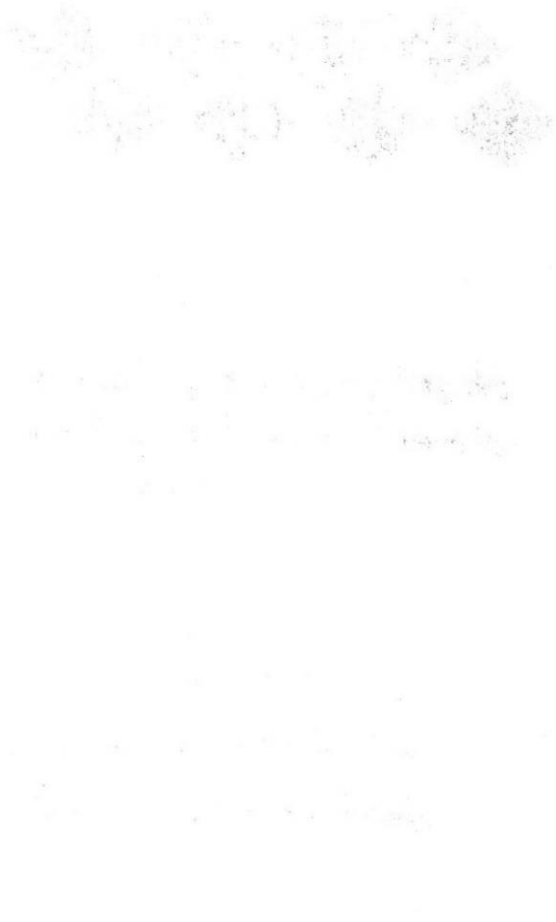
مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

مجابهة القبح والتسلط ورفض تكريس الخرافة: قراءة على ضوء النقد الثقافي في ثلاثة نصوص سردية

د. منير فوزي

رئيس قسم البلاغة والنقد الأدبي

بكلية دار العلوم – جامعة المنيا



أبحاث

مجابهة القبح والتسلط ورفض تكريس الخرافة:
قراءة على ضوء النقد الثقافي في ثلاثة نصوص سردية

د. منير فوزي
رئيس قسم البلاغة والنقد الأدبي
بكلية دار العلوم - جامعة المنيا

-١-

تحاول هذه الدراسة الإفادة من معطيات النقد الثقافي cultural criticism في الكشف عن بعض منظومات القيم الاجتماعية والمفاهيم المتوارثة في إطار تشكلاتهاالأدبية، وتفاعلها - في خطاباتها المضمرة- مع المؤسسات السياسية والاجتماعية والدينية والسلطوية بشكل عام، وذلك من خلال تحليل بعض النماذج السردية في مرحلتيْ السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، التي يسعى أصحابها إلى كشف مظاهر القبح والزيف اللذين وسما المجتمع المصري في إطار تحولات القوى مع سيطرة الانفتاحيين - أو ما تم الاصطلاح على تسميته باسم "الكومبرادورية Comprador"(١)على مراكز صنع القرار، ويعنى الخطاب السردي بفضح الممارسات السلطوية لهذه الطبقة في إطار مستويين: الأول: مجابهة القبح السلطوي الذي كان تزايده ثمرة صعود هذه الطبقة، والتحريض على مواجهتها بوصفها نظاماً رأسمالياً يكرس الاغتراب والتشيؤ، ويدفع إلى المواجهة والتحدي؛ وهو ما تمثله قراءة مجموعة "أنا سلطان قانون الوجود" للكاتب "يوسف إدريس"(١٩٢٧-١٩٩١م)(٢)، والثاني: مواجهة سلطة المكان المرتبط بالقبح وتكريس الخرافة والجهل، وهو ما تمثله قراءة روايتيْ " النقش على الماء" للكاتب " زكريا عبد الغني" (١٩٤٤-)(٣) و"بغل المجلي" للكاتب " عبد الجواد خفاجي"(١٩٥٨)(٤). في إطار التعبير عن الإقليميين والمهمشين من أبناء الصعيد المصري، الذي ما تزال منظومات التخلف والجهل، وسيطرة الخرافة والأسطورة، هي العناصر السائدة المتحكمة في معتقدات أبنائه وممارساتهم ومصائرهم.

وإذا كان من المتعارف عليه أن "النقد الثقافي ليس منهجاً بين مناهج أخرى، أو مذهباً أو نظرية، كما أنه ليس فرعاً أو مجالاً متخصصاً بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء أكانت مادية أم فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولاً أو فعلاً تولد معنى أو دلالة"(٥)، فإن إقدام الباحث على استخدام معطيات التحليل الثقافي Cultural Analysis في إطار إعادة ربط النص بسياقاته المتنوعة، وإعادة تأويل الأنساق المضمرة بوصفها مكونات ثقافية للمجتمع تعكس ما هو مسكوت عنه، وكشف تجليات الخطاب الأدبي في ضوء نقده لممارسات السلطة، واستجلاء الأنساق المضادة لها.

ولا يكتفي الباحث بالإفادة من معطيات النقد الثقافي الذي قد لا يُعنى كثيرا بكشف الإيجابيات والسلبيات في النص الأدبي/الثقافي بقدر اهتمامه بكشف الإمكانات المتاحة التي ينبغي الوقوف أمامها عند إعادة إنتاج أو تلقي دلالات الممارسات الثقافية العامة. كما انه لا يهمل النص الأدبي بوصفه نصا جماليا شكلته قيم ابداعية محددة، فيرى ضرورة الوقوف

أمام هذا الجانب الجمالي وتبين ملامحه، بالقدر نفسه الذي سيعنى فيه بتناول المدلولات الثقافية؛ ومحاولة تأمل أنساقها الفكرية.

-٢-

تضم مجموعة "أنا سلطان قانون الوجود" لـ "يوسف إدريس" ثماني قصص قصيرة ، لا تحمل أية واحدة منها تاريخ كتابتها ، باستثناء قصة "البراءة" حيث يشير الكاتب إلى انها كُتبتْ ونُشرتْ لأول مرة فى مجلة الآداب (في عددها الخاص عن القصة القصيرة فى يونيو ١٩٧٢م). وناشر الطبعة الأولى "مكتبة غريب" لا نكاد نلمس لديه إشارة لتاريخ النشر، وإن كنا نفهم من رقم الإيداع المذيل أنها من منشورات عام ١٩٨٠م.

يمكننا إذن تحديد زمن كتابة هذه الأعمال تقديراً: فالعمل القصصى السابق لهذه المجموعة هو مجموعة "بيت من لحم" الصادرة عن عالم الكتب عام ١٩٧١م، ومن ثم - تقديراً - فإن قصص هذه المجموعة - "أنا سلطان قانون الوجود" - لابد أن تكون قد تجاوزت هذا العام، فهى إذن تتأرجح فى الفترة ما بين : (١٩٧١- ١٩٨٠م) إذ لم تكن هناك أعمال أخرى سبقت هذه الفترة وتأجل نشرها (٦).

والوقوف على هذا الزمن يجعلنا نقع على تصور مهم: فاوائل السبعينيات هى الفترة التى شهدت نمو ما اصطلح الاقتصاديون على تسميته بالطبقة "الطفيلية" وعرف بين العامة باسم "الانفتاحيين"؛ فهل كانت هذه المجموعة انعكاساً ورصداً لهذه المرحلة التى هيمن فيها الانفتاحيون على زمام الأمور ومقاليد السلطة؟

-٣-

يبدو الواقع مغايراً ومهترئا فى قصة "حكاية مصرية جدا". فالبطل الحقيقى للقصة هو الشحاذ الذي قطع "المترو" ساقيه، لا السائق السمين الذي يروى الحكاية. إنه يطلب - على حسابه- للسائق "كوكاكولا"، وهو كذلك يدفع بسخاء. الأمر يبدو مضحكا، لكنه فى سياق العمل تنجلى طبيعة مجرى الأمور وتنكشف لنا هويتها؛ فالشحاذ يعقد "علاقة عمل" بينه وبين شرطى المرور بحيث يطيل الثانى من مدة الإشارة إلى أن ينتهى الأول من "مسح" المنطقة، وإعطاء الإشارة بذلك، والمقابل أن يشاطره الشرطى بعض "ربحه".

يظهر لنا الشحاذ فى بداية حديثة انعكاس الأزمة. يقول: "وبدا الناس كلما رأونى زاحفا على الأرض من تلقاء أنفسهم يعطوننى... ولكني بدأت أفهم وأوعى وأعرف أنني أمتلك رأسمال"(٧)، والذين يعطون هم: "إما الفقراء جداً أو الأغنياء جداً. أما متوسطو الحال – من أمثالك- فالظاهر أن الرحمة صعبة الوصول إلى قلوبهم تماما"(٨).

ويكشف الشحاذ مقطوع الساقين عن عمق الشرخ في المجتمع المصري: "اكتشفت أن الذين يعيشون في مصر تتيبس الرحمة في قلوبهم بعد قليل من كثرة ما يرون، أما القادمون الجدد فهم الذين لا تزال قلوبهم، وجيوبهم عامرة بالمال والرحمة"(٩).

تمثل "الحسنة" هنا نوعين من المستويات: فهي تحقق الخلاص بالنسبة إلى الفقراء. فالأزمة إلهية، وكل هبة لله هى تقريب له وتكفير عن ذنوب اقترفوها؛ لعله يفك بها عنهم أزمتهم. وفى الوقت نفسه يمارس عبرها الأغنياء سيادتهم وتحقيق ذواتهم. فإذا كان

الفقراء يجدون الخلاص فى التقرب إلى الله ، و القنوع بهذا، فان متوسطى الحال، لا يملكون ما يملكه الأغنياء حتى يفكروا فى منح الهبات للمتسولين.

يقول "مكسيم جوركى" فى "صور أدبية": "الأقلية يحتاجون إلى الله لأنهم يملكون كل شيء آخر. والأكثرية يحتاجونه لأنهم لايملكون شيئا"(١٠).

-٤-

تقترب قصة "عن الرجل والنملة" من عالم "كافكا Franz Kafka (١٨٨٣-١٩٢٤) باشتراكهما فى التعبير عن أزمة الإنسان الفرد فى مواجهة المجتمع الرأسمالى المنهار وتشيئه، فإذا كان الفرد عند "كافكا" يُدان ويحكم عليه بلا أدنى ذنب اقترفه كما حدث لـ "جوزيف ك " فى رواية "المحاكمة"، فهو ما يحدث نفسه للعمدة السجين فى قصة "يوسف إدريس"، فهو يدان بأنه "شيوعى" ومن منظمة مغالية فى شيوعيتها. وإذا كان الفرد فى تأزمات المجتمع الرأسمالى يصبح (شيئا) ويتحول عند فرانز كافكا إلى حشرة Insect ذات سيقان طويلة، كما حدث لـ "جريجور سامسا" فى المسخ أو التحولات "Metamorphosis" فإنه عند "يوسف إدريس" يتحول إلى "نملة": "بكل كيانى على أن أصغر نفسى وأستحيل من إنسان إلى حشرة"(١١).إنه تشيؤ " تصنعه القوى المسيطرة على الآلة ووسائل الإنتاج، حيث تسلبه هذه القوى فرديته، فتطبق أجهزة الإدارة بسلطة المال والإدارة والإعلام على تفكيره وسلوكه، فيصبح الإنسان في الحقيقة مغترباً عن ذاته وفكره وماهيته؛ لأنه أضحى بعيداً عن هذه الذات، وصار مفتقداً لهذا الفكر وتلك الماهية" (١٢).ويعجز بطل القصة عن مواجهة التشيؤ: "لم أعد استطيع الكفَّ وجسدى يمضى يتصاغر ليصبح نملة، ويستمر نملة، ويعيش ويحب ويزاول الحب نملة"(١٣). وقد لا تعبر قصة تعبيرا مخلصا عن جبروت القهر السياسى وانفصال الفرد عن الواقع فى هذه المجموعة مثل هذه القصة؛ فالرجل كان لابد أن يموت - رغم جسده المتين الضخم- لأنه " أنا نفسى كنت غير قادر لحظتها أن أقف عذاب التحول، إرادة أن أكون بشرا أفلتت وصارت لى إرادة نملة لا تقوى أبداً على كتمان"(١٤).

إن أسوأ ما في الرأسمالية – كما لاحظ رواد مدرسة فرانكفورت من الجيل الثاني أمثال "يورجين هابرماس Jürgen Habermas (١٩٢٩-)(١٥) - أنها تهدر كرامة الإنسان في النظم الشمولية وتفقده إرادته الحرة في تحقيق آماله وتشكيل حياته "لقد سادت السلعة، وأصبح الإنتاج منفصلاً عن حاجات الإنسان، فتجمدت العلاقات البشرية والصلات الإنسانية لتبدو كما لو كانت- بل قد أصبحت بالفعل- أشياء منفصلة عن بعضها البعض، فقد أصبح المجتمع كله ليس إلا مصانع، وبنوك، ومحال تجارية تتحكم في حياة البشر الذين عجزوا عن مواءمة أنفسهم معها، فأصبحت "أشياء" تصوغ حركتها في السوق حياة الآنسان وتصنع برواجها أو ركودها مصيره"(١٦). وقد تأسست ماركسيتهم على "نقد العلاقات المغتربة والمسببة لاغتراب الإنسان في المجتمعات الرأسمالية والصناعية القائمة على الشمولية والعقلانية التقنية والإدارية التي ادعت التقدمية والاستنارة، وتباهت بالسيطرة على الطبيعة والإنسانية في الشرق الشيوعي والغرب الرأسمالي على السواء"(١٧).

-٥-

تتجلى في قصة: "لحظة قمر" مظاهر قبح المدنية؛ فالراوى يكرر جملة: "فجأة، رأيت القمر" ثماني مرات. ورغم أن القمر ليس ظاهرة فجائية فإن الرواى يؤكد انه "ليست هناك خدعة ما في التعبير"(١٨). وكأنما رؤية القمر تغدو في سماء "القاهرة" من ضروب المستحيلات. ويرجع الراوى ذلك إلى طول العمارات الشاهقة التي استطالت -فجأة- حتى ناطحت السحاب فسدت السماء أدوار العمارات العليا. هذا التغير الذي خدش جمال "القاهرة" وشوه الظواهر الجمالية والطبيعية منها، حتى القمر الذي يراه الراوى، يراه غير مكتمل ، مخنوقا في محاقه الأخير.

لقد نسينا رؤية الجمال المتمثل في القمر، نسيناه لأنه باتت "كل مراكز عقولنا محملة فوق طاقتها بأكوام من الأرقام والحسابات والديون والمطالب والاحتمالات وخراب البيوتات، المركز الواحد أمامه طابور أفكار برمته ولا طابور الجمعية"(١٩).

زمن القصة " في ظروف الخروج من المعركة والاستعداد الكامل المطلق لأى معركة مقبلة، والعمارتان اللتان يظهر ما بينهما القمر شققهما العليا مفجرة الأضواء والضجيج. كل شقة مفروشة بتليفون وحمامين وأنوار والعة مولعة ومجهزة إلى حد الصاجات لإحياء ليالى ألف ليلة بعشرات من الشهرزادت المنتظرات فقط تليفون. شقة مفروشة باهرة الأضواء بين عمارتين لزوم السادة السياح"(٢٠).

- وإزاء هذا التفسخ والانهيار الأخلاقي فإن القمر لا يظهر بين العمارتين إلا مشوها!

ويكشف السارد عن سبب آخر يدفع إلى عدم النظر إلى آفاق السماء وتأمل القمر، لأن الفرد بات مطالباً أكثر بأن ينظر إلى الأرض تحت قدميه وليس إلى السماء حتى لا يختل توازنه فيسقط إذ " ما أكثر الحفر في شوارعنا هذه الأيام"(٢١).

إن القبح الرأسمالي يسيطر بإفرازاته وتحولاته، على المستويين: ما فوق (السماء) وما تحت(الأرض)، وتصبح الحياة بلا إيقاع ولا قيم غير القيم الاستهلاكية النفعية " يخيل لنا أن كل شيء قد انتهى إلى لا شيء مرة، ومرة أخرى أدهى يخيل إلينا كما لو كان أي شيء قد استحال إلى كل شيء. وبين اللاشيء وكل شيء رحنا نرقص رقصاً لا ضابط له ولا نغم"(٢٢).

يضيع القمر بين العمارتين ويضيع بصر الراوي "فجأة، ضاع القمر بين عمارتين، وضاع بصري بحثاً عن موطئ قدم"(٢٣).

-٦-

وفي قصة "جيوكندا مصرية" يهيمن الإحساس بفقد الأشياء الجميلة وافتقادها؛ ولذلك تجئ أكثر قصص المجموعة عذوبة وشفافية، ينبعان من ارتباط زمن الحكاية بأيام الطفولة الخصبة رغم محدودية البعد المكاني. وتستلفت نظرنا عبارتان في هذه القصة، فإلى جانب تسيد القبح على الجمال في "حنونة" تتزوج في الخاتمة من ابن عمها الذي ربما لم ترد إلا ليلة العرس "ضخم الجثة -كان- أسود الشاربين كثيفه، يرتدى (بالطو) أسود وشعره

لامع شديد اللمعة بما فيه من بريانتين. العريس منتفخ الأوداج وكانه لتوه قد ربح صفقة"(٢٤).

تصدمنا العبارة الأولى : "إننا صغار فى عالم لا يخضع للحياة وقوانينها وإنما ينظمه ويقننه ويحكمه الكبار"(٢٥). والعبارة لا يقولها "محمد " الصغير ، وإنما يرويها، "محمد " الذي تعدى زمن "الحدوتة" وأصبحت عالقة بذهنه. ثم خاتمة القصة: و "الكل يردد: كيريا ليسون .. كيريا ليسون"(٢٦) - ارحم يارب المسيحية. فهل هى مجرد عبارة عرضية فى السياق أم أنها نذير للمرحلة المقبلة- أي مرحلة الانفتاح؟

-٧-

تدوي صرخة الراوى بطل قصة "حوار خاص": " يا ستار يارب - يا ستار يارب "(٢٧)، حين يكتشف والسيارة في سرعتها القصوى أنه قد انفجر إطار العجلة الخلفية ببطء فلم يعد قادراً على التحكم فيها، وأي ضغطة منه على الفرامل ستؤدى إلى انقلاب العربة.

بطل القصة يمتلك "الإرادة و العقل" في وسط أكوام وأحراش من "اللاعقل" و "اللاوعي" و "اللا إرادة". وهو حين يخاطب الإله فإنه يستأذنه في ألا يخاطبه بألقاب التعظيم إذ "استعملها الناس كثيرا فى مخاطبة الطغاة والحكام حتى أصبحت غير جديرة بك"(٢٨). إن ما يريده الراوي هنا هو مناجاة من نوع خاص حيث إنه فى "تلك الأزمة التى مرت بي لم أرك فأنت لا ترى. لست بالخارج. أنت هنا فينا أقرب إلينا من حبل الوريد"(٢٩).

ونلحظ فى بناء هذه القصة ما يمكن أن نسميه: سمة التوازي، أو الدعوة إلى الموازاة لا الموازنة. فالقوة توازى القوة حتى فى لحظات الضعف: "فمخلوقك لابد يتيه ولا يحنى الهامة"(٣٠). إنها دعوة إلى الاعتداد بالذات والسمو بالنفس والإرادة حتى مع الخالق. ربما " قد لا يكون هذا رأى الجميع ولكنى أعبدك عبادتى الخاصة بطريقتى أنا"(٣١).

ومع إن الإله أقرب من حبل الوريد؛ فإن الراوى يصاب فى أزمته الثانية فى الوريد. ولذلك نراه يهتف متسائلاً: " أأنت حقا هناك يا إلهى ؟"(٣٢).

ومن مجمل قصته "الصوفية" يحرص "يوسف إدريس" على تأكيد أننا منساقون إلى قدر حتمى مجهول. ومن تكرار صفات: "السيد- الذات-الإرادة..الخ" وارتباطها بـ "الأنا"، يتأكد المصير الحتمى: "فالموت فى كل ومضة وقت"(٣٣). وعلينا إذن - مادمنا منساقين إلى هذا القدر المحتوم- أن نتخذ موقفا، يعكسه فى نهاية العمل مشهد نملة تناضل وهي تحمل شيئا بين ذرات الرمل القليلة فوق حافة الطريق. إنها فقط: الإرادة والموقف.

وتتكرر فى هذه القصة موضوعة Theme الحديث عن "الكبار" و"الصغار" نفسها كما حدث فى القصة السابقة. يقول الراوى: "أي قوة أخرى فى هذا الكون الواسع كان ممكنا أن تنقذنى؟ والمشكلة ليست فيَّ. الكارثة فى هؤلاء الأبرياء ضحية اللعبة. الضاحكون، السعداء سعادة من يعبرون عن السعادة، حتى رداً على هتافي: يا ستار يا رب. ضحكوا وأغرقوا في الضحك، فلم يكن أمامهم ما يستحق أن أناديه. كل شيء في نظرهم كان على ما يرام والدنيا جميلة والحياة ممتدة إلى أقصى مدى"(٣٤).

إن الأمر يبدو في حقيقته أخطر بكثير. ولعل دهشة الراوى التى تجئ في آخر سطور القصة وهو يتساءل: "اهكذا يجيب الاله؟"(٣٥) ليست ايمانا بمسألة قدرية قدر ما هى صرخة استنزاف أخيرة. صرخة تردد أكثر منها صرخة إيمان راسخ.

-٨-

نظرة سريعة على ملخص القصص السابقة (حكاية مصرية جداً- عن الرجل والنملة- لحظة قمر- جيوكندا مصرية- حوار خاص) والتى أعدت ترتيب مواقعها بما يتفق مع تصورى في وجود فكرة محورية متنامية تربط بين هذه الأنساق القصصية، سوف نلحظ بروز خط واضح لفكرة مسبقة – لدى الكاتب- تتنامى وتتضح كلما أوغلنا فى تتبع ما تكشف عنه قصص المجموعة من أنساق اجتماعية، تبدأ من نقطة رصد اتساع اهتراء الواقع الاجتماعي ومغايرة صورته لما ينبغى ان يكون عليه، وهو ما تشير إليه قصة "حكاية مصرية جداً"، حتى أن الفرد يصبح في هذا الواقع غريبا متشيئاً فاقداً لإنسانيته، وهو ما تعكسه دلالات قصة "عن الرجل والنملة"، ثم إرجاع سبب هذا التردي إلى القبح الذي أفرزته المرحلة الجديدة، فهي المتسبب الفعلي في وجود هذا القبح وتزايده على المستويات كافة، وهو ما تكشفه قصة "لحظة قمر"، و بتزايد هذا الركام من الاهتراء يطل - كمعادل لفقدان القدرة على ممارسة الفعل الآنى- وعدم التكيف مع الحاضر القبيح، العودة إلى زمن الذكريات الخصبة التي ترتبط بمرحلة الطفولة والصبا. غير أن هذه الذكريات – على الرغم من رقتها- تبدو نهايتها قاتمة لأنه لا مفر من اتخاذ الموقف إذ لا جدوى من الهرب في الماضي والتشبث به بديلاً عن الحاضر، وهو ما تخلص إليه قصة "جيوكندا مصرية"؛ مما يترتب عليه الدفع إلى اتخاذ موقف موازاة القوة (الفعل) للقوة، والاعتداد بالإرادة؛ وهو ما تؤكده أحداث قصة "حوار خاص"؛ حيث تحذر من حتمية الفعل/الوجود أو اللافعل /اللاوجود.

-٨-

من منطلق أن القوة لا تجابه إلا بالقوة ، وإرادة الشخصية، تأتى قصة: "سيف يد". القصة تحكى نشوب معركة بين موظف عادى يكره استعمال القوة، مسالم طول حياته، وزميل له ، ينافق كل منهما الآخر طيلة عشر سنوات. عشر سنوات هى عمر علاقتهما فى العمل. يأكل الثانى حق الأول ويلغط فى سيرته من ورائه. وبالقانون يخرج على القانون، ليظل الأول هو المخطئ دائما. وكان لابد أن يحدث ما حدث.

يأتى - ذات ليلة- ابن الموظف الأول وقد ضرب طفلاً جاءت به أمه تشتكى له منه. وكان لابد من مواجهة صريحة بين الأب والابن، ليعد الابن دفاعه قبل أن يُعاقب كما علمه ابوه. وتنتهى المناقشة بانتصار الابن. فالقوة لا تجابه الا بالقوة، وهى مقياس الوجود. ويدرك الأب متأخراً ذلك، فيتخذ قراره " فليكن القرار تم. فليكن تم"(٣٦). ثم يبادر بالهجوم على زميله وكيل اللكمات له شارعا فى التنفيذ: فـ" لحظة التنفيذ هى الفيصل بين من كان ومن يريد أن يكون"(٣٧). فالمهم هو القرار. ولحظة تنفيذ هذا القرار.

-٩-

وإذا كان المواجهة بين الأب (الجيل الأول) والابن (الجيل الثانى) مواجهة باردة فى قصة "سيف يد"، فإنها فى قصة "البراءة" أشد بأسا وقوة. إنها لا تنتهى بالوصول إلى مرحلة اتخاذ القرار؛ وإنما تنتهى بموقف مصيرى حتمى يقتل فيه الابن الأب الذي لم يفعل شيئاً أكثر من أن يتفرج " ما الجريمة أن أقف وأتفرج؟ قلبي نظيف كبقتة المحلة البيضاء. كقلوب هؤلاء الناس، ولم أفعل إلا التفرج" (٣٨).غير أن الفرجة/ اللافعل تفضي به إلى الموت من جيل كان ينتظر فعلاً لا فرجة، إن الابن يتوجه نحوه ليحاسبه" ابني. حافي القدمين في جلباب النوم، واقفاً. شعره "مشعث". ملامحه فيها جمود المستيقظ لتوه من غفوة، وكان ناحيتي ينظر"(٣٩). ولكن هذا الذي من دمه ولحمه لا يتورع عن إشهار السلاح في وجهه "كان مسدساً. حسبته لعبة أطفال. ولكنه كان مسدساً رجاليا كبيراً. ماسورته بطول الساعد الناحل. مسدس حقيقي له فوهة. والفوهة تتحرك، لتصبح دائرتها السوداء موجهة إلى صدري مباشرة. بالضبط إلى مكان القلب من الصدر"(٤٠). إن الراوي الذي يرمز للجيل المتقاعس المكتفي بالفرجة يواجه بالقتل من قبل الجيل التالي لجيله، إنه يستغيث ولا تجدي الاستغاثة "التمتمة تكف. الشفاه تنطبق في إصرار. الدويّ. ارتعاشة اليد.الرصاصة في كتفي.الدمعة ألمحها تترقرق في عينه.الرصاصة الثانية كالكتلة تدك صدري. دويها لا أزال أسمعه.الثالثة لا أعود أسمعها"(٤١).

إنها نبوءة بشعة. فالصراع بين الأجيال لم يعد مجرد صراع أفكار، وإنما يصل - ها هنا- إلى ذروته. يقول الأب: "أنا لم ألمس يابنى شيئا. يا مجنون، كنت مثل هؤلاء جميعا أتفرج "(٤٢). وهو لا يفتأ يكرر كلمة "أتفرج" هذه طيلة القصة:

١- " أنا فقط أريد أن أرى، مجرد أن أرى وأتفرج عن كثب وأشاهد. والرؤية ليس فيها دنس"(٤٣).

٢- " للفرجة جئت وعلى الضفة الأخرى كنت أتفرج" (٤٤).

٣- " تفرجت وأشحت" (٤٥).

٤- " لقد جئت أتفرج" (٤٦).

٥- "أنا كالصخر الثابت أتفرج. والفرجة ليست دنساً " (٤٧)

٦- " أنا ياعم أتفرج" (٤٨).

٧- "تقتلني الرغبة، ولكني لن أفعل إلا أن أتفرج" (٤٩).

٨- " لقد جئت فقط كي أرى وأتفرج"(٥٠).

٩- "لم ألمس. لم أتدنس.طول الوقت أتفرج"(٥١).

١٠- "على شاطئ فوق المرسى، أتفرج"(٥٢).

١١- "سكون حب الاستطلاع، سكون الفرجة" (٥٣).

١٢- " كنت مثل هؤلاء جميعاً أتفرج" (٥٤).

١٣- " ما الجريمة أن أقف وأتفرج؟" (٥٥).

١٤- " ولم افعل الا التفرج" (٥٦).

١٥- "ما الجريمة يا احمق أن أتفرج"(٥٧).

ويظل الفاصل بين الفرجة (اللافعل) والممارسة (الفعل) قائما؛ فالأب -مثل الجميع- لم يفعل ولم يمارس وإنما اكتفى مثلهم أيضا بالفرجة. ويمضي "يوسف إدريس" في تكريس فكرة المشاهدة عن بعد أو (الفرجة)، تلك الفكرة التي تأسس عليها عدد من قصص المجموعة السابقة (بيت من لحم١٩٧١م) وبالأخص قصة "سنوبزم"، بالإضافة إلى القصة التي تحمل عنوان المجموعة وإن لم تأت بمثل هذا التكثيف والمرارة.

والفعل الذي لم يمارسه الأب عند الطابور الذي "كأنما يبدأ أوله عند الأمس وقبل الأمس ومئات السنين"(٥٨). طابور مفعم بالحزن بالأرامل الفتيات. الفقيرات الجميلات. وصبايا فى الثالثة عشر.وبمجرد اللمسة "سيصبح الطابور لي" (٥٩) إن الابن (الجيل الثانى) الذي لم يورث أكثر من الفرجة، يفيق من غفوته ليكتشف ان الاب كان طوال الوقت يخدعه، ولا يفعل شيئا عدا الفرجة، إنه وطن مغدور تحول على يد جنرال إلى مدن مفتوحة، ينال فيها كل شيء من يدفع أكثر، أو من يمن عليه الجنرال؛ فيأتي لينهش في عروض نساء الوطن الحزينات المنكسرات، ويأتي الابن ليحاسب أباه وجيله عما ورثه له عدا الخنوع فلا يجد،وحينها يتبرأ من أبوته ويقرر أن يقتله. إنه موقف ثابت وواضح كان لابد من اتخاذه؛ ونبوءة بشعة تكشف عن تقاتل الأجيال وتناحرها، إنها بداية نهاية المجتمعات الانفتاحية البوليسية، ويبدو المصير مرعباً في ظل مجتمع كل شيء فيه مباح، يتحول فيه الناس إلى سلع تباع وتشترى.

-١٠-

وتأتى قصة " أنا سلطان قانون الوجود" - خاتمة المطاف- أكثر حدة واستفزازاً، "فربما بعد أن نحياها نجلس، لأول مرة منذ زمن طويل على ما أعتقد نفكر، ليس فى محمد الحلو وإنما فى أنفسنا، من يدرى ربما تحدث المعجزة "(٦٠).

ليس هناك أمر واحد طبعيّ داخل السيرك، فملابس "محمد الحلو" لاعب السيرك وبطل القصة "كأنما استعيرت من متحف ملابس الممثلين بالمسرح القومى" (٦١)، وهو يؤدى أكثر من دور لأكثر من لعبة (فقد سبق أن شوهد رئيسا لفريق الجمباز)، والأسود لا تأكل لحم العجول لأن ما يقدم لها ليس إلا لحم الحمير لغلو الأسعار. والعمال الذين يقومون بالإعداد للألعاب يرتدون بدلاً "لابد أن أصلها كان شيئا آخر، ربما لباس صعيدى. ربما قلع مركب، ربما ممسحة بلاط" (٦٢). والمنضدة التى تقدم عليها اللعبة الوقوف فوق الزجاجات لا تصلح أصلا - رغم خطورة اللعبة - للارتكاز. واللاعبة المزاملة للحلو بدينة بدانة لا تتناسب مع طبيعة الدور التى تؤديه، وحتى جوربها يبدو ممزقا ومخرقا. وتصفيق الناس للألعاب يبدو لا معنى له فهو تصفيق فاتر لا يتناسب مع خطورة ما يقدم " كأنه صادر عن جمهور قد قرر بادئ ذي بدء، أن لا يقيس أي شيء بمقياس قدرته عليه أو استحالته، وكان أي شيء يبدو مستحيلاً تماماً أو حتى ممكناً تماماً. لا فرق" (٦٣).

- كل ما هو موجود وقائم منافٍ تماما لما ينبغى أن يكون عليه!

إلى جانب هذا فهناك استنفار لآدميتك وأحاسيسك منذ السطور الأولى للقصة، حتى ليتساوى الفرد بالماشية حين تعقد مقارنة بين مربى "خرز البقر"- التي كان ظهورها مع

مرحلة الانفتاح الاقتصادي عام ١٩٧٤م و "علف البقر" و"الماشية" - بطبيعة المشاكلة اللغوية " بدا واضحا جداً آثار مربة خرز البقر، وإلا فهي آثار (العلف) أو لابد شيء شبيه بالعلف" (٦٤).وتبدو الوجوه نفس الوجوه "المتزاحمون الغارقون في العرق أمام الجمعيات الاستهلاكية، في ممرات الأتوبيس وعلى سلالمه، المتوقفون فراغاً لمشاهدة خناقة، الجاعلون من (السلطة) على مائدة الإفطار مسألة حياة أو موت" (٦٥). وجماعة الذين يصفقون للألعاب يفعلون ذلك دون أي إحساس؛ إنهم فقدوا القدرة على الحس " حتى أصبح مستحيلاً أن يصلها خلجة انفعال أو نبضة حماس أو لحظة غضب" (٦٦). وكأنهم سلبوا القدرة على ممارسة الحياة فلم يعد لديهم غير شهوة الأكل و"البدانة"!

- كل شئ متبلد، جماد:

وهناك حديث مستفيض عن البطولة والبطولة الزائفة، أو بطولة الفعل وبطولة (أكل العيش). إن "يوسف إدريس" يقف وقفة طويلة حول مفهوم البطل وماهية البطولة. ربما لأن المسألة لا تخص الحلو وحده لأنه "الرجل ليس الحلو وحده. الرجل هو كل من تضمه الخيمة لاعبا وعاملا وعازفا ومتفرجا"(٦٧). ولكن ليس هؤلاء جميعا أبطالا. !

إن "البطل لا يولد وحده. البطل يخلق. ولابد كى يوجد ويعيش أن يترعرع فى ظل إحساس عام بضرورة البطولة. بروعة البطولة. بتفرد البطل. البطولة قيمة، ولابد أن توجد فى وسط محصول وافر من القيم. لا مجد للبطولة ، بلا مجد للكرامة، بلا مجد للنبوغ، بلا مجد للشرف.. بلا مجد للعمل الصالح. وأيضا لا توجد البطولة، بلا جو عام تلعن فيه اللابطولة" (٦٨).

أما "حين (ينجح) الجميع، المجتهد والغشاش والمزور والأبله والنابغ حين يصبح لا فرق، لا أعلى ولا أسفل، لا أرفع ولا أحط. حين تمضى الحياة بامتحان لا يرسب فيه أحد. ولا يتفوق أحد . حين يحدث هذا . ماذا يتبقى من الإنسان"(٦٩).

- ولكن لم كل هذا الحديث عن البطولة؟ والموضوع لا يتعدى حكاية عن السيرك والأسد الذي أكل مدربه وصاحبه؟

ان ما يخلص إليه "يوسف إدريس" من فرضية أولية: أن هناك قانونا للغابة. هو قانون للوجود أكثر منه قانون للغابة وحدها، لأن ما يحدث داخل السيرك هو ذاته ما يحدث خارجه. فهو قانون الغابة والحضارة والإنسان و قانون كل الوجود.

والقانون هو: "إما تخاف وتركع أو تخيف وتقتل. فى القفص وخارج القفص، فأنت مقتول إن ضعفت أو خفت، أو قاتل ، وأنت المسئول عما تختار" (٧٠).

- وعليك أنت أن تختار!

إن "محمد الحلو" قتل لأنه فقد الإحساس بالبطولة وأصبح آكل عيش. وحين أصبح أكل عيش أرداه الأسد. ولأننا جميعا معرضون لأن يحدث لنا ما حدث للحلو (فالأسد ليس سوى رمز للقوة المطلقة)، " لو استحلنا إلى أكلة عيش فسيكون مصيرنا أن تنهشنا آكلة اللحوم. والإنسان أثبت أنه على رأس أكلة لحوم البشر" (٧١).

- وعلينا أن نختار!

إن السلطة والقوة مهما بلغت درجتها من الجبروت والقوة فيمكن دائما ترويضها، وذلك يبدأ من أن تروض نفسك أولا بحيث لا تخاف منها ثم إن "الأسد إذا لم يخف، خوف. إذا لم يخف أن يؤكل خوف بأن يأكل. وإذا لم يجد التخويف ، أكل فعلاً" (٧٢).

وتتركك القصة وقد تركت لك حرية الاختيار فى القفص وخارج القفص. وعليك أن تتحرك قبل أن يتحول الإنسان داخلك إلى آكل عيش متبلد الأحاسيس، فاقد القدرة على رؤية الأمور والتمييز بينها. لتقتلك القوة التى هى خارجك. محيطك الواسع . فقط: عليك أن تختار!

-١١-

من منطلق أن "كل عمل فنى أصيل يعبر عن شكل للوجود الإنسانى فى العالم"(٧٣)، ويساعدنا "على إدراك الأبعاد الجديدة لواقعنا"(٧٤). وقناعتنا "أن العمل الخلاق الذي يتم فى ظروف التدهور التاريخى لطبقة معينة لا يكون بالضرورة عملا متدهورا" (٧٥). جاء تناول هذه المجموعة القصصية، بغرض إثبات أن قصصها - في مجموعها- تشكل رؤية متكاملة لكاتبها، وتكشف عن إدانة عميقة لما آل إليه حال المجتمع المصري في مرحلة الانفتاح، والدعوة إلى ضرورة الخروج – بكل ما لدينا من قوة- على ما يحدث، لأن المستقبل سيكون صعباً وقاتماً على الفقراء والمهمشين على السواء، وأن كل قصة من هذه القصص تمثل مرحلة من مراحل هذه الرؤية، إذا أعدنا ترتيبها على نحو معين قد يخالف الترتيب الذي ارتضاه الكاتب نفسه.

ان هذه المجموعة تقدم لنا صورة كاملة لما طرأ على الواقع المصري المعاصر من خلل قيمي واستهلاكي؛ بفعل التحولات السياسية والاجتماعية التي أفرزها الانفتاح الاقتصادي، كما تكشف قصص هذه المجموعة عن تغلغل النمط الاستهلاكي والنفعي في مختلف شئون الحياة، وتحول العلاقات الإنسانية إلى علاقات عمل ومصلحة كما في علاقة الشحاذ بطل قصة "حكاية مصرية جداً" بشرطي المرور، حيث يؤكد للسائق أنه:" ساقاي المقطوعتان رأس مال لا بأس به أبداً لا بد أن أشغله" (٧٦).

والتطور الذي شهدته قصص مجموعة "أنا سلطان قانون الوجود" قياساً بإبداعات "يوسف إدريس" القصصية السابقة يضرب بجذوره – كما أشار الباحث من قبل- في مجموعته " بيت من لحم" الصادرة عام ١٩٧١م ويمتد – بدرجة أقل- إلى مجموعته "اقتلها" الصادرة عام١٩٨٢م، وإن جاءت قراءة هذه المجموعة بمعزل عن رصد المراحل السابقة أو اللاحقة فنيا، فذلك أمر فرضته لغة سرد هذه المجموعة حيث كانت هناك طريقة جديدة في المعالجة السردية لـ "يوسف إدريس" الذي استخدم على غير عادته سرداً نثرياً تقريرياً، خطابياً فى كثير من الأحيان؛ مما أوقعه فى حبائل المباشرة، وفي إطار هذه المباشرة بالتحديد نجد أن صوته قد علا واحتد .وأن العمل قد تشابك فيه الأدبي والسياسي بدرجة يصعب الفصل بينهما، فيوسف إدريس ليس كاتبا "ثوريا" بالمعنى المباشر للكلمة؛ وإنما هو فنان يتوسل بكلمته من أجل التعبير عن ضرورة مواجهة الواقع القبيح. واقتضت المرحلة التى كتب فيها "أنا سلطان قانون الوجود" هذا اللون من المباشرة والتحريض، إنه يعري ثقافة المجتمع المستجدة التي تكرس القبح والدمامة، من خلال التحول إلى النمط الاستهلاكي حيث لا يفعل الإنسان المصري شيئاً سوى أن يأكل بنهم، ويكشف تزايد وجود

السياح العرب البتروليين التفسخ القيمي،إذ لا يفدون الا للهو والمتعة. وذلك في اكثر من قصة(٧٧)، كما يعري "إدريس" ثقافة الثياب والموضة؛ فتزدهر موضة الطويل لدى النساء "وجود كثيرة تلمح بينها وجوه الأشقة العرب، وتستمتع بمرأى الكروش المصرية المتكومة باسم الله ما شاء الله تصنع لكل كرش رجلا ورأساً وملحقات. النساء وقد بدت مودة الطويل تنتشر، أقصد الطويل التخين"(٧٨). إن "إدريس" يطلق صرخته المدوية داعياً إلى إعادة النظر في اكتشاف الذات ورفض كل أنواع القبح التي كرستها قيم المجتمع الانفتاحي الجديد. وبالأخص تلك التي أحالتنا سلعاً تباع وتشترى، إنه يعري أنساق الزيف والخداع، ويدعو لمواجهة السلطة التي تقف وراء تكريسها، فتقتل في الإنسان إنسانيته.

وإذا كان "يوسف إدريس" قد انتهى فى قصصه الخمس الأولى -التي تعرض البحث لها- إلى نتيجة مؤداها: موازاة القوة للقوة والاعتداد بالإرادة؛ فإنه فى قصصه الثلاث الأخيرة (سيف يد- البراءة- أنا سلطان قانون الوجود) يشير إلى حتمية مواجهة الأجيال لبعضها، وضرورة مجابهة القوة للقوة، محذراً من احتدام الصراع بين الجيل الذي لم يركن سوى "للفرجة" وما ورثه ذلك فى نفوس الأجيال التالية.مستخدماً نبرة حادة مريرة داعياً إلى اتخاذ موقف واضح وفعلى تجاه الوجود أو اللاوجود.

ولا نعني أخيرًا من قراءتنا للمجموعة أنها قدمت لنا صورة كاملة للقبح والقهر. تدفعنا إلى اتخاذ موقف كلى وفعلى تجاه ما يحدث، بقدر ما أنها أسهمت في تأمل الأنساق الثقافية الجديدة المكتسبة بفعل التحول الاجتماعي والسياسي لمرحلة ما بعد سيطرة الانفتاحيين على مراكز صنع القرار السياسي، وربما يشفع فى ذلك أن "مهمة الفنان - كما يقول "جارودى" تختلف عن مهمة الفيلسوف أو المؤرخ: فهو ليس مطالبا بأن يعكس الواقع بأكمله"(٧٩).

-١٢-

لقد شكل "يوسف إدريس" أبنيته السردية التي عالج بها قصص هذه المجموعة من خلال أربعة عناصر هي:

١- الأحداث.

٢- الشخصيات.

٣- الفضاء.

٤- السرد.

وقد تداخلت هذه العناصر مع بعضها البعض وتشابكت في نسيج أحادي محكم ومعقد، بحيث بات من الصعب إمكانية تناول كل عنصر من هذه العناصر على حدةٍ؛ ولكن الباحث سيحاول – ما أمكن- الفصل بين هذه العناصر المتشابكة مع قناعته بصعوبة هذا الفصل؛ لبيان كيفيات التوظيف وطرائق الاستخدام، وتوضيح مدى إسهام كل عنصر منها في بناء الحبكة القصصية، وإنتاج الدلالة الأدبية.

-١٣-

يتنامى الحدث عند "يوسف إدريس" في إطار تصاعدي، يبدأ من ورود جملة عابرة في السياق كما في قصة "لحظة قمر"، حيث يؤكد الراوي أنه "فجأة، رأيت القمر"(٨٠)، ثم يبدأ في سرد مبررات ذكر هذه الجملة، مستدعياً صوراً وملامح ومسافات وأمكنة، تتداخل مع بعضها البعض وتمتزج في بوتقة واحدة، لتكشف زيف الواقع، وسيطرة المدنية، وتبين آثار جراح المعارك، وفقد الإحساس بالجميل والطبيعي في مواجهة كل ما هو زائف وقبيح.

ويبدو الأمر نفسه في قصة "حوار خاص". فالسارد يبدأ نصه بجملة "لا بد أنه الإحساس الكامل بالسيادة"(٨١)، ثم يأتي بعد ذلك تفصيل الأمر وبيان السيادة، فالراوي يقود سيارة ذات موتور قوي وسط الصحراء القاحلة، بلا خلل، بسرعة مائة وعشرين كيلو متراً، وفجأة ينفجر إطار العجلة الخلفية ببطء، وتصبح السيارة غير خاضعة لتوجيه عجلة القيادة، وبعدها يدخل السارد "العاقل الكامل وسط أكوام وأحراش من اللاعقل واللاوعي واللاإرادة" (٨٢) إلى دائرة اليأس المطلق، ويبقى المصير كله معلقاً بيد الله وتحت رحمته، تتقلص مساحات الإرادة والزهو الفردي، وتكبر مساحات الأمل في أن "يحدث الأمر القاهر المعجز"(٨٣) وتتوقف السيارة من تلقاء نفسها. ويظل الصراع الوجودي محتدماً، إلى أن يستجيب الإله لدعاء السارد وتحدث المعجزة.

وكذلك يذكر السارد في مفتتح قصة " جيوكندا مصرية" "إنها ليست أول مرة أحاول"(٨٤)، والمحاولة هنا تعني الكتابة، كتابة أحداث هذه القصة، ومن خلال هذا الخيط يبدأ حديثه بعجز اللغة عن وصف المشاعر الرقيقة والانفعالات " أنى لي بكلمات تستطيع وصف عشر الانفعال، والواحد على المائة من الارتجافة أو الخفقة الواهنة التي يكاد السمع يتجاوزها؟"(٨٥)، ثم يستدعي علاقات متصلة بين الناس والطفولة والصبا، ومن خلال التعرف على أحاسيس السارد تجاه محبوبته "حنونة" المسيحية، حيث تنمو علاقة برينة في المستعمرة بين ابن مهندس الطلمبات المسلم وبنت كبير الأسطوات، وتنتهي العلاقة بزواج البطلة/المحبوبة من ابن عمها الذي جاء من الصعيد، تاركاً السارد لذكرياته وأحزانه.

وقد يعرض الحدث من نهايته في إطار جملة خبرية بعدها يتم استدعاؤه من أوله، وهو ما نراه متمثلاً في القصة التي تحمل عنوان المجموعة "أنا سلطان قانون الوجود"؛ حيث تبدأ أحداث القصة بجملة:" لا أعتقد أن أحداً – خارج أسرة محمد الحلو قد حزن لمصرعه مثلما حزنت" (٨٦).

وبعد أن تثير هذه ألجملة في المتلقي القارئ عدداً من التساؤلات والشجون من أهمها: لماذا؟ وكيف؟، يطرق السارد أبواب الحدث من أوله "ذلك لأن القدر ليلتها ساقني لأدخل السيرك، وكانت ليلة الافتتاح"(٨٧)، ثم يتابع سرد أحداث الليلة ووصف المشاهد مازجاً بين مستويين من مستويات السرد وهما: الداخلي الاستبطاني المتعلق بالأحاسيس والانفعالات emotions وكشف تداعيات الذات الساردة، والخارجي المترصد للألعاب الخطرة داخل السيرك ولحركة الحيوان في إطار هذه الألعاب، وللقائمين عليها، بالإضافة إلى تأمل أحوال الجمهور المشاهد، وبيان مدى استجابتهم لما يقدم إليهم.

وما بين المراوحة بين ذلك الرصد واستدعاء ليالي الافتتاح ومازقها، ثم العودة مرة أخرى للتامل والرصد، وبيان تنبؤ السارد بأن شيئا ما سيقع، ينفرط النسيج السردي، ويتنامى الحدث شيئاً فشيئاً ممتزجاً متداخلا مع الحراك الاجتماعي الذي طرأ على المجتمع المصري بفعل تنامي الطبقة الجديدة.

ويتتبع السارد الحدث الأساس الذي وقع داخل السيرك: نهش الأسد سلطان للحم صاحبه المدرب محمد الحلو وعضه، من خلال رصد تنامي الحدث لحظة بلحظة، ليخلص من خلال التراكم السردي إلى قانون الحياة الجديد "قانون الغابة، وقانون الحضارة وقانون الإنسان وقانون كل الوجود" (٨٨)وهو: "إما أن تخاف وتركع أو تخيف وتقتل"(٨٩).

وقد تتجمع العناصر المشكلة للحدث الرئيس في القصة في إطار جملة واحدة استهلالية، ثم تتضح ملامح هذه العناصر ودورها بعد ذلك من خلال التراكم السردي للحدث، كما في قصة "البراءة"، حيث تتصدر القصة جملة "ابتسامة الجنرال والزورق والدعوة"(٩٠)، ثم نتابع بعد ذلك دور هذه العناصر وما تمثله من دلالات داخل النسيج السردي، فالجنرال هو القائد العسكري الذي أحال الوطن إلى وطن مباح منفتح لكل من يدفع أكثر، والزورق أداة الرحلة إلى الضفة الأخرى، حيث الدعوة إلى المتعة على حساب الأرامل والمطلقات والصبايا المنكسرات، فقط مجرد إشارة لهن ويتكفل الجنرال بالباقي. وهكذا يتم تصوير المرحلة، من خلال تكريس مبدأ المتعة والتفريط في العرض في وطن مهزوم ومأزوم، وانتفاء الأجيال التالية (الأبناء) لما يحدث من الأجيال السابقة (الآباء) الذين تخلوا عن دورهم ومسئوليتهم، فبات الوطن كله مستباحاً.

ومن الملاحظ أن كثيراً من قصص " يوسف إدريس"- وبالأخص قصص هذه المجموعة- ما يمكن إدراجه تحت إطار ما يسميه الدكتور"عبد الحميد القط" بـ "قصة الحدث"؛ ويقصد بها "تلك القصة التي تركز على الحدث عرضاً وتقديماً وتعقيداً وحلاً" (٩١)، فالكاتب يجعل من حدثه الركيزة الأساسية للقص، أو بؤرة السرد، ثم يلتف عليه مصوراً جوانب أخرى لا تكتسب فاعليتها إلا من خلال ارتباطها به، ولا يخضع الزمن في إطار هذا الالتفاف بالتسلسل التقليدي الذي يعتمد أبنية (أمس- اليوم- الغد)، بل يصبح خاضعاً أكثر للسياق السردي ولتقاطعاته، بغض النظر عن ماضيه أو حاضره.

-١٤-

تمثل الشخصيات التي نقابلها في قصص المجموعة نماذج متفرقة مما نواجهه في حياتنا اليومية وما تستدعيه ذاكرتنا، كنموذج البطل "محمد الحلو" (آكل العيش)، والشحاذ والسائق البدين والعمدة السجين، والابن، والزميل، باستثناء شخصية الجنرال التي تكتسب ملامح خاصة تنقلها من حيز المألوف إلى الابتكاري، فيغدو بعصاه أشبه بكائن مختلف "أسنانه تبدو قديمة منفرجة، متسخة قليلا، ولكنها بلا أنياب، بلا أنياب"(٩٢).

وقد تمتزج الشخصية بعالم أثيري روحاني رقيق، كما في شخصية "حنونة"، فبدءاً من اسمها الذي يكشف عن صفتها فهي حنون، وانتهاء برحيلها ورحيل كل ما هو جميل، تتداخل الذكريات وتتعانق في إطار استبطاني، يكشف عن رغبة السارد في استرداد الجميل والرقيق في زمن بات كل شيء فيه دميماً باعثاً على الكآبة " إنما هو كاللحن الذي لا تستطيع سماعه إلا إذا خفت الضجة من الدنيا كلها أو سكن الكون تماماً. ثم طهرت نفسك

من كل ما يشغلها من هموم الأرض وأحاسيسها الترابية العابرة، واستحضرت في ذاتك المعاني الحقيقية للرحمة والحب والحنان والإنسان، المعاني الخالدة السرمدية التي البشر على أما أن ذات يوم تتحقق" (٩٣).

تمضي حنونة بلا رجعة " عيناها هائمتان تبحثان عن شيء بين نجوم السماء، وكأنها العذرة فُقِدَ منها مسيحها، والعذراء راضخة، صابرة، وحيدة تفتش السماء بحثاً عن الخلاص" (٩٤).

كما تتجلى شخصية الخصم Opponent (٩٥) في قصة "سيف يد" من خلال شخصية زميل الموظف، الذي يمثل نموذجاً للبطل الوغد المتسم بالخداع والمكر، والذي يظهر غير ما يبطن، ويؤدي الصدام معه إلى تأجيج الحدث، وامتزاج الصراع الداخلي بالخارجي، حيث تقود الانفعالات المكبوتة للبطل/ الموظف إلى صدام دموي، يراجع فيه قناعاته، ويبدل مواقفه.

-١٥-

ونلاحظ أن استخدام الكاتب للفضاء في قصص هذه المجموعة يكشف عن مستويات دلالية محددة؛ فثم ميل إلى الخروج من دائرة الضيق إلى دائرة المنفتح، أو من المحدود إلى اللا متناهي؛ وهو ما يجعل قصص المجموعة أشبه بنفثة أو رغبة في التنفيث من جانب الكاتب.

في " أنا سلطان قانون الوجود" تداخلات كثيرة ما بين مكان الحدث الأساس في القصة داخل خيمة السيرك القومي، وبين آفاق أكثر رحابة تمتد للطبيعة والغابات وللحياة المجتمعية الجديدة وللموضات ولحياة محمد الحلو الأولى منذ أن كان صبياً، وحياته الآن، من الانفعالات الداخلية المثقلة بالقلق والوساوس والاستبطان، إلى الانفعالات الخارجية المترصدة لحالات البشر داخل خيمة السيرك، وخارجه أيضاً، وكذلك انفعالات الأسود واضطراب نوازعهم.

وفي "البراءة" انطلاقة من المكان المحدود إلى البعيد المنفتح- بكل دلالات الانفتاح- عبر زورق خاص، وكأنه عبور من عالم مدرك إلى آخر غير مرئي في شاطئ بعيد لا يمكن الوصول إليه إلا ببطاقة دخول من نوع خاص، يطبع عليها توقيعه "الجنرال" وحينها يمكن العبور:"عبرت. كيف؟ لا أعرف. على ماء الحرير، أو حرير من الماء، عبرت، بالنزوة التلقائية، بالرغبة عبرت" (٩٦).

ويبدو العالم – عالم ما وراء الشاطئ- أثيرياً تحركه عصا الجنرال "عصاه تحت إبطه، رأسها كالبوصلة يتحرك، يتعقبني، يحرك الأشياء أمامي، الزمان والمكان والمشهد" (٩٧).يتجاوز في هذا العالم الغمام، وتمتد حوله الأزمنة بلا حدود "من الغمام برز وجه سيدة أمامي منحنية قليلاً. وقفت... تكلمت عاماً ، ربما عامين، ولكني لا أريد أن أسمع" (٩٨). ويمضي في معراجه الخاص ليقابل أنماطاً غريبة وعجيبة من البشر والكائنات، يقتحم البرق الذي راح يدمدم فيه فلا يحترق بناره ولا يكتوي بها "كالرجل الذي بدأ يدمدم فيه البرق رحت أرى. آذاني بدأت تنجذب بقوة. والبركان في بدأت دمدمته تقل، وتهدد بأن تهدأ" (٩٩).

وتنتهي الرحلة اللامتناهية بفضاء اكبر. فضاء الموت، حيث يتجاوز الإنسان الازمنة والأمكنة، وتبقى الروح هائمة بلا قرار.

وينقلنا الكاتب من "المحدود" إلى "المطلق" في قصته "لحظة قمر"، حيث تتحول صورة القمر المخنوق في فضاء "مسافة بين عمارتين عاليتين من عمائر القاهرة، عاليتان إلى درجة تكاد تحجب عنك رؤية السماء كلها" (١٠٠) إلى فضاء الكون، ليذكر وجه القمر بأن الإنسان هو المخلوق العظيم وسط هذا الكون الهائل الفراغ والظلام، وأنه قادر – دوماً- على السيطرة على هذا الكون الممتد بلا حدود "مهما كانت أوضاعك فأنت هو الإنسان، أنت العظيم وسط هذا الكون الهائل الفراغ والظلام" (١٠١).

ويحرص كاتب القصة على تأكيد قدرة الإنسان على مواجهة التحديات والانتصار عليها مهما بلغت شدتها، وذلك من خلال تمسكه بالإرادة وعدم خضوعه لليأس والهزيمة "إن هذا النظام نفسه يؤكد أنك سيد هذا الكون، أنك الوحيد بين مكوناته القادر أن تتحرك بإرادتك المستقلة وبحريتك في أي اتجاه تختاره" (١٠٢).

وإذا كانت الرحلة في قصة "البراءة" تمثل انتقالاً مكانياً، فإن رحلة "حوار خاص" تتجاوز الانتقال المكاني إلى ما هو أكبر، فمن رحلة الانتقال المكاني بالسيارة عبر الصحراء إلى رحلة البحث عن اليقين، - وعلى العكس من قصة "لحظة قمر"- يبدو الإنسان أمام القوى الكونية عاجزاً، يكاد الموت يتخطفه في كل لحظة، ولا تقوى قدراته العظيمة ومنجزاته العلمية على مواجهة الموت إلا بالدعاء إلى الله. إن عظمة الإنسان لم تتحقق بمنجزاته، وإنما لأنه خليفة الله، وبين القدرة البشرية والمشيئة الإلهية بون كبير "أنا الذات الصغرى بنت الذات الكبرى. أنا المخلوق وأنت الخالق، والبرزخ الكائن بيننا مالا نهاية في الصغر وما لا نهاية في الكبر، لأنه برزخ بابك وبرزخ قدرتي" (١٠٣).

وتنتهي الرحلة بانفتاح أكبر بين الإنسان الضعيف وبين الله " لا فائدة. لا أملك أن أصنع شيئاً. المصير بيده. هو وحده القادر، الصدفة الواحد في المليون، تحت رحمته" (١٠٤). وتحدث المعجزة الإلهية وينجو السارد وعائلته "نظرت إلى السماء إلى مثبت الدقة في قلبي، وبالحلق الجاف سألت هامساً: أهكذا يجيب الإله؟!" (١٠٥).

إن معظم قصص المجموعة تعبر عن الرغبة في تجاوز الضيق، والميل إلى الانفتاح، وهي تؤكد أن الإنسان المصري قادر على تجاوز كل الصعاب وتخطيها، مهما بلغت شدتها، وأن ذلك مرتهن بإرادته وحده؛ فهو سيد مصيره، وإنه – بإرادته تلك وإيمانه- قادر على مواجهة التحديات والشدائد، وإحداث التغيير المنشود، وبالأخص إزاء التحولات التي طرأت على مجتمعه بفضل أصحاب الثروة الجدد والنفوذ من الانفتاحيين والطفيليين.

-١٦-

تتوزع مسئولية السرد في هذه المجموعة القصصية على عاتق كلٍ من: سارد عليم Omniscient narrator(١٠٦)، سارد وسيط Narrator-agent (١٠٧)، وتبدو الغلبة للسارد العليم، وهو ما يمثل عودة لما أشار إليه من قبل "ب.م. كربرشويك P.M.Kurpershek" في كتابه "الإبداع القصصي عند يوسف إدريس" حين اقر بأنه قد "نشر "يوسف إدريس" – عام ١٩٥٣- ست عشرة قصة قصيرة في جريدة المصري. من بينها أربع عشرة تتم روايتها بصورة شبه موضوعية. ومن زاوية وصف الشخصيات.

والتي يتخذ المؤلف من خلالها سمت العليم ببواطن الأمور، ويتم الحكي - في القصتين المتبقيتين- على لسان ضمير المتكلم الدخيل، وبعد خمس عشرة سنة، تنقلب النسبة، ففي "بيت من لحم" (١٩٧١)، يستخدم ضمير المتكلم في ثماني قصص من مجموع أحد عشر قصة" (١٠٨)، وفي "أنا سلطان قانون الوجود" يعود "إدريس" ليقدم ثماني قصص قصيرة سبعة منها من خلال السارد العليم، وقصة واحدة يرويها سارد خارجي وهي قصة "سيف يد".

كما تتأرجح مستويات السرد في قصص المجموعة ما بين مستويين:

أ- المستوى الحيادي: ويقصد به ذلك النوع من السرد الذي يلتزم فيه السارد بالحياد التام، دون أي تدخل منه في مجريات الأحداث.ويقترب هذا النوع مما يسمى بنموذج السرد المحايد Neutral narrative type (١٠٩) ويستلزم هذا النوع أن يكون السارد خارجياً.

ب- المستوى التفاعلي للسرد: ويقصد به الباحث ذلك النوع من السرد الذي لا يكتفي فيه صاحبه بمجرد عرض القصة أو الحدث، وإنما يتجاوز ذلك إلى محاولة جعل المتلقي/القارئ شريكاً للسارد، فيتم أخذ رأيه، ودعوته إلى إبداء وجهة نظره فيما يحدث؛ لأن ما يحدث ليس مختصاً بأبطال القصة وحدهم، بل بكل الناس. ويستلزم هذا النوع أن يكون السارد عليماً ببواطن الأمور، مطلعاً على كل ما هو خفيّ.

وسيتوقف البحث – بالضرورة - أمام كل مستوى من هذين المستويين؛ موضحاً موضع الاستخدام ودلالته الفنية، ومدى اشتمال قصص المجموعة على كل منهما.

-١٧-

في قصص (سيف يد- حكاية مصرية جداً- عن الرجل والنملة) - وهي القصص الثلاث الأخيرة في المجموعة- نلاحظ ميل السارد إلى استخدام نوع من السرد الحيادي، فالسارد ليس هو البطل، وهو غير معني كثيراً بدفع القارئ/ المتلقي إلى التدخل في الحدث والمشاركة في صنع وقائعه، حتى أن ضمير المخاطب يغيب تماماً عن مجريات السياق القصصي.

في قصة (سيف يد) يعنى السارد برصد الاقتتال الذي دار بين بطله وزميل له في العمل وبيان دوافعه. إنه اقتتال فردي، محاولة لتصحيح أوضاع امتدت إلى عشر سنين " عشر سنين يا مجرم. عشر سنين أشكو لطوب الأرض وأتحمل. تكرهني وأكرهك. تمقتني ولا أطيق حتى طريقة تفصيلك لبدلك.وكلانا في حجرة واحدة. الوجه في الوجه، والكره يملأ الأعماق، وعلى الملامح العليا تطفح البسمات والمجاملات" (١١٠).

إن كلاً منهما ينافق الآخر، ومن وراء ظهر كل منهما يطعن كل منهما الآخر "عشر سنين وأنا أشتمك للناس جميعاً وأشكوك. وتشتمني أنت لبعض الناس، للممسكين بمقادير الناس وتشكو مني" (١١١).

ويحدث أن تتبدل الأمور، ويكون السبب الرئيس في تبدلها الابن "أنت السبب يا حمادة"(١١٢). إن الفارق بين حمادة والأب أن الأخير رضخ للأمر الواقع واستسلم للضعف تجاه السلطة، أما "حمادة" فلم يرضخ، وفي مواجهة بين الأب والابن ومن خلال

حوار متنامي يدرك الأب في النهاية ان ابنه على حق، وأنه بات على المثالي ان يتراجع أمام الواقعي، فالقوة لا يمكن أن تواجه إلا بالقوة. ويقرر الأب أن يكون كالابن فيهجم على خصمه ويكيل له اللكمات والركلات ويوقعه ويطبق فوقه "بنظرة لمحه مكوما اسفل ركبته. مغمض العينين، بدأ بالكاد يلهث بالنفس، كتلتان من الأنسجة المبعثرة والملابس الممزقة وبقع الدم ممددتان على الأرض في مكتب ليس به سواهما بعد ظهر ذلك اليوم" (١١٣).

ومن خلال السرد الحيادي يرصد السارد مناحي التحول في شخصية البطل المسالم،الذي – فجأة- تغيرت قناعته؛ ليصبح مؤمناً بأن القوة لا يمكن أن تواجه إلا بالقوة.

ويلعب السرد الحيادي دورا بناء في بناء قصة " حكاية مصرية جداً". تلك القصة التي ترصد التغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع المصري، وبالأخص في منظومته القيمية، والتي تستمد مكانتها من ارتباط المواطن المصري الوثيق بالدين، وجعله أساسا لكل ما يخص حياته.

يتنامى السرد من خلال ساردين لا سارد واحد، أولهما سارد شاهد Narrative-witness وهو "السارد الذي لا يعرف عنه أي شيء عملياً سوى أنه موجود" (١١٤)، وهو يقوم بتقديم القصة بفقرة تمثل أداة جذب وتشويق للقارئ؛ حتى يتعرف على أسباب ذكر تلك الفقرة "تلك اللحظات القليلة، غريب يلتقي بغريب، وكل منهما يلعن الحظ بطريقته. ويتواءم أو يتصارح، بطريقته أيضاً" (١١٥).

والثاني سارد ظاهر Overt narrator "يعرض الوقائع والحوادث بتوسط أكثر من المعدل، سارد متدخل" (١١٦). إنه "ذلك السائق الطيب.سمين وملظلظ وأب لثلاثة طلبة في الجامعة، ويجيد رواية الحديث والنكتة" (١١٧).

ومن خلال عرض القصة "قصة اعتراض الشحاذ مقطوع الساقين لطريق السائق. وانزلاقه بجسده إلى جواره، وحكايته مع الناس وشرطي المرور"، نجد أنفسنا في عمق تحولات المجتمع المصري، مدفوعين لتأمل تبدل المنظومة القيمية، وسيطرة علاقات العمل في مرحلة الانفتاح الاقتصادي، حيث يصبح كل شيء قابلاً للبيع والشراء، حتى عواطف الناس ومشاعرهم.

أما في قصة "عن الرجل والنملة" فيشكل السرد الحيادي عمقاً من الالم والمرارة لا مثيل لهما، فهذه القصة تدور أحداثها في معتقل سياسي "قفص حياة رهيبة يتولى فيه أناس حبس أناس وخنق أناس وضرب أناس وحشدهم وتكديسهم هكذا في علب محبوكة من الزنازين والحجرات"(١١٨)؛ لا لشيء إلا لأنهم خالفوا النظام أو حاولوا الخروج عليه.

تترصد القصة صنوف العذاب وبشاعته، ومدى ما يمكن أن يحدثه من شروخ ودمار داخل النفس البشرية "ما أغرب قدرة الإنسان على تعذيب نفسه وتعذيب الآخرين إذا وقع عليه عذاب لا يملك منعه. معذبون يعذبون معذبين، ما أبأسه من محبس داخل محبس وعذاب في قلب عذاب" (١١٩).

ويمضي السرد ليتتبع معاناة سجين داخل هذا المعتقل، وعنف ما لاقاه من قسوة تنزع عن الإنسان إنسانيته، وتحيله إلى شيء شبيه بالحشرة، فيطالب بـ" أوحش شيء على ظهر الأرض"(١٢٠) وهو أن يقوم بخلع ملابسه ومضاجعة نملة، لكنه لا يحتمل الامر " لو كانوا قد عذبوني وقطعت الجبل كله. لو ربطوني إلى ذيل حصان جرى بي القطر كله من

أقصاه إلى أقصاه..لو فعلوا ما هو وأكثر وأكثر لما أحسست بربع معشار ما مر عليّ من عذاب" (١٢١)، وترتفع درجة حرارته إلى واحد وأربعين "ورغم جسده المتين الضخم، في الصباح التالي مات" (١٢٢).

ويكشف السرد الحيادي عن جبروت السلطة السياسية، وتدني أساليبها في انتزاع الاعترافات من المعتقلين، كما يفضح الواقع السياسي في مصر، في ظل سيطرة الاتجاه الواحد الذي لا يقبل من الآخرين أي اختلاف أو اعتراض.

-١٨-

يمكن رصد المستوى التفاعلي للسرد في قصص:(أنا سلطان قانون الوجود- جيوكندا مصرية- البراءة- لحظة قمر- حوار خاص)، ونلحظ في هذه القصص ميل السارد إلى التلاحم والتوحد مع المتلقي القارئ من خلال استخدام ضمير المخاطب (أنت)، أو الضمير الجمعي (نا)، ومن خلال استخدام صيغ الأسئلة التي تبحث عن إجابات، حيث تتم دعوة هذا القارئ – بشكل غير مباشر- للبحث عن إجابات مقنعة تفسر وجود ظواهر بعينها، ولاتخاذ قرارات تجاه ما يحدث أمامه.

في قصة "أنا سلطان قانون الوجود" ينقل السارد أحاسيسه الفردية إلى الإطار الجمعي من خلال استخدام (نون) الجمع والاندماج في تشكل صياغي جمعي.

يقول السارد "بصراحة، لم أكن ساعتها متأثراً بأي شيء خارج القمع الضوئي المتهرئ المكفي علينا، يقتطعنا من العالم، ويقطع العالم عنا. وحينما لا يحدث الشيء صدفة، بل تكون أنت – أنت الإنسان العادي مثلي- على يقين أنه سيحدث. وحين لا يحدث نتيجة خطأ أو إهمال. حين يحدث وكأنه لا بد أن يحدث. حينذاك من الممكن أن نقف عنده؛ لأن الأمر لا بد هام وخطير، ويصبح واجباً علينا أن نعود، كلنا هذه المرة، إلى ذلك القمع الضوئي المقلوب نعيش الظاهرة التي دارت أحداثها المروعة هناك، فمن يدري؟! ربما بعد أن نحياها نجلس، لأول مرة – منذ زمن طويل على ما أعتقد- نفكر، ليس في محمد الحلو وإنما في أنفسنا، من يدري؟!" (١٢٣).

إنه يحيل سرده من إطاره الخاص إلى الإطار العام، من الذاتي إلى الموضوعي، ومن الفردي إلى الجماعي. إن الأحاسيس الفردية تتحول من السارد إلى القارئ/ المخاطب بتوحد الهمّ الإنساني (أنت الإنسان العادي مثلي)، ثم تكون هناك الدعوة إلى الوقوف والتأمل أمام ظاهرةٍ لا تتشكل من حدس؛ بل من يقين، فهناك خطأ أصيل يحدث ولا بد من تداركه، وهو خطأ لا يخص فرداً بعينه؛ بل يخص الناس جميعاً، وحتى يتم معرفة مكمن هذا الخطأ، يدعو السارد إلى تأمل ما حدث في السيرك.

وفي كثير من مواضع القصة نلمح انتقال السرد إلى المخاطب بدافع دعوته إلى المشاركة في تأمل الحدث "وجوه كثيرة تلمح بينها وجوه الأشقاء العرب، وتستمتع بمرأى الكروش المصرية" (١٢٤). إنه يخاطب المتلقي وكأنهما في ذات الحدث " شيء نابع من الحلبة ذاتها، وحتى ليس من شيء بعينه في الحلبة، في الحقيقة نابع من كل شيء تضمه الخيمة: من الحيوانات والكاشفات، والأشياء والبشر، من جارتي، ومني، ومنك لو كنت هناك" (١٢٥). وحين يمضي السارد في تفسير ما حدث لمحمد الحلو وللأسد الذي أرداه ويطيل

فيه، يعود للتفاعل مع القراء فيتوحد معهم في السؤال "ونستغرب بعد هذا لماذا صام (سلطان) عن الطعام، وقضى الأيام التالية حزيناً" (١٢٦).

أما في قصة "جيوكندا مصرية" فنجد المستوى التفاعلي على نحو أكبر، فالسارد منذ السطور الأولى للقصة، وهو يتداخل مع القارئ بما هو مشترك بينهما، وكيف أن هذه اللغة قد لا يمكن التعبير بها تماما عما يحسه الإنسان لفرط رهافته ورقته، ثم يمضي السارد موجهاً حديثه للقارئ/ المتلقي "إنما هو كاللحن الذي لا تستطيع سماعه إلا إذا خفت الضجة في الدنيا كلها أو سكن الكون تماماً، ثم طهرت نفسك من كل ما يشغلها من هموم الأرض وأحاسيسها الترابية العابرة، واستحضرت في ذاتك المعاني الحقيقية للرحمة والحب والحنان والإنسان...حينئذ فقط، وبعد طول معاناة في تهيئة النفس، وطول تأمل وسكون. ستجد نغماً رقيقاً واهن الضعف قد بدأ يتسرب إلى نفسك، ليس من أذنك فقط، وإنما من كل ذاتك ولكل ذاتك، يتسرب النغم تسرباً لا يفعل أكثر من أن يحيل ذاتك نفسها إلى ذات النغم، حتى لتندمج معه في وحدة بالغة الشفافية" (١٢٧). ثم يبتعد السارد عن ذلك التفاعل عندما يتعرض لسرد تجربة شخصية خاصة ربما قد لا تستهوي المتلقي/ القارئ، وحين يدرك السارد ذلك فإن سرده يبتعد عن مخاطبة المتلقي، هائماً في ذكريات شجنية ذاتية.

وعلى الرغم من استخدام الكاتب في قصته "البراءة" لشكل من أشكال الكتابة أقرب إلى ما يسمى بالفانتازيا Fantasy ، بحيث تبدو الأشخاص والوقائع أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع؛ بما هو غير معهود في قصص "يوسف إدريس" الذي عادة ما يوصف بأنه "كاتب واقعي" وأنه أحد كتاب الواقعية في مصر، فإن هذه الفانتازيا تأخذ أبعادها الدلالية من خلال السرد التفاعلي، حيث تتحول دعوة الجنرال للسارد من خلال رحلة بحرية، إلى إدانة عميقة للواقع الاجتماعي المتفسخ بسبب مرحلة ما بعد الانفتاح "من الغمام الغسقي برز وجه سيدة أمامي منحنية قليلاً. وقفت. جيداً لم أتبين الملامح. هل كان لها رأس حقاً؟! إنها بالتأكيد سيدة. تكلمت عاماً، ربما عامين، ولكني لا أريد أن أسمع، أخرجت من حقيبة يدها التي تشبه حقائب الدبلوماسيين، أصبع روج. لفتُ قاعدته، فانبثق من فتحته بدلاً من الروج ماركات ألمانية حقيقية. آلاف الأوراق. كل ورقة بألف مارك. لفته مرة أخرى انبثقت دولارات، ليرات، دينارات، ورقات بعشرات الجنيهات" (١٢٨).

ويحتدم الصراع بين الأب والابن، بين جيلين لا يرضى أي منهما عن الآخر، ويصل الصراع إلى ذروته بالقتل، قتل الابن للأب الذي لم يسع للتغيير، مكتفياً بالفرجة على ما يحدث في الواقع بادعاء أن "الفرجة ليست دنساً" (١٢٩).

لقد نقل الانفتاح كل شيء إلينا " كل شيء على الشاطئ هنا. المدن صغيرها وكبيرها هنا. البلاجات، المواخير، وحتى مصانع الأسلحة السرية هنا" (١٣٠)، ونقل أيضا مبادئ الرأسمالية " النساء كثيرات، متباينات، حتى بكل أساهن الجنسي الخاص" (١٣١). وما على السارد إلا أن يشير بأصبعه وتتحول أية واحدة منهن – بفضل الجنرال- ملكاً خالصاً له "اختر ما تشاء، بأصبعك أشر، مجرد أن تشير. بإرادتك جرب، مجرد أن تختار. برغبتك. حتى بمجرد انبثاق الرغبة في أعماقك الباطنة، جرب" (١٣٢).

وعلى الرغم من أن السارد لم يلمس ولم يجرب ولم يتدنس؛ فإن هذا لا يكون بمثابة عذر مقبول له أمام الأجيال المقبلة، وتنتهي حياته بطلقة مميتة، تكشف عن حدة تصارع الأجيال، وتحذر من مستقبل لن يرحم فيه جيل جيلاً أو يلتمس له الأعذار.

وكذلك تمضي قصة "لحظة قمر" حيث يسهم السرد التفاعلي في إدانة الواقع الانفتاحي المعيش الذي كبلتنا همومه وبدت " كأنها أنستنا أيضاً أننا جزء من كون هائل الضخامة كبير، عوالم أخرى، شموس وأفلاك ومجرات، حركة تاريخ ضاربة إلى أسحق بعد من الماضي وواضح أيضاً إلى بعد في المستقبل" (١٣٣)، فبتنا "متعبين، مثخنين بالجراح والأنواء، نحن" (١٣٤).

أما قصة "حوار خاص" فتسوق الحل في مواجهة الشدائد، إنه السمو بالنفس والاعتداد بالإرادة الإنسانية، يتبينه السارد من خلال مشهد "نملة تناضل تحمل شيئاً بين ذرات الرمل القليلة فوق حافة الطريق" (١٣٥).

إن كل شيء قابل للتغيير، وقابل أيضاً للإصلاح، وهذا ما يؤكده الفن في جوهره، فهو " يمكّن الإنسان من فهم الواقع وهو لا يساعده على تحمله فحسب؛ بل ويزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية وأكثر جدارة بالإنسان" (١٣٦).

والعمل الإبداعي الخلاق – كما يرى جارودي- "عبارة عن شهادة جزئية للغاية بل وذاتية إلى أبعد الحدود عن علاقة الإنسان بالعالم في فترة معينة، ومع ذلك فمن الممكن أن تكون هذه الشهادة أصيلة وعظيمة" (١٣٧).

ويكاد يجزم الباحث بأن مجموعة " أنا سلطان قانون الوجود" للكاتب "يوسف إدريس" هي عمل خلاق حقاً، فقد استطاع الكاتب من خلالها أن يعري سوءة الواقع المصري في حقبة السبعينيات، وأن يكشف عن مواضع الضر؛ مؤكداً قدرة الإنسان المصري على تجاوز كل همومه، وعلى مواجهة التحديات البالغة.

-١٩-

يمتد الصعيد المصرى من جنوب الجيزة حتى أسوان وحدود النوبة، ولم يستطع العمران المحدود أن يغير كثيراً من طبيعته الجغرافية، فمازال الناس هناك يستخدمون الطرق القديمة، ويقيمون فى وادٍ على ضفاف النيل، ويمتهنون – فى أغلبهم – الزراعة، ويدفنون موتاهم فى الوادى الشرقى إلا الأقصر، ويمارسون العادات الفرعونية القديمة المتوارثة، كالأربعين والثأر(١٣٨).

والمكان فى صعيد مصر يختلف فى جغرافيته وتعقيداته عن غيره من المناطق الشمالية، وذلك لارتباطه بالنيل والفيضان – كما أشار من قبل الدكتور"جمال حمدان" فى كتابه (شخصية مصر) فالنيل "كالحبل السريّ ما زال خط الحياة وشريانها الوحيد" (١٣٩)؛ ولقد تشكل المكان من ثنائية: الخير والشر، فالفيضان خير كثير ولكنه فى جانب آخر موت وبيل، و لأن الصعيد بعيد عن عاصمة الدولة فإنه لم يكن يحظى باهتمام واضح من قبل السلطة، ولأنه لم يكن يمثل خطراً كبيراً عليها؛ فقد أهمل عن عمد أو غير عمد، ولم تقم به إلا أقل المشاريع وأقل الخدمات قياساً بالمناطق الشمالية، وظلت طرق مواصلاته غير معبدة، وخط السكة الحديدية به فرديا إلى وقتٍ قريبٍ؛ مما كان سببا فى تعطيل كثير من مصالح الناس(١٤٠).

وتحولت الجبال ملاذاً للمجرمين وللفلايتة وللمطاريد، وظل الطابع العام للصعيد ذلك الذي يسوقه القتل والثأر بدم بارد، ويذكر راوى "يوميات نائب فى الأرياف " للكاتب "توفيق الحكيم" أن إحصائية صدرت في أوروبا أو أمريكا عن أعلى معدلات الجريمة فى

العالم وقت أحداث الرواية، وقد " ورد فيها أن "شيكاجو" أكثر بلاد الارض في عدد جرائمها، وتليها مباشرة "أبنوب" وبعدهما بقية مدن العالم الشهيرة. وقد حسبت وقتها أن "أبنوب" هذه في أمريكا، لولا ملحوظة في هامش الإحصائية ذكرت أنها من بلاد الوجه القبلي بالقطر المصري" (١٤١).

-٢٢-

وقد تواتر الروائيون على تصوير قبح المكان ؛ وجذب الصعيد - بهذا البعد- انتباه عدد كبير من كتاب الفن القصصى، فاستلهموا رواياتهم و قصصهم منه، فكتب طه حسين "دعاء الكروان" ويحيى حقى "دماء وطين" وفتحى غانم "الجبل" وكذلك توالت أعمال "عبد الوهاب الأسواني" و"يحيى الطاهر عبد الله" و"خليل كلفت" و"محمد خليل قاسم" و"جمال الغيطانى" و"مجيد طوبيا" و"بهاء طاهر" و"محمد مستجاب" و"حسن نور" وكثير ممن يضيق المقام عن حصرهم، وعند معظم هؤلاء الكتاب يتحول المكان إلى رمز للقبح وللخرافة وللموت وللخطيئة والثأر، نقرأ "الطوق والأسورة" فلا نجد شيئا يبعث على البهجة، الحياة كلها مرارة و عذاب وخطيئة ومعايشة للخرافة والأسطورة والقتل والثأر، فلا شيء جميل فى الصعيد ولا شئ يبعث على البهجة، ونقرأ قصص "ديروط الشريف ونعمان عبد الحافظ " أو "سلمى الأسوانية" أو " اللسان المر"، فتطالعنا جرائم الثأر وقطاع الطرق والخطيئة فى مختلف صورها، فلماذا كل هذا القبح وكل تلك الخطيئة والمرارة؟ ولماذا لا نجد مثل حجم تلك المرارة عندما نقرأ لكتاب مصريين من العاصمة أو أهل الشمال!

-٢٣-

لا تمثل روايتا "النقش على الماء" و "بغل المجلي" نغمة نشاز على السياق العام للروايات التى جسدت مناخ الصعيد، فهما تدوران فى الفلك السابق ذاته، ربما نلحظ اختلافات طفيفة ولكن الغلبة للنمطى والسائد. فى "النقش على الماء" محاولة لتأسيس الجمالى والجميل، غير أن هذا الجمالى سرعان ما ينكسر أمام الأعراف والتقاليد والتخلف. فينتصر القبح ويتسيد القبيح، وفى "بغل المجلي" محاولة لكشف قبح الخرافة وبيان دور رجال الدين فى تكريسها، وبالأخص عندما يرتبط الأمر بقوى الجان ومعرفة الغيب، وتفضح الرواية الخرافة وتعرى سوءة الواقع الذي يتسيد فيه الجهل والخطيئة، فالحياة سلسلة من الأكاذيب التى يتم اصطناعها ثم تصديقها، وتتحول الحياة صدى لهذه الأكاذيب، وبدلاً من أن يتم إنكارها ودحضها، إذا بالخرافة تتجسد حقيقة وواقعاً وصدقاً، وهكذا يتحول الأشخاص: السارد، والقارئ وشخصيات الرواية، إلى جزء متمم لنسيج الخرافة، يشكلون أحداثها. ويسهمون فى صنع مأساة أبطالها، منكرين كل ما يمكن أن يخالف قدسيتها.

-٢٤-

تمتد أحداث رواية "النقش على الماء عبر سبعة فصول هى (ألوان – عزف – غناء – زهرة الرمان – إيقاعات – عروس البحر – توتولاى) والفصل الأخير لا يضم إلا ستة أسطر هى تعليق الكاتب باسمه على زيارته لقرية البطل ولبيته واطلاعه على لوحة عروس البحر التى رسمها، فما كان منه إلا أن اختلسها وطواها فى جيبه.

وأحداث الرواية تبدو معقدة، فهى تعتمد على تقنية الاسترجاع Flash back فبعد أن يصور لنا السارد الشمس الشاحبة والبطل الذي لو رأيته لحسبته فى الثلاثين من الحزن

والهم، مع أنه ما زال يخطو نحو الخامسة والعشرين، يمضى معه إلى شط الواقع خلف البيوت حيث يجلس هذا البطل وهناك " فى جلسته تلك نقش نقشا رأى فيه نفسه طفلاً أخضر، فى السابعة من عمره، يجلس على عتبة الدار يرقب يد أبيه تصنع ألوانا على الحائط حمراء وزرقاء"(١٤٢)، ومن هنا تبدأ أحداث الرواية التى تتبع حياة "طلعات" وشغفه بحرفة والده وتعلقه بالخط العربى رمزا للتناسق والجمال، وإجادته للرسم، ينطلق اللوحة التى تجعل مدرس الرسم يصفر دهشة وإعجاباً، وبموت أبيه يضطر إلى الانقطاع عن الدراسة فى اجازة نصف السنة الأخيرة فى المدرسة الثانوية وامتهان حرفة أبيه التى تتمثل فى الطلاء والكتابة والرسم على حوائط العائدين من الحج ، ويعانى طلعات من القبح وعدم تقدير الناس لفنه الجميل، فما يناله من العمدة البخيل بعد عمل مضن وشاق لأسابيع طويلة هو سبحة كهرمانية بركة من الحجاز.

ومثلما مات الأب تموت الأم وينقطع حزنها على ولدها " لو كان أبوك حياً ما تركت المدرسة يا طلعات" (١٤٣)، ويعانى طلعات بعد موت والديه من تعسف أخيه وظلمه له " من العار أن أصرف على "شحط" مثلك" (١٤٤)، وحين آثر أن يتحاشاد ويتجنبه؛ فإن الأخ يصر على استفزازه " إلى متى تضيع فلوسك ومجهودك فى هذا الكلام الفارغ؟" (١٤٥) ويصف شغفه بالرسم والكتابة بأنها "هى لعنة وفاعلها ملعون" (١٤٦).

ولا يستنقذ طلعات من كل ما يواجهه الا وجه "حياة"، طالعها أول الأمر طفلة فى عامها الثانى عشر تتفرج على ما يرسمه وتسأله أن يرسم عروس البحر، وهو فى دوار العمدة، و" اعتادت الطفلة أن تقف بين الناس تتفرج عليه، واعتاد هو ذلك الوجه وتلك العيون، فلم يكن يرى بجانب خطوطه وأشكاله إلا وجهها وعيونها" (١٤٧)، وتمضى الأيام وتقوى العلاقة البريئة وينمو الحب فى بيئة لا تتقبله ولا تعترف به، تساعده زوجة أخيه التي يتبين أن "حياة" قريبة لها فيما يبدو، فتحدثه عنها وتجعله يراها ويتعرف عليها مؤكدة له أنها "هى تعرفك ، وقد تشرفت بمعرفتك منذ سنوات عندما كنت تنقش في دوار العمدة، وكانت معجبة بك وبفنك حتى أنها كانت تقضي الليل بطوله مسحورة بك مبهورة بفنك" (١٤٨). واجتمع ثلاثتهم " وكانت ساعات لقائهما تلك هي ساعات العمر بالنسبة لكليهما، وجد فيها الجمال المفتقد إلى القرية، ووجد فيها النغمة المكملة لنغمة ذاته، ووجدته مرآة ترى فيها جمالها، ووجدت عنده رد فعل هائلاً لكل ما تتفوه به من ألفاظ وما تأتيه من حركات" (١٤٩)، لكن الصفاء لا يدوم فها هو ذات ليلة فى حجرته منكبا على رسم لوحة، وإذا به يسمع صوت حياة تتمنع وصوت أخيه يرجو ويتوسل وهو يحاصرها بذراعيه وظهرها إلى الدرابزين ، ثم انفلتت خارجة من الدار دون عودة، ولم يعد بإمكانه رؤيتها بعد ذلك إلا عندما يمر أمام بيتها وهى واقفة ساعات طويلة تنتظر مروزه لتبتسم له، وعندما تقدم ابن عمها لخطبتها فإنها تقول لطلعات "العجل يريد أن يتزوجني" (١٥٠). ويحسبها نكتة فيضحك، وحين تبين له أن المقصود بالعجل ابن عمها يركبه الحزن والهم وتضيق به الدنيا.

وتتعرض "حياة" لتجربة قاسية تنتهي باغتصابها على يد ابن عمها الذي رفضت الاقتران به، ويشيع ابن العم أن بها شيئا ما وإلا لماذا ترفضه، وأن مصدر الشئ "طلعات" فتقوم بإحراق الدار، وتموت الجدة وتوصي قبل موتها بالتخلص من "حياة" بعد أن تقص شعرها الذهبي الجميل، وحين يصر الباب ليلاً ويفتحه طلعات يرى أمامه "حياة" شاحبة تمد يدها له بصرة وتمضي مسرعة وحين يفتح الصرة لا يجد بها إلا جدائلها: فتند عنه آهة

عالية ويهم أن يلحق بها، لكنه يتماسك حتى لا يسبب لها الأذى أكثر مما بها، وفي مساء اليوم التالي يرى وهو جالس على الشاطئ ثلاثة أشباح في الظلام يحمل أحدهم على كتفيه شيئا ينوء بحمله على هيئة بالة القطن ، فيتقهقر ويقبع أسفل الشط بين الحجارة والحلفاء، ويفك أحدهم الرباط بينما يأتى آخر بحجر كبير، وأدخلوا الحجر ثم أعادوا ربط الوثاق، وتعاونوا على حمل ذلك الشئ الثقيل، ثم أطاحوا به وألقوه في الماء، وعادوا من حيث أتوا، ويتبين "طلعات" بعد أيام من تلك الواقعة أن ذلك الشئ الثقيل لم يكن إلا جسد حياة: "حياة هناك في البحر يا طلعات" (١٥١)، فيذهب إلى النيل مصيره ومأواه ويقرر أن يلبي نداء عروس البحر فيلقي بنفسه في الماء سابحاً وراء عروس البحر حيث خلاصه الأخير " يا من أبحث عنك .. هأنت .. إني قادم إليك .. إني آتٍ" (١٥٢).

-٢٥-

يمكن رصد مظاهر القبح في هذه الرواية عبر مستويين رئيسين يتداخلان فيما بينهما وهما:

١- القبح المادي: ويتمثل في قبح الشخصيات والأحداث والمكان.

٢- القبح المعنوي: والمتمثل في عدم الإحساس بالجمال، وقبح الفكر البالي من الموروث والعادات والتشوهات بمختلف أنواعه.

وسيتوقف البحث – بالتفصيل- لرصد أهم هذه المظاهر، موضحاً جوانبها وتجلياتها.

-٢٦-

أولى الشخصيات التي تطالعنا بوجهها القبيح شخصية العمدة ، فهو لا يقدر الجمال، ولا صنيع طلعات، فبمجرد أن يعلم أن طلعات " كان يتغدى ويتعشى ويأخذ علبة سجائر في اليوم" (١٥٣)؛ فإنه يزمجر ويكتفي بأن يعطي أجر طلعات سبحة كهرمان وحسبه ما ناله من طعام و سجائر.

وثانى الشخصيات: الأخ الذي يرد ذكره دائما مجرداً من الاسم، فهو يحبط "طلعات" ويسخر من فنه الرفيع، ويزرع الفدان ويبخل عليه بأقل القليل، ودائما ما ينتهى النقاش بينهما بشتائم من الأخ، وحين يمعن فى إهانته فإنه يتوقف عن استكمال دراسته الثانوية، ويحاول هذا الأخ سرقة حبه الوحيد، إذ يراه يحاصر محبوبته بذراعيه متوسلاً بينما هي تقاومه وترجوه أن يتركها، كما أن هذا الأخ لا يقدر أمه فيمنع عنها الطعام والشراب " تعاركت معي زوجة أخيك فما كان منه إلا ان قام بعزل الأكل والشرب عني، ونقلوا كل شيء إلى الغرفة" (١٥٤).

وثالث الشخصيات: الجدة التي تطارد حياة وتكره أن تراها جميلة "صوني جمالك يا حياة، عيون الناس لا ترحم" (١٥٥)، وحين تغني حياة وترقص في فرح أخت زوجة أخي طلعات، ويفغر الناس أفواههم وتحملق عيونهم في الجسد الراقص على إيقاعات الطبلة؛ فإن الجدة تهب واقفة وتمسك بيد حياة توقفها عن الرقص صارخة فيها " كفاية فضيحتنا" (١٥٦)، وما أن يطلب الحاج حسان حياة لنفسه وهى من سن أصغر بناته؛ فإن الجدة توافقه "لا ترفض طلبه يا ولدي، فهو أصل ومال" (١٥٧)، وحين تهدد حياة بالانتحار، تطلب من ابن عمها أن يتزوجها " لا تترك البنت تنظر لغيرك يا عبيط" (١٥٨)

ثم تؤكد " نريد أن نفرح بكما قريباً" (١٥٩)، وحين تتمادى حياة في رفضها تقوم الجدة بقص جدائلها الذهبية، وحين توشك على الموت تستدعى ولدها وتطلب منه أن يتخلص من ابنته.

ورابع الشخصيات وهو أكثرها دمامة: ابن عم حياة - والذي يرد بدون اسم أيضا كأخ طلعات بوصفهما نكرتين- ويصور دائما وهو " يقضم من عود قصب ويلوك القضمة بفمه بينما يمسك بيده الأخرى حزمة من القصب" (١٦٠)، وهو لا يكاد يتصور العيش بدون قضم القصب " لا أعرف كيف يعيش من لا يمص القصب" (١٦١)، ولفرط سماجة ابن العم هذا فإن صبيا فى العاشرة لا يتوانى عن صفعه على قفاه فتدوي الصفعة في الدرب، ثم يسلم الصبي ساقيه للريح، ويمارس ابن العم ضغوطا على حياة ليمنعها من النظر إلى طلعات" لا أريدك أن تقفي على باب الدار ياحياة" (١٦٢)، وحين تخيب مساعيه للزواج منها فإنه يقوم باغتصابها بين عيدان الذرة " بدت يده كأخطبوط، أحاطها بذراعيه ورفعها إلى صدره، ضاغطا بيده على رأسها ودافنا وجهها في صدره حتى أصبح صراخها مجرد حشرجة، أخذت تضرب بيديها ورجليها، بينما أوغل بها بين عيدان الذرة، قال لها " لو صرخت لكانت الفضيحة"... ثم تأكد له أنها كانت عذراء" (١٦٣)، ولا يكتفي بهذا فإنه يخبر الجدة بأن طلعات قد فعل بها شيئا فتطالبه بقتلها.

-٢٧-

والرواية تحفل بشتى أنواع الموت، فالأب يموت مريضاً بعد أن مزق صدره السعال، وتوالى البصاق الأخضر من فمه، فكان لا ينام إلا قاعداً يلهث كمن جاء من مشوار طويل " وعصر يوم من الأيام، والقرية في هرج ومرج، أسلم الأب الروح، وعرف طلعات معنى الشقاء والألم" (١٦٤).

والأم تلحق بالأب بعد مرض قصير مليئة بالحسرة والأسى " كل هذا لأن أباك مات يا طلعات" (١٦٥).

وتموت الجدة بعد أن نطحها خروف " قرّب الابن خده من فمها فإذا أنفاسها واهنة تتردد، تركها لحالها وجلس مهموما يحدق في الظلام، وعندما قرب خده من فمها مرة أخرى كانت الأنفاس الواهنة قد توقفت" (١٦٦).

أما حياة فتموت قتلاً بإلقائها في ماء النيل، بعد أن يتم وضعها فى بالة قطن محشوة بأحجار.

ويموت طلعات منتحراً رغبة فى اللحاق بعروس البحر.

وهكذا يتسيد الموت، ويبقى القبح، وتمتد الخرافة " فى هذا البلد قليل من عنده نظر" (١٦٧). ...

-٢٨-

خرافة "عروس البحر" تسيطر على أجواء هذه الرواية منذ بدايتها وحتى نهايتها، فالبطل " ينسلخ من بطن القرية ويلبى نداء يسمعه آتيا من أعماق النهر، يمشى كأنه يتمطى. ينظر إلى الظلال المستلقية على الأرض. تستطيل الظلال فيستطيل الحلم داخله" (١٦٨). ويكبر الحلم منذ أن طلبت منه "حياة" في دوار العمدة أن يرسم عروس البحر "

فى اليوم التالي كان على وشك أن يرسم عروس البحر، لكنه تذكر الرسوم التى أوصى بها العمدة ، وأنه لو خرج عنها لتعرض للوم والتقريع" (١٦٩)، ويعوض ذلك بالجلوس المستمر امام النيل "ينقش عليه حياته الماضية، ويحدق في الظلام المتكاثف فوق صفحة الماء باحثاً عن عروس البحر علها تتجلى بجمالها الآخاذ وجاذبيتها الآسرة" (١٧٠).

وترتبط مسيرة حياته كلها بها " بهدوء ينساب نحو النيل كأنه يسير إلى قدر محتوم. إنى آت إليك يا عروس البحر .. إننى آت .. يعانق الأمواج بعينه، ويضرب الماء بقدميه، وينقش على صفحة الماء بغصن الرمان نقوشاً هى رسالته إلى عروس البحر" (١٧١).

ويعلو نداء عروس البحر كلما ازداد القبح وتمادى الاكتئاب " لم يبقَ من الوجود الا اكتئاب، ولم يبق حوله ما يثير الابتهاج إلا نداء عروس البحر، يسمعها تناديه : "طلعات " .. فيلتفت صوب الصوت مشتاقاً مبتهجاً، لكنه يكتشف أن الصوت محض خيال" (١٧٢).

وحين يفقد محبوبته يذهب إلى النيل: المصير والمأوى، وهناك يكون الخلاص والخاتمة " لاحت له عروس البحر تغني بصوت كالكروان: توتولاى .. توتولاى تفجر الضياء فوق صفحة المياه و تصاعد الغناء، ثم ضحكت عروس البحر ضحكة مجلجلة، انتشى ووقف يقول: " عروس البحر .. يا من أبحث عنك.. هأنت .. إنى قادم إليك .. إنى آت". ضحكت عروس البحر ثم سبحت عائدة. ألقى بنفسه في المياه وسبح خلفها" (١٧٣).

-٢٩-

لا يتم تقديم الحدث في رواية "بغل المجلي" دفعة واحدة، وإنما يلعب السرد القصصي دوره في إعادة تقديم هذه الأحداث على مراحل، فالكاتب يستعين بالراوى العليم Omniscient narrator لكي يقنعنا من خلال لغة تشبه لغة البحث العلمي، أن ما يتم تقديمه هو حقائق تاريخية، تم التثبت من معظم ما جاء فيها، وتبدو الرواية ترجمة لحياة شخصية مهمة لا تلعب أي دور على الإطلاق مع أنها أهم شخصيات الرواية، وهو ما يدخل هذه الرواية دائرة روايات اللا بطل Anti hero ، والبطل المحورى كما هو واضح من عنوان الرواية هو: البغل، بغل المجلي، وهو بغل لا يفعل شيئا طيلة صفحات الرواية سوى أن يأكل وأن يمارس فعل إخراج الروث المقدس " رآه الناس جميعا تحت الشمس: بغلاً أحمر ، فاقع اللون، ذا غرة، وذيل طويل ينش به على جنبيه وكان إلى حدٍ ما لامعاً وعفياً" (١٧٤).

وتتوزع أحداث الرواية على أربعة عشر فصلا هى: (ماتيسر من تاريخ البغل- المهاطيل – الدرويش – سكينة – أبو البطاح – العمدة أبو دراع – حميدة – المستدرك من تاريخ البغل – الحضرة الذكية – سعدية الحلبية – المحجوب – عزت بك سلطان – الليلة طين – لحظة فارقة).

ولمسيرة السرد في هذه الرواية اتجاهان، أولهما: أفقي يتتبع شخصية المجلي الذي بدأ حياته في خص على جانب المدق الذي يشق الزراعات " لم يكن غير قذلعة من "الخيش" المتهرئ، موصولة بسقف من بوص الذرة، وبعض حطب السنط وجريد النخل، مجرد "خص" من طين مخلوط باللبن" (١٧٥). هكذا بدأ المجلي حياته في هذا الخص "

ولم يكن من أحد يعيره التفاتة إشفاق غير الدروايش العائدين من الموالد وموائد الرحمن" (١٧٦).

وبفضل قدراته غير المحدودة وبشبكة علاقات متسعة استطاع الرجل ان يتحول إلى أسطورة، وأن يحيل بغله من بغل مسروق إلى بغل سماوى تحل بروثه البركة، ولأنه يعلم جهل الناس وتصديقهم لأى شئ يقال؛ فقد قام بالاستيلاء على فرسة عبد النبى وأخفاها فى خصه حتى ولدت البغل الذي ادعى أنه قد جاءه - بعد ذلك- هدية من السماء " كنت نائما على جنبى اليمين.. ووجهى للقبلة .. وكنت على وضوء .. رأيت السماء تبرق .. انهمكت فى تأمل السماء حتى أنى شاهدت بغلا من نور يتشكل فى السماء.. يهبط رويدا إلى الأرض فى الحقيقة خفت .. ، وتملكتنى الرهبة .. ولكننى تعوذت من الشيطان، وقلت : يارحمن .. وفى الصباح ما إن فتحت عيني وجدت هذا البغل فوق رأسى" (١٧٧).

ولأن الناس فى حاجةٍ لقوى غيبية تدفع عنهم الأذى، وتكشف لهم المستقبل وتعينهم على تحقيق أغراضهم وتحمل أعباء الحياة، فقد قبلوا أن يكون هذا البغل " من بغال الملائكة ظهر فى قرية الطرابشة وهبط إلى الأرض، فى ليلة أربعة عشر، ودخل خص الشيخ المجلي، وقيل هو من بغال الجن، غير أن أحد الصالحين قال: يضع سره أينما شاء، وقال: البغل ولى، وقال آخر: ربما هو روح ولى تجسدت فى هذا البغل" (١٧٨). وعن طريق بركة هذا البغل الذي عده الناس ولياً، فإن صيت المجلي يعلو، ويتمكن بفضل الحيلة والإيهام وجهل الناس وميلهم لتصديق الخرافة ان يتسيد عليهم، وأن يتمكن من مالهم وقلوبهم، فيقتنى قصرا " سمعت أنه يفوح عطرا، وأنه يجلس وسط الورود والرياحين، وأنه يأكل الضأن، وينام على حرير، وسمعت أن خداما للبغل، و خداما للمجلى، وأخريات لزوجاته يعطرنها، ويسرحن شعرها، وسمعت أن أشجار حدائقه لا تحصى، كنعمة الله" (١٧٩).

وبفضل حيلة المجلي وبركة روث البغل السماوى فإن المعجزات لتقوم، فينجب المحجوب العنين، ويهتدى أبو البطاح الذي لم يكن يستطيع العيش بدون الخمر والحشيش والنسوان، وتزيد تجارته ويزداد ماله، ويسترد عزت بك سلطان ضابط النقطة زوجته نور الفؤاد بعد أن " دفن كثيرا من روث البغل فى أركان البيت الأربعة الخارجية" (١٨٠)، غير أن هذا التحول فى حياة المجلي وبغله والناس سرعان ما ينقض شأن كل الأبطال التراجيديين، فالبغل يموت ويتوافد الناس على قصر المجلي ليتبينوا صحة الخبر " أول فوج وصل إلى قصر المجلي كان أهل قرية الطرابشة جميعا، نساء ورجالا وعيالا. ثم توالت من بعدهم الوفود: العمدة أبو دراع وركبه، الدرويش الذي كان يمنى النفس بإقامة هانئة فى معية المجلي، وسكينة بحمارتها العرجاء التى كانت تمنى النفس بتبركات المجلي وبغله، أبو رقبة ومن معه من أبناء الحلال الذين تطوعوا للرفقة العسيرة فى الدروب والطرقات الوعرة والمدقات المتربة، عزت بك سلطان ضابط النقطة وعساكره، مشايخ الطرق الصوفية، بعض العمد والخفراء والوجهاء والدراويش، سعدية الكفيفة وصحبتها ... كل من سمع الخبر من القرى المجاورة وسمحت إمكانياته بالتحرك ليلاً" (١٨١)، ويعلو إيقاع المأساة فالمجلي يمضى إلى خارج قصره؛ متخذاً طريقه باتجاه الجنوب والجماهير الغفيرة منقادة خلفه، وقد استولى عليهم شعور غريب يدفعهم لاقتفاء أثر الرجل ، وحين وصلت المسيرة بعد الفجر بقليل إلى القناطر التى تربط شرق النيل بالصحراء غربها، هناك وقف المجلي عند منتصف القنطرة الرئيسة فاعتلاها وتأمل الجموع المحتشدة، واكتفى بنظرة اخيرة إليهم قبل أن يترك جسده يهوى إلى مياه النيل " اختفى الرجل من أمام نواظرهم، الرجل الذي أحبود. وأخلصوا

له، وتخاصموا حوله ، وصدقوه، وقدسوه. اختفى بأوداجه المنتفخة، ووجه الابيض المدور، وعينيه الواسعتين ، ولحيته المهيبة الجلال. اختفى بقامته المديدة ، وجلبابه الابيض المزهر ، وعمامته البيضاء المدورة، ولاسته الخضراء التى يلقيها فوق كتفه اليمنى. اختفى وتركهم ينظرون" (١٨٢).

وبموت المجلي يتشكل جانب آخر من الأسطورة، فمثلما كان المجلي فى حياته أسطورة، فإنه بعد وفاته يتحول إلى أسطورة أكبر، واختلف الناس حوله، فمنهم من أيد عودته " سيعود إليهم ليباركهم من جديد ، سيعود ليقيم مع خاصته فوق الأرض، المرابطين فوق القنطرة" (١٨٣)، ومنهم من عاد لكى يبدأ ما كانوا قد استقروا عليه بشأن تكفين البغل ودفنه.

والثاني: رأسي يتناول جوانب من حياة عددٍ من الشخصيات الروائية التي ارتبطت بصعود نجم المجلي، كالدراويش، وسكينة، وأبو البطاح، والعمدة أبو دراع، وحميدة، والمحجوب، وعزت بك سلطان، وعبد النبي، وغيرهم، مما كان لوجودهم دور في تطور أحداث الرواية، وتشابك أبنيتها السردية.

-٣٠-

دحض الخرافة ونفي الأسطورة مطلب رئيس من مطالب "عبد الجواد خفاجي"، نتبين ذلك عند مطالعتنا لعتبات النص (الإهداء): " إلى كل أبناء الصعيد الذين تطحن القبلية عظام حياتهم. للأسف: الحياة خلف ظهوركم"، والقبلية التى يقصدها المؤلف هي تبعات التخلف وعدم إعمال العقل والفكر، والانقياد وراء الخرافة والأسطورة بدون تروٍ " هى لحظة مؤسطرة، مشحونة باستلاب الذات، ربما سطوة المجهول، أو ربما هى الأسطورة التى لا تزال تزاحم عقيدة هؤلاء. هى سلطة روحية إذن" (١٨٤).

ويسم القبح معظم شخصيات الرواية وأحداثها، فعبد النبى الذي سنحت له الفرصة لاستغلال جحش الخواجا فهيم فى اعتلاء فرسته، لم يأخذ أذنه وفعلها من وراء ظهره، وحميدة تهرب من أهلها مع طالب الحلال الذي أحبته ورفضه أهلها " لأنه من عائلة بينهم وبينها حجر" (١٨٥)، وتعيش معه فى الذرة من غيط إلى غيط إلى أن تصحو ذات يوم ولا تجده بجانبها، ربما قتلوه، وساءت سمعتها أكثر عندما أنجبت منه فى الحرام طفلهما، فعرفها الأهل بأنها "صاحبة فضيحة"، وحين تفد على خوص المجلى لتطلب الماء وتشكو لها حالها يطلب منها أن تبقى معه فهو فى حاجة لوليف، وتبقى فى معيته حتى وفاتها بعد ذلك بعامين، أما ابنها " المخصى " فقد أسند إليه المجلى خدمة البغل.

أما سعدية الحلبية فقد توطدت العلاقة بينها وبين المجلي " هى تعترف فيما بينها وبين نفسها ان المجلي مارس معها الحرام أكثر من عدد شعر راسها، وفى كل مرة كانت تستولى على ما فى جيب المجلى من فلوس" (١٨٦). وزوجها أشد قبحا منها فهو يعلم بما بينها وبين المجلى ولا يمانع " صارحته مرة أن زوجها أبو ضيف يعرف، وأن الفلوس التى تأخذها منه تسلمها لأبى ضيف، وقالت إنه لا يمانع طالما يقبض الثمن" (١٨٧).

أما المجلي فهو القبح ذاته: شخصية وفعلاً، فهو يزنى ويسرق ويكذب ويمارس كل أفعال القبح، وكلها تحت ستار الدين، يحتمى به باستغلال جهل الناس وظنهم أن ولى من

الصالحين، وان بغله سماوى يشكل موته " إيذانا بانتزاع البركة من زراعاتهم ، وأموالهم وأعمارهم" (١٨٨).

أما الموت فيأخذ فى الرواية بعدا أسطوريا لارتباطه بالمجلى الذي يختفى فى مشهد درامى، بعد علمه بموت بغله، وكأنما حياتهما (البغل والمجلى) لابد مثلما ارتبطتا فى الحياة، أن ترتبط فى الموت.

-٣١-

بقى أن نشير إلى أن "النقش على الماء" يتناص مع تجارب روائية صعيدية سابقة، من حيث البناء والحبكة، فهناك مؤثرات من "يحيى الطاهر عبد الله"(١٩٣٨-١٩٨١م) على " زكريا عبد الغنى "، يتمثل بعضها في مشهد قص شعر حياة وقتلها، الذي يكاد يتشابه مع ما حدث لنبوية فى" الطوق والأسورة"، مع وجود اختلافات طفيفة:(خبط السعدي باب بيت بخيت البشاري بقصبة قدمه بعنف، وتخطى حزينة القاعدة دون أن يرميها بنظرة من عينيه الحمراوين المشتعلتين كجمرتين- إنه يعرف بغيته ولن يضل طريقها. أخرج من بين طيات ثوبه الممزق المنجل القاطعة الحادة الأسنان، وقبض على لمة الشعر الأسود المعفر المهوش كما يمسك بحزمة برسيم، وحصد العنق الشامخ، فمال البرج وطار الحمام وعوى الذئب على مشهد الدم النافر يغرق الثوب ويجري على التراب كالحيات، وحمل الرأس بعيون ما تزال حية تلمع، وهو يعوي) (١٨٩).

وقد تكون هناك مؤثرات من "جون شتاينبك John Steinbeek " (١٩٠٢-١٩٦٨م) وبالتحديد في روايته "تورتيلا Tortilla Flat" (١٩٣٥م) على رواية "بغل المجلي"؛ حيث نلحظ الاهتمام بالمهمشين الذين يلعبون أدوار البطولة في رواية "بغل المجلي"، وهم ذاتهم "البايسانيون " أبطال رواية "تورتيلا فلات" الذين تمتزج في أصولهم الدماء الأسبانية والهندية والمكسيكية والقوقازية، المقيمون في مدينة "مونتيري Monterey "الواقعة على ساحل ولاية "كاليفورنيا The coast of California " والمهمشون اجتماعياً وسياسياً، كما أن عناصر التشابه والمماثلة تمتد إلى بناء الرواية المعتمد على قصص قصيرة تحت عناوين مستقلة، يشكل مجموعها أحداث الرواية، وإلحاح مؤلفي الروايتين على الطابع التلقائي والمغامرات البسيطة، وتتبع أحوال البسطاء والمهمشين، واستعراض همومهم وآلامهم وجعلهم أبطالاً تراجيديين، تنتهي حياتهم بمآس درامية وهو ما يتحقق في معظم أحداث الروايتين، والذي بلغ ذروته في المشهد الختامي لموت "داني Danny " في "تورتيلا فلات" وموت "المجلي" في "بغل المجلي" وتحول هذا الموت إلى ما يشبه الأسطورة.

وإن استعراض هذين المشهدين -على الرغم من طولهما- يعد ضرورياً لتبين إلى أي مدى توافقت ثلاثية (داني وأصدقاؤه وبيته) مع ثلاثية (المجلي وأتباعه وبغله).

"Danny, say the people of Tortilla Flat, had been rapidly changing his form. He had grown huge and terrible. His eyes flared like the" headlights of an automobile. There was something fearsome about him. There he stood, in the room of

his own house. He held the pine table-leg in his right hand, and even it had grown. Danny challenged the world,

"Who will fight?" he cried. "Is there no one left in the world who is not afraid?" The people were afraid; that table-leg, so hideous and so alive, had become a terror to them all. Danny swung it back and forth. The accordions wheezed to silence.

The dancing stopped. The room grew chill, and a silence seemed to roar in the air like an ocean.

"No one?" Danny cried again. "Am I alone in the world?

Will no one fight with me?" The men shuddered before his terrible eyes, and watched, fascinated, the slashing path of the table-leg through the air. And no one answered the challenge.

Danny drew himself up. It is said that· his head just missed touching the ceiling. "Then I will go out to The One who can fight. I will find The Enemy who is worthy of Danny!" He stalked to the door, staggering a little as he went. The terrified people made a broad path for him. He bent to get out of the door. The people stood still and listened.

Outside the house they heard his roaring challenge. They heard the table-leg whistle like a meteor through the air. They heard his footsteps charging down. the yard. And then, behind the house, in the gulch, they heard an answering challenge so fearful and so chill that their spines wilted like nasturtium stems under frost. Even now, when the people speak of Danny's Opponent, they lower their voices and look furtively about. They heard Danny charge to the fray. They heard his last shrill cry of deliance, and then a thump. And then silence.

For a long moment the people waited, holding their breaths lest the harsh rush of air from their lungs should obscure some sound. But they listened in vain. The night was hushed, and the grey dawn was coming.

Pilon broke the silence. "Something is wrong," he said. And Pilon it was who lirst rushed out of the door. Brave man, no terror could restrain him. The people followed him. Back of

the house they went, where Danny's footsteps had sounded, and there was no Danny. They came to the edge of the gulch, where a sharp zigzag led down to the bottom of that ancient water-course wherein no stream had Bowed for many generations. The following people saw Pilon dart down the path. They went after him, slowly. And they found Pilon at the bottom of the gulch, leaning over a broken and twisted Danny. He had fallen forty feet." (١٩٠)

(يقول أهالي تورتيلا فلات إن داني قد تبدلت ملامحه بسرعة. وإذا به يصبح ضخماً ومرعباً، تتوهج عيونه كالأنوار الأمامية لسيارة. ثم شيء مخيف بدا فيه. وقف هناك في غرفة بيته الخاصة. وأمسك بيده اليمنى رجل المنضدة المصنوعة من خشب الصنوبر، وحتى رجل المنضدة تضخمت، وتحدى داني العالم.

صاح: "من ينازل؟ ألم يبقَ أحد في العالم لا يخاف؟" خاف الناس، فقد أصبحت رجل المنضدة المخيفة الحية مصدر رعب لهم جميعاً. طوّح بها داني إلى الأمام والخلف. فسقط الأكورديون في الصمت. وتوقف الرقص. وتجمدت الغرفة، وبدا كما لو أن الصمت يزأر في الغرفة كالمحيط.

وصاح داني ثانية: "لا أحد؟ هل أنا وحدي في العالم؟ ألا ينازلني أحد؟" ارتعد الرجال أمام عينيه المرعبتين، وراقبوا في ذهول مسار رجل المنضدة وهي تشق طريقها في الهواء، ولم يستجب أحد للتحدي.

بسط داني نفسه إلى الأعلى، وقيل إن رأسه قد لامست السقف، وقال: "إذن سأخرج إلى "الواحد" الذي يستطيع النزال. سأجد الأزلية الجديرة بداني". ومضى نحو الباب مترنحاً قليلاً، وأفسح له الناس الخائفون طريقاً واسعة. وانحنى برأسه ليخرج من الباب. بينما ظل الناس واجمين يصغون. سمعوا خارج البيت تحديه المدوي. وسمعوا رجل المنضدة وهي تصفر في الهواء كالشهاب. وسمعوا وقع أقدامه نازلة في الفناء. ثم سمعوا خلف البيت في الوادي استجابة رهيبة للتحدي جعلت أعمدتهم الفقرية تتجمد كما يتجمد النبات تحت الصقيع. وحتى الآن ما زال الناس عندما يتحدثون عن منافس داني يخفضون أصواتهم ويلتفتون حولهم خلسة. لقد سمعوا داني وهو يتقدم للنزال، وسمعوا آخر صيحة تحدٍ حادةٍ صدرت عنه، ثم سمعوا ارتطامه، ثم أعقب الصمت.

انتظر الناس برهة طويلة كاتمين أنفاسهم كيلا يغطي اندفاع الهواء من رئاتهم على صوت من الأصوات. ولكنهم أصغوا عبثاً. لقد سكن الليل، وكان الفجر الرمادي يتحسس طريقه.

قطع بايلون الصمت فقال: "خطأ ما قد وقع هناك". وكان بايلون أول من اندفع خارجاً من الباب. إنه شجاع لا يلجمه خوف. تبعه الناس. وذهبوا خلف البيت حيث سمعوا دبيب وقع أقدام داني، لكن لم يكن داني هناك. ذهبوا إلى حافة الوادي حيث يوجد طريق متعرج وعر يقود إلى مجرى الماء القديم، الذي لم تعد يتدفق فيه أي جدول منذ أجيال عديدة.

وراى الناس بايلون مسرعا في اسفل الطريق المتعرج، فتبعوه في بطء. وهناك في قاع الوادي وجدوا بايلون منحنيا على جسد داني المحطم الملتوي على نفسه، لقد سقط من ارتفاع أربعين قدما".

أما في رواية "بغل المجلي" فيأتي المشهد الختامي على هذا النحو:

(في لحظة ما بدا المجلي وهو يعبر القنطرة كما لو كان رأس قاطرة تجر وراءها مئات العربات الفارغة. هل ينوي المجلي عبور القنطرة إلى الجهة الغربية من النيل حيث الصحراء الموحشة؟! هل هو مأمور في تلك اللحظة بالاندفاع المحموم إلى الأمام. لقد ودع المهرولون جميعهم الخضار والعمران، ولم يبقَ غير مسيرة ثلث الساعة ليجدوا أرجلهم فوق الرمال الناعمة الممتدة إلى بعيد، حيث الصخور والأفاعي والسباع والجبال. هل يتوقفون لحظة ليسألوه أو يسألهم. هل من أحد يتقدمه ليستوقفه؟ ثمة لحظة حرجة. وانقياد جميل بليد، ومهما بدا لاهثاً محموماً. هل يمكن للإنسان أن يندفع إلى مصير مجهول؟! ثمة ما يمكن أن يسأله المرء لنفسه في تلك اللحظة. إلى أين يقودنا هذا الرجل؟!

فيما بدا أن اللحظة كانت غير ذلك بالنسبة لهم. فلو كان بإمكانهم أن يسألوا أنفسهم لسألوا: من يكون هذا الرجل؟ ثمة جموع حشوية من دماء هجينة لا تآلف بعضها، أو ربما لن تأتلف، تنسى الآن تنافرها وهجنتها وحشويتها وهي تنقاد دون أن تسأل: إلام ننقاد؟

هي لحظة مؤسطرة، مشحونة باستلاب الذات. ربما سطوة المجهول، أو ربما هي الأسطورة التي لا تزال تزاحم عقيدة هؤلاء. هي سلطة روحية إذن، وها هم يعبرون القنطرة وراء رجل قيل إنه فوق الدماء، وقيل إنه ليس من دم ولحم بشري! وقيل إنه المؤيد ببغله المعجزة، وقيل إنه ليس كبغال الأرض، وقيل إنه ما مات إلا لكي يحيا، وقيل أن...

توقف المجلي عند منتصف القنطرة تماماً، وكانت تباشير الصباح قد لونت الأفق الممتد، وبدا لهم المجلي وهو يصعد الجانب الأيسر للقنطرة. اعتلاها ووقف متأملاً الجموع المحتشدة الواقفة. كانت صدورهم جميعاً مختنقة من شدة اللهاث، وفيما بدا أنهم كانوا لا يودون غير الجلوس بعد كل هذه المسيرة الطويلة فوق أرض لم تكن ممهودة، ولم تكن مسكونة بغير الظلام والهسيس، وفصوص الطوب، والمطبات والحفر...

طأطأ المجلي رأسه قليلاً نحو الجموع المشدوهة الواقفة. رأوه يرفع ذراعيه عالياً، وقد انتفخت أوداجه، وسحب أنفاساً عميقة، وطار في الهواء.

كان بإمكانه أن يقول شيئاً، لكنه لم يقل. اكتفى بنظرة أخيرة إليهم قبل أن يترك جسده يهوي إلى مياه النيل).(١٩١).

إن الرجلين يختفيان في إطار أحداث تبدو أقرب إلى الأسطورة، يمل "داني" حياة الدعة ويرغب في العودة إلى حياته البرية الأولى، حيث لا قيود ولا ضوابط، فيخرج إلى الأدغال يتبعه أصدقاؤه متحدياً قدره، وهناك يصرخ ويسقط من ارتفاع أربعين قدماً، ويقرر "المجلي" أن ينهي حياته فيقود أتباعه إلى الجهة الغربية من النيل حيث الصحراء الموحشة التي تحتشد بالأفاعي والسباع والصخور والجبال، وهناك يصعد إلى القنطرة القائمة على النيل ويلقي بجسده في أعماق المياه.

وكما انتهت حياة البغل الذي صنع أسطورة "المجلي"، وجعل الناس تلتف حوله، وتؤمن به، يقرر أصحاب "داني" - بعد رحيله- أن يتخلصوا من البيت الذي ورثه عن جده، والذي كان سبباً في التفافهم حوله ومبايعته قائداً لهم، فيقومون بحرقه.

وتجدر الإشارة -أيضاً- إلى تأثر رواية "عبد الجواد خفاجي" في بعض جوانبها الأخرى بالأديب "محمد مستجاب"(١٩٣٨-٢٠٠٥م) وبالتحديد في روايته "من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ" كتوظيف لغة المفارقة الساخرة Irony، وتجربة كتابة السيرة الروائية في معالجة موضوعية، ورصد عالم الموت والخطيئة، ليلقي كل هذا بظلاله على رواية "عبد الجواد خفاجي".

-٣٢-

وعند معالجتنا للبناء والحبكة في روايتيْ "زكريا عبد الغني" و"عبد الجواد خفاجي" سنجد اختلافاً بينهما؛ فعلى حين تعتمد أحداث الرواية في "النقش على الماء" على تقنية الاسترجاع والتدخل من جانب المؤلف، فإنها في "بغل المجلي" لا تمضي على وتيرة واحدة ولا في اتجاه واحد؛ بل في اتجاهات متعددة، غير أن المتلقي القارئ عند الانتهاء من قراءة العمل، سيجد أن كل جزء فيها متمم للآخر، وأن الأحداث تعد متماسكة بالرغم من تشظيها.

كذلك فإن لغة السرد في "النقش على الماء" تبدو رصينة ونمطية لتناسب التعبير عن مجتمعات ما تزال محكومة بالتقاليد والعادات والأعراف، أما في "بغل المجلي" فيتم استخدام لغة أقرب إلى لغة البحث العلمي التاريخي، الذي يعنى بالتثبت من وجود أشخاص في مراحل تاريخية بعينها ويحاول أن يترجم لحيواتهم متتبعاً النشأة، وراصداً دورهم في حركة التاريخ ومجريات الأحداث، ويبدو التناقض بين ما يؤرخ لهم، وهم في الأصل شخصيات هامشية، وبين لغة السرد، التي تحتشد بالمفارقة والسخرية في إطار يبدو جاداً وموضوعياً.

غير أن أهم ما يجمع بين الكاتبين إدانتهما لسلطة المكان الذي يشكل نمطاً من الأنماط الثقافية التي تكرس التخلف، وتدفع إلى ممارسة البطش والقهر، وبالأخص عندما يتم توظيف الدين في ترسيخ هذه الأنماط، لتكتسب شرعيتها، واهتمامهما كذلك بالمهمشين في جنوب مصر، واستعراض همومهم وقضاياهم الإنسانية في إطار موضوعي، يكشف عن تغلغل الخرافة والقبح في مجتمعاتهم، وتحكمها في كل مسيرة حيواتهم.

الهوامش:

(١) حول البرجوازية الكومبرادورية وسلبيات الانفتاح الاقتصادي انظر: الدكتور ابراهيم العيسوي: في إصلاح ما أفسده الانفتاح- كتاب الأهالي- العدد الثالث- القاهرة- سبتمبر ١٩٨٤م. وانظر أيضاً: حنا عبود: الكومبرادورية لعنة التخلف- صحيفة أوان الكويتية- العدد ٤٦٥- الأحد ٢٠٠٩/٣/١م.

(٢) ولد "يوسف إدريس" (علي يوسف سيد يوسف) لأسرة متوسطة الحال بإحدى قرى محافظة الشرقية في ١٨ مايو ١٩٢٧، التحق بالمدارس الحكومية حتى المرحلة الثانوية، ليكمل بعدها مشواره التعليمي بكلية الطب جامعة القاهرة ثم ليتخرج فيها عام ١٩٥١. وفي سنوات دراسته بكلية الطب اشترك في مظاهرات كثيرة ضد المستعمرين البريطانيين ونظام الملك فاروق. وفي ١٩٥١ صار السكرتير التنفيذي للجنة الدفاع عند الطلبة، ثم سكرتيراً للجنة الطلبة. وبهذه الصفة نشر مجلات ثورية وسجن وأبعد عن الدراسة عدة أشهر. وأثناء دراسته للطب حاول كتابة قصته القصيرة الأولى، التي لاقت شهرة كبيرة بين زملائه. وفي ١٩٦٣ حصل على وسام الجمهورية واعترف به ككاتب من أهم كتّاب عصره. نشر في ١٩٦٩ المخططين منتقداً فيها نظام عبد الناصر ومنعت المسرحية، وإن ظلت قصصه القصيرة ومسرحياته غير السياسية تنشر في القاهرة وفي بيروت. وفي ١٩٧٢، اختفى من الساحة العامة، على أثر تعليقات له علنية ضد الوضع السياسي في عصر السادات ولم يعد للظهور إلا بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ عندما أصبح من كبار كتّاب جريدة الأهرام. توفي في عام١٩٩١م.

(٣) ولد "زكريا عبد الغني" في مدينة بور سعيد في ١٩٤٤/١٢/٧م. تخرج في كلية الهندسة- جامعة أسيوط عام ١٩٧١م.عمل مهندساً بشركة الجمهورية للأدوية بأسيوط.صدر له أكثر من عشر مجموعات قصصية نال معظمها عدداً من الجوائز،منها جائزة "إحسان عبد القدوس" عن أعماله "وإذا الموءودة سئلت"١٩٩٢م، و"جريد النخل العالي"١٩٩٣م ورواية "النقش علي الماء"١٩٩٦م التي هي موضوع البحث، بالإضافة إلى جوائز أخرى.

(٤) ولد "عبد الجواد الخفاجي" في قرية "القارة" بمركز أبي تشت بمحافظة قنا في ١٩٥٨/١٠/١٤م. تخرج في كلية التربية- جامعة أسيوط عام ١٩٩٢م، وعمل معلماً للغة العربية بإدارة أبي تشت التعليمية.صدر له عدد من الروايات منها "الراقصة والعجوز" عن دار الرقيّ بلبنان عام ١٩٨٦م، بالإضافة إلى مجموعة قصصية عنوانها "تاريخ لسيرة ما" عام ٢٠٠٠م عن فرع ثقافة قنا. وله تحت الطبع خمس روايات ومجموعتان قصصيتان ومسرحيتان، بالإضافة إلى ست دراسات نقدية.

(٥) صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- مكتبة الأسرة- القاهرة ٢٠٠٧م- ص:١١.

(٦) يشير "يوسف إدريس" فى تذييل قصة "أكبر الكبائر" مجموعة "بيت من لحم"، إلى اهتمامه برصد ما ينشر، ليضمه إلى مجموعاته القصصية أولاً بأول. وإن حدث أن نسى عملا كما جرى فى شأن قصة "أكبر الكبائر" فهو أمر نادر الحدوث.

(٧) يوسف إدريس: أنا سلطان قانون الوجود- نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة ٢٠٠٩م- ص:٧٥.

(٨) السابق- ص:٧٥-٧٦.

(٩) نفسه- ص:٧٦.

(١٠) مكسيم جوركي: المؤلفات المختارة في ٦ مجلدات- المجلد الرابع- (قصص عام ١٩١٢-١٩٣١م)- ترجمة المحامي سهيل أيوب- دار رادوغا- موسكو ١٩٨٨م- ص: ٣٠٣.

(١١) يوسف إدريس: أنا سلطان قانون الوجود- ص:٩٢.

(١٢) الدكتور عبد الفتاح العقيلي: النقد الثقافي: قضايا وقراءات- مكتبة الزهراء- القاهرة ٢٠٠٩م- ص:١٣٨.

(١٣) يوسف إدريس: أنا سلطان قانون الوجود- ص: ٩٢.

(١٤) السابق- ص: ٩٣.

(١٥) ولد "يوجين هابرماس" في " دوسلدورن" عام ١٩٢٩م. التحق بجامعة "بون" وحصل منها على درجة الدكتوراه. تولى إدارة معهد "ماكس بلانك" في الفترة من (١٩٧١-١٩٨٢م). حصل على عدد من الجوائز العلمية منها جائزة هيجل ١٩٧٤ وجائزة فرويد ١٩٧٦. تأسست جهوده التحليلية على مفهوم العقلانية. من مؤلفاته: المعرفة والمصلحة١٩٦٨ Knowledge and Human Interests ونظرية الفعل التواصلي ١٩٨٢ The Theory of Communicative Action، التبرير والتطبيق ١٩٩١م Justification and Application.

(١٦) الدكتور عبد الفتاح العقيلي: النقد الثقافي: قضايا وقراءات- ص:١٣٩.

(١٧) الدكتور عبد الغفار مكاوي: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت: تمهيد وتعقيب نقدي- حوليات كلية الآداب- جامعة الكويت- الحولية الثالثة عشر- ١٩٩٢-١٩٩٣م- ص:١٩.

(١٨) يوسف إدريس: أنا سلطان قانون الوجود- ص:٥٢.

(١٩) السابق- ص: ٥٤.

(٢٠) نفسه- ص:٥٤.

(٢١) نفسه- ص:٥٧.

(٢٢) نفسه- ص:٥٣.

(٢٣) نفسه- ص:٥٧.

(٢٤) نفسه- ص: ٤١-٤٢.

(٢٥) نفسه- ص: ٣٠.

(٢٦) نفسه- ص:٤٢.

(٢٧) نفسه- ص: ٦٣.

(٢٨) نفسه- ص: ٥٩.

(٢٩) نفسه- ص:٥٩.

(٣٠) نفسه- ص:٥٩.

(٣١) نفسه- ص: ٥٩.

(٣٢) نفسه- ص: ٦١.

(٣٣) نفسه- ص: ٦٣.

(٣٤) نفسه- ص: ٦٣.

(٣٥) نفسه- ص: ٦٤.

(٣٦) نفسه- ص: ٦٥.

(٣٧) نفسه- ص: ٦٥.

(٣٨) نفسه- ص:٤٤.

(٣٩) نفسه- ص: ٥٠.

(٤٠) نفسه- ص: ٥٠.

(٤١) نفسه- ص: ٥١.

(٤٢) نفسه- ص: ٥٠.

(٤٣) نفسه- ص: ٤٤.

(٤٤) نفسه- ص: ٤٤.

(٤٥) نفسه- ص: ٤٥.

(٤٦) نفسه- ص: ٤٦.

(٤٧) نفسه- ص: ٤٨.

(٤٨) نفسه- ص: ٤٩.

(٤٩) نفسه- ص: ٤٩.

(٥٠) نفسه- ص: ٤٩.

(٥١) نفسه- ص: ٤٩.

(٥٢) نفسه- ص: ٤٩.

(٥٣) نفسه- ص: ٤٩.

(٥٤) نفسه- ص: ٥٠.

(٥٥) نفسه- ص: ٥٠.

(٥٦) نفسه- ص: ٥٠.

(٥٧) نفسه- ص: ٥١.

(٥٨) نفسه- ص: ٤٧.

(٥٩) نفسه- ص: ٤٨.

(٦٠) نفسه- ص: ٤.

(٦١) نفسه- ص: ٥.

(٦٢) نفسه- ص: ١٠.

(٦٣) نفسه- ص: ١٥.

(٦٤) نفسه- ص: ٩.

(٦٥) نفسه- ص: ٩.

(٦٦) نفسه- ص: ١٧.

(٦٧) نفسه- ص: ١٢.

(٦٨) نفسه- ص: ١٣.

(٦٩) نفسه- ص: ١٤.

(٧٠) نفسه- ص: ٢٣.

(٧١) نفسه- ص: ٢٣.

(٧٢) نفسه- ص: ٢٢.

(٧٣) روجيه جارودي: واقعية بلا ضفاف- ترجمة حليم طوسون – الهيئة المصرية العامة للكتاب- مكتبة الأسرة- القاهرة ١٩٩٨م- ص : ٢٣١.

(٧٤) السابق- ص:٢٣٧.

(٧٥) نفسه- ص: ٢٣٧.

(٧٦) يوسف إدريس: أنا سلطان قانون الوجود- ص:٧٥.

(٧٧) كما في قصص "لحظة قمر" و"أنا سلطان قانون الوجود".

(٧٨) يوسف إدريس: أنا سلطان قانون الوجود- ص:٩.

(٧٩) روجيه جارودي: واقعية بلا ضفاف- ص: ٢٣٣.

(٨٠) يوسف إدريس: أنا سلطان قانون الوجود- ص:٥٢.

(٨١) السابق- ص: ٥٨.

(٨٢) نفسه- ص: ٥٨.

(٨٣) نفسه- ص: ٦٣.

(٨٤) نفسه- ص: ٢٥.

(٨٥) نفسه- ص: ٢٦.

(٨٦) نفسه- ص: ٣.

(٨٧) نفسه- ص: ٣.

(٨٨) نفسه- ص: ٢٤.

(٨٩) نفسه- ص: ٢٣.

(٩٠) نفسه- ص: ٤٣.

(٩١) الدكتور عبد الحميد عبد العظيم القط: يوسف إدريس والفن القصصي- دار المعارف- القاهرة ١٩٨٠م- ص: ٢٤٤.

(٩٢) يوسف إدريس: أنا سلطان قانون الوجود- ص: ٤٤.

(٩٣) السابق- ص: ٢٥.

(٩٤) نفسه- ص: ٤٢.

(٩٥) جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم ومصطلحات)- ترجمة: عابد خازندار- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة ٢٠٠٣م- ص: ١٦٤.

(٩٦) يوسف إدريس: أنا سلطان قانون الوجود- ص: ٤٤.

(٩٧) نفسه- ص: ٤٥.

(٩٨) نفسه- ص: ٤٥.

(٩٩) نفسه- ص: ٤٦.

(١٠٠) نفسه- ص: ٥٢.

(١٠١) نفسه- ص: ٥٥.

(١٠٢) نفسه- ص: ٥٥.

(١٠٣) نفسه- ص: ٥٩.

(١٠٤) نفسه- ص: ٦٣.

(١٠٥) نفسه- ص: ٦٤.

(١٠٦) هو "سارد على علم (بصورة عملية) بكل شيء عن المواقف والوقائع المحكية، ومثل هذا السارد يمتلك وجهة نظر عليمة بكل شيء، ويستطيع أن يقول أكثر مما تعرفه بعض الشخصيات". انظر: جيرالد برنس: المصطلح السردي - ص: ١٦٤.

(١٠٧) هو "سارد يعرض الوقائع والحوادث بتوسط أكثر من المعدل، سارد متدخل " يشكل إحدى الشخصيات في الوقائع والمواقف المروية وله تأثيره البالغ فيها ". انظر: المرجع السابق- ص:١٦٦.

(١٠٨) ب.م.كربرشويك: الإبداع القصصي عند يوسف إدريس- ترجمة وتقديم: رفعت سلام- دار شهدي للنشر- القاهرة ١٩٨٧م- ص: ٢٤٢-٢٤٣.

(١٠٩) هو "نوع من السرد يتميز بالتبئير الداخلي وهو مع السرد (المحتوي على بؤرة actorial و (الخالي من أي بؤرة أو وجهة نظر auctorial) واحد من أنواع السرد الكلاسيكية الثلاثة في تصنيف Lintvelt (The Killers) انظر: جيرالد برنس: المصطلح السردي- ص: ١٦١.

(١١٠) يوسف إدريس: أنا سلطان قانون الوجود- ص: ٦٧.

(١١١) السابق- ص: ٦٧.

(١١٢) نفسه- ص: ٦٩.

(١١٣) نفسه- ص: ٧٢.

(١١٤) جيرالد برنس: المصطلح السردي- ص: ١٦٠.

(١١٥) يوسف إدريس: أنا سلطان قانون الوجود- ص:٧٣.

(١١٦) جيرالد برنس: المصطلح السردي- ص: ١٥٩.

(١١٧) يوسف إدريس: أنا سلطان قانون الوجود- ص:٧٣.

(١١٨) السابق- ص: ٨٠.

(١١٩) نفسه- ص: ٨٠.

(١٢٠) نفسه- ص: ٨٣.

(١٢١) نفسه- ص: ٩٢.

(١٢٢) نفسه- ص: ٩٣.

(١٢٣) نفسه- ص: ٣-٤.

(١٢٤) نفسه- ص: ٩.

(١٢٥) نفسه- ص: ١١.

(١٢٦) نفسه- ص: ٢١.

(١٢٧) نفسه- ص: ٢٥-٢٦.

(١٢٨) نفسه- ص: ٤٥.

(١٢٩) نفسه- ص: ٤٨.

(١٣٠) نفسه- ص: ٤٤.

(١٣١) نفسه- ص: ٤٨.

(١٣٢) نفسه- ص: ٤٧-٤٨.

(١٣٣) نفسه- ص: ٥٣-٥٤.

(١٣٤) نفسه- ص: ٥٥.

(١٣٥) نفسه- ص: ٦٤.

(١٣٦) إرنست فشر: ضرورة الفن- ترجمة: أسعد حليم- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٧١م- ص:٧.

(١٣٧) روجيه جارودي: واقعية بلا ضفاف- ص: ٢٣٣.

(١٣٨) ما يزال بائع الفجل – الذي تغنى به الشاعر الكبير "بيرم التونسى" (١٨٩٣-١٩٦١م) فى قصيدته (المجلس البلدى) ينادى: (ورور يا فجل)، وليس هناك كبير فارق بين كلمة "ورور" التى تعنى بالفرعونية: الفجل، وكلمة "فجل" العربية، فما تغير هو اللغة فقط ، أما المنادي وآداؤه فهو واحد ولو اختلفت حدود اللغات والأزمنة!. كما أن أهالى الجنوب ما يزالون يوزعون الكعك بالمقابر على الفقراء فى الأعياد، وهو ما يعد امتداداً للممارسات الفرعونية القديمة المتمثلة فى توزيع قرابين أوز-إير (أوزوريس) رب الموتى ورب التاسوع المقدس، من القمح والحنطة (التي هي رموز له) على الأهالى والأقارب، وهو ما يسميه أهالى المتوفين بـ "الرحمة" كما هو شائع فى الصعيد، ولا يزال الناس إذا أرادوا استدعاء قطتهم فينادون عليها بقولهم: "تعالي .. بس" أو يناغونها بقولهم: "بس.. بس" ، وما قولهم "بس" إلا اختصار لاسم إلهة المصريين القدماء (باستت) الإلهة الراعية لجبانة ممفيس فى سقارة، ربة الأعياد والشراب والرقص والموسيقى، والتي طالما صورها الفراعنة فى هيئة قطة سوداء، وكانت مدينة بوباستس (تل بسطة بالزقازيق) المركز الرئيس لديانتها.انظر: سامح مقار: أصل الألفاظ العامية من اللغة المصرية القديمة- الجزء الثاني- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ٢٠٠٥م- ص: ١٨٢-١٨٣.

(١٣٩) جمال حمدان: شخصية مصر: دراسة في عبقرية المكان- الجزء الثاني- دار الهلال- القاهرة ١٩٩٤م- ص:٩٢٤.

(١٤٠) ذلك القطار الذي غنى له الشعبيون: (يا وابور الساعة اتناشر يا مجبل ع الصعيد). ويبدو أنه لم يكن هناك سوى هذا "الوابور" الذي يتجه إلى الصعيد!

(١٤١) توفيق الحكيم: يوميات نائب في الأرياف- مكتبة مصر- دار مصر للطباعة- القاهرة ١٩٨٨م- ص:١٤٢.

(١٤٢) زكريا عبد الغني: النقش على الماء (الرواية الفائزة بجائزة إحسان عبد القدوس عام ١٩٩٤م)- دار المنار للطباعة- القاهرة- ١٩٩٦م- ص:٨.

(١٤٣) السابق- ص:٣٩.

(١٤٤) نفسه- ص:٣٤.

(١٤٥) نفسه- ص:٧٢.

(١٤٦) نفسه- ص:٧٢.

(١٤٧) نفسه- ص:٤٠.

(١٤٨) نفسه- ص:٥٠.

(١٤٩) نفسه- ص:٥٩-٦٠.

(١٥٠) نفسه- ص:٨٢.

(١٥١) نفسه- ص:١٠٥.

(١٥٢) نفسه- ص:١٠٥.

(١٥٣) نفسه- ص:٤٢.

(١٥٤) نفسه- ص:٣٣.

(١٥٥) نفسه- ص:٦٥.

(١٥٦) نفسه- ص:٥٤.

(١٥٧) نفسه- ص:٦٨.

(١٥٨) نفسه- ص:٧٥.

(١٥٩) نفسه- ص:٨٠.

(١٦٠) نفسه- ص:٧٤.

(١٦١) نفسه- ص:٧٤.

(١٦٢) نفسه- ص:٨١.

(١٦٣) نفسه- ص:٨٩.

(١٦٤) نفسه- ص:٢٣.

(١٦٥) نفسه- ص:٤٣.

(١٦٦) نفسه- ص:٩٨.

(١٦٧) نفسه- ص:٥٩.

(١٦٨) نفسه- ص:٨.

(١٦٩) نفسه- ص:٣٧.

(١٧٠) نفسه- ص:٤٧.

(١٧١) نفسه- ص:٦٣.

(١٧٢) نفسه- ص:٧٩.

(١٧٣) نفسه- ص:١٠٥.

(١٧٤) عبد الجواد خفاجي: بغل المجلي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ٢٠٠٧م- ص:٦١.

(١٧٥) السابق- ص:٢٣.

(١٧٦) نفسه- ص:٢٣.

(١٧٧) نفسه- ص:٦١.

(١٧٨) نفسه- ص:٦٣.

(١٧٩) نفسه- ص:٢٤-٢٥.

(١٨٠) نفسه- ص:٨٨.

(١٨١) نفسه- ص:٩١.

(١٨٢) نفسه- ص:١٠١.

(١٨٣) نفسه- ص:١٠٣.

(١٨٤) نفسه- ص:١٠٠.

(١٨٥) نفسه- ص:٥٠.

(١٨٦) نفسه- ص:٧١.

(١٨٧) نفسه- ص:٧١.

(١٨٨) نفسه- ص:١٩.

(١٨٩) يحيى الطاهر عبد الله: الأعمال الكاملة- دار العين للنشر- الطبعة الثالثة- القاهرة ٢٠٠٥م- ص: ٣٥٤-٣٥٥.

(١٩٠) John Steinbeck:

The Short Novels, A Minerva Paperbacks, Random House, U.K Ltd, 1997, pp138-139.

(١٩١) عبد الجواد خفاجي: بغل المجلي- ص:٩٩-١٠١.