"أزمة وعي الشخصية النسائية في قصص يوسف إدريس القصيرة قصة النداهة نموذجا"

إعداد/

د/ محمود معروف عبد النظير معروف

مدرس الأدب والنقد العربي الحديث

قسم اللغة العربية – كلية الآداب جامعة حلوان

٢٠٢٣م

"أزمة وعي الشخصية النسائية في قصص يوسف إدريس القصيرة – قصة النداهة نموذجا"

الملخص

تجسد شخصية "فتحية" في قصة (النداهة)[i] ربما النموذج الأكثر وضوحا لأزمة وعي الشخصية النسائية في قصص يوسف إدريس[ii] القصيرة، وتختلف أزمتها عن أزمة "عزيزة" في رواية (الحرام) المغلوب على أمرها نتيجة ظروف فقيرة بائسة خاصة بعد مرض زوجها، وكذلك "سناء" في رواية (العيب) المرأة المتعلمة العاملة التي قبِلت الرشوة تحت وطأة الحاجة المادية، إلى أن أسلمت جسدها طواعية حتى سقطت سقوطا كاملا..، لكن تتمثل أزمة فتحية في نداء خفي –النداهة– والذي يجذبها نحو العيش في المدينة الحُلم أم الدنيا "القاهرة"، وهو الأمر الذي جعلها تفضل الزواج ببواب يعمل في القاهرة يدعى "حامد" إلى أن سقطت بين يدي ذئب من ذئاب القاهرة يدعى "الأفندي"، ولا يقدم الكاتب هذه الأزمة برسالة مباشرة، بل عبر توظيف تقنيات متعددة، توظيفا جماليا دالا، بحيث يمكن أن نعد هذه القصة نموذجا لاستخدام طاقة النوع القصصي بأكبر قدر ممكن من اقتصاد اللغة وكثافتها.

ولقد اهتمت الدراسات السابقة لإبداع يوسف إدريس، في معظمها[iii]، بعلاقة كتاباته بالمجتمع، وخاصة فئات المهمشين منه، مما قادها إلى الاقتصار على رؤية الرسالة الاجتماعية، أو تغليبها، مما قد يندرج تحت تحليل المضمون، مغفلةً دراسة تقنيات نصوص الكاتب نفسها، وما يمكن أن تمنحه القراءة النقدية من استراتيجيات لمقاربة النصوص، واستخلاص الرسالة الاجتماعية من توظيف التقنية، لا العكس.

ومن ثمّ تسعى هذه الدراسة إلى القراءة النصية للقصة، واستخلاص الرسالة الاجتماعية من النص نفسه. وستعتمد هذه القراءة، منهجيا، على إنجازات نظريات التلقي كما أوضحها هانس روبرت ياوس H.R.Jauss ، في كتابه "جمالية التلقي"، قائلا: "إن العلاقة بين العمل والقارئ

تكشف بالفعل عن جانبين؛ جمالي وتاريخي، فالاستقبال نفسه الذي يحظى به العمل لدى قرائه الأوائل يفترض حكمًا جماليًّا تم إصداره بالإحالة على أعمال أخرى سبقت قراءتها، وهذا الإدراك الأولي المحض للعمل يمكنه بعد ذلك أن يتطور ويغتني من جيل إلى جيل؛ ليؤلف عبر التاريخ سلسلة تلقيات متوالية ستقرر الأهمية التاريخية للعمل وتحدد مقامه في التراتبية الجمالية"[iv].

الكلمات المفتاحية: الشخصية – يوسف إدريس– النداهة

The crisis of awareness of the female personality in Yusuf Idris' short stories - The story of Al-Nadaha is a model."

Summary

The character of "Fathiya" in the story (Al-Nadaha) embodies perhaps the most obvious model of the crisis of awareness of the female personality in Yusuf Idris' short stories, and her crisis differs from the crisis of Aziza in the novel "Al-Haram", the defeated victim of poor and miserable circumstances, especially after the husband's illness, or Sana in the novel "Aleayb" is the educated working woman who accepted a bribe under the Finance need until she voluntarily surrendered her body until she fell completely.. But Fathia's crisis is represented in a hidden call - Al-Nadaha - that attracts her to live in the dream city, the mother of the world "Cairo", which made her prefer to marry a janitor working in Cairo named "Hamed" until she fell into the hands of one of the wolves of Cairo called "Al-Affendi". The writer does not present this crisis directly, but through the use of diverse, meaningful and aesthetically useful techniques, and then we consider this story as a model for the use of the storytelling method with a large amount of language's economy and intensity.

Owing to Yusuf 's creativity, consequently the previous studies had paid attention to his writings' relevance to the society, especially the rabble denomination whereof led the studies to be limited to the social message or giving its precedence (what might fall under the content analysis) over the study of the writer's texts techniques and what can the critical reading add of strategies to get the texts close to each other and extracting the social message from the technique's utility and yet not vice versa.

subsequently this study seeks out to the textual reading of the the story, and extract the social message from the text itself, and this

reading will depend, methodically, on the achievements of the theories of reception, as explained by H.R.Jauss, in his book "The Aesthetic of Reception," saying: "The relationship between the work and the reader is already revealed. From two aspects: aesthetic and historical.The same reception that the work enjoys with its first readers presupposes an aesthetic judgment made by reference to other previously read works, and this purely initial perception of the work can then develop and enrich from generation to generation, to compose throughout history a series of successive receptions that will decide The historical significance of the work determines its place in the aesthetic hierarchy.

Keywords: Personality - Youssef Idris - Al-Nadhah

مقدمة

تتميز قصص يوسف إدريس القصيرة بإمكانية قراءتها عبر مستويات متعددة؛ واقعية أو رمزية أو نفسية..، وقد وضح صدى ذلك في تفسيرات النقاد وتأويلاتهم لهذه القصص؛ ومن ثمّ قدم بعضهم تفسيرات رمزية لقصص تبدو واقعية بصورة واضحة، وقدّم غيرهم تفسيرات واقعية لقصص تبدو رمزية خالصة.

ولعل من أبرز هؤلاء النقاد الذين فطنوا إلى ذلك أحمد هيكل، وذلك في مقال له بعنوان: "النسيج القصصي عند يوسف إدريس"، إذ يقرر أن قصص يوسف إدريس القصيرة متعددة الأبعاد، ".. فالقصة الواحدة يمكن أن تُؤخذ على ظاهرها، فتُفهم باعتبارها حدوتة محلية بسيطة، ويمكن أن تُؤخذ أيضًا على أنها رمز أو وضع عام أو خاص في بلدنا، ويمكن أن تُؤخذ كذلك على أنها تحليل لنوازع النفس البشرية واستبطان أعماقها؛ للتعرف على عالم النفس والتعرف أكثر على حقيقة الإنسان"(٧).

وهذه الخاصية القرائية ليست خاصة فقط بقصص يوسف إدريس القصيرة بشكل عام، وإنما قصصه التي تبدو رمزية خالصة، يمكن كذلك قراءتها عبر أكثر من مستوي رمزي، وما دام الحديث عن الرمز، فإن الرمز يصبح مثارًا لتأويلات نقدية متعددة تعكس مدى قراءة هذا الناقد أو ذاك لرمزية القصة، حسب ما يستند إليه من قرائن دلالية، وسياقات فنية من داخل القصة نفسها، وهو ما يسمح بتأويلات متعددة ومقاربات نقدية متفاوتة تجعل القصة الواحدة ممثلة لأكثر من رمز، حسب القراءة النقدية الموجهة إليها.

العنوان

ولنبدأ أولا بعنوان العمل الأدبي الذي يفتح أفق توقع القارئ، فيُصدّر يوسف إدريس قصته بعنوان (النداهة)، ويمكن أن نعد النداهة الصورة الرمزية الكبرى التي تقف في خلفية القصة، وتتكاثر منها بعض الرموز الجزئية الباقية، والنداهة هي أسطورة من الأساطير الريفية المصرية، حيث يزعم الفلاحون أنها امرأة جميلة جدًا وغريبة تظهر في الليالي الظلماء في الحقول، لتنادي باسم شخص معين فيقوم هذا الشخص مسحورًا ويتبع النداء إلى أن يصل إليها ثم يجدونه ميتًا في اليوم التالي، وتقول بعض الروايات أن ضرر الجنية الساحرة النداهة يقتصر على الجنون فقط دون القتل؛ وليس بالضرورة أن يموت الشخص في اليوم التالي أو يصاب بالجنون بشكل كامل، فقد يحدث ما يمكن أن نقول عليه بعض الهلاوس النفسية؛ كأن تجد الشخص يتحدث مع نفسه ويبدأ بالتردد كثيرًا على التجول داخل الأراضي الزراعية، ومن الصعب عليك تعقبه ومعرفة أي الأماكن التي يذهب إليها بالتحديد، ويقال أيضًا في تلك الأسطورة أن النداهة أحيانًا تقع في حب المندوه وتأخذه معها إلى العالم السفلي وتتزوج منه، وفي هذه الحالة يختفي الشخص كليًا ولا يُرى بعدها مرة أخرى.

ويلخص عنوان (النداهة) جوهر الخطاب القصصي على مستويين، المستوى الأول: هواتف النفس الداخلية التي تحفز (فتحية) بطلة القصة وتحرضها على التطلع لمحاولة كسر الدائرة المغلقة التي تحاصرها عبر مراحل تحولها بتمردها على نفسها وعلى من حولها، خفية وجهرًا، منذ صباها ونشأتها في القرية، وصولاً بها إلى المدينة زوجًا وأمًا، والمستوى الآخر: فتنة الغواية الخارجية، التي تمثلها جاذبية المدينة – القاهرة – بندائها وإغرائها، وتناقضاتها الإنسانية، ومفارقاتها الاجتماعية، وهو الأمر الذي جعل (فتحية) تفضل (حامد) البواب على

(مصطفى) صاحب الوظيفة؛ من أجل رغبتها في الخروج من عالم الريف المحدود إلى عالم أكثر انفتاحًا واتساعًا، عالم المدينة الكبير.

ويتواصل النداء الخارجي مختلطًا بصوت المدينة التي وجدتها أروع بكثير مما تخيلت، صحيح أن مقامها لم يكن في دور من أدوار العمارة، وإنما في حجرة (حامد) التي بناها له صاحب البيت على عجل تحت (السلم): ".. ولكن معلهش الحجرة فسيحة رغم كل شيء، وفيها سرير بمرتبة حقيقية، ودولاب صغير وتضاء بالكهرباء، واللمبة لها (زر) تدوس عليه هكذا فإذا بـ(تك) ويغمر النور الوهاج الحجرة"[vi]. ورغم ذلك لم تعبأ فتحية بكل التحديات، فهي تمارس التطلع إلى أعلى، وتريد أن لا تظل أسيرة الحجرة، رغم علمها أنها في: ".. بحر جبار ضيق تمتد منه آلاف الأيدي، وتطل منه آلاف الابتسامات كابتسامات الجنيات والنداهات، خادعة تدعوها وتسهل لها خوض الماء. أجل! كلها أيد ماكرة وابتسامات خبيثة"[vii]، وبدأت فتحية تعتاد على حياة المدينة، وفي يوم ما، ألح صاحب البيت لحامد على أن يجعل فتحية تعمل خادمة عندهم، ولكنه رفض الطلب رغم أنها قد أرادت هذا العمل لأنها تريد أن تتعرف على أهل مصر أكثر، وأن تدخل بيتًا من بيوتهم وتحادث ناسًا منهم، وكان حجتها في ذلك أكل العيش.

ويتخذ الهاتف شكل النذير، فيريها واقعة الاغتصاب والسقوط قبل حدوثها، ويظل الهاتف عاملاً في أجواء النص مثيرًا لجدلية الصراع داخل شخصية فتحية: ".. كانت تؤكد لنفسها إذا هتف بها الهاتف وارتسمت الصورة أنها بجماع نفسها ستقاوم وستموت حتمًا قبل أن يستطيع- إنسيًا كان أو أفنديًا- أن يلمسها، ومع أن الهاتف نفسه كان يؤكد لها أن مقاومتها لن تفلح، وأنها حتمًا ولا بد في النهاية سترضى وتستسلم بحيث تقع الكارثة ويكون

المقدر، إلا أنها كانت تقاوم وسوسة الهاتف في نفسها وتقسم، وتموت غيظًا مؤكدة لنفسها أن شيئا مما يقوله لن يكون، ليعود الهاتف يؤكد لها أنه حتمًا سيكون، برضاها أو بعدم رضاها سيكون، بل هو كائن وحادث فعلاً ودائم الحدوث"[viii].

فيتحول الهاتف إلى لعنة تنغص عليها حياتها: ".. في شكل انتفاضات كانت تفاجئها على هيئة كمين يخرج لها منه من بين مشاغلها التي أصبحت كثيرة وكثيفة ذلك الأفندي العاري كاليد المهولة الممتدة مهددة أن تجذبها إلى القاع مباشرة حيث الوحل و القبح والطين. وهي تكاد تنفجر بالغيظ والضيق والاستنكار والتصميم أيضًا، تصميم قاطع مانع أن أبدًا لن يكون حتى لو دفعت حياتها ثمنًا، فأبدًا لن يكون، وبيننا الأيام يا مصر"[ix]، لكن الهاتف ظل يحاصرها في شكل وسواس، فمصيبتها الكبرى أن الهاتف يؤكد لها أن ما يُوسوس لها به سيقع، برضاها سيقع، برغم عدم رضاها سيقع.

وقد يتخذ الهاتف شبح القوة الخفية: ".. ظلت تخاف من العفريت حتى طلع لها، ومن وسوسة الهاتف حتى تحققت. ظلت تصمم وتصر وتحتاط حتى نفذ السهم ووقع المحظور وانتهى كل شيء، والخوف المستمر الدائم والهاتف والحلم والحقيقة كلها قد التقت الآن في لحظة واحدة"[x]، وحتى في لحظة تحديد المصير الذي لا يحسمه إلا بأن يقتلها (حامد) ويستريح، وتستريح، يتجسد الهاتف الخفي: ".. كلما وصل إلى هذا الحد كان يعود ويطل برأسه ويؤكد لها أن (حامد) لن يقتلها، وأنها لن تموت، وأنها سيكون لها مصير آخر"[xi]، أما المرة الأولى والوحيدة التي لم تستجب لهاتف، ولم تلب نداء (النداهة)، كانت في هروبها من زوجها وهما في طريقهما للعودة إلى قريتهما بعد الحادث، حيث "غافلته (فتحية)

في ازدحام القادمين والراحلين في باب الحديد وهربت، عادت إلى مصر بإرادتها هذه المرة، وليس أبدًا تلبية لهتاف أو نداء نداهة"[xii].

المواجهة الحضارية/ قناع ثنائية القرية والمدينة

في قصة النداهة يكون الانتقال من القرية إلى المدينة نوعًا من التطلع إلى مركز الحضارة، فهناك بؤرة يسلط السياق الحضاري الضوء عليها فيزداد الشغف بها، ويظن الناس أن لا حياة لهم إلا في هذا المكان، وهذا بالطبع وهمٌ خالص. إن البشر يعيشون في كل مكان لا في مكان واحد وبإمكان الإنسان الواعي أن يوفر لمجتمعه الصغير ولنفسه قبل أي شيء معطيات الحضارة التي تمكنه من الاستمتاع بالحياة، دون أن يضع أمام عينيه أن الحياة لا توجد إلا في مكان واحد، وهذا هو أساس أزمة وعي (فتحية) التي ترى الحياة في مكان بعينه، ولا تستطيع الفرار من هذه الفكرة التي تجذبها بها (النداهة) إلى أن سقطت في سراديبها في نهاية القصة.

وهذا يجعلنا ننظر إلى ثقافة أخرى سلبية وهي التمسك بفكرة معينة نرى أنها إيجابية في حين تكون هذه الفكرة سلبية جدًا ولا أساس لها من الصحة. إن علاقة الريف بالمدينة ليست إلا صورة من علاقة ما نظن أنه الأدنى بما نظن أنه الأعلى، وهذه المسألة نسبية تمامًا؛ لأن المكان يفرز ثقافته وأنماط حياته من داخله، ومن وعي جماعته لا من مركز خارجي يسيطر عليه الإعلام ووسائل الاتصال، وشيوع مفهوم أهمية مكان على مكان ليست سوى أزمة وعي.

فالموضوع الذي عالجه يوسف إدريس هو ذاته قضية علاقة الشرق بالغرب التي يعاني منها الذين يظنون أن الغرب هو أرض الأحلام أو الجنة الموعودة.

كما لم تكن علاقة القرية والمدينة في "النداهة" سوى القناع الذي يقدم من تحته يوسف إدريس ثنائيات تقابلية أخرى مثل ثنائية الشرق والغرب أو ثنائية المذكر والمؤنث، وقد انشغل إدريس بفكرة العلاقة بين الشرق والغرب وكتب فيها ثلاثية روائية هي:

- البيضاء: التي ترى فيها الذاتُ ممثلةً في الطبيب الشرقي، الآخرَ ممثلاً في المرأة الغربية المختلفة في اللون والثقافة والسلوك والغايات وطرائق الحياة ورؤية العالم، والبيضاء ذاتها قد تكون من الداخل، ولها رؤية مختلفة واهمة يحركها دافع الولع بالآخر، وهذا ما حدث في رحلة فتحية التي صورها يوسف إدريس في صورة بيضاء من الريف هذه المرة، ولكن اللون ليس مبررًا للتحول الحضاري لذا سقطت في عالم الآخر.
- فيينا ٦٠: وهي رواية تعكس علاقة الشرق والغرب أثناء المركزية الأوربية.
- نيويورك٨٠: وهي رواية تعكس العلاقة بين الشرق والغرب بعد أن انتقلت المركزية الغربية من أوروبا التي كانت تمثلها فيينا العاصمة الثقافية والفنية إلى أمريكا التي تمثلها نيويورك عاصمة النظام العالمي والمال.

فموضوع علاقة الذات بالآخر عند يوسف إدريس يتعرض له في أعمال أخرى ولكن من خلال محور الشرق والغرب، وقصة "النداهة" تعالج الموضوع ذاته وهو علاقة الذات بالآخر، وإن تحركت في المعالجة القصصية من العلاقة بين القرية والمدينة التي تعد قناعًا يمكن للتحليل الثقافي أن ينزعه؛ ليرى تحته القضية في أبعادها المختلفة وبخاصة البعد الحضاري الذي يهمنا في عالمنا العربي، ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بموضوع الرحلة منذ خروج رفاعة الطهطاوي إمامًا للبعثة العلمية التي ذهبت في عصر محمد علي إلى باريس للحاق بالركب الأوروبي الغربي الذي تقدم كثيرًا على الشرق، فالسفينة التي أقلت رفاعة وأقلت من

بعده طه حسين وزكي مبارك وتوفيق الحكيم إلى الغرب الأوروبي كانت سفينة حقيقية وسفينة مجازية أيضًا؛ لأنها تقوم بالرحلة الحضارية لكي يلحق الشرق بالغرب.

مثلها في ذلك مثل القطار الذي تأخذه الأسرة الريفية إلى العاصمة، هو في الوقت نفسه قطار حضاري أيضًا ينتقل فيه أبناء القرية إلى المدينة، ولكن الإنسان الواعي لا ينبهر بالرحلة بقدر ما يفيد منها، ولا يتوقع أن مجرد الانتقال في المكان سيمنحه حق اللجوء إلى عالم أكثر تحضرًا، وإنما عليه أن يفكر جيدًا ماذا سيأخذ في الرحلة وماذا سيعطي، والدليل على ذلك ما رأته فتحية بعد العيش في القاهرة لفترة، حيث ".. رأت فقراء، فقراء تمامًا وجوعى وشحاذين، حتى في قريتهم نفسها لا يوجد الفقر فيها على هذه الدرجة من البشاعة، وفيها كذب أيضًا وشتيمة وقلة أدب وحرامية ونشالون"[xiii].

وإذا نظرنا إلى القضية في سياقها الحضاري الآني، سنجد أنها جد خطيرة وتتمثل خطورتها في هجرة الشباب الشرعية وغير الشرعية من العالم الثالث إلى الغرب الأوروبي والأمريكي، وفي مصر تعاني الأسر والحكومة أيضًا من هذا السلوك الذي يموت فيه كثير من المهاجرين غير الشرعيين في الرحلة التي يمكن أن تسمى رحلة الموت بالفعل؛ لأنها حتى لو تمت دون أن يموت الشاب، فإن منظومة قيمه تموت بالتخلي عن بلاده من جهة، وعن حياته في قاع العالم الآخر من جهة أخرى.

البنية الدرامية في النداهة

في النداهة لدينا ثلاث شخصيات هي فتحية وحامد والأفندي، ويمكن القول إن هذه الشخصيات لها سمات شكلية ونفسية واجتماعية وحضارية أو ثقافية عامة تجعلها ذات حضور درامي يلائم وجود شخصيات نظيرة لها في عالم الواقع، وذلك لأن الكاتب اهتم بتقديم هذه الشخصيات بمهارة تحقق لها أبعادها الثلاثة الحسية والاجتماعية والنفسية، تلك الأبعاد التي لابد أن تعمل معًا في منظومة واحدة لكي تتشكل منها الشخصية الدرامية، فالشخصية الدرامية هي صلب العمل القصصي والروائي والحكائي والمسرحي والملحمي، والكاتب حينما يقدمها في الدراما فإن الغاية الطموح التي يسعي إليها هي أن يتقبل المتلقي شخصياته تلك كما لو كانت شخصيات من لحم ودم يحاط بها في الحياة، وتصبح جزءًا لا يتجزأ من خبراته الذهنية يستدعيها من حافظة ذكرياته في المواقف التي يمر بمثلها في الحياة، لذلك كانت الأبعاد الثلاثة للشخصية المتمثلة في البعد الجسماني والاجتماعي والنفسي هي ذاتها الأبعاد الثلاثة التي نستقبل بها حضور الشخصيات في عالمنا، وهذا ما جعل محمد مندور يحرص على ذكر قيمة تفاعل هذه العناصر معًا في تشكيل الشخصية الدرامية؛ لكي تصبح شخصيةً مقنعةً تناسب تصوراتنا للشخصية في الواقع[xiv].

وحتى لا نسبق الأحداث نرى كيف يقدم الكاتب **شخصية فتحية** وهو يقول:

".. صحيح أن فتحية الحلوة في قريتهم بدت غريبةً في القاهرة، وبدت لسكان العمارة كعروس من مسرح العرائس، فقد كانت بيضاء طويلة، هذا حقيقي، وملامحها جميلة في حد ذاتها، عيناها جميلتان وأنفها صغير جميل، لا يمكن أن يكون أنف فلاحة، وفمها دقيق بالضبط كخاتم سليمان، ولكن المشكلة أن ملامحها تلك تبدو غير مناسبة مطلقًا لقامتها

ولحجمها، وكأنها وجه طفلة صغيرة ورأسها قد ركبا لامرأة، أو كأن الرأس قد صغر بطريقة ما ووضع فوق جسد عادي"[xv].

إن العلامة الأولى التي تستحق الوقوف عندها هو الاسم الذي اختاره الكاتب لبطلته وهو اسم "فتحية" وهو اسم له دلالة في القصة؛ لأنه يشير إلى رغبة البطلة في الانفتاح على العالم، فهي تريد الخروج إلى القاهرة ومعايشة ما فيها من مباهج الحياة، وهي تريد هذا الانفتاح لا لمجرد الاستمتاع النفسي فقط، وإنما لمجموعة مترابطة من الأسباب منها ما هو نفسي وما هو اجتماعي وما هو اقتصادي، والنص التالي يوضح البعد الاقتصادي الذي تستند إليه "فتحية" بوضعه مبررًا للذهاب إلى المدينة الواسعة ومغادرة القرية الصغيرة، أي بوصفه مستندًا لاسمها المشتق من دلالة متصلة بعملية الانفتاح التي تتخذ في النهاية مفهومًا حضاريًا.

".. فحامد يعمل في مصر وهي على يقين دائم أن حياتها في بلدهم محدودة، وأنه حتمًا بطريقة أو بأخرى سيكتب لها أن تعيش في مصر، ذلك المكان الرائع الواسع "أم الدنيا" الفخم الفاخر الذي يجلو الصدأ عن الجلد، ويحيل من يعيشون فيه إلى "سنايير"، ألم تعد منها "فاطمة" بنت خالتها التي كانت تعمل خادمة وهي كالخواجات، بالكاد استطاعت أن تتعرف عليها وهي هابطة من القطار بالفستان والشنطة؟"[xvi].

وبالتالي يرتبط الطموح الاقتصادي الذي يعد أساس فعل التحول الاجتماعي بالجمال الحسي الذي وهبه الله – سبحانه وتعالى– للطبيعة الخضراء التي أتت منها "فتحية"، فالجمال هو السمة المحورية لهذه الشخصية وهو أيضًا الثراء الذي يرفع قيمتها في سوق التداول الإنساني المدني الذي أدركت بذكاء فطري أنها ستجد نفسها فيه بطريقة أو بأخرى.

لكن السلوك الاقتصادي ليس كل شيء، فهناك تكاد تكون نفسية خاصة بالشخصية فقط، لا تستطيع التعبير عنها، وهذا ما يقوله الراوي وهو يسبر أغوار العالم النفسي لمجتمع يشعر بالضعف تجاه مجتمع آخر يظن– بحق أو بالتوهم– أنه يفوقه بكثير، فيقول:

".. والحقيقة أنها في رغبتها للعمل كان أكل العيش حجة، كانت في الواقع تريد أن "تتعرف" على أهل مصر أكثر، وأن تدخل بيتًا من بيوتهم، وتحادث ناسًا منهم، إذ هي في حبستها في الحجرة هكذا لن تمكنها طبيعتها الخجول المنطوية أن تفعل شيئًا من هذا، بل لا تملك إزاء نظرات سكان العمارة التي تمتد عابرة المدخل مقتحمة الباب، رامقة إياها أنّى تكون، مستطلعة شكلها وزيها باسمة أو مغمغمة أو ساخرة.. لا تملك إلا أن تزداد انغلاقًا وانكماشًا وتزداد القيود حولها إحكامًا"[xvii].

لقد وضع الكاتب السبب الاقتصادي في الاعتبار، لكنه لم يجعله المبرر الأقوى والوحيد بل جعله الحجة التي تتذرع بها أحيانًا لمعرفة العالم، فقد حرص على وضع الفعل "تتعرف" في بؤرة الاهتمام، إذ تتميز "فتحية" بهذا الجمال الأنثوي الصافي الذي يبدو في ظاهره غير مرتبط بنسق ذهني في التفكير، وهذا الجمال هو ما يراه الذوق الذكوري الشرقي الذي يحب المرأة البيضاء التي يراها عند الأجانب ولا يستطيع الحصول عليها، وفي الوقت نفسه يخشى من تفكيرها وأخلاقها، وبالتالي يصبح هذا الجمال الريفي المصري الأبيض بديلاً لدى أهل المدينة عن امرأة أخرى غربية لكونها موضع شك وحذر؛ نظرًا لتراثها الذهني، أما الريفية المصرية فهي خالية الذهن ومحاطة بسياج من التقاليد الاجتماعية التي ترسخ في النفس وتصبح قيودًا، ولكن الكاتب يأتي ليخترق هذه القيود ويطلق من هذا الجمال نوعًا من الإدراك الاجتماعي الفريد، فالمرأة لم تعد شخصية في القصة فقط وإنما هي الريف المصري

أو الدلتا المصرية المنفتحة على العالم، لذلك فالقاهرة ليست سوى المكان الذي سيجعلها من "السناييير" أو "الخواجات" فإذا بالكاتب يكتشف حقيقة الإقبال الريفي على القاهرة بوصفها المدينة العالمية، لكنه يدرك بوعي المبدع الذي يقارب عالميه الواقعي والدرامي من منظور فلسفي أن "فتحية" ليست سوى مصر التي تنفتح على العالم الغربي بصورة إيجابية حينًا وسلبية في أحيان كثيرة.

وحين نعود إلى السمات الجمالية لشخصية "فتحية" سنجدها شديدة الأهمية؛ لأنها ستحدد مسارها ومصيرها في عالم القرية وعالم المدينة، ويرى الراوي أن المكان له علاقة بمفهوم الجمال فيقول في نص سابق: ".. صحيح أن "فتحية" الحلوة في قريتهم بدت غريبة في القاهرة"، وهذه ملاحظة شديدة الذكاء تضع تعبير الراوي "في قريتهم" موضع النظر، فالإنسان قد يكون متميزًا بين أبناء جماعته الإنسانية وفي فضائه الذي منحه هويته وفهم علاقاته، ولكنه في فضاء آخر قد يفقد كل سمات التفوق، ويصبح كائنًا من الدرجة الثانية أو الثالثة، لذلك أوضح الكاتب المفارقات التي تبرز شكل شخصية "فتحية" مع اختلاف الفضاء الدرامي "القاهرة"، حتى غدت "فتحية" في المكان الآخر كائنًا غريبًا، حتى في شكلها الحسي، ولكن أهم سمة يقدمها المؤلف هي مفهوم الطفلة التي تحمل جسد امرأة نتيجة صغر حجم الرأس، وكأن هذه السمة الحسية علامة على درجة معينة من النضج أو كم بعينه من الخبرات، فهي تكاد تكون طفلة في الرأس لكنها امرأة في الجسم، ولكنها مع ذلك ليست غبية، فهي تسير في الطريق الذي تظن أنه طريق المدينة أو الطريق الذي يشهد التطور الطبيعي للمجتمعات ويحدد طبيعة هذا التطور، وكأن الحركة من القرية إلى المدينة ضرورية لاكتساب خبرات تكتشف بها الشخصيات نفسها وتفهم بها العالم.

هناك سمة مهمة أيضًا ذات صلة وثيقة بمسار الشخصية في العالم الدرامي للقصة بعد ذلك، وهي سمة كونها "أشبه ما تكون بعروس من مسرح العرائس"، فهذه القرينة التي صحبتها في تقديمها ستوجه مسارها في المدينة، وكأن المدينة تمسكها بخيط من رأسها الصغير وتحركها أينما شاءت، وبذلك التقديم يحدد الكاتب المسار الدرامي لامرأة ريفية جميلة لم يكتمل نضجها بعد، لكي تكون واعية بطبيعة الحياة في المدينة تتحرك دون إرادة منها سوى إرادة واحدة، هي أن تكون في المدينة وكأن المدينة بالنسبة لها هي لعبة طفولية تريد أن تحصل عليها، وقد حققت فتحية ما تريد حين اختارت حامد الذي يعد خطوة في طريق الحصول على لعبتها أو الوصول إليها، ووصف فتحية بأنها تكاد تكون عروسًا من مسرح العرائس يلتقي مع الرأس الطفولي الذي وصفها به الكاتب كما عرضنا من قبل.

وبذكاء الأديب الذي يتحكم في عناصر قصته كما لو كان مخرجًا يحرك عرائس المسرح – إذا استعرنا منه هذا التعبير – يصف الراوي فتحية وحامد معًا في تلك الفقرة فيقول موضحًا الارتباط الحتمي الذي كان لابد أن يحدث لهما:

".. إنها لم تكن معتوهة أو ذات لوثة وليس في سيرها أو سلوكها ما يخدش.. إنها بنت طيبة من بنات ريفنا ذات عقل راجح.. نفس العقل الذي جعلها تفضل "حامد" على "مصطفى"، مع أن "مصطفى" خفير نظامي ماهيته مضمونة.. خمسة جنيهات وتسعون قرشًا، ويزرع نصف فدان أيضًا، وله "عجلة".. بينما "حامد" ليس "حيلته اللضى" وأكبر من "مصطفى" في العمر بخمسة أعوام على الأقل، وأسمر غامق السمرة.. ولكنها تظلم عقلها أي ظلم إذا قالت إنه هو الذي اختار، فمن وراء عقلها كان دائمًا إصبع يشير.. إصبع ضبابي غامض يكاد يهمس لها ويصر ويطالها أن تأخذ "حامد" وتترك "مصطفى"، فـ"حامد" يعمل في مصر وهي

على يقين دائم أن حياتها في بلدهم محدودة، وأنها حتمًا بطريقة أو بأخرى سيكتب لها أن تعيش في مصر.."[xviii].

لعل القارئ يقف حائرًا عند وصف فتحية بأن لها عقل راجح مع عدم قدرتها على الاختيار بعقلها واعتمادها على ذاك الحدس الذي يحركها، ولكن الكاتب كشف عن ارتباط الحدس بالتفكير حين أوضح أن فتحية تبحث عن مصدر للرزق يتجاوز فقر القرية، وهذا الدافع الاقتصادي مهم في هجرة القروي إلى المدينة، ولكنها هجرة مكلفة لهموم ثقافية نتيجة الصدمة الثقافية التي توازي صدمة الشرقي حين يسافر إلى الغرب، لكنه يعود في كثير من الأحيان برأس أكبر وكأنه تجاوز مرحلة المراهقة الحضارية بعد أن مر بهذه التجربة.

وتكتمل سمات شخصية "فتحية" بالبعد النفسي الخالص الذي يتوغل الكاتب في رسمه، بل إن هذا البعد هو مفتاح القصة القصيرة الذي يأخذه القارئ ليفتح به باب معانيها ويفك به شفرات رموزها؛ لأن عنوان "النداهة" يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمكون النفسي لهذه الشخصية فهي تعيش حالة حدس غريبة، حالة تستجمع فيها مقومات جمالها الحسي وتفوقها على غيرها بلونها الأبيض، حالة تتخطى بها خجلها النفسي الذي يحجب عنها التعامل السوي مع الفئات الأخرى، حالة تخاطب بها نفسها أو تخاطبها فيها نفسها بأن لها قدرًا ما، حالة تشبه النبوءة في المسرحيات الإغريقية القديمة التي تتحدث عن الأبطال أصحاب المآسي، فالبعد النفسي لشخصية "فتحية" هو مستقر النبوءة التي ترسم لها طريقها إلى العاصمة الكبيرة، ثم تركها لها بعد تجربة إحباط تستسلم لسطوة المغتصب الذي يعرف ضعفها ويتمكن منها، وكأنه يقدم لها الحل الذي يخلصها من حالة الصراع الرهيب بين منظومتين ثقافيتين، افتقدت إحداهما ولم تستطع الاندماج في الأخرى، وكما كانت القاهرة لها

هي "النداهة" كانت تجربة الاغتصاب أو الاستسلام لها هي "النداهة" أيضًا، بمعنى أن الحدس النفسي كان يقودها إلى هذا الاغتراب ثم يدفعها إلى الهاوية التي تفقد بها هويتها وأسرتها الريفية في عالم المدينة، وقد حرص الكاتب على تصوير هذا العالم النفسي لشخصية "فتحية"، فيقول عارضًا هذه الحالة الحدسية التي تعيش فيها ذاتها في فترات انغلاقها على نفسها برغم كل ما تراه وتتفاعل معه وتطمح في معرفته، وكأنها تدرك أن هناك ثمنًا للمعرفة عليها أن تدفعه في لحظة ما تراودها في عالمها الخاص.

".. المصيبة أن هذا الذي كان ودار ليس غريبًا عليها، فلقد شاهدته بعيني رأسها كله.. يحدث طوال الأعوام الخمسة الماضية، بالذات طوال العام الكئيب الماضي.. والفكرة تراودها وتطاردها، والهاتف يهتف بها، ونفس هذا المشهد الذي دار بنفس تفاصيله الدقيقة، صحيح لم يكن نفس الأفندي، ولكنه أفندي، وبنطلون مخلوع، ورقدة، والباب يدفع ويدخل "حامد".. كله بالضبط رأته وكانت متأكدة تمامًا أنه سيحدث، ولهذا هي تعيش هذا كله كما تعيش الحادث المعاد وكأنه جرى قبل هذا مرة، بل ربما جرى مرات، لم يحدث شيء واحد غريب عنها أو عما كان في رأسها وعما رأته لسنين، بل إن هذا الأفندي كان دائم التربص بها.. وأيضًا يترقبها في حقل مشغولياتها اليومية الكثيف، فجأة والطفل على صدرها ترضعه، والآخر فوق كتفها ينهش شعرها طلبًا للطعام، والطعام على النار، ويداها مشغولتان بطهوه، وعقلها مشغول بتدبير كساء الشتاء ومطالب رمضان.. فجأة يخرج لها الأفندي عاريًا إلى منتصفه، باركًا فجأة فوقها حتى تموت رعبًا، وفي اللحظة التالية تمامًا يفتح الباب ويقف "حامد" على عتبته.. تمامًا مثلما وقف، ويتم كل شيء مثلما تم الآن كل شيء.

أتكون شيخة؟ أفي أعماقها التي أصبحت نجسة مدنسة ترقد قديسة مكشوف عنها الحجاب.. ترى المستقبل؟

وإذا لم يكن الأمر كذلك، فكيف تم هذا كما رأته مرارًا وعاشته؟

إنه لأمر فوق قدرتها على التفكير والفهم، إنه لشيء يتوه فيه العقل، قد تاه فيه عقلها وضل، حتى تاه عن تحديد ذنبها إن كانت مذنبة، فقد كانت تؤكد لنفسها إذ هتف بها الهاتف وارتسمت الصورة أنها بجماع نفسها ستقاوم وستموت حتمًا قبل أن يستطيع- إنسيًا كان أو أفنديًا- أن يلمسها، ومع أن الهاتف نفسه كان يؤكد لها أن مقاومتها لن تفلح، وأنها حتمًا ولابد في النهاية سترضى وتستسلم بحيث تقع الكارثة ويكون القدر، إلا أنها كانت تقاوم وسوسة الهاتف نفسها وتقسم، وتموت غيظًا مؤكدة لنفسها أن شيئًا مما يقوله لن يكون، ليعود الهاتف يؤكد لها أنه حتمًا سيكون، برضاها أو بعدم رضاها سيكون بل هو كائن وحادث فعلاً ودائم الحدوث، إن هي لحظة يغيب عقلها في أدغال مطالب حياتهم ومشاكلها لتفاجأ- كمجيء يوم القيامة-بالأفندي يخرج عاريًا لترتجف منه وترتعش ارتعاش ستنا مريم.. وتقع لها الواقعة!"[xix].

إن النص يطرح كثيرًا من التساؤلات التي تمثل الصراع النفسي الذي عاشته شخصية "فتحية" وهي في طريقها إلى السقوط وبعد التجربة التي رأتها بحدسها في الزمن النفسي قبل أن تواجه مرارتها في الزمن الواقعي داخل الدراما القصصية، وربما يكون الناتج الدلالي لهذه التجربة القاسية الرمزية بالطبع مرتبطًا بطبيعة المدينة ذاتها، المدينة التي اجتذبت القرية ولم تستطع أن تكون قرية ولم تستطع أن تصبح مدينة بمفهوم المجتمع المدني الغربي، فهي ملتقى غرباء لا ينتمون إليها، وتكون النهاية سقوط القرية وهي مرحلة التحول لتصبح

المدينة، فالقرية عذراء بمعنى أن وسائل التقدم التي تغير نمط حياتها المتكرر لم تغزها بعد، وهذا هو رمز العذرية في القصة، ذاك الرمز الذي استدعى عملية التناص[xx] عن طريق الإشارة إلى قصة مريم– عليها السلام– وهو تناص ديني له حضور قوي في الشخصية المصرية ويناسب في هذا المقام شخصية امرأة ريفية طاهرة مخلصة ترى مغريات الحياة كثيرة وتحجم عنها، ولكنها تعيش مع أحلام يقظة كابوسية تحذرها من السقوط الذي تراءى لها، فتحاول محو صورته بالرمز الديني الدال على العذرية والنقاء، ومعايشة الشخصية لأحلام اليقظة هذه هي نوع من الخوف المرتبط بثنائية الانفتاح الذي يدفعه الطموح بأشكاله المختلفة (المعرفية والاجتماعية والاقتصادية) من جهة، والانغلاق الذي يدفعه الخجل الأنثوي الريفي الذي يحفظ للذات هويتها طبقًا لمنظومتها الأخلاقية التي نشأت فيها من جهة أخرى.

معنى ذلك أن هناك خطًا دراميًا تسير فيه الشخصية المحورية "فتحية"، لكن هناك أيضًا ذلك الخط الحضاري الذي يؤكد الكاتب وجوده في ثنائية علاقة القرية والمدينة، فهذا السقوط الذي يحاكي تجربة واقعية في البناء الدرامي، ما هو إلا السقوط الرمزي الذي يفترض به أن يكون بداية ميلاد مفهوم جديد لمعنى المجتمع المدني من جهة، ولعلاقة المدينة بالقرية من جهة أخرى، وهو المعنى الذي يجعل كل ذات واثقة في هويتها ومنظومتها الأخلاقية دون انبهار بالآخر، وإن حدث نوع من الإعجاب أو الوقوع في فتنته، فعلى الذات أن تستعمل العقل للخروج من حالة الافتنان هذه، وحينما تكون الفوارق الطبقية والاجتماعية محدودة، فإن مساحة الانبهار تتقلص إلى حد كبير، وعندما تزيد هذه المساحة فإن الشرك الذي تنصبه هذه الفتنة للذات التي تخوض التجربة يكون كبيرًا، مما يزيد من

احتمال سقوطها في هوته كما حدث في قصة "النداهة" مع بطلتها "فتحية" التي جاءت من قريتها مدفوعة برغبة معرفية، لكنها ظلت في العالم السفلي لمدينة تخيلتها بداية انطلاقها النفسي والاجتماعي والاقتصادي، مما جعل الشخصية كما رسمها الكاتب تعايش الخوف من السقوط في تجربة نفسية حدسية قبل أن تواجهها في السياق الفعلي للدراما القصصية.

لقد توقفت عملية القراءة طويلاً عند شخصية "فتحية" لأنها رأس المثلث الذي يلتقي عنده الطرفان الآخران (حامد والأفندي)، فكل منهما ينظر إليها من رصيده الثقافي وخلفيته الفكرية باعتبارها محط اكتمال تحققه أو كيان يكتمل به وجوده، حامد هو الزوج القروي الذي يحمل من وجوده في القاهرة سمة اجتماعية تمنحه تفوقًا على نظرائه في القرية، وهو مثل معظم أهل الريف المصري رجل أسمر مجتهد يجري في سبيل الحياة لكسب الرزق، ويبحث عن الزوج التي يسكن إليها ويبني معها أسرة تحمل اسمه، وهو من هؤلاء الذين ضاق بهم المكان؛ لأنهم في الحقيقة لا يملكون شيئًا في القرية، فهو يفتقد حتى إلى "العجلة" التى تعد ثروة لها أهميتها في القرية الصغيرة، لكنه ينجح في أن يتزوج فتحية لعمله في المدينة، ولهذا اختارته "فتحية" التي أصبحت شخصية درامية من جهة، وفي الوقت نفسه رمزًا للتطلع الباحث عن الانفتاح الحضاري من جهة أخرى، فجاء اختياره لشخصية "فتحية" مرضيًا لغروره الوهمي؛ لأنها في الحقيقة هي التي اختارته لامتلاكه مفاتيح حلمها القاهري.

ولاشك أن شخصية "حامد" تقوم بالدورين معًا: دور في المسار الدرامي، ودور في الإشارة إلى السياق الثقافي، لذلك فهو يخوض تجربة تحول في السياق الحكائي كما يقدمه لنا الكاتب:

".. المهم أن "حامد" راق مزاجه وانقلب من "الكلب الكشر" الذي يعوي طول النهار ويصيح، إلى إنسان مرح ضاحك كالنحلة، صاعد هابط، واقف وقاعد، يحيي، ويوصل، ويلبي الطلبات.."[xxi].

هذا التحول الذي تعيشه شخصية "حامد" يرتبط كذلك بالمسار الدرامي لشخصية "فتحية" فها هي ترى رجلها القروي الجاف، وهو يؤدي دورًا مختلفًا تمامًا في المدينة، وترقب شخصيته الجديدة بالنسبة لها، تلك الشخصية التي تتصاع لعالم "الأفندية والهوانم"، فإذا بالرجل أيضًا يواجه تجربة مماثلة لتجربة السقوط، إذا نظرنا إليها من مفهوم كلي يعني التنازل عن مجموعة من سمات الهوية الأم التي انتمي إليها وحافظ على وحدة شخصيته بها وهي "القرية"، وعندما ترى المرأة الرجل وهو يؤدي أدوارا لم ترها، وحينما يستسلم أمامها في هذه الأدوار الجديدة عليها، فإنها تراه من منظور آخر، منظور الضعيف الذي سيطرت عليه قوى أخرى تفوقه بمراحل كبيرة.

ولعل أبلغ تعبير قاله الكاتب في هذا المقام الدال على شخصية "حامد" الأولى في الريف أو التي واجهتها "فتحية" في البداية، إن هذه الشخصية كانت مثل "الكلب الكشر" وهو تعبير فيه شراسة وإدانة ويبعث على الخوف والرعب، ومع وجوده في المدينة وتقبله لضعفه المرتبط بدوره من جهة، والذي تراه امرأته كل لحظة من جهة أخرى، تغير تغيرًا جذريًا، لا مع أهل القاهرة فقط ولكن مع امرأته التي تراقبه وتراه في لحظات ضعفه التي باتت هي حياته كلها، وهذا ما جعلها تعيش تجربة السقوط في أحلام اليقظة وتحاول دفعها، فقد تأكدت أن المدينة التي يسقط فيها الرجال لها قانونها الذي سيفرض نفسه عليها في وقت ما، ولذا أصبحت تترقبه وتحاول أن تستجمع شتات نفسها لتواجهه.

وإذا تحدثنا عن **شخصية "الأفندي"** سنجده أقرب ما يكون إلى النموذج النمطي للذات المستغلة التي تعي تمامًا نقاط ضعف الآخرين، وهو شخصية تدرس ضحاياها بمهارة فائقة وتخصص وقتًا طويلاً لمراقبتها وتحديد لحظة الافتراس بها، فيقول الراوي في معرض حديثه عن شخصية "الأفندي" هذه متغلغلاً في أعماق هذا النمط:

".. وفي مدينة كبيرة كهذه مليئة بالذئاب، ذئاب الليل وذئاب النهار، ذئاب الأتوبيسات وذئاب العربات، وحتى الأرصفة وطوابير الجمعيات الاستهلاكية لها ذئاب، وفي عمارة كبيرة كهذه لا يمكن أن يسلم الأمر من وجود ذئب. والحقيقة أنه كان فيها أكثر من ذئب من العبث التصدي لهم جميعًا، فيكفينا ذلك الشاب الأبيض الحليوة قاطن الشقة الوحيدة بالدور الأرضي، أخف سكان العمارة دمًا وأكثرهم حيوية وتواضعًا، كما أنه خدوم شهم يجيد احترام الآخرين ورفع الكلفة معهم، وكل هذا طبعًا لا يعني أنه ليس بذئب، فالحقيقة أن هذا السطح البراق الخاطف للبصر كان يخفي ليس ذئبًا فقط، إنما يخفي ضبعًا شريرًا لا ذمة له ولا ضمير، فهو مجنون بالنساء جميعًا، وفي سبيل أن يظفر بالواحدة منهن مستعد أن يفعل المستحيل، مستعد أن يكذب أو ينافق أو يسرق أو يقتل أو يستعمل القنبلة الذرية لو كان يملك واحدة.."[xxii].

إن القارئ يرى صورة الأفندي الحسية البراقة كما يرى صورته التي يقدمها للآخرين، أي صورته الاجتماعية التي يظهر فيها بمظهر المساعد الخدوم المعاون لغيره الخفيف الدم المتواضع، ولكن الشكل الحسي والهيئة الاجتماعية لا يمحوان البعد النفسي وهو الأهم في هذا المقام، والبعد النفسي يتسم بالوضاعة والنزعة إلى تلويث العالم بالإيقاع بالمرأة والاستيلاء الحسي عليها في لحظة واحدة وتنتهي بالنسبة له، فهو يضع بصمته على

الأجساد التي تروق له ويفكر في طريق للاستحواذ على هذه اللحظة بجنون، ومن الواضح أن هذه الشخصية التي تفتقد إلى الضمير ولا تشبع من المغامرات النسائية الحسية العابرة ما هي إلا شخصية مريضة لم تشبع من الحنان الأموي، فتتوجه إلى النساء كلهن طلبًا لإشباع لا ينتهي، فالممارسة العدوانية تجاه النساء هذه تكشف عن شخصية انتقامية توجه انتقامها للأم التي ترعى أولادها أو للزوجة المكلومة، وهذا ما وصفه الكاتب وهو يقدم هذه الشخصية المريضة التي تطمع في امرأة ضامرة؛ لأن صاحب هذه الشخصية رأى فتحية وهي ترضع صغيرها، أي في تلك اللحظة التي افتقدها لأنه مريض بفقدان الأم أي فقدان الانتماء الإنساني؛ ليستولي عليها هذا الأفندي الذي لا يحمل اسمًا ولا أصلاً، مع ملاحظة أن المكان ذاته بحكم كونه "كبيرًا" كما يكرر الكاتب في اختيار أسلوبي مهم يصبح مرتعًا للذئاب، فكل وحدة مكانية لها ذئابها كما يقول الكاتب: ".. وفي مدينة كبيرة كهذه مليئة بالذئاب.. وفي عمارة كبيرة كهذه لا يمكن أن يسلم الأمر من وجود ذئب".

فتكرار كلمة "كبيرة" تتكرر حين تأتي مرة في وصف المدينة كلها، ومرة ثانية في وصف "العمارة"، والتكرار في هذا الوصف المكاني ينتقل من العام إلى الخاص، ويستحضر صفة الكل على الجزء، وبالتالي يجب ألا يمر على القارئ المهتم بالقيم التعبيرية للنص؛ لأن استخراج القيم التعبيرية للنص يعود إلى فطنة ذلك القارئ وخبرته ومرانه في التذوق الجمالي للنصوص وتحليلها، ولا يمكن أن يعد هذا القارئ النموذجي المفترض به قراءة خطاب كاتب متمكن في الصياغة وفي التعبير عن الأفكار مثل يوسف إدريس هذا الوصف المتكرر المرتبط بالمكان تكرارًا عاديًا جاء اعتباطيًا من المبدع لا وظيفة أسلوبية جمالية له، ولا أهمية فكرية من وقوعه في هذا السياق[xxiii]، على العكس تمامًا يجب أن تنال الصيغ

التعبيرية الأسلوبية حظها في التحليل الدرامي؛ خصوصا مع كاتب يجيد رسم الشخصية بقرائنها من خلال الصفات والأفعال معًا، بل وفي لحظات زمنية محددة وفي فضاء مكاني يمنحها هويتها واغترابها، ويظهر ضعفها ويشير إلى مصيرها.

وتوضع شخصية "فتحية" في مشهد أمام ذئب المدينة الذي يقرر أن يحصل عليها في تلك اللحظة التي رآها فيها ترضع ابنها، ويستدعي وجود الابن والزوج معها تجارب سابقة له في الاستيلاء على النساء بما يعكس خسته ومرضه، فما هو إلا ضبع من وجهة نظر الراوي الذي يصمه بأبشع القرائن التي تنأى الحيوانات عنها فيقول في وصف حقارته:

"هو ليس إذن ذئبًا عاديًا، إنه ضبع، أشد ما يجذبه إلى الضحية هو بالضبط نفس الأسباب التي تدفع غيره من الذئاب لأن يبتعد...

إن أسعد مغامراته تلك التي انقض فيها على أرملة في نفس ليلة وفاة زوجها العجوز... أو تلك التي بدأ بها تاريخه حين ضاجع أم زميله الذي كان يذاكر معه..."[(xxiv)].

فوجود الابن والزوج يقدم للأفندي شخصية "فتحية" الوليمة الجديدة التي تحيي لديه ذكرياته الوضيعة في الانتقام من المرأة انتقامًا حسيًا، وهو في حقيقة الأمر يشبع نهمه من نقص في فقدان مشاعر الأمومة، وربما كانت هذه السلوكيات الموجهة إلى نساء يراهن في مواقف مرتبطة برجال في حياتهن كابن مثل أم صديقه أو الأرملة التي رحل زوجها أو "فتحية" التي ترضع صغيرها ويداعبها زوجها، ربما كانت هذه السلوكيات نوعًا من الانتقام من الرجل ذاته، فهو يحرص على النيل من الرجل الذي يراه في عالم المرأة، وكأن كل رجل يهدد وجوده حين يصرف النساء عنه، ولا يسترد هذا الوجود إلا بالاستيلاء على المرأة، فكأنه مريض بعقدة أوديب، ولكنه أوديب الذي لم يجد أمًا، فبادر بالنيل من أمهات الآخرين،

وبذكاء شديد قدم الكاتب هذه الشخصية النمطية للدلالة على السياق الثقافي السائد في مجتمع المدينة الذي يفتقد إلى منظومة أموية تحكم علاقة الأخوة بين أبنائه، فالمدينة نفسها هي هذا الأفندي الذي يجرف مَن حوله، ويضعهم في اختبار الانفتاح الأعمى بالبحث عن حرية واهمة لا رابط لها:

".. أما تلك الخائفة المنكمشة على نفسها التي ما أن خاطبها مرة إلا استدارت بعيدة مبتعدة أو هاربة، ذات الثدي الأبيض الضامر وزوجة الأسمر الطويل الفلاح "حامد" فلا علاج لانكماشها على نفسها وخوفها منه ومن مصر والمصاروة... إلا أن يأتيها عساها تكف عن الانكماش وتأنس إلى ناس المدينة..." [xxv].

شخصية "فتحية" في عالم المدينة بانكماشها وخجلها وتقوقعها في حجرتها أسفل السلم، وخوفها الدائم من السقوط، تعد شخصية مريضة من الناحية الاجتماعية– في نظر الأفندي–؛ لأن المدينة لها قانونها وهو الانفتاح على العالم والتأثر به، ومن هذه الزاوية ينظر الأفندي إلى شخصية "فتحية" بوصفها غير سوية، فهي من وجهة نظره شخصية غير طبيعية، ولكي تكون شخصية طبيعية عليها أن "تنفتح" على العالم وأن تمارس حياتها في سباق التطلع بالتخلي عن كثير من سمات المجتمع القروي، كما تخلى زوجها عن سمات أخرى وأتى إلى القاهرة؛ ليتلقى الأوامر ويخدم الكبير والصغير ويصعد ويهبط، وكل هذه الملامح التي حمّله بها وصف الراوي حين قال:

"وانقلب من "الكلب الكشر" الذي يعوي طول النهار ويصيح، إلى إنسان مرح ضاحك كالنحلة، صاعد هابط، واقف قاعد، يحيي، ويوصل، ويلبي الطلبات".

فإذا ما عدنا مرة أخرى إلى شخصية هذا الأفندي أو الرجل الثاني الذي يقتحم عالم "فتحية" ويلوث ضميرها وجسدها في السياق الدرامي باعتباره شخصية لها سمات تكوينية، سنجد أنه كائن طفيلي لا قيمة له ولا همة، هدفه الوحيد هو جسد المرأة ونفسها معًا، فهي عنده لحظة واحدة ينتهي منها فيها ويتركها، ويشعر وكأنه فتح مدينة أو حقق انتصارًا عسكريًا في عالم من البطولة الواهمة التي يمارسها بين وقت وآخر وكأنها نوع من أنواع الإدمان:

".. وعبقريته، ولكلٍّ عبقريته الخاصة، أنه ما إن يتخذ قرارًا كهذا حتى يبدأ عقله يتفتق عن أفكار جهنمية، وعن طرق ووسائل لا يمكن أن تخطر على عقل بشر، فهو خامل كسول ممتعض الابتسامة، إلى أن يحدث وتقع عينه على الواحدة منهن ويقر قراره، وفي الثانية التالية تجده قد استحال إنسانًا آخر دبت فيه طاقات الحياة، وتفجرت في عقله الأفكار والخطط، وأقبل على الحياة بشهية مفتوحة وأصبح كائنًا آخر لا تكاد تعرفه"[xxvi].

هذه الشخصية بلا اسم، وبلا ضمير أيضًا، هي شخصية تستحوذ وتستولى على المشاعر والأجساد معًا، وكأنها طبيعة المكان نفسه الذي مثله المدينة، مع الوضع في الاعتبار الطابع الذهني لهذه الشخصية عند الريفي، فهي شخصية متعلمة قريبة من النموذج الغربي في الحياة وهذا هو المقصود بكلمة "الأفندي" التي تشير إلى قسط من التعليم والاحترام والعمل في مؤسسات المجتمع المدني.

إن كلمة "الأفندي" قرينة وصفية محورية وأساسية في فهم السياق الدرامي كله؛ لأن هذا "الأفندي" ليس مجرد شخصية درامية، فكلمة "الأفندي" لم تعد علامة تشير إلى الذات،

بل هو فكرة ومعنى وعالم من الغموض الذي يكاد يصل إلى درجة من السحرية، بالنسبة لهؤلاء البسطاء الذين عانوا من التخلف في المجتمع القروي البعيد عن مصدر الاهتمام.

إن "الأفندي" في هذا السياق كلمة ذات دلالة تتجاوز الشخصيات لتصبح علامة ثقافية شاملة، ".. وهذا ما يجعل للكلمة ذاتها بعدًا دراميًا يبدأ بالصعود ويصل إلى الاستحواذ، ثم يهبط بالشخصية إلى الدرك الأسفل، لتتخلى عما كانت تعرفه وتثق به وتبدأ برحلة معرفة جديدة"[xxvii].

بالتالي فهذه الشخصية "الأفندي"، بالنسبة للريفي الذي لم ينل حظًا من التعليم ويعمل في قاع المدينة، لها مصداقية في القول والفعل؛ لأنها تمتلك المعرفة والفهم للقانون والأعراف، بل إن لها دورها القيادي تجاه البسطاء، فمن المفترض أن تمد لهم يد العون التي ترقى بهم في السلم الحضاري، فهل فعل "الأفندي" في المسار الدرامي لشخصيتي "فتحية وحامد" هذا السلوك؟! من طريقته في التفكير وعالم "حامد" الاجتماعي، وعالمهما معًا النفسي والأخلاقي، كان يفكر في دفع هذه الكائنة المنكمشة "فتحية" إلى الانفتاح على قوانين المدينة، فالاقتحام هنا رمزي، ولكنه في هذا السياق يقودهم نحو الجانب السلبي في عالم المدينة، وبالتالي يشير الكاتب لاستحالة فصل ما هو إيجابي عما هو سلبي في منظومة ثقافية متكاملة داخل الفضاء المكاني وفي الأبعاد الحسية والاجتماعية والنفسية لشخصيات القصة.

هذا التفاعل بين شخصيات تنتمي لفضاءات مختلفة (القرية – المدينة) وتخوض مسارًا دراميًا مترابطًا يضمها معًا أو يضعها في تجربة الاختبار، يكشف الذات والآخر، كما يكشف ضعف طرف من الأطراف وحاجته لفهم قوانين الفضاء الجديد، كما يبدد الهالة

المحيطة ببعض الشخصيات التي نظنها سوية ومتعلمة وراقية وقيادية للبسطاء، لذلك يمكن القول إن أزمة الوعي في المسار الدرامي لقصة "النداهة" لم يشمل شخصية "فتحية" فقط بل طال شخصية "حامد" معها.

هذه هي المدينة الحافلة بالغرباء، وهي في الوقت نفسه لا تمنح أحدًا أمانًا نفسيًا أو اجتماعيًا، وتقود خطا الرافدين إليها نحو السقوط؛ لأن التفاعل بين عنصرين لابد أن يمحو كل منهما الآخر ليظهر عنصر جديد، وتفاعل منظومة القرية مع المدينة ما هو إلا صورة من صور التفاعل الحضاري بعد الاستعمار، فالاستعمار هنا يحدث في الذهن والوجدان والروح قبل أن يصل إلى الجسد والمنظومة الاجتماعية.

إن شخصية "فتحية" تقع أسيرة لعالم آخر بفعل النداهة، عالم يغير شخصية زوجها ويلوثها فتهرب في النهاية باحثة عن العنصر الجديد الذي عليها أن تكتشفه بنفسها خارج إطار الزوج والأفندي وكل ما أحاط بها، وكأنها "نورا" بطلة "بيت الدمية" ولكن في سياق حضاري شامل، فهي الشرق الباحث عن ثقافة الرجل الأبيض، ظنًا منه أنها ستحل مشاكله فإذا بها تمسخ هويته.

والمسار الدرامي الذي سارت فيه الشخصيات هنا هو مسار "السقوط"، المرأة تقع فريسة لقيم مجتمع مدني ملوث، والرجل يفقد نصفه الجميل النقي وشرفه وأسرته، وهناك من تحكم في هذا المسار وهو الذئب أو الأفندي الذي يمثل العنصر السلبي في عملية التفاعل الحضاري. وهو شخصية تكشف الشخصيتين: تكشف المرأة الطموح، وتكشف الرجل الذي غادر عالمه الصغير ليقلد الآخرين الذين يبحثون عن حياة أفضل في فضاء أكثر اتساعًا.

هذا المسار يفرض على شخصية "فتحية" وشخصية "حامد" أيضًا قدرًا دراميًا هو البقاء في المدينة الكبيرة، وتحمل تبعة البحث عن الطموح بالدخول في تجربة تبعية لمنظومة اجتماعية أو ثقافية أخرى غير المنظومة التي تركاها خلفهما، في عالم لم يستطع الصمود أمام السياق العالمي الأبيض الذي يفرض نفسه على الأقاليم البعيدة التي خرج منها هذا الأبيض مستعمرًا، بعد أن لوثها أرضًا وروحًا، ووضع بذور الاحتلال في سياقها الثقافي.

وفي إشارة أخرى من الكاتب يتحول "الأفندي" الفرد إلى "أفندينا" بصيغة الملكية التي استحوذت على الجميع، حين قال:

".. فتحية أمام باب الحجرة جالسة قد احتوت رضيعها تمنحه ثديها الأبيض الناصع الشديد البياض الضامر أيضًا... الضامر إلى درجة لم يكن يملك معها الإنسان العادي إذا رآه إلا أن يرثى لصاحبته! ولكن– أفندينا– الساكن لم يرثِ؛ ألقى عليها نظرة، ثم بالتفاتة مقصودة أو غير مقصودة، ألقى نظرة أخرى على حامد"[xxviii].

وحينما يصبح "الأفندي" "أفندينا" بصيغة الاستحواذ على الجميع وملكيتهم، نتيجة وجوده الذاتي المتعالي على الجهلاء والفقراء، فإن الكلمة تشير إلى زمن من الرضوخ المصري تحت الحكم العثماني الذي يمثله أيضًا الرجل الأبيض المتعالي القادم من الشمال ليمتلك الجنوب ومن فيه، بصفته الأقوى والمنوط به حكم هذه الشعوب الجاهلة الفقيرة الضعيفة التي لا تجاريه في الحضارة والقوة، ويستحق أن يفترسها كما فعل "الأفندي" مع "فتحية".

والمكان يكرس لهذا الافتراس؛ لأنه مكان مفتوح يكشف "فتحية" البائسة الممزقة بين فقرها وتطلعاتها: ".. فتحية أمام باب الحجرة جالسة قد احتوت رضيعها تمنحه ثديها الأبيض

الناصع الشديد البياض الضامر أيضًا.."، فهذه الفقيرة لا تمتلك مساحة تستطيع أن تقوم فيها بوظائفها الحيوية في رعاية الطفل، والعين تقتحمها وتطمع فيها.

وإذا نظرنا إلى عنصر الزمن في تشكيل البنية الدرامية للنداهة سنجده يسير في ثلاثة خطوط:

- خط يماثل فعل المحاكاة للزمن الفيزيقي الخارجي الذي يحتوي العالم ويقع فيه التاريخ، وهذا الخط يغري القارئ بالنظر إلى التجربة كما لو كانت تجربة واقعية فيها المحاكاة، وتصل هذه المحاكاة إلى قمتها في بعض المواقف التي تستحضر سلوك "حامد وفتحية" في القاهرة، وبصفة خاصة عندما يكون الموقف مشهديًا، يماثل فيه الزمنُ الفني الزمنَ الواقعي، كما جاء في مشهد رضاعة الطفل، وتخطيط الولد على الرخام، ومرور "الأفندي" وتحية "حامد" له.
- الزمن الثاني هو الفجوات التي تسرع بالدراما في اتجاه المسار الختامي، وهنا نجد "فتحية" تمضي خمسة أعوام في القاهرة، وتنجب طفلين بسرعة تختزل مساحة زمنية كبيرة إذا ما قيست بمقياس الواقع الحافل بالأحداث لأسرة ريفية داخل المدينة.
- البعد الثالث للزمن هو بُعد نفسي تعيش فيه الشخصيات، كل في مجالها واهتماماتها، فنجد:

أولاً: الزمن النفسي لشخصية "فتحية"

هذا هو الزمن الخاص بعالم شخصية البطلة الريفية الطموح، لقد جاءت هذه البطلة في تجربة يدفعها هاجس معرفي لتخوض الرحلة التي هي مزيج بين القدر الخالص الذي لا

دخل لها به، والاختيار الذي تتمناه، والاختبار الذي تخشاه، جاءت لتجد الحياة كئيبة، وتجد نفسها خادمة للعمارة، وملقاة تحت أقدام الصاعدين والهابطين فوق سلمها الحلزوني الممتد كأفعى، والزمن النفسي لها يراود لحظة مستقبلية مبهمة تتمنى ألا تقع وهي على يقين من وقوعها، وهذا يتفق مع مفهوم النبوءة وهو مفهوم يستمده يوسف إدريس بخبرة الأديب المسرحي من المسرح الإغريقي القديم، فهناك علامات تمثل هذه النبوءة في الدراما وهي ".. أن تنطق بعض الشخصيات كلمات أو عبارات، أو تقع مشاهد قصيرة جدًا، أو تقدم أشياء ملموسة..إلخ تشير بصفة خاصة إلى وقائع أو سلوكيات ستحصل مستقبلاً. هذه الإشارات التمهيدية أو التلميحات المنبئة، تهيئ ذهن المشاهد حتى يتقبل ما سيقع منطقيًا، وهذه الحيلة جزء من البناء الدرامي، تساعد على تطور أحداثه وشخصياته"[xxix].

ويمثل الزمن النفسي هنا مرويات أشبه ما تكون بأحلام اليقظة بما فيها من وساوس تعكس الخوف من المستقبل، وفي الوقت نفسه تكون نبوءة لمصير الشخصية.

ثانيًا: الزمن النفسي لشخصية "حامد"

وهذا الزمن يبدو في البداية الدرامية إذا رتبنا الأحداث ترتيبًا زمنيًا صاعدًا هو الفيصل في استقبالنا للنص؛ لأن البداية الحقيقية للقصة تنطلق من هذا الزمن، فشخصية "حامد" تدخل بنا إلى النص القصصي راصدة لحظة المأساة حين وجد إمرأته فتحية مع الأفندي في الغرفة[xxx]، وفي هذه اللحظة الرهيبة تنطلق الأحداث الدرامية، ويعود السياق بتقنية الاسترجاع/ الفلاش باك Flash Back راصدًا الرحلة من القرية إلى المدينة منذ بدايتها، بكل طموحها وبساطتها وعمقها وسقوطها وتحولاتها الدرامية.

ثالثًا: الزمن النفسي لشخصية "الأفندي"

في هذا الزمن تستدعى شخصية البطل المدني "الأفندي" ساكن الطابق الأول، أي القريب جدًا من مكان الأسرة الريفية العاملة في البنية التحتية للعمارة، كل أفانينها في إيقاع النساء والنيل من الرجال، فالزمن الخاص بشخصية "الأفندي" هو زمن انتظاري، فيه ترقب وتحفز وتخيل ووضع للخطط؛ كي ينتظر لحظة التحقق وهي لحظة الحصول على الجسد ووضع بصمة المدينة على الروح.

لذلك يعيش "الأفندي" لحظته الانتظارية الترقبية التي تشحذ ذهنه وغريزته معًا، حينما يرى ملمحًا جسديًا من "فتحية"، في هذه اللحظة بالتحديد تصبح الأسرة هدفًا للأفندي، ويأتي الزمن الثاني وهو زمن الإعداد الذي يفشل فيه مرارًا نتيجة المقاومة أو الانكماش الذي تنسحب به فتحية، ثم يأتي الزمن الثالث وهو لحظة الانقضاض على الفريسة.

المنظور السردي في (النداهة)

عند قراءة أي عمل أدبي فإنه لا يتم إدراك الأحداث المسرودة إدراكًا مباشرًا، بل ندركها من خلال رؤية ساردها، وتسيطر في قصة (النداهة) الرؤية الخلفية/المهيمنة التي يكون فيها الراوي عالمًا بكل شيء/ الراوي العليم ذو المعرفة الكلية المحيط بشخصياته، كشفًا عن حقيقتهم وغوصًا في أعماقهم، واستبطانا لنوازعهم، عبر درجة اتساع زاوية الرؤية أو ضيقها، تبعًا للمنظور النفسي أو المضمون النقدي، أو مساحة الحرية التي تتعدد فيها الأصوات، وقد فعل الكاتب هذا حينما قدم إلينا شخصية "حامد" من الداخل، بصورة تتجاوز

وعي الشخصية حين يقول القاص: ".. أحس حامد أن فتحية امرأته، زوجته نصفه الأنثى..."[xxxi].

ففكرة نصفه الأنثى هذه لا تخطر على فكر شخصية ريفية لم تكد تنل حظًا من التعليم مثل شخصية "حامد" فهذا المفهوم النفسي يتجاوز وعي الشخصية؛ ليظهر هنا الراوي الخارجي بفكره ووجهة نظره التي قام بوضعها في النص، محملاً إياها للشخصية التي لا تعرفها، وبالطبع يمنح استخدام ضمير الغائب الراوي هذا الحق؛ لأن الكلام عن الشخصية بأسلوب غير مباشر يقدم ثلاثة وجوه في اللوحة:

- وجه الراوي: الذي يصنع النص من داخله باللغة.
- وجه الشخصية: التي ترى وتصارع ما يقع لها من أحداث في الموقف الدرامي.
- وجه المؤلف: الذي يعلن عن رأيه في أمور نفسية واجتماعية وحضارية عن طريق الراوي مستغلاً الشخصية في اللحظة الدرامية المشحونة بالتوترات.

وسرعان ما يعود الراوي إلى وعي الشخصية لنواصل الوقوف مع حامد ولكن عيني هذه الشخصية المثبتتين على المشهد المروع تنسحبان إلى أعماقه لنرى عالمه النفسي:

".. تلك التي كان يعرفها كما كان يعرف ويضمن يده ورجولته وشهامته، فتحية قد تحولت، بل انتفض منها كائن غريب مرعب، كأنما سخطت وحشًا راوغه ثم نهشه من ظهره..."[xxxii].

وتحدث هذه التحولات بين وعي الراوي ووعي الشخصية؛ لأن الراوي قام بتسكين المشهد، وهذا التسكين سمح له باستنطاق باطن الشخصية من جهة، وتحليل ما في هذا الباطن من جهة أخرى، وببراعة أسلوبية ختم الكاتب كلام الراوي بعبارة: "الباب

المفتوح"[xxxiii] لكي تكون معادلاً تعبيريًا لقمة الكشف الذي تمر به الشخصية مع الوضع في الاعتبار فقدانها القدرة على الكلام لهول الموقف الدرامي وهو سبب حكائي، وتثبيت الراوي للمشهد وهو تقنية جمالية موازية تناسب تمامًا التعبير عن المشهد، مما يتيح للراوي القيام بعملية الاستبطان للشخصية مع ربط عملية الاستبطان هذه بالدراما عن طريق الحدث والمنظور عن طريق عيني الشخصية في الوضع الثابت هذا، لكن الراوي بالطبع يستطيع إكمال اللعبة وأداء مهام دوره في التعبير عن فعل الرؤية؛ لأن ثقافة الشخصية لا تسمح لها بصياغة ما يدور في أعماقها من أن عينيها تريان ما يحدث، لذلك يظل الباب مفتوحًا على اللحظة الدرامية حتى نهاية الفقرة التحليلية الطويلة المستندة إلى المشهد الحسي، فيقول الراوي نافذًا من عيني شخصية "حامد" إلى أعماقه : "كان مرعوبًا حقًا! حتى لقد بدأ يرتجف وتصطك أسنانه ويحس أكثر وأكثر بالطعنة القاتلة. ثمة سكين صوبت بيد تعرف تمامًا خباياه وأسراره وأصابت فيه أعز ما في داخله. ألم الطعنة لا يزال لا يحسه، فالسكين ما تزال سارقاه. إن ما يحسه هو الثقب العميق الغائر خلف الطعنة، والذي كلما حدق فيه داخ وأحس أن في أعماق هذا الجرح نهايته. بغموض ودوشة وازدحام كان يحس بأن حادثًا خطيرًا وقع داخله، وبالضبط حين وقف على عتبة الباب المفتوح"[xxxiv].

فالكاتب يقوم بصناعة الحكاية عن طريق منظور مشترك يمر من الشخصيات عن طريق الراوي الخارجي الذي يفهم عالم الشخصيات تمامًا، وهو يتركها ترى لكي يستخرج منها بعض مكنونات نفسها بوعيها وبما يناسب ثقافتها ثم يتحرر ذاك الراوي، لينتقل إلى عالم الشخصيات الكامن في أعماقها منطلقًا من رؤيتها العينية ومتجاوزًا لها إلى رؤيتها الوجدانية المنفعلة بالموقف، ولكنها عاجزة عن التعبير عنه، فيقف البطل العاجز موقفًا سلبيًا

ليترك الراوي يستنطقه، وهذه السمة شديدة الأهمية في التعبير عن موقف الكاتب في عالمه، فالكاتب عليه أن يرى ما يحدث للبسطاء، وأن يختار من عالمهم المواقف والشخصيات، وينطق عنهم حين يتكلم الراوي الذي يعد وسيطًا روحيًا بينه وبينهم.

ولا يعني ذلك أنه يحملهم بأفكاره، ولكنه ينطق عنهم بمعنى أن يعبر عن أزمتهم التي لا يعرفون التعبير عنها وإن نطقت أصواتهم بها، فهناك فرق بين معايشة الأزمة ورصد أبعاد هذه الأزمة من داخل النفس ومن قلب الوجدان، تماما مثلما حدث حين دفع "حامد" الباب وفوجئ بالمشهد الهائل المروع، فقد عبر الراوي عن هذا المشهد بقوله:

".. مات، بالضبط مات؛ وجد نفسه فجأة قد سكتت فيه كل خلجة أو حركة أو فكرة، ولم يعد يرى أو يسمع أو يشعر، والدنيا من حوله سكنت تمامًا.. وماتت، وانتهى كل شيء. كانت "فتحية" زوجته راقدة على أرض الغرفة، والولد الصغير ملتصق برأسها العاري ينتحب مرعوبًا، وهو يجذب شعرها بشدة، بينما هي عارية الرأس، عارية الساقين والفخذين، عارية كلها أو تكاد.... وفوقها يرقد "أفندي" بجاكتة وبلا بنطلون أو سروال وإنما مؤخرته العالية قد ذابت في عري "فتحية" وانتهي الأمر.

مشهد صامت، غارق في ظلام الظهر الذي اعتاد الحجرة واعتادته... لا صوت فيه ولا صراخ ولا مقاومة. الصوت التالي تمامًا، وكأنه جاء بعد عام، كان صوت شهقة.. شهقة بشعة هائلة البشاعة، شديدة اللهفة، مشحونة بالذعر والدهشة والرعب.. شهقة كأنها صادرة عن كل الجسد بأقوى ما يستطيع من استنكار:

- حامد!

شهقة انتفض لها الطفل خائفًا وراح بأعلى ما يستطيعه من صراخ يبكي، ومع هذا فلم يعد أحد يسمع صراخه، إذ أخذ كل شيء يشحب ويصفر، حتى الظلام أبيض وعاد مثله مثل كل شيء في الحجرة أو البيت أو الدنيا كلها إلى أموات، وظل ميتًا وكأنما لعام آخر"[xxxv].

هذا المشهد الصامت يقدم إلينا من خلال عيني "حامد" في الفضاء السردي، إذ يقوم الراوي بتثبيت المشهد لكي يتحدث بصوته مستحضرًا منظور "حامد" في تلك اللحظة، كما يلاحظ القارئ كيف ينتبه الكاتب للضوء والظلال في رسم المشهد من منظور الشخصية ومن منظور الراوي، بحيث يرى القارئ حالة الظلام التي تخيم على الغرفة مع أن الوقت في عز الظهر، فالظلام هنا قطعة من الحياة، والليل والنهار في الخارج ما هما إلا الليل الأسود الذي تعاني فيه الأسرة الفقيرة كلها على المستوى الاجتماعي، وتعاني فيه شخصية "حامد" بالأخص معاناة حسية ونفسية، وهو يرى تلك الفضيحة التي أطاحت بشرفه المنتهك في قاع المدينة، ولكن الشيء الرائع حقًا أن تزداد كثافة اللون الأسود حتى تصل إلى اللون الأبيض وهذا له دلالتان:

- الدلالة الأولى: ارتباط الأسود والأبيض معًا بالموت: الأكفان والحداد.
- الدلالة الثانية: ميلاد نهار جديد من قلب الليل، وهو نهار المعرفة، حين ترى الشخصيات حقيقة عالمها.

وهنا تظهر قدرة الراوي العليم الفنية على اختيار حادثة، ليحولها إلى شيء مفعم بالدلالات، ويلقي برموز وإشارات تجعل النص قادرًا على اختراق الأزمنة والأمكنة، فيحيط الشخصية بأكبر قدر من المعلومات التي تفضي إلى اكتمالها، وهو لا يصورها مجردة أو بمعزل عن العوامل الخارجية، بل يرسمها بكلماته وهي تفعل وتتحرك وتفكر وتتلقى رد الفعل

سلبًا وإيجابًا، فيحقق النفاذ الأعمق إلى حياة شخصياته من خلال الجزئيات اليومية الرتيبة والأشياء الصغيرة، وهو يرويها بلغتهم التلقائية، كأناس هزمتهم الحياة في معركة معقدة حافلة بالأحداث.

إذا فالراوي العليم في "النداهة" يعتمد على اختيار لحظة شديدة التوهج في الشخصية يصورها ويغوص في طبقات أعماقها مستعينًا بالحس الشعبي المصري في طريقة القص، ومزودًا بما تحتاجه من معلومات ضرورية، ومعتمدًا على مجموعة من العناصر الفنية، فيهيمن على أجواء القصة، فيبسط حضوره السردي خطابًا وحكاية. منذ البداية حتى النهاية، وهو حضور يتمثل وعي وإدراك وكلام الشخصيات التي تتداخل أصواتها في صوت الراوي، لذلك ينطلق الراوي من قدرته على تمثل وعي وإدراك "فتحية" الشخصية المحورية التي تستقطب الأصوات الأخرى داخل وعيها المفكك؛ ليؤدي دوره الخاص داخل عملية التمثل التي يسردها الراوي ويشكلها بصياغته الدرامية، في علاقة متبادلة بين كلام البطل وكلام الراوي، وهي علاقة تحقق اندماج الأصوات بشكل عميق فتتقاطع الأصوات في حوارية تستند على ثلاثة أشكال من الوعي: فتحية وحامد والأفندي، وإن ظهر جليًا وجود وحدتين مركزيتين كلاميتين، الأولى وحدة تفكير الراوي، والثانية وحدة تفكير الشخصية، ولا تستقل الثانية عن الأولى بل هي تابعة لها، ومتضمنة فيها بوصفها مجرد لحظة واحدة من لحظاتها، وبالتالي يتغلب الراوي الشاهد المحايد بضمير الغائب على حدود الراوي الواحد، فتبدو بنية (النداهة) مزدوجة الصوت داخل شخصية (فتحية) " فالصوت المزدوج داخل الوعي الذاتي هو اعتراف مشبع بالروح الدرامية"[xxxvi] ليحول الراوي كلماتها إلى صورة سردية كدلالة على الاقتراب إلى حد الالتحام بينهما، تمكنه من تمثل وعيها تمثلاً دقيقًا لا

يترك شيئًا إلا وجسّده، منذ قمة اللحظة الدرامية الأولى التي انبثقت من المشهد الافتتاحي المروع، مرورًا باسترجاعات مضيئة واستباقات دالة، وصولاً إلى المفاجأة التي أطلقتها (فتحية) بهروبها المفتوح إلى المجهول بإرادتها وإصرارها على خوض حياة أخرى لا تعلمها ولا يعلمها الراوي الذي بدا علمه أقل من علم الشخصية وفعلها والحدث الذي صنعته بيديها.

في هذه الصورة السردية بتعقيداتها وتشابكاتها يحقق الراوي مجموعة من النقلات الفنية، كل نقلة تنسل من سابقتها، وتفضي إلى لاحقتها، وتؤكد أن البطلة تنتمي إلى زمن الحدث، وأن الراوي ينتمي إلى زمن السرد، وأنه بذلك يمارس وظيفته التنظيمية أكثر من وظيفته الإيديولوجية، الأمر الذي يجعل البنية القصصية متماسكة فنيًا وفكريًا، فلا تبدو الحدود قلقة بين سرد الراوي وإدراك الشخصية ووعيها، بل يحقق الانتقال المدهش من السرد إلى كلام الشخصية عبر الإحساس بموجة تيار كلامي واحد، تنقلنا بدون حواجز من السرد إلى داخل نفس الشخصية، ومنها إلى السرد، ضمن دائرة وعي واحدة، ومن ثم يتحدث الراوي كما لو كانت المادة آتية مباشرة من وعي الشخصية.

وقد ظهر صوت الراوي مغلفًا بالسخرية، ساخرًا من الأفندي الذي لا يذكر اسمه، إنما يكني عنه بإشارته إلى بالضمير أو اللقب الذي يبين صلته بالنص: ".. ذلك الشاب الأبيض الحليوة قاطن الشقة الوحيدة بالدور الأرضي" "الأفندي الساكن"، و"هو ليس إذن ذئبًا عاديًا إنه ضبع" و"الولد القاهري المرقع"...

يستفز الراوي بصوته الغاضب انتباه حامد حيث يصرخ بأفكاره في أذنه "ويلك يا حامد" ويتمثل ما يدور في ذهنه المشتت جراء الموقف المرعب وهو يشاهد زوجته راقدة على أرض الغرفة، عارية كلها أو تكاد، وفوقها يرقد الأفندي فكان رعبه هذه المرة أقوى وأشد من

لحظة غدر أحس فيها أنه أُخذ غدرًا لم تغدر به (فتحية) فقط أو(الأفندي) ولكن الدنيا كلها بأرضها وسمائها أخذته غدرًا.

يفتت الراوي لحظة الصراع الذي يشطر وعي حامد ويمزق نفسه بالسؤال الأكثر رعبًا من اللحظة الغادرة، حين دُفعت فكرة القتل نفسها من قاع عقله إلى سطحه، مكتملة لا يمكن تجاهلها، ".. لو قتلها فأقصى ما سيناله من عقاب هو الحبس سنة، أو ربما أقل أو يقولون براءة، فهل يقتلها الآن؟ هل يتناول عصاه من تحت السرير وينهال بها عليها حتى يتطاير مخها قطعًا؟ هل يفعلها الآن... الآن؟ أو يستجوبها؟ أو لا يقتلها أبدًا؟ السؤال رهيب مستمر دائر لا يتوقف في خواطره أبدًا"[xxxvii].

لكن الراوي يكشف مشكلته الحادة التي فتحت بعنف جرحًا غائرًا عميقًا لا قاع له في هذا النزيف الهادر الذي انهمر داخله، ولا يزال متزايدًا متعاظمًا يقربه في سرعة رهيبة من النهاية – نهايته– ومن ثم يصرخ الراوي في أذن حامد بأفكار متداخلة مع ما يعتمل في صدره ".. عقله الهايف الغبي لا يريد أن يتزحزح قيد أنملة عن فكرة هل يقتلها أو يؤخر القتل إلى ما بعد الاعتراف، وهو يعلم تمامًا أنه غير قادر الآن على قتل بعوضة، وبعد غمضة عين لن يكون قادرًا على أي شيء بالمرة، إذ سيكون مثل هذه السرعة المروعة التي يمضي بها قد انتهى"[xxxviii].

ومن تمثل إدراك حامد ينتقل الراوي بانسيابية إلى عالم فتحية، فمن تلك الكلمة الأخيرة «انتهى» يلتفت الراوي إلى بداية فتحية، متعجبًا بغرابة من أن النهاية نفسها في المسألة التي كانت مستولية على عقل فتحية تمامًا في هذا الوقت بالذات، ولكنها نهاية لا رعب فيها ولا خوف متزايد من خطر ساحق ماحق يقترب في سرعة خرافية، فيرسم مشهدًا

سرديًا من لحظة الألم الذي يصفه بأنه: "المؤلم ألمًا لا يحتمله بشر"، ليكثفه في عبارات تحمل إشارات دالة على ما سيسرده من حكاية (فتحية) المتطلعة، ومصدر مأساتها يحدده بوضوح رغم اختلاط صوتي حامد والأفندي بصوتها الذي يتمثله الراوي، فالمصيبة الكبرى أن هذا المشهد الذي دار بنفس تفاصيله الدقيقة ليس غريبًا عليها، فلقد شاهدته بعيني رأسها كله يحدث، طوال الأعوام الخمسة الماضية، وبالذات طوال العام الكئيب الماضي، الفكرة تراودها وتطاردها، والهاتف يهتف بها، ويتم كل شيء مثلما تم الآن، ويتغشى صوت الراوي علامات استفهام واستنكار: ".. أتكون شيخة؟ أفي أعماقها التي أصبحت نجسة مدنسة ترقد قديسة مكشوف عنها الحجاب، ترى المستقبل؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فكيف تم هذا كما رأته مرارًا وعاشته؟"[xxxix] فالراوى هنا يتمثل الأفكار التي يمكن أن تكون غير مصاغة أو غير متلفظ بها من قبل الشخصية، ربما لأنها فوق مستوى وعيها وإدراكها.

وبهذا تقترب وجهة نظر الراوي مستخدمًا أدواته الفنية، اقترابًا شديدًا من وجهة نظر الشخصية، كأن يوسع مساحة تطلعاتها التي تريد أن تزيل الانكماش خلف باب الحجرة الموارب، فبدأت ترى فتحية في المدينة تلك التي تلخصت في قطاع الشارع المقابل أشياء لم تتصور مطلقًا أن تجدها في المدينة الحُلم، ".. فقد رأت فقراء تمامًا وجوعى وشحاذين، حتى في قريتهم نفسها لا يوجد الفقر فيها على هذه الدرجة من البشاعة، وفيها كذب أيضًا وشتيمة وقلة أدب وحرامية ونشالون، حرامية هم السبب في وجود أمثال زوجها الذي يحدثها عنهم وعن حوادث السرقات المجاورة والبعيدة، وستات (مصر) اللاتي تصورتهن أول ما رأتهن خواجات سنايير، فيهن قبيحات كثيرات لولا الأحمر والأبيض والطلاء الذي يطلين به

وجوههن فتحمر كالأحذية اللامعة، وتترك صاحباتها أشد قبحًا، بدأت فتحية من كثرتهن تحسن بنوع من الرضا عن نفسها"[xl].

ويصعد الراوي درجات التطلع في أعماق فتحية غير عابئة بالتحديات، فللحياة قوانينها التي لا مناص منها ولا مهرب، وهكذا مع الحمل الأول كانت فتحية قد غادرت الحجرة واتسع عالمها فاحتوى المدخل. ومع الطفل الثاني الذي أعقب الأول بأشهر كان قد اتسع حتى شمل الرصيف الملاصق بل والمواجه.. والشارع إلى ناحيته من بناء وإلى الميدان الذي يؤدي إليه من هناك.. والآن أصبحت ترد بل وأحيانًا تثير النقاش، وتلبي الطلبات وكل قصص السكان عرفتها، وعرفت مصر السفلى وأحوالها وأخبارها بحيث أصبحت تدرك أن تحت مصر الوجيهة الغنية المؤدبة الوقور، هناك مصر أخرى مليئة بالفضائح والمخازي، لكن كل هذه الأشياء لم تفسد الحلم في عقلها تمامًا، فالشر في منظورها في كل مكان، وإذا كان الشر والوحل والقبح في القاع، فالنجاة في العوم، وتعلمت أن تفعل مثلما يفعل آلاف وملايين الناس الذين تحفل بهم مصر الكبيرة ويكونون حركاتها الجبارة الهائلة تعوم مثلما يعومون.

وعندما يرسم الراوي شخصية الأفندي، يستدعيه في سياق الحديث عن المدينة التي تتحداها فتحية "وبيننا الأيام يا مصر" هنا تتخلق الشخصية: "وفي مدينة كبيرة كهذه مليئة بالذئاب، ذئاب الليل وذئاب النهار، ذئاب الأتوبيسات وذئاب العربات، وحتى الأرصفة وطوابير الجمعيات الاستهلاكية لها ذئاب، وفى عمارة كبيرة كهذه لا يمكن أن يسلم الأمر من وجود ذئب، والحقيقة أنه كان فيها أكثر من ذنب من العبث التصدي لهم جميعًا"[xli]. في هذا السياق يظهر الراوي خطوط وملامح هذه الشخصية حين اكتشف أن فتحية بالكاد تعيه،

ومن خلال رؤية الراوي له عن قرب، يكتشف الأفندي ضرورة أن يغير من أسلوبه في الإيقاع بفتحية، فلا يستخدم سلاح المال معها، فهذا النوع من الناس لا يقدر قيمة المال، وأما سلاح الحب فلا يجدي مع فتحية، فهذا الصنف أيضًا لا يتطلع إلى الحب، فهم لا يرفعون عيونهم أبدًا إلى ما فوق الحواجب ولا يتطلعون إلا لحب من في طبقتهم أو ربما إذا تطلعوا إلى الأعلى منها بقليل، أما هذا الذئب فكان عليه أن يعد خطة بعيدة المدى تجعل هذه الخائفة المنزعجة المذعورة تطمئن إليه أولاً، وتكف عن الخوف منه، ثم يتقدم خطوة برفع الكلفة معها، ثم ينتهز الفرصة أو يخلقها خلقًا ويحاصرها حصارًا لا تملك معه إلا السقوط، وهو ما نجح فيه بعد ذلك.

ليس في قصة (النداهة) جملة حوارية واحدة بالأسلوب الحر المباشر، فكل الأفكار والأفعال والأقوال، يتمثلها الراوي الذي يرتفع صوته "وكلما زاد صوت الراوي ارتفاعًا انخفضت أصوات الشخصيات، وكلما ارتفعت أصوات الشخصيات انخفض صوت الراوي"[xlii] فالراوي ينهض بسرد الحكاية بالنيابة، والذي يرى وحده ما تقوم به الشخصيات الثلاث؛ حامد وفتحية والأفندي، وهو وحده الذي يعرف، وهو وحده الذي يقول، إن نوعية مثل هذا الراوي مقصودة لتعبر عن الرؤية القصصية في القصة، فتتلاشى المسافة بين صوت الراوي وأصوات فتحية وحامد والأفندي.

وعلى هذا النحو يمكن استخلاص مجموعة من النتائج نجملها فيما يلي:

- احتلت المرأة مكانة كبيرة في قصص يوسف إدريس، بل تشكل دعامة أساسية في مجتمع الريف والمدينة، كما لم يقدمها كنموذج ثابت، فنجد عزيزة المرأة العاملة الفقيرة في رواية

الحرام، وسناء الفتاة المتعلمة المتمسكة بقيمها وشرفها في رواية العيب، وفتحية فلاحة جاهلة ساذجة تحلم بالمدينة (القاهرة)..

- لجأ الكاتب إلى اللغة المزدوجة أو التعددية اللغوية، حيث يستخدم الفصحى في لغة السرد (الحوار غير المباشر) والعامية في المشاهد (الحوار الحر المباشر) وأحيانًا يراوح بينهما عبر خلقٍ فني رفيع في اللغة نفسها، كما لا فرق عند الكاتب بين اللفظ الفصيح أو العامي إلا بمقدار ما يستطيع هذا اللفظ أن يعبر بصدق عما يريد قوله.
- منظور الرؤية يتغير داخل النص حتى لو لم تتغير الضمائر؛ لأن الراوي قد يحمل وعي المؤلف أو وعي الشخصية ، فيغوص في أعماقها، وكأنه يراها من داخلها كما تمر عيناه في المكان فتقدم معالمه، وتعلق عليه أحيانًا.
- تأثر الكاتب بالقرآن الكريم مثل قصة العذراء مريم، وببعض العناصر التراثية الأخرى مثل الأسطورة المصرية القديمة (النداهة).
- إن يوسف إدريس لا يكتب عن الحياة كما يراها؛ بل يكتبها كما يعيشها وكما يريدها أن تكون، إنه عين المجتمع التي ترى له، وتنقل إليه كنه ما تراه من خطر أو أحلام.

الهوامش

(i) النداهة هي القصة القصيرة التي كتبها يوسف إدريس في عام ١٩٦٨، ضمن مجموعته القصصية التي نُشرت بنفس العنوان (النداهة) في عام ١٩٦٩، والتي تشمل قصص: النداهة، مسحوق الهمس، ما خفي أعظم، المرتبة المقعرة، معجزة العصر، النقطة، العملية الكبرى، دستور يا سيدة.

(ii) ولد يوسف إدريس في ١٩مايو من عام١٩٢٧ بقرية البيروم في محافظة الشرقية. وكان والده كثير التنقل لعمله باستصلاح الأراضي، لذلك أرسل يوسف ليعيش مع جدته في القرية، وربما كان لهذا تأثير كبير في تجسد الحياة الشعبية المصرية في أعماله خصوصًا الحياة في الريف.

(iii) وربما يرجع هذا الاهتمام بعلاقة كتابات يوسف إدريس بالمجتمع، لا لقصور لدى النقاد، خاصة أن كبار نقادنا في الستينيات والسبعينيات، مما سيأتي ذكر بعضهم في ثنايا هذه الدراسة، وحتى يومنا هذا، قد كتبوا العديد من الدراسات العميقة والممتعة عن كتاباته، وإنما للتوقيت الذي ظهرت فيه هذه الكتابات، أعني فترة المد القومي، وما ارتبط بها من مدارس نقدية؛ كالواقعية الاشتراكية، والواقعية السحرية..

(iv) هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي– من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد ٤٨٤، القاهرة ٢٠٠٤، صـ٤٠.

(v) أحمد هيكل: "النسيج القصصي عند يوسف إدريس"، مجلة الهلال، عدد (سبتمبر١٩٧٢)، م١٠٩.

(vi) النداهة: صـ١٤.

([vii]) النداهة: صـ ١٨.

([viii]) النداهة: صـ١٢.

([ix]) النداهة: صـ٢٠.

([x]) النداهة: صـ٣٢.

([xi]) النداهة: صـ٣٤.

([xii]) النداهة: صـ٣٦.

([xiii]) النداهة: صـ١٥.

([xiv]) محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٠م، صـ٩٩.

([xv]) النداهة: صـ١٤.

([xvi]) النداهة: صـ١٣.

([xvii]) النداهة: صـ١٧-١٨

([xviii]) النداهة: صـ١٣.

([xix]) النداهة: صـ١١-١٣.

([xx]) جوناثان كالر: مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفي بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد٥١٦، ٢٠٠٣م، صـ٥٢.

([xxi]) النداهة: صـ١٥.

(xxii) النداهة: صـ١٨.

(xxiii) لاشك أن القارئ له دور كبير في كشف الاختيارات الأسلوبية للكاتب، وقد أكد هذا المفهوم كل من: برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية- دراسة الأسلوب والبلاغة وعلم اللغة النصي، ترجمة: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٧م، صـ١٤٩. ونبيلة إبراهيم: القارئ في النص (مقدمة حوارها مع ولفجانج أيزر، مجلة فصول، العدد الخاص بالأسلوبية، أكتوبر ١٩٨٤م، صـ١٠١. وحسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، فصول، العدد السابق، صـ١٠٩.

(xxiv) النداهة: صـ١٩.

(xxv) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(xxvi) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(xxvii) في قوة الكلمة داخل الأعمال الأدبية ودورها في تفسير النص، انظر: مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد١٩٣، رجب ١٤١٥هـ/ كانون الثاني ١٩٩٥م، صـ٧١.

(xxviii) النداهة: صـ١٩.

(xxix) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، طبعة دار المعارف، ١٩٨٥م، صـ٨٥.

(xxx) النداهة: صـ٧.

(xxxi) النداهة: صـ٢-٨.

([xxxii]) **النداهة: صـ٨-٩.**

([xxxiii]) **انظر: النداهة صـ٩.**

([xxxiv]) **المصدر نفسه: نفس الصفحة.**

([xxxv]) **النداهة: صـ٧.**

([xxxvi]) **ميخائيل باختين، شعرية ديستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٦م، صـ٣١٤.**

([xxxvii]) **النداهة: صـ١٠.**

([xxxviii]) **النداهة: صـ ١١.**

([xxxix]) **النداهة: صـ١١.**

([xl]) **النداهة: صـ١٥.**

([xli]) **النداهة: صـ٢٠.**

([xlii]) **عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، صـ٨٢.**