مستويات الخيال في القصة القصيرة
قصة الندَّاهة (ليوسف إدريس) نموذجاً

اعداد
د/ أحمد كريم بلال

الخيال مَلَكةٌ ميّز الله عزّ وجلّ بها البشر، ومن خلاله تحققت إنسانيتهم وتطورهم الحضاريّ. وارتقاء الإنسان على كافة الأنحاء (علميًا وفنيًا وأدبيًا .. إلخ) لم يكن إلا ثمرةً من ثمار إعمال الخيال والتوسّع فيه. وعلى الجانب الأدبيّ – تحديدًا – لا تتحقق الأدبية إلا بالخيال، فالخيال هو الذي يجعل الكلمات تنحرف متجاوزة المستوى التداولي النفعي المألوف وصولاً إلى المستوى الفني الأدبي الذي تتحقق من خلاله الفنيّة الأدبيّة.

وكل فنون الأدب – على تنوعها واختلافها – لا يمكن أن تتنصل تمامًا من الخيال؛ لكنها – بالطبع – تتفاوت في استخداماتها له كمًا وكيفًا. وربما كان التفاوت في طبيعة الخيال وكيفية استخدامه هو الفيصل والمحكّ في توزيع الأجناس الأدبية وتميّز كل منها عن سواه، ولعل الشعر هو الجنس الأدبي الأكثر اهتبالاً للخيال؛ لأن المجاز هو الركن الركين في تكوينه وبنائه (إضافة إلى النغم الشعريّ الموسيقيّ)؛ لكن ذلك الأمر لا يعني – بحال من الأحوال – انعدام الخيال (بما في ذلك الخيال المجازي) من بقية الأجناس الأدبية عمومًا والقصة القصيرة خصوصًا.

إن القصة القصيرة تعتمد في تكوينها وبنيتها على مستويات عديدة من التخيّل، لكن هذا التخيل – في حقيقة الأمر – تخيّل نسبي؛ وهو تخيّل متَّزن ومحكوم بمعايير

محسوبة، ولندلل على ذلك نقول إننا نتقبل – دون أي اعتراض أو تحفظ – أن يتحدث شخص مع الأحجار، أو يَنْبُتُ له جناحان يحلق بهما في الهواء، أو يخالط الموتى ويعاشرهم إذا كان هذا الأمر في قصيدة شعريّة؛ لكن تلكم الأمور لن تكون – بالطبع – مقبولةً في القصة؛ وإنما تكون مدعاة لإسقاطها فنيًا ما لم تُسوَّغ بمسوغٍ يردها إلى الواقع، كأن يتَنَبّه البطل الذي قام بهذه الأمور الخارقة ليكتشف – مثلاً – أنها وقعت له أثناء حلم يراه في نومه ، أو كانت مجرد هلاوس يهذي بها خلال تخديره ... أو ما شابه ذلك من المبررات التي تَحُدُّ من الإغراق في الخيال، وتجعله يتحرك دائمًا في إطار متّزن ومحكوم.

وتتفق القصة القصيرة مع الرواية في عنصر المعقولية، وهذه المعقولية تعني أن الأحداث – في كلٍ منهما – عقلانية بحيث يمكن أن نتصوّر حدوثها بشكل فعلي وواقعي في الحياة. ولا تعني الواقعية – بالطبع – المطابقة الحَرْفِيّة التامة، تلك التي يجوز أن نقع عليها في تقارير المراسلين الصحفيين، أو في كتب التاريخ.

إن المطابقة الحرفيّة الواقعية بين القصة والواقع يعوزها الصوغ الفني الراقي. ذلك الصوغ الذي يعتمد على الخيال في بلورة الفكرة التي تقوم عليها رؤية الكاتب، فالرؤية الفكريّة التي تقف من وراء العمل القصصي لن تكون ذات قيمة إذا عُرضت بشكل مباشر عارٍ من التقنيات الفنية، كما أن هذه التقنيات الفنية لا تتحقق إلا من خلال الخيال.

وسوف نعرض في هذه الدراسة الوجيزة لقصة النذَّاهة (١٩٦٨م) التي كتبها الأديب المصري الكبير يوسف إدريس[١]؛ محاولين الكشف عن مستويات الخيال التي تضافرت فنيًا لتكوين بنية القصة.

ولنبدأ – أولاً – ببسط الرؤية الفكريّة التي تقوم عليها هذه القصة. والرؤية الفكرية هي الموقف الذي يريد الكاتب أن يعبر عنه بقصّته، ذلك الذي يمثِّل رأيه في نمط ما من أنماط الحياة، أو موقفه تجاه شريحة اجتماعية.

ولا يكشف الكاتب – بطبيعة الحال – عن هذا الموقف بشكل مباشر؛ وإنما ينبغي على القارئين أن يستشفوه ويصلوا إليه من خلال قراءتهم للقصة وتشبّعهم بدلالتها؛ فالرؤية عنصر غير ملموس؛ وهو مطمور في جوانب البنية الكليّة؛ ولذا ((لا نستطيع أن نعثر عليه قائلين: هذه هي الرؤية، لأن الرؤية تكمن وراء العمل الفني وتدفع الكاتب إليه)) [٢] .

وهذه القصة (قصة الندّاهة) يمكن إدراجها ضمن سلسلة القصص والروايات التي تُعبّر عن موقف فكريٍ من الصراع الحضاري مثل قصة: (قنديل أم هاشم) ليحيي حقي، و(عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، غير أنّ قصة (الندّاهة) تنفرد وتتميز من هذه القصص المذكورة بكون الصراع الحضاري فيها يقع بين قطبي: (الريف) و(المدينة)؛ بينما يقع في القصص والروايات التي أشرنا إليها بين قطبي: (الشرق العربي) و (الغرب الأوربيّ).

والصراع الحضاري بين (الريف) و (المدينة) تبعة حتمية من تبعات التقدّم العلمي الذي قُدِّر للبشر أن ينساقوا نحوه، والتقدّم العلمي والحضاري – في حد ذاته – ليس معيبًا ولا مكروهًا، غير أن له – في أكثر الأحيان – وجهًا صفيقًا لا يبين إلا بعد حين، وجهًا تتجرد فيه الإنسانية من أَخْلاقِيَّتِها وشهامتها؛ لتغدو الأنانية قانون الحياة المُتحضِّرة ، ويكون التحلل من القيم والفضيلة سلوكًا نمطيًا مألوفًا.

وهذه القصة (قصة النداهة) حين تضع قارئها في بؤرة صراع الريف والمدينة (مدينة القاهرة على الأخص حيث العاصمة الحضارية الكبرى) تضعه – بشكل رمزي

– في مواجهة حضارية بين أصالة الإنسان ومعدنه النقي في فطرته القرويّة من ناحية؛ وأنانية الإنسان المادي الشهواني الذي تَزَيَّن بالحضارة والرقيّ من ناحية أخرى.

والمواجهة بين هذين القطبين حتمية؛ لأن القرية – بطبيعة الحال – تتطلع إلى ما في المدينة من ميزات حضارية لا تنعم بها، ومن هنا يظهر الهاتف الخفي أو يظهر (صوت النداَّهة) الذي يهتف في أعماق القرية، مُبشرًا لها بأنها ستنال حتمًا نصيبها من هذه الرفاهية؛ لكن لا شكّ أن ثمنًا غاليًا سوف تدفعه؛ لأن الحضارة التي تعيشها المدينة فيها الكثير من الجوانب السلبية التي ستنقاد إليها القرية بغباء ؛ فهي – وإن قلَّدت المدينة – تحمل جذورها القروية الساذجة . وهذا ما تحاول قصة الندّاهة أن تعبر عنه بشكل رمزي .

وتدور أحداث القصة حول: (فتحية) الفتاة القروية الجميلة – بمقاييس القرية – تلك التي تتطلع إلى الحياة في (القاهرة) المدينة الساحرة التي سمعت عنها من ابنة خالتها التي عملت في القاهرة خادمة، ثم عادت بملامح غريبة وجميلة، ملامح شبيهة بملامح الخواجات. ومن هنا أصرّت فتحيّة على أن تتزوج من (حامد) الفقير المعدم ، ورفضت (مصطفى) صاحب الوظيفة ذات المرتب الشهري المضمون ونصف الفدّان . إنها تفضل (حامد) لأنه يعمل بوابًا في (القاهرة) ، وزواجها منه سيحقق حلم حياتها بالحياة في العاصمة والاستقرار فيها .

ومنذ زواج (فتحية) من (حامد) وهي تستمع إلى هاتف يناديها من الأعماق بأنها ستسقط فريسة لاعتداء جنسي من أحد أفندية القاهرة، وأنها ستسقط رغم إرادتها مهما قاومت، وأن حامدًا سوف يكتشف هذه العلاقة .

وبالفعل كان (أحد الأفندية) الذين يسكنون في العمارة يلاحقها بنظراته ومعاكساته، وقد ظلت تقاوم وتقاوم ، لكنها استسلمت له في النهاية دون مقاومة ، وفي ذروة هذه العلاقة المُحرَّمة اقتحم (حامد) الغرفة؛ ففر (الأفندي) هاربًا، وعجز عن اللحاق به .

وعندما عاد حامد إلى غرفته توقعت (فتحية) أن يقتلها ؛ لكنه لم يفعل (وهذا ما أكده لها الهاتف) وكل ما اكتفى به أن يهجر الغرفة فجرًا ليعود هو وأسرته الصغيرة إلى القرية. وفي طريق العودة إلى القرية فرّت (فتحية) إلى القاهرة ، لأنها قررت أن تعيش حياتها هناك ؛ بينما عاد (حامد) مع ولديه إلى القرية [٣].

إن أبطال القصة وشخوصها المهمّة (حامد و فتحية والأفندي المُغتَصِب لها) هم – في واقع الأمر – نماذج بشرية واقعية انعكست من خلالهم الرؤية الفكريّة التي يريد الكاتب أن يعبر عنها، والوقائع والأحداث التي عايشتها هذه الشخوص ليست وقائع خارقة تَنُدّ عن المألوف والعرف. لكن القصة – في مجملها – تحمل في طياتها جوانب وعناصر خيالية سوّغت لهذه الرؤية الفكرية المثول الفني، الأمر الذي جعل الرؤية تنعكس بشكل غير مباشر . ويمكننا أن نرصد جوانب الخيال في هذه القصة على ثلاثة مستويات :

١) المستوى البلاغي :

علينا الاعتراف بأن الدرس البلاغي قد طال غيابه عن الدراسات النقدية الحديثة لبواعث عديدة، لعل من بينها اعتبار البلاغة – في حد ذاتها – من كلاسيكيات النقد التي تجاوزها الزمن مع استقدام مناهج النقد الأدبي الغربيّة وتطبيقها على أدبنا العربيّ، ولا شك أن هذه التيارات النقدية الحديثة ترى في الصور البلاغية جانبًا جزئيًا محدودًا في البينة الكليّة للعمل الأدبي، وأحسب أن الاهتمام بالرؤية الكليّة للعمل الأدبي مما أدى إلى إهمال تتبع الصور البلاغيّة والكشف عن جمالياتها.

على أن غياب الدرس البلاغي عن القصة – تحديدًا – هو الجانب الأبرز، والدراسات التي تعرّضت لبلاغة القصة – على حد علمي – تكاد تكون منعدمةً، فقد استغرق الشعر جُلّ البحث البلاغي. ومن ثم تحاول دراستنا المتواضعة أن تدلي بدلوها في هذا الجانب.

وما ينبغي أن يُعوّل عليه – في هذا الجانب – هو التصوير البلاغي البياني الذي يحقق لونًا مبتكرًا من ألوان الخيال، ومن هنا يجب علينا أن نتجاوز الصور البلاغية المألوفة التي اعتادها الناس فأضحت ضربًا من ضروب الاستخدام اللغوي الرتيب، فهي – بالأحرى – صور خيالية استُهلكت، وأطاح برونقها شيوع الاستخدام وأصبحت تأتي عفويًا على لسان الكتاب كما تأتي على لسان غيره من الناس مثل قول الكاتب : ((فكرة القتل نبتت من أول ثانية)) و ((تستجد برأس السرير)) ، و ((لا يريد أن يتحرك قيد أنملة عن فكرة هل يقتلها)) و ((أنياب الخطر)) [٤]. ومثل هذه الاستعارات أصبحت صورًا مُستهلكةً، أو أساليب حقيقية لا فن فيها ولا خيال .

والصور البلاغية التي يمكننا أن نعتدّ بها – في هذا المضمار – لا يجب أن تكون مجرد حلية لغويّة تُزوّق الكلام وتجعل أسلوبه جميلاً؛ وإنما تغور بنا إلى أعماق الشخصيّة، أو تكشف عن جوانب إيحائية ونفسيّة تخدم رؤية الكاتب، بحيث تحمل اللغة ((خصائص تتناسب مع الهدف الذي تريد القصة القصيرة أن تؤديه من تكثيف المشاعر وتوجيهها نحو هدف معين وحول موقف معين)) [٥].

وفي هذه القصة يكون السرد القصصي هو السرد الخارجي الذي يقوم به الراوي الخبير؛ حيث ((يعرف الراوي أكثر من الشخصية، ولا يهم أن يُفسِّر كيفية حصوله على هذه المعرفة)) [٦]، ومن ثمّ تأتي على لسانه كل الصور البلاغيّة الخيالية؛ ونحن نتقبل

ذلك؛ لأن هذه التقنية السرديّة تجعل منه ((الواسطة بين مادة القص والمتلقي، وله حضور فاعل لأنه يقوم بصياغة تلك المادة)) (٧) .

ويقدِّم الراوي لنا بعض الصور التي تلقي بعض الظلال الإيحائية على شخصية الأبطال، فهو مثلاً يصوِّر فتحيّة على النحو التالي:

((كعروس من مسرح العرائس، فقد كانت بيضاء طويلة، هذا حقيقي، وملامحها جميلة في حد ذاتها... لكن المشكلة أن ملامحها تلك تبدو غير مناسبة مطلقًا لقامتها وحجمها، وكأنها وجه طفلة صغيرة ورأسها قد رُكِّبا لامرأة)) (٨).

في هذه الفقرة تشبيه للتكوين الجسماني لفتحيّة بعروس من مسرح العرائس، يُفَصِّل فيه الكاتب وجه الشبه من خلال رصد الملامح الجسديّة الناضجة التكوين التي رُكِّبت مع وجه طفوليّ. ويمكننا أن نستشف من هذه الصورة الإيحاء بعبث الأقدار بهذه الشخصية التي قادها الهاتف إلى السقوط في براثن المدينة ، فهي قد عجزت عن المقاومة لأنها من ناحية (عروس في مسرح العرائس) لا تملك حرية الإرادة، ولأنها – من ناحية أخرى – نضجت جسديًا دون أن تنضج فكريًا، فرأسها رأس طفلة، ومن ثمّ انقادت إلى إغواء المدينة بغباوة الطفولة وتشبثها بالأشياء دونما إدراك واعٍ ولا فهمٍ ناقد.

وعلى جانب آخر يقول الكاتب عن سيدات القاهرة:

((... معظمهن قبيحات لولا الأحمر والأبيض والطلاء الذي يطلين به وجوههن فتحمرّ كالأحذية اللامعة وتترك صاحبتها أشد قبحًا)) (٩).

وتكون الصورة البلاغية هي: تشبيه أوجه السيدات القاهريات بالأحذية اللامعة، وتتجاوز الصورة التشبيهيّة جانب المشابهة الحِسّية لتتعلق بجانب نفسي، فالتشبيه فيه لون من ألوان الهجاء، لأن صورة الحذاء ترتبط في موروثنا الشعبي بالمهانة والاحتقار، وهذه المهانة التي تتراءى فيها هذه السيدات تتأتى من صورة الزيف الذي يحاولن أن

يتسترن به على قبحهن، وهو ما يمكن أن يعتبره القارئ – في صورة تأويلية أكبر – لونًا من ألوان الزيف والخداع الذي تصطبغ به المدينة، في مقابل براءة القرية ووضوحها.

وكثيرًا ما تتعلق الصور البلاغية في قصة الندّاهة بالجانب النفسي للشخصية لتعكس مدى انفعالها بالموقف الذي توضع فيه، وتكون وظيفة الصورة – إذ ذاك – إبراز ما يعتور في أعماق الشخصية من مشاعر . ومن هذه الصور قول الكاتب:

((حين دفع حامد الباب وفوجئ بالمشهد الهائل المروِّع مات.. بالضبط مات..)) (١٠).

فالموت الذي اغتال حامدًا عندما رأى زوجته عاريةً بين أحضان الأفندي إنما هو كناية دالة على الحالة الرهيبة التي أفقدته توازنه النفسيّ، ومن ثمّ أفقدته إدراكه التام فأصبح من جرّائها ميتًا. (١١).

ويقول الكاتب في موضع آخر كاشفًا عن تصوّر حامد لزوجته فتحية بعد هذا الموقف: ((... انتفض منها كائن غريب مرعب، كأنما سُخِطت وحشًا راوغه ثم نهشه من ظهره وهو آمن مُسلِّم مستسلم .... كأنما هي قد استحالت في نظره إلى غول أو حية رقطاء تقتلها قبل أن تقتلك، تقتلها ليس دفاعًا عن شرفك، وإنما دفاعًا عن نفسك أولاً، كتمًا لأنفاس ذلك الوحش الذي غافلك ونهشك وخانك ...)) (١٢).

لقد انتابت حامدًا حالةٌ من الرعب والفزع الذي أفقدته ألفته لزوجته التي أحبها، فشُبِّهت هذه الزوجة الخائنة – من وجهة نظر حامد – بالوحش والغول والحية الرقطاء، وذلك لتصوير هذا الإحساس بالفزع والخوف الهائل من خيانتها.

وفي صورة أخرى نستشف مدى الرعب الواقع في نفس فتحية من مواجهة زوجها بعد هذه الواقعة حين يقول الكاتب:

((نظرة حامد ... نظرة تحولت إلى كابوس لا يرحم، تكاد تصرخ من هوله مستنجدة... كابوس ترى فيه عيني حامد وقد استحالتا إلى سيخين من حديد محمي إلى درجة تطاير

الشـرر، تقتربـان بسـرعة ثابتـة مسـتمرة مـن عينيهـا الاثنتـين، وحـالاً وحتمًـا همـا مخترقتاهما.)) (١٣).

وإذا كانت الصور البلاغية التي عرضنا لها آنفًا تعبيرًا عن الشخصية أو موقفها النفسي تجاه حدث ما، فهي تكون في درجة أخرى تصويرًا للموقف والحدث نفسيهما، أو توابعهما، ولنضرب مثالين على هذا النوع من الصور البلاغية، وليكن أولهما موقف الاغتصاب الذي تعرضت له فتحية ، يقول الكاتب عقب هذا الموقف عند دخول حامد إلى الغرفة:

((... وكانت فتحية قد قفزت قفزتها الأولى، وأحست وهي تفعل كأن آلافًا من قطع الزجاج المكسور تستجمع نفسها وتتشكل ...)) (١٤).

لم تكن فتحيّة – بطبيعة الحال – تتمنى وقوع هذا الاغتصاب، وهي بعد وقوعه كانت تتمنى لو مُحي هذا الحدث تمامًا وكأنه لم يكن، وهيهات هيهات . وربما كانت هذه الأمنية المستحيلة التي انبثقت عن اكتشاف زوجها لهذه الجريمة هي ما عبر عنه الكاتب بتشبيه بلاغي تمثيلي يصور هذا الموقف بقطع الزجاج المتناثر التي تحاول استجماع نفسها لكي تلتئم من جديد؛ لكنها لن تعود إلى صورتها الأولى بالطبع، لأن ما كُسر وحطِّم أكبر من أن يلتئم ويعود إلى ما كان عليه من قبل. وهذا الجرح الذي نجم عن هذا العمل لن يُدَاوى أبد الدهر.

ولأن هذا الجرح لن يداوى، وهذه الجريمة أبقى ما تكون في ذاكرة ذويها وأطرافها فإن تبعاتها لن تزول، وهو ما تعبر عنه هذه الصورة الكنائية، حيث يقول الكاتب:

((كيف يعود ليواجه زوجةً نصفها الأسفل عارٍ، جسدها مبطط لا يزال يحمل آثار كتلة الأفندي وبهيميته..)) (١٥).

وقد عبر الكاتب عن بقاء الأثر المعنوي ببقاء الأثر المادي، حيث ارتسمت آثار كتلة الأفندي المُغْتَصِب على جسد فتحية، وقد تجاوزت الصورة الأثر المادي أيضًا، فجعلت للبهيمية أثرًا مرئيًا على جسد المُغتَصَبة.

وكل هذه الصور البلاغية التي عرضناها مصدرها الراوي، فهي تعبر عن ثقافته ورؤيته الذاتية الشخصية، وتعكس خبرته الخاصة وطبيعة فهمه للوقائع التي ينقلها إلينا السرد؛ لكن الكاتب – في مستوى آخر – ينزل بصوره البلاغية ليعبر من خلالها عن مستوى تفكير شخصياته، فإذا كانت الشخصية ((هي صاحبة الفعل، والدافعة إلى الحدث، وهي مصدر المشاعر التي تمثل لباب القصة الأساسي)) [١٦] فإن الصور البلاغية التي تعكس مستوى تكوين هذه الشخصيات تعيننا على تصورها نفسيًا وفكريًا.

وأغلب هذه الصور يتعلق بشخصية فتحية، ويعكس مدى رؤيتها الريفية الساذجة للأشياء، أو بالأحرى تكوينها الريفي السطحيّ، وانبهارها الحاد بالمدينة. يقول الكاتب مُصوِّرًا انبهار فتحية بالقاهرة:

((هي لن تكون خدَّامة، وإنما زوجة، وزوجة لبواب يسكن في عمارة أعلى من السماء. من عشرة طوابق .. هناك حيث الطعام الكثير، والكباب والروائح الجميلة، واللوكندات، وبحر النيل الأعظم حيث يبدأ النيل وينبع..)) [١٧].

إن التصوير البلاغي يدفعنا إلى طبيعة تصور فتحية المغلوط للأمور من حولها، فسذاجتها الريفية هي التي تجعلها تتصور القاهرة مركز الكون، حيث ينبع النيل، وحماسها الزائد يدفع بصورة كنائية تعبر عن علوّ العمارة ذات الطوابق العشرة وكأنها أعلى من السماء.

وفي موضع آخر حين تحاول فتحية إقناع زوجها بالسماح لها بالعمل خادمة في إحدى شقق العمارة يغضب ويثور على أصحاب العمارة أنفسهم، كما يثور عليها، وتتعجب فتحية من ذلك الموقف الذي لا يسمح :

((بهذه العنجهية التي لا يقفها إلا إنسان في جيبه خمسة جنيهات على الأقل.. وحين تفتح فمها يصرخ فيها وكأنه صاحب البيت وهي صاحبة الدور الثامن عنده.)) (١٨).

وتظهر ملامح شخصية الفتاة الريفية من خلال إدراكها القاصر نتيجة فقرها وظروفها البائسة، فوقفة الكرامة التي يَثْبُت فيها زوجها على مبدئه الريفي الأصيل هي في نظرها (عنجهية)؛ وهي تُشَبِّه موقف زوجها في ثورته لكرامته بمسلك عنجهيّ لا يقوم به إلا من يملك على الأقل (خمسة جنيهات). وهو مبلغ في نظرها (على قلته) يخوِّل لمالكه إرادة حرّة تجعله قادرًا على أن يقول (لا) بكل ثقة وكبرياء.

أما التشبيه الثاني في هذه الفقرة: ((يصرخ فيها وكأنه صاحب البيت وهي صاحبة الدور الثامن عنده)) فهو تشبيه غريب ؟ لا يبدو منطقيًا أو مألوفًا، فليس لصاحب العمارة من النفوذ ما يجعله سيدًا للمستأجرين وصاحب سلطة عليهم، أو يجعلهم خاضعين له مؤتمرين بأمره! ثم لماذا تكون صاحبة الدور الثامن تحديدًا؟ هل للدور الثامن – مثلاً – وضعية تجعل ساكنه أكثر خضوعًا لنفوذ صاحب العمارة؟

من الخطأ أن نتوقف عند هذا التشبيه بشكل حرفي، أو أن نطلب تفسيرًا منطقيًا له يردّه إلى ألفة الواقع، والأفضل أن نتقبله كما هو، وأن نعتبره صورة بلاغية نفسية تعكس رؤية ريفية مأخوذة بأضواء المدينة في سذاجة وقصور، رؤية لشخصية جاهلة ومحدودة الأفق.

وأخيرًا لا يحقق التشبيه، أو الصورة البلاغية – عمومًا – ما هو منوط به من أثر نفسي وإيحائي حين يكون مسوقًا لمجرد توضيح الفكرة للمتلقي، على الأخص حين يكون

مُوجّهًا من الراوي إلى المتلقي بشكل مباشر، بحيث يَفْترض الكاتب جوًا شعبيًا شفويًا يشرح للمتلقي فيه وجهة نظرة ويبين ما يقصده ويعنيه. ومن هذا القبيل قول الكاتب واصفًا حامد بعد أن تراجعت عن ذهنه فكرة قتل امرأته؛ إذ تلاشت عنه ثورة اللحظة العصبية التي رأى فيها الأفندي يواقع امرأته وهدأت انفعالاتها:

((كيانه كله في واد آخر، مشغول بما هو أهم وأخطر ، والقتل يبدو شيئًا خارج الصورة تمامًا، كما لو كان يواجه خطر قطار السكة الحديد وهو قادم يريد أن يسحقه وعقله مشغول بفكرة الدواء الذي وصفه له حكيم المستوصف، وهل الأجدى أن يأخذه قبل الأكل أو بعده؟ الآن لا يريد لها أن تموت)) [١٩].

فهذا التشبيه التمثيلي هو تشبيه من الكاتب للقارئ، يخرج عن بوتقة الحدث تمامًا، تشبيه لمجرد التوضيح، يخرج بنا من بؤرة الحدث الرئيسي ليضعنا في حدث تشبيهي مُفترض، نعود به إلى غمرة الأحداث.

٢) المستوى الرمزي :

يلجأ القاص إلى الرمز ليحقق مستوى فنيًا راقيًا ينأى به عن الإفضاء المباشر برؤيته الفكرية، فالرمزية ((فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارانات صريحة وبصور ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة)) [٢٠].

ويمكن أن نعتبر (النَّدَّاهة) هي الصورة الرمزية الكبرى التي تقف في خلفية القصة، وتتناسل عنها بقية الرموز الجزئية، والنَّدَّاهة هي أسطورة من الأساطير الريفية المصرية، حيث يزعم الفلاحون أنها امرأة جميلة جدا وغريبة تظهر في الليالي الظلماء في الحقول لتنادي باسم شخص معين فيقوم هذا الشخص مسحورا ويتبع النداء إلى أن

يصل إليها ثم يجدونه ميتا في اليوم التالي. وتقول بعض الروايات أن ضرر الجنيّة الساحرة النذّاهة يقتصر على الجنون فقط دون القتل؛ وليس بالضرورة أن يموت الشخص في اليوم التالي أو يصاب بالجنون بشكل كامل، فقط يحدث ما يمكن أن نقول عليه بعض الهلاوس النفسية؛ كأن تجد الشخص يتحدث مع نفسه ويبدأ بالتردد كثيرا على التجول داخل الأراضي الزراعية، ومن الصعب عليك تعقبه ومعرفة أي الأماكن التي يذهب إليها بالتحديد. ويقال أيضا في تلك الأسطورة أن النداهة أحيانا تقع في حب المندوه وتأخذه معها إلى العالم السفلي وتتزوج منه، وفي هذه الحالة يختفي الشخص كليا ولا يُرى بعدها مرةً أخرى.(٢١)

وقد استغلّ الكاتب هذه الأسطورة ليجعل النذّاهة رمزًا للقاهرة، أو للمدينة عمومًا، تلك التي تغوي القرويين، وتحاول أن تشدهم إلى عالمها ليختفوا فيه تمامًا ولا يعودوا إلى قرويتهم. وقد جعل الكاتب من النذّاهة الرمز الأكبر والقطب الدلالي الأعمّ عندما اتخذ منها عنوانًا لقصته، فالعنوان ((يشكل نواة إخبارية تعطي نظرية مكثفة عن النص الأدبي ، ونجد تفسيراتها في بنية العمل الأدبي)) (٢٢).

وفي القصة بعض إشارات جزئية إلى النذّاهة بشكل مباشر وغير مباشر، ومن ذلك قول الكاتب عن القاهرة (من وجهة نظر فتحية) :

((بحر جبَّار صفيق، تمتد منه آلاف الأيدي، وتطل منه الآف الابتسامات كابتسامات الجنيَّات والنذّاهات، خادعة تدعوها وتُسهِّل لها خوض الماء.. أجل كلها أيد ماكرة وابتسامات خبيثة)) (٢٣).

ويكون ذلك الأفندي الذي يراودها عن نفسها، ويلاحقها ما بين حين وآخر هو أيضًا صورة من صور النذّاهة التي تريد أن تجذبها إلى عالمها السفلي، حيث لا عودة مرة أخرى:

((... ذلك الأفندي العاري، كاليد المهولة الممتدة، مهددة أن تجذبها إلى القاع مباشرةً، حيث الوحل والقبح والطين..)) (٢٤).

وتقول عن الأفندي في موضع آخر :

((ها هو .. كأنه القدر ، كأنه المُقدَّر، كأنه النداهة من دم ولحم ووجود)) (٢٥).

وفتحية عندما يعيبها هذا القدر الذي يلاحقها تستنجد بقرويتها؛ بما تحمل هذه القرويّة من مبادئ الطهر لتواجه جبروت المدينة، فتعود إلى ثوبها القروي الأسود الذي أصبح رمزًا جزئيًا يُعبِّر عن الطهر والنقاء:

((عادت إليه صاحبته تتحصن فيه بعد أن كانت قد خلعته ، ولبست مثل أهل (مصر) الملون والمُشجَّر ..)) (٢٦).

أما الأفندي فهو – أيضًا – رمز جديد للقاهرة، أو للمدينة في خستها ووجها الصفيق المخادع، إن المدينة تغرينا وتُصوِّر لنا ذاتها المتردية بأنها الجنة ؛ لكنها في الحقيقة غشاشة ومخادعة، وهي كما يقول الكاتب عن ذلك الأفندي :

((أخف سكان العمارة دمًا ، وأكثرهم حيوية وتواضعًا .. خدوم ، شهم ، يجيد احترام الآخرين .. . والحقيقة أن هذا السطح البرّاق كان يخفي ليس ذئبًا فقط ؛ وإنما يخفي ضبعًا شريرًا لا ذمة له ولا ضمير .. فهو شغوف بالنساء جميعًا وفي سبيل أن يظفر بالواحدة منهن مستعد أن يفعل المستحيل ، أن يكذب ، وينافق ، ويسرق ، ويقتل ... وسمعته كالذهب ، أو عبقريته أنه استطاع أن يخفي حياته الأخرى عن المجتمع الذي يعيش فيه ، بحيث يمشي مع الشرفاء مرفوع الرأس)) (٢٧).

ويكفي أن نعرف مدى قذارة هذه الشخصية (بما ترمز إليه) حين نعرف أن أسعد مغامراتها:

((.. تلك التي انقضّ فيها على أرملة في نفس ليلة وفاة زوجها العجوز ، أو تلك التي بدأ بها تاريخه حين ضاجع أم زميله الذي كان يذاكر معه)) (٢٨).

ولكي يجعلنا الكاتب نفهم هذه الشخصية بشكل رمزي لم يحدد لها اسمًا، واكتفى بمجرد الوصف ، فهو (أفندي) أي شخص يلبس ملابس أهل المدينة، ولا يلبس الملابس القروية، كما أنه من غير المعقول أن يعيش (حامد) مع هذا الأفندي طوال عمره في العمارة التي كان ساكنًا فيها ومع ذلك يعجز عن تحديد شخصيته عند هروبه لحظة اكتشافه لخيانة زوجته، والكاتب يجعلنا نفهم شخصية هذا الأفندي بشكل عام ومطلق عندما يقول عن حامد :

((حين وصل إلى الشارع كان الأفندي الواحد قد أصبح عشرة ، أو عشرين ، كلهم بجاكيتات ، وكلهم بمؤخرات تغطيها البنطلونات)) (٢٩).

إنها – إذن – ليست شخصية ذلك الأفندي بذاته ؛ إنها شخصية أهل المدينة الفاجرين المنافقين المتسترين بملابس فخمة تخفي حقائق أليمة.

ويمكننا أن ننظر إلى فعل الممارسة الجنسية – نفسها – التي قام بها الأفندي مع فتحيّة على أنها رمز لاندماج فتحية في المدينة، وانتقال جرثومة المدنيّة إليها، وقد بدأت هذه الممارسة الجنسية بمقاومة واستجداء، ثم انتهت وقد بدأت فتحية في الاستمتاع، غير أن هذا الاستمتاع لم يتم، فما كاد يبدأ حتى اقتحم حامد الغرفة. وقد عبر الكاتب عن انتقال عدوى المدنيّة إلى فتحية عبر الممارسة الجنسية بقوله:

((بدأت تحس بأشياء غريبة وعجيبة تنفذ إلى ذاتها وجسدها.. أشياء جديدة مذهلة كبريق مصر الخاطف ... أشياء أحست معها كما لو أن كل النيون الأحمر والأزرق والبنفسجيّ ومهرجان الأضواء والألوان، كل الوجوه الحلوة الحليقة والملابس الغالية الأنيقة، كل الروائح العطرة المنعشة المخدِّرة، والشوارع الواسعة المزدحمة النظيفة،

والمنتزهات والأشجار... حتى الأشجار مجففة الأوراق مقصوصة كتسريحات السيدات، كل الترميات والعربات الفارهة، والسينمات والوجوه الخارجة من السينمات، والكباريهات والراقصات، كل الأطفال الأصحاء النظيفين، والأمهات والأجزخانات والأرتستات كلها تتجمع وتتسرب إليها .. إلى داخلها المرتعش الخائف المهزوم المبهور وهي حتى في عجزها وإدراكها ويقينها بالهزيمة تقاوم ... والأشياء الغريبة لا تكف عن السرب إليها ... تقاوم مدينة كاملة تتسرب إليها، ورغمًا عنها تتسلل إلى كل خافٍ ومستتر)) [٣٠].

لقد كان في وسع الكاتب أن يجتزئ بعبارة من قبيل: ((أحست بأن مدينة كاملة تتسرب إليها)) لكنه آثر أن يعدد تفاصيل المدينة الكثيرة والمعقّدة التي ينقلها الجماع الجنسيّ إلى رحم فتحيّة مع أن لغة القصة القصيرة لا بد أن تكون ((أشد تكثيفًا وتركيزًا، وذات قدرات عالية على الإيماء والإيحاء)) [٣١] ، لكن الكاتب آثر الجانب العاطفي الذي يستشعر من خلاله القارئ مدى غوغائية المدينة وعشوائيتها، ومدى المعاناة التي تحتملها فتحيّة بانتقال هذه الغوغائية إلى رحمها، من خلال الميل إلى الإطناب، ((والإطناب لا يقدم معلومة، ولكن يوضح، ومن أجل هذا فاللغة التكرارية هي لغة العاطفة))[٣٢].

ويمكننا أن ننظر – أخيرًا – إلى الأطفال (طفلي حامد الذين أنجبهما من فتحية: سلطان و عنتر) باعتبارهما رمزًا للمستقبل، فالأم تتخلى عن مستقبلها حين تترك أطفالها لتذوب في المدينة، والأب يرى المستقبل في العودة بالأطفال إلى القرية، حيث البراءة والطهر والنقاء بعيدًا عن زيف المدينة وعن نفاقها.

٣) مستوى الحدث :

الحدث هو جوهر القصة، لأن القصة تقوم على الحكاية، ولا يمكن أن تصور قصة دون حكاية ينجم عنها تفاعلات وأحداث. ومن الممكن أن يكون الحدث جملةً وتفصيلاً من صنع الخيال، بمعنى أن الكاتب يخترع الأحداث اختراعًا دون أن تكون قد وقعت بالفعل في حيز الواقع، لكنه يُراعي أثناء اختراع هذه الأحداث وصوغها أن تكون معقولة، بمعنى كونها قابلة للحدوث بالفعل، وإن لم تكن قد حدثت على أرض الواقع.

هذه درجة أولى بسيطة من درجات الخيال، والدرجة التالية التي نحن بصدد الحديث عنها هي درجة يمكن ألاّ نتقبل – واقعيًا – فيها بعض الأحداث، لأن نسبة حدوثها في الواقع لا تقول منعدمة، ولكنها – على الأقل – محدودة للغاية.

ومثل هذه الأحداث الخيالية رغم بعدها عن الواقعية – إلى حد ما – قد تكون مقبولة، أو هي – بالفعل – مقبولة، لأنها من ناحية محدودة وقليلة، ومن ناحية أخرى تؤخذ في الإطار الرمزي للقصة ، فهي قد لا تؤخذ بحذافيرها على أنها وقائع قدر ما تتضافر مع الرموز لتعضد من دلالاتها .

ومما يشار إليه من هذه الأحداث ذلك الهاتف الغريب الذي يطارد فتحية مؤكدًا لها أنها ستسقط في براثن أفندي يغتصبها، وأنها حتمًا مهما قاومت ستسقط لا محالة: ((فالمصيبة الكبرى أن كل هذا الذي كان ودار ليس غريبًا عليها.. فلقد شاهدته بعيني رأسها كله يحدث طوال الأعوام الخمسة الماضية، وبالذات طوال العام الكئيب الماضي، والفكرة تراودها وتطاردها، والهاتف يهتف بها، ونفس المشهد الذي دار بنفس تفاصيله الدقيقة، صحيح لم يكن نفس الأفندي، ولكنه أفندي وبنطلون مخلوع، ورقدة ، والباب يُدفع، ويدخل حامد، كل هذا رأته، وكانت متأكدة تمامًا من أنه سيحدث، ولهذا تعيش هذا كله كما تعيش الحدث المُعاد، وكأنه جرى قبل هذا مرة، بل ربما جرى مرات .....

أتكون شيخة ؟ أفي أعماقها التي أصبحت نجسة مُدنَّسة ترقد قديسة مكشوف عنها الحجاب؟ تربة المستقبل؟)) (٣٣).

إن هذا الحدث هو من الأمور الخارقة التي لا يمكن أن نتقبّلها من منطلق الواقعية في القصة القصيرة، على الأخص حال كونه حدثًا متكررًا ومُلِحًّا. إنه حدث خيالي، لكننا – مع ذلك – نتقبّله لأنه يتعاضد مع رمزيّة الندَّاهة. فالوقوع تحت تأثير الندَّاهة مسألة قدرية لا فكاك منها، وهذه الهواتف التي تهتف لفتحيّة هي تبعة من تبعات القدر الذي يُملي إرادته دون أن نقوى على مقاومته. إن الكاتب يريد أن يقول لنا إن المواجهة الحضارية بين الريف (بما يحمل من طهر وبراءة) والمدينة (بما تحمل من زيف وخداع) مسألة قدريّة، وهاتف يتداعى إلى أذهاننا لا نملك أن نقول له (لا) . فهو تبعة حتمية من تبعات الرقي الحضاري الذي يسير نحوه العالم ، وضريبة لا بد أن تُدفع.

غير أن هذه المواجهة الحضارية الحتمية – وإن كانت قدرًا – يُمكن أن تجابه بشيء من الموازنة بين أخلاقيات القرية التي لا ينبغي لها أن تتخلى عن عاداتها وتقاليدها وتنخرط فيما انخرطت فيه المدينة ، وإن أخذت نصيبها من الرقي والتقدّم الحضاري. وهذا ما يمثله حدث آخر هو حدث الرجوع إلى القرية الذي قام به حامد حين اصطحب أسرته الصغيرة في غبش الفجر مرتحلاً إلى قريته.

((قافلة صغيرة تتسلل منسحبة من المدينة الكبيرة الراقدة في صمت ولا مبالاة، لا تحس بهم ، ولا بما تحفل به صدورهم من أهوال، نائمة تشخر في براءة وضمير مستريح وكأنها ما فعلت شيئًا، حتى لقد بلغ الغيظ بحامد إلى حد التفكير في أن يرمي بصرّة العزال جانبًا وينهال بزقلته عليها ضربًا ودشدشةً وتكسيرًا على فتارينها المضيئة، وعرباتها اللامعة المستكينة، وحتى أسفلت شوارعها المغسول، كان من جماع قلبه أصبح

لا يطيق حتى مشيه في شوارعها وهو يغادرها، لم تعد في نظره مدينة.. لقد أصبحت كابوسًا خانقًا بشعًا)) [٣٤].

ولو أخذنا هذا الحدث (أعني حدث الانسحاب من المدينة والرجوع إلى القرية) من باب المنحى الواقعي المنطقي لوجدناه حلاً أميل إلى الرمزية منه إلى الواقعية، فهو حدث خيالي أيضًا، لأن حامد لا يملك أي شيء في قريته، والعودة إليها تعني الجوع والفقر والحرمان. وقد أبرزت صورة المدينة (التي يرتحل عنها حامد) في هذه الفقرة من خلال التشخيص الاستعاري البلاغي فهي نائمة تشخر وكأنها ما صنعت شيئًا، لدرجة أن حامد أراد أن يهوي بعصاه عليها ضربًا. إنه يشعر أن الإجرام كان إجرام المدينة لا إجرام الأفندي، ولو كانت الأمور تجري على نحو منطقي واقعي لكان الحل الأجدى – مثلاً – هو البحث عن عمارة أخرى في حي آخر بعيد، حيث لا يرون فيه هذا الأفندي المجرم ولا يراهم . لكن الحدث يجعلنا نتصور العودة إلى الريف وكأنها رمز الخلاص من بشاعة المدينة وهولها.

وعلى جانب آخر يكون حادث الهروب (هروب فتحيّة من زوجها وأطفالها وانخراطها في المدينة) حدثًا غير واقعي أيضًا، خاصة وقد آمنت فتحية وتأكدت تمامًا أن يد حامد لن تمتد لها بأذى؛ بل إن الهاتف الذي كانت تتسمع له :

((كان يعود ويطل براسه ويؤكد أن (حامد) لن يقتلها، وأنها لن تموت، وإنما سيكون لها مصير آخر ..)) [٣٥].

ومع أنها أدركت ذلك إلا أنها آثرت الهروب مضحيةً بولديها وبحياتها الأسرية:

((غافلته فتحية في ازدحام القادمين والراحلين في بال الحديد وهربت.. عادت إلى مصر بإرادتها هذه المرّة، وليس أبدًا تلبيةً لهاتف أو نداء ندَّاهة ..)) [٣٦].

لقد سبق أن أشرنا إلى أن الولدين مما يمكن اعتباره رمزًا للمستقبل، وأن عودة حامد بهما إلى القرية بمثابة إنقاذ لبراءتهما من طغيان المدينة المسعور، فهل يمكن أن نعتبر هروب فتحية إلى المدينة (وهو حدث بعيد عن الواقعية؛ إذ يتنافى مع غريزة الأمومة) نوعًا من تضييع هذا المستقبل والتخلي عنه؟ وهل هو اتجاه نحو مستقبل آخر غامض وغريب؟ وهو بالتأكيد لن يكون مستقبلاً مُشرِّفًا! إن القصة لا تجيب عن هذه التساؤلات، ولا ينبغي لها أن تجيب، إنها فقط تضعنا أمام هذه التساؤلات وتتركنا في حومة الحيرة والتفكير.

غير أن القصة – وإن كانت تركتنا في حيرة أمام تساؤلات غير مجاب عنها – توضّح لنا أن انصراف فتحية إلى المدينة وهروبها من زوجها وأسرتها هو عمل تم اتخاذه بإرادة واعية وحرّة، دون هاتف أو ندَّاهة.

إن القصة تحاول أن تعبر عن موقف فكري بشكل فني غير مباشر، ((ولا يمكن الوصول إلى موقف الفنان إلا بقرائن تشكيلية من عمله، فالتشكيل مدخل إلى الموقف، وليس العكس)) [٣٧]، ومن خلال حادث هروب الزوجة المُتَّخذ بإرادة حرّة بعد سقوطها المدفوع بدافع قدري يمكن أن نبلور موقفًا عامًا من مسألة حرية الاختيار في الصراع الحضاري بين القرية والمدينة. إن المواجهة مواجهة قدريّة لا يمكن أن نهرب منها، لا بد أن توضع القرية فيها – شاءت أو أبت – وانحرافها وانبهارها بالمدينة مسألة قدرية أيضًا لا يمكن أن يحول حائل دونها، فهذه طبائع الأشياء، ومن المنطقي أن ينبهر القطب الحضاري الأدنى بالقطب الحضاري الأكبر. لكن السقوط التام والانسياق الكليّ مع التضحية بكل مبدأ سامٍ ونبيل وراقٍ (كما ضحت فتحية بأمومتها وأسرتها) هو مسألة تحتكم على الاختيار الشخصي البحت. لا إكراه فيها ولا إجبار.

إن المواجهة والوضع في الاختبار مسألة قدرية لا فكاك منها، أما ما ينجم عن هذا الاختبار فهو ما لا يمكن أن نعوِّل على القضاء والقدر في وقوعه[٣٨].

ونود أن نشير – أخيرًا – إلى أن درجات الخيال وإن كانت قد تحققت على مستوى الصور البلاغية، وعلى مستوى الرمز والحدث؛ إلا أن الفصل بين ذلك كله أمر متعسِّف فيه جور على القصة نفسها، لأن التداخل بين هذه المستويات عميق جدًا، ونحن في تناولنا للرمز نرى صورًا بلاغية، كما نرى أحداثًا. وكذلك الأمر نرى رموزًا في الأحداث وصورًا بلاغية تعبر عنها.. إلخ ، وخلاصة القول إن العمل الأدبي كيان متكامل، وأننا قد نلجأ إلى فصل بعض العناصر ودراستها بشكل منفرد تيسيرًا للتناول النقدي. وإن كان القارئ يتلقى العمل بناءً واحدًا متكامل الأركان تتفاعل فيه كل العناصر لتقديم رؤية فكرية من خلال إبداع فني.

هوامش وتعليقات :

(١) يُعد الأديب يوسف إدريس (١٩٢٧م / ١٩٩١م) من أكبر الأدباء القصصيين المصريين. ولد في إحدى قرى الشرقيّة، وتخرّج في كلية الطب سنة ١٩٥١ م جامعة فؤاد الأول (القاهرة حاليًا) ، وعمل طبيبًا في القصر العيني إلى سنة ١٩٦٠م؛ ثم ترك مهنة الطبّ لينتقل إلى عالم الأدب والصحافة، وقد عمل مُحرِّرًا بجريدة الجمهورية من ١٩٦٠م إلى سنة ١٩٧٣م، وانتقل بعد ذلك إلى الأهرام، وأصبح واحدًا من كبار كُتَّابه حتى وفاته ١٩٩١م. وقد كتب يوسف إدريس القصة القصيرة والرواية والمسرحيّة، وتعد القصة القصيرة أبرز الفنون الأدبية التي برع فيها، وقد نشر قصصه القصيرة بدءًا من عام ١٩٥٠، ويُقسّم: صبري حافظ مراحل القصة القصيرة عنده إلى ثلاث مراحل: ***أولها*** تشمل مجموعاته: (**أرخص ليالي/**

حادثة شرف/ جمهورية فرحات/ أليس كذلك ؟ / البطل)، وتتسم هذه المجموعات القصصية بسعيها إلى تقديم قصة مصريّة حقيقية بطلها الإنسان المقهور الذي تحول أسباب خارجة عن إرادته دون تحقيقه لأحلامه البسيطة التي يصبو إليها. أما ***المرحلة الثانية*** فتشمل قصصه: **(العسكري الأسود/ آخر الدنيا / لغة الآي آي / النداهة)** وتتسم هذه المجموعات القصصية بوضعها للفرد المتمرد في مقابل الجماعة المتواطئة، وهي تعكس – بالطبع – جوّ الستينيات ذي التناقضات الحادة الناجمة عن إخفاق الأحلام الوطنية الكبرى التي سادت في حقبة الخمسينيات. أما ***المرحلة الثالثة*** والأخيرة فتشمل:**(بيت من لحم / أنا سلطان قانون الوجود / اقتلها / العتب ع النظر)** وهي ترصد الظواهر الأخلاقية الغريبة في حقبة السبعينيات و الثمانينيات حيث تفاقمت الاستثناءات ، واستشرى الفساد، وأُلِفَ القبح لدرجة لم يعد يُستهجن فيها أو يُسْتنكر. وليوسف إدريس ست مسرحيات **(ملك القطن/ جمهورية فرحات/ المهزلة الأرضية / المخططون / الجنس الثالث/ البهلوان)** وله روايتان **(قصة حب / الحرام)**، وبعض قصصه وروايته يُعد تناولاً جديدًا أو إعادة طرح لأفكار سبق أن تناولها في قصصه القصيرة. وليوسف إدريس – أخيرًا – مجموعة من الكتب التي تتضمن مقالاته الصحفية **(بصراحة مطلقة / مفكرة يوسف إدريس / أهمية أن نتثقّف يا ناس)**. راجع : **قاموس الأدب العربيّ الحديث**، إعداد وتحرير د. حمدي السكوت، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية ٢٠٠٩م ، من ص : ٦١٨ إلى ص: ٦٢١

(٢) فن كِتابة القصة، فؤاد قنديل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص: ٨٣

(٣) اعتمدنا في تلخيصنا لأحداث القصة وبسط الرؤية الفكرية لها على قصة: النداهة، ضمن: الأعمال الكاملة، القصص القصيرة ، المجلد الأول، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٠م من ص: ٣٨٩ إلى ص: ٨٧٦

(٤) راجع هذه العبارات في المصدر السابق، الصفحات:٨٤٢ و ٨٤٤ و ٨٦٤

(٥) تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، د. أحمد درويش، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص: ٣١١

(٦) الأدب والدلالة، ت. تودوروف، ترجمة : محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب (سوريا)، الطبعة الأولى ١٩٩٦م ، ص: ٧٨

(٧) المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٠م ، ص: ٦١

(٨) قصة: النداهة، ضمن: الأعمال الكاملة، ص: ٨٥١

(٩) السابق، ص: ٨٥٣

(١٠) السابق، ص: ٨٣٩

(١١) يمكن أن يكون لهذه الكناية تأويل جديد مع النمو في قراءة القصة، حيث يكون هذا الموت كناية عن انقطاع مصدر رزقه من العمارة ، واضطراره للرحيل إلى قريته، أو تبدد مستقبله تمامًا ... أو ما شابه ذلك من التأويلات.

(١٢) قصة: النداهة، ضمن: الأعمال الكاملة، ص: ٨٤٢

(١٣) السابق، ص: ٨٤٤

(١٤) السابق، ص: ٨٤٣

(١٥) السابق، ص: ٨٤١

(١٦) فن كِتابة القصة، فؤاد قنديل، ص: ٢١٠ (سبق ذكره) .

(١٧) قصة: النداهة، ضمن: الأعمال الكاملة، ص: ٨٥٠

(١٨) السابق، ص: ٨٥٤

(١٩) السابق، ص: ٨٤٥

(٢٠) الرمزية، تشارلز تشادويك ، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٩٢م ، ص: ٤٢

(٢١) الموسوعة الحرة : ويكيبيديا، (أسطورة النّداهة) على الرابط:
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AF%D8%A7%D(9%87%D8%A9_(%D8%A3%D8%B3%D8%B7%D9%88%D8%B1%D8%A9

(٢٢) انظر : من النص إلى العنوان، د محمد بو عزة ، مجلة: علامات في النقد الأدبي ، يصدرها النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد (٥٣) الصادر في سبتمبر ٢٠٠٤ ، ضمن (المجلد ١٤) ، ص : ٤١٠

(٢٣) قصة: النداهة، ضمن: الأعمال الكاملة، ص: ٨٥٦

(٢٤) السابق، ص: ٨٥٨

(٢٥) السابق، ص: ٨٧٦

(٢٦) السابق، ص: ٨٦٦

(٢٧) السابق، ص: ٨٦١

(٢٨) السابق، ص: ٨٦٠

(٢٩) السابق، ص: ٨٤٠

(٣٠) السابق، ص: ٨٧٢

(٣١) فن كِتابة القصة، فؤاد قنديل، ص: ١٣٢ (سبق ذكره) .

(٣٢) اللغة العليا ، النظرية الشعرية، جون كوين ، ترجمة د : أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة ، مصر) ١٩٩٥ م، ص : ٢٣٢

(٣٣) قصة: النداهة، ضمن: الأعمال الكاملة، ص: ٨٧٤

(٣٤) السابق، ص: ٨٧٥

(٣٥) السابق، ص: ٨٧٣

(٣٦) السابق، ص: ٨٧٦

(٣٧) مدخل إلى علم الجمال الأدبي، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨ م، ص: ٧٩

(٣٨) قد تكون هذه الزاوية (عنيت زاوية الموقف من القضاء والقدر ومدى حرية الإنسان في اختيار مصيره) مدخلاً جيدًا لتناول هذه القصة من خلال رؤية بحثية جديدة، ولم يمنعنا من التوسّع في معالجة هذه النقطة سوى مخافة الخروج عن إطار موضوع الخيال الذي اتخذناه محورًا للدراسة.

المصادر والمراجع :

أولاً : المصادر

١- قصة: **النداهة**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، القصص القصيرة ، المجلد الأول، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٠م .

ثانيًا: المراجع

(أ) الكتب العربيّة والمُترجمة إلى العربيّة

١- **الأدب والدلالة**، ت. تودوروف، ترجمة : محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب (سوريا)، الطبعة الأولى ١٩٩٦م .

٢- **الرمزية**، تشارلز تشادويك ، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٩٢م .

٣- **اللغة العليا ، النظرية الشعرية**، جون كوين ، ترجمة د : أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة ، مصر) ١٩٩٥ م .

٤- **المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٠م

٥- **تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي**، د. أحمد درويش، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

٦- **فن كتابة القصة**، فؤاد قنديل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م .

٧- **قاموس الأدب العربيّ الحديث**، إعداد وتحرير د. حمدي السكوت، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية ٢٠٠٩م .

٨- **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨ م.

(ب) مواقع إلكترونية على شبكة الإنترنيت

١- **الموسوعة الحرة : ويكيبيديا، (أسطورة النداّهة)** على الرابط:

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AF%D8%A7%D9%8(7%D8%A9_(%D8%A3%D8%B3%D8%B7%D9%88%D8%B1%D8%A9

(ت) دراسات نُشرت في دوريات

من النص إلى العنوان، د محمد بو عزة ، مجلة: **علامات في النقد الأدبي** ، يصدرها النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد (٥٣) الصادر في سبتمبر ٢٠٠٤ ، ضمن (المجلد ١٤) .