفوظ فى العبارة التالية التى يسوقها على لسان إحدى شخصياته فى قصة « فلفل » : « ليس الداء قاصرا على الموظفين ، فغيرهم — وأنتم تعلمون من أعنى — أفظع وأضل سبيلا . هذا بلد لو أقيم به ميزان العدالة كما ينبغى ، لامتلأت السجون وخلت القصور »[١٠] ويسوق على لسان العامل الذى يريد الانتحار الفقرة التالية « — لك عذرك . . فإنك لم تعرف الجوع . . هل ذقت الجوع ؟ هل بت ليلة تتلوى من عض أنيابه ؟ هل ثقب أذنيك عويل أطفالك من نهشه أمعاءهم ؟ . . هل رأيت صغارك يوما يمضغون عيدان الحصيرة ويأكلون طين الأرض ! . . تكلم يا إنسان . . وإذا لم يكن لديك ما تقوله فلـــاذا

---

(٩) شكرى محمد عياد • القصة القصيرة فى مصر • معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ص ٦٧ ــ ١٩٦٨ ، ١٣٧ ــ ١٣٨ •

(١٠) نجيب محفوظ : همس الجنون • مكتبة مصر • القـــاهرة طبعـــة ٦ ، ص ٣٠٩ •

تحول بينهم وبين الخلاص من غائلة الجوع . . ؟»[١١] ونجد الاتجاه التقدمى نفسه عند عادل كامل ، فى روايته « مليم الأكبر »[١٢] ، و « ملك من شعاع » ، والرواية الثانية رواية تاريخية ، تعالج صراعاً مريرا بين ملك عادل ، وبين الكهنة ، لأن تحقيق العدل الاجتماعى اقتضى منه أن يجردهم من بعض امتيازاتهم . ولا يستطيع المرء أن يتجاهل واقعيه نجيب محفوظ والتزامه فى رواياته التاريخية الثلاث . ويصور الدكتور شكرى محمد عياد أثر « المعذبون فى الأرض » فى جيل الشبان من كتاب القصة بقوله « ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إن « المعذبون فى الأرض » هذا الكتاب الذى ينفى عن نفسه بشدة أن يكون مجموعة قصص قصيرة ، قد حول اتجاه القصة القصيرة فى مصر . لقد فتح الباب على مصراعيه لتصوير الجوانب المظلمة من المجتمع المصرى قبل الثورة، فاندفع فى هذا الباب جيل كامل من كتاب القصة القصيرة . وقد أرادوا على عكس استاذهم الشيخ ، الا يظهروا أنفسهم فى قصصهم بوصفهم كتابا بل أن يكتبوا قصصا قصيرة «واقعية» ولكن حماستهم أدت بهم فى أغلب الأحيان إلى أن يضعوا أفكارهم على ألسنة أبطالهم ونتج عن ذلك محصول ضخم، مما سمى مرة على سبيل الجد بالأدب الهادف، ومرة أخرى على سبيل التظرف بالأدب الهاتف ، على أن من هؤلاء الكتاب الشبان من أستطاعوا بفنية أكثر تعقيدا أن يقدموا شخصيات من أعماق الشعب

---

(١١) المصدر السابق ص ١٥٥ .

(١٢) أنظر . د. محمد حسن عبد الله . الواقعية فى الرواية العربية . دار المعارف ١٩٧١ ص ٣٩٧ حيث يوضح هدف المؤلف من روايته بقوله : « أراد أن يقول ان قضية « العدالة الاجتماعية » التى أدركها خالد ممثلا للجانب الواعى من طبقته ـ والتى مثل جانبها العملى بسعيه عمليا لحياة شريفة ، وعجز نظريا عن ادراك متطلباتها حين انحرف عنها وأباح لنفسه خداع الاغنياء ـ هذه القضية فى الفترة التى كتب فيها المؤلف روايته ، لم تكن فى درجة من الوضوح للمجتمع تكفى لجعلها مطلبا عاما .. يمس الشعب كله ، ويهب للمطالبة به ، قضية ما تزال خاضعة للاجتهاد الشخصى . ص ٣٩٧ ، ٣٩٨ .

ويعبروا من خلالها عن فكرة وعقيدة. ومن أجود الأمثلة على ذلك قصة الجرح ليوسف ادريس . » [١٣] وقد طبعت «المعذبون فى الأرض» فى الكاتب المصرى سنة ١٩٤٨ . وسمح بنشرها كمقالات فى الصحيفة ، ولكن عندما أراد المؤلف نشرها فى كتاب لم يسمح له بذلك فى مصر ، فنشرها فى لبنان ، ثم فى مصر مرة ثانية سنة ١٩٥٥ . وقد أكسبها حظر النشر فى أول الأمر شهرة وذيوعا .

ويتضح أثر هذه المجموعة القصصية، على كتاب القصة القصيرة الشبان من قول ثروت أباظة ، الذى يقرر فيه صراحة إعجابه بهذه المجموعة . [١٤] وقد أخذت الروايات والقصص الواقعية تصدر تباعا ، حتى أصبحت بعد الثورة هى الاتجاه السائد فى الانتاج القصصى . ولاننسى أن مصر كان بها حزب اشتراكى رسمى قبل سنة ١٩٥٢ ، كما كان بها شيوعيون .

وقد بدأ يوسف ادريس الكتابة بقصته القصيرة « لعنة الجبل » التى نشرها فى مجلة « روز اليوسف » فى عدد ابريل سنة ١٩٥٠، ولم يتقاض عنها أجرا [١٥]، لكنه عرف بمجموعته القصصية الأولى « أرخص الليالى » ١٩٥٤ ، والتى نشر قصصها متفرقة فى المدة من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٤ ، ويلفت نظر دارس هذه المجموعة احتفال المؤلف بتصوير أثر الفقر والحرمان على نفوس شخصياته التى التقطها من قاع المجتمع ، ويظهر ذلك جليا فى أول قصة من قصصها وهى « أرخص ليالى » فهى تصور فقر عبد الكريم « بطلها » ، وهو فقر يتجلى بأسمى معانيه فى ملبسه، وما كله ، ومسكنه بل ويتمثل فيما يشعر به من عجز عن تحقيق مطالب تافه لا يكلف كثيراً ، وهو السهر . فقد تصادف أن شرب كوبا من الشاى عند عبد العاطى الخفير

---

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

فطار النوم من عينيه ، وحار فى إيجاد مكان يسهر فيه . ومن خلال تأمله لوضعه الاقتصادى ، ندرك مدى بؤسه وبؤس أسرته الكثيرة العدد، المتزايدة باستمرار. ولما عز عليه السهر ، عاد إلى بيته مدحورا ليدفن همومه فى الجنس الذى يمارسه مع زوجته بصورة آلية لامتعة فيها .

وتظهر واقعية الكاتب الملتزمة من خلال قصص أخرى منها قصة «رهان»، وتصور فقر بطلها الذى يلتهم مائة «كوز» من التين الشوكى ليقتل بها ألم الجوع غير عابىء بالنتائج الوخيمة المترتبة على ذلك . وتصور قصة « الأمنية » الحرمان الناجم عن الفقر ، وهو حرمان حضارى هذه المرة يضاف إلى الحرمان المادى ، فالبطل فقير فقراً يتضح فى ملبسه ، بل ويطبع المكان بطابعه القبيح ، الذى لا تخطئه العين ، حتى الحيوان الذى يعيش فى المكان لايسلم منه . (١٦)

وتركز معظم قصص المجموعة على معاناة الفقراء ، لأنهم فقراء ، فقصتا «المأتم» ، و «مشوار» تصوران ذلك خير تمثيل ، وإن كانت الثانية تصور معاناة المجنون الفقير بوجه خاص ، وما يلحق به من إذلال ومهانة ، تهبط به عن مستوى البشر ، غير أن هذه القصة إلى جوار ما تحفل به من نقد اجتماعى راق ، لاتخلو من لمسات عبقرية تعمق من رؤيتها الفنية، وتتمثل تلك اللمسات فى تصوير مشاعر الشرطى المرافق لزبيدة ، وكيف أنها كانت مشاعر نبيلة تجاه المرأة المصابة بالجنون . وهى مشاعر تمنح القصة مذاقا جديدا ، فالشرطى رغم رحلته الشاقة مع المرأة، يدرك مأساتها ، ويرثى لحالها ، بل أنه يعدل عن زيارة القاهرة التى كان يتحرق شوقا لزيارتها ، لأنه عاش مأساة زبيدة . والحق أن شخصية هذا الشرطى المتماسكة النبيلة، شخصية جديدة تماما على القصة المصرية القصيرة. لقد قدم المؤلف شخصية

---

(١٦) يوسف ادريس ـ أرخص الليالى ، قصة « أمنية » دار العودة ـ بيروت ص ٧٩ .

من القاع، وأضفى عليها لمسات لم تكن لتخطر على بال كاتب آخر . إنه يؤمن أن أولئك الفقراء يملكون قيما شريفة ونفوسا مرهفة .

وفى قصة « المرجيحة » نرى جانبا آخر من جوانب معاناة الفقراء فى مجتمعنا وهى المعاناة بسبب المرض . فمرض بطل القصة وهو نجار ، يتسبب فى تضائل دخله ، وتضخم حاجته ، والواقع أن مأساته ذات شقين : الأول : عجزه من أمتاع زوجته الجميلة ، ووعيه لذلك تماما ، ومحاولته أن يقهر ذلك العجز بالمخدرات . والثانى فقره . وبموت النجار المريض تسقط الأسرة فى أحضان معلم مستغل ، انتهازى ، تسقط الأم فى أحضانه ، كما تسقط ابنتها ، خصوصا بعد وفاة ابن النجار الذى كان مريضا كأبيه .

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

وهو ينقد بالإضافة إلى ذلك بعض أنماط السلوك الاجتماعى مثلما يفعل فى قصة « عالماشى » ، أو الحادث » ، كما نلتقى عنده بقصة نفسية لعلها الوحيدة عنده وهى قصة «أبو سيد» وهى من أروع ما كتب وتصور العجز الجنسى لدى شرطى مرور ، وأثر ذلك على سلوكه فى منزله وفى خارجه . وتدخل ضمن هذا الإطار الذى لا يعالج الفقر وهمومه ، قصة « الشهادة » .

وهكذا يمكن تصنيف اتجاهات هذه المجموعة فى خمسة أنواع :

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

الثانى : ويتناول بالنقد بعض العيوب الاجتماعية ، كإهمال الأطباء علاج الفقراء أو الحذلقة أو التعالى ، ولفت الأنظار إلى البطالة ، والفصل التعسفى

للعمال . وعدم تأمين الأسر بعد وفاة عائلها ، واحتجاجه على الأسلوب الذى يعامل به المجنون الفقير .

الثالث : ويهاجم الظلم والقهر ، ويدعو إلى الثورة عليه ، وهو بداية الاتجاه السياسى عنده .

الرابع : ويتناول مشاعر وعواطف إنسانية عامة ، كالعجز الجنسى ، الذى تصوره قصة « أبو سيد » .

الخامس : لايلجأ الكاتب إلى الرمز فى هذه المجموعة بل ينصرف إلى الواقع الصرافا تاما . فيعالج تجارب تتخذ مادتها من حياة الفقراء وهمومهم ويوضح الدكتور شكرى عياد طبيعة تلك المرحلة الواقعية بقوله : [١٧] ولعلك لوسألت يوسف إدريس فى تلك الأيام ماذا يريد أن يقول للناس ، لأجابك فى أغلب الظن : إنما أريد أن أضع أمامهم صورة حياتهم . وكان فى حياة الناس ، وخصوصاً الطبقات الشعبية ، شقاء كثير ، وكان شقاؤهم يعالج أحياناً بأسلوب التعليم ، وأحيانا بأسلوب الفضح ، ولكن يوسف إدريس اختار أسلوب التصوير ، ولعل وقوفه فى المشرحة واحتكاكه بالمرضى عليه أن يسيطر على حساسيته ، فجاءت صوره موضوعية ، لم تهوشها الانفعالات ، ولعل أيديولوجية متفائلة مسيطرة عليه آنذاك كانت تجعله لايرى فى شقاء الطبقات الشعبية إلا مقدمة للخلاص ، فخلت صوره من الألوان القاتمة ، حتى حين عالج موضوعات قاتمة فى « العكبوت الأحمر » أو « شغلانه » أو « مرجيحة » ثم يقول « تلك كانت أيام » أرخص ليالى « ولا نعدو الدقة إذا وصفناها بأنها المرحلة الواقعية فى أدب يوسف ادريس [١٨] .

---

(١٧) د. شكرى محمد عياد . تجارب فى الادب والنقد . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة ، ١٩٦٧ (المقالة كتبت سنة ١٩٦٥) ص ٢٥٧ .

(١٨) شكرى محمد عياد ، تجارب فى الادب والنقد ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥٧ .

والدكتور شكرى عياد هنا يشير إلى تناول المؤلف للشخصيات تناولا جديداً يختلف عن تناول غيره من الكتاب ، وفى رأيى أن مرجع ذلك إلى تعاطفه مع شخصياته ، فهو لاينظر إليهم من عل ، ولايحقر من شأنهم ، وهم أيضاً أكثر تماسكا حتى فى ضعفهم بل نحن نرثى لهم ونحن نضحك منهم . بل ونحس وهذا هو الجديد بأنهم شخصيات مقنعة لازيف فيها . وأن مقارنة يسيرة بينه وبين تيمور لتصور اختلاف المنهج والرؤية .

ويصف الأستاذ رجاء النقاش هذه المرحلة بالمرحلة الاجتماعية ، « لقد كان يوسف ادريس فى مرحلته الأدبية الأولى كاتبا « إجتماعيا » من الطراز الأول ، وكانت المشكلة الأولى فى أدب يوسف ادريس هى المشكلة الاجتماعية ، والمأساة الاجتماعية ، وكان أدبه يصدر عن الإحساس العميق بهذه المشكلة[١٩] غير أنه يلاحظ ملاحظة هامة وهى أن هذه المرحلة الواقعية لم تتوقف عند الكاتب : فيقول : « وأسارع هنا إلى القول بأن يوسف ادريس لم ينس المشكلة الاجتماعية، ولم يهملها بل ظلت عينه الفاحصة ترقب علاقة الإنسان بالمجتمع ، ولكنه أضاف إلى ذلك متابعة لمشكلة الانسان والعالم »[٢٠] .

ولعله من خصائص هذه المجموعة القصصية التى بدأنا بها دراسة المرحلة الواقعية للكاتب هى روح المرح والفكاهة ، والتفاؤل التى تضفى على الموقف فى تلك القصص — رغم جهامته وعبوسه — روحا من الأمل فى صورة مباشرة، وغير مباشرة . ولعل من أوضح الأمثلة على نغمة التفاؤل تلك موقف أبو سيد من ابنه ، وبعد أن قرر طلاق زوجته إذ يرى فيه شبابه المتجدد ، فيقرر الإبقاء على زوجته ، ومواصلة الحياة معها .

---

(١٩) رجاء النقاش ، مقعد صغير أمام الستار ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٥٦ ، وانظر أيضا ص ٥٧ .
(٢٠) المرجع السابق ص ٥٧ .

ونلتقى فى « جمهورية فرحات » بحلم كبير ، يمثل حياة تتحقق فيها الرفاهية والعدالة ، وقد صدرت تلك المجموعة فى يناير ١٩٥٦ ،وهى تندرج تحت الاتجاه الواقعى الذى نتحدث عنه ،وهذه المجموعة تشير إلى شيئين جديدين عنده: الأول الاتجاه الرمزى فى قصة « الطابور » ، والثانى اتساع اهتمامه بأمور السياسة من خلال كتابته لروايته قصة حب بالإضافة إلى القصص القصيرة الأخرى التى تضمها المجموعة . وهذه الرواية ، تصور الفساد السياسى قبل ثورة ١٩٥٢ . وهى رواية متفائلة . إلا أنها تتسم بسمة رومانسية واضحة فى تناول الشخصيات والمواقف ، ويظهر فيها التزام الكاتب بشكل واضح وهو ما قد أشرنا إليه فى حديثنا عن هذه الرواية فى القسم الخاص بالرواية من هذا البحث .

وسنعالج الرمز المتمثل فى قصة « الطابور » معالجة كاملة فى الفصل الذى سنفرده للرمز عند الكاتب . ولكن يهمنا أن نشير هنا إلى بداية إهتمام المؤلف باستخدام الرمز كأداة فنية ، وإلى بداية إهتمامه بالشئون السياسية فى أدبه إهتماما واسعاً من خلال روايته (قصة حب) والتى أصدرها ضمن المجموعة المشار إليها . ولا يعنى استخدام الكاتب للرمز ، أنه لا يتعرض للسياسة فى قصصه الرمزية ، بل أن إتجاهه للرمز ، قد يكون نابعا من موقف سياسى خاص وقد يكون نابعا من موقف آخر أيضاً .

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

ويتحدث الدكتور شكرى عياد عن ثلاث مراحل مر بها أدب يوسف إدريس

وهى المرحلة الواقعية ،[٢١] والمرحلة الملحمية ،[٢٢] والرؤيا الحديثة ،[٢٣] أو الرؤية الآزمة وقد « ظهرت الرؤيا الملحمية فى أعماله التى بدأت تميل إلى شىء من الطول ، ومنها ماالمس موضوع الثورة وحرب السويس من قرب مثل « قصة حب » ، والجرح » ومنها ماكان موضوعه بعيداً كل البعد عن الثورة والحرب ولكنه ملحمى رغم ذلك ، لأنه يعبر عن رؤيا مصرية للبطولة قوامها قوة احتمال خارقة وإصرار عنيد وذكاء لماح ووطنية أصيلة برغم كل ما أصابها من أفاعيل الزمن . وإلى هذه المجموعة تنتمى رواية « الحرام » ، كما تنتمى قصص « الغريب » و « المحفظة » و « أبو الهول » ، وإلى المرحلة نفسها تنتمى أيضاً أول محاولة مسرحية ليوسف إدريس « المحظة الحرجة »[٢٤] .

ومجموعة « البطل » الصادرة ١٩٥٧ ، وتحتوى على خمس قصص مستوحاه كلها من وحى العدوان الثلاثى على مصر سنة ١٩٥٦ ، والكفاح المصرى ضده وتخرج قصة « الوشم الأخير » والتى كتبها فى يونيو ١٩٥٦ عن دائرة القصة القصيرة فليست بها حبكة ، ولاتحقق وحدة الانطباع أو التأثير التى هى شرط ضرورى لتحقق القصة القصيرة ، ويصدق عليها قول الناشر إنها « ... انطباعات الجلاء آخر فلول القوات البريطانية من بورسعيد فى ٢٤ يونيو سنة ١٩٥٦ حسب نصوص معاهدة أكتوبر ١٩٥٤ الملغاة . وقد شاهد الكاتب هذا الجلاء[٢٥] .

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

---

(٢١) د. شكرى محمد عياد ، تجارب فى الادب والنقد ، مرجع سبق ذكره ص ٢٥٧ .
(٢٢) المرجع السابق ص ٢٥٧ .
(٢٣) المرجع نفسه ص ٢٦١ .
(٢٤) المرجع نفسه ص ٢٥٨ ، ٢٥٩ .
(٢٥) يوسف ادريس ، البطل ، دار الفكر ، القاهرة الطبعة ١ ، ١٩٥٧ ص ٥ .

والبلد هو الجلاء اقتصادها ، ومع هذا ، فأهلها أسعد المصريين بالجلاء ، إن الوطنية لاتباع أو تشترى ، إنها ليست شيئا يراد ، إنها فى دم كل منا وأعصابه أنها أغلى من كل دمائنا وأعصابنا ، أنها أقوى من لقمة العيش . هؤلاء الناس المتناثرين كسالى يغزلون من تشاؤبهم حبال ملل طويلة ، ويصنعون من البطالة نكتا وتفانين ، هم أنفسهم الذين كان يرتعش من ذكرهم أرسكين»[٢٦] ، كما يصور وحشية الانجليز عندما اقتحموا محافظة الاسماعيلية،على جثث الضحايا من رجال الشرطة[٢٧] ، وهو وصف مباشر يراد له أن يثير الحمية والحماس فى النفوس ومن ثم كانت لغة هذه القصة تميل إلى البيانية والخطابية . والمؤلف يقدم فى القصة معلومات تاريخية ، عن جهد المصريين فى حفر القناة وعن ضآلة ماجنوه منها ، وماسببته لمصر من كوارث[٢٨] . وكل هذه المعلومات مقحمة على السياق ، ولانبررها ضرورة فنية .

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

ومن الواضح أن اختيار صبى فقير حاف ، تبدو عليه مظاهر الجوع والعرى والاتيميا[٢٩] لكى يلعب دور البطل فى هذه القصة تابع من التزام المؤلف بموقف تقدمى . يرى أن الطبقة الكادحة والفقيرة هى التى فرحت حقيقة لجلاء الانجليز عن مصر . ومن ثم يجعل الصبى يعبر عن فرحته فى حى جاردن سيتى وهو حى أرستقراطى ، ثم يكتب العبارة السابقة على حائط السفارة الأمريكية ، وذلك بطريق الصدفة ودون إختيار واع منه . بل أن عثوره على الحجر كان مصادفة

---

(٢٦) المصدر السابق ص ١٠ .
(٢٧) المصدر نفسه ص ١٢ .
(٢٨) المصدر نفسه ص ١٣ .
(٢٩) المصدر السابق ص ١٩ ، ٢٠ .

كما كان اكتشافه لصلاحية الحجر للكتابة صدفة أيضاً . ويتحمل الطفل فى سبيل كتابه تلك العباره عناء شديداً .

ويمكن أن ينطبق التعليق الذى ذكرناه عن قصة « الوشم الأخير » على هذه القصة ، فهى قصة يسودها الافتعال ، وتميل إلى التعبير المباشر الذى لا تسنده معاناه حقيقية ، أو انفعال صادق ، كما أنها قصة غير محبوكة كالقصة السابقة .

وتنضم إلى القصتين السابقتين قصة « البطل » نوفمبر ١٩٥٦ ، وهى قصة لا حبكة لها مثلما رأينا فى القصتين المذكورتين ، وتشبه قصة « صح » فى أنه إذا كانت الأخيرة تصور ولدا يلعب فإن الثانية تصور محادثة تليفونية ، وهى خالية من الحدث تماما وتكاد لا تعطى إنطباعا ماللقارىء يعوضها عن افتقادها للحدث .

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

وليست المرحلة التى يسميها الدكتور شكرى عياد بالمرحلة الملحمية ، إلا امتداداً للمرحلة الواقعية ، ولا تختلف عنها من حيث الجوهر ، فقاع المدينة ١٩٥٨ تخدم هدف الكاتب التقدمى الذى أبرزه فى أعماله السابقة ، وتخضع لنفس الرؤية والفلسفة الفنية فشخصياتها فى إصرارها وقوة احتمالها ، وذكائها لا تختلف عن شخصيات المجموعات السابقة ، ولكن الباحث فى هذه المجموعة يلاحظ أن الكاتب أصبح أكثر وعيا ونضجا ، فقد استغل أحداث العدوان الثلاثى كما قلنا استغلالا جيدا فى قصتين هما « الجرح » ، و« ه . هى لعبة » كما سبق أن ذكرنا . وتصور الأولى حماس بعض الشبان أثناء العدوان الثلاثى ، وتصور الثانية موقف الطبقة العاملة من الدفاع عن الوطن . ويظهر ذلك من خلال لعبة « الكنال » ، ووقعها على كل من الأسطى شعبان ، السائق ، وإبراهيم أفندى الموظف الحكومى البسيط .

فبينما ينظر الثانى إلى اللعبة على أنها عبث أطفال ، يعتبرها الثانى واقعا حقيقيا وكأنها حرب حقيقية بين مصر وانجلترا . ومن ثم يتأكد من أن ابنه لم يقصر فى واجبه الوطنى ضد المحتل ، الذى يمثله ابن إبراهيم أفندى ، وأنه لم يسلم بالهزيمة أمامه .

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

وتظهر فى هذه المجموعة بعض الاتجاهات الفكرية ، مما يجعل بعض الباحثين يرى أن بعض قصصها تمثل الصراع بين الفكرة والفن ، ويحلل قصة « الناس » ، ويجعلها شاهدا على هذا الصراع فيقول : « .. ففى قصة الناس تتجسد الرؤية الفنية الخالصة فى مجموعة الوقائع والحكايات الملموسة حول شجرة الطرفة وحول قدرتها على شفاء العيون . وحول إيمان القرية بها وتواتر هذا الإيمان طوال الأجيال المتعاقبة وتتجسد أيضا فى ذلك الصراع الطويل الفاشل بين مجموعة الشبان المتعلمين من أبناء القرية وبين القرية كلها .... بينما تتجسد الرؤية الذهنية فى محاولات إثبات أن الأغلبية لا تجمع على باطل ..... وكأن القصة تريد أن تؤكد أن الحياة تتطور إلى الأمام ولكنها لا تنتكص إلى الخلف[٣٠] .

ويتضح فى هذه المجموعة ميله إلى الاصلاح التربوى الذى شغله منذ صدرت

---

(٣٠) صبرى حافظ « قضايا العالم الاقصوصى عند يوسف ادريس » ، مجلة الموقف الادبى العدد ٩ كانون الثانى ١٩٧٤ ، ص ٦٤ ، ٦٥ .

مجموعته الأولى « أرخص ليالى » ، ويتضح ذلك من قصة التمرين الأول « التى تعد إمتدادا « للحادث » فى المجموعة الأولى ، ورمضان فى مجموعة جمهورية فرحات ولكنها أكثر صراحة فى مقصدها التربوى من كل منهما .

ويتضح نقده للأوضاع الاجتماعية الفاسدة من قصته « الحالة الرابعة » ، وتمثل إهمال الأطباء مجسداً فى ذلك الطبيب المرفه البرجوازى ، الذى لا يمكن — لأسباب طبقية بحته — أن يخدم الفقراء بإخلاص هو من صميم عمله . وهو هنا أكثر وعيا بإهمال البيب منه فى قصة « على أسيوط » مجموعة « أرخص ليالى » .

ونلتقى كثيراً فى هذه المجموعة بشخصية الحالم الذى لا يتحقق حلمه أبداوذلك فى قصة « الكنز » .

وفى مجموعة حادثة شرف لا يتخلى المؤلف عن اتجاهه الواقعى الذى لاحظناه فى أعماله السابقة ، وإن كان بطبيعة الحال يزداد نضجا ووعيا بأصول فنه . ولكننا نلحظ أنه يعالج فى قصتين من هذه القصص ، وهما « حادثة شرف » ، و « محطة » مشاعر إنسانية لا ترتبط إرتباطا مباشرا بالتزامه ، فحادثة شرف رغم أنها تصور مشاعر فتاة قروية فقيرة جميلة لا تعالج إلا موقفها كإنسانة من محاولة وصمها بالسقوط رغم براءتها ، كما أن قصة « محطة » تصور موقفه من الجيل الجديد ، الذى يناصره ويريده أن يحيا حياته بعيداً عن قيود الرجعيين والمتخلفين عن روح العصر . وهى من ثم لا تتعلق بالالتزام ولا بالفقر من قريب أو بعيد .

وتنتقل إلى مجموعة جديدة للمؤلف ، وهى مجموعة « العسكرى الأسود » ، وتظهر فيها اتجاهات المؤلف السياسية والتقدمية ، وقد ألفها سنة ١٩٥٩ ، كما قال فى أحد برامج التليفزيون ، احتجاجا على الاعتقال السياسى عندئذ ، ولم تنشر إلا بتدخل من السيد / صلاح سالم عضو مجلس قيادة الثورة وعلى مسئوليته الشخصية[٣١] . وقد جسد فى قصة « العسكرى الأسود » مدى ما يمكن أن يلحقه

---

(٣١) برنامج « أوتوجراف » تليفزيون جمهورية مصر العربية سنة ١٩٧٦ .

الاعتقال والتعذيب من تخريب نفسي وجسمي، وسلوكي للمواطن . وقد صدرت تلك المجموعة فعلا سنة ١٩٦٢ . وبها أربع قصص أخرى يمكن تصنيفها في ثلاثة أنواع : نوع رمزي ، وتمثله قصة « الرأس » ، ونوع ثان يمثل التعبير عن فكرة سابقة لدى الكاتب ، وهي « السيدة ڤينا »، وتتلخص فكرتها في استحالة انفصال الإنسان عن تراثه وحضارته . وتطبيقا لهذه الفكرة لا يحقق البطل متعة في معاشرته الجنسية لسيدة نمسوية ، كما لا تتحقق المرأة تلك المتعة بمباشرتها للرجل. فكلاهما كان يعاشر زوجه : المصري يعاشر زوجته المصرية ، والنمسوية تعاشر زوجها النمسوي. ويبدو أن المؤلف كان متأثراً بتوفيق الحكيم في روايته «عصفور من الشرق » ، ويمكن أن يدخل تحت هذا النوع أيضا قصة « المارد » التي تهدف إلى تصوير ما يملكه الإنسان من قوى خارقة في ساعة الخطر . والنوع الثالث : ويمثل أفكاراً لعلها متأثرة باتجاه العبث ، وتصور عجز الإنسان حيال الموت ، وقد عالجة في قصة « انتصار الهزيمة » ، كما سبق أن عالجة في « خمس ساعات ».

وهكذا نلاحظ أن بعض قصص هذه المجموعة ، امتداد الاتجاه الواقعي السابق في حين أن بعضها الآخر يمثل اتجاها جديدا لديه .

ونلتقي بعد المجموعة السابقة ، بمجموعة « آخر الدنيا » سنة ١٩٦١، ولا يزال المؤلف يلتزم فيها بمنهجه الواقعي ، ولكنه يناقش موضوعات جديدة ، مثل مشكلة الحرية ، التي تعبر عنها بوضوح قصة « الأحرار » والتي ناقشها أيضا في مسرحية « الفرافير » التي قدمها المسرح عام ١٩٦٤ [٣٢] » ، وكموضوع علاقة الرجل والمرأة في « الستارة » ، باعتباره موضوعا يمثل علاقة إنسانية لا صلة لها بمشكلات المجتمع . وهي فكرة كان قد ناقشها في قصة « لعبة البيت » . ونلاحظ أن نغمة الالتزام تخف لديه بشكل واضح فيما عدا قصة « شيء يجنن » التي تصور معاناة المساجين من خلال الترف الذي تعيشه كلبة المأمور وزوجته .

ويظهر لديه كذلك ميل إلى تقديم نموذج شاذ ، أو غريب، يضفي عليه مجموعة

(٣٢) رجاء النقاش ، مقعد صغير أمام الستار ، مرجع سبق ذكره ص ٥٧ .

من الفضائل والنقائض فى آن واحد من خلال عاهة العرج ، ويمثل هذا النموذج أحمد العقلة فى قصة « أحمد المجلس البدى » . ونجد كذلك مناقشة لمفهوم العيب والحرام بطريقة غير مباشرة فى قصة «الشيخ شيخة» وبطلها دميم ناقص التكوين، ويكون لهذه الصفات أثرها على تطور الحدث ، وفى مقتل البطل فيما بعد. ويتشابه سلوك أهل القرية تجاه المشوة ، مع سلوك أهل التفتيش فى « الحرام » من اللقيط . حيث يتملكهم الخوف من أن يكون « الشيخ محمد » يعى كل ما يدور حوله ويفهمه . تماما مثلما خشى كثير من سكان التفتيش أن يكون اللقيط ابنا لإحدى نسائهم أو بناتهم .

وتنتهى المجموعة بقصة طويلة هى « الغريب » ، ويرى بعض الدارسين أنها رواية[٣٣] . وتقدم لنا مجرما يضفى عليه المؤلف لمسات إنسانية نبيلة . فهو يعطف على مجرمى الريف لما يمثلونه من إيجابية . ويربط بين ظروف حياتهم وبين نظام الحكم الفاسد. ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه المجموعة خالية من الرمز.

وتشترك مجموعة « لغة الآى آى » ١٩٦٦[٣٤] مع المجموعة السابقة، فى أنها تعالج هموما إنسانية عامة ، وفى أنها تقدم بعض النماذج الشاذة ، التى يصور من خلالها مواقفه التقدمية . كما تتضح ثقته فى الطبقات العاملة من قصة « معاهدة سيناء » . ولكن الهموم النفسية تطغى على الهموم الاقتصادية للشخصيات. ومن ثم نجد تصويرا بارعا لمشاعر السجين ، الذى يحس إحساسا يقينيا بأن زوجته قد تغيرت وذلك فى قصة «هذه المرة». وتصور قصة « لأن القيامة لا تقوم » مشاعر صبى يعرف أن أمه على صلة بعشيق يضاجعها ليلا ، ومع أنه يكون متيقظا تماما

---

(٣٣) صبرى حافظ ، مجلة الموقف الادبى ، مرجع سبق ذكره ص ٧٦ ، حيث يعتبره « الغريب » و « العسكرى الاسود » و « السيدة فينا » روايات قصيرة بالرغم من أنها جميعا قصص قصيرة غاية فى الوضوح .

(٣٤) أنظر مجلة المجلة العدد ١٦٥ سبتمبر ١٩٧٠ ص ٥٠ ـ ٥١ حيث نجد كلاما غير مفهوم لعبد الرحمن أبو عوف عن تطور فن يوسف ادريس فى مجموعة « لغة الآى آى » و « النداهة » وانظر أيضا ص ٥١ حيث نجد (مفاهيم للاسطورة وللواقعية غير واضحة ، كما يتحدث فى ص ٥٣ من المرجع نفسه عن قصة « الخدعة » ، وغيرها من القصص الرمزية .

عندئذ ، فإنه لا يستطيع الاحتجاج على ذلك . ويصور المؤلف أثر ذلك على نفسية الطفل فى بيئته الخارجية حيث يعمل « صبيا » فى « جراج » .

وقد تعرض بعض الباحثين لهذه المجموعة القصصية مؤكدين على طابعها الفكرى والتجديدى . فالدكتور شكرى محمد عياد يؤرخ بها لمرحلة جديدة يهتدى إليها المؤلف بعد التجريب المستمر . وكأنه « . . . . كان يجرب لعله يهتدى إلى أسلوب جديد . فمن الواضح أن رؤياه قد تغيرت أو أنها آخذة فى التغير ، وأن الأسلوب الملحمى لم يعد صالحا التعبير عنها ، يجرب الكاتب هذا الأسلوب (كأنما ليتأكد) ثم يعود إلى تجربة الأسلوب الواقعى فى « الزوار »[٣٥] .

ثم يعقب على ذلك موضحا بقوله : « أن الأزمة الداخلية للانسان — أكثر من انتصاره — هى التى تشغل يوسف إدريس فى أعماله الأخيرة . وقصة العنوان « لغة الآى آى » هى تعبير عن اصطدام الرؤيا الملحمية برؤيا الأزمة ، أو لنقل بالرؤيا الحديثة ، لأن الأدب الحديث والفن الحديث بعامة تسيطر عليهما هذه الرؤية نفسها ، وهى العامل الرئيسى فيما نقرؤه أو نقرأ عنه من تجريب دائم فى التكنيك[٣٦] .

لقد كانت تلك المجموعة — فى بعض قصصها — بداية تجريب التكنيك الحديث عند المؤلف . وقد يكون هذا التجريب هو المقصود فى تلك المقارنة التى يعقدها فؤاد دواره بين نجيب محفوظ ويوسف إدريس . فأولهما : يتميز بإحكام البناء وغلبه الطابع الفكرى على قصصه ، والآخر هو أنبغ تلاميذ مدرسة « تشيكوف » فى أدبنا القصصى الحديث . . . وأن ظهرت عليه أخيراً أعراض اهتمامات فكرية واضحة فى « لغة الآى آى » . . . »[٣٧] .

ويصور رجاء النقاش تجاوز يوسف إدريس للمرحلة الواقعية إلى معالجة مشاكل فلسفية بقوله : « . . ولأنه فنان كبير لم يستطع أن يتوقف عند هذه الحدود ، بل

---

(٣٥) شكرى محمد عياد ، تجارب فى الادب والنقد ، مرجع سبق ذكره ص ٢٦٠ — ٢٦١ .

(٣٦) شكرى محمد عياد ، المرجع السابق ، ص ٢٦١ .

(٣٧) فؤاد دواره ، فى القصة القصيرة ، الالف كتاب العدد ٦٢٧ سنة ١٩٦٦ ص ١١ .

تجاوزها الآن إلى مناقشة المشكلة الفلسفية للإنسان .. مشكلة المصير الإنسانى ، مشكلة العلاقة بين الإنسان والعالم وغير ذلك من المشاكل الفلسفية الأساسية التى تواجه الإنسان فى كل العصور . . »[٣٨]

ويورد رجاء النقاش الأسباب التى دفعت بيوسف إدريس إلى هذا الاتجاه الجديد ، ويردها إلى سبب سياسى .فقد رأى أن ثورة ١٩٥٢ فرضت على الفنان أوضاعا جديدة ، فبعد أن كان الأدب قبلها يعبر عن أوضاع اجتماعية فاسدة ، ويدعو إلى تغييرها ، قامت الثورة بتغيير تلك الأوضاع ، واتجهت نحو تحقيق العدالة الاجتماعية[٣٩] . ولم يعد الفنان : « ... يستطيع أن يكتفى بعملية « التبشير » بالثورة ، بعد أن قامت الثورة فعلا .. إن هذا النوع من «التبشير» لم يعد له منطق والثورة قائمة تعمل على تغيير الأوضاع القديمة الفاسدة — لقد أصبح على الفنان أن يبحث عن أفق جديد ليعبر عنه . . »[٤٠]

وهنا يثور سؤال آخر : وهو كيف واجه الكتاب الآخرون مثلا هذا الموقف أيضاً ؟ويجيب رجاء النقاش على هذا السؤال بقوله : « وقد واجه نجيب محفوظ هذه المشكلة ، واستطاع أن ينتقل بأدبه ،إلى مرحلة جديدة هى التى تمثلها رواياته الأخيرة ، ومعظم هذه الروايات تناقش مشاكل إنسانية رئيسية عامة .. تناقش مشكلة مصير الإنسان ،وسر وجوده،وموقفه من الخير والشر والسعادةوالشقاء، إنها روايات فلسفية ، بقدر ماكانت رواياته السابقة روايات اجتماعية وهذا التحول الذى حدث فى أدب نجيب محفوظ حدث أيضاً فى أدب فنان كبير آخر هو يوسف إدريس فمنذ سنوات ويوسف إدريس يعيش فى ظل المشاكل الفلسفية للإنسان ، ويحاول أن يعبر عن هذه المشاكل . . »[٤١] وشبيه بالتعليل السابق

---

(٣٨)رجاء للنقاش ، مقعد صغير أمام الستار ، مرجع سبق ذكره ص ٥٦ وانظر أيضا ص ٥٧ .

(٣٩ ، ٤٠) المرجع للسابق ص ٥٥ .

(٤١) رجاء النقاش ، مقعد أمام الستار ، مرجع سبق ذكره ص ٥٥ ، ٥٦ .

تفسير باحث آخر لاتجاه نجيب محفوظ اتجاها جديدا فى تكنيك الرواية ، عندما يقول : « ولكن نشوب ثورة يوليو ١٩٥٢ وضع الكاتب العظيم فى مأزق . فقد تحققت الثورعلى أيد لاهى باليمين ولاهى باليسار وتضاربت مواقف اليمين واليسار من الثورة . وظل الكاتب صامتا فقدحققت الثورة كل أفكاره وكان فى جعبته روايتان فى تحريك الثورة والبطل الثورى . ولكن قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كحقيقة ثورية جديدة جعلته يغلق باب الثورة والبطل الثورى ويشعر بأن ماأراده قد تحقق ، وأخذ يصوغ رواياته على نحو آخر[٤٢] .

والواقع أن نجيب محفوظ ويوسف إدريس قد استخدما الرمز فى القصة القصيرة قبل ذلك . وأن الأخير — وهو موضوع دراستنا — قد بدأ يجرب الأسلوب الرمزى منذ وقت مبكر . ولكن التوسع فى الرمز يتضح عند يوسف إدريس منذ ١٩٦٦ أى قبل « النكسة » التى حلت بجيش مصر فى عام ١٩٦٧ . وذلك فى مجموعته « لغة الآى آى » التى تتحدث عنها . ويمكننا أن نجعلهاالذلك بداية المرحلة الرمزية عنده .

المرحـــلة الـــرمزية :

وهذه المرحلة لاتعنى تخليه عن الأسلوب الواقعى بل ولانكون مبالغين إذا قلنا إن أعظم ما كتبه يوسف إدريس كتبه بالأسلوب الواقعى وقد ذكرت أن مجموعة « لغة الآن آى » يمكن أن تكون بداية تلك المرحلة الرمزية لأننا نجد بها أربع قصص رمزية هى «قصة ذى الصوت النحيل» ،و « اللعبة » ، و «الأورطى» وتمثل هذه القصص رغبة الكاتب فى التجديد والتجريد معا كما تمثل الرغبة فى

---

(٤٢) أحمـــد عطية ، مع نجيب محفوظ ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧١ ص ٥٢ وانظر محمد عبد الحليم عبـد الله ، لقاء بين جيلين ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، كتاب الاذاعة والتليفزيون ، رقم ١٠ ، سنة ١٩٧٣ ص ٥٢ ، حيث يقرر يحيى حقى أفكارا قريبة جدا من هذه الافكار ويرجع تاريخها الى ابريل ١٩٦٤ .

معالجة قضايا فكرية أو كلية ، وربما كان الرمز قناعا يختفي خلفه المؤلف ، ليتمكن من التعبير عن أفكار لا يستطيع التعبير عنها صراحة . وقد زاد من غموض هذا الرمز الحرص الشديد على التخفي ، مما يجعل مضامين القصص طلسما يحير العقول والأفهام .

وتتحدث الدكتورة نور شريف عن هذه المجموعة منوهة بها ، ومحددة تاريخها فتقول : يحتوى المجلد على اثنتى عشرة قصة كتبت في فترة تمتد عشر سنوات ويرجع تاريخ قصة « الوقة بعشرة » ، وهى أقدم هذه القصص إلى سنه ١٩٥٧ كما كتبت « الأورطى » ، وهى أكثر هذه القصص حداثة ، فى سنة ١٩٦٥ ، وقد كتبت هذه القصص فى الفترة من ١٩٦٢ — ١٩٦٥ ، فيما عدا ثلاثا أو أربعا من قصصها . وهذه القصص الأكثر حداثه نسبيا هى التى تظهر يوسف إدريس الذى ولد سنة ١٩٢٧ فى أحسن حالاته ، إنها تكشف عن فنان قد تطور بشكل جدير بالتأمل ، نحو سبر أغوار عمق أعظم للمشاعر ، ونحو إنسانية أكثر رحابه ، ونحو أستاذية أكثر براعة لتكنيك أكثر إحكاما فى القصة القصيرة . (٤٣) .

وترى الدكتوره نور شريف : « أن النغمة السائدة فى هذه القصص الأكثر حداثة هى نغمة تتسم بزوال الوهم المر المتعلق باستغراق الإنسان فى ذاته وعدم مبالاته بالآخرين . فالألم المشار اليه فى عنوان المجموعة هو الألم الجسمى والعقلى الذى يعانى من جرائه الإنسان سيء الحظ ، الألم الذى يجب أن يشاطر فيه غيره من زملائه الفانين من البشر ، ولكنه نادرا مايفعل ذلك . إنه ، علاوة على ذلك ، الالم الذى سوف يعتق نفسه من خلاله . ولا توجد الامتعة قليلة فى فى هذه القصص ، إذا استبعدنا السعادة القصيرة الأمد للطفل فى علاقة الحميمة بأمه أثناء براءته الأولى فى قصة « لأن القيامة لاتقوم » (٤٤) .

---

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

(٤٤) Ibid, p. 94, 95.

ونلتقى فى مجموعة «النداهة» ١٩٦٩ ، والتى تعتبر بوجه عام امتدادا للمجموعة السابقة من حيث تناولها لمشاعر إنسانية عامة بعيدة عن الالتزام السياسى فى الغالب، بثلاث قصص رمزية هى « المرتبة المقعرة » و « النقطة » و « النداهة » وإن كان رمز الأخيرة جزئيا ، يقتصر على العنوان . ويلعب الجنس دورا هاما فى هذه المجموعة ، ففى « العملية الكبرى » يمثل الاتصال الجنسى بين الطبيب والممرضة حلا لعقدة القصة ، وهربا من مواجهة الموت الذى ينشب أظفاره فى المريضة ، ويمثل اللقاء الجنسى فى « النداهة » ، اللقاء بين المدينة كرمز للحضارة ، والقرية كرمز للتخلف . وقد عاتبة الدكتور أحمد هيكل عتابا رقيقا بسبب ظهور الجنس أحيانا فى قصصه بصورة صارخة وإن كانت غير مقصودة لذاتها (٤٥) .

وفى مجموعة بيت من لحم سنه ١٩٧١ ، يستمر المؤلف فى الاتجاه الواقعى ، ويقدم إلى جوار ذلك خمس قصص رمزية ، أو فلسفية ، وهى « العصفور والسلك » ، و « الرحلة » ، و « الخدعة » ، و « حمال الكراسى » ، و « هى »(٤٦) ويعجز المرء عن فهم المقصود ببعض هذه القصص ، ويستطيع بشىء من التأويل الاقتراب من فهم بعضها الآخر . مثل قصة « حمال الكراسى » . وتصل قصة « هى » ، والتى يتأثر فيها المؤلف بـ«كافكا» ، إلى نهاية غريبة مقززة (٤٧) ، وتمثل تلك القصة كابوسا ، ثقيلا يحياه بطلها ، وليس لها موضوع محدد ، ولا حدث مترابط ، هى بحق كابوس ، وتنتمى إلى الأدب الحديث الذى يعالج هموم الإنسان المعاصر من خلال الواقع المجازى أو الوهمى . ويتحدث الدكتور شكرى عيادى عن مرحلة التجريب التى كان الأدب العربى يمر بها بالفعل ، منذ أواسط الستينات ، فيقول : « .. وقد كان الادب العربى يمر بالفعل منذ أواسط

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

(٤٦) سوف نعرض لهذه القصص بالتفصيل فى الفصل الخاص بالرمز عند المؤلف .

(٤٧) يدعى البطل لمقابلة سيدة ، وبعد أن يبذل فى سبيل لقائها الاهوال ، ويأخذ فى معاشرتها جنسيا يكتشف أنه يعاشر رجلا فاجر الشذوذ .

الستينات بمرحلة جريئة من التجريب تأثر فيها بالظروف العالمية ، والنماذج الأدبية العالمية تأثرا لايقل ، إن لم يزد ، عن تأثره بالظروف المباشرة المحيطة به ، ومن المحقق على كل حال أنه كان ينسلخ بعنف عن الاشكال الأدبية السائدة، التماسا لتعبير جديد . (٤٨) .

وارتباط يوسف إدريس بالاتجاه السائد فى مصر والذى كان يعمل جاهدا على التجديد فى وسائل التعبير المختلفة ، ومنها الفن القصص ، يؤكد أن الأدب المصرى كان يمر بنقطة تحول ، كما يؤكد أنه كان يتأثر خطى التجارب الأجنبية الوافدة محاولا أن يستفيد منها بتطويعها للتعبير المصرى عن التجارب الإنسانية .

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

غير أننا يجب أن نتوقف قليلا عند موضوع «السقوط» عنده، لأنه موضوع متكرر ، نراه فى « قاع المدينة » ١٩٥٨ وفى «الحرام» ١٩٥٩، وفى « حادثة شرف» ١٩٥٩ وفى «السيده فينا» مجموعة «العسكرى الأسود» ١٩٦٢ وفى رواية «العيب» ١٩٦٢ وفى «الستارة» والغريب مجموعة آخر الدنيا ، «وفى هذه المرة» فى مجموعة « لغة الآى آى ، وفى « النداهة » ، و « العملية الكبرى » ، و« دستور . . ياسيده» مجموعة النداهة ١٩٦٩ ، وفى «بيت من لحم» ، و« أكان لابد ياليلى أن تضيئى النور» ويلاحظ أن السقوط عنده يمثل حتمية طبيعية فى بعض الأحيان مما يقربه من زولا

---

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

ويبعده عن اتجاه الواقعيين إلى حد ما . وتتضح هذه الحتمية فى قصة « التداهة » حيث تشعر المرأة أنها ستسقط لامحالة . فهى رغم تجنبها للأفندى ، تشعر بأن لحظة السقوط آتية لاريب فيها . مما لايتيح لها فرصة الحركة الحرة . ومما يجعلها تستسلم للأفندى ، وإن كان ذلك الاستسلام يتم رغما عنها . ولا تسقط المرأة عنده بإرادتها ، إلا نادرا ، بينما يغلب على السقوط أنه نوع من الاغتصاب . يظهر ذلك فى قاع المدينة حيث تسقط « شهرت » مكرهة بعد أن حاول المستشار إغواءها مرارا . ولكنها تحترف الدعارة بعد ذلك ، من تلقاء نفسها تحت وطأة الظروف الاقتصادية السيئة التى تمر بها .

وتسقط « عزيزة » فى رواية « الحرام » مصادفة ، ورغم إرادتها ، بين أحضان محمد بن قرين الذى تقاومه مقاومة عنيفة ، عندما أراد العدوان عليها أول مرة ، ولكنها تستسلم له فى المرة الثانية . وتقاوم فاطمة فى « حادثة شرف » غريب ، ولكن المجتمع الفضولى المتطفل المحيط بها يهدر كرامتها ، ويدفعها إلى السقوط . وتكون « سناء » فى « العيب » شخصية متماسكة ومثالية . ولكن الظروف المحيطة بها تدفعها إلى السقوط دفعا ، أو بعبارة أدق تدفعها إلى الارتشاء دفعا ، فما تعيشه من أزمة اقتصادية ، وعلاقة غير طبيعية فى العمل مع زملائها ، وزميلاتها ، يدفعها فى النهاية إلى الارتشاء ثم السقوط . لأنها تريد أن تتشبه بهم فى فسادهم وسقوطهم وانحرافهم وتتضح الحتمية الطبيعية فى سقوطها ، وكأن المؤلف يقرر أن مثل تلك الظروف تؤدى حتما إلى السقوط .

وفى « بيت من لحم » نلاحظ أن سقوط الفتاة « الوسطى » يعد سلوكا طبيعيا فى مثل ظروفها الاقتصادية والاجتماعية . أسرة تعيش فى غرفة واحدة ، وهى مكونة من الأم وبناتها الثلاث اللاتى فاتهن قطار الزواج ، وتتزوج الأم من شاب « أعمى » ، وتكون معاشرتها الجنسية هى وزوجها ، متحفظة أول الأمر ، وتتم فى تستر واستحياء ولكن ذلك التستر والحياء لايدومان طويلا ، إذ لاتلبث المرأة التى

حرمت من الجنس طويلا فى تسترها ، فلا تتردد فى مضاجعة الزوج على مسمع من الفتيات ، وربما على مرأى منهن ، مما يؤدى إلى سقوط الفتاة الوسطى التى تغافل الأم مستغلة « عمى » الرجل وتعاشره جنسيا . وتعلم الأم ولكنها تقف موقفا فى غاية الغرابة ، عندما تقرر أن تشاطرها بناتها فى معاشرة زوجها الكفيف . وهذا السلوك يمثل حتمية طبيعية كذلك . لأن سلوك المرأه هنا يخالف الطبيعة البشرية . وهذا يذكرنى بموقف الأخت الكبرى فى رواية « زولا » الأرض من أختها الصغرى . حيث تركت زوجها يطاردها على مرأى ومسمع منها ، دون أن ترى فى ذلك عدوانا على حقها كأنثى ، متزوجة من رجل ، لاتسمح لامرأة أخرى أن تشاطرها إياه ، بل والغريب أن تطالب إلى أختها أن تستجيب له .

ومع ذلك ، فإن قصة « بيت من لحم » ترمز إلى موقف آخر ، يكون الجنس وسيلة لتحقيقه . فعندما صدرت المجموعة « بيت من لحم » سنة ١٩٧١ ، كانت تمثل نقداً لصمت الشعب إزاء الخطأ ، أو الأوضاع الفاسدة ، وفى « سنوبزم » يستخدم المؤلف العدوان الجنسى على السيدة فى سيارة الأوتوبيس ، للكشف عن عيب اجتماعى يتمثل فى السكوت على الخطأ ، ومباركته وحمايته بل وعقاب من يحتج عليه .

وفى قصة « أكان لابد ياليلى أن تضيئ النور » نلاحظ ما يمكن أن يكون رمزا أيضا فى موقف سكان حى الباطنية ، الذين لم يكونوا يقيمون الصلاة أبدا عندما تركهم الامام ساجدين وصعد إلى غرفة « ليلى » ليتصل بها جنسيا ، ولكنها تخيب أمله وترده ردا قبيحا . وربما قصد المؤلف بحى الباطنية ، بما قصدا أكثر دلالة وتوسعا ، وقصد بالواعظ رمزا ، وكذلك بليلى ، ليعبر عن رؤيا نقدية سياسية اجتماعية .

وهكذا يلعب الجنس عنده دوراهاما فى تعميق رؤيته الاجتماعية والفنية ، وقد يتخذ الجنس أداة لهدم كل قداسة تحيط بالقيم الاجتماعية السائدة . التى

يراها تتنافى مع روح العصر . فى رواية « الحرام » مثلا ، يكون تعرية أخلاق نساء القرية - بوجه خاص - من كل قيمة شريفة ، وبالذات فيما يتعلق بالعفة تعريضا بموقفهن وأزواجهن من « عزيزة » التى ثاروا عليها ، وكأنها ارتكبت جرما لم يرتكبنه هن وأزواجهن . ومن ثم يعرى خلقهن على لسان أحمد سلطان الذى يعلن أنه كان على علاقة بكثير من نساء القرية الأحياء ، بل والأموات .

فهل يعنى هذا أن يوسف ادريس كاتب غير أخلاقى ؟ أم أن هذا يعنى أنه كاتب متسامح ، يعامل الساقطات ، والساقطين ، بروح من العطف والفهم وربما الحب .

وهكذا نلاحظ دور الجنس عنده ، وهو دور هام يصوره الدكتور أحمد هيكل بقوله « فيوسف ادريس ... يؤمن بما للجنس من فاعلية ، بل من جبرية تشترك مع قوى أخرى فى توجيه الإنسان وتشكيل سلوكه ، بل فى إرغامه أحيانا وجبره على بعض الأمور ومن هنا نرى الكاتب كثيرا ما تصطبغ اعماله - وبخاصة القصصية - صبغة جنسية صارخة ، حيث يتخذ من عنصر الجنس محورا أساسيا تدور حوله القصة ، أو محركا رئيسيا تندفع به الشخصيات فيها ، وكثيرا ما يكون ذلك لا بهدف التحليل والتعليل ورد المسببات إلى الأسباب ، وإنما يكون بهدف الرمز أو الإسقاط ، أو رسم معادل موضوعى لما يريد الفنان أن يقول عن أمر بعيد كل البعد عن موضوع الجنس . ولهذا وللإنصاف يجب ان يكون مفهوما أن يوسف ادريس لا يستخدم عنصر الجنس - برغم اتضاحه فى قصصه - استخداما ساذجا او ترفيها أو تجاريا كما يفعل البعض ، وإنما هو يستخدم الجنس عليا ، حيث يوظفه لاستكمال تحليل نوازع النفس الإنسانية فى موقف ما ، وإما لرسم صورة قناعية صارخة فى مقام التعريض بصورة أخرى مشابهة تستحق أن يضرب المثل لها أو يرمز إليها بصورة أكثر حدة وإثارة . » (٤٩) .

---

(٤٩) د. احمد هيكل ، مجلة الهلال ، مرجع سبق ذكره ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

والواقع أن استخدام يوسف إدريس للجنس استخدام فنى بارع، وهو يلتفت إليه ويستخدمه منذ مجموعته الأولى أرخص ليالى ١٩٥٤ ، وهو فيها « يصور القناع الجنسى عند تلك الفئات المطحونة ، كانعكاس للضياع الاجتماعى » (٥٠) فالعلاقة بين عبد الكريم بطل قصة « أرخص ليالى » : « تصبح تعويضا عن الملل وتعبيرا قاسيا عن أنه لا يوجد شيء آخر ! فبينما يفترض المرء أن العلاقة بينه وبين الأنثى مصدر متعة مشتركة ، يضطر تحت وطأة الضغط الاجتماعى أن يتحول بها إلى « مخدر » من جانبه ، وإلى « واجب » زوجى من جانب المرأة ، وتؤديه بحركة آلية، وتبتعد بها العلاقة تماما عن المستوى الانسانى، لانهما يعيشان أصلا دون هذا المستوى (٥١) . »

وفى قصته «لأن القيامة لا تقوم» ، يهدف إلى الرمز فالقصة « صورة واقعية» إلا أن الرمز فيها لا يخفى (٥٢) « . كما يرى الدكتور أحمد هيكل فيما يجرى فى قصة « بيت من لحم » رمزا أيضاً : فالقصة — فى رأيه — يمكن أن تكون تجسيما رمزيا لجريمة السكوت أو الصمت على الخطأ الكبير وعدم مواجهته (٥٣) . مما يدل على أن القصة يراد لها أن تعبر عن شيء آخر، أكثر من مجرد تصوير وقائع مادية من خلال الجنس .

ويبدو أن الكاتب قد تحول إلى نوع من السخط على موقف الناس من الواقع المحيط بهم ، ومن ثم تتعدد الإشارات فى قصص هذه المجموعة إلى لامبالاة الناس وتقبلهم لأى شيء مهما كان غريبا أو شاذا . بل أنهم قد يتجاوزون ذلك ،

---

(٥٠) غالى شكرى ، أزمة الجنس فى القصة العربية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ ص ٢٤٢ .

(٥١) المرجع السابق ص ٢٤٣ ، وانظر توضيحا آخر لاسلوب ادريس فى علاج الجنس ص ٢٤٤ .

(٥٢) شكرى عياد ، تجارب فى الادب والنقد ، مرجع سبق ذكره ص ٢٦١ .

(٥٣) د. أحمد هيكل ، مجلة الهلال ، مرجع سبق ذكره ص ١١٣ .

إلى مساعدة المخطىء على خطئه. دون اتفاق سابق، وكأن الخطأ أصبح هو القاعدة وأن الشذوذ هو مقاومة الخطأ .

وهذه الدراسة التطورية للقصة القصيرة عند المؤلف تعنى منذ البداية أن بعض من تناولوا هذه القصص بالدراسة ، قد أسرفوا فى إصدار أحكام نقدية كثيرة عليها ، لاتسندها دراسة نصية كافية ، كما أن بعضهم قد جانبه التوفيق فى التفسير والتقويم فأصبحنا نواجه بعبارات مثل «القهر السياسى والميتافيزيقى»(٥٤) وهى عبارة تفقد مضمونها عند ماتفرض على عمل من الأعمال القصصية وهى قصه (٥ ساعات)، مجموعة أرخص الليالى، ١٩٥٤، بل أن الرؤية الفنية بكاملها فى هذه المجموعة توصف بأنها ، رؤية كابوسية »(٥٥) رغم أن المؤلف كان فى بداية حياته الأدبية ، وكان واقعيا من قمة رأسه حتى أخمص قدميه . وقد يفسر مصطلح من المصطلحات النقدية جانبا من قصة ، تفسيراً صحيحاً ، ولكنه لايكفى لتفسير الجوانب الأخرى . ومن الأمثلة على ذلك تفسير أحد النقاد لقصة « بصرة » بقوله : « أما فى (بصرة) فإن الهزيمة تعود إلى عوامل اجتماعية صرفة ... إلى فقدان بطليها مليم وحموده للنجاح والتحقق ، وإلى رعبتهم (كذا) فى طمس هزائمهم (كذا) اليومية الصغيرة ، (وأحلامهم) اليومية الصغيرة ، (وفشلهم) اليومى المتكرر فى نصر كبير .. حتى ولو كان مجرد نصر فى لعبة الكوتشينة ... وتستمر المحاولة حتى الصباح دون ماجدوى ، لا أحد منهم يريد أن يترك للثانى فرصة تحقيق نصره التافه ذاك على حسابه ويستمر الاثنان فى محاولة مستميتة للهرب من هذا الواقع حتى الصباح الذى يردهم بطلوعه إلى واقعهم الكابى من جديد . ويكرس بطلوعه هزيمتهم »(٥٦) .

---

(٥٤) صبرى حافظ . قضايا العالم الاقصوصى عند يوسف ادريس . الموقف الادبى العدد ٩ ، كانون الثانى ١٩٧٤ ص ٦٩ .
(٥٥) المرجع السابق ص ٦٣ .
(٥٦) المرجع السابق ص ٦٩ .

ولكن هذا التفسير يغفل — رغم أنه صحيح فى بيان الأسباب التى تدفع « مليم » وزميله إلى المقهى للعب ، رغم بؤسهما — أهم ركن فى بناء هذه القصة، وهو دور « المعلم » صاحب المقهى ، فى استغلالهما ، وأمثالهما من البائسين من رواد المقهى .

ومن المعروف أن الميل إلى الرمز والتجريد كان جزءاً من حركة واسعة فى الأدب المصرى القصصى والمسرحى ، والشعرى ، أرادت أن تجدد من خلال التجريد والرمز ، واستخدام التكنيك الغربى، المستعمل عند الوجوديين والعبثيين وكتاب اللامعقول، وليس يوسف إدريس بطبيعة الحال منفصلا عن هذه الحركة، كما رأينا فقد أخذ اتجاه العبث يغريه منذ وقت مبكر جداً فى قصة « ٥ ساعات » التى يصور فيها سقوط أحد الضباط الوطنيين برصاص البوليس السياسى ، وفى ظنى أن هذا الضابط هو الضابط عبد القادر طه ، الذى شغلت الصحف والمجلات بالحديث عن مقتله بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ، أو على الأقل لعل القصة مستوحاة من حادث اغتياله . . وتحمل القصة ، إلى جوار هدفها السياسى ، بعض الأصداء الوجودية ، التى ترى أن الحياة عبث . ونحن نعرف أن « الموت » كان من أسباب وجود الفلسفة العبثية . وقد كانت « العاطفة الأولية » التى تعطى مفتاح وعى كامى بالعبث : اعتقاده أنه بما أن كل الرجال يجب أن يموتوا فى النهاية ، يكون الوجود الإنسانى لا معنى له كلية . وتمدنا العاطفة الثانوية بأساس عقيدة كامى الأخلاقية : عقيدته بأن الرجال الذين يقاتلون معاضد عدو مشترك ، حتى ولو كانوا يحاربون معركة خاسرة ، يمكنهم أن يعطوا لحياتهم معنى ما ، وأن يحققوا معنى للتضامن البشرى »[٥٧] .

---

(٥٧) Germain Brée and Margaret Guiton, The French Novel A Harbinger Book/Harcout, Brace & World Inc., New York and Burligame, 1862, p. 223, 224.

ولكن هذا التأثر العبثى ليس إلا مجرد أصداء ، وتتمثل فى موقف الراوى وحيرته وزملائه من فشلهم فى إنقاذ الضابط الشاب ، رغم كل الجهود المضنية التى بذلوها . يقول الراوى : « وجال بخاطرى أن أعانق زميلى وأضم ما فى صدرى إلى ما فى صدره ، وأخفى ما أحس به من خجل إزاء فشلنا أمام الموت ، أخفيه فيما يحس به من خجل »[٥٨] فالخجل بسبب العجز أمام الموت هو موقف عبثى ، إلا أن هذا الموقف هنا لا يمثل صلب التجربة التى قصدها أن تكون تجربة دعائية بعد قيام الثورة . ومن ثم فهى تجربة غير ذات قيمة فنية كبيرة لأنها تكاد أن تكون تصويرا حرفيا لمحاولة إنقاذ أحد المصابين يرويها طبيب ملم بكل هذه التفاصيل التى يسردها إلماما جيدا . وقد كان لمهنة الكاتب أثرها على اهتمامه بكثير من الموضوعات المتصلة بالطب وبالجراحة بوجه خاص .

أما فى « العملية الكبرى » مجموعة الذاهة ١٩٦٩ ، فالأمر جد مختلف . فموقف الراوى هنا موقف عبثى ، يتضح من قوله مصورا موقف الطبيب الذى كان يراقب المرأة المحتضرة : « .... وزحف استخفافه ليشمل ذلك الشىء السخيف تماما ، المضحك جدا ، الموت ، الذى ربما يبدو مأساويا رهيبا حين لسمعه كخبر ابن لحظته وتدرك فى ومضة أن فلانا الحى قد مات وانتهى ، أما حين يصبح الموت حدثا يدور أمامك ، ويمثله ، وتنتظر أن ينتهى فلا تبدو له نهاية ، حين يصبح لحظة تتكرر ودائمة التكرر تذهب رهبته تماما وتصبح شيئاً كالحياة التى لا معنى لها وأقصى ماتشعر به حينذاك أن تحس بالملل »[٥٩] .

وهذه الحيرة أمام الموت ، وانعدام أو خلو الحياة من المعنى ، من أركان فلسفه العبث كما ذكرنا . ولكن هذه المواقف فى قصص المؤلف ، ماهى إلا

---

(٥٨) أرخص الليالى دار العودة بيروت . د . ت . ص ٧٧ .
(٥٩) يوسف ادريس . الذاهة ، روايات الهلال ، العدد ٢٤٨ سنة ١٩٦٩ ص ١٦٦ .

أصداء لاترقى إلى الفلسفة المتكاملة، فى عمل يريد له المؤلف أن يصور معاناة الفقير، الذى أصبح على يد أستاذ الجراحة كفأر من فئران التجارب ، لاتراعى آدميته ، ولا كرامته كبشر . ومع هذا أيضاً فالقصة مبنية على عدم منطقية الحياة ، ولا منطقية السلوك البشرى . فقد كان المنطق يهيب بالطبيب وللممرضة أن يحترما الموت ، وقد كان المنطق يفترض أن الطبيب الجاد ، والممرضة الجادة ، التى سبق أن لقنت أحد الأطباء درسا قاسيا ، لأنه لمسها ، ينبغى أن يلزما جانب الوقار والحشمة ، ولكن عدم المنطق ، أو انعدامه ، يجعلهما يتجرد ان ببساطة من ملابسهما ويمارسان الجنس على مقربة من المرأة المحتضرة ، ودون أن يؤثر ذلك على استمتاعهما . وفى قصة « اللعبة » يصور الكاتب عبثية الحياة ، فكل مافيها لا يعد وبريقا كاذبا كبريق الطلقة التى يحملها الرجل ليخدع بها الرواد . وصراع الإنسان فى الحياة ليس إلا صراعا لاطائل تحته[٦٠] .

هل الأورطى أيضاً قصة عبثية ؟ هل تربطها صلة بقصة « اللعبة » ؟ فى اللعبة لم يستطع البطل أن يطلق الطلقة ذات البريق، رغم مابذله من مال وجهد ، وانتهى كما بدأ . وفى الأورطى ، وجد البطل « عبده» الذى كان يبحث عنه، بعدأن سرق نقوده ، ولكنه عندما فتشه لم يجد معه شيئا بل اكتشف أن يعيش بلا جوف ، مقطوع الأورطى . يبدو لى أن هناك صلة بينهما ، وتتمثل هذه الصلة فى تصوير بؤس الإنسان وضياعه فى المجتمع الحديث ، وفى عبثية الحياة ،وأن كانت فكرة العبث غير مجسدة جيداً فى الأورطى .

ويتضح العبث فى قصة « هى » التى يفاجأ بطلها بعد طول سعى وكفاح وانتظار وجوع وعرى ، وتعرض للحر والبرد والحرمان ، أنه كان يجرى خلف سراب ، وأنه بالإضافة إلى ذلك محكوم عليه بالقذارة غير أن هذه القصة ترتبط بكافكا ، وواقعة الكابوسى أكثر من إرتباطها بالعبث .

---

(٦٠) يوسف ادريس ـ لغة الآى آى . دار العودة . بيروت ص ١٠١ ـ ١٠٩ .

كما نجد أثر الاتجاه الوجودى لدى المؤلف متمثلا فى الاغتراب الذى يشعر به الدكتور الحديدى فى « لغة الآى آى » ، فبطلها الذى حقق أمله وحلمه بالوصول إلى أرقى مراكز الدولة يشعر بأنه غريب عما حوله ، بل يشعر أنه ميت بين أموات : « ظننت أنكم تسيرون فى الطريق العادى ، طريق الندامة .. وأن الطريق الأسرع ، هو طريق السلامة ، هو الطريق والنتيجة أنى مت من زمن وظللتم أنتم أحياء . أنا جثة أقنع نفسى أننى أنا الذى أزور عن الناس ، فى حين أنهم هم الذين يزورون عنى ، وما حاجتهم إلى جثة ، حتى زوجتى وابنى أحس أنهما لا يطيقان رائحتى .. أنا أريد العودة يافهمى، أريد البداية من جديد»(٦١).

هذه هى أهم ملامح تطور الكاتب ولن تتضح هذه الملامح إلا من خلال الدراسة الفنية لقصصه « كالحبكة ، ورسم الشخصية ، والرمز وغيرها . وهو ما سنفعله فى الفصول التالية .

ومن الملاحظ أن المؤلف يميل إلى نوع من الفكاهة الراقية حتى فى أكثر المواقف مأسوية ، وهى سمة ثابتة لديه فى تأليف الرواية والقصة القصيرة . كما أنه استفاد من دراسته الطبية فى تناول كثير من الموضوعات والتجارب المتعلقة بخبرته تلك. وقد أشبه فى هاتين السمتين الكاتب الروسى أنطون تشيكوف.

---

(٦١) المصدر السابق ، ص ٩٨ .

الفصل الأول

الحبكة واللغة

الحبكة عند يوسف إدريس

يبدأ يوسف أدريس كثيراً من قصصه القصيرة من ذروة الحدث . وتطول القصة عادة عندما يستخدم هذا التكنيك فى بناء حبكته . ويلجأ كاتب القصة القصيرة أو الرواية عادة لاستخدام هذا التكنيك ، إذا أراد « ... أن يضع تأكيد أقل على مجرد الأحداث ، وتأكيداً أكثر على قيمة الأحداث ، فعليه أن يقلب فقط ترتيب البداية والنهاية ، وذلك بكشف نتيجة القصة فى البداية ، وهذا النظام المقلوب يجبر القارىء على نقل إهتمامه مما يحدث إلى لماذا حدث ، وكيف حدث »[1] .

ويكون تركيز القارىء — كما نرى فى النص — على الأسباب التى تقع بسببها الأحداث ، وعلى الكيفية التى وقعت بها ، فليس ما يربطه بالقصة هو انتظاره لما يحدث بعد كما يقول فورستر ، ومن ثم يكشف المؤلف سر القصة أو لغزها أو مغزاها فى وقت مبكر ، أو منذ البداية ، حتى يركز القارىء على الدوافع والأسباب والكيفية .

وتعد قصة « قاع المدينة »[2] ١٩٥٨ من القصص التى تقوم على ذلك البناء أى البداية من الذروة ، التى تتمثل فى ضياع ساعة القاضى ، واكتشافه ذلك وهو فى قاعة المحكمة[3] .

---

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

(٢) مجموعة قاع المدينة ، مرجع سبق ذكره ، صدرت ١٩٥٨ .

(٣) قاع المدينة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، مصدر سبق ذكره ص ٢١٦ .

ويبدأ القاضى — بطل القصة — بحثه عن الساعة ، وتكون الفرصة مواتية لتقديمه ، وهو تقديم يتناول ماضيه وحاضره[٤] . وفى القسم الثانى من القصة يشير إشارة مختصرة إلى « شهرت » « لابد أنها » شهرت ثم يقدم لنا شخصية أخرى هى « شرف » الممثل ، والمستشار الخاص للقاضى الذى يستدعيه على عجل ليخبره بأن « شهرت » سرقت ساعته .

ثم يمضى المؤلف إلى الحديث عنها ، وعن علاقة القاضى بها ، وهى علاقة تبدأ بالجنس وتنتهى بالملل من جانبه ، ومحاولته التخلص منها. غير عابئ بثارها الخاصة . وفى نفس الوقت الذى تكون هى فيه قد بلغت قمة الانحدار والعوز وقررت الاحتراف يكون عزم القاضى قد استقر على طردها .

وقد كان الجزء الخاص بسرقة الساعة ، وبالحديث عن «شهرت» من رواية الأستاذ عبد الله القاضى : يقول المؤلف « انتهى الأستاذ عبد الله من سرده وهو يخبط كفا على كف ، كانت المسألة فى غاية الوضوح .شهرت أخذت الساعة لتبيعها وتدفع ثمن البلوزة بعد مارفض إقراضها ، وبعد ما أحست أنه ينوى طردها ، وكانت المسألة من كثرة وضوحها تدعو إلى الغيظ . لماذا الساعة بالذات ؟ ولماذا اليوم بالذات »[٥] .

ثم يعود الكاتب من جديد إلى النقطة التى بدأ منها حدث القصة مصورا مدى الغيظ الذى أصاب القاضى من جراء سرقة الساعة ، حيث يقرر مباغتها فى منزلها مستعينا بشرف والحاجب فرغلى .

وتبدأ الرحلة من منزل القاضى إلى منزل شهرت ، وهى رحلة ذات هدف فنى وعقائدى إذ تستخدم للكشف عن بؤس الأحياء الشعبية وساكنيها ، فى مقابلة

---

(٤) المرجع السابق ص ٢١٩ — ٢٢٧ .
(٥) المصدر نفسه ص ٢٦٤ .

ماكرة بين تلك الأحياء الراقية ، وبين الأحياء الفقيرة . ويسترد القاضى ساعته ويعود ، ولكنه يعود مثقل الضمير ، يئن تحت وطأة الشعور بالإثم ، ومن ثم يأخذ فى تنسم أخبار المرأة وعندما يراها تقف على إحدى محطات الأوتوبيس ، وقد ارتدت بلوزتها الجديدة ، لايستطيع التخلص من مشاعره تلك .

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

وقد كتب المؤلف فى هذا الشكل عددا غير قليل من القصص الجيدة ولكننا نجد فى بعض تلك القصص مايشبه السر أو اللغز الذى يحرص المؤلف على إخفائه، ولايقدمه مرة واحدة ، ولكن بالتدريج، حتى يستطيع أن يشد قارئه ، ثم يلقى إليه به فى النهاية. ففى «قاع المدينة» نعلم أن ساعة القاضى قد فقدت، ونظل نتابع الأحداث حتى يعثر عليها ، ويعود بها . ولكن المؤلف كعادته دائما لايتوقف عند هذه النهاية ، وإنما يمضى وبسرعة إلى تصوير أثر مشاهدة القاضى لمسكن المرأة وبؤسها على نفسه . وهو بؤس يؤرقه ، ويسبب له الصداع .

وللشخصيات الثانوية وظيفة محددة فى تلك القصة ، فهى تساعد على إضاءة جوانب الشخصية الرئيسية ، وهو القاضى . «فشرف» الممثل له دور مهم فى حياة القاضى ، كما يوضح سمة هامة من سمات شخصيته وهى التردد ، أو عدم القطع فى الأمور بنفسه ، كما يلعب فرغلى دورا هاما فى الكشف عن مدى اعتماد القاضى عليه لدرجة أنه يسأله عن ساعته الضائعة والتى لايدخل بحثه عنها ضمن واجبات وظيفته كما أنهما — شرف والحاجب — يدفعان الأحداث إلى الأمام .

ويستخدم المؤلف كل الوسائل لتعقيد الأحداث ، ولتصوير العلاقة بين القاضى وشهرت ، مصورا تطور تلك العلاقة ، حتى تنتهى بالسرقة ، وباحتراف المرأة للدعارة . ويكون سلوكها الأخير طبيعيا ، وناجما عن

الأحداث السابقة ، فقد هيأها القاضي ، كما هيأتها ظروفها الأسرية البائسة إلى الاحتراف

ولايقطع الكاتب بأن « شهرت » هي سارقة الساعة، حتى يعثر عليهاالقاضي عندها ، مما يجعل لغز القصة ، وهو من سرق الساعة تتأخر معرفته إمعانا في التشويق .

وإذاكان المؤلف في « قاع المدينة » قد دخل إلى حدث قصته مباشرة دون مقدمات ، ودون تمهيد ، فإننا في قصة « حادثة شرف» نجد مقدمة تمهيدية يقول فيها المؤلف : « أعتقد أنهم لايزالون يسمون الخب هناك « العيب » . ولابدأنهم لايزالون أيضاً يتحرجون عن ذكره علانية ، ويتغامزون به ، وإنما تلمحه في النظرات التائهة الحيرى ، وفي وجنات البنات حين تحمر وتخضر وتنسدل عليها الأجفان .

والعزبة كأي عزبة ، لم تكن كبيرة : بضع عشرات من البيوت المبنية بحيث تكون ظهورها إلى الخارج وأبواب الدور تفتح كلها على حوش داخلي واسع ، حيث الساحة الصغيرة التي يقيمون فيها الأفراح ، ويعلقون العجول المريضة إذا ذبحت لتباع بالأقة وبالكوم . والأحداث في العزبة قليلةومعروفة ، النهاريبدأ قبل مشرق الشمس وينتهي بعد مغيبها ،والمكان المفضل هوعتبة البوابةالكبيرة حيث الهواء البحري وحيث يستحب النوم ساعة القيلولة ولعب (السيجة) . الأحداث قليلة ومعروفة ، بل تكاد تعرفها حتى قبل أن تقع »[٦] .

ويدخل المؤلف بعد هذه المقدمة إلى ذروة الحدث ، وهو استغاثة فاطمة ، لأن « غريب » باغتها بخروجه من حقل الذرة ،فظنته يقصد بها شرا[٧] .

ثم يعود بعد تقديم بعض الشخصيات الهامة بالقصة ، إلى نفس النقطة من

---

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

(٧) المصدر السابق ص ٩٦ .

الحدث مرة أخرى ، بعد أن كان قد تركها بقصد تقديم معلومات تمهيدية أو متصلة بالعرض . ثم يعود مرة ثالثة إلى تلك الواقعة (استغاثة فاطمة) بعد أن كان قد تركها لكى يقدم « غريب » وأباه ، وهذا التقديم يمثل معلومات تمهيدية تمكن القارىء من تصور مايجرى والاقتناع به .

ثم يستكمل المؤلف ما أشار إليه ثلاث مرات من قبل ، وهو استغاثة فاطمة ومانجم عن هذه الاستغاثة من أحداث[٨] ثم يترك الأحداث ليقدم معلومات تمهيدية ، بعد أن ترك موكب فاطمة فى طريقه إلى بيت الناظر لترى امرأته ما إذا كانت الفتاة عذراء أم لا ، ثم يعود للحديث عن أحداث تتعلق بفاطمة ، ومهاجمة « غريب » لها ، ولكنه يترك الأحداث من جديد ليقدم « أم جورج » ، ثم يواصل تقديم الحدث الرئيسى إلى أن تثبت براءة فاطمة .

ثم يترك المؤلف أحداثه ليصور أثر الحادث على نفسية فاطمة وبالذات أثر الطريقة العجيبة التى نفذت بها عملية التأكد من عذريتها . فيقول « . . . اكتسبت شيئا جديداً لم يكن لها ، أو أنها لابد فقدت شيئا أصيلا كان لها ، الشىء الذى كان يلون وقفتها ومشيتها وضحكتها ، الشىء الذى يجعلها تبدو ملكا للجميع تحب الجميع ويحبها الجميع ، الشىء الذى يكسبها شفافية ونقاء ، والذى كان يجعلك تحس إذا أبتسمت أنها حقيقة تبتسم ، وإذا غضبت أنها حقيقة غاضبة ، كانت قد فقدت براءتها ، وأصبحت تستطيع أن تنظر دون أن تنظر ، وتضحك دون أن تريد ، وتريد الشىء ، وتخفى رغبتها فيه »[٩] .

وتنتهى القصة بتحول فاطمه إلى ساقطة ، بعد أن فقدت براءتها . ولاتختلف « العسكرى الأسود » من حيث بناء حبكتها من حيث النوع عن القصتين السابقتين إذ نعرف بعد مقدمة غامضة بطلها « شوقى » المسجون السياسى ، والمصاب بضرب من السلوك الغريب على من فى مثل سنه ومركزه . والذى لايعرف له الراوى سببا . وينتوى الكشف عن هذا السر كتابة لعله يستطيع التوصل إليه .

---

(٨) يوسف ادريس ، حادثة شرف ، مرجع سبق ذكره ص ١٠٦ ، ١٠٧ .
(٩) المصدر نفسه ص ١٢٣ .

وتبدأ القصة من الذروة ، أو من قبيل النهاية ، أى من اللحظة التى أصيب فيها « العسكرى الأسود » بالسعار . ثم يقدم لنا الراوى الدكتور شوقى ، وعبد الله التومرجى ، وجو المكان الذى يعمل به الاثنان معا . ولكننا نظل نجهل حقيقة « المسعور » . فى الوقت الذى يقوم فيه الراوى من آن لآخر بتقديم شخصياته ، والتركيز على ماضى « شوقى » وحاضره باعتباره بطل القصة .

ويتحدث الراوى عن جيله ، وما يحيط به من ظروف سياسية سيئة ، ويشير دون ذكر للأسماء إلى محمود فهمى النقراشى الذى اغتيل ثم جاء بعده إبراهيم عبد الهادى . وما أعقب ذلك من حملة اعتقالات .

وقد أدرك الكاتب أن حبكة قصته ستكون ساذجة لو أنه جعل بطل القصة يشفى من عقدته النفسية بمجرد معرفته لسببها ، ومن ثم عقد هذه الحبكة : ويرجع ذلك إلى تصوره الخاص للإنسان ، فهو فى تصوره ، ليس كائنا بسيط التركيب كما يتصور ذلك علماء النفس ومن ثم يقول مصورا الحبكة التى رفضها ، أو بعبارة أدق رفض الاكتفاء بها وحدها : « فالحكاية حينئذ تبدو ساذجة كحكايات الأفلام وتمثيليات الإذاعة ، إنسان يدخل سجنا بشخصية ويخرج بشخصية أخرى مختلفة ، ويظل سر هذا التغير يؤرق صديقا له إلى أن يبدأ شىء يحدث وتنفك العقدة ، ويتكلم البطل ويفسر اللغز وتنتهى المشكلة »[١٠] .

ومن ثم يجعل المؤلف عودة بطله إلى حالته الأولى عندما كان طالبا بالجامعة ، وقبل أن يسجن ، عودة قصيرة ، لا يلبث أن يفقدها ، فهى تشبه صحوة الموت لا تعقبها حياة . فقد ماتت شخصيته القديمة الواعدة ، المليئة بالثقة ، وحلت محلها شخصية أخرى غريبة ، دمرها التعذيب والإرهاب .

وكما قلت ، لجأ المؤلف إلى ذلك تخلصا من النهايات المفتعلة أو السعيدة أو الساذجة ، واعتقادا منه أن الإنسان أكثر تعقيدا مما يظن ، وهكذا حاول تجسيد

---

(١٠) العسكرى الاسود ، دار المعرفة ، القاهرة ، الطبعة ١ ، ١٩٦٢ ص ٢٨ .

تلك المأساة بقصد التنبيه إلى خطورة الإرهاب على المواطن . فقد كانت السجون تعج بالمعتقلين السياسيين ،ومن ثم لم تنشر المجموعة القصصية التى كانت تضم القصة التى تتحدث عنها إلا بتدخل من السيد / صلاح سالم عضو مجلس قيادة ثورة ٢٣ يوليو وعلى مسئوليته الشخصية(١١) . ومن ثم يلاحظ القارىء أن المؤلف أطال فى تصوير ما اعترى شوقى من تغير إلى الأسوأ ، وقد قطع خط الأحداث بسبب ذلك ليقدم صورة شوقى التى شوهها السجن والإرهاب ، وهو تقديم يتم للمرة الثانية ويستغرق ست صفحات ، يبرز فيها المؤلف كل السوءات التى علقت به . ويؤكد الراوى عمق التغير الذى حدث له بقوله : « .. ليت الإنسان كان كمسائل الحساب أو تمارين الهندسة يخضع لقانون واحد أو تفسره بضع نظريات .. ليته لم يكن ذلك الكائن الذى لا تزيد معرفتنا به إلا تصعيبا لمهمة فهمه ، وأى حقيقة نكشفها عنه ويخيل إلينا أننا بها وصلنا إلى سره ، لا نفعل أكثر من أن نضيء الطريق إلى مناطق كنا نجهلها ،مناطق فى حاجة إلى اكتشافات أخرى لا يفعل اكتشافها إلا أن يزيد من حاجتنا لكشف حقائق أكثر .. التغير الذى حدث لشوقى لم يكن من ذلك النوع الذى يرجع لسبب معين أو وراءه سر ، ولم يكن سكوت شوقى وعزوفه عن الحديث فى السياسة أو مزاولتها مثلا بسبب عقدة نفسية تكونت له أو خوف، كان ما حدث لشوقى شيئاً يشبه خروج الفراشة من دودة الشرنقة ، أو تحول الخشب بفعل النار إلى رماد(١٢) .

وكأن المؤلف ينفى عن قصته أنها تقوم على عقدة نفسية ، كما يعارض موقف علماء النفس بوجه عام فى فهم الإنسان ،وهو يقرر ذلك فى «العيب» عندما يجعل الزمن كفيلا بمحو أثر تجارب « سناء » السيئة أو تجارب أى إنسان آخر .

ويربط المؤلف قارئه بالأحداث ، ببراعة ، وذلك بأن يربط بين اكتشاف الراوى لسر انطواء الطبيب ، وبين ما قالته امرأة العسكرى الأسود التى لم تكن قد

---

(١١) قال ذلك يوسف ادريس فى برنامج أتوجراف • بالتليفزيون المصرى ١٩٧٧ •

(١٢) يوسف ادريس • العسكرى الاسود ، مرجع سبق ذكره ص ٢٨ ، ٢٩ •

رأيناها ، ولا رأيناه حتى تلك اللحظة ، وقد كانت معلوماتنا عنه إشارات غامضة . ويصف ما تقوله زوجة العسكرى بأنه هام فى الكشف عن لغز شوقى[١٣] .

وبوصول ركب الراوى والطبيب شوقى والتومرجى إلى بيت العسكرى الأسود تبدأ الزوجة فى الحديث عن زوجها ، ولكن المؤلف ، يجعل راوية يحل محلها ، لأنها كانت فى نظره لا تصلح ثقافياً وفكرياً لهذه المهمة ثم يعقب بقوله « كانت نور لاتزال جالسة القرفصاء ، قريبا من الكنبة ، وصوتها الصعيدى الناعم المحشرج يخرج على دفعات متقطعة يحكى ويكاد يهز المكان بحرقته وصدق نبراته ، وشوقى قد أرغمه تتبعه الهموم على الجلوس على طرف الكنبة . .»[١٤] .

ويصل الحدث إلى نهايته الطبيعية ، والمفاجئة فى نفس الوقت بموت العسكرى الذى ينتهى بقضم ذراعه ، والذى يصوره المؤلف تصويراً بارعاً يثير فى النفس الرهبة والاشمئزاز .

وبذلك يغادر الجميع منزل « العسكرى » . ولكن المؤلف لا يتوقف عند هذا الحد ، وإنما ينهى القصة بقول أم على الحسادة : « . . سمعت المرأة تمصمص بشفتيها وتهمس للواقفة بجوارها : لحم الناس يا بنتى . . اللى يدوقه ما يسلاه . . يفضل يعض إلشا الله ميلقاش إلا لحمه . . ألطف يا رب بعبيدك . . سمعتها ورنت فى أذنى رنين الكلام الفارغ الذى نسمعه من خالاتنا العجائز لنسخر منه . ولكن لا أعرف لماذا لا تزال تلح على[١٥] .

وهكذا نلاحظ أن الكاتب قدم لنا منذ البداية إشارة غامضة لشخص مصاب بالسعار ثم أخذ يترك هذه النقطة ، ليعود إليها ، حيث يعرض بالتدريج لوقائع القصة ، مقدما مع ذلك معلومات عن الشخصيات الرئيسية والثانوية ، وهى

---

(١٣) المصدر نفسه ص ٣٤ .
(١٤) المصدر نفسه ص ٥٥ .
(١٥) المصدر نفسه ص ٦٩ .

معلومات لا تقدم دفعة واحدة إلا فى حالتى عبد الله التومرجى ، و « نور » زوجة العسكرى ، أما شوقى والعسكرى ، فقد منحهما المؤلف قدراً متكافئاً من الاهتمام تقريباً . وعندما يتعمق القارىء وسم هاتين الشخصيتين يدرك أن كلتيهما قد أصيبت بتخريب من الداخل . فقد أصيب العسكرى بما يشبه تأنيب الضمير فأدمن المخدر ولما سقطت الوزارة التى كان يعمل لحسابها ، ساءت علاقته بمعارفه وأصدقائه ، وانهار مجده دفعة واحدة . فأصيب بالسعار . كما أن شوقى لم يعد سيرته الأولى ، بعد خروجه من السجن . ولعلنا نلاحظ أن العسكرى كان عقيما ، وكأن المؤلف يضن عليه بالذرية انتقاما منه ، بطريقة قد تكون غير واعية . كما لا يخلو مظهر شوقى الجسمى من غرابة وخاصة بعد أن خرج من السجن[١٦] .

ولما كانت القصة تروى بضمير المتكلم فإننا نلاحظ على شخصياتها الملاحظات التالية : أولا : أنها تعتمد على شخصية الراوى ، وشخص آخر تسلط عليه الأضواء فى سبيل الكشف عن شخص ثالث . أو بعبارة أخرى يستخدم الراوى العسكرى الأسود كأداة فنية للكشف عما اعترى الطبيب من تغير . فالعسكرى حيلة فنية . ويقوم بنفس الوظيفة أيضا ، التومرجى ، الذى يؤدى وظيفة هامة للبناء القصصى . يرشد إلى مسكن العسكرى وينصح الطبيب بعدم الذهاب لتوقيع الكشف الطبى عليه . وينشر معلومات عن العسكرى تكشف عن شخصيته وعن شخصية شوقى فى آن واحد . وبخاصة ماذكره من أن العسكرى ظل يضرب سجينا سياسيا من الصباح حتى المساء . وقد كان عبد الله صاحب دور ملحوظ فى التعامل مع زوجة العسكرى . وهكذا .

وتؤدى زوجة العسكرى دورا شبيها بالدور الذى يقوم به عبد الله فى الكشف عن ماضى العسكرى باعتبارها زوجته ، ولأن ماضيه مجهول للراوى ولباقى شخصيات القصة . وتؤدى أم على الخادمة التى كانت « نور » تخشاها على زوجها

---

(١٦) المصدر نفسه ص ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .

وظيفة هامة فى ختام القصة . بل أن الدجاجة والطشت المقلوب يؤديان دورا هاما فى الكشف عن استغراق الشخصيات — الطبيبان والتومرجى — فى الحديث أو انزعاجهم أو على أقل تقدير بيان ما بالمكان من مظاهر الفقر .

ومن القصص التى تستخدم الأسلوب البنائى نفسه قصة « صاحب مصر » التى تبدأ بمقدمة مثيرة للفضول[١٧] .

وتبدأ قصة « لأن القيامة لا تقوم » فى لحظة هامة جداً بالنسبة للبطل ، وهى لقاء الأم والعشيق ليلا فوق السرير الذى ينام تحته البطل وأخوته. ويتطور الحدث بتتبع وعى الطفل وتذكره للمرة الأولى التى بدأ يعى فيها ما يجرى فوق رأسه ، ثم تذكره للمرة الأولى التى بد يدرك فيها بوضوح الدوافع التى تدفع أمه لسلوكها الغريب المريب فى منتصف الليل .

وتبدأ « لغة الآى آى » من منتصفها تقريبا أو بعبارة أدق من قبيل النهاية أو من ذروة الحدث ، ثم تعود إلى بداية من جديد ، التى تمثل بداية القصة . وتتبع قصة « النداهة » نفس الأسلوب أيضاً[١٨] . وتبدأ « دستوريا سدة » من نقطة حاسمة ، ليعود الكاتب لتتبع الأحداث حتى يصل إلى النقطة نفسها ، ثم يستكمل بعد ذلك باقى أحداثها ، حتى يصل إلى النهاية[١٩] .

كما تبد قصة « بيت من لحم » من قبيل النهاية ، أى فى الوقت الذى اتفقت فيه الأم وبناتها اتفاقا صامتا على معاشرة الأعمى جنسيا . وتبدأ بفقرة غامضة مثيرة للفضول وهى : « الخاتم بجوار المصباح . الصمت يحل فتعمى الآذان . وفى الصمت يتسلل الأصبع يضع الخاتم . فى صمت أيضاً يطفأ المصباح ، والظلام

---

(١٧) يوسف ادريس ، لغة الآى آى ، المؤلفات الكاملة ، عالم الكتب ، ١٩٧٢ ص ٣٤٢ ، ٣٤٣ .

(١٨) انظر حديثنا التفصيلى عن هذه القصة فى الفصل الخاص بالقصة الرمزية

(١٩) يوسف ادريس ، النداهة ، روايات الهلال ، مصدر سبق ذكره ص ١٢٥ .

يعم وفى الظلام ، أيضاً تعمى العيون ، الأرملة وبناتها الثلاث . والبيت حجرة والبداية صمت »[٢٠] وتتكرر الفقرة السابقة قبيل نهاية القصة[٢١] .

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

والقسم الذى يلى تلك البداية الغامضة ، تمهيدى ، ولا يبدأ الحدث إلا بعد انقطاع المقرىء الكفيف عن التردد على منزل الأسرة لقراءة القرآن ثم الاتفاق معه على معاودة القراءة ، وما يتلو ذلك من تفكير الأم فى أن تزوجه إحدى بناتها ، ولكنهن يرفضن ، ويقترحن على الأم أن تتزوجه . وبزواج الأم منه تغمر الأسرة سعادة واضحة . فالأم تبدو عليها سيماء السعادة ، وتظهر على محياها أمارات البهجة والحيوية . فى حين يأخذ الكفيف فى الغناء ، وتغرق الأم فى الضحك . ويكثر الفتيات من الحديث .

ويبدأ الحدث بعد ذلك ، بزواج الأم من الكفيف ، ويمثل هذا الزواج مناسبة هامة ، أو يمثل نواة الأحداث الأولى ، وترتبط تلك النواة بما يتلوها من أحداث . إذ يلاحظ الفتيات سعادة الأم بالزواج ، وعدم تحرزها فى معاشرة زوجها ، حتى أصبح لقاؤهما الجسدى الذى كان يتم فى غياب الفتيات ، يتم فى حضورهن ، وهنا نصل إلى النواة الثانية وهى اكتشاف الأم أن ابنتها الوسطى قد ضاجعت الأعمى فى غفلة منها ومن أخواتها ومن الكفيف نفسه . وهو اكتشاف يتم بالصدفة ، وتصل إليه الأم عندما قال لها الكفيف سائلا إياها : وفجأة سألها عما كان بها ساعة الظهر ، ولماذا هى منطلقة تتكلم الآن ومعتصمة بالصمت

---

(٢٠) يوسف ادريس ، بيت من لحم ، مصدر سبق ذكره ص ٥ .
(٢١) المصدر نفسه ص ١٢ .

التام ساعتها ، ولماذا تضع الخاتم العزيز عليه الآن إذ هو كل ماكلفه الزواج من دبلة ومهر وشبكة وهدايا ولماذ لم تكن تضعه ساعتها[٢٢] .

وتصمت الأم منذ تلك اللحظة ، وتبارك ما يفعله بناتها ، إلى الحد الذى تستأذن فيه للكبرى أمها فى أن تلبس خاتمها ، لتتمكن من معاشرة زوج أمها ، فتأذن لها . ومن الملاحظ أن البنتين كليتهما تصمتان بعد وقوعهما فى الخطيئة . وهكذا يصبح الصمت رمزا على ذلك السقوط . وتضطر الأم آخر الأمر إلى وضع خاتمها بجوار المصباح ، لتتمكن الصغرى من معاشرة الرجل . وتصمت البنات وأمهن ، وهو صمت جماعى ، يشير إلى أنهن قد اشتركن فى ارتكاب الخطأ وهو السماح بمعاشرة الأعمى معاشرة غير مشروعة : وتتحول تلك العلاقة إلى علاقة منتظمة تعرف فيها كل واحدة منهن الموعد الذى تعاشره فيه .

ويحاول المؤلف أن يجعل صمت الأم ، وتغاضيها عن سقوط بناتها ، مبررا ، فقد أدركت مدى ما تتسم به من أنانية ، لانها نسيت فى غمرة نشوتها مع زوجها بناتها . ويصور إدراكها المباغت لما يرزحن تحته من حرمان بقوله : « غرقت فى حلالها الثانى ، ونسيت حلالها الأول ، بناتها ، والصبر أصبح علقما ، حتى سراب العرسان لم يعد يظهر ، فجأة ملسوعة ها هى كمن استيقظ مرعوبا على نداء خفى : البنات جائعات الطعام حرام صحيح ولكن الجوع أحرم . أبدا ليس مثل الجوع حرام . أنها تعرفه عرقها ويبس روحها ومس عظامها ، وتعرفه ، وشبعت ماشبعت مستحيل أن تنسى مذاقه .

جائعات وهى التى كانت تخرج اللقمة من فمها لتطعمهن ، هى التى كان همها حتى لو جاعت أن تطعمهن ، هى الام ، أنسيت ؟ !

---

(٢٢) المصدر نفسه ص ١٠ .

وألح مهما ألح ، تحولت الغصة إلى صمت ، الأم صمتت ، ومن لحظتها لم يغادرها الصمت[٢٣] .

ويشارك الأعمى فى دفع حدث القصة إلى الأمام ، فقد لفت الأم، دون وعى منه ، إلى سقوط ابنتها الوسطى . ومع أنه يرتاب فى طبيعة مايجرى حوله لايتكلم ، فقد استمرأ اللعبة ، وبخاصة بعد أن أكتشف سرها . وعذره فى ذلك أنه أعمى ، ولاسبيل لديه إلى معرفة اليقين . وينهى المؤلف القصة بتساؤل يثير الشك فى موقفه .

وقد أفترض المؤلف ، صمت النساء الأربع ، وصمت الأعمى نفسه وهو صمت أن أمكن أن يتحقق فى حالة واحدة أو أثنتين ، فليس بمعقول أن يتحقق فى كل الأحوال . وكان بإمكانه أن يتوقف عند علاقة فتاة واحدة بالأعمى، بدلا من ذلك الاجماع الغريب الذى مهد له طويلا .

ويتمثل هذا التمهيد فى تصوير قبح الفتيات ، وبيان أنهن وإن كن قد أبين الزواج من الأعمى أملا فى زوج أفضل ، فان المستقبل أثبت عدم جدوى هذا الانتظار . وهن وقد رأين مدى المتعة التى تحسها أمهن ووقفن على ما اعتراها من سعادة ، وإشراق ، يتعاقبن على معاشرة زوج أمهن . وقد كان موقف الأم طبيعيا — فى رأى المؤلف — فقد عاشت فترة طويلة من الحرمان الجنسى عجلت بشيخوختها . وقد شعرت بالحرج من معاشرة زوجها فى الليلة الأولى خجلا من بناتها . ولكنها لم تستشعر منهن حرجا أو خجلا بعد اللقاء الجنسى الأول بينها وبينه فى ظهر اليوم التالى لزواجهما فأخذت تعاشره متى شاءت فى ليل أو نهار ، وحتى فى حضور الفتيات .

وهكذا يتكون الحدث من البداية الغامضة والتى تمثل ذروته التى تتلوها

---

(٢٣) المصدر نفسه ص ١١ .

البداية الحقيقية ، التى تبدأ بوفاة أبى الفتيات ، وحضور الكفيف لقراءة القرآن ثم تطور الأمور إلى زواجه من الأم. وما أعقب ذلك من سقوط الفتاة الوسطى وسماح الأم لبناتها جميعا بمشاطرتهم المتعة غير آبهة بحلال أو حرام .

وتشبه قصة « أكان لابد يالى لى أن تضىء النور » القصة السابقة فى البناء وتختلف معها فى تفاصيل لاتهدم هذا التشابه . فالكاتب يبدأ من ذروة الحدث ، وهى اكتشاف المصلين أن الامام قد غادر المحراب وتركهم سجدا . ثم ينتقل من هذا المشهد إلى الحديث عن الامام « وعلاقته بأهل الحى ، و « بليلى » على وجه خاص ، حتى يصل إلى نفس اللحظة الزمنية — وهى ترك المصلين سجدا — حيث يكتشف أحد المصلين غياب الامام . ثم تتابع بعد ذلك الإمام وقد ترك المصلين سجدا ليصعد إلى « ليلى » فى غرفتها فترده ردا قاسيا .

ويحدث الكاتب تعقيدات فى هذا البناء ، فيبدأ القصة بتمهيد هدفه استمالة القارىء وتشويقه [٢٤] . ويتحدث فيه عن نكتة ، أو حادثة هى فى حقيقتها نكتة . وبعد العرض لهذه النكتة يقول الراوى: « استمر السجود اذن حتى انتصر كحقيقة على كل ما اجتاح الرؤوس من احتمالات أو مخاوف أو ضحكات .

ولأنه لانكتة هنا ، والضحك الحقيقى لم يبدأ بعد فلنتركهم هكذا . . . . ساجدين . . . كل منهم لايريد أن يكون البادىء بالمعصية لنتركهم ساجدين إذ هكذا بالضبط تركتهم أنا »[٢٥] .

وقد بدأ القسم الأول من القصة بضمير الغائب ، فى حين يبدأ القسم الثانى بضمير المتكلم ، الذى يرويه بطل القصة الشيخ عبد العال إمام مسجد الشبوكشى فى

---

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

(٢٥) المصدر نفسه ص ١٩ .

حى الباطنية . وتتردد فى هذا القسم عبارة تمثل جوهر القصة أو لغزها إن صح هذا التعبير ، وهى قول الراوى « أكان لابد يا ليلى أن تضيئى النور »[٢٦] وهى تتكرر بصورة مشابهة لتكرار الصمت فى قصة « بيت من لحم » ، فهذه العبارة هى نغمة القصة الأساسية ، ولا يتضح المغزى من تكرارها الا فى نهايتها .

والكاتب حريص كل الحرص على جذب قارئه ، ولذا يبدأ بداية غامضة أو لافتة للنظر . وهو وإن كان قد أوجز فى بداية القصة الأولى « بيت من لحم » فقد أطال فى بداية الثانية إطالة ملحوظة ، مع احتفاظه بضرب من الغموض يتبع من تكراره للعبارة التى تتضمن اسم « ليلى » دائما ، دون أن يدرك القارىء من هى « ليلى » ، وما ذلك النور الذى أضاءته ، وما سر ضيق الراوى بهذا النور .

ولا تخلو قصة « على ورق سيلوفان » من الغموض فى البدء ، وان كانت لاتقارن فى ذلك ببداية القصتين السابقتين . وتبدأ قصة « أكبر الكبائر » بداية غامضة ، كما أنها تبدأ من الذروة ، أو بعبارة أدق تبدأ من النهاية تقريبا ثم يعود الكاتب إلى البداية ، فيتحدث عن بطلها « محمد » ، والذى يتحدث عنه فى أكثر من صفحة ، ثم يعود إلى بدايته[٢٧] .

ويضع الكاتب تتمة لتلك القصة بعد أن حل الحدث ، يناقش فيها بإيجاز من سيدخل النار ، وهل هو محمد أو الشيخ صديق ، ثم يقرر أنه لاصاحبة ولا محمد سيدخلان النار ، ولكن الشيخ صديق هو الذى سيدخلها . وهى خاتمة مقحمة ، كان الأجدر به أن يتجنبها ، لأنها ليست إلا تصريحا بمغزى القصة . وتبدأ « حلاوة الروح » من النهاية تقريبا إلى أن تصل إلى نفس النقطة ، مرة أخرى ، ثم تنتهى بإنقاذ إحدى السيدات للبطل من غرق محقق .

---

(٢٦) المصدر نفسه ص ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٣١ ، ٣٥ .
(٢٧) المصدر نفسه ص ٦١ .

و لغة هذه المجموعة ، أكثر تركيزا ، وعناية باختيار الإلفاظ من غيرها من المجموعات . فاهتمام الكاتب بلغته اهتمام بالغ،وسوف نعرض لذلك بالتفصيل ولكننا نكتفى هنا بالتأكيد على أن هذا الأسلوب البنائى القائم على تتبع حادث معين ، وذلك ببدئه من ذروته ثم ترك الذروة والعودة من البداية ثم العودة إلى الذروة ، مره أخرى،ثم استكمال الحدث حتى النهاية،موجود بوفرة لدى الكاتب. وتسخر قصة «سنوبزم» من التكاتف على الخطأ والسكوت عليه ، والتستر على المخطئين ويستخدم المؤلف شخصية غريبة لاستاذ جامعى ، كما يستخدم كذلك « السيدة » التى حاول الراكب القصير العدوان الجنسى عليها ، ثم شخصية الراكب القصير نفسه . وهؤلاء يمثلون الشخصيات الهامة فى القصة ، وذلك إلى جانب شخصيات ثانوية تؤدى دورها فى تطوير الحدث . ويتدخل الاستاذ الجامعى ، مستنكرا بطريقة مهذبة للغاية ماوقع على السيدة من عدوان.وهوموقف طبيعى من مثله ، كما يكون ماوقع على السيدة من عدوان الركان شيئا طبيعيا ومقنعا أيضا. ويختار المؤلف بطله شخصية غريبة لسببين : الأول : أن سلوكها يكون منطقيا وطبيعيا فى الموقف الذى وضعها فيه : وثانيا : لانه يريد أن يقول : أن من ينصر الحق ، أو يقاوم الخطأ إنسان غريب فى هذه الأيام ، بل ومضحك . ويكون ضعيفاً أمام أنصار الباطل .

ويعالج المؤلف قصته من خلال تفاعل شخصياته فى محاولة منه للكشف عن أحد الأسرار ، وبخاصة فى هذه القصة« سنوبزم »حيث يحاول الراوى أن يكشف سر إصابة الدكتور «عويس» فى عينه،غير أن هذا الأخير يظل يحدثه عن«اللائحة» الجامعية وعن معارضيه فى تطبيقها ، أو تغيير اللائحة القديمة ، متجنبا الحديث عن هذه الإصابة فيقوم الراوى بكشف ذلك السر بنفسه ، وذلك بتقديم أحداث القصة كما وقعت دون اعتماد على أية معلومات من الدكتور « عويس » .

والفكاهة عنصر أساسى من عناصر القصة، أو من عناصر البناء فيها وتضفى

على الواقع المأسوى المر طابع الملهاة ، وهى فكاهة راقية لاتهبط إلى حد الإسفاف أبداً .

ويبدو لى أن مقصد الكاتب فى « بيت من لحم » ، و « أكان لابد ياليلى أن تضيئى النور » ، و « سنوبزم » ، مقصد رمزى يومىء به إلى الحديث عن الأوضاع القائمة ، واحتجاجا منه على سلبية الناس فى رأيه .

ومن أنماط الحبكة عند البنائيين والتى يمكن أن تطبق على ثلاث من قصصه القصيرة ، هو النمط الذى تمثله المعادلة التالية : × تريد أن ترتكب إثما ، والنتيجة الاجتماعية المترتبة على ذلك أن Y لابد أن يعاقب × ، ولكن × تعدل الموقف حتى تفلت من العقاب[٢٨] .

وتنطبق هذه الصورة أو ذلك الشكل من أشكال الحبكة على القصص التالية «أكبر الكبائر» ، و« على ورق سيلوفان » ، و« بيت من لحم ». ففى « أكبر الكبائر » نرى صابحة ، راغبة فى معاشرة محمد جنسيا ، وهذا إثم بطبيعة الحال ، وارتكابها له يعرضها لعقاب المجتمع أو الزوج ، ولذا تواعده ليلا على أن يلتقيا على سطوح منزلها ، وفى غيبة زوجها ، حتى تفلت من العقاب . ويتم ذلك الإفلات كما رأينا بتعديلها للموقف الذى تعيش فى إطاره .

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

---

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

وفى « بيت من لحم » تقرر البنت الوسطى ، أن تمارس الجنس المحرم مع زوج أمها الكفيف ، وحتى تقلت من عقاب أمها ، وحتى لا تنكشف فعلتها تعدل فى موقف الاتصال الجنسى نفسه ، فتلوذ بالصمت التام أثناء مضاجعة الأعمى لها . ولما تكتشف الأم ذلك ، تحاول أن تترك لأولادها الفرصة لممارسة الجنس مع الأعمى ، فتترك خاتمها بجوار المصباح ، لكى تضعه صاحبة الرغبة من البنات فى أصبعها حتى لا يكتشف الأعمى هذه اللعبة . ويكون تصرف الأم تعديلا آخر فى الموقف . يسمح « بالحرام » دون عقاب .

ويمكن أن يطبق على هذه القصص بناء الحبكة باعتباره بناء يقوم على بداية ونهاية ، وبينهما نقطة تحول . فبداية أكبر الكبائر تتمثل فى ذهاب محمد ليشرب من عند «صابحة» ويتطور هذا الموقف إلى تواعد بينهما على اللقاء ليلا ، ويتم هذا اللقاء بالفعل مرارا ، وتتمثل نقطة التحول فى ملل « محمد » من صابحة، وشعوره بالاثم ، والندم ، لأنه يرتكب معها الفاحشة .

ويمكن أن يطبق نمط الحبكة نفسه على قصة « على ورق سيلوفان » حيث أن بداية القصة تمثل زيارة السيدة لزوجها، ومن خلال مونولوجها الداخلى تدرك أنها تهيء نفسها لمغامرة غرامية مع أحد الشبان، فهى تقارن بين ذلك الشاب وبين زوجها ، كما تظهر الملل من حياتها الزوجية الرتيبة . ولكنها ما إن تدخل غرفة العمليات وترى زوجها وهو يجرى الجراحة الخطيرة للطفل حتى تدرك أن الشاب الذى كانت معه قبيل مجيئها إلى عيادة زوجها ما هو إلا قزم بالقياس إلى زوجها النابه العبقرى الآمر الناهى . ويعتبر هذا الموقف نقطة تحول فى موقف الزوجة من زوجها ونقطة تحول فى أحداث القصة ، ولكنها فى النهاية ما إن ترى الفرحة الطاغية التى تسيطر عليه لنجاحه فى إجراء تلك الجراحة حتى تصاب بالغيرة ، وتعود إلى مشاعرها الآثمة السابقة .

وتكون البداية فى « بيت من لحم » هى وفاة الأب ، ومجيء الأعمى للقراءة

فى البيت ، ثم ينقطع الأعمى عن الحضور فتشعر البنات بفراغ مصدره خلو البيت من الرجال ، ويقترحن استدعاءه للقراءة من جديد . وعندما يجيء « للقراءة » يقترح الفتيات على أمهن أن تتزوجه ، وتوافق الأم بعد تردد . وتأتى نقطة التحول فى الأحداث ، عندما تكتشف الام أن ابنتها الوسطى قد غافلتها ، واتصلت جنسيا بالأعمى . فهنا تحس الام إحساسا عميقا بحرمان بناتها العوانس ، فتقرر أن تتيح لهن الفرصة كاملة للاستمتاع بما حرمن منه . فتضع خاتمها بجوار المصباح حتى تضعه فى أصبعها من تريد معاشرة الأعمى ، وهى معاشرة لاتتم بلا ضابط ، فكل واحدة منهن تعرف دورها ومتى يحين موعده . وهناك اتفاق ضمنى على ذلك

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

بدايات القصص القصيرة

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

الأول : ويلتحم بالبناء التحاما شديداً ، بحيث يصبح جزء الا يتجزأ منه .

والثانى : ويخالف الأول فتبدو بداياته منفصلة عن البناء القصصى ، وربما أغرى المؤلف بها طرافتها ، أو عرضها لبعض الأفكار التقدمية ، وقد يكون دافعه إلى تقديمها ميل فنى جانبه التوفيق .

ويلاحظ من يقرأ مجموعته الأولى « أرخص ليالى » ١٩٥٤ ، أن بدايات قصصها تلتحم مع البناء القصصى التحاما قويا . نجد ذلك فى « المرجيحة » و « أبو سيد » وتبدأ كلتاهما من ذورة الحدث . فالكاتب يحسن اختيار بدايات قصصه ، ويدخل منها دخولا طبيعيا إلى عناصر العمل الأخرى ثم ينهى تلك القصص نهايات طبيعية مقبولة ومقنعة . وتعد قصة مشوار مثلا طيبا على ذلك .

ولكن مثل تلك البدايات الموفقة ، لا تمنع المؤلف من الوقوع فى بعض الهنات كأن يجانبه التوفيق ، وهو يعرض لبدايات قصص أخرى مثل بداية « ربع حوض » التى تتضمن كثيراً من الحشو الذى يتمثل فيما يورده المؤلف من حديث عن أثر أفكار الإنسان على سلوكه ، لكى يخلص إلى أن سلوك البك كان محصلة لسيطرة بعض أفكاره عليه . فالبك يريد لأول مرة فى حياته ، وبالرغم من وجود البستانى ، أن « يعزق » حوض الياسمين ، حتى يسترد صحته وحيويته ، ويتخلص من خموله . وتكون القصة كلها ثمرة لسيطرة تلك الفكر عليه . وقد كان للتصميم الذهنى الذى خضعت له القصة ، وللطرافة التى سيطرت على حدثها ، أثره فى إفساد هذه القصة ،

ولذا فهى لا تنبض بالحيوية والحرارة والصدق ، وقد يكون قد ساهم فى ذلك ، اتجاه المؤلف التقدمى ، الذى أملى عليه تصوير رفاهية الطبقة الثرية التى يمثلها البك ، والحرمان الشديد الذى يرزح تحته البستانى . ولكن حتى ذلك لم تصوره القصة كما يجب أن يصور .

وتبدأ قصة « جمهورية فرحات » بداية بارعة فالراوى يتحدث عن ذهابه إلى قسم البوليس ، لأول مرة فى حياته ، ولا يذكر لنا لماذا ذهب ، وإنما يأخذ فى تصوير الجو المحيط به فى القسم ، ثم ينتقل بصورة طبيعة — إلى فرحات بطل تلك القصة . وقد دخل المؤلف إلى الحدث دون أن يشعرك بذلك ، وبغير إطالة فى المقدمات[٢٩] . وقد تحولت حجرة الشاويش إلى ما يشبه المسرح الذى تقع على خشبته أحداث القصة ، وهى أحداث لا تمثل حدثا متماسكا ، وإنما تقدم بضعة مشاهد ، ينقلها الراوى الذى يكاد يقوم بدور النظارة[٣٠] . وقد يكون هذا هو ما دفع المؤلف إلى تحويلها إلى مسرحية .

ويتضح التزيد فى بداية القصة ، بصورة أكثر صراحة فى بداية « الوجه الآخر » التى تعد متطفلة على العمل ولا تخدم أية أغراض فنية بالقصة يقول: « كان الواحد منا إذا عثر على « نص فرنك » وهو صغير طار من الفرحة . وحين كبرنا أصبح ما يفرحنا أن نعثر عن إنسان ، أو كلمة طيبة ...! والحركة كما يقولون بركة ، وإن

---

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

(٣٠) انظر

A. P. Chekov, Short Novels and Stories, Foreign languages Publishing Hous, Mosco(p. 13 - 17.

حيث نرى تشابها فى التكنيك بين « جمهورية فرحات » وبين « الحرباء » لتشيكوف . وهو تكنيك يخلو من الحبكة القائمة على التسلسل السببى ، ويقوم على مجرد حوار قائم على التناقض المثير للضحك ، وانظر كذلك التشابه بين تكتيك تشذيكوف وادريس فى قصة « طبلية من السماء » للاخير ، و « الحرباء » للاول .

تقص شعرك كل مرة عند نفس الحلاق شيء ممل حقاً . ولم أكن استقر عند أحدهم ولم أكن أطمع أن أدخل صالونا ذات صدفة فأجد صاحبة إنسانا كالاسطى زكى. كان كل همى إذا ما دخلت عند الحلاق أن أعد نفسى لعملية التعذيب القادمة . وقص الشعر عملية تعذيب يؤديها الإنسان كالواجب الثقيل المفروض إذ ما معنى أن يجلس الواحد نصف ساعة أو أكثر ورأسه مثنية على وضع معين ، وعروق رقبته متصلبه تكاد تنقطع وكل هذا ليقصر شعره بضعة ملليمترات أو ليبدو وجهه أكثر وسامة...[٣١] .

ويتضح هذا التزيد أيضا فى بداية قصة « هـ .هى لعبة » التى لا ترتبط بحدث القصة ، بالرغم من أنها مقـــدمة طريفة ، ومضحكة عن « فن الردح فهو « كالزغاريد » فن مصرى أصيل ، وكما أن الزغاريد لا تجيدها كل النساء فكذلك الردح ، هناك متخصصات فيه يحفظن عددا لا نهاية له من الشتائم والأوصاف ، بعضها فيه تشبيهات واستعارات ، وكنايات ، وبعضها أدب خالص . ولا يكفى الحفظ .»[٣٢] .

ويتضح التزيد تماما فى بداية «أبو الهول» التى تمثل خلفية أو أرضية تقع عليها الأحداث . وتتضمن ـــ بالإضافة إلى ذلك ـــ تفاصيل كثيرة عن الطبقية فى الريف ، وهى تفاصيل مقصودة لذاتها ، ولا تربطها على كثرتها ـــ علاقة وثيقة بنسيج القصة[٣٣] . وتتضح تقدمية المؤلف من سخريته من الواعظ الذى كان يعظ فى المأتم . فقد كان الأغنياء منصرفين عنه ، فى حين كان الفقراء كلهم آذان صاغية . ومع ذلك فنهاية تلك القصة ، والتى نرى فيها « أبو الهول » يحمل الجثة ليتقاضى من طالب الطب خمسة جنيهات لا تربطها صلة قوية بتلك المقدمة الطويلة التى تتحدث عن الطبقية بصورة مستفيضة .

---

(٣١) قاع المدينة ومرجع سبق ذكره ص ٤٢ .

(٣٢) يوسف ادريس قاع المدينة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر د . ت ص ١٤٢ .

(٣٣) المصـدر السابق من ص ١٦٦ ـ ١٧٠ .

غير أن المؤلف ينجح فى ابتكار بدايات ناجحة لعدد كبير من قصص هذه المجموعة . فبالرغم من أن بداية قصة « ليلة صيف » تطول[٣٤] ،فإن هذا الطول يؤدى وظيفة فنية مقنعة ، فقدم قدم فيها المؤلف شخصياته ورسم الجو المحيط بها.

ومن البدايات الجيدة ، بداية « قصة « الناس » ، التى لا يطيل فيها المؤلف، ويدخل إلى حدثه مباشرة ، مما يؤدى إلى تماسكها[٣٥] ، وفى هذه المجموعة يبدأ من ذروة الحدث ، فى عدد من قصصها ،وهو إذ يفعل ذلك يدخل إلى الحدث مباشرة، متجنبا المقدمات التى أشرنا إلى أمثالها فيما مضى ثم يعود فيقدم معلومات تتعلق بالعرض والتمهيد ، مما يجعله يصل إلى الذروة من جديد ، ثم الحل .

وفى مجموعة « حادثة شرف » ١٩٥٩ ، يبلغ المؤلف درجة كبيرة من البراعة فى صوغ البداية وربطها بالبناء القصصى كله . ففى قصة « محطة » يبدأ بتقديم الفتى والفتاة ،بطلى القصة . والمعلومات التمهيدية التى يستخدمها للدخول إلى الحدث والذى يمثل تعارف الاثنين ، معلومات مقدرة بدقة وتؤدى وظائفها أداء طيبا ، بالرغم من أن الحدث لا يبدأ إلا بعد صفحتين من بداية القصة .

وفى القصة شخصية ثالثة ، وهى شخصية جار الراوى ، والذى يصفه بأنه « وقور ،تخرية منه. ومن خلال حركة الأشخاص داخل السيارة ومراقبة الراوى وجاره لما يجرى بين الفتى والفتاة من تعارف يشوبه التوتر والحذر ، تنتهى القصة بتمام ذلك التعارف ، وثورة الجار الوقور ، بعد أن هبط الشابان من السيارة ، معلنا احتجاجه على ما جرى بينهما . ويكون لتجاور الفتى والفتاة ، والراوى وجاره أثره على تفاعل تلك الشخصيات . ولا يحس المرء أى افتعال أو تزيد ، وإنما يحس ببراعة الفنان واقتداره على خلق الموقف وإدارة الحوار ، ومتابعة

---

(٣٤) المصدر نفسه ص ٨٠ ـ ٨٥ .
(٣٥) المصدر نفسه ص ٣٦ ـ ٣٩ .

حركة الشخصيات ، وما ينتابها من خواطر وانفعالات ، وهو يستخدم فى ذلك فكاهة راقية تعمق الرؤية وتكثفها .

وتبدأ « شيخوخة بدون جنون » بداية طيبة ، وإن كانت تخالف القصة السابقة فى أنها تبدأ من ذروة الحدث . ويستطيع المؤلف أن ينهيها نهاية طيبة كذلك . ففتش الصحة (الراوى) يتحدث عن موت « عم محمد » صبى الحانوتى ، الذى لا يكثرت لموته أحد ، ثم ينتقل إلى الحديث عن عمله كمفتش للصحة ، وما فيه من مسرات ومنغصات ، ثم ينتقل بعد هذا التمهيد إلى حديثه عن صبى الحانوتى وعلاقته به ، حتى يموت الرجل . وتكاد القصة كلها تكون محاولة لتجسيد مأساة هذا الرجل وأمثاله من البائسين[٣٦] .

ومع أن قصة شيخوخة بدون جنون تخلو من الحبكة القائمة على التسلسل السببى ، وتعتمد على الأثر الأخير الذى تحدثه لدن القارىء ، فإنها تعتبر من أجود القصص . فالمؤلف رغم جمعه بين شتات من الجزئيات فى هذه القصة يستطيع منحها وحده لا تنبع من الحدث المتسلسل ولكن من الأثر الواحد الذى يعمقه فى نهايتها بالمونولوج الداخلى القصير ، الذى يجسد حزن الراوى على البطل .

وفى بداية « طبلية من السماء » نلاحظ تزيدا فى الوصف يتحدث فيه المؤلف عن « منية النصر » ويوم الجمعة ، وتبرير الفلاحين للبطالة فيه ، وهى مقدمة لا ترتبط بحدث القصة المتمثل فى ثورة الشيخ « على » على ربه لأنه لم ينزل عليه مائدة من السماء فيقول فى هذه المقدمة : .. ولكن الظاهر أن السبب الحقيقى ليس هذا والظاهر أن ساعة النحس هذه حجة ليس إلا ، ووسيلة يستطيع بها الفلاحون أن يؤجلوا عمل الجمعة إلى السبت ، وبهذا يصبح يوم الجمعة راحة ، لكن الراحة كلمة بشعة عند الفلاحين . الراحة إهانة لخشونتهم وقدرتهم الخارقة على العمل التى لا تكل .

---

(٣٦) يوسف ادريس ، حادثة شرف ، مرجع سبق ذكره ص ٢٢ ـ ٤٥ .

الراحة لايحتاجها إلا أبناء المدن فقط ذوو اللحوم الطرية الذين يعملون فى الظل ، ومع هذا يلهثون . الراحة الاسبوعية بدعة إذن ، إلا أن يكون يوم الجمعة شؤما وفيه ساعة نحس . وحينئذ فقط من الجائز أن تؤجل الأعمـــال لتتم فى يوم السبت(٣٧) .

وفى مجموعة « لغة الآى آى » عناية ببدايات القصص ، والبداية مهمة فى القصة القصيرة ، ولكن المؤلف يسفر عن شخصيته فى قصة قصيرة واحدة من قصص المجموعة ، وهى قصة « صاحب مصر » فيقول فى بدايتها : « . . فكرت أن أجعل للرجل زوجة جميلة صغيرة لتلائم سنه الكبير . فكرت أن أجعل الجميلة بنته ، ولكن الزوجة مغرية أكثر ، والقارىء الملول لابد أن يسيل لعابه تتبعا للزوجة الصغيرة الحلوة أملا فى حدوث المتعة الكبرى بشم رائحة الخيانة أو التلظى لشوة وقلقا على نار الشك فى وجودها . فكرت فى أشياء كثيرة وتصورت ، وكأننى الكاتب المحترف ، كل الآفاق المثيرة المجهولة التى يمكننى أن أقود إليها القارىء الهاوى النهم ، كى أجد تفسيراً لحماس صميده للرجل العجوز ، وصميدة ليس اسمه ، وأنا لا أعرف اسمه ، ولكننى لابد إذا سميته أن أختار له لقبا كصميدة ، فيه حرف صاد مذكر الموسيقى جهيرها ، ليعبر عن شخصه . . ولابد أن ارتبا كا قليلا قد حدث وأن الحيرة تملكتكم عن أى الرجلين أتحدث . . الواقع كان هناك رجلان كل منهما يستحق الحديث ، ولكن الأنسب أن نتجاوز عن كليهما لنتحدث عن المشهد ، فقد كان هناك رجلان ومشهد ، والمشهد ليس بسيطا أبداً رغم خلوه التام من الفواجع والكوارث ، وكل مسببات التوتر ، ولكى نبدأ علينا أن نتصور مكانا معزولا تماما عن العالم كأن الدنيا بكل غموضها ومجهولها تنتهى عنده ، ولكننا لابد أن نعتقد أنها أبدا لا تنتهى عنده(٣٨) .

ومن الواضح أن المؤلف يريد أن يشرك القارىء معه فى بناء الحبكة وأن يقدم

---

(٣٧) المصدر السابق ص ٤٨ ــ ٤٩ .

(٣٨) يوسف ادريس ، لغة الآى آى ، دار العودة بيروت ص ١٣٧ ، وانظر أيضا ص ١٣٨ لتتضح صورة هذه البداية .

تلك الحبكة تقديما جديدا ، ومن ثم فانه يقدم الشخصيتين الرئيسيتين تقديما لا يجعل القارىء يثق فى وجودهما ، فهما من وحى خيال الراوى ، الذى يطرح على قارئة الخطة التى أراد أن يؤلف بها قصته ويشركه معه فى تصوره للعمل كله . وهذه البداية تحتفل بالقارىء ، وتحتفى بجذبه . وقد تكون إرهاصا بمقدمات مجموعة « بيت من لحم » ١٩٧١ ، التى نحس فيها الحفاوة غير المألوفة بجذب القارىء وإثارة اهتمامه كأن يربط تلك البداية بشخصية غامضة أو غريبة[٣٩] ، أو بحادثة غير مألوفة.

وتصور مقارنة بدايات مجموعة « النداهة » ببدايات مجموعة « بيت من لحم » التطور الذى لحق بصوغ بدايات القصص عند يوسف إدريس فى المجموعة الأخيرة . ففى « النداهة » يبدأ المؤلف بداية عادية لا غموض فيها . ولا تخير لديه للعبارة ولا تفكك فى الجمل ، ولا عناية خاصة بالصياغة ، مثلما نرى ذلك فى مجموعة « بيت من لحم » . فيقول : « .. حين دفع « حامد » الباب وفوجىء بالمشهد الهائل المروع .. مات ، بالضبط مات .. وجد نفسه فجأة قد سكنت فيه كل خلجة أو حركة أو فكرة ولم يعد يرى أو يسمع أو يشعر .. والدنيا من حوله هى الأخرى سكنت تماما .. وماتت وانتهى كل شىء .

كانت فتحية زوجته راقدة على أرض الغرفة والولد الصغير ملتصق برأسها العارى ينتخب مرعوبا وهو يجذب شعرها بشدة بينما هى عارية الساقين والفخذين عارية كلها أو تكاد ، وفوقها يرقد أفندى بجاكته وبلا بنطلون أو سروال وإنما مؤخرته العارية قد ذابت فى عرى فتحية .. وانتهى الأمر ..[٤٠] .

ولا يعنى قولنا أن المؤلف لا يتخير الألفاظ ، أنه لا يتخيرها حقا ، ولكن يعنى أنه لا يوغل فى ذلك الاختيار مثلما يفعل فى مجموعة بيت من لحم . وفى هذه البداية يدخل المؤلف إلى صميم الحدث مباشرة ودون مقدمات والراوى موضوعى

---

(٣٩) يوسف ادريس ، آخر الدنيا ، مصدر سبق ذكره ص ١٦ ، ١٧ وانظر أيضا بداية أحد المجلس البلدى من نفس المجموعة ص ٥٨ ـ ٥٩ .

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

لايطل برأسه ، ولايخاطب القارىء ، ولايحتال لجذب انتباهه بنفس الطريقة التى سوف نجدها فى مجموعة « بيت من لحم » .

ويلاحظ القارىء أن بداية « مسحوق الهمس » ليست غير موفقة فحسب ، بل ويمكن حذفها دون أن تضار القصة [٤١] ، فهذه البداية لاتلتحم بالبناء القصصى ، وتعد مقحمة عليه فى حين تكون بدايات قصص أخرى مثل « ماخفى أعظم » ، و « معجزة العصر » ، « والعلمية الكبرى » ، بدايات موفقة ، بمعنى أنها ترتبط بالبناء ، وتعد نابية فى السياق . أما « دستوريا سيدة » فهناك شىء غير قليل من الصعنة فى بدايتها يتفق وتقسيمها إلى أربعة مربعات ، كل مربع منها يمثل مرحلة من مراحل علاقة السيدة العجوز بالشاب . لكن هذه البدايات لايحشد لها المؤلف طاقة كبيرة ، أو عناية فائقة ، أو ظاهرة كالتى نجدها فى « بيت من لحم » مجموعته الأخيرة وقبل أن ننتهى من استعراض بدايات المؤلف لقصصه يستحسن أن نسأل السؤال التالى . هل هناك طريقة واحدة لابتداء قصة من القصص؟ « . . . . لا ، إن هناك ألف طريقة فلكل قصة نقطة « ابتداء » صحيحة » ، تبعا لمقدار مافيها من استرجاع لحوادث ماضية ، ومقدار تمكن كاتبها بموهبته وأسلوبه من الاسترجاع أو القصص المتدرج المباشر ، ونحن الذين نحاول كتابة القصص ، نتعرض للخطر إذا أخطأنا فى إختيار هذه النقطة . وإختيارها الصحيح هو أصعب أعمالنا ، وأبتداؤها قبل الاوان أو بعد الأوان هو أعظم مايربكنا ولكننا من ما أصبنا فى اختيار نقطة الابتداء . . . . . .

. . . . . فثمة فى اعتقادى ، هذه القاعدة : وهى أن نحدد ، بغاية ما يمكن من الاقتصاد فى

---

(٤١) المصدر نفسه ص ٣٨ .

الوسائل ، والمكان والاشخاص ،والزمان ، وأن تثير اهتمام القارىء ، وأن تعلن الموضوع .»[٤٢] .

ومن الملاحظ أن يوسف إدريس يحسن إختيار البداية والنهاية ويدقق فى إختيارهما ، ولكنه كأى فنان لابد أن تفلت منه أحداهما بين حين وآخر .

ويلف البدايات فى مجموعة « بيت من لحم » ١٩٧١ ، غموض مقصود ، بل تكاد البداية أن تكون لغزا ، وتصبح جزاء متفصلا عن القصة لايتضح مغزاها للقارىء ، إلا بعد أن يقطع مرحلة طويلة من القراءة [٤٣] .

وتتشابه بداية القصة السابقة مع بداية قصة « أكان لابد ياليلى أن تضيئى النور » التى يقول فى أولها : « فى البدء كانت النكتة . . . وفى النهاية ربما أيضاً تكون ! والنكتة فى النكتة أنها ليست نكته ، ولكنها واقعة حدثت لأهل النكتة صناعها المهرة ، ورواتها العتاة .

النكتة لم لم تكن أن يستيقظ هذا العدد الكبير من الناس ، لأول مرة فى تاريخ حى الباطنية ، وكر الحشيش والافيون والسيكوتال ، ليؤدوا صلاة الفجر ، هم الذين يبدأ فوقهم بآذان الفجر . . . . [٤٤] ويمضى المؤلف فى الحديث عن النكتة فى أربع صفحات تقريبا . [٤٥] حتى يصل إلى بداية الحدث ثم يطوره ويعقده ويحله . والمؤلف مشغول فى هذه القصة بجذب قارئه ، كما أنه يحرص على البناء

---

(٤٢) تشارلس مورجان ، الكاتب وعالمه ، ترجمة د. شكرى محمد عياد ، سلسلة الالف كتاب ، العدد ٥٠٠ ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ١٩٦٤ ص ١٨٨ ـ ١٨٩ .

(٤٣) يوسف ادريس ، بيت من لحم ، مصدر سبق ذكره ص ٥ ، انظر حديثنا عن مقدمة قصة « بيت من لحم » فى الصفحات السابقة من هذا الفصل .

(٤٤) المصدر السابق ص ١٥ .

(٤٥) المصدر نفسه من ص ١٥ ـ ١٩ .

الشديد التماسك ، وهو بهذه البداية الغامضة المثيرة يستطيع أن يحظى بكل انتباه قارئه .

وتبدأ قصة على ورق سلوفان «بداية غامضة كذلك ، من خلال حديث المؤلف عن الزوجة يقول « من العربة هبطت » . تعنش روحها الغزل الصادر عن عابر سبيل مسرع . ودخلت الحديقة . بتؤدة عبرتها .. السلالم راحت تصعدها ، سلة وسكنه وسلبه ، فى آخر سلمه ، اضطربت . خائفة اضطربت .

ماذا لو عرف ؟ ماذا لو كان طول الوقت يعرف ؟ .

ولكن كيف يعرف مستحيل أن يعرف . الهرم بعيد ، و (الركن) الذى كانا فيه لايقصده أحد فى الصباح . سائحتان فقط كانتا هناك ، كيف يعرف ؟ .[٤٦]

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

تبدأ « أكبر الكبائر » بمقدمة غامضة أيضاً تمثل حفاوة بالقارىء وحرصاً على إثارة فضوله . يقول فى هذه المقدمة مخاطبا القراء : « . . . . لايخيفنكم الاسم فالقصة نفسها تميت من الضحك ، ولو أن محمد حسين وهو يرويها لايضحك أبدا ، ولايرى فيها مايبعث حتى على الابتسام . بالعكس يتهدج صوته كثيراً حتى يكاد يبكى ، وفى أحيان يسأل السامع ، إن كان السامع من العارفين أو المتنورين ، سؤال المستغيث ، أن كان مافعله ومايزال يفعله حراما وهل ممكن أن يدخل النار بسببه ؟ ! .

---

(٤٦) المصدر نفسه ص ٣٧ .

وحقيقة كان محمد يفاجأ حين يجد السامعين يضحكون ، ويغرقون فى الضحك ولا يكفون إلى الآن عنه . . محمد من هؤلاء الفلاحين الذين يطلق عليهم نساء القرية « الجدعان » لامن الجدعنة ، ولكن من حداثة السن ، والعزوبية ، وخلو البال » . (٤٧)

ثم ينتقل إلى محمد مصورا شخصيته ، ثم يبدأ الحدث من بدايته ، والقصة تبدأ من الذروة أو من النهاية .

وفى قصة ، « سنوبزم » ، تكون البداية غامضة كذلك . ولا يتضح مغزاها إلا بقراءة القصة ، وهى تبدأ من نهايتها كالقصة السابقة . يقول الراوى فى تلك البداية ، متحدثا عن حكاية الدكتور عويس « . . . . حكاية الدكتور عويس حكاية . . الأغراب أنه لم يحكها ولا يحكيها . ولا تزال لا تحتل من اهتمامه أى مكان بالمرة . حكاية هايفه فى رأيه . فالموضوع المهم هو اللائحة . واللائحة هى (جنونة) الدكتور عويس هذا الموسم فهو له فى كل موسم أو كل شهر أحيانا جنونة . » (٤٨) .

ويتضح مغزى تلك البداية الغامضة من خلال وقائع القصة ، ووظيفتها تشويق القارىء ، وإثارة فضوله كما أن لها وظيفه تمهيدية ، أو ترتبط بالعرض القصصى ، كما تعد القارىء لتقبل مسلك الدكتور عويس المتسم بالغرابة .

وفى مقدمة « حمال الكراسى » ، نرى تلك البداية المثيرة ، واللافتة للنظر ، والغامضة كذلك والتى يبدؤها الراوى بقوله : صدقوا أو لا تصدقوا فمعذرة . لا يهمنى أبدا رايكم ، يكفى أنى رأيته وحادثته وقابلته وشاهدت الكرسى ، فاعتبرت أنى رأيت معجزة . ولكن المعجزة الأكبر ، الكارثة ، أن لا الرجل ولا الكرسى ولا القصة كانت تستوقف أحد الامن المارة فى ميدان الأوبرا لحظتها ولا فى

---

(٤٧) المصدر نفسه ص ٥٩ ـ ٦٠ .
(٤٨) المصدر نفسه ص ٩٩ .

شارع الجمهورية ولافى القاهرة أو ربما الدنيا كلها . كرسى هائل تراه فتظن أنه قادم عن عالم آخر أو أقيم من أجل مهرجان . . . (٤٩) »

وهكذا تعكس هذه المقدمات القصصية إهتماما بالقارىء واحتفالا به ، كما قلنا من قبل ، كما تعكس الحرص الشديد على تماسك البناء من خلال مقدمات مثيرة وغامضة. ويمكن أن يؤاخذ المؤلف على بعض هذه المقدمات ، لأنه يسفر عن شخصيته ، التى ينبغى عليه أن يجعلها مستترة تماما . وقد يغفر للمؤلف ذلك باعتبار أن مايكشف عنه فى القصة هو الراوى ، وليس المؤلف ، وهو أحد شخصيات القصة . ففى أمثال تلك القصص يخاطب ذلك القارىء ، ويلقى إليه ببعض المعلومات الغامضة التى تثير فضوله وتشده إلى العمل .

---

(٤٩) المصدر نفسه ص ١١٩ . وانظر ايضا ص ١٢٠ لترى الوصف الكامل للكرسى .

الحبكة والمواقف العارضة

هناك مواقف عارضة كثيرة يدور حولها حدث عدد من القصص القصيرة عند يوسف أدريس ، أو يبنى عليها ، بحيث يصبح الموقف وسيلة إلى غاية ، وليس مقصودا لذاته . فمثلا يكون السهر فى قصة « أرخص ليالى » وضياع ساعة القاضى فى قصة « قاع المدينة » والذهاب إلى المنصورة فى قصة « ليلة صيف » ، والرغبة فى الحياة فى المدينة فى قصة « النداهة » ، والعثور على اللقيط فى رواية « الحرام » مواقف عارضة تستخدم كحيل فنية ، أو وسائل تعرض من خلالها مشاكل الفقراء والمحرومين .

ففى قصة « أرخص ليالى » يأرق عبد الكريم مصادفة ، لأنه شرب كوبا من الشاى الأسود . ويستغل المؤلف هذا الموقف العارض للكشف عن حرمان « عبد الكريم » وهو حرمان يجسده مونولوجه الداخلى ، ولا يتوقف المؤلف عند هذا الحد وإنما يعرض لرصيد آخر من حرمان الرجل ، يتمثل فى معاناة زوجته وأولاده ، وحرمانهم من حق الحياة والذى يتضح فى رقدتهم على « الفرن » وقد انتشروا كالكلاب أو الجراء الجائعة بجوار أمهم .

وتكون زيارة الراوى لأحد أقسام البوليس فى قصة « جمهورية فرحات » زيارة عارضة ، لا يذكر لها سببا ، ومن الواضح أن هدفها تجسيد مأساة « فرحات » وأمثاله ممن يعملون ، ولا يحققون لأنفسهم الحياة الكريمة ، ولا يملكون إزاء هذا الموقف ، إلا أن يحلموا بحياة أفضل ، ولكن حلمهم لا يتحقق فى أغلب الأحيان(٥٠) .

---

(٥٠) يوسف ادريس ، جمهورية فرحات ، الكتاب الذهبى ، ص ٢٢ ــ ٢٧ حيث يعرض لحلم فرحات بالتفصيل ، وللمؤلف قصة أخرى تمثل حلم المؤلف فى حياة بشرية تنتفى فيها الأحقاد والاضغان وتتحقق السعادة البشرية وهى قصة « معجزة العصر » .

ومن يقرأ قصة « قاع المدينة » يدرك أن ضياع ساعة القاضى ليست إلا حدثا عارضا أو جانبيا تبنى عليه القصة ، فى حين يكون تركيز المؤلف على تصوير بؤس « شهرت » ومن هم على شاكلتها ، ويقارن فى تلك القصة بين خط الفقراء والأغنياء . ويطيل فى ذلك ، مما يجعل من سرقة الساعة مناسبة ينتهزها لتصوير معاناة الفقراء والكادحين .

ويمثل الذهاب إلى المنصورة فى قصة « ليلة صيف » رغبة طارئة ، أو نزوة من تلك النزوات التى تسيطر على الصبيان عادة ، وهم فى مرحلة البلوغ . ويتخذ منه المؤلف أداة لعرض حرمانهم ، وبؤسهم وشعورهم بالاغتراب بمجرد تجاوزهم حدود قريتهم وتكون حكاية الصبى « محمد » الراوى الداخلى بالقصة هى الشرارة التى تشعل الرغبة لديهم فى الانطلاق إلى المنصورة . تلك الزيارة التى تساعد على بيان التفاوت فى الحظوظ بين الأغنياء والفقراء . والتى تساعد على كشف حرمان المحرومين من أبناء القرية ويتضح من وقائع تلك الزيارة تفاوت حظ الأغنياء والفقراء ، مما يجعل أحلام الآخرين تتركز حول الطعام والجنس . والمؤلف يجعل النساء البيضاوات يعشن فى بيوت المالكين أو الأغنياء فقط . تأكيدا لحرمان الكادحين حتى من الجمال .

وتمثل الرغبة فى العيش فى المدينة لدى بطلة « النداهة » حادثا عارضا . يتخذ وسيلة لبيان ما يحدثه نظام الحياة فى المدينة الذى يقوم على الطبقية من أضرار نفسية وخلقية على الفقراء . فالبطلة تعرف ضآلة حجمها وضآلة حجم زوجها كما تعرف ما تعج به المدينة من المفاسد مما يجعلها تشعر بأنها لا محالة ستسقط لا مع الأفندى الذى يطاردها وتتجنبه ، والذى يمثل الطبقة البورجوازية التى تستغل حاجة الفقراء لصالحها ، والتى يريد المؤلف أن يكشف عن فسادها ، ولكن مع أى أفندى آخر .

ولا يختلف الموقف فى رواية « الحرام » عن الموقف فى هذه القصص حيث

نجد المؤلف كما يقول الدكتور محمد غنيمى هلال : « . . ينفذ من خلال ظاهر الواقع وعن طريق حدث عرضى فى القرية ، إلى تصوير موقف أسرى من جهة ، ثم اجتماعى اشتراكى من جهة ثانية[٥١] .

وتحتاج نهايات قصص الكاتب إلى وقفة . وبخاصة وأننا نجده لا يوفق فى اختيار النهاية المناسبة لبعضها أحيانا ، وأول قصة لا يوفق فى اختيار نهايتها هى قصة « أبو سيد » : فبالرغم من أن المؤلف عالج أزمة بطلها علاجا فنيا ، رائعا فإنه أنهاها نهاية لا تنسجم مع الحالة النفسيه التى أصبحت تسيطر على ذلك البطل، والتى أحالت حياته جحيما فى عمله ، وفى منزله معا . فبعد أن يعرض على زوجته أن يسرحها بإحسان ، تبرئة لنفسه من ذنبها ، وليتخلص من عناء شعوره بالعجز عن إمتاعها ، تصاب بالهلع ، وتتركه على سطح الدار ، حيث يجد ابنه سيد أمامه وهنا تخطر للكاتب فكرة طريفة وهى أن ينهى القصة بتصوير إحساس البطل بأن ابنه امتداد له . فإن كان هو قد عجز فلن يعجز ابنه . وهنا يتوقف الكاتب لينهى قصته بالفقرة التالية : « . . وتأمل الصبى وكأنه يراه لاول مرة منذ سنوات . كان سيد يرقد أمامه وقد غطى رأسه بكراسة الحساب . وظل الرجل يلتهم الولد بعينيه ويتوه ، ثم يعود إليه غير مصدق .

لا حول ولا قوة ...

أيكون قد نسى سيد فى زحمة البحث عن رجولته ؟

أيكون قد نسى حتى أن له ابنا ؟

أبو سيد ينسى سيد ولا يذكر من الدنيا إلا نفسه !

كيف حدث هذا ؟ ! كيف ؟

---

(٥١) محمد غنيمى هلال . المواقف الادبية ، معهد للدراسات العربية العالمية ، القاهرة ١٩٦٣ ص ٨٧ .

— سيد . . ياسيد ... تعال ياسيد . . اقعد هنا جنبي . . أيوكده . . يابني ياحبيبي . . باسم الله ماشاء الله . . وكبرت ياسيد . . بقيت طولي . . . . خليني أبوسك ياسيد . . هه . . وكان مرة . . يابني . . أنت كنت فين . . وأنا فين . . وكبرت ياسيد . . وحتبقى راجل . . وأجوزك ياسيد . . سيد . . حجوزك واحدة . . حلوه . . لأ . . أربعة حلوين عشان خاطرك . . وتبقى راجلهم . . فاهم . . فاهم يعنى أيه راجلهم ياسيد . . معلهش . . بكره حتفهم . . وتخلف . . سامع ياسيد حتخلف . . وأشيل خلفتك ياسيد . . بايدى دى . . فاهم ياسيد . . »[٥٢] .

وهذه النهاية الطويلة على غير عادة المؤلف فى صوغ نهاية القصة القصيرة عنده ، تعتبر نغمة غير منسجمة مع كل وقائع القصة ، وقد أشار إلى ذلك بعض الباحثين ، وهو على حق فيما رأى[٥٣] .

والقصة الثانية التى لم يوفق المؤلف فى اختيار النهاية الملائمة لها هى « أبو الهول » حيث يوظف المؤلف العمل كله ، حتى ينتهى ببطلها « أبو الهول » وقد حمل جثة غريق إلى طالب الطب ليحصل على خمسة جنيهات . فهذه النهاية لاتبرر إطالة المؤلف فى وصف مأتم الحاج سعد ، وآرائه فى الفقراء ، أو الحديث المطول عن « الواعظ » وخطبته ، وهكذا تكون نهاية مصنوعة وغير مقنعة[٥٤] ويتضح زيف النهاية بجلاء فى قصة « المستحيل » التى يرفض بطلها المجنون أن يبيع أملاكه الوهمية للأنجليز . لأن الكاتب — مدفوعا بوطنيته — يرى أنه حتى المجنون

---

(٥٢) يوسف ادريس . أرخص الليالى ، مصدر سبق ذكره ص ٣٤، ٣٥ .
(٥٣) غالى شكرى . أزمة الجنس فى القصة العربية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ص
(٥٤) يوسف ادريس . قاع المدينة ، مصدر سبق ذكره ص ١٦٦ وما بعدها .

يرفض بيع ما يملكه للانجليز المحتلين[٥٥] ولا تكون نهاية قصة « الناس » ، نهاية طبيعية ومنسجمة مع بناء القصة ، فالناس فى هذه القصة يرفضون أن يكفوا عن استعمال ورق نبات « الطرفة » فى علاج أمراض عيونهم ، ويقابلون بفتور نبأ صلاحية استخدام الطرفة لأمراض العيون الذى زفه إليهم طالب الطب بعد تحليل النبات ، وهو فتور غير مقنع للقارىء بحال لأنه غير مبرر فى القصة ، ويواصلون استعمال ورق هذا النبات فى علاج أمراض العيون ، ولكنهم فى آخر الأمر ينصرفون عن استعمال ورق الطرفة علاجا لعيونهم مستخدمين « القطرة » وحجتهم فى ذلك : « أن القطرة بردك أنضف » والكاتب يريد أن يقول أن التطور كفيل بتغيير أشد عادات الناس رسوخا[٥٦] .

وينهى الكاتب قصة « السيدة ڤينا » نهاية مفتعله أيضاً ، فبعد أن تتم المعاشرة الجنسية بين الشاب المصرى والسيدة النمسوية ، يدرك الشاب أنه كان يعاشر زوجته الموجودة فى مصر ، وأنه لم يكن على الإطلاق بكليته مع السيدة النمسوية أو بمعنى أصح كان يعاشر امرأته لا السيدة الأجنبية ، وربما يكون مثل ذلك الإحساس محتملا أو مقبولا لو كان ذلك شعور المصرى وحده تجاه المرأة التى بذل فى الوصول إليها جهدا رهيبا ، ولكن الغريب — حقا — أن تشعر السيدة الأجنبية بالشعور نفسه . وإذا كان هو قد وجد حرجا فى مصارحتها بهذا الشعور ، فإنها لم تجد فى نفسها مثل ذلك الحرج ، وصارحته بأنها لم تكن تعاشره جنسيا ، وإنما كانت تعاشر زوجها وهذا التطابق فى موقف الشخصيتين يدل على الافتعال ، وهو ناشىء عن اعتقاد الكاتب بأن المرء لا يستطيع أن ينفصل عن حضارته وبيئته التى عاش فيها ، ولعل هذا ما يجعله يصور اضطراب البطل لمرأى الطفل ، وخوفه وإرتباكه وهو يدخل الشقة ، وموت الرغبة الجنسية عنده عندما تجردت المرأة

---

(٥٥) المصدر السابق ص ١٢٥ .
(٥٦) المصدر السابق ص ٣٩ .

مى ملابسها تماما ، وتفوره من إيجابيتها الزائدة التى تخالف سلبية المرأة الشرقية التى تريد من الزوج أن يكون هو الايجابى على طول الخط . كما أن التطابق بين الرجل والمرأة ، لايقف عند حد التطابق فى الاحساس بعد الإنتهاء من الاستمتاع الجنسى ، ولكنه يمتد إلى أن ماكان يحلم به البطل من الحصول على سيدة أجنبية محترمة ، إذ كانت المرأة ترغب فى رجل شرقى أسمر له سمات معينة تتفق وصورة الرجل الشرقى الذى صوره لها خيالها ، مما يجعلنا نرى فى هذا تكلفا يشبه التكلف فى صوغ النهاية سواء بسواء .

ولاتكون النهاية فى « لغة الآى آى »[٥٧] ، مقنعة ، فما يقوم به الدكتور الحديدى من حمل لوميله القديم فهمى ، وخروج به من منزله فى الحى الراقى غير مقنع وذلك لأننا لانجد مبررا لسلوكه هذا ، وبخاصة وأن المؤلف يعالج همومه فى نطاق المونولوج الداخلى ، وفى اقتصاد تحتمه فنية القصة القصيرة . مما جعل الدكتور شكرى عياد يرى أن القصة لاتصلح لعلاج عذاب الحديدى ، لأن ذلك العذاب لايصلح علاجه بالأسلوب الملحمى . فيقول : « ولكن هذا العذاب بالذات هو مايعجز الأسلوب الملحمى عن علاجه ، وخصوصاً فى إطار قصة قصيرة ، ولهذا تبدو لنا تصرفات محمود الحديدى فى كثير من المواقف غير مقنعة ، أو على الأقل مفاجئة ، ونقف حائرين أمام الخاتمة : محمود الحديدى العظيم وهو يحمل صديقه الهالك خارجا من الحى الأنيق فى جوف الليل ، فلاندرى : أهو انتصار أم مجرد احتجاج بطولة أم انفجار »[٥٨] .

ويحار المرء أمام نهاية « العملية الكبرى »[٥٩] التى تنتهى بالاتصال الجنسى

---

(٥٧) يوسف ادريس . « لغة الآى آى » ، مصدر سبق ذكره ص ١٠٠ .
(٥٨) د. شكرى محمد عياد ، تجارب فى الادب والنقد ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ ص ٢٦٢ .
(٥٩) يوسف ادريس . النداهة . مصدر سبق ذكره ص ١٢٢ ـ ١٢٤ .

بين الطبيب والممرضة . على مشهد، وربما على مسمع أيضاً،من المريضةالمحتضرة وتأتى هذه الحيرة من أن هذه الممرضة كانت جادة ، وعلى خلق، مما يجعل إقدامها على ممارسة الجنس مع الطبيب غير مقنع ، أو مفاجىء ، أو كان يحتاج إلى تمهيد أكثر طولا . ويبدو أن الكاتب مقتنع بأن الإنسان يواجه الموت بالجنس ، أو يهرب منه إليه .

وقصة « سورة البقرة » قصة فكاهية تصور موقف فلاح من سائليه عن ثمن البقرة التى اشتراها ، وهو موقف فكاهى ، ولكن القصة تنتهى نهاية يريد لها المؤلف أن تكون مؤسية ، ومن ثم يأخذ فى آخر القصة فى تصوير أسباب ما اعترى الفلاح من ثورة على سائليه ، فنعلم أن هذه البقرة لها فى نفسه مكانة خاصة بعد فقده لجاموسته . ولا ينجح الكاتب بطبيعة الحال ، فى إحداث ذلك الانطباع الأخير المؤسى ، لأنه انصرف إلى الفكاهة وحشد لها كل جهده ، ومن ثم لم يستطع أن يمهد للحالة النفسية الأخيرة المحزنة التى ينتهى بها القصة .

وهذه النماذج التى رأيت أن استعرضها لبعض نهايات القصص التى لم يوفق فيها ، لاتعنى أن نهايات القصص عنده كلها من هذا الصنف ، فالواقع أنه يحسن اختيار نهايات قصصه بشكل لافت للنظر . ولعل نهاية قصة « نظره » مجموعة أرخص الليالى . توضح لنا أنه يجعل نهاية القصة بؤرة الرؤية ونقطة الجذب فيها . وكأنها قد ألفت من أجل هذه النهاية . نرى فى « نظرة » طفلة صغيرة فى مأزق بسبب ماتحمله فوق رأسها . ومع أن المؤلف يصورها من الخارج ملحا على بيان مظاهر بؤسها ،وعلى عدم تكافىء قدراتها الجسدية مع ثقل ماتحمله فانه لم يتوقف عند تغلبها على مشكلتها بوضع ماتحمله فى وضع متوازن، ونجاحها فى عبور الشارع سالمة لأن هذا لم يكن ليجسد مأساتها ومن ثم جعلها تتوقف للفرجة على الأطفال وهم يلعبون ثم تنصرف ، ولكن هذا أيضاً لم يكن ليصور مأساتها ومن ثم جعلها وقد همت بالانصراف تلقى نظرة أخيرة على اللعب ، ثم تمضى إلى

حال سبيلها . وفي هذه النظرة تتركز أو تتجسد مأساتها، لأننا ندرك مدى الحرمان الذى ترزح تحت وطأته .

وفى نهاية « مشوار » ندرك بجلاء مقدرة المؤلف على صياغة النهاية ، فهو لاينتهى فى القصة بتسليم المجنونة إلى قسم البوليس ، ولكنه ينهيها نهاية تتفق مع ماحشده فيها من تفاصيل عن الشرطى ، والمرأة كليهما . فالشرطى ينصرف عن زيارة القاهرة لأنه أحس بمأساة المرأة إحساسا قويا . ومن ثم شعر بالندم لأنه ضربها . وهكذا : « تسلل الشبراوى من المحافظة إلى المحطة مباشرة، وقد شبعت نفسه من مصر ومن أم الدنيا . . وبين الآونة والأخرى كان يلمح كفه التى ضرب بها زبيدة فيقشعر جسده بخجل لم يحسه فى حياته[٦٠] . فلو أن المؤلف جعل بطله يذهب — بعد أن تخلص من المرأة — لزيارة «السيدة» ، وأحياء القاهرة الأخرى التى تاق اليها لما أدت القصة الانطباع المنشود . وقد جاءت نهاية القصة خاتمة طبيعية وتتويجا صادقا لكل التفاصيل الخاصة بالحدث والقضية الرئيسية فى القصة .

وتعد نهاية « حادثة شرف » مثالا طيبا على الأثر الذى يريد المؤلف للنهاية أن تحدثه فى القارىء ، فهذه النهاية ليست ذروة الحدث ، وإنما هى لمحة خاطفة تحقق للقصة مغزاها ، وتمكن الكاتب من التعميم . وقد يكون هذا هو المقصود يقول يورى ناجبين عن إدريس : « وهو كتشيخوف قليل الكلمات ، بعيد عن الإسهاب فى الوصف ، يميل من خلال أحد التفاصيل إلى اعطائنا فكرة عن الكل »[٦١] فضبط فاطمه ، أو ماتخيله أهل القرية من ضبط غريب وفاطمة فى حقل الذرة هو جزئية صغيرة ينسج منها المؤلف نسيجا متماسكا من خلال الإطار الإجتماعى فى القرية ، ومن خلال العلاقات المتشابكة فيها ، لكى ينتهى إلى أن أى فتاة مثل فاطمة ، لا يمكن أن تظل على براءتها فى مثل ذلك المجتمع المتخلف

---

(٦٠) يوسف ادريس . أرخص الليالى ، مصدر سبق ذكره ص ١٣١ .
(٦١) يورى ناجيين . « يوسف ادريس » مجلة الكاتب . العدد ٤٧ فبراير ١٩٦٥ ص ١٣٧ .

المغلق ، ولذا لايتوقف عند ثبوت براءتها على يد أم جورج ، فيسارع إلى إعلان تلك البراءة للقارىء قبل أن تعلنها أم جورج . ويأخذ فى تصوير التحول الذى أصيبت به الفتاة ، فقد جرح كبرياؤها جرحا لايندمل ، ولم تستطع معه أن تعود إلى شخصيتها البريئة السابقة . ولايتوقف عند هذا الحد ، ولو فعل لكان كاتبا ساذجا ، ولألقى موعظته عند هذه النقطة من القصة . ولكنه يمضى إلى الكشف عما أصاب أعماقها من تدهور ، وبخاصة وأنه قد أعلن قبل هذه النهاية أن كل شىء قد عاد إلى سيرته الأولى فى القرية ، فيقول : « ... بل أصبحت تستطيع إذا مالمحها فرج خارجة ذات يوم من دار صاحبة الماشطة وأخذها إلى بيته وأغلق عليها باب القاعة ، وأمسكها من ضفائرها ، وشدد عليها ، وسألها عما كانت تفعله عند صاحبة .. أصبحت تستطيع إذا حدث هذا أن تقول : كنت بقيس الثوب . اوع كده . وتجذب نفسها وضفائرها من قبضته بعنف غريب ، وتقف فى الركن تعيد النظام إلى شعرها ، وتواجهه . بعيون مشرعة حلوة لاتنخفض ، ولاتخجل »[٦٢] .

ولاشك أن القدرة على صياغة نهاية موفقة للقصة القصيرة يدل دلالة كبيرة على براعة المؤلف واقتداره . يقول فلاديمير ريميلوف متحدثا عن تشيكوف : « .. وتظهر النهاية مقدرة تشيكوف المدهشة على استخدام أى قصة قصيرة كنقطة انطلاق لخلق منظور عميق للحياة ، ينشأ بشكل لايمكن تقدير قيمته من موقف محسوس ، ويكون مشدودا إليه شدا وثيقا . وهذه القدرة على المضى من خلف إطار عالم ذاتى . ومستوى معين للواقع ، إلى منظور للحياة ككل ، بينما يظل يحتفظ بذلك فى داخل حدود معينة هى سر شعر تشيكوف ، الذى بدونه لم تكن قصصه القصيرة لتصبح صورا مصغرة عجيبة تحتوى على تعميمات شعرية واسعة للحياة »[٦٣] .

---

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

(٦٣) Jolians Katzer, ed., A.P. Chekhov, Foreign Languages Publishing House, Mosco, p. 117.

وتظهر رغبة إدريس فى التعميم من خلال جزئيات الواقع ، من أعمال مختلفة مثل قصة « الناس » و « حادثة شرف » ، وغيرهما ، وتشهد الأخيرة بأن فتاة مثل فاطمة ، لا يمكن أن تحتفظ ببراءتها فى مثل تلك البيئة. وفى قصة «محطة» ميل إلى التعميم كذلك ويتلخص فى أن الجيل الجديد أكثر وعيا من الجيل القديم، وأنه ينبغى أن يترك وشأنه لكى يحيا حياته كما يريد .

ويمكن القول كذلك أن عدم وجود المخرج لأزمة البطل ، أو الحل لمشكلته أو معاناته ، يمثل إحدى السمات التى تتسم بها نهايات يوسف إدريس وتشيكوف معا . ويتمثل عدم وجود المخرج فى مواقف كثيرة ، أو فى قصص كثيرة لادريس ففاطمة فى حادثة شرف ، لا تخرج من أزمتها بأن تتزوج من غريب أو من غيره مثلا . فأخوها يرفض أن يزوجه أياها ، وهى نفسها تظل تتجنبه . وهكذا تنهار أخلاقيا دون أن تُحلَّ مشكلتها ، بطريقة من الطرق . ولا تحل مشكلة « عبد الكريم » فى « أرخص ليالى » بل تظل قائمة يمثلها فقرة وكثرة عياله . وفى « شغلانة » تحل مشكلة العاطل مؤقتا عندما يبيع دمه للمستشفى ولكنه يعود إلى سابق عهده مرة أخرى عندما يصاب بالأنيميا وفى « المكنه » يطرد الأسطى محمد من عمله ، ويظل الأمل يداعبه فى أن لا تعمل « المكنة» حتى يضطر مالكها صاغرا لاستدعائه . ولكن المكنة تدور مبددة وهمه وأمله فى ذلك. وفى «لأن القيامه لا تقوم » لا يتخلص الطفل من معاناته بسبب خيانة أمه ويعيش حالة من العجز والقهر المتكررة بسبب تكرار الخيانة وعدم استطاعته أن يوقف ما يجرى والأمثلة كثيرة على هذا . ويقول فلاديمير يرميلوف مصوراً موقف تشيكوف فى هذا الشأن بقوله : « جوهر الموضوع أنه فى حدود منطق معين ، وبيئة معينة ومجموعة معينة من الظروف لا يمكن أن يوجد مخرج للأبطال ، ولا يمكن أن يوجد حل لمشكلتهم، فاذا وجد حل للمشكلة أو مهرب ، فى إطار بيئة معينة أو منطق ما ، فان هذا الحل بعينه ، أو المخرج يؤكد بمجرد تأكيد على أن الموقف

لا أمل فيه[٦٤] » . . ويتمثل حل معظم قصص تشيكوف على وجه الدقة فى غياب أى حل للمشكلة المعروضة أو لمصير البطل . ويرينا تشيكوف بهذه الطريقة استحالة حل الموضوع فى داخل نطاق الظروف المعروضة فى القصة »[٦٥] .

ولم يتخلص يوسف ادريس من قبضة هذا المنهج ، حتى يومنا هذا ، رغم ما يزعمه بعضهم من أنه تخلص من أسر تشيكوف[٦٦] . ولا يعنى هذا بطبيعة الحال ، أن ادريس ليست له شخصيته المستقلة ، أو أنه لا يملك القدرة على الإبداع والابتكار فى إطار هذا التكنيك .

ويبدو أن تشيكوف ، وادريس — والثانى وهو الذى يهمنا هنا — يريان أن حل مشكلة البطل ، لا تتمثل فى حل مشكلة عرضت له ، ولكن ذلك يتحقق بالتغيير الشامل للظروف الاجتماعية التى تخلق مثل هذه المشاكل .

ففى قصة « آخر الدنيا » لا يكون حل مشكلة الطفل متعلقا بالعثور على قطعة النقود وإنما يتحقق ذلك الحل بتغير إطار حياته البائسة ، فى ظل طبقية لا ترحم فمدرسه يزدريه لفقره ، وجاره يأنف من الجلوس بجواره لفقره ، كما أنه يضرب لتأخره الناشىء عن فقره ، فلو كان غنيا لما أعوزته وسيلة للوصول المبكر إلى المدرسة مثل زملائه ميسورى الحال ، وهكذا يكون البحث عن قطعة النقود وسيلة لغاية يهدف إليها المؤلف ، وهى بيان مايعانيه الطفل من بؤس وحرمان، يجعله يتشبث بقطعة النقود تشبثه بالحياة ذاتها ، بل ويدفع حياته ثمنا للعثور عليها . ولو أردنا أن ندرك مغزى هذه النهاية فعلينا أن نتصور للقصة نهاية أخرى كأن يجد الطفل قطعة النقود ويعود إلى أهله فرحا مسروراً .

وربما كان من مظاهر تأثره بتشكوف كذلك ، أن قصة « الكنز » مجموعة أرخص ليالى، يتضح منها منهج تشيكوف حيث يتوقف يوسف إدريس عند حالة نفسية

(٦٤ ، ٦٥) Ibid, p. 117.

(٦٦) صبرى حافظ ، الموقف الادبى — مرجع سبق ذكره ص ٥٩ .

غريبة تستولى على المخبر ، وهى متعته فى الاحتفاظ بصورة الشيك المزور الذى يحمل رقما ضخما ، واستخراجه وقراءته ، ومايدل عليه ذلك بالنسبة له وهو الفقير المحروم . وفى مثل هذه القصة يصبح دور الحدث ثانويا للغاية ، إذا اعتبرنا إخفاء الشيك المزور ومانزل بالسارق من عقاب حدثا .

ومن دلائل تأثره بتشيكوف التفاصيل الكثيرة عن الشخصيات الثانوية ، والاهتمام بها ، والحديث عن المكان والجو المحيط بالشخصيات عموما بقدر ملحوظ من الخفاوة وتضاؤل الحدث أحيانا بجوار تلك العناصر . فقد يمنح الحديث عن تلك العناصر للقصة مغزاها النهائى . كما تؤدى التفاصيل الكثيرة التى يسوقها وظيفتها فى صياغة نهاية القصة عنده ، وإحداث الأثر المطلوب منها .

ومن السمات الواضحة فى قصص تشيكوف تقدميته ، التى تتمثل فى بغضه للاستغلال ، والرجعية ، والنفاق ، وعطفه على الفقراء والأطفال . وقد كان إهتمام تشيكوف باختصار بالرجال والنساء العاديين ويصور ذلك فلاديمير برميلوف بقوله : « ... أن أحب شخصيات تشيكوف إلى نفسه كانوا من الرجال والنساء العاديين وأن كل فرد منهم ليس مجرد شخص بذاته بل هو قطاع من الحياة بأجوائها وأساليبها المختلفة . وقد أحس النقاد من معاصرى تشيكوف بما فى طريقته الفنية من جدة ولكنهم لم يستطيعوا أن يحددوها على وجه التحقيق أو يدركوا مافيها من دلالة وخصوبة لذلك قال أحد هؤلاء النقاد أن « تشيكوف هو أول وآخر كاتب روسى ليس فى قصصه أى أبطال »[٦٧] . ويستطرد قائلا : « وليس صحيحا بالطبع أن قصص تشيكوف ليس لها أبطال . ولكن الصحيح أن أبطالها لا يمكن أن ينفصلوا عن بيئاتهم التى يعيشون فيها »[٦٨] . ومع

---

(٦٧) فلاديمير برميلوف ا٠ب٠ تشيكوف ٠ ترجمة الدكتور عبد القادر القط ، والاستاذ فؤاد كامل ، مطبوعات الشرق ص ١٢٧ ٠

(٦٨) المرجع السابق ص ١٢٨ ٠

إدراكنا أن هذه السمات ليست قاصرة على تشيكوف وحده ، فانها تمثل أحد أوجه التشابه بينه وبين يوسف إدريس .

وقد يكون من آثار تشيكوف عليه كذلك ، حرصه على وصف الشخصيات الفقيرة — فى الغالب — وصفا قبيحا ، أو تقديمها بصورة قبيحة . وتصور ذلك على سبيل المثال لا الحصر ، قصة « فى المنخفض » التى يقدم فيها تشيكوف عدداً من الفقراء ، يتسمون بقدر من الغرابة غير قليل فى مسلكهم وفى خلقهم وخلقتهم[٦٩] .

ومن سمات تشيكوف فى بناء القصيرة كذلك أنه لا يتوقف عند إنتهاء الحدث الرئيسى أو حله ، بل يمضى فى القصة مرحلة قصيرة تعمق من تأثير القصة ورؤيتها. ونرى ذلك عند يوسف ادريس — كمثال — فى « أرخص ليالى » ، وفى « حادثة شرف » ، حيث يقوم بعد حل عقدة القصة بإضافة خاتمة تزيد القصة ثراء ، وتعمق من دلالتها . ويفعل تشيكوف الشىء نفسه عندما يجعل الراوى — وذلك على سبيل المثال لا الحصر — يتحدث فى قصة « الرجل الذى عاش فى قوقعة » عن المدرس الذى كان يعيش معزولا عن مجتمعه ، متقوقعا فى ذاته ، وكيف أنه مات ، ولا يتوقف عن موته بالرغم من أن القصة تعد فى حكم المنتهية بوقوع تلك الوفاة ، وإنما يأخذ فى الحديث عن التقوقع فى حياة الآخرين ، لا فى حياة البطل وحده فيقول : « ولكن الأمور لم تصبح خيرا من ذى قبل . فنحن وإن كنا قد دفنا بيليكوف إلا أننا إذا فكرنا مليا وجدنا أنه لا يزال هناك كثير من الأشخاص الذين يعيشون فى قواقع وأن هناك أيضاً كثيراً منهم لم يولد وابعد .

فقال إيفان ايفانوفيتش وهو يشعل غليونه : « نعم . هذا أحق »[٧٠] ثم

---

(٦٩) انظر تشيكوف ، قصص وروايات قصيرة جـ ٢ روايات الهلال ، العدد ٣٤٤ ، سنة ١٩٧٧ ص ١١٠ — ١٦٢ . وانظر ايضا قصة « يونيك » حيث تجد الطبيب شخصية غريبة السلوك والخلقة . وانظر كذلك قصة « الرجل الذى عاش فى قوقعة » ص ٥٦ — ٧١ .

(٧٠) المصدر السابق ص ٦٩ ، ٧٠ .

يمضى إلى أن ينهى القصة نهاية لها مغزاها ، وهى نهاية لاتقوم على لحظة التنوير — كما يقال — ولكنها تقوم على التعبير عن موقف نفسى هام . ويجمل مارك سلونيم ، خصائص بناء القصة القصيرة عند تشيكوف بقوله : « ولما كانت قصصه تفتقر إلى الحبكة المثيرة ، وتنقل خاصة مشاعر الحنين إلى الوطن والإيحاءات الحاذقة لحقيقة مستترة فهى تترك الكثير لخيال القارىء . والتأليف يتجنب الذروات وينقص القصة عادة الحيوية وغالبا مايخامرنا الإحساس بأنها لم تأت بشىء محدد ، ولايتضح المعنى الحقيقى فى معظم قصصه إلا بعد أن نقرأ آخر جملة ونشرع فى التفكير فيها ، وكثيراً مايكون للتأثير المتأخر كل قوة الاكتشاف أو الإلهام . وقد جعلت هذه الطريقة إلى جانب أسلوبه المصقول بعناية ، والذى يتسم بالرقاشة والبساطة — من تشيكوف واحداً من أساتذة القصة القصيرة الحديثة »[٧١] .

ويهمنا فى هذا النص مايقوله الباحث من تجنب تشيكوف للذروات ومن افتقار قصصه للحبكات المثيرة ، ومن أن مغزى تلك القصص لايتضح إلا بعد قراءة آخر جملة وأن هذا التأثير المتأخر له كل قوة الاكتشاف أو الالهام . فهذه الخصائص — فى رأيى — تعد سمة أساسية من سمات البناء عند يوسف إدريس أيضاً .

---

(٧١) مارك سلونيم ، مجمل تاريخ الادب الروسى ، ترجمة صفوت عزيز جرجس ، دار التضامن للطبع والنشر ص ١٦٤ ، ١٦٥ .

سمات مشتركة يخضع لها بناء هذه القصص

تتناول هذه القصص سرا غامضا ، أو لغزا ، يحاول الكاتب أن يكشف عنه النقاب بالتدريج ، وهذا السر يؤثر على البناء ، بطبيعة الحال . ويسمى البنائيون هذا النوع من الحبكة « الحبكة القصصية القائمة على اللغز » ، The Hermeneutic Code[٧٢] ، وفى قاع المدينة يتمثل هذا السر فى ضياع ساعة القاضى ، عبد الله . واتهامه « لشهرت » بأنها هى السارقة وهو اتهام لا يقوم على دليل الا بعد أن يضبط القاضى الساعة عندها ويستردها منها .

وفى قصة حادثة شرف يقوم البناء أيضا على سر غامض ، وهو شك أهل القرية فى أن يكون غريب قد اعتدى جنسيا على فاطمه ، وهو شك تقويه شخصية غريب التى تكاد تكون تجسيدا للفحولة الجنسية ، ويكشف هذا السر ، عندما تعلن « أم جورج » أن الفتاة عذراء . وفى كلتا القصتين لا يتوقف المؤلف عند انكشاف هذا السر ، وإنما يتجاوزه ، لكى يؤكد حقيقة نفسية أخرى ، وحتى يتجنب أن تصبح قصته ، قصة بوليسية ، ولذا فهو فى « حادثة شرف » يكشف عن براءة فاطمة قبل أن تكشف « أم جورج » عن ذلك ويمضى بالقارىء ليتابع موكبها الحزين ، وليتيح هو لنفسه كقصاص أن يصور مشاعرها أروع تصوير . ونحن نعلم أن (التحليل) النفسى ضئيل عادة ، فى القصص البوليسية وغالبا ما يكون لا وجود له . فهى تعتمد على الأحداث . ولذا كانت من هذا الجانب

---

(٧٢) Jonathan Culler, op. cit., p. 211, 212.

أقل فى المرتبة الفنية . ومنزلتها الأدبية لهذا السبب أقل كثيرا من أجناس القصة الحديثة الأخرى »(٧٣) .

ولا يخفى أن يوسف ادريس يدرك ذلك إدراكا كاملا ، ولا يخفى أيضا أن استعارة اللغز أو السر فى قصة ما أو فى رواية ما لا يجعلها بالضرورة رواية أو قصة بوليسية ، ولكن ذلك يكسبها تماسكا وترابطا واضحين كما سبق أن قلنا بالإضافة إلى أن استخدام التكنيك الروائى ، إلى جوار الحبكة البوليسية يمنح العمل القصصى كثيرا من الحيوية والتماسك .

وفى قصة العسكرى الأسود يتمثل السر فى معرفة أسباب التغير الذى أصاب الطبيب « شوقى » . ويرتبط بهذا السر ، سر العسكرى الأسود نفسه الذى أصيب بالسعار وينكشف السر تدريجيا ، وبطريق الصدفة للراوى الذى كان حريصا كل الحرص على معرفة سر تغير زميله ، وهو يريد أن يتجاوز مجرد كشف السر ، وبحر العلاج ، أنه يريد أن يصور مأساة الزنفلى ، التى تمثل الوجه الآخر لمأساة « شوقى » ، فكلاهما ضحية للنظام الفاسد الذى يسمح بتسلط إنسان على آخر ، يقهره ، ويقتل كرامته وإنسانيته .

وفى « لغة الآى آى » سر غامض أيضا يتمثل فى السبب الذى دفع الدكتور الحديدى لإيواء المريض فى منزله ، وهو سر يكشف عن تعاسته ، رغم ما يعيش فيه من ترف ، والمؤلف كالعادة لا يتوقف عند كشف السر لأنه يعى جيدا أن ذلك يحول قصته إلى قصة بوليسية ، ومن ثم يمضى فى متابعة موقف الدكتور الحديدى ، الذى يحمل زميله السابق المريض على كتفه ، رغم استنكار زوجته ، وعلى مرأى من جيرانه فى الحى الراقى ، الذين حاول جاهدا فيما مضى أن يخفى عنهم نشأته المتواضعة .

---

(٧٣) محمد غنيمى هلال ، النقد الادبى الحديث ، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة ، ١٩٧٣ ص ٥٢٤ .

وفى « الدداهة » تبدأ القصة من موقف غامض ، وتتطور إلى نفس الموقف لتجلو لنا سر ذلك الموقف الأول الذى يلفه الغموض، ولا يكتفى المؤلف بكشف السر ، بل يمضى بالحدث قدما لنرى رفض الزوجة العودة إلى القرية ، لأنها لا تريد العودة اليها ، فقد هجرتها فى سبيل الوصول إلى المدينة ، باعتبارها أكثر تحضرا من القرية ، ولأنها تتيح لها حياة أكثر رغدا .

وفى « بيت من لحم » نجد أيضا بداية غامضة ، وتمضى فى القراءة حتى نصل إلى معرفة سر تلك البداية ، ونصل أيضا إلى ذلك الموقف الغريب الذى تقفه الأم وبناتها من الأعمى .

ونلاحظ أيضا أن « بيت من لحم » آخر مجموعات الكاتب ظهورا تمثل تركيزا فى البناء والأحداث ، واهتماما باللغة يقرب لغتها من لغة الشعر ، وفيها يحتفل المؤلف ببدايات قصصه احتفالا ظاهرا ، كما أن الرمز أصبح يشغل عددا لا بأس به من قصصها .

لغـــة الـكاتب

تحدثنا عن واقعية المؤلف الملتزمة ، وأرتباطها بالاتجاه الواقعى فى مصر وقد كان من الضرورى التحدث عن لغته التى عبر بها عن اتجاهه الواقعى . وقد آثر الـكاتب أن يختار شخصياته من الطبقات الـكادحة ، كما حرص على أن ينطقها باللغة العامية . ولم يكتف بهذا، بل أدخل بعض الـكلمات والعبارات العامية فصيحة الأصل وغير فصيحته ، إلى السرد. ويتضح هذا الاتجاه عنده منذ صدور مجموعته الأولى « أرخص ليالى » ١٩٥٤ . والواقع أن ذلك لم يؤثر على مقدرته الفنية فى استخدام اللغة ، فلم يكن استخدامه لها مبتذلا ، سواء فى الحوار أو السرد ، إلا نادراً . وليس من المبالغة الزعم بأن إدخاله فى السرد للعبارات العامية ، الفصيحة الأصل ، أو العامية المحرفة عن الفصحى يتم بصورة ذكية بالغة النفاذ إلى الهدف . بل إن مثل تلك العبارات العامية تفوق بديلاتها الفصيحة فى القدرة على التعبير والإيحاء . ونتخير هنا بعض النصوص التى تصور أسلوبه فى استخدام اللغة يقول مصوراً امرأة عبد الـكريم بطل « أرخص ليالى » من خلال وعى زوجها : « ولـكنه أعرف الناس بامرأته، وأعرف من شهور رشيدتها كزكيبة الذرة المفروطة وقد تبعثر حولها الصغار الستة كالـكلاب الهافتة ، ولن تصحو حتى لو نفخ إسرافيل فى نفيره وإذا انفتحت ليلة القدر وقامت فماذا تفعل ؟

أهو يحاول الضحك على نفسه ؟

وهل الذى يزمر يغطى ذقنه ... »(٧٤)

---

(٧٤) يوسف ادريس ، أرخص الليالى ، مصدر سبق ذكره ص ٩ .

فهو يؤثر كلمة الهافتة على كلمة الجاتمة ، وهى تفضلها هنا ، ويصف « الزكيبة » بأنها « مفروطة » ، ربما لأنه لم يجد للكلمة بديلا فصيحا ، ولكن قوله « ولن تصحو حتى لو نفخ إسرافيل فى نفيره » تعبير حى نابض . وربما كان دافعه إلى استخدام تلك اللغة ، حرصه على تصوير ما يجرى فى ذهن البطل بلغة أقرب ما تكون إلى مستوى تفكيره .

ولا يستخدم العامية فى قصة « نظرة » ، وإنما يستخدم تحليلا يعتمد على اللغة الفصيحة ، لموقف الطفلة ، وتجربة الراوى معها .

ويتضح حرصه على عامية الحوار من قصة « على أسيوط » . حيث تصاب لغة القصة بقدر كبير من الابتذال ، وذلك لاعتماد المؤلف عليه ، بصورة واضحة ، دون تجسيد حقيقى لمشاعر الرجل .

ويبلغ استخدامه للغة فى الحوار والسرد معا حدا عظيما من الاتقان فى قصة « أبو سيد » حيث يركز على تحليل مشاعر البطل مستخدما السرد من ناحية والحوار الذى يؤدى دوره ببراعة فائقة فى تصوير معاناته من ناحية أخرى . ولعل تصويره لعجزه الجنسى ، وموقفة من امرأته بعدما أصيب به يوضح ما نقول : وتبين بعد أن خف الطنين وغاب طنطاوى أن امرأته لا زالت مستيقظة ، ليس هذا فقط ، بل أنها تنهنه بنحيب مبتل ، وكان رمضان ليلتها قد بلغ به الأمر منتهاه ، ووصل إلى حافة مقاومته ، فظل بكاء المرأة يتساقط على الحاجز الجامد الذى وضعه بينها فيلعقه ، والحاجز يرق ، حتى لم يعد يفصله عنها إلا اللحاف . وظل ينصت لبكائها ، وهو لا يملك إلا الصمت حتى انهار ، وقال وكل جزء من جسده ينشج بغير دموع :

— بس قوليلى يا نعيمة . . أعمل ايه . .

ولم ترد ، وانما كانت تحملها شهقة وتضعها شهقة وقد انخرطت فى بكاء عال .

وهزها رمضان فى حنان ذليل وعاد يسألها . وما كان ينتظر منها شيئا وإنما ألحف فى سؤالها ليغلب عجزه ويشرك إنسانا على الأقل فى حل لغزه[٧٥] .

وليس هذا النص إلا مجرد مثال على قدرة الكاتب على التحليل البارع وإدارة الحوار الذى يحقق هدفه الفنى بلا زيادة ولا نقصان .

ومن أساليبه فى استخدام اللغة العامية فى التحليل والسرد قوله محاولا أن يضفى على الأسلوب العامى مسحة فصيحة ، فى قصة « الهجانة » ، « .. وكان الشاطر هو الذى أخذ ثوبه فى أسنانه : وقال اخلولى الطريق . وفى غمضة عين لم يكن فى الشارع كله إنس واحد ، وجرى الثلاثة وراء الناس كالنحل الفائر ، وكانت وقعة الذى يقابلهم أسود من شعر رأسه[٧٦] .

فعبارة « يأخذ ثوبه فى أسنانه » ، و « قال أخلولى الطريق » ، و « كانت وقعة الذى يقابلهم أسود من شعر رأسه » ، وأمثالها ، هى تعبيرات عامية بعضها كالعبارة الأولى ، تحولت إلى عبارة فصيحة ، بينما العبارة التالية هى عبارة عامية وان كانت فصيحة الأصل . وكأن المؤلف يعتبر اللغة العامية منجما يستخرج منه لآلئه وينفى عنها ما علق بها من شوائب ، وذلك بوضع هذه العبارات فى سياقات جديدة وكأنه يراها أكثر حياة وأكثر قدرة على التعبير من اللغة العربية الفصحى ، التى لم تعد لغة حياة .

ونلاحظ فى هذه المجموعة عدم تمسكه بقواعد الاشتقاق الفصيحة وركونه إلى طريقة الاشتقاق العامية ، وأن كان ذلك نادرا ، ولا نجده إلا فى بعض الكلمات مثل قوله : فى قصة « رهان » : « وأمامه وابور الجاز مطفيا »[٧٧] يقصد مطفئا .

---

(٧٥) المصدر السابق ص ٣٢ .
(٧٦) المصدر نفسه ص ٤٧ .
(٧٧) المصدر نفسه ص ٦٣ .

وتبلغ قدرة الكاتب على التحليل واستخدام اللغة ذروتها فى قصتيه المرجيحة و « مشوار » ، ويتضاءل الحوار فيهما بالقياس إلى السرد ، ولكنه مع ذلك يؤدى دوره ووظيفته الفنية ببراعة .

وقد نهج الطريق نفسه فى مجموعته الثانية جمهورية فرحات ١٩٥٦ ، وروايته الأولى « قصة حب » التى نشرها فى السنة نفسها ، فى المجموعة نفسها . وقد قدم لها الدكتور طه حسين بمقدمة أشاد فيها بمقدرة الكاتب وبراعته ولكنه طلب إليه: « ... أن يرفق باللغة العربية الفصحى ويبسط سلطانها شيئا ما على أشخاصه حين يقص كما يبسط سلطانها على نفسه ، فهو مفصح إذا تحدث ، فاذا أنطق أشخاصه أنطقهم بالعامية كما يتحدث بعضهم إلى بعض فى واقع الأمر حين يلتقون ويديرون بينهم ألوان الحوار .

وما أكثر ما يخطىء الشباب من أدبائنا حين يظنون أن تصوير الواقع من الحياة يفرض عليهم أن ينطقوا الناس فى الكتب بما تجرى به ألسنتهم فى أحاديث الشوارع والأندية . فأخص ما يمتاز به الفن الرفيع هو أنه يرقى بالواقع من الحياة درجات دون أن يقصر فى أدائه وتصويره .

والأديب الحق ليس مسجلا لكلام الناس على علاته ، كما يسجله الفونوغراف[٧٨] .

ولا شك أن لملاحظة الدكتور طه حسين ما يبررها ، رغم ارتباطها بقضية الفصحى والعامية التى ظلت تشغل الكتاب والنقاد منذ بداية القرن العشرين وربما قبله أيضا[٧٩] .

---

(٧٨) يوسف ادريس ، جمهورية فرحات » . الكتاب الذهبى . والنشر . القاهرة د.ت ص ٤ .

(٧٩) أنظر احمد أبو سعيد ، فن القصة ج ١ ، طبعة ١ ، دار الشرق الجديد بيروت ١٩٥٩ حيث يعرض الثلاثة اتجاهات حول استخدام اللغة فى القصة ص ١٨ ، ١٩ ، ٢١ . وانظر محمود تيمور ، أدب وأدباء . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهرة ، ١٩٦٨ ص ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ حيث يعترض على استخدام العامية سواء فى الحوار أو السرد .

ونلاحظ أن الحوار فى « قصة حب » يكون حواراً مسطحاً ويبدو وكأنه تسجيل لحوار عادى كالذى نسمعه على قارعة الطريق مثلا ، ولنأخذ الحوار التالى كمثل ، أو عينة وهو حوار يدور بين « حمزة » وسماعين أبو دومة : يقول الثانى: « أعرف لوكاندة .. فرد حمزة مباشرة .

ـــ لوكاندة إيه يا عم اسماعين .. مقدرش أروح أى لوكاندة .. كلهم مراقبين .. وغادره أبو دومة إلى وضعه التفكيرى ، وفكر حمزة أن يسلم عليه ويمضى ، ولكنه لمحه يهز رأسه باستنكار ، وتهتز طاقيته الصوف التى تعتم عليها وهو يقول :

ـــ بس حترضى تروح هناك يا سعادة البيه .. مش معقول .

ـــ معقول قوى .. أرضى قوى .. فى أى حته .. فين ؟ !

ـــ هناك فى الملك ده ..

ـــ هناك فين ؟ !

ـــ فى أى حوش من الأحواش بتوع الجبانة ..

وضرب حمزة الفكرة فى عقله وخرج بنتيجة مدهشة فقال :

ـــ قوى .. قوى .. أرضى قوى .. أنا عايز أى حية فاهمنى ازاى .. لامؤاخذة ياعم سماعين . أنا بقولها كده بس ـــ صحيح ممكن أقعد هناك ... دا أنا أروح قوى ..

ـــ تحب بقى جنابك حوش مطرحين وصالة والاحوش مطرح واحد .. أؤمر أى خدمة .

ـــ إنت بتتكلم جد يا عم اسماعيل[٨٠] .

ولا يتغير أسلوبه كثيراً فى « قاع المدينة » ١٩٥٨ ، وهى مجموعته الرابعة بل تحمل له السمات السابقة نفسها . ففى قصة « الكنز » يتحدث عن بطلها المخبر ،

---

(٨٠) يوسف ادريس . جمهورية فرحات . مرجع سبق ذكره ص ١٦٧ .

فيذكر أن زوجته « أحيانا تناكفه »[٨١] .ويصور إحساسه بالزهو ،« وهو يقول بوليس والناس يرمقونه ويضربون له بعيونهم السلام »[٨٢] . فقد آثر كلمة تناكفه على أية كلمة فصيحة ، كما آثر استعمال التعبير العامى « يضربوا له سلام » . وقد يستخدم العبارات العامية ويلبسها ثوب الفصحى، ولكنه قد يأتى بكلمة لا تؤدى المعنى مثل قوله عن المخبر : « واستلم هو المضبوطات وأمضى بذلك،[٨٣] يقصد أنه وقع بما يفيد الاستلام . ولكنه يستخدم فى قصة « الحالة الرابعة » كلمات عامية تكون أكثر قدرة عن التعبير عن هدفه ، مثل قوله عن زملاء الدكتور مازن : إنهم « غلابة »[٨٤] ويتحدث عن التومرجية العجور فيقول : « ويطرقع قبقابها على البلاط »[٨٥] . كما يستخدم تعبيرات عامية ذات صياغة عربية فصيحة مثل يقتلون القتيل ويمشون فى جنازته .[٨٦] ولعل حديث المرأة عن نفسها وهى تحاور الدكتور « مازن »يصور بصدق أسلوبه فى استخدام العامية فى الحوار : تقول :

— يا خويا لا حكاية ولا حاجة .. أنا أصلى م الفيوم .. وأوعى ألاقى نفسى ذايلة الشاى مع أبوها فى الموقف .. ولما مات المرحوم بقيت أعمل أنا الشاى .. وحبنى جدع سواق .. وحبلت .. وسقطتنى مرات أبويا ولما ضاقت الفيوم فى وشى جيت مصر .. مصر أم الدنيا . هىء ! هىء ..هىء .. جيت مع سواق ومن سواق لسواق انبدل على الموقف لحد ما اتلبيت على واد نشال بقى ياخد على فلوس .. وعلمنى الصنعة .. أهه قلمك البلاركر .. حسيت بحاجة .. هىء .. هىء والنبى نفسى أبوس شفايفك الحلوين الحمر دول .. يوه .. مااطولشى

(٨١ ، ٨٢) يوسف ادريس . قاع المدينة . دار الكاتب العربى للطباعة القاهرة ، د.ت ، ص ٤ .
(٨٣) المصدر السابق ص ٥ .
(٨٤) المصدر السابق ص ٨ .
(٨٥) المصدر السابق ص ١١ .
(٨٦) المصدر السابق ص ١٤ .

عليك خدنى الواد فى قفته وانحبست مرة .. وطلعت .. وراقبونى تفتكر سكت بقيت ألشل برضك .. وتاجرت فى الحشيش كمان .. وبقيت اكسب ومعلمة قد الدنيا .. ومشيت مع العسكرى اللى كان بيراقبنى واتمسكت أنا وهو .. وآدى انت شايف أهى عيشه .. اللى يحب النبى يزق .»[٨٧] .

ويقول الأسطى زكى الحلاق فى قصة « الوجه الآخر » رداً على احتجاج الراوى على سوء معاملته للصبى : « .. : ضرورى .. ضرورى قوى .. يتعلم إزاى إلا بالشتيمة .. دا جاى هنا غصب عنه .. فكرك هو عايز يتعلم الحلاقة .. إلا دى .. أبدا .. دا عايز يجرى ويتنطط زى التلامذة .. يتعلم إزاى الا إذا خاف .. يخاف يتعلم وهى دى شتيمة .. أنا وأنا قده كده كان أبويا الله يرحمه يتلعن فى تربته ألف مرة فى اليوم .. كنت أزعل .. إنما ما اغلطش .. كده اتعلمت .. هى دى شتيمة .. إحنا كلامنا كده .. أصل لا مؤاخذه الصنعة الباردة كلامها بارد .. كلامنا كده .. ح نعمل إيه ؟

يا واد حوش الدبانة دى .. الله انت عايزها تدخل فى بق .. يعنى ، لازم أوسخ يعنى .. إلا دى .»[٨٨] فالحوار هنا يسجل حتى لازمة الرجل كما يعرض لفكره . ويتم ذلك باللغة العامية التى يتكلمها الرجل . وقد يكون حرص المؤلف على عامية الحوار نابع من اعتقاده بأن الحوار العامى أصدق من الفصيح فى التعبير عن فكر الشخصية وعواطفها ، ومستواها الاجتماعى ، ويتناسب مع المستوى الإجتماعى والثقافى لها . فلغة المرأة المراقبة فى قصة « الحالة الرابعة » ولغة « الأسطى زكى » فى الوجه الآخر تعبران عن طبيعة كل منهما .

ومن المعروف أن الكاتب : «يستخدم المحادثة لإلقاء الضوء على الشخصيات، وليمضى بالحكاية Story إلى الأمام وإذا كان فى الوقت نفسه يهدف إلى التطابق

---

(٨٧) المصدر نفسه ص ١٦ .
(٨٨) المصدر نفسه ص ٤٥ .

مع الواقع ، فيجب عليه أن يجعل الحديث يشبه الكلام الموجود فى وقع الحياة ، ولكن المحاكاة الكاملة Close للكلام الواقعى لا تكفى فى أية رواية . »[٨٩] .

ولكننا نشعر أحيانا أن بالحوار بعض التزيد أو أنه مسطح لا فنية فيه ولا اختيار . والحوار أداة من الأدوات الهامة للقصاص فى رسم الشخصية ، كما قلنا . ومن المعروف أن الشخصية قد ترسم من الخارج ، أو من الداخل ، ويحلل الاسلوب الأول مشاعرها وأفكارها ، وما يضطرب فى داخلها من مشاعر ، فى حين يهتم الأسلوب الثانى بمظهرها الخارجى والجسدى ، وعاداتها وأفعالها ولازماتها . ورغم اختلاف الأسلوبين فانهما يستفيدان من الحوار فائدة عظمى . وليس استخدام الحوار بالأمر الهين ، ولكنه أمر يحتاج إلى صبر ومهارة ، كما يعتمد على تنظيم الحوار الواقعى النمطى[٩٠] .

وغنى عن البيان أن الحوار يقوم على الاختيار والانتقاء ، وأنه ليس نسخا من واقع الحياة ، حيث تكون اللغة مبتذلة مستهلكة ، وحيث تعتمد : « على معجم لغوى من بضع مئات من الكلمات ليست إلا استعمالا خشنا لرموز خشنة ، وهى كوسيلة اتصال تختلف فى الدرجة ولكنها لا تكاد تختلف فى النوع تباح عن الكلاب

---

(٨٩) Marjory Boulton, The Anatomy of the Novel, Routledge & Kegan Paul, Lonodon, and Boston, 1975, p. 102.

(٩٠) بتصرف من Miriam Allott, Novelists on the Novel, New York: Columbia University Press, 1966, p. 208, 209.

وانظر أيضا Ian Adam, George Eliot, Routledge & Kegan Paul, London, p. 57, 71.

حيث يؤكد الباحث اهمية الحوار فى كشف دوافع الشخصية وتوضيح اعماقها ، فهو يشبه باللقطة القريبة Close-up فى السينما . لأنه يقدم التفاصيل بصورة مؤكدة وفى لحظة وقوعها ، ويؤكد على الشخصيات باعتبار أن أقوال المتحدثين تدل عليهم ، مهما كانت تلك الأقوال ماكرة أو غامضة .

أو هرير القطط . » [٩١] فالحوار تقطير لاتقرير ، إنه وسيلة شكلية للنفاذ إلى جوهر الأشياء [٩٢] وليس غرضه حكاية محادثة ولكن توصيل جوهرها [٩٣].

ويجمل القول أن الحوار عنصر مساعد للقصاص يمكنه من رسم شخوصه ، ومن تطوير القصة وخلق الجو أو الحالة [٩٤] . ويهمنا الحوار هنا باعتباره أداة هامة فى تحقيق تلك الجوانب الفنية عند يوسف إدريس . وهو ماسنعرضه فى هذا الفصل

ويتوسع بعض الدارسين فى الحديث عن لغة القصة فيقول : « أن لغة القصة هى على خلاف لغة العلم القائمة على الملاحظة والوصف Report ، لغة كلية Total وتستخدم وسائل فنية Devices مثل الاستعارة ، والصورة Image والرموز ، والحبكة ، والشخصية ، والإطار ، والنغمة ، ووجهة النظر (مع أشياء أخرى) لنقل الأفكار والمشاعر ، وللتعبير عن الأفكار التى ستؤثر على الإنسان ككل — على حواسه ، وعواطفه وخياله ، وعقله ..... [٩٥] ، ولن تتوسع مثل ذلك التوسع ، وإنما سنكتفى بالحديث عن أسلوبة اللغوى ، حيث أن مايعرض له الباحث من حبكة وشخصيات وغيرها قد تعرضنا له بالتفصيل فى أماكن أخرى من البحث .

والحوار عنده ، نوعان : أحدهما يكاد يكون تسجيلا لما يجرى فى واقع الحياة ، أو يقترب منه اقترابا شديدا ، فلا يمكن تمييزه هما

---

(٩١) تشارلس مورجان . الكاتب وعالمه موجع سبق ذكره ص ٢٧١ ، ٢٧٢ .
(٩٢) المرجع السابق ص ٢٨٤ .
(٩٣) المرجع نفسه ص ٢٨٣ .
(٩٤) المرجع نفسه ص ٢٦٨ .
(٩٥) The Art of Fiction, op. cit., p. 4.

يجرى بين الناس عادة من أحاديث يومية مبتذلة [٩٦] ، فى حين يكون الثانى ، حواراً موجزا مركزا ، يتسم بالحيوية والصدق والأصالة. ومن الضرب الأول الحوار التالى فى قصة « شغلانة » بمجموعة أرخص ليالى « ١٩٥٤ . والذى ينهى فيه موظف المستشفى إلى عبده خبر استغناء المستشفى عن دمه ، بعد أن أصيب الأخير بالأنيميا : ، وقالوا له : لا . .

ـ ليه ؟ ...

ـ أنيميا ...

ـ أنيمية أيه ؟

ـ .. فقر دم ..

ـ وماله ؟

ـ ماينفعشى

ـ وبعدين ؟

ـ لما تقوى ..

ـ أنا قوى أهه .. أهد الحيطة.

ـ هبوط فى القلب ..

ـ مالكوش دعوة

ـ .. تموت ..

ـ أنا راضى ..

ـ صحتك .. الإنسانية ..

---

(٩٦) د. طه وادى ، صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، القاهرة ، مركز كتب الشرق الاوسط ١٩٧٣ ص ٣٨٠ حيث يأخذ على المؤلف انه يستخدم اللفظة العامية الى جوار اللفظة الفصيحة مضطرا ، ويؤكد أن الواقعية لا تتم بتسجيل حديث الناس كما ينطقونه .

ـــ ودى إنسانية ياجدعان ؟

ـــ مش ممكن . .

ـــ يعنى مافيش فايدة ؟

ـــ ولاعايدة . . . . . »[٩٧]

ورغم دلالة هذا الحوار على معاناة « عبده » فهو حوار مسطح ، عمل لايجسد مشاعره .

ومن أمثلة الحوار المبتذل أيضاً ، حوار عبد النبي وزوجته فى قصة «الحادث» ومع أن ذلك الحوار يكشف عن طبيعة العلاقة بين الزوجين ، وعن عقلية الزوجة وسذاجتها وجهلها بأبسط حقائق الحياة ، ورغم أنه يؤدى إلى تطوير الحدث ، فهو حوار مبتذل . تقول الزوجة وقد أدهشها اتساع النيل : « ـــ ياه . . ياخرابى ياعبد النبي . ولهثت قبل أن تستطرد .

ـــ دا يبلع طوره زى بحر مويس . »[٩٨] .

ثم تقول : اللا ياعبده . . صحيح البحر ده مالوش قرار ؟ . .[٩٩] وتتضح سذاجتها وغفلتها ، مما أصابها من ذعر ودهشة عندما شاهدت الطفل القاهرى وهو يقود قاربه فى النيل بمفرده ، فتقول لزوجها فى هلع : « الحق حوش ياجدع[١٠٠] .

« ياشيخ اتحرك . . الله . . الحق ياعبد النبي . . ياستار يارب . . يارب استر . . استر يارب[١٠١] » ، « حوش ياراجل . . الولد . . فين أيه ؟ ! ....

---

(٩٧) يوسف ادريس ، أرخص الليالى ، مصدر سبق ذكره ص ١٦٢ .
(٩٨) المصدر السابق ص ٥٥ .
(٩٩ ، ١٠٠) المصدر نفسه ص ٥٦ .
(١٠١) المصدر نفسه ص ٥٧ .

يابای عليك . . أهه ياعمى ! . . [١٠٢] ولم يكن من الضرورى نقل الحوار بكل تفاصيله لتتضح سذاجة المرأة أوقلة عقلها . فاذا كان الحوار يضىء جوانب الشخصية النفسية والفكرية ، فينبغى الايهبط فى أدائه لهذه الوظيفة إلى الابتذال .

ولايخلو الحوار فى قصة « المأتم » من تبسط وحذلقة بالرغم من مرارة الحقيقة التى يعرضها ، وهى كشف مدى البؤس الذى يرزح تحته الحانوتى والفقى . إلى الحد الذى يجعل من الأطفال الموتى مجرد بضاعة تقوم بثمن بخس دراهم معدودات أو قروش مما يدل على تبلد مشاعرهما بسبب الحاجة والعوز ولا يختلف الحوار فى قصة « حوض [١٠٣] من حيث الجوهر عن الحوار السابق فلا يتمتع بالتركيز ، ولا ينبض بالحياة .

ويهبط الحوار فى قصة « فى الليل » إلى ابتذال وتسطيح غريب ، يوضحه الحوار التالى بين عوف وامرأته : — روحى يابت اختشى .

وضحكوا كما لم يضحكوا فى ليلتهم بل فى أعمارهم كلها ، وأغاظت ضحكاتهم المرأة فقالت وهى تكاد تصرخ :

— والله مانى منقوله إلا أما تجيب حق الكيلة . . دا صاحبتها قاعدا لى فى الدار ما المغرب . . سامع والا لا . .

أجاب عوف بصوت عال :

— لامش سامع . .

فقالت وهى مغيظة

عنك ماسمعت . . ماه . . وآدى قاعدة . . .

وحاولوا مره أخرى أن يتأدبوا ويكتموا الضحكات ، و المرأة تنتق لنفسها

---

(١٠٢) المصدر نفسه ص ٥٧ .
(١٠٣) المصدر نفسه ص ١١٢ — ١١٧ .

مجلسا فوق كومة سباخ عالية ، ورفع عوف رأسه ونظر إليها وهي متطلية الربوة كأم قويق ، وسكت برهة ، ثم قال بصوت نصفه ضاحك ونصفه جاد :

ـ روحي يابت يالام وش زي السلندر . (١٠٤)

ـ والنبي مالي مروحه يا أبو راس العم من البريزة الماسخة . (١٠٥)

والنبي أن مارويحي لقايم فاتح بطنك ومطلع منها طعم . (١٠٦)

ويصاب الحوار في قصة المستحيل ، بافتعال واضح ، ناجم عن توظيفه لخدمة الفكرة المفروضة على القصة ، ولكنه لايخدم الشخصية . يقول الطبيب للمجنون :

ـ أنت عايز تبيع العمارات صحيح ،

فأجاب على طريقته :

ـ منهم لله عايز أبيعهم كلك على بعضك بيعة وشروة بالوقة وأنا أصلي قلت ـ تبيعهم للعسكري .

فاستمر :

ـ وأنا أصلي أبيع

ـ تبيعهم لاخوك أحسن ؟

ـ وأنا أصلي أبيع ..

ـ وإلا تبيعهم لي وتكرمني ؟

ـ وأنا أصلي ابيع .

ـ اقولك ياشيخ .. بيعهم للانجليز واخلص .

ـ وانا اصلي ابيع لإ الانجيز لأ انجليز ما انجليز من رابع المستحيل (١٠٧) .

---

(١٠٤) المصدر نفسه ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

(١٠٥ ، ١٠٦) المصدر نفسه ص ١٧٨ .

(١٠٧) يوسف ادريس ، قاع الحيفة . وزارة الثقافة . مصدر سبق ذكره ص ١٢٤ ، ١٢٥ .

وهو حوار مصنوع لايحتاج بيان الصنعة والتكلف فيه إلى تعليق . ويلعب الحوار فى قصة « قاع المدينة » دورا هاما فى تصوير الشخصيتين الرئيسيتين فيها ، وهما الاستاذ « عبد الله » القاضى ، و « شهرت » الخادمة ، وهو حوار من النوع الذى قلنا إن المؤلف يتقنه ، ويتخير فيه ويكثفه . ومن ثم يكون ناجحا إلى أبعد الحدود . ويبدو أنه نجح فى هذه المجموعة ـ بعامة ـ فى استغلال الحوار بطريقة ملائمة .

ومن أمثلة الحوار الجيد عنده ذلك الحوار الذى يدور بين الأسطى زكى الحلاق والراوى فى قصة « الوجة الآخر » ، فالحوار فيها منتقى بعناية ، وفيه على بساطته شاعرية ، وتركيز وانتقاء . ولاهدف لهذا الحوار إلا رسم شخصية (الحلاق) فليس بالقصة حدث بالمعنى المألوف ، وإنما بها حوار يشبه حوار الموقف المسرحى [١٠٨] وإن تبذل فى بعض ذلك الحوار ، كما أسلفنا .

ويقوم الحوار فى قصة « الجرح » بالكشف عن طبيعة شخصيتين من شخصيات تلك القصة هما « حلمى » والسيدة العجوز ، ويصور الحوار الذى يجرى فى آخر تلك القصة بصدق تردد حلمى وجبنه ، والذى يفضحه تردده عند اللحظة الحاسمة فى اتخاذ القرار [١٠٩]

ويمثل الحوار فى قصة « هـ . هى لعبة » خير تمثيل طبيعة الشخصيات . فندرك من الحوار مثلا أن زوجة ابراهيم افندى تتسلط عليه ، وأنه لا يملك إلا الإذعان لها ، كما نكتشف سذاجة الأسطى شعبان الذى يصر على أن ابنه يجب إلا يسلم [١١٠] لابن ابراهيم أفندى باعتبار أنه يمثل مصر فى حين يمثل ابن إبراهيم أفندى الإنجليز ، وبالذات « إيدن » أبو ريالة . وهكذا يتطور فعلا حوار الكاتب بصورة واضحة ، ويتضح هذا التطور من النص التالى الذى يكشف عن طبيعة العلاقة

---

(١٠٨) المصدر السابق ص ٤٢ ـ ٥٠ .
(١٠٩) المصدر نفسه ص ٢١٣ ، ٢١٤ .
(١١٠) المصدر نفسه ص ١٥٩ ، ١٦٠ .

بين إبراهيم أفندى وزجته عقد نهر إبراهيم إفندى أبنه لبكائه — تقليدا للاسطى شعبان — : « وقال :

— اخرس . أنت بتعيط زى النسوان . . عمى فى عينك .

وصرخت زوجته :

— جرى أيه يا إبراهيم سرعت الواد . . هو أد الشخطة دى ! ..

وأيه حكاية النسوان دى رخره . . ماتعقد معووج يا إبراهيم وتتكلم عدل اتكلم عدل يا إبراهيم . » (١١١) .

وفى قصة « محطة » مجموعة حادثة شرف يلعب الحوار دورا طيبا فى الكشف عن مشاعر الشخصيات ، فالحوار الوقور يفصح عن مشاعره الخاصة فى كل عبارة يتفوه بها فى سيارة الأتوبيس . قال عندما صعدت الفتاة إلى السيارة : « ودى أيه اللى يخليها تركب فى الزحمة دى كمان . قلة أدب ! . » (١١٢) ويثور على أحد الركاب لأنه كان يحول بينه وبين رؤية مشهد الفتاة والفتى ، وهما يتعارفان ويتحدثان (١١٣) ، لأنه يريد أن يشبع فضوله وتطفله . ويؤكد موقفة الرجعى السابق بقوله ، وقد تعارف الفتى والفتاة بالفعل : أما كلام فارغ صحيح وقلة أدب . البلد خلاص باظت . أنفلت عيارهم . أيه ده . لازم يقاوموهم زى مابيقاموا النشالين . دى مسخرة دى ، دا أنا شايفه بعينى بيمد أيده عليها . مش كده يا أستاذ . والله لولانا كان مد أيده عليها وهى ساكته . دا إجرام ده مافيش بوظان بعد كده . دا أنا سامعه بودن بيديها نمرة تليفونه . بودنى . كده والا لأياحترم . كده والا لا . وكل ده فى محطة واحدة . دا لازم القيامة حاتقوم والله ممكن قامت فعلا . لازم قامت . (١١٤) .

ويكشف قوله السابق عن فضوله وتطفله وكذبه ورجعيته ، ويزيد الصورة التى قدمها له الراوى فى أول القصة أيضاحا . فهو فضولى يضطر الراوى إلى

---

(١١١) المصدر نفسه ص ١٦٠ ، ١٦١ .
(١١٢) يوسف ادريس . حادثة شرف ، مصدر سبق ذكره ، ص ٦ .
(١١٣) المصدر السابق ص ١٤ .
(١١٤) المصدر نفسه ص ٢١ .

إعطائه صحيفته ليقرأها ، حتى يكف عن مشاركته اياه فى قراءتها ، فيردها إليه دون أن يكمل قراءتها ، ثم يعود فيشاركه قراءتها من جديد . ولا يقف فضوله عند هذا الحد ، بل يدفعه فضوله إلى التحديق فى حذاء الراوى المقطوع ، مما يجعل الأخير يسارع بإخفائه تحت المقعد . وهكذا يكون الحوار عنصرا فعالا فى الكشف عن طبيعة تلك الشخصيات .

ويلعب الحوار فى قصة «طبلية من السماء» دورا هاما فى الكشف عن شخصية الشيخ على بطلها ، الذى يصوره المؤلف من الخارج ، ثم يكمل صورته عن طريق الحوار بعد أن مهد لذلك بتقديم تاريخ حياته .

وتخلو قصة « حادثة شرف » من الحوار باستثناء عبارتين فى آخرها يتبادلها فرج وأخته فاطمة ، ذلك أن المؤلف أعتمد فى عرض القصة ، وفى رسم الشخصيات على الوصف والسرد والتصوير ، والتحليل . مغفلا الحوار وقد أثبت هذا أنه كان بعيد النظر ، حيث أفلح فى إبداع عمله دون أن يغرق فى الحوار . فالحوار فى نهاية القصة يكشف عما أصاب الفتاة من تدهور كما أنه يمثل لحظة التنوير — كما يقال — وهى أهم شىء فى القصة ، باعتبارها تمثل وحدة الانطباع . وهو التغير الذى أصاب فاطمة ؛ والذى يتمثل فى فقدان براءتها وسقوطها .

ويستخدم المؤلف الحوار فى مجموعة « العسكرى الأسود » استخداما فنياً رائعا ، يتجلى فى قصة «العسكرى الأسود» الذى أطلق اسمها على المجموعة . فالحوار بها مقتضب غالبا ولا يلجأ إليه المؤلف إلا عند الحاجة . ويكشف ذلك الحوار بوضوح تام عن شخصية « شوقى » الطبيب ، التى يركز عليها المؤلف فى القسم الأول من قصته ، وقد تخلى عن الحوار مرتين : الأولى عندما أخذ عبد الله التوموجى يحكى عن «العسكرى الأسود»[١١٥] . فقد آثر المؤلف أن يقوم بهذه المهمة بنفسه ،

---

(١١٥) يوسف ادريس : العسكرى الأسود ، مصدر سبق ذكره ص ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ .

على لسان راويه ، ولم يجعل « عبدالله » يحكيها ، لأنه أراد أن يصور ذلك بطريقة فنية ، رأى أن « عبد الله » بمستواه الفكرى والثقافى لا يصلح راويا لها . والمرة الثانية عندما أخذت زوجة العسكرى الأسود تقص حكاية زوجها [١١٦] . فقد تلى ذلك الراوى عنها بدافع لا أظنه يختلف عن الدافع السابق وذلك بدلا من إدارة الحوار بينها وبين الراوى وزميليه . فيقول الراوى: «والقصة كما استخلصتها من نور الزوجة تختلف بطبيعة الحال كثيراً عن قصة العسكرى الأسود كما تطوع بها « عبد الله » [١١٧] ، مصرحا بأنه هو الذى يروى قصة «العسكرى»، لا الزوجة مما يدل على أن المؤلف يستخدم الحوار بحنكة ودراية لا تتوفر إلا لفنان موهوب مدرب ، يعى ل حرفته وعيا كاملا .

ونجد الحوار فى قصة «الأحرار» مجموعة آخر الدنيا يكمل الصورة التى قدمها المؤلف للسيد / عبد اللطيف سالم رئيس قسم السكرتارية، وأحمد رشوان الكاتب بالقسم نفسه . فالحوار بينهما ، أو بين « الكاتب » والمدير العام حوار طبيعى لا افتعال فيه وهو حوار موجز ، يقتصد فيه المؤلف بشكل لافت للنظر . بل إن قصة « آخر الدنيا » تخلو من الحوار خلوا تاماً . ويؤدى الحوار فى قصة «الغريب» دوره فى الكشف عن مشاعر الشخصيات وتطوير الحدث تطويراً طيبا .

ويستخدم المؤلف الحوار فى مجموعة « لغة الآى آى » على قلة . وبخاصة وأنه يستخدم المونولوج الداخلى فى عدد من قصصها ، مما يقلل من فرصة استخدام الحوار . وتعتمد قصة « لغة الآى آى » بصورة ملحوظة على المونولوج الداخلى وإن كان الحوار يتردد فيها فى أكثر من موضع [١١٨] ، فإنه يأتى كضرورة حتمية ،

---

(١١٦) المصدر السابق ص ٤٧ .
(١١٧) المصدر نفسه ص ٤٧ ، ٤٨ .
(١١٨) يوسف ادريس « لغة الآى آى » . دار العودة بيروت د.ت. ص ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٦ ، ٩١ ، ٩٩ .

ويكون مركزاً ومعبراً بصورة فائقة عن مشاعر الشخصية وما يمور فى داخلها من انفعالات ومشاعر وأفكار .

ويتضح أثر استخدام المونولوج الداخلى على الحوار من الحوار الموجز فى قصة «لأن القيامة لاتقوم» ، حيث يدور الحوار فيها مرتين . إحداهما فى الورشة « عندما أهان » المعلم الصبى فرد الإهانة أو حاول أن يدفعها ، وجاء ذلك الدفع مهذبا ولكن المعلم أعتبره إهانة وفى موقفه من أمه عندما أحس أنها سقطت . ولا يرد الحوار فى قصة « الورقة بعشرة » إلا فى موقف واحد ، وباختصار شديد ، بالرغم من أنها لاتستخدم تكنيك المونولوج الداخلى . أما قصة « فوق حدود العقل » فتعتمد على الحوار بصورة أساسية ، وتشبه المسرحية إلى حد ما فى بنائها ، وقد حولها المؤلف إلى مسرحية فعلا وهى مسرحية « المهزلة الأرضية »(١١٩) .

ويلعب الحوار أيضاً ، دوراً هاماً فى قصة «هذه المرة» رغم أن القصة تقوم على تكنيك المونولوج الداخلى . بينما يقل الحوار فى قصة « صاحب مصر » مما يدل على أن الحوار قد تطور عند المؤلف بصورة كبيرة ملحوظة فلم يعد يسترسل فيه كما أصبح يتكىء على التحليل والتصوير ، ويعتبرهما من أدواته المفضلة ، دون أن يغفل دور الحوار بطبيعة الحال . ويتضح كذلك أن الحوار يستخدم تبعا لحاجة العمل الفنى إليه ، فيتوسع فيه عند الاقتضاء ، أو يقلل من استخدامه ، وقد لا يستخدمه بالمرة .

ونرى فى قصة « بيت من لحم » مجموعة بيت من لحم ١٩٧١ موقفاً واحداً

---

(١١٩) انظر صلاح الملا ، مجلة البيان ، « مهزلة يوسف ادريس الارضية » ، العدد الثانى مايو ١٩٦٦ ، ص ٣٤ ـ ٣٧ .

يعتمد على الحوار ، وهو الموقف الذى تطلب فيه الفتيات من أمهن أن تتزوج بالأعمى :

ـ « تزوجيه أنت ياأماه .. تزوجيه .

ـ أنا؟ .. ياعيب الشوم ! والناس ؟ !

ـ يقولون ما يقولون . . قولهم أهون من بيت خالى من رنين صوت الرجال .

ـ أتزوج قبلكن ؟ . . مستحيل .

ـ أليس الأفضل أن تتزوجى قبلنا ، ليعرف بيتنا قدم الرجال فنتزوج بعدك : تزوجيه ياأماه»[١٢٠] .

والحوار هنا فصيح وإن احتفظ بمستوى قائليه الفكرى والاجتماعى ،وكأن الكاتب قد تخلى إلى حد كبير جداً عن العامية الساقطة التى كنا نجدها عنده من قبل وهكذا يمكن القول أن الحوار يستخدم فى هذه المرحلة المتأخرة بطريقة واعية ، وموجزة .

والكاتب بارع فى استخدام اللغة ، فلغته تنبض بالحيوية والبراعة والدقة فى أداء المعانى والأفكار ونقل الأحاسيس. ولنضرب هنا مثالا من «حادثة شرف» يدل على تلك البراعة فى التصوير والتحليل . يقول مصورا مشاعر « فاطمة » ، وهى فى قلب الموكب المتجه إلى منزل أم جورج للتأكد من أنها مازالت عذراء: «مئات العيون تنظر إليها ، وتحملق فيها ، مئات ، بل آلاف ، الدنيا كلها عيون مفتوحة كالفناجيل لاتنظر إليها وإنما تنظر إلى أخص خصائصها ، بلا حياء ،

---

(١٢٠) يوسف ادريس « بيت من لحم » مصدر سبق ذكره ص ٨ .

وبوحشية وتخترقة ، وتنهتك شرفها، ويسيل دمها ،ويقطر لدى كل خطوة تخطوها ولدى كل حجر تتعثر فيه وهى حافية عارية ذليلة لا يرحمها أحد .

وحاولت صاحبتها حكمت أن تجذب الشاش فوق وجهها وتغطيه ، ولكن فاطمة أزاحت الشاش كاشفة وجهها . مافائدة إخفاء الوجه وجسدها كله عريان.

والموكب الحزين المتحمس ذو عشرات الأذرع والرؤوس يمضى ووراءه ذيل من الأطفال والكلاب الجائعة ، يمضى ويثير سحب غبار ، ويشتت قوافل الأوز البيضاء . ويطير العصافير والحمام آخذا طريقة إلى بيت الناظر »[١٢١] .

ويصور المؤلف فى قصة «العسكرى الأسود» معاناة السجين السياسى، بسبب التعذيب ، تصويرا حيا فيقول فيما قاله : « . . . . . إن أبشع ما فى الأمر أنك لاتحتمل فقط وتصبر ولكنك تزداد استمساكا بالحياة. وتصل بك حلاوة الروح إلى درجة مخجلة فى شدتها وقوتها . وهكذا فى مقابل كل ضربة هائلة الألم عارمة القسوة مهينة ، تتلقاها من الخارج ، تنهال عليك ، من داخلك وذات نفسك ألف لعنة ألف طعنة ، ألف إحساس مخجل مهين تمزق أحشاءك وتذيب كماء النار روحك ، لأنك لاتموت ولاتريد الموت ولاتزال حيا تتمسك ذليلا بالحياة . . . »[١٢٢] .

وليس من المبالغة القول إن مجموعة آخر الدنيا ، تمتاز بلغة حية معبرة وأن الكاتب قد نضج أسلوبه فيها نضجاً كبيراً بحكم التطور وعمق التجربة . وتتضح مقدرته اللغوية دون خفاء فى مجموعته « لغة الآى آى » وسوف نضرب بعض الأمثلة التى توضح ذلك . يقول مصوراً الطالبة الجامعية وهى تتدخن : « وبدأ

---

(١٢١) يوسف ادريس . حادثة شرف ، مصدر سبق ذكره ص ١٠٨ .
(١٢٢) يوسف ادريس . العسكرى الاسود ، مصدر سبق ذكره ص ٣٧ .

جسد الطالبة الصغير يتململ ويتلوى ، ونهمها إلى جذب الأنفاس يشتد ويتلاحق وكأنه في داخلها تحفر فجوات هائلة تحدث فراغات سريعة مذهلة تطلب الامتلاء لا بالدخان ولكن بالمتعة الخادعة من حريتها في أن تنفرد بنفسها وبالسيجارة وتمتص منها ما تشاء وتبتلع ما تشاء ، والعميد يحس بجفاف ريقه يزداد وحنجرته تتسع وتزداد قدرتها على الرنين وكأنها تستعد لإطلاق صرخة العمر .. »(١٢٣)

فلا شك أن هذا التحليل والتصوير الذى يعتمد على الصورة الخيالية ، وعلى العبارة الحية الصادقة ، القادرة على التعبير فى بساطة مذهلة عن أعمق المشاعر والاحاسيس ، هو تعبير يصلح لأداء غرض المؤلف ويحقق هـــدفه الفنى المنشـــود .

ويعلو المستوى التعبيرى فى القصص الرمزية ، على مستوى التعبير فى القصص الواقعية . ويتضح ذلك فى قصة « اللعبة » ، وقصة « الأورطى » ، على سبيل المثال وفى « النقطة » مجموعة النداهة ، نلاحظ ذلك السمو فى التعبير بصورة غاية فى الوضوح فالكاتب يصور فيها الشجرة الخريفية التى ترمز إلى المعرفة فيقول : « غير بعيد شجرة ، فى حالة خريف دائم ، أوراقها مصفرة الاخضرار مخضرة الترابية ، معلقة بغصنها برباط ما ، واه ، شجرة كلما هب الريح ، انتزع منها أكثر من بضع أوراق ، حتى لتخالها فى نهاية اليوم ستقف جرداء عارية ولكنها أبدا هكذا ، لا تنقص أوراقها ولا تزيد ، دائمة الخريف مستمرة الاخضرار المصفر المترب لا تثمر لها ولا زهر ، ولا اسم ، شجرة ، ومساحتها تلك التى تكون دائرة الافق تتسع إذا وقفت ، وإذا صعدت الشريط الحديدى اتسعت أكثر ، وكلما علوت اتسعت ، حتى لكأن باستطاعتها أن تشمل — لو أمكنك العلو الكافى —

---

(١٢٣) يوسف ادريس . لغة الآى آى ، مصدر سبق ذكره ص ٢٥ .

الدنيا بأسرها » [١٢٤] ويرى محمود أمين العالم فى تعقيب له على مجموعة من القصص المصرية ، صدرت سنة ١٩٥٦ . أن « ... الملاحظة البارزة فى هذه المجموعة من القصص أن اللغة العربية الفصحى تستخدم حيث تكون المواقف أقرب إلى التجريد والشخصيات أبعد من الواقع والقصة أقرب إلى التجربة الذهنية . وعلى العكس من ذلك كانت اللغة العامية هى وسيلة الحوار والمونولوج الداخلى فى أكثر القصص تماسكا وصدقا وحيوية » [١٢٥] .

ولابد أن تحتوى اللغة فى القصة الرمزية على نوع من « التورية » إن صح التعبير ، حتى تستطيع الإفصاح عن المعنى الثانى الرمزى الذى يهدف إليه المؤلف. ولكن تلك اللغة — على أى حال — لغة منتقاة بعناية ، تفوق لغة أية قصة واقعية .

وتتسم لغته فى «بيت من لحم» آخر مجموعاته ١٩٧١ بمسحة شاعرية خاصة كما تتضح عنايته الفائقة باللغة . ومن الأمثلة التى توضح ذلك دعاء الواعظ فى قصة « أكان لابد يالى لى أن تضيء النور » والذى يقول فيه : «يارب . إن كان بصرى قد ضاع فلا زلت أمتلك الصوت والحنجرة ، بغير أن أسمع نفسى أستغيث وأترجى ... أنا انتهيت فقط الهيج ... بكل قواى اعتصر العمر كله وأطلقه مخلصا صادقا ... أرعبتنى المفاجئة .. وأذهلنى ما أكتشفته فى اللحظة الحاسمة من تفاهة ما كنت أسميه قوتى ، بإيمان أصبح وجها لوجه فى قبضة الشيطان ، بإدراك أن هذه معركة العمر بها أوجد أو بها أمحى .. أنطلقت بصوتى أقاتل ..

---

(١٢٤) يوسف ادريس . الندامة . روايات الهلال مصدر سبق ذكره ص ٩٨ .

(١٢٥) النص للاستاذ محمود العالم من كتاب د. عبد القادر القط « قضايا ومواقف » ، الهيئة العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧١ ص١٥٤ ، وانظر أيضا «ألوان من القصة المصرية» مصدر سبق ذكره ص١٨١ .

الصوت سلاحى والصوت أنا والصوت كل ما تبقى فى من ذاتى والصوت أملى الذى لاأمل سواه ... أن أعود أنا ... » (١٢٦) .

وسواء قرأنا قصص هذه المجموعة الرمزية أو غير الرمزية منها ، نجد لغة منتقاه ، تصاغ بعناية ، ووعى بحيث يصبح من الفضول أن نختار نماذج للتدليل على ما نقول .

---

(١٢٦) يوسف ادريس ٠ بيت من لحم ، مصدر سبق ذكره ص ٣٠ ٠