جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

بَلاغةُ الصَّمت والنَّصُّ المفتوح
دراسة في قصة:
(بَيْتٌ مِن لَحْم) يوسف إدريس

الدكتور

محمد عبد الرحيم النجار

الأستاذ المساعد بقسم الأدب والنقد في كلية الدراسات الإسلامية والعربية
للبنين بدسوق ـ جامعة الأزهر الشريف ـ جمهورية مصر العربية

العدد الخامس والعشرون

للعام ١٤٤٢هـ / ٢٠٢١م

الجزء الثامن

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢١م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

بَلاغةُ الصَّمت والنَّصُ المفتوح

دراسة في قصة: (بَيْتٌ مِن لَحْم) ليوسف إدريس

محمد عبد الرحيم النجار

قسم الأدب والنقد في كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بدسوق ـ جامعة الأزهر الشريف ـ جمهورية مصر العربية

البريد الإلكتروني : drmoh200958@gmail.com

الملخص

في قصة: (بيت من لحم) ليوسف إدريس تآزرت ظاهرتان مهمتان؛ ظاهرة الصّمت الذي حمل راية المسكوت عنه (والمقموع) في مقابل المنطوق أو الجانب الصوتي، وظاهرة انفتاح النص بما يحمله من مؤهلات أسلوبية وفنية لتعدد قراءاته واستعداده لمشاركة قارئ نخبوي يسهم بوعي في استكمال ما غاب عن النّص بتقنيات الصّمت والحذف والفراغ والفضاء النقطي ونحو ذلك مما يفسح المجال لتنوع الدلالات الفكرية للتهاوي الخلقي والمجتمعي وإحالته لمدلول رمزي له مسوغات وطنية أو إنسانية، ومن واقع تكامل العناصر الفنية في القصة تبدو براعة الكاتب في صياغة قصته بلغة بسيطة تمتزج فيها العامية بالفصحى، وتتآزر هذه العناصر فيما بينها لتكوّن وحدة فنية ذات طابع متميز، وتسهم فيما بينها في نشوء الحدث وتطوره وانفتاحه ثم تهيئته لاختلاف الدلالات وتعددها.

الكلمات المفتاحية : يوسف إدريس- القصة القصيرة- الصّمت- انفتاح النص .

The eloquence of silence and the open text, a study in the story: (A House of Flesh) by Youssef Idris

Muhammad Abdul Rahim Al-Najjar
Department of Literature and Criticism at the Faculty of Islamic and Arabic Studies for Boys in Disouq, Al-Azhar University, Arab Republic of Egypt .
Email: drmoh200958@gmail.com

Abstract

In the story: (Bethlehem) by Youssef Idris, two important phenomena have joined forces; The phenomenon of silence that carried the banner of the unspoken (and repressed) as opposed to the spoken or vocal aspect, and the phenomenon of the openness of the text with its stylistic and technical qualifications due to its multiple readings and its willingness to participate with an elite reader who consciously contributes to completing what was absent from the text with the techniques of silence, deletion, void, point space and the like, which allows The scope for the diversity of intellectual connotations of moral and societal decay and its referral to a symbolic connotation that has national or humanitarian justifications, and from the reality of the integration of the artistic elements in the story, the writer's ingenuity in formulating his story in a simple language in which the colloquial and classical are mixed, and these elements are synergistic among themselves to form an artistic unit of a distinct nature, and contribute to the Among them is the emergence of the event, its development and openness, and then preparing it for the different and multiplicity of connotations.

Keywords: Youssef Idris - the short story - silence - the openness of the text.

بسم الله الرحمن الرحيم

التمهيد

يأتي يوسف إدريس في مقدمة الجيل الثالث جيل ما بين الحربين[١]، ممن تبلورت القصة القصيرة على أيديهم. فصارت أداة يتخذها الكاتب ليعبر عن نظرته إلى الأشياء، لقد أصبحت تعبيراً عن عالم رحب يتجاوز الخبر.[٢] وحين يُكتب اسم يوسف إدريس في تاريخ الأدب فلن يُقرن بشيء يساوي قصصه القصيرة.[٣] فهي تحتل أعزّ مكان في بؤرة الإبداع الفني لديه.[٤] اتصفت أعماله بالقوة والشّعبية، ما جعلها تحجب أعمال الكثيرين من كتّاب جيله.[٥] كان إدريس واحداً من الشباب المناضل من أجل تغيير المجتمع نحو الاشتراكية. قَدِم من الريف.. و كان صاحب وجدان مرهف يلتقط ظواهر الأشياء المركبة فيحللها إلى عناصرها الأولية، ثم يعيد تركيبها من جديد، ولكن على نحو يغاير الأصل.[٦] ولد كاتبنا في قرية (البيروم/ دمياط ١٩/٥/١٩٢٧م)، وأمضى غالب طفولته مع جدته، في الريف لكثرة تنقل والده في عمله بالإصلاح الزراعي، فقضى طفولة تفتقر إلى الطفولة، ثم لحق بأسرته حين استقر والده في القاهرة، ثم التحق بكلية الطب لشغفه بالعلوم والكيمياء (١٩٤٥/١٩٥١م)، وشارك زملاءه ثورتهم ضد المستعمر

---

(١) يوسف إدريس يتحدث عن فنه القصصي والمسرحي: غالي شكري ص٤٠، مجلة حوار، لبنان، العدد ١٩- ١ ديسمبر١٩٦٥م.

(٢) البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة: عبد الرحمن أبو عوف، ص٨٢، مجلة الهلال، العدد ٨- ١ أغسطس ١٩٦٩م.

(٣) الواقعية في الأدب: عباس خضر، ص٣٨. دار الجمهورية، بغداد١٣٨٦هـ- ١٩٦٧م.

(٤) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: د. سيد حامد النساج، ص٢٨٥، مكتبة غريب، ط١٩٨٨/٢م.

(٥) تاريخ كيمبردج للأدب العربي، الأدب العربي الحديث: د. صبري حافظ، ترجمة: عبد العزيز السبيّل، ص٤٤٢/ج٢، بتصرف. النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط١٤٢٣/١هـ - ٢٠٠٢م. وينظر: قاموس الأدب العربي الحديث، د. حمدي السكوت، ص٨٦٤ حرف (الياء)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٥م.

(٦) يوسف إدريس يتحدث عن فنه القصصي والمسرحي: غالي شكري، ص٤٠/٤١. بتصرف، مجلة حوار، العدد١٩/ ديسمبر ١٩٦٥م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

البريطاني والملك فاروق، وعُيّن سكرتيراً للجنة الطلبة، ولنضاله السياسي سُجن وفُصل من دراسته حيناً من الدهر[١]، ثم انضم إلى ثورة الجزائريين ضد الاستعمار، وبعد تخرجه عمل طبيباً بالقصر العيني (١٩٥١/ ١٩٦٠م)، ومارس الطب النفسي١٩٥٦م، ثم عمل مفتشاً للصحة حتى عام ١٩٦٠م. وحين التحق بجريدة الجمهورية محرراً(١٩٦٠/١٩٧٣م) هجر عمله بمجال الطب، ثم عُيّن كاتباً بجريدة الأهرام (١٩٧٣/١٩٩١م). كتب (إدريس) القصة، تأثراً بزميله محمد يسري أحمد، وهو لا يزال طالباً بكلية الطب، مطلع الخمسينيات من القرن العشرين.[٢] ثم توالت محاولاته إلى أن نشر أولاها في جريدة (المصري)، و(روزاليوسف)، ثم ظهرت مجموعته (أرخص ليالي) سنة١٩٥٤م، ثم توالت أعماله القصصية، ورواياته ومسرحياته تباعاً. ولقد نال يوسف إدريس كثيراً من الجوائز كوسام الجزائر١٩٦١م، ووسام الجمهورية ١٩٦٣/١٩٦٧م، ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٨٠م، كما كثرت أسفاره داخل الوطن العربي وخارجه، ثم وافته المَنيّة في أغسطس عام١٩٩١م.[٣] لقد تزامنت أعماله القصصية الخمس الأولى، ولما يتجاوز الثلاثين، زمناً عظمت فيه الآمال الاجتماعية والسياسية، وانهار النظام القديم في مصر، ورحل المستعمر البريطاني. وأعلنت الجمهورية، وسطع نظام سياسي جديد. وشغلت كتاباته بتحديد أولويات النظام.. وتركت أعماله بصمات واضحة على عالم السرد، واحتلت حيّزاً مهماً في هذه الأجواء الملتهبة من الفضاء المتطرف السائد، ومن طموحاتها أن

---

(١) ذكر صديقه الأستاذ أحمد عباس صالح أنه اعتقل مرة أخرى عام ١٩٥٤م بعد تخرجه من كلية الطب أثناء عمله بوزارة الصحة، وأنه مكث عاماً ونصف العام سجيناً. مقال:(ذكريات خاصة جداً عن يوسف إدريس) ص١٥ مجلة الهلال، العدد ٨، أول أغسطس١٩٩١م.

(٢) القصة وأنا، أو قصتي وأنا: د. يوسف إدريس، ص١٤، مجلة الآداب، العدد ٧ – أول يوليو ١٩٧٣م.

(٣) أعلام الأدب العربي المعاصر سير وسير ذاتية: الأب روبرت ب. كامبل اليسوعي، ص٢٣٣ وما بعدها، بتصرف، السيرة الذاتية بقلم يوسف إدريس، المجلد الأول، الشركة المتحدة للتوزيع ١٩٩٦م. وينظر: قاموس الأدب العربي الحديث، د. حمدي السكوت، ص٨٦٤ حرف (الياء).

تكون صوت المستضعفين وصرخة الفقراء المعدمين في مواجهة أدب الإمتاع.(١) ومنذ السنوات الأولى لإنتاجه في القصة القصيرة اتجه نحو الواقعية المرتبطة بالمجتمع.(٢) كان كاتباً واقعياً عن وعي وطني.(٣) وقسم كبير من أعماله في تلك المرحلة، مرحلة الماركسية واليسار، يندرج في إطار الدعوة إلى الفكر الاشتراكي ونصرة الطبقة الكادحة.(٤) ومن ثم آثر نماذج بشرية تنتمي إلى ذلك المستوى الشعبي، واتخذ مسرح أعماله القصصية من بيئة تلك الطبقات الشعبية الكادحة.(٥) ويريد لها أن ترسم لنفسها واقعاً جديداً تتخلص فيه من قيود الاستبداد والقهر.(٦)

وفي جانب من أعماله القصصية نحا نحو الواقعية النقدية، ونأى عن تناول القضايا المجردة أو التي تستهدف المبالغة أو إثارة العواطف، وبخاصة العواطف الحزينة، وهو من أسبق الكتّاب إلى النأي بالواقعية عن ممازجة الرومانسية.(٧) ثم تحلل –جزئياً– من تقليديته وواقعيته النقدية والاشتراكية مع شيء من الحذر في مجموعته (لغة الآي آي ١٩٦٤م)، فاتجه نحو الواقعية التحليلية والتعبيرية.. واستعرض من خلال تاريخه القصصي الطويل أنواع الصراعات المادية والأخلاقية والدينية، ثم طرح قيم المجتمع وتقاليده ومفاهيمه بشتى الأساليب والأشكال الفنية، وكمرحلة تطورية في فنه القصصي لم يعد معها المنهج الواقعي يفي بغرضه وحسّه الفني.. حيث وجد في التعبيرية القالب الفني الذي يفي بمطلبه.. وانتقاله نحو الأسلوب التعبيري يعد انعطافه أو نقلة تحولية في أدبه القصصي

---

(١) تاريخ كيمبردج للأدب العربي، الأدب العربي الحديث: صبري حافظ، ترجمة: عبد العزيز السبيّل، ص٤٣٦/ج٢.

(٢) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: د. سيد حامد النساج، ص ٢٨٨.

(٣) يوسف إدريس بين السياسة والفن: د. الطاهر أحمد مكي، ص٥٠، مجلة الهلال، العدد ٨، ١ أغسطس ١٩٩١م.

(٤) أدباء عرب معاصرون: جهاد فاضل، ص٩٤، دار الشروق، ط١/ ١٤٢٠هـ – ٢٠٠٠م.

(٥) الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ: د. يوسف نوفل، ص٢٤٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م.

(٦) ملامح النثر الحديث وفنونه: د. عمر الدقاق وآخران، ص ٢٦٠.دار الأوزاعي، ط١/١٩٩٧م.

(٧) الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ: ص٢٤٢.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وخطوة تجديدية في موقعه.. ولم يتوقف عندها.. فقد تجاوزها وكتب القصة التجريدية واللامعقول في مرحلة متأخرة وهذا تطور طبيعي في الأدب وفي الأديب وفهم واع لحركة الحياة والفن.(١)ومع كثرة أعماله الأدبية، القصص والروايات والمسرحيات والمقالات والخواطر والمحاورات، بدا وكأنه لم يلتزم بمذهب واحد فقد تراوحت أعماله بين الواقعية النقدية والرمزية وأسلوب السامر الشعبي الذي يجمع بين النقد وتجاوز الواقع.(٢) والكاتب في كثير من قصصه يستخدم الأساليب التكنيكية الحديثة كالحوار الداخلي (المونولوج) والارتداد (الفلاش باك) والبناء الغير المألوف، ويستبدل السرد والتحليل باللقطة الموحية، كما يطرح بعض القضايا الفلسفية والفكرية مما يجعلنا نلمس أدوات التعبير الجديدة والعناصر الفنية الحديثة والفكر الفلسفي الذي يطرحه بهذا التركيز.(٣)

أما مصطلح (الصّمت) فقد شاع استخدامه في الفكر المعاصر، وفي النقد الأدبي في الآونة الأخيرة، وهو يفيد التنويه بالمسكوت عنه، وهذا المسكوت عنه، قد يشير إليه النَّص، بطرف خفي، من خلال بلاغة جديدة، مقابلة للبلاغة التقليدية.(٤) فهو أسلوب تعبيري في الخطاب النصي وهو الوجه المقابل للكلام أو" المعادل الموضوعي والدلالي للصوت"(٥)، يلجأ إليه الإنسان عادة لمقتضيات فكرية أو سيكولوجية. و" هو من الأعمال الأساسية التي تساعدنا على إدراك الغير من الباطن".(٦) كما حظي " موضوع الصّمت بأهمية معتبرة لعلاقته المتينة باللغة

(١) التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر: د. أحمد محمد الزعبي ص٢٦. مكتبة طريق العلم، ط١/ ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م
(٢) الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس: د. عبد الرحيم محمد، ص٣٢. بتصرف، مطبعة الأمانة، ط١/١٤١٠هـ -١٩٩٠م.
(٣) التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر: ص٢٦.
(٤) فلسفة الصمت في الفكر المعاصر: رمضان بسطاويس محمد، ص ٢٢، بتصرف يسير، مجلة إبداع، العدد ١٢/١٩٩٣م.
(٥) الوظائف التفاعلية لظاهرة الصمت في شعر سعيد الجنيبي: رسول بلاوي، ص٦٥، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ٥٦/ ٢٠٢٠م.
(٦) فلسفة الصمت في الفكر المعاصر: ص٢٨.

مكتوبة كانت أم منطوقة، فهو يسبق الكلام ويعقبه بل يتوسطه ففيه إشكال لوقوعه خارج الحيز اللغوي".[١] وكثيراً ما يأتي الصوت مختلطاً بالصّمت في النص الأدبي موازياً له، وكلاهما يتآزر في إتمام المعنى وبلاغته. والعادة أن يفصح الإنسان عن ذاته بلسان مبين، ولكنه في ظروف أخرى يتخذ من الصمت وسيلة للتواصل والإبانة عن ذاته، وقد يقع الصّمت في الخطاب أبلغ مما يقع الكلام في كثير من الأحيان فيكون حينئذ مدعاة للتأمل واستعادة التوازن النفسي مع الذات والآخر. ولقد شكّلت تقنية (الصّمت) ظاهرة فنية في قصص يوسف إدريس، يوظفها الكاتب توظيفاً دلالياً مزاوجاً بينها وبين تقنية الصوت جانحاً نحو الثنائيات المتضادة ليبرز غاياته وأفكاره، خاصة حين يتاح لتلك الظاهرة نصّاً منفتحاً يحيل إلى قارئ نخبوي يشارك السارد معطياته ودلالاته الفكرية، وهو الحاصل في قصته (بيتٌ من لحم). ولقد خضعت الدراسة لمناهج نقدية وفنية مختلفة تثري مقاصدها وتندرج في مجملها ضمن المنهج التكاملي، كما قُدّر لها أن تقع في ثلاثة مباحث تسبقها مقدمة، وتتبعها الخاتمة والفهارس. هذا، وإن أحسنت فمن الله وإن أسأت فمن نفسي، والله المستعان.

د. محمد عبد الرحيم النجار

*** ***

(١) تجلي الصمت في هواجس غير منتهية لعبد الله أبي هيف: عمار بشيري، المركز الجامعي بميلة ص٦٥، مجلة إشكالات، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد الثالث أكتوبر ٢٠١٣م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(المبحث الأول) ((ماهية الصّمت))

جاء في اللسان: (صَمت)، يَصمَتَ يَصْمتُ صَمْتاً وصُمْتاً وصموتاً وصَماتاً، وأصمَتَ: أطال السكوت. والتَّصْميتُ: التَّسكيتُ. والتَّصْميتُ أيضاً: السُّكوتُ. ورجلٌ صِمّيتٌ أي سِكِّيتٌ. الليثُ: الصَّمتُ السكوتُ؛ وقد أخذه الصُّماتُ. ويقال للرجل إذا اعتقل لسانُه فلم يتكلم: أصْمتَ، فهو مُصمِتٌ. وذكر(أبو عمرو): الصُّمات السُّكوتُ.(١) ووردت مادة (صَمَت) في القرآن الكريم مرّة واحدة؛ قال تعالى:(سواء عليهم أدعوتموهم أم أنتم صامتون)(٢)، (صامتون): جمع صامت: ساكتون.(٣) الأعراف ١٩٣/٧. ومن معاني الصّمت في القرآن الكريم (الصّيام عن الكلام)(٤)، قال تعالى: (قال ربّ اجعل لي آية قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثةَ أيام إلا رمزاً) آل عمران ٤١/٣. ومنه قوله تعالى: (فإما تريّن من البشر أحداً فقولي إنّي نذرتُ للرحمَن صَوماً فلن أكلّمَ اليومَ إنسيّاً) مريم ٢٦/١٩. فقد ورد (صوماً) في الآية الكريمة: الإمساكُ عن الكلام. قال (السّعدي) في تفسيره: أي سكوتاً.(٥) وذكر (ابنُ كثير) عن أنس بن مالك ﷺ في الآية: (إني نذرتُ للرحمن صوماً) أي: صَمتاً، وكذا قال ابنُ عبّاس والضّحّاك. وروي عن أنَس أيضاً: (صَوماً وصَمتاً)، والمراد:

---

(١) لسان العرب: ابن منظور المصري، تحقيق: عبد الله الكبير، وآخران، المجلد الرابع، ص ٢٤٩٣/٣٤٩٢ دار المعارف، القاهرة. وينظر: تاج العروس من جواهر القاموس: السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق: عبد الكريم الغرباوي، راجعه: عبد الستار أحمد فراج، باب التاء، ج٥٩١/٤، مطبعة حكومة الكويت، ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م. وينظر: القاموس المحيط: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت٨١٧هـ) تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، باب التاء، ص١٥٥، الطبعة السادسة، مؤسسة الرسالة.

(٢) المعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم: إعداد: محمد بسام رشدي الزين، إشراف محمد عدنان، المجلد الأول ص٧١٦. دار الفكر بيروت، لبنان، دار الفكر دمشق سورية، ط١/ ١٤١٦هـ ١٩٩٥م.

(٣) معجم ألفاظ القرآن الكريم: (ص م ت) ج١/ ص٦٨٢، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مصر، ط٢/ ١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م.

(٤) المعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم: ص٧١٩.

(٥) تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان: الشيخ عبد الرحمن بن ناصر السّعدي (١٣٠٧-١٣٧٦هـ) سورة مريم المجلد الخامس، ص٩٩٥، دار ابن الجوزي، ط١/ ١٤٢٢هـ.

أنهم كانوا إذا صاموا في شريعتهم يُحرم عليهم الطعام والكلام.[١] ووردت مادة (سَكتَ): (ولما سَكتَ عن موسى الغَضبُ أخذَ الألواحَ)، سَكتً عنه الغضبُ: سَكنَ وهَدأ.[٢] الأعراف ١٥٤/٩. وفي كتاب الله العزيز ما يندرج ضمناً في إطار الصَّمت كالاستماع والإنصات.[٣] وفي أساس البلاغة: (ص م ت) أخذه الصُّمات، ورماه الله تعالى بصُماته. وصَمتَ الرجلُ وأصمتَ. وأصمتَه وصمَّته.[٤] أما في الاصطلاح فقد ذكر (ابن المناوي ٩٥٢هـ - ١٠٣١م) أن(الصَّمتَ) " فقدُ الخاطر بوجْد حاضر. وقيل سقوط النطق بظهور الحق. وقيل انقطاع اللسان عند ظهور العيان".[٥] وعند (حسين المرصفي) الصَّمت" هو السكوت المقصود في موضعه، فإن للصمت موضعاً، يكون القول فيه خلافَ الأدب".[٦] فالصّمتُ بالنظر إلى اللغة هو وجودٌ غائب يثبت حضوره بغيابه بيد أن وقوعه خارج اللغة لا يلغي صلته المتينة بها. فيغدو بذلك مكوناً أساسياً للنص السردي يؤدي وظيفته كباقي المكونات المنجزة لغوياً. ونجد الراوي أو السّارد يعبّر عن الصّمت بالفراغ أو الفجوات أو البياض أو الإخفاء أو السكوت حيناً، ويذكر الصّمت أو مشتقاته أو مدلولاته حيناً آخر.[٧] لذا قيل إن " السّكوتَ أسلوبٌ للإحساس بوجود خارجي،

---

(١) تفسير القرآن العظيم للحافظ أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي (٧٠٠-٧٧٤هـ)، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، ج٥/ ٢٢٥، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط٢/١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.

(٢) معجم ألفاظ القرآن الكريم: ج١/ ٥٧٨، مادة: (س ك ت).

(٣) سورة الأعراف: الآية (٢٠٤)، قال تعالى: (وإذا قرئ القرآنُ فاستمعوا له وأنصتوا لعلّكم تُرحمون).

(٤) أساس البلاغة: جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، ج٢/ص٢٧، (ص/م)، دار الكتب المصرية. ١٣٤١هـ - ١٩٣٣م.

(٥) التوقيف على مهمات التعاريف: الإمام زين الدين محمد عبد الرؤف بن المناوي (٩٥٢هـ - ١٠٣١م)، تحقيق: عبد الحميد صالح حمدان، ص٢١٨، باب الصاد فصل الميم، عالم الكتب، القاهرة، ط١/ ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.

(٦) الوسيلة الأدبية للعلوم العربية: الشيخ حسين المرصفي ، ج١/ص٣٦، مكتبة الثقافة الدينية ، ط١/ ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م.

(٧) تجلي الصمت في (هواجس غير منتهية) لعبد الله أبو هيف: عمار رشيدي، ٦٩.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ويتضمن الاهتمام بملاحظة شخص ما".[١] فهو " لغة يلجأ إليها الإنسان للتعبير عما بداخله.[٢] حين تتعطل لغة الكلام.

ولقد عقد (الجاحظ) باباً في بيانه سمّاه (باب الصّمت)[٣] وعنده أن "الصّامتَ ناطقٌ من جهة الدّلالة".[٤] ويقول: " ومتى دلّ الشيءُ على معنى فقد أخبرَ عنه وإن كان صَامتاً، وأشار إليه وإن كان سَاكتاً. وهذا القول شائع في جميع اللغات، ومتفق عليه مع إفراط الاختلافات".[٥] وقد ذكر(الجاحظ) أيضاً أن للسكوت فتنةً وللصّمت سقطاتٌ؛ فقال: " كانوا يخافون من فتنة القول، ومن سقطات الكلام، مالا يخافون من فتنة السّكوت ومن سقطات الصَّمت".[٦] قال (ابن رشيق): " وهذا (ابن المقفع) جعل من السّكوت بلاغةً رغبةً في الإيجاز.[٧] حين سُئل ما البلاغة فقال: " البلاغةُ اسم جامع لمعاني تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السّكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة..".[٨] وقال بعض الكلبيين: (واعلمْ بأن من السُّكوت إبانةً * ومن التكلم ما يكون خَبَالا)..".[٩]، وعدَّ الإمام عبد القاهر(الحَذْفَ) من هذا الباب في دلائله؛ فقال: " هو بابٌ دقيقُ المَسْلك، لطيفُ المَأخذ، عجيبُ الأمر، شبيه بالسّحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصحَ من الذكر، والصَّمتَ عن الإفادة، أزيدَ للإفادة، وتجدُكَ أنطقَ ما تكون إذا لم تنطِق، وأتمَّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِنْ".[١٠] والصّمتُ أكثر رحابة من الحذف لاسيما في

(١) فلسفة الصمت في الفكر المعاصر: ص٢٨.
(٢) فلسفة الصمت في الفكر المعاصر: ص ٢٥.
(٣) البيان والتبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر (١٥٠- ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، ج١/ ١٩٤، مكتبة الخانجي بالقاهرة.
(٤) البيان والتبيين: ج١/ ٨١.
(٥) المصدر السابق: ج١/ ص٨١.
(٦) المصدر نفسه: ج١/ ص١١٤.
(٧) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (٣٩٠- ٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج١/ ٢٤٣، الطبعة الخامسة، دار الجيل ١٤٠١هـ -١٩٨١م.
(٨) البيان والتبيين: ج١/١١٦.
(٩) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج١/ ٢٤٣.
(١٠) دلائل الإعجاز: الإمام أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت ٤٧١/٤٧٤هـ) ص١٤٦، تحقيق: العلامة: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٥/ ٢٠٠٤م.

دلالاته الفكرية والنفسية. وللسكوت/الصَّمت " بُعْدٌ رمزي يصدر عن إدراك غير مرئي ".[١] ويقول (غاستون باشلار):" لا شيء كالصّمت قادر على خلق شعور بالفراغ اللامتناهي. الأصوات تمنح لوناً للفراغ، وتضفي نوعاً من الصّمت المجسد عليه. وفي الصمت يتملكنا شعور بشيء واسع وعميق ولا نهائي".[٢] ولقد كانت نصوص الأخلاق في مصر القديمة تُلحّ دائماً على (الصّمت) كفضيلة أساسية تتطلبها في الفلاح الفقير، وهي كلمة يمكن أن تترجم بالسلبية والخضوع والانكسار.[٣]

وفي الثقافة العربية اقترن (الصَّمت) بالفضيلة وحبّ السّلامة غالباً. يقول وهْبُ بن منبه: (رأسُ الحكمة الصَّمتُ).[٤] يقول وهيب بن الورد: (الحِكمةُ عشرةُ أجزاء، فتسعة منها في الصّمت. والعاشرة عُزلة الناس).[٥] وعنده (إن الرجلَ ليصمتُ فيجتمع إليه لُبّه).[٦] ورغم كثرة ذكر الشعراء له[٧]؛ عدّه بعضهم داءً.[٨] كما زكّى الإسلام الصَّمتَ وارتقى به مُرتقى عظيماً، ففي حديث عبد الله بن عمر ﷺ قال رسول الله ﷺ (مَنْ صَمَتَ نَجَا).[٩] وحديث أنس ﷺ: (مَنْ سَرّه أن يَسْلَم

(١) فلسفة الصمت في الفكر المعاصر: رمضان بسطاويس محمد، ص٢٥. مجلة إبداع، العدد ١٢/ ١ ديسمبر ١٩٩٣م
(٢) جماليات المكان: غاستون باشلار، ص٦٥.
(٣) الشخصية المصرية بين السلبية والإيجابية: عزت حجازي، ص٤٧، مجلة الفكر المعاصر، مصر، العدد: ٥٠، أول أبريل ١٩٦٩م.
(٤) حسن السّمت في الصمت: الإمام جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، تحقيق ودراسة: أحمد محمد سليمان ص٨١. العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١/ ٢٠٠٩م.
(٥) كتاب الصمت وآداب اللسان: ص ٦٢.
(٦) المصدر السابق: ص٦٥.
(٧) بهجة المَجالس وأنس المُجالس: الإمام أبي عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر النمري القرطبي (٣٦٨- ٤٦٣هـ) المجلد الأول، القسم الأول ص٧٧. تحقيق: محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
(٨) ديوان أبي نواس (١٤٦- ١٩٨ه) برواية الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى، ت ٣٣٥ه): تحقيق: د. بهجت عبد الغفورالحديثي، ص٧١٥، (الزهد)، قافية الميم، ط١/ دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ٢٠١٠م.
(٩) كتاب الصَّمت وآداب اللسان: للإمام الحافظ أبي بكر عبد الله بن محمد بن عبيد ابن أي الدنيا، حققه وخرّج أحاديثه:أبوإسحاق الحويني الأثري،ص٤٩، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١/١٤١٠ه-١٩٩٠م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فليلزم الصَّمت).[١] وعن أبي هريرة ﷺ: (مَنْ كان يؤمنُ بالله واليوم الآخر فليقلْ خيراً أو ليصْمُت)[٢]، وعن صفوان بن سُليم ﷺ (ألا أخبركم بأيسر العبادة، وأهونها على البَدن؟ الصَّمتُ وحُسْنُ الخُلُق).[٣] وعن جابر بن سمرة ﷺ: (كان رسول الله ﷺ طويلَ الصَّمت).[٤]، الحديث: (كنَّا نجلس إلى النبيﷺ فما رأينا أطولَ صَمْتا منه، وكان إذا تكلم أصحابه فأكثروا الكلام تبسّم).[٥] ومن سنن النبي ﷺ السّكوت عن الشيء مما يعطي له دلالات شرعية تعرف بالسُّنة التقريرية وتعني " سكوت النبي وتركه الإنكار على قول أو فعل وقع بحضرته، أو في غيبته وبلغه، أو تأكيده الرّضا بإظهار الاستبشار به أو استحسانه"[٦]. والصّمتُ في الفكر الفلسفي، يعني لدى(سقراط)، جزءًا من منهج توليد الحقيقة من الآخرين، عن طريق الإنصات لهم ومناقشتهم.[٧] ولقد عقد الإمام القشيري في كتابه باباً بعنوان (الصّمت) جاء فيه: (تَعلّم الصّمتَ.. كما تتعلّم الكلام.. فإن كان الكلام يهديك، فإنّ الصّمتَ يُنجيك).[٨] والسّكوت في وقته عند المتصوفة من صفات الرجال، ومن آداب الحضرة، قال تعالى: (وإذا قرئ القرآن فاستمعوا له وأنصتوا لعلكم

---

(١) كتاب الصَّمت وآداب اللسان : ص٤٩.

(٢) المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي: ترتيب وتنظيم مجموعة من المستشرقين، نشر د. أ، ي، ونسنك، ج٣/٤١٦، مكتبة بريل في مدينة ليدن سنة ١٩٢٦م. وينظر: حسن السَّمت في الصمت: الإمام جلال الدين السيوطي، ص٧٨.

(٣) المصدر السابق: ص ٥٨.

(٤) حسن السّمت في الصّمت: ص٧٦، أخرجه أحمد في مسنده، مسند البصريين (٨٦/٥، رقم: ٢٠٨٢٩- ٨٨/٥ رقم: ٢٠٨٤٦).

(٥) حسن السّمت في الصّمت: ص٧٧، رواه ابن عساكر عن أبي مالك الأشجعي عن أبيه، وأخرجه الطبراني، والدار قطني في (الإفراد)، و(الضياء) في (المختارة).

(٦) تيسير علم أصول الفقه: عبد الله يوسف الجديع، ص١٣٤، مؤسسة الريان للطباعة والنشر، ط١٤١٨/١هـ - ١٩٩٧م.

(٧) فلسفة الصمت في الفكر المعاصر: ص٢٥.

(٨) الرسالة القشيرية: الإمام أبو القاسم القشيري النيسابوري الشافعي (ت سنة ٤٦٥هـ)، تحقيق: الإمام عبد الحليم محمود، ود. محمود بن الشريف الباب الحادي عشر، ص٢٢٦./٢٣٠، دار الشعب بالقاهرة ١٤٠٩ه، - ١٩٨٩م،

ترحمون)[١] والحق إن غياب نظرية متكاملة تدرس موضوع الصمت لا يمنع من الانتفاع بكل ماله صلة به سواء ما كان في مجال اللغة والبلاغة وعلم القراءات واللسانيات والفكر عامة واستثماره في السرد لأنه منجز باللغة، واللغة متينة الصلة بالنطق من جهة، وبعدم البوح من جهة ثانية.[٢]

أما (يوسف إدريس) فإنه يرفض اتخاذ الصّمت أداة لطمس الحقيقة والسكوت عنها، والتواطؤ على قبول المفاسد وامتهان كرامة الإنسان، فالساكت عن الحق شيطان أخرس.[٣] ففي لقائه مع (جهاد فاضل) يقول: (أنا لا أرى غلطاً وأسكت عليه..لأنني جبلت على عدم الخضوع للخطأ).[٤] فالصَّمت الذي يُعدّ " أداة لتحقيق التوافق الزائف، أن يمارس الخطأ أمامك فلا تراه، ولا تسمعه، وإذا رأيته وسمعته فلا تتكلم، وإذا تكلم غيرك فإدانته ومعاقبته واجبة لاستمرار التوزان الوهمي. إذا عشتَ صامتاً ومشاركاً في لعبة الصّمت فلا مشكلة، وإذا تمردتَ تمرداً محدوداً فعقابك محدود، ولكن إذا خدعتَ الجميع، بادعاء الرضوخ للقانون، سيطولك عقابٌ، لا يقلُ عن الموت".[٥] ولقد حفلت قصص يوسف إدريس بتوظيف (الصَّمت) وربطه بمجريات الأحداث وبواعثها الفكرية والنفسية، فهو ثيمة أساسية من ثيمات البنية الفنية في النص لاسيما في قصته (بيت من لحم)، حيث ورد لفظ الصمت ما يقرب من خمسٍ وأربعين مرة. و(الصّمت) عنده ينفرد بمعنى خاص، إنه ظاهرة مرضية في بيئات مقموعة يسودها القهر والفقر والتخلف، والصّمت فيها يعني الحقيقة المغيبة أو المسكوت عنه، مما يسعى الكلام لإخفائه، لتنافيه مع

---

(١) الرسالة القشيرية: ب ١١/ ص٢٢٦، سورة الأعراف (٢٠٤).

(٢) تجلي الصمت في (هواجس غير منتهية) لعبد الله أبو هيف: ص٦٩.

(٣) فلسفة الصمت في الفكر المعاصر: رمضان بسطاويس محمد، ص٢٣، ولقد ورد هذا القول منسوباً لأبي علي الدقاق في الرسالة القشيرية، (من سكت عن الحق فهو شيطان أخرس). الرسالة القشيرية: ب ١١/ ص٢٢٦.

(٤) أدباء عرب معاصرون: ص٩٩/ ١٠١. دار الشروق، ط١/ ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م.

(٥) قانون الصمت والدين والجنس في عالم يوسف إدريس: مصطفى بيومي، ص٣٠، مجلة إبداع، العدد: ٩، ١سبتمبر١٩٩٢م.مصر.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الدين والقيم الإنسانية. والصّمت في تلك البيئات يصير قانوناً يهيمن على الجميع، ومن يجترئ عليه يخرق القاعدة ويلقى مصيراً محتوماً. فالعلاقة عند (إدريس) غالباَ تلازُم بين الصّمت والخطيئة، وليس تلازماً بين الصّمت والفضيلة، كما هو معهود، وهو يطلق عليه: (القانون المريح)، أو (قانون الصّمت)، أو (اللُّعبة). ويكشف عن هذا القانون في إحدى قصصه فيقول على لسان بطلها: (والقاعدة إنك ما تشوف، وإذا شفت كأنك ما شفتش. وإذا حصل لغيرك مالكش دعوة وحتى إذا حصل لك أنتَ ولا كأنه حصل لكَ..).[١] وذلك سبب فساد المجتمعات وبوار الأمم. فالإضراب عن الكلام، أو اللجوء إلى الصمت، ليس بالضرورة " ضرباً من ضروب الاحتجاج".[٢] بل هو العجز والتواطؤ والسلبية، فهي" أم الخبائث كلها، هي التي تنحدر بضحيتها إلى الحضيض، إنها عدوة المجتمع، قاتلة لكرامة الإنسان".[٣] ومن ثم فحين يسود القهر، وتغيب المشاركة الإنسانية، فإن ارتكاب الخطأ وممارسة الخطيئة في صمت وسرية، يعني زوال الخطأ، ونفي الخطيئة. وعلى الذين يخرقون قانون الصمت أن يدفعوا ثمن حماقتهم، وتحديهم للنظام المفروض![٤] وفي قصته (سنوبزم) يشير إلى السيدة التي تعرضت للتحرش في المواصلات العامة ثم انتفضت ثائرة على ما أصابها؛ فنالها عقاب جماعي من الركاب؛ لمجرد (أنها فتحت الفَمّ ونطقت، وبلغت بها الجرأة أن استغاثت وحددت الفاعل).[٥] أما شاهد الواقعة وبطلها الذي تجرأ للدفاع عنها (دكتور عويس) أستاذ الجامعة، فلقد ناله ما نال المرأة من الانتقام المهين. يحكي الرجلُ فيقول:

---

(١) الأعمال الكاملة ليوسف إدريس القصص القصيرة ج١: قصة: (سنوبزم)) ص ١٢٣/١٢٨.
(٢) بلاغة الصمت قراءة في ديوان (نسيان يستيقظ): محمد عبدو فلفل ص٤٧، مجلة قوافل السعودية، العدد ٣١، أول مايو ٢٠١٥م.
(٣) العنقاء الجديدة صراع الأجيال في الأدب المعاصر: د. غالي شكري، ص١٥٤، نقلاً عن مقال للدكتور لويس عوض نشر بمجلة الكاتب عدد إبريل ١٩٦١م.
(٤) قانون الصمت، والدين، والجنس في عالم يوسف إدريس: ص٢٨.
(٥) أعمال يوسف إدريس القصصية، قصة: (سنوبزم)، ص ١٠٣/١٠٧.

(كان أول (قلم) أتلقاه على قفاي في حياتي. والألم الجسدي لم أشعر به، إذ فجأة شعرت أن آدميتي كلها تبعثرت. كلّ شيء يكون ذاتي تشتت وسالَ تحت الأقدام. كرامتي، تاريخي، كلّ ما هو (أنا) انهارَ ومضت الأحذية تطؤه. القَفَا أعقبه ثان وثالث..).[١] على هذا النحو يُضَام كلّ مَنْ يسهم في كشف الحقيقة الصادمة أو يكسر حاجز الصَّمت فيكون جزاؤه جزاء سنّمار. ولكي تنأى بنفسك عن التشظي في مثل هذه البيئات الغير الآدمية حافظ على (قانون الصّمت)، والمحافظة عليه تقتضي منك لا ترى لا تسمع لا تتكلم. يقول (إدريس) على لسان بطله: (الظاهر أن السّت دي كانت آخر أحمق يقول أنا شُفت.. اللعبة بتتم في صَمت ولا أحد يخرج على قواعدها).[٢] ولو تتبعنا ما تبقى من أعمال (يوسف إدريس) لتبين لنا مدى انشغاله بتلك الظاهرة ولا يكاد يخلو عمل من أعماله من ذكر الصّمت أو مرادفاته.[٣] فبلاغة الصمت تعادل بلاغة الكلام في النّص لديه، وتقتسم الدلالة معه. وهو بذلك يضع للصمت فرضية لغوية لا تقل أهمية عن فرضية الكلام، ويلمح إلى بلاغته التي تفوق بلاغة الأصوات في التعبير. لكن الملاحظ أنه غالباً ما يوظف (الصّمت) لدلالات رمزية تعكس قضايا سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية ونحو ذلك مما يتطلبه الفضاء النصي. ورغم شيوع تلك الظاهرة في قصص وروايات الكاتب إلا أن الدراسات التي رصدتها وألمحت إليها لا تزال نادرة حتى الآن.[٤] والصّمتُ الحاصل في قصتنا نوعان

---

(١) الأعمال الكاملة ليوسف إدريس القصص القصيرة ج١: قصة: (سنوبزم) ص١٢١/١٢٥.
(٢) المصدر نفسه: قصة: (سنوبزم)) ص ١٢٣/١٢٨.
(٣) كما في قصته: (على ورق سيلوفان) ٤٢/٣٧، وهي من مجموعته (بيتٌ من لحم ١٩٧١م)، وفي مجموعته:(العتَب على النظر ١٩٨٧م)٣٣١/١٧٤ قصة: (أبو الرجال) ٤٢٦/٩٨، وقصة: (الرجل والنملة) ٦٥/ ٦٦/ ٣٩٤وفي مجموعته: (لغة الآي آي١٩٦٥م) قصة:(الأورطي)٢٨٨/١٣٣، وقصته: (لأن القيامة لا تقوم) ٢٧٣/١١٨. وقصته: (اللّعبة)٢٦٣/١٠٩. وقصته (لغة الآي آي)٢٨٧/٨٣. وقصته: (فوق حدود العقل)٢٠٥/٥٠. وقصته:(سنوبزم)١٠٧/١٠٣.
(٤) من أمثلة ذلك: (قانون الصمت والدين والجنس في عالم يوسف إدريس)، مصطفى بيومي، مجلة إبداع، مصر، ص ٢٨، العدد التاسع، أول سبتمبر ١٩٩٢م. ومقال: (بيت من لحم للكاتب يوسف إدريس حين يكون الصمت أداة للفعل) لسهير السمان. صحيفة الرأي بلس الالكترونية ٢٧ سبتمبر ٢٠٢٠م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الأول: صمت تقني يصدر من السّارد لثراء أسلوبه، يوظفه توظيفاً فنياً، ولا يتحمل الراوي تبعة هذا النوع من الصّمت، ومن أشكاله: توزيع الفقرات/الأسطر في الصفحة بما يتيح مساحة أكبر للفراغ/البياض، وبالتالي (الغياب/العَدَم) الفعلي للكلام. ويعادله حتمياً (الصّمت). ومنها: الفضاء النقطي في مواضع كثيرة من قصته. وعلامات الترقيم وما يتبعها من إدخال مساحات من الصمت ضمن السياق.[١] فهو يستخدم علامات التعجب، والاستفهام، والفاصلات، ونقاط الحذف. ومنها الفجوات التي يصنعها عند تقسيم الفقرات، طولاً وقصراً، أو الاختزال في التعبير وإيثار الإشارة والتلميح. وكذلك الحذف رغبة منه في الاختصار والإيجاز، والاكتفاء بما يلمح إلى المعنى ضرورة. والسكوت عن البوح بما يخفيه ليتيح للقارئ دوراً في التأمل والتفسير والتأويل بما ينسجم مع انفتاح النّص وقبوله للآخر لأنه يتيح للقارئ التفكير والتأمل فيما يطرح عليه. ففي قوله: (الحجرة، رغم ضيقها تسعهن في النهار.. رغم فقرها الشديد مرتبة أنيقة)[٢] فالنقطتان (بياض/فراغ) يطرح عدداً من التأويلات لاستكمال ما سكت عنه السارد، وعلى القارئ تقدير ما يتناسب مع الكلام المذكور. وقوله: (وبقيت عادات الحزانى وأبرزها الصّمت.. صمت طويل) فالفراغ النقطي هنا يدفع القارئ لاستكماله بعد طول تأمل؛ لأن السارد لم يصمت هنا اعتباطاً بل ترك مجالاً للتأويل والانفتاح. وكذلك استخدام أساليب الاستفهام وعلاماته، كما في قوله: (ومَنْ المجنون الذي يدق باب الفقيرات القبيحات، وبالذات إذا كنَّ يتامى؟)٦/١٠، يطرح سؤالاً ويترك الإجابة عنه للقارئ؛ فله أن يقدّر ما يتناسب والنّص المفتوح. وقس على ذلك ما بقي من فراغات تركها السارد صمتاً منه. وقد بلغ عدد الفراغات في القصة (٣٨) فراغاً على مدار تسع صفحات. وقد تكرر أسلوب الاستفهام ما يقرب من (١٣) مرة، وتكرر أسلوب الدهشة والتعجب (١١) مرة. فضلاً عن الكلام المختزل، ومواطن الحذف المنتشرة على طول النص. ويندرج في ذلك توظيف الرمز والتنكير ونحو ذلك مما يدلل على أن ما يقوله النص بصمته أكثر مما يقوله

(١) لسانيات الاختلاف: محمد فكري الجزار، ص٦١/٤٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة سبتمبر ١٩٩٥م.
(٢) الأعمال الكاملة ليوسف إدريس: القصص القصيرة، بيت من لحم: ص٦/١٠.

بصوته. ومن هذا القبيل سكوته عن تخصيص أسماء لشخوصه جميعاً والاستغناء عن التعريف بالوصف:(الكبرى/ الوسطى/ الصّغرى) فهو سكوت عن شيء معتاد. وعدم إفصاحه عن تفاصيل الحدث في القصة بشكل صريح، والاكتفاء بالصّمت والإيماء إليه، وغير ذلك مما سينجلي تباعاً.

والنوع الثاني: الصّمت المعادل للكلام في القصة وهو عنصر من عناصرها الفنية، وقد لجأ إليه الكاتب تتمة لما لا يقوله النص، للتعبير عن معنى أو فكرة دلالة على أن شيئاً ما وقع، وهذا النوع من الصمت يكشف عما يسعى الكلام إلى إخفائه أو طمسه عادة، فهو أوضح إبانة من الإفصاح حين لا يفيد الإفصاح. ومن يتأمل عناصر القصّ في (بيت من لحم) يجد تقنية الصمت لا تفارق بقية عناصرها الأخرى؛ فللصّمت اقتران ملموس بالحدث والشخوص والمكان والزمان يكاد يفوق اقترانها جميعاً بالكلام، لذلك ربط السارد بين وقوع الحدث واقتراف الشخص له بتكنيك الصّمت، فيقول في الاستهلال:(في الصّمت يتسلل الإصبع. يضع الخاتم. في صمتٍ أيضاً يطفأ المصباح)٩ /٥، ثم يقرن بين الصمت والشخص والزمان عند تكرار الحدث مع البنات الثلاث:(وعلى الإفطار كانت – كما قدرت تماماً– الوسطى صامتة، وعلى الدوام ظلت صامتة)١١/١٥، ويقول: (وعلى العشاء التالي تصمت الكبرى وتأبى النطق)١٢/١٦، ويقول عن الصغرى:(وفي الصّمت يتسلل الإصبع صاحب الدور ويضع الخاتم في صمت أيضاً)١٢/١٦. ومن أبرز صور اقتران المكان بالصّمت لفظ (بَيْت) ففي التنكير صمتٌ عن التعريف به. وعلاقة الصّمت بالزمان علاقة وثيقة أيضاً، فقد جاء مبهماً في أكثر من موضع، كأن يقول مثلاً: (في الظلام تعمى العيون/ على العشاء/ وبعد العشاء/ ساعة الظهيرة..) فأي ظلام وأي عشاء، وأي ظهيرة؟ فهي في الواقع أزمنة مسكوت عنها: ظلام ما/عشاء ما/ وقت ظهيرة ما.. واقتران الصّمت بالحدث اقتران مذهل فإثر كل سقوط يعقبه لوذان (بالصمت) واعتصام به، فلم يأت ما يفصح عنه على مدار القصة. إنما هو استنباط، واستقراء لملامح تعبيرية أبرزها (الصّمت). قس على ذلك صمت البداية، وصمت النهاية.. وسوف تتضح هذه التصنيفات في موضعها من البحث.

*** ***

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(المبحث الثاني) (النَّص المفتوح)

العلاقة بين الصّمت والنّص المفتوح وثيقة، فالصّمت يشكل دعامة لتهيئة النّص للانفتاح، ويتيح للمتلقي مرجعاً للتأويل وإفساح المجال للمشاركة واستنباط الدلالات المجانسة للنّص. أما (مفهوم الانفتاح) فقد ولد في أكناف النقد ما بعد البنيوي الذي أحدث تحولات عميقة الأثر في أنسجة الوعي الكتابي والقرائي، فالكتابة تخلت عن منطق الامتلاء وإلقاء ما فيها، وتحلّت ببلاغة الفراغ والصّمت.(١) والنص المفتوح مفهوم حديث في النقد الغربي، ولد عام ١٩٥٨م عند أمبرتو إيكو. لكنه وليد مخاض طويل ارتبط بمفهومات نقدية أخرى، منها التأويل والفهم والنص والقراءة والتحليل، وهذه مفهومات أكثر عمقاً في تاريخ النقد الغربي.(٢) ولقد دعا (أمبرتو إيكو) Umberto Ecco الناقد الإيطالي في كتابه: (الأثر المفتوح) الذي ترجم إلى الفرنسية عام ١٩٦٥م؛ إلى فكرة انفتاح النصّ الأدبي أو انغلاقه. والوعي الحداثي لمفهوم (الانفتاح والانغلاق) يغاير ما شاع سلفاً من تحديد معرفي لهاذين الدالين عندما يرتبطان بالنصوص الأدبية، إذ أن النصّ المفتوح كان يطلق على النصوص السردية والحوارية التي لا يكون لها نهاية محددة، إذ يظل النصّ مفتوحاً لاستقبال النهاية التي يقترحها المتلقي، أما النصّ المغلق، فكان يرتبط بنصوص النهايات المحددة.(٣) ويرى باحثون أن النص المفتوح:" ذلك النَّص المحدد المصدر، والمحدد المعنى، لكن تحديد المعنى لا يوقف مجموعة التفسيرات التي تلاحقه، ولذا قيل عنه (النَّص المفتوح)".(٤) وعند

---

(١) انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة: عبد القادر عباسي، ص٢، أبحاث كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، الجزائر ٢٠٠٦/ ٢٠٠٧م.لا

(٢) النص المفتوح في النقد الغربي الحديث: عبد الله حبيب كاظم وعزيز حسين علي، ص٥٦، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربية، المجلد ١١، العددان: ٣/ ٤، عام ٢٠١٢م.

(٣) النص المفتوح والنص المغلق: د. محمد عبد المطلب، ص٥، مجلة الأدباء، العدد الثاني، يوليو ٢٠٠٦م.

(٤) المصدر نفسه: ص٦.

آخرين هو" العمل الفني الذي يسمح بتعدد القراءات والتأويلات، وتعدد وجوه المعنى.. ومن سماته القابلية على التحول، ولا يمتلك شكلاً نهائياً، ويتيح للمتلقي إمكانية المشاركة في إنتاج المعنى وصناعته".[١]وله مفهوم آخر يرتبط بانفتاح نهايته ونقص أهدافه، ويكون على القارئ فيه أن يكمل هذه النهاية الناقصة ويضيف هذا النقص إلى أهداف النص الأخرى. كما أنه يقوم على مبدأ الحوارية الذي أسس له (باختين) وأنه نص متعدد الأصوات.[٢] فمن أبرز سماته: الانفتاح على التأويل وتعدد القراءات/ القابلية على التحول/ الارتباط بالمتلقي/ الغموض، فلا يمكن النفاذ إليه بسهولة، ولا يُدرك من مرة واحدة.[٣] ويأتي الانفتاح في العمل الفني من خلال آليات يتوافر عليها هذا العمل، منها الفراغات والفجوات التي يترك للقارئ ملؤها، والتناص، والتجريب والبناء النَّصي الخاص والتوظيف الخاص للاستعارة. إذ تتيح هذه التقنيات والآليات التعدد في المعنى وتفتح قراءته.[٤] مع وضع ضوابط للتأويل تحول دون التفريط. " أما النَّص المُغلق: فهو ذلك النّص الغَائم الدلالة، وبرغم ذلك فإنه لا يحتمل إلا تفسيراً واحداً، وهو ما يلاحظ بوضوح في النصوص القانونية، والعلمية، وعلى مستوى الأدبية نلاحظه في النصوص البوليسية وما يتصل بها من روايات الجاسوسية".[٥] وكل عمل أدبي حينما يكون له شكلاً مكتملاً ومغلقاً في كامل هيئته المضبوطة بدقة، فإنه عمل مفتوح لأنه على الأقل قابل للتفسير بطرق مختلفة دون أن يؤثر ذلك على تفرده غير القابل للاختزال.[٦] وإن كان (تودروف) الفرنسي يرى أن (الغَلق) من لوازم النّص الإبداعي فحسب، بينما يجعل (الفَتح) لنَصّ النّقد، لأن نَصّ النقد ليس له نهاية، ذلك أن النقاد يتتابعون، ولكل منهم قراءته، ولكل منهم رؤياه

(١) النص المفتوح في النقد الغربي الحديث: ص٦٣.
(٢) المصدر نفسه: ص٦٥.
(٣) النص المفتوح في النقد الغربي الحديث: ص ٦٧/٤٦.
(٤) النص المفتوح في النقد الغربي الحديث: ص٦٣.
(٥) النص المفتوح والنص المغلق: د. محمد عبد المطلب، ص٥، مجلة الأدباء، العدد الثاني، يوليو ٢٠٠٦م.
(٦) النقد الأدبي في القرن العشرين: ص٣٠٢

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وتحليلاته.[١] ويقول(امبرتو إيكو): " كل أثر فني حتى، وإن كان مكتملاً ومغلقاً من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو أثر مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل. ويرجع التمتع بالأثر الفني إلى كوننا نعطيه تأويلاً ونمنحه تنفيذاً ونعيد إحياءه في إطار أصيل".[٢] ولتحقيق هذا الأمر يجب أن يتوافر عاملان مهمان: أحدهما يتعلق بالنَّص، وهو صلاحيته للانفتاح، بحيث يمتلك مقوماته وتقنياته التي تؤهله لذلك. " فلم يعد الأثر الفني موضوعاً نستمتع بجمالياته القائمة، بل صار سرّاً يجب أن نقوم باكتشافه، وصار واجباً ينبغي أن نقوم به، وصار منبهاً للمخيلة".[٣] وليس كل نص أدبي تنطبق عليه صفة الانفتاح، إذ لابد أن يكون نصّاً إبداعياً نشطاً يحتمل التأمل والتأويل.. والشأن في النص المفتوح الإيحاء والإيماء والوخز والإرباك.[٤] فالأصل فيه أن يكون موحياً، يقول (إيكو): " الأثر الذي (يوحي) يتحقق وهو يُملأ كل مرّة بالمشاركة العاطفية والتخيلية للمؤول".[٥] والنَّص المبني على سُلطة الإيحاء يتجه مباشرة إلى العالم الداخلي للقارئ وذلك بهدف إبراز أجوبة جديدة وغير منتظرة وأصدية عجيبة. وبعيداً عن مقصديتها الميتافيزيقية وعن أصلها الثمين أو انحطاط تصوراتها، فقد تضمنت الرمزية (انفتاح) الإدراك الجمالي. وينبني جزء كبير من الإنتاج الأدبي المعاصر على استخدام الرمز بوصفه تعبيراً عن غير المحدد، مفتوحاً على التفاعلات والتأويلات الجديدة باستمرار".[٦]

---

(١) النص المفتوح والنص المغلق: ص٦.
(٢) الأثر المفتوح: أمبرتو إيكو، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، ص١٦، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط٢/٢٠٠١م.
(٣) المصدر نفسه: ص٢١.
(٤) انفتاح النص الشعري الحديث: ص٢.
(٥) الأثر المفتوح: ص٢٢.
(٦) الأثر المفتوح: ص٢٣.

وثانيهما: فاعلية المتلقي، إذ لم يعد للكاتب وحده سلطة على النّص، بل يشاركه القارئ هذه السُّلطة. إذ تستلزم فلسفة الأثر المفتوح في دعوتها أن يسهم القارئ في إكمال بنية العمل عن طريق التخمين والتأويل.(١) " فالإيغال في ربط النّص بمبدعه يساعد في إغلاقه، أما الإيغال في ربطه بمتلقيه، فإنه يساعد على انفتاحه، وهذا كله بالنظر في المنتج الدلالي ".(٢) يقول (جون تاديه): "يقدم المؤلف للمؤول عملاً لكي يقوم باستكماله".(٣) وهو قول إيكو: "إن المؤلف يقدم للمؤول أثراً يحتاج إلى أن يكمله، وهو يجهل الطريقة المحددة التي سيتحقق بها ذلك، لكنه يعرف أن عمله سيبقى هو عمله، وعن طريق الحوار التأويلي سيتجدد شكل منظم من شخص آخر لكنه شكل هو مؤلفه. إن دوره يتمثل في اقتراح الإمكانيات المنطقية والموجهة والممتلكة لبعض الضرورات النظامية التي تحدد تطورها".(٤) لذا فإن انفتاح النص وانغلاقه يكون رهنا بالمتلقي وقدراته الموازية لتقنيات النص ليتمكن من استخلاص الناتج على مستوى المضمون، تصريحاً أو تأويلاً.(٥) ومن ثم تبدو قيمة الانفتاح للنّص من خلال افتراض دور إيجابي للمتلقي، ورفض سلبيته المعهودة من قبل، فالمفترض أن يكون المتلقي ليس قارئاً عادياً، بل الواقع فيه أن يكون مثالياً أو نخبوياً.. لاسيما في ضوء "التركيز الجاد الذي يقتضي من القارئ أن يكون في منتهى اليقظة حتى لا يفوته شيء.. وقد تستفيد هنا من تكنيك (همينجواي) المسمى تكنيك (جبل الجليد العائم) الذي لا يظهر منه على سطح الماء سوى جزء ضئيل لكن الأعماق تخفي أهم جزء".(٦) ويرى (جان تاديه) أن انفتاح النصوص يستلزم علاقة بين الكاتب وجمهوره؛

(١) الأثر المفتوح، جمالية التلقي من سلطة النص إلى سلطة القارئ: د: سامية عليوات، ص١٨١، مجلة المدونة، المجلد ٦، العدد١، مايو ٢٠١٩م.
(٢) النص المفتوح والنص المغلق: ١٧.
(٣) النقد الأدبي في القرن العشرين: ص٣٠٣.
(٤) الأثر المفتوح: ص٣٨.
(٥) النص المفتوح والنص المعلق: ص٧.
(٦) البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة: ص٨٢.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فقال إن الانفتاح " يقيم نمطاً جديداً من العلاقات بين الفنان من جهة وبين جمهوره من جهة أخرى كما يحرك الإحساس الجمالي بطريقة جديدة ".[١] وكذلك الحال عند (بريخت) فالنَّص " يفتح نقاشاً لا يحله سوى وعي الجماهير".[٢] بناء على ذلك فـالقارئ " المتلقي يشعر بمتعة مفتوحة في العمل الفني الذي يرفض السكون النفسي".[٣] وهو " يعرف أن كل جملة وكل شخصية تخفي دلالات متعددة الأشكال يتحتم عليه اكتشافها، وهو يختار حسب حالته الذهنية المفتاح الأفضل بالنسبة إليه، ويستخدم الأثر بشكل يمكن أن يكون مختلفاً عن الشكل المتبع أثناء قراءة سابقة ".[٤] فالتأويل يلتصق بالمعنى المنتهي إلى القارئ من النّص ، وعنه يتحقق التفسير، ثم إلباس المعنى معنى ثان لم يكن القصد والوجهة. فمن النّص الواحد يتم خلق أكثر من تأويل، وأكثر من قراءة.. حينذاك سوف نتوصل إلى نتائج ليست واحدة. كل قراءة بمثابة تجديد للنص.[٥]

والحاصل أن" انفتاح النّص وانغلاقه رهنٌ بحضور طرفيه الأصـليين، المبـدع والمتلقي، والنَّصية هي مجموع لقائهما، أي أنها لقاء بين ذاتـين، لا بـين ذات وموضوع، أو لنقل بين ذاتية المنتج وذاتية المستهلك، وتوقف هذا اللقاء يغلـق النَّص تماماً، وبما أن الطرف الأول لا يمكن غيابـه حتـى مـع مقولـة (مـوت المؤلف)، فإن الغياب ينحصر في غياب المتلقي، ومن ثم يكـون انفتـاح الـنَّص وانغلاقه رهناً بالمتلقي".[٦] واختلال الكفاءة عند المؤلف أو المتلقي يـؤدي إلـى انغلاق النص، بل ربما أدى إلى استغلاقه، فكثير من النصوص المغلقة، لا يكـون إغلاقها من أحادية المعنى، وإنما يكون من عتمته التي لا تسمح للمتلقي باستقباله

(١) النقد الأدبي في القرن العشرين: جان إيف تاديه، ترجمـة: د. قاسـم المقـداد، ص٣٠٣، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٩٣م.
(٢) النقد الأدبي في القرن العشرين: ص٣٠٢.
(٣) المصدر نفسه: ص٣٠٤.
(٤) الأثر المفتوح: ص ١٩.
(٥) البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، ص١٤، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١/ ١٩٩٤م.
(٦) النص المفتوح والنص المغلق: ص٩.

فضلاً عن المشاركة في إنتاجه.(١) فالنَّص المفتوح يمكن أن يتحول إلى نصّ مغلق، وذلك عندما يغيب المتلقي المؤهل الذي يساوي النَّص في طاقته الإنتاجية ولوازمه المعرفية، ولعل هذا هو ما دفع واحداً من متلقي شعرية أبي تمام لأن يسأله: (لم لا تقول ما يفهم؟) وقد أحسن أبو تمام في الرد، إذ طالبه بأن يرتفع بوعيه إلى أفق النَّص، أو لنقل: إنه كان يدعوه أن يؤهل نفسه لاستقبال النَّص، وأن يبذل جهداً في الاستقبال يوازي جهد المبدع في الإنتاج حيث قال له: (ولم لا تفهم ما يقال؟).(٢) ولقد ضاق (المتنبي) في شعره من خطاب مَنْ لا يفهم، فقال:(ومن البَلِيّة عَذلُ مَنْ لا يرعَوي / عن جَهله وخطابُ مَنْ لا يفْهَمُ).(٣) ولعل (الجاحظ) ألمح إلى ذلك حين روى عن أبي مسلم قوله: سمعت الإمام إبراهيم بن محمد يقول: " يكفي من حظّ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع"، قال أبو عثمان: أما أنا فاستحسن هذا القول جداً.(٤) ومن هذا الباب ماورد في خطبة النبي ﷺ يوم عرفة بمنى حيث قال في ختامها: (فليبلغ الشاهدُ الغائبَ، فربّ مُبلّغٍ أوعى من سَامع) وتأكيداً على ما سبق ذهب (أمبرتو إيكو) إلى القول: "كلّ أثر تقليدي، وإن كان مكتملاً مادياً، يشترط من مؤوله جواباً شخصياً وإبداعياً. فهو لا يستطيع فهمه دون أن يعيد اكتشافه بالتعاون مع المؤلف".(٥) إن النَّص أفق مفتوح، يحتوي على أفكار ومعتقدات.. قابلة للتلقيح والاندماج، ومستقرة في الذاكرة الفردية أو الجماعية للإنسان في كل زمان ومكان.(٦) ومن مظاهر قابلية النص للانفتاح في قصة (بيت

(١) النص المفتوح والنص المغلق: ص٧.
(٢) النص المفتوح والنص المغلق: ص٧. وينظر: العمدة لابن رشيق (٣٩٠هـ - ٤٥٦هـ)، ج١/١٣٣، ط٥ ، دار الجيل ١٩٨١م.
(٣) شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، ج٤/ ٢٥٤، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
(٤) البيان والتبيين: ج١/ ٨٧.
(٥) الأثر المفتوح: ص١٧،
(٦) نحو تحديد المصطلحات التناص، الأدب المقارن، السرقات الأدبية: إبراهيم نمر موسى، ص٦١، مجلة علامات في النقد/ العدد ٦٤، مجلد ١٦، صفر ١٤٢٩هـ - فبراير ٢٠٠٨م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

من لحم): القابلية للتأويل، فالانفتاح " يقترن بقدرة النص على أن يمثل بؤرة استفزاز تقبل تعدد القراءة واختلاف التأويل من دون أن تتنازل عن فرادة جوهرها".[١] والفكرة في القصة فضلاً عن جاهزية النص تحمل طابع الاستفزاز ليس فقط في غرابتها بل فيما تحمله من قضايا مختلفة ذات حساسية دينية وأخلاقية واجتماعية، فهي تطرح العديد من التساؤلات التي رغب الكاتب في التنبيه عليها ومعالجتها كالفقر والعنوسة والجنس، وما تنطوي عليه رمزيتها من مفاسد مغلّفة بوشاح من الصمت والتواطؤ.

ومنها استخدام التلميح دون التصريح فالكاتب صنع نصاً سردياً ثرياً في إيحائه " وإن إثراء حقل الإيحاء بوساطة العناصر النصية الخاصة، من بلاغية وأسلوبية وتركيبية تجعل النص يثير إيحاءاته المكثفة باستمرار".[٢] مما يقوي تعاضده مع القارئ والمتلقي. ولعتبات النص في القصة وما تلمح إليه دور بارز في تأهيل النص للانفتاح، بداية من العنوان وانتهاءً بالخاتمة. فالعنوان (بيتٌ من لحم) يسلط الضوء على شخصية المكان ودوره في بناء القصة، فأول ما يقع عليه نظر القارئ فيه لفظ (بيتٌ) جماد، فضاء مغلق، يثير في النفس من اسميته مشاعر إيجابية بالاحتواء والاستقرار، لكن تنكيره يبعث فيها مشاعر سلبية تتمثل في القلق والرهبة، والجزء الآخر من العنوان: (من لحم) يحفز لدى القارئ مكامن الحسية جرياً على عادة التعبير الشعبي حين يذكر لفظ (لحم) ويراد به المرأة أو النساء عامة. ومكمن الدهشة في العنوان تخصيص (البيت) وهو موضع الخلفية/ الإطار الذي يحتوي تفاصيل الحدث في القصة، والعالم الداخلي لتفاعل الشخوص واحتوائهم؛ بأنه ليس سوى هيكل من لحم، وذلك كسر لجمادية المكان وهو مكمن المفارقة، وهي والتنكير يتجانسان مع تقنية الانفتاح. أما الاستهلال فقد جاء مقتضباً موجزاً، خاطفاً، وكأنه رسالة إلى القارئ لتنبيهه على شيء ما، فهو يقدم

(١) النص المفتوح في النقد الغربي الحديث: د.عبد الله حبيب كاظم، ص٦٤.
(٢) النص المفتوح في النقد الغربي الحديث: ص ٧١.

لنا مفاتيح لفظية لكل منها دوره الخاص في ترميز القصة مثل: (الخاتم/ المصباح/ تعْمَى/ الآذان/ الإصبع/ الصّمت/ الظلام/ العيون)، ومن تلك المفاتيح ينسج السارد خيوط قصته. فإذا انتقل بك إلى الدخول في الموضوع بعد أن بعث في نفسك الشوق واللهفة لفَكّ شفرات المقدمة، تجده لا يفرغ لك ما بجعبته إفراغاً بل يسوق إليك بواعث حسية وعقلية تومض إليك بقرب نشوء الحدث، لكنه حين يهيئك لذلك الوقوع لا يجعلك تتحسسه بيديك أو تتقراه بعينيك، بل يستخدم معك أسلوب التقطير؛ فيقيم حواراً من طرف واحد بين الضرير وزوجه (الأم): (سألها فجأة عما كان بها ساعة الظهر، ولماذا هي منطلقة تتكلم الآن ومعتصمة بالصمت التام ساعتها؟ ولماذا تضع الخاتم العزيز عليه الآن.. ولماذا لم تكن تضعه ساعتها؟)١٤/١٠. وإمعاناً منه في تعزيز الانفتاح في النص لا يلقي إليك بجواب على تلك الأساليب الاستفهامية الموجهة إلى الأم. فثمة فراغ تركه السارد شاغراً، لم يسمح للأم بملئه، وفضّل أن يجعله متاحاً للقارئ فقط يملأ فراغاته بنفسه. لكنه ككاتب متمرس استبطن الجانب النفسي عند الزوجة بديلاً عن جوابها، واستعراض ذلك الجانب الخفي من الأم يؤكد وقوع كارثة سكت عنها السارد، واكتفى بالتلميح لا التوضيح، يقول: (كان ممكناً أن تنتفض هالعة واقفة صارخة. كان ممكناً أن تُجنّ. كان ممكناً أن يقتله أحدٌ. فليس لما يقوله إلاّ معنى واحداً، ما أغربه وأبشعه من معنى!)١٤/١٠. فالسارد هنا استبطن نفس الأم بعد أن أمطرها الزوج الضرير بوابل من الاستفهامات. أما عن حقيقة نطقها فلم تنبس ببنت شفة: (ولكنّ غُصّة خانقة حبست كل هذا وحبست معه أنفاسها.. سكتتْ..)١٤/١٠ ثم راحت تترقب لتتيقن مِنْ الفاعلة. فالتعمية، والغموض – وهما من ظواهر الانفتاح في النّص- يغلفان الحدث وما يتعلق به من قِبَل السارد، بما في ذلك مجيء الشخوص بلا أسماء؛ إمعاناً منه في التعمية وانفتاح النّص ومنح القارئ دوراً بارزاً في مشاركة الكاتب في استكمال فراغات وفجوات النّص. فإذا جئنا للخاتمة نجد الأصل فيها الانفتاح فالسارد لم ينه قصته، ولم يضع لها حلاً لتأزم الحدث وتعقّده، بل ترك النص مفتوحاً في شكل استفهام ساخر متضمناً التناص القرآني للبرهنة على

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

موقف الأعمى من الحدث (ليس على الأعمى حرج. أم على الأعمى حرج؟)١٨/١٤. وذلك يعني أن الانفتاح عنده ليس وَقْفاً على عتبة نصية دون عتبة بل شمل أجزاء النص كلها. يقول (إمبرتو إيكو): " إن الأثر الأدبي يشكل تتابعاً ممكناً من الانفتاحات، واحتياطياً لا ينفذ من الدلالات".(١) وكان منتظراً أن يأتي الكاتب بالخاتمة مفتوحة غير مغلقة، لتكتمل دائرة الانفتاح في النص ونعني بالإغلاق هنا أنه لم يضع لها نهاية معروفة تقف عند حدّ يريده الكاتب كما هو الحال في المعنى القديم للانغلاق، إنها معدّة لتحيل إلى معاني ودلالات مختلفة، تهدف إلى دفع القارئ لمشاركة الكاتب التفكير في اقتراح نهاية ملائمة لها، كما هو في المعنى الجديد، إذ أن " كلّ نص هو كتابة، وبوصفه كتابة يستدعي قارئاً ما، والقراءة- بطبعها لا تقدم اليقين، وإنما تتيح قدراً واسعاً من (الاحتمال) ".(٢) والقارئ يعرف أن كلّ جملة وكل شخصية تخفي دلالات متعددة الأشكال يتحتم عليه اكتشافها.(٣) وتقنية الانفتاح في النص لا تعني غموض الخطاب وتعدد إمكانيات الشكل وحرية التأويل، فالقارئ يمتلك فقط جدولاً بالإمكانيات المحددة بدقة والمشروطة، بحيث أن الفعل التأويلي لا يفلت من مراقبة المؤلف.(٤) فنحن إذا أمام دائرتين من النصوص المفتوحة: الأولى، دائرة النّص المفتوح، وهو هنا انفتاح محسوب وليس التدفق العشوائي. والثانية، النّص الفُتُح، وهو النص المنساب بلا صمام ولا غلاف ينظم إنتاجه للمعنى ودون ضوابط فنية تعطيه قدراً من الخصوصية.(٥) والكاتب كرر عبارات الاستهلال في الختام ليجعل النهاية مرتبطة بالبداية ارتباطاً عضوياً فتزداد الحبكة فيها متانة وصلابة، ثم يأتي بشخص القارئ الضرير فيجعل منه خاتمة المطاف في تيار الوعي (مونولوج

(١) الأثر المفتوح: ص٢٤.
(٢) النص المفتوح والنص المغلق: ص٥.
(٣) الأثر المفتوح: ص١٨.
(٤) الأثر المفتوح: ص١٩.
(٥) النص المفتوح والنص المغلق: ١٣.

نفسي استبطاني)، حيث يتجانس الصمت مع العَمَى. فلعل أبرز تلك الظواهر اعتماد الكاتب على تقنية الصّمت بنوعيها، التقني الذي يوظفه السارد أسلوبياً، وفنياً وتمثله الفراغات والنقاط والحذف والرمز والتعمية والغموض والإيجاز والتناص والاستعارة ونحو ذلك.. أو الصمت الوظيفي الذي يستخدمه السارد كعنصر من عناصر القص وينوب عن الكلام حال غيابه وسكوته فيكون معادلاً له، ناطقاً بما سكت عنه. وقد مرّ بنا ذكر تداخل تقنية الصمت كعنصر قصصي مدمج بالشخوص والحدث والزمان والمكان بحيث يصعب التفريق فيما بينها في نمو الحدث وتطوره. وهذا وغيره من تقنيات وأساليب صبغت الجو العام في القصة بلون من (الغموض) وهو: " طبيعة خطاب (لغوي أو أي نظام دال)، يملك عند متلقيه، أكثر من معنى، ويستحيل عليه تأويله بدقة. ويفترض إعلان خبر، من قِبَل باعثه، ووضوحه، مادام يبلّغ معنىً واحداً، إلا إذا كان باعث الخبر، يرغب في توصيل معاني مختلفة. ويعود الغموض، إلى تعدد القراءات، التأويلات، المقاصد.."[(١)] ودون الغموض لا تكون هناك تقنية رمزية، والرمز يفقد غموضه بكثرة استعماله.[(٢)] " فالقصة القصيرة التي تتسم بالغموض وعدم التحديد وتعدد التفسيرات، والمفتوحة؛ ماهي إلا ميدان واسع أمام إمكانيات القراءة".[(٣)] وتقنية الصّمت في القصة تخدم تلك الغائية، فابن فارس ذكر في مقاييسه: أن مادة صمت: الصاد والميم والتاء أصل واحد يدل على إبهام وإغلاق.[(٤)] وتقنية التكثيف في القصة تنسجم مع ظاهرة الصمت العميقة الدلالة، فمثل تلك الظواهر الأسلوبية والفنية تزيد من انفتاحية النص وثرائه.

*****

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: د. سعيد علوش، ص١٥٨، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١/ ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.

(٢) الرمزية دراسة تقويمية: أنّا بلكيان، ترجمة: د. الطاهر أحمد مكي، وغادة الحفني، ص٢٧٩. دار المعارف، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.

(٣) القصة القصيرة النظرية والتقنية: ص١٩٨.

(٤) معجم مقاييس اللغة: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ)، د. محمد عوض مرعب، ص٥٥٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١/ ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(المبحث الثالث) ((الدراسة الفنية))

أولاً- الحدث:

ينبغي أن تكون القصة تجربة إنسانية مهمة، فإذا كانت التجربة ضحلة، أو لم تكن تعبيراً عن حالة نفسية أو فكرة قيّمة فمآلها النسيان.(١) وبالنظر إلى موضوعات قصص (يوسف إدريس) ومسرحياته بصفة عامة فإننا نجدها جميعاً تدور حول قضايا مشكلات المجتمع المصري المعاصر، في الريف أو في المدينة.(٢) فقصصه "عالم صاخب نابض بالحياة تتسلط عليه ألوان القهر والظلم والعذاب والجوع..".(٣) وهو من هذه الجهة يتوشح بوشاح الواقعية، " فلا ريب أن النموذج البشري المسحوق اجتماعياً هو هو لم يتغير من الواقعية القديمة إلى الواقعية الجديدة، وهو عماد القصة القصيرة المستظلة براية الواقعية المصرية إلى الآن ".(٤) لقد كانت الواقعية منذ أول عهدها " تعتمد على التصوير والتحليل: تصوير الطبائع والأشياء وتحليل الأهواء والنفوس. وسميت الواقعية العلمية، وأطلق عليها كذلك الواقعية الطبيعية أو المذهب الطبيعي".(٥) وأهم خصائصها: وصف طبائع الإنسان وحقائق الأشياء، أي الحياة الطبيعية، وتحويلها إلى فن يطابق الواقع.(٦) و"النزعة الواقعية تفرض على الكاتب اهتماماً غير عادي بالحدث، لأن الأحداث والوقائع النامية المتفرعة تهيئ للكاتب فرصة مواتية ليعبّر عما يريد من معاني خلقية واجتماعية، فإذا أولى الكاتب شخصياته شيئاً من

---

(١) فن القصة القصيرة في الأدب الحديث: مصطفى عبد اللطيف السحرتي، ص٧٥.مجلة الأديب، العدد ٤/ أول أبريل ١٩٥٤م.

(٢) دراسات في القصة العربية الحديثة: د. محمد زغلول سلام، ص٣٦١. منشأة المعارف، الإسكندرية.

(٣) الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس: ص٣١.

(٤) العنقاء الجديدة صراع الأجيال في الأدب المعاصر: د. غالي شكري، ص١٤٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣/ ١٩٩٣م.

(٥) الواقعية في الأدب: عباس خضر، ص٨، دار الجمهورية بغداد ١٣٨٦هـ - ١٩٦٧م.

(٦) المصدر السابق: ص٨.

الاهتمام. فلكي يرسمها في صورة نمطية تنطق بهذه المعاني".[١] ومنذ البداية كان (يوسف إدريس) من رواد الواقعية كما هو الحال عند نجيب محفوظ، ويوسف السباعي، وعبد الحليم عبد الله، وإحسان عبد القدوس، وسهيل إدريس، وسعد الدين وهبة، ونعمان عاشور[٢]. ويعود نشوء الواقعية في الأدب العربي إلى أدب الطبقة الوسطى، ومحاولتها التعبير عن نفسها، والتحدث عن الطبقة الدنيا (الفلاحين والعمال) من وجهة نظر إنسانية وأيديولوحية، واتساع قاعدة القراء، ونشوء العقلانية، والاهتمام بالحياة اليومية، وانتشار العادات المدنية.[٣] لقد كانت صور الحياة المؤثرة ، ومعاناة الطبقة الفقيرة مصدر إلهام لكتّاب الجيل الجديد في مصر، في ذلك الوقت، وساعدتهم على تحديد الهدف من كتاباتهم، ووجهت أدبهم نحو التعبير عن غضبهم الاجتماعي والسياسي، وهذا الغضب وجد في موهبة يوسف إدريس، ذات الإنتاج العميق والمتميز، متنفساً للتعبير، فجاء نتاجه غنياً في الشكل وفي المحتوي، وكان غزيراً ومتطوراً بصفة مستمرة.[٤] ويرى صبري حافظ أنه لم يحصر أعماله الخمسة الأولى، التي نشرها قبل بلوغه سن الثلاثين، في عدد من الموضوعات والأفكار.[٥]

ومن مظاهر الواقعية في قصته حرصه على ذكر التاريخ كما في قوله: (الرجل مات من عامين..)/وذكر عادات وأعراف مشهودة في المجتمع الريفي غالباً كمسألة القراءة على روح المتوفي كل جمعة/ترديد الأمثال والأقوال المشهورة في المجتمع/ صورة الإنسان المحبط المقهور رجلاً أو امرأة؛ الذي يتخبط بين مشاعر

(١) في الأدب العربي الحديث: د. عبد القادر القط، ص ٢٠٥، دار غريب للطباعة والنشر ٢٠٠١م.
(٢) في الأدب العربي الحديث: ص٢١.
(٣) تاريخ كيمبردج للأدب العربي، الأدب العربي الحديث: صبري حافظ، ص٤٢٨. صبري حافظ، ترجمة: عبد العزيز السبيّل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط١/١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م.
(٤) تاريخ كيمبردج: ص٤٣٥.
(٥) تاريخ كيمبردج للأدب العربي، الأدب العربي الحديث: صبري حافظ، ج٢/٤٣٦/ ٤٣٧.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

اليأس وتهميش المجتمع وشدة العوز/ والمكان الغير الآدامي، حيث الضيق وتدني البيئة، وسهولة الانحراف لقلة الوازع الديني وغياب الضوابط وشيوع الفساد/ومنها ذكر أسماء موسيقيين مشهورين في المجتمع والزمن الذي يشمل الحدث كعبد الوهاب وأم كلثوم/وذكر مشاهد واقعية كصورة الكفيف وسلوكه/ وألفاظ لها ارتباط بالبيئة؛ كالحصير/ الخاتم/لمبة الكهرباء/ الفانوس/العنكبوت، وغير ذلك.

لقد كان يوسف إدريس من أكثر الأدباء العرب سبراً لأغوار روح الجماعات ومسيرة حركة الناس في الحياة، ومن أكثرهم قدرة على رصد التيارات الخفية التي لا تلمحها إلا عين ثاقبة وبصيرة نافذة، ولقد تنبه طه حسين إلى هذه الخاصية في وقت مبكر، من خلال تقديمه لثاني أعماله وهو جمهورية فرحات.(١) فقال: إن كاتبنا "يحسن تصوير الجماعات ويعرض عليك صورها كأنك تراها، فلم أر تصويراً لشارع أو ميدان تختلط فيه جماعات الناس على تباين أشكالهم وأعمالهم وألوان نشاطهم كما أرى عند هذا الكاتب الشاب. ثم لا يمنعه ذلك من أن يفرغ للفرد فيحسن فهمه وتصويره في دقة نادرة".(٢) وكان سبب ذلك التوفيق الذي حالفه وبخاصة في قصصه أنه لم يتطلع إلى تمثل الأفعال الكبيرة أو الأحداث الضخمة المشرقة وإنما عمد إلى القيعان المظلمة المتعفنة في حياة الشعب المصري فألقى عليها الضوء وكشف عنها القناع فأثار روائحها الكريهة الزاكمة للأنوف وألوانها المتربة، وقد كانت طيّ الكتمان والستر منذ أمد بعيد.(٣) جامعاً بين الواقعية والتعبيرية وغيرها من الأدوات الفنية ذات الصلة. والأديب التعبيري

(١) الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس: د. عبد الرحيم محمد عبد الرحيم الكردي، ص٢٧، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط١/ ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
(٢) الأعمال الكاملة ليوسف إدريس (الروايات): (جمهورية فرحات)، تقديم د. طه حسين، ص ٨/٨١٦، دار الشروق، القاهرة، ط١/١٤٠٧هـ - ١٩٧٨م.
(٣) الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس: ص٢٨.

يطرح في قصصه كثيراً من قضايا العصر، وتكاد تعبر هذه القضايا عن مأساة الإنسان المعاصر، وتميل القصة التعبيرية غالباً إلى طرح هذا الجانب المأسوي من الحياة، مما يجعلنا ندرك أن الصورة السارة المفرحة تكاد تكون معدومة في القصة التعبيرية المعاصرة.(١) وكذلك طرح هموم الفرد ومشكلاته اليومية، والانطلاق منها إلى مشكلات الإنسان عامة. والأديب التعبيري يحاول أن يصور بُعداً ذاتياً أو فردياً ثم يتجاوزه إلى البُعد الإنساني الشامل من خلال معاناة الفرد وهمومه ومشاعره الذاتية.(٢)

وفي قصته (بيت من لحم)(٣) يوظف يوسف إدريس السرد لاستنطاق المسكوت عنه من خلال تسع صفحات؛ ويعود من جديد ليفجر قضية السقوط، كما فجرها من قبل في روايتيه: (العيب)، و(الحرام)، ويكشف عن بيئة واقعية لفصيل اجتماعي كادح، وما يرزح فيه من أشباح الفقر والقهر والحرمان، مما يجعله يعيش في غربة إنسانية مقيتة، يزهد الناس في التعامل معها أو الاقتران بها، ويلحقهم ضيم وعدم مبالاة من المجتمع الذي يواجه مثل هذه الفئات البائسة بمشاعر غليظة قاسية، والقضية التي يفجرها الكاتب هنا هي إزاحة الستر عن المسكوت عنه في مثل هذه البيئات القاتمة. فالقصة تكشف سوأة مجتمع يحيا على التواطؤ ليخفي أدرانه، وكأنه يستمرئ القبح ويقتات عليه. مجتمع يكره المكاشفة والمصارحة. ولقد بالغ يوسف إدريس في قصصه ورواياته في التعرض لقضية السقوط في شكله الواقعي وعلاقته بحياة الإنسان، ليس من باب استهواء القارئ وتحفيز رغباته، بل لأنه يملك رؤية إنسانية تراوده في شتى أعماله فهو يؤمن " أن الشّر ليس في داخل الأفراد.. الشّر هو ظاهرة اجتماعية أولاً وقبل كل

(١) التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر: ص٣٠.
(٢) التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر: ص٣٤.
(٣) الأعمال الكاملة يوسف إدريس، القصص القصيرة: ٩/١ (مجموعة بيت من لحم)، دار الشروق، ط١/١٤١٠هـ- ١٩٩٠م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

شيء. تظهر مع ارتباك العلاقات الإنسانية وانعدام الفرص السليمة أمام الأفراد فالشرف والفضيلة مثل المأكل والملبس أشياء تتاح لبعض الناس ولا تتاح للآخرين.. ليس حسب طبيعة الأفراد وإنما حسب ظروف الأفراد ".[١]

ويطرح إدريس في قصته مزيجاً من القضايا الشائكة كالعنوسة، والفقر، والجهل، والفساد، وضعف الوازع الديني، حيث تنقلب حياة الأرملة وبناتها الثلاث رأساً على عقب حين يدخلها شاب ضرير (قارئ القرآن)، اعتاد أن يدلف إلى بيوت الفقراء ليتلو القرآن الكريم على مسامعهم. ومنذ البداية نطالع الأرملة وبناتها يتجشمن ألم الحزن على فقد عائلهن الذي قضى بعد مرض طويل، فتوشحن ثياب الحِداد. لكن بؤسهن الأكبر لم يكن فقط في الحزن والفقر والعوز والقهر بل تجاوز ذلك إلى مجاهدة شبح العنوسة الذي لا يكاد يفارق بناتها الثلاث، فالحياة لا تزهو بغياب أحد طرفيها، وإذا كان ابن الحلال لم يأت بعد فليبحثن عنه، لقد بات اقتران إحداهن برجل يؤنسهن في ذلك البيت الصغير ضرورة ملحة، ومن هنا برز الاقتراح، (لماذا لا تتزوج إحداهن رجلاً يملأ علينا بصوته الدار؟)[٢]، فتبادر إلى أذهانهن أن يخطبن رجلاً لواحدة منهن فيكسرن شؤم الطالع، حتى لا يبقين عزباوات إلى مالا نهاية، ووقع اختيارهن على ذلك الفتى الضرير قارئ القرآن، الذي يتردد عليهن أسبوعياً، ليكون الرجل المأمول:(هو أعزب لم يدخل دنيا، وله شارب أخضر، ولكنه شاب.. ها هو الآخر يبحث عن بنت الحلال)٧/١١، (البنات يقترحن والأم تنظر في وجوههن لتحدد مَنْ تكون صاحبة النصيب والاقتراح. ولكن الوجوه تزوَرّ مقترحة- فقط مقترحة- قائلة بغير كلام: أنصوم ونفطر على أعمى؟ هن ما زلن يحلمن بالعرسان، والعرسان عادة مبصرون)[٣] ثم يقع الاختيار على الأرملة لتتزوجه بعد أن رفض البنات الثلاث

(١) أدباء ومواقف: ص٢١٢.
(٢) بيت من لحم: ص٧.
(٣) الأعمال الكاملة ليوسف إدريس: بيت من لحم: ص٨.

الاقتران به لعاهته، (تزوجيه أنت يا أماه.. تزوجيه)٨/١٢، ومع إصرار الأم على الرفض: (أنا؟ يا عيب الشّوم! والناس؟)٨/١٢، يشتد إلحاحهن على أن تقبله زوجاً. ثم ماذا بعد؟ (تزوجته.. زاد عدد الأنفس واحدة، وزاد الرزق قليلاً، ونشأت مشكلة أكبر)٨/١٢. ها هنا يصل الحدث إلى ذروته، نقطة اللاعودة، اللحظة الحاسمة التي تتحول عندها الحبكة.[١] فالحجرة الصغيرة لا تكاد تسع الأم وبناتها الثلاث، زادت عدداً، وأتخمت بأجسام متلاحمة في نومها وصحوها، وتفتحت أعين البنات الثلاث وآذانهن على حياة مطموسة جمعت الأم بزوجها الضرير، ولم يعد الظلام القاتم ولا الصّمت المطبق كافيين للحيلولة من دخولهن عالم الغيبيات، وهن الجائعات المحرومات المقهورات، (الزوج زوجها وحلالها وعلى سنة الله ورسوله، فماذا يعيب؟ وكل ما تفعله جائز، حتى وهي لم تعد تحفل بالمواربة أو بكتمان الأسرار. حتى والليل يجئ وهم جميعاً معاً، فيطلق العقال للأرواح والأجساد، حتى والبنات مبعثرات متباعدات يفهمن ويدركن وتتهدج منهن الأنفاس والأصوات، مسمّرات في مراقدهن يحبسن الحركة والسّعال.. تظهر الآهات فجأة فتكتمها الآهات).[٢] وتمضي الأحداث مهرولة نحو الصعود، فمع توافر الباعث تنحدر البنت (الوسطى) نحو المحظور؛ يأتي الضرير ذات يوم ظهراً ليستريح من عنائه، والحجرة خاوية، والأرملة – كعادتها نهاراً – خارج البيت لتقوم بعملها في منازل الأثرياء. فاتخذت الوسطى من الصّمت ملاذاً آمناً، ووسيلة لإيهام الضرير (والبداية صمت)٥/٩، فانتحلت شخص أمها. وساد الصّمت واختلط الأمر، همّت به وهمّ بها. ثم حلّ الليل فيلتقي الفتى بزوجه (الأم) فيُسِر إليها حديثاً صادماً! لماذا احتشمت بالصمت ظهراً حين التقيا، والآن وسط أسداف الليل تميط اللثام عن أنوثتها بلا مواربة؟، ولماذا تركت الخاتم –المهدى إليها– ساعتها؟.(سألها

(١) قاموس السرديات: جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ص٤٠، بتصرف، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١/ ٢٠٠٣م.

(٢) بيت من لحم: ص١٠.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فجأة عمّا كان بها وقت الظهيرة..؟)١٠/١٤، كادت السماء أن تسقط على الأرض! أفاقت الأم على هول مدمر. لكنّها سرعان ما كظمت غيظها ودهشتها ولازت بالصمت القاهر. (كان ممكناً أن تنتفض هالعة، واقفة، صارخة. كان ممكناً أن تُجَنّ. كان ممكناً أن يقتله أحدٌ. فليس لما يقوله إلا معنى واحد، ما أغربه وأبشعه من معنى! ولكن غُصّة خانقة حبست كل هذا وحبست معه أنفاسها.. سَكتَت. بآذانها التي حولتها إلى أنوف وحواس وعيون راحت تتسمع وهمّها الأول أن تعرفَ الفاعلة).[١] وأدركت حين حدثَها زوجها أن (الوسطى) هي الفاعلة، (إنّ في عينيها جرأة لا يقتلها الرصاص إذا أطلق..)١١/١٥، لم يفصح إدريس هنا عن تفاصيل تتعلق بالحدث الذي ألمح إليه، بل سكت عنها بإرادته تكثيفاً للمعنى، وفسحة للانفتاح أمام القارئ الغائص بخياله عما وقع بين الكفيف والبنت الوسطى. وكذلك لم يفصح عن رد الأم على سؤاله، بل اكتفى برصد حالتها النفسية من هلع وفزع واضطراب، وذلك ديدنه على مدار القصة؛ فهو" يرسم الإطار الخارجي لقصته، لكنه لا يحدد خطاه بذلك الإطار المادي بل يهتم بإيحاءاته وما يخفيه، ويستخدم الصور الاستطرادية، فينتقل من الواقع إلى الخيال. ويرتفع من دقائق التفصيل في الصورة إلى ظلالها الجانبية التي تلقي على الموقف كله كثيراً من المشاعر والأحاسيس".[٢] فالحدث الذي يخفيه: (ما أغربه وأبشعه من معنى!)١٠/١٤ لهو انعكاس لظاهرة الصّمت في القصة، فالصّمت يغمر كلَّ شيء. والكاتب يمعن في الاختزال والتكثيف، وترسيخ الانفتاح في النص أملاً في قارئ نخبوي، وهذا في الواقع يفيد ثراء المعنى وسخائه. فالحدث قد اختلف عما كان عليه في القصة التقليدية فلم يعد يحمل عنصر المفاجأة والعقدة والتشويق والخاتمة ولم يعد يرتكز على عنصر(الحدوثة) في القصة الجديدة. وإنما أصبح الحدثُ لقطة إيحائية رامزة له أبعاده المختلفة ودوره في تصعيد اللحظة الشعورية

(١) بيت من لحم: ص١٠.
(٢) دراسات في القصة العربية الحديثة: د. محمد زغلول سلام، ص٣٦٥.

وبلورتها وتعميقها. والحاصل هنا أن الحدث في القصة التجريدية لا يعتمد على السرد أو الاستقصاء مالم يستدعيه غرضٌ فني أو فكري. ولا يستعرض الحادثة من أولها إلى آخرها وإنما يكتفي بالتلميح والإشارة.(١)

وحين تفاقم صمت الأم (غرقتْ في حلالها الثاني ونسيت حلالها الأول.. بناتها!)، فعاد الحدث يطل برأسه من جديد، وبدوام الصّمت برزت لُعبة الخاتم مع البنت (الكبرى) حين راحت (تتأمل ذات يوم خاتم أمها في إصبعها وتبدي الإعجاب به، ويدق قلب الأم وتزداد دقاته وهي تطلب منها أن تضعه ليوم واحد، لمجرد يوم واحد لا غير. وفي صمت تسحبه من إصبعها. وفي صمت تضعه الكبرى في إصبعها المقابل).(٢) وبطغيان الصّمت وتوغله في نفوس الجميع يجيء دور(الصّغرى)، لتنال نصيبها من لعبة الخاتم، فتشارك الضرير حمأة الانصهار. ما تصنع (الأم)؟! و(البنات جائعات! الطعامُ حرام! صحيح، ولكنّ الجوعَ أحرم..).(٣) ودوام الصَّمت وتماديه ينقلب إلى تواطأ. بينما الضرير مطموس البصيرة، محروم الرؤيا، (يصخب ويغنّي ويضحك).(٤) وحين ساوره الشك فيما يحدث معه بشكل خفي، وقد ألمح إلى الأم بشيء منه، خشي أن يخرج الصّمتُ عن صمته، فيفتضح الجميع..(كان أول الأمر يقول لنفسه إنها طبيعة المرأة التي تأبى البقاء على حال واحد، فهي طازجة صابحة كقطر الندى مرة، ومنهكة مستهلكة كماء البِرَك مرة أخرى. ناعمة كملمس ورق الورد مرَّة، خشنة كنبات الصَّبار مرَّة أخرى. (الخاتم) دائم وموجود صحيح، ولكن وكأنما الإصبع الذي يطبق عليه كل مرة إصبع. إنه يكاد يعرف، وهنّ بالتأكيد كلهن يعرفن، فلماذا لا يتكلم الصّمتُ؟ لماذا لا ينطق؟ ولكن السؤال يباغته ذات عشاء، ماذا لو نطق الصّمت؟ ماذا لو تكلم؟ مجرد التساؤل أوقف اللقمة في حلقه. ومن لحظتها لاذ بالصّمت تماماً وأبَى أن يغادره.

(١) التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر: د. أحمد محمد الزعبي، ص١١٥.
(٢) بيت من لحم: ص١٢.
(٣) بيت من لحم: ص١١.
(٤) بيت من لحم: ص١٢.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بل هو الذي أصبح خائفاً أن يحدث المكروه مرة ويُخْدَش الصّمت. ربما كلمة واحدة تفلت فينهار لها بناءُ الصّمت كله، والويل له لو انهار بناءُ الصّمت!).[١] لكنّ الصّمت ظلّ على حاله صامتاً؛ الجميع استمرأ الصّمت وتواطأ عليه. ولم يجد الضرير بُداً من الانخراط في صمتهن القاهر، ذلك (الصّمت المختلف الغريب الذي يلوذ به الكل. الصّمت الإرادي هذه المرة، لا الفقر، لا القبح، لا الصبر ولا اليأس سببه. إنما هو أعمق أنواع الصّمت، فهو الصّمت المتفق عليه أقوى أنواع الاتفاق، ذلك الذي يتم بلا أي اتفاق).[٢] ثم راقت لُعبة الخاتم، في ظل سيادة الصّمت، الفتى الضرير فتمادى في غيّه. والتمس لنفسه مبرراً لسكوته، متكئاً على عاهته، غير مبالٍ بما يحفظ من كتاب الله، وتلك مفارقة، (فليس على الأعمى حَرَج).[٣] وحين يتآزر الصّمت والعَمى تنمو الأدران مختبئة، تنهش في مفاصل كل مجتمع خائر مقهور. هنا يقف الكاتب عن سرد قصته ويتركها بلا نهاية، بل جاءت نهايتها مفتوحة، كما سبق. ولقد أراد الكاتب عرض فكرته لتبليغ رسالة هادفة لتنبيه الوعي بخطورة المسكوت عنه، واللامبالاة، فلا تنهض أمم ولا يقام عدل. ولا يهدف (إدريس) بالضرورة إلى مسألة (الجنس) التي يكثر تناولها في قصصه، فـــ" موضوعات الحب والجنس وإن لم تكن أساسية أو محورية تدور حولها قصصه لكنها مع ذلك تشغل جانباً منها وربما كانت إطارا لكثير من موضوعاته الاجتماعية والإنسانية".[٤] ومن ثم " فليس الجنس في مؤلفات إدريس تعبيراً جسدياً عن الحب الروحي أو تعبيراً عن المتعة الجسدية الخالصة. وتحدث العلاقات الجنسية- غالباً- فوق مهاد من الإثم، حيث (الحرام) الذي يقترف في سياق ريفي، أو يتحول إلى شعور فردي مخفف بالذنب في سياق المدينة، وهو سياق القصص الأخيرة. يضاف إلى ذلك أن يوسف إدريس يعالج موضوع الجنس

(١) بيت من لحم: ص١٣.
(٢) بيت من لحم: ص١٣.
(٣) بيت من لحم: ص١٤.
(٤) دراسات في القصة العربية الحديثة: ص٣٦٣.

معالجة رمزية، تهدف إلى توصيل أفكار أخلاقية وسياسية"[١] فالجنس هاهنا – رغم فجاجته– ليس مقصوداً لذاته، لأن الغاية التي استهدفها الكاتب هي ظاهرة (الصّمت المَرَضي) الذي يقترن بغضّ الطرف عن دنايا المجتمع وسلبياته بما في ذلك قضية الجنس، لكن لتلك المسألة الأخيرة بريقها وتأثيرها في النفوس، لذلك جاءت في قصتنا مقترنة بالصّمت القاهر، وليس غيرها من الأدواء التي يمكن أن يعجّ بها المجتمع. والاقتران هنا بين الجنس والصّمت إنما هو تقبيح لفعل الصّمت ذاته، وتقرير لبشاعته حين يكون ستاراً لكل فعل شائن. لأن الاقتران هنا بالجنس، قد يأتي مع قضايا أخرى؛ فالصمت قد يقترن بالقتل أو السّرقة، أو الرشوة، أو الخيانة .. ونحو ذلك. ولربما ارتبط الصّمت بالمقومات الأساسية للشخصية المصرية في أدب إدريس التي تنحو نحو التّقية والشعور بقلة الحيلة وضعف روح المبادرة، وانخفاض مستوى الطموح؛ " ــ ولقد أدى هذا إلى نمو شعور بأن السلامة في الخضوع والوداعة".[٢] وللموضوع عتبات نصيّة تتمثل في: العنوان والبداية والنهاية، نعرض لها فيما يلي.

(أ)- **العنوان**: " لافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة ومدخل أولي لابد منه لقراءة النص".[٣] والعنونة من سمات النص النثري، لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية.[٤] فهو الشيء المحدد للنص كيفما كان نوعه. ينبني التحديد على إخضاع القارئ ووضعه في صلب الموضوع.[٥] ويرى (ألبرتو إيكو) أن مفتاح التأويل يلتصق بالعنوان. إذ العنوان يثير في المتلقي هاجس التوغل في كنه

(١) قصص يوسف إدريس القصيرة تحليل مضموني: ب.م كيربرشويك، ص ١٠٦، مجلة فصول المصرية، المجلد الثاني، العدد الرابع، يوليو/ أغسطس/سبتمبر١٩٨٢.
(٢) شخصية المصري بين السلبية والإيجابية: ص٤٦/٤٧. وينظر: الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس: ص٥٧.
(٣) سيمياء العنوان: د. بسام موسى قطوس، ص٣٢، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١/ ٢٠٠١م.
(٤) سيمياء العنوان: ص٣٣.
(٥) البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، ص٦٩.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

العمل.[١] مما يتيح النص للانفتاح أمام القارئ فالعتبات النصية التي يضعها الكاتب وكأنها مفاتيح لتفسير النص وتأويله. " تفتح مساراً للقارئ نحو أفق التوقع والتأويل من جهة، وهو ما يشجع المتلقي على إنتاج اللغة الواصفة ضمن سلسلة من الخطابات المحفزة على توليد أكثر من دلالة؛ ومن جهة أخرى تعمل العتبات على كسر قدسية النص كبنية لغوية مكتفية بذاتها لا تحيل إلا على ما هو محايث ضمن شبكة من الوسائط اللغوية الجافة ..".[٢] وعادة ما يكون العنوان " مقطعاً لغوياً، أقلّ من الجملة، نصّاً أو عملاً فنياً، والعنوان في سياقه يكوّن وحدة مع العمل، على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة، مرادفة للتأويل عامة ".[٣] ويعكس العنوان حمولات دلالية مكثفة داخل بنية النص الروائي، كونه العلامة اللسانية الأولى التي يقاربها القارئ على سطح الغلاف، حيث تتشابك أمامه وتتداخل مختلف الدلالات السيميائية والرمزية المحلية على عوالم من التأويل لا تستقيم بالضرورة أمام القارئ التقليدي، بل تحتاج إلى قارئ نخبوي لا يمارس تقانات التأويل إلا وهو متمرس بخبايا النص وسياقاته.[٤] وفي قصتنا يتركب العنوان المتعارض من اسمين، يفصل بينهما حرف: (بيتٌ/ لحمٌ)، الأول يحيل على معجم الجماد، والآخر يحيل على معجم الحياة، فليس من شأن الجماد أن يتحول إلى لحم، وذلك مكمن المفارقة في العنوان. فلا غرابة أن يدهش له القارئ. ولم يشأ الكاتب أن يأتي به في صورة الإضافة: (بيتُ لحم) فالإضافة هنا لا تفيد استقلالية المكان واعتباره عنصراً فاعلاً في القص، لكنه آثر مجيئه على الصورة الواردة في العنوان بحيث تفيد (من) هنا تخصيص النوع وتفرّد المكان دون ذوبان، (بيتٌ/ من/ لحم)، فالمراد تشخيص المكان وبيان هويته. والصرف إلى

(١) البداية في النص الروائي: ص٧٠.
(٢) العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة: د. حبيب بوهرور، ص٣٥، مجلة الأثر، العدد ٢٤مارس ٢٠١٦م.
(٣) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص ١٥٥،
(٤) العتبات وخطابات المتخيل: ص٣٨.

المكان يجعلنا نحلّه من القراءة المحل الأرفع.(١) ليس فقط لأنه مأوى وقوع الحدث وتناميه، بل لاعتباره بُعداً من أبعاد القصة أعني تجسيد دوره في توارد الحدث، وكأنه من أسباب وقوعه. وهنا يبدو ملمح الرمزية، فمن وظائف العنوان: " أن ينهض على الإيحاء بالمعنى فهو يخاطب من القارئ ثقافة وملكات ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز".(٢) بحيث يتواطأ (المكان) مع الشخوص في نشوء الحدث وتكراره. وصياغة العنوان بهذه الصورة التركيبية يفيد دلالات إيحائية تحيل القارئ للتفكير في الغاية الرئيسة في القصة، واستنباط الموضوع الذي تدور من حوله، وهو رغم بساطته، وقربه من الدلالات العامة في الثقافة الشعبية، حين يذكر لفظ (لحم)، ويراد به إيحاءات غريزية. وهذا ما قصد الكاتب الإبانة عنه، مما يؤكد الصلة بين العنوان والموضوع الذي تدور من حوله القصة. ثم إنه عنوان غير متكلف وقد تكون " العناوين بسيطة، لكنها انفجارية وشديدة الإيحاء".(٣) وأكثر تأثيراً وحضوراً لدى القارئ، بل وإسهاماً في تهيئة النّص للانفتاح.

(ب)- **البداية والنهاية**:

يعلق النقاد أهمية بالغة على البداية والنهاية في القصة القصيرة، فـ" هي بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص.. البداية مكون بنائي. إنها الجزء المشكل للمفتتح أو المدخل".(٤) وهي "من أعقد مكونات النّص".(٥) فإذا كانت البداية منفرة أو شاقة، أو متعثرة، فقد تُودي بالقصة.(٦) لذا فهي" لا تقبل التمييع

(١) براعة الاستهلال في صناعة العنوان: محمود الهميسي، ص١١٢، مجلة الموقف الأدبي السورية، العدد٣١٣، أولمايو١٩٩٧م.
(٢) المصدر نفسه: مجلة الموقف الأدبي، ص١١٥.
(٣) العنوان في ثقافتنا العربية: علي سعادة، ص٢٣، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، الجزائر، العدد ١٢/ ٢٠١٣م.
(٤) البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، ص١٧.دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١/ ١٩٩٤م.
(٥) المصدر السابق: ص٥٦.
(٦) فن القصة القصيرة في الأدب الحديث: ص٧.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ولا الإسهاب. بل يمكن أن تختصر في جملة واحدة يكون كامل النص تفسيراً لكل كلمة من كلماتها. فهي ليست مجرد تمهيد أو وصف للإطار الزماني أو المكاني بل هي جملة من الرموز والألغاز تكون جميع مقاطع النص فكّاً لها بواسطة شفرات تسفر عن دلالاتها".(١) و" لكل كاتب طريقة، وخير البدايات هي البداية الملفوفة المدورة، أو الموحية، التي في أسلوبها موسيقية آسرة".(٢) وطريقة إدريس الفنية في قصصه القصيرة أو رواياته تقوم أساساً على عرض حركي لحدوثة أو موقف. وقد يبدأ من السكون ثم تتحرك أحداثه شيئاً فشيئاً، فكأنه يقف بك على بركة آسنة سرعان ما يبعث فيها الحياة الغريبة الشائقة.. ويعمد في عرضه إلى طريقة الشخص الثالث الذي يراقب الأحداث ويرويها، أو قد يعمد إلى الاعتراف بلسان المتكلم فتترى أحداث القصة في صور متتابعة كالذكر والخواطر. وقد تكون القصة رجعة للماضي دون تمهيد.(٣) والعادة أنها سريعة موجزة خاطفة، مما دفع بأحدهم إلى القول: " لقد كنتُ مدهوشاً من الطريقة التي يبدأ بها القصص. تلك الاندفاعات التي يقدّم بها سطوره الأولى كأنه يريد أن يتشاجر معك لا أن يقص عليك قصة".(٤) لقد استفادت التجربة الإبداعية من منجزات فنون أخرى كالسينما والموسيقى والنحت بحيث يهتم القصاص بالتكوين وتجسيد حضور التجربة، بدلاً من استخدام أفعال الماضي، (حدَث، أو كان)، تتم عملية الحدوث في آنية اللحظة وذلك يستلزم تغييراً في السرد القصصي.(٥) استخدم إدريس في قصتنا هذه أسلوباً دراماتيكياً متأثراً فيه بطرق العرض الحديثة (اللقطات الضوئية الخاطفة) في تدشين البداية عن طريق استعراض الأجواء الموحية ذات الدلالات الرمزية

(١) فنيات القصة القصيرة: محمود طرشونة، ص٦٥. مجلة قصص التونسية، العدد ١٣٥، أول مارس ٢٠٠٦م
(٢) فن القصة القصيرة في الأدب الحديث: مصطفى عبد اللطيف السحرتي، ص٧.
(٣) دراسات في القصة العربية الحديثة: ص٣٦٥.
(٤) أشياء تعلمناها من يوسف إدريس: محمد المنسي قنديل، ص ٦٠، مجلة الهلال، العدد ٨، أول أغسطس ١٩٩١م.
(٥) البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة: عبد الرحمن أبو عوف، ص٨٢.

الوثيقة الصلة بالحدث:(الخَاتمُ بجوار المصباح/الصّمتُ يحلّ فتعمى الآذان/في الصّمت يتسلل الإصبعُ/يضع الخاتمَ/في صمت أيضاً يُطفأ المصباح/والظلام يَعُمّ/في الظلام أيضاً تَعمَى العيون/الأرملةُ وبناتُها الثلاث/والبيتُ حُجرةٌ/والبدايةُ صَمتٌ)[١] فلك أن تشاهد البداية وهي تتوالى أمامك في لقطات، واحدة تلو الأخرى.. وكأنها مشاهد عبر شريط سينمائي، وهو لا يبدأ هنا بذكر الشخوص وهم الذين يحركون الحدث عادة، لكنه يبدأ بذكر لفظ (الخاتم)، وله أهمية في القصة، لا لذكره في المقدمة، ولكن لأنه يرمز به إلى الدائرة التي سوف تدور على الجميع. وهو بذلك يدشن الحدث قبل ذكر الشخوص، فالأصل في الاستهلال (الحدث) وتسليط الضوء على الحدث منذ البداية والعناية به ملامح واقعية يحتفظ بها إدريس، وقرن ذكر(الخاتم) بذكر(المصباح)، ليقرر شرعيته المعلومة، ومن ثم إذا كان(الخاتم) يرمز للدائرة كما سبق، فإن له ملمحاً رمزياً آخر يتعلق بدلالته، فهو رمز للشرع ويقابله حدوث ما ليس بشرع، ولما كان كذلك كان لفظ (المصباح) رمزاً هو الآخر للحقيقة الساطعة التي تقع بعلم من الجميع، ويقابله الظلام الذي يطمس معالم الحقيقة. وما سبق يفسر لنا لماذا آثر ذكر (الصّمت) منذ البداية، ولماذا ذكر (تسلل الإصبع)، ثم أعاد ذكر المصباح مقترناً بالصمت: (في صمت أيضاً يطفأ المصباح) ثم يشير إلى نتيجة ذلك (والظلام يَعُمّ) وإذا عَمّ الظلام عميت العيون. حينئذ لا تُرى الحقيقة وتطمس ملامحها. فالحاصل أن ألفاظ (الصمت) المتكررة، ولفظ (يطفأ المصباح) هذه دلالات رمزية لعوامل طمس الحقائق وتهميش الشرع وسُلطة الدين والمجتمع، واستباحة الحرمات، ومن الممكن أن يستنبط القارئ أن المشاهد الأولى في البداية تبشر بملامح حدث طبيعي وأنه يأخذ صفة الشرعية أولاً، لأنه (الخاتم)، وثانياً لأنه (المصباح)، واللفظان يحيلان على المقبول والمقدس في الشرع والعُرف. ثم إن ثمّة تحوّل درامي يقع للحدث، وهو ما تشير إليه الألفاظ:(الصّمت/ يتسلل/ يُطفأ المصباح/ الظلام يَعُم/ تَعمى العيون) تجد هذه

(١) الأعمال الكاملة، القصة القصيرة ليوسف إدريس: ج١/٩/٥.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

كلها مشاهد متتالية ترمز إلى وقوع انحراف في الحدث المقبل والذي لم يُرو بعد.. وتعلم بعد ذلك أن الكاتب قدّم إليك مفاتيح قصته في مقدمته بكل اقتدار، وأنه دفع إليك بشوق هائل للتساؤل، بل والإلحاح في متابعة التطلع إلى ما سوف يحدث فيما بعد، وماذا يحدث؟، وكيف تكون النهاية؟ وذلك ما يجيب عنه الموضوع. لكننا ونحن في خضم هذا البدء المكثف، نلحظ مفارقة زمنية زجّ بها إدريس في أثناء مقدمته أعني (تقنية الاستباق) وهي تقنية زمنية تنبئ عن حدث سيقع صراحة أو ضمناً داخل السرد القصصي في وقت لاحق.(١) وهي ظاهرة نادرة في الرواية الواقعية والقص التقليدي غالباً لتنافيها مع فكرة التشويق التي تكوّن العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية التي تسير قدماً نحو الإجابة على السؤال (ثم ماذا؟) وأيضاً مع مفهوم الراوي الذي يكتشف أحداث الرواية في نفس الوقت الذي يرويها فيه ويفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة.(٢) ففي المقدمة قال:(في الصمت يتسلل الإصبع. يضع الخاتم. في صمتٍ أيضاً يُطفأ المصباح. والظلامُ يَعُمّ)٥/٩. فقوله: (يتسلل الإصبع) استشراف ضمني لحدث سيقع، يذكره السرد تباعاً. لكن شخصه مجهولاً لا يمكن التنبؤ به إلا باستفراغ قراءة القصة حيث يكتشف القارئ أن الحدث أكمل دائرته ببلوغه البنت الصغرى، وفي متابعة السرد يحدثنا عن سلوكها مسلك أختيها، فذكر أنها همّت لتأخذ دورها في لعبة الخاتم فقال: (وفي الصّمت يتسلل الإصبع صاحب الدور ويضع الخاتم في صمت أيضاً، ويطفئ المصباح ويعُمّ الظلام، وفي الظلام تعمَى العيون)١٢/١٦. فالملاحظ هنا أنه ذكر تسلل الإصبع في المقدمة ولم يحدد صاحبته، وترك الأمر للقارئ ليتعرف على صاحبة الإصبع المتسلل. فالقارئ للقصة بعد طول جهد يجد أن الحدث تكرر مع البنات الثلاثة بطرق مختلفة؛ فالبنت الوسطى كانت البادئة ووقع الفعل منها

(١) الزمان والمكان في القصة القصيرة في أدب زهدي الداوودي: ضياء عبد الرزاق أيوب، وآزاد عبد الله خورشيد، مجلة ديالي للبحوث الإنسانية، العراق، ص٧، العدد ٥١، عام ٢٠١١م.
(٢) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: د. سيزا القاسم، ص ٥٨، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤م.

(ساعة الظهر) وكان الصمت وسيلتها لمقارفة الضرير. أما الكبرى فقد أخذت الخاتم من أمها حين أبدت الإعجاب به ورغبت في ارتدائه لتجربته، وفي إطار الصّمت والظلام تبلغ غايتها. أما الصغرى فقد ضاقت بالانتظار وراحت (تسأل عن دورها في لعبة الخاتم، وفي صمت تنال الدور)١٢/١٦. فالواضح هنا أن الصغرى هي صاحبة الإصبع الذي تسلل ليلاً وقبض على الخاتم ووضعه مستتراً بالصمت والظلام لتنال صاحبته دورها. وكما وظف إدريس تقنية (الاستباق) زمنياً في الحدث، استخدم كذلك تقنية الاسترجاع (flash back)، خاصة الاسترجاع الخارجي الذي يعود إلى ما قبل بداية القص. والاسترجاع الخارجي يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، ويتركز غالباً في القصص الواقعي.[١] والارتجاع الفني: قطع اثناء التسلسل الزمني المنطقي، للعمل الأدبي، ويستهدف استطراداً يعود إلى ذكر الأحداث الماضية، بقصد توضيح ملابسات موقف ما.[٢] فالكاتب حين أراد تعليل سيطرة الصمت على الأرملة وبناتها الثلاث، قال: (الصمتُ خيّم مذ مات الرجل، والرجل مات من عامين بعد مرض طويل)٦/١٠. فموت الرجل عائل الأسرة حدثٌ سابق على بدء القص، وكان ضرورياً الرجوع إليه لتعليل تلك الظاهرة التي تمثّل العمود الفقري للحدث في القصة.

أما النهاية " فهي قطب النص ولبّه. وفيها رسالته ومفتاح ألغازه. ولم يصطلح عليها النقاد عبثاً بلحظة التنوير. أو لحظة الاكتشاف، أو لحظة التفجّر. فهي تنير الشخصية أولاً والقارئ ثانياً. فتعلم الشخصية في تلك اللحظة عن نفسها ما كانت تجهله، فيعلم القارئ بعملها ويتبلور ما كان غامضاً أو معقداً أو مجهولاً ".[٣] ويفترض أن تكون الحدث الأخير في الحبكة أو الفعل، إن النهاية تتبع أحداثاً

(١) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: ص٥٨. بتصرف يسير
(٢) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: د. سعيد علوش، ص٩٧، دار الكتاب اللبناني، بيروت. ط١* ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
(٣) فنيات القصة القصيرة: محمود طرشونه، ص٦٥.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

سابقة عليها، ولا تكون متبوعة بغيرها من الأحداث، وتؤشر لحالة من الاستقرار النسبي. ويشير دارسوا السرديات بأن النهاية تحتل موقعاً نهائياً وحاسماً بسبب الضوء الذي تسلطه أو الذي يمكن أن تسلطه.(١) والعادة أن يطلق النقاد على النهاية لحظة التنوير: و" المصطلح يجمع بين كلمتي(لحظة) و(التنوير)، أي بين زمن الكشف ووظيفته. فالأولى تعبّر عن أقصر وحدة زمنية وتقتضي الإيجاز والاقتصاد في عدد الألفاظ المفسرة للحبكة القصصية. وقد تكون جملة واحدة، هي بالطبع الجملة الأخيرة، وقد يبالغ السارد في التركيز فيجعلها في اللفظة الأخيرة. وبذلك يكون تأثيرها أقوى، ومنهم من يقتصر على علامة من علامات التنقيط: نقطة تعجب، أو نقطة استفهام، بل منهم من يستغني عن الألفاظ والعلامات فيجعل الصّمت نهاية أي جملة من النقاط المتتابعة التي تفتح المجال واسعاً لخيال القارئ فيتصور النهاية الملائمة ".(٢) **والخاتمة** في قصتنا ليست سريعة خاطفة كالمقدمة، فقد اشتملت على عنصرين؛ الأول: استحضار ما سبق في المقدمة: (الأرملة وبناتها الثلاث. والبيت حجرة. والصّمت الجديد)١٨/١٤. لإعادة التركيز على الشخوص والمكان، وفضاء الصّمت. والثاني: استبطان الحالة النفسية للضرير يقول يوسف إدريس: (وبالصّمت راح يؤكد لنفسه أن شريكته في الفراش على الدوام هي زوجه وحلاله وزلاله وحاملة خاتمه، تتصابى مرة أو تشيخ، تنعم أو تخشن، ترفع أو تسمن، هذا شأنها وحدها، بل هذا شأن المبصرين ومسئوليتهم وحدهم! هم الذين يملكون نعمة اليقين، إذ هم القادرون على التمييز. وأقصى ما يستطيعه هو أن يشك، شك لا يمكن أن يصبح يقيناً إلا بنعمة البصر، ومادام محروماً منه فسيظل محروماً من اليقين، إذ هو الأعمى، وليس على الأعمى حرج. أم على الأعمى حرج؟)١٨/١٤. فالخاتمة هنا نهاية للنص وليست نهاية للحدث. بل على العكس من ذلك إنها تعني بقاء الحال على ما هو عليه. وصيغتا

(١) قاموس السرديات: ص٥٨.
(٢) فنيات القصة القصيرة: ص٦٥.

التناص والاستفهام الذي تضمنته ينسجم مع انفتاح النص وتطلعه لتعدد القراءات. وتبقى نفس الضرير ثائرة، متأرجحة، لكنها تتظاهر بالشك، وإلقاء المسؤولية على الآخرين، فطالما هي مستفيدة فلتجاري الجميع صمتهن، إذ لم يعد الخوف من تمرد الصمت؛ ثم يلتمس لنفسه عذراً طبيعياً، ولا يقدمه مجرداً من دليل مقنع، وليس أكثر من الاستدلال بالقرآن الكريم على براءة ضميره، وإن كان ساخراً. والدلالة الرمزية لا تغيب أيضاً عن الخاتمة. فهي في نهاية الأمر صورة من تخلف الأمم، وانحطاط المجتمعات البشرية، بزعم الجهل والفاقة والعجز. فالعمى هنا عمى البصيرة، وغياب المعرفة، ثم تطويع نصوص الدين لخدمة أهواء النفوس. فرسالة الكاتب ممتدة لا تغفلها الخاتمة. والمفارقة هنا حين نتلمس علاقة وثيقة بين لفظ (العَمَى) الوارد في التناص، وبين بقية الألفاظ الأخرى في النص؛ فكما أن النّص افتتح بالصّمت وختم بالصّمت، كذلك افتتح بالعَمَى وختم بالعَمَى، واقتران اللفظين متواتر على طول الحدث لقوة العلاقة بينهما، ومن ثم حين تكرر لفظ: (الصّمت) ما يزيد عن خمس وأربعين مرة تكرر لفظ: (العمى) إحدى عشرة مرة:(تعمى الآذان/ تعمى العيون/ المقرئ الكفيف/ نفطر على أعمى/ كفيف فليكن/ نَعْمَى/عِميان/فتَعمى الآذان/تَعْمى العيون/هو الأعمى/ الأعمى). فالعَمى في القصة يرادف الصّمت كما يرادف الظلام فكلها تحيل إلى رمزية المدلول وتنسجم مع انفتاح النّص.

ثانيا – الشخوص في القصة:

الشخصية: كائن له سمات إنسانية وينخرط في أفعال إنسانية.. ويستخدم مصطلح (الشخصية) غالباً للدلالة على كائنات تنتمي لعالم المواقف والأحداث المروية، كما يستخدم أحياناً للإشارة إلى (الراوي) والمروي له.[١] ولا تقوم طريقة يوسف إدريس أساساً على رسم ملامح حيّة للشخصية بقدر ما تجد فيها معنى من المعاني التي يريد أن يدير قصته حولها. فقد يُعنى برسم الملامح

(١) قاموس السرديات: جيرالد برنس، ص٣٠، بتصرف.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الجسدية ويسرف في هذا الرسم، ولكنه لا يقتصر على ذلك، بل يعمد إلى تعمق أغوارها، مثل شخصية (فرحات)، وشخصية (الغريب) وغيرهما.(١) فكل شخصية من شخصيات قصصه القصيرة تحمل فكرة خفية تسعى بها حثيثاً إلى وجدان القارئ.(٢) والذي يؤثر على الشخصيات في قصصه هو مكوناتها وحاجاتها الغريزية والبنية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية التي تعيش فيها.(٣) و" الصورة التي تبرز في أدبه عن الشخصية المصرية ليست تقريراً تاريخياً يكشف كل جوانب الواقع بالهيئة التي هو عليها، وإنما هي مجرد رؤية نقدية ثاقبة تحاول إيجاد تفسير لهذا الواقع من زاوية خاصة ".(٤) لقد رسم يوسف إدريس عالماً مصرياً سلط فيه الأضواء على القاعدة العريضة من الناس.(٥) ورغم اتساع عالمه القصصي فإن بطله الأثير فيها هو الإنسان المقهور المحبط الذي يعيش في عالم يزداد انغلاقاً عليه.(٦) يتسم طابعه النفسي بالشعور بالتهميش والدونية والاضطهاد. مما جعله يتخبط في الفراغ والعبثية ومشاعر الإحباط والقلق.(٧) وهو" لا ينحاز لطبقة محددة معينة من طبقات مجتمعنا المصري. وإنما نظر إلى الشعب بكل طبقاته المطحونة اجتماعياً.. لهذا تستوعب قصص يوسف إدريس نماذج بشرية تنتمي إلى قوى وفئات وطبقات متعددة.. ونماذجه البشرية غير نمطية".(٨) لذلك أكثر الشخصيات التي اختارها لتشكيل عالمه الخاص ليست من

(١) دراسات في القصة العربية الحديثة: ص٣٦٤.
(٢) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: ص٢٨٩.
(٣) الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس: ص٣٦. وينظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي، الأدب العربي الحديث: صبري حافظ، ج٢/٤٣٦/ ٤٣٧.
(٤) الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس ص٣٦.
(٥) الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس: ص٣٢.
(٦) – قاموس الأدب العربي الحديث، د. حمدي السكوت، د. صبري حافظ، ص٨٦٥ حرف (ي).
(٧) الخصائص النوعية للقصة القصيرة، القصة التجريبية نموذجاً: د. حسن لشكر، ص٨٠، بتصرف، أكدال، الرباط، ط١/٢٠٠٦م
(٨) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: د. سيد حامد النساج، ٢٨٩/٣٠٧. وينظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي، الأدب العربي الحديث: صبري حافظ، ترجمة: عبد العزيز السبيّل، ج٢/٤٣٦/ ٤٣٧

علية القوم بل من عامة الناس، أكثر أفرادها من الزراع والبوابين والموظفين والشحاذين والوطنيين المختبئين في المقابر، وحفاري القبور وعمال التراحيل والخفراء والجنود والطلاب والمساجين والسجانين والدراويش، صور كل هؤلاء في الريف وفي المدينة، صورهم في حركتهم اليومية حيث تزدحم بهم البيوت والشوارع والأتوبيسات والمقاهي والسجون وأقسام البوليس والمكاتب الحكومية والمستشفيات، عالم صاخب نابض بالحياة تتسلط عليه ألوان القهر والظلم والعذاب والجوع، يأكل بعضهم بعضاً ويسرق بعضهم من بعض ويسيطر قوم منهم على الآخرين، ويهزأ بعضهم من بعض، ويتربص بعضهم بالبعض الآخر، ويستعلي بعضهم على بعض لكنهم جميعاً رغم كل ذلك يشكلون عالماً فريداً له طريقته في التفكير ومواجهة المشاكل وله أسلوبه الخاص في التمرد والفوضى والسخرية والضحك والبكاء والأحلام ومواجهة الحياة.[١] واختيار (إدريس) شخوصه من مثل هذا الوسط الشعبي دليل على غايته من تسليط الضوء على ما يعاني منه شخوص هذه البيئات من تخلف وجهل وبؤس. وينبئ أدب يوسف إدريس القصصي أنه يحمل بين جنبيه فلسفة تستقي كثيراً من أصولها من الحتمية التاريخية وأن الرؤية الفنية التي يسبر من خلالها أغوار عوالمه الفنية رؤية واقعية نقدية. هذان المحوران: (الحتمية التاريخية)، و(الواقعية النقدية) بدا أثرهما في الجوانب التالية: [٢]

(١)- أنه عندما التقط جزئيات عوالمه القصصية لم يلتقط الجوانب المشرقة في الحياة المصرية، أو الشخصية المصرية، بل ركز على الجوانب السلبية التي ينبغي بترها أو علاجها مثل الرشوة والظلم والأنانية، وغير ذلك. (٢)- أنه عندما صور الشخصيات المصرية وهي تخوض في أوحال الرذائل والعيوب لم يحمّلها بوصفها ذوات فردية كلّ الإثم، بل ربما ربط مسالكها هذه بحركة التاريخ والأطر

(١) الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس: ص٣٢.
(٢) الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس: ص٣٤/ ٣٦..

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الثقافية والظروف الاقتصادية للمجتمع كله، مما جعلها تبدو وكأنها أدوات في أيدي القدر، أو ضحايا له رغم أن جوانب كثيرة من هذا القدَر نفسه هم الذين يشاركون في صنعها وبقائها. (٣)- أنه لا يقيم وزناً لتأثير القيم الروحية على مسالك الشخصيات أو طبيعة تكوينها، فهو لم يهتم برصد التيارات التي أثرت وتؤثر في مسيرة المجتمع المصري في العصر الحديث وبخاصة الفترة التي جعلها موضوع قصصه ومسرحياته، وإذا تناول شيئاً من ذلك فإنما ينظر إليه من زاوية خاصة نابعة من فلسفته الاجتماعية، فهو يتحدث عن تدين الشخصيات مثلاً باعتباره قناعاً ظاهرياً زائفاً تتخذه الشخصيات وسيلة لمداراة خزيها وحقيقتها الآثمة، أو وسيلة لتهدئة الضمير وتنويمه وليس لهذا التدين أي أثر في شخصيات يوسف إدريس فلم تمنع مسبحة الباشكاتب وصلاته ممارسته الرشوة في رواية (العيب)، ولم يمنع تدين الشيخ إبراهيم وكثرة أذانه وعمارته لبيت الله، في رواية (الحرام)، لم يمنع هذا التدين زوجته من أن تكون قوادة. كما وضح ذلك في شخصية الفتى الضرير في (بيت من لحم)، حيث لم يحُل حفظه للقرآن الكريم وعمله مقرئاً من استباحة الحرمات والصمت عليها.

ولقد استخدم إدريس طريقتين في تقديم شخوصه، يدمج غالباً فيما بينهما، الأولى: الطريقة المباشرة، مستخدماً الوصف وتحديد السمات، أو الطريقة الاستقصائية والتحليلية، وحدث ذلك حين حدثنا عن الأم وبناتها الثلاث، حيث رسم ملامحهن بدقة. وكذلك صنع بالفتى القارئ. والطريقة الثانية: الغير المباشرة، أو الطريقة الانتقالية أو التمثيلية، فسلط الضوء على الملامح العامة للشيء الموصوف، وأتاح للشخصية الإعلان عن نفسها بوساطة عناصر القص؛ كالحدث والحوار والبيئة المكانية والزمانية، أو الاستبطان الذاتي، والصراع ونحو ذلك مما سيتضح تباعاً. وهو يُعنى بتقديم شخوصه بطريق (الحوار)، وهو أداة خاصة لتحريك القصة، والواجب أن يكون طبيعياً، ومكثفاً، وأكثر صدقاً من الحياة

الحقيقية، وأن يراعى فيه انفعالات الشخوص.[١] والحوار: عرض (درامي الطابع) للتبادل الشفاهي يتضمن شخصيتين أو أكثر. وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها.[٢] وذلك ما صنعه (إدريس)، ولقد جاء به قصيراً مختزلاً سريعاً، ومن طرف واحد أحياناً، حتى لا يضير سلاسة القصة وانسيابها، ويقع الحوار في قصته في موضعين:

أحدهما: حين جمع بين الأم وبناتها الثلاث لبحث فكرة الزواج من الفتى الضرير: (تزوجيه أنت يا أماه.. تزوجيه. /أنا؟. يا عيب الشّوم! والناس؟ / يقولون ما يقولون.. قولهم أهون من بيت خال من رنين صوت الرجال/ أتزوج قبلكن؟. مستحيل. أليس أفضل أن تتزوجي قبلنا، ليعرف بيتنا قَدَم الرجال فنتزوج بعدك؟ تزوجيه يا أماه).٨/١٢. فهو حوار موجز مكثّف، يعكس طبقة الشخوص الاجتماعية وسماتها النفسية بشكل دقيق. والثاني: حين أقام حواراً مقتضباً من طرف واحد بين المقرئ وزوجه (الأم)، حيث (سألها فجأة عما كان بها ساعة الظهر، ولماذا هي منطلقة تتكلم الآن ومعتصمة بالصمت التام ساعتها؟ ولماذا تضع الخاتم العزيز عليه الآن.. ولماذا لم تكن تضعه ساعتها؟).١٠/١٤، ولقد أحسن إدريس حين اختزل الجواب، واستعاض عنه بالصمت واستبطان الحالة النفسية للأم لتكون رداً طبعياً على سؤال الضرير، (كان ممكناً أن تنتفض هالعة، واقفة صارخة. كان ممكناً أن تُجَنّ. كان ممكناً أن يقتله أحدٌ. فليس لما يقوله إلا معنى واحد، ما أغربه وأبشعه من معنى!)، فالواقع في مثل هذا الحال لا يحتمل حواراً عادياً، لذلك لجأت الأم إلى ما تخلفه الصدمة في نفسها من انفعال وانتفاض وهلع ثم ما يشبه الانهيار نحو السكوت التام، وتوشحت بالخزي والسلبية. وما صنعه إدريس ينسجم انسجاماً مع تقنية الصّمت وبلاغة التكثيف. كما عني إدريس برسم ملامح شخوصه، بطريق (التشخيص): التقنيات الخاصة المستعملة في بناء

(١) فن القصة القصيرة في الأدب الحديث: ص٧، بتصرف.
(٢) قاموس السرديات: جيرالد برنس، ص٤٥.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الشخصية ويمكن أن يكون التشخيص مباشراً بدرجة أو بأخرى، حيث يقوم الراوي بعرض سمات الشخصية على نحو يعوّل عليه.[١] حيث عني بإظهار أبعادها الثلاثة: (البعد الخارجي أو التكويني): ويشمل المظهر العام والسلوك الظاهري وله علاقة بالوراثة، كقوله عن البنات الثلاث: (قبيحات ورثن جسد الأب الأسمر المليء بالكتل غير المتناسقة والفجوات، وبالكاد أخذن من الأم العود)٩/٥. و(البعد الداخلي)، ويشمل الحالة النفسية والفكرية والسلوك الناتج عنها وذلك واضح في أكثر من موقف كما أشرنا من قبل. و(البعد الاجتماعي): مركز الشخصية وظروفها الاجتماعية وطبقتها التي تنتمي إليها، كعمل الأرملة في بيوت الأثرياء، وعمل القارئ في بيوت الفقراء.

وكذلك أوجد الكاتب صراعاً داخلياً وخارجياً بين شخوصه؛ (فالصّراع) ما "ينخرط فيه الممثلون. إن الممثلين يمكن أن يصارعوا القَدَر أو المصير أو الوسط الاجتماعي أو الظروف المادية أو ينخرطون في صراع مع بعضهم البعض (الصراع الخارجي)"[٢]، ويمكن أيضاً أن ينخرطوا في صراع مع أنفسهم (الصراع الداخلي). فالصراع الخارجي وقع بين الأم وبناتها الثلاث. حين تغيرت قواعد اللعبة في استغلال الخاتم لتحقيق مآربهن والاستحواذ على زوجها، كذلك نشأ الصراع بينهن والمحيط البيئي الداخلي، المتمثل في (البيت الضيق) حيث تتزاحم أجسامهن. والوسط الاجتماعي المتدني لهن، كما ظهر الصراع النفسي الداخلي بوضوح بينهن ومشكلة العنوسة، ومعاناة الفقر والعوز واليتم والحزن الطويل لفقدان الأب. وحين أوعز إليها الضرير بما حدث ظهراً، ولم تكن موجودة وقتها؛ دَبّ في نفسها الصراع حول ما ينبغي عمله ومالا ينبغي، وقد حشد الكاتب من الألفاظ ما يكفي لتشخيص ذلك: (تنتفض/هالعة/ واقفة/ صارخة/ تُجَنّ/ يقتله أحدٌ/ ما أغربه/ ماأبشعه)١٤/١٠، وكذلك حين دَبّ الصراع في نفس الضرير حول

(١) قاموس السرديات: جيرالد برنس: ص ٣١.
(٢) المصدر نفسه: ص٣٦.

شكوكه فيما يحدث وصمت الجميع دون مبرر، وهو يخشى أن ينطق الصّمت فيفتضح الجميع، ولقد تكرر تشخيص هذا الصراع الداخلي عند الضرير في شكل مونولوج أكثر من مرة، فمن ذلك قوله: (فوراء صخبه وضجته تكمن رغبة تكاد تجعله يثور على الصمت وينهال عليه تكسيراً. إنه هو الآخر يريد أن يعرف.. عن يقين يعرف. كان أول الأمر يقول لنفسه إنها طبيعة المرأة التي تأبى البقاء على حال واحدة.. إنه يكاد يعرف، وهن بالتأكيد كلهن يعرفن، فلماذا لا يتكلم الصمت؟ لماذا لا ينطق؟)١٣/١٧، والملاحظ هنا أن الكاتب اكتفى بذكر الملامح الشخصية بأبعادها الثلاثة جسمية/نفسية/اجتماعية، عن أن يطلق على شخوصه أسماء تعرف بها كما جرت العادة. إذ أن القصة تخلو تماماً من ذكر الأسماء.. واكتفى بأن يتحدث عن شخوصه بصفاتهم وأحوالهم، وخصّ (الأرملة والبنات الثلاث) بذكر ترتيبهن في التسلسل العمري، هكذا: (الوسطى/ الكبرى /الصغرى)، وتحديد العمر الزمني لهن، بالإضافة لرسم ملامحهن الحسية في بداية القصة، كما سلف، (الأرملة طويلة بيضاء. ممشوقة في الخامسة والثلاثين)، (صغراهن في السادسة عشرة، وكبراهن في العشرين..). وكذلك صنع مع الفتى الضرير:(هذا الشاب القوي المتدفق قوة وصحة وحياة).٩/١٣، فلماذا لجأ إدريس إلى هذا السلوك؟ لا شك أنه عمد إلى ذلك لا ليضفي عليهم صفة الغموض، ولكن ليسلط الضوء على سلكوهم، وليجعل منهم أيقونات عامة فتخرج عن إطارها الفردي إلى إطارها الجماعي والإنساني. فالغاية في القصة إنسانية في المقام الأول. وفيما يلي نعرض للشخوص الواردة في القصة.

(أ)-**شخصية السّارد(الراوي)**: هو الشخص الذي يقوم بالسّرد، ويكون شاخصاً فيه.[١] وهو (الراوي): الذي يروي النّص. ويوجد راو واحد على الأقل لكل سرد.[٢] وشخصية السارد تتيح له الرؤية من الخارج، وقد يستخدم ضمير الغائب

(١) المصطلح السردي: جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، ص ١٥٣، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣م.
(٢) قاموس السرديات: ص١٣٤.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أو التكلم، كما يتقمص أسلوب العارف بكل شيء وعلمه تفصيلي بكل ما يبدو، ويمكّنه ذلك من استنباط حديث الشخصية مع نفسها (مونولوج داخلي). والسّرد عادة خطاب يقدم حدثاً أو أكثر. ويتم التمييز تقليدياً بينه وبين الوصف والتعليق. ويهيمن على القصة صوتٌ سردي واحد هو صوت الراوي، ولا نراه يحمل علامة نحوية تشير إليه، ويمكن تحديد موقعه من خلال السرد في القصة؛ فهو خارج إطار الحكاية، وليس واحداً من شخوصها، وليس له علاقة مباشرة بالأحداث التي تروى، ويطلق عليه أحياناً: (الراوي الموضوعي) راو خفي تماماً، وبدون سمات شخصية عدا تلك التي يرويها. وأحياناً: (الراوي الأساسي)، الذي يقدم السرد الكلي.. فهو الراوي المسؤول في النهاية عن السرد كله. وأحياناً أخرى: (الراوي العليم)، (كلي المعرفة)، راو يعرف كل شيء عن المواقف والأحداث المروية.. إن هذا النوع من الرواة، يمتلك وجهة نظر عليمة، ويتكلم أكثر مما تتكلم إحدى الشخصيات وكل الشخصيات.(١) و"تكون رؤيته للكون أشمل وأوسع من رؤية الشخصية التي يروي حكايتها ".(٢) بل ويملك نقدها والتعليق عليها والسخرية منها. ونقصد بـ(التعليق): الحواشي والتذييلات التي يعلّق بها الراوي على المواقف والأحداث؛ وتدخّل المؤلف في السرد يتجاوز تحديد أو وصف الكائنات وسرد الأحداث. وفي التعليق يقوم الراوي بشرح معنى أو دلالة عناصر السرد، ويصدر الأحكام التقويمية، ويشير إلى عوالم تتجاوز عالم الشخصيات.(٣) فالسارد في قصص إدريس يحتل الحيز الأوفى من فضائه النصي" ويريد أن يكون موجوداً دائماً مهما كانت القصة التي يحكيها أو الشخصيات التي يرسمها".(٤) ولم يؤثر في واقعيته عرض بعض أعماله بضمير المتكلم أو بلسان الراوي إذ يغلّب الجانب

(١) قاموس السرديات: ينظر ص ٩١، ١٠٥، ١٢١، ١٣٤/ ١٣٩..
(٢) الصمت والنص المفتوح قراءة في رواية (فردوس) لمحمد البساطي: د. محمد البباردي، ص٥٢، مجلة الخطاب الجزائرية العدد ١٥، جامعة مولود معمري/ تيزيوزو.٢٠١٣م.
(٣) قاموس السرديات: جيرالد برنس، ص ٣٤.
(٤) أشياء تعلمناها من يوسف إدريس: محمد المنسي قنديل، ص٦٠.

الموضوعي دائماً ويرتفع صوته عن صوت الذاتية.[١] والراوي في قصتنا يسمح للشخوص أن تتبادل الحوار فيما بينها بشكل خاص مثلما مرّ بنا، لكنه سرعان ما يعود أدراجه ليمسك بزمام الأمور وكأنه العين المسلطة على أحداث القصة وشخوصها.. وهو إن كان يروي لنا تصرفات الشخصية وأقوالها فلم يتكلف التعليق عليها أو تفسير سلوكها وتبريره بشكل معيب. ومن ثم فأهم أسلوب لجأ إليه الراوي هنا هو الوصف، أو (التصوير) بجانب السرد، الذي راح يتخلل بين عناصر القصة وشخوصها. ومثل هذا اللون من السرد يعرف بالسرد الصّامت الذي يتيح للقارئ التماهي مع السارد فيما يتعلق بالأحداث والشخوص، كما يتيح له أن يترصد الغاية والرؤية التي يسعى إليها من خلال سرده.. فمن ذلك وصف حال الأرملة وبناتها الثلاث بعد وفاة عائلهن بقوله: (الصمتُ خيّم مذ مات الرجل، والرجل مات من عامين بعد مرض طويل. انتهى الحزن وبقيت عادات الحزانى وأبرزها الصمت.. صمتٌ طويل لا يفرغ إذ كان في الحقيقة صمت انتظار، فالبنات كبرن والترقب طال والعرسان لا يجيئون. ومَنْ المجنون الذي يدق باب الفقيرات القبيحات، وبالذات إذا كن يتامى؟)١٠/٦. والغاية من التعليق هنا تفسير وتعليل الواقع المؤلم اللائي يرزحن فيه وتفاقم ظاهرة الصمت المسيطر عليهن. بينما الجزء الأخير من التعليق: (ومَنْ المجنون..) تعلو نبرته الساخرة من السارد لتأزم مسألة (العنوسة) وثيقة الصلة بموضوع القصة، وكأنه أراد أن يضع مسألة زواجهن في إطار المستحيل وقوعه مع بيان المعضلات التي تعوقهن كالفقر والقبح واليتم، وهو بذلك يوجد لديهن باعثاً للضيق والتبرم بواقعهن. ومثال آخر في قوله معللاً عودة الفتى الضرير إلى البيت ظهراً: (ولم يكن من عادته أول الأمر أن يؤوب إلى الحجرة ظهراً، ولكن لما الليل عليه طال والسهر أصبح يمتد، بدأ يؤوب ساعة الظهر يريح جسده ساعة من عناء ليل ولّى واستعداداً لليل قادم)١٤/١٠. وهنالك ضرورة لمثل هذا التوضيح؛ لأنه يمهد لحدث طارئ

(١) الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ: ص٢٤٢.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ومفاجئ سيقع أول ما يقع وقت الظهيرة. حيث غررت به (الوسطى) في قيلولته وسط جو مفعم بالصمت؛ حيث تغيّب الجميع لأمر ما. وكذلك حين تشاورن في مسألة اقتراح زواج إحداهن من الفتي الضرير، يقول:(هنّ ما زلن يحلمن بالعرسان، والعرسان عادة مبصرون. مسكينات لم يعرفن بعد عالم الرجال، ومحال أن يفهمن أن الرجل ليس بعينيه)٨/١٢. فلا يخفى أن قوله هذا تعليق ساخر لتعليل رفضهن الزواج من الفتى. وكذلك يأتي تعليقه على الصمت الجديد الذي جاء به الفتى الضرير حين شارك الأرملة وبناتها الثلاث صمتهن، فيقول: (الصّمت المختلف الغريب الذي أصبح يلوذ به الكل. الصّمت الإرادي هذه المرة، لا الفقر، لا القبح، لا الصبر ولا اليأس سببه. إنما هو أعمق أنواع الصّمت، فهو الصّمت المتفق عليه أقوى أنواع الاتفاق، ذلك الذي يتم بلا أي اتفاق).١٣/١٧، والغاية هنا من التعليق توضيح أن الصّمت القديم الذي لازم الأرملة وبناتها وكان سببه معاناتهن من الحزن والفقر والقبح والعنوسة قد تلاشى، وأن صمتاً جديداً قد تولّد وتوشح به الجميع حين اقترن بهن الضرير. ومثل هذه التعليقات تبرهن على حضور السارد في كل ما يتعلق بالشخوص والأحداث، وأنه يزيد من حيوية النّص وحركيته وقوة تأثيره. وعلى الرغم من تدخل السارد في كثير من المواقف في النص لم يشعر القارئ ببطء الحدث أو انقطاعه بل يشعر بتناميه وتفاعل شخصياته واحتدام الصراع فيما بينها.

(ب)-شخصية الأم وبناتها الثلاث:

جاءت شخصية الأم كنموذج للشخصية البسيطة الغير المعقدة، فهي أقرب لامرأة ريفية ساذجة في العقد الرابع، مجرد امرأة، لا تعكس شعوراً بالوعي أو الإرادة، متجانسة مع قانون الصّمت، متفانية في حب بناتها الثلاث، لأجلهن تمتهن الخدمة في بيوت الأثرياء. (كان نهارها غسيل في بيوت الأغنياء)١٠/١٤، ترتسم على قسماتها مظاهر الحزن والاكتئاب. ثم ظهر عليها القلق والتوتر حين وقفت موقفاً متأزماً بين بناتها وزوجها. ولم يسهب إدريس في رسم ملامحها وكذلك فعل

في وصف بناتها، لأنه ربط بين الشخصيات والحدث من جهة وبينها وبين الزمان والمكان من جهة أخرى، بجانب استبطان نفوسهن، مما أسهم في تسليط الضوء بشكل كاف عليهن، فالأرملة من حيث البعد الخارجي: (طويلة بيضاء ممشوقة، في الخامسة والثلاثين)٥/٩، وبناتها من حيث البُعد ذاته: (طويلات فائرات، لا يخلعن الثوب الكاسي الأسود بحداد أو بغير حداد. صغراهن في السادسة عشرة وكبراهن في العشرين..). ٥/٩، والأم وبناتها الثلاث من حيث البُعد الداخلي كئيبات حزينات: (الصّمت خيّم مذ مات الرجل، .. صمتٌ طويل لا يفرغ إذ كان في الحقيقة صمت انتظار، فالبناتُ كبرن والترقب طال والعرسان لا يجيئون.) ١٠/ ٦، لم يكتف إدريس بذكر الأوصاف الحسيّة والمعنوية، بل سلّط الضوء على تأثير الوراثة في بناء الشخصية وتحديد ملامح الجسم: (قبيحات، ورثن جسدَ الأب الأسمر المليء بالكتل غير المتناسقة والفجوات، وبالكاد أخذن من الأم العود). ٥/٩. كما أماط اللثامَ عن حالتهن النفسية، تارة عن طريق اللون: (لا يخلعن الثوب الكاسي الأسود بحداد أو بغير حداد)٦/١٠، ولقد آثر لفظ (الحِداد) ليربط بين اللون ووفاة الأب والحالة النفسية، وتارة عن طريق الإفصاح عنها: (انتهى الحزن وبقيت عادات الحزانى وأبرزها الصّمت)٦/١٠، وتوخياً منه للتكثيف والإيجاز لم يفصح الكاتب عن سن البنت الوسطى، لأنه مستفاد من تحديد الصغرى والكبرى، فهي بين بين. ونستطيع أن نتبين من وصفهن، سبب معانتهن من العنوسة وسبب عزوف الناس عنهن. لكنّهن لم يستسلمن للصّمت المتعلق بالعنوسة، وذلك يمثل تطوراً درامياً في شخوصهن نتج عنه التفكير والمبادرة في تزويج إحداهن من الفتى الضرير الذي يتردد عليهن كل جمعة، وحين يرفضنه البنات زوجاً يطلبن من الأم قبوله، فتقبله على حرج من الناس. ثم تتزوجه فيتبدل حزنها سعادة غامرة تنضح على هيئتها وسلوكها: (بالأحضان قابلتهن ولا تزال تضحك، رأسُها عارٍ وشعرُها مُبَلل مُمَشّط ولا تزال تضحك، وجهُها.. ذلك الذي أدركن للتو أنه كان مجرد فانوس مطفأ، عَشّش فيه العنكبوت والتجعيدات، فجأة

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أنار، ها هو أمامهن كلمبة الكهرباء مضيئ. ها هي عيونها تلمع وقد ظهرت وبانت وتلألأت بالدمع الضاحك.. تلك التي كانت مستكنة في قاع المحجر.)٩/١٣، لكنها في ظل تطور الشخصية الدرامي، لم تلبث أن تنشغل بحياتها الجديدة عن بناتها العوانس، لقد صادف الشاب الضرير هوى في نفسها: (فما أكثر ما نَعمى عن رؤية الناس لمجرد أنهم عميان. هذا الشاب القوي المتدفق قوة وصحة وحياة، ذلك الذي عوضها عن سنين المرض والعجز والكبر بغير أوان). ٩/١٣ وانغماسها في حياتها الجديدة جعلها تُغفل بناتها المبعثرات حول فراشها ليلاً: (حتى وهي لم تعد تحفل بالمواربة أو بكتمان الأسرار. حتى والليل يجيء وهم جميعاً معاً فيطلق العنان للأرواح والأجساد..)١٠/١٤. لقد (غرقتْ في حلالها الثاني ونسيتْ حلالَها الأول.. بناتها!)١١/١٥ وبلا وعي منها بعواقب الأمور تركتها تنساب بلا ضوابط. وحين أخبرها زوجها بشكوكه عما وقع ساعة الظهيرة، اشتعلت نفسها انفعالاً وتوتراً ثم تماهت في سلبيتها، (تنتفض هالعة، واقفة، صارخة..) ١٠/١٤. أدركت أن إحدى بناتها سقطت في المحظور، فأصابتها (غُصّةً خانقةً حبست كلَّ هذا وحبست معه أنفاسَها..)١٠/١٤. واعتصمت بالصّمت وراحت ترقب بناتها وتترصد حركاتهن وهي أكثر ريبة من الوسطى، فالواضح أنها دخلت في صراع مع نفسها لا مع بناتها، لقد أوغلت في صمتها الجديد، وعوّلت على عدم تيقن الأعمى بما يجري، وآثرت الستر والترقب. ومع صمتها جنحت إلى وسائل أخرى للتواصل الصّامت مع بناتها؛ حيث حولت آذانها إلى :(أنوف وحواس وعيون)١٠/١٤. وهذا تصرف طبعي منها. ورغم إدراكها حقيقة المأساة التي أفاقت عليها بعد زواجها، أبدت تعاطفاً مع مأساة بناتها:(تتسمع الأنفاس الثلاثة تتعالى عميقة حارة كأنها محمومة.. ساخنة بالصّبا تجأر، تترد، تنقطع، أحلام حرام تقطعها.. أنفاس باضطرابها تتحول إلى فحيح.. فحيح كالصّهد الذي تنفثه أراضي عطشى، والغُصّة تزداد عمقاً واحتباساً. إنها أنفاس جائعات ما تسمع، بكل شحذها لحواسها لا تستطيع أن تفرق بين كومة لحم

حي ساخنة مكتومة وكومة أخرى. كلها جائعة! كلها تصـــرخ وتـــئن..)١١/١٥، والكاتب يجعل للأم نصيباً من تفاقم المشكلة إلى هذا الحدّ رغم حديثه عن الفقـــر واليتم والعنوسة، لقد كان قبولها الزواج بهذا الضرير(القارئ) قراراً خاطئاً فـــي ضوء معطيات القهر التي تعيشها الأسرة.. إذ ليس الأمر خيراً كما حســـبن. لقـــد طال صبر بناتها دون فائدة، (والصبر أصبح علقماً، وحتى سراب العرسان لم يعد يظهر. فجأة ملسوعة، ها هي كمن استيقظ مرعوباً على نـــداء خفـــي.. البنـــات جائعات! الطعام حرام صحيح، ولكن الجوع أحرم.. أبداً ليس مثل الجوع حـــرام! إنها تعرفه.. عرفها ويبّس روحَها ومَصّ عظامَها، وتعرفه- وشبعت ما شـــبعت- مستحيل أن تنسى مذاقه).١١/١٥. والرمزية هنا واضحة في ذكر (الطعام حرام/ الجوع حرام)، إنه تعبير عن الشعور الشّبقي الناتج عن طول العنوسة، ووصـــف الجوع والطعام بالحرمة تذكير بالصبغة الشرعية التي تثار في مثل هـــذه الحـــال. وتماهي حديث السارد هنا مع حديث الأم يبين تعاطفاً ملحوظاً مع معاناة البنـــات وكأنه يقدم تبريراً لصمت الأم حيال ما يجري، خاصة مع تكـــرار الفعـــل بمـــرأى ومسمع منها. وانتهى الحال بشخص الأم أن تبقى صامتة حتى النهاية، بعـــد أن أصابتها الغُصّة: (تحولت الغُصّة إلى صَمت. الأم صَمتت ومن لحظتها لم يغادرهـــا الصّمت). ١١/١٥. لقد أخطأت الأم في الكشف عن حياتها الخاصة مع زوجهـــا، فتجرأت بناتها في مشاركتها الطعام الحرام، ولهن من الجـــوع والفقـــر وطـــول العنوسة ما يدفعهن دفعاً لتناوله. فالجرأة من مقومات شخصية البنـــات الـــثلاث، بدت أول ما بدت في اقتراح فكرة خطبة الفتى الضرير لواحدة منهن، ولقد أبـــان الكاتب عن ذلك بطرق مختلفة منها: الحوار بين الأم وبناتها حين اختمـــرت فـــي نفوسهن فكرة الاقتراح (لماذا لا تتزوج إحداهن رجلاً يملأ علينا بصوته الـــدار). ٨/١٢، وهو تصرف غريب منهن، فلقد طالت عنوستهن وهن أحوج مـــا يكـــون للزواج، فلماذا يرفضن الفتى الضرير: (أنصوم ونفطر على أعمى؟). إنه انعكاس للتمرد رغم بؤس حالهن، لقد أردنه زوجاً للأم لعاهته. والأم ترددت في القبـــول

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

خوفاً من الناس. لكنهن عزمن على المضي في إنجاز المهمة: (يقولون ما يقولون.. قولهم أهون من بيت خال من رنين صوت الرجال..).٨/١٢. كنّ في البداية يحسبن ما أقدمن عليه خيراً " (خيراً فعلت يا أماه! وغداً تجذب الضحكاتُ الرجالَ، فالرجال طُعم الرجال)٩/١٣. لكن السارد له رأي آخر: (تزوجته.. زاد عددُ الأنفس واحدة، وزاد الرزق قليلاً، ونشأت مشكلة أكبر)٨/١٢، المشكلة الأكبر لم يفصح عنها السارد، لكننا ندركها حين تتساقط البنات واحدة تلو الأخرى. مما يؤكد خطأ الجميع.

فالاطلاع على خصوصية العلاقة بين الأم وزوجها كان تحولاً دراماتيكياً في شخوص البنات، دفعهن دفعاً – مع توافر المسببات– لقطف الثمرة المحرمة، لقد أراد الكاتب أن يرصد ما استتر في نفوس البنات الثلاث وما يعتمل في ضمائرهن من تأثير زواج الأم وما نتج عنه من كشف لحياتها الخاصة لصلته الوثيقة بالحدث، فتحسس صراعهن النفسي إحدى وسائله في رسم ملامحهن: (فالبنات الثلاث نائمات، ولكن من كل منهن ينصبّ زوجُ من الكشّافات المصوبة بدقة إلى المسافة الكائنة بينهما.. كشّافات عيون، وكشّافات آذان، وكشّافات إحساس.. البنات كبيرات، عارفات ومدركات، والحجرة كأنما تحولت بوجودهن الصّاحي إلى ضوء نهار..)١٣/ ٩. على هذا النحو يرصد إدريس مظاهر الإثارة في شخوصهن بارزة ملموسة: (الأنفاس الثلاثة تتعالى عميقة كأنها محمومة.. ساخنة بالصِّبا تجأر، تتردد، تنقطع، أحلام حرام تقطعها.. أنفاس باضطرابها تتحول إلى فحيح.. فحيحٌ كالصّهد الذي تنفثه أراضي عطشى، والغُصَّة تزداد عمقاً واحتباساً. إنها أنفاس جائعات ما تسمع، بكل شحذها لحواسها لا تستطيع أن تفرق بين كومة لحم حي ساخنة مكتومة وكومة أخرى. كلها جائعة! كلها تصرخ وتئن، وأنينها يتنفس ليس أنفاساً، ربما استغاثات. ربما رجوات.. ربما ما هو أكثر).١١/١٥. وكان الاعتصام بالصّمت صفة ملازمة لشخوص القصة قاطبة، فهو علامة السقوط واقتراف الحدث. وليس الصمت هنا خجلاً منهن، لكنه تستر من أمر مريب يسهل

اكتشافه في بيت كل مقوماته حجرة. وتبدو شخصية البنت الوسطى أكثرهن جرأة: (إنّ في عينيها جُرأة لا يقتلها الرصاص إذا أطلق).١١/١٥، ومن ثم كانت البادئة، انتحلت شخصية أمها في صمت مريب، أو هكذا ظنها الضرير. فأشعلت فتيل الحدث. ثم تجرأت شخصية الكبرى حين تأملت (ذات يوم خاتم أمها في أصبعها وتبدي الإعجاب به).١٢/١٦ وتنساق الأم في سلبية تحت إلحاح ابنتها.١٢/١٦، ثم يأتي دور الصغرى حين بدأت (تسأل عن دورها في لُعبة الخاتم، وفي صمت تنال الدور). ١٢/١٦، وبمجيء دور(الصّغرى) يدوي الصّمت في أركان الحجرة ويلتحف الجميع بالصّمت الرهيب، (ولا يبقى صاخباً منكّتاً مغنياً، إلا الكفيف الشاب). ١٢/١٦، وقد كن يشاركنه الصخب والغناء واللهو قبل أن يتجرأن على السقوط. فالشخوص في القصة باتت أكثر وضوحاً بربطهن بالحدث، والحوار، وتيار الوعي أو الاستبطان النفسي.

(ج)- شخصية الفتى الضرير:

لم يكن الفتى القارئ منذ البداية مصدر فتنة للأم وبناتها الثلاث؛ لقد كان يتردد عليهن عصر كل جمعة لقراءة القرآن الكريم في عمل روتيني، يَدلِف إلى الحجرة ثم يخرج منها دون أن يشعر به أحد، فهو ضرير وهذا كفيل لغضّ الطرف عنه. فصوته لم يكن يبعث في نفوسهن ما كن يحلمن به من نشوة صوت الرجال وهن العانسات! كان صوته وهو يرتل القرآن مجرد صوت يقطع صمت حزنهن (صمتٌ لم يكن يقطعه إلا صوتُ التلاوة.. يتصاعد في روتين لا جِدَّة فيه ولا انفعال)٦/١٠. وليس غريباً أن بداية حديث الكاتب عن شخص الفتي الضرير في القصة تمثَّل في صوته المتصاعد في روتين، وذكر الصوت هنا ينسجم مع ظاهرة الصّمت المخيم على الحجرة، والصوت صادر من التلاوة (على روح المرحوم وميعادها لا يتغير)٦/١٠. ولقد ذكر إدريس أن البنات عزفن عن الزواج منه لأنه ضرير وطلبن من أمهن أن تتزوجه ليكون سبيلاً إلى الرجال. وقبل بزوغ فكرة الزواج منه كان الفتى بالنسبة للجميع مجرد عادة من العادات لا يؤبه لها. ومن

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ثم فالحدث في القصة مبني على المصادفة لا على التهيؤ والإعداد. وارتكاز إدريس على مسألة الفطرة التي عالجها الإسلام لا يخلون رجلٌ بامرأة إلا كان الشيطان ثالثهما، دون الأخذ في الاعتبار أي مقومات دينية أو خلقية. ولقد أجاد إدريس رسم ملامح الفتى الحسية التي تنسجم مع هيئة الرجل الكفيف المعهودة للجميع. ولم يكتف بالتصوير والوصف بل ربط بين شخصه وبين الزمان والمكان والحدث، فيقول:(عصر الجمعة يجئ بعصاه ينقر الباب، ولليد الممدودة يستسلم، وعلى الحصير يتربع. وحين ينتهي يتحسس الصندل، ويلقي بتحية لا يحفل أحدٌ بردها، ويمضي. بالتعود يجيء.. بالتعود يقرأ.. بالعادة يمضي، حتى لم يعد يشعر به أو ينتبه إليه أحد). ٦/١٠. وعلى مدار القصة عني إدريس بعرض ملامح هذه الشخصية في غير موضع لكونها شخصية محورية. وفي كل مرة يقدم وصفاً جديداً يلائم نمو الحدث وتطوره؛ ذلك موضع آخر يكشف لنا عن اتفاق بين القارئ الضرير وبين من يقرأ لهم، فإذا انتهى الاتفاق انقطع عن المجيء، فالكاتب يشير هنا إلى عُرف جار في الريف، وهو القراءة على روح المتوفى يوم الجمعة من شيوخ القرية نظير أجر. (يجيء عصر الجمعة ولا يجيء المقرئ. فلأي اتفاق مهما طال نهاية وقد انتهى الاتفاق)٧/١١. وبانقطاع حضوره المعتاد يختفي صوته الذي كان يتردد بين جنبات الحجرة الصامتة. وقد لفت ذلك الغياب الأنظار إليه: (وتدرك الأرملة وبناتها الآن فقط كنه ما تقدم، ليس فقط الصوت الوحيد الذي كان يقطع الصّمت، ولكن أيضاً الرجل الوحيد الذي كان ولو في الأسبوع مرة يدق الباب)٧/١١. الآن عرفن قيمة هذا الشخص الذي لم ينتبه إليه أحدٌ في ظلال الصمت. ولقد تجاوز الاهتمام بشخصه إلى مسألة ضرورة تجديد الاتفاق معه ليعاود المجيء عصر كل جمعة، لقد طرأت فكرة دمجه ضمن أفراد الأسرة ليدوم بقاؤه ويكون رجلهم المنشود. وينتقل إدريس لبيان صفات أخرى تزيده وضوحاً للقارئ ولبقية شخوص القصة؛ فالفتى (فقير مثلهن هذا صحيح، ولكن ملابسه أبداً كانت نظيفة، وصندله دائماً مطلي، وعمامته ملفوفة بدقة يعجز عنها

المبصرون، وصوته قوي عميق رنان)٧/١٧. ومع نشوء البواعث وتواليها يتنامى إدريس في توصيف شخصية الضرير ليلائم لحظة بزوغ الحدث؛ وحين يجدد الاتفاق يجيء الفتى ليعاود التلاوة قرب المغرب، ثم ينشا اقتراح غريب: (لماذا لا تتزوج إحداهن رجلاً يملأ علينا بصوته الدار؟)٧/١١. فالرجل جاء (نكرة)، أو هكذا كان حاله من قبل، لكنه معلوم مخصوص (يملأ علينا بصوته الدار). هاهنا يرصد إدريس صفات جديدة للفتى لم تكن معروفة من قبل تنسجم مع طرح فكرة الزواج منه، يقول: (هو أعزب لم يدخل دنيا، وله شارب أخضر، ولكنه شاب. وبالكلام يُجر الكلام، ها هو الآخر يبحث عن بنت الحلال)٧/١١. فالحديث يدور بين الأم وبناتها من جهة والفتى من جهة أخرى، لمناقشة فكرة الاقتران بواحدة منهن، ولما رفضنه، كن مدعاة لسخرية السارد. ثم صار الفتى زوجاً للأم بعد إلحاح بناتها. فكلام الناس أهون من بيت (خال من رنين صوت الرجال)، و(ليعرف بيتنا قَدَم الرجال) فيتزوجن بعدها. وتطورت شخصية الفتى بعد زواجه، بدت لهن شخصية بسيطة، مرحة، مثيرة: (الرجل الذي ما سمعنه إلا مؤدياً خاشعاً ها هو يضحك!)٩/١٣. لقد أشاع جوّ الفرح والبهجة في البيت الصامت الحزين. ففرح البنات واستبشرن بقدوم العرسان. وإبانة إدريس عن مسألة دمج شخوصه في إطار من السعادة يومئ إلى تحول في منحنياتهم السردية. خاصة حين تلاشى الصمت واختفى تماماً، وأمسى الفتى الضرير واحداً من الأسرة يشاركهن الطعام كما يشاركنه الفرح والغناء: (على العشاء وقبل العشاء وبعد العشاء نُكتٌ تترى وأحاديث وغناء! صوته حلو وهو يُغني ويقلد أم كلثوم وعبد الوهاب، صوته عال أجَش بالسعادة يلعلع)٩/١٣. ولا يخفى هنا التركيز على ربط شخص الفتى (بالصوت) ليجانس ظاهرة الصمت في القصة. فلقد بات الصوت قوياً عميقاً رناناً يقطع الصّمت بعد أن كان لا يؤبه له، وكان البيت الصغير في حاجة لرنين صوت الرجال، كما مرّ، ثم تضخم الصوت لتنفجر منه ضحكات بعد خشوع معتاد، ثم هاهو ينكّت ويحدّث ويغنّي ويقلّد الفنانين. لقد

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بَلَغ صوتُ الضرير مداه! ومع الصوت يتمادى أمل البنات (غداً تجذب الضحكاتُ الرجال)٩/١٣. ومع تناهي الصوت واتساعه من الضرير(الصّمتُ تلاشى وكأن إلى غير رجعة، ضجيجُ الحياة دبَّ)٩/١٣. حتى مع هدأة الليل وشيوع الظلام وهم متقاربون ليلاً، كان الصّمت يتلاشى بما يتنامى من أصوات لم تعد تحفل بالموارية أو بكتمان الأسرار، تتهدج الأنفاس والأصوات، وتظهر الآهات فتكتمها الآهات، بينما تُحبس الحركة والسُّعال، والصّخب الذي بات يتمتع به الضرير بات علامة على أن شيئاً ما يصب في مصلحته، ومشاركة البنات لهذا الصخب خاصة وقت تناول الطعام كان له مدلوله المتعلق بالتطلع نحو الفتى، ومن ثم كانت عودة الصمت فجأة علامة على أن أمراً ما وقع. ثم استمر صوت الضرير وحده يقطع رحابة الصمت الجديد إلى نهاية القصة: (والعشاء يجيء، والشاب- سعيداً وكفيفاً ومستمتعاً- ينكّت لا يزال، ويغني ويضحك ولا يشاركه الضحك إلا الصغرى والكبرى فقط)١٢/١٦. ومع تكرار الحدث تكتمل دائرة الصمت الجديد فتشمل الجميع، (ولا يبقى صاخباً منكتاً مغنياً، إلا الكفيف الشاب)١٢/١٦، (فوراء صخبه وضجته تكمن رغبة تكاد تجعله يثور على الصمت وينهال عليه تكسيراً. إنه هو الآخر يريد أن يعرف..)١٢/١٦، لماذا هو الصوت الوحيد المقابل للصمت الآن؟ أين بقية الأصوات ؟، لقد ألجمت الأفواه بلجام الصمت، خزياً من السقوط المدوي، بينما صوته باقٍ لاعتقاده بالأمان في ظل مثول الصمت ودوامه. لذلك حين خطر بباله أن الصمت قد يثور على الصمت: (السؤال يباغته ذات عشاء، ماذا لو نطق الصمت؟ ماذا لو تكلم؟ مجرد التساؤل أوقف اللقمة في حلقه. ومن لحظتها لاذ بالصّمت تماماً وأبَى أن يغادره)١٣/١٧. حينئذ تكتمل دائرة الصمت البليغ. وأصبح الضرير أكثر الشخصيات حرصاً على دوامه والمحافظة عليه. (بل هو الذي أصبح خائفاً أن يحدث المكروه مرّة ويخدش الصمت. ربما كلمة واحدة تفلت فينهار لها بناءُ الصّمت كله، والويلُ له لو انهار بناء الصّمت. الصّمتُ المختلف الغريب الذي أصبح يلوذ به الكل. الصّمت الإرادي هذه المرة، لا الفقر، لا القبح،

لا الصبر ولا اليأس سببه. إنما هو أعمق أنواع الصمت، فهو الصّـمت المتفـق عليه أقوى أنواع الاتفاق، ذلك الذي يتم بلا أي اتفاق)١٣/١٧.

وبجانب مراعاة إدريس الأبعاد الثلاثة في تصوير شخوصه؛ وظف المنولوج الداخلي أو (الاستبطان الذاتي) للتعرف على شخصية الفتى الضرير، كما صنع مع الأرملة، ولقد وقع ذلك في موضعين: الأول، حين تأرجحت بوادر اليقين تلوح أمام ناظريه بعد أن ساورته الشكوك أول الأمر حول ما يحدث مكرراً معه، يقول إدريس: (كان أول الأمر يقول لنفسه إنها طبيعة المرأة تأبى البقاء على حال واحد، فهي طازجة صابحة كقطر النّدى مرة، ومنهكة مستهلكة كماء البِرَك مرّة أخرى. الخاتم دائم وموجود صحيح، ولكن وكأنما الإصبع الذي يطبق عليه كل مرة إصبع. إنه يكاد يعرف، وهنّ بالتأكيد كلهن يعرفن، فلماذا لا يتكلم الصّمت؟ لماذا لا ينطق؟)١٣/١٧. فإذا كان الجميع على علم بما يجري فلماذا سكت الجميع ولم يثر أحدٌ ضده، فالصّمتُ هنا مدعاة للعجب، إنه صمت التواطؤ واللامبالاة، إنها بوتقة ينصهر الجميع بداخلها، وتلك صورة رمزية من فساد المجتمعات بشكل عام. والثاني: حين راح الفتى الضرير ينفض يديه من جريرة ما يحدث، فإنه الضرير، حتى ولو كان له نصيب المشاركة فيما يقع فلا حرج عليه، إذ لم يملك نعمة الإبصار التي تجعله يميز زوجته بين بقية الأجساد الأخرى المتهافتة عليه ليلاً أو نهاراً :(بالصّمت راح يؤكد لنفسه أن شريكته في الفراش على الدوام هي زوجه وحلاله وزلاله وحاملة خاتمه، تتصابى مرّة أو تشيخ، تنعم أو تخشنّ، ترفع أو تسمن، هذا شأنها وحدها، بل هذا شأن المبصرين ومسئوليتهم وحدهم! هم الذين يملكون نعمة اليقين، إذ هم القادرون على التمييز. وأقصى ما يستطيعه هو أن يشك، شك لا يمكن أن يصبح يقينا إلا بنعمة البصر، ومادام محروماً منه فسيظل محروماً من اليقين، إذ هو الأعمى، وليس على الأعمى حرج)١٤/١٨. والواقع أن تبرير الفتى لسلوكه تلاعب بالعقول، وحجج واهية حاول الضرير الاعتصام بها ليخرج نفسه من دائرة الاتهام، وهي وسائل معروفة لكل مجتمع

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فاسد، فابتغاء المنفعة كامن وراء السكوت والتواطؤ، لقد وقر في صدره أنه لا يملك اليقين وما يعرفه لا يخرج عن دائرة الشك الذي لا يقطع به. ومن مصلحة الجميع بقاء الحال على ما هو عليه. وذلك مما ينسجم وانفتاح النص وتعدد دلالاته. ومنذ البداية نلاحظ أن الكاتب لم يلق باللوم على شخص الفتى الضرير، وتنزيله منزلة من لا يحاسب، ومن رُفع عنهم القلم، وهو يصدر في ذلك عما يشيع في ثقافتنا من عدم لوم الكفيف أو صاحب العاهة.. ووضح الأمر حين أسرّ الضرير لزوجه بما وقع له ظهراً، فنرى الأم لا يشغلها لوم الفتى زوجَها أو تعنيفه وقد شارك في الحدث. لكنها شُغلت بالتفتيش عن البنت الفاعلة، يقول: (سكتت. بآذانها التي حولتها إلى أنوف وحواس وعيون راحت وهمّها الأول أن تعرف الفاعلة. إنها متأكدة لأمر ما أنها الوسطى..)١٠/١٤. فانظر إلى لفظ (الفاعلة) تجده مناسباً في موضعه هنا، والفتى الضرير إذن مفعول به. وذلك أمر طبعي ليس بمستغرب في مثل هذا الحال، وقد سبقت به سورة النور من قبل. لكن المستغرب هو موقف الأم ووقوفها موقف الحياد مع الأعمى في مسألة تتعلق بشرف بناتها. ولما لم يقع اللوم على الفتى الضرير نراه يتمادى في غيّه، وتروقه اللعبة، وراح يردد (ليس على الأعمى حرج)! فهل هي ثقافة المجتمع الذكوري الذي يُجرّم المرأة غالباً ولا يُجرّم الرجل؟ أم أن تصرف شخصية الأم هنا فيه نظر؟.

ثالثاً- الأسلوب:

لقد استخدم يوسف إدريس أسلوباً استمده من طريقة الشّعب في الحكي والقص ورواية الحواديت والقصص الشعبي.[١] لكنه أثار جدلاً حول لغته وأسلوبه، (فالطاهر مكي) يرى " أن أضعف ما عنده هو الجانب اللغوي.. إن لغته في قصصه ورواياته، وبخاصة في المرحلة الأولى من حياته الأدبية، تتسم بالعفوية الكاملة في التعبير. وهي ميزة تحسب له هنا لأن العفوية صدق،

(١) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: د. سيد حامد النساج، ص٣٠٧.

والصدق جوهر الفن، ومن ثم فهي ليست فصيحة تماماً. وفيها الكثير من الخطأ في صوغ المفردات، وتتخللها عبارات عامية كثيرة، وتراكيب لا تألفها العربية.. وعدم امتلاك الروائي ناصية لغته يوقعه في مآزق خطيرة، فثمة علاقة خاصة بين اللغة وفن القصّ، وقد ترك هذا صداه في أسلوب يوسف إدريس فجاء مهلهلاً لا صقل فيه ولا جرْس ولا رشاقة، خالياً من جاذبية التعبير الأدبي البليغ المكثف، معتمداً في إثارة القارئ وجذبه على توتر الأحداث نفسها، وحيوية الصراعات التي تعتمل داخل العمل الروائي".[١] ويرى (جهاد فاضل) أن "الطبيب القادم إلى الأدب لم يكن له عدة أدبية متينة. فاطلاعه على تراث الأدب العربي اطلاع محدود، واطلاعه على التراث العالمي كان يقتصر في الأعم الأغلب على الكتب العلمية- باعترافه هو- وكان يتضح من ندواته، ولمن يستمع إليه في مجالسه، أن حظه من تحصيل اللغة العربية محدود، وأن اتكاله بالدرجة الأولى على تجربته الذاتية وما يحور في ذاته من رؤى وأفكار".[٢] لقد كان الرجل يشعر بمشكلة اللغة كعبء عليه، ويرتاح كثيراً حين يكتب بالعامية المصرية.[٣] ولقد عاين بعض الكتّاب مسودة لإحدى قصصه فلاحظ أنه يكتب القصة كلها باللهجة العامية كما لو أنه يقصها على جماعة من الناس في أحد المجالس الشفهية. ثم يعيد كتابتها أو بالأحرى ترجمتها إلى اللغة الفصحى".[٤] وهذا لا يعني بالضرورة أنه عامي اللغة، كما يتجاوز الأمر عنده حدود الجمع والخلط بين اللغتين، ذلك أن الفنان وبخاصة حين يكون أبطال قصته من الفلاحين أو فقراء المدن يعمد إلى التحدث بلغتهم

(١) يوسف إدريس بين السياسة والفن: ص٥٧. مجلة الهلال، مصر، العدد الثامن، أول أغسطس ١٩٩١م.

(٢) أدباء عرب معاصرون: ص٩٦.

(٣) الكتابة، الثورة، الجنس: يوسف إدريس، لقاء أجراه: سمير الصايغ، ص٥٩، مجلة مواقف اللبنانية، العدد ٩- ١ يونيو ١٩٧٠م.

(٤) أشياء تعلمناها من يوسف إدريس: محمد المنسي قنديل نقلاً عن الكاتب عبد الله الطوخي، ص٦٠. مجلة الهلال، العدد٨/١أغسطس١٩٩١م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

النابضة الحية دون أن يقترن ذلك دائماً باستعمال العامية، فعباراته في مثل هذه القصص فصيحة المفردات عامية الروح والدلالة. والمحذور هنا أن نفهم العامية مقترنة بالابتذال الذي انطبعت به طوال عهود التخلف والقهر والتفاهة، ففي دراستنا للغة القصة (عامية كانت أم فصحى) مضطرون إلى تناسي ما علق باللغة من صفات ومزايا تاريخية اكتسبتها خلال الاستعمال، ومضطرون.. إلى النظر في لغة القصة باعتبارها لغة جديدة انبثقت من عملية خلق فني جديد.. لا تنقطع الصلة بينها وبين اللغة في الواقع الموضوعي ولأنها في القصة تكتسب وجوداً مميزاً جديداً ذات صفات وخصائص منفصلة عن اللغة في الخارج.(١).. وترى (نعمات فؤاد) أن العامية عند يوسف إدريس تأخذ مكانها الطبيعي في الجُملة، في راحة تامة بلا افتعال أو إقحام..(٢)وهو كذلك يستخدم الدارجة ببراعة كبيرة لغة المسرح.(٣) والحاصل أن لغة القصة الأَولَى يحددها الأديب نفسه، والأديب المتمكن يختار لغته الفنية كما تفرضها عليه المواقف المختلفة. والعامية لا تعيب القصة حين تؤدي غرضاً جمالياً أو فكرياً.(٤) لقد كانت واقعية إدريس من وراء إيثاره لغة تميل إلى البساطة في السرد والحوار معاً في الفصحى والعامية.(٥) ومن ثم" كانت تتميز بمذاق خاص ولغة قصصية فريدة قادرة على النفاذ إلى جوهر الموضوع وإلى نفس القارئ بسهولة".(٦) فهو " ينتقي منها ما هو قريب من اللغة الفصحى"(٧)وفي لقاء أجراه (غالي شكري) مع يوسف إدريس عام

(١) اللغة عند يوسف إدريس: عبد الجبار عباس، ص٢٩، مجلة.. العدد ١/ أول يناير ١٩٦٧م.
(٢) كتبت يوماً في الأدب، الفكر، النقد، الفن: ص١٦٦.
(٣) أعلام الأدب العربي المعاصر سير وسير ذاتية: روبرت كامبل اليسوعي، بقلم محمود شريح، المجلد الأول، ص ٢٣٥، بتصرف، الشركة المتحدة للتوزيع، ط١/ ١٩٩٦م.
(٤) التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر: ص١٢١.
(٥) الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ: ص٢٤٢.
(٦) قاموس الأدب العربي الحديث، د. حمدي السكوت، بقلم: د. صبري حافظ، ص٨٦٤ حرف (ي).
(٧) أتجوز الكتابة بالعامية ؟: بقلم: رزوق عيسى ص٢٤٠، مجلة لغة العرب: الأب أنستاس ماري الكرملي، وزارة الإعلام العراقية، مديرية الثقافة العامة، سلسلة كتب التراث، الجزء السادس، ذو القعدة / ذو الحجة ١٣٢٩هـ/ كانون الأول ١٩١١م.

١٩٦٥م، حدثه عما اعتبره كنزاً وهو في العاشرة من عمره حين عثر في مكتبة جده على ما يقرب من (٤٠٠) رواية جيب، وحوالي (٢٩٩) مسلسلة من مسلسلات روكامبول وجونسون وشري بيبي وشرلوك هولمز وطرزان ، وسياحة أخرى مع كتّاب انجليز وفرنسيين وروس وأسبان ونحو ذلك ، واقتصرت ثقافته العربية حينئذ على قصص ألف ليلة وليلة، وحديث عيسى بن هشام، وسيف بن ذي يزن، وأبو زيد الهلالي، ورجوع الشيخ إلى صباه.(١) ومثل هذه السياحة في الآداب الغربية، حسبما ذكر، لا نجد ما يعادلها في الأدب العربي سوى بعض كتب لا تقيم أود الكاتب المثقف. " فهو أقلّ الكتّاب ارتباطاً بالتراث العربي ولكنه بلا شك أغناهم في ارتباطه بالتراث الشفهي للشعب المصري".(٢)

وهناك مسألة أخرى تتعلق بأسلوبه البطيء أثارها كثير من النقاد، فالكاتب" يهتم كثيراً بالتفصيلات في الوصف والوقوف أمام الجزئيات تأثراً بالاتجاه الواقعي والطبيعي.. ففي كثير من الأحيان يخرج إلى تعثر التسلسل الطبيعي وبطء الإيقاع، مما يبعث الملل في القارئ".(٣) فقصته تكاد تكون لوحة كبيرة من الزخرفة الإسلامية المليئة بالجزئيات المنمنمة.(٤) مما يمنحه قدرة عميقة على التحليل، ومعرفة التفاصيل الدقيقة، وقوة الملاحظة، بالإضافة إلى عنصر آخر يمنحه قوة فنية هو قدرته على التظاهر بالسذاجة والبساطة. بينما هو يخفي وراء هذا المظهر الكثيف فهما ووعياً عميقين.. وهذه السذاجة الخارجية تجعلنا نستمتع بفنه لأنها تغرينا وتجرّنا إلى الشعور بأننا وحدنا الذين نصل إلى النتائج والأفكار الأخيرة.(٥) وهو مما ينسجم وانفتاح النص عنده، كما يخدم أيضاً قوة الحبكة كما

(١) يوسف إدريس يتحدث عن فنه القصصي والمسرحي: مجلة حوار، لبنان، ص٤٢، العدد ١٩، أول ديسمبر ١٩٦٥م.
(٢) أشياء تعلمناها من يوسف إدريس: محمد المنسي قنديل، ص٦١.
(٣) دراسات في القصة العربية الحديثة: د. محمد زغلول سلام، ص٣٦٣،
(٤) أدباء ومواقف: رجاء النقاش، ص ٢٠٩، بتصرف (بين العيب والحرام)، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.
(٥) أدباء ومواقف: ص٢١٥، بتصرف.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

تقول نعمات فؤاد، فهو " من أقدر قصاصينا على شدّ القارئ إليه، على جذبه، فالخيط في يده كالزمام يتحكم فيه، قادر مسيطر.. هذا الخيط، الذي كثيراً ما يفلت من أيد كثيرة أو يتميع، متماسك طول الوقت.. مطرد.. هنا الحكبة التي يتحدث عنها النقاد ويشترطونها، ويوفرها يوسف إدريس بلا تعمّل أو صَنعة.. إنها عنده إحدى مواهب الطبع والخَلْق.."[١] و لذلك –في رأيها– أسلوبه طازج، وأنه برئ براءة تامة من الكليشيهات المحفوظة في الأدب العربي.. وهذه الطزاجة تشمل عنده كل شيء الألفاظ والتشبيهات والنظرة إلى الناس والقيم والأشياء.[٢] ، غير أنه في قصته: (بيتٌ من لحم) يستخدم بكثرة القوالب التعبيرية الجاهزة والشائعة والمأثورات الدارجة على ألسنة الناس. " ففي لغة السرد يضمنها ألفاظاً وتعبيرات وأمثالاً عامية، شأنه شأن الواقعيين عموماً".[٣] لكنه يوظفها توظيفاً مثالياً، كما في قوله: (فلكل فولة كيّال، ولكل بنت عدلُها).[٤]وقوله: (أحياناً تُنال بطول البَال).[٥] وقوله مستخدماَ أسلوب الالتفات :(لماذا لا تتزوج إحداهن رجلاً يملأ علينا بصوته الدار؟).[٦]. ويقول عن الضرير:(هو أعزب لم يدخل دنيا).[٧] ويقول على لسان البنات: (أنصوم ونفطر على أعمى؟). وقول الأم حين عرضن عليها الزواج:(أنا؟ يا عيب الشّوم!).[٨] ويصف سلوك البنات بعد زواج أمهنّ بقوله: (مترددات خجلات يقدمن رجلاً ويؤخرن رجلاً).[٩] ويصف المرأة على لسان

(١) كتبت يوما. في الأدب، النقد، الفكر، الفن: د. نعمات أحمد فؤاد، عنوان (القصة عند الدكتور يوسف إدريس) ص ١٦٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م..
(٢) كتبت يوما. في الأدب، النقد، الفكر، الفن: عنوان (القصة عند الدكتور يوسف إدريس) ص ١٦٥.
(٣) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: د سيد حامد النساج، ص٣٠٧.
(٤) الأعمال الكاملة، قصة بيت من لحم: ص ١٠/ ٦.
(٥) الأعمال الكاملة، بيت من لحم: ١٠/ ٦.
(٦) الأعمال الكاملة، بيت من لحم: ص ١١/ ٧.
(٧) الأعمال الكاملة بيت من لحم: ١١/ ٧.
(٨) الأعمال الكاملة بيت من لحم :/ ص ٨/١٢.
(٩) الأعمال الكاملة بيت من لحم: ص ١٣/ ٩.

الفتى الضرير بقوله: (منهكة مستهلكة كمَاء البِـرك..).[١] ويقـول عـن الفتـى الضرير حين شمل الصّمتُ الجميع:(مجرد التساؤل أوقف اللّقمة فـي حلقـه).[٢] وقوله عن الصّغرى: (بالصبر والهَمّ وقلّة البَخْت). وقوله عن الفتى: (هاهو الآخر يبحث عن بنت الحلال)، وقوله:(مَنْ تكون صاحبة النصيبّ؟). وقوله: (بالكلام يُجرّ الكلام)، وهذه القوالب التعبيرية، لا شك أضفت على القصـة جـوّاً مألوفـاً مـن الواقعية، واقتربت كثيراً من لغة الحياة التي تؤطر البيئـة المحيطـة بشـخوص القصة. لكن استخدام اللغة الدارجة ربما أفقده الحفـاظ علـى سـلامة أسـلوبه وسلاسته، في كثير من الأحيان مما يشعر القـارئ بـالقلق والغرابـة ، وعـدم التجانس مع لغة القص.

ولقد وظف الكاتب (التكرار) في أفكاره وألفاظه وتعبيراتـه، وهـو ظـاهرة أسلوبية شديدة الوضوح في قصته، تكاد تعادل ظاهرة الصمت فيها، وتحتاج إلـى دراسة مستقلة. فهو يعمد كبعض الكتّاب إلى تطويع لغته لتقنيات جديـدة تعتمـد على أسلوب التكرار وتقليب العبارة وتقطيع الجملة والاستنكار والاستفهام، للتعبير عن غرض فكري يهدف إليه الكاتب من خلال صياغة العبارة بهذا الشكل.. فهـو قلق لغوي يعكس قلقاً فكريا.[٣] والقصة القصيرة " لا تحتمل التكرار إلا لوظيفـة، ولا تحتمل الانفلات والإنشاء والهذيان، إنها تتطلب التركيز الكامل، لا كلمة زائدة أو ناقصة.. وإلا اختل الانسجام. إنها أشبه بالقصيدة الشعرية الجيدة ".[٤] والتكرار بجانب تحقيق الإيقاع في جُمله، فإنه بلاغياً هدف إلى توكيد معانيه وأفكاره. كمـا يخدم في قصصه الإبانة والتعبير..[٥] ويأتي لفظ (الصَّمت) فـي مقدمـة ألفاظـه

(١) الأعمال الكاملة بيت من لحم: ص١٧/ ١٣.
(٢) الأعمال الكاملة بيت من لحم: ص ١٧/ ١٣.
(٣) التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر: ص١٢٠.
(٤) القصة القصيرة في سورية (عدد خاص): مقال: (قراءة في قصص العدد) ص١٠، سعيد حورانية، مجلة دراسات اشتراكية، العددان: ٦/٧، سنة ١٩٨٩م.
(٥) كتبت يوماً في الأدب، النقد، الفكر، الفن: ١٦٧.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

شيوعاً وتكراراً؛ إذ بلغ (خمساً وأربعين) مرة فضلاً عن مرادفاته، وهو مناط الرؤية في القصة، ولقد ورد الصّمت في القصة مختلف الشيات والدلالات؛ فأحياناً يذكر الصّمت منفرداً دون وصف أو تخصيص وهو الغالب، وأحياناً أخرى يأتي بصفة تميزه فتلمح إلى دلالته، هكذا:(صمت طويل/ صمت انتظار/دائم هو الصمت/ يدوم الصمت/ قطع الصّمت بالصّمت/ الصّمت تلاشى/الصّمت التام/الصّمت المختلف الغريب/ الصّمت الإرادي/ أعمق أنواع الصّمت/ الصّمت المتفق عليه/ الصّمت الجديد..). وهذا التباين في تحديد أنواع الصمت، محاولة دقيقة لاستنباط الباعث وراء فعل(الصّمت)، فليس الصّمت لوناً واحداً، بل يختلف نوعاً ودلالةً بناءً على بواعثه الفكرية والنفسية، ومن ثم اختلفت دلالاته كما سيأتي تباعاً. ومن ذلك تكرار لفظ (العَمَى) إحدى عشرة مرة، وكما أن النّص افتتح بالصمت وختم بالصمت، فإنه كذلك افتتح بالعَمَى وختم بالعَمَى، واقتران اللفظين متواتر على طول النّص للصلة الكائنة بينهما، إذ لم يكن مصادفة أن تكون الشخصية المحورية في القصة (ضرير) وعليه يرتكز نشوء الحدث ودورانه، وكثيراً ما يراد باللفظ في القصة مطلق التعمية، وعندئذ يفيد ما يفيده الصّمت من مطلق السّكوت، لذلك زاوج بينهما:(الصمتُ يحلّ فتعمى الآذان)٩/٥. (سكتت. بآذانها التي حولتها إلى أنوف وحواس وعيون راحت تتسمع..)١٤/١٠. كما أن تكرار لفظ (العَمَى) مقصود للإيهام بالحدث وتوقع تكراره، وهو ينسجم مع ثراء النّص وانفتاحه: (تعمى الآذان/ تعمى العيون/ المقرئ الكفيف/نفطر على أعمى/ كفيف فليكن/ نَعْمَى/ عِمْيان/ فتَعْمى الآذان/ تَعْمى العيون/هو الأعمى/ الأعمى). ومن هذا القبيل تكرار لفظ (رَجُل/ رجال) خمس عشرة مرة لارتباطه الوثيق بمشكلة العنوسة وهي ركيزة البواعث في الحدث، فالرجولة بمعناها (البيولوجي) الطرف الغائب الحاضر في القصة، والرجولة تعادل الصّمت الذي يماثل المسكوت عنه، ولو تأملنا كيف قرن إدريس حلول الصّمت بغياب الرجولة ، خاصة حين يركز على الجانب الصوتي لحضور الرجل-كما سيأتي- في الكثير الغالب: (الصّمت خيّم مذ مات

الرجل/ والرجل مات من عامين/الرجل الوحيد/لماذا لا تتزوج إحداهن رجلاً/عالم الرجال/ الرجل ليس بعينيه/ رنين صوت الرجال/ قَدَمُ الرّجال/ قهقهات رجل/ والرجل الذي ما سمعته/ تجذب الضحكات الرجال/ الرجال طُعْم الرجال/ غداً يجيء الرجال/ ليس الرجال). وتكرار لفظ (العرسان) يكشف دلالة الاهتمام بلفظ الرجل بمعناه البيولوجي، يقول: (البنات كبرن والترقب طال والعرسان لا يجيئون)١٠/٦، (هن ما زلن يحلمن بالعرسان، والعرسان عادة مبصرون)١٢/٨- (غداً يجئ الرجال ويهل العرسان)١٣/٩، (أن ما أصبح يشغلها ليس الرجال أو العرسان ولكنه ذلك الشاب)١٣/٩. وكذلك يكرر لفظ (ضحك) تسع مرات؛ للدلالة على تعديل الحالة النفسية والمزاجية عند شخوصه حين تواجد الرجل في حياتهن بعد طول غياب: (يسرعن ضحكات/ أمهن لابد تضحك/ها هو يضحك/ ولا تزال تضحك/ ولا تزال تضحك (مكرر٣)/ الدمع الضاحك/ تجذب الضحكات الرجال). كما يكرر ألفاظاً وثيقة الصلة بالبيئة الزمنية مثل: (ساعة) خمس مرات؛ لتوثيق الحدث وربطه بعناصر القَصّ ومفرداته، هكذا: (يؤوب ساعة الظهر/ يريح جسده ساعة/ ساعة الظُهر/ ومعتصمة بالصمت التام ساعتها/ ساعتها). ولفظ (الليل) ومفرداته: (في الليل تتناثر أجسادهن/الليلة الأولى/ العشا، مكرر٣/ حتى والليل يجيء/ الليل عليه طال/ السّهر/عنَاء ليل/ شبع الليل/ والعَشَاء يجيء/ وعلى العَشاء التالي). وذكر الليل هنا يتجانس مع تكرار ذكر(الظلام)، و(المصباح)، وعلاقة ذلك بتنامي الحدث وتكراره. وهو كذلك يكرر لفظ:(عادة/ تعوّد) ولفظ العادة هنا يبين عمل الفتى الضرير الذي يمثل عُرفاً اجتماعياً يعتاد الجميع عليه تقديراً لشخص المتوفى ومراعاة لطقوس دينية معتادة، فهو يوجز سلوك الضرير في حياة الأم وبناتها قبل بزوغ فكرة الزواج منه في عبارات ثلاث: (بالتعود يجيء/ بالتعود يقرأ/ بالعادة يمضي).[١] ويلجأ إلى التكرار أيضاً حين يرصد زمن حضور الكفيف للقراءة، وهو مما يرتبط بالعُرف الاجتماعي الذي يؤرخه الحدث هكذا:(عصر

(١) الأعمال الكاملة القصص القصيرة: ج١/ ١٠/ ٦.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الجمعة يجيء بعصاه/ وتلاوة عصر الجمعة تقطعه/ يجيء عصرُ الجمعة ولا يجيء المقرئ).[١] ومن هذا القبيل تكرار ما يدل على امتداد الحدث واستمرار ظواهره كلفظ (دائم): (دائم هو الصمت/ دائم هو كالانتظار/ أملٌ قليل ولكنه دائم/ دائماً هناك). ومن شغفه بالتفاصيل خاصة حين يوازن بين أمرين يكثر من استخدام صيغة (أفعل) مثال ذلك قوله: (فهناك دائماً من هو أفقر/ فهناك دائماً الأقبح/ في الأقل/ لكل قليل أقلّ/ لا يتطلعن لأي أكثر/ هو أعزب/ أخضر/ قولهم أهون/الأفضل/ مشكلة أكبر/ أكثر/أغربه/ أبشعه). وكذلك يظهر في أسلوبه ما يدل على شخصيته وممارسته مهنة الطب، مثال: تكرار لفظ (جسد / لحم) في العنوان أو النّص، كقوله: (بيتٌ من لحم/ لحم دافئ حي/ كومة جسد/ لحمٌ حَيّ ساخن). وقوله: (أنفاس حارة مؤرقة/ عميقة الشهيق/ مرض طويل/ تجعيدات/ قاع المحجر(العين)/ سنين المرض والعجز/ حبس الحركة والسّعال/ الآهات/ يريح جسده /الأنفاس تتعالى عميقة حارة كأنها محمومة/ مَصّ عظامها/ يتحول علقمه إلى مرض/ يدقُ قلبُ الأم وتزداد دقاته/ يخدش الصَّمت). وقوله:(على العشاء وقبل العشاء وبعد العشاء) يذكرنا بمواعيد تناول الدواء والوصفات الطبية. وقس على ذلك تكرار ألفاظ أخرى كثيرة ذات علاقة وثيقة بالحدث: كالخاتم/ المصباح/الظلام/ الإصبع/ المقرئ..الخ. وكثرة التكرار غالباً لا تشعرك بالحشو أو التكلف لتوظيفه بشكل مستساغ في النص. ولم يسلم شغفه بالتكرار من هنات نصادفها أحياناً؛ فمن ذلك قوله:(الصّمت تلاشى واختفى تماماً/ الصّمت تلاشى وكأن إلى غير رجعة)٩/١٣. وقوله عن الأرملة وبناتها: (كانت تُخرج اللقمةَ من فَمها لتطعمهن/ كان همُّها حتى لو جاعت أن تطعمهن)١١/١٥. فالمعنى واحد في الجملتين.

على هذا النحو يُعنى يوسف إدريس بانتقاء الكلمات الموحية، وبساطة التعبير، والقرب من لغة الحياة اليومية، وتكرار الألفاظ والجُمل بما يخدم تقنين الحدث

(١) الأعمال الكاملة القصص القصيرة: ج١/ ٦/١٠- ٧/١١.

وتوكيده. ومن البيِّن – من واقع شواهدنا– أن قصته تحفل بالجُمل القصيرة، "فهو لا يسعى إلى إطالة الجملة في الوصف أو السرد".(١) والإيقاع السردي المباشر، والارتكاز على ضمير الغائب للسارد، وانطلاقاً من التعبيرية استخدم تقنية (المنولوج)، وهو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعملية النفسية لديها– دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي.(٢) وقد وقع ذلك في وصف ما يدور داخل (الأم) بعد أن أسرّ إليها زوجها الضرير بما وقع له ١٠/١٤. وكان جوابها استبطاناً لحالتها النفسية١٠/١٤. وفي حديث الفتى لنفسه في موضعين: الأول، حين اختلط عنده اليقين بالشك ١٣/١٧، والثاني، في ختام القصة ١٤/١٨، وقد سبق التنويه بذلك.

وفي مقابل احتفائه (بالصّمت) ومرادفاته لاحظت له احتفاءً خاصاً بالجانب المقابل له وهو (الصّوت) وما يدل عليه، فهو يجانس بين الثنائيات المتضادة. خاصة والجانب الصوتي في القصة موقوف أو يكاد على الفتى الضرير، ولقد أراد الكاتب ذلك التفرد حين جعله:(الصوت الوحيد الذي كان يقطع الصّمت/ الرجل الوحيد..)٧/١١. ووقع ذلك فيما يقرب من أربعين موضعاً تكاد تعادل تكرار لفظ الصّمت، مثال ذلك قوله: (صوتُ التلاوة/ ينقرُ الباب/ يُلقي بتحية/ يَقرأ/ الصوتُ الوحيد/ صوتُه قويّ رنَّان/ مَلأ علينا بصوته الدّار/ رنينُ صوتِ الرّجال/ صوتُه حُلو وهو يُغَنّي/ صوتُه عال أجشّ/ بالسعادة يُلعلع/ ضَجيجُ الحياة/ صَارخة/ تصرخُ تئن/ يَدُقُ قلبُ الأم/ يَصْخبُ ويُغَنّي ويضحك/ ينطق..). وعنايته بذكر الصوت وتكراره هنا يجانس ظاهرة الصمت، والتقابل بينهما يحدث مفارقة فنية كثيفة الدلالة. فالصّمت علامة (السكون/ العدَم). بينما الصوت علامة (الحياة/ الحركة)، وكأنهما وجهان لعملة واحدة، ومن الواضح أن الوجه الأول (الصّمت)

(١) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: ص٣٠٧.

(٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة: روبرت همفري، ترجمة: د. محمود الربيعي، ص٥٩، المركز القومي للترجمة، العدد ٢٥٩٢/٢٠١٥م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يخفي ما أراد الكاتب طمسه في القصة، وهو الجانب الغير المرغوب فيه في الحدث، بينما الوجه الثاني (الصوت) إظهار لمكنون النفوس. ويعكس التحول الذي حدث للأم وبناتها حين اقترن بهن الفتى الضرير. فالصمت يخص حال الأم وبناتها بينما الصوت يتعلق بالفتى. ولقد لخص إدريس تلك الحال المتقابلة في قوله: (الصّمتُ تلاشى وكأن إلى غير رجعة، ضجيجُ الحياة دَبّ)٩/١٣.

ولقد وظّف إدريس كذلك الأسلوب الرمزي " وأصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار الإشارة".[١] لأنه يتناول موضوعاً اجتماعياً ذا حساسية دينية وأخلاقية. والرمزية تتجانس مع ظاهرة الصّمت والتكثيف وتأهيل النص لمزيد من الانفتاح ، كما تنأى عن المباشرة والتقريرية والخطابية، وتبعث على التأمل في ظل غموض مشوق، كما أن " أسلوب الصياغة في القصة التجريدية يعتمد على حالة (التماس) مع الفكرة المطروحة، دون التصريح بها مباشرة، فصياغة العبارة تعتمد في القصة الحديثة على ملامسة القضية، والإيحاء بها بأسلوب لغوي ذكي دون اللجوء إلى الوصف أو التفسير بالعبارات والجمل لبلورة رغبة الكاتب ، وإنما بالاعتماد على الكلمة الحيّة الموحية والعبارة الرامزة التي تشبه الومضة أو اللّذعة الكهربية السريعة التي تكشف عن شعور الكاتب لحظة تفاعله مع لغته وأسلوبه ومضمونه، وبالتالي تترك عملية الاستيعاب الكامل والتحليل والتفسير للقارئ".[٢] لتكتمل دائرة النّص المفتوح. ومن أمثلة ذلك لفظ (لَحْم): يرمز لجسد المرأة بالمعنى الشعبي. (الخاتم): ويرمز للشرعية، والدائرة التي تحيط بالجميع، مما يعني تكرار الفعل والحدث فلا يسلم شخص منه. (المصباح): رمز للحقيقة، والنور الذي يُهتدي به. (الظلام): ما يضاد النور، وهو يرمز لظلام الجهل والغواية والفساد، وهو يجانس ظاهرة الصّمت/العَمى في

(١) العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق، القيرواني، الأزدي (٣٩٠-٤٥٦هـ) ج٣٠٧/١، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط١٤٠١/٥هـ- ١٩٨١م.
(٢) التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر: ص١٢١.

القصة. (الصّمت): في القصة ليس صمتاً طبعياً، بل له بواعث قوية نفسية وسلوكية، وهو يرمز للسلبية والسقوط واللامبالاة والتواطؤ. (العَمَى): رمز الجهل والفساد، وهو يلائم ذكر الصمت، والظلام. (الجوع حرام): يرمز للشبق النفسي واشتهاء الآخر، وقد وصف به البنات: (البنات جائعات!). (الطعام حرام): رمز للعلاقات المحرمة شرعاً وهو ما وقع بين زوج الأم وبناتها. (الحلال): رمز للزواج الشرعي. ويتجانس مع ذكر الطعام الحرام والجوع الحرام. وقد آثر الكاتب التعبير بهذا اللفظ، ليظهر ما يخالفه أو يناقضه من سلوكيات أخرى. وقد لاحظ (الطاهر مكي) أن إدريس في (بيت من لحم) "يجمع بين الواقعية والرمزية الفلسفية. مستفيداً من التجارب الجديدة في الآداب العالمية، وفيها ينتقد صمت الشعب إزاء الأوضاع الفاسدة، ويضغط بشدة على لامبالاة الناس. وتقبلهم أي شيء مهما كان غريباً وشاذاً ".[١]

ولقد سلك إدريس في سرده طريقين: الوصف والتصوير الفني بأدواته البلاغية المختلفة. وموهبته تكمن في السرد والوصف يخيّل إليك وأنت تتابع ما يرويه أنك تستمع إلى متحدث لبق لا ينضب لكلامه معين، فالكلام يتوالى بسهولة كأن ليس له آخر.[٢] "حيث يدمج السرد مع الوصف والحوار في نسق بنائي جمالي له عذوبته وبلغة عامية مندفعة ومتوهجة وينفذ إلى قاع نفوس أبطاله ويتقصى دوافعهم وغرائزهم وينسج بعبقرية ملامح وسمات شخصياته في قاع الريف والمدينة".[٣] ويوسف إدريس واحد من الكتّاب الذين يمتازون بالمقدرة على اختراع الصور الطريفة التي تنعش القارئ وتمتع خياله.[٤] فهو" يعتمد أسلوباً مركزاً وصورة فنية غاية في العمق والنضارة تقدم موضوعه في نسق بنائي

(١) يوسف إدريس بين السياسة والفن: ص ٥٦.
(٢) فصول من النقد القصصي: د. إبراهيم عوض، ص١٧٠.
(٣) فصول في النقد والأدب: عبد الرحمن عوف، ص٢٠٤،
(٤) فصول من النقد القصصي: د. إبراهيم عوض، ص ١٧٣.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

موحي ودال ومعجز للأحاسيس والرغبة في معرفة الحياة".[١] أما الوصف المباشر فينقل مشاهده من الواقع القريب ويعرف بأسلوب اللقطة، فيرصد صوراً حيّة واقعية نابضة، دون رتوش بلاغية، إذ " لا توجد حركة أحداث وإنما صور ترسمها كلمات مرتبة مركزة تقتضي أحياناً من القارئ أن يكون في منتهى اليقظة حتى لا يفوته شيء ".[٢] وقد بدا ذلك منذ المطلع حين أراد التمهيد لوقوع الحدث بذكر مفاتيحه: (الخاتم بجوار المصباح..)، ولقد اتخذ من الوصف المشاهد وسيلة لرسم البعُد الخارجي لشخوصه، خاصة وقد جاء بهم دون أسماء يعرفون بها، فهذه هيئة الأرملة: (طويلة بيضاء ممشوقة، في الخامسة والثلاثين..)٥/٩، وهذه هيئة بناتها الثلاث: (طويلات فائرات، لا يخلعن الثوب الكاسي الأسود بحداد أو بغير حداد. صغراهن في السادسة عشرة وكبراهن في العشرين.. قبيحات ورثن جسد الأب الأسمر المليء بالكتل غير المتناسقة والفجوات، وبالكاد أخذن من الأم العود)٥/٩. وهذه هيئة الفتى الضرير: (ملابسه أبداً كانت نظيفة، وصندله دائماً مطلي، وعمامته ملفوفة بدقة يعجز عنها المبصرون، وصوته قوي عميق رنان)٧/١١، وللفتى الضرير هيئة جسمية وسلوكية معروفة للجميع يرصدها إدريس بدقة مضيفاً إليها أثرها في البيئة القصصية المحيطة به: (عصرَ الجمعة يجئ بعصاه، ينقر الباب، والليد الممدودة يستسلم، وعلى الحصير يتربع. وحين ينتهي يتحسس الصندل، ويلقي بتحية لا يحفل أحدٌ بردها، ويمضي)٦/١٠. وينأى يوسف إدريس عن الخطابية في أسلوبه وصوره، فلا يقول لك إن الأرملة أصبحت سعيدة بعد زواجها. لكنه يسوق إليك مشهداً مرئياً جَمَع الأم وبناتها يجعلك تشاركهن ما صارت إليه حالها، يقول: (بالأحضان قابلتهن ولا تزال تضحك، رأسُها عَار وشَعرُها مُبَلل مُمشّط، ولا تزال تضحك..)٩/١٣، ثم لا يخبرك أن الأم

(١) فصول في النقد والأدب: عبد الرحمن أبو عوف، ص٢٠٧.
(٢) دلالة الرؤية في العالم القصصي ليوسف إدريس: عبد الرحمن أبو عوف، ص ٥٠، مجلة المجلة العدد ١٦٥، ١ سبتمبر ١٩٧٠م

صُدمت حين أخبرها الضرير بما وقع معه ظهراً. لكنه يستحضر لك مشهداً مصوراً لتبصر صراع الأم مع نفسها بعينيك، هكذا: (كان ممكناً أن تنتفض هالعة واقفة صارخة. كان ممكناً أن تُجنَّ. كان ممكناً أن يقتله أحدٌ. فليس لما يقوله إلا معنى واحد، ما أغربه وأبشعه من معنى! ولكنَّ غُصّة خانقة حبست كلَّ هذا وحبست معه أنفاسَها)١٤/١٠. ولا يقول لك إن الأم راحت ترقب بناتها لتعرف ما يدور في غيابها وتحت جُنح الظلام، لكنه يسوقه مساق المرئي والمشاهد: (بآذانها التي حولتها إلى أنوف وحواس وعيون راحت تتسمع وهمّها الأول أن تعرف الفاعلة)١٤/١٠. ولماذا اختار لفظ (الآذان) ولم يقل العيون، والأم مبصرة والعادة أن التجسس والمراقبة يكون بحاسة البصر. ذلك لأن الحدث عادة ما يقع تحت أسداف الليل المظلم، وحين يطفأ المصباح، مما لا مجال فيه للرؤيا، لذلك استخدم (الآذان) استخداماً دقيقاً هنا وجعلها مركز حواسها. والشخصية المحورية لديه (ضرير) يعتمد على حاسة السمع، وتخصيص هذه الحاسة مما يجانس ظاهرة الصمت في القصة. وحين أراد تجسيد البيئة الداخلية للحدث، استحضر ملامحها هكذا: (الحجرة، رغم ضيقها.. رغم فقرها الشديد مرتبة أنيقة، يشيع فيها جَوّ البيت وتحفل بلمسات الإناث الأربع)١٠/٦. ولم يكن إدريس واضحاً دقيقاً فقط في رسم ملامح الشخوص والبيئة المكانية والزمانية، بل كذلك كان رائعاً في وصف صراعات النفوس، ومخفيات الأمور؛ فقد مرّ بنا وصف الصراع الداخلي للأم، وهاهو يصف حال البنات الثلاث حين تزوجت الأم والتحفت بزوجها الضرير على فراش الزوجية، (البنات الثلاث نائمات، ولكن من كل منهن يَنصَبّ زوجٌ من الكشافات المُصوبة بدقة إلى المسافة الكائنة بينهما.. كشافات عيون، وكشافات آذان، وكشافات إحساس. البنات كبيرات، عارفات ومدركات)١٢/٨. فانظر كيف استخدم تعبيرات جديدة دارجة في الحرف والصناعات: (زوج من الكشافات / المسافة/ ضوء) وقرنها بحواس البنات: (كشافات عيون/ كشافات آذان/ كشافات إحساس) والتعبير بمجمله كناية عن متابعة البنات لما يجري حولهن بدقة متناهية

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وكأنهن يشاهدن منظراً في وضح النهار. وكذلك استبطان الصراع النفسي للمقرئ الضرير في غير موضع بشكل دقيق، مثل قوله: (فوراء صخبه وضجته تكمن رغبة تكاد تجعله يثور على الصّمت وينهال عليه تكسيراً. إنه هو الآخر يريد أن يعرف.. عن يقين يعرف..)١٣/١٧. ذلك استبطان الفطرة الإنسانية قبل تلوثها.

" وغرام يوسف إدريس بالصورة وكثرة التشبيهات لا يعني أنه موفق دائماً فيها بل كثيراً ما تأتي تشبيهاته باردة متكلفة، أو عامية متهافتة، خاصة إذا لم تسعفها العبارة الرصينة".[١] فهو يصف نوم الأم وبناتها ليلاً بشكل مأساوي فيقول: (في الليل تتناثر أجسادهن كأكوام من لحم دافئ حي، بعضها فواق الفراش، وبعضها حوله)٦/١٠ ويصف أنفاسهن في علوها واضطرابها بأنها فحيح، يقول: (فحيح كالصّهد الذي تنفثه أراض عطشى).١١/١٥ والفحيح صوت الأفعى، والصّهد شدة الحَرّ. فهو يشبه صوت أنفاسهن بشيء حار ملموس. فالتشبيه واقع بين الصوت والصّهد، والأقرب قوله: أنفاس حارة كالصّهد، فالتشبيه ينبغي أن يقع بين حرارة النَّفس والصّهد. ثم يرصد لنا إشراق وجه الأم بعد زواجها ويقارن بين حالين مختلفين فيقول: (كان مجرد فانوس مطفأ عشش فيه العنكبوت والتجعيدات)، والحال الأخرى يقول عن وجهها:(فجأة أنار، ها هو أمامهن كلمبة الكهرباء مضيء)٩/١٣. فالتشبيه بالفانوس المطفأ ولمبة الكهرباء غير معتاد في تلك الحال. ولم يشأ إدريس أن يلجأ إلى الطبيعة كما اعتاد الرومانسيون لتصوير المرأة في شكلها الجديد المشرق، لكنه عمد إلى البيئة المرئية والمحسوسة والمتاحة لشخوصه إمعاناً منه في الواقعية، والاختلاف بين الصورتين يمثل الفارق الحاصل بين الفانوس ومصباح الكهرباء. ومن هذا القبيل حديث الضرير إلى نفسه عن طبيعة المرأة التي تأبى البقاء على حال واحدة يستخدم التشبيه المحسوس وقد لجأ فيها إلى عناصر الطبيعة: (فهي طازجة صابحة كقطر النّدى مرّة، ومنهكة مستهلكة كمَاء البِرَك مَرّة أخرى، ناعمة كملمس ورق الورد مرّة، خشنة كنبات الصّبار مرّة أخرى)١٣/١٧. ذلك مدى

(١) دراسات في القصة العربية الحديثة: ص٣٦٧.

تقييم الضرير للمرأة التي يشعر باختلافها في كل مرة تتلبس به، وحرص إدريس على الحسيّة في صوره هنا ملمح دقيق منه لتلائم (الأعمى) الذي يعتمد على الذوق والملمس في كثير من شؤونه. وفي قوله: (الصّمتُ يَحِلّ فتَعمى الآذان) فيه تجسيم المعنوي، وتصوير الصمت بشيء محسوس ينزل بهن، فالصمت للآذن بمثابة الظلام للعين كلاهما ساتر. وقوله: (تعمَى الآذان) فهو تراسل للحواس أو استعارة مكنية. قال تعالى: (فإنها لا تَعمى الأبصار ولكن تَعمى القلوبُ التي في الصدور) الحج ٤٦، ومن توظيف الاستعارة قوله: (ماذا لو نطق الصّمت؟/ يُخدَش الصّمت /لاذ بالصّمت/ ينهار بناءُ الصّمت/ الصّمت تلاشى). وهو يستخدم الكناية بكثرة بما يجانس انفتاح النّص ويزيد من إيحائه، فمن ذلك قوله: (يُطلق العِقَال للأرواح والأجساد)١٠/١٤ فالمراد هنا التحرر وعدم المواربة في لقاء الأم بزوجها. وقوله:(شَبعا من الليل وشَبع الليلُ منهما)١٠/١٤ كناية عن الإمعان في بلوغ الغاية. وقوله: (يقدمن رجْلا ويؤخرن رجْلا)، قول شائع يدل على التردد في الأمر. قوله: (يَدُقّ قلبُ الأم وتزداد دقاته).١٢/١٦ إشارة إلى اضطرابها النفسي وخوفها مما يقع. قوله:(أوقف اللّقمة في حَلْقه)١٣/١٧ تعبير معروف يعني الشعور بالصدمة من ترقب وقوع مكروه. ومن الكنايات قوله عن الأم وقد تغيرت حالها بعد الزواج: (ها هي عيونها تلمع وقد ظهرت وبانت وتلألأت بالدمع الضاحك)٩/١٣ فهذا كناية عن سعادتها. وقد يستخدم التضاد والمتقابلات لترسيخ المفارقة كقوله: (الصّمت يحلّ/ الصّمت خَيّم- الصّمت تلاشى واختفى تماماً)، ومنه قوله:(كان نهارها غسيل في بيوت الأغنياء، ونهاره قراءة في بيوت الفقراء).١٠/١٤ ومن المجاز المرسل: (في الصمت يتسلل الإصبع. يضع الخاتم) والمراد الشخص. ومن باب المشاكلة وهي (ذكر الشيء بلفظ غيره، لوقوعه في صحبته).[1] قوله: (وكأنه قطعُ الصّمت بالصّمت)٧/١١. فالصمت الأول بمعنى السكون، والثاني بمعنى الصوت، فهو يتحدث عن تلاوة الضرير عصر

(١) البلاغة والتطبيق: د. أحمد مطلوب، حسن البصير، ص٤٤٤، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الجمعة. ثم يلمح إلى أصوات صادرة تحت جنح الظلام: (تظهر الآهات فجأة فتكتمها الآهات) ١٠/١٤. فلا شك أن المراد بالآهات الأولى غير المراد بالثانية. ويقول عن الأم بعد زواجها: (غرقت في حلالها الثاني ونسيت حلالها الأول..)١١/١٥. فالمراد بالحلال الأول: زوجها الضرير، والحلال الثاني: بناتها، وأطلق عليهن ذلك من باب المشاكلة. ويندر لديه التناص أو الاستعانة بمفردات قرآنية كقوله يصف حال الأم: (ولكنّ غُصَّة خانقة حبست كل هذا..)١٠/١٤، وقوله: (والغصّة تزداد عمقاً واحتباساً)١١/١٥. فهو يذكرنا بقوله تعالى: (وطعاماً ذا غُصَّة) المزمل (١٣). ومن ذلك قوله في ختام النّص: (ليس على الأعمى حرج. أم على الأعمى حرج؟)١٤/١٨. (الآية ٦١ النور) فالتناص هنا يجانس شخصية الضرير الذي يحفظ القرآن ويتلوه على الناس، ثم يطوع النصوص لهوى في نفسه بشكل مقصود.

ولقد حرص إدريس كذلك على توظيف تقنية (الحذف) في أسلوبه، رغبة في الإيجاز، وتسريع السرد والأحداث، وأشار (ابنُ الأثير) إلي فضله حيث يقول: " إنه عجيب الأمر، شبيه بالسِّحر، وذاك أنك ترى فيه تركَ الذِّكر أفصحَ من الذّكر، والصّمتَ عن الإفادة أزيدَ للإفادة، وتَجدكَ أنطقَ ما تكونُ إذا لم تنطقْ، وأتمَّ ما تكونُ مبيناً إذا لم تُبَيِّن ".[١] ولكن ابن الأثير يرى أن " لابد في الكلام من دليل على المحذوف، وإلا كان لغواً لا يُلتفتُ إليه".[٢] وتقنية الحذف عنده تلائم ظاهرة الصّمت وتجانس تقنية التكثيف في النصّ، كما تعين على تهيئته للانفتاح وتمنحه قدراً كبيراً من الإيحاء، ولقد لجأ إدريس إلى تقنية الحذف هذه بمهارة عالية لا تحس بها فجوة أو قلقاً أو غموضاً، في الغالب. كما تنوع الحذف عنده ما بين مفرد وجملة، فمن شواهد ذلك قوله: (يدوم الصمتُ حتى يحدث شيء..)٧/١١، والتقدير: يحدث شيء يقطعه. ويقول: (ليس فقط الصوت الوحيد الذي كان يقطع

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ص٢٦٨،
(٢) المصدر نفسه: ص٢٨٤.

الصمت..)٧/١١ والتقدير: ليس فقط صوت الضرير الصوت الوحيد. ويقول: (والاقتراح يبدأ: لماذا لا يجدد الاتفاق ومنذ الآن؟ ولماذا لا يرسل في طلبه هذه اللحظة؟..) والتقدير: لماذا لا يجدد الاتفاق مع الفتى الضرير. ويقول على لسان الأم: (أنا؟. يا عيب الشوم!. والناس؟)٨/١٢. وتقديره: وكلام الناس؟. ولذلك قال بعدها: (يقولون ما يقولون.. قولهم أهون من بيت خال من رنين صوت الرجال). وكثيراً ما يستخدم الكاتب النقاط ليشير إلى مواطن الحذف، كقوله السابق: (يقولون ما يقولون.. قولهم أهون) فهناك كلام حذف ونابت النقاط عنه، والتقدير، ينكرون زواج الأم بالفتى، وبناتها عوانس. ويقول: (وتزوجته.. زاد عدد الأنفس واحدة)٨/١٢. فالمحذوف هنا: وتزوجته وانضم الفتى الضرير إلى الأسرة فزاد عدد الأنفس واحدة. يقول: (انتهى الحزن وبقيت عادات الحزانى وأبرزها الصمت.. صمت طويل لا يفرغ)٦/١٠. فالنقاط تشير إلى أن ثمة محذوف هنا وهو: الصمت – الذي لا ينتهي– صمت طويل. ومن ذلك قوله: (وإذا كان القبح هناك فهناك دائماً الأقبح، والأماني تنال.. أحياناً تنال بطول البال)٦/١٠. والعبارة الأخيرة تدل على المحذوف موضع النقاط: تُنال بالسعي والصبر. وتوظيف النقاط مكان المحذوف له مواطن كثيرة في القصة. وذلك يعني أنه استخدم أكثر من وسيلة للحذف، منها ما يدل عليه بالنقاط، وما يدل عليه بالإعراب، وما يدل عليه المعنى تقديراً، وعلى القارئ – مشاركة منه– استكمال ذلك بنفسه. يقول إدريس: (بالتعود يجيء.. بالتعود يقرأ.. بالعادة يمضي)١٠ /٦. فموضع النقاط الأولى تقديرها: يجيء الفتى الضرير إلى البيت. والموضع الثاني: بالتعود يقرأ القرآن. ومثل ذلك حوار الضرير مع زوجه (الأم) حين بدت بذور الشك تنبت في نفسه، وراح يطرح عليها سؤالاً يجسد به مخاوفه: (سألها فجأة عما كان بها ساعتها..؟) ولم يذكر الكاتب جواباً على لسان الأم، بل قدّره محذوفاً.. ولم يذكر لنا سوى حالتها النفسية وأثر هذا السؤال في نفسها. (كان ممكناً أن تنتفض هالعة واقفة صارخة..)١٠/١٤.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ومما سبق نلاحظ تحقق تقنية التكثيف في أسلوبه، فالكاتب " يعتمد أسلوباً مركزاً".(١) من خلال ضغطه وتركيزه على الفكرة ومراعاته لنموها وتطورها وعلاقتها بشخوصه، مستخدماً أدوات فنية من خلال " استعادة إمكانية القصيدة الشعرية، كالتركيز والإيحاء، وتكثيف الإحساس في صور مركبة، والتقطيع في السرد والغرام باصطياد التعبير الشفاف الموسيقي الإيقاعي عن المعنى المتعدد، المعرض، للغموض أحياناً أو بمعنى آخر محاولة التعبير عما لا يمكن تحديه ووصفه بالحسية المباشرة".(٢) لقد عني إدريس بتكنيك الإيجاز والحذف والاستعانة بالضمائر والتركيز والتكرار والرمز، والتعبير بالصورة بيانية أو مجازية، وانتقاء الكلمات الملائمة، والرغبة في الإيحاء والتلميح، إذ نستطيع أن نستلهم تباشير المغزى من المطلع. مما يدفع بوضوح لخوض التجربة، وتعطي دلالات نفسية لما هو متوقع، وللتكثيف أهميته لملاءمة حجم القصة القصيرة، لذا يرى (إدغار ألان بو) أن ذلك يقتضي أمرين مهمين: الاقتصاد والتركيز، الاقتصاد في ذكر التفاصيل ووصف المشاهد والشخصيات. والتركيز على ماله وظيفة في دفع الحدث للوصول إلى لحظة التنوير الموعودة والمنتظرة.(٣) فالوظيفة الفنية المهمة تتمثل في تكثيف الرؤية، ووحدة التأثير التي تعتبر من أهم خصائص القصة القصيرة، تكتسب بهذا التكثيف بُعداً دلالياً يتمثل في دلالة الجزء على الكل.(٤) واختزاله المكان في (البيت حجرة) ينسجم مع التكثيف، وتوظيفه الأقوال/ الأمثال الشعبية المأثورة بكثرة إنما هو حضور باهر لتقنية التكثيف في القصة؛ فوراء كل قول منها أحدوثة. ثم توظيف المجاز المرسل والاستعارة والرمز ونحو ذلك؛ تأطير

(١) فصول في النقد والأدب: عبد الرحمن أبو عوف، ص٢٠٧.
(٢) البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة: عبد الرحمن أبو عوف، ص٨٢، مجلة الهلال العدد٨- ١ /٨/ ١٩٦٩.
(٣) فنيات القصة القصيرة: محمد طرشونه، ص٦٧. بتصرف. مجلة قصص، تونس، العدد ١٣٥، أول مارس٢٠٠٦م.
(٤) المصدر نفسه: ص٦٧.

لتلك الظاهرة، وكذلك الإحالة والإسقاط، واختزال الزمان في لقطات سريعة خاطفة: (ساعة الظهر/العَشَاء/ الليل/ نَهار/ الإفطار). ثم مجيئه بالشخوص دون مسميات لمما يعزز تقنية التكثيف في القصة، وهذا بدوره يهيئ لما يعرف (بمركزة الحدث): " كل الكلمات، كل الصور، كل الملاحظات الجانبية، يجب أن تخدم المركز".[١] ولم يقطع ذلك التسلسل والتكثيف سوى تداخل الراوي أحياناً معلقاً على شخوصه. وما أشرتُ إليه يخلق ما يعرف (بالطابع/ الجو العام)، وهو عنصر خفي يتخلل القصة القصيرة وأبرز ما تتميز به عن سائر الأجناس السردية، ويعني " التأثير المجرد الذي ينشره الكاتب على القارئ، من إثارة الخوف أو الفرح أو الضحك، أو المرح، أو الأمل أو الحزن، والقاص الحقيقي هو من ينقلك إلى جوّ شخوصه أو أحداثه، فيجعلك تحيَا مع الشخوص، وتساير حركاتهم، كما يجعلك تترقب الأحداث في لهفة".[٢] فوَحدة الانطباع القائمة على وَحدة الحدث. ووَحدة البناء الدرامي، ووَحدة الشّخصية، كل ذلك لإحداث انفعال وحيد في نفس المتلقي ناتج عن رؤية شخصية رئيسة تستقطب أحداثاً صغرى تساهم في بلورة الحدث الرئيس وتتضافر لحبكه.[٣] ويسهم ذلك كله في نسج خيوط الحبكة التي " تقوم كذلك على التشويق للوصول إلى النهاية ".[٤] كما تقوم على الإقناع والتسلسل." فالحبكة ينشئها الخطاب القصصي حسب تسلسل زمني يتصوره الكاتب لإحداث وَحدة التأثير".[٥]كما تعني وجود (السببية) التي تقف من وراء نشوء الحدث، بحيث لا يبدو الحدث الحاصل اعتباطياً أو تكلفاً من الكاتب.

---

(١) القصة القصيرة في سورية، (عدد خاص)، مجلة دراسات اشتراكية، مقال: (قراءة في قصص العدد) سعيد حورانية، ص١١، العددان: ٦/٧، سنة ١٩٨٩م.

(٢) فن القصة القصيرة في الأدب الحديث: السحرتي، بقية المقالة: ص٧٥. وينظر: القصة القصيرة النظرية والتقنية: إنريكي أندرسون إمبرت، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: صلاح فض، ص٥١، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠م.

(٣) فنيات القصة القصيرة: محمود طرشونة، ص٦٤.

(٤) المصدر نفسه: ص٦٦.

(٥) المصدر السابق: ص٦٥.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ومراعاة لتقنية التكثيف حرص الكاتب أن تزهو ألفاظه بالترميز والتلميح والإيحاء، الذي يكون فيه للكلام بُعدان، والإسقاط، ومراعاة الجانب النفسي للشخصيات، والاهتمام بالتصوير، وتضخيم حسّ المفارقة والسخرية؛ لاسيما في شخصية الفتى الضرير. لقد كان إدريس "حريصاً غاية الحرص علي ألا يشغله الجوهر عن الشكل، فيغفل عنصر الفن في سبيل الرسالة أو الهدف أو الالتزام، وإنما تكشف قصصه القصيرة عن ترابط المضمون والشكل ترابطاً عضوياً فثمة لقاء حي بين البناء العضوي والمضمون الاجتماعي الإنساني".(١)

رابعاً- البيئة:

من العناصر المهمة في القصة ما يتعلق بوحدة الزمان والمكان، فأحداث القصة تقع في وقت قصير بضعة أيام أو بضع ساعات، وهذه وحدة الزمن، وتدور القصة في مكان أو مكانين، وتكون المشاهد ضرورية، وهذه وحدة المكان.(٢) ولقد عني يوسف إدريس برصد ملامح البيئة بأبعادها المختلفة، وربط بينها وبين بقية العناصر في القصة، والبيئة المقصودة هنا هي الداخلية، فليس في القصة بيئة خارجية. ومنذ البداية ربط بين المكان ورمزية الموضوع؛ حين ضمّن العنوان عنصره (بيتٌ من لحم) ليجعل منه بؤرة الحدث ومستهدف الشخوص. كما ربط بينه وبين فضاء الصّمت وبقية عناصر السرد، (الأرملة وبناتها الثلاث. والبيت حجرة. والبداية صمت)٩/٥. و" التأكيد على مكانية النص في البداية. إحلال للقارئ في دائرة مجرى الأحداث. حيث تتفاعل الوقائع وتتعالق مع بعضها البعض".(٣) وحديثه في الاستهلال عن (الظلام/ المصباح/الصمت) تأكيد على مكانية الحدث؛ فحيث يحلّ الصّمت وينزل الظلام ويوجد الشخوص يكون المكان قابعاً، فالعلاقة متداخلة بين عناصر أربعة: الحدث/ المكان/ الزمان/ الشخوص.

---

(١) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: د. سيد حامد النساج، ص٢٩٠.

(٢) فن القصة القصيرة في الأدب الحديث: ص٧٥.

(٣) البداية في النص الروائي: ص٥٢.

ولقد أفصح الكاتب عن صورة المكان بشكل مقتضب في ختام الاستهلال: (البيتُ حجرة)٩/٥. فالمكان فضاء أليف/ صغير/ مُغْلق/ مكثّف، " فالبيتُ مكان الإحساس الفردي بالوجود، بحكم أن الخروج منه يستدعي الرجوع إليه".(١) ومجيئ البيت فضاء مغلقاً مما يتجانس مع حاجة الحدث إلى التستر والخفاء والتسلل من جهة، والصّمت القابع في المكان والظلام من جهة أخرى. وإذا كانت الأمكنة المهيمنة على بدايات النص الروائي غالباً تشمل الدار، المدينة، والوطن. وهذا ما ندعوه المكان المغلق.. فالأمكنة المغلقة تتسم بالألفة وقد تُحدث الكراهية، أما المفتوحة فتدل على الغربة وإذكاء نزعة العدوانية.(٢) يقول (غاستون باشلار):" إن المكان، في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثّفاً، هذه هي وظيفة المكان".(٣) ولقد كان المكان عاملاً مهماً في نشوء الحدث ونموه، بل برزت أهميته منذ اختياره ليكون العتبة الأولى في القصة: (بيتٌ من لحم). يقول حامد النساج " ومن عناصر البناء الفني في قصص يوسف إدريس القصيرة، وصف المكان، على اعتبار أن له دوراً ومغزى وقيمة ".(٤) ويستعين الكاتب بأدوات ثلاثة لكي يهيئ لقصته القصيرة البناء الواقعي، والحركة المستمرة، والهدف التقدمي، ويأتي في مقدمة العناصر الثلاثة: الوصف المكاني؛ فهو جزء من الواقع، ومتمم للشخصية، ومطور للحدث، وتختلط فيه عناصر الواقع المادي بعناصر الواقع المتخيل أو المأمول.(٥) لذلك يُعدّ من شخوص القصة و عنصر من عناصرها، ولا يمكن للقارئ أن يقف حياله ساكناً دون تأمل. فالكاتب غالباً ما يجعل لقصصه رؤيا، وقد كرر ذكر البيت على هذا النحو في كثير من قصصه، ومن ثم على

(١) البداية في النص الروائي: ص٥٢.
(٢) البداية في النص الروائي: ص٥٢، بتصرف يسير.
(٣) جماليات المكان: ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص٣٩. ط٢/ ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م
(٤) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: د. سيد حامد النساج، ص٣٠٧. مكتبة غريب ط١٩٨٨/٢م.
(٥) اتجاهات القصة المصرية القصيرة ص٢٩٤.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

القارئ ألا يقف عند حدود اللفظ، دون أن يفتش في أبعاده التي تثري عمله وتجعل منه قيمة إنسانية. فعلينا، كما يقول (غاستون باشلار):" أن نوجد وسائط لا حصر لها بين الواقع والرمز إذا أردنا أن نعطي الأشياء كل ما توحي به من حركة".(١) والبيت كذلك رمز لكل شيء مألوف يبعث على الأمن والسكينة، قال تعالى: (وهو الذي جعل لكم من بيوتكم سكناً) النحل(٨٠)، وله حرمة مصونة، لكن الحاصل في القصة خلاف ذلك. فالبيت صار مصدراً للقلق والتعاسة وانتهاك الحرمات، ومن ثم بات محاطاً بأجواء من الاغتراب، والظلام، والعَمَى، والصّمت المتبادل. ولما كان مكاناً محدوداً مغلقاً، فمثله يبعث السأم والضيق في النفوس. ويمكن إسقاطه على الوطن المستباح رمزاً.. بحيث يتسع لدلالات أكثر سعة. وهذا اللفظ الذي تراه في العنوان ربما يعطيك انطباعاً أنه بيتٌ ككل البيوت، لكن إذا تجاوزت عتبة النص الأولى أدهشك شكل هذا البيت، يقول إدريس (الأرملة وبناتها الثلاث. والبيت حجرة)٥/٩. ثم إذا تتبعنا ملامح البيت في بقية عناصر القصة لنتعرف على هيئته الجمالية أو الجغرافية لا نجد سوى أوصاف قليلة، لا تكفي لتكوين صورة عنه، فالبيت في الحقيقة جاء نكرة واختزل في (حجرة)، يقول إدريس:(الحجرةُ، رغم ضيقها تسعهن في النهار.. رغم فقرها الشديد مرتبّة أنيقة، يشيع فيها جوّ البيت وتحفل بلمسات الإناث الأربع).٦/١٠، ثم يستطرد للكشف عن طبيعة الحياة فيها ليلاً حين يخلد الجميع إليها للراحة والنوم دفعاً لفضول القارئ: (في الليل تتناثر أجسادهن كأكوام من لحم دافئ حيّ، بعضها فوق الفراش، وبعضها حوله، تتصاعد منها الأنفاس حارة مؤرقة..).٦/١٠، ثم بعد ذلك يمكن للقارئ أن يستنبط من بين فضاءات النص أن الحجرة بها (مصباح) يضاء ليلاً، وقد ذكره في البداية، وهو وسيلة لتعميم الظلام حين يراد طمسه، ولابد أن يكون محمولاً فوق شيء، وبجواره كانت الزوجة تضع (الخاتم) حين تخرجه من إصبعها. ويمكن كذلك أن ترى فيه (حصيراً) للجلوس أو النوم عليه،

(١) جماليات المكان: غاستون باشلار، ص٤١.

ولقد كان الفتى (القارئ) يتخذ منه مجلساً لقراءته عصر الجمعة: (وعلى الحصير يتربّع).٦/١٠، وللمكان في القصة دلالة أخرى لعلها تزيد من تفاقم المأساة فالبيت حجرة.. وتخصيصه بقوله: (البيت حجرة).. له مغزاه في تجسيد مشاعر القهر واليأس والإحباط التي يعانيها الشخوص، فضيق المكان كان عاملاً مهماً في تأطير أحداث القصة على النحو الذي بلغته. بل تنضم إليها مظاهر أخرى تكشف عنها القصة منها: (الظلام) الذي يحيط بالمكان، ويؤدي دوراً ملموساً في نمو الحدث وتماديه، والظلام هنا يأتي من مصدرين، الأول: من تخصيص غالب أزمنة القصة ليلاً، والليل يكتنفه الظلام، حين يطفأ المصباح داخل تلك الحجرة، ولقد ركز الكاتب عليها في المطلع يقول:(في صمت أيضاً يطفأ المصباح. والظلام يَعُمّ..)، مع حضور حثيث للرمزية. والمصدر الثاني: ظلام العَمَى، حيث ربط بينهما كما في قوله: (في الظلام أيضا تعمَى العيون). وهو ظلام مفتعل لطمس الحقيقة على الجميع، وقد خصّ الكاتب به أحد شخوص القصة المحوريين: (القارئ الضرير)، والفرق بين الظلامين أن الأول مؤقت، بينما الآخر دائم لا ينقطع. كما ازداد الحال سوءا بفضاء (الصّمت) الذي يلف المكان مثل الظلام ولقد جعله الكاتب محوراً يرتكز عليه في تشكيل طبيعة المكان، والصّمت هنا ذلك الصمت المذموم القاهر! يطمس الشخوص والبيئة المحيطة بهن.. ليس لشيء سوى المعاناة، ومن علامة قهره أنه (دائم)، كصمت القبور.. يقول في وصفه: (دائم هو الصّمت.. يدوم الصّمت حتى يحدث شيء..)٧/١١. وهذا الشيء المنتظر هو الحدث الذي يحتويه المكان المغلق.

أما الزمان فيمثل الإدراك النفسي لدى السارد، وهو متواتر الظهور في قصتنا لا يقل أهمية عن عنصر المكان الذي يمثل الإدراك الحسي، فالكاتب عني منذ البداية بذكر ما يتعلق بالتاريخ والألفاظ الزمنية ذات الصلة بالحدث والظواهر الفنية في النص، فالحرص على تحديد سن الأرملة في العقد الثالث، والبنات الثلاث في العقد الثاني؛ فيه إشارة إلى بزوغ فكرة التزاوج، والتهيؤ الغريزي،

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

لاسيما حين تتاح لهن البواعث، وربط كل حدث بزمن من ليل أو نهار، ظهراً / عشاءً/ يوماً /ساعة..، فالزمن يكمل المراد من الحدث والشخوص. وتهيئة تكنيك(الصّمت) كوسيلة لوقوع الحدث وتتابعه.. ولقد ارتبطت فكرة الزمن عنده بتقنيات فنية ذات أهمية يمكن إرجاعها إلى مسألتين، الأولى: ما يتعلق (بالتنسيق الزمني) الحاصل بين النص والزمن السردي، وقد وقع في النص تقنيتان وظفهما إدريس، هما (تقنية الاسترجاع) خاصة الخارجي منها، كما في قوله: (الصّمت خيّم مذ مات الرجل، والرجل مات من عامين)٦/١٠، فالحدث الزمني هنا وقع قبل بداية الحدث في القصة، لتبرير ظاهرتي الصمت والحزن لدى الأم وبناتها. وهو بمثابة ربط بين الحدثين القديم والجديد. ثم تقنية (الاستباق) وهي بخلاف السابقة، حيث يخبرنا الراوي أو الشخصية عن أحداث يمكن حصولها في المستقبل، مما يتعارض مع عنصر التشويق والمفاجأة في القصة. وقد وقع ذلك في استهلاله حيث أشار إلى شخصية البنت الصغرى حين تأخذ دورها في لعبة الخاتم؛ (في الصمت يتسلل الإصبع. يضع الخاتم).٥/٩ والثانية:(الاستغراق الزمني)، وهو ما يحدد وتيرة السرد من حيث البطء والإسراع. أما الإسراع فيتم من خلال تكتيك:(التلخيص/الاختزال الزمني)، وتكتيك: (الحذف)، وأعني هنا الحذف الزمني وليس الأسلوبي. فقوله السابق:(الرجل مات من عامين) يُعدّ حذفاً زمنياً ظاهراً، والحذف الضمني لديه كثير ومنه قوله: (كان نهارها (غسيل) في بيوت الأغنياء، ونهاره قراءة في بيوت الفقراء)١٠/١٤؛ فهو اختصار زمني لقضاء ساعات العمل للأم والفتى طوال نهارهما دون الخوض في التفاصيل عن التعب والإرهاق وبذل الجهد. ومنه قوله: (الليلة الأولى انقضت وهما في فراشهما).٨/١٢، إخبار عن زمن مقتطع مضى دون حدث. وقوله:(بدأ يؤوب ساعة الظهر يريح جسده ساعة من عناء ليل ولّى واستعداداً لليل قادم).١٠/١٤، فوقت الظهيرة زمن مقتطع للراحة وقد صادف بدء الحدث فيه. أما (الإبطاء السردي)، فهو يلجأ إليه ليحدث توازناً مع تقنية الإسراع، ويقع عادة بطريقين أيضاً: تقنية (المشهد) الذي

يبدو لنا في شكل حوار بين اثنين؛ كالحوار بين الأم وبناتها الثلاث عند اقتراح الزواج.٨/١٢، أو منولوج داخلي للشخصية، وقد حدث للأم حين أخبرها الضرير بما جرى معه ظهراً.١٠/١٤، كما حدث للضرير في موضعين: حين دبّ إليه دبيبُ الشك والثورة على الصمت. ١٣/١٧، وحين استسلم للواقع المفروض عليه وانصهر في بوتقة الصمت معهن وتجرع كؤوس النشوة.١٤/١٨، ثم (تقنية الوقف) للزمن المتتابع عن طريق تكنيك الوصف السردي للمكان أو للشخصية، أو حكاية الحال لشخوصه والتعريف بهم ونحو ذلك. فالوصف السردي زمن ميّت. ومثاله وصف الأم وبناتها والتعريف بهن :(الأرملة طويلة بيضاء ممشوقة.. بناتها أيضاً طويلات فائرات..)٥/٩، ومنه تصوير الضرير: (عصر الجمعة يجيء بعصاه ينقر الباب..)٦/١٠، ومثال حكاية الحال كقوله عن حزن البنات وصمتهن: (فالبنات كبرن والترقب طال والعرسان لا يجيئون..).٦/١٠، وقوله: (فالبنات الثلاث نائمات، ولكن من كل منهن ينصبّ زوج من الكشافات المصوبة بدقة إلى المسافة الكائنة بينهما..)٨/١٢. كما ربط بين الزمن ونشوب الحدث وسلوك شخوصه؛ إذ " لا يفهم منطق الزمن إلا بربطه بالأحداث".[1] وألمح من وراء ذلك إلى غياب الضوابط الإنسانية في المجتمع، وربطه أيضاً بموعد تناول الطعام ووقوع الحدث؛ حيث يلتقي الجميع ويمكن قراءة الوجوه والتطلع نحو المستور والمسكوت عنه حال تمكن الصّمت؛ فيقول عن (الوسطى): (وعلى الإفطار كانت- كما قدّرت تماماً- الوسطى صامتة)١١/١٥. فالمراد زمن الإفطار. وحين يأتي دور الكبرى يقول: (وعلى العشاء التالي تصمت الكبرى وتأبى النطق)١٢/١٦، فالمراد زمن العشاء. ويربط بين الزمن والضرير: (والعشاءُ يجئ، والشاب- سعيداً وكفيفاً ومستمتعاً- ينكّتُ لا يزال، ويغني ويضحك..).١٢/١٦، وحين يأتي دور الصغرى (لا يبقى صاخباً منكتاً مغنياً، إلا الكفيف الشاب)١٢/١٦. فيفهم من ذلك أن الصمت قد شمل الجميع وأن دائرة الحدث قد اكتملت.

(١) البداية في النص الروائي: ص٣٨.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الخاتمة:

كانت البداية تمهيداً يسلط الضوء على الكاتب ومنزلته في القصة القصيرة، وتعريفاَ موجزاً بشخصه، ومنهجه القصصي في رأي النقاد.. ثم تعريجاً للتنويه بتقنية (الصّمت) باعتباره مكوناً أساسياً في النّص، ليس فقط في قصته (بيت من لحم) بل من خلال تتبع تلك الظاهرة في أعماله القصصية الأخرى فوجدتها حاضرة ماثلة للعيان مما يلوّح بارتباطها بنفس الكاتب وتغلغلها في أفكاره وثقافاته المختلفة.. ومن ثم كان من الواجب أن نقف حيال مبحثين مهمين قبل أن نلج للدخول إلى عالم القصة الفني والنقدي، الأول: بسط القول في ظاهرة (الصّمت) عنده والتعريف بها وتتبع مدلولاتها الفكرية والبلاغية التي أسهمت في ثراء المعنى وارتقائه، بدءا بجذرها اللغوي والاصطلاحي، وفي القرآن الكريم والحديث الشريف، والتراث والصوفية وغير ذلك. ثم كشفت عن تجلياتها في قصتنا. والثاني: ظاهرة (انفتاح النّص) في القصة، التي بدت تباشيرها تتلألأ مع قدوم المدارس اللسانية الحديثة كالبنيوية والتفكيكية وغيرها وعلاقة ذلك بالنّص السردي، وارتباط تلك الظاهرة بوجود قارئ نخبوي قادر على مشاركة الكاتب دلالات النص واستيعاب تقنياته. ثم تناولتها معرّفاً بها باعتبارها ظاهرة فنية تتجانس مع ظاهرة الصّمت في النّص، وتتبعتُ ما ورد في النّص من تقنيات فنية تبرهن على وجود تلك الظاهرة في القصة وكيف تجانست مع الصّمت الذي يمثل عنصراً من عناصر القصة لديه.

ثم كانت الدراسة الفنية التي جاءت في المبحث الثالث. حيث عرضت للعناصر الفنية المكونة للنص، فبدأت بتناول (الحدَث) في القصة فلاحظت أن فكرة الحـــدث تقع ضمن اهتمامات إدريس، فكرة العيب والحرام، والسقوط الأخلاقي والصـــدور عن واقع اجتماعي مأسوي، وأنه ينحاز للطبقات الدنيا التي يُعنى بالتنقيب عنهـــا في غالب قصصه. وهو في غضون ذلك يلوّح لنا بقضايا أخرى تنخر في عظـــام

المجتمع كالفقر والعنوسة والجهل والتخلف. والحدث رغم صبغته الواقعية، له أجنحة خيالية تحلق به في استنطاق المسكوت عنه. وغرابة الحدث جعلته أكثر نزوعاً نحو الرمزية، فكانت دائرته الإنسانية أكثر سعة وشمولاً. فيتخذ منها فرصة لانتقاد المجتمع وإعادة تقييمه في ظل هيمنة الصّمت عليه. وانطلاقاً من الحدث تناولت العتبات النصية المرتبطة به كالعنوان، الذي بدا موجزاً موحياً شديد المفارقة، يبرز قيمة المكان وتأطيره لصنع الحدث. ثم البداية والنهاية، جاءت البداية سريعة مقتضبة تدفع بك للدخول إلى الموضوع، مشتملة على مفاتيح الحدث بمهارة عالية. وقد استخدم فيها تقنيات فنية حديثة في القصة كتقنية الاستباق والتصوير السينمائي.

ثم جاءت الخاتمة على خلاف المقدمة إذ ليست مقتضبة سريعة. لا تمثل لحظة التنوير المعتادة في القصة، بل جاءت فضفاضة تزيد من انفتاح النص وقابليته لمشاركة قارئ نخبوي. وقد ضمّنها كذلك تقنيات فنية حديثة كتيار الوعي المتمثل في تقنية المونولوج واستبطان النفس في شخص الفتى الضرير. فالخاتمة نهاية للنص وليس للحدث، كما ختمها بالتناص والاستفهام فامتزجت بتقنية الصّمت والعمى رمزياً لاكتمال دائرة الانفتاح. واختص العنصر الثاني بمعالجة (الشخوص) في القصة؛ وقد صدر فيه إدريس عن منهج ملتزم، فشخصية الرجل المقهور المحبط الذي يعيش في قاع المجتمع ويرسف في قيود الفساد هو شخصه المفضل.. لكنه مع ذلك يحمل رؤيا ويسعى لتبليغ رسالة. ولقد تنوع الشخوص في القصة، الأرملة وبناتها الثلاث، والقارئ الضرير، فضلاً عن شخصية الراوي، الذي يبدو وكأنه عليم بمجريات الأحداث (الراوي الموضوعي)، ويملك التعليق والنقد والسخرية ويتيح لبقية الشخوص الحوار والتعبير عن ذواتهم.. والشخوص في القصة لهم صفات محورية لا يتميز فيها أحدهم عن الآخر. فلكل دوره في نشوء الحدث ونموه وتشكيله، بلا أسماء، دقق إدريس في ملامحها وسماتها، وأبان فيها عن دور الوراثة في تشكيل هذه السمات. وأبدع الكاتب في

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ربطها بالحدث والحوار وتقنيات القصة من صمت وانفتاح، وتيار الوعي (المونولوج) ونحو ذلك؛ لرصد الصراع الداخلي والخارجي. كما راعى فيها مختلف الأبعاد الثلاثة التي تسهم في تكوينها، لكنه لم يعبأ فيها بمراعاة القيم الإنسانية أو الدينية. وقد بدت الشخوص نامية متطورة، تتفاوت صلتها بالوحدات الثلاث الحدث والزمان والمكان.

وفي دراسة العنصر الثالث (الأسلوب): استمد إدريس أسلوبه كما ذكر حامد النساج من طريقة الشعب في الحكي والقص ورواية الحواديت والقصص الشعبي. وأثارت لغته وأسلوبه جدلاً بين النقاد لما فيها من ميل نحو العامية والخطأ في صوغ المفردات، والتراكيب الغير المألوفة، وقد وضّحت آراء النقاد في ذلك، وأرجعه بعض الباحثين إلى قلة اطلاعه على الأدب العربي. والبعض الآخر رأى أن لإدريس طريقته الخاصة في كتابة القصص لاسيما حين يعبر عن طبقات شعبية متدنية، فهي لغة قصصية جديدة انبثقت من عملية خلق فني جديد، والإفادة من العامية لا تعني الابتذال أو العجز دائماً فهو يحرص على الجمع بين الفصحى والعامية في السرد والحوار انطلاقاً من واقعيته. وقد وضح ذلك في مفرداته وجمله وإيثاره القوالب التعبيرية الشائعة والمأثورة. كما أثار بعض النقاد مسألة أخرى تتعلق بواقعيته أيضاً وهي أسلوبه البطيء لغرامه الكبير بالتفاصيل، مما يسبب عناءً ومللاً للقارئ، لكن ذلك أورثه براعة في التحليل والملاحظة والوقوف أمام الجزئيات، وهو يفيده في بسط سلطان الحبكة وشد القارئ إليه. ومن المظاهر الفنية في القصة: تفشي ظاهرة التكرار في ألفاظه وجمله ومعانيه، والقصة القصيرة لا تحتمل ذلك إلا لوظيفة فنية محافظة على الانسجام ووحدة الطابع. ويأتي لفظ الصمت في مقدمة مفرداته تكراراً، ويليه لفظ (الصوت) ومترادفاته مما يحدث مفارقة بين الظاهرتين، ويلي ذلك تكرار مفردات وتراكيب أخرى لها وظيفتها الفنية في النص، وتعكس شخصيته وثقافته كطبيب. كذلك فهو يميل إلى الرمزية في تعبيراته وصوره وتلك مسألة تزيد من ثراء النص وانفتاحه

وتعدد قراءاته، وهو في سبيل ذلك يعنى بانتقاء الكلمات الموحية والعبارات الرامزة وإتاحة دور رئيس للقارئ للغوص خلف دلالاته. وتكمن موهبة إدريس في الوصف والسرد والبراعة في صياغة صوره الواقعية والفنية بأدواتها المختلفة، والقدرة على استبطان النفس والكشف عن صراعها الداخلي تجاه المواقف. وفي ظل رغبته في التكثيف والإيجاز وتسريع السرد وظف تقنية الحذف بشكل كبير وهي تجانس ظاهرة الصمت وتهيئة النص لمزيد من الانفتاح، ويتنوع الحذف لديه فهو كثيراً ما يخبر عنه بالفضاء النقطي، وربما أفصح عنه بالإعراب، أو بما يدل عليه المعنى تقديراً.

أما العنصر الرابع والأخير فهو (البيئة المكانية والزمانية). يتضح من القصة عناية الكاتب برصد البيئة بأبعادها المختلفة، وكان دقيقاً في الربط بينها وبين بقية العناصر في القصة وبينها وبين تقنيات القص الجديدة كالصمت والانفتاح وصراع الشخوص، والمكان في القصة عنصر مهم من عناصر القصة الفاعلة، بدليل تضمينه عتبات النص الأولى العنوان والمقدمة، فليس المكان مجرد وعاء يحتوي الحدث بل عنصر مساهم في وقوعه، وقد جاء الكاتب بالمكان مغلقاً ليزيد من تكثيف الحدث والزمن ويضفي عليه لوناً من الغموض المشوق خاصة وهو مطوق بالصمت والظلام ليزيدا من رهبته. وكان لعنصر الزمن حضور قوي ليس فقط عن طريق كثرة الألفاظ والمفردات الدالة عليه، بل من جهة ربط عناصر القصة الباقية به كالحدث والشخوص والمكان، ثم علاقته بتقنيات القصة الحديثة كتقنية الاستباق والاسترجاع، بل والحذف والتكثيف والتنسيق الزمني، والاستغراق وغير ذلك من ظواهر فنية. هذا والحمد لله من قبل ومن بعد.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الفهرس:

أولاً: (المصادر والمراجع)

* القرآن الكريم.
- اتجاهات القصة المصرية القصيرة: د. سيد حامد النساج، مكتبة غريب، ط٢/١٩٨٨م.
- الأثر المفتوح: أمبرتو إيكو، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سورية، ط٢/٢٠٠١م.
- أدباء عرب معاصرون: جهاد فاضل، دار الشروق، ط١/ ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.
- أدباء ومواقف: رجاء النقاش، (بين العيب والحرام)، منشورات المكتبة العصرية، بيروت.
- أساس البلاغة: جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، المجلد الثاني، (الصاد مع الميم)، دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٣٤١هـ - ١٩٣٣م.
- أعلام الأدب العربي المعاصر سير وسير ذاتية: روبرت كامبل اليسوعي، بقلم محمود شريح؛ ويوسف إدريس، المجلد الأول، الشركة المتحدة للتوزيع، ط١/ ١٩٩٦م.
- الأعمال الكاملة ليوسف إدريس، (القصص القصيرة): المجلد الأول، (مجموعة بيت من لحم)، دار الشروق، ط١/١٤١٠هـ- ١٩٩٠م
- الأعمال الكاملة ليوسف إدريس (الروايات): (جمهورية فرحات)، تقديم: د. طه حسين، دار الشروق، القاهرة، ط١/١٤٠٧هـ - ١٩٧٨م.
- انفتاح النّص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة: عبد القادر عباسي، ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، الجزائر ٢٠٠٦/ ٢٠٠٧م.
- البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١/ ١٩٩٤م.
- البلاغة والتطبيق: د. أحمد مطلوب، حسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.
- بهجة المَجالس وأنس المُجالس: الإمام أبي عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر النمري القرطبي (٣٦٨- ٤٦٣هـ)، تحقيق: محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- البيان والتبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (١٥٠- ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.

- تاج العروس من جواهر القاموس: السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق: عبد الكريم الغرباوي، راجعه: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م.
- تاريخ كيمبردج للأدب العربي، الأدب العربي الحديث: صبري حافظ، ترجمة: عبد العزيز السبيّل. النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط١/١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.
- تفسير القرآن العظيم: الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي (٧٠٠- ٧٧٤هـ)، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط٢/١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
- التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة: حسن غريب أحمد، موقع www.kotobarabia.com (د.ت)
- التوقيف على مهمات التعاريف: الإمام زين الدين محمد عبد الرؤف بن المناوي (٩٥٢هـ - ١٠٣١م)، تحقيق: عبد الحميد صالح حمدان، عالم الكتب، القاهرة، ط١/ ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
- التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر: د. أحمد محمد الزعبي، مكتبة طريق العلم، ط١/١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة: روبرت همفري، ترجمة: د. محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، العدد ٢٥٩٢/٢٠١٥م.
- تيسير علم أصول الفقه: عبد الله يوسف الجديع، مؤسسة الريان، ط١/١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.
- تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان: الشيخ عبد الرحمن بن ناصر السّعدي (١٣٠٧- ١٣٧٦هـ)، دار ابن الجوزي، ط١/ ١٤٢٢هـ.
- جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت. ط٢/ ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م
- حسن السّمت في الصّمت: الإمام جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، تحقيق ودراسة: أحمد محمد سليمان، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١/ ٢٠٠٩م.
- الخصائص النوعية للقصة القصيرة، القصة التجريبية نموذجاً: د. حسن لشكر، ط أكدال، الرباط، ط١/٢٠٠٦م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

- دراسات في القصة العربية الحديثة: د. محمد زغلول سلام. منشأة المعارف، الإسكندرية.
- دلائل الإعجاز: الإمام أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني(ت ٤٧١/٤٧٤هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٥/ ٢٠٠٤م.
- ديوان أبي نواس (١٤٦- ١٩٨هـ): رواية الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى، ت ٣٣٥هـ). تحقيق: د. بهجت عبد الغفور الحديثي، (الزهد)، ط١/ دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ٢٠١٠م.
- الرسالة القشيرية: الإمام أبو القاسم القشيري النيسابوري الشافعي (ت سنة ٤٦٥هـ)، تحقيق: الإمام عبد الحليم محمود؛ ود. محمود بن الشريف، دار الشعب بالقاهرة ١٤٠٩ه- ١٩٨٩م.
- الرمزية دراسة تقويمية: أنّا بلكيان، ترجمة: د. الطاهر أحمد مكي؛ وغادة الحفني. دار المعارف، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.
- سيمياء العنوان: د. بسام موسى قطوس، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١/ ٢٠٠١م.
- الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس: د. عبد الرحيم محمد عبد الرحيم الكردي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط١/ ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
- شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
- صحيح البخاري: الإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (١٩٤- ٢٦٧هـ)، (كتاب الحج)، دار ابن كثير، دمشق/ بيروت، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.
- العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق، القيرواني، الأزدي (٣٩٠- ٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥/١٤٠١هـ- ١٩٨١م.
- عمدة القاري شرح صحيح البخاري: الإمام بدر الدين أبي محمد محمود بن أحمد العيني ـ ٨٥٥هـ، ضبطه وصححه: عبد الله محمود محمد عام، كتاب النكاح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م.
- عن عمد أسمع تسمع: يوسف إدريس، مؤسسة هنداوي سي أي سي. د.ت.
- العنقاء الجديدة صراع الأجيال في الأدب المعاصر: د. غالي شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣/ ١٩٩٣م.

- فصول في النقد والأدب: عبد الرحمن أبو عوف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦م.
- فصول من النقد القصصي: د. إبراهيم عوض، ط٢/١٩٨٧م، بدون دار نشر.
- الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ: د. يوسف نوفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م.
- فن القصص: محمود تيمور، مطابع دار الهلال، مصر، ط٢/١٩٤٨م.
- في الأدب العربي الحديث: د. عبد القادر القط، دار غريب للطباعة والنشر ٢٠٠١م.
- قاموس الأدب العربي الحديث: د. حمدي السكوت، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٥م.
- قاموس السرديات: جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ط١/ ٢٠٠٣م.
- القاموس المحيط: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت٨١٧هـ)، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط٦.
- كتاب الصَّمت وآداب اللسان: للإمام الحافظ أبي بكر عبد الله بن محمد بن عبيد ابن أي الدنيا، تحقيق: أبو إسحاق الحويني الأثري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١/ ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
- كتبت يوماً في الأدب، النقد، الفكر، الفن: د. نعمات أحمد فؤاد، بعنوان: (القصة عند الدكتور يوسف إدريس)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م.
- لسان العرب: ابن منظور المصري، تحقيق: عبد الله علي الكبير؛ محمد أحمد حسب الله؛ هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة. وطبعة دار صادر، بيروت.
- لسانيات الاختلاف: محمد فكري الجزار، الهيئة العامة لقصور الثقافة سبتمبر ١٩٩٥م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير. تحقيق وتعليق: د. أحمد الحوفي؛ د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة.
- المصطلح السردي: جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣م.
- معجم ألفاظ القرآن الكريم: (ص م ت)، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مصر، ط٢/ ١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م.

- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١/ ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
- المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي: ترتيب وتنظيم مجموعة من المستشرقين، نشر د. أ، ي، ونسنك، مكتبة بريل، مدينة ليدن سنة ١٩٢٦م.
- المعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم: إعداد: محمد بسام رشدي الزين، إشراف محمد عدنان، دار الفكر بيروت، لبنان، وطبعة دار الفكر دمشق سورية، ط١/ ١٤١٦هـ ١٩٩٥م.
- معجم مقاييس اللغة: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ)، د. محمد عوض مرعب؛ وفاطمة محمد أصلان، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١/ ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.
- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق الدولية، ط٤/ ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.
- ملامح النثر الحديث وفنونه: د.عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي؛ مراد عبد الرحمن مبروك، دار الأوزاعي، بيروت، لبنان ١٩٩٧م.
- النقد الأدبي في القرن العشرين: جان إيف تاديه، ترجمة: د. قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٩٣م.
- الواقعية في الأدب: عباس خضر، دار الجمهورية، بغداد ١٣٨٦هـ- ١٩٦٧م.
- الوسيلة الأدبية للعلوم العربية: حسين المرصفي، مكتبة الثقافة الدينية، ط١/ ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م.

ثانياً:(**الدوريات**)

- الأثر المفتوح، جمالية التلقي من سلطة النص إلى سلطة القارئ: د: سامية عليوات، مجلة المدونة، المجلد ٦، العدد١، مايو ٢٠١٩م.
- أشياء تعلمناها من يوسف إدريس: محمد المنسي قنديل، مجلة الهلال، العدد ٨، ١/٨/ ١٩٩١م.
- البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة: عبد الرحمن أبو عوف، مجلة الهلال، ١ أغسطس ١٩٦٩م.
- براعة الاستهلال في صناعة العنوان: محمود الهميسي، مجلة الموقف الأدبي السورية، العدد٣١٣، أول مايو١٩٩٧م.

- بلاغة الصمت قراءة في ديوان (نسيان يستيقظ): محمد عبدو فلفل، مجلة قوافل السعودية. العدد ٣١، أول مايو ٢٠١٥م.
- تجلي الصمت في هواجس عير منتهية لعبد الله أبي هيف: عمار بشيري، المركز الجامعي بميلة، مجلة إشكالات، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد الثالث أكتوبر ٢٠١٣م.
- أتجوز الكتابة بالعامية؟: بقلم: رزوق عيسى، مجلة لغة العرب: الأب أنستاس ماري الكرملي، وزارة الإعلام العراقية، مديرية الثقافة العامة، سلسلة كتب التراث، الجزء السادس، ذو القعدة / ذو الحجة ١٣٢٩هـ/ كانون الأول ١٩١١م.
- دلالة الرؤية في العالم القصصي ليوسف إدريس: عبد الرحمن أبو عوف، مجلة المجلة العدد ١٦٥، ١ سبتمبر ١٩٧٠م
- ذكريات خاصة جداً عن يوسف إدريس: أحمد عباس صالح، مجلة الهلال، العدد ٨، أول أغسطس١٩٩١م.
- الشخصية المصرية بين السلبية والإيجابية: عزت حجازي، مجلة الفكر المعاصر، مصر. العدد: ٥٠، أول أبريل ١٩٦٩م.
- الصَّمت والنص المفتوح قراءة في رواية (فردوس) لمحمد البساطي: د. محمد البارودي، مجلة الخطاب الجزائرية العدد ١٥، جامعة مولود معمري/ تيزيوزو.٢٠١٣م.
- العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة: د. حبيب بوهرور، مجلة الأثر، العدد ٢٤مارس ٢٠١٦م.
- العنوان في ثقافتنا العربية: علي سعادة، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد ١٢، جانفي ٢٠١٣م.
- فلسفة الصمت في الفكر المعاصر: رمضان بسطاويس محمد، مجلة إبداع، العدد ١٢/ ١ ديسمبر ١٩٩٣م.
- فن القصة القصيرة في الأدب الحديث: مصطفى عبد اللطيف السحرتي، مجلة الأديب، العدد ٤/ أول أبريل ١٩٥٤م.
- فنيات القصة القصيرة: محمد طرشونه. مجلة قصص، تونس. العدد ١٣٥، أول مارس٢٠٠٦م.
- قانون الصمت والدين والجنس في عالم يوسف إدريس: مصطفى بيومي، مجلة إبداع، مصر. العدد: ٩، الأول من سبتمبر١٩٩٢م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

- القصة القصيرة في سورية (عدد خاص)، قراءة في قصص العدد: بقلم/ سعيد حورانية، مجلة دراسات اشتراكية، العددان: السادس والسابع، سنة ١٩٨٩م.
- القصة ماضيها ومستقبلها: يحيي حقي، مجلة المجلة، مصر. العدد١/ أول يناير ١٩٥٧م.
- القصة وأنا أو قصتي وأنا: د. يوسف إدريس، مجلة الآداب، العدد ٧ / أول يوليو ١٩٧٣م.
- قصص يوسف إدريس القصيرة تحليل مضموني: ب.م كيربرشويك، مجلة فصول المصرية، المجلد الثاني، العدد الرابع، يوليو/ أغسطس/سبتمر١٩٨٢.
- الكتابة، الثورة، الجنس: يوسف إدريس، لقاء أجراه: سمير الصايغ، مجلة مواقف اللبنانية، العدد ٩- ١ يونيو ١٩٧٠م.
- اللغة عند يوسف إدريس: عبد الجبار عباس، مجلة الأداب، لبنان. العدد ١/ أول يناير ١٩٦٧م.
- نحو تحديد المصطلحات التناص، الأدب المقارن، السرقات الأدبية: إبراهيم نمر موسى، مجلة علامات في النقد/ العدد ٦٤/ مجلد ١٦، صفر ١٤٢٩هـ - فبراير ٢٠٠٨م.
- النَّص المفتوح في النقد الغربي الحديث: عبد الله حبيب كاظم؛ وعزيز حسين علي، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربية، المجلد ١١، العددان: ٣/ ٤، عام ٢٠١٢م.
- النَّص المفتوح والنَّص المغلق: د. محمد عبد المطلب، مجلة الأدباء، العدد(٢)، يوليو ٢٠٠٦م.
- الوظائف التفاعلية لظاهرة الصمت في شعر سعيد الجنيبي: رسول بلاوي، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ٥٦/ ٢٠٢٠م.
- يوسف إدريس بين السياسة والفن: د. الطاهر أحمد مكي، مجلة الهلال، العدد ٨/ أول أغسطس ١٩٩١م.
- يوسف إدريس يتحدث عن فنه القصصي والمسرحي: د. غالي شكري، مجلة حوار، لبنان، العدد ١٩، أول ديسمبر ١٩٦٥م.

*** ***

فهرس الموضوعات

م	الموضـــــوع	الصفحة
١-	ملخص	٧٥٢٩
٢-	Abstract	٧٥٣٠
٣-	التمهيد.	٧٥٣١
٤-	المبحث الأول: ماهية الصمت.	٧٥٣٦
٥-	المبحث الثاني: النص المفتوح.	٧٥٤٦
٦-	المبحث الثالث: الدراسة الفنية.	٧٥٥٦
٧-	أولاً: الحدث.	٧٥٥٦
٨-	أ- العنوان.	٧٥٦٥
٩-	ب- البداية والنهاية.	٧٥٦٧
١٠-	ج- الخاتمة.	٧٥٧٢
١١-	ثانياً: الشخوص في القصة.	٧٥٧٣
١٢-	أ-شخصية السارد.	٧٥٧٩
١٣-	ب- شخصية الأم وبناتها الثلاث.	٧٥٨٢
١٤-	ج- شخصية الفتى الضرير.	٧٥٨٧
١٥-	ثالثاً: الأسلوب.	٧٥٩٢
١٦-	رابعاً: البيئة.	٧٦١٢
١٧-	الخاتمة.	٧٦١٨
١٨-	فهرس المصادر والمراجع.	٧٦٢٢
١٩-	فهرس الدوريات.	٧٦٢٦
٢٠-	فهرس الموضوعات	٧٦٢٩

تم بحمد الله