ثنائية القهر والهَدر في قصص يوسف إدريس
دراسة تحليلية
القصة: ((لأن القيامة لا تقوم !!)) أنموذجاً

بقلم الدكتور

محمد عبد الرحيم النجار

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

المجلد السادس والعشرون للعام ٢٠٢٢م
الجزء الرابع (إصدار يونيو)

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

ثُنائية القَهر والهَدر في قَصص يوسف إدريس دراسة تحليلية

القصة: ((لأن القيامة لا تقوم !!)) أنموذجاً

محمد عبد الرحيم النجار

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

البريد الإلكتروني : drmoh200958@gmail.com

الملخص:

تعدّ ظاهرة القَهر والهَدر في قصص يوسف إدريس من الظواهر الفنية التي تمخضت عنها ذهنيته الأدبية، وهي كغيرها من (الثيمات) التي شغل بها كظاهرة الجنون والعدالة المغيبة، ولقد تناول إدريس ظاهرة القَهر انعكاساً للتخلف الاجتماعي وغياب العدالة في المجتمعات المتدنية ، التي يفتقد فيها الإنسان آدميته وتهدر كرامته، ولا ينجو من سعيرها صغير أو كبير، وفي قصته: (لأن القيامة لا تقوم)، عالج إدريس ظاهرة القهر بمستويات مختلفة تتجاوز إطارها الاجتماعي لتشمل الديني، والأسري، والوطني، والمكاني والزماني ونحو ذلك، واتخذ من موضوع العلاقات غير الشرعية معادلاً موضوعياً لتناول قضايا فكرية وإنسانية شائكة تهدف إلى نقد الواقع واستهداف إصلاحه ، متخذاً من التحليل السيكولوجي والرمز والتقنيات الفنية الحديثة أدوات لتوسيع دلالاته الفكرية والأدبية.. ولقد اقتضت طبيعة الدراسة الاستعانة بمناهج مختلفة ذات صلة بالموضوع يأتي في مقدمتها: المنهج النفسي، والاستنباطي، والوصفي.

الكلمات المفتاحية: القهرُ والهَدْرُ، يوسف إدريس، عُقْدة أوديب، التحليل النفسي، الرّمز.

*** ***

الترقيم الدولي الإلكتروني
ISSN 2636 - 316X

٣٢١٦

الترقيم الدولي
ISSN 2356-9050

The duality of oppression and waste in the stories of Yusuf Idris, an analytical study The story: ((because the resurrection does not take place!!)) as a model

Mohamed Abdel Rahim Al-Najjar

Department of Literature and Criticism , College of Islamic and Arabic Studies for Boys in Disouq, Al-Azhar University ,Egypt .

Email: drmoh200958@gmail.com

Abstract`

The phenomenon of oppression and waste in the stories of Yusuf Idris is one of the artistic phenomena that resulted from his literary mentality, and it is like other themes that he preoccupied with, such as the phenomenon of madness and social justice and so on. His dignity is wasted, and he does not survive its blaze, small or large, and in his story: (Because the Resurrection does not take place), Idris treated the phenomenon of oppression at different levels that go beyond its social framework to include religious, family, national, spatial, temporal, and so on, and took the issue of illegal relations as an objective equivalent. To address thorny intellectual and human issues aimed at criticizing reality and urging its reform, using psychological analysis, symbolism and modern technical techniques as tools to expand its intellectual and literary connotations... The nature of the study necessitated the use of different approaches related to the topic, foremost among which is the psychological, deductive, and analytical approach.

Keywords: Yusuf Idris, oppression and waste, Oedipus complex, psychoanalysis, symbol

بسم الله الرحمن الرحيم

- **تقديم :**

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، وبعد.

قد تكون الغاية من تناول (ثيمة) القهر، أو نموذج الشخصية المقهورة في قصص يوسف إدريس البرهنة على هامشية الإنسان وسطحيته في المجتمعات المتخلفة. لكن دراسة الشخصية عنده تبدو أعمق مما يتبادر إلى الأذهان بشأن فئات اجتماعية بعينها، لقد تجاوز إدريس بواقعيته الملتزمة تلك الشخصية النمطية التي ألفَها الناس في القصص الرومانسي والواقعي، إنها تجسيد لفلسفة النموذج البشري المعقَّد والمغمور في كل زمان ومكان. يسعى إدريس للنبش في خبايا مجتمع اصطبغت أناسه بصبغة القمع والقهر أزمنة مديدة؛ فنتج عنها ما نتج من تقزم الإنسان وظهوره بمظهر المقهور والمقموع الذي يقبع داخل ذاته يئن في صمت عجيب، يألفه الناس في جيئته وذهابه وكأنه كائن منبوذ لا حَظّ له من الحياة، ولا وسيلة له كي يخرج من قمقمه الذي سجن فيه. تلك الفئات تشكل مظهراً من مظاهر الحياة الكئيبة في أعلى درجات يئسها وانكسارها. وفي عالم إدريس القصصي" نجد الفرد المسحوق اجتماعياً في حلبة الصراع الطبقي المحتدم الذي لا يرحم.. لاسيما القصص التي نحا فيها الكاتب نحو النقد الاجتماعي لمثل هذه الأوضاع..".[١] فكان " أكبر محورين يركز عليهما يوسف إدريس في تصويره للمجتمع المصري.. الفقر والقهر وما يتولد منهما".[٢] ذلك النموذج الإنساني عند إدريس نذير شؤم يقف

---

(١) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: د. سيد حامد النساج، ص٢٩٠. مكتبة غريب، ط٢/ ١٩٨٨م.

(٢) الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس: د. عبد الرحيم محمد، ص١٦٠. مطبعة الأمانة، ط١/١٤١٠هـ - ١٩٩٠م

بالبشرية عند حدود جمودها وتخلفها رغم ما بلغته من تحضر. وتعد (ثيمة) القهر في قصص إدريس من الثيمات البارزة – ليس فقط بوصفه أديباً بل بوصفه طبيباً؛ وهي كغيرها من الثيمات التي شغل بها كظاهرة الجنون " التي وقف عندها طويلاً وقدمها لنا في أكثر من تجربة أدبية تتفاوت في مستويات النضج الفني لديه.. ".[١] من ثم تأتي القضايا الإنسانية في مقدمة الموضوعات التي يُعنى بها، ولم يغب عنه التنويه بمشكلات الطفولة وعمالتها والعلاقات الأسرية المهترئة وما يطال الأبناء من دائرة القهر الاجتماعي التي لم يعد يستثنى أحدٌ منها، ولم تكن قصته:(لأن القيامة لا تقوم)[٢] ١٩٦٥م، الفريدة في مجالها، بل شاركتها قصص أخرى، لعل أبرزها: قصة (نظرة)[٣] ١٩٥٣م، وقصة: (أُمُّـــــــةُ)[٤] ١٩٨٢م، وقد اقتضت طبيعة البحث الاستفادة من المنهج الوصفي التحليلي والنفسي والنقدي وغيرها من المناهج التي اقتضتها الدراسة. وجاءت في مقدمة وثلاثة مباحث وخاتمة.

*** ***

(١) الجنون في قصص يوسف إدريس: عبد الرحمن أبو عوف، ص٤٦، مجلة الهلال، العدد ١١، ١ نوفمبر ١٩٨٤م.

(٢) الأعمال الكاملة ليوسف إدريس، القصص القصيرة: مجموعة لغة الآي آي، ج١، ص ٢٨٦/٢٧٣، ط١، دار الشروق، القاهرة. ١٤١١هـ – ١٩٩١م. نشرت في مجموعتها عام ١٩٦٥م. وفي مجلة روزاليوسف، إبريل عام ١٩٦٥م.

(٣) المصدر نفسه: مجموعة: أرخص ليال، ج٢ ص ٦٩٠/ ٦٩٢. عام ١٩٥٤م، بجريدة المصري، أول يناير ١٩٥٣م.

(٤) المصدر السابق: ج١، ص٣٤٩/ ٣٦١. (العتَبُ على النَّظر) عام ١٩٨٨م. الأهرام ٢٢ فبراير ١٩٨٢م.

- **الكاتب :**

ولد يوسف إدريس سنة ١٩٢٧م في قرية البروم بمحافظة الدقهلية. وتوفي سنة ١٩٩١م، وكان من حسن حظ الأدب أن درس الطب وامتهنه إثر تخرجه من جامعة القاهرة ١٩٥١م، ومارس التحليل النفسي ١٩٥٦م. "فالخبرة الطبية.. زودته بالقدرة على الملاحظة الحادة، وتتبع الأعراض المختلفة لمعالجة المشكلة".(١) وكان علمياً في بحثه يؤمن بالملاحظة وجمع المعلومات كي يكتب بإحكام وتدقيق. ومرانه على الطب النفسي التحليلي ودقته في ملاحظة التفصيلات، أتاحا له أن يكون كاتباً بارعاً في القصة القصيرة. (٢) وقد غلبته نزعته الأدبية الكامنة في نفسه تأثراً بزميل له؛ فاتجه نحو الأدب؛ وخاض بقلمه تجربة القلم فكتب القصة والرواية ثم المقالة والمسرحية. وحقق شهرة فيها جميعاً، وكان تميزه في القصة القصيرة، ثم عُين محرراً بجريدة الجمهورية سنة١٩٦٠م، وكاتباً بجريدة الأهرام عام ١٩٧٣ /١٩٨٢م. " والتاريخ الحقيقي ليوسف إدريس كاتباً للقصة القصيرة يبدأ سنة ١٩٥٣م، ولعل بعض البدايات سبقت ذلك ولكنه في هذه السنة بالذات أخذ يكتب كتابة متصلة ذات طابع وأسلوب.. أواسط العقد الثالث من عمره فكان كاتباً تام النضج".(٣) فحياته الأدبية تمر بمراحل ثلاث: من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٨، ومن ١٩٥٨ إلى ١٩٦٧ ثم من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣م فأكثر مراحله خصوبة هي

---

(١) تاريخ كيمبردج، الأدب العربي الحديث: ج٢/ ٤١٩. وأعلام الأدب العربي المعاصر: روبرت ب. كامبل ص٢٣٣.

(٢) أعلام الأدب العربي المعاصر: روبرت كامبل، محمود شريح، ج١/ ٢٣٥. الشركة المتحدة للتوزيع، ط١/ ١٩٩٦م.

(٣) تجارب في الأدب والنقد: د. شكري محمد عياد، ص١٥٥، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط٢/ ١٩٩٤م.

الوسطى، فقد أخرج فيها مجموعات كثيرة متنوعة بين القصة القصيرة والقصة والرواية والمسرحية، وأقل هذه المراحل الأخيرة ما تزامن مع نكسة ١٩٦٧م، وتدور موضوعات قصصه ومسرحياته حول قضايا ومشكلات المجتمع المصري المعاصر.(١) وبرزت عنايته المفرطة بالفئات الكادحة من الشعب.(٢) خاصة "المطحونة المغلوبة على أمرها ".(٣) وكان كاتباً غزير النتاج له في القصة القصيرة ثنتا عشرة مجموعة وست روايات، وأحد عشر كتاباً تحوي مقالات و دراسات، بالإضافة للمسرحيات.(٤) وأوائل الخمسينيات كانت له مكانة مرموقة في عالم القصة العربية القصيرة. تأثراً (بغوركي وتشيكوف) وانتهج الواقعية فرسم بدقة الشرائح الاجتماعية في الريف المصري. والفقراء في المدن فعبّر عن أوضاعهم العسيرة. ثم نحا نحو الوجودية والتأمل وحرية الفرد. وأواخر الستينيات اتجه إلى تصوير الحالات النفسية لشخوصه، فتغير مضمون قصصه تبعاً لتبدل رؤيته للمجتمع وعلاقاته فلم يبق للتفاؤل أثر وحلّت (الخيبة) مكانه. وانتقل من الواقعية والرؤيا الملحمية إلى الأزمة الداخلية، تاركاً التسلسل المنطقي، وبات مَعْلماً بارزاً على صهر القضايا الأساسية التي عاشها الشعب المصري خلال حقبة مهمة من تاريخه، بدءاً من ثورة ١٩٥٢م إلى التأميم والإصلاح الزراعي ثم حرب ١٩٦٧م، فصَوّر تاريخ مصر الحديث. ثم مال مع نجيب محفوظ إلى الرمز والتجريد، وهذا التحول الجذري في مفهوم القصة

---

(١) دراسات في القصة العربية الحديثة: د. زغلول سلام، ص ٣٦١، بتصرف. منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت.

(٢) أزمة الجنس في القصة العربية: د. غالي شكري، ص٢٤٠، دار الشروق، ط١/١٤١١هـ- ١٩٩١م.

(٣) شخصية مصر دراسة في عبقرية المكان: د جمال حمدان، ص٦١٣، ج٣، دار الهلال.

(٤) أدباء عرب معاصرون: د. جهاد فاضل، ص ٩٢، ٩٣. دار الشروق، ط١/١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.

القصيرة باعثه خيبة أمل وموقف عدمي من المنجزات الماضية، إضافة إلى الأثر العميق لنكسة ١٩٦٧م في أذهان المفكرين المصريين.[١] لقد كان الرجل " فناناً، متطوراً، نامياً، واعياً، يقظاً، يحس بما يدور حوله، وينفعل به ويشارك وجدانياً فيه سلباً أو إيجاباً، رفضاً أو قبولاً ".[٢]

*** ***

(١) أعلام الأدب العربي المعاصر: روبرت كامبل، بقلم محمود شريح، ص٦٦-٦٩- ٧٠.
(٢) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: د. سيد حامد النساج، ص٢٨٥، بتصرف.

المبحث الأول

((القهـرُ والهـدرُ))

القَهْرُ في لسان العرب: الغلبةُ والأخذُ من فوق. والقهارُ: من صفات الله عزّ وجل. قال الأزهري: والله القاهرُ/ القهَّارُ، قهرَ خلقه بسلطانه وقدرته وصرَّفهم على ما أراد طوعاً وكَرْهاً؛ والقهَّار للمبالغة. وقال ابن الأثير: القاهرُ هو الغالبُ جميع الخلق. وقهرَه يقْهَرُهُ قهْرَاً: غلبَه. وتقول: أخذتهم قَهْرًا، أي من غير رضاهم. وأقهَر الرجلُ: وجدَه مقهوراً؛ وقال المُخَبّلُ السَّعديُّ يهجو الزّبرقان وقومه، وهم المعرفون بالجِذاع:

تمنَّى حُصينٌ أنْ يسُودَ جِذاعَه فأمسَى حُصينٌ قدْ أذلَّ وأقْهَرا

على مالم يسم فاعله، أي وجدَ كذلك، والأصمعي يرويه: قدْ أذَلَّ وأقْهَرَا، أي صار أصحابه أذلاءَ مقهورينَ.. وقُهرَ: غُلِبَ.. ويقال: أخذتُ فلاناً قُهْرَةً، بالضم، أي اضطراراً.(١) وذكر ابن فارس في معجمه: (قهَرَ): القاف والهاء والراء كلمة صحيحة تدل على غلبة وعلو. يقال: قهرَه يقهره قهْرَاً، والقاهر: الغالب، وأقْهَرَ الرجل، إذا صُيّر في حالٍ يذلُّ فيها.(٢)وفي تاج العروس للزبيدي: القَهْرُ: الغَلَبَةُ، والأخذ من فوقٍ على طريق التذليل. (قهرَهُ، كمنعه)، قهْرَاً: غلبَهُ. ويقال: قهرَه: إذا أخذه قهْرَاً من غير رضاه.. وهو قُهْرَةٌ للناس، بالضَّم: يقْهَرُه كُلُّ أحدٍ.(٣)

---

(١) لسان العرب: لابن منظور، إعداد: عبد الله الكبير، وآخرون، مادة: (قهر) ٣٧٦٤، دار المعارف بالقاهرة.

(٢) معجم مقاييس اللغة: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، ت ٣٩٥هـ، د. محمد عوض مرعب، كتاب القاف، باب القاف والهاء وما يثلثهما، ص٨٣٦، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١/ ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.

(٣) تاج العروس من جواهر القاموس: للسيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، راجعه: عبد الستار أحمد فراج، (قهر)، ٤٩٥/٤٩٦، ج١١، مطبعة حكومة الكويت، ١٢٩٢هـ- ١٩٧٢م.

ووردت مادة (قَهَرَ) في القرآن الكريم[١]على النحو التالي: (فأمّا اليتيم فلا تقهر): تَذل، (الضّحى٩). (وهو القاهرُ فوقَ عبَـاده): الغالـب، (الأنعـام ١٨/ ٦١)، (وإنّا فوقهم قاهرون): غالبون، (الأعراف ١٢٧).(أأربابٌ متفرقون خيرٌ أم اللهُ الواحدَ القهّار) من أسماء الله تعالى، سورة (يوسف ٣٩. واللفـظ فـي سورة: الرعد ١٦/ إبراهيم ٤٨/ ص ٦٥/ الزّمَر ٤/ غافر ١٦). وفي المعجـم المفهرس لألفاظ الحديث: ورد اللفظ بصور مختلفة في أكثر من موضع، ومنـه قول الرسول ﷺ :(وأعوذ بك من غَلبة الدَّين وقَهْر الرّجَال).[٢] فالقهر إذن فـي التعريف اللغوي يعني الغلبة والأخذ من فوق، وبدون رضى الشخص. فالمقهور هو المغلوب على أمره، الذي تعرض للسطوة عليه من قبل المتسلط. وهو في المجتمع المتخلف يعني فقدان السيطرة على المصير تجاه القوى المتسلطة.

(والقَهْرُ): مصطلح مشتق من الأصل اليوناني لكلمة: (إرغام) من ثم فهو دوافع داخلية يصعب مقاومتها، أو نمط من النشاط يقوم بـه الشـخص تحـت وطأة شعور داخلي، وهو ما توصف به بعض الأفكـار والأفعـال الوسواسـية (الحوازية)، وكأن القهر بقدر ما هو داخلي بقدر ما فيه إلزام وإرغام وإن لـم يكن الإرغام لازماً في المستوى الشعوري خارج إطار الوسواس القهري. وقد استخدم (فرويد) عالم النفس النمساوي هذا المصطلح منذ حقبـة مبكـرة فـي إحدى رسائله بصدد حديثه عن (أوديب).[٣] فالقهرُ إذن تلك " العوامل اللصيقة التي تجبر الإنسان على مالا يرغبه، أو تحول دونه وما يرغبه.. فلا يزال دائماً

(١) معجم ألفاظ القرآن الكـريم: (ق) ج٢/ص٩١٦ مجمـع اللغـة العربيـة، الإدارة العامـة للمعجمات، ١٤١٠هـ ١٩٩٠م.

(٢) المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي: رتبه ونظمه لفيف من المستشرقين ونشره: د. أ. ي. ونسنك، ج٥/ ص٤٧٦، مكتبة بريل في مدينة ليدن ١٩٢٦.

(٣) معجم علم النفس والتحليل النفسي: د. فرج عبد القادر طه وآخـرون، ص ٣٦٩، ط١/دار النهضة العربية، بيروت.

وأبداً محاصراً بالقهر الآتي من ذاته وبقهر المكان وقهر الزمان".[١] والقهرُ في معناه العام كل تأثير خارجي أو داخلي يعوق حرية الفرد. كتأثير القوى المادية وتأثير الغرائز والشهوات. والقهرُ بالمعنى الخاص هو القهرُ الاجتماعي (Contrainte sociale)، وهو كل ما يعوق حرية الفرد في المجتمع، وهو نوعان قهر منظم (Contrainte organisee) كما في القوانين والنظم وغيرها، وقهر مبدد (Contrainte diffuse) كما في العادات والتقاليد والأحوال المادية والأدبية.[٢] وللقهر أصداء لغوية ونفسية عديدة، نفهمه أحياناً بمعنى الإحباط (Frustration) الذي يعني ما يحول بين الإنسان وبلوغ مقاصده أو ما يمنع الفرد أن ينجح في حل ما يشغله من صراع (Conflict) وأحياناً نقصد بالقهر تلك الحالة النفسية التي تتسم باليأس والعجز، وفي الخلفيات السياسية والعسكرية للقهر مردودات أخرى.. فالقهر السياسي مرادف للديكتاتورية والقهر العسكري مرادف للاستعمار التقليدي المنطوي على الذل والاستعباد.[٣]

أما (**الهَدرُ**) فهو اعتداء غير مستحق، يتخذ طابع الظلم وعدم الإنصاف، من قِبَل شخص ظالم أو مؤذٍ، أو غير منصف، ويشكل تهديداً وجودياً للقيمة والاعتبار الذاتيين".[٤] والقهرُ ناتج عن (الهَدْر)، فلا يوجد هدْرٌ إلا ويتبعه قهرٌ مميت. فالهَدْرُ مقترن بالقهر ملازم له. فهما يشكلان ثنائية متكاملة، ومن ثم " فالهَدرُ أوسع مدى بحيث يستوعب القهْرَ الذي يتحول إلى إحدى حالاته. فالهدر يتفاوت من حيث الشدة ما بين هدر الدم واستباحة حياة الآخر باعتباره لا

(١) سيكولوجيا القهر والإبداع: د. ماجد موريس إبراهيم، ص١٨. مكتبة الفارابي. د، ت.
(٢) المعجم الفلسفي: د. جميل صليبا، ج٢/٢٠٠ الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.
(٣) سيكولوجيا القهر والإبداع: ص ١٦/ ١٧.
(٤) الإنسان المهدور دراسة تحليلية نفسية اجتماعية: د. مصطفى حجازي، ص٢٩١. ط١/٢٠٠٥م المركز الثقافي العربي.

شيء، وبالتالي عديم القيمة والحصانة، مما يمكن التصرف فيه.. ويتفاوت الهَدر إذاً بين انعدام الاعتراف بإنسانية الإنسان كحد أقصى، وبين استبعاده وإهماله والاستغناء عن فكره وطاقاته، باعتباره عبئاً، أو كياناً فائضاً عن الحاجة".[١] وهو مما يتوافق ومعناه اللغوي؛ يقول ابن منظور في لسانه: الهَدَرُ: ما يَبْطُلُ من دمٍ وغيره. هَدَرَ يَهْدِرُ، بالكسر، ويَهْدُرُ، بالضم، هَدْراً وهَدَراً، بفتح الدَّال، أي بطَلَ. وهدَرتُه وأهْدَرتُه أنا إهْداراً وأهْدَرَهُ السلطانُ: أبطله وأباحه.. وتهادَرَ القومُ: أهدَروا دِماءَهم. وذهبَ دمُ فلانٍ هَدْراً وهَدَراً، بالتحريك، أي باطلاً ليس فيه قَوَدٌ ولا عَقْلٌ ولم يُدْرك بثأره. والهَدْرُ والهادِرُ: الساقط. وبنو فلانٍ هَدَرةٌ وهِدَرَةٌ وهُدَرَةٌ: ساقطون ليسوا بشيء.[٢] لقد عانت المجتمعات الشرقية حالة من القهر والاضطهاد المزمن، فالمنطقة شهدت غزوات عديدة على أيدي الطامعين، وجرى التنكيل بهم وتدمير حضاراتهم مرات عديدة..[٣] و" العالم العربي مَرّ خلال هذه الفترة بعاملين أساسين، ساهما بدور فاعل في إحداث التغيير في الحاسة الأدبية.. هما انتشار القمع والتخويف السياسي الذي بدأ في الأربعينيات وساد مع بداية الستينيات، وتقديم الأفكار الأوربية الجديدة، وصيغ الخطاب الحديثة".[٤] ومع تعاظم حالة الفساد الاجتماعي بهيمنة عناصر القاع في المجتمع والسلطة السياسية، تسود مظاهر الجهل والتصرفات غير السوية بين أفراد المجتمع مصحوباً بحالات من القهر والظلم الاجتماعي.[٥] وقد ترك ذلك كله أثره في نتاج الأدباء وخيّم على أفكارهم ونفوسهم.

---

(١) الإنسان المهدور دراسة تحليلية نفسية اجتماعية: ص١٥.
(٢) لسان العرب: باب الهاء، مادة: هدر، ص ٤٦٣٢، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخران، طبعة دار المعارف، القاهرة.
(٣) سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور: صاحب الربيعي، ص ٢٣، مكتبة مؤمن قريش، سورية، دمشق، ط١/ ٢٠٠٧م
(٤) تاريخ كمبرج الأدب العربي الحديث: ج٢/ ٤٤٥.
(٥) سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور: ص ٧٩.

المبحث الثاني

((تحليل النص))

أولاً ـ العتبات:

(العنوان): هو النص الموجز المكثف الذي يمثل مفتاحاً لما بعده، بينما المتن (النَّص الكبير) المفسر لما اختزله عنوانه. وهو عند (لوي هويك): " مجموعة من العلامات اللسانية التي تظهر على رأس نص ما، قصد تعيينه وتحديد مضمونه الشامل، وجذب جمهوره المستهدف ".[١] والمستوى الدلالي للعنوان يحيل على الوظيفة الموضوعاتية – كما يرى (جيرار جينيت) – وهي التي ترجع إلى النص نفسه، أي يجعلها النص نفسه مرجعاً لها، وتعين النص إلى حد جعله موضوعاً.[٢] فهو يتكئ على مضمون النص ويحيل عليه. والعنوان جملة اسمية مؤكدة تتركب من حروف ثلاثة: (اللام) وتفيد التعليل، و(أن) الناصبة، وحرف النفي (لا)، ثم الاسم (القيامة)، والفعل المضارع (تقوم)، فالعنوان بضبابيته يطرح أمرين: (التعليل/النفي)، والغاية من التعليل ليس طرحاً لتبرير الواقع فقط، بل محاولة فهمه والتفاعل معه وتشكيل موقف حياله. أما النفي المسلط على قيام القيامة، فمدلوله تفاقمي: الشعور بالعجز والإحباط تجاه رفض الواقع. والعنوان بعد ذلك يتضمن بُعْداً دينياً لا يخفى، إذ أن ذكر القيامة يستدعي ذكر العدل، بل هو مقرون في الذهن بيوم الحساب، قال تعالى: (ونضَعُ الموازينَ القسْطَ ليوم القيَامةِ فلا تُظْلَمُ نفسٌ شَيئاً..)[٣]، كما تحيل القيامة إلى معنى النهاية، فحين تقوم القيامة يفنى العالم، ويفنى ما في

---

(١) عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص: عبد الحق بلعابد، تقديم: سعيد يقطين، ص٧٤، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١/ ١٤٢٩هـ– ٢٠٠٨م.

(٢) المصدر نفسه: ص٧٦.

(٣) سورة الأنبياء: الآية رقم ٤٧.

الحياة من ظلم وبؤس واستبداد. وربط إدريس بين العنوان والنّص تكراراً أكثر من مرة ليحيل إلى رؤياه ؛ كقوله: ((والسماء الخشبية مهددة بالسقوط وقيام القيامة والجنة والنار، ورأسه يوم القيامة منكس..))٢٨٠، وقوله: ((أليس باستطاعة القيامة أن تقوم الآن؟))٢٨٠، وقوله: ((ومع هذا لا تريد القيامة أن تقوم..))٢٨٥ وقوله:((لأن القيامة لا تقوم فهو يستيقظ كل صباح وقد أصيبَ بخيبة الأمل..))٢٨٦ فالاقتران هنا بين عدم قيام القيامة و ما ينتج عنه من يأس وإحباط، لغياب منظومة القيم والعدالة في المجتمع؛ ومن ثم فالظلم والقهر قائمان لا محالة، فالرمزية المغلفة بالسخرية في العنوان ماثلة وما أحدثه التباين اللفظي وما يوحي إليه من مفارقة (القيامة/لا تقوم). فما يقع على كاهل المقهورين لا يمكن تجاوزه إلا بالدين أو بمعجزة من السماء، ولأن زمن المعجزات قد ولّى، فليس هناك أملٌ في تغيير قادم بغير قيامة، واستخدم أداة النفي (لا) والمضارع (تقوم) لنفي وقوعها في الحاضر. ومن الممكن إسقاط معنى (القيامة) على تمرد الفرد أو المجتمع على عوامل القهر والاستبداد. ورغم ما يوحي به العنوان من سوداوية إلا أنه لا يصل إلى درجة التشاؤم والانغلاق، وهو الفارق بين التعبير بـــ (لا تقوم) و(لن تقوم)، ويفسره انتماء يوسف إدريس للواقعية المتفائلة وليس الواقعية المتشائمة.

(البداية): أو كما يسميها الناقد الفرنسي (جيرار جينيت ١٩٣٠/ ٢٠١٨م) استهلالاً، ووظيفتها الأساسية هي حمل القارئ على متابعة قراءة النص وإتمامه.[١] فقد جاءت قوية، موجزة، غامضة، تصل إلى حدّ الإلغاز؛ لطبيعة الحدث في ذهن الطفل، وهو غموض مقصود نابع عن وعي جمالي وفلسفي، يستلهم نمط الحكي الشعبي في بساطته وتلقائيته. فما يحدث لا يدركه الصغار بسهولة لأنه يفوق تصورهم العقلي. فهي تلميح لا تصريح حتى

(١) عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص: ص١٢٥،

يبقي عنصر التشويق قائماً فيربط بين الاستهلال وبقية أجزاء النص. فالمقدمة تبشير ببزوغ حدث، وبوح بمفاتيحه، وقد عني فيها بالتركيز على العنصر الصوتي كوسيلة من وسائل كشف الحدث وتتبعه، كما سلط الضوء على الشخصية المحورية، وهو الفتى الصغير ، وأشار إلى المهمة التي انشغل بها، يقول : ((إنه يريد مرة أخرى أن يسمع، ويُرهف السمع، فما يدور مهم، أهم شيء في حياته يدور))٢٧٣، وقوله: (مرّة أخرى) يشير إلى أسبقية الحدث زمنياً وأنه غير متزامن مع السماع، فما يريد سماعه ليس جديداً عليه، بل سبق حدوثه من قبل، فهو أمر متكرر، لكنه ضبابي أو هلامي ، ثم كرر هذا المدخل لأهميته مرة ثانية في استهلاله: ((إنه يريد أن يسمع، ويرهف السمع، فهي أمامه ترقد الآن فوقه تماماً، أو لابد كذلك))٢٧٣، فالضميران في: (إنّه/ فهي) يشيران إلى شخصين عليهما مدار الأحداث، ثم ألمح في استهلاله إلى أمرين ليشرع في نبش الحدث وبزوغه، **أحدهما**:(مسموع)، يتعلق بالبيئة الصوتية الطبيعية المحيطة به:((راديو الجيران..، صوته عال كأنه يؤذن، ومن بعيد يأتي صراخ الأطفال الذين لايزالون يقظى (كذا). الدّبة وقعت في البير وصاحبها راجل خنزير))٢٧٣، وهذا الضجيج الصوتي المشار إليه، يقض المضاجع، ويضيف إلى الفتى مزيداً من القلق والتوتر، بل يُربكه ويعوقه عن سماع ذلك الصوت المهم الذي يترصده كل مرة، لذلك جاء التعبير بقوله: (يُرهف السمع) فالصوت المراد سماعه ليس ضجيجاً وإنما ضعيف ورقيق جداً بالقياس للأصوات الأخرى؛ إنه (الهَمس).

ثانيهما: (مُشَاهد)، يتعلق بالمكان واهتزاز السّرير الذي يرقد أسفله الصبي وأخوته، بينما (أمّه) ترقد أعلاه. وهو من عناصر الحدث، يقول: ((المرتبة تنبعج من بين ألواح (المُلّة) الخشبية، ولكن انبعاجها شديد، وأمّه خفيفة..)) ٢٧٣، فالمشهد أثار تساؤلاً وحيرة أربكت عقل الفتى، وقد برز دور

الراوي هنا من خلال طرح التساؤل لزيادة الانتباه لما يجري: ((هل وقعتَ حقيقة؟ وهل هي مستكنة الآن في البئر؟ وهل صاحبها خنزير سمين ملظلظ كأبي السباع إسماعيل؟))، والوصف المقترن بالشخصية هنا (سمين ملظلظ)، له مغزاه؛ لقد فسّر حقيقة (الانبعاج الشديد) فضخامة الرجل كانت سببه ووصف الأم بقوله: (خفيفة) زاد الأمر وضوحاً والاستفهام والحديث الذاتي للصبي تحفيز لتيار الوعي عند الفتى، فذهنه بدأ يتفاعل مع ما يدور من حوله بينما استحضار الموروث الشعبي (الفولكلور) في لعب الأطفال: ((الدّبة وقعت في البير..)) استلهام لطبيعة البيئة الشعبية المحيطة بالمكان، وتلميح خفي بسقوط الأم في بئر الخطيئة.

(الخاتمة): أغلقت النص لكنها لم تغلق الحدث أو تضع له نهاية؛ بل جاءت مرتبطة بشخصية الفتى المقهور ، وقد بات عاجزاً – إثر صراعه النفسي– عن التصدي لما يجري من حوله، حيث تكشفت له بواطن الأمور وتيقن بخيانة الأم، لكنه بعد ثورته وغضبه العارم انتهى إلى أنه لا يملك القدرة على المواجهة أو تغيير ما يحدث، وأنه قد يئس من انتظار معجزة تنتقم ممن قهروه، وتعيد إليه أمّه التي سُلبت منه، فالقيامة لا تقوم والحال باق دون تغيير والبؤس والقهر دائمان، ومشاعر الخزي تلاحقه، ومن ثم جاءت الخاتمة على هذا النحو: ((ولأن القيامة لا تقوم فهو يستيقظ كل صباح وقد أصيب بخيبة الأمل.. وكل يوم يرمقها في خروجه ويحس أن الخيط يدقّ. والأم تنكمش وسنوات قد مضت على موت أبيه.. والمرأة ذات الهمس تطغى فيذهب إلى الورشة منكس الرأس ليرتفع كفّ تشومبة ويهوي بها على قفاه. قَفَا صبي صغير أسمر، قائلاً: والله كبرتَ وبغّلتَ وبقيت زي الدّبة.. والدّبة وقعت في البير..))٢٨٦. ولقد ضمّنها الكاتب ما انتهى إليه في قصته كالتالي:

- [انتظار الفَرج ← القيامة لا تقوم ← أصيبَ بخيبة الأمل.]

•[علاقة الفتى بأمّه ← الخيطُ يدِقُّ ← الأم تنكمش← المرأة ذات الهمس تطغى.]

•[الزمن يمضي لا يتوقف ← كل يوم يرمقها في خروجه ← سنواتٌ مضت على موت أبيه.]

•[القهرُ باق لا يزول ← يذهبُ إلى الورشة منكّس الرأس.← كفٌّ تشومبة يهوي على قَفَاه]

وعود على بدء كرر هنا توظيفه للموروث الشعبي الذي ذكره في استهلاله من قبل: ((بقيت زي الدّبة.. والدّبة وقعت في البير..)) لكنه هذه المرة لا يقصد بها الأمّ بل قصد بها الفتى الصغير، والخطاب جاء على لسان (تشومبة) صبي الأسطى وهو مصدر للقهر الخارجي: ((والله كبرت وبغّلّت وبقيت زي الدّبة..)) لقد أشرك الفتى في رمزية الدّبة كما فعل مع أمّه، فالأم سقطت في بئر الخطيئة والخيانة، بينما هو سقط في بئر العار والخذلان. ومن ثم فالقصة بدايتها ضبابية معتمة، وليس لها نهاية إنها من طائفة القصص المفتوحة التي كتبها إدريس، لقد " اتخذت القصة شكل الدائرة تماماً كشكل الفضاء الذي يسير فيه الضوء في خط منحنى، نفتحها حيث نريد ونقرأ حتى نصل إلى آخر صفحة فيها ونعود إلى أولها ونقرأ حتى نصل إلى نقطة البداية".(١)

ثانيا ـ الحدث:

يوظف يوسف إدريس العلاقات غير المشروعة معادلاً موضوعياً في قصته ليلمح بها إلى أمور شائكة، تتعلق بطبيعة الواقع المتناقض، القابع في ظلمات القهر والخيانة وانحطاط القيم. وتقتضي المعادلة الفنية والاجتماعية والفكرية عند يوسف إدريس تصوير الضياع الجنسي عند تلك الفئات المطحونة

(١) القصة في الأدب الإنجليزي: ص٦٦ مجلة القصة، العدد ٤، ١٥ أبريل ١٩٦٤م.

انعكاساً للضياع النفسي، وكلاهما انعكاس للضياع الاجتماعي، فالغاية من وراء تلك المعادلة الاهتمام بالطبقات الشعبية اهتماماً إنسانياً يتعاطف مع قضاياها في الحياة ــ وأن ما نراه من شرور وآثام في سلوك أبناء هذه الطبقات، ليس إلا نتاجاً للأنظمة الاجتماعية الفاسدة.(١) ويغلب عليه في تلك الحال" الطابع الفلسفي الوجودي، إذ يكون الجنس مرادفاً للوجود أو الحياة في مقابل الموت وهو بذلك يوازي مفهوم (فرويد١٩٣٩م). كما يرادف (إرادة الحياة) في مقابل (إرادة الموت) عند (غوستاف يونج ١٩٦١م). والمفهوم الفلسفي الوجودي للجنس يغلب على القصص الأخيرة ابتداء من مجموعة (لغة الآي آي)، ووظيفة هذا النوع من الجنس فلسفية رمزية، تدور أساساً حول الانتصار لتحرير الإنسان وشجب كل أنواع القهر والمعاناة".(٢) فالفكرة في القصة مزدوجة الدلالة، والحدثُ ماثل بطبيعته البيولوجية لكن وجهه الآخر مسكوت عنه تلمح إليه دلالته الرمزية، فالأم تتجرد من أمومتها وتتحول إلى كائن نزوي غريب، تنخرط في علاقة آثمة مع أبي السباع، لا تبالي بشيء ولا تعير أطفالها اهتماماً، بينما الصبي ابنها البكر يُخدع في مثالية الأمومة وطهارتها. فالفكرة في واقعيتها مأسوية، بدت كلغز غامض محيّر يتدرج الكاتب في كشفه بواسطة شواهد من الثيمات الإيحائية التي تُشْغَل الشخصية المحورية بمراقبتها، والغاية من تناولها لا تقف عند حدود ظاهرها الواقعي بل تتجاوزه لبنية دلالية أشدّ عمقاً؛ هي الكشف عن سوأة المجتمع والأنظمة القمعية المستبدة، التي تسعى إلى حيونة الإنسان. لذا فسر البعض رمزيتها بأنها "تتناول قضية سياسية".(٣)

---

(١) أزمة الجنس في القصة العربية: د. غالي شكري، ص٢٤١/٢٤٢.

(٢) وظيفة الجنس في قصص يوسف إدريس: د. سامي بدراوي، ص ١٠١، مجلة العربي، العدد ٢٥٦، أول مارس ١٩٨٠م.

(٣) وظيفة الجنس في قصص يوسف إدريس: ص١٠٥.

ولقد عُني الكاتب بالحدث والشخصية معاً، وعمل منذ البداية على توثيق الحدث وبنائه بناءً درامياً منسجماً وأبدع في ترسيم علاماته وملامحه، ولم يُغفل جزئياته الصغيرة والدقيقة التي تشكّله، وربط بين الحدث والشخصية المحورية برباط نفسي وثيق جعلنا نعايشه ونتأثر به. وجاء الاستغراق في ترصّد الحدث وتتبعه تحقيراً لشأنه، واستغراقه في مراقبة الطفل واستبطان دخائله تشنيعاً لحالة القهر التي تتلبس به. وملامح الحدث المتتابعة تنبئ عن سبقها لفعل التصنت: ((إنه يريد – مرة أخرى– أن يسمع، يُرهف السّمع..))، فليس الحدث متزامناً مع السماع، بل سابق عليه وبدايته معتمة غير محددة، مستنبطة من السّماع، ولم يضع له نهاية محددة لدلالاته الرمزية التي ينطوي عليها، فهو من قبيل النهايات المفتوحة. فشخصية الصبي المقهور (نمط) لطائفة الضعفاء والمسحوقين وما ينخرطون فيه من واقع مأسوي. والحدث يكشف عن تصدع وانكسار عميقين في بنية المجتمع، وتوغل مشاعر الاستبداد والقهر داخل أنسجته بكل أطيافه. وفي سبيل سرد الحدث والتعرف عليه استخدم إدريس تكنيك التدرج، لقد بدَا الحدث محاطاً بسياج من الضبابية التي تلائم غموض تفاصيله في ذهن الطفل والمتلقي معاً. وهيأ للصبي التعرف عليه عن طريق الملاحظة وتتبع العلامات في شخوصه والبيئة المحيطة به. يقول إدريس: ((لا نستطيع أن نوقف أجزاء في عقولنا عن أن تعمل وتربط وتعي)) [(١)]، وهذا التدرج الفني في ظل تيار الوعي أسهم في البناء الفني للأحداث ترابطاً وانسجاماً وتشويقاً. وكانت الوسيلة الصوتية هي الأصل لتحقق المعرفة ثم المشاهدة ((إنّه يريد مرّة أخرى أن يسمع، ويرهف السمع، فما يدور مهم..)) ٢٧٣، ((فهناك أشياء غريبة لا يستطيع حتى لو أراد أن يتصورها تدور فوق رأسه في السماء عند فوهة البئر))٢٨٢، ومن هنا كثر تكرار ألفاظ ومفردات

(١) الأعمال الكاملة ليوسف إدريس، القصص القصيرة: لأن القيامة لا تقوم، ص٢٧٣.

بعينها وظفها الكاتب كحقول دلالية أسهمت في بلورة الوعي بالواقع، مثال: ((سمع/ همس/ حفيف/حشرجة)) ونحوها، والتركيز على مفردات لها بُعد إيحائي : ((كانبعاج المرتبة / جلسة أبي السباع تطول / السرير يزيّق/ الهمسة الناعمة الصادرة عنها/ قدماها العاريتان/ ما تحت السرير يغوص/ تُخرج من جسدها سِرّاً دفيناً كالعورة/تُغري الخنزير بمزيد من الوحشية..)) وتحقق المعرفة عند الصبي زادت من قهره وصدمته، وأثارت غضبه وثورته، لكن ما لبث أن اغتاله العجز وقعد به الإحباط عن مجابهة ما يجري حوله، فالواقع مستمر في تناميه ويزداد هو خذلاناً وتنكيساً للرأس وإمعاناً في القهر. فيتطلع إلى القيامة ليزول عنه قهره ولايزال ينتظر قيام القيامة ولايزال الحدث قابعاً. يقول إدريس: ((وكأنما من فوقه شيطانين يجهران بالعصيان ويفعلان هذا في المساء أمام كل الناس ودون اكتراث لأحد)). ٢٨٢

ثالثا ـ الشخصيات:

غالب الشخصيات التي يختارها يوسف إدريس لتشكيل عالمه القصصي ليست من علية القوم بل من عامة الناس. ومن ثم فهي عالم صاخب نابض بالحياة تتسلط عليه ألوان القهر والظلم والعذاب والجوع.[١] " فالشخصية الأبرز لديه، هي تلك المجسدة لإنسان محبط".[٢] ويغرم غالباً برسم شخصياته بطريق يبعث على التناقض والمفارقة التي تخدم الدراما في العمل القصصي، "فالواقع الاجتماعي القهري هو نتيجة حتمية للتناقض القائم بين القاهرين والمقهورين".[٣] فالشخوص من الطبقة الفقيرة الكادحة التي يشغل إدريس نفسه بالحديث عنها، فالأم تعمل (دلّالة) وأسرتها ثلاثة أولاد (ولدان وبنت)،

(١) الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس: د. عبد الرحيم محمد، ص٣١.
(٢) تاريخ كيمبردج الأدب العربي الحديث: ج٢/٤٣٦/ ٤٣٧.
(٣) تعليم المقهورين: باولو فيراري، ص ٣٣،

أسبقهم (إبراهيم)، الذي يعمل في ورشة لدهان السيارات، والمعلم أبو السباع إسماعيل (صديق الأم)، (والأسطى) صاحب الورشة، والصبيان: (تشومبة) مساعد الأسطى، وأخوه (تلممبا). والدقة في اختيار الشخصيات يفيد العمل الدرامي في القصة؛ لأن التمايز النفسي والجسدي للشخصية يلعب دوراً في تشخيص الحدث، وتقنين علاماته.. وهم أيضا من الفئات النمطية التي لا يبالغ الكاتب في نمذجتها، ولقد حظيت شخصية الصبي بالوصف السردي والاستبطان النفسي، والنصيب الأوفر من العرض، وتلا ذلك شخصية الأم وصاحبها، بينما أوجز الحديث عن باقي شخوصه؛ نظراً لبناء الحدث درامياً عليهم.

(١) (**الصبي إبراهيم**)**:** الشخصية المحورية هنا، وهو في عمقه الدلالي نمط رمزي لمجتمع مقهور متخلف، فشخصية الصبي لاتعدّ بطلاً في القصة بالمفهوم القديم، لقد أصبح في القصص الحديث بسيطاً "يقاسي من أعباء الرذيلة والأخطاء وبهذا لا يصبح (بطلاً)، ومع ذلك فنحن نشفق عليه لأنه يذكرنا بأنفسنا وبضعفنا".[١] و اتكأ إدريس في بناء شخصيته على أساس تحليلي سيكولوجي استفاده من خبرته كطبيب، حيث يحل التأمل الباطني محل الوقائعية والحبكة الحديثة، وكأن القصة بحث سيكولوجي يعرض بالتحليل لمشكلة ما.[٢] والقصة السيكولوجية، تتجه نحو تحليل الحياة الداخلية للأبطال، وتتميز بسلبية بطلها واتساع وعيه".[٣] والقصص الحديث " استفاد من التحليل النفسي؛ فأصبح القصاصون يهتمون بتصوير شخوص قصصهم من الداخل ،

(١) القصة في الأدب الإنجليزي: طه محمود طه، ص٧١العدد٤، مجلة القصة،١٥أبريل ١٩٦٤م.

(٢) وقد فعل ذلك المازني في روايته: (إبراهيم الكاتب) الصادرة عام١٩٣١م، ينظر: عقدة أوديب في الرواية العربية: جورج طرابيشي، ص١٠، دار الطليعة، بيروت، ط١/ ١٩٨٢م.

(٣) بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، ص ٦، المركز الثقافي العربي، ط١/١٩٩٠م.

واستفاد التحليل النفسي من القصة ، فقد وجد فيها بعض النماذج الإنسانية التي تخدم أغراضه".[١] فالفتى علامة سيميائية عميقة الدلالة؛ تعكس ما يرسف فيه من عالم مضطرب متناقض تختلط فيه المفاهيم، وتتوارى فيه القيم خلف ستار سميك من الفقر والبؤس، وتسود فيه مقتضيات العيش والمأوى، عالم يكدح فيه أفراده وتحتدم الصراعات بين الرذيلة والفضيلة ، وتشقى فيه المُثُل فلا تجد من يؤازرها، ومنذ البداية يضع الكاتب شخصية الفتى في بؤرة الأحداث، ويربط بينه وبين تسلسلها واختصه بضمير الغائب طوال القصة، ثم ذكره باسمه في ست مواضع، وبألفاظ أخرى ذات مدلولات عامية مثال: (ولَه/ يَاد / الوَاد)، إمعاناً في الواقعية. لكنه تجاوز ملامحه الحسية، فمعالمه في القصة قليلة بالقياس لغيره؛ ذلك لتركيزه على سيكولوجيته ومعاناته لارتباطها ببناء الحدث وتناميه، وتأطير البيئة المحيطة به." فطريقة يوسف إدريس لا تقوم أساساً على رسم ملامح حيّة للشخصية بقدر ما نجد فيها معنى من المعاني التي يريد أن يدير قصته حولها".[٢] فكل شخصية من شخصيات قصصه القصيرة تحمل فكرة متخفية تسعى بها سعياً حثيثاً إلى وجدان القارئ.[٣] فالوصف الحسي المجمل لشخصية الفتى ورد في موضع واحد في ختام القصة، هكذا: (صبي صغير أسمر) ٢٨٦، ومثل هذا الوصف للشخصية المركزية في القصة لا يمنحه تمييزاً أو تخصيصاً عما سواه ، ويجوز إطلاقه على كل صبي غيره، في حين أن وصف (تشومبي) مثلاً، صبي الأسطى؛ أكثر تميزاً منه – كما سيأتي– فهو لا يسعى إلى تصوير الشخصية تصويراً فوتوغرافياً بقدر ما يريده نمطاً أو أيقونة ذات دلالة رمزية عميقة الإيحاء.

(١) القصة من خلال تحاربي الذاتية: عبد الحميد جودة السحار– ص١١٤.
(٢) دراسات في القصة العربية الحديثة: د. زغلول سلام، ص٣٦٤. منشأة المعارف بالإسكندرية.
(٣) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: د. سيد حامد النساج، ص٢٨٩.

والعلامات السيميائية (حسية/ معنوية) التي نستنبطها من الجانب النفسي للصبي، تتعلق بالقهر، وتعكس الصراع الداخلي الذي يعانيه من قلق وتوتر وخوف واكتئاب برهان عليه، كما في قوله: ((تفور دماؤه، مثلما كل مرة تفور.. والعَرَق الغزير يكسوه..))٢٨٢. ويقول: ((إنه لا يستطيع الاحتمال، إنه سيموت لا من الضغط وإنما من الجنون.. إن مخّه يتكهرب ويسخن ويبرد ويطلق شرارات.. والرعب من الفجر يشلّ صوته عن أن يصرخ، ويمسك بزمام عقله عن أن يفقد السيطرة))٢٨٣، وقد يشتد عليه الفزع مثلما حدث حين سقطت (المُنّة) على ساق أخته ياسمين، (ذات ليلة وجرحها وصرخت، وصرخ هو الآخر، وحين لم تستجب أمّه في الحال أصيب بالذعر فظل يصرخ إلى أن نامَ مضروباً) ٢٧٥، ولقد كثر حديث الكاتب عن بكاء الصبي.٢٧٥، وحين تتساءل الأم متجاهلة سبب بكائه، يعلّق الراوي على تساؤلها ساخراً: ((لا شيء يبكيه، فلماذا هو حزين؟ لماذا هو حزين؟ أمن جلسة أبي السباع إسماعيل التي أصبحت تطول..))[1] فعلى الرغم من عملها (كدّلالة) تختلط بعشرات الرجال كل يوم، ((فقط مع أبي السباع إسماعيل يُحس كأن التيار الخفي الذي يربطه بها باستمرار حتى لو غابت أو سافرت أو نامت فاتصاله بها دائماً قائم وموجود))٢٧٧، فالصبي يستشعر أن بينه وبين أمّه سرّاً دفيناً، أثار حفيظته، وبعث فيه عاطفة الغيرة التي تذكرنا أسطورة (أوديب)؛ لقد اختلطت في نفسه مشاعر الشرف والكرامة بمشاعر الغيرة. لقد سرق أبو السباع أمَّه، وسلب معها ما كانت تخصهم به من حنان ورعاية خاصة بعد وفاة أبيه. افتقد الصبي أباه بالموت وافتقد أمه في متاهة أبي السباع.

ثم انعكست معاناته النفسية على ملامحه فبدت علامات القهر تظهر عليه فغدى منكس الرأس مكسور الفؤاد.. وحالة المقهور هذه تسوغ قهر الآخرين

(١) الأعمال الكاملة ليوسف إدريس، القصص القصيرة، ج١/٢٧٥.

له والتطاول عليه وهدر حقوقه. وها هو (الأسطى) يبصر تلك العلامات؛ ذات مرة ((شدّه صاحبُ ورشة الدوكو الذي يعمل عنده من أذنه ولعنَ اباه: – يَاد أنتَ كبرتَ وبلغتَ وما بقيتش عيّل.. ما نتاش عاجبني كده طول النهار موطي لي في الأرض كده، إيه اللي كاسر عينك ياد.. أوع يكون (تشومبة) بيعلّم عليك..))٢٧٩، لقد أساء إليه الأسطى حين كاشفه بذلك، ((فأحس بلسعة نار تكويه وتُجنّه))٢٧٩، لم يواجه الصبي تلك الإهانة بسلبية معهودة، لكنه أجابه بقوله: ((ما تقولشي كدة تاني يا اسطى.. لم يدر كيف جرؤ وقالها..))٢٧٩، يفسر علماء الاجتماع ذلك فيقولون: " إن العزة والكرامة تحتلان مكانة أساسية في خطاب الإنسان المقهور: بقاء الرأس مرفوعاً، الاحتماء من كلام الناس، قضايا مصيرية بالنسبة له. يستطيع الإنسان أن يعيش بدون خبز. ولكنه يفقد كيانه الإنساني إذا فقد كرامته وظل عارياً أمام عاره. تلك هي النقطة التي تنهار معها الطاقة على احتمال مأساة القهر والبؤس".[١] والصبي لم يتطاول على الأسطى إلا أن جزاءه كان فادحاً: ((إنّ وجَهَه قد تورّم من الضَّرب بعدها باعتبار أنه رَدّ على الأسطى الكبير وتلك جريمة لا تغتفر))٢٧٩. وكان (تشومبة) الصبي الأول في الورشة أحد مصادر القهر التي تواجه الصبي المسكين في بيئته الخارجية، (فتشومبة لاهمَّ له طوال اليوم إلا تعذيبه وصفعه..)٢٧٩ "فالإنسان الذي غرست أنظمة القمع خوفاً عريقاً في نفسه يشجع كل من حوله على التطاول عليه، كما أنه يعرف هو نفسه كيف يستغل الفرصة للتطاول على الآخرين حين يرى تلك الفرصة سانحة".[٢] ومن ثم فتشومبة نفسه يمكن أن يكون ضحية من ضحايا القهر والعنف لمن سبقه،

(١) التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور: ص٤٧.

(٢) حيونة الإنسان: ممدوح عدوان، ص١٠٣.دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، الطبيعة الثانية.

"فلتحرير الذات من ضغط الشحنات السلبية المضادة، يلجأ الإنسان المقهور إلى تفريغها بحالة من العدوانية ضد الآخرين لتقليل الضغط النفسي واستعادة حالة التوازن النفسي"[١] ومن ثم فهو يتعامل بالعنف والقهر مع مَنْ هُمّ أضعف منه،" فمن المستحيل إذاً أن يكون هنالك مقهور دون أن يكون هنالك عنفٌ قد مورسَ ضده".[٢] وهذا ما يعرف في علم النفس بـ (القهرُ المضاد) وهو" سلوك قهري ينشأ لمقاومة سلوك قهري آخر".[٣] فالإنسان المقهور" يعيش في عالم من العنف المفروض".[٤] وهذا العنف الموجه ضده يجعله مخلوقاً عنيفاً يمارس العنف ضد الآخرين ومن ثم تدور الدائرة على الجميع، " فالإنسان الذي مسخت إنسانيته من خلال القهر والاستبداد يتصرف بسلوك مضاد وخال من الإنسانية ضد الآخرين، خاصة من هم أقل منه قوة ويمكن أن يمارس السلوك ذاته حال امتلاكه القوة الضرورية مع المتسلط نفسه، وبالعكس فإنه يخضع ويذعن للإنسان القوي".[٥] فالصبي (إبراهيم) مقموع من أمّه وصاحبها، وقوبل بالقمع من الأسطى صاحب الورشة، ومن صبيه (تشومبة) الذي اعتاد تعذيبه وصفعه وإهانته، لم يستطع مقاومة القهر الواقع عليه من (تشومبة) ، فكرهه وأضمر في نفسه الانتقام، يقول: إن ((أول عمل بالتأكيد سيفعله حين يكبر أن يقتل تشومبة.. ويقتل أول دُبّة يلقاها))٢٧٩، والمعتاد حيال تلك الظروف أن الإنسان المقهور " لا يجد مكانة له في علاقة التسلط العنفي هذه سوى

(١) سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور: ص٦٠.

(٢) تعليم المقهورين: ص٣٦.

(٣) معجم علم النفس والتربية: مجمع اللغة العربية، ج١/ص٣٦، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ١٩٨٤م.

(٤) التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور: د. مصطفى حجازي، ص ٣٧.

(٥) سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور: ص٧٧.

الرضوخ والتبعية، والوقوع في الدونية كقَدَر مفروض. ومن ثم شيوع تصرفات التزلف والاستزلام، والمبالغة في تعظيم السّيد، اتقاءً لشره أو طمعاً في رضاه. إنه يعيش في عالم بلا رحمة أو تكافؤ إذا أراد المجابهة أو فكر في التمرد. فسيأتي الرد عندها حاسماً يقنعه بقمع أفكاره التمردية. إن عالم التخلف هو عالم التسلط واللاديمقراطية، يختل فيه التوازن بين السيد والإنسان المقهور. ويصل هذا الاختلال حدّاً تتحول معه العلاقة إلى فقدان الإنسان لإنسانيته، وانعدام الاعتراف بها وبقيمتها".[١] وذلك ما وقع للصبي حين حاول مجابهة الأسطى وصبيه فقوبل بالعقاب والقمع؛ ((وجهه قد تورّم من الضرب / شَبعَ من صَفْعه وركْله))، ((ضربه تشومبة علْقَة لا ينساها))!!

وشخصية الصبي دينامية (dynamique) متحولة، أبدع إدريس في بنائها؛ وهي أكثر الشخصيات تطوراً في القصة لاسيما الجانب النفسي منها، فحين تفاقمت في نفسه معاناة الظلم والقهر داخل الحجرة وخارجها، بات مثقلاً بالهموم، ((كالكبار لم يعد ينام لحظة أن يضع رأسه على المخدة ..))٢٨٠، فقد كان عليه ((أن يقضي جزءاً كبيراً من الليل يسمع، والأصوات تأتيه من فوق سمائه الخشبية))٢٨٥ وبات لديه قدرة على فرز الأصوات وتمييزها، فالأصوات الواردة عليه في مخبئه كثيرة متنوعة ما بين [الهمس/ والفحيح/ والحشرجة/ والبحّة/ والضحك/ والقهقهة]، فهو((يميزها ويعرف صوتَها من صوته))٢٨٣، فالإنسان المقهور " يعاني أعراض القلق والتوتر والصداع المزمن والعدائية، وينعكس ذلك على مجمل سلوكه وتصرفاته"[٢]، ولكن لماذا مكانه تحت السرير؟، كان ذلك قرار أمّه حين استبدت بهم وبأبيهم من قبل، فأسكنتهم الدرك الأسفل من السّرير وأغلقت عليهم (داير السرير) فلا يرون

(١) التخلف الاجتماعي: ص٣٩.

(٢) سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور: ص٧٧.

أحداً ولا يراهم أحد، وكأنهم معزولون عن الحياة. فبات السرير بطابقين، ثم اختصت نفسها بالمرتفع الوثير من الفراش، ولقد كانت تلك حيلة ذكية من الكاتب ليحيل إلى فكرة الطبقتين معاً: القاهرة والمقهورة، وفي البداية سعد الصبي وأخوته بملازهم السّفلي، فقد كان يثري خيالهم في اللعب والتخفي، وإمعاناً في السخرية منه تصوروه أحياناً خيمة أعرابي، أو خندقاً، أو مقاماً كريماً. ولما كبروا واصطدمت رؤوسهم بالسرير لم ترحمهم، وجاءت بنجار ليرفع أرجله لتناسب أحجامهم، وقد كانت تدخلهم إليه وكأنهم دجاج مطيع،٢٧٤ فبات أسفل الفراش وكأنه حجرة صغيرة ضيقة، لقد كان حشر الأطفال بهذه الطريقة معادلاً موضوعياً (لثيمة) القهر خاصة من جهة أمّه، وأثار ذلك مشاعر الخوف والحرمان في نفوسهم، فالصبي ((كان دائماً ينقصه شيء، فكم من مرة اشتاقت نفسه أن ينام في حضنها، وأن تضمه مثلما كانت تفعل وأن تسمح له مرة أن ينام معها هناك حيث المرتبة اللينة والملاءة النظيفة..))٢٧٤، ((فمن عمر طويل لم ينم بجوارها)).٢٧٦ فعلماء النفس يرون ضرورة بقاء الأم إلى جوار طفلها، في سنواته المبكرة، لأن ابتعادها عنه تهديد خطير لشعورهم بالأمن.[١] وموقف الصبي من أمّه لحقه التطور أيضاً، لقد كان محباً لها، يُقدّر شقاءها وتضحياتها من أجلهم، وكانت هي تبادلهم حبّاً وحناناً قبل أن تلتقي بأبي السباع، ثم تحولت عنهم، واستبدت بهم، واستمرأت حمأة الإثم، فباتت امرأة غريبة، كالعورة تحتاج إلى غطاء ليسترها، ((حتى لا يكفي كل ما لديهم من أغطية وبطاطين لستر همسها..))٢٨١، وبدت وساوس الغضب والانتقام تراوده، وقد همّ أن ((ينقضّ عليهما بالحذاء البُنّي القديم يمزقهما.. أو بيد (الهُون) يدشدش رأسيهما)). ٢٨٣ أو على أقل تقدير يبكي، أو يصرخ فيجتمع عليه الناس. و((باستطاعته أن يقتلها حتى بعد ما يذهب

(١) مشكلة الحياة: د زكريا إبراهيم، ص١٣٥، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة.

الرجلُ الغريب٢٨٥ / ولكن المشكلة أنه بهذه الفعلة سيفقد الخيط الواهي. الذي يربطه بأمّه.. فرغم كل شيء لا تزال أمّه.. ولا يزال حيّـاً لأن لـه أمّـاً.. ولا يستطيع أن يتصور الحياة بغيرها.. ولو صرخَ، لو عرفتْ أنه عرفَ لنبذته إلى الأبد..))٢٨٥ لقد تضخم الصراع في نفسه، ثم انتهى إلى لا شـيء، لابـد أن تبقى أمّه حيّة، أما هو فينبغي أن يصمت! ((وبحكمة كبيرة يصنع في النهايـة كما تعوّد أن يصنع، ويسكت.. ومع هذا لا تريـد القيامـة أن تقـوم..))٢٨٥ فالمقهور يصاب بحالة من العجز واليأس وعدم القابليـة لاسـتيعاب الأحـداث الجارية ليصل إلى حالة من التوازن النفسي الوهمي.(١)

ثم يصيبه تحول آخر ناتج عن نكوصه وكبته، فقد انتابته مشاعر العجـز والإحباط والدونية، لقد بات ((يدرك، ومهما بلغت درجات إنفعاله.. أنـه غيـر قادر على الإتيان بشيء من هذا))٢٨٣، ((حتى إشعارهما بوجـوده مـا كـان يجرؤ عليه، فقد كان يشعر أباه وأمه لأنه كان مطمئناً آمناً، أمـا هـذان فمـن يكونان غير غريبين عليه تماماً، الرجل خنزير والمرأة دُبّـة..))٢٨٤، يقـول (باولو فاريري ١٩٢١- ١٩٩٧م) المفكـر البرازيلـي: "إن مـن خصـائص شخصية المقهور تحقير الشعور الذاتي. ولقد استمد المقهورون هذه الحقيقـة من استبطانهم لآراء القاهرين المتأصلة في نفوسهم".(٢)فمشاعر الدونية تميز بشكل عام موقف الإنسان المقهور من الوجود.. فهو عاجز عن المجابهة. تبدو له الأمور وكأنها انعدام في التكافؤ بين قوته وقوة الظواهر التي يتعامل معها. ومن ثم فهو في معظم الأحيان يجد نفسه في وضعية المغلوب على أمره. يفتقد الطابع الاقتحامي في السلوك، سرعان ما يتخلى عـن المجابهـة منسـحباً أو مستسلماً أو متجنباً، إما طلباً للسلامة وخوفاً من سوء العاقبة، أو يأسـاً مـن

(١) سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور: ص٤٨.

(٢) تعليم المقهورين: ترجمة: د. يوسف نور عوض، ص٤٢، دار القلم، بيروت.

سوء إمكانية الظفر والتصدي. وبذاك يفقد موقفه العام من الحياة.. والتلقي الفاتر لما يحدث. وانعدام الثقة بالنفس.[١] ففي رأي علماء النفس " العنف والقهر وما يواجهه الإنسان في المجتمعات المتخلفة يولدان نوعاً من الخيبة والانكسار والعجز عن تغيير الواقع المستبد.. "[٢]، وحالة العجز والوهن من إمكانية تغيير الواقع الذي يلازم الإنسان المقهور تجعله يعاني الإحباط واليأس وعدم القدرة على تحقيق الذات..[٣] وهكذا يغرق الإنسان المقهور في ضعفه واستسلامه إزاء قوى يحس أن لا قبل له بمجابهتها تتحكم بمصيره الذي لا يملك السيطرة عليه، كلما زاد غرقه اشتد تخلفه بالضرورة لأنه يفقد العزم..[٤] ولقد لجأ إدريس في كثير من سطور القصة لفلسفة هذا التحول الغريب الذي طرأ على شخصية الصبي، فالشعور بـ((العجز سببه أنها ليست المرة الأولى))، ٢٨٣ فلو أن الأمر وقع بشكل مفاجئ مثلاً لكان رد فعله ملائماً له. أمَا وقد وقع الحدث بشكل خفي متدرج، فقد بات مألوفاً، كالعادة المرذولة التي تتسلل إلى الإنسان فتستعبده، ولا يستطيع منها فكاكاً. وهذا تبرير غريب لا يصدر إلا عن نفس مقهورة، و(التبرير) في علم النفس: "حيلة دفاعية يسوّغ الشخص سلوكاً وأفكاراً أو مشاعر تثير قلقه بغير هذا التسويغ، فالأنا تسوّغ نتائج معينة باستخدام المنطق المعوج، وهي نتائج تثير القلق إذا لم تُبَرر بطريقة أو بأخرى".[٥] وهو كذلك (نكوص) للشخصية يمثل تراجعاً في موقفها

(١) التخلف الاجتماعي: ص٤٥.

(٢) سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور: ص٧٠.

(٣) المصدر السابق: ص٧٧.

(٤) التخلف الاجتماعي: ص٥٠.

(٥) نظرية الشخصية: د. جابر عبد الحميد جابر، ص٣٩، دار النهضة العربية، القاهرة،١٤١١- ١٩٩٠م.

بسبب الخوف.[١] ومثل هذه المعطيات في دراسة الشخصية تؤكد اتكاء إدريس في بنائها على التحليل النفسي. ثم ينتهي به الحال إلى الشعور بتفاهة الحياة، وتفاهة الأشياء فكل شيء بات بلا معنى، والقهر يلاحقه خارج منزله الصغير الضيق، ((حتى غناء الأولاد والبنات كان في تلك الليلة بلا معنى، هكذا أحس، رغم ما كانوا هم فيه من متعة كبيرة، كان هو وحده يحس أن الأغنية بل حتى اللعب كله أصبح بلا معنى)) ٢٧٨، وهذا يعني أن مشاعر القهر قد تغلغلت في نفسه وجعلته ينسلخ من طفولته، فلا يشعر بما يشعر به الأطفال في مثل سنه، لقد أطلع على سرّ الدّبة التي سقطت في البير، وعرف صاحبها الخنزير، وهو الآن لم يعد طفلاً صغيراً لقد كبر فجأة حين عرف ما يعرفه الشخص الكبير. إنه الآن غارق في أحلام اليقظة يتطلع إلى مدد من السماء فيتساءل عن قيام القيامة لينتقم الله ممن قهروه وفي مقدمتهم أمّه وأبو السّباع وتشومبة، يقول: ((وحين يأتي تشومبة لصفعه على قَفَاه سيرعد الصّوتُ العالي المدوي صوتُ الله: ارفع إيدك، وتنشَلّ اليدُ، أليس باستطاعة القيامة أن تقوم الآن؟ ويرعد ذلك الصوت المدوي: ارفع إيدك.. فيصاب الخنزير بالشلل، وينحشر صوتُ أمّه في صدرها إلى الأبد، ويكف تماماً عن أن يتحول همس..)).٢٨٠ يرى علماء الاجتماع أن " بمقدار ما يُبخس الإنسانُ المقهور، ويُفرض عليه الانحطاط والشقاء، يصبح اتكالياً مستكيناً مستضعفاً ".[٢] وتجعل تلك المسببات من القهر الطبيعي والسلطوي الإنسان المقهور يبحث عن مرتكزات لاهوتية لتشكل له مظلة حماية وهمية تمنحه القوة والإرادة على الاستمرار في الحياة، وتقبّل عسفها وشقاءها غير العادل طمعاً في عالم آخر تسوده العدالة والمساواة. إن مظلة الحماية الأساس للإنسان المقهور هي منظومة القوى الدينية المؤسسة

(١) نظرية الشخصية: د. جابر عبد الحميد جابر: ص٣٩.

(٢) التخلف الاجتماعي: ص٤٠.

لحالة الاستقرار النفسي.[١] وتَطلّع الشخصية المحورية هنا إلى السماء، أو استدعاء قيام القيامة هو في الحقيقة وعي من الكاتب بأهمية الدين في حياة الإنسان، وتكراره في غير موضع هنا يؤكد اهتمامه بالقيم الدينية والروحية وأن الشخصية تعتصم بها عند تأزمها، على عكس ما أشيع عنه من أنه" لا يقيم وزناً لتأثير القيم الروحية على مسالك الشخصيات أو طبيعة تكوينها، وأنه لم يهتم برصد التيارات الدينية وأثرها على الشخصية المصرية ".[٢] والحاصل هنا أن شخصية الصبي قد مرت بمراحل خمس في تحولها وتطورها على النحو التالي:

- مرحلة الشك والضبابية وتتبع العلامات الدالة على الحدث.
- مرحلة غلبة تيار الوعي، وبداية انكشاف الحقيقة.
- مرحلة المقارنة، وربط الماضي بالحاضر لتداعي الأفكار.
- مرحلة التمرد والثورة، والتفكير في الانتقام.
- مرحلة الإحباط، والشعور بالعجز، ومحاولة تبريره، وفقدان الثقة في المواجهة، ومن ثم اللجوء لطلب العون من السماء، وترقب قيام القيامة لينتقم له الله.

أما بقية أخوته فقد كان ظهورهم على مسرح الأحداث بصورة خاطفة عن طريق أخيهم (إبراهيم) والكاتب يجعلهم جزءاً من مشاهد الأحداث التي يرويها الصبي ويستخدم تكنيك (اللقطة) ليلفت النظر إلى شيء له أهمية في بناء الحدث، فقد أشار إليهم على سبيل التعريف حين تحدث عن اجتماعهم لتناول الطعام مع أمهم: ((وباجتماعهم هو وأمه وأخته وأخيه الصغير ذي الأربعة أعوام الذي لايزال يتهته ليخرج الكلام)).٢٧٧ وفي مشهد آخر يرصد

(١) سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور: ٥٩.

(٢) الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس: ص٣٥.

لنا كيف ينامون ثلاثتهم أسفل السرير يقول: ((وياسمين نائمة متقوقعة على نفسها، في بلَهٍ (...)، وأخوه الصغير ممدد بالعَرض عند أقدامها يتنفس بصوت مسموع وكأنه رجل يغُط.. هم في البير والملائكة في السّماء..)) ٢٨٠، ولا يخفى ما في هذا المشهد من تلميح بالقهر والإهانة، بينما يشير المشهد الأول إلى ما كانت عليه الأم قبل تحولها. فلكل مشهد منهما دلالة مستقلة.

(٢)- **(الأم)**: شخصية سلطوية غاوية، هلامية، طمس الكاتب معالمها، فلم يضع لها اسماً، ولم يخصص لها وصفاً، بل أراد لها أن تكون أيقونة لكل امرأة منبوذة، وأشار إليها غالباً بضمير الغائب لطبيعة السرد. وذكر لفظ (الأم) وحده أو مضافاً إلى الضمير (الأم /أمّه/أمّك) ثلاثين مرة، وتارة بطريق الرمز مستخدماً الموروث الشعبي: (الدُّبة وقعت في البئر!)٢٧٣ والرمز إلى (الأمّ) بالدّبة التي وقعت في البير تكرر ثماني مرات، وكذا الرمز إليها بالنّمرة (أمّه نَمِرَة على فمها دَمّ..) ٢٨٢، تلميحاً بالوحشية، أو(الخطيئة)، وتارة أخرى يشير إلى الأمّ بلفظ (امرأة)، وقد تكرر خمس مرات، كقوله: ((تصبح غريبة عليه تماماً، امرأة أخرى، ملامحها مختلفة، لا يعرفها ولم يرها في حياته.. امرأة يخجل منها /أهذا صوت المرأة التي ولدته))، ٢٨١. لكنه في مقابل التلميح إلى (الأم) وتجاوز ملامحها، ذكر صاحبها بالاسم والصفة في أكثر من موضع- كما سيأتي- كقوله: (أبو السباع إسماعيل/ خنزير/ سمين ملظلظ)٢٧٣. والملامح القليلة التي تخص شخصية الأم تأتي تباعاً مرتبطة بالمشهد والحدث. وتجاوز الكاتب لمعالم الأم هنا مقصود، ليس تجاهلاً منه، فهو يعكس رؤية الكاتب تجاهها، ولتفريغ الأذهان للحدث: ففي حديثه عن (المرتبة)، يقول: ((ولكن انبعاجها شديد، وأمّه خفيفة..))٢٧٣، فهو يضيف إليها صفة حسية تتعلق بحجمها ووزنها، وذكر صفتها مع صفات صاحبها أحدث مفارقة، وثنائية ضدية، وألمح إلى الحدث. ثم أضاف إليها صفة أخرى

حين ضمّت الصبي إليها لتلاطفه، فقال: ((يلعب في أصابعها السّمراء من الخارج القمحية من الداخل))٢٧٦. فهو يعطي انطباعاً للون بشرتها.

ولقد طرأ على شخصية (الأم) تطور دينامي، وقد ألمح إليه الكاتب في استهلال قصته هي شخصيتها المتحولة الجديدة وعليها مدار الحدث، لكنها كانت قبل معرفتها بأبي السباع، وقبل أن يدخل هذا ((الرجل الغريب حياتهم)) ٢٨٥، وبعد وفاة زوجها كانت أماً طبعية ككل أمّ، يقول: ((كان هذا زمان.. وابتسامتها السعيدة تغرقهم والطبطبة الحنون، ثم صوتها المتثائب: قوموا يا أولاد ناموا.. الدنيا اتأخرت، وكالدجاج المطيع، تدخلهم. ..))٢٧٣، أما حياتهم برفقتها فـــ ((كانت سهلة وعذبة ولذيذة يحب كل ما فيها، يحب اجتماعهم حول الطعام بعد الجوع الشديد..))٢٧٨. فالتحول الحاصل في شخصية الأم وقع بعد وفاة الأب، حيث اتخذت لنفسها خدناً، وأكثر ما يلفت النظر تركيز الكاتب على صفة من أبرز صفاتها؛ (السلطوية) التي تلتصق بها، ولأن الجميع يدور في دائرة من القهر والاستلاب في المجتمعات المتخلفة، (فالأم) بدورها تمارس ضد أولادها ما جبلت عليه من أسباب القهر، فالمرأة في البلدان النامية عند علماء الاجتماع يقع عليها عادة " الغُرم الأكبر ويفرض على كيانها القسط الأوفر من الاستلاب، من خلال ما تتعرض له من تسلط وما يفرض عليها من رضوخ وتبعية وإنكار لوجودها وإنسانيتها. هذه المرأة المستلبة اقتصادياً وجنسياً في البلدان النامية، تعاني من استلاب أخطر بكثير وهو الاستلاب العقائدي. ويقصد بالاستلاب العقائدي تبنّي المرأة لقيم سلوكية، ونظرة إلى الوجود تتمشى مع القهر الذي فرض عليها، وتبرره جاعلة منه جزءاً من طبيعة المرأة. وبذلك فهي تقاوم تحررها، وترّسّخ البِنَى التسلطية المتخلفة التي فُرضت عليها. وأكثر من هذا تعممها على الآخرين، من خلال نقلها إلى أولادها. تنقلها إلى البنات منهم حين تفرض عليهن عملية الرضوخ للرجل

(الأب والأخ والزوج) وتفرضها على الصبيان من خلال عرض النظرة الرضوخية للسلطة والتبعية لسيادة القِلّة ذات الحظوة".[١] فحين يأتي (أبو السباع) لزيارة الأمّ ، يقدّم للطفل (قرشاً) لشراء حلوى ، والصبي لم يعد صغيراً، لقد أدرك ما يدركه الكبار، فيتلكأ في الخروج، ويأبى أن ينصاع لرغبات الرجل الغريب الذي يمارس بدوره عملية الاستلاب والقهر، فهو يستلب منه (الأم والبيت) معاً مقابل ذلك (القرش) الذي اعتاد أن يقدمه إليه كلما وجده، عندئذ يأتي ((الصوتُ الآمر منها: اسمع كلام عمّك إسماعيل يا برهيم..))٢٧٧، فالأم هنا تفرض على ابنها الانصياع والرضوخ للرجل الغريب الذي يمثل السيادة بالنسبة لها ، فالمفردات: (اسمع/ كلام عمّك) لا تقال بلهجة اعتيادية، بل بلهجة شديدة صارمة تعوّد عليها الطفل من أمّه ((صوتُ أمّه ، المليء بالوعيد))٢٧٥ فإذا لم يستجب للرشوة من الرجل أو الأمر الصادر من أمّه بالرضوخ والإذعان فمآله العقاب، وكأنها سياسة العصَا والجزرة.

ثم تأمل هذا المشهد المتخيل الذي اخترعه الكاتب ليجسد نوازع الأم السلطوية: ((وتصعد أُمُّه فوق الفراش، فهي وحدها تنام فوق السرير، والسرير واسع يكفيهم جميعاً، ولكنها تُصرّ، من زمن، من أيام أبيه حتى، أن يناموا جميعاً أسفل السرير، حتى حين كبروا وبدءوا التململ والشكوى..)).٢٧٤ فظاهرة الاستبداد الأبوي واضحة المعالم لديها. وهذه الصفة ليست طارئة عليها بل هي متجذرة من قديم. وكثيراً ما كان الطفل يشتاق للنوم بجوارها فوق الفراش الوثير، وكان يدّعي المرض أحياناً لترحمه وتحنو عليه كما تفعل الأمهات، ((وبصوت مسموع يتأوه، ولا من أحد يسمع، فإذا سمعتْ أو ضاقتْ بآهاته سألته بصوت غير عالٍ ولكنه مملوء بالوعيد والتأنيب.. مالك يا براهيم؟!، فلا يجرؤ حتى على أن يواصل الادعاء، ويخرس تماماً، وكأنما

(١) التخلف الاجتماعي: ص٣٢.

تأوهه كان مجرد التماس على استعداد لسحبه فوراً واستنكاره لحظة أن يلمح أن التماسه لم يلق الترحيب)) ٢٧٥. والكلمات التي اختارها إدريس بعناية تبين أن العلاقة بين الطفل وأمه معقّدة جداً؛ وكأنها علاقة الموظف بمديره أو الخادم بسيده. ولقد وصفها بـ(الخيط الواهي) ٢٨٤، يخشى انقطاعه لو جهر بالعصيان، وكرر ذلك مرتين. وفي موضع ثالث ذكر ((أن الخيط يدقُّ. والأم تنكمش)) ٢٨٦، كلما أوغلت في طغيانها. لقد صارت العادة في أمّه المستبدة القاهرة أنها لا تستجيب لضراعة صغارها، فإنها لا تملك قلباً كقلوب الأمهات، فإذا صعَّد الطفل من تضرّعه والتماسه فبلغ حدَّ الصراخ خاصة حين يصيبه مكروه فيكون جزاؤه الضرب!، كما حدث حين سقطت (المُلّة) على ساق أخته (ياسمين)، فصرخت وصرخ معها و((لم تستجب أُمُّه في الحال، أصيب بالذعر فظل يصرخ إلى أن نام مضروباً!))٢٧٥، وهذا مشهد آخر للقسوة والتسلط، حين خرج للعب مع أقرانه ثم تأخر في العودة إلى البيت. ((ودقّ الباب ودقّ ولم يفتح له أحدٌ.. وجاء الصوتُ. صوتُ أُمّه، المليء بالوعيد، مادام اتأخرت، نامْ على العتبة.. نامَ على العتبة فعلاً وكأنه ينتظر الأمر بفارغ الصبر)) ٢٧٥، وفي موضع آخر يصفها بالوحشية: ((أُمّهُ نمرة على فمها دمٌ انتهتْ لتوّها من التهام أخيه الصغير وتتنمر في طلب المزيد..))٢٨٢. وطغيانها هذا دائم لا ينقطع، ((المرأة ذات الهمس تطغى))٢٨٦، ومع طغيانها يزداد الصبي قهراً وعجزاً وانكساراً ((فيذهب إلى الورشة منكس الرأس ليرتفع كفٌّ تشومبة ويهوي بها على قفَاه..))٢٨٦، وهذه القسوة والصرامة التي ترهب بها أطفالها، نرى نقيضاً لها تماماً في علاقتها مع أبي السباع؛ فهي برفقته: ((ضعيفة.. مختلفة تماماً عن قوتها الصارمة في النهار وملامحها الجادة، وحديثها المملوء بالوعيد.. ضعيفة تتألم.. وتتألم في ضعف مقيت وكأنها بتألمها تطلب مزيداً من الضعف وتُغري الخنزير بمزيد من الوحشية إذ

كان قد تحول إلى وحش..))٢٨٢. ويغرم الصبي بالأم التي هي المرأة (الأخرى) الحنون، الجادة، الصارمة، التي ترتدي الفستان الأسود حزناً على أبيه، وتشقى في عملها كدلالة من أجلهم. وفي الوقت ذاته يبغض المرأة المريبة، الخائنة، التي تشتعل همساً وتنكمش ضعفاً كلما زارها أبو السباع. والجانب الخفي من شخصية (الأم) هو البؤرة المركزية التي تدور حولها الأحداث، وهو الأشد تأثيراً وقهراً للصبي، علاقتها المشينة (بأبي السباع). والواقع أن ذلك الجانب وغيره يُظهر أن (الأم) مثلثة الشخصية، في نظر الصبي:

(أ) (**شخصية الأم الحنون**): صاحبة الابتسامة والطبطبة الحانية، والتي تكدح من أجل إطعامهم. ((المرأة الأخرى التي ترتدي الفستان الأسود فوق القميص الحريري الشفاف والتي تشقى طول اليوم كي تجلب من عملها، كدلالة وسمسارة، وأشياء أخرى مثيرة، الطعام)).٢٨٥، والشخصية الحنون اختفت منها أو تكاد، منذ التقت بأبي السباع، وهي التي حرص على ألا يثور في وجهها رغم خيانتها؛ خوفاً من انقطاع الخيط الواهي الذي يربطه بها، بينما (الأم تنكمش) ولم يبق منها سوى مهنتها. (ب) – (**الشخصية السلطوية**): المعروفة بالقسوة، والغلظة، والصرامة، والصوت المليء بالتهديد والوعيد. ولطالما سبب له هذا الصوت الخوف والهلع وكان مصدر قلق وقهر بالنسبة له، ومن الممكن أن نتبينها من خلال كثير من الشواهد التي مرّت بنا. فمثل هذه الصفات وغيرها من مظاهر حسية ومعنوية هي المعادل الموضوعي للقهر النفسي. وأحسب أن هذا الجانب تأثره إدريس فيما يبدو من شخصية أمّه الحقيقية، ومن جدّته لأمه في فترة طفولته، فإنه " لا يتذكر من هذه السنوات إلا جدّته واستيحاشه وافتقاره للحب. فقد كانت جدّته لا تحب إظهار عواطفها، ومعظم ساكني الدار كانوا يكبرونه سناً مما زاد إحساسه بالغُربة. وافتقد أباه

الذي كان يحبّه لأنه رآه لا حيلة له أمام والدته التي كانت مثل والدتها صُلبة المراس، لا تعرف هوادة. وراح يبحث عن الحب والحنان باستماتة لأن أمّه لم تُشعره إلا بالقلق وعدم الأمان وقلّة الثقة".[١] (ج) – **(الشخصية اللعوب)**: فهي المرأة الشبقية، المنحرفة، وهذا الجانب الشخصي منها لا يظهر إلا في حضور أبي السباع، وهي ما يخجل الصبيُ منها، ويراها عاراً عليه ينبغي ستره، وهي التي أثارت الغيرة في نفسه، فأصيب (بعقدة أوديب). تلك المرأة ذات الهمس، والحفيف المريب، ((والهمسة الناعمة الصادرة عنها..)) ٢٨٠، وهذا النموذج المريب هي التي لم يألفها الصبي ولم يعتدْ عليها، وهي التي رمز إليها برموز حيوانية متوحشة(الدُّبة/ النَّمرة) و أشار إلى صاحبها بالخنزير والثور والوَحْش، وقد ذكر أن هذا النموذج هو ما يزداد طغياناً وانحلالاً: ((والمرأة ذات الهمس تطغى)).٢٨٦، فلا ريب أن صوتها المتجبر مع أطفالها، يقابله: [ضعف/ ميوعة/ انكسار/ فحيح/ همس مبحوح رقيق] مع أبي السباع، بل هي ضعيفة تزداد ضعفاً، فإذا كان صوت الأم حين يرعد بالتهديد والوعيد يقلقه ويخيفه، فإن همسها وميوعتها المتكسرة مع أبي السباع تكاد تقتله.. ومن ثم فمُنية الطفل فناء تلك الشخصية الغريبة عليه؛ ((تموت المرأة المبحوحة الهمس.. وتعود له الأم))٢٨٥، لقد كان يأمل ذلك حين استدعى قيام القيامة. وتلك هي (العاطفة الإثمية)، في رأي المحللين النفسيين، فالطفل الصغير يتمنى لأحد أبويه الأذى مع أنه متعلق به. وهي مرتبطة بعقدة أوديب والخصاء وعقدة الدونية الناجمة عنها.[٢]

(٣)- **(أبو السباع)** هو صديق الأمّ، وهو نموذج للرجل البدين، سيء الخلق، بدأ ظهوره في استهلال القصة بالرمز (وصاحبها راجل خنزير)٢٧٣، ولقد

---

(١) أعلام الأدب العربي المعاصر سير وسير ذاتية: روبرت ب. كامبل، ص٢٣٤.

(٢) المعجم الموسوعي في علم النفس: ج٤/١٥٧٥.

ذكره باسمه خمس مرات. وذكره بالوصف: (الرجل الغريب) أربع مرات، ووصفه (بالخنزير) ست مرات، كما وصفه بأوصاف أخرى مثل: (السّمين/ التخين / المكتنز / الشيطان/ آكل لحوم البشر/ الوَحْش/ الثّور)، ثم جمع بين الإشارة والوصف والتسمية فقال: ((وهل صاحبها خنزير سمين ملظلظ كأبي السباع إسماعيل؟))٢٧٣. لقد كان الرجل أحد مصادر القهر والاستلاب؛ بالنسبة للصبي، يقول إدريس :((لماذا هو حزين؟ أمن جلسة أبي السباع إسماعيل التي أصبحت تطول، والقرش الذي يعطيه إياه كل مرة))٢٧٦، فالتصادم واضح بين شخصية الطفل وأبي السباع، لعلمه فالصبي لم يعد طفلاً، ومن خلال تكنيك (النظرة) لاحظ الصبي في عين أبي السباع شيئاً غريباً؛ إنها تجمع بين السخرية والخيانة، ((وينظر بُرْهم في عينيه وكأنما ليطمئن قبل مغادرة الحجرة، ولا يستطيع أن ينظر فيهما أكثر من ومضة ، لا لخوفه منه ومن جسده الهائل الضخم ويده السميكة في سُمك مخدة أخيه الصغير، فقد كان يكرهه، ولكن لأن في عينيه نفسها شيئاً متحركاً غير ثابت، نظرة خائنة لا تستقر.. تختلط الخيانة فيها بالسخرية، سخرية جافة خشنة كظهر الليفة، يقشعر لها جسده، وتدميه.. سخرية بلا خفة دم، سخرية السمين التخين الذي يتجشأ عقب كل مرة يناوله فيها كوب الماء ليشرب، ثم يكمل الحديث بصوته الخشن الرنان، وآه لو مال على أذن أمّه وهمس. همس متحشرج.. كهمس الزوران يحس (بُرْهُم) أنه يخرج من فمه وينتشر كالدخان القابض الخفي من حجرتهم وفي حياتهم يملؤها بأثر جارح غير مريح باعث على الخجل))٢٧٧. وليست هذه المرة الوحيدة التي يحدثنا فيها عن عين أبي السباع، لاسيما حين ينفرد بأمه في عتمة الليل: يقول: ((ثم تلتهب عيناه، وكأنما تضيئان بعد هذا كل شيء مظلم في الحجرة، حتى وجهه الأسمر الذي تفردت ملامحه وتضخمت، يضيء))٢٨٠، لقد أسهب الراوي في وصفه لينقل لنا انطباع

الصبي عن ذلك الرجل الشرير الذي استلب أمّه وقلب حياتهم رأساً على عقب. وكان للصبي قدرة على تمييز وقع أقدام أبي السباع (الأقدام الثقيلة) حين قدومه إليهم عما سواها، ((يعرف أن القهوة أغلقت وأنها أقدام إسماعيل أبو السباع))٢٨٠، وربطه غلق القهوة بحضور الرجل، يشير إلى صلته بها. وحين عجز الصبي عن مواجهته تمنى أن تقوم القيامة ((فيصاب الخنزير بالشلل))١٨٠، وكان يتهم أمّه بأنها ((تغري الخنزير بمزيد من الوحشية إذ كان قد تحول إلى وحش، وحشرجة همساته أصبحت خوراً عميقاً كخوار ثور مذبوح))٢٨٢، وأن ((خواره كخوار واحد من أكلة لحوم البشر، ولو نطق لنهش لحمه قبل عظامه..))٢٨٢، وهذه الصفات التي يحشدها الكاتب لتشخيص أبي السباع تنم عن فظاعة هذه الشخصية، وهي صفات يمكن إسقاطها على غيره من المفسدين في الأرض.

(٤)- **(الأب)**: شخصية الأب لها حضور اعتباري، فهو الحاضر الغائب، فالأب متوفي لكن الكاتب يستدعي شخصيته بتقنية (الفلاش باك) ليضيف بواسطتها عنصراً من عناصر البناء الدرامي للأحداث، فلقد كانت وفاته عاملاً مهماً لظهور الحدث، حيث باتت المرأة (الأم)، فرصة سانحة لمن يستلبها، ثم إن فكرة حشر الأولاد أسفل السرير بدأت في حياته وبموافقة منه، وذلك إلماح على أن سطوة المرأة (الأم) لم تكن وليدة اللحظة، بل متأصلة فيها، ولم يكن الزوج قادراً على كبح جماحها السلطوي. ثم إن أول ما بدر إلى مسامع الطفل الصغير من همسات وضحكات ليلية ما كان يدور في أعلى السرير بين الأب والأم، حيث تكونت في نفسه عقدة أوديب. فهو الطرف الثالث في اللعبة، وكان ذلك من عوامل حزنه وضيقه، بل وغيرته على أمه، ثم بعد وفاة الأب، ومع ظهور الرجل الغريب في حياة (الأم) تكررت المشاهد، فكان ذلك سبباً لاستحضار الماضي والحنين إليه وربطه بالحاضر في ذهن الصبي، ولقد اتخذ

الكاتب من ذلك وجهاً من أوجه البناء الدرامي للحدث، وتكوين شخصية الصبي الذي كان عرضة للمعاناة في الحالين. كما كان عاملاً فنياً مهماً في تشكيل الثنائيات الضدية كما سيأتي، ولقد ورد ذكر (الأب) في أربعة مواضع: (أ) – حين أشار الصبي إلى أن أمه فرضت عليهم ((أن يناموا جميعاً أسفل السرير، حتى حين كبروا وبدءوا التململ والشكوى، وقال: إن رءوسهم تخبط في (الملّة)..))٢٧٤. فالفعل (قال) يشير إلى الأب الذي لم يرضه استبداد الأم.. (ب) – حين تتوارد ذكراه على ألسنة الناس، والأم حاضرة: يقول: ((حتى لو جاءت سيرة أبيه.. حين يتولى أمّه وجومٌ يخاف معه أن تبكي.. ويتبارى الحاضرون في تعداد صفاته.. حتى لكأنهم يتحدثون عن شيخ من أولياء الله.. وفي الحديث عن قوته، وكأنه كان عنترة بن شداد))٢٧٨، واسترجاع ذكراه هنا فيه إبانة عن صفاته الشخصية، وأنه كان موضع احترام وتقدير الجميع بمن فيهم الأم، فهو مثال للرجل القوي الصالح الطيب الذكر، وتلك معاني رمز الكاتب إليها. وكانت الغاية هنا من ذكر صفات الأب تشنيع أمر خيانة المرأة لذكراه، وأن الرجل الشرير الذي استلبها يناقضه في أخلاقه وصفاته. (ج) – عند مقارنة الصبي بين صوت أبيه وصوت الرجل الغريب الذي استلب حضن أمه، يقول: ((وليس فيها صوتُ أبيه القريب الحنون وإنما لهاثُ خنزير، وفحيح دبّة سقطت في البئر الذي كان يخصه وحده وخُلق له..))٢٨٥. (د) – عند استرجاع ذكرى وفاته في ذهن الصبي، وكانت وفاته من الأمور التي شاهدها الصبي لكنه لم يك يعي معناها، يقول: ((ماتَ، أغلقَ عينيه إلى الأبد، واصفَرَّ وجهُه وبردَ.. ولفّوه في كفَن.. ودفنوه.. لقد رأى هذا كله ولكن لم يبدأ يفهم معناه.. مثَله مثلُ الهمس في الظلام والحفيف، وقولهم: البركة في بُرهم))٢٧٨، والغاية هنا من تذكر موت والده، ما يشمله تيار الوعي في شخصية الطفل، وتفتح إدراكه لما يدور من حوله، وتيقنه أن موت أبيه كان

لحظة فارقة في حياته، فلولا وفاته لما كان القهرُ، والخيانة، وأبو السباع. بل إن الموت الذي غيّبَ أباه هو أحد عوامل القهر عند الطفل، وارتبط غيابُ أبيه في تيار الوعي لديه بفكرة الأمن المفقود؛ ((أمان حنون حبيب/ فقد كان يُشْعِرُ أباه وأمَّه لأنه كان مطمئناً آمناً))٢٨١/٢٨٤، بل بعد وفاة أبيه لقي المصيرَ نفسه؛ ((هو وأخوتُه مثَلُهم مثَلُ أبيه يضمهم هذا القبر ذو الداير الأبيض)).٢٨٤. ومن ثم كانت الأم تمثل له الحياة بعد وفاة أبيه، ولم يسع للتمرد أو الثورة عليها رغم ضيقه من خيانتها وشعوره بالقهر من تسلطها الأبوي، إلا لأنها شريان الحياة بالنسبة له.

(٥)- **(الراوي)**: هو تقنية فنية يستخدمها الكاتب للكشف عن عالمه الخاص، والراوي ليس هو الكاتب في الواقع، إنما هو شخصية اعتبارية اخترعها الكاتب لتروي الحكاية وتعلق عليها. فهي ماثلة الحضور الدائم، وهو الطرف الثالث في القصة، ويتلخص دوره في الوصف والسرد والمراقبة، وقد يبادر بالنقد والتعليق ونحو ذلك من منظور خارجي، وهو الأكثر شيوعاً في السرد القصصي. والراوي في القصة كلّي المعرفة عارف بمجريات الأحداث، ورؤيته بانورامية. وهو يستخدم ضمير الغائب في الكثير الغالب للحديث عن شخوصه، وبالتالي تكمن رؤياه السردية في اطلاعه العام على الأحداث، ومراقبتها وعلمه بما يجري، في ماضي الشخصية وحاضرها، ولم تقف رؤياه عند الظواهر الخارجية للشخصيات بل بلغت رؤيته الجانب النفسي أيضاً فاستخدم أسلوب الاستبطان النفسي للشخصية المركزية، فكان يتحدث باسمها، ويرصد حركاتها النفسية والجسدية، وكانت له بعض التداخلات (أو ما يعرف بالاستطراد)[١] مستخدما المسافة التي ينفصل فيها الراوي عن شخصيته

(١) ينظر: معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر: سعيد علوش، ص٢٤٣، دار الكتاب الجديد، ط١/مارس٢٠١٩م.

المركزية حيث كان يحدثنا بحديث الأطفال وتصوراتهم، فإذا انفصل عنها وجدناه يخاطبنا خطاب الكبار، فنعلم أنه انفصل بشخصيته عن شخصية الصبي. فمن دلائل انفصاله عن شخصية الصبي حين يتصدى للتعليق أو طرح تساؤلات حول فكرة مهمة في البناء الدرامي للقصة كقوله تعليقاً على الموروث الشعبي: ((هل وقعت حقيقة؟ وهل هي مستكنة الآن في البئر؟ وهل صاحبها خنزير سمين ملظلظ كأبي السباع؟))٢٧٣، وقوله تعليقاً على نومهم جميعاً أسفل السرير: ((والأطفال مغرمون بالعشش والمخابئ وأمكنة الاستخفاء..))٢٧٤، وهذا تعليق ساخر لكنه جاد غير ضاحك، ثم حين بكى الصبي صباح العيد في حضن أمّه واشتد بكاؤه نهرته متسائلة: (مالك يا ولة؟!) فقال معلّقاً: ((مالَه، حقيقةً مالَه، ماذا حدث؟ لا شيء حدث، لا شيء يبكيه، فلماذا هو حزين؟ لماذا هو حزين؟ أمن جلسة أبي السباع التي أصبحت تطول. .؟))٢٧٦، وكذلك في حديثه عن (تشومبة) صبي الأسطى، راح يفسر لنا سبب التسمية قبل أن يصفه، فقال: ((وتشومبة المأخوذ من تشومبي هو الصبي الأول للأسطى ومساعده..))٢٧٩، فهذا ليس من كلام الصبي كما هو واضح. كذلك كان ينفصل عن شخصية الصبي حين ينطقه بالمنولوج الداخلي (أسلوب المناجاة)، فيبدو لنا الصبي وهو يحاور نفسه محاورة ذاتية. وهذا الانفصال للرواي هو توطيد لرؤيته في القصة.

(٦)- (**الأسطى /تشومبي / لومومبا**): ثلاثي ورشة دهان السيارات، أما (الأسطى) فقد ورد الحديث عنه حين اصطدم بالصبي الصغير، ولاحظ عليه الانكسار، وتنكيس الرأس، وظهور علامات الحزن والقهر على ملامحه، فجذبه ذات يوم من أذنه ولعن أباه في قسوة معهودة، وقال له: ((يَاد أنت كبرت وبلغت ومابقيتش عيّل..))٢٧٩،والظاهر من حوار الأسطى مع الصبي أنه أراد به النصيحة، لكنها جاءت فجّة قاسية وقد نتأت جرحاً غائراً في نفس الصبي،

فتقبلها بانفعال حاد: ((ما تقولشي كده تاني يا اسطى))، فكان جزاؤه العقاب الأليم ، كما مرّ بنا، لكنه استحق إعجاب (الأسطى) رغم جرأته معه، و شخصية (الأسطى) على أقل تقدير هي مثال صريح للقسوة والاستبداد السلطوي فهي لا تند عن الواقع في طبيعتها ، فهذه سلوكيات أرباب الحرف غالباً ، لكنّ ظهورها قدّم لنا انطباعاً مهماً فيما يتعلق بأثر القهر في شخصية الصبي، وقد صار يتبعه حيثما كان، وكذلك لفت نظرنا إلى شخصية أخرى مهمة رغم قلة ظهورها ، وهي شخصية: (تشومبي)، ولا نعرف عن (تشومبي) هذا غير ما ذكره الراوي عنه، فهو ((الصّبي الأول للأسطى ومساعده، أكبر من إبراهيم في السّن وأغمَقُ في السّمرة.. أكرَتُ الشّعر، فرطح الأنف، غليظ الصّوت على عكس أخيه [لمَمبا].. فتشومبة لا همّ له طوال اليوم إلا تعذيبه وصفعه وقوله: إبقى سلّم على أمّك يَاد.. أول مرّة قالها، صفَعَه، فضربه تشومبة علْقةً لا ينساها..))٢٧٩، وشخصية (تشومبي) هذه غارقة في واقعيتها، استقاها إدريس من البيئات الشعبية المعروفة، وقد اتصفت بالغلظة والاستبداد كما ذكر الراوي، فهي تأتي استكمالاً لدائرة القمع المحيطة بالصبي، كما أومض إلينا إدريس بذكر أخيه: (لممبا) على سبيل العجلة؛ حين ذكر: أن (تشومبي) ((على عكس أخيه (لمببا)). وقد لفت نظري اختيار إدريس لهاتين الشخصيتين من خلال تسميتهما ، إذ ليستا من التسميات الشائعة لدينا في العمل الحرفي، فتبين لي ما يؤكد العمق الدلالي للقصة الذي سبقت له إشارة، إذ أن ذكر (تشومبي)، وأخيه (لممبا) ذو بعد سياسي، يحيل إلى واقعة تاريخية حدثت في الستينيات، كان لها صدى في حينها، ولقد استعادها إدريس هنا لتزامنها مع كتابة قصته ١٩٦٥م ، ثم نزوعاً ثورياً منه فمنذ أن كان طالباً بكلية الطب شارك في مظاهرات ضد المستعمر البريطاني ، ونظام الملك فاروق، وكان سكرتير لجنة الدفاع عن الطلبة عام ١٩٥١م ونشر مجلات

ثورية ، وسُجن وأبعد عن دراسته. وقد شارك المناضلين الجزائريين في معارك الاستقلال سنة ١٩٦١م، وأهدوه وساماً لمناصرتهم.(١) فتلك نزعة ثورية متأصلة عند إدريس لايزال متأثراً بها في كتابته. ورغم تعميته على شخصية (لممبا) وقد جاء ذكرها خاطفاً إلا أن اقترانه بـ(تشومبي) أبرز الغاية من وراء ظهورهما مقترنين. أما (لممبا) فهو في الواقع (باتريس لومومبا ١٩٢٥/ ١٩٦١م) وكان "طويلاً، نحيف القامة، ذا عينين لامعتين خلف نظارتيه، وخطيباً ساحراً. وقد أسس حزباً وطنياً قاده حتى النصر في أول انتخاب نيابي في الكونغو".(٢) فهو مناضل سياسي كونغولي تولى رئاسة الحكومة الكونغولية، وتم عزله من قبل رئيس الجمهورية (جوزيف كازافوبو)، ثم قام الجنرال (موبوتو سين سيكو) بانقلاب عسكري أطاح فيه بحكومة لومومبا واعتقله في ديسمبر ١٩٦٠م، وأودع في سجن (تيسيفيل) وخشي (موبوتو) من تأثيره على الضباط والجنود هناك، فتم نقله وتسليمه إلى

---

(١) أعلام الأدب العربي المعاصر: روبرت ب، كامبل، ص٢٣٤.

(٢) أشهر الاغتيالات السياسية في العالم: هاني الخير،ص٨٠، وما بعدها، دار أسامة، بيروت، لبنان، ط١/ ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م. باتريس إمري لومومبا Patrice Émery Lumumba (يوليو ١٩٢٥ - يناير ١٩٦١) زعيم وطني كونغولي. كان أول رئيس وزراء لجمهورية الكونغو الديمقراطية الوليدة (جمهورية الكونغو) سبتمبر ١٩٦٠. وقد لعب دوراً بارزاً في تحول الكونغو من مستعمرة بلجيكية إلى جمهورية مستقلة. ومن الناحية الأيديولوجية فقد كان وطنياً أفريقياً مؤمناً بالوحدة الأفريقية، فقاد حزب الحركة الوطنية الكونغولية (MNC) من ١٩٥٨ حتى استشهاده. أما لويس تشومبي (Moïse Kapenda Tshombe) (نوفمبر ١٩١٩ – يونيو ١٩٦٩) هو رجل أعمال وسياسي كونغولي. شغل منصب رئيس دولة كاتانغا الانفصالية ١٩٦٠ / ١٩٦٣ ورئيساً للوزراء في جمهورية الكونغو الديمقراطية من ١٩٦٤ إلى ١٩٦٥.وينظر: الموسوعة التاريخية العسكرية الكبرى لأحداث القرن العشرين: ج.آ.س غرنفيل، ترجمة: د. على مقلد، ج١٠٢/٤، الدار العربية للموسوعات، ط١/ ١٤٣٣هـ ـ ٢٠١٢م.

غريمه(مويز كابون تشومبي ١٩١٩/ ١٩٦٩م) وهو سياسي كونغولي استغل استقلال الكونغو ليعلن استقلال مقاطعة (كاتانجا)، وقد تصدى له (لومومبا)، وصار (تشومبي) ألد أعدائه منذ يناير ١٩٦١م وأثناء ترحيله ورفاقه، أعدت لهم عملية اغتيال؛ حيث كانت تنتظرهم فرقة الإعدام، فانهمر عليهم وابل من الرصاص. وكان تسليم (لومومبا) إلى (تشومبي) حيلة وجدت السلطات البلجيكية وحلفاؤها الأمريكان فيها وسيلة أفضل لاغتيال لومومبا تزيل عنهم أصابع الاتهام المباشرة، وبعد تنفيذها اتهمت الأمم المتحدة (موريس تشومبي) بقتل لومومبا وتم اعتقاله في يونيو ١٩٦١م.[١] والصفات التي ذكرها إدريس لشخصية (تشومبي) في القصة: ((أغمق في السّمرة.. أكرت الشَّعر، فرطح الأنف، غليظ الصوت)) دامغة أيضاً في رمزيتها فهي ملامح إفريقيا تطابق تماماً ملامح (تشومبة). وملامح (لومومبا) شبيهة به ولذلك وصفه بـ (أخيه)، لكن قوله: (على عكس أخيه)٢٧٩، لا يقصد المخالفة في الملامح والتشابه الخِلْقي، وإنما قصد الاختلاف في الأخلاق والاتجاهات السياسية، (فلومومبا) رجل وطني مناضل، بينما (تشومبي) قاتل مأجور، خائن لوطنه. ولقد وظف إدريس (تشومبة) اسماً وصفة ليجعل منه رمزاً للاستبداد والسلطوية القاهرة.

- **رابعا : عقدة أوديب** (Oedipus Complex):

ويبقى هنالك جانب آخر من الجوانب المتعلقة بشخصية الصبي يتعلق بموقفه من أمّه، و من الممكن أن يحظى هذا الجانب بدراسة مستقلة عند إدريس، إذ أنه من غير الخفي تأثره بالأسطورة الإغريقية أو مسرحية سوفوكليس (أوديب ملكاً) أو على أقل تقدير بنظرية التحليل النفسي التي تبناها (فرويد

(١) أشهر الاغتيالات السياسية في العالم: هاني الخير، ص٨٣، دار أسامة، بيروت، لبنان، ط١/ ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م. والموسوعة العسكرية الكبرى لأحداث القرن العشرين: ج٤/١٠٢وما بعدها.

١٨٥٦/ ١٩٣٩م) فيما بعد، وقد ظهرت في كتاباته عام ١٩١٠م، و ورد لها ذكر في خطابه (لفليس) عن تحليله الذاتي فذكر أنه وجد في نفسه [حبّاً تجاه الأم وغيرة من الأب]، ومن المعتقد الآن أنها ظاهرة عامة في الطفولة المبكرة، وتقوم بدور أساسي في بناء الشخصية.(١) وهي ذات صلة وثيقة بتكوين ضمير الفرد وخُلقه، وتُعدّ نواة جميع الأمراض النفسية، وتظهر في شكل رغبة مكبوتة لدى الولد في الاستئثار بأمه والاستحواذ عليها، مع غيرة ونفور وخوف وكراهية مكبوتة للأب، أو تقتصر على رغبة الولد في أمّه وشدّة تعلقه بها.(٢) وفي المعجم الموسوعي: " مجموعة من عواطف المحبة والعداء يكابدها الطفل إزاء أبويه . وهي مرحلة طبيعية من نمو الطفل النفسي والوجداني".(٣) وهذه الرغبات والمشاعر والأفكار اللاشعورية التي تقوم على أساس الرغبة في امتلاك الوالد أو الوالدة من الجنس المقابل كالأم (بالنسبة للولد الذكر) أو الأب (بالنسبة للبنت الأنثى) وفي نفس الوقت إزالة الوالد (أو الوالدة) من نفس الجنس، ووفقاً لوجهة نظر (فرويد) المعروفة في هذه العقدة تظهر خلال المرحلة الأوديبية التي تقع فيما بين سن الثالثة والخامسة تقريباً وكان (فرويد) يعتقد أن هذه العقدة عالمية أي موجودة لدى كل أطفال العالم وهو ما رفضته الدراسات الأنثروبولوجيا التي أجريت بعد ذلك، ووفقاً لرأي فرويد فإن هذه العقدة يتم حلها بشكل جزئي من خلال قيام الطفل بالتوحد

---

(١) معجم علم النفس والتحليل النفسي: ٢٩١د. فرج عبد القادر طه وآخرون، مقالة بعنوان: (أنماط خاصة من اختيار الموضوع قام بها الرجال) نشرها فرويد ضمن سلسلة مقالاته المعنوية (إسهامات لسيكولوجية الحب)، وخطابه إلى (فليس) رقم ٧١، في ١٨٩٧/١٠/١٥م. دار النهضة العربية– بيروت الطبعة الأولى، د.ت.

(٢) أصول علم النفس: د. أحمد عزت راجح، ص١٢٠، المكتب المصري الحديث.

(٣) المعجم الموسوعي في علم النفس: نوربيرسيلامي، ترجمة: وجيه أسعد، ج١٦٦٤/٤.

أو (التماهي) المناسب مع الوالد من نفس الجنس.[١] والحاصل هنا أن موقف الصبي من أمّه ذو اتجاهين: (أ)- موقف الغاضب والثائر على انخراط أمّه في الخطيئة مع أبي السباع وهذا الموقف أثار حفيظته وبعث في نفسه الثورة والرغبة في الانتقام.. (ب)- موقف الغيرة على أمه حين هجرته وأهملته وآثرت غيره بحبها ورعايتها. ولقد بدا لنا تأثر إدريس في معالجة هذا الجانب في شخصية الصبي بأسطورة أوديب. فبتأمل موقف الصبي من أمه نراه شائكاً معقّداً يلقي بظلال كثيرة؛ ولقد أفرد له الكاتب قدراً ليس بالقليل على الصفحات العشر للقصة، يصف من خلالها علاقة الصبي نفسياً بأمّه، فهو يشتكي الحرمان منها منذ أن فرضت عليهم قسراً النوم أسفل الفراش واستحوذت على السرير بمفردها. ((فكم من مرة اشتاقت نفسه أن ينام معها هناك حيث المرتبة اللينة والملاءة النظيفة..))٢٧٤، وكان يدّعي المرض حتى يحظى منها باهتمام.. لكنها كانت تقابل ذلك بالضيق وعدم المبالاة وأحياناً بالوعيد والتهديد.

لقد أراد إدريس أن يبعث في نفوسنا شعوراً خفياً حين وظف تقنية (النظرة) في خطاب صامت بين الأم وابنها (إبراهيم)، فأقل ما توصف به أنها (نظرة مريبة)، ليلفت أنظارنا للعقدة الأوديبية في نفس الصبي ومن ثم يبرر غيرته عليها. يقول إدريس: ((كانت قد أخرجتهم من الحجرة لتستحم وحين دخلوا عليها بعد هذا، وشعرها مبتل وهي تنفضه لتجففه، وقميصها النظيف مفتوح.. وصدرها- لأول مرة في حياته يدرك أن لأمه صدراً. فلقد رآه ورأى نظرتها وأحس في التو وكأن شيئاً في نظرتها يحفّ به نفسَ الحفيف المريب، وكأنما الدنيا تظلم، الهمسُ يعود صادراً من عينيها ملحّاً ومشيراً إلى صدرها.

(١) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة: د. شاكر عبد الحميد، ص٤٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م.

ووجد نفسه لا يجرؤ على الاستمرار وانطلق يجري إلى الخارج والأولاد حيث الدّبة وقعت في البير)).٢٧٥، فالطفل هنا يهرب من شيء غامض يرتبط برؤية جسدها، وما توحيه عينها حين ينظر إليها. فالمشهد يلمح من طرف خفي أن شيئاً ما يعلق بنفس الصبي تجاه أمّه، وفي القصة ما يؤيد ذلك حين عاد الطفل بذاكرته للوراء ((أيام كان في سن ياسمين وربما أصغر))٢٨١، حيث سمع الهمس لأول مرة صادراً من أبيه وأمه وهما فوق السماء الخشبية وقد استغرب أن يكون أبوه (المهاب المقدّس!) طرفاً في (اللعبة)، يقول: ((ولأمر ما استشاط غضباً حين أحسَّ أن الطَّرفَ الآخر أمّه!))٢٨٢، فما وجه الغضب هنا؟ على الرغم من طغيان مشاعر الأمان في نفسه وهو برفقتهما ((وكأنه الطرف الثالث في اللعبة، كلّ الناقص أن يشعرهما بوجوده، وبكى ليشعرهما))٢٨٢. فالصراع الأوديبي مثلث ثلاثي الأضلاع قاعدته الأم وطرفاه الأب والابن كما هو معروف في التحليل النفسي. فقوله: (الطرف الثالث في اللعبة) تلميح صريح بعقدة أوديب " فالعلاقة الحميمية، في المثلث أب، أم، طفل"[١] والعقدة الأوديبية تقتضي التخلص من الأب والاستحواذ على الأم. لكن بوفاة الأب استراح الصبي من معاناته، لكنها لم تلبث أن عادت وبقوة حين بزغ نجم أبي السباع الذي استلب أمّه روحاً وجسداً. ولم يعد له نصيب فيها، إن أمّه مع أبي السباع باتت لا تشعر بوجوده، كما كانت من قبل، وقد باتت غيرته عليها أشدّ منها في حياة أبيه، يقول: إن ((شعوره بها يزداد إلى حدّ الجنون!))٢٧٧، وهذا الجنون يدفعه لأن يدسّ عصَا أبيه في عينيها، أو يتجرد من ملابسه ويقف أمامها عاريا تماماً .٢٧٧؛ لمجرد أن ((تدركَ أنه موجود!!))٢٧٧ لقد رغب إدريس أن يعمق فينا خصوصية مشاعر الصبي تجاه أمّه وصراعه مع من يستلبها منه فأكثر من المشاهد والتلميحات التي تدفعنا

(١) المعجم الموسوعي في علم النفس: نوربير سيلامي، ترجمة: وجيه أسعد، ج٥/ ٢١٨٨.

تجاه فكرة ما تسير موازية لفكرة القصة الرئيسة. ففي المشهد الذي أعقب مبيته على عتبة البيت لتأخره في اللعب ليلاً، نراها تحتضنه وتواسيه وتدخله إلى سردابه وترقد بجواره، يقول:((كل ما كان يضايقه هو رائحة صابون الاستحمام التي كان يشمّها، صادرة عنها مقترنة لا يدري لم بإحساس مخجل مُحَرّم..))٢٧٦، فالواضح أن رائحتها أثارت فيه شعوراً غامضاً وصفه بالمخجل المحرّم!، ولأنه طفل لا يعي ما يختلجه. ثم لم تكن هذه هي المرة الوحيدة التي يستروح فيها رائحة أمّه، لقد كان يتلهف للمبيت في حضنها، وقد حُرم منه، فلاح له أن يستقي من حنانها ويرتوي من قبلاتها لكنه غرق مرة أخرى في ((رائحة الصابون وعرقها الخاص والهمس في الظلام..))٢٧٦ وكذلك كانت رائحة أبي السباع حين يجالس أمّه فيملأ الحجرة ((بأثر جارح غير مريح باعث على الخجل))٢٧٧. ولقد حاول إدريس التركيز على ما يلمح إلى تأجيج مشاعر الغيرة عند الطفل لترسيخ فكرة هذه العقدة في نفسه، كالحديث عن أن أباه وأمّه لا يشعران به، وأنه الطرف الثالث في اللعبة، ثم تزداد تلك المشاعر الدفينة حين يستلبها أبو السباع فلا تكاد ((تشعر به، ولكن شعوره هو بها يزداد إلى حَدّ الجنون!)).٢٧٧، ومن ثم تلكأ في الخروج من الحجرة وقت أن طلب منه أبو السباع الخروج وأعطاه نقوداً، وأمرته أمّه بطاعته. وكذلك نراه يشتط غضباً حين قال له (تشومبة) ذات مرّة ساخراً: ((ابقى سلّم على أمّك يَادْ.. أول مرّة قالها، صفعه))٢٧٩، يقول أحد الباحثين: "وتكاد تكون مأساته عقدة مثل عقدة أوديب التي نجدها في الأدب، فعلاقته بأبي السباع عشيق أمه تكاد تكون في معظمها علاقة غيرة أكثر منها علاقة واعية بالشَّرف كقيمة خُلُقية".[١] والحاصل هنا أن (عقدة أوديب) أثّرَت موضوع

(١) يوسف إدريس والفن القصصي: عبد الحميد عبد العظيم القط، ص ٢٣٢، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة المنيا ١٩٧٨م.

القصة فلقد عمقت في نفس الصبي مشاعر القهر والحرمان، فالإنسان المقهور بطبعه يعاني من صراعات وعقد نفسية كثيرة كعقدتي العار والنقص وغيرهما، وفي ضوئها يمكن تفسير تصاعد الثورة في نفسه تجاه موقف الأم من أبي السباع ومن ثم انقلبت ثورته لتكون تفكيراً في القتل والانتقام، كما نستطيع تفهم التحور الأخير في شخصية الصبي، حيث استسلم لمشاعر العجز والإحباط ولم يثر في وجه الأمّ وصاحبها – حين تكشفت له الحقائق– مثلما ثار في وجه (الأسطى) صاحب الورشة وصبيه (تشومبة)؟ فعقدة أوديب تزيد من تعلّق الصبي بأمّه وتزيد من تعقيد مشاعره نحوها، فتبدو وكأنها شريان الحياة بالنسبة له ومن ثم ينشب بينه وبين كل من يستلبها منه صراع لكنه لا يصل لدرجة المواجهة؛ فلو أقدم على مواجهتها: ((سيفقد ذلك الخيط الواهي. الذي أصبح يربطه بأمّه.. فرغم كل شيء لاتزال أمّه.. ولا يزال حيّاً لأن له أمّاً.. ولا يستطيع أن يتصور الحياة بغيرها))٢٨٤، ويقول: ((فهي الآن وهي مع الرجل الغريب مقطوعة الصلة به، يحسّ إحساساً عميقاً شاملاً أنه ضائع إلى حَدّ الموت، لا أحد في الدنيا يخصه ولا يخص هو أحداً ، ما يبقيه حيّاً هو أمله ، مجرد أمله، أن تنتهي تلك اللحظة العارضة ليعود يربطه بها ذلك الخيط الواهي)).٢٨٤، لذا نستطيع أن نقول أن عقدة أوديب طغت في إدراك الصبي على معاني الكرامة والشرف، وهان عليه أن يغض الطرف عن خيانتها مقابل بقائها حيّة وأن تعود إليه ، وقد يكون ذلك الطرح غريباً لكنه أقرب إلى الاستنباط الصحيح، لأننا نتحدث عن صبي صغير بلغ منه القهرُ مداه، ولم يبرأ بعد كما يرى النفسانيون من تأثيرات عقدة أوديب التي ملكت عليه نفسه.

*** ***

المبحث الثالث

((السمات الفنية للنص))

(١) - الأسلوب :

يُعرف أسلوب يوسف إدريس بالسهولة، والتبسط، ويميل إلى التكثيف، والإيحاء، والتركيز في الوصف، والنزوع نحو الاقتصاد والإيجاز، وهو يربك القارئ أحياناً ويكبده عناءً، " بسبب أسلوبه البطيء أو بسبب عشقه الذي لا يهدأ بالتفاصيل ". (١) تأثراً منه بالاتجاه الواقعي. وفي كثير من الأحيان يخرج إلى تعثر التسلسل الطبيعي وبطء الإيقاع، مما يبعث الملل في القارئ.(٢) ولا يوجد تناقض بين إسهابه في سرد الدقائق الصغيرة المحيطة بهيكل القصة وبين دلالتها العامة الشديدة التعميم.(٣) كما أثار جدلاً حوله لغته وطريقته في الكتابة؛ فلغته خليط من الفصحى والعامية. فهو " يضمنها ألفاظاً وتعبيرات وأمثالاً عامية، شأنه شأن الواقعيين".(٤) ومن النقاد من يعدّ ذلك نقصاً في أسلوبه.(٥) وأرجعه أحدهم إلى تميّز طريقته في السرد وأنه يعطيها مذاقاً خاصاً، فهو يستمد أسلوبه من طريقة الشعب في الحكي والقص ورواية القصص الشعبية(٦)، لكنه يستخدم اللغة ببراعة كبيرة.. وأراد العامية الفنية لأنها القريبة إلى مقاصده الباطنة.(٧)

---

(١) أدباء ومواقف: رجاء النقاش، ص ٢٠٩،

(٢) دراسات في القصة العربية الحديثة: د. زغلول سلام، ص ٣٦٣.

(٣) أزمة الجنس في القصة العربية: دز غالي شكري، ص٢٥٢.

(٤) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: د. سيد حامد النساج، ص٣٠٨.

(٥) دراسات في القصة العربية الحديثة: د. زغلول سلام، ٣٦٨، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت.

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

(٧) أعلام الأدب العربي المعاصر: ص ٢٣٥.

والحاصل أن " الأديب إذا لم يجد في أدواته ما يمكنه من نقل مشاعره وتجربته فلابد من أن تكون له لغته الخاصة والمميزة، الخارجة عن إجماع السائد والموروث وهذا ما يؤكد أصالته".(١) لقد كان يوسف إدريس مبدعاً في التعبير "عن تناقضات الوعي في مجتمع متخلف، تاركاً العنان لطبيعة اختياراته اللغوية، فتميزت تعبيراته بالبساطة التي تقترب حدّ الاستخدام اليومي، وبقي بعيداً عن التقيد بمواصفات محددة في الصياغة تعوق حركة التعبير، وحركة التوتر، وآثر شكل الحكي التقليدي مع ميل طبيعي إلى المبالغة والتحريف.(٢) كما حرص على تنوع الأساليب في قصته، فكان الغالب فيها استخدام الجمل الفعلية خاصة الفعل الماضي لمناسبة السرد.. واختص البداية بالفعل المضارع ليلائم تيار الوعي عند الشخصية المحورية، وبيان استعدادها وتهيؤها للتفاعل مع معطيات الحدث وعلاماته. كذلك تنوعت لديه الجمل الخبرية والإنشائية، فالجمل الخبرية تآزرت لحكاية الأحداث وروايتها، بينما استخدمت الجمل الإنشائية لجماليات التعبير والربط بين العناصر وتأسيس الخطاب الروائي، فرأيناه يستخدم أسلوب النداء في الخطاب بين الأمّ وابنها، وبين الأخير والأسطى صاحب الورشة وصبيانه ــ كما رأيناه يستخدم أسلوب الاستفهام في أكثر من موضع ويوظفه توظيفاً مجازياً، وقد مرّ بنا أمثلة كثيرة كقوله: ((أهذا صوت المرأة التي ولدته/ كيف فاته أن يتذكر هذا/ أليس باستطاعة القيامة أن تقوم الآن؟)). وكذلك أسلوب التعجب، في الحديث عن حياته قبل معرفة أبي السباع: ((والجلسة على الحشيش في قلب المنتزه.. ما أجملها.!))، كما استخدم أساليب الأمر، والنهي، والنفي، وتوظيف الضمائر وأدوات الربط

(١) سيكولوجية القهر والإبداع: ٦٢.

(٢) علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة: محمد كشيك ، مجلة البيان الكويتية، ع ٢٢٢ / ١سبتمبر ١٩٨٤م.

بكثرة، وغير ذلك من الأساليب التي أسهمت في البناء الفني للقصة. " ويوسف إدريس من الكتّاب الذين يستخدمون الجُمَل القصيرة. فهو لا يسعى إلى إطالتها في الوصف أو السرد، وإنما بمثل ما تتدفق الجُمل قصاراً إبّان الحديث العادي، نراه في سرده ووصفه وبعض حواره لا يستخدم إلا الجُمل القصيرة الدالة على الغرض والتي تؤدي المعنى المطلوب أو الوصف المراد أو الحركة المتدفقة".(١) وهو يُعنى بالاختصار والإيجاز، ويكثر من تكنيك (الفضاء النقطي) للإشارة أن حذفاً ما وقع، فهو بمثابة تنبيه للقارئ ليشارك في استدراكه، ولقد أحصيت له ما يقرب من مائة وثلاثة وعشرين موضعاً ما بين نقطتين أو ثلاث (.. / ...) على مدار عشر صفحات. ومن أمثلة ذلك حديثه عن مشهد وفاة الأب حيث يقول: ((مات، أغلقَ عينيه إلى الأبد، واصفر وجهه وبرد.. ولفوه في كفن.. ودفنوه.. لقد رأى هذا كله ولكن لم يبدأ يفهم معناه..))٢٧٨.

ويأتي (التكرار) في مقدمة الظواهر الأسلوبية ظهوراً في قصصه، وهو يلجأ إليه لتأكيد أفكاره، وتوفير الإيقاع الصوتي لعباراته، أو لأداء وظيفة جمالية. كما يعضد الترابط النصي في القصة، فقد يلجأ إلى تكرار صيغ تعبيرية معينة كما في تكرار صيغة (أفعل)، مثال: (أجدع/ أكبر/ أصغر/أغمق/ أكرت/أسمر/ أصفر /أبيض/أسود..)، وكذلك تكرار عبارات وأساليب لدلالاتها الموحية أو رمزيتها كما في توظيف الفولكلور: (الدّبة وقعت في البير، وصاحبها راجل خنزير) سبع مرات، كما كرر صيغة العنوان أربع مرات (القيامة لا تقوم..). ومن هذا القبيل تكرار الفعل المضارع (تظل) سبع مرات في سطر ونصف يقول: ((لهذا لابد أن تظل تعيش وتظل حيّة، ويظل ساكناً، وتظل، لتظل حيّة في السماء.. أو فوق الفراش. لتظل تقابل عشرات الرجال... لتظل تختار من الرجال ذلك الرجل الغريب))٢٨٥، وقد لجأ إلى ذلك لتأكيد

(١) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: ص٣٠٧.

رغبة الصبي وتعلقه بحياة الأم، والتكرار هنا يعكس حالة من النزق والاضطراب النفسي التي يعانيها الإنسان المقهور بعد أن يصاب بالعجز والإحباط، فيصل إلى درجة عشق القاهر وتقديسه. وقد يكرر الكلمة للدلالة على الكثرة كالفعل الماضي في قوله: ((ولعبَ ولعبَ ولعبَ حتى امتلأت عيونه بالتراب وامتلأ رأسه بالتعب وداخ وعاد..))٢٧٥، فتكرار الفعل ثلاث مرات هنا إشارة أن ثمّة كلاماً مختزلاً يرتبط باللعب.

كما حرص يوسف إدريس على تجسيد أفكاره ومعانيه وفقاً لنظرية (الحقول الدلالية)، التي تشكل اتجاهات فكرية تثري المعنى في القصة. فالمتأمل لأسلوبه يلاحظ أنه ساق مفرداته وجمله في إطار من الحقول الدلالية التي تتآزر فيما بينها في انسجام معنوي وفني لربط النص وسبكه، ويأتي العنصر الصوتي في مقدمة تلك الحقول من حيث الكثرة لعلاقته بالحدث وتطوره والتعرف على علاماته، فلقد كرر مفردة (الهمس) ثلاثين مرة لعلاقتها المباشرة بالأم والحدث معاً، ومفردة (الصوت)كررت أربعاً وعشرين مرة ، وكرر مفردة (سمع) ومشتقاتها ما يقرب من عشرين مرة، ومثل ذلك كلمات: (فحيح/ حفيف/ مبحوح) ما يقرب من عشر مرات، ومفردات الألم والمعاناة: (بكاء/صراخ) عشر مرات لكلٍ، والمفردات الدالة على حقل الفرح والسعادة: (ضحك/ ابتسامة/ قهقهة) أربع عشرة مرة. لتشكيل الوجه المقابل للحزن والألم والقهر، وتكرار لفظ: (السّرير) لأنه يمثل أهمية بالغة في البناء الدرامي والفضاء المكاني للقصة ثلاث عشرة مرة، بينما كرر لفظ: (المُلّة) سبع مرات، وهي من متعلقات السرير، ومن الحقول الدلالية ماله صبغة دينية، كقوله: (يؤذن/ شيخ من أولياء الله/ النبي/ مقامات/ أصحاب الكرامات/الجنة/ النار/القيامة/ صوت الله/ الملائكة/ الشيطان) فللقصة بُعدٌ ديني بدءاً من العنوان، لتعلق معناها العام بالظلم، والخطيئة، وافتقاد القيم، وغياب العدل، أو

بمعنى آخر غياب الدين في المجتمع. وكذلك مفرداته الدالة على حقل الحيوان لاسيما الوحشي منه وليس الأليف: مثل: (الدّبة/ الخنزير/ الثور/الكلاب المسعورة/ النّمر/الوَحْش..) وقد وظفها إدريس لدلالات فكرية ورمزية حين تقترن بالإنسان على سبيل السّب أو السخرية، أو لبيان خطره والتحذير منه. ومفرداته الدالة على الألوان، مثال: (أبيض/أسود/ بني/ أسمر/ أصفر/ قمحي..) فلقد وردت هذه الفئات اللونية في القصة لمدلولات اجتماعية تشير إلى العُرف والعادة؛ فلقد ذكر ألوان: (الأسود، والأبيض، والأصفر) في إطار الحديث عن الموت والقبر والكفن، وذكر (البني) لتخصيص الحذاء القديم.. بينما (الأسمر والقمحي) للون البشرة.. وما يدل على حقل السقوط والاختفاء، ومنها مفردات: (البئر/ أسفل السرير/ القبر/ داير السرير). وكذلك ما يدل على حقل الإنسان، مثال: (صدر/عين/أقدام /ظهر/ شعر/ رأس/ نفس/ يدها/ رقبته /أصابعها/ كفها/ إصبع/جسده/عينيه/أذن/فمه/ وجهه/الأنف/ساقا/ عظام/ لحوم البشر/مخه /عقل/فخذه/قفاه). وكذلك لم يغفل حقل مفردات الطبيعة: (السماء/ الأرض/ المطر/الكون/الحشيش/ البحر/ التراب/ الصحراء/ الماء/البئر).

وتجسيداً لحالة القهر النفسي عند الشخصية المحورية ورد الحقل الدلالي للألم والمعاناة والحزن بكثرة: (طول النهار موطي لي في الأرض)٢٧٩ (أصبح انحناؤه ليدخل تحت السرير أشدّ)٢٧٩. (إن رءوسهم تخبط في المُلّة)، (كاسر عينك) ٢٧٨(يذهب إلى الورشة منكس الرأس)٢٨٦(تجثم فوق صدره) ٢٨٣، (رأسه يوم القيامة منكس) ٢٨٠ (وكل أثقال الدنيا جميعها تدّكه) ٢٨٣، (إنه لا يستطيع الاحتمال، إنه سيموت لا من الضغط وإنما من الجنون) ٢٨٣، (إن مخّه يتكهرب ويسخن ويبرد ويطلق شرارات)٢٨٣، (الرعب من الفجر يشلّ صوته عن أن يصرخ) ٢٨٣، ولقد أبدع إدريس في اختياره للعبارة: (منكّس الرأس) التي كررها أكثر من مرة لدلالاتها القوية – فضلاً عن بُعدها الديني–

في تجسيد معاني القهر والحزن والبؤس الذي يعتري الفتى، ونظر فيها إدريس إلى قوله تعالى: (ولو ترى إذ المجرمون ناكِسُو رءوسهم عند ربهم..)[١] الآية.. ولم يكن ذلك مظهراً نفسانياً لما يعانيه الصبي فقط، بل هو تشخيص للحالة التي ينتهي عندها الإنسان المقهور عادةً. والمتأمل للتعبيرات والمفردات التي اختارها يوسف إدريس لتشكيل المعجم اللفظي والأسلوبي لقصته يلحظ أنها جميعاً تكاد تنتهي إلى نتيجة حتمية مختصرة في عبارة:(تنكيس الرأس). ويضاف إلى ذلك حرصه على انتقاء مفردات ذات دلالات متقاربة اختارها بعناية؛ ليس لتشكيل (المعجم اللفظي) فقط وإنما لتأطير وحدة الانطباع والجو العام في القصة، مثال: [البكاء/ والصراخ/يتأوه/ آهاته/تأوهه /الأرق/ الذعر/ التعب/ داخ/ يغتاظ/ دموع/حزين/خائف/يكره/ خائن/ خيانة/ سخرية/ تدميه/ دم/ جارح/ الجنون/ مات/ كفن/ دفنوه /نار تكويه/تورّم/ الضرب/صفعه/ ركله/تعذيب/ علْقة/ يقتل/ سخيف/ انحناء/ لا ينام/ انبعاج/ سقوط/ يغوص/تنشَلّ/مريب/عراك/غضب/ استنكار /الطاغي /ضعيفة / تتألم/الوعيد /دماؤه تفور/عَرَق غزير/ عصيان/ وحشية / مجنون/خيبة الأمل]..

ومن الحقول الدلالية أيضاً تشكيل (الثنائيات الضدية)، لتشكيل طابع الصراع والكشف عن طبيعة المجتمع المتناقض الذي تنخرط فيه شخوصه، ومن هذه الثنائيات: [صوته عال/ صوت غير عال]، [تنكمش/ تتفرطح]، [متقوقعة / مُمَدد]، [الأرض/السماء]، [شياطين/ملائكة]، [الجنة/ النار]،[أصغر/ أكبر]،[فوق السرير/ أسفل السرير]، [ضحك/ بكاء]، [ضعف/ قوة]، [الليل/ النهار]،[الصيف/ الشتاء]، [يعرف/ لا يعرف]، [يسخن/ يبرد]، [لم تكن تعرف / الآن ترى وتعرف]، [عرف ووعى/ لم يعرف ولم يع]، [موت/

(١) سورة السجدة: الآية ١٢.

حياة]، [خفيف/ ثقيل]، [الأولاد / البنات]، [الرجل /المرأة]،[النور/ الظلام]،[هي وحدها تنام فوق السرير/ يناموا جميعاً أسفل السرير]، [هم في البير/ الملائكة في السماء]، [الصغار/ الكبار]، [ضعيفة تتألم/قوتها الصارمة]، [الجديد/ القديم]،[لايزال حيّاً/ ضائع إلى حدّ الموت-]، [سعادة/ حزن]،[يرتفع/ يهوي]، [لم يعد صغيراً/ ليس كبيراً تماماً]،[رجل/ رجال]، [سطح البئر/عميق]،[الخارج/ الداخل]، [يضغط بشدة/ ليس ضغطاً شديداً]، [الحي/ الميت]، [الصمت/الصوت]، وما أشرت إليه دليل ثراء أسلوب يوسف إدريس وتنوع مصادره الدلالية التي تثري المعنى وتعمق الفكرة.

ولقد وردت الثنائيات الضدية كذلك في صوره، وفي (مواقف شخوصه)، ففي موقف الصبي الصغير، حين تحقق من سقوط الأم وخيانتها ثارت نفسه، وتملكته رغبة عارمة في الثأر والانتقام، ثم تحولت شخصيته إلى النقيض، حين خشي انقطاع صلته بها، وانتابته مشاعر الإحباط واليأس: فالحالة الأولى: تمثلها هذه الشواهد: [إنه يمنع نفسه منعاً من أن يمسك بعصا أبيه ويدفعها لتستقر في عينيها/ ومع هذا تفور دماؤه، مثلما كل مرّة تفور.. والعرق الغزير يكسوه/ إنه سيموت لا من الضغط وإنما من الجنون.. إنّ مخه يتكهرب ويسخن ويبرد ويطلق شرارات/ وينفجر غاضباً صارخاً/ ينقض عليهما بالحذاء البني القديم يمزقهما، أو بيد (الهون) يدشدش رأسيهما]. والحالة الثانية: يمثلها قوله: [ولكنه يدرك، ومهما بلغت درجات إنفعاله.. أنه غير قادر على الإتيان بشيء من هذا /ولكن العجز الذي يصيبه يعرف سببه/ وبحكمة كبيرة يصنع في النهاية كما تعود أن يصنع، ويسكت..]. وحين تذّكر مشهداً يجمع بين أبيه وأمه من قبل، انقسم موقفه قسمين: (أ) حالة (البكاء والغضب) يمثلها قوله: [لأمر ما استشاط غضباً حين أحس أن الطرف الآخر أمه، وفتح فمه يريد البكاء غير أن البكاء بدا له سخيفاً / وبكى ليشعرهما/ ولدهشته تصاعدت

الضحكات من فوقه لبكائه، من أمه وأبيه معاً.. جعلته يستمر في البكاء] ٢٨٢ (ب) حالة (الهدوء والضحك) يمثلها قوله: [ولكن حين وجد الضحك مستمراً وجد نفسه هو الآخر يبدأ فجأة يضحك..]، فالتقابل هنا وقع بين حالة البكاء/ حالة الضحك. وكذلك الحال في (شخصية الأم) ينتقل موقفها من النقيض إلى النقيض: الأولى: [ابتسامتها السعيدة تغرقهم والطبطبة الحنون]؛ فهذه تمثل الشخصية الطبعية الحنون قبل علاقتها بأبي السباع. الثانية: يمثلها قوله: [ضاقت بآهاته/ صوت مملوء بالوعيد/ صوت أمّه، الملىء بالوعيد/ جاءه الصوتُ الآمر منها/ حديثها المملوء بالوعيد/ وتحدثه بصوت ملئ بالوعيد/ والمرأة ذات الهمس تطغى]. فذلك انتقال من طبيعة الأم الحنون إلى طبيعة مناقضة تماماً يمثلها: طغيان واستبداد ووعيد.

ومن المشاهد التي تبرز هذه (المقابلات الثنائية) ما يستدعي المقارنة بين الأم وصاحبها: (أ)- (أمّه خفيفة/ صوتها الحنون/ الهمسة الناعمة الصادرة عنها..). (ب)-أما أبو السباع: (صوته الخشن الرنان/ جسده الهائل الضخم ويده السميكة / السمين التخين/ الرجل المكتنز). وصفات أبي السباع هذه تجسد ملكة الطغيان في شخصية الرجل. وهذه المقابلة الثنائية أبانت عن روح التناقض بين المرأة والرجل، وأن الجامع فيما بينهما ليس إلا الطغيان والانحلال. وكذلك المقابلة الثنائية في المشهد العارض للقهر الأبوي، والاستبداد السلطوي: (فهي وحدها تنام فوق السرير/ ينام جميعاً أسفل السرير). فهي مقابلة بين الفرد القاهر المستبد والجماعة المسحوقة والمقهورة. وكذلك المقابلة الثنائية بين صوت الأب وصوت أبي السباع: (صوت أبيه القريب الحنون)، وصوت أبي السباع: (لهاث خنزير). ولم يتخلف الفضاء الزمني عن هذه المقابلات الثنائية، كالجمع بين الماضي السردي / والحاضر السردي (المنولوج الداخلي). فالأول: يستحضره بتقنية الارتداد

ويوحي بالحنين إليه، والثاني: يمثل الواقع ويلمح إلى الانقباض منه. وقُلْ مثل ذلك في الثنائيات والمقابلات المكانية، فقد بدا في تخصيص البيت أولاً بقوله: (البيتُ حجرة واحدة) فهذا تلميح بالضيق النفسي، ثم تخصيص الفراش بالسعة: (السرير واسع يكفيهم جميعاً). ودلالة ضيق الحجرة عامل مهم في بناء الحدث لبيان سلوكيات الأم، وكان دافعاً من دوافع القهر الأموي، حين آثرت الأم نفسها بأعلى السرير، وحشرت أطفالها أسفله. وفيه خاصية الضيق أيضاً: (سماء خشبية محدودة/ حجرة ضيقة حقيقية). وبجانب ذلك فهناك حقول أخرى دلالية تتعلق بالزمان والمكان سوف نشير إليها في حينها. وبجانب ذلك كثر استخدامه (للمترادفات)، استدعاء الشيء وشبيهه لتكثيف المعنى وثرائه، كقوله: [سمين/ تخين/ ملظلظ / مكتنز]، [انطفأ/أظلم]، [السكون/ الصمت/ السكوت/ يخرس تماماً]، [أسفل السرير/تحت السرير]، [الرقاد / النوم] ، [يتقلب في حضنها/ يتمرغ في حضنها]، [متحركاً / غير ثابت/لا تستقر]، [مات/ أغلق عينيه إلى الأبد/اصفرّ وجهه وبرد/ لفوه في كفن/دفنوه]، [كبرت/ ما بقيتش عيّل]، [سراً دفيناً/ خافياً]، [المرأة التي ولدته/ أمّه]، [رعب/خوف]،(عَرَف/وَعَى)،(ضحك/ سعادة)،(حزن/بكاء)، (ضَمّ/ ضغط).

والحاصل من واقع معجمه اللفظي وثنائياته اللفظية وحقوله الدلالية أن القصة تلمح إلى طبقتين متناقضتين، إحداهما تمثل دور (الطبقة القاهرة)، والتي بيدها القدرة على التسلط والاستبداد والاضطهاد، ويمثل هذا الجانب: (الأم: السلطة الأبوية والقمعية/أبو السباع: سلطة الفساد الاجتماعي والأخلاقي/ الأسطى صاحب ورشة الدوكو، وصبيه تشومبة: سلطة العمل). ويمثل الطبقة الدَّنِية، (طبقة المقهورين): (الصبي وأخوته)، ولقد اتخذ يوسف إدريس من (السَّرير/الفراش) دالة لهذا التقسيم الطبقي. فأعلى السرير هو المكان المخصص لطبقة القاهرين (الساحقة)، فهم الطبقة العليا بالقياس لغيرها. بينما

أسفل السّرير مخصص لطبقة المقهورين، أو الطبقة السفلية (المسحوقة). كما حرص على ذكر ما تنوء به الطبقة السفلية (المسحوقة) من جراء ما تفعله بها الطبقة القاهرة (الساحقة) بقصد أو بغير قصد، وهو تشخيص دقيق لمعاناة المقهورين ، مثال ذلك: [رءوسهم تخبط في الملة/ لوح من (المُلّة)سقط على ساق أخته وجرحت/ رعب شديد/يخرج من فمه دخان قابض /شَدَّه صاحب ورشة الدوكو من أذنه ولعنَ أباه/ لسعة نار تكويه/وجهه تورّم من الضَّرب /شبَع من صفعه وركله/ لا هَمّ له طوال اليوم إلا تعذيبه وصفعه/ ضربه تشومبة عَلْقةً لا ينساها/أصبح انحناؤه ليدخل تحت السرير أشدّ/ كالكبار لم يعد ينام/هُم في البير والملائكة في السّماء/ما تحت السّرير يغوص/ السّماء الخشبية مهددة بالسقوط/ يأتي تشومبة لصفعه على قفاه /صرخة مكتومة/ مزيد من الوحشية /أمُّه نمرة على فمها دمّ / التهام أخيه الصغير/ المُلّة تغوص تحت الثقل وتجثم فوق صدره/كل أثقال الدنيا تدُكه].

ولقد اتكأ إدريس على تقنيات القَصّ الحديثة في سرده فاستخدم منها ما يتواءم مع فنه. كالحذف والتكثيف الرمزي، والاسترجاع، والأسطورة، وتوظيف الموروث الشعبي (الفولكلور)، والنموذج التاريخي والسياسي، والأدبي، ونحو ذلك. ففي العصر الحديث " لا نجد في القصة ذلك الحشو الزائد الذي كانت تتميز به القصة المسلسلة في العصر الفيكتوري.. وأصبح جريان الفكر وسيولته أو ما يعرف بتيار الوعي يكونان العمود الفقري في أية قصة حديثة. واستعمل القصاصون في إبراز هذه النزعة التجديدية طرقاً سيكولوجية عديدة منها المونولوج الداخلي، والمونولوج الصامت، ورموز العقل الباطني، ودلالات رموز الأحلام، وأحلام اليقظة، والهذيان.. وأصبحت الكلمة هي الوَحدة المهمة في هذه الطريقة السيكولوجية في التعبير ولها قدرة على اجتذاب صور الأحلام التي تحل محل الصور المرئية. ونفذ الأديب من أبواب الحس الإدراكي إلى

متاهات العقل الباطن واللاشعور".[١] ولقد أشرت من قبل إلى أنه استفاد في قصصه من التحليل النفسي؛ فاستخدم الوصف السردي المعتمد على الاستبطان الداخلي للشخصية، موظفاً فيه ضمير الغائب لرواية الأحداث، لتوحيد مقام السرد، وبخلاف ذلك استخدم (المنولوج الداخلي)، فخصّ به الطفل، فهو أبلغ وأدق في سبر أغوار النفس للشخصية من الوصف السردي، وأقرب إلى مناجاة النفس، يقول الصبي مخاطباً نفسه: ((كبرتَ وبلغتَ يا بُرهم حتى أصبحتَ كالدّبة، وأذنكَ تسمع، وعيناك كالأسياخ المحمية تخترق (المُلّة) وتكاد ترى ما فوقها. وأنت صغير لم تكن تعرف، كنتَ ترى، الآن ترى وتعرف.. لو فقط أمكن إلغاء كل ما فات والبداية من جديد، من الليلة مثلاً، أو من الغد))٢٨٣. فحديث النفس هنا يواكب سريان تيار الوعي في ذهن الطفل، ووضوح علامات الحدث واكتمالها. وكانت المرة الثانية حين انتهى به الصراع النفسي إلى أنه لن يستطيع تغيير الواقع، وأن صلته بأمه لن تنقطع، وأن حياتهم لاتزال معلقة بأمومتها لا تنفصل، يقول: ((لهذا لابد أن تظل تعيش وتظل حيّة، ويظل ساكناً، وتظلّ، لتظلّ حيّة في السماء.. أو فوق الفراش. لتظل تقابل عشرات الرجال وتشتغل معهم بأكل العيش وتعولهم.... الخ)).٢٨٥

كما لجأ إلى توظيف ما يعرف بـــ (أحلام اليقظة)، وهي " استرسال في رؤى تتخيل فيها الرغبات غير المشبعة وكأنها قد تحققت".[٢] فهو انتقال من الوعي المهدور إلى اللاوعي التعزيزي، لقد بلغ القهر بالصبي مبلغاً تمنى فيه أن تقوم القيامة وينتقم الله من القاهرين:((السماء الخشبية مهددة بالسقوط وقيام القيامة والجنة والنار، ورأسه يوم القيامة منكّس.. وحين يأتي (تشومبة)

(١) القصة في الأدب الإنجليزي: طه محمود طه، ص٦٠، بتصرف، العدد٤، ١٥ أبريل ١٩٦٤م مجلة القصة، مصر.

(٢) معجم علم النفس والتربية: ص٤٠.

لصفعه على قفاه سيرعد الصوتُ العالي المدوي صوتُ الله: ارفع إيدك، وتنشلّ اليد، أليس باستطاعة القيامة أن تقوم الآن؟ ويرعد ذلك الصوت المدوي: ارفع إيدك.. فيصاب الخنزير بالشلل، وينحشر صوت أمّه في صدرها إلى الأبد، ويكفّ عن أن يتحول همس..))٢٨٠. ولقد تكرر مشهد أحلام اليقظة هذا مرة أخرى بنفس الطريقة الأولى، يقول: ((ومع هذا لا تريد القيامة أن تقوم.. ليعلو ذلك الصوتُ الراعد: ارفع إيدك. فيصاب الخنزيرُ الغريب بالشّلل، وتموت المرأة المبحوحة الهمس.. وتعود له الأم..))٢٨٥ وتمنّي الصبي الموت لأمه هنا له بُعدٌ نفسي، وتعرف باسم (عاطفة الإثمية) وتبدو مبكراً لدى الطفل الذي يتمنى لأحد أبويه الأذى مع أنه متعلق به. وهي مرتبطة بعقدة أوديب ".[١] وقد سبقت لها إشارة.

(٢) - **الحوار**:

يتخذ يوسف إدريس من الحوار عنصراً أصيلاً لتنشيط الحركة وإضفاء الملامح، وهو حوار عامي لا ابتذال فيه.[٢] ولما كان الغالب على القصة الأسلوب السردي الحكائي المستخدم فيه ضمير الغائب فقد جاء نصيب (الحوار الخارجي) فيها قليلاً، يضاف إلى ذلك تركيز الكاتب على الأسلوب التحليلي للشخصية الرئيسة، وحرصه على الاستبطان النفسي، وإكثاره من الحوار الداخلي المتمثل في المونولوج والاسترجاع وأحلام اليقظة، ومناجاة النفس. مع مراعاة أن (شخصية المقهور) تعاني غالباً أعراض الاغتراب والعزلة لما ينتابه من حزن واكتئاب، ومن ثم انقطعت صلاته بباقي الشخوص لاسيما الأم وصاحبها؛ "فالهدر يعطل الحوار".[٣] وقد آثر غير تبادل الحوار التواصل

---

(١) المعجم الموسوعي في علم النفس: ج٤/ ١٥٧٥.

(٢) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: ص٣٠٧.

(٣) الإنسان المهدور: ص٢٩٥.

السمعي/ والبصري، وسيلة لتتابع الحدث وتطور شخوصه. فأورد الكاتب لنا حوارات مجتزأه من طرف واحد، وغير مكتملة لانقطاع الصلة المشار إليها، فمن ذلك توجيه الأمّ خطاباً شديد اللهجة إلى ابنها (إبراهيم) حين سمعته يتأوه أسفل السرير، وتمادى في تأوهه، فضاقت به وصرخت فيه: ((مالك يا براهيم؟!)) فلم يجب، وكان سكوته جواباً على سؤالها يقول: ((فلا يجرؤ حتى على أن يواصل الادّعاء، ويخرس تماماً وكأنما تأوهه كان مجرد التماس)) ٢٧٤. ومن هذا القبيل حين تأخر في اللعب ليلاً مع الأطفال خارج البيت، ثم جاء يدق الباب ((ودقّ الباب ودقّ ولم يفتح له أحد.. وجاء الصوتُ. صوتُ أمّه، المليء بالوعيد، مادام اتأخرت، نام على العتبة.. نامَ على العتبة فعلاً..))٢٧٥، وكذلك حين ضمته إلى صدرها صباح العيد: ((قالت له كل سنة وأنت طيب يا براهيم. واستكان لحظتها وهو أسعد أهل الدنيا))٢٧٥. لم يجب لكنه استكان وصمت، ثم حين رقدت بجانبه وكانت قد انقطعت عن النوم بجواره وأخوته؛ لعزلتهم أسفل السرير، وكان اليوم يوم عيد، بكى فجأة ((ولم يسكت إلا إثر هزّة شديدة وصرخة منها: مالك يا ولَه؟)) صمَتَ ولم يجب وانطلق يشتدّ في بكائه الحزين. وكذلك حين أعطاه أبو السباع إسماعيل قرشاً وطلب منه الخروج ليشتري حلوى، ولما تلكأ في الخروج رافضاً رغبة الرجل؛ ((جاء الصوتُ الآمر منها: اسمع كلام عمك إسماعيل يابرهيم..))٢٧٦، وبالطبع لم تلق رداً منه كالعادة بل راح يسلط عينيه على ذلك القابع السمين بجوار أمّه. كل ذلك خطاب من طرف واحد من الأم إلى ابنها مع مراعاة غايات الخطاب المختلفة ما بين تهديد ووعيد أو تهنئة بالعيد وغير ذلك، والصبي لا يجيب بل (يخرس/ ينتظر/ استكان/يصمت/..)، فدلالة انقطاع الصلة الخطابية بين الأم وابنها ماثلة للعيان، فالطفل يواجه صراعاً نفسياً لرفض الآخر والتمرد عليه المتمثل في شخص (أمّه). فهي تمثل السلطة الأبوية القاهرة المستبدة

وهو يمثل شخص المسكين المقهور. وهذا تصرف دقيق من الكاتب حيال التلميح بالصلة الواهية بين الأم وابنها، ومن ثم وصف تلك الصلة بـ ((الخيط الواهي. الذي يربطه بأمه))٢٨٤. ونستطيع أن نقول مثل ذلك في خطاب (تشومبة) صبي الأسطى، وهو من مصادر القهر بالنسبة للطفل، وقد اعتاد أن يوجه إليه خطاباً هكذا: (إبقى سلّم على أمّك يَادْ..)٢٧٩، أما الجواب فلم يكن صمتاً هذه المرة، ((أول مرّة قالها، صفَعَه، فضربه تشومبة علْقَة لا ينساها)).٢٧٩، ولا يعوزنا هنا تأكيد انقطاع الصلة بين القاهر والمقهور، فالخطاب الحواري فيما مضى مجتزأ وناقص لغايات نفسية.

أما (الحوار) في صورته التامة فلم يرد في القصة غير مرة واحدة، وقد وقع ذلك بين (الأسطى) في ورشة الدوكو وبين الصبي، حين بدت عليه بوادر القهر والاكتئاب مما أثار حفيظة الأسطى فجذبه من أذنه في عنفٍ ولعن أباه، قائلاً:((ياد أنت كبرتَ وبلغتَ وما بقيتش عيّل.. مانتاش عاجبني كده طول النهار موطي لي في الأرض كده، إيه اللي كاسر عينك ياد.. أوع يكون (تشومبة) بيعلّم عليك..))٢٧٨، ((وفهم جيداً ما يريد أن يقوله الأسطى.. وأحسَ بلسعة نار تكويه وتُجنّه))٢٧٩، فأجابه: ((ما تقولشي كده تاني يا اسطى..))، ((لم يدر كيف جرؤ وقالها..))٢٧٩، وكان جزاؤه أشدّ فظاعة من خطاب الأسطى له ((وجهُه قد تورّم من الضرب/ شَبِع من صَفعه ورَكْله))، وفي ذلك إلماح إلى أن المقهور ليس من حقه الرد أو الحوار مع القاهر المستبد. فمجرد تبادل الحوار معه خطر عظيم، وغير مسموح به، فالسيد القاهر" لا ينظر إلى المقهور كإنسان فعلي. إنه يفقد التعاطف معه والإحساس بمعاناته وآلامه ومخاوفه وحاجته. من هنا كانت تلك القسوة البادية في تصرفاته تجاه من يخضعون له".[1] ومما ينبغي التنبيه عليه هنا أن إدريس قد استعاض عن

(١) التخلف الاجتماعي: ص ٣٩.

تقنية (الحوار) في بعض المواقف بتقنية (النظرة) التي لعبت دور الحوار الصامت المتأمل في موضعين اثنين، **الأول**: حين أخرجتهم أمّهم من الحجرة لتغتسل، فلما عادوا لاحظ الصبي أنها تجفف شعرها، وأنها تتزين بقميص نظيف مفتوح، ((فلقد رآه ورأى نظرتها وأحسّ في التو وكأن شيئاً في نظرتها يحفّ به نفس الحفيف المريب، وكأنما الدنيا تظلم والهمس يعود صادراً من عينيها مُلحاً ومشيراً إلى صدرها))٢٧٥، ولم يجرؤ الصبي على مداومة النظر إليها فانطلق هارباً إلى قرنائه للعب. فذلك حوار متبادل بين الأم وابنها بطريق النظرة، استشعر الصغير منها شيئاً مريباً ربط بينه وبين ما يسمعه من همساتها مع الرجل الغريب، وكانت تقنية النظرة مما وظفه الكاتب لترسيخ عقدة أوديب. ولعل الفتى لم يتناس تلك النظرة المريبة التي أخبرته بالخفي عن أمه، فلما غضب ثار وغار وازداد جنونه ((إلى حدّ أنه يمنع نفسه منعاً من أن يمسك بعصا أبيه ويدفعها لتستقر في عينيها)). ٢٧٧، وظلّت تلك (النظرة) لغة الحوار بينه وبين أمّه وصاحبها إلى آخر القصة: ((وكل يوم يرمقها في خروجها ويحس أن الخَيْطَ يَدِقُ. والأمّ تنكمش))٢٨٦. **الثاني**: وحين زارهم أبو السباع، وأخرج إليه قرشاً وطلب منه مغادرة الحجرة، فأبى خوفاً وغيرة على أمّه، فأمرته أن ينصاع لرغبته. حينئذٍ دار حوار صامت بين الصبي وأبي السباع عن طريق النّظرة، يقول: ((وينظر بُرهم في عينيه وكأنما ليطمئن قبل مغادرة الحجرة، ولا يستطيع أن ينظر فيهما أكثر من وَمضة، لا لخوفه منه ومن جسده الهائل الضخم.. فقد كان يكرهه، ولكن لأن في عينيه نفسها شيئاً متحركاً غير ثابت، نظرة خائنة لا تستقر.. تختلط الخيانة فيها بالسخرية..)) ٢٧٧، وللنظرة هنا دلالة ذكية، فالطفل لا يستطيع مواجهة الرجل المكتنز، وهو يدري لماذا يجالس أمّه ولماذا يعطيه قرشاً ليمضي، ومن ثم قرأ الصبي ما في عينيه إنها الخيانة التي يسقطها على أمّه، والسخرية من عجزه عن مواجهته.

(٣) - الصورة السردية:

لا يقف يوسف إدريس في قصصه عند حدود الوصف والسرد لكنه اتكأ كثيراً على التعبير بالصورة ، ولقد تجاوز تلك الوسائل التصويرية التقليدية ليشمل ما يتعلق بعناصر القص الأخرى كالشخصيات والأحداث والمكان والزمان ونحو ها ؛ "ولعل وقوفه في المشرحة واحتكاكه بالمرضى علّمه أن يسيطر على حساسيته فجاءت صوره موضوعية لم تهوشها الانفعالات، ولعل إيديولوجية متفائلة مسيطرة عليه آنذاك كانت تجعله لا يرى في شقاء الطبقات الشعبية إلا مقدمة للخلاص، فخلت صوره من الألوان القاتمة، حتى حين عالج موضوعات قاتمة كما في (العنكبوت)، أو (شغلانة)، أو (المرجيحة) ".[١] والصورة الفنية من أبرز وسائل الإيحاء والتأثير خاصة لو اعتمدت على الجوانب الحسية في المشهد، وقد استعان بالأدوات الفنية التي تلائم أفكاره كالتشبيه والاستعارة والكناية والرمز.. وعادة ما "يستخدم 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] ولقد سلك إدريس طريقتين لنسج صوره، **الأولى**: تكنيك (المشهد/ اللقطة)، ومن خلاله يستهدف محاكاة الواقع والنقل عنه، وهي من التقنيات التي تأثر به الفن القصصي من تكنيكات السينما، ووسيلته في ذلك اللغة؛ " فاللغة عنده، تلعب دوراً خطيراً كالرادار. فاللفظة مليئة بشحنة مطابقة للحالة الوجدانية للشخصية".[٣] فمن ذلك قوله: ((إنه يريد مرة أخرى أن يسمع، ويرهف السمع، فما يدور مهم.. راديو الجيران.. الحائط في الحائط، صوته عال كأنه يؤذن،

---

(١) تجارب في الأدب والنقد: ص١٥٥.

(٢) دراسات في القصة العربية الحديثة: ص٣٦٥.

(٣) أزمة الجنس في القصة العربية: د. غالي شكري، ص٢٥٣.

من بعيد يأتي صراخ الأطفال الذين لايزالون يقظى(كذا). القهوة قد شطبت ونورها الكهربائي الوهاج قد انطفأ وأظلم الشارع تماماً)). هنا نطالع صورة واقعية للفتى وهو يرهف سمعه في بداية القصة حيث تتوارد إلى مسامعه أصوات مختلفة متداخلة بعضها يأتيه من داخل الحجرة التي يقبع تحت فراشها، وبعضها يأتيه من خارجها، والغاية من وراء تلك الصورة تشكيل جوانب البيئة المحيطة بالحدث والشخوص. وفي مشهد آخر يقول: ((الباب يزيق قليلاً كلما فتح، وحين يفتح يسمع الهمس، تصعد أمّه فوق الفراش، فهي وحدها تنام فوق السرير))، هنا يترصد الفتى بعض سمات الحدث الواردة إليه في مخبئه، الباب، والهمس، وحركة أمه فوق الفراش.. إنها تمثيل لحيثيات الواقع، وقراءة حسية لمعطياته. وهذه صورة أخرى يسترجع فيها مشهد وفاة الأب: ((مات، أغلق عينيه إلى الأبد، واصفَرّ وجهُه وبرَد.. ولفّوه في كفَن. ودفَنوه)). فالصورة تعتمد هنا على سمة الاختصار والتكثيف، وتعكس مشاعر الحزن التي تعتصر الفتى. وهذا مشهد آخر يكشف علاقة الوُدّ بين الفتى وأمّه قبل أن تتبدل شخصيتها، يقول: ((يمسك يدها ويلفها حول رقبته ثم يلعب في أصابعها السمراء من الخارج القمحية من الداخل، ويُقبّل كفّها ثم يُقبّل كلَّ إصبع من أصابعها على حِدة)). وفي المشهد تلويح بملامح وصفية للأم، وتلميح بعاطفة الفتى نحوها. فهذه مشاهد حيّة ينقلها يوسف إدريس بعدسته عن الواقع ليعمق فينا معايشته والشعور به، وكأننا نشاهده معاً عن قرب، ومثل هذه الطريقة تحتاج منه دقة في الملاحظة، وحساسية عالية لتتبع الجزئيات الصغيرة التي لا يكتمل المشهد إلا بها.

والثانية: يستعين بالأدوات البلاغية والفنية، كالتشبيه والاستعارة والكناية والرمز لصياغة صوره، ويأتي التشبيه في مقدمة أدواته، فمن ذلك قوله: ((قوموا يا أولاد ناموا.. الدنيا اتأخرت وكالدجاج المطيع، تدخلهم)).

تشبيه تام محسوس، يوحي بطاعة الأطفال لأمهم، وقد برع إدريس في اختيار المشبه به (الدجاج) لأنه يتناسب مع الحجرة الصغيرة تحت السرير وكأنها عُشّة من عشاش الدّجاج، وقد أكد إدريس ذلك في تعليق الراوي على ما صنعته الأم بالسرير، فقال: ((والأطفال مغرمون بالعشش والمخابئ وأمكنة الاستخفاء)).٢٧٤ وها هو في موضع آخر يصور سخرية أبي السباع :((سخريةٌ جافة خشنة كظهر الليفة، يقشعر لها جسده، وتُدميه)). وفي التشبيه تجسيد بارع لمعنى السخرية المؤلمة والباعثة على التوجع والتقزز. وفيها جهامة الواقع. ومن هذا القبيل تصوير الوسادة التي يستخدمها الأطفال، فيقول: ((المخدة الطويلة التي بططت وجفت حتى أصبحت كالوح الخشب)). والتشبيه هنا مجمل لغياب وجه الشبه. وغايته توضيح مدى ما يعانيه الأطفال من الفقر والبؤس والإهمال من قِبل الأم. وتلك صورة أخرى ساخرة لما يصدر عن أبي إسماعيل من أصوات، يقول: ((حشرجة همساته أصبحت خَوراً عميقاً كخُوار ثَور مذبوح)). وهو تشبيه مُجمل أيضاً، يعكس فظاظة الصوت. ولقد اعتاد تصوير الأم وأبي السباع بصور حيوانية للتحقير من شأنهما، ومنه قوله: ((الرجل خنزير والمرأة دُبّة)). والتشبيه هنا بليغ محذوف الأداة والوجه. ومثله قوله: ((أمّه نَمِرة على فَمها دَمٌ انتهت لتوها من التهام أخيه الصغير)). وفيها تلويح ببشاعة قسوة الأم على أطفالها. ومن هذا القبيل قوله يصور متابعة الفتى ما يحدث فوق السرير: ((وعيناك كالأسياخ المحمية تخترق المُلّة)). والمقصود هنا النظرة القوية الحادة. وقوله:((هو وأخوته مثَلُهم مثَل أبيه يضمهم هذا القبر ذو الداير الأبيض))، هو من باب التشبيه التمثيلي، حيث يصور هنا حال الأطفال وهم محشورون أسفل السرير وحولهم داير أبيض يحجبهم عن الآخرين بحال أبيهم المتوفى الذي ضمّه القبر وهو مكفن بالبياض. وفيه تلميح بسوء المصير، وجناية الأم عليهم. ومنه قوله يصور

وحشية الأم: ((والتوحشُ مجنون مكشوف حاد الأنياب)). فهو تجسيد وتشخيص لضراوتها وسطوتها.

ولقد اتكأ على الاستعارة في صوره، ومنها قوله: (صوتها المتثائب)، استعارة مكنية، فقد شبه صوة المرأة بإنسان وذكر صفة من صفاته وهي التثاؤب وتجسيم العنصر الصوتي للأم ماثل طوال القصة، وقد أراد خمولها واستعدادها للنوم. وقوله: (وجاء الصوتُ. صوتُ أمّه/ جاء الصوتُ الآمرُ منها). استعارة مكنية تفيد مثول الصوت وتشخيصه. وقوله يصور توتر الفتى وصراعه مع نفسه: (ويمسك بزمام عقله عن أن يفقد السيطرة). استعارة مكنية حيث شبه العقل بكائن حي له زمام وحذف المشبه به وذكر إحدى لوازمه، والغاية التحكم في عقله والسيطرة عليه. وقوله: (امتلأت عيونه بالتراب وامتلأ رأسُه بالتعب). من قبيل الاستعارة المكنية؛ حيث شبه العين والرأس بشيء يملأ، وحذف المشبه به، والمراد هنا ما ينتج عن كثرة اللعب والإسراف فيه من الإرهاق والقذر. ويقول يصف الحالة النفسية للصبي: (تفورُ دماؤه.. والعرقُ الغزيرُ يكسوه)، استعارة مكنية تفيد شدة الغضب وغزارة العَرَق وشموله. وقوله يصور فظاظة أبي السباع ووحشيته: (لو نطق لنهشَ لحمَه قبل عظامه) استعارة تصريحية، والمراد توقع الإيذاء منه. وقد استخدم (الكناية) في صوره بكثرة، فمن ذلك قوله: (ينحشر صوتُ أمّه في صدرها إلى الأبد). يلمح عن رغبته في الانتقام منها، ومن هذا القبيل قوله: (إن مخّه يتكهرب ويسخن ويبرد ويطلق شرارات). فهو توصيف لحالات القلق والتوتر والانفعال التي تربكه. وقوله: (المرتبةُ تنبعج من بين ألواح المُلّة الخشبية) المراد هنا السقوط. وقوله: (البيتُ حجرة واحدة) تلميح بالفقر وضيق المكان. وقوله:(يستيقظ كل صباح وقد أصيبَ بخيبة الأمل). تجسيد مشاعر اليأس والإحباط. ويصور علاقته بأمّه بقوله: (يحسّ أن الخَيط يَدِقّ /الأمُّ تنكمش).

كناية عن الضعف والوهن والضآلة. وقوله :(يذهب إلى الورشة منكّس الرأس). تجسيداً لمشاعر القهر والانكسار. (أصبح انحناؤه ليدخل تحت السرير أشدّ) يشير إلى تفاقم القهر وزيادته. ومن هذا القبيل قوله يصف بشاعة العقاب: (وجههُ قد تورّم/ شَبِعَ من صَفْعه ورَكْلِه).

(٤) - **رمزية القصة**:

الرمزية في أبسط صورها ماهي إلا محاولة من جانب الأديب لكي يجعلنا نفهم الحقيقة وندركها دون أن نراها. فالإيحاء والإشارة هما طريقتان في الرمزية..[١] والرمزية في القصة، كما في الشعر، طريقة في التعبير يدرس فيها الأديب الإحساس بما هو غير منظور.[٢] فمن الأساليب التي لجأ إليها، أصحاب الكلمة على مدى العصور: الأسطورة، والرمز، وسوق آرائهم وأفكارهم على لسان الحيوان، وغير ذلك من (التكنيكات) الفنية التي تكون ستاراً يحتمي به أصحاب الكلمة ويحتجبون وراءه من تنكيل السلطة بهم ".[٣] والمعنى في الرمزية قد يصعب تحديده لأن الرمزية هنا لا تعني الصليب مثلاً كرمز للمسيحية، أو الهلال كرمز للإسلام أو غصن الزيتون كرمز للسلام أو العَلَم كرمز للدولة. فالحركة الرمزية الجديدة تستعمل الرموز على خلاف ما استعملها (دانتي) في (الكوميديا الإلهية)، فقد كانت رموزه معروفة وجرى العرف والتقليد على استعمالها. أما في القرن العشرين فيقوم الشاعر أو القصصي باختيارها لكي ترمز إلى أفكار وأحاسيس معينة في ذهنه، وتصبح

---

(١) القصة في الأدب الإنجليزي، الرمز في القصة الحديثة: ص٧٢، العدد الخامس، ١٥ مايو ١٩٦٤م.

(٢) المصدر نفسه: د طه محمود طه، ص٦٩.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: ص٣٣. د. على عشري زايد، دار الفكر العربي،١٤١٧هـ -١٩٩٧م.

الرموز أقنعة تخفي وراءها الفكرة المراد إيصالها.(١) لذلك " يحتاج الرمز إلى قارئ متفتح الذهن، يفطن إلى حقيقة ما يريد القاص أن يشير إليه، ويحسن تأويل النص أو الحادثة، أو إلى ناقد يلقي الأضواء الكاشفة على الرمز، فلا يجد القارئ صعوبة في فهم ما ظهر مما يقرؤه وما بطن، وإذا عجز القُرّاء والنقاد عن فهم مدلول الرمز، واكتفوا بما يوحيه ظاهر النص أو الحادثة أو الشخصية، كان ذلك دليلاً على إخفاق القاص في استخدام أدواته الرمزية".(٢) ولقد سبقت إشارة إلى أن يوسف إدريس ونجيب محفوظ قد مالا إلى الرمز والتجريد في النصف الثاني من الستينيات. لكنه يشتطّ أحياناً فينغلق مفهومه على القارئ، يقول أحد النقاد ليوسف إدريس: " أنت ترتفع جداً حين تكتفي بالرمز القريب أو الإيحاء اللطيف وتترك لقارئك متعة الكشف بعد إعمال الذهن.. أما حين تتجاوز ذلك إلى الإلغاز والتعمية فأنت تبتعد عن قارئك كثيراً وتكاد تنفصل. وفرق بين الارتفاع والانفصال".(٣) وقد جرت العادة أن " يلجأ القصاص إلى الرمز حين يخاف التعبير الصريح".(٤) فيكون توظيف الرمز فنياً وفكرياً هو متنفّس الكاتب عمّا يكنّه تجاه السلطة رمزاً. لكن يوسف دريس اتخذ من الرمز وسيلة فنية وجمالية تثري الجانب الإبداعي لديه، وتثقل العمل الأدبي ليرقى فكرياً في وعي القارئ. تقول نعمات فؤاد: إنه "بارع في إعطاء المعاني ذات الدلالات الخطيرة في عرض الحديث وكأنه لا يعنيه إلا الأذكياء وحدهم.. فقد يعطيك تحديد (ماركة السيارة) مضامين كثيرة.. مثلاً."(٥) فالكاتب كالشاعر

---

(١) القصة في الأدب الإنجليزي: ص٦٩.

(٢) القصة من خلال تجاربي الذاتية: عبد الحميد جوده السحار: ص١٢٩.

(٣) النسيج القصصي عند يوسف إدريس: د. أحمد هيكل، ص١١٣، مجلة الهلال، عدد.. سبتمبر١٩٧٢م.

(٤) نقد القصة في مصر: د. إبراهيم عوض، ص ٢٥٩.

(٥) كتبت يوما في الأدب: ص١٦٥.

لا يتعامل مع اللغة تعاملاً بريئاً، لأنه يستدعي الألفاظ وينسجها بطريقة مقصودة، والقارئ مطالب بأن يكون حاذقاً في فك شفرات النصوص بالدفع بكل كلمة إلى مجال تنكشف فيه الدلالات الخفية التي لا تتمظهر على سطح النص، ويؤول الأمر في النهاية إلى قراءة القراءة وإلى دلالة الدلالة.(١) ومن ثم فللنص في القصة وجه آخر، هو المغيّب والمسكوت عنه في الخطاب القصصي؛ النص الضمني الموازي للنص المكتوب، وهي ما ينبغي التنقيب عنه فيعاد بناؤه لتكتمل دائرة المعنى في الذهن. وفي قصتنا " صورة واقعية إلا أن الرمز فيها لا يخفى". (٢) وتتسع فيها دائرة الرمز. فتشمل فيما تشمل الدين والطبيعة والمشاعر والقهر والتاريخ والسياسة والأسطورة والموروث الشعبي والتراث الأدبي وغير ذلك، " فالرمز مرتبط أساساً بالأسطورة وبالطقوس، والعادات والتقاليد، وبالشعائر الدينية والروحية".(٣) وله صلة بالشعر والفولكلور، واللغة والأحلام، الخ".(٤) وقد استفاد إدريس من ذلك وبدت ألفاظه وتعابيره وصوره وأفكاره وشخوصه لقارئها مزدوجة الدلالة، فالدلالة الرمزية تبدأ عنده من العنوان، حيث تبدو الإحالة الدينية واضحة، لكنها في عمقها الدلالي تومئ بدلالات أخرى تستثير في نفوسنا استشراف العدالة الغائبة عن

(١) قراءة سيميائية لقصيدة مرثية جسد لـ مصطفى دحية: ص٣٠٠، حميطوش كريمة، جامعة تيزي وزو- الجزائر، مجلة الخطاب، العدد السادس، يناير ٢٠١٠م، نقلاً عن: الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، عبد الجليل مرتاض، ص٩٥، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ٢٠٠٥م.

(٢) تجارب في الأدب والنقد: شكري محمد عياد، ص١٥٨. أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط١٩٦٧/٢م.

(٣) الاتجاه الرمزي في الشعر العربي الحديث: د. منصور قيسومة، ص١٢، الدار التونسية للكتاب، ط٢٠١٦/١م.

(٤) المعجم الموسوعي في علم النفس: نوربيرسيلامي، ترجمة: وجيه أسعد، ج٣/ ١٢٦٠، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠١

مجتمعاتنا، وضرورة الاعتقاد (بقيامة) الهمم والعزائم التي طال انتكاسها. والفكرة في القصة تؤيد ذلك فالصبي الشخصية المحورية يستبد به القهر، وتصدمه الخيانة والاستبداد فيعجز عن مواجهة مصيره، وينتهي به الحال كما انتهى بأمّة بأكملها، فكان استشرافاً لهزيمة كبرى، وقد ألمح الكاتب إلى ذلك فقال: ((لأن القيامة لا تقوم فهو يستيقظ كل صباح وقد أصيب بخيبة الأمل)٢٨٦، فالاقتران الرمزي واضح بين (القيامة لا تقوم / وخيبة الأمل)). وللحدث في القصة رمزية؛ "إذ الرمز هو تقديم شخصية أو واقعة ذات بعدين ويمكن تفسيرها على المستويين الواقعي والرمزي، مما يتطلب مهارة فنية"(١) فالفكرة المرتبطة بخيانة (الأم) وسقوطها، وهي رمز المثالية، يمكن إسقاطها على وطن مُضيّع مسلوب، أو مجتمع مهترئ متخلف، ولا يخفى ما فيها من بُعد سياسي يتوافق زمنياً مع صدور القصة، " فقد يصور القاص شخصية إنسانية وهو لا يقصد الشخصية لذاتها بل ليرمز بها لطبقة من الناس، أو أنماط من البشر،وقد يقصد بتلك الشخصية توضيح سلوك معين في المجتمع، وقد يصور حادثة محدودة ليرمز بها إلى حادثة أعم وأشمل".(٢) ومن ثم فإن "تكرار سقوط الشخصية في قصص الكاتب يُعبر عن سقوط الطبقة الكادحة وضياعها وعدم مقدرتها على الفعل أو التغيير".(٣) وكذلك بدت الرمزية في إلغاز وتعمية مؤشرات الحدث ومعطياته فلم يسقها لنا مساقاً مباشراً، كعادته، لكنه اختزله في مجموعة من الرموز التي تلمح إليه من طرف خفي، " فأساس الرمز الإيحاء، والإيحاء ضد التقرير المباشر للأفكار والعواطف".(٤) لذلك

---

(١) نقد القصة في مصر: د. إبراهيم عوض، ص٢٥٣، ...

(٢) القصة من خلال تجاربي الذاتية: عبد الحميد جوده السحار، ١٢٦، دار مصر للطباعة.

(٣) ملامح النثر الحديث وفنونه: د. عمر الدقاق، ومحمد نجيب التلاوي، ومراد عبد الرحمن، ص ٢٥٨، دار الأوزاعي ط١/١٩٩٧

(٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح أحمد، ٣٠٤، دار المعارف، ط٣/١٩٨٤م.

حرص على أن يسوق معانيه وأفكاره في تكنيك من الحقول الدلالية التي تبوح بمقاصده ؛ فالحديث عن (الهمس/ الحفيف/ المرتبة المنبعجة..). وغير ذلك من علامات تمثل تلميحات رمزية لو ضُمت إلى بعضها البعض لاكتملت صورة الحدث. وهذه الضبابية قصد إليها الكاتب قصداً. وقد كانت مهمة الصبي تتبع هذه العلامات وربطها لتنكشف له الحقيقة وكانت معرفته بها تسير في خط متوازي مع معرفة القارئ. ولما كانت دلائل الحدث تتكأ على العنصر الصوتي فقد اكتسبت الأصوات طابعها الرمزي بدورها فالحديث عن: (الهمس/ الحفيف/ الحشرجة/الهمسة الناعمة/ صرير الباب /اهتزاز السرير..) ونحو ذلك من صوتيات بعضها ناجم عن الإنسان وبعضها الآخر ناجم عن حركة عناصر البيئة المحيطة إنما هي ظواهر لشيء يدبر بليل، وابن منظور في لسانه يعُدّ (الهمسَ) رمزاً؛ فقال: «الرَّمْزُ: تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنّما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرّمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم".(١)

ومن هذا المنطلق جاء توظيف أسطورة أوديب، أو ما يعرف (بعقدة أوديب) حيث يلتقي الرمز والأسطورة في إطار من الإيحائية، والغاية من ورائها التلميح بخصوصية العلاقة بين الصبي وأمّه، وإبراز تعقيدها بتصاعد مشاعر الغيرة في نفس الصبي، وتخصيص (الطرف الثالث في اللعبة)٢٨٢، إشارة للمثلث الأوديبي كما سبق. وقد لجأ إلى الموروث الشعبي (الفلكلور): (الدّبة وقعت في البير وصاحبها راجل خنزير)، ووظفه توظيفاً رمزياً بما يتناسب وحياة المقهورين والمسحوقين في المجتمع، " فالقُوَى المقهورة تستخدم الأمثال الشعبية لتعرية أخطاء السّلطة ومواقفها.. كما تعمد إلى استخدام أسلوب الأغاني الشعبية ذات الكلمات المتعددة المدلولات للتعبير عن

(١) لسان العرب: لابن منظور، مادة: (رمز) ص ١٧٢٧، دار المعارف

حالة رفضها للسلطة، خاصة حين تتناغم كلمات الأغنية الشعبية مع معاناة أفراد المجتمع، كما تستغل المناسبات والشعائر والطقوس الدينية والاحتفالات الشعبية للتعبير عن حالة رفضها، حيث تلجأ إلى استخدام الأهازيج الشعبية والشعر المستور المتعدد التلميحات والمعاني والصور المخصصة لتلك المناسبات للتلميح عن صور خطابها المعارض ".[١] ومن هذا المنطلق جاء توظيف يوسف إدريس للمناسبات والشعائر الدينية كالأعياد مثلاً ، وقد ربط ما تلمح إليه المناسبة وبين الذكريات الأليمة التي يسترجعها الفتى، فهي ذات مردود قهري بالنسبة للصبي وليس كما هو معتاد، فحين يبتهج الأولاد بالعيد يبكي الصبي لتأزمه النفسي وسوداوية المناسبة في نظره. ولقد وردت الرموز الدينية كثيرة في القصة، كما مرّ بنا، فاستحضارها يعني استمداد القوة من الدين كي يحدث توازناً نفسياً، أو انسجاماً بين معطيات الدين بقيمه وعدالته وبين معطيات الواقع الغارق في ظلم الإنسان وقهره. وكذلك الحال في استدعاء شخصيات لها أبعاد سياسية أو تاريخية " وكانت الظروف السياسية والاجتماعية الخانقة التي مرّت بها الأمّة العربية سبباً من أسباب اتجاه الأدباء المعاصرين إلى استخدام الشخصيات التراثية ليستتروا وراءها من بطش السّلطة".[٢] خاصة " تلك النماذج التراثية التي ارتبطت بالتمرد على الواقع الفاسد في عصرها وتعرية فساده وعفَنه".[٣] أمثال: (عنترة العبسي/ تشومبي/ لومومبا)، حيث تقوم الرمزية فيها على جدلية القمع والحرية فالرمز يفارق سياقه الدلالي الأصلي ليحل محله المعنى المحال إليه في الواقع بأبعاده الدلالية المختلفة. فاستحضار (عنترة العبسي) هنا يعني الاحتماء بالماضي الشائع في

(١) سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور: ص٨٧ بتصرف يسير.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: د. على عشري زايد، ص٣٤.

(٣) المصدر نفسه: ص٣٣.

أوقات الهزيمة الجماعية. فالصبي يفتقد في واقعه مفهوم البطولة التي يفتقدها الحاضر، فهو يعيش في "وَهْم إمكانية استعادتها بما يوفر توازناً وجودياً بديلاً، فالشعوب المقهورة والمهدورة تعيش إحساس الاعتزاز والقيمة من خلال الاستغراق في سير الأبطال الشعبيين، واستعادة أمجاد التاريخ".(١) كما كثر رمزه إلى المشاعر والحالات النفسية كالخوف والألم والغضب. وقد مرّ بنا مثل هذا، كقوله: (تفور دماؤه/ العرق الغزير يكسوه/ الرُّعْب من الفجر يَشِلّ صوته عن أن يصرخ) تلميحات لحالات نفسية معقدة، والتلويح بالقمع وكبت الحريات ورهاب المواجهة. ورمزية القهر لها مثول قوي في القصة، أبرزها قوله: (منكس الرأس/ يرتفع كفّ تشومبة ويهوي بها على قفاه).٢٧٨ فالرمزية أشد وضوحاً هنا بين لفظي: (يرتفع/ ويهوي) لأنها تمثل المفارقة بين القاهر والمقهور.

ولا يخلو الفضاء المكاني لديه من رمزية؛ فتخصيصه المنزل بقوله: (البيت حجرة واحدة)، فهو مكان مغلق يشير إلى الضيق والانقباض النفسي، ويجوز إسقاطه على الوطن الواحد، أو المجتمع الإنساني عامة، لكنه نَصَّ على صورته الضيقة ليعطي انطباعاً عن كينونة الوطن التي تعكس البؤس والهَدر والتخلف، وجهامة المصير. وقوله: (السّرير واسعٌ يكفيهم جميعاً)، يرمز لخيرات الوطن المنهوبة من قِبَل القِلّة المستبدة فهي غُنمٌ للسلطة القَاهرة، وقوله: (فهي وحدها تنام فوق السرير/ يناموا جميعاً أسفل السرير) (هم في البير/ والملائكة في السّماء)، (هما على سطح الدنيا في السّماء/ هو وأخوته مثْلُهم مثَلُ أبيه يضمهم هذا القبر ذو الداير الأبيض). فالمفارقة هنا لها دلالاتها الرمزية. ووفقاً للخيال الرمزي للسارد فالسرير في الحجرة موضع يرمز للطبقية، وتشغله فئتان: فئة القاهرين التي تسكن أعلاه، وفئة الضعفاء

(١) الإنسان المهدور: ص٣٠٣.

المقهورين التي تسكن أسفله، والزمان بدوره في القصة صنفان: الماضي/ والحاضر (الواقع)، فالماضي يمثل للصبي الحياة الوديعة الآمنة التي عاشها في كنف أبيه وأمه، وبرفقة أمّه قبل تحولها، ومن ثم استخدم الكاتب الفلاش باك عدة مرات ليستحضر ذكرياته فشعوره جارف بالحنين والانتماء إلى الماضي. وفي المقابل بغض الواقع والنفور منه.

(٥) – **الفضاء المكاني**:

يُعدّ المكان عنصراً من عناصر البناء الفني في قصص يوسف إدريس، فله دور ومغزى وقيمة.(١) والمكان في القصة تجاوز مدلوله الجغرافي لدلالات رمزية شمولية اعتاد إدريس توظيفها لتأطير الحدث وتشكيله وتفاعل الشخصيات معه؛ لذا يرى (فيليب هامون) " أن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية".(٢) والواجب أن يكون تشكيل الفضاء المكاني الذي تجري فيه الأحداث منسجماً مع مزاج وطبائع شخصياته وأن يتضمن أية مفارقة، ومن اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها.(٣). أما المعالم المكانية التي اتكأ عليها يوسف إدريس في بنائه الفني والدرامي فتأتي منسجمة مع طبيعة شخوصه في القصة، وهي تمثل حقلاً دلالياً يضاف إلى معجمه اللفظي. وتتمثل فيما يلي، (أ)–**أماكن مركزية:** تشمل الأحداث بتفاصيلها، (الحجرة الضيقة/ السرير /القهوة/البئر/ عتبة البيت/القبر/ ورشة دهان السيارات/البحر/ المنتزه/الطرق المظلمة/ فوق

(١) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: ص٣٠٧.

(٢) بنية الشكل الروائي: ص ٣٠.

(٣) بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، ص ٣٠، المركز الثقافي العربي، ط١/ ١٩٩٠م.

السرير/تحت السرير). (ب)- **أماكن اعتبارية**: وتتمثل في (العشش/ المخابئ/خيمة في الصحراء/ خندق في باطن الأرض/ مقام شيخ من أصحاب الكرامات). ليس لها حضور فعلى في القصة. بل حضورها متخيل ليعزز المكان الرئيس الذي تبنى عليه الأحداث بالفعل. ولما كان المكان (الحجرة الواحدة) مغلقاً فقد أدخل الكاتب آليات الحلم أو التخييل لإحداث انفراجة فيه. والأماكن التي تتمركز فيها الشخصية وتحتوي الحدث كالحجرة والورشة مثلاً هي أماكن عادية مغلقة، تكشف معاناة طبقة فقيرة تصارع الحياة. ومن ثم فلا نعدم تأثيرها القهري لمشاركتها ممارسة القمع والعَداء للشخصية المركزية. واختيار المكان في القصة له بُعد مسرحي، إذ أن (الحجرة الضيقة) وما تحتوي عليه من سرير لم يذكر سواه الراوي، هي البؤرة المركزية للحدث، وتنتقل الشخصية المحورية من خلاله إلى أماكن أخرى لها بها ارتباط كمقر عملها (ورشة الدوكو) والشارع، والبئر ، وقد جاءت بلا معالم ملموسة، ترك الراوي للقارئ تخيلها واقعياً ، وركز على الشخوص الذين يقطنون فيها لعلاقتهم الوثيقة بالصبي، والكاتب لم يسرد من تفاصيل المكان إلا ماله صلة بتوظيفه وتشكيل الحدث، وكذلك لم يغفل إدريس معالم البيئة الخارجية التي ترسل بمؤثراتها الصوتية إلى سمع الصبي، فكان من المهم ما ذكره في بداية القصة من صوتيات مختلفة كالحديث عن: ((راديو الجيران.. الحائط في الحائط، صوته عال كأنه يؤذن، ومن بعيد يأتي صراخ الأطفال الذين لايزالون يقظى(كذا)، الدبة وقعت في البير وصاحبها راجل خنزير))٢٧٣، فذلك تكنيك مسرحي لتهيئة ديكورات الخلفية المؤطرة للمكان. وقد برع " في فرض أسلوبه المسرحي". [١] ومعالم البيئة الخارجية للمكان تخضع للنمط الصوتي؛ لأنه يطرح لنا سمات المكان من خلال أذُن الشخصية القابعة في مخبئها أسفل

(١) أدباء عرب معاصرون: ص٩٦.

السرير. ثم بتكنيك التدرج المعروف عن إدريس لا يسوق لنا كل أبعاد البيئة المحيطة بشكل مجمل بل يقطر تقطيراً في الكشف عنها، وعلة ذلك أنها متجانسة مع الحدث من جهة والشخوص من جهة أخرى. ففي قوله: ((ترفع داير السرير الأبيض وتدخلهم تحته، فالبيت حجرة واحدة))٢٧٣، فتخصيص البيت بهذا الوصف يفسر تقسيم الأم للسرير إلى طابقين، وأنها وضعت أطفالها أسفله لعزلهم عن حياتها الخاصة. فهو تعليل لسلوك الأم السلطوي، خاصة حين تخص نفسها بأعلى السرير رغم كونه ((واسعاً يكفيهم جميعاً))٢٧٤، ومنذ البداية يشعر القارئ بإيحائية المكان وتنويهه بالحدث، فهو طرف أصيل من أطرافه، يبعث فيهم مشاعر الغربة والعزلة والقمع والحرمان، والكشف عن جوانب ظلالية من الشخصيات لا تتضح سوى بعلاقتها بالحدث. كاستبداد الأم وسلطويتها، والسماء الخشبية التي تغوص، والدخان القابض يفوح منها، وتقوقع أخته وتمدد أخوه.

ومنذ البداية نلاحظ أن المكان بسماته تلك مصدر من مصادر القهر للصبي يقول علماء النفس: " قهر المكان هو قهر آت من كل ما هو كائن حولنا ويهدف إلى تحديد مساحة أو كثافة وجودنا في اللحظة.. فالمكان حدّ من حدود القهر الكبرى. يشكل حائلاً أكيداً دون تلقائية الإنسان.. والقهر لا يأتي فقط من المعطيات الطبيعية للمكان ولكنه آت أيضاً من التركيبة السكانية والبشرية".(١)فحشر الأطفال أسفل السرير وغلقه عليهم بالداير الأبيض قهر لهم وترسيخ لدونيتهم. وفيه استحضار لمصير الأب الذي مات ودفن، فالعلاقة الرمزية بينه وبين صورة (القبر) ماثلة في ذهن الصبي، يقول إدريس: ((هو وأخوته مثلهم مثل أبيه يضمهم هذا القبر ذو الداير_الأبيض))٢٨٤ كما تتداعى من خلاله صورة لمكان ثالث هو (البئر) الذي سقطت فيه الدبة، فالأماكن

(١) سيكولوجيا القهر والإبداع: د. ماجد موريس إبراهيم، ص ٦٣/١٨، مكتبة الفارابي. د، ت.

الثلاثة: (داير السرير، والقبر، والبئر)، تشكل حقلاً دلالياً لمعنى الدونية والسقوط والخفاء. وهو تجسيد رمزي لفكرة الطبقية في المجتمع، بحيث يمثل سطح السرير طبقة القاهرين، ويمثل أسفله طبقة المقهورين كما سبق. وعلاقة الصبي نفسياً بالمكان واضحة منذ البداية، لقد كان مصدر سعادة وانتماء وتوافق لا نفور وازداء، ((يلذ له فيها وهو الطفل، والأطفال مغرمون بالعشش والمخابئ وأمكنة الاستخفاء، اللعب والرقاد وكثيراً ما شكلها بخياله وتصورها خيمة أعرابي في الصحراء، أو خندقاً في باطن الأرض أو مقام شيخ من أصحاب الكرامات))٢٧٤، ونتابع علاقة الشخصية بالمكان فنراه يهنأ بتكيفه مع حدوده الضيقة، فـ((مكانه المفضل بجوار الحائط في الصيف، فالحائط بارد يلصق نفسه ويُلَمّس عليه بساقه العارية فيستمتع وكأنه يجرش قطعة ثلج، ويمضي الصيفُ ويأتي الشتاء، ويُغير مكانه إلى الحَافة))٢٧٤، فهو مقر دائم طوال العام. لكن تلك العلاقة أصابها تطور ملحوظ ، فالمخابئ تلائم الأطفال ، لكن الطفل أصبح صبياً الآن، فبات المكان بالنسبة له موضع قهر وإرغام ، بل أسهم في تضخيم مشاعر الحرمان في نفس الصبي، الذي بلغ به الشوق أن يشارك أمّه الفراش الواسع الوثير ثم بدا مصدرَ قلق وخوف للصبي وأخوته، فمن خلاله بدت معالم الحدث تتوارد إليه، تارة عن طريق الأصوات المنبعثة من داخل الحجرة، وتارة عن طريق اهتزاز السرير وانبعاج مرتبته، ودبّ الرعبُ في النفوس خوفاً من سقوط ألواحه عليهم، فلازال ((ما تحت السّرير يغوص/ همسٌ من ناحية وتهديد بسقوط (الملة) من ناحية أخرى))، وقد حدث بالفعل ذات ليلة أن سقط اللوح على ساق أخته (ياسمين) فجرحها . ومع تصاعد وتيرة الأحداث وتشابكها يلحق علاقةَ الصبي بالمكان تطور ملحوظ، فالصبي يكبر ويصبح ((إنحناؤه ليدخل تحت السرير أشدّ..))، والأم وصاحبها ((ثقلهما شديد، و(المُلّة) تغوص تحت الثقل وتجثم فوق

صدره.. وكلّ أثقال الدنيا وجميعها تدكه)). لقد زادت علاقته بالمكان توتراً وبات يتخلله هاجس بدونيتهم وهامشيتهم. والتعبير بقوله: (انحناؤه أشدّ توافق علامات القهر المرتسمة على ملامحه: (منكس الرأس). فكان أول تنكيس لرأس الصبي حين أدخلته الأم أسفل السرير وأغلقت عليه الدايز الأبيض، فشخصية أمّه والمكان متآزران في بزوغ ثيمة القهر في نفسه، وهناك مكان آخر أشد إيلاماً للفتى، وينطبق عليه صفة المكان المعادي ، وهو (ورشة الدوكو) حيث الأسطى وصبيانه ، ومثل هذا المكان يبعث في نفسه مشاعر الاغتراب والعدائية ، وهو مرغم للعمل فيه لفقره وعوزه ، ومن ثم بدت مظاهر قهره تتبعه إليه، فهو يحمل قهره على عاتقه أينما ولّى ، ولم يكن المكان بطبيعته عدائياً لكنه اكتسب تلك الصفة من خلال شخوصه القابعين فيه، فالأسطى الذي عنّفه، وعاجله بالضرب حين تجاذب معه الحوار ، ثم صبيه (تشومبة) الذي((لا همّ له طوال النهار إلا تعذيبه وصفعه)). أما الأماكن الأخرى التي لها حضور هامشي، كـ(البحر/ والمنتزه)، فإنها تعكس ترابط الزمان بالمكان ، حيث تقبع في ذاكرة الطفل وما يسترجعه عن ماضيه، وقبل أن تتغير شخصية الأم، الأماكن التي كانوا يقصدونها للتنزه وتناول الطعام. وهي أماكن مفتوحة تبعث الراحة والألفة في النفس وتحدث نوعاً من التوازن النفسي.

(٦) - **الفضاء الزماني**:

تحتوي القصة عادة على نمطين للزمن: خارجي يتضمن زمن الكتابة، وداخلي بأزمنته الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، والنمط الأول له علاقة مباشرة بالظروف السياسية والاجتماعية التي كتبت فيها القصة، عام ١٩٦٥م أي قبيل حرب ١٩٦٧م، وما يكتنف تلك الفترة من صراعات وتحولات سياسية كان لها أثرها في إلحاق الهزيمة بالأمة العربية، ثم ما نتج عنها من آثار سيئة

انعكست بالضرورة على نفوس الأدباء وأعمالهم. والزمن في القصة زمن نفسي، غير حقيقي قائم على التكثيف، والاختصار أو التجاوز، ولا يرتبط بتسلسل تقليدي، فجاء زمناً فنياً حرّاً يصلح الحدث فيه لكل زمان، وقد تلازم وجوده بنشوء الحدث وتطوره. وللزمن في القصة بعدان متآزران: ماضي وحاضر، والحاضر فيه هو الأساس الذي يرتكز عليه سرد الأحداث، ولعلاقة الحدث بالزمن الواقع فقد شكّل له شعوراً بالقهر أيضاً " وقهر الزمان هو قهر يحتمه كون الذات الكائنة في جزء من المكان هي حدث مؤقت على محور سابق عليها لاحق بها وهو محور الزمان".[١] وقد استعاض إدريس عن التسلسل الزمني التقليدي والحبكة الدرامية بعامل تقني آخر مهم، يتمثل في وجود زمن سردي له منطقه الخاص المستقبل، وله استمرارية فريدة، زمن غير واقعي، وراكد بشكل كامل تقريباً، إلا أن له سلطة عليا على عالمه الذي يشبه الحلم. لقد استطاع يوسف إدريس، من خلال هذا الزمن الخاص، أن يصور موقفه الخيالي، كما لو كان يشاهد بالحركة البطيئة. وبهذه الطريقة استطاع أن يعرض أصغر تفصيل وأن يتأمل أدق حركة.[٢] ولقد كثر ذكر الليل لمناسبة الحدث، ولعب الأطفال، والمبيت أسفل السرير، ونشوء العلاقة ودوامها في خفاء. والفضاء الليلي كذلك شكّل عاملاً للقلق النفسي عند الصبي لما يقع فيه أو يصدر أثناءه من أصوات اقضت مضجعه، فقد بات الليل بالنسبة له زمناً شاقاً يترصده فيه الأرق والخوف، بدل أن يكون وقتاً للمرح مع الأطفال، أو خلوداً للراحة والنوم بعد عمل مضني طوال النهار في ورشة الدوكو، وقد تآزر الفضاءان المكاني والزماني لبناء الحدث واستمراريته. ويتمثل الحقل الدلالي لألفاظ الزمن في المفردات :(الليل/النهار/عمر طويل/زمان/ الظلام/ سن

(١) سيكولوجية القهر والإبداع: ص١٨.

(٢) تاريخ كمبرج، الأدب العربي الحديث: ج٢/ ٤٣٨.

أخته/لحظات/الفجر/الآن/ الغد/لحظة/ اليوم/ صباح/ سنوات/ العصاري/ زمن/ أيام/الصيف /الشتاء /العام/ العشاء/ مساء). وقد تكتنف تلك الحقول علاقات متنافرة كالشتاء والصيف، أو علاقة الجزء بالكل كاليوم والساعة.

ولقد اتكأ إدريس على إحداث المفارقة الزمانية في القصة لكسر رتابته، ولتوظيف تقنيات فنية تسهم في تأطير الحدث وربط الزمن بالحالة السيكولوجية للشخصيات فتبدو آثار ذلك في سلوكهم. كما عُني بالإيقاع الزمني؛ فهو تارة يهم بالإسراع به؛ فيميت الزمن ويقفز بالأحداث إلى الأمام مستخدماً تقنيات (الاستغراق الزمني). كالاختصار، والحذف، والتكثيف، أو القطع والقفز والتداعي، ونحو ذلك. وتارة يبطئه ويطيله مستخدماً تقنيات الوصف السردي، والمشهد، والاستباق، والاسترجاع، والمنولوج، فهو يلجأ إلى تكنيك (الاختصار /الحذف) مثلاً لملآ الفراغات الحكائية التي يتجاوزها السارد أحياناً في سياق التعريف بالشخصية. ففي حديث الصبي عن الأم: إنها ((تشقى طول اليوم كي تجلب من عملها كدلالة وسمسارة، وأشياء أخرى كثيرة. الطعام)). فقوله: (طول اليوم)، اختصار لمساحة زمنية محدودة، وقوله: ((وسنوات قد مضت على موت أبيه))، اختصار لزمن غير محدد قد مضى منذ وفاة الأب. وقوله مشيراً إلى فترة سابقة، (كان هذا زمان، حين لم يكن يسمع سوى الهمس)، فلفظ (زمان) اختصار لمساحة زمنية غير معلومة، وقوله عن معايشة الصبي للمخبأ الذي حشر فيه: ((ويمضي الصيف ويأتي الشتاء.. وطوال العام هناك البقرة التي لم يسمعها بوضوح أبداً)). فقوله: الصيف/ الشتاء/ طوال العام، أزمنة محدودة اشتملت على أحداث لكنه أتى بها مختصرة لتسريع السرد. ومن هذا القبيل قوله: ((من عمر طويل لم يفعل هذا/ فمن عمر طويل لم ينم بجوارها))، فالعمر الطويل زمن غير محدود.

أما إبطاؤه للإيقاع الزمني وإطالته فإنه يستخدم تقنيات أخرى، منها: (الوصف السردي)، لأنه لا يرتبط بزمن، كقوله: ((وتشومبة المأخوذ من تشومبي هو الصبي الأول للأسطى ومساعده، أكبر من إبراهيم في السن وأغمق في السمرة.. أكرتُ الشعر، فرطحُ الأنف، أغلظ الصوت على عكس أخيه (لمبا)..))٢٧٩، ومنها: تقنية (المشهد/اللقطة)، وتشغل مساحة كبيرة في القصة، وينوب الراوي هنا عن الفوتوغرافيا التي ترصد موقفاً مشاهداً، فمن ذلك رصده لمشهد أخوة الصبي وهم يرقدون أسفل السرير لا يدركون شيئاً مما يدور حولهم، فيقول: ((وياسمين نائمة متقوقعة على نفسها، في بلَهٍ (..) وأخوه الصغير ممدد بالعرض عند أقدامها يتنفس بصوت مسموع وكأنه رجل يغط.. هم في البير والملائكة في السماء..))٢٨٠. ومنها: (المنولوج الداخلي)، كقوله: ((كبرت وبلغت يابرهم حتى أصبحت كالدبة، وأذنك تسمع، وعيناك كالأسياخ المحمية تخترق المُلّة..))٢٨٣. كما استخدم تقنية: (الاستباق) بقلة لأنها تتنافى وعنصر التشويق من جهة، ولا تتلاءم مع انقباض الصبي من الحاضر الذي يعيشه (الواقع المرير) ومن ثم لا يُبنَى على هذا الحاضر مستقبل يبشر به، فالمستقبل مجهول. ومما ورد في القصة يشير إلى ذلك قوله عن تقدير الأسطى للصبي: ((والنبي الواد ده حيطلع أجدَع من تشومبة)). ومن هذا القبيل قوله: ((إنّ أول عمل بالتأكيد سيفعله حين يكبر أن يقتل تشومبة.. ويقتل أولَ دُبّة يلقاها))، فهو هنا يتوعد من قهروه واستبدوا به بالانتقام. ومنه أيضاً استشراف وقوع القيامة من خلال أحلام اليقظة لديه ليحدث توازناً نفسياً باستشراف عدالة السماء. أما توظيفه لتقنية (الاسترجاع) أو الفلاش باك، حين يضطر إلى قطع التسلسل الزمني في الحدث ليعود بالذاكرة إلى الوراء فيحدث ترابطاً فنياً فيما بين الزمنين، أو يقدم معلومات جديدة تزيد من معرفة القارئ بالأحداث والمواقف والشخوص. وهذا الترابط الفني يؤول

إلى ترابط نفسي حيث إن الماضي في ذاكرة الطفل يسهم في تشكيل الحاضر ويزيد من إدراكه ويعمق تيار الوعي لديه. ولقد لجأ إلى (الاسترجاع) بكثرة هروباً من تأزم الحاضر، الذي يمثل زمن القهر والهدر، وتكنيك (الاسترجاع) انفصال عن الحاضر شأنه شأن المنولوج الداخلي، فهو من علامات انقطاع صلة الصبي ببقية شخوص القصة؛ فالشخصية المحورية حين تكون "ممنوعة من المناقشات العلنية مع بقية شخصيات القصة لأهم المشكلات الحياتية، فإنها تنفجر من الداخل في حوار نفسها".(١) ومن الشائع أن يتجنب الإنسان المهدور الحاضر الذي يضعه أمام مأزقه وعجزه عن التعامل معه إما في الهروب في أحلام اليقظة المستقبلية، أو من خلال الاحتماء بأمجاد الماضي .(٢) وقد استخدم هذه التقنية في القصة أكثر من مرّة بنوعيها: (الداخلي والخارجي)، فمن توظيف تقنية (الاسترجاع الخارجي) الذي يواكب زمن ما قبل بدء الحدث حين يتذكر ما كانت عليه الأم قبل أن يدخل الرجل الغريب حياتهم، فيقول: ((كان هذا زمان، حين لم يكن يسمع سوى الهمس، العشاء.. وابتسامتها السعيدة تغرقهم والطبطبة الحنون، ثم صوتها المتثائب: قوموا يا أولاد ناموا.. الدنيا اتأخرت، وكالدجاج المطيع، تدخلهم. ترفع داير السرير الأبيض وتدخلهم تحته)). والغاية من الاسترجاع هنا استحضار شخصية الأم قبل تحولها، وكيف كانت أمّاً طبيعية، تحنو على أطفالها. والموضع الثاني: حين عرّضَ باستبداد أمّه وتسلطها الأبوي فذكر كيف أصرّت أن ترفع لهم قوائم السرير حين كبروا ليظلوا يرقدون أسفله. يقول: ((ولكنها تصر، من زمن من أيام أبيه حتى، أن يناموا جميعاً أسفل السرير، حتى حين كبروا وبدءوا التململ

(١) دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي: محيي الدين صبحي، ص٤٦، المؤسسة العربية للدراسات والعربية، ط١/١٩٨٠م.

(٢) الإنسان المهدور: ص٣٠٢.

والشكوى..))٢٧٤ومن (الاسترجاع الخارجي) أيضاً تذكره وفاة والده، ومشاهدته حين موته ((مات، أغلق عينيه إلى الأبد..))٢٧٨، فموت أبيه مرحلة سابقة على بدايات ظهور الحدث. ومنه كذلك تذكره مداعبات أبيه وأمّه، وهي من أطول ما استرجعته ذاكرته، يقول: ((كيف فاته أن يتذكر هذا أيام كان في سن ياسمين وربما أصغر، وصحا وفتح فمه يريد أن يصرخ ولكنه سمع كلاماً أسكته..))٢٨١ولقد أفاد هذا الاسترجاع المقارنة بين حالين مختلفين، ولفت النظر لعقدة أوديب.

أما (الاسترجاع الداخلي)، وهو يواكب استمرار الحدث وتطوره ما حكاه عن تفتح وعيه وتعرفه على المرأة الغاوية في أمّه التي بدأت تتكشف له شيئاً فشيئاً يقول: ((أول مرّة وعى كانت ليلة العيد، كانت قد أخرجتهم من الحجرة لتستحم وحين دخلوا عليها بعد هذا، وشعرها مبتل وهي تنفضه لتجففه، وقميصها النظيف مفتوح...))٢٧٥، فالمشهد هنا يذكره بحقيقة الأم التي لا يعرفها. وكذلك حين بدا يسترجع مشاعر الحرمان التي باتت تلاحقه بعد انشغالها عنه: ((من عمر طويل لم يفعل هذا، فمن عمر طويل لم ينم بجوارها))٢٧٦، ولقد تذكر هذا حين ضمته إلى صدرها بعد أن تركته ينام على عتبة البيت، ثم أدخلته إلى وكره وتوددت إليه لتذهب عنه ما ألمَّ به، فتذكر ما كانت عليه من قبل. ومن الاسترجاع الداخلي أيضاً تذّكر حياته قبل أن يغتالها غول التعاسة والقهر، حين كانت أمه تخصهم بالحنان والطعام لا يشغلها عنهم شاغل، وقبل أن يدَبّ إليه دبيب القهر ويدركه بؤسه، يقول: ((والحياة كانت سهلة وعذبة ولذيذة يحب كل ما فيها، يحب اجتماعهم حول الطعام بعد الجوع الشديد حيث يجلس فرحاً بالطعام وباجتماعهم هو وأمه وأخته وأخيه الصغير ذي الأربعة أعوام..))٢٧٨. ومن الواضح هنا أن كثرة الاسترجاع للماضي في القصة تزكية له، وتعريضاً بالزمن الحاضر (الواقع) الغارق في هدره وفساده

وخيانته. رغم ارتباط الزمنين، فهو يتهم الحاضر ويدينه. ولقد تــرك الحــدث مفتوحاً لأنه لا يرى أملاً في تغييره في المستقبل، ومن ثم علّق تغيير الواقــع على حدوث معجزة، والمعجزة مرتبطة بقيام القيامة والقيامة لا تقوم.

*** ***

((الخاتمة))

فيما مضى تناول يوسف إدريس في قصته قضية إنسانية تتعلق بالقهر النفسي الذي تواجهه الطبقات المستضعفة والمهمشة في المجتمع، منوهاً بمشاكل الأسرة المصرية في جوانب من حياتها، لاسيما حين يفتقد الأب، فتتمرد الأم على طبيعتها وتستبد بأطفالها وتنزع نحو الزيغ والانحراف غير مبالية بتأثير ذلك على أبنائها، كما عرض لمسألة عمالة الأطفال وما يكابدونه من قهر واستبداد واضطهاد تحت ضغط الحاجة والعوز. وهو من تلك الجهة أديب ملتزم يكتب أدباً هادفاً. وكان لدراسة الطب وممارسته لاسيما الطب النفسي انعكاس على أدبه، إذ برع في التحليل النفسي والاستبطان السيكولوجي في بناء شخوصه، واستنباط أفكاره وموضوعاته القصصية من واقع تلك الصلة. أما ظاهرتا (القَهر والهَدر) فقد عرّفت بهما لغوياً واصطلاحياً، وعلاقة القهر بمفهوم الهَدر، ونوهت بأنواع القَهر التي تتسلط على الإنسان لاسيما في بيئته المهمشة، وقد تبين أن من أبرز مسببات القهر النفسي للإنسان ما يتعلق بالفقر والتخلف الاجتماعي والجهل والتسلط الأبوي والسياسي. وعلاقة هذه الظاهرة بالاضطراب النفسي وما ينتج عنه من العجز والإحباط، وقد كانت أبرز غايات القصة تتبع تلك العلاقة في شخوصها وأحداثها.

وبالنظر في (عتبات النص) المتمثلة في ثلاث؛ أولها: (العنوان)، تبين أنه بإيجازه وتكثيفه يمثل مفتاحاً للنص الكبير الذي يليه، وقد بدت من خلاله رؤيا الكاتب تتمحور حول فكرة تغيير الواقع وإصلاحه، ومنذ البداية نرى للكاتب في قصته بُعْداً رمزياً يحيل إلى غياب الدين والقيم الروحية والإنسانية المترتبة عليه في كيان المجتمع. ثانيها: (البداية) فقد جاءت قوية موحية، ترفل في ثوب من الإلغاز والتعمية، رغم مواءمة ذلك للشخصية المحورية، والتدرج في بزوغ الحدث والتعرف عليه. ومع ذلك ضمّنها الكاتب مفاتيح الحدث التي تنبئ

بوقوعه وتهييئ لاستقباله وتتنوع ما بين علامات صوتية ومرئية. ثالثها: (الخاتمة) فقد جاءت مرتبطة بشخصية الفتى، وأبانت عن عجزه في التصدي لأسباب قهره، وانتهى من صراعه النفسي متخذاً موقفاً سلبياً يطابق سمات القهر في نفسه، ومن ثم بقي الواقع متسلطاً عليه مستبداً به، وتطلع هو إلى حدوث معجزة لتغييره، وبات ينتظر قيام القيامة. ومن هنا جاءت الخاتمة منفتحة لديمومة الحدث، واستمرارية القهر المسلط على الفتى. فالقصة تبدو في شكلها الفني كالدائرة، وكأنها عود على بدء. ولقد بدا (الحدث) مزدوج الدلالة وله وجهان، الظاهر فيه ينبئ عن تورط الأمّ في علاقة آثمة مع صاحب القهوة (أبي السباع)، واكتشاف ابنها الصبي لهذه العلاقة، واصطدامه بالحقيقة، حيث خدع في أمّه نموذج المثالية في الحياة. فدبّ الصراع في نفسه وتصاعدت وتيرته من غضب وثورة ورغبة في الانتقام، إلى حذر وخوف وتخاذل، وتسليم بالأمور للحفاظ على علاقته الواهية بأمه. أما الوجه الآخر المقموع والمسكوت عنه؛ فقد بدا من خلال توظيف الكاتب القناع الجنسي للفئات المطحونة كانعكاس لضياعها النفسي والاجتماعي، ومن ثم يسهل إسقاط الحدث والشخوص على دلالات أخرى ذات طبيعة رمزية تعكس رؤية الكاتب ونضاله السياسي.

و(الشخصيات) في القصة من زمرة الفئات المهمشة المطحونة التي شغل بها إدريس في قصصه، لم يشأ الكاتب نمذجتها، لكنها بصبغتها الرمزية تتسع دلالاتها الفكرية التي تثري المعنى في القصة، فشخصية الصبي (إبراهيم) وقد عُني الكاتب ببنائها وتطورها- هي البؤرة المحورية التي نرى الأحداث والشخوص من خلالها، وهو نمط رمزي لمجتمع الضعفاء والمقهورين مع أخوته الصغار، بينما شخصية الأم تمثل الانحراف والخيانة، والتسلط الأبوي، والخروج عن طبيعتها التي جُبلت عليها، فتصير لابنها مصدراً للقهر

والاستبداد، وتتعقد علاقتها به بخروجها عن دائرة الأمومة ، ويُعنى الكاتب باستبطان شخصية الصبي وعلاقتها بالآخرين من وجهة نظر نفسية، فيرصد لنا شواهد على قهرها وإصابتها بالعقد النفسية، ومنها (عقدة أوديب). وجاءت شخصية (أبي السباع) صديق الزوجة نموذجاً شريراً للغاوي المستبد، وهو نمط عام للمفسدين في الأرض. وهناك شخوص يمثلون بيئة العمل التي يرتادها الصبي متمثلة في ورشة دهان السيارات، (الأسطى وصبيانه)، وهي بيئة عدائية بالنسبة للصبي الصغير لأنها أحد مصادر القهر النفسي له. ولقد وردت شخصية (الأب) المتوفى في القصة بشكل اعتباري فهو الحاضر الغائب، وتمثل حضوره بطريق الارتداد للطفل، وقد أبان حضوره عن التلميح بعقدة أوديب، وإحداث مفارقة بين الماضي والحاضر في ذهن الصبي، فالأب يمثل الماضي ببهجته وأمنه، بينما الحاضر يمثل القهر والضياع وسوداوية المصير. أما (الراوي) فقد احتفظ لنفسه بدور المراقب كلّي المعرفة يسرد الأحداث ويعلق عليها ولا يشارك فيها، وقد استخدم ضمير الغائب في سرده، وقد كان يخرج عن تلك الدائرة السردية إذا اقتضت الضرورة الفنية ذلك. ولما كانت علاقة الصبي بأمه غريزية معقدة، فقد باتت دلالاتها السيكولوجية أكثر تعقيداً ، وقد تأثر إدريس في تناولها بأسطورة أوديب لاسيما ما يتعلق فيها بالجانب النفسي الذي تبناه (فرويد) ، وكشفت تلميحات إدريس في بنائها عن شواهد تتعلق بغيرة الصبي على الأم منذ حياة أبيه، فاكتملت ثلاثية العقدة ، قبل أن تعرف الأم أبا السباع، وزادت معرفتها به تلك العقدة النفسية تفاقماً واضطراباً خاصة وقد اختلطت في نفسه بمفهوم الشرف والكرامة، ومن ثم فقد زادت هذه العقدة الجانب الدرامي في القصة ثراءً ، حيث انتقل الصراع الأبوي بين الصبي ووالديه إلى صراع بينه وبين الأم من جهة وصاحبها من جهة أخرى ، وقد أفادتنا عقدة أوديب معرفة بالتحول الذي طرأ على شخصية الصبي حين انتهى

به الحال إلى العجز والإحباط وانتظار القيامة، ورفض المجابهة والتسليم بالواقع، فارتباط الفتى بأمه من وراء هذا التحول القهري.

ولقد كشفت دراسة (السمات الفنية) للنص عن بساطة أسلوب الكاتب الجانح نحو لغة متمردة تمثل الحياة اليومية في أدق صورها، وأنه يميل إلى التكثيف والإيحاء، والحذف مستخدماً تكنيك الفضاء النقطي بكثرة، وهو يعنى بالوصف والاقتصاد في التعبير، وغرامه بالتفاصيل -لواقعيته الملتزمة- يربك المتلقي ويشق عليه لاسيما بعد نزوعه نحو التجريد والرمزية. والكاتب يُعنى بأسلوبه، ويحرص على قِصر جُمله لتزيد من وتيرة السرد، وهو يغاير بين الإنشائية والخبرية حرصاً على الإيقاع وجمالية التعبير، وقد أثراه بتقنيات فنية زادت من طلاقته الإبداعية يأتي في مقدمتها (التكرار) الذي يبدأ عنده من العنوان. ثم تجسيد أفكاره بواسطة (الحقول الدلالية، والثنائيات الضدية) ليكشف من خلالها عن صراع المجتمع وتناقضه، وقد ظهرت هذه الثنائيات الضدية في صوره، وفي مواقف شخوصه، وفضائه الزماني والمكاني، مما يوحّد مقام السرد في القصة ويهبها وَحدة الانطباع. كما كثر استخدامه للكلمات المترادفة، لإثراء معجمه اللفظي، وقد نتج عن ذلك أن القصة باتت تلمح إلى طبقتين متناقضتين، إحداهما: تمثل الطبقة القاهرة، المستبدة، ويمثلها الأم وصاحبها، وثلاثي ورشة الدوكو، وثانيهما: طبقة المقهورين، ويمثلها الصبي وأخوته الصغار، وقد اتخذ الكاتب من تقسيم السرير إلى طبقتين تجسيداً واقعياً لذلك المفهوم. كما لجأ إدريس إلى (تقنيات القَص الحديثة) ليثقل من أسلوبه وطريقته في الحكي، فلم ينغلق على الشكل الفني التقليدي فاستخدم تكنيكات تناسب رؤياه وتجربته كالاستغراق الزمني، والتحليل السيكولوجي، والأسطورة، والفولكلور، والنموذج التاريخي والسياسي، والأدبي، والمنولوج الداخلي، وأحلام اليقظة وغير ذلك. و(الحوار) عنصر مهم في البناء القصصي، لكنه ورد

هنا قليلاً، لضرورة فنية؛ هي غلبة الأسلوب السردي واستخدام ضمير الغائب، واستبطان الشخصية المحورية. والحوار وسيلة للتواصل بين الشخصيات، وكانت صلة الصبي بشخوص القصة منقطعة لأنهم يمثلون له سلطة القهر والاستبداد، وتلك ضرورة نفسية. ومن ثم ورد الحوار في صورتين، الأولى: (مجتزئة)، من طرف واحد، حين تتوجه الأمّ وصاحبها، والأسطى وصبيانه إليه بالحديث، لذا تمثل جوابه في: الصمت، والسكوت، أو الاستكانة، أو العنف، ولم يقع الحوار تاماً إلا مرّة واحدة فيما بينه وبين الأسطى صاحب الورشة. ومن هنا استعاض إدريس عن تكنيك الحوار بتقنية (النظرة)، فقامت مقام الحوار الصامت المتأمل. وقد وقع ذلك في موضعين: بين الصبي وأمّه، وبينه وبين أبي السباع.

ولقد اتكأ إدريس كثيراً على (التعبير بالصورة) وهي من أبرز وسائل الإيحاء والتأثير، فسلك إحدى طريقتين، تكنيك (المشهد / اللقطة) نقلاً عن الواقع، والثانية: الاستعانة بأدوات البلاغة والرمز، ويأتي التشبيه في مقدمة أدواته، ويليه الاستعارة والكناية، ويكثر من توظيف (الرمز) في صوره وأساليبه، لطبيعة القصة. وما تخفيه من دلالات فكرية، وتتسع دائرة الرمز لديه لتشمل الدين والطبيعة، والمشاعر والأحاسيس، والبؤس والقهر، والتاريخ والسياسة، والأسطورة، والفولكلور، والتراث الأدبي. وعناصر القص لديه مزدوجة الدلالة في الكثير الغالب منها، وقد لاءم توظيف الرمز عنده ما تعارف عليه النفسانيون من طبيعة المقهورين وتوصلهم للتعبير عن أنفسهم أمام سلطات القهر بالوسائل الرمزية التي تعينهم على مواجهة الطغيان. وقد بان أثر توظيف الرمز في فضائه الزماني والمكاني أيضاً، ففي المكان من خلال تقسيم السرير إلى طبقتين، أعلاها ترمز للقاهرين والمستبدين. والأخرى ترمز للمقهورين والمهمشين. أما الزمان فقد بان من خلال تقسيمه إلى ماضي يرمز

للحنين والأمان والسعادة، وحاضر يرمز للسوداوية والانقباض والقهر. لذلك كثر في قصته استخدام تكنيك الاسترجاع أو الفلاش باك لإحداث التوازن النفسي عند الصبي.

وفي (الفضاء المكاني) نلاحظ تجاوزه لمدلوله الجغرافي لدلالات رمزية، وأنه يدخل في علاقة نفسية من الشخوص ولقد شكلّه ادريس من خلال الحقل الدلالي الذي تكوّن منه معجمه اللفظي ، فما ورد في القصة يعد أماكن مركزية تشمل الأحداث وتتفاعل معها، وما سواها أماكن اعتبارية ، وفي القصة مكانان رئيسيان: البيت وهو حجرة واحدة، تشمل السرير وقد انقسم إلى طابقين يرمزان لفئتين متناقضين كما سبق، وهو مكان نمطي، يتصف بالإغلاق، وعلاقة الصبي به بدأت بالتكيف والرضا والانتماء، ثم آلت إلى التحول والضيق والتبرم والشعور بالدونية والقهر، ومشاعر العزلة والحرمان. ثم مكان الورشة، وهو مكان عدائي بالنسبة للصبي لأنه يحتوي على شخوص يكنون العداء والاضطهاد له. فهو من مصادر القهر لديه. أما (الفضاء الزماني) في القصة، فهو الزمان النفسي القائم على التكثيف والتقنيات الأخرى، ولا يرتبط بالتسلسل التقليدي، وله بعدان: ماضي وحاضر، وقد اتكأ إدريس على الماضي كثيراً لإدانة الحاضر ونقده. بينما المستقبل مجهول سوداوي الدلالة، وقد خصص غالبه ليلاً لمناسبة الحدث، وملاءمة خاصية الإنصات للصبي، وقد عني إدريس بالإيقاع الزمني، فتارة يسرع به مستخدماً تقنيات الاستغراق الزمني كالاختصار، والحذف، والتكثيف لملأ الفراغات الحكائية التي يتجاوزها السارد، وتارة يطيل الإيقاع الزمني عن طريق تكنيك آخر كالوصف السردي، والمشهد، والاستباق، والاسترجاع بنوعيه الداخلي والخارجي. وقد أكثر من توظيف الاسترجاع الخارجي، لتنزيه الزمن الماضي حيث يمثل له الحنين والأمان والذكريات الأسرية، بينما الحاضر مثال القهر والاستبداد والخيانة.

((المصادر والمراجع))

- القرآن الكريم.

(١) اتجاهات القصة المصرية القصيرة: د. سيد حامد النساج، مكتبة غريب، ط٢/ ١٩٨٨م.

(٢) أدباء عرب معاصرون: د. جهاد فاضل، دار الشروق، ط١/ ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.

(٣) أدباء ومواقف: رجاء النقاش، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت. د.ت.

(٤) أزمة الجنس في القصة العربية: د. غالي شكري، دار الشروق، ط١/١٤١١هـ- ١٩٩١م.

(٥) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: د.علي عشري زايد، دار الفكر العربي ١٤١٧هـ -١٩٩٧م.

(٦) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة: د. شاكر عبد الحميد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م.

(٧) أشهر الاغتيالات السياسية في العالم: هاني الخير، دار أسامة، بيروت، لبنان، ط١/ ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م.

(٨) أصول علم النفس: د. أحمد عزت راجح، المكتب المصري الحديث. د.ت.

(٩) - أعلام الأدب العربي المعاصر: سِير وسِير ذاتية: روبرت كامبل اليسوعي، بقلم محمود شريح، المجلد الأول، (السيرة الذاتية بقلم يوسف إدريس)، الشركة المتحدة للتوزيع، ط١/ ١٩٩٦م.

(١٠) - الأعمال الكاملة ليوسف إدريس، القصص القصيرة: مجموعة (لغة الآي آي)، ج١، ط١، دار الشروق، القاهرة. ١٤١١هـ - ١٩٩١م.

(١١) الإنسان المهدور دراسة تحليلية نفسية اجتماعية: د. مصطفى حجازي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. ط١/٢٠٠٥م.

(١٢) – بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط١/١٩٩٠م.

(١٣) تاج العروس من جواهر القاموس: للسيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، راجعه: عبد الستار أحمد فراج، (قهر)، ج١١، مطبعة حكومة الكويت، ١٢٩٢هـ– ١٩٧٢م.

(١٤) تاريخ كيمبردج الأدب العربي الحديث: ج٢ النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ط١/١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م.

(١٥) تجارب في الأدب والنقد: د. شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط٢/ ١٩٩٤م.

(١٦) –التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور: د. مصطفى حجازي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ٩/٢٠٠٥م.

(١٧) تعليم المقهورين: باولو فيراري، ترجمة: د. يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، لبنان. د.ت.

(١٨) –الجنون في قصص يوسف إدريس: عبد الرحمن أبو عوف، مجلة الهلال، العدد ١١/ ١ نوفمبر ١٩٨٤م.

(١٩) حيونة الإنسان: ممدوح عدوان. دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية. د.ت.

(٢٠) دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات العربية، ط١/١٩٨٠م.

(٢١) – دراسات في الأدب العربي الحديث: د. محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط١/ ١٤١٠هـ– ١٩٩٠م.

(٢٢) دراسات في القصة العربية الحديثة: د. زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية. د.ت.

(٢٣) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ط٣/١٩٨٤م.

(٢٤) سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور: صاحب الربيعي، مكتبة مؤمن قريش، دمشق، ط١/ ٢٠٠٧م

(٢٥) سيكولوجيا القهر والإبداع: د. ماجد موريس إبراهيم، مكتبة الفارابي. د، ت.

(٢٦) شخصية مصر دراسة في عبقرية المكان: د جمال حمدان، ج٣، دار الهلال. د.ت.

(٢٧) –الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس: د. عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، مطبعة الأمانة، ط١/١٤١٠هـ- ١٩٩٠م

(٢٨) – عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص: عبد الحق بلعابد، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١/ ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م.

(٢٩) – عقدة أوديب في الرواية العربية: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١/ ١٩٨٢م.

(٣٠) – علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة: محمد كشيك ، مجلة البيان الكويتية، العدد 222 / ١سبتمبر ١٩٨٤م.

(٣١) قراءة سيميائية لقصيدة (مرثية جسد) لـ مصطفى دحية: حميطوش كريمة، جامعة تيزي وزو- الجزائر، مجلة الخطاب، العدد (٦)، يناير ٢٠١٠م.

(٣٢) القصة في الأدب الإنجليزي، الرمزية في القصة الحديثة: د طه محمود طه، مجلة القصة، العددان الرابع والخامس،١٥أبريل/ ١٥مايو١٩٦٤م.

(٣٣) القصة من خلال تجاربي الذاتية: عبد الحميد جوده السحار، دار مصر للطباعة. د.ت.

(٣٤) كتبت يوماً في الأدب، النقد، الفكر، الفن: د. نعمات فؤاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م.

(٣٥) لسان العرب: لابن منظور، إعداد: عبد الله الكبير، ومحمد حسب الله، وهاشم الشاذلي، وسيد رمضان أحمد، دار المعارف بالقاهرة. د.ت.

(٣٦) – مشكلة الحياة: د زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة. د.ت.

(٣٧) معجم ألفاظ القرآن الكريم: باب القاف ج٢، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث ١٤١٠هـ ١٩٩٠م.

(٣٨) معجم علم النفس والتحليل النفسي: د. فرج عبد القادر طه وآخرون، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى. د.ت.

(٣٩) معجم علم النفس والتربية: مجمع اللغة العربية، ج١، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ١٩٨٤م.

(٤٠) المعجم الفلسفي: د. جميل صليبا، ج٢، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.

(٤١) –معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر: سعيد علوش، دار الكتاب الجديد، ط١/مارس٢٠١٩م.

(٤٢) المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي: رتبه ونظمه لفيف من المستشرقين ونشره: د. أ. ي. ونسنك، ج٥، مكتبة بريل، مدينة ليدن ١٩٢٦.

(٤٣) معجم مقاييس اللغة: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، ت ٣٩٥هـ، د. محمد عوض مرعب، كتاب القاف، باب القاف والهاء وما يثلثهما، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١/ ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م.

(٤٤) –المعجم الموسوعي في علم النفس: نوربيرسيلامي، ترجمة: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠١م.

(٤٥) ملامح النثر الحديث وفنونه: د. عمر الدقاق، د. محمد نجيب التلاوي، د. مراد عبد الرحمن مبروك، دار الأوزاعي، ط١/١٩٩٧م.

(٤٦) الموسوعة التاريخية العسكرية الكبرى لأحداث القرن العشرين: ج.آ س غرنفيل، ترجمة: د. علي مقلد، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط١/ ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م.

(٤٧) النسيج القصصي عند يوسف إدريس: د. أحمد هيكل، مجلة الهلال، العدد٩، سبتمبر١٩٧٢م.

(٤٨) نظرية الشخصية: د. جابر عبد الحميد جابر، دار النهضة العربية، القاهرة،١٤١١- ١٩٩٠م.

(٤٩) نقد القصة في مصر ١٨٨٨- ١٩٨٠م: د. إبراهيم عوض، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م.

(٥٠) وظيفة الجنس في قصص يوسف إدريس: سامي بدراوي، مجلة العربي، ع ١/٢٥٦ مارس ١٩٨٠م.

(٥١) يوسف إدريس والفن القصصي: عبد الحميد عبد العظيم القط، (دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة المنيا ١٩٧٨م.

*****

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١-	**ملخص**	٣٢١٥
٢-	Abstract	٣٢١٦
٣-	تقديم.	٣٢١٧
٤-	الكاتب.	٣٢١٩
٥-	**المبحث الأول**: (**القهر والهدر**)	٣٢٢٢
٦-	**المبحث الثاني**: (**تحليل النص**)	٣٢٢٦
٧-	أولاً- العتبات: (العنوان- البداية- الخاتمة).	٣٢٢٦
٨-	ثانياً- الحدث.	٣٢٣٠
٩-	ثالثاً- الشخصيات.	٣٢٣٣
١٠-	رابعاً- عقدة أوديب.	٣٢٥٨
١١-	**المبحث الثالث**: (**السمات الفنية للنص**)	٣٢٦٤
١٢-	(١) الأسلوب.	٣٢٦٤
١٣-	(٢) الحوار.	٣٢٧٥
١٤-	(٣) الصورة السردية.	٣٢٧٩
١٥-	(٤) رمزية القصة.	٣٢٨٣
١٦-	(٥) الفضاء المكاني.	٣٢٩٠
١٧-	(٦) الفضاء الزماني.	٣٢٩٤
١٨-	**الخاتمة**.	٣٣٠١
١٩-	المصادر والمراجع.	٣٣٠٧
٢٠-	فهرس الموضوعات	٣٣١٢

تم بحمد الله