الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل ط1: 1435087185

رقم التسجيل ط2: 1435087535

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

الواقعية في القصة القصيرة المعاصرة

"نماذج قصصية" ليوسف إدريس

إعداد الطالبتين:

سهام بن رية

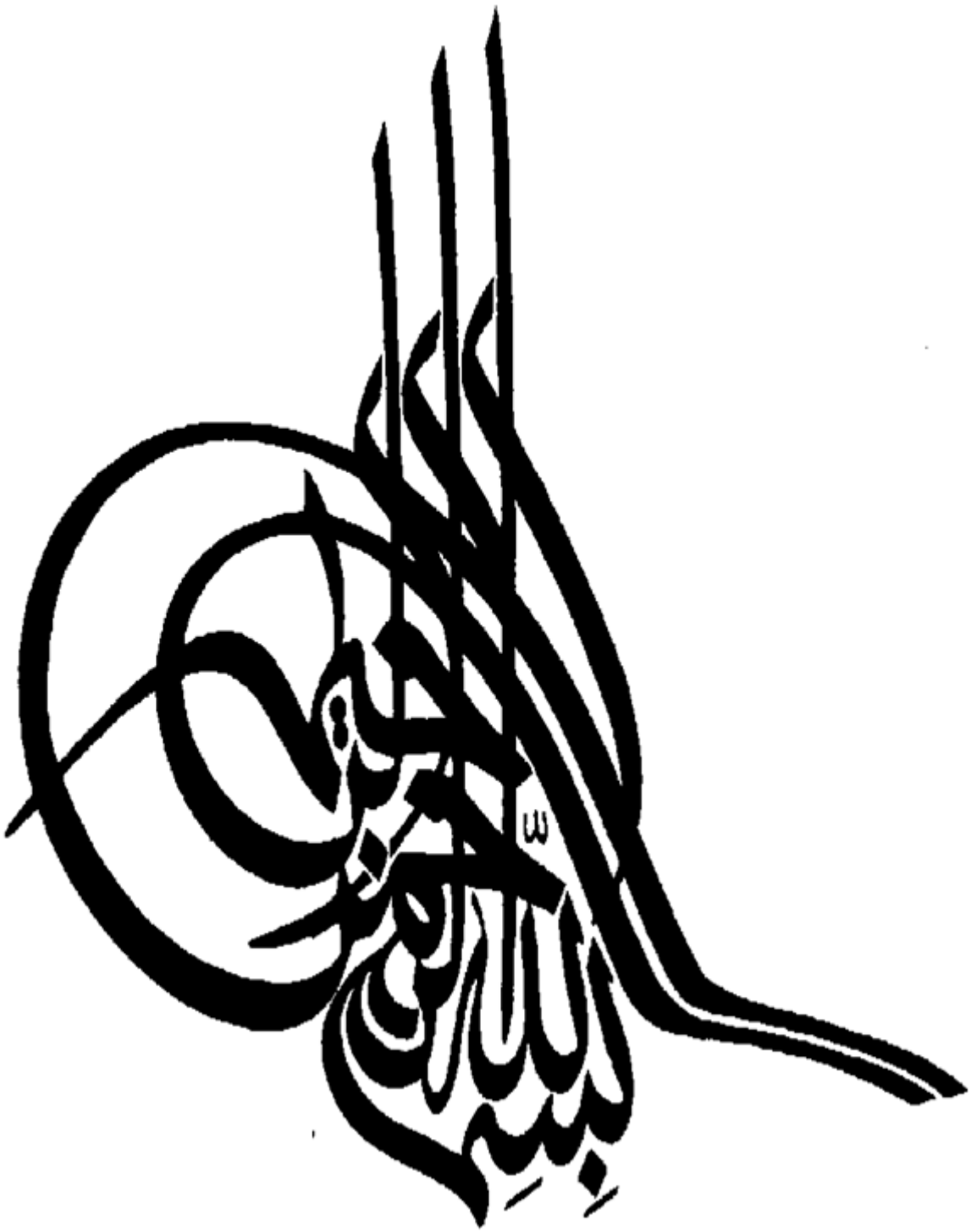
منـــــال بخي

تاريخ المناقشة: 2019/06/25

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

نجاح أوكالي	**الرتبة: أستاذ محاضر (ب)**	**جامعة المسيلة**	**رئيسا**
إبراهيم صالحي	**الرتبة: أستاذ مساعد (أ)**	**جامعة المسيلة**	**مشرفا ومقررا**
عبد الحفيظ جوبر	**الرتبة: أستاذ محاضر (أ)**	**جامعة المسيلة**	**ممتحنا**

السنة الجامعية: 2019/2018


بسم الله الرحمن الرحيم

** شكر وتقدير **

قال الله تعالى "وإذ تأذن ربكم لئن شكرتم لأزيدنكم

ولئن كفرتم إن عذابي لشديد" سورة إبراهيم الآية 7

نحمد الله ونشكره أن وفقنا لأداء هذا العمل وما كنا لنبلغه لولا فضله

إلى خير الوجود عملا بقوله، خير خلق الله سيدنا محمد صل الله عليه وآله وسلم:

"من لا يشكر الناس لا يشكر الله"

نتقدم بالشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف "صالحي إبراهيم" على حلمه

وسعة صدره وصبره معنا طيلة فترة البحث

الشكر لكل طاقم قسم اللغة والأدب العربي جامعة "محمد بوضياف" بالمسيلة

كما نتقدم أسمى عبارات الشكر والامتنان للجنة المناقشة التي تحملت عناء قراءة

هذا البحث وتصويبه

الشكر موصول لكل من ساعدنا على إتمام هذا البحث

مقدمة

مقدمة:

تعد القصة القصيرة فنا حديثا في الأدب العالمي بالقياس إلى الفنون الأدبية الأخرى، فهي من أكثرها رواجا ونضجا، حيث يظهر ذلك جليا خاصة في أدبنا العربي المعاصر، بعدما تقلص سلطان الشعر فاسحا المجال لهذا الفن الجديد ، ويعود سبب هذا التفوق إلى كون القصة القصيرة تقوم بتصوير حياة الإنسان في تطوره الفكري ونموه الحضاري طيلة مسيرة حياته، بالإضافة إلى أنها تفصح عنه وتعكس الواقع الحقيقي المعاش بتحدياته وتناقضاته .

لقد استطاعت القصة القصيرة خلال الفترة الأخيرة من القرن العشرين وبداية القرن الحالي أن تحقق ثراءا فنيا متميزا ، وذلك بانفتاحها على اتجاهات مختلفة كان أبرزها الاتجاه الواقعي أو ما يصطلح عليه بالواقعية الفنية التي تسعى إلى استناد الأدب إلى الواقع والتعبير عن هموم المجتمع وقضاياه المتنوعة، فهي مذهب أدبي يمثل نشاطا فكريا فنيا واجتماعيا يعكس روح العصر الذي يعيش ويترعرع فيه الأديب ،لأنه كائن حي يتفاعل مع العصر ويستجيب لمتطلباته، ويشارك في نشاطاته المختلفة، ويستلهم منه العبر ويستقي منه التجارب والصور، لأنه مصدر للإبداع والإلهام، ومن بين كتاب العرب الذين تميزوا في هذا المجال نذكر الكاتب "يوسف إدريس" الذي علت تجربته لثرائها وتنوعها ونضجها الفني، فهو يسعى دائما إلى ربط معاناته بواقعه مستنبطا تلك الأحداث الجوهرية من خلال تجربته وخبرته لاستيعاب الحياة ، فيعمل على تصوير ذلك بإحساس جديد من خلال هذا الجنس الأدبي.

ومن هنا ارتأينا أن يكون موضوع دراستنا حول القصة القصيرة ، فجاء بعنوان : الواقعية في القصة القصيرة المعاصرة نماذج قصصية ليوسف ادريس، ذلك أنها أولا: من أكثر الفنون الأدبية المعاصرة انتشارا، ثانيا: ومن اقدرها تعبيرا عن أزمة الإنسان المعاصر فلا صبر لكاتبها وقارئها على الإسهاب، فالكلمة فيها تغني عن الجملة، واللمحة تلخص الحكاية، والجزء يحمل خصائص الكل، إضافة إلى أنها الأقرب إلى لغة الناس وأفكارهم وتجاربهم والأقدر على تمثيل الواقع ومجرياته، والأكثر ارتباطا به، فكلما اطلعنا على

مضامين القصة القصيرة التمسنا فيها الواقعية، وكان هذا من أهم ما لفت انتباهنا اتجاه قصص "يوسف إدريس" القصيرة.

وقد كان اهتمامنا وتحديدنا لهذا الموضوع وليد رغبة وشغف من اجل الإطلاع على أدب "يوسف إدريس" الذي يتميز بصدق واقعيته وعمق إحساسه بقضايا المجتمع وهموم الناس،إضافة إلى مواقفه الإنسانية المثالية وآرائه المتميزة اتجاه القضايا الأدبية والسياسية والاجتماعية المعاصرة ، والتي جسدها في قصصه القصيرة، وربما كان هدفنا الأساسي من هذا الموضوع هو محاولة تسليط الضوء على شخصية "يوسف إدريس" المتفوقة والبارزة في العالم القصصي واكتشاف واقعيته المثيرة للجدل بالإضافة إلى إظهار مدى رقي فكره.

ومن اجل تحقيق أهداف بحثنا استعنا على جملة من المصادر والمراجع منها ما يخص الجانب النظري ،ومنها ما يتعلق بالجانب التطبيقي لهذا البحث ومن أبرزها :

- ✓ يوسف الشاروني القصة تطورا وتمردا.
- ✓ عمر الدقاق وآخرون ملامح النثر الحديث وفنونه.
- ✓ سيد حامد النساج اتجاهات القصة المصرية القصيرة.
- ✓ يوسف إدريس قصص القصيرة الجزء الثاني .

إن دراستنا لهذا الموضوع دفعتنا إلى طرح إشكالية فحواها:

إلى أي مدى ساهمت واقعية "يوسف إدريس" في تطور القصة القصيرة؟

وضمن هذه الإشكالية تندرج تحتها مجموعة من التساؤلات، سنحاول الإجابة عليها من خلال بحثنا هذا وهي كالآتي:

- ✓ ماهو مفهوم القصة القصيرة ؟ وماهي ابرز عناصرها الفنية؟
- ✓ ما مفهوم الواقعية كمذهب أدبي؟ وماهي ابرز أنواعها التي تجلت في القصة القصيرة؟
- ✓ هل كان يوسف إدريس كاتبا واقعيا متميزا ؟
- ✓ هل كانت فعلا قصصه القصيرة معبرة عن واقعية جديدة ومختلفة؟

وللإجابة على هذه الإشكالية اتبعنا المنهج الوصفي مع إجراءات التحليل، ذلك لان موضوع الدراسة يحتاج إعطاء مفاهيم وتعاريف بالدرجة الأولى، كما كان للتحليل في الفصل التطبيقي الحظ الأوفر.

أما عن مجريات البحث فتتقاسمها أربعة أجزاء تتمثل في مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، افتتحنا المدخل بنشأة القصة القصيرة وتطورها حيث جاء الفصل الأول بعنوان: بين الواقعية والقصة القصيرة، وفيه تناولنا مفهوم القصة القصيرة وخصائصها وعناصرها الفنية ، بالإضافة إلى مفهوم الواقعية وابرز أنواعها التي تجلت في القصة لقصيرة،أما الفصل الثاني فقد كان فصلا تطبيقيا تناولنا فيه "يوسف إدريس" الإنسان والأديب، كما تم في هذا الفصل دراسة وتحليل قصصه وإبراز واقعيتها، واختتمنا البحث بخاتمة لخصنا فيها ابرز النقاط والملاحظات التي تناولناها في هذه المذكرة وهي نتائج على حسب اعتقادنا تجيب عن العديد من الأسئلة التي تطرح فيما يتعلق بالكاتب "يوسف إدريس"، وواقعيته التي تجلت في قصصه القصيرة .

ولا يمكن لأي بحث مهما بلغت درجته العلمية أن يكون بمنأى عن صعوبات تعترض طريق الباحث في انجازه له، لذلك ينبغي أن نشير إلى صعوبة البحث ووعورة مسالكه، حيث ليس من السهل كتابة بحث في مقام الأديب "يوسف إدريس" خاصة إذا تعلق الأمر بأعماله القصصية

ولا يسعنا إلا أن نشكر الأستاذ صالحي إبراهيم على حسن إشرافه و صبره معنا وبقي لنا أن نعترف أن بحثنا هذا لا يدعي الكمال بل هناك جوانب يعتريها القصور، فان أصبنا فهذا توفيق من الله، وان أخطانا فهذا من أنفسنا.

.

مدخل

لمحة عن نشأة القصة القصيرة وتطورها

لمحة عن نشأة القصة القصيرة وتطورها

على ضوء إدراكنا أن القصة القصيرة تتطور شأنها في ذلك شأن مبدعها الإنسان، وأنها مرت بمراحل متعددة ،أنها تلبي حاجات اجتماعية ونفسية عند الإنسان منذ طفولته كفرد ومنذ طفولته كمجتمع، حق لنا أن نبحث عن نشأة هذا الشكل الأدبي تطوره في أدبنا العربي، فهل القصة القصيرة موجودة في الأدب العربي القديم أم نشأت في العصر الحديث؟ يعتبر فن القصة القصيرة من الفنون الأدبية الحديثة التي عرفها الأدب العربي في هذا العصر وان كان هناك من يرجع جذورها الأولى إلى بعض الفنون الأدبية القديمة، لكن حقيقة الأمر أن القصة القصيرة بشروطها الفنية المعروفة هي فن جديد، وهذا الأمر ليس في الأدب العربي فقط، ولكن حتى في الآداب الغربية الأخرى، فيكاد يتفق الأدباء والنقاد بأن القصة القصيرة من الفنون الأدبية المستخدمة التي ظهرت في العصر الحديث.

"لم يعرف التاريخ قصة أقدم من القصة المصرية ،لأن المجتمع المصري كان أقدم مجتمع عرفه التاريخ كما كان للشرقيين السبق في ميدان القصة بعد زوال دولة الفراعنة، فظهرت القصة في الإسكندرية وسوريا قبل أن تظهر في آسيا الصغرى وسائر بلاد الإغريق، وفي أوائل القرون الوسطى استمع الناس في مصر وسوريا وفارس إلى القصة قبل أن تقرأ في أوربا ببضعة قرون وبدأت سلسلة ألف ليلة وليلة في القرن العاشر للميلاد، ولم يؤثر نظيرها في الغرب قبل القرن الحادي عشر، فلم يكن للقصة آنذاك شأن قبيل مطلع القرن العشرين في مصر، وكانت شيئا للتسلية فقط ، حيث لم يظهر هذا الفن إلا منذ حوالي قرن تقريبا وأن العرب لم يأخذوا القصة الحديثة عن أوروبا"[1]، فالقص جذوره ممتدة في التراث العربي، أما القصة القصيرة بشكلها الحديث الذي وصلت اليه هي نتاج أوروبي بلا مراء، ولكن العرب لم يتخلفوا عن ركب القصة القصيرة لأنهم أبدعوا في هذا المجال في عصر مواز للإبداع الغربي، لأن الفارق الزمني بين العرب وبينهم لا يتعدى عشرات السنين، وهذا

[1]– ينظر: حسين شمس الدين آبادي وآخرون، نشأة وتطور القصة القصيرة ومميزاتها في مصر، فصيلة دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد الحادي عشر، ص5–6.

ليس بزمن طويل ولا عصر كامل، فالقصة القصيرة في مصر تأخرت بسبب عوامل مختلفة كاهتمام الناس بالقضايا السياسية لا بالقضايا الأدبية ووجود الأمية في البلاد وغيرها...[1]

"إن شكل القصة القصيرة في نشأته وتطوراته كان دائما انعكاسا ديناميكيا معقدا لحركة المجتمع المصري في تاريخه الحديث، فبعد استيعاب وتمثل التجربة القاسية لهزيمة الثورة العرابية، بدأت الشخصية المصرية تتلمس بمعاناة البحث عن نفسها خلال ممارستها النضال ضد الاحتلال الانجليزي، وبدأت تتكون على مهل الطبقة البرجوازية المصرية متسلحة بأفكار رفاعة الطهطاوي، ومحمد عبده، ولطفي السيد، وقاسم أمين، وكل ثمار حركة النهضة التي بدأت بالاتصال بأفكار أوروبا خلال الحملة الفرنسية"[2]

وهكذا ظهرت القصة القصيرة في الترجمات من الأدب الأوربي، وبقيت الترجمة مصدرها الأكبر حتى إلى بعد الحرب العالمية الأولى.

كان عند كتاب القصة القصيرة في مصر ثلاثة اتجاهات في كتابة القصة، الاتجاه الرومانسي الذي نرى فيه الكتاب تحدثوا عن الطبقة البرجوازية، واتجاه التحليل النفسي، والاتجاه الواقعي، فالقصة القصيرة في مصر كانت تتوجه بشكل مباشر إلى الإصلاح الاجتماعي، وكان الكتاب يسعون نحو تحقيق أخلاقي لا يخص مصر فقط، بل يشمل كافة الأقطار العربية، فلقد كانت حاجة اجتماعية قبل أن تكون حاجة فنية.

كانت مصر أنشط البلدان العربية إلى التأليف القصصي الجديد، وفي قصصها على العموم ما يعكس أحوال المجتمع المصري من ناحيتين رئيسيتين، ناحية الحياة الريفية وما تتسم من بساطة، وقناعة، وتأخر، وبؤس، وناحية الحياة الحديثة وخصوصا ما يتعلق بظواهرها الزائفة، ونقائصها الاجتماعية والاقتصادية، وممن عالجوها، وكان لهم في كتابهم شأن يذكر: طه حسين، محمد تيمور، محمد طاهر لاشين، مصطفى المنفلوطي، توفيق

[1]– ينظر: حسين شمس الدين آبادي وآخرون، نشأة وتطور القصة القصيرة ومميزاتها في مصر، ص 6.

[2]– عبد العاطي شلبي: فنون الأدب، دراسة تطبيقية للشعر في عصوره المختلفة والمقال والقصة القصيرة، المكتب الجامعي الحديث، ط1، 2005، ص133.

حكيم، نجيب محفوظ، ويوسف إدريس...، كما قد ارتبط ظهور القصة مع تصاعد البرجوازية وانتفاضة الأمة المصرية في بداية القرن العشرين، وجاءت القصة ملبية لذلك القلق الإنساني الذي كان سائدا في المجتمع العربي في ذلك الوقت، وأيضا تعبيرا عن تلك الفئات وتلك القلقلة في المجتمعات العربية فاستمرار وجود القصة القصيرة مرهون بذلك القلق[1]، "وظهور القصة القصيرة في الوطن العربي ارتبط ببعض التحولات في المجتمعات العربية مثل التعليم، مما خلق جمهورا قارئا وعددا هائلا من الكتاب، ثم ظهور الصحافة التي احتاجت إلى القصة القصيرة كما احتاجت القصة إليها، ثم سفور المرأة الذي جعل التقاء الرجل بالمرأة ممكنا في الحياة الاجتماعية، مما خلق مواقف عاطفية كانت محورا من أهم محاور القصة، والدافع وراء كتابتها وقراءتها معا، وأهم من ذلك كله نمو الطبقة الوسطى من الناحيتين العددية والاقتصادية بحيث أصبحت قادرة على التعلم، فخرج منها جمهور القراء، كما خرج كتاب القصة يتناولون أساسا قضايا طبقتهم، مما ضمن لكتاباتهم الرواج والتجارب بين الأفراد الطبقة نفسها التي منها خرجوا أو منها استلهموا ما كتبوا واليها وجهوا أقلامهم"[2]، "ومن أوائل القصص في الأدب المصري مجموعة من القصص الشعبي على طراز ألف ليلة وليلة، للشيخ محمد المهدي الحفناوي في تصوير البيئة المصرية وهي مفقودة، وقد خلتها ترجمة مارسيل الفرنسي أحد علماء حملة نابليون على مصر، لها إلى الفرنسية واسم هذه المجموعة "تحفة المستنيم ومقامات المارستان"، ثم قصة علم الدين لعلي مبارك، وبتأثير الآداب الأوربية واتصالنا بها وجدت لدينا القصة، ودخل هذا الفن الأدبي إلى أدبنا الحديث، فظهر أول ما ظهر من الآثار القصصية الفنية، حديث عيسى بن هاشم لمحمد المويلحي

[1]– ينظر: حسين شمس آبادي وآخرون، نشأة القصة القصيرة ومميزاتها في مصر، ص6.

[2]– يوسف الشاروني: القصة تطورا وتمردا، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2001، ص 100-101.

"وشيطان بنتامور" لشوقي ولادياس لشوقي أيضا، الذي توجد فيه عناصر فنية أخرى من ألف ليلة وليلة... "[1].

وقد تخلص الأدب العربي شيئا فشيئا من آثار التقليد للقصة العربية القديمة مع احتذاء الأصول الفنية للقصة من الآداب الأوربية، فترجمت قصص عنه من اللغات الأوربية مع التحرير فيها لتطابق الذوق العربي، وهكذا قد تأثر كتاب القصة القصيرة الأوائل بالقصص الأوروبية تأثرا مباشرا عن طريق اللغة الفرنسية، واللغة الإنجليزية ويقف "جي دي موباسان" في المقدمة كنموذج يحاكي في خلق القصة القصيرة العربية، فهي لم تعرف الرومانسية طوال تاريخها لكنها ولدت بالواقعية التقليدية، وقد استمر ذلك في مرحلة نشأتها الأولى منذ قصة في "القطار" التي أبدعها القاص والكاتب "محمد تيمور" سنة 1917م، فإذا كانت قصص المنفلوطي –التي احتواها كتاب العبرات– تمثل الريادة الأولى غير ناضجة لفن القصة القصيرة، فان قصص "محمد تيمور" تمثل الريادة الناضجة والأدنى إلى الكمال في هذا الفن في خطوة تالية لخطوة المنفلوطي، وقد كان محمد تيمور على صلة قوية بالفن القصصي الغربي، وكان متأثرا بموباسان القصصي الفرنسي، وأولى قصص محمد تيمور وهي "في القطار" تمثل ميلاد القصة القصيرة الفنية في الأدب المصري الحديث، كما أن نشأة القصة القصيرة وتطورها في مصر تدين إلى محاولات الناس الذين ترجموا آثار كبيرة من الغربيين، وعرفوا أسلوبهم لكتاب العرب ومن بين هؤلاء الأشخاص نستطيع أن نشير إلى المنفلوطي الذي كان رائدا في هذا المجال[2].

"وبانتهاء الحرب العالمية الأولى انفجرت في مصر ثورة 1919، ضد الاحتلال البريطاني، ولئن لم تحقق هذه الثورة كل ما كانت تتطلع اليه أمام ضغط المحتل ومساوماته، إلا أنها قد تركت بصماتها وأهمها الشعور بالقومية المصرية، وقد ترك هذا الشعور آثاره

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل بيروت، 1992م–1412هـ، ج 2، ص438–439.

[2]– ينظر: حسين شمس الدين أبادي وآخرون، نشأة القصة القصيرة في مصر ومميزاتها في مصر، ص6.

على الفنون والآداب في ذلك الوقت بمختلف أنواعها وخاصة مجال القصة القصيرة، فقد ظهرت مدرسة أطلقت على نفسها اسم المدرسة الحديثة، تدعو إلى إيجاد فن مصري صادق الإحساس، وأدب واقعي متحررا من التقليد وكان محمد تيمور كما رأينا هو الذي عبر الطريق لهذه المدرسة ومن أعضائها: محمود طاهر لاشين، إبراهيم المصري، وحسن محمود...، وقد أصدروا عام 1925 صحيفة "الفجر" صحيفة الهدم والبناء، فهذا كان شعارها، ويرى يحيى حقي في كتابه "فجر القصة المصرية" أن أعضاء هذه المدرسة مروا بمرحلتين: مرحلة الاتصال بالأدب الفرنسي والإنجليزي، وتسمى هذه المرحلة بمرحلة الغذاء الذهني، ثم مرحلة الاتصال بالأدب الروسي وتلك هي مرحلة الغذاء الروحي فأنتجوا أدبا يتحدث عن الاعتراف والنزعة إلى التطهر والفداء والبكاء على مآسي الحياة والإيمان بالقدر والثورة عليه في وقت واحد، كما يقوم بدراسة النفس البشرية والمشاكل الاجتماعية، ويصف الطبيعة ومشاهدها، ويتغنى بجمالها ومن أهم المجموعات القصصية التي ظهرت في هذه الفترة "سخرية الناي" "ويحكى أن" لمحمود طاهر لاشيني وإحسان هاشم و"ثريا" لعيسى عبيد، و"درس مؤلم" لشحاتة عبيد الذي قام بدوره بالإلمام بعلم النفس حتى يستطيع أن يدرس الشخصيات من حيث المزاج والوراثة والبيئة، ويعيب على كتاب القصة في عصره ميلهم إلى تحميل الطبيعة، مع أن الفن هو تشريح النفوس البشرية وتدوين ما يكشفه من ملاحظات[1]، تاركا الحكم في ذلك للقارئ، ثم برز محمود تيمور الذي بدأ كتابة القصة القصيرة متأثرا بدعوة شحاتة عبيد إلى خلق أدب مصري يقوم على التحليل النفسي الذي يجنح إلى موضوعات وثيقة الاتصال بالإنسان من حيث هو إنسان مصورا أعمق خوالجه، فأصبحت القصة القصيرة عنده كأنها لوحة نفسية زاخرة بصراع العواطف والانفعالات، وأصبحت معظم قصصه تعالج المشكلات النفسية للأفراد وبذلك استطاعت القصة القصيرة على يديه أن تشق طريقها في أدبنا العربي المعاصر وأن يصبح لها تقاليدها المعترف بها.

[1]- ينظر: يوسف الشاروني، القصة تطورا وتمردا، ص105-106.

ومنذ بداية الثلاثينيات ساد القصة جو رومانسي كان قد صادف هوى في النفوس ممثلا في كتابات المنفلوطي، وترجمات أحمد حسن الزيات، ومحمد عوض محمد وغيرهم... ثم في مواجهة المد الرومانسي ظهر الاتجاه التحليلي على يد إبراهيم المصري الذي التفت إلى قطاعات الشعب الأخرى، وبتحليل عواطف المرأة كما اهتم بعالم الطفل إلى حد كبير، ثم اتجهت القصة القصيرة المصرية في أعقاب الحرب العالمية الثانية اتجاها واضحا نحو الواقع، بسبب حركة المجتمع التي اختلفت تماما عما كان عليه بين الحربين العالميتين، وتتمثل تلك الحركة في كتابات الاقتصاديين والاجتماعيين في تلك الفترة واضطرابات العمل وتحركات الفلاحين، ومظاهرات الطلبة، كما تمثلت فيما انتشر من تنظيمات سياسية، وفيها وقع من ثورات على الصعيد العالمي في كثير من الدول، وانعكس هذا كله على القصة القصيرة التي رأى كتابها أن أكبر خطر يهدد وجودها تلك الفردية الجامحة، التي يعبر عنها الاتجاه الرومانسي، فاتجهوا نحو إنتاج أدب واقعي يمجد الروح الجماعية، ويسخر من السلبية والانطوائية، ويدعوا إلى احترام الإنسان ويجعله منبع القيم كلها، وواكب ذلك حركة نقدية تربط الفكر بالمجتمع الذي نشأ فيه، وتطالب الكتاب بالتخلي عن ذواتهم وبأن يكون لأدبهم رسالة، وتفاوضت قصص هذا الاتجاه من الناحية الفنية، فقد أعلى بعضهم من شأن المضمون على حساب بقية عناصر القصة كعمل فني، مما أفقدها التأثير المطلوب وجعلها كالخطبة أو المقال، بينما حاولت بعض قصص هذا الاتجاه عقد صلح بين عناصر الفن القصصي والمضمون الاجتماعي، والمزج بين الواقع الخارجي والواقع النفسي الداخلي، وكان يوسف إدريس هو أبرز من وفقوا في هذا، حتى انه أصبح مثلا يحتذى به من شباب الكتاب.

وهناك كتاب واقعيون آخرون لم يلتزموا في قصصهم وجهة نظر عقائدية معينة، بل كانوا يكتبون بدافع من أحاسيسهم بما يدور حولهم، وإدراكا منهم لحركة المجتمع والفن الذي تستلزمه المرحلة الحضارية، ولعل أبرز هؤلاء محمود البدوي، وقد أمكن لهذا الأسلوب

الواقعي بمختلف روافده أن يحدد ملامح مجتمعنا الرئيسية في قطاعيه الريفي والمدني، وأن تجسد مشكلاته وقضاياه ويعين أهدافه ومراميه، ويربط حاضره بماضيه مستشرفا مستقبله[1].

" ولم تخل هذه الفترة من اتجاهات أخرى فمحمود تيمور استمر في اتجاهه الإنساني، بينما ظهر اتجاه نحو الجنس، وآخر يستلهم التاريخ الفرعوني أو العربي القديم أو الإسلامي إلى جانب القصص التي امتزجت فيها الوجدانية بالسريالية، بالإضافة كذلك إلى التيار التعبيري، وهذان الاتجاهان الأخيران هما اللذان اتسعت رقعتهما ابتداء من أوائل الستينات حتى ظهرت تنويعات لهما شقت طريقها بوضوح بعد عام 1967م، والذي يمثل عام النكسة وما أحدثته من صدمة في العالم العربي، فجر الميدان الأدبي بعشرات من كتابات القصة القصيرة، ومئات القصص التي هي أكثر ملائمة للتعبير عن الفرد المأزوم، وكان من الطبيعي أن يحدث تمرد على المدرسة الواقعية في مثل تلك الظروف التي يسودها القلق والتوتر، الذي نستشعره في أعمال الأدباء الشبان، ولا شك أن هناك ثلاثة عوامل أثرت في تطور القصة القصيرة على أيدي هؤلاء الأدباء بعد عام 1967م، أولها الظروف الحضارية محليا وعالميا التي يمر بها العالم العربي، وثانيها آخر تطورات القصة القصيرة في الغرب، وثالثها محاولتهم إضافة جديد يميزهم عما قدمته الأجيال السابقة، ومن أهم خصائص هذا التطور عدم التقيد بالترتيب الزمني، أي حرية تأخير وتقديم الأحداث، واختلاط الحلم بالواقع والأسلوب المشحون بالرمز والإيحاء، مما يسمح بتأويل العمل الفني تأويلات مختلفة والتنقل بين مختلف مستويات الشعور واستخدام ما يعرف بالمونولوج الداخلي[2].

وفي الأخير نستنتج أن القصة القصيرة في مصر نمت في أعقاب أحداث الحرب العالمية الأولى وظهرت مع ظهور الكثير من الصراعات في العالم وما تبعها من ثورة 1919، وبعد فترة من المترجمات القصصية الفرنسية والاقتباسات الصريحة التي كان لحركة الترجمة دورا أساسيا في تعرف المصريين على الثقافة الغربية وحضارتها، وآدابها خاصة

---

[1]– يوسف الشاروني، القصة تطورا وتمردا، ص110–111.

[2]– المرجع نفسه، ص112–115.

الأدب القصصي، كما كان للاتصال المباشر بالأدب الأجنبي تأثيرا كبيرا في نشأة القصة القصيرة العربية، كما أن التغيرات الهائلة التي تظهر في انتشار ثقافة العولمة مع تغيرات ثقافية واجتماعية، وسياسية، واقتصادية تظهر كثيرا في القص الحديث والذي يعتبر انعكاسا واضحا لها.

.

الفصل الأول:

بين الواقعية والقصة القصيرة

المبحث الأول: عناصر العمل القصصي في القصة القصيرة

1- تعريف القصة القصيرة لغة واصطلاحا

2- خصائص القصة القصيرة وأهميتها

3- عناصر البنية السردية في القصة القصيرة

المبحث الثاني: الاتجاه الواقعي في القصة القصيرة

1- تعريف الواقعية

2- أنواع الواقعية

3- خصائص الواقعية

المبحث الأول: عناصر العمل القصصي في القصة القصيرة

1- تعريف القصة القصيرة لغة واصطلاحا.

تعد القصة من الأجناس الأدبية الأكثر رواجا في أدبنا المعاصر، والأكثر تداولا بين المؤلفين والقراء وبالأخص القصة القصيرة التي عرفت ألوانا فنية متطورة وخاصة في الزمن الراهن، وهو ما جعلها تفرض وجودها كجنس أدبي له خصوصياته.

1-1- لغة: يقصد بالقص في اللغة العربية كما ورد في مختلف المعاجم كالتالي:

"القص، أخذ الشعر بالمقص، وأصل القص القطع، يقال قصصت ما بينهما أي قطعت، القص فعل القاص إذا قص القصص والقصة معروفة، ويقال في راسه قصة يعنى الجملة من الكلام، ونحو قوله تعالى: نحن نقص عليك أحسن القصص، أي نبين لك أحسن البيان، والقاص: الذي يأتي بالقصة من قصها، ويقال قصصت الشيء اذا تتبعت أثره شيئا فشيء، ومنه قوله تعالى: وقالت لآخته قصيه، أي اتبعي أثره وقال الأزهري القص اتباع الأثر، ويقال خرج فلان قصصا في أثر فلان وقصا، وذلك اذا اقتص أثره، وقيل: يقص القصص لأتباعه خبرا بعد خبر وسوقه الكلام سوقا".[1]

"قص آثره قصا وقصيصا: تتبعه والخبر: أعلمه <فارتدا على آثارهما قصصا> أي رجعا من الطريق الذي يسلكاه يقصان الأثر، والقص والقصص: الصدر أو رأسه أو وسطه، أو عظمه وقصت الشاة أو الفرس: استبان حملها أو ذهب وداقها وحملت، والقصة بالكسر الأمر"[2].

ويتضح لنا أن القص له معنيان:

* المعنى الأول: قص الأثر أي تتبع مساره ورصد حركة أصحابه والتقاط بعض أخباره.

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، مادة قصص، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 2004، مج 12، ص120-121.

[2]-الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط3، 1419هـ- 1998م، ص627.

*المعنى الثاني: هو الأخبار والرواية فالقصة على نحو ما تتبع لآثار شخص وتلمس أخباره ورواية ذلك أو قصه، ويقال أيضا استقص أي طلب منه أن يقص عليه قصة[1].

"ولسنا بحاجة إلى الإشارة أن كلمة "القصة" بالإنجليزيةstory ترتبط ارتباطا اشتقاقيا واضحا بكلمة التاريخ history في اللغة ذاتها ومثل ذلك في اللغة اليونانية، وهكذا فإنها تعني في مجمل المقصود منها تتبع آثار الأشخاص وسيرهم خلال فترة زمنية معينة"[2].

وقد ورد الفعل "قص" نحو 20 موضعا في القرآن الكريم كلها بمعنى أخبر وروى في مثل قوله **سبحانه وتعالى:**

(فَلَمَّا جَآءَهُۥ وَقَصَّ عَلَيۡهِ ٱلۡقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفۡۖ نَجَوۡتَ مِنَ ٱلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ). [سورة القصص الآية: 25]

(قَالَ يَٰبُنَيَّ لَا تَقۡصُصۡ رُءۡيَاكَ عَلَىٰٓ إِخۡوَتِكَ). [سورة يوسف الآية: 05]

(تِلۡكَ ٱلۡقُرَىٰ نَقُصُّ عَلَيۡكَ مِنۡ أَنۢبَآئِهَاۚ) [سورة الأعراف الآية: 101]

(وَكُلّٗا نَّقُصُّ عَلَيۡكَ مِنۡ أَنۢبَآءِ ٱلرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِۦ فُؤَادَكَۚ) [سورة هود الآية: 120]

(ذَٰلِكَ مِنۡ أَنۢبَآءِ ٱلۡقُرَىٰ نَقُصُّهُۥ عَلَيۡكَۖ مِنۡهَا قَآئِمٞ وَحَصِيدٞ) [سورة هود الآية: 100]

(لَقَدۡ كَانَ فِي قَصَصِهِمۡ عِبۡرَةٞ لِّأُوْلِي ٱلۡأَلۡبَٰبِۗ) [سورة يوسف الآية: 111]

(إِنِ ٱلۡحُكۡمُ إِلَّا لِلَّهِۖ يَقُصُّ ٱلۡحَقَّۖ وَهُوَ خَيۡرُ ٱلۡفَٰصِلِينَ) [سورة الأنعام الآية: 57.]

إن القرآن الكريم أغنانا عن البحث ودعانا للاقتداء به بتحديد اللفظ الذي ليس ثمة غيره دلالة على الأخبار والرواية وهو "قص" ولم يعتمد لفظة مثل روى أو حكى أو وصف أو سرد.

---

[1]– ينظر: فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د ط، يوليو 2002، ص26.

[2]– المرجع نفسه، ص27.

"فالقصة إذا هي أحدوثة شائقة مروية أو مكتوبة يقصد بها الإمتاع أو الإفادة وقد عرفت بأسماء عدة في التاريخ العربي منها: الحكاية، الخبر والخرافة، وليس لها تحديد واضح ولا مدلول خاص في المعاجم القديمة سوى أنها الخبر المنقول شفويا أو خطيا، وسوى أن القصاص هو من الذين يقصون على الناس ما يرق قلوبهم"[1]، وبالتالي هي عبارة عن حكاية مكتوبة مستمدة من الواقع أو الخيال أو من الاثنين معا، وتكون مبنية على أسس معينة من الفن الأدبي وجمعها قصص، والقصة المعاصرة بمقصودها المعاصر هي تسجيل لما يحدث في فترة معينة م ن الفترات سواء كانت أحداث كثيرة أم حدثا واحدا، وتكون هذه الأحداث تركت أثرا في نفس الكاتب.

1-2- اصطلاحا:

"لا شك في أن القصة نشأت أول ما نشأت كنشاط إنساني يلبي حاجات نفسية واجتماعية ودينية وأخلاقية وتعليمية، ثم جمالية واقتصادية لدى المبدعين وجمهور المتلقين على السواء"[2]، "فالقصة هي فن من فنون التعبير الأدبي تعالج قضية معينة من قضايا العالم الاجتماعي، أو السياسي، أو الديني، أو الفلسفي... ،بأسلوب جمالي أنيق عن طريق السرد والوصف والحوار"[3].

فالقصة هي من الأجناس الأدبية التي لها رسالتها كسائر أجناس الأدب الأخرى، وقد ذاعت وانتشرت في العصر الحديث وكثر نتاج الكتاب فيها وتفاعلوا مع أحداث العصر السياسية والاجتماعية والثقافية، باعتبار القصة عموما تتصل بوجدان المجتمعات.

"القصة عمل أدبي يصور حادثة من حوادث الحياة أو عدة حوادث مترابطة، بتعمق القاص في تقصيها والنظر لها من جوانب متعددة ليكسبها قيمة إنسانية خاصة مع الارتباط بزمانها ومكانها وتسلسل الفكرة فيها وعرض ما يتخللها من صراع مادي أو نفسي وما

---

[1]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، ط2، 1979، ص 212.

[2]- يوسف الشاروني، القصة تطورا وتمردا ، ص31.

[3]- محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص 05.

يكتنفها من مصاعب وعقبات، على أن يكون ذلك بطريقة مشوقة تنتهي إلى غاية معينة، ويعرف بعض النقاد الغربيين القصة بأنها حكاية مصطنعة مكتوبة نثرا استهدفت إثارة الاهتمام سواء أكان ذلك بتطور حوادثها أو بتصويرها للعادات والأخلاق أو بغرابة أحداثها"[1]. فالقصة اذا" هي سرد مشوق وغاية لأحداث وأعمال ويقوم بها أشخاص معينون في بيئة معينة"[2]، وفي هذا الصدد يرى **رشاد رشدي** "بأن القصة يتحقق لها الشكل عندما تصور حدثا متكاملا له بداية ووسط ونهاية تقوم بين أجزائه الثلاثة علاقات عضوية، كالعلاقة التي تقوم بين أعضاء الجسم الحي."[3]

- تعريف القصة القصيرة:

القصة هي الشكل الجديد الذي تطورت إليه الرواية ، ومنه أصبحت قصة فنية تعالج هموم الإنسان وقضاياه ثم تولد منها القصة القصيرة ، التي هي عبارة عن لون من ألوان الأدب الحديث ظهر في أواخر القرن 19، وله خصائص ومميزات شكلية معينة.

"يرى الكاتب الأمريكي **أدجار آلان بو** أن القصة القصيرة بحق تختلف بصفة أساسية عن القصة بوحدة الانطباعimpertion، ويمكن أن نلاحظ بهذه المناسبة أن القصة القصيرة غالبا ما تحقق الوحدات الثلاث التي عرفتها المسرحية الفرنسية الكلاسيكية، فهي تمثل حدثا واحدا يقع في وقت واحد، وتتناول شخصية مفردة أو حادثة مفردة او مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد"[4].

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث والمعاصر، ص433.

[2]- الخوري طانيوس منعم، كامل دروشي: الأدب النموذجي تحليلا ونقدا، منشورات المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت، ج1، ص414.

[3]- رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية للطبع والنشر، مصر، ط2، 1964، ص6.

[4]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 1434- 2013م، ص111.

"حيث يتراوح طول **القصة القصيرة** ما بين 1500 و 10000 كلمة وإذا نقصت من هذا الطول وزادت عن 500 كلمة سميت أقصوصة، وإذا نقصت عن 500 كلمة سميت سكاتش"[1].

فالقصة القصيرة بالمعنى الحديث ليست مجرد خبرا أو مجموعة أخبار، بل هي حدث ينشأ بالضرورة من موقف معين ويتطور بالضرورة إلى نقطة معينة يكتمل عندها معنى الحدث إذ تعد تجربة جديدة في التكنيك، فمن الواضح انه لا يمكن أن يوجد انطباعان متشابهان كل التشابه نوعا وعمقا وشمولا، وما دام تصميم القصة القصيرة قائم على الأداء الدقيق للانطباع فلا بد أن يختلف تصميم كل قصة قصيرة عن غيرها من القصص.

إن القصة القصيرة الفنية تتطلب تطابق تاما في الشكل والمضمون، وفي حين أن شكل الرواية يشبه الوعاء الذي يمكن أن تصب فيه مواد مختلفة، وفي هذا يفرق **رشاد رشدي** بين القصة القصيرة والرواية، هذه الأخيرة "تعتمد في تحقيق المعنى على التجميع أما القصة القصيرة فتعتمد على التركيز، والرواية تصور النهر من المنبع إلى المصب أما القصة القصيرة فتصور دوامة واحدة على سطح النهر، والرواية تعرض للشخص من نشأته إلى زواجه أو مماته وهي تروي وتفسر حوادث حياته من حب ومرض وصراع وفشل ونجاح، أما القصة القصيرة فتكتفي بقطاع من هذه الحياة، بلمحه منها، بموقف معين ،أو لحظة معينة، تعني شيئا معينا، ولذلك فهي تسلط عليها الضوء بحيث تنتهي بها نهاية تنير لنا معنى هذه اللحظة"[2].

تعتبر **القصة القصيرة** "أكثر الفنون الأدبية مرونة وتجريبا للتعبير عن تجارب الواقع وفي هذا يقول نجيب محفوظ أن الشكل الذي تخرج به القصة القصيرة في الوقت الحاضر، يخضع لقوانين الفن التي تتميز بالمقام الأول بالمرونة، فهي تتسع دائما لكل جديد"[3].

---

[1]– محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص05.

[2]– رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ص114.

[3]– محمد شعبان: التجريب في فن القصة القصيرة، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص29–30.

القصـة القصـيرة بتناولها لجانب صـغير من جوانـب الحيـاة الاجتماعيـة، تعبـر عـن اهتمام الكاتب بهذا الجانب الذي يعبر تعبيرا ما عن موقفه النفسي الخاص الذي يدفعه إلى انتقاءه كمثير من آلاف المثيرات الأخرى، فهي تقوم على الطريقة التحليلية المعروفة في النثر مع الإيجاد الفني الذي بواسطته يرتفع العمل القصصي إلى مستوى الفن ،ويبتعد عن التعبير الساذج، فكاتب القصة القصيرة لا يستطيع أن يعبر تعبيرا مباشرا عن نظرته الشخصية الفردية، على أنه يضع عالمه الصغير الخاص على هواه لهذا تبدوا القصة جامعة للنقيضين في وقت واحد فهي موغلة في الذاتية وموغلة في الموضوعية[1].

ومنه فان القصة القصيرة نوع أدبي يجسد موقف أدبي من الحياة والعالم بطريقة فنية إيجابية تصويرية، فهي صورة فنية دالة.

"وجاء في تعريف آخر أن **القصـة القصـيرة** هي عبارة عن سرد نثري موجز، يعتمد على خيال قصاص فرد برغم ما قد يعتمد عليه الخيال من ارض الواقع، فالحدث الذي يقوم به الإنسان أو الحيوان الذي يتم إلباسه صات إنسانية أو الجمادات، يتألف من سلسلة من الوقائع المتشابكة في حبكة، نجد التوتر والاسترخاء في إيقاعهما التدريجي من أجل الإبقاء على يقظة القارئ ثم تكون النهاية مرضية من الناحية الجمالية، فالقصة القصيرة هي سرد واقعة أساسية حديثة العهد، محكمة السبك، هذه الواقعة قد حدثت في حياة اثنين أو ثلاثة من الشخصيات المحددة الملامح وعندما يصل الحدث إلى أعلى قمة له يثري معرفتنا بالطبعة الإنسانية[2].

كما أورد يوسف نجم تعريفا **للقصـة القصـيرة** "بأنها مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب وهي تتناول أساليب عيشها وتصرفها في الحياة على غرار ما تتباين حياة الناس على

---

[1]– ينظر: السيد محسن بن ضياف تحت إشراف الرشيد الغزي، يوسف إدريس كاتب القصة القصيرة، دار بوسلامة للطباعة والنشر، تونس، د ط، 1979م، ص7.

[2]– أنريكي أندرسون امبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة على إبراهيم علي منوفي مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، 1992، ص52.

وجه الأرض"[1] ومن هذا القول نجد أن **القصة القصيرة** تقوم على عنصرين أساسيين هما الأحداث والشخصيات، فهي تتناول قطاعا من الحياة أو شريحة منها أو حدث بسيط من الحياة اليومية.

2- خصائص القصة القصيرة وأهميتها:

2-1- خصائص القصة القصيرة:

وبعد الحديث عن القصة القصيرة وتعريفها نذكر أبرز خصائصها ومميزاتها:

- الواقعية:

"لم تبق القصة القصيرة الحديثة على يد كتابنا المعاصرين حكايات خيالية تستمد مادتها من الوهم والأسطورة، بل نزلت إلى الحياة العادية بقطاعاتها المختلفة، تصور واقعها بما تجده في هذا الواقع من غزارة وتنوع، محاولة إبراز المشاكل الحياتية على الصعيد الإنساني والسياسي والاجتماعي"[2]، فهي قادرة على أن تستوعب كل مواضيع الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية إذن فهي واقعية إلى حد بعيد.

- وحدة الانطباع:

"تتسم القصة القصيرة بوحدة الانطباع الذي تحدثه لدى القارئ، ويمكن أن نقرأها في جلسة واحدة، فكل كلمة تسهم في أحداث التأثير الذي وضعه المؤلف سابقا، هذا الأثر يجب أن يتم الإعداد به من أول جملة ثم يتدرج حتى النهاية، وعندما يصل إلى نقطة ما، هنا تنتهي القصة القصيرة"[3]، "فهي تقوم إذن على إحداث انطباع وانفعال ما، إذ لم تبق القصة القصيرة تصويرا لأشخاص فوق مستوى البشر بل اتجهت إلى الإنسان العادي ترسمه في جوه الطبيعي وتحركه في إطار تصرفاته الحقيقية وتنطقه بلغة واقعية"[4]، فوحدة الانطباع

---

[1]- محمد يوسف نجم: فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1955، ص7.

[2]- الخوري طانيوس منعم، كامل درويش: الأدب النموذجي تحليلا ونقدا ودراسة نصوص، ص447.

[3]- أنريكي أندرسون أمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، ص51.

[4]- الخوري طانيوس منعم، كامل درويش: الأدب النموذجي تحليلا ونقدا، ص448.

تعني أن كل شيء في القصة القصيرة يكاد يكون واحدا، فهي تشمل على فكرة واحدة، وتتضمن حدثا أو انطباعا واحدا، يسكبها الكاتب على الورق في طرحة واحدة، ويطالعها القارئ في جلسة واحدة، وهذا المبدأ هو الذي يميز كل قصة قصيرة جيدة عن غيرها، اذ أن طبيعة القصة القصيرة لا تسمح بعناصر مختلفة تدخل في نسيجها.

- مبدأ التكثيف (التركيز):

يقتصر فيها الكاتب على جانب محدد وبسيط من جوانب الحياة أو الشخصيات، حيث يتناول حدثا واحد ويركز عليه وعلى فكرته من خلاله دون الخوض في التفاصيل، مع مراعاة وحدة الانطباع وقوة التأثير، وفي هذا يرى الدكتور **الطاهر أحمد مكي** "أما القصة، فعلينا أن نتجه إلى الحدث، وأن نعبر عنه في لغة مركزة، وعبارة محكمة لا تحتمل الاستطراد أو التزيد، ويحقق القصاص هدفه الفني عن طريق المزاوجة بين التكثيف والبساطة، والوضوح والرمز، ومن خلالها يعبر عن الكثير من المشاعر والأفكار...، والقصة الحدث فيها مكثف وهو كل شيء، ويجيء الوصف موجزا ومرورا الشخصية به سريعا".[1]

- الصراحة والوضوح:

"لم تلجأ القصة القصيرة إلى التلميح الخاطف، أو البناء اللغوي المعقد، بل تحررت من هذه القيود جميعها، وانطلقت تعرض المشاكل والأحداث بصراحة وجرأة، وتنقل قطاع الحياة بالهجوم المباشر على الحقيقة دون تكنيه أو تعمية، كما إن القصة الحديثة لم تهتم بالأشكال اللغوية والبناء اللفظي بل تحولت اللغة فيها إلى البساطة والسهولة سواء في السرد، أم في الحوار، حيث عمل القصاصين المعاصرين على المرونة التي رفعت من مستوى اللغة العامية وبسطت من ميراث اللغة الفصحى، حتى عدت العربية على أيديهم لغة ديمقراطية يفهمها الناس بمختلف مستوياتهم"[2]، فهي إذن تستطيع اصطياد اللحظة العابرة وتصورها

[1]- الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة دراسات ومختارات، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1989م، ص107.

[2]- الخوري طانيوس منعم، كامل درويش: الأدب النموذجي تحليلا ونقدا ودراسة نصوص ، ص448.

بعمق بكل صراحة ووضوح، "إذ يرى **رشاد رشدي** أن اللحظات العابرة القصيرة المنفصلة لا يمكن أن تعبر عنها إلا القصة القصيرة"[1]، كما أن حجمها الصغير ولغتها السهلة ساعدت في انتشارها، بالإضافة إلى أن لها قابلية للنمو والتطور السريع واستثمار كل الفنون الأدبية الأخرى.

- الدرامـــــــــا:

"يقصد بالدراما في القصة القصيرة خلق الإحساس بالحيوية والديناميكية والحرارة، حتى لو لم يكن هناك صراع خارجي، ولم تكن هناك غير شخصية واحدة يجب أن تثير القصة القصيرة في القارئ منذ أول كلمة شهوته للاستطلاع ومعرفة ما يجري، وأن يترقب ويتلهف لمطالعة السطور التالية ،على أمل اكتشاف جديد هذا العالم القصصي، إن أساليب التشويق الذي يستخدمها الكاتب هي التي تحقق المتعة الفنية لقارئ، وتشعر القاص بالرضا النسبي عن عمله"[2].

"والتشويق لا يقصد به التسلية أو الإثارة المفتعلة، لكنه الأسلوب الفني الذي يصهر كل عناصر القصة في نسق جمالي مبهر، كالبداية الساخنة، والشخصية الحية، والمونولوج والصراع الداخلي، والمفاجأة المقبولة والمنطقية...، ووضع موقف عادي في ضوء جديد يدعو للدهشة والعجب، التعبير عن أعماق الشخصية وهي في مأزق... ،المفارقات الإنسانية الطريفة والحس الفكه"[3]، وبالتالي يجب أن يتوفر في القصة القصيرة عنصر التشويق والدرامية في النص، حتى تحظى باهتمام الكتاب والقراء، فالقارئ العربي العام يبدأ في قراءة السطور الأولى، فإذا وجد ما يجذبه ويستدرجه يمضي إلى السطور التالية وما بعدها حتى يكشف أنه بلغ النهاية، وإذا لم يعثر على بغيته فانه يلقي بكل شيء ويزداد ملل على ملل، فهذه الخصيصة بالذات تعد مبدأ هام من مبادئ الإبداع الأدبي لأنها ترتبط بتقدم الأدب

---

[1]- رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ص9.

[2]- فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص59.

[3]- المرجع نفسه، ص448.

عامة وتلاؤم غاية جمهرة القراء العرب، وهذا يعني أن كتاب القصة مطالبون بالتجديد والتشويق وتفجير الحيوية في النصوص حتى لا تكون مجرد سطور قاتمة ومملة.

- أبعاد القصة القصيرة:

تحمل القصة القصيرة في ثناياها أبعادا منها: البعد النفسي والبعد الاجتماعي والبعد الإنساني، إذ يتأسس البعد النفسي على مجمل مقومات الحالة النفسية للشخصية الرئيسية، فيظهر هذا من خلال الصفات النفسية من حزن وفرح وخوف، وهذه الصفات تكون لها أهمية في تطور الأحداث.

أما البعد الاجتماعي يظهر في تأثير الأحداث الاجتماعية للبطل،أما المعنى الإنساني: فلم تبق القصة موضوعة التسلية ومقتلة وقت، لا غاية لها إلا الترفيه واللهو، بل تناولت الإنسان في كفاحه مع الحياة، وصراعه من أجل التطور والتقدم، وأبرزت أمانيه بالتحرر، وآماله في العيش الكريم وفجرت تطلعاته، وأوضحت غامض إحساسه وشعوره، محددة بفنية الشاهد ولسعة النقد والاحتجاج".[1]

كما لا يفوتنا تعريف **الطاهر أحمد مكي** للقصة القصيرة الذي شمل مجموعة من السمات التي تميز القصة القصيرة، فالقصة القصيرة عنده:

"-حكاية أدبية

-تدرك لتقص

-ذات خطة بسيطة

-وحدث محدد

-حول جانب من الحياة

-لا في واقعها العادي المنطقي

-وإنما طبقا لنظرة مثالية رمزية

[1]- الخوري طانيوس منعم، كامل درويش: الأدب النموذجي تحليلا ونقدا ودراسة، ص448.

-لا تنمي أحداثا وبيئات وشخوص

- وإنما توجز في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير"[1]

ولعل هذه أهم الخصائص التي انبنت عليها القصة القصيرة والتي ميزتها عن باقي الفنون الأدبية الأخرى...

2-2- أهمية القصة القصيرة:

* "يأتي فن **القصة القصيرة** في مقدمة الفنون الأدبية، رواجا وتكاملا في العصر الحديث ولعل رواجه وتكامله يعودان إلى أنه من بين الفنون الأدبية جميعا أقر بها إلى الحياة الإنسانية، بما ينقل من أحداثها ويصور من أشخاصها ويرسم من بيئاتها ويبرز من عاداتها وأخلاقها، ويحلل من أوضاع أبنائها، ويسبر من نفوسهم ويعلل من تصرفاتهم، ويعرض من مجالات الصراع بين الإفراد والجماعات، ولعل رواجه وتكامله يعودان أيضا إلى الإمكانات التي توفرها له معطيات الحضارة الإنسانية، سواء من جهة التأليف أم من جهة النشر والتعميم".[2]

وبالتالي تعتبر **القصة القصيرة** من أفضل الأجناس الأدبية النثرية التي استطاعت بدورها أن تعبر عن الحياة الإنسانية بكل تفاصيلها وجزئياتها بدقة ووضوح وبطريقة فنية وجمالية، وهذا ما جعلها تحتل المكانة الأولى بجدارة.

*"إذا كانت القصة كظاهرة إنسانية نشاطا ينشأ بالضرورة ويتطور منذ طفولة الإنسان فإنها كذلك ظاهرة إنسانية وجدت منذ وجدت المجتمعات الإنسانية المبكرة لتلبى، كما لا تزال تلبي حتى اليوم حاجات نفسية واجتماعية وربما جمالية في ذلك الوقت، فهي تفسر كثيرا من الظواهر الطبيعية التي تحيط بالإنسان وتجيب على كثير من أسئلته التي كانت على الفلسفة أن تجيب عليها في مرحلة أكثر تأخرا"[3]، حيث كانت تقوم القصة في القديم بتفسير الظواهر

---

[1]- الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دراسات ومختارات، ص98.

[2]- الخوري طانيوس منعم، كامل درويش: الأدب النموذجي تحليلا ونقدا ودراسة نصوص، ص413.

[3]- يوسف الشاروني، القصة تطورا وتمردا، ص41.

الطبيعية التي أصبح العلم يجيب على كثير منها الآن وأصبحت يطلق عليها اسم الأساطير والخرافات لكنها لم تكن كذلك بالطبع في رأيهم، بل كانت تصل إلى مرتبة العقائد بالنسبة إليهم.

*"تقوم **القصة القصيرة** في أحيان كثيرة بمحاكاة نسيج الحياة العادية القريبة من جو الأسرة، كما في قصص أنطوان تشيخوف وكاترين مانستفيلد، وجون شيفر..."[1].

حيث "يرى الدكتور شكري عياد في كتابته القصة القصيرة في مصر تحويل أفرادها إلى كيان اجتماعي واحد، فهي تعمل على تماسكهم كعمل الاسمنت في البناء بحيث تصبح لجميع أفراد مجتمع ما أيديولوجية واحدة تربط بينهم"[2].

* "**القصة القصيرة** عند الطفل هي لون من ألوان اللهو التي لا يمل تكرارها من ناحية، كما لا يمل تكرار لعبة ما والتي قد تهدهد أعصابه فتكون جسرا إلى عالم النوم حيث قد تختلط بأحلامه، وتقوم القصة أحيانا لدى الطفل بالدور الذي قد تقوم به وسائل اللهو الأخرى، فقد تكون متنفسا لطاقاته المتفتحة، وقد تكون تدريبا لخياله وعن طريقها تتفتح عواطفه البكر وانفعالاته التي يعانيها في لهوه المبكر...فهي تدربه على نوع من الصلات الاجتماعية، فتكون جسرا بينه وبين الآخرين... ، فالقصة القصيرة هي فن قولي تقدم للطفل قاموسا لغويا لا يتاح له في حياته العلمية، حيث أنه يستفسر من حين لآخر عن معنى كلمة أو يطلب شرحا لموقف عرضه له محدثه"[3].

وهكذا نجد أن القصة القصيرة عند الطفل تكاد تكون فرعا من فروع لهوه بكل ما في هذا اللهو من آثار تنعكس على حياته وتصبح جزءا من خبراته، حيث لا ننسى أن الكبار

---

[1]– فاروق عبد المعطي، يوسف إدريس بين القصة القصيرة والإبداع الأدبي، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، دط، 1994، ص21.

[2]– يوسف الشاروني: القصة تطورا وتمردا، ص42.

[3]– المرجع نفسه، ص31–32.

يدسون للصغار فيما يقصونه عليهم من قصص عظات أخلاقية وتهديدات وترغيبات حتى يغروهم بنوع السلوك الذي يرجون منهم أن يسيروا على هداه.

*"إن **القصة القصيرة** عشاقها لأنها بدورها أقرب الفنون الأدبية إلى القصيد، وأقرب بطبيعتها إلى تناول ما يمر به المراهق من أزمات عاطفية، حيث إن القصة القصيرة في مقابل الرواية هي فن الفرد المأزوم، لذلك كانت أقرب الأشكال الأدبية بعد الشعر إلى المراهق قراءة أو كتابة، وهو يستكشف العالم ويلتمس موطئ قدمين فيصدم بما يجد من هوة بين أحلامه وواقع حياته، ويجد في القصة القصيرة حيز مجال لمعالجة ما يمر به من أزمات نفسية وعاطفية وربما اجتماعية، ولهذا يتميز معظم ما يكتب في هذه المرحلة من قصص بأنه يكون أقرب إلى أدب الاعتراف فيه المباشرة والتقريرية، وتضخيم العواطف والانفعالات وربما سادته مسحة من الحزن المبالغ فيه"[1].

*"إن القصة القصيرة في صورتها الجديدة التي نتوقعها هي التي ترد إلى الناس إيمانهم بالوطن، وولائهم للعمل وتشبع فيهم التفاؤل والأمل، وتقوي بينهم روح المقاومة، وتبشر بوطن جديد تزدهر فيه الحرية والديمقراطية والعدل الاجتماعي، وبعد جميل لا قهر فيه ولا إرهاب، تفعل ذلك فنا يتسرب إلى النفس في خفاء، ويعمل في داخلها دون ضجيج، وليس خطابة رديئة ولا وعظا ساقطا"[2].

3- عناصر البنية السردية في القصة القصيرة:

إن العمل القصصي لا يكتمل حتى تتوفر فيه مجموعة من العناصر السردية التي تشكل دعامة بناءه، ويمكن ضم مجمل عناصر القصة ومكوناتها في محورين رئيسيين:

***الأول:** العمل القصصي وهو ما يطلق عليه أيضا بناء القصة ويشمل : الشخصيات والأحداث والحبكة والبيئة

[1] يوسف الشاروني: القصة تطورا وتمردا، ص37-38.

[2] الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، دراسات ومختارات ص133.

***الثاني:** التعبير الفني أو الأسلوب ويطلق عليه كذلك نسيج القصة ويشمل : لغتها فضلا عن السرد والحوار.

ومن بين هذه العناصر السردية هي الآتي:

3-1- الحدث أو الحادثة:

"الحداثة في العمل القصصي هي مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص، هو ما يمكن أن نسميه الإطار ففي كل القصص يجب أن تحدث أشياء في نظام معين، وكما أنه يجب أن تحدث أشياء فان النظام هو الذي يميز الإطار عن الآخر، فالحوادث تتبع خط في قصة وخط آخر في قصة أخرى"[1]، "يجب أن تكون واقعية مما يحدث في الحياة، أو مما يمكن أن يحدث كما يجب أن تكون مركزة في وحدة العمل ووحدة الموضوع"[2]، إذا هي سلسلة من التغيرات التي تعتري سلوك الأشخاص في علاقاتهم وتفاعلاتهم مع البيئة التي يضطربون فيها، أو هي مجموعة من الوقائع الجزئية أو الأحداث ترد مرتبة متسلسلة، وقد لا تتصور وجود قصة فنية بدون حوادث مرتبطة بالشخوص أو الشخصيات.

"إن القصة القصيرة لا تحتمل غير حدث واحد، وقد تكتفي بتصوير لحظة شعورية نتجت من حدث، إذ يمكن أن تكون مجرد صورة أو تشخيص حالة أو رحلة عابرة في أعماق شخصية حائرة أو ثائرة"[3]، ومنه أصبحت القصة القصيرة تكتفي بجزء من الحدث يستقطب حوله مجموعة من العناصر تتألف فيما بينها لتكون القصة، وعلى كاتب القصة أيضا أن ينظر إلى الحدث من زاوية معينة لا من عدة زوايا ويلغي عليه الضوء معينا لا عدة أضواء وهو يهتم بتصوير موقف معين في حياة فرد أو أكثر لا بتصوير الحياة بأكملها، فالذي يعنيه أن يستشف منه معنى معين يريد إبرازه للقارئ.

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص104.

[2]- الخوري طانيوس، كامل درويش: الأدب النموذجي تحليلا ونقدا ودراسة نصوص، ص415.

[3]- فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص45.

"وإذا كنا هنا نتحدث عن عنصر الحادثة فينبغي أن نذكر نوعا من القصص يعني عناية خاصة بالحادثة وسرد عناية بالعناصر القصصية الأخرى، ويسمى هذا النوع "قصة الحادثة" أو القصة السردية التي تكون فيها الحركة عنصر أساسي في العمل القصصي"[1].

***يستخدم الكتاب أربع طرائق لعرض الأحداث قصصهم:**

"**1-طريقة السرد المباشر:** وهي الطريقة الملحمية ويكون فيها الكاتب مؤرخا، يرصد سلوك أشخاص فهو يدون التاريخ الظاهر لها وأكثر ما نعرفه من القصص ينتمي إلى هذا النوع إذ أن هذه الطريقة هي أكثر الطرق شيوعا.

2-طريقة الترجمة الذاتية: فيها يجعل الكاتب من نفسه إحدى شخصيات القصة فيضع نفسه مكان البطل أو البطلة أو مكان إحدى الشخصيات الثانوية، ليبث على لسانها ترجمة ذاتية متخيلة وفيها يكتب القاص قصته بضمير المتكلم، وهذه الطريقة هي التي نجدها في قصص "روبنصن كروزو" و "قسيس ويكفيلد" و "دافيد كوبر فيلد"...

3-**طريقة الوثائق أو الرسائل المتبادلة:** يعتمد الكاتب فيها على الرسائل أو على المذكرات لسرد حوادث قصته

4-طريقة تيار الوعي أو المونولوج الداخلي: وهي الطريقة الحديثة، تعتبر من أحدث التطورات في فن القصة ومبتكر هذه الطريقة هو كاتب فرنسي مغمور يدعى "ادوارد ديجاردان" وهي عبارة عن قصة خالية من الحوادث كل الخلو، قوامها الأفكار والذكريات والأحلام والتصورات، وفي هذه الطريقة يتكسر عنصر الزمان ويتداخل وتسقط جدران المكان، حيث يقول ديجاردان في شرح منهجه أن المونولوج الداخلي يتصل بالشعر من حيث أنه ذلك الكلام الذي لا يسمع ولا يقال وبه تعبر الشخصية عن أفكارها المكنونة دون التقيد بالتنظيم المنطقي"[2].

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص104.

[2]- يوسف نجم: فن القصة، ص73-74.

إن للمعنى في القصة القصيرة أهمية كبرى، فهو عنصر أساسي بل يعده بعض الدارسين أساس القصة، وجزء لا ينفصل عن الحدث، ولذلك فان الحوادث والشخصيات يجب أن تعمل على خدمة المعنى من أول القصة إلى آخرها فان لم تفعل ذلك كان للمعنى دخيلا على الحدث ووحدته، ومنه بدون المعنى يبق الحدث ناقصا، وفي بعض القصص القصيرة يوجد ما هو أخص من المعنى، وهو ما يطلق عليه المغزى، وهو المعنى الخاص الذي قد يصرح به الكاتب أو يضمره، موعظة أو توجيها لفكرة أو عمل ما[1].

كما أن القصة القصيرة موضوع الذي يوصلنا للفكرة أو للمعنى المقصود "إذ يعتبر هو الحدث يتم في مكان وزمان محددين، تنشأ عنه علاقات إنسانية مختلفة ويتمثل أيضا في سلوك الشخصية التي تسعى لتحقيق هدف وتعبير عن آمالها ومشاعرها الوجدانية[2].

3-2- الحبكة:

لقد تعرضت القصة للنقد حيث تحدث النقاد عم يسمونه الحبكة بدلا من الاطار، ومفهومها أن تكون حوادث القصة وشخصياتها مرتبطة ارتباطا منطقيا يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محددة، فالحبكة هي ترتيب الحوادث وسردها وتطويرها حتى النهاية فهي شيء يضاف إلى السرد، ليجعل من الأشياء المسرودة بناء متماسك الأجزاء يؤدي هدفا واحدا، وهي نوعان:

*"**الحبكة المحكمة:** حوادثها مترابطة، متشابكة حتى تبلغ الذروة ثم تتحدر نحو الحل.

***الحبكة المفككة:** حوادثها متعددة غير مترابطة برابط السببية"[3].

فالحبكة هي المجرى العام الذي تجري فيه القصة وتتسلسل بأحداثها على هيئة متنامية متسارعة ويتم هذا بتضافر عناصر القصة جميعا، فالأحداث يجب أن تكون مرتبطة بمبدأ السببية.

---

[1]- ينظر: رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ص56-57.

[2]- فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص103.

[3]- محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص62.

ينتج عن الحبكة في القصة القصيرة ما يعرف بالشكل القصصي والذي هو ترتيب مختلف العناصر في العمل الأدبي وتنظيم مواده المختلفة من أفكار وصور وشخصيات وبيئة قصصية لإعطاء أثر موحد، ويمكن القول أن قصة ما نجحت في إبراز شكل معين عندما يكون كل عنصر في خدمة العناصر الأخرى، وبالتالي الحبكة "متفاعلة مع الحوادث متأثرة بها، ولا يفصلها عنها بوجه من الوجوه"[1].

***عناصر الحبكة:**

شكل النقاد عناصر خاصة بالحبكة، تمثلت في البداية المثيرة ثم الأحداث المتطورة، الجاري فيها الصراع لتصل إلى العقدة التي تتأزم فيها المواقف ثم النهاية المنطقية المقنعة مع منطق الأحدث وما يقضي إليه، ومن هذه العناصر نذكر منها:

أ-البداية (الاستهلال): يتفق هنا نقاد القصة القصيرة في معظمهم على أهمية البداية أي المقدمة "لا بد أن تكون جذابة تفصح عن جو الأحداث والأبطال، محاولة نقل القارئ الى هذا الجو"[2]، حيث تكمن أهمية البداية التعريف بالشخصيات والتحضير لما سيحدث والتعريف بالحالة الأساسية، ولا ينبغي للعقدة أن تطول،فحجم العمل الأدبي لا يحتمل المقدمات الطوال ولا كثرة التفاصيل كما أن هناك بعض القصص القصيرة لا تحتوي بداية لأن بعضها لا يحوي حدثا أصلا.

ب-العقدة: "فيها يبدأ تعقد الأحداث وتشابكها حتى يصل إلى الذروة، حيث يمسك القارئ أنفاسه وتنشط مخيلته في استباق النتائج وتخيل النهايات"[3]، فالعقدة في القصة القصيرة تجيب عن السؤالين معا ماذا بعد؟ ولماذا؟ ويشترط في العقدة أن تتضمن صراعا، فالصراع يعد بمثابة العمود الفقري في بعض القصص القصيرة، وهو لب العمل القصصي والحبكة،

---

[1]- يوسف نجم: فن القصة، ص59.

[2]- الخوري طانيوس منعم، كامل درويش: الأدب النموذجي تحليلا ونقد الدراسة ونصوص ، ص415.

[3]- المرجع نفسه، ص415.

إلا أن الصراع يكون محدود في القصة القصيرة، "إذ يتكون من صراع خارجي بين الشخصيات وصراع داخلي في الشخصيات نفسها".[1]

ج-النهاية: "إن خلت القصة القصيرة من لحظة التنوير كان ذلك دليلا على أن كاتبها لا يكتب قصة قصيرة بل أنه قد يختصر رواية طويلة في صفحات قليلة ... ،فالقصة القصيرة يتحدد معناها بنهايتها أي بنقطة التنوير التي يبرز فيها الكاتب معنى المشهد أو الموقف الذي يصوره"[2] وبالتالي النهاية في القصة القصيرة من أهم الأشياء التي تميزها عن الرواية

3-3- البيئة:

البيئة هي المجال أو الوسط الطبيعي والاجتماعي، الذي يعيش فيه أشخاص القصة، وتجري عليهم أحداثها، فهي التي تحتضن الشخصيات والحدث وتعطي المعنى للقصة فلا الشخصية بمفردها، ولا الحدث بمفرده يمكن أن يعطي المعنى للقصة، فكلاهما بحاجة إلى ذلك الوعاء الذي يحتضنها وهذا الوعاء هو البيئة زمانا ومكانا، وهنا تتحقق الوحدة العضوية ، وبهذا "لابد للأديب من تحديد البيئة المكانية والزمانية مع تصوير فني واقعي لجو البيئتين، حتى يتمكن من وضع الحوادث والأشخاص في إطارهم الطبيعي وبمقدار ما ينجح الأديب في رسم ملامح البيئة يتمكن من جذب القارئ إليها ليعيش الحوادث ويفهم الأشخاص، وبهذا كله يبلغ القصد في الإمتاع والتأثير"[3].

***المكان: (البيئة المكانية)** وهي الطبيعة الجغرافية التي تجري فيها الأحداث والمجتمع والمحيط وما فيه من ظروف وأحداث تؤثر في الشخصيات (الريف، المدينة، القصر...)، ومنه فهو الوعاء الذي يحتوي الحدث "حيث يرخص فن الرواية لكاتبها أن يستغرق وصف مكان متميز عددا من الصفحات، بينما القصة القصيرة فطبيعة زمانها وشخصياتها وأحداثها

---

[1]- محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص63.

[2]- رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ص113.

[3]- الخوري طانيوس، كامل درويش: الأدب النموذجي تحليل ونقد، ص416.

البسيط لا تحتمل إلا مكان واحد، وربما لا تتناول غير جانب منه، كان يكون شرفة أو حقلا أو جزء من طريق أو غرفة أو شاطئ وربما يدور الحدث في الحديقة أو فوق جسر...الخ"[1].

ب-الزمان (البنية الزمانية): لا بد للقصة أن تروى في زمن معين ماض أو حاضر أو مستقبل حتى ليمكن القول أن الزمن هو القصة وهي تتحرك وهو الإيقاع في نموها، وبالتالي فن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاق بالزمن

"إن القصة القصيرة الحديثة قد تصور موقفا يستغرق دقائق أو ساعة وربما ساعات، أو ربما يوما كاملا، وفي العادة لا يمتد فيها الزمن ليماثل نظيره في الرواية وبهذا يعتبر زمن القصة أكثر مطاطية وحركة، فهو زمن وقوع الحادثة".[2]

إن القاص في القصة القصيرة غالبا ما يستعمل نوعين من صيغ تركيب الحدث في الزمن هما:

-"البناء المتتابع: ويقصد به تتابع الوقائع في الزمان

-البناء المتداخل: وهو البناء الذي تتداخل الأحداث فيه دون اهتمام بتسلسل الزمن والتداخل الزمني في القصة القصيرة يشمل:

-الاسترجاع: (الارتداد الخطف خفا..)

-الاستباق: (الاستشراف)

وهناك من يصنف البناء المتوازي: ويعتمد هذا البناء تقسيم حدث القصة إلى عدة محاور تتوارى في زمن وقوعها، ولكن أماكن وقوعها تكون متباعدة نسبيا".[3]

ومن هذا نستخلص أن الزمان والمكان هما الفضاء الذي تدور فيه أحداث الحكاية وهما يجيبان عن السؤالين متى وأين؟ لهما علاقة وطيدة بتطور الأحداث وواقعيتها ودلالة الزمان والمكان لها علاقة بتطور الأحداث.

---

[1]- فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص50-51.

[2]- المرجع نفسه، ص44.

[3]- إبراهيم الطائي: بين القصة الأدبية والقصة الصحفية، الجامعة العراقية، (رسالة ماجستير)، 2012، ص99.

3-4- الشخصيات:

"إن القصة القصيرة معنية بتصوير شخصية واحدة أو على الأكثر اثنتين في موقف بسيط، دون أن تعبأ بغيرهما، وتكتفي في رسم صورتيهما بالإيماء إلى الملامح والإشارة إلى المتميز منها ذي الأثر في السلوك الشخصي ودوافعها النفسية، لأن القاص مسؤول عن كل صفة يخلقها عن الشخصية ولذلك ففي الأغلب لا يتوقف عند مثل هذه الصفات الخارجية والأرجح اهتمامها بالحالات النفسية وتأثير المعطيات الخارجية على مشاعر البطل وسلوكه"[1] "فقبل أن يستطيع الكاتب أن يجعل قارئه يتعاطف وجدانيا مع الشخصية يجب أن تكون هذه الشخصية حية، فالقارئ يريد أن يراها وهي تتحرك، وأن يسمعها وهي تتكلم يريد لأن يتمكن من أن يراها العين"[2] إذا تحقق كل هذا يكون العمل الأدبي ناجحا، وتكون القصة مكتملة وناضجة فنيا.

إن الشخصيات في القصة نوعان: "نوع يمكن أن نسميه الشخصية الجاهزة أو المسطحة، وهي الشخصية المكتملة التي تظهر في القصة حين تظهر دون أن يحدث في تكوينها أي تغيير، والنوع الثاني: يمكن أن نسميه الشخصية النامية وهي الشخصية التي يتم تكوينها بتمام القصة، أي تتطور مع الأحداث"[3]، ومنه نستطيع أن نقول أن الشخصيات في القصة القصيرة تنقسم إلى قسمين: شخصيات ثانوية وشخصيات رئيسية وتتم دراستها من خلال صفاتهما:

*صفات جسمانية: كالطول والقصر ولون الشعر

*صفات اجتماعية: العمل أو الدراسة، الأسرة، الأبناء، الغنى الفقر

*صفات نفسية: وهي الصفات الداخلية للشخصيات كالحزن والفرح والغضب

---

[1]- فؤاد قنديل: فن كتابة القصة ،ص44

[2]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص107

[3]محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص62.

3-5- الأسلوب:

الأسلوب هو طريقة المعالجة ووسيلة التناول، وفيه يكمن سر عبقرية القصة وبراعة القاص وموهبته وثروته اللغوية وثقافته وسيطرته على أدواته، حيث تتيح القصة القصيرة لثلاثة أساليب شهيرة هي السرد والحوار واللغة:

أ-السرد: "يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين: أولهما أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة، وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ولهذا السبب فان السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[1]

إذن فالسرد هو نقل الحكاية المكتوبة أو المنطوقة إلى المتلقي، وهو كذلك الكيفية أو الطريقة التي يعتمدها الكاتب أو الراوي ليقدم بها الحدث، أي هو الطريقة التي يختارها القاص ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، "فالسرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية"[2].

ب-الحوار: "الحوار هو جزء هام من الأسلوب التعبيري في القصة القصيرة، ومن أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات كما يعد مصدرا مهما من مصادر المتعة في القصة، فبواسطته تتصل شخصيات القصة اتصالا صريحا مباشرا، كما يعتبر أيضا سبب من أسباب حيوية السرد وتدفقه، والكاتب الفني البارع هو الذي يتمكن من اصطناع هذه الوسيلة الفعالة، وتقديمها في مواضعها المناسبة.

إن عمل الحوار في القصة هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية، وأحاسيسها المختلفة، وشعورها الباطن اتجاه الحوادث أو الشخصيات الأخرى، وهو ما يسمى عادة بالبوح والاعتراف على أن يكون بطريقة تلقائية، تخلو من التعمد والصنعة والافتعال"[3].

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص45.

[2]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص104.105.

[3]- محمد يوسف نجم: فن القصة، ، ص112،113.

*ولعل من أهم الخصائص التي يتعين أن تتوفر في الحوار الفاعل هي:

"1-أن يجيد التعبير عن الشخصية، ويتناسب مع إمكاناتها النفسية والاجتماعية والثقافية.

2-أن يكون موجزا جدا ومركزا ومكثفا حتى يتلاءم مع طبيعة القصة وطريقة كتابتها.

3-أن تكون عباراته واضحة ومفهومة وليست مبهمة.

4-يتميز الحوار بالصدق والبساطة.

5-أن يأتي في الوقت المناسب بالنسبة للحدث.

6-أن يوزع على القصة إن كان طويلا نسبيا ولا ينصب دفعة واحدة"[1]

ج-اللغة: "إن قضية العامية أي "اللغة العامية" تحتم كثيرا من الجدل والمنافسة واستعمالها في القصة، حيث أن العامية لا تتدخل في الأسلوب القصصي إلا في المواقف الحوارية، فالكاتب الذي يلجأ إلى طريقة السرد المباشر أو إلى الطرق الفنية الأخرى لا يحتاج إلى أن يحدث قراءه بلغة عامية، ولا إلى أن يعرض قصته وأن يصف حوادثه بمثل هذه اللغة ولكن أكثر الكتاب يلجئون إليها، في الحوار لتضفي عليه صدقا وحيوية وواقعية، وهناك كتاب يؤثرون أن ينطقوا الشخصيات في مواقف الحوار والمناقشة بلهجتهم الطبيعية الخاصة... وهناك فئة من الكتاب تؤثر استعمال العامية المفصحة أو الفصحى المبسطة"[2]، وهذا ما نجده في بعض القصص القصيرة، ومن أمثال الكتاب الذين استعملوا اللغة العامية (لغة الحياة) هو الكاتب والقاص المصري **يوسف إدريس** وكذلك محمد تيمور... الخ، وبالتالي فلغة القصة القصيرة هي لغة مكثفة ومركزة، هذه اللغة تسهم في خلق أدب جيد ورفيع وخلق ثورة أسلوبية في القصة.

[1]- فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص 358-359.

[2]- محمد يوسف نجم: فن القصة، ص 115-116.

المبحث الثاني: الاتجاه الواقعي في القصة القصيرة.

1- تعريف الواقعية:

أخذت الواقعية في منتصف القرن التاسع عشر تهيمن على كل شيء لتتربع على عرش الأدب والفن، فبرزت القصة والرواية والمسرحية والرسم، ودعا روادها إلى الموضوعية في الإبداع، وتبني دقة الملاحظة في تصوير العالم الخارجي وخلجات النفس الإنسانية والثقة بالعلم في حل المشكلات الإنسانية.

1-1- لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور "وقع على الشيء، ومنه يقع وقعا ووقوعا سقط، ووقع الشيء من يدي كذلك وواقعه غيره، ووقعت من كذا وعن كذا وقعا"[1]، ووقع الشيء في هذا السياق أنه دل على النازل أو إنزال على شيء ما، ونفهم من هذا التعرف اللغوي أن الواقع كان في السماء الأعلى ثم وقع على أرض هي واقعه.

"ومصطلح الواقعية ليس غريب على اللغة فهو مصدر صناعي، صيغ من اسم الفاعل (الواقع)، ليدل على الشاعر الذي سقط على دنياه، وعاينها مترسما أسرار نموها وازدهارها، والعرب تقول وقع ربيع بالأرض بمعنى حصل، ووقعت الإبل أي بركت على الأرض، وموقع القطر: مساقطه، وموقعة الطائر تعني الموضع الذي يقع فيه، والواقعة: النازلة الشديدة، ويطلق العرب اسم الميقعة على المطرقة، أو على الموضع الذي يألفه البازي، والتوقيع يعني: إقبال الصيقل على السيف بصيقعته، يحدده ويقوم اعوجاجه، حيث كان الشاعر الواقعي يقوم بعملية التوقيع، فهو يقبل على مذاهب الدنيا بمطرقة القول المنعم الجميل، فيقوم اعوجاجها ويقول قبحها وسوءها إلى جمال وحسن"[2].

---

[1]- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب مادة وقع، دار صادر بيروت لبنان، د ط، 1963م، مج:15، ص26.

[2]- نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1984، ص13-14.

وما ذكره الزمخشري في أساس البلاغة جاء على النحو التالي:"وقع الشيء على الأرض وقوعا وأوقعته إيقاعا...، وتوقعته توقيت وقوعه...، ووقع فيه أي اغتابه وأنه ليقع مني موقع مسرة أو مساءه، وله موقع حسن عندي، ووقع به سوء وأوقعت به ما يسوء وأنزلته به، ومنه أوقع بالعدد ووقع به وواقعه"[1].

أما ما ورد في المعاجم الحديثة نذكر ما جاء في معجم الوسيط : "الواقع: الذي ينقر الرحى وقعة والحاصل يقال: أمر واقع، وطائر واقع اذ كان على شجر أو نحوه ويقال: أنه لواقع، والواقعة: القيامة والنازلة من صروف الدهر ...، ويقال رجل واقعة: شجاع، الوقائع: الأحوال والأحداث...، والوقع: صوت الضرب بالشيء يقال سمعت وقع المطر..."[2].

كما جاءت كلمة الواقع في معجم التعريفات: "الواقع عند المتكلمين هو اللوح المحفوظ وعند الحكماء هو العقل الفعال"[3].

فالواقع إذن: كل ما يكون حياة الناس في جميع المجالات، بكل مظاهرها وظواهرها وأغراضها، وطوارئها، يعني ما يحيط بالإنسان والجماعة، من حال ومجال وعصر ويؤثر فيهم على سبيل التشكيل الراهن ضمن زمن متحرك، وبالتالي كلمة الواقع مثلها في ذلك مثل كلمة الحقيقة أو الطبيعة أو الحياة مشحونة بمعاني كثيرة سواء على المستوى الفلسفي أو الاستعمال العادي.

1-2- اصطلاحا: "إن مصطلح **الواقعية** من المصطلحات المطاطة والفضفاضة التي تختلف مفاهيمها باختلاف ميادين النشاط الإنساني من جهة، وباختلاف اتجاهات النقاد والأدباء، ومنظري الأدب من جهة أخرى، وعلى سبيل المثال مصطلح الواقعية في السياسة

---

[1]- أبي قاسم أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية،، بيروت لبنان، ط1، 1998م- 1419هـ، ج2، ص349-350.

[2]- إبراهيم أنيس وآخرون: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص1050-1051.

[3]- محمد السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د ط، د ت، ص208.

يعني القبول بالأمر الواقع والاعتراف بالأوضاع السائدة بينما في الأدب فان هذا المصطلح يقصد به أحيانا ملاحظة الواقع وتسجيل تفاصيله وتصويره تصويرا فوتوغرافيا، وحرفيا وإبعاد عنصر الخيال المجنح وتهاويله، ويقصد به أحيانا أخرى الحيادية والموضوعية الصارمة، التي تمنع تسرب أفكار الكاتب وعواطفه ومزاجه الذاتي إلى أعماله الأدبية"[1]، حيث غدت الواقعية مجموعة جديدة من القيم المعرفية والاجتماعية تعمل على تحرير الإنسان من القيود اللاهوتية، وإحلال الواقع الموضوعي المادي كمرجع وحيد للإنسان، يستمد منه قيمه وتصوراته، وأعادت الاعتبار إلى العقل الإنساني إلى الشرط الاجتماعي أساسا لتكوين العقل والإنسان، فهي إذن تقوم على ملاحظة مظاهر الحياة وتسجيلها كما هي، بحيث يكون الأديب كعدسة مصور، فهو يحصر جهده في اختيار المشهد الذي يروقه ويقوم بتصويره.

"ويرى بعضهم أن الواقعية : هي تلك التي لا تهتم إلا بمشكلات المجتمع وحياة الشعب"[2]، إذ أن المناظر التي تحظى باهتمام عدسة الأديب الواقعي هي تلك التي تنبثق من مشكلات عامة الناس وقضاياهم، وتبرز مآسيهم ومظاليمهم.

وفي تعريف آخر جاءت **الواقعية** نسبة إلى الواقع: وهو الموجود حقيقة في الطبيعة والإنسان، والواقع نوعان: واقع حقيقي وواقع فني، فالأول ما إذا وصفه الإنسان كان صادقا وأمينا لموافقته ما هو موجود وكائن، أنه بوصفه يأتي بنسخة عن الواقع كالصورة الفوتوغرافية، والثاني وهو المعول عليه في الأدب يقوم على خلق إبداعي لواقع لا يشترط أن يكون حقيقيا بحذافيره، صحيح أنه يغترف عناصره من الواقع الحقيقي لكنه يصور ويزيد وينقص ويختلق، ويعيد التكوين ليأتي بواقع ليس بنسخة أمينة للواقع الحقيقي بل هو محاك له، وممكن الوجود والتصور، لأنه يجري في نطاقه ويخضع لشروطه وآلياته العادية"[3]، ومنه

---

[1]– رشيد بو شعير: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية، الأهالي للطباعة والنشر، 1996م، ط1، دمشق، ص7.

[2]– المرجع نفسه، ص 7.

[3]– عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999م، ص139.

نقول بان **الواقعيـة** الأدبيـة "هـي تصـوير المبـدع للإنسـان والطبيعـة فـي صـفاتهما وأحوالهمـا وتفاعلهما، مع العناية بالجزئيات والتفصيلات المشتركة للأشياء والأشخاص والحياة اليومية، ضمن الإطار الواقعي المألوف، انه واقع لا يشترط فيه الأمانة والصدق في النسخ بل كل ما يشترط فيه الصدق الفني وبهذا يتحول إلى فنان مبدع لا إلى نساخ أو كاتب تقريري".[1]

-**الواقعيـة** في الفلسفة "كان المقصود بها هو دراسة أي موضوع كشيء قائم بذاته، بصرف النظر عن مظاهره أو علاقته بالتجربة الإنسانية الشاملة، بمعنى آخر فان أي شيء في العالم هو واقع في ذاته وليس لمجرد الإنسان يشعر بوجوده..."[2] فهي "ذلك المذهب الذي يقرره وجود العالم الخارجي مستقلا عن الفكر ويتمثل في فلسفة أرسطو وجميع الفلسفات التي تأثرت بها، غير أن الواقعية قد يراد بها معنى معاكس لهذا المعنى، كما هي الحال في نظرية أفلاطون التي ترمي إلى أن العالم الخارجي إن هو إلا انعكاس للصورة الذهنية، أو للمثل الأعلى وأن هذه الصورة أكثر واقعية منه"[3]، وبالتالي هي مذهب يجعل للواقع المادي الدور الأول، ويقول بحقيقة الإنسان في ذاته مستقلا عن العقل والفكر.

-"**الواقعيـة** في نظر كتاب الفرنسيون حيث نجد أحدهم يؤكد أن المذهب الذي يكتسب كل يوم أرضا جديدة والذي يؤدي إلى المحاكاة الأمينة، لا للأعمال الفنية الكبرى، وإنما لأصولها التي تقدمها الطبيعة، يمكن أن يسمى بالواقعية، كما يرى أنجلو أن الواقعية في رأيه تقتضي بالإضافة إلى التفاصيل الجزئية تصويرا حقيقيا للملابسات والظروف النموذجية"[4].

-بين **صلاح فضل** مجموعة العناصر التي تقوم عليها **الواقعيـة** في قوله: أن الواقعية ترفض الإغراق في الخيال والإسراف في أوهامه المجنحة، وترفض المجازفة والرمزية، والأسلوب

---

[1]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص133.

[2]- نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1983، ص 35.

[3]- مجدي وهلة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984، ص428.

[4]- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980، ص12.

المصفى الرفيع الذي ينتهي إلى التجريد والتهويم أو يصب في مجرد حلى لفظية منمقة ومعنى هذا أن الواقعية لا تهتم بالأساطير، كما ترفض غير المحتمل وما يحدث بمحض الصدفة ولا ترحب بالعجائب، كل ذلك لأن الواقع كان يتم تصويره في هذا العصر الذي نبتت فيه الواقعية على أنه عالم العلم في القرن التاسع عشر، وهو عالم يعتمد على مبدأ السبب والنتيجة، عالم خال من المعجزات"[1].

ومنه فقد عزف الواقعيون عن التعقيد وعن الزخرفة اللفظية المعروفة لدى الكلاسيكيين، وعن لغة الطبقة الارستقراطية، وتبنوا لغة الشرائح الاجتماعية الشعبية بعيدا عن كل تملق طبي وعن كل روح غرائبية.

ومنه نستطيع القول: أن المدلول الاصطلاحي للفظة **الواقعية** كمذهب أدبي لا ينفصل انفصالا كليا عن المدلول الاشتقاقي المستفاد من كلمة "واقع" فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره كما أنها ترى إن الواقع العميق شر في جوهره، وأن ما يبدو خيرا ليس في حقيقته إلا بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية، وفي هذا الصدد يرى محمد مندور "أن الواقعية لا تشير بشيء ولا تدعوا إلى سلوك خاص في الحياة فكل هذا بعيد عن طبيعتها، وإنما كل همها هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه وهو فهم وتفسير قد ينتج عنها الخير وقد ينتج عنهما الشر، فالخير يأتي مع التبصير بالواقع حتى لا يقع الاختيار فريسة للأشرار، أو حتى لا تقودهم المثالية الساذجة إلى الفشل في الحياة أو إلى التردي في مأزقها، كما أنها قد تنفر من قبح هذا الواقع وتدفع إلى إصلاحه وأما الشر فقد يأتي من التشكيك في القيم المثالية والأخلاقية وهي قيم ان لم تكن حقائق واقعة فهي ضرورات خيرة لا بد منها لكي تستقيم حياة الفرد وحياة المجموع ولكي لا ترتد الإنسانية الى الهمجية الأولى..."[2].

---

[1]– صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ص37.

[2]– محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار النهضة مصر للطباعة، ط6، 2006، ص98.

وعلى ذلك فان "الواقعية تعني بتقديم التمثيل الحقيقي للواقع ودراسة الحياة والعادات من خلال الملاحظات الدقيقة والتحليل المرهف، وينبغي أن يؤدي ذلك بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزاعات الشخصية، ومن ثم يعايش الراوي مواقف شخصياته وأحداثهم ومشكلاتهم وأعرافهم..."[1].

2- أنواع الواقعية:

ظهرت الواقعية في القرن التاسع عشر، لتتبلور إلى تيار أدبي معبر عن توجه إبداعي وحساسية فنية ورؤية أيديولوجية، لكن جذور الواقعية ضاربة في القدم، حيث إن كل الحضارات الإنسانية السابقة كانت تعرف بدرجات متفاوتة بعض ملامح التعبير الواقعي، إن الواقعية تتعامل بطريقة واعية مع الواقع لتترجمه بواسطة أدوات تعبيرية وتشكله وفق متخيل متميز، لكن الأدباء والنقاد والمفكرين اختلفوا في تحدي هذا الواقع، كما اختلفوا في الطرائق المعتمدة لنحت الواقع التخيلي وصياغته أدبيا وجماليا، مما أدى إلى تنوع مناهج الإبداع الأدبي الواقعي.

"الحق إن الكتابة الواقعية قديمة قدم الأدب نفسه، حتى أن في أعماق الاتجاه الرومانسي بذورا حية تنادي بتحرير الإنسان من واقع مؤلم، وفي الاتباعية العربية كثير من الهتافات العظيمة، التي تتجه إلى الواقع بغية إصلاحه وتطويره، ولكن التمذهب في إطار الفلسفة الواقعية لم تتحدد نظرياته الدقيقة إلا على أيدي جماعة الأدباء الذين آمنوا بقدرة الكلمة على الكفاح والهجوم على الواقع الفاسد لتدميره تدميرا شاملا، بغية إعادة بنائه، على صورة تأخذ أبعادا حضارية إنسانية، ينتهي فيها الظلم والتخلف، ولقد اعتاد النقاد أن يربطوا ظهور المذهب الواقعي في الأدب العربي الحديث، بتأثيرات المدرسة الواقعية الروسية والغربية، ولكننا نضيف إلى هذه التأثيرات جملة العوامل المادية والمعنوية التي أحاطت

[1]-عمر الدقاق وآخرون: ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الاوزاعي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص367.

بالإنسان العربي المعاصر، ودفعته إلى مقارعة واقعه الأليم"[1]، وما دمنا في سياق الحديث عن فن القصة القصيرة فهي "فن أدبي ارتبط منذ نشأته الفنية الأولى في أوائل القرن العشرين بقضايا الواقع الحياتي المعيش، وبخاصة قضايا الطبقة المتوسطة، وارتبط صدقها الفني بمدى تعبيرها عن الواقع، بل إن ارتباطها بالواقع كان سبب نجاحها وتطورها"[2]، ومن هنا تمركز اهتمامنا حول القصة القصيرة الواقعية على أنها مرحلة من أهم مراحل تطور القصة القصيرة في أدبنا العربي الحديث والمعاصر وقبل أن ننتقل إلى الحديث عن أنواع الواقعية في القصة القصيرة، يجب علينا أن نتطرق أولا إلى العوامل التي أدت إلى تطور هذا الفن الأدبي صوب الواقعية، وهي عوامل فنية، سياسية واجتماعية، حضارية وثقافية.

أ-"ويأتي العامل الفني في مقدمة هذه العوامل، لأن القصة القصيرة منذ الربع الثاني من القرن العشرين بدأت تتحدد ملامحها وتكتمل أسسها وتتضح رؤيتها، وهذا النضج الفني جعل الكتاب يطورون أدواتهم الفنية، لأن القصة الواقعية تعد مرحلة متطورة عنها في مرحلة الريادة الفنية"[3]، ولعل تمرد بعض الكتاب على الأدب القديم جاء نتيجة عدم رضاهم عن التقليد والمحاكاة للآداب القديمة أو المترجمة، وتطلعهم إلى فن حقيقي يحاكي الواقع محاكاة حقيقية، فالعمل الفني يجب أن يتخلص من قيود الرجعية وأن يكون خالصا من التأثير الأجنبي بعيدا عن التقييد ولذلك وجدنا الأدباء يجددون في مجالات اللغة فتخلصوا من الأساليب البيانية، واعتمدوا على لغة واقعية تعبر عن نبض الحياة وواقعها، وتعبر عن الممارسات الحياتية اليومية.

ب-"يتمثل العاملان السياسي والاجتماعي في التغيرات التي طرأت على بعض البلاد العربية عندما ازدادت الحركات الوطنية التي تنادي بالاستقلال في البلاد العربية، الأمر الذي جعل

---

[1]- نسيب الشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص321.

[2]- عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص 244.

[3]- المرجع نفسه، ص 245.

الكتاب يستلهمون الواقع المعيش ويعبرون عنه بصدق فني"[1]، لذلك نجد أن القصة القصيرة الواقعية ارتبطت باستقلال البلاد العربية وتخلصها من قوى الاحتلال، في أعقاب الحرب العالمية الثانية، ولاسيما في الخمسينيات والستينات، ففي هذه المرحلة نالت معظم البلدان العربية استقلالها، ومن ثم أخذ الكتاب يعبرون عن واقعهم المعيش، وبدلا من استلهام الماضي جسدوا أمجادهم الغابرة أمام القوى الاستعمارية، وأصبحوا يجسدون الحاضر بكل آماله وآلامه وتغيرات تراكيبه الاجتماعية.

ج-يتمثل العاملان الحضاري والثقافي في اطلاع الأدباء على المذاهب الأدبية الأوربية في ألمانيا وفرنسا وأمريكا وروسيا، وخاصة المذهب الواقعي، وقد كان انفتاح المثقفين العرب على الأدب الروسي في طليعة الآداب الأوربية التي تأثر بها كتاب الواقعية في أدبنا الحديث، فقد اطلع عدد كبير من الكتاب العرب منذ الثلاثينيات على كتابات جوجل، وبوشكين، وتولستوي، وديستويفسكي، وترجنيف، ومكسيم غوركي، وتتسم كتابات هؤلاء بالسمات الواقعية، كما كانت بعض الجرائد مثل: وادي الليل، والبلاغ الأسبوعي، والسفور، والفجر تنشر روائع الأدب الروسي في أواخر العشرينيات من هذا القرن، وهذا بدوره ساعد الكتاب العرب على التأثر بالأدب الروسي الواقعي، فضلا عن توافق هذا الأدب مع النزاعات الثورية التي ينادي بها أصحاب الحركات الوطنية التحررية للخلاص من القوى الاستعمارية، الأمر الذي جعل أصحاب المدرسة الحديثة مثل أحمد خيري سعيد، وعيسى عبيد وشحاته عبيد، وطاهر لاشين ينادون بضرورة تعبير القصة القصيرة عن حقيقة الواقع المعيش.

وعندها فان الكتاب العرب في مصر وبلاد الشام في الربع الثاني من القرن العشرين إلى أهمية تعبير القصة القصيرة الواقعية عن الواقع الحقيقي، عندئذ كانوا أقرب إلى القصة الواقعية منها إلى أي نوع آخر، ومنذ الحرب العالمية الثانية وحتى نكسة سنة 1967 ازدهرت القصة القصيرة الواقعية في أدبنا العربي، وظهر كتاب عديدون في البلاد العربية،

[1]- المرجع نفسه، 246.

ففي مصر نجد أعمال محمود تيمور، ونجيب محفوظ، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، وسعد حامد، ومحمود البدوي، وسعد مكاوي، وتوفيق الحكيم، وعبد الفتاح رزق، وعبد الوهاب داود، محمد صدقي، يوسف الشاروني، وعبد الرحمان فهمي...

– وفي سوريا نجد أعمال عبد السلام العجيلي، زكريا ثامر، ياسين رفاعية، سعيد حوارنية، مواهب الكبالي، شوقي بغدادي، حنا مينة، صميم الشريف، اسكندر لوقا، سلمى الحفار الكزبري، كوليت خوري..."[1].

– "وفي العراق نجد أعمال عبد الحق فاضل عبد الملك نوري، فؤاد التكرلي، غانم الدباغ، مهدي عيسى الصقر، غائب طعمة فرمان، عبد الرحمان مجيد الربيعي.

– وفي الجزائر أعمال عبد الحميد هدوقة، عثمان سعدي، أبو العيد دودو، الجنيدي خليفة، فاضل المسعودي، محمد صالح صديق، حنفي بن عيسى.

– في المغرب نجد أعمال عبد الكريم بن غلاب، إدريس الخوري، محمد زفزاق، عبد الله العروي

–في الكويت نجد أعمال إسماعيل فهد إسماعيل، وليلى عثمان، وحسن يعقوب.

–وفي قطر نجد أعمال نورة آل سعد، وأم أكثم، ومريم محمد عبد الله، ناصر صالح الفضالة، وأمينة اسماعيل الأنصاري، ووداد عبد اللطيف، وزهرة يوسف المالكي، وكلثم جبر.

–وفي البحرين نجد أعمال محمد عبد الملك، عبد الله علي خليفة، عائشة عبد الله غلوم، عبد القادر عقيل"[2].

[1]– ينظر: عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص247–251.

[2]– المرجع نفسه، ص252.

وهكذا في معظم الأقطار العربية نجد أن القصص الواقعية احتلت مكانة كبيرة في الكتابات الإبداعية القصصية، ولعلنا لا نبالغ لو قلنا أن أدبنا العربي في معظم البلاد العربية لا يخلو من القصص القصيرة الواقعية.

ونظرا لتعدد أنماط الواقعية فهناك الواقعية الفنية، والشمولية، والتحليلية، والاشتراكية، والاجتماعية، والنقدية، والفكرية، والتسجيلية، والانحيازية، والانطباعية، والفلسفية، والمتفائلة، ونظرا لتداخل مفاهيمها وعدم الفصل بينها فصلا دقيقا، لذلك نقف عند أهم أنواع الواقعية احتواء لمعظمهم الإنتاج القصصي، ونقف على سبيل التمثيل عند نوعين هما: الواقعية الاشتراكية والواقعية الشمولية.

2-1- الواقعية الاشتراكية:

تعد الواقعية الاشتراكية أقرب الاتجاهات الواقعية الى تصوير الواقع الاجتماعي، وأكثرها شيوعا في القصة العربية، "حيث ظهر هذا النوع من الواقعية ونما وانتشر مع اتساع الدراسات الاشتراكية والتطبيق الاشتراكي ولما كانت الاشتراكية نظرة فلسفية واجتماعية تشمل كل فروع المعرفة والحياة فقد اهتمت بالأدب الواقعي ووجهته وجهة خاصة تناسبها، ووجدت فيه خير مصور للواقع وباعت للوعي وحافز الى التغيير باتجاه التقدم، ومن هنا نشأت الواقعية الاشتراكية في الأدب وأصبحت مدرسة عالمية لها منهجها العقائدي المتميز الذي تم من خلاله استخلاص مدرسة نقدية سميت بمدرسة الواقعية الاشتراكية، وقد تبلورت معالمها في الثلاثينات من القرن العشرين"[1]، ظهرت هذه الواقعية كرد فعل على الأنواع السابقة من الواقعية، وقد ناهضتها، حيث لم تعجب بما ساد هاته الواقعيات من تصوير علامات التدهور والفساد التي سادت المجتمعات في تلك الفترة، ولم تقبل الاتجاه القائم الذي يكشف عن الشرور والآثام التي تكمن في النفس البشرية والتي يزيد في تصويرها وتأكيدها ما يشعر به

[1]-عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، ص144.

الكاتب من خصومة نحو مجتمعه الذي حال بينه وبين أسباب الحياة الخالصة من أدران الفساد[1].

"وضع مكسيم غوركي هذا المصطلح لتمييزه عن الاتجاهات الأخرى فالواقعية الاشتراكية حصيلة النظرة الماركسية إلى الفن والأدب كما هي حصيلة التجربة الأدبية المعاصرة لكتاب الاتحاد السوفياتي"[2].

وتتلخص سمات المدرسة الواقعية الاشتراكية في الأدب بالخصائص الآتية:

-أنها تنطلق من الواقع المادي من خلال فهم عميق لبنية المجتمع والعوامل الفعالة فيه والصراعات التي ستفضي إلى التغيير، فالواقع هو الصادق الوحيد والقاعدة العلمية الموضوعية.

-الأديب طليعة مجتمعه بما أوتي من مؤهلات فكرية وفنية ووعي للعالم ومؤهلات قيادية تمكنه من التأثير في الأفكار والعقائد والقناعات والسلوك، فله اذن رسالة جوهرية ايجابية وهي الاتجاه مع المجتمع لبناء مستقبل أفضل للجماهير العريضة.

-ينطلق الفهم العميق للمجتمع من التحليل الماركسي للصراع الطبقي والوصول إلى كل التناقضات الجدلية في هذا الصراع الذي يقوم على التأثير والتأثر والناتج[3].

-"الواقعية الاشتراكية متفائلة، تؤمن بانتصار الإرادة الجماهيرية التي تتجه دوما في طريق الحق والخير وتتمكن من إعادة بناء المجتمع الجديد.

-"الواقعية الاشتراكية إنسانية وعالمية تؤمن بوحدة قضايا الشعوب ووحدة نضالها في سبيل التحرر الاجتماعي والسياسي ووحدة الخط التاريخي، وتدين أشكال الاستعمار والاستغلال

---

[1]- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص179.

[2]- نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص328.

[3]- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، ص144-145.

والفردية والتمييز العنصري والديني، وترى أن القومية جسر إلى العالمية، وترفض الاعتداء والتسلط والحروب"[1].

ومما تقدم تبين إن الواقعية الاشتراكية مدرسة أيديولوجية ملتزمة سواء على الصعيد الإبداعي أو النقدي، وأن الأدب الواقعي الاشتراكي هو أدب التلاحم مع الجماهير، والنضال معها ، فهي تصور واقعا جديدا مختلفا كل الاختلاف عن الواقع القديم، وهي تعبر عن المجتمع تخلص من عهدة الاستبداد والاستغلال وراح يبني حياة جديدة قائمة على العدل الاجتماعي، وعلى شعاره الخير والسعادة للجميع.

2-2- الواقعية الشمولية:

"ويعنى بها الواقعية التي لا يلتزم فيها الكاتب بنمط معين من أنماط الواقعية، لكنه يستخدم معظم أنماط الواقعية المختلفة في قصصه، أي انه لا يعتمد كليا على نمط واحد من الواقعية بل يعتمد على معظم الأنماط، ومن ثم تصبح السمات التي يعتمد عليها في قصصه، مزيجا من أنواع الواقعية أو بعضها، ومن ثم تتحقق شمولية السمات الواقعية في القصة، على أنه ليس من الضروري أن تشمل القصة كل سمات أنواع الواقعية بل من الممكن أن تشمل بعضها"[2]، كما إن الواقعية الشمولية هي التي ينظر الأديب فيها إلى المجتمع بكل شموليته، ويتناول قضايا وهموم جميع طبقاته ويبدي رأيه في كل ما يعترض المجتمع من ظواهر ومشكلات، كظاهرة الفقر أو قضايا المرأة أو الطفولة أو الفساد أو ممارسات المحتل الإجرامية...

فإدراك الأديب للواقع الحيوي الموضوعي نابع من تصوره للعالم الذي يتصف بصفة الشمول والتكامل والتحرر[3] فهو لا ينظر للواقع على أنه واقع مادي فحسب، بل على أن الواقع كل متكامل، حيث أن هذا التصور يجعل الأديب لا ينحاز لطبقة محددة معينة من

---

[1]- المرجع نفسه، ص145.

[2]- عمر الدقاق وآخرون: ملامح النثر الحديث وفنونه، ص267.

[3]- ينظر: سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة،ص289

طبقات المجتمع وإنما ينظر إلى الشعب بكل طبقاته المطحونة اجتماعيا، وهذه هي أبرز ملامح الواقعية الشمولية"[1].

"وقد تمثلت هذه الواقعية في معظم أعمال كتاب القصة القصيرة العربية، أمثال يحيى حقي في مجموعته القصصية: دماء وطني، أم العواجز، عنتر وجولييت... ،ومحمود بدوي في مجموعته: رجل، الذئاب الجائعة، العربة الأخيرة...، وسعد حامد في مجموعته: أرواح حائرة، أجساد للبيع، آمال ضائعة...

-كما نجد في سوريا عبد السلام العجيلي في قصصه بنت ساحرة والحب والنفس، وإسكندر لوقا في قصصه: حب في كنيسة، ليلة قمراء، العامل المجهول..، كما نجد أعمالا عديدة عند بعض الكتاب الفلسطينيين واللبنانيين والأردنيين والعراقيين نذكر منهم على سبيل التمثيل غسان كنافي، وعبد الرحمان مجيد الربيعي، وعبد الحق فاضل وفؤاد التكرلي، غانم الدباغ..."[2]، وهكذا نجد أن القصة القصيرة الواقعية التي تعتمد على الصفات الشمولية للواقعية تشكل اتجاها بارزا في مسيرة القصة القصيرة العربية، ولعلنا لا نبالغ لو قلنا أن هذا الاتجاه يعد أبرز الاتجاهات الفنية والموضوعية في القصة القصيرة.

3- خصائص الواقعية:

تتميز الواقعية عن غيرها من المذاهب الأدبية الكبرى بعدة خصائص جوهرية، تجعل دراستها منطلقا لإثارة كثير من المسائل الفكرية والفنية الخصبة لا مجرد استعراض مرحلي لفترة معينة من تاريخ النقد الأدبي، ولعل من بين هذه الخصائص الجوهرية ما يلي:

*"إن الأدب الواقعي أدب موجه مباشرة إلى القارئ، لأنه يعالج قضاياه ومشاكله وأزماته النفسية في مختلف مراحل حياته ،وهذا الأدب قريب من مفهوم القارئ لأنه يكتب عن موضوعات يعيشها في واقعه اليومي"[3] ، إذن فهو أدب يتجه نحو الإنسان، بشكله المشخص

[1]- المرجع نفسه، ص289.

[2]- عمر الدقاق وآخرون: ملامح النثر الحديث وفنونه، ص267-270.

[3]- محبة حاج معتوق: أثر الرواية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، د ط، 1994، ص15.

لا الكلي، وهو عودة ديمقراطية باتجاه الشعب العريض، صادق التصوير، وممثل للواقع الفردي والاجتماعي، فنستطيع أن نقول أن قوامه تصوير العالم الحقيقي تصويرا أمينا، ووصف الحياة المعاصرة بطريقة الملاحظة والتحليل والعرض الموضوعي، بمنأى عن الذاتية والانفعال الخاص، ولا بد من الإشارة إلى أمرين هما من لوازم الواقعية:

"أولهما: العناية بالتفصيلات الدقيقة والثانوية حتى التافه منها، مما يتعلق بوصف الملامح والأصوات والألبسة والألوان والحركات والأشياء...إمعانا في تصوير الواقع وكأنه حاضر، وثانيهما: التركيز على الجوانب السلبية من المجتمع كالأخلاق الفاسدة والاستغلال والظلم والإجرام والإدمان... حتى لقد دعيت بالمتشائمة"[1].

ومنه فان الواقعية تنطلق من جميع طبقات المجتمع الفقيرة والمعذبة والمسحوقة الى أعلى الطبقات النبيلة والثرية والمسيطرة.

ب-"إن الواقعية من أشد المذاهب حيوية وأطولها عمرا ... إذ اشتملت في تطورها بالخصوبة ولم تقتصر على دورها في الماضي وإنما امتدت لتحتضن إنتاج الغد بما احتوته من نزعة مستقبلية أصيلة"[2]، فهي تتطلع إلى غد أمثل تسود فيه العدالة الاجتماعية بين المواطنين.

ج-إن الواقعيين يتجاوزون العوامل الخيالية، لأنها في رأيهم تفتت صلة الشاعر بواقعه ،اذ هم يضبطون انفعالاتهم ضمن منطق النظرية الموضوعية، التي يرونها من فوق، من فضائهم الرحب، بينما عامة الناس لا يرونها إلا في أشكالها اليومية..."[3].

د-"أصبحت الواقعية ذات صبغة عالمية شاملة، فهي بذلك تختلف جذريا عن غيرها من المذاهب الأدبية الكبرى كالكلاسيكية والرومانسية...الخ، ذلك اعتمادا على مبدئها الأساسي، في الانعكاس الموضوعي وتمثل الأدب للواقع أيا كان موقعه وزمانه، وبالتالي فهي تتجاوز جميع الحدود الإقليمية والتاريخية، ويصبح في مقدور أي مجتمع اختمرت فيه مبادئها

---

[1]- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، ص139.

[2]- صلاح فضل: منهجية الواقعية في الإبداع الأدبي، ص5.

[3]- نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص331-332.

الجمالية أن يرى نفسه في مرآتها بطريقة صافية مركزة، ونستخلص من هذا أن الواقعية تمثل المرآة العاكسة للمجتمع وذلك بإظهار خباياه وأسراره مع تقديم تفسير لها"[1].

*"يريد الواقعيون أن يكون الأدب وسيلة من وسائل البناء... وأن يسمو بثمراته إلى حياة مثلى تتهيأ فيها للناس أسباب الحرية، والسعة والقوة... فيكافح ما يعوق التقدم، وبعمق قيما جديدة عصرية"[2]، ومنه فإنهم يقدمون الحقيقة الموضوعية ويقفون إلى جانب العلم.

"إن من أهم خصائص الواقعية أيضا حسب تصور صلاح فضل : قدرتها الفذة على التحول من المذهب إلى المنهج، فلم تعد مجرد مجموعة من المبادئ المقررة التي مهما بلغت من العصف الموضوعي لا مفر أن تكون نسبية مرتبطة بظروفها الخاصة"[3]، فنجدها قد انفتحت على مبادئ عصرية جديدة أخرى غير التي كانت عليها من قبل إذ أصبحت منهجا مستقل بذاته في الإبداع الفني والأدبي

-للواقعية أيضا خصائص فنية نذكر منها:

*يرى نسيب نشاوي: أن الواقعيون العرب يختلفون في طرائق التعبير...ولكنهم جميعا يحفلون بشكله قدر احتفائهم بتأثيره ومهمته... إذ يبيح للشاعر الواقعي أن يتناول ما يشاء في كتاباته، حتى الزهر والقصور والحب، بشرط أن يكون موجها إلى صالح الإنسان وتطويره...ولكنه ينهى عن أن يكون الأدب الواقعي أدب "شعارات هاتفة" أو أدب "الفوتوغرافيا" الذي يجرد عن الصورة حيويتها"[4]، وهنا ينتج الإبداع والخلق أي تركيب عالم شبيه بالواقع وليس نسخة أمنية عنه.

*"اللغة المأنوسة الواضحة البعيدة عن التوعر والتكلف من جهة وعن الإسفاف والابتذال من جهة أخرى المراعية لقواعد اللغة مع الشيء من المرونة والتسامح حين يتعلق الأمر

[1]- صلاح فضل: منهجية الواقعية في الإبداع الأدبي، ص5-6.

[2]- نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص332.

[3]- صلاح فضل: منهجية الواقعية في الإبداع الأدبي، ص6.

[4]- نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص333.

بالطبقات الشعبية العادية البعيدة عن أجواء العلم والثقافة"[1]، وبهذا فقد امتازت كتاباتهم بالوضوح والصراحة وبلغة بسيطة يفهمها الجميع مع مراعاة القواعد والقوانين التي ينبني عليها نظام اللغة.

* التحليل والنفوذ وعدم التسطح والوصول إلى خفايا النفس والعلل والأسباب.

* براعة الوصف والتصوير على المستويين الداخلي والخارجي ونقل القارئ إلى عوالم جذابة ممتعة مثيرة للدهشة وحب الاطلاع.

* تلاحم الشكل والمضمون بأن يكون الشكل الفني تابعا للمضمون وخادما له.

* "تتصف الواقعية العربية بأنها تنتزع من جميع المذاهب انضج ما فيها، وأكثرها قابلية على مسايرة الانتفاضات والوثبات الحديثة "[2]، حيث كان الواقعيون يناهضون التعقيد والوعي لذلك غدت البساطة والإخلاص في نظرهم من المعايير ذات القيمة (من شروط الواقعية) في الإنتاج الفني.

[1]– عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، ، ص142.

[2]– نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص 333.

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية

المبحث الأول: يوسف إدريس الإنسان والأديب

1-ترجمة لحياة الكاتب يوسف إدريس ومؤلفاته

2- تميز أسلوب يوسف إدريس في الكتابة

المبحث الثاني: تجليات الواقعية في قصص يوسف إدريس القصيرة

1-الواقعية في القصة القصيرة "نظرة"

2- الواقعية في القصة القصيرة "جمهورية فرحات"

3- الواقعية في القصة القصيرة "الناس"

المبحث الأول: يوسف إدريس الإنسان والأديب.

1-ترجمة لحياة الكاتب يوسف إدريس ومؤلفاته:

يعد يوسف إدريس من كتاب القصة المصريين الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية بين طبقة الشباب اليساريين المتطلعين إلى مستقبل جديد يدعون له ويبشرون به في كتاباتهم، ويحاولون هدم القديم أو نبذه ليبنوا على أنقاضه ما يتصورون من بناء جديد للمجتمع المصري.

ولد يوسف إدريس في قرية البيروم بمركز فاقوس بمحافظة الشرقية في 19 ماي سنة 1927م لأسرة فلاحية، متوسطة ،كان والده متخصصا في استصلاح الأراضي وكانت طبيعة عمله تحتم عليه الانتقال من مكان إلى آخر باستمرار، بحيث لا يتاح له الاستقرار إلا نادرا، وهذا ما دفع به إلى أن يرسل ابنه "يوسف" ليعيش في كنف جدته في القرية وقد كان لحياته هذه البعيدة عن والديه أثر كبير على نفسيته فهو لا يذكر إلا وحدته واستحاشه وافتقاره إلى الحب، فقد كانت جدته سيدة قليلة الكلام متسلطة ،لا تحب إظهار عواطفها، مما زاد إحساس الصبي "يوسف" بالغربة، ومما زاده شعورا بالغربة أن والدته كانت تنطوي على شيء من القسوة والصلابة، إذ أن هذه الصفات التي تميز شخصية أمه حرمته من الحنان والعطف الضروريين لكل طفل، وبالتالي نستطيع أن نقول أنه نشأ في ظروف تعيسة بسبب جفاء والدته وتسلط جدته، وبسبب كثرة تنقل العائلة لم يستقر في مدرسته، حيث بدأ تعليمه في مدرسة فاقوس، ثم تنقل بين مدارس دمياط، الزقازيق، المنصورة، وبعد انتهاء مرحلة الثانوية التحق بكلية الطب جامعة القاهرة عام 1947م، ثم تخرج منها عام 1951م،[*] وثم التحق بمشفى القصر العيني، -وهي أكبر مستشفيات القاهرة- إثر تخرجه ليعمل في قسم الجراحة، ولكنه لم يستمر طويلا في عمله هذا لأنه لم يخلق ليكون طبيبا، وإنما خلق ليكون

[*]- ينظر: محمد هواري، أعلام الأدب العربي المعاصر(ترجمة حقيقية لـ50 شخصية أدبية)، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1971، ص 384.

أديبا وكاتبا مطبوعا، إذ كانت موهبة يوسف إدريس في القصة القصيرة أكبر بكثير من تعلقه بمهنة الطب، فطفق يلاحظ الحياة الشعبية المصرية في الريف والحضر ملاحظة دقيقة.

اشترك يوسف إدريس في مظاهرات كثيرة أثناء دراسته ضد المستعمر البريطاني ونظام الملك فاروق وصار السكرتير التنفيذي للجنة الدفاع عن الطلبة، وبهذه الصفة نشر مجلات ثورية وسجن ، وأبعد عن الدراسة عدة مرات إلى أن تخرج عام 1951م، وفي عام 1961م انضم إلى صفوف المناضلين الجزائريين كصحفي وشارك معهم في بعض العمليات العسكرية مدة ستة أشهر وفي عام 1967 فتح عيادة خاصة لم يستمر فيها سوى بضعة أشهر، انتدب بعدها للعمل في وزارة الثقافة ثم المركز الإسلامي لفترة قصيرة.[*]

-**أخلاقه:** أخلاق يوسف إدريس يغلب عليها اللطف الشديد الذي يعتبر مجاملة مبالغا فيها وما تلك المبالغة في المجاملة إلا نتيجة حساسية الكاتب ورقة مشاعره، فهو لا يحب أن يجرح غيره لذا يجامل ولو على حساب نفسه.

يوسف إدريس في حياته الشخصية يبدو إنسانا مجاملا إلى أبعد الحدود فهو يجامل كل الناس ويحاول أن يكون مريحا للجميع، بل ويبالغ في هذا السلوك فيثمر ثمرات طريفة تكون موضعا للتندر والسخرية، وأحيانا تكون مبعثا للإحساس بعدم جديته في التعامل اليومي مع الناس، وهو من ناحية أخرى في حياته العادية محب للحياة ومقبل عليها"[†].

- **زواجه:** تزوج يوسف إدريس في 28 أغسطس 1957م من السيد رجاء الرفاعي وله ثلاثة أولاد المهندس سامح والمرحوم بهاء وسيدة نسمة أستاذة اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بجامعة القاهرة[‡].

---

[*]- ينظر: محمد هواري، أعلام الأدب العربي المعاصر(ترجمة حقيقية لـ50 شخصية أدبية)، ص 385.

[†]-محسن بن ضياف، يوسف إدريس كاتب القصة القصيرة، ص 11.

[‡]- محمد هواري، أعلام الأدب المعاصر(ترجمة حقيقية لـ50 شخصية أدبية)، ص 385.

- **وفاتــه:** "تـوفي الكاتـب الكبيـر يوسـف إدريـس يـوم الخمـيس 01 أوت 1991م فـي أحـد مستشفيات لندن، ثم نقل جثمانه إلى مصر ودفن في مسقط رأسه، بعد أن ترك لنا عالما أدبيا خاصا به رسمه لنا من خلال ما ألفه"[*].

- **عمله في الصحافة:**

"-عضو هيئة تحرير "مجلة تحرير" منذ تأسيسها 1952م.

- محرر في "جريدة المصري" 1952-1954م

- مسؤول القسم الأدبي في" مجلة روز اليوسف" 1954-1956م.

- عمل محررا في "جريدة الجمهورية" بعد توقفه عن ممارسة مهنة الطب.

- عمل عضو هيئة التحرير في "مجلة صباح الخير" 1956-1960م"[†].

- **أعماله الأدبية (آثاره):**

يعتبـر يوسـف إدريـس كاتـب يقـدم فنـا ذكيـا ويخلـق إبـداع غيـر عـادي فـي القصـة القصيرة، فهو يرسم بالكلمات صورا أو مشاهدة نابضة بالحياة للمجتمع في جميع مستوياته المختلفة، تحت تأثير معايشة واعية كرستها ممارسته للصحافة والطب.

ولعل من أهم الأعمال الأدبية التي تركها لنا نذكر منها:

-جمع قصصه وكتاباته في مجموعات أصدرها تباعا فأخرج:

1-مجموعة "أرخص ليالي" بالكتاب الذهبي بدار الهلال سنة 1953م.

2-" جمهورية فرحات"، بالكتاب الذهبي سنة 1956م.

3- مجموعة" البطل"، عن دار الفكر سنة 1957م.

4- "ملك القطن" (مسرحية)، عن دار النشر القومية سنة 1957م.

5- "أليس كذلك" و"قاع المدينة" ،عن مركز كتب الشرق الأوسط سنة 1958م.

---

[*]- محمد هواري، أعلام الأدب المعاصر، ص 390.

[†]- المرجع نفسه ، ص 385.

6- "اللحظة الحرجة" (مسرحية) بالكتاب الفضي سنة 1958م.

7- رواية "الحرام" و"آخر الدنيا" مجموعة قصصية بالكتاب الذهبي بروز اليوسف سنة 1959م.

8- قصة "الغريب" سنة 1961م.

9- "العيب" صدرت بالجمهورية في حلقات ثم طبعت بعد ذلك 1961-1962م.

10- "لغة الآي آي" سنة 1964م.

11-"رجال وثيران" ومسرحيتا "الفرافير" و"المهزلة الأرضية" سنة 1964م.

فموضوعات وقصص يوسف إدريس ومسرحياته بصفة عامة نجدها جميعا تدور حول قضايا ومشكلات المجتمع المصري المعاصر في الريف، وهي مشكلات التي يحس بقسوتها الشباب المتعلمين، ويعانون من وجودها ويلقون بأبصارهم إلى اليوم الذي يتخلص فيه مجتمعهم منها ليخرج إلى نور الحياة المصرية بعد هذا الليل الطويل في طي التخلف."[*]

- جوائزه:

1-"حصل يوسف إدريس على وسام الجمهورية سنة 1963م تقديرا لنشاطه الأدبي، واحتل مركزه المرموق بين أقطاب كتاب القصة والمسرحية في مصر وفي العالم العربي، وإننا لا نبتعد عن الصواب كثيرا إذا اعتبرناه تشيخوف القصة العربية المعاصرة.

2- منح وسام الجزائر عام 1961م تقديرا لدوره في دعم استقلال الجزائر ونضاله مع الجزائريين في معركتهم من أجل الاستقلال.

3- فاز بجائزة عبد الناصر في الآداب عام 1969م ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام 1980م"[†].

[*]- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، د ط، د ت، ص 390-391.

[†]- الرشيد بوشعير، الواقعية في أدب يوسف إدريس، جامعة دمشق، رسالة ماجستير، 1979-1980، ص 187.

2- تميز أسلوب يوسف إدريس في الكتابة:

يعتبر يوسف إدريس من كتاب القصة المصريين الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية، بين طبقة الشباب، كانت له مسيرة طويلة في القصة والرواية، نالت قصصه وروايته ومسرحياته استحسانا كثيرا من قبل القراء، وناقش فيها الكثير من القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية، وهو روائي بلغ الذروة في تفكيره ورغم ذلك لاقى انتقاد الكثير من النقاد والقراء في فكره.

يعتبر إدريس كاتبا يقدم فنا ذكيا ويخلق إبداعا غير عادي في القصة القصيرة، فهو يعشق الحياة في الأدب ويعشق الأدب تعبيرا عن مواقف الحياة، و يعد أحد أعلام القصة القصيرة الواقعية في البلاد العربية وظل في قصصه مخلصا للفقراء والبسطاء والعمال وجميع فئات الشعب الكادحة، حتى أننا لا نجد مجموعة قصصية واحدة تخلو من التعبير عن هذه الشرائح الاجتماعية.

قدم إدريس في قصصه عالما متكاملا للحياة المصرية من خلال تحويل الواقع العادي إلى واقع محلل بتشكيل خامة هذا الواقع والربط بين عناصره المبعثرة على نحو يجعل النظر إلى الواقع أبعد عن حالة الإدراك الفوري، خاصة فيما تعكسه من ارتباط نظرة الكاتب إلى مجتمعه بهموم وقضايا هذا المجتمع، وعرض ذلك في بساطة تخفي فهما ووعيا عميقا لكل من الفرد والمجتمع.

عاصر يوسف إدريس وعايش فترة التحولات السياسية والوطنية والاجتماعية في مصر منذ الخمسينيات، وشاهد تبلور الطريقة الشعبية وبروزها عنصرا فعالا مؤثر في الحياة الاجتماعية والسياسية وعكست أعماله هذا التبلور، وكما قدم في قصصه القصيرة مفهوما

واضحا للواقعية عنده منذ أول مجموعة نشرها وتابع تأكيد وتعميق هذا المفهوم خلال مجموعاته التي توالت بعد ذلك[*].

"... وقد تمكن يوسف إدريس من إدراك أسرار عملية الإبداع الفني وتجنب الوقوع في أزمات الفهم الآلي لعلاقة الفن بالحياة، حيث قدم نماذج أصلية في القصة القصيرة وهذا يدل على تكامل نضج هذا التيار عند إدريس، فمجموعة القصص القصيرة التي قدمها تشكل أرقى ما وصلت إليه مستويات القصة القصيرة المصرية، فهو يدرك القانون الأساسي لتطور معرفتنا، وهو قانون التعقيد والتركيب فكلما تفتحت مداركنا واتسعت آفاق معارفنا أدركنا أكثر وأكثر أن الإنسان والكون أشد تعقيدا مما كنا نعتقد ،بل إنه من خلال هذا الفهم الشديد التعقيد لكوننا وإنساننا ستصل إلى المفهوم الموحد المبسط لهما ولكنها ببساطة مختلفة تماما عن البساطة السطحية التي كنا ننظر بها في الزمن الغابر، إنها البساطة العميقة، البساطة الناتجة عن الإدراك المركب المعقد للوجود"[†].

فالملاحظ على يوسف إدريس امتلاكه القدرة على التنوع غير المحدود أو بمعنى آخر امتلاكه تجربته وخبرة عريضة عميقة بالحياة في شكلها وحركتها خلال التناقضات العديدة التي تزخر بها، والنظرة الكلية لأعماله ومجموعة القصص القصيرة العديدة التي أضافها للقصة المصرية ،تكشف لنا عن فهم بالغ بتجربة الإنسان العادي، تجربة حياته وعلاقاته وتفاعله مع الواقع في شموله، انه يتابع ويحصد ويتغلغل وينفذ إلى أعماق هذه التجربة الخصبة ويجمع في النهاية مادة حية غنية بطرحها في قصصه القصيرة.

"إن قصص يوسف إدريس القصيرة هي التي تتناول المراحل الفنية التي مر بها وتحلل خصائص فنه في كل مرحلة وعلاقة ذلك بحركة الحياة في مجتمعه، مما تكشف تلك

---

[*]– ينظر: حسن مجيدي وآخرون، إبداع يوسف إدريس في القصة القصيرة تحليل ونقد، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة 3، العدد 9، 1390هـ، ص 109.

[†]– عبد العاطي شلبي، فنون الأدب دراسة تطبيقية للشعر في عصوره المختلفة (المقال والقصة القصيرة)، ص 138.

الرابطة بين تطور فكره وفنه ووجدانه، وبين تطور المجتمع بنظمه وعلاقات الأفراد داخله "وعلاقاته بالمجتمعات الأخرى، ذلك أن يوسف إدريس فنان متطور نام، واع، يقظ يحس بما يدور حوله، وينفعل به ويشترك وجدانيا فيه إن سلبا أو إيجابيا رفضا أو قبولا، فدراسة فن القصة القصيرة في أدب يوسف إدريس ترتبط ارتباطا موضوعيا بتطور الاتجاه الواقعي بعامة في القصة القصيرة، ففي ظل هذا الاتجاه نبت غرس يوسف إدريس، ومن خلال تفاعله وتشابكه مع مدارسه تبلورت رؤيته المتميزة، حتى أصبح في اعتقادنا بمثابة القمة التي تبلور عندها الاتجاه الواقعي، فيوسف إدريس بالنسبة للاتجاه الواقعي من ناحية وبالنسبة لفن القصة القصيرة من ناحية أخرى، كائن حي موجود ومؤثر حيث استطاع أن يضيف بشكل أو بآخر إلى حركة الحياة في المجتمع المصري لأنه جعل الشعب بمثابة نقطة الارتكاز التي يستند إليها ويعتمد عليها، لقد فطن منذ البداية إلى مادته الخام الثرية والخصبة التي أتاحت له الينبوع الذي عبر عنه في قصصه القصيرة"* وبالرغم أن يوسف إدريس قد عبر عن كل فئات الشعب في قصصه إلا أن تعبيره عن الطبقة المتوسطة جاء في طليعة اهتمامه القصصية، وباستكشاف هذا العلم الفني المتشابك الذي شكله في قصصه القصيرة نجد الفرد المسحوق اجتماعيا في حلبة الصراع الطبقي المحتدم الذي لا يرحم، وفيها نجد المفارقات الاجتماعية والصراع بين القديم والجديد، وصورة العلاقة الإنسانية المتغيرة، وفيها كذلك يقف عند بعض نظم المجتمع وقيوده التي تقتل في الإنسان حرارة العمل، ورغبة الاستمرار وحب التقدم... ،ولا يغفل عالم إدريس دور الجماعة وقيمته في تغيير الواقع من أجل التقدم ومن أجل القضاء على كل أسباب تعاسته†.

"ومنذ السنوات الأولى لإنتاج يوسف إدريس في القصة القصيرة وهو واضح الاتجاه نحو الواقعية المرتبطة بالمجتمع والملتزمة بالتعبير عنه في سيرورته وفي حركته المتصلة،

---

* – سيد حامد النساج، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، ص 285– 286.

† – ينظر: عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص 258– 259.

التي لا تتوقف حيث يقول: إن الذي لا ينظر إلى المجتمع على أنه كائن حي لا يكف عن الحركة، ولا يكف عن التغيير والتطور لحظة واحدة هو مخرف كبير، وأن اللغة والأدب والفن هي إفرازات متطورة للمجتمع المتطور، لا تكف هي الأخرى عن التعبير والتبديل مثلما يتغيرون ويتبدلون"[*]، معنى هذا أن يوسف إدريس قد تحدد اتجاهه نحو الواقعية وتبلور منذ البداية.

ولعل امتياز يوسف إدريس الأساسي هو قدرته الخاصة التي ابتعدت به عن ذلك العيب الخطير في الأدب الواقعي، بل العيب الخطير في تشويه معنى الواقعية، على أنه –مع ذلك– لم ينج من الإطار العام الذي حدده النقاد من جهة، والذي أوحت به تطورات المجتمع في شقيها الاجتماعي والفكري... ،فقد بدأت الطبقات الشعبية تعتلي منبر الأحداث، ثم رافقتها الفلسفات المؤيدة لهذا الاعتلاء المدعمة له في كافة مجالات المعرفة، وكان الأدب هو المجال الأول ،وفيه برز يوسف إدريس وقتئذ كأديب واقعي ممتاز، ذلك أنه –بفهم عميق لفن القصة القصيرة– أنقذ الاتجاه من الاتهام الذي وجه إليه من الاتجاهات التقليدية الأخرى، وهو تغليب الجانب السياسي على بقية الجوانب الفنية في العمل الأدبي، وظل يوسف إدريس منقذا أمدا طويلا... ، إلى أن أصبح تفرده بالامتياز الفني دون بقية الأدباء الواقعيين ظاهرة مرضية أوقعت الحركة النقدية المصاحبة للاتجاه في مأزق حرج، ثم بدأ يوسف إدريس نفسه يشب عن الطوق، ويسلك طرقا جديدة في التعبير فقد تخلى أصحاب الاتجاه عن ذلك الابن المتمرد، بالرغم من ذلك لم يتخل يوسف إدريس عن الإطار العام الذي استضافه لأعماله منذ بواكير إنتاجه الفني، فقد ظلت الفئات الكادحة هي الأرض الاجتماعية والفكرية التي يخطو عليها[†]، حيث كانت رؤيته تؤمن بالترابط بين جزيئات الواقع المتناثرة، والتي تحاول اكتشاف القوانين التي تحكم تغير الواقع، والتي تسعى للكشف عن الواقع الإنساني في حركته

[*]– سيد حامد النساج، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، ص 288.

[†]– ينظر: حسن مجيدي وآخرون، إبداع يوسف إدريس في القصة القصيرة، ص 110.

المستمرة، ولعل تفرد قصص يوسف إدريس القصيرة بهذه الرؤية منذ البداية هو الذي دفع النقاد إلى الانبهار والدهشة من قدرة هذا الكاتب على عدم التواني عن أداء عمله الذي تعهد به، وهو تصويره للمألوف العادي وجمع عناصره في صورة يمكن أن تعيش بفضل صياغتها وصدقها، حيث كان يبذل جهدا شديدا في كتابة قصصه، وكان يفكر تفكيرا عميقا لا في الهيكل العام للقصة فحسب بل في الجملة والكلمة، ولكنه عرف شيئين لا يعرفهما الكاتب عادة إلا بعد كثير من التجارب المرة، أن يصر على أداء رؤيته الخاصة إلى القارئ فلا يسمح للأصوات الدخيلة بتشويهها أثناء عملية الكتابة، وأن يجعل الألفاظ هي المرحلة النهائية في عملية الأداء، هي الرموز الدقيقة التي منها يعيد القارئ تركيب الرسالة... وسلاح يوسف إدريس في اكتشافه العميق لملامح المجتمع المصري وقسماته الأصلية وعي تام بما يحيط به ويجعله على دراية كافية بكل ما يعتمل في جوانب المجتمع ويقفه على حقيقة الصراع فيه ويمده بفهم سليم للواقع، وهو ما يلزم الفنان لتحقيق وظيفة الفن الاجتماعية، إذ يمكنه من المشاركة في مشكلات عصره والمساهمة في تقدم مجتمعه، بالرؤية الصادقة الغنية وبالفعل التعبيري الخلاق، وبهذا يستطيع أن يبصر المجتمع بحقيقة أوضاعه، ويشحذ همته، ويقوي آماله، ويعينه بفنه على تحقيق أهدافه...، وعلى هذا نجد أن كل شخصية من شخصيات قصصه القصيرة تحمل فكرة متخفية تسعى بها سعيا حثيثا إلى وجدان القارئ، لأن الكاتب لديه الكثير مما يريد أن يقوله، هو لا يكتب للكتابة ولا للتسلية ولا للعبث بوقت القارئ، ولكنه يكتب ليقول شيئا لا يمكن أن يبلغ تأثيره المرغوب لو أنه قيل بغير فن، أنه يريد أن يدفع القارئ إلى تغيير واقعه وتحويله وتطويره والارتقاء به أو الثورة عليه، كما أنه حريص غاية الحرص على ألا يشغله الجوهر عن الشكل فيعقل عنصر الفن في سبيل الرسالة أو الهدف أو الالتزام، وإنما تكشف قصصه القصيرة عن ترابط المضمون والشكل ترابطا عضويا، فثمة لقاء حي بين البناء العضوي والمضمون الاجتماعي الإنساني، وبينهما وبين الحياة من حولهما، بمثل ما يلتقي في قصصه القصيرة الواقع الخارجي كما أحسته

بالفلسفة الداخلية ،كما تبلورت من خلال تجاربه بالرغبة في الخروج للناس بحلول جديدة لمشاكل قديمة، هذه كلها تكون عالم يوسف إدريس الفني في القصة القصيرة، والوصول إلى هذا التوفيق في عملية البناء بين المتناقضات من شأنه أن يخلق وحدة جديدة أو مركبا جديدا لا يقدر على صنعه إلا كاتب واقعي شمولي إنساني متمرد*، يبحث يوسف إدريس دائما عن رؤية جديدة، رؤية تأخذ شكل القانون العام الذي يستقي معطياته من الواقع الخارجي كما أحسه بالفلسفة الداخلية وبالرغبة في إيجاد حلول لمشاكل الناس.

اتسم إبداع يوسف إدريس منذ سنواته الأولى بالجرأة والشجاعة واقتحام المحظورات، وظهر ذلك في لغته "فهو ليس بالمفصح دائما حين يقص (إذا فهمنا الفصحى على أنها مجموعة تراكيب منفصلة عن لغة الشعب) وهذا لا يعني بالضرورة أنه عامي اللغة، كما يتجاوز الأمر عنده حدود الجمع والخلط بين اللغتين، إن هذا الخلق الجديد للغة لا يقترن دائما بتحويل لغة الشخوص العامية إلى فصحى...، وإنما يتخطاه إلى تحويل العامية المتداولة إلى عامية فنية نابضة، أي أن الخلق هنا ليس تحولا من لغة إلى أخرى ولكن خلق مستوى جديد ورفيع في اللغة نفسها..."†،" كما كان يمتلك وهجا خاصا حيث أتته مهنة الطب بقدرة إبداعية فائقة وقد أعطته الدراسة الطبية منهجا علميا، ومن خلال اختلاطه بالمرضى في مختلف الوزارات، ومن خلال عمله في عدة مستشفيات تعرف على مشكلات الجسد ومشكلات الحياة والروتين وتعقيداته ،وهذه الأشياء كانت في التعبير عن بسطاء الناس وصغار الفلاحين، وتناول الإنسان العادي بتنويعاته المختلفة شابا، شيخا، فتاة، امرأة، فقد أفسح للإنسان العادي مكانا في خياله وصوره وأوراقه، فعبر عن الحياة المصرية الصرف".‡

---

*- ينظر: سيد حامد النساج، اتجاهات القصة القصيرة، ص 288-290.

†- فاروق عبد المعطي، يوسف إدريس بين القصة القصيرة والإبداع الأدبي، ص63.

‡- حسن مجيدي وآخرون: إبداع يوسف إدريس في القصة القصيرة تحليل ونقد، ص 113-114.

كما لا يفوتنا أن يوسف إدريس خلال مسيرته الفنية الإبداعية قد مر بالمرحلة الرمزية، "وهذه المرحلة لا تعني تخليه عن الأسلوب الواقعي ،بل ولا نكون مبالغين إذا قلنا أن أعظم ما كتبه يوسف إدريس كتبه بالأسلوب الواقعي فمجموعة" "لغة الآي آي" يمكن أن تكون بداية للمرحلة الرمزية لأننا نجد بها أربع قصص رمزية هي: قصة "ذي الصوت النحيل"، و"اللعبة"، و"الأورطي"، وتمثل هذه القصص رغبة الكاتب في التجديد والتجريد معا ،كما تمثل الرغبة في معالجة قضايا فكرية أو كلية، وربما كان الرمز قناعا يختفي خلفه المؤلف ليتمكن من التعبير عن أفكار لا يستطيع التعبير عنها صراحة، وقد زاد غموض هذا الرمز الحرص الشديد على التخفي مما يجعل مضامين القصص تحير العقول والأفهام"[*].

ومهما يكن من شيء فإن يوسف إدريس في قصصه القصيرة استطاع أن يصور المجتمع من خلال وجهة نظر إنسانية شمولية، وقد قدم الواقع العادي في ثوب قصة فنية تامة النضج، بعد أن أحاله إلى واقع مصقول، وكانت عملية إعادة تشكيل الواقع في القصة القصيرة تستهدف تغييره، ودفع الجماهير للثورة عليه، فالكاتب كان يؤمن برسالة تقدمية، دعته إلى الارتباط باليتبوع، والدفاع عنه وتصويره، والعمل على تغيير واقعه وأسلوب حياته فلم ينفصل عن هذا اليتبوع وإنما انغمار فيه ثم صاغ رؤيته الإنسانية المتمردة في قصص قصيرة فنية.

[*]– عبد الحميد عبد العظيم القط، يوسف إدريس والفن القصصي، جامعة المنية، 1978، رسالة الدكتوراه، ص167.

المبحث الثاني: تجليات الواقعية في قصص يوسف إدريس القصيرة

1-الواقعية في القصة القصيرة "نظرة":

إن ملامح المنهج الواقعي الاشتراكي في قصص يوسف إدريس تتجلى لنا باختصار في ما يلي:

-الالتزام بقضايا العمال الفلاحين والمظلومين من الفقراء، هي القضايا التي استأثرت باهتمام كل الواقعيين الاشتراكين، فنجد في آثار يوسف إدريس في الأولى -على وجه الخصوص- تدور كلها أو جلها حول هذه القضايا التي كانت تفرض نفسها عليه.

"إن يوسف إدريس في مجموعته القصصية الأولى" ارخص ليالي يختار شخصياته من بين الطبقات الدنيا التي تكافح من أجل لقمة العيش، كفاحا مستميتا وتتطلع إلى الحياة الكريمة يعيش الحسرة والأسى، ففي قصة نظرة -قصة تندرج ضمن هذه المجموعة- تقدم نموذج مبهر في التقاط معالم الحضور الطفولي في مسرح الواقع الإنساني المعيش، وقد بنيت تقنيتها الواصفة والثاقبة كيف استطاع يوسف إدريس أن يرقى في طفرة واحدة بالقصة العربية إلى مستوى الكتابات الواقعية الكبرى ومنها على الأخص واقعية الكتاب الروس الذين جمعوا في أعمالهم المهارة التصويرية الحس الإنساني، وفي هذه القصة (نظرة) تتحقق هذه المعادلة الصعبة وهي في واقع الأمر تثير الدهشة بواقعيتها التصويرية بالدرجة الأولى ولكنها وهذه هي المفارقة الاستثنائية، تستخدم ضمير المتكلم، وساردها لذلك لا يرسم الأحداث بالرؤية الخلفية بل بالرؤية المصاحبة وذلك لمعايشة الحدث"[*]

1-1-واقعية الأحداث:

تدور أحداث هذه القصة حول طفلة صغيرة وهي خادمة شاهدها الكاتب عائدة من الفرن تحمل فوق رأسها حملا معقدا يكاد يقع منها رغم قبضتها القوية عليه، فطلبت من

[*]- محمد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة آنفو برانت، فاس، ط1، 1985، ص105.

الكاتب أن يضبط ما تحمله على رأسها، فساعدها ثم أكملت طريقها، ولكنها سرعان ما التفت الكاتب بنظرته إلى الطفلة وهي تكمل سيرها وسط الزحام الذي يملئ الشارع، ثم تقف الطفلة فجأة تتأمل مشهدا سلب جل اهتمامها بنظرة طويلة حالمة، بعد رؤيتها لمجموعة من الأطفال يلعبون الكرة فيما بينهم، وتصور هذه القصة في واقعيتها جانب من جوانب الحرمان والفقر الذي تعيشه الطبقات الفقيرة المطحونة اجتماعيا والتي تجسدها الطفلة في مقابل الطبقات الميسورة التي تعيش حياة رفاهية التي تجسدت في القصة من خلال صورة الأطفال وهم يلعبون فيما بينهم الكرة، وهنا تكمن المفارقة السردية التي تخلق ذلك التوتر الحكائي الناتج عن صراع وتقابل ثنائي بين عالمين متناقضين جسده الكاتب في قالب قصصي جمالي يعكس مجموعة من الأبعاد الإنسانية التي تتجلى في هذا الأفق التخييلي.

ما يحدث الانطلاقة في قصة نظرة هي بالذات تلك الحالة التي كانت عليها الطفلة الصغيرة الآتية من الفرن بحملها المزدوج الذي اختل توازنه فوق رأسها وشارف على السقوط وكيف استنجدت بالسارد ليسوي الصينية والحوض بما فيها من خبز وبطاطس، يقدم السارد جميع المؤشرات المعجمية التعبيرية المتعلقة بالبنية الدلالية الداخلية للقصة مع كل ما تولده من إيحاءات تجعلنا نتجاوز المعاني النصية إلى مدلولات تأويلية ابعد من ذلك:

-"استجابة السارد لطلب الطفلة بتسوية ما فوق رأسها هو المنطلق التعاطفي والقيمي الأول في هذا النص.

-السارد يواجه أيضا مهمة صعبة: "... وتلمست سبلا كثيرة وأنا أسوي الصينية فيميل الحوض وأعدل من وضع الحوض فتميل الصينية ثم أضبطتها معا فيميل رأسها هي..."

-تقوية الشحنة العاطفية التي تجسدت من خلال هلع السارد على الطفلة خلال عبورها الشارع، وخوفه كان مزدوجا: أسقط حملها أم تدوسها إحدى العربات المسرعة..: "وراقبها طويلا حتى امتصتني كل دقيقة من حركاتها حقا كنت أتوقع في كل ثانية أن تحدث الكارثة ويسقط الحمل"

-الإيحاء بطبيعة الوضعية النفسية للطفلة التي بدى أنها محرومة من اللعب: "... أما هي فكانت واقفة تتفرج ووجهها المنكمش الأسمر يتابع الكرة من المطاط يتقاذفها أطفال في مثل حجمها وهم يهللون ويصرخون ويضحكون وهي تتابعهم بنظرات حسرة وألم"[*]

ومن هنا نستطيع أن نلخص:

أن النسق الذي رتبت فيه الأحداث يتفق مع ترتيب حدوثها في الواقع ويحتوي على منطق يربط هذه الأحداث بعضها ببعض وفق نسق ،فقد دار النص حول حادث واحد وهو حمل الطفلة الحمل الثقيل وموقف البطل منها وقد جاء في لحظة واحدة ومشهد واحد رآه وصوره الكاتب.

1-2-واقعية الشخصيات:

ركز الكاتب في عنصر الشخصيات على بطلة القصة فوصفها بعدة أوصاف في ثنايا النص، فهي في البدء "(طفلة صغيرة) ثم (طفلة صغيرة كبرى) ثم (كنت أرى لها رأسا)"[†] ثم "(رجليها اللتين كانت تطلان من ذيله الممزق كمسمارين رفيعين)، ثم (قدميها العاريتين كمخالب الكتكوت)، ثم (تنظر هنا وهناك بالفتحات الصغيرة الداكنة السوداء في وجهها)،ثم (الخادمة الطفلة)، ثم (وجهها المنكمش الأسمر)"[‡]

كل هذه الأوصاف أسهمت في تقديم البطلة والتعريف بها وبيان علامات القهر الاجتماعي البارزة على كل أعضاء جسدها وهي أوصاف حسية دالة على واقع مأساوي قاس عانت وتعاني منه الطفلة البطلة.

---

[*]- حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي ظواهر بنائية ودلالية، ص: 106- 107.

[†]- يوسف إدريس، قصص قصيرة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991، ج2، ص: 690.

[‡]- يوسف إدريس، قصص قصيرة، ص: 691.

أما شخصية الراوي في القصة: السارد لأحداثها بضمير المتكلم، الذي وصفه الكاتب (إنسانا كبيرا) (أنا أحدق) (أسرعت لإنقاذ الحمل)، فالإنسانية وكبر النفس ودقة الملاحظة والمروءة والشهامة ملامح أساسية فيها.

فالكاتب انتقى شخصيات عمله من تلك الطبقة التحتية التي تواجه صراعا دائما من أجل إثبات وجودها وإبراز مكانتها في مجتمع لا يرحم حضورها وقيمتها، إذن فالشخصية الأساسية لهذا العمل (الطفلة) هي قيمة دلالية وعلامة إيحائية تكشف معالم الفقر والقهر والمعاناة التي تعانيها الطبقات الكادحة في صراعها مع مظاهر الظلم والاستغلال ويظهر ذلك جليا من الأوصاف التي يصورها لنا الكاتب في القصة من خلال تلك الطفلة البريئة الصامتة المستسلمة لقدرها، الخاضعة لأوامر سيدتها الخائفة من نظرة المجتمع إليها...الخ.

كما يبرز الكاتب مجموعة من الخصائص والسمات الخارجية التي تربطها بالطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها من خلال مجموعة من الأوصاف المذكورة سابقا، في مقابل ذلك تبرز شخصية السارد الذي جاء مشاركا في الأحداث مراقبا وشاهدا لما يراه من أحداث ترسم معالم التطور الدرامي للحبكة القصصية، فنظرته نظرة عطف واهتمام ورأفة تسعى إلى خلق الاتزان وجاوز الاختلال و الاضطراب الذي يميز أحداث القصة.

كما نجد كذلك حضورا خفيا ومضطرا لشخصية السيدة التي توحي إليها كلمة "ستي" التي تلفظت بها الطفلة وتكشف عن الحالة النفسية (الخوف) التي رافقت الطفلة أثناء تلفظها بهذا اللفظ، فقساوة هذه السيدة وشدتها في التعامل مع الطفلة هي التي جعلتها تخاف، فما جاء في القصة "فقد كنت أتوقع في كل ثانية أن تحدث الكارثة"* ويقصد هنا بالكارثة سقوط الحمل من فوق راس الطفلة، وسميت بالكارثة لأن وقوع الحمل الذي تحمله يسبب لها أذى وعقابا من سيدتها القاسية التي لا ترحم الأخطاء حتى لو كانت بسيطة، وهذا ما يكشف عن الطغيان والاستغلال التسلطي من بعض الفئات الغنية اتجاه الخادمة والعاملات البئيسات.

* – يوسف إدريس، قصص قصيرة(2)، ص 691.

-كذلك في مقابل الطفلة التي تمثل الفئة المحرومة هناك فئة الأطفال الذين يلعبون بالكرة بغير اهتمام ولا إلمام لأحد سوى بمشاعر الضحك والصراخ التي ترافق مشاركتهم في اللعبة، وهذه الفئة متناقضة عن الفئة التي تنتمي إليها الطفلة، وقد جسد الكاتب هذا التناقض خلال عدة ثنائيات:

1-العمل/ اللعب (عمل الطفلة يقابله لعب الأطفال)

2-الصمت/ الصراخ (صمت الطفلة يقابله صراخ الأطفال)

3-الحيرة والحزن/ الضحك: حيرة الطفلة لما تحمله وحزنها على حالها مقابل ضحك ولهو الأطفال

1-3-واقعية الزمان والمكان:

أ/المكان:

يلعب المكان دورا مهما في بناء الجمالي لهذه القصة، فهو من العناصر الأساسية التي يحتكم إليها الكاتب كونه يتفاعل ويتوافق مع البناء الدرامي للأحداث وكونه أيضا مجالا تتحرك فيه الشخصيات.

لقد وظف يوسف إدريس في قصته هذه مكان "الحارة" باعتباره مكانا مفتوحا مولدا للأحداث، حيث أن لهذا المكان خصوصيات ومميزات تعكس نمط الحياة في البيئة الشعبية، فتتحرك شخصيات هذه القصة في شارع مزدحم من شوارع الحارة، ويبرز شاعرية هذا المكان باعتباره تجسيدا للبنيات المجتمعية وما يتخللها من تفاوتات طبقية تعكس ملامح المجتمع المصري ومنه جاء المكان واحدا واقعيا يدور في سياق واحد.

ب/الزمان:

كذلك جاء واقعيا إذ تدور الأحداث في مجتمع مصري في النصف الأول من القرن العشرين فالمقصود من الفن في القصة هو تلك الواقعية حيث رسالته النقد والإبلاغ، من

خلال القبض على لحظة حياتية عابرة من غير تسرب جزئيات وتفاصيل، إذن جاءت في شكل لحظة زمنية خاطفة.

نلاحظ في قصة **نظرة** أن هناك خاصية الاختزال وتمثلت في:

1الاختزال في الزمان: حيث دارت أحداث هذه القصة في لحظات قليلة.

2-الاختزال في المكان: يتمثل في الشارع أو في الطريق العام.

1-4-الأسلوب القصصي:

يتميز أسلوب يوسف إدريس في هذه القصة القصيرة بالنزوع إلى البساطة والإيحاء والميل إلى الإيجاز والتركيز والاقتصاد في الوصف.

جاءت لغة القصة سهلة ومعبرة عن جوها الذي وقعت فيه ومناسبة لطبيعة أشخاصها وما بها من ألفاظ تكاد تكون عامية أو قريبة من العامية في بعض الألفاظ مثل: (الفرن، الست، الطبق، الصينية) ألفاظ فصيحة مقبولة لا حرج فيها في استخدامها، إذن فالقصة ذات لغة فصيحة في عمومها، سهلة في أسلوبها تخلو من أية مخالفات نحوية أو صرفية وما فيها من تعبير خاص في ما يعني بالعامية(صينية، بطاطس، الفرن، ستي)، لا ينال من إبداع القاص أي لا ينقص من العمل أو يضعفه بل يدل على صدق في إبداعه ،وواقعية في لغته، حيث اتسمت لغة النص بالشاعرية في قول الكاتب: "حتى رجليها اللتين كانتا تطلان من ذيلها الممزق كمسمارين رفيعين وراقبتها في عجب وهي تنشب قدميها العاريتين كمخالب الكتكوت في الأرض وتهتز وهي تتحرك ثم تنظر هنا وهناك بالفتحات الصغيرة الداكنة السوداء في وجهها"[*] ، كما اتسمت لغتها بالإيحاء حينا آخر كما في عبارة الختام "ابتلعتها الحارة".[†]

[*]- يوسف إدريس، قصص قصيرة،ج2، ص 961.

[†]- المصدر نفسه ،ص 692.

أما بالنسبة للحوار: لقد خلت القصة من الحوار الخارجي ووجد بها حوار داخلي نفسي تنفيسي دال على لسان البطلة وكذا على لسان البطل، ومثال ذلك من القصة عندما نصحها أن تعود إلى الفرن في قوله: "(نصحتها أن تعود إلى الفرن وكان قريبا حيث تترك الصاع وتعود فتأخذه) ،وكذلك حينما بدأت الطفلة تتمتم بكلام لا يفهم مثلا: (مضت وهي تغمغم بكلام كثير لم تلتقط أذني إلا كلمة ستي...)".*

ومن هذا التحليل سنخلص:

إن الكاتب يوسف إدريس جسد واقعا مليئا بالتناقضات يعج بالصراع والتوتر والاختلال بين طبقات اجتماعية مختلفة ومتفاوتة في القيمة وفي نمط القيم والأفكار، انه واقع يعج بالسلبيات التي حاول الكاتب استحضارها والتفاعل مع مظاهرها وخباياها، من اجل نظرة مستقبلية تسعى إلى إصلاح واقعها، هذا كله عولج في قالب تخييلي محكم البناء في مكوناته وعناصره الفنية.

وبالتالي فهي قصة فيها مواجهة مباشرة لحقيقة الإنسان حين يحرم من أبسط حقوقه، حين يصل إلى قمة معاناته، حين يقدر عليه أن يعيش مصيرا لا يستطيع الفكاك منه، فيوسف إدريس هنا لا يقدم مجرد حكاية مستوحاة من بعض تفاصيل الواقع وإنما يقدم لوحة تعادل هذا الواقع لتصل مباشرة إلى جوهر الحقيقة.

2- الواقعية في القصة القصيرة "جمهورية فرحات":

"قصة جمهورية فرحات تبحث في ذهن أحد ممثلي السلطة "الصول فرحات" في قسم من أقسام البوليس عن أحلامه وأمانيه بالنسبة للتغيير صور الواقع التي تمر أمامه كل يوم، وهي تجسد أغلب صور الصراع الاجتماعي والطبقي، وتفضح كل مخازي البنيان المادي والاقتصادي، والاجتماعي، ثم تضع بموضوعية رؤية هذا الإنسان للواقع الجديد الذي يجب أن يكون، فتاتي رؤيته شاملة واقعية تتناول نظام الحكم والنظام الاقتصادي والتركيب

* - المصدر نفسه، ص 691.

الاجتماعي، والدين والفن والأخلاق والفلسفة، والتعليم، ولقد استند هذا المجتمع الجديد إلى أسس مغايرة تمام المغايرة للمجتمع القديم أو للمجتمع القائم، لأنه مجتمع اشتراكي لم يكن قائما في الواقع وإن كان ماثلا في ذهن "الصول فرحات" وفي أحلام الكاتب التقدمي، فعملية التغيير هنا شاملة تستوعب كل شيء في المجتمع ولا تهمل أي ركن من أركانه، فالكاتب ملتزم بوجهة نظر كلية شمولية في دراسته للواقع وفي فنه الذي يسعى من ورائه الى تغيير هذا الواقع"*

2-1-واقعية الأحداث:

تدور أحداث قصة جمهورية فرحات حول "الصول فرحات" الذي نشأ في الريف وتربى في أحضانه ثم نزح إلى المدينة وفي القاهرة عمل في أحد أقسام البوليس، وعايش مشكلات الطبقة الشعبية في الريف والمدينة، وبدأ بتحقيق حلمه بأن يصبح رأسماليا وعندما تحقق له ذلك أقام مصانع على مساحة عشرة آلاف فدان، وبنى مساكن للعمال وحقق لهم طموحاتهم المادية دون ظلم أو استبداد.

فيوسف إدريس يريد للطبقة الشعبية أن ترسم لنفسها واقعا جديدا تتخلص فيه من قيود الاستبداد والقهر وفق المدينة العمالية التي أنشأها لهم "الصول فرحات"، فالتغيير الذي يستلزمه مجتمعنا يشمل قطاعي الريف والمدينة ليس من اجل فرد معين أو طبقة بذاتها أو فئة من الفئات، ولكنه لصالح الجماعة ككل، الجماعة في الريف، والجماعة في المدينة، هنا لا يكتفي الكاتب برصد الواقع الموجود بمساوئه وآلامه وتناقضاته، وإنما يدفع إلى تغيير للأحسن للأمثل للأصلح، للتقدم وفي القصة محاولة للمزج بين الواقع المادي الموضوعي الموجود بالفعل والواقع الذي ينبغي أن يوجد بالتطلع والأمل الواقع المر البائس كما هو واضح من التفاصيل والجزئيات والشخصيات الثانوية التي كانت تتابع أمام "الصول فرحات" وتتخلل سرد القصة الجديدة حيث كان يفد إلى القسم بين الحين والحين متهمون و شاكون

* - سيد حامد النساج، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، ص 290-291.

يقطعون سياق القصة الذي لا يلبث أن يستأنف، وهنا تعمد الكاتب بوعي أن يعرض علينا عدة لوحات صغيرة من أخلاق المجتمع، وما كان قد ساد من فساد وتفاهة وانحلال.

نلاحظ هنا أن القصة واقعية شمولية لأنها تضمنت ثنائيتين متضادتين ،إحداها تمثل البؤس الذي يكون واقع حياتنا ،وثانيها تمثل الرغبة والأمل في الخلاص من هذا البؤس، فوجهة نظر الكاتب الشمولية هي التي جعلته يتمكن بجدارة في المزج بين هاتين الثنائيتين، إذن هناك علاقة تكاملية بين الواقع البائس المر والحلم الوارد في القصة الذي يسعى إلى الواقع المثالي، وذلك يعود إلى وعي الكاتب وإدراكه في مدى أهمية الربط بينهما، وبذلك استطاع أن يبرز التشابك والتضاد والترابط بين عناصر الواقع وخاماته التي قام بتحويلها وتشكيلها إلى واقع واع.

2-2-واقعية الشخصيات:

ركز الكاتب في عنصر الشخصيات على بطل القصة "الصول فرحات"، فوصفه بعدة أوصاف في ثنايا النص، كقوله: "... ووضحت أمام عيني ملامحه التي كان يلفها ضباب الرهبة والسلطة ورأيتها صعيدية خالصة بأنفه الكبير كأنف رمسيس وجبهته الحادة العالية كجبهة منقرع، وشيخوخته التي تتم عن تاريخ حافل في خدمة البوليس؛ إذ أنه لابد قضى أجيالا حتى يصل إلى رتبة الصول، وقد دخل الخدمة "نفرا" ككل الأنفار ورأيت جسده العجوز على حقيقته مستقيما في أجزاء منبعجا في بعضها الآخر، وقد فرضت عليه البدلة العسكرية والحذاء الثقيل و"القايش" فرضت على جسده شكلها فرضا كما يفرض قالب المكوى على الطربوش شكله وأبعاده، وكان من الواضح أنه يحب هذا المركز حين تستند إليه مهمة الضابط النوبتجي..."[*]، كل هذه الأوصاف عملت على إبراز شخصيته والتعريف بها، فالصول فرحات يعمل في أحد أقسام الشرطة بحي شعبي كما سبق ذكره فهو يقوم بعمل الضابط النوبتجي الذي ظل طوال عمره يحلم بهذه المكانة، وهو لا يتوقف أثناء قيامه بعمله

[*]- يوسف إدريس، جمهورية فرحات، الهنداوي، القاهرة، د ط، 2017، ص: 13.

عن التبرم من كتابة المحاضر لشكاوي المواطنين والتأفف من نوعيتها والاشمئزاز منها، وعليه فالصول فرحات شخصية متقلبة المزاج نتيجة ما يعايشه يوميا في قسم البوليس من ضغوطات وهموم الناس ومشاكلهم التي لا تنتهي، فنجده تارة عابس، وغاضبا، كارها، وتارة نجده ساخرا، ضاحكا، ...، وذلك لكسر الروتين الذي يعانيه، فهو إنسان يحلم بمجتمع جديد يختلف تماما عن المجتمع الحاضر الماثل أمام عينيه، فهو ينكره في الحقيقة والواقع إذ هو شخصية تحب التقدم وتنادي به وتطالب بتحقيقه لأنها تكره الواقع وتزدريه.

أما شخصية السارد في القصة تمثل "المسجون السياسي" حيث يقول الكاتب: "... واستدار إليّ الصول فرحات وألقى عليّ نظرة ما رأيتها من قبل الآن، واستمر يحدجني طويلا ولا ريب أنه لم يجدني أصلح كي أكون قاتلا أو سارقا، أو خاطف طفل، ولست أدري ما كان يعنيه حين قال في بطء وشك كثير:

آه الأفندي ده هو انت منهم؟ !

فقلت وأنا أبتسم:

من مين؟.. المهم.. الراجل أعلن ايه في الإذاعة..

واستمر ينظر إليّ ثم قال بصوت تائه:

آه.. والله مانا فاكر.. ياشيخ فضك.. اهو كلام.. انت بتصدق؟"[*]

هذه الشخصية تمثل الكاتب صاحب الفكرة التقدمية الذي كانت جريمته الوحيدة هي أنه يحلم بمجتمع كالذي حلم به الصول فرحات، وهذا دليل على أن طبيعة المجتمع الذي كان يعيش فيه هو مجتمع اضطهادي يمارس القمع والظلم والاستبداد ضد كل من يحلم بواقع أفضل.

[*]- يوسف إدريس، جمهورية فرحات، ص24.

ومن أدوات الكاتب لإشاعة الحركة واستمرار إيقاعها، ولإضفاء الجو الواقعي على هذه القصة، استخدامه لشخصيات الثانوية غير الرئيسية، ووجودها عنده لا يزحم القصة لأنها عنصر أساسي فيها، ومن بين الشخصيات التي ذكرت: خديجة، صاحب بقالة المودة والإخاء، الرجل الهندي الغني، المعاون، الشاويش، العساكر، مجموعة من المتهمين العائدين من تحقيق النيابة...

هذه الشخصيات يعتبرها الكاتب ضرورية، فهي تمثل الجماعة وهو لا يستطيع أن يتخلى عنها، إذ يعتبرها مادته الخام والينبوع الذي يستمد منه موضوعه وما الشخوص هنا في حركتهم إلا لإظهار الواقع المتحرك بكل تدفقه، ومن ناحية أخرى تساعد على الربط بين الفكرة الأساسية في القصة وبين الواقع وحاجاته إلى التغيير.

2-3-واقعية المكان والزمان:

أ-المكان:

يلعب المكان دورا بارزا في قصة "جمهورية فرحات"، فهو من العناصر السياسية التي بنيت عليها هذه القصة، إذ يمثل الحيز الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات ويتجلى لنا هذا المكان في قول الكاتب: "ما كدت أدلف إلى القسم ومعي الحرس حتى أحسست بانقباض مفاجئ، لم تكن تلك أول مرة أدخله؛ ولكنها كانت المرة الأولى التي أرى القسم فيها في الليل، ولهذا شعرت حين تخطيت الباب أني أدلف إلى خندق سفلي لا يمت إلى الحاضر ولا حتى إلى الماضي القريب..."[*]، ويقول أيضا: "كانت الحجرة على سعتها تضيق بمن فيها، وكان أبرز الموجودين جميعا الضابط النوبتجي، وحين رأيته جالسا إلى مكتبته كالحكمدار وعلى يمينه فوهات أكثر من خمسين بندقية مغمدة في فضاء الحجرة وخلفه اللوحة الخشبية المثبتة في الجدار والمثقلة بألوان وأشكال من السلاسل والقيود والدروع

[*]- يوسف إدريس، جمهورية فرحات، ص11.

والبلط والخوذات، وعلى يساره الخزانة الحديدية القديمة..."[*]. قام الكاتب منذ بداية القصة بتصويره للمكان مباشرة، الذي يمثل قسم البوليس عامة وحجرة الضابط النوبتجي خاصة، حيث ترك لنا انطباعا واحدا لأول وهلة وهذا ما يميز القصة القصيرة كما اشرنا لها سابقا –ودلالة المكان توحي بواقعيته إلى الحياة المظلمة والوضع القاسي والآلام التي كان يعاني منها الناس والأشياء والموجودات، فهو إذن يوحي بالكآبة والحزن، فالمكان هنا له دوره ومغزاه وأهميته، هو جزء من الواقع من غير شك، لكنه متمم للشخصية ومطور للحدث، إنه يلعب في هذه القصة دورا لا يستهان به، فمن خلاله ندرك نظرة الكاتب للماضي والحاضر وتفاعلهما معا.

ب–الزمان:

جاء أيضا واقعيا حيث أن قصة جمهورية فرحات كتبت في مرحلة الخمسينات والستينات من القرن 20، التي كانت تشهد مجد الواقعية الاشتراكية في كثير من البلاد العربية ، وقد انعكست هذه النظم على سائر الحياة الأدبية بما فيها القصة القصيرة حيث نلاحظ أن الزمن الحقيقي لهذه القصة هو 1956 فإنها تدل دلالة قاطعة على دور هذا الفنان في هذا المجتمع فقد استشرف المجتمع الأمثل والنظام الأكثر تقدما الذي يتمكن من تحقيق التكافل الاجتماعي، والذي تتوفر فيه فرص العمل، وفيه يختفي الاستغلال البشع لرأس المال، ويعيش فيه الناس عيشة جماعية تسودها الرفاهية والخير والعدل والمساواة.

إن الزمن الوحيد الذي ورد في القصة والذي وقعت فيه الأحداث هو: "الليل" باعتباره زمن نفسي هامشي يختلف عن النهار، فمن خلاله تتحدد المفارقات الزمنية التي تعبر في الغالب عن لحظات آنية ونفسية تعيشها الشخصيات وسط ظلمة الليل، وبذلك يصبح الليل

[*]– المصدر نفسه، ص12

سياق تخييلي مؤثر في القصة حيث يقول الكاتب: "...لم تكن تلك أول مرة أدخله ولكنها كانت المرة الأولى التي أرى القسم فيها في الليل...".[*]

2-4- الأسلوب القصصي:

أ-اللغة:

تتميز لغة يوسف إدريس بالبساطة والوضوح، فهي لغة معبرة وموحية تضفي جوا واقعيا، حيث جاءت مزيجا بين اللغة الفصحى واللغة العامية فنجده إذا تحدث أفصح مثل: "وفي ومضة خاطفة كانت في حالة بكاء تام، وأضافت والدموع والشهقات تختلط في حلقها..."[†]، وإذا أنطق شخوصه أنطقهم بالعامية مثل: "وردت تقول في ذلة: أم سكينة والبت عيوشة وبنت أختها نبوية والواد...

مالهم؟ مالهم؟

إتلموا عليّ وضربوني في بطني، آه يانا !"[‡]

ومن الألفاظ العامية التي وردت في القصة نذكر: الشغل كتير، مالك يابت الناس اتجننت، يابيه، غويشتين، تفتكر والنبي، مين المجني عليه في الحكاية دي، يافندم، ربنا ياخدكم، اسمك ايه، ، يمكن ماتصدقش، اتفضل، حتة بت قد كده، عشر ترطال، ملاليم، الخرابة.

إن غرض الكاتب في استخدامه لهذه الألفاظ العامية هو تصوير الحقائق وجعلها أكثر واقعية.

ب-الحوار: لقد وجد في القصة نوعين من الحوار:

- **حوار داخلي:** هو حوار نفسي تنفيسي دال على لسان سارد أي المسجون السياسي مثل: "أحسست حين احتواني هذا كله أنني لابد أنا الآخر قد ارتكبت جريمة ونسيت وتمنيت أن

---

[*]- يوسف إدريس، جمهورية فرحات، ص11.

[†]- يوسف إدريس، جمهورية فرحات ، ص14.

[‡]- المصدر نفسه، ص14.

أهرب من المكان بأسرع ما أستطيع، ولم أكن أستطيع مغادرة المكان، فقد كان علي أن أحجز في القسم الليلة لأرسل إلى النيابة في صباح الغد، واحتاروا أين يضعونني، فالحجز كان ممتلئا، والحجرة الأخرى التي يوضع السياسيون فيها عادة تعج بالمراقبات وصاحبات الحرفة ولم يجدوا لي في النهاية خيرا من حجرة الضابط التوبتجي..."[*]

- **حوار خارجي:** نلاحظ في هذه القصة أن الحوار الخارجي فيها يعبر عن الشخصية، ويحدد طبقتها وآلامها ومشكلاتها وطبيعة علاقاتها بالآخرين، مثل:

يأفندي... يافندي..

مالك؟

مماليش يا فندي... واد ابن حرام حدف طوبة كسرت لوح القزاز بتاع بتريينة الدكان... لوح القزاز اللي معرفشي اجيب النهاردة... بنور بلجيكي من الأصل اللي قبل الحرب.. ثلاثة متر في ثلاثة.. روح الله يخرب بيتك يا بعيد زي ما خربت بيتي.

دكان ايه؟

بقالة المودة والإخاء في الشارع العمومي

عارفها.. اللي عالناصية قدام الجاراج؟

أيوه.. الله يعمرلك بيتك.. ربنا ما يوريك..

والبترينة هي اللي كسرت.. اللي عالشارع ولا الثانية اللي ع الحارة..

الكبيرة يا فندي اللي ع الحارة؟

تبقى مش تبعنا.. تبع بولاق..

إزاي يابيه والبيت تبعكو؟

الناحية اللي ع الحارة تبع بولاق

يافندي اعمل معروف

---

[*]- يوسف إدريس، جمهورية فرحات، ص 11- 12.

قلتلك مش تبعنا.. روح قسم بولاق

ياف..

روح .. جك ريح خماسي"*

هذا الحوار رغم أنه يصور لنا جانبا من الروتين الجامد الذي يعوق مصالح الجماهير ويساعد على ضياع حقوقهم ورغم أنه كذلك يوضح نوعية العلاقة بين الشرطة والجماهير فإنه مع ذلك يسهم في البناء العضوي للقصة ولمضمونها، فالبقالة اسمها المودة والإخاء وحلم الصول فرحات قائم على تصور نظام يحقق هذين المبدأين: المودة، الإخاء.. كما أن هذه البقالة موجودة في الشارع الكبير رمز للمجتمع كله، بمعنى أن تحقيق المبدأين سيكون على نطاق المجتمع وهذه البقالة أصاب زجاجها الطوب، كرمز لأن فكرة التعاونية والاشتراكية على مستوى الشارع الكبير توجه إليها دائما الطعنات والضربات.

هذا النموذج من القصة القصيرة التي توفرت فيها كل خصائص الواقعية الشمولية من حيث الشكل والمضمون، ومن ناحية الفكرة التقدمية للكاتب، حيث استطاع أن يعيش في ذهن بطل قصته حتى تمكن من تقديم صورة قريبة جدا من أفكاره، كذلك في حرصه على أن يصور الواقع في كليته وفي تعقده والتقاء أجزائه، ثم في تحمله مسؤولية تبصير الجماهير بحقيقة الأوضاع حولها، ودفعها إلى تغيير واقعها مستخدما في ذلك عناصر فنية وخامات واقعية، وأدوات تعبيرية جيدة.

3- الواقعية في القصة القصيرة "الناس":

الكاتب في هذه القصة يرمي إلى تصوير حالة مجتمعية عامة من واقع الحياة، أهم ما فيها هو الناس، حيث تؤكد هذه القصة فكرة الكاتب عن الجماعة وعالمها الفني، وكيف أن للجماعة أثر بالغ في تغيير الأشياء والموجودات وفق ما تراه مناسبا لها وضروريا بالنسبة لمصلحتها ومصيرها.

---

* - يوسف إدريس، جمهورية فرحات، ص 21- 22..

3-1-واقعية الأحداث:

تعالج هذه القصة جانب من جوانب الحياة وتتركز فيه مسلطة الكثير من الأضواء عليه لإبرازه وكشفه وتحليله، والملاحظ أن الأحداث جاءت متسارعة والحوارات جاءت قصيرة حيث تدور أحداث هذه القصة حول رفض الناس في بادئ الأمر أن تتقبل رأي الشباب المثقف في القرية، على أن شجرة الطرفة يجب أن لا تحاط بهذه الهالة من التقديس والرهبة والخشية، لأنهم كانوا جميعا يقدسونها لكن الشباب المثقف كفر بهذا الإيمان وأرشد الناس إلى التخلي عن هذه الخرافة، مثل: "... ثم أصبحنا كلنا نجاهر بهذا الكفر وما لبث ضيقتنا وسخطنا أن تحول إلى حركة ودعوة، وجاء اليوم الذي أعلنا فيه الجهاد وقسمنا أنفسنا فريق يخطب في المساجد... وفريق يلف على الناس والمصاطب... ،وفريق وقف بجوار الشجرة يستقبل كل من جاء ويشرح له ويحاول أن يثني عن عزمه"[*]، يرتبط هذا الموقف بما يؤخذ على الشرقيين من تعامل مع العادات والتقاليد تعاملا تقديسيا يماثل الموقف المعروف الشائع من الدين حيث لا اعتراض ولا مناقشة ولا استئناف بل قبول وتسليم، هكذا تتحول العادات والتقاليد التي هي نتاج بشري من مخلوق إلى خالق، إلى متكلم لا اعتراض على مضمونه، ومن هنا يأتي الوعي الذي يخترقه أبناء الشريحة المثقفة ليعترضوا على الواقع القائم الثابت بحثا عن وسائل ينهض بها مجتمعهم من التأخر نحو التقدم.

3-2-واقعية الشخصيات:

قام يوسف إدريس في قصة الناس بتوظيف شخصيات غير واضحة المعالم خيالية غير محدودة إذ هي شخصيات جماعية تتمثل في:

-الناس:

وهم الأهالي، سكان القرية الذين كانوا يؤمنون بتقديس الشجرة، وهم جهلة ساذجين اعتبروا مجرد نمو الشجرة في قريتهم وغرابة شكلها هو الشيء المبارك.

---

[*] يوسف إدريس، قصص قصيرة (2)، ص: 557.

هذه الفئة من الناس تعبر عن نموذج واقعي يشهده المجتمع المصري منذ القدم حيث توضع هذه الشريحة العقلية المتعصبة التي يمتلكها الناس آنذاك فهي تبرز مدى تمسكهم بأفكار خرافية لا أساس لها من العلم والواقع، بحجة أنهم ورثوها عن آبائهم وأجدادهم.

-نحن (مجموعة الشبان المثقفين):

هم يمثلون الشريحة المثقفة والمتعلقة في المجتمع وهم حاولوا إقناع الناس بالعدول عن تقديس الشجرة والإيمان بهذه الأمور، يظهر دور الشباب المثقف من خلال فعلهم التنويري القائم على نبذ معتقدات الأهالي فهي معتقدات بالية متخلفة، وذلك من أجل إثبات عناصر الحضارة المعاصرة ذات الأساس العلمي لتحقيق حياة بمفاهيم وأساليب عصرية.

-شخصية ابن الصراف:

هي شخصية أخصها الكاتب بهذا الظهور ليشير إلى كونه شخصية متفردة، ريادية، قيادية مبادرة.

نلاحظ أن ابن صراف أبى التسليم بالهزيمة رغم اليأس الذي أصاب سائر أصحابه المتعلمين وقد اكتشف بالبحث أن في أوراق شجرة الطرفة بعضا من مادة هي نفسها تشكل بعض من تركيبة قطرة العيون الطبية، وهذا يدل على أن الموروث البشري وعناصر الحضارة المعاصرة هي ذات سمات علمية وهذا ما يرمز إليه اكتشاف "ابن صراف"

3-3-واقعية المكان والزمان:

أ-المكان:

يلعب المكان في قصة الناس دورا أساسيا في البناء القصصي فهو يشكل محور القصة ونقطة الارتكاز التي تدور حولها الأحداث.

- **شجرة الطرفة**" مكان مقدس يجتمع حوله الناس لطلب الشفاء حيث وصفها الكاتب بعدة أوصاف هي: "كان في بلدنا طرفة، لم تكن كبيرة ولا عالية أو ذات سيقان وفروع كانت ضئيلة الحجم قصيرة، قيمة ورقها كورق العبل، رفيع واسطواني، ولونها أخضر قاتم ولا

تعرف ربيعا أو خريفا، فهي تورق على الدوام ولا تعرف ضعفا ولا قوة، فهي لا تنمو ولا تصغر ولم يزد حجمها أو ينقص طوال أجيال"[*]

حظيت شجرة الطرفة بالإيمان والتقديس من طرف أهالي القرية وذلك لما تحمله أوراقها من قطرات تعمل على شفاء عيون الناس فهي تحتوي على مادة كبريتات النحاس التي تماثل قطرة العيون الطيبة، فالشجرة هنا هي رمز المفاهيم القديمة والعادات والتقاليد الشرقية أو الحضارة الشرقية عامة.

القرية: هي الريف المصري وهو المكان الذي تتواجد فيه شجرة الطرفة.

ب-الزمان:

إن الإطار الزمني للأحداث واسع يمتد إلى سنوات غير قليلة حيث يقول الكاتب "كل ما حدث أنه حين مرت أعوام كثيرة وعدنا إلى بلدنا موظفين وخبراء ومحترمين وجدنا أن شجرة الطرفة لم يعد لها ذلك التقديس القديم، وأنها هزيلة شاحبة لم تعد حولها منتظرون ولا تخيف كما تخيف أم الغول"[†]

ودلالة الزمن هنا أن الرغبة والمحاولة في تغيير الواقع بمختلف مضامينه يتطلب مدة زمنية كفيلة بذلك، حيث أن تقديس الناس لشجرة "الطرفة" وإيمانهم بها بني وترسخ منذ فترة زمنية لا يستهان بها، ولهدم هذا الاعتقاد ليس بالأمر الهين فهو يتطلب مدة زمنية أطول وهذا يدل على أن الزمن كفيل بتغيير كل شيء ولعل هذا ما أراد تبليغه الكاتب

3-4-الأسلوب القصصي:

أ- اللغة:

لجأ الكاتب إلى استخدام أسلوب التكثيف مستغنيا عن بعض التفاصيل وعن وصف الشخصيات أو الإطالة في هذا الوصف، وفي إقامة حوارات طويلة وكثيرة، كما نجد لغة هذه

[*]- يوسف إدريس، قصص قصيرة (2)، ص: 555.

[†]- يوسف إدريس، قصص قصيرة (2)، ص 559.

القصة تتسم بالبساطة واقترابها من المحكية المصرية، وبساطة اللغة هنا من أبرز خصائص يوسف إدريس القصصية حيث تظهر لغة السرد المحكية في قول الكاتب: "يحمدون الله على وجودها في بلدنا دون سواها"[*]، فيظهر تأثير تلك المحكية حيث يؤنث كلمة أصلها مذكر في اللغة العربية الفصيحة "بلد" ويقول أيضا "الكل يؤمن بها الكبير والصغير والفقير وصاحب القرشين"[†]، ويظهر كذلك التعبير المحكي هنا الذي هو كتابة عن المقتدر ماديا أو عن من ليس محتاجا.

استخدام يوسف إدريس للمفردات العامية لا ينبع من عجزه عن استحضار بديل تقريبي، ليحل محلها بل إن الكاتب يفضل المفردة الحياتية الأصلية لما تحويه من ظلال المعاني وما تعكسه من أجواء محلية وهذه المفردات تخلق جوا من الألفة بين القارئ والنص، ولأنها تقترب بالقارئ من نفسية الشخصيات وحياتهم الداخلية.

ب-الحوار:

في جانب الحوار يستخدم يوسف إدريس مستويين لغويين أحدهما للشبان المثقفين والآخر للقرويين:

فكلام المثقفين بالفصحى كما ورد في النص "يا أهالي الطرفة تعمى كل ذي عينين يا إخوانا الحكومة فتحت مستشفيات عليكم بها ودعوا الطرفة"[‡] فنجد هذه العبارة مطعمة بقليل من اللغة المحكية إذ يقول "يا إخوانا" كما في المحكمة المصرية تماما، قاصدا "يا إخوانا" ويقول "فتحت مستشفيات" بالمحكية والمعهود في الفصحى قول "افتتحت مستشفيات" .

---

[*]- المصدر نفسه، ص 556.

[†]- يوسف إدريس، قصص قصيرة (2)، ص: 556.

[‡]- المصدر نفسه، ص: 557.

أما كلام الأهالي بالمحكية المصرية جاء على نحو كلام حلو يأخي.. كلام مضبوط (لا مؤاخذة يا أفندي أنت وهو)، (أصلنا جهلة والجاهل أعمى)، (والعتب عالنظر)، (جالكو كلامنا) (سيبك ياشيخ) (القطرة برضك انضف).

يمكن أن نفسر هذا الاستخدام الثنائي للغة في جمل الحوار بأنه ربما كان محاولة لخلق تلاؤم بين المستوى الثقافي والتعبير اللغوي لدى الشخصيات.

وفي نهاية الأمر نلاحظ أن اهتمام الكاتب منصب في موضوع واحد وفكرة معينة حيث عبر عنها بقالب قصصي ضيق وقصير، وإبراز ما في هذه القصة هو فكرة الكاتب حول الجماعة التي أثبتت أنها قادرة على تغيير الواقع لمصلحتها ولأنها وحدها صاحبة المصلحة في تغييره والثورة عليه، فهذه القصة تبرز أن يوسف إدريس كاتبا واقعيا تقدميا، يؤمن بالجماعة في حركتها الصاعدة وحيويتها وبأن الواقع حافل بالمتناقضات والقوى المتصارعة، وبأن كل حدث يقع في الحياة له ما يبرره.

يقرأ: إبراهيم أنيس" إن المصطلحات التي أطلقها القدماء على بعض مخارج الأصوات وصفاتها جنبها التوفيق وتنقصها الدقة[*] فقد جاء تقسم سيبويه لمصطلحات مخارج الأصوات قائم على أساس الفصل بين المخرج والصفة، على حين مضى اللغويون المحدثون إلى عدم الفصل بينهما باعتبار الصوت وحدة متكاملة[†].

بالإضافة إلى التقليد والتبعية لمن جاء بعد "الخليل" و "سيبويه" إلا قليلا بل إنك لتجد العبارة هي العبارة وحتى الغموض هو الغموض، ونتبع تعريف "المجهور" بعد سيبويه نجده هو تعريف سيبويه[‡].

---

[*]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 77.

[†]– سليمة بلعزوي، الفكر اللساني عند إبراهيم أنيس من خلال مصنفيه الأصوات اللغوية، دلالة الألفاظ دراسة وصفية تحليلية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة باتنة 2015/2014، ص84.

[‡]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 12.

1-أولى القدماء الأصوات الصامتة عناية أكبر وأعطوها كثيرا من الاهتمام والعناية، على عكس الأصوات الصامتة مع أنها عنصر رئيسي في اللغات لم يعن بها المتقدمون من علماء الغربيين*

2-عدم إدراكهم لوظيفة الأوتار الصوتية وأهميتها في تحديد مفهوم الجهر والهمس لكنهم على الأقل عرفوا الأوتار الصوتية وأشاروا اليها بمصطلح "الشوارب"

ومن هنا فإن جميع هذه المآخذ لا تقلل بحال من قيمة الدراسات الصوتية القديمة بل هي مما يستدركه الحقوق على السابقين، وذلك أمر طبيعي وتبقى لتلك الدراسات منزلها ومكانتها التي اعترف بها المعاصرون عربا ومستشرقين وغربيين

تشريح وظائفي لجهاز النطق:

لقد اهتم علماء الأصوات القدماء والمحدثون بوصف الجهاز الصوتي وبيان وظيفته في تفصيل دقيق، فقد تحدث العرب القدماء عن أعضاء النطق وسموا كلا منها مثل الرئة الحنجرة، الحلق، اللسان، والشفتين، وقسموا الحلق إلى أقصى ووسط وأدنى واللسان إلى أصل وأقصى ووسط وظهر وحافة وطرف†.

وقسم "إبراهيم أنيس" جهاز النطق إلى:

أ-**القصبة الهوائية:** وفيها يتخذ النفس مجراه قبل اندفاعه إلى الحنجرة وقد كان يظن قديما أن لا أثر لها في الصوت اللغوي، بل هي مجرد طريق للتنفس، ولكن البحوث الحديثة برهنت على أنها تستغل في بعض الأحيان كفراغ رنان ذي عاثر في درجة الصوت ولاسيما إذا كان الصوت عميقا‡.

---

*- المصدر نفسه، ص 38.

†- أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب مع دراسة لقضية التأثير والتأثر، ص 115.

‡- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 17.

ب-الحنجرة: لقد اعتبر القدماء والمحدثون على حد سواء هذا العضو الأداة الأساسية للصوت الإنساني، فقد عرض "ابن سينا" في رسالته "أسباب حدوث الحروف" إلى مكونات الحنجرة واللسان وانفرد فيها بحقائق، وهذا ما أقره "إبراهيم أنيس بقوله: "ولما وقفنا على هذه الرسالة منذ بضع سنوات استرعى انتباهنا أنها تعالج طرفا من الدراسة الصوتية اللغوية علاجا فريدا يختلف اختلافا بينا عن علاج "سيبويه" وغيره من علماء العربية.

وقد عرفها "أنيس" بقوله: "هي عبارة عن حجرة متسعة نوعا ما ومكونة من ثلاث غضاريف"[*]

ج-الحلق: هو الجزء الذي بين الحنجرة الفم وهو فضلا عن أنه مخرج لأصوات لغوية خاصة يستغل بصفة عامة كفراغ رنان يضخم بعض الأصوات بعد صدورها من الحنجرة"[†]

د-اللسان: تعود القدماء أن ينسبوا النطق إلى هذا العضو بصفة خاصة، وقد قسمه علماء الأصوات ثلاثة أقسام: الأول منها أول اللسان بما في ذلك طرفه والثاني وسطه والثالث أقصاه: والملاحظ أن إبراهيم أنيس لم يشر لذلق اللسان.

هـ-الحنك الأعلى: هو العضو الذي يتصل به اللسان في أوضاعه المختلفة، ومع كل وضع من أوضاع اللسان بالنسبة لجزء من أجزاء الحنك الأعلى تتكون مخارج كثير من الأصوات، وينقسم الحنك الأعلى إلى أقسام عدة هي الأنساق ثم أصولها ثم وسط الحنك أو الجزء الصلب منه، ثم أقصى الحنك أو الجزء اللين منه، ثم اللهاة[‡].

و-الفراغ الأنفي: هو العضو الذي يندفع خلاله النفس مع بعض الأصوات كالميم والنون هذا إلى أنه يستغل كفراغ رنان يضخم بعض الأصوات حين النطق

---

[*]- المصدر نفسه، ص 18.

[†]- المصدر نفسه، ص 19.

[‡]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 19-20.

يضيف إبراهيم أنيس إلى أعضاء النطق السابقة الذكر التي يشار إليها دائما في دراسة الأصوات وعملية النطق، عضو آخر لا يقل أهمية وهو الرئتان: فيقول "فبغير الرئتين لا تكون عملية التنفس وبغير التنفس لا يكون الكلام بل لا تكون الحياة نفسها"[*].

2-كيفية اعتماد "إبراهم أنيس" على التراث القديم:

اعتمد "إبراهيم أنيس" على مصادر اللغة العربية القديمة والمصادر الغربية الحديثة في حين لم يعتمد على المصادر اللغوية العربية الحديثة في كتبه بنسبة قليلة... وهذا دليل على أنه أول من أدخل علم اللغة الحديث إلى الدول العربية، وأول لغوي عربي يعتمد على كتبه في هذا المجال[†].

بل وصل الأمر بالقول: لعلنا لا نتجاوز حدود الواقع إذا تراءى لنا أن ما قدمه الدكتور إبراهيم أنيس للدراسات اللغوية العربية والسامية يعد الأبرز والأنضج بين كل المحاولات السابقة والمعاصرة لها، فقد تناولت مؤلفاته كل مستويات الدراسة اللغوية من أصوات وصرف وتراكيب ودلالية، ففي كتابه "الأصوات اللغوية" قدمت لأول مرة دراسة متكاملة للأصوات العربية، اتبعت فيها مناهج البحث الحديثة، وهو أول كتاب متكامل باللغة العربية عن الدراسات الصوتية على المنهج اللغوي الحديث، والكتاب أول مؤلف من نوعه في هذا المجال أراد فيه صاحبه الجمع بين آراء القدماء والمحدثين في مجال الدراسة الصوتية وحاول أن يؤسس للدرس اللساني العربي الحديث من خلال الوقوف على آراء علماء اللغة العربية في هذا المجال وتأكيد أسبقيتهم[‡].

---

[*]- المصدر نفسه، ص20.

[†]- نادية توهامي، إبراهيم أنيس وآرائه اللغوية من خلال كتبه، من أسرار اللغة، دلالة الألفاظ، الأصوات اللغوية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، 2005، ص 47-48.

[‡]- فاطمة الهاشمي بكوش، نشأة الدرس اللساني العربي الحدث، دراسة في النشاط اللساني العربي، ص 32.

وهذا ما يقوله هو نفسه في مقدمة كتاب الأصوات اللغوية: "فهذا كتاب في الدراسة قد تبدو حديثة في بلادنا ولكنها ازدهرت وتأصلت بين من يعنون بالبحث اللغوي في أوربا.[*]

ويحدد الغاية من عمله هذا في نقطتين رئيسيتين: أولها رفع البس عن كثير من المفاهيم والآراء التي أتى بها المتقدمون من علماء اللغة والتي تكررت عند المتأخرين دون فهم أو نظر فيها وثانيها ترتبط بمشروع تبناه اللسانيون العرب جميعهم، وهو نشر ثقافة لسانية في أوساط المنشغلين بالدراسات اللغوية[†].

وقد أشار في مقدمة كتابه إلى الانفتاح الذي عرفته الثقافة الأوربية كثيرا إلى أثر أعضاء البعثات اللغوية الذين "يعنون بهذا الأمر ويحاولون الانتفاع به في خدمة اللغة العربية"[‡].

3-التوجه الحداثي "عند "إبراهيم أنيس":

إن الصراع بين الأصالة والمعاصرة بين التراثي المتمسك بفكر اللغوين العرب القدماء ميزته في نظر الحداثي الجدل العقيم وهو يدافع عن إحياء ما ولى وانتهى كما أن الحداثي في تصور المحلي لا يعدو أن يكون منتحلا للمعرفة باللسانيات الغربية لأغراض غير لغوية... وما عمله إلا تعقيد وصف اللغة العربية وخلطها بلهجاتها[§] هكذا نشأ بين الاتجاهين الاتجاهين صراع فكري يقوم على التجاهل والنكران بدل التفاعل والحوار، وفي خضم هذا التزاحم المعرفي ظهر تيارا ثالث فضل أن يأخذ بنصيب من التراث العربي يوحي إلى الاعتزاز ونصيب من الثقافة المعاصرة يمنحه العزة[**] وهذا ما اعتمد عليه إبراهيم أنيس في توجهه الحداثي

---

[*]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 3.

[†]- المصدر نفسه، ص 4.

[‡]- المصدر نفسه، ص 4.

[§]- محمد الأوراغي، نظرية اللسانيات النسبية دواعي النشأة، ص 65.

[**]- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص 2-3 من المقدمة.

والهدف الأساس من هذا الاتجاه هو محاولة التوفيق بين القديم (التراث اللغوي العربي) والجديد (البحث اللساني) في إطار ما يسمى بإعادة قراءة التراث اللغوي العربي وفق المناهج اللسانية المعاصرة، لأن الطابع الاشكالي الذي اتخذته اللسانيات العربية قادها إلى أن تتوجه نحو التراث اللغوي العربي ونحو اللسانيات الحديثة.

وهذا الإنتاج نموذج لساني يمزج بين المقولات النظرية الغربية الحديثة بمقولات نظرية النحو العربي، وكان هذا الموقف هو القاضي بإمكان إقامة "حوار" مثمر بين الفكر اللغوي العربي القديم والفكر اللساني الحديث على أساس القرض والاقتراض رغم انتماء الفكرين إلى حقلين نظريين متباينين[*].

ولهذا كان إبراهيم أنيس يوازن آراء اللغويين العرب القدماء بآراء المحدثين في أغلب مراحل الكتاب، وخصص الفصل الخامس منه لملاحظاته عن دراسة القدماء من علماء العربية للأصوات[†]، ويوضح السبب من المقاربة بين التراث اللغوي العربي و اللسانيات الحديثة بقوله: "للوقوف على مدى ما تتفق فيه آراء علماء اللغة العربية القدماء مع النظريات الحديثة في هذا الميدان"، مبادرا إلى توضيح جهودهم قائلا: "... فدراستنا هنا هي دراسة المحايد المنصف المعترف بعلم هؤلاء القدماء و فضلهم وليس القصور والتقصير فيما رواه سيبويه مؤكدا أن المتأخرين لم يحاولوا فهم ما وصل الهم في مجال الدراسات الصوتية، بل اكتفوا بتكرار آراء القدماء دون الوقوف عليها وتأمل مواطن القوة والضعف فيها[‡].

وهذا ما أدى بالدراسة الصوتية العربية أن توقفت عند حد معين لم تستطع تجاوزه فكانت دراسة سيبويه عن الأصوات هي محل نظر من بعده تفصيلا لما أجمل وتفسيرا لما

---

[*]– أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 183.

[†]– ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 83–87.

[‡]– المصدر نفسه، ص105.

غمض وشرحا لما أيهم، ولم يتمكنوا من إضافة شيء يذكر لهذه الدراسة بل اكتفوا بترديد ما قاله أمام النحاة نصا وروحا، مما أدى إلى ركود البحث في الجانب الصوتي[*].

4-المستويات اللغوية عند إبراهيم أنيس:

لقد سبق وقمنا بتحليل المستوى الأساسي والأول تحليلا شاملا ألا وهو المستوى الصوتي والآن سنقوم بعرض باقي المستويات وفق ما قام به الدكتور "إبراهيم أنيس" من دراسات حولها:

4-1-المستوى الصرفي:

يرى إبراهيم أنيس أن الحياة في اللغة ليست إلا الحياة في أصحابها فاللغة دون أصحابها هي جثة هامدة لأنها بدونهم تندثر وتتلاشى، لكن اللغة العربية هي استثناء لجميع اللغات لغة القرآن ومدون بها التراث العربي الضخم، ومن طرق تنمية هاته اللغة العريقة التي بحثها "إبراهيم أنيس" واحتلت حيزا من الفكر اللغوي عنده القياس والاشتقاق والقلب والإبدال و الارتجال والنحت والاقتراض.[†]

أولا القياس:

هو عبارة عن التقدير يقال: قاس الرجل النعل: قدره ويستعمل في التشبيه أيضا وهو تشبيه الشيء بالشيء، وهو حمل المنقول على غير المنقول إذا كان في معناه والقياس أوضح وسيلة من وسائل نمو اللغة وأكثرها عناية ورعاية لدى القدماء من العلماء.

وعرفه إبراهيم أنيس أن القياس اللغوي: مقارنة كلمات بكلمات أو صيغ بصيغ أو استعمال باستعمال رغبة في التوسع اللغوي، وحرصا على إطراد الظواهر اللغوية فبالقياس

---

[*]- ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 105.

[†]- عمار الياس، الفكر اللغوي عند إبراهيم أنيس: دراسة وصفية تحليلية في الأصوات والعرف والنحو والدلالة، رسالة مقدمة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغويات في قسم اللغة العربية جامعة مؤتة، 2003، ص52.

نستنبط مجهول من معلوم ونشتق صيغة من مادة من مواد اللغة على نسق صيغة مألوفة في مادة أخرى[*].

ثانيا: الاشتقاق:

يعد الاشتقاق في العربية من أهم وسائل التوليد اللفظي، ولهذا عني به لغوي العرب قديما وحديثا، وهو أخذ كلمة من كلمة أو أكثر مع تناسب بينهما في اللفظ والمعنى

ويعرفه إبراهيم أنيس بأنه عملية استخراج لفظ أو صيغة من أخرى وهو استمداد مجموعة من الكلمات من المادة اللغوية أو الجذر اللغوي مع اشتراك أفراد وهذه المجموعة في عدد من الحروف وفي ترتيبها، كما تشترك في الدلالة العامة[†]

ويقوم الاشتقاق بدور كبير في إحداث ما يسمى بصيغ الزيادة والتصغير وانحطاط المعنى كما يعد إحدى الوسائل الرائعة التي تنمو عن طريق اللغات وتتسع ويزداد ثراءها في المفردات

ويقسم أنيس الاشتقاق في دراسته للغة إلى نوعين هما:

- **الاشتقاق العام:** وهو الاشتقاق الذي يتحد فيه المشتق والمشتق منه في ترتيب الحروف كأن تشتق من الفعل (فهم) مثلا فاهم، مفهوم، تفاهم...

- **الاشتقاق الكبير:** أو الأكبر وهو خلاف الاشتقاق العام ويفسره إبراهيم أنيس بأن بعض المجموعات الثلاثية من أصوات ترتبط ببعض المعاني ارتباطا مطلقا غير مقيد بترتيب[‡].

ثالثا: القلب والإبدال:

هو ما جمع فيها كلمات تختلف كل كلمتين في حرف وتتفقان في المعنى وقد جعل إبراهيم أنيس الإبدال وسيلة من وسائل النمو اللغوي، ولكنه قصر حديثه في هذا الجزء،

---

[*]- عمار الياس، الفكر اللغو عند إبراهيم أنيس ، ص 53-54.

[†]- المصدر نفسه، ص 58.

[‡]- المصدر نفسه، ص 59.

ويرى بأن الكلمات التي فسرت على أنها من الإبدال أو من اختلاف اللهجات هي بلا شك نتيجة التطور الصوتي[*]

رابعا النحت:

عرفه إبراهيم أنيس: بأنه اختزال واختصار في الكلمات والعبارات إذ تسقط بعض الأصوات من الكلمات و تبقى أصوات أخرى ، ويرى أن السبب في وجود النحت في اللغة العربية وجود عبارات مشهورة تستخدم ككتل متماسكة ، ولكثرة دوران هذه العبارات على ألسنة الناس مالوا إلى اختزالها و الاكتفاء بأقل قدر من الإشارة إليها في صورة كلمة[†].

ويرى إبراهيم أنيس إن الكلمات المنحوتة تكاد تشترك في الغالب في أمرين:

أولهما: إنها تتخذ صورة الفعل أو المصر

وثانيهما: إنها رباعية الأصل

ويقف من النحت موقفا معتدلا، ويسمح به حين تدعوا الحاجة اليه ولاسيما حين يجري على نسق من الأمثلة القديمة، ويؤيد فكرة ما أتى به المحدثون بأن النحت حذف بعض الأصوات أو المقاطع من كلمة أو أكثر تسهيلا لنطقها واختصارا لبنيتها[‡]

خامسا: الارتجال:

الارتجال هو ابتداع كلمات جديدة كلية، وهو يناسب بعض الظروف أو يحقق الأغراض وأمثلته قليلة تكاد لا تعرف، ويرى إبراهيم أنيس إن المهم في الارتجال هو الشيوع حتى يستعملها الشعراء والكتاب فتصبح مقبولة في اللغة

---

[*]- عمار الياس، الفكر اللغوي عند إبراهيم أنيس ، ص 63.

[†]- المصدر نفسه، ص 64-65.

[‡]- ينظر: المصدر نفسه، ص 66-67.

ويخلص إبراهيم أنيس بأن الارتجال أثره محدودة، فقد يمر جيل أو جيلان قبل أن تظفر بكلمة أو كلمتين، واللغة الفصحى بفعل الحصون المنيعة التي فرضها لعلماء القدماء، يكون لا أمل في رقي الكلمات المرتجلة إلى مصاف كلمات اللغة الفصحى[*].

سادسا: الاقتراض:

وآخر وسيلة مسؤولة عن نمو اللغة وتطورها هي ظاهرة الاقتراض ويعد أعظم مصدر لنمو اللغة، ولعل أنيس إخطار هذا المصطلح لأنه يشمل اللغة بعمومها.

والتعريب هو جعل المصطلح الجديد على هيئة الأبنية العربية ما أمكن ذلك وقد عرب القدماء مصطلحات أعجمية مثل الموسيقى، الفلسفة، والكيمياء وغيرها

ويرى إبراهيم أنيس أن اقتراض الألفاظ في أغلب حالاته يقع لسببين:

السبب الأول: هو الحاجة لهذه الألفاظ فالضرورة الملحة تتطلب هذا النوع من الاقتراض والسبب الثاني: هو الرغبة في الافتخار وحب الظهور وتكون النتيجة إعجاب أمة بأمة والميل إلى تقليدها في معظم مظاهرها الاجتماعية[†]، وكذلك عوامل الاحتكاك التجارة الحج... الحج...

4-2- المستوى النحوي:

يتناول في هذا المستوى اللغوي في فكر إبراهيم أنيس وصف وتحليل لثلاثة قضايا رئيسية عنده هي:

أولا: الظواهر النحوية فقد رأى إبراهيم أنيس أن ربط اللغة بالمنطق العام لا يخدم اللغة، فلكل لغة منطقها الخاص، ولذا يجب عرض وتفسير اللغة في ضوء المنطق اللغوي والاستعمال اللغوي، وفي ضوء العوامل النفسية التي قد يتأثر بها المتكلم والسامع ومن هذه الظواهر:

[*]- عمار الياس، الفكر اللغوي عند إبراهيم أنيس، ص 96-70.

[†]- المصدر نفسه، ص 72-73.

الإفراد والجمع والتذكير والتأنيث والفكرة الزمنية في اللغة والنفي اللغوي* وسيتم البحث فيها من باب الظواهر المنطقية النحوية:

-الإفراد والجمع:

تحرص جميع اللغات على تمييز فكرة الإفراد والجمع وفي معظم اللغات مفرد وجمع مثل اللغات الأوربية، أما اللغات السامية فأنها تتخذ ثلاثة صيغ: صيغة للمفرد وصيغة للمثنى في حين تفرق اللغة العربية بين صيغ الجموع فهناك جمع القلة وجمع الكثرة†.

-التذكير والتأنيث:

مما لاحظه إبراهيم أنيس في مسألة التذكير والتأنيث هو التطور الحاصل لها يتجه في معظم اللغات نحو الصلة العقلية المنطقية بين الأسماء ومدلولاتها، فالأسماء العربية التي تدل على التذكير والتأنيث في آن واحد، والتي يجوز أن تعامل معاملة المذكر والمؤنث مالت إلى الاستقرار على حال التذكير مثل الطريق والعسل، والروح والخمر

وينقل أنيس ما جاء في المخصص لابن سيده من أن جمع الجنس كالبقر والشعير والتمر يذكر ويأنث فمن التذكير قوله تعالى: "أعجاز نخل منقعر"، ومن التأنيث قوله: "أعجاز نخل خاوية" الحاقة (7)‡

الفكرة الزمنية:

يرى إبراهيم أنيس أن الماضي يلتقي بالمستقبل عند الزمن الحاضر، والزمن الحاضر نقطة اتصال ليس من السهل تحديد مداها، وجعل النحاة الفعل المسمى بالماضي لكل حدث مضى وانتهى أمره والأمر للزمن الحالي والمضارع للمستقبل ولاسيما حين يتصل بالسين وسوف وبهذا جعلوا ارتباط صيغة الفعل بالزمن عنصرا أساسيا وبه يتميز عن الاسم

---

*- ينظر: عمار الياس، الفكر اللغوي عند إبراهيم أنيس، ص 78.

†- المصدر نفسه، ص 80.

‡- المصدر نفسه، ص 84.

ويقول إبراهيم أنيس: عندما رأى النحاة أن الخلل يتسرب إلى تقسيمهم بدأوا كعادتهم يحملون الكلام العربي ما ليس منه، ويتأولون من النصوص الصحيحة ما ليس بحاجة إلى تأويل أو تخريج، فاذا استعمل الماضي بدل المضارع أو المضارع بدلا من الماضي قالوا لحكمة أرادها المتكلم أو الكاتب

-النفي اللغوي:

النفي باب من أبواب المعنى يهدف به المتكلم إخراج الحكم في تركيب لغوي مثبت إلى ضده، وتحويل معنى ذهني فيه الإيجاب والقبول إلى حكم يخالفه إلى نقيضه

وعن موقف اللغة في الاستعمال العادي من هذا التناقض المنطقي يقول إبراهيم أنيس: "إن اللغة تكاد تشتمل على لفظتين تأبى التوسط بينهما كما يريد المناطقة فمثلا عندما نقول فلان غني وغير غني في آن واحد إذا عرفنا الظروف الخاصة فنتصور إنسانا يملك قدرا كبيرا من العقارات، وهو في نفس الوقت مدين بآلاف من الدنانير، فهو في مركز غريب لا هو من الأغنياء ولا هو من غير الأغنياء، واللغة تقبل مثل هذا الكلام ويطمئن اليه السامع المتكلم ويأباه المنطقي ويرى فيه عنصر المغالطة والتناقض[*].

ثانيا: قصة الأعراب:

وهي القصة التي تفرد بها إبراهيم أنيس معارضا كل من سبقه من اللغويين العرب، إلا فطريا الذي أخذ عنه وظيفة الحركات الإعرابية فهي عندهما لوصل الكلام فقط، وليس لها مدلول وفي هذه القضية يتناول إبراهيم أنيس نشأة النحو العربي ويهاجم النحاة ويقدم براهين يدحض بها لأهمية الإعراب ليصل إلى أن لا علاقة بين الإعراب والمعنى وهو الرأي الذي تتبناه المدرسة التركيبية.

[*]- عمار الياس، الفكر اللغوي عند ابراهيم أنيس، ينظر: ص: 88-89-90.

ثالثا: الجملة العربية:

إذ يضع تعريفا للجملة يختلف عن تعريف المناطقة والبلاغيين، ويضع ذلك تقسيما للكلام العربي يختلف عن التقسيم المتوارث منذ نشأة النحو العربي ويناقش الوصل والفصل في الكلام وموضع المتعلقات من الجملة[*].

الإعراب بالحروف:

يرى إبراهيم أنيس أن النحاة لما فرغوا من تفسير الضم والفتح والكسر، وقفوا عند كلمات وصيغ لم يستطيعوا فيها تغييرا أو تحويرا كالمثنى وجمع المذكر السالم وما يسمى بالأفعال الخمسة، والأسماء الخمسة، وعندما طبقوا أصولهم خرجوا بالإعراب بالحروف فرأوا أن للمثنى وجمع المذكر السالم والأسماء الخمسة والأفعال الخمسة صيغتين اتخذوا صيغة للرفع والصيغة الأخرى لغير الرفع، وأما الأسماء الخمسة فرأوا لها ثلاث صيغ فخصوا الرفع بصيغة والنصب بصيغة والجر بصيغة، ويفسر إبراهيم أنيس اختلاف الصيغ في هذه الكلمات تفسيرا آخر فهو انعكاس للهجات المختلفة.[†]

4-3- المستوى الدلالي:

اللغة أصوات تعبر عن معان، ولهذا يقوم البحث اللغوي على دراسة العلاقة بين عنصرين اللفظ والمعنى لأن كل متكلم أو سامع يدور في فلك الألفاظ ومعانيها، فالدلالة علامة تضايق الدال والمدلول.

وعلم الدلالة أو دراسة المعنى فرع من فروع علم اللغة، وهو غاية الدراسات الصوتية والفونولوجية والنحوية والقاموسية، إنه قمة هذه الدراسات[‡].

وكان لإبراهيم أنيس رأي في نشأة اللغة نذكر:

---

[*]- عمار الياس، الفكر اللغوي عند إبراهيم أنيس، ص 78.

[†]- المصدر نفسه، ص 105.

[‡]- ينظر: المصدر نفسه، ص 117.

1-الكلمات في نشأتها كثيرة المبنى قليلة المعنى

2-اللغة نشأت في صورة لعب ممتع لا يهدف إلى إيصال معنى إلى السامع

3-قول الفلاسفة إن الهدف الأصلي من الكلام كان التفاهم وإيصال المعنى قول مرفوض لأن عنايته كانت مقصورة على الغرائز والعاطفة

4-إنتقلت الأصوات الخالية من الدلالة إلى الألفاظ ذات دلالات ومعان بصورة مشابهة لما يعمله الطفل من ربطه بين ما يسمح وما يشاهد من أحداث، مما يؤدي في آخر الأمر إلى فهمه لمدلولات الألفاظ

5-إن تفسير الأسماء في قوله تعالى: "وعلم آدم الأسماء كلها" البقرة (31) بمعنى الأعلام ساير أحدث ما ينادي به اللغويون في عصرنا الحديث*.

الدلالة:

هي دراسة المعنى ويعكس هذا التعريف نقطة اتفاق بين الدلاليين وأداة الدلالة هي اللفظ أو الكلمة

وقال الجرجاني في تعريفه للدلالة: "هي كون الشيء يلزم من العلم به العلم بشيء آخر والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول"†.

أنواعها:

الدلالات التي يمكن أن تستفاد من النص المنطوق به عدة أقسام وهي عند إبراهيم أنيس أربعة أقسام هي:

أ-الدلالة الصوتية:

وتستمد من بعض الأصوات وهذا يعني أن بعض الأصوات يؤدي دورا في الكلمة وبعضها الآخر لا يؤدي أي دور، فمثلا كلمة (تنضخ) تختلف عن كلمة (تنضح) فصوت

---

* - عمار الياس، الفكر اللغوي عند إبراهيم أنيس، ص 124-125.

† - المصدر نفسه، ص 125.

الخاء في الأولى له دخل في دلالتها، ومن مظاهر هذه الدلالة النبر، فقد تتغير الدلالة باختلاف موقعه من الكلمة.

ب-الدلالة الصرفية:

وتستمد هذه الدلالة عن طريق الصيغ وبنيتها فكلمة -كذاب- تدل على المبالغة في صفة الكذب وتزيد في دلالتها على كلمة كاذب

ج-الدلالة النحوية:

وتحصل هذه الدلالة من خلال العلاقات النحوية بين الكلمات التي تتخذ كل منها موقعا معينا في الجملة حسب قوانين اللغة، فكل كلمة في التركيب لابد أن يكون لها وظيفة نحوية من خلال موقعها فتستمد من نظام الجملة وهندستها، فنظام الجملة العربية مرتب ترتيبا خاصا له أختل ليصبح من العسير أن يفهم المراد منه

د-الدلالة المعجمية أو الاجتماعية:

وهي مفهوم الكلمة المستقل عن أصواتها وبنيتها والذي أساسه يتم التفاهم بين أفراد المجتمع، وهي من أهم الدلالات عند إبراهيم أنيس فكل كلمة من كلمات اللغة لها دلالات معجمية أو اجتماعية، وعندما تتركب الجملة من عدة كلمات تتخذ كل كلمة موقفا معينا من هذه الجملة، بحيث ترتبط الكلمات بعضها ببعض حسب قوانين لغوية خاصة بالنظام النحوي، وفيه تؤدي الكلمة وظيفة معينة ولا يتم الفهم إلا حين يقف السامع على كل الدلالات[*].

تطور الدلالة:

إن تطور الدلالة حسب إبراهيم أنيس ظاهرة شائعة في كل لغات العالم يلمسها كل دارس لمراحل نمو اللغة، وهذا التطور ظاهرة طبيعية دعت إليها الضرورة الملحة، مثل كلمة

[*]- عمار الياس، الفكر اللغوي عند إبراهيم أنيس، ص 126-127.

(البغددة) بمعنى التدلل، جاءت من استعمال قديم هو (تبغدد الرجل أي سكن أو انتسب إلى بغداد وأهلها أي أصبح متحضرا.

عوامل تطور الدلالة:

أولا:

الاستعمال:

إن الألفاظ لم تخلق لتحبس في خزائن بل وجدت للاستعمال والتداول بين الأجيال فلو لم تستعمل لما وجد فيها تغيير أو تحول، ويلخص إبراهيم أنيس عناصر الاستعمال:

-سوء الاستعمال:

تحدث هذه الظاهرة عندما يسمع الشخص لفظا ما للمرة الأولى فيسيئ فهمه ويوحي في ذهنه دلالة بعيدة عما في ذهن المتكلم، وقد لا تتاح للسامع فرص لتصحيح خطئه ويبقى اللفظ في ذهنه مرتبطا بتلك الدلالة الجديدة

-بلى الألفاظ:

يتجدد الموروث من الثروة اللفظية عن طريق إبتكار مفردات وصوغ كلمات جديدة والاقتراض وفي المقابل هناك كثير من الكلمات والمعاني التي نطالعها في آثار (شكسبير) مثلا قد أهملت وسقطت من الاستعمال*.

-الإبتذال:

تتغير نظرة المجتمع الى دلالة بعض الألفاظ بتوالي العصور ويكون التطور لأسباب منها السياسي والاجتماعي والعاطفي، فمن أوضح مجالات التغير الألقاب والرتب الاجتماعية مثل إلغاء الألقاب والرتب مثل: باشا وبيك وأفندي

* - ينظر: الياس عمار، الفكر اللغوي عند إبراهيم أنيس، ص 136-137-138.

ثانيا: الحاجة:

فالتطور قد يكون وليد الحاجة إلى التجدد في التعبير ويتم عادة على أيدي الموهوبين من أصحاب المهرة ف الكلام كالشعراء والأدباء، مثلا في كلمة (تسجيل) بمعنى الأسطوانة المعروفة في عالم الغناء والموسيقى، فأقرب طريق لذلك هو توسيع معنى كلمة (تسجيل) بحيث تشمل التسجيل بمعنى أسطوانة أو مسجل بالإضافة إلى عملية التسجيل نفسها[*]

أعراض تطور الدلالة:

1-تخصيص الدلالة:

أصل التخصيص فاللغة الانفراد بالشيء وهو بمعنى تضييق المعنى ويقصد إبراهيم أنيس بتخصيص الدلالة هو استعمالها استعمالا خاصا يشيع بين جمهور الناس، فتتطور دلالته من العموم إلى الخصوص ويضيق مجالها ويمثل هذا بكلمات مثل كلمة (الطهارة) التي أصبحت تعني الختان.

2-تعميم الدلالة:

التعميم يقابل التخصيص ويقوم على توسيع اللفظ ومفهومه، فكلما تتخصص دلالات بعض الألفاظ فان بعضها تتسع دلالته، ويظهر هذا الجانب عند الأطفال لقصور محصولهم اللغوي وقلة تجاربهم مع الألفاظ فقط يطلق لفظ (أب) على كل رجل يشبه أباه، أو يسمى كل طائر (دجاجة)[†].

3-انحطاط الدلالة:

تفقد بعض الألفاظ شيئا من رونقها وهيئتها بأذهان لناس لكثرة دورانها وشيوعها، ولأسباب سياسية ونفسية، مثل كلمة كرسي التي إستعملت في القرآن الكريم بمعنى العرش في

[*]- عمار إلياس، الفكر اللغوي عند إبراهيم أنيس، ص 139-141.

[†]- المصدر نفسه، ص 142-143.

قوله تعالى: "وسع كرسيه السماوات والأرض" البقرة 255، أصبحت تطلق على كرسي السفرة وكرسي المطبخ، وكلمة الحاجب التي كانت بمثابة رئيس الوزراء في الدولة الأندلسية

4-رقي الدلالة:

من الطبيعي أن يكون تغيير المعنى نحو الرقي عاما وشائعا كما هو الأمر في انحطاط الدلالة، لهذا تقوى الدلالات في بعض الألفاظ ككلمة (المارشال) انحدرت إلينا من خادم الإسطبل*.

من خلال ما سبق نجد أن "إبراهيم أنيس" يعتبر الدلالة ليست نوعا واحدا بل هي أنواع عديدة، دلالة الصوت التي تستمد من طبيعة الأصوات، ولعل ظاهرتي النبر والتنغيم من أبرز أنواع هذه الدلالة وهناك دلالة بنية الكلمة المفردة "الدلالة الصرفية" ، ودلالة التركيب في الجملة "الدلالة النحوية" التي تحدث بواسطة العلاقات النحوية بين الكلمات، ودلالة الكلمة المفردة "الدلالة المعجمية أو الاجتماعية"، وهذا النوع من الدلالة ينظر إليه على أنه موطن عناية الدرس الدلالي وهو الهدف الأساسي في الكلام

* - عمار إلياس، الفكر اللغوي عند إبراهيم أنيس، ص 144.

الخاتمة

خاتمة:

لقد تبدى لنا من محاور هذا البحث أن السرديات ولاسيما القصة القصيرة، قد حظيت باهتمام الدارسين في العالم العربي، ونالت مكانة لم تبلغها الفنون الأخرى باعتبار أن السرديات هي وليدة عصرها، من حيث البنية والتأليف، مما أدى بالقراء إلى الإقبال عليها والتماس الجوانب الخيالية والواقعية في ثناياها والتزاحم على قراءتها، والاطلاع على الجديد منها أفضى إلى تنافس المبدعين في إنشائها والتنويع في مناهج تحريرها، والارتقاء بها إلى مصاف الفنيات الغربية، والتطوير في الرؤية والتجديد في الشكل.

أما فيما يخص أهم النتائج التي توصلنا إليها فهي كالآتي:

-إن القصة القصيرة فن أدبي يكتب بلغة نثرية مباشرة أو تصويرية أو إيحائية، للتعبير عن قضية حياتية معينة، ويعتمد على حدث مكثف ومشحون بطاقات تعبيرية ودلالية وعلى شخصيات متباينة من حيث الدور والفاعلية والسكونية والحركية، وعلى التتابعين: الزماني والمكاني، وعلى عنصر الصدق الفني من حيث التأثر والتأثير على المرسل والمستقبل، بحيث يصبح النص فاعلا ومفعولا به في آن واحد.

-إن كاتب القصة القصيرة يفتح نافذة في جو غرفة ملوثة ومختنقة، ويجري هواء طازج ونحن ننظر من خلال نافذة القصة القصيرة إلى العالم الذي يحيطنا، فالقصة القصيرة تشير إلى الواقعية وتفسر لنا زمنا خاصا وتعرض قلق الإنسان في الناس والأزمان المختلفة، هي تشير إلى حياة الناس الصعبة وتسعى لتحرر ذاكرة القارئ وتسير بها إلى الحرب مع التلوث والتخلف.

-كانت القصة القصيرة الواقعية في الحركة الأدبية الجديدة بداية فتح وتغيير حقيقي في عالم القصة العربية بلغتها ومضمونها وشكلها.

-إن الواقعية في القصة القصيرة هي واقعية لحظية، لأنها تسلط الضوء على لحظات معينة من حياة الفرد والمجتمع.

-تبين لنا أن الأديب الواقعي يقدم صورا عن الواقع، ويقوم بتحليلها فهو يتجه بذلك إلى الفنون النثرية لأنها أقدر على تحليل مشكلات الإنسان.

-كان "يوسف إدريس" غزير الثقافة واسع الاطلاع، حيث اطلع على الأدب العالمي وخاصة الروسي، ولعل ممارسته لمهنة الطب جعلت منه إنسانا شديد الحساسية، شديد القرب من الناس، شديد القدرة على التعبير عنهم، حتى نكاد نقول أنه يكتب من داخلهم وليس من داخل نفسه.

-إن يوسف إدريس فنان شامل، يرسم صورا للمجتمع الذي يعيش فيه، صورا تحمل معنى الدعوة إلى الإصلاح، إنه يكتب في ثقة، ثقة كبيرة تسهم في عمليات خلق كبيرة وهذا الخلق والإبداع هو الذي نبع في نفسه من إيمان عميق راسخ برسالة الأدب ودور الفن في النهوض بالمجتمع، والارتقاء بالإنسان أينما حل وأينما كان ومنه جاءت واقعيته مختلفة عن واقعية الكتاب الآخرين، فجاءت شمولية، إنسانية، رمزية فهو كاتب متمرد يتسم بالجرأة والشجاعة واقتحام المحظورات.

-إن قصص يوسف إدريس القصيرة قدمت وعيا مختلفا عن كل من كتبوا القصة القصيرة قبله، ولا يكمن اختلافه فقط في التقنيات ولا في طريقة مقاربته للواقع، إنما في عينه التي تنفذ إلى الجوهر فلقد أوضحت أن شخصية الفنان لا تنفصل عن إبداعه لذلك تأثرت كتابة إدريس بجرأته الشديدة، فنجد تعامله بجرأة مع اللغة واستخراج طاقات هائلة من العامية فيما نجح في مقاربة قضايا واقعية إشكالية بفنية عالية.

وفي الأخير إن ميدان القصة القصيرة واسعا ومليئا بالكثير من الزوايا المظلمة المحتاجة إلى الكثير من الدراسات والبحوث لإضاءتها، ولقد لفتتنا تجربة هذا البحث إلى بعض من

هذه الزوايا والموضوعات التي يمكن أن تفرد بالبحث والدراسة، على سبيل المثال: دراسة نفسية لقصص يوسف إدريس لمعرفة نفسية الكاتب وتأثيرها على كتاباته.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نرفع تحية خاصة وحارة لكل من ساعدنا من قريب أو بعيد.

قائمة

المصادر والمراجع

-القرآن الكريم برواية ورش.

أولا: المصادر والمراجع

1)إبراهيم أنيس وآخرون: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004 .

2)ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب مادة وقع، دار صادر بيروت لبنان، د ط، 1963م، مج:15.

3)ابن منظور: لسان العرب، مادة قصص، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 2004، مج 12.

4)أبي قاسم أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية،، بيروت لبنان، ط1، 1998م- 1419هـ، ج2.

5)أنريكي أندرسون امبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة على إبراهيم علي منوفي مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، 1992.

6)جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، ط2، 1979.

7)حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

8)الخوري طانيوس منعم، كامل دروشي: الأدب النموذجي تحليلا ونقدا، منشورات المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت، ج1.

9)رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية للطبع والنشر، مصر، ط2، 1964.

10) رشيد بو شعير: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية، الأهالي للطباعة والنشر، 1996م، ط1، دمشق.

11) السيد محسن بن ضياف تحت إشراف الرشيد الغزي، يوسف إدريس كاتب القصة القصيرة، دار بوسلامة للطباعة والنشر، تونس، د ط، 1979م.

12) صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980.

13) الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة دراسات ومختارات، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1989م.

14) عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999م.

15) عبد العاطي شلبي: فنون الأدب، دراسة تطبيقية للشعر في عصوره المختلفة والمقال والقصة القصيرة، المكتب الجامعي الحديث، ط1، 2005.

16) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 1434- 2013م.

17) عمر الدقاق وآخرون: ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الاوزاعي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

18) فاروق عبد المعطي، يوسف إدريس بين القصة القصيرة والإبداع الأدبي، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، دط، 1994.

19) فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د ط، يوليو 2002.

20) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط3، 1419هـ- 1998م.

21) مجدي وهلة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984.

22) محبة حاج معتوق: أثر الرواية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، د ط، 1994.

23) محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، د ط، د ت.

24) محمد السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د ط، د ت.

25) محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، د ط، د ت

26) محمد شعبان: التجريب في فن القصة القصيرة، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

27) محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل بيروت، 1992م-1412هـ، ج 2.

28) محمد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة آنفو برانت، فاس، ط1، 1985.

29) محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار النهضة مصر للطباعة، ط6، 2006.

30) محمد هواري، أعلام الأدب العربي المعاصر(ترجمة حقيقية لـ50 شخصية أدبية)، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1971.

31) محمد يوسف نجم: فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1955.

32) نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1983.

33) نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1984.

34) يوسف إدريس، جمهورية فرحات، الهنداوي، القاهرة، د ط، 2017.

35) يوسف إدريس، قصص قصيرة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991، ج2.

36) يوسف الشاروني: القصة تطورا وتمردا، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2001.

ثانيا: الرسائل الجامعية

37)إبراهيم الطائي: بين القصة الأدبية والقصة الصحفية، الجامعة العراقية، (رسالة ماجستير)، 2012.

38)الرشيد بوشعير، الواقعية في أدب يوسف إدريس، جامعة دمشق، رسالة ماجستير، 1979-1980.

39)عبد الحميد عبد العظيم القط، يوسف إدريس والفن القصصي، جامعة المنية، 1978، رسالة الدكتوراه.

ثالثا: المجلات والدوريات

1)حسين شمس الدين آبادي وآخرون، نشأة وتطور القصة القصيرة ومميزاتها في مصر، فصيلة دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد الحادي عشر.

2)حسن مجيدي وآخرون، إبداع يوسف إدريس في القصة القصيرة تحليل ونقد، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة 3، العدد 9، 1390هـ.

.

قائمة الملاحق

الملحق1: قصة

نظـــرة

كـان غريبـا أن تسأل طفلة صغيـرة مثلها إنسـانـا كبيـرا مثلي لا تعرفه في بساطة وبراءة أن يعدل من وضع ما تحمله، وكان ما تحمله معقدا حقا. ففوق رأسها تستقر «صينية بطاطس بالفـرن». وفوق هـذه الصينيـة الصغيرة يستـوي حوض واسـع من الصاج مفـروش بالفـطائر المخبوزة. وكان الحوض قد انزلق رغم قبضتها الدقيقة التي استماتت عليه حتى أصبح ما تحمله كله مهددا بالسقوط.

ولم تـطل دهشتي وأنا أحـدق في الـطفلة الصغيـرة الحيـرى، وأسـرعت لإنقاذ الحمـل. وتلمست سبلا كثيـرة وأنـا أسـوي الصينيـة فيميـل الحـوض، وأعـــدل من وضـع الصـــاج فتميـل الصينيـــة. ثم ضبطهمـا معا فيميل رأسـهـا هي. ولكنني نجحت أخيرا في تثبيت الحمل، وزيادة في الاطمئنـان، نصحتها أن تعـود إلى الفرن، وكـان قريبا، حيث تترك الصاج وتعود فتأخذه.

ولست أدري مـا دار في رأسها فمـا كنت أرى لهـا رأسـا وقـد حجبه الحمل. وكل ما حدث أنها انتظرت قليلا لتتأكد من قبضتها ثم مضت وهي تغمغم بكلام كثير لم تلتقط أذني منه إلا كلمة (ستي)...

ولم أحول عيني عنها وهي تخترق الشارع العريض المزدحم بالسيارات، ولا عن ثوبها القديم الواسع المهلهل الذي يشبه قطعة القماش التي ينظف بها الفرن، أو حتى عن رجليها اللتين كانتا تطلان من ذيله الممزق كمسمارين رفيعين.

وراقبتها في عجب وهي تنشب قدميها العاريتين كمخالب الكتكوت في الأرض، وتهتز وهي تتحرك ثم تنظر هنا وهناك بالفتحات الصغيرة الداكنة السوداء في وجهها ،وتخطو خطوات ثابتة قليلة وقد تتمايل بعض الشيء، ولكنها سرعان ما تستأنف المضي.

راقبتها طويلا حتى امتصتني كل دقيقة من حركاتها، فقد كنت أتوقع في كل ثانية أن تحدث الكارثة.

وأخيرا استطاعت الخادمة الطفلة أن تخترق الشارع المزدحم في بطء كحكمة الكبار.

واستأنفت سيرها على الجانب الآخر وقبل أن تختفي، شاهدتها تتوقف ولا تتحرك.

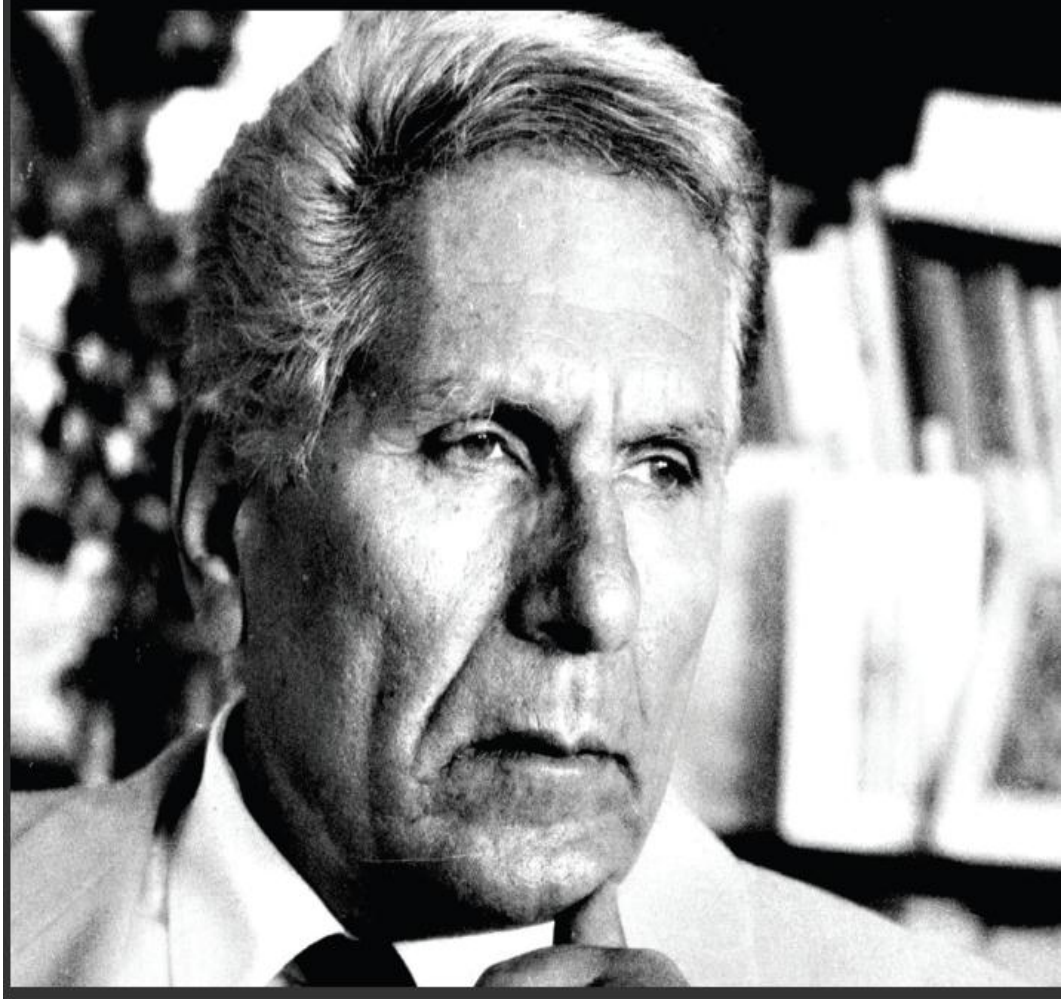
وكادت عربة تدهمني وأنا أسرع لإنقاذها. وحين وصلت كان كل شيء على ما يرام، والحوض والصينية في أتم اعتدال أما هي فكانت واقفة في ثبات تتفرج، ووجهها المنكمش الأسمر يتابع كرة من المطاط يتقاذفها أطفال في مثل حجمها، وأكبر منها، وهم يهللون ويصرخون ويضحكون.

ولم تلحظني، ولم تتوقف كثيرا، فمن جديد راحت مخالبها الدقيقة تمضي بها. وقبل أن تنحرف، استدارت على مهل، واستدار الحمل معها، وألقت على الكرة والأطفال نظرة طويلة.

ثم ابتلعتها الحارة.

جمهورية فرحات

يوسف إدريس



جمهورية فرحات

ما كدت أدلف إلى القسم ومعي الحرس حتى أحسست بانقباضٍ مفاجئ. لم تكن تلك أول مرة أدخله ولكنها كانت المرة الأولى التي أرى القسم فيها في الليل؛ ولهذا شعرت حين تخطَّيت الباب أني أدلف إلى خندق سفلي لا يمتُّ إلى الحاضر ولا حتى إلى الماضي القريب: جدران يكسوها حتى منتصفها سواد على هيئة طلاء وكآبة تكسو نصفها الثاني، وبقع بيضاء مبعثرة هنا وهناك لا تُخفِّف السواد بقدر ما تُظهر بشاعته، وأرض لزجة لا تدري إن كانت من الأسفلت أم من الطين، ورائحة، رائحة لا تستطيع أن تحدد كنهها وإنما لا بد أن تحس معها بغثيان، وضوء باهت يأتي من مصابيح بالغة القدم عشش عليها الذباب وباض، مصابيح معظم ضوئها محكوم عليه بالسجن المؤبد داخلها، والقليل الذي يتسلل منها هاربًا لا يبدد الظلام بقدر ما يحتمي به ويتستر، وإن وقع على الأشياء والناس فإنما ليُظْهِرَ كل ما بها من حزن وقبح وبشاعة.

وأحسست حين احتواني هذا كله وأصبحت جزءًا لا يتجزأ منه، والناس من حولي على سيماهم جدٌّ خطير يمشون كالمنوَّمين، وصناديق الفاكهة وعربات اليد وكراسي المقاهي التي صادرها بوليس البلدية وهي مكومة في ركن، وأصحابها متناثرون حول الجدران والأركان متهالكين على الأرض ورءوسهم ماثلة على حجورهم، والعساكر يَبْدُون في أرديتهم السوداء كعفاريت منتصف الليل.

أحسست حين احتواني هذا كله أنني لا بد أنا الآخر قد ارتكبت جريمة ونسيت، وتمنيت أن أهرب من المكان بأسرع ما أستطيع، ولم أكن أستطيع مغادرة المكان؛ فقد كان عليَّ أن أُحجَز في القسم ليلة لأُرسَل إلى النيابة في صباح الغد، واحتاروا أين يضعونني؛ فالحجز كان ممتلئًا، والحجرة الأخرى التي يُوضع السياسيون فيها عادة تعج بالمراقبات

وصاحبات الحرفة، ولم يجدوا لي في النهاية خيرًا من حجرة الضابط النوبتجي، وهناك تُرِكْتُ ومعي حارس.

كانت الحجرة على سعتها تضيق بمن فيها، وكان أبرز الموجودين جميعًا الضابط النوبتجي، وحين رأيته جالسًا إلى مكتبه كالحكمدار وعلى يمينه فوهات أكثر من خمسين بندقية مغمدة في فضاء الحجرة، وخلفه اللوحة الخشبية المثبتة في الجدار والمثقلة بألوان وأشكال من السلاسل والقيود والدروع والبلط والخوذات، وعلى يساره الخزانة الحديدية القديمة، حين رأيته هكذا تخيلت ألَّا حدود لرهبته وقوته، وأنه يستطيع ببساطة أن يقضم ذراعي أو يضع أصبعه في عيني، مع أني كنت متأكدًا ألَّا شأن لي به ولا شأن له بي.

ووجدتني أترك كل ما في نفسي وكل ما يشغلني وأنضم إلى جيش العيون المنصبَّة عليه من الناس المزدحمين أمامه، والذين لا يفصله عنهم إلا سور خشبي منخفض.

وبدا لي أول الأمر وكأنه ليس بكائن حي، وإنما جسده قد صُنِعَ من طلاء الجدران الأسود، ورأسه خوذة من الخوذات المعلقة وراءه، وعيناه فتحات بنادق، ولسانه لا بد كرباج.

ولكني حين هدأتُ قليلًا واعتدت على المكان، وتأملت كيف وضع «الكاب» فوق رأسه في وقار مخيف، وزرر معطفه الضباطي — على غير العادة — إلى آخر زرار فيه، وشد جلد وجهه في تزمُّت صارم، فاختفى كل ما فيه من تجاعيد وأصبح أملس كجلد الطبلة المشدود، وأضفى على نظرات عينَيْه بريقًا تحس معه أنه لا ينظر بهما إلى الناس بقدر ما ينقر ويلسع، وحمل صوته ما لا يطيق وهو يشخط ويهدر بكلمات غير مفهومة كأصوات الرصاص.

حين تأملت كل هذا بدا لي حينئذٍ كأحد الجنرالات الطليان الأسرى الذين كُنَّا نراهم أثناء الحرب، وحدث أن جاء شاويش أو بيتشاويش لا أذكر، ووقف أمامه ونادى عليه: يا فرحات.

عجبت كيف ينادي بلا تكليف هكذا، ولكن عجبي زال حين قال مرة أخرى: يا فرحات، يا سي فرحات.

ولم يردَّ الضابط النوبتجي إلا بعد أن قال له الرجل: يا حضرة الصول.

وكنت قد اقتربت حتى استندت مع غيري من المستندين على السور الخشبي وسمعت لهجته التي فيها آثار باهتة من ريف الصعيد، ونَمَّ صوته العالي عن الفضاء الواسع الذي ترعرع فيه، وعن مستلزمات الوظيفة من شخط ونطر وقد عملت عملها طوال تلك السنين، فأتلفت صوته وأضافت عليه حشرجة كالتي تلحق براديو القهوة البلدي من كثرة رفع

صوته، وذهب الجنرال من خاطري تمامًا، ووضحت أمام عيني ملامحه التي كان يلفها ضباب الرهبة والسلطة، ورأيتها صعيدية خالصة بأنفه الكبير كأنف رمسيس وجبهته الحادة العالية كجبهة منقرع، وشيخوخته التي تنم عن تاريخ حافل في خدمة البوليس؛ إذ إنه لا بد قضى أجيالًا حتى يصل إلى رتبة الصول، وقد دخل الخدمة «نفرًا» ككل الأنفار، ورأيت جسده العجوز على حقيقته مستقيمًا في أجزاء منبعجًا في بعضها الآخر، وقد فرضت عليه البدلة العسكرية والحذاء الثقيل و«القايش»، فرضت على جسده شكلها فرضًا كما يَفْرِض قالب المكوى على الطربوش شكله وأبعاده، وكان من الواضح أنه يحب هذا المركز حين تُسند إليه مهمة الضابط النوبتجي، ويحب أن يعامله الناس كضابط بحق وحقيق، وهو الذي — بلا شك — قد قضى ثلاثة أرباع عمره يحلم بهذا وينتظر اليوم الذي يحمل فيه كتفه «النجمة»، وكان باديًا أن كتفه لن تحمل شيئًا من هذا القبيل؛ فهو وإن كان يقوم أحيانًا بدور الضابط النوبتجي إلا أن الإحالة إلى المعاش كانت تبدو وشيكة، ونجمة الفجر أقرب إليه من نجمة الملازم الثاني، وحين تركته وأدرت بصري في الحجرة ورأيت المكاتب الخاوية التي تركها أصحابها، ودولاب الدوسيهات، والمروحة القديمة الموضوعة فوق الخزانة والتي كان يبدو أنها لم تُسْتَعْمَل منذ عشر سنين على الأقل وقد صنع التراب من نفسه عناكب فوقها، والمصباح الكهربائي الذي له «برنيطة» من الصاج، والذي يتدلى من السقف حتى يوازي رأس فرحات المائل على ما أمامه من أوراق، والناس المزدحمين حول الحاجز الخشبي والذين يكوِّنون خليطًا إن تنافر في أشياء فإنه يتفق في نظرات القلق والحزن الغاضب والوجوه المتقبضة الجامدة، كان معظمهم متهمين عائدين من تحقيق النيابة، وتضمهم سلسلة حديدية طويلة، تبينت بعد حين أنهم لا يقيمون وزنًا للسلاحليك أو السلسلة أو الصول فرحات نفسه؛ فشخطته تُقابَل بزمجرة وأحيانًا بردٍّ لا يقل عنها قسوة، حتى انفجر أحدهم مرة لأن فيشه وتشبيهه لم يكن بعد قد جاء من تحقيق الشخصية، وكان عليه لهذا أن يمكث في الحجز بلا إفراج حتى يجيء، انفجر ولعن الدنيا والحظ والفقر والذين كانوا السبب، ولولا الملامة للعن الضابط النوبتجي هو الآخر، ولمحت الضابط الذي في فرحات يعاني الحرج الشديد وهو يسمعهم يهدرون، ولكثرتهم وشراستهم وضربهم الدنيا صرمة لا يستطيع — كالضباط الحقيقين في نظره — إخماد ضجتهم، ولما انتهى منهم ومضَوا وعسكري في أول صفهم وعسكري في آخره، والسلسلة ترنُّ وتصلصل وهم لا يزالون يسبون ويلعنون، تنهَّد فرحات تنهُّد الذي وضع أصبعه في الشق.

حين تركته وأدرت بصري لكل هذا وعدت إليه وجدته حينئذٍ يبدو عجوزًا جِدًّا، عجوزًا إلى الدرجة التي تحس معها أنه عهدة من عُهَد الحكومة عثرت عليه ذات يوم أثناء «كبسة» على بلدته فصادرته، وختمته بالطربوش الأحمر والبدلة الميري، وظل في مخازنها حرزًا من الأحراز يبلى ويصبح كُهْنَة ولا تبلى ما عليه من أختام.

وقال وهو يجوس بعينيه خلال الموجودين: أُف! أقسم بالله الأشغال الشاقة أرحم من دي شغلة.

وتوقفت عيناه عليَّ وفيها دعوة واضحة، وكنت أنا الآخر لي ساعات وأنا صامت فوجدت نفسي أقول: إيه، الشغل كتير واللا إيه؟

وكمن كان ينتظر الفرج من زمن رأيته ينفجر: يو هوه يا أستاذ، هو ده شغل؟! دا سرك، دا موريستان، الناس اجننت، يعملوا إيه؟ حيخس عليهم حاجة؟! كله على دماغنا! والنبي أنا اشتغل في الحديد ميت سنة ولا اقعد هنا ساعة، والأكادة إن كله كلام فارغ، كله كدب، تبالي وحياتك.

اللي معور نفسه، واللي ضاع منه شاكوش، واللي كان نايم قال وراحت طاقيته، ونروح بعيد ليه؟ مش دي واقفة من الصبح؟ مالك يا بت؟ أبقى مش الصول فرحات إن ما قالت إنهم ضربوها وأخدوا سيغتها! ما لك يا بت؟ فيه إيه؟

وكانت «البت» امرأة واقفة ضمن الواقفين ترتدي ثوبًا كان أسود ثُمَّ أحاله ساحر الحاجة إلى رمادي، وتتعصب بمنديل كالح لا يخفي إلا القليل من شعرها البني الأكرت القصير وقد تلوَّت نهاياته وتنافرت، وكان وجهها غامقًا أسمر، وفي عينَيْها كحل أفسدته الدموع.

وردت تقول في ذلة: أم سكينة والبت عيوشة وبنت اختها نبوية والواد ...

– مالهم؟ مالهم؟

– اتلمُّوا عليَّ وضربوني في بطني، آه يانا!

وفي ومضة خاطفة كانت في حالة بكاء تام، وأضافت والدموع والشهقات تختلط في حلقها: وام سكينة عضتني هنا، في كتفي وزغدتني في بطني، والبت عيوشة قلَّعتني الحلق.

وقهقه الصول وخشخش صوته وقال: شايف يا أستاذ؟ شايف؟ مش قلتلك؟ كله وحياتك كدب، نصب واحتيال، بقى بذمتك دي حيلتها البلى الأزرق؟ حلق ايه يا بت اللي خدوه؟ حلق حوش؟

– حلق دهب يا بيه وغويشتين.

والتفت الصول إليَّ وقال بلهجة ذكَّرتني بنجيب الريحاني: تفتكر والنبي مين المجني عليه في الحكاية دي؟

– مين؟

– أنا! أنا يافندم، ما هو الكدب العلني ده يبقى سرقة بالإكراه، ومحضرها المصيبة من صورتين، والمصيبة الكبرى إن انا اللي حاكتب الصورتين!

واستدار إلى المرأة ولسعها بنظرة كاوية فيها آثار من لمعة الضحك، وأمسك القلم وفتح دفتر المحاضر الكبير وكأنه يفتح بوابة المتولي، وقال: هاه، إلهي وانت جاهي ربنا ياخدكم وياخدني معاكم خليني استريح.

ولما انتهى من كتابة مقدمة المحضر سألها: إسمك ايه يا بت؟

ولم ينتظر أن تجيب أو يحفل بإجابتها، وواجهني مستأنفًا كلامه وأنا أحس أنه يحدِّث نفسه أكثر مما يُحدثني: أنا والنبي المجني عليه، ومش في الواقعة دي بس، في ألف واقعة، في دشليون، يمكن ما تصدقش، اتفضل، آدي دفتر الأحوال: اصطبحنا بهتك عرض في الطريق العام و٥٩٢ اللي بعدها نشل حافظة نقود قال فيها قال ١٤٧ جنيه و٨٣ صاغ وورقتين بوسطة! أقسم بالله ما كان فيها إلا الورقتين، ويمكن لَجْل الحلفان خمسة تعريفة كمان، واللي بعدها قال سرقة نحاس، قايلين في البلاغ إن النحاس وزنه ٥٠ رطل ومتهمين الخدامة، حتة بت قد كده، متطلعشي كلها على بعضها عشر ترطال، وغيره وغيره، من الصبح وأنا إيدي وقفت من الكتابة، وكله ملاليم وكلام فارغ وكدب، يا شيخ فُضَّك.

والتفت إلى المرأة يسألها: ما تنطقي يا بت، اسمك إيه؟

وقبل أن تجيب ضحك وقال كمن تذكر نكتة: واللا الجثة اللي لقيوها في الخرابة مالهاش صاحب، قصدي صاحبها مجهول، لقيوا السر الإلهي طلع منه كده لوحده ومن غير ما حد يكلمه، قوللي؟ اشمعنى نَقِّى الخرابة دي يموت فيها؟ يعني ضاقت الدنيا في وشه؟ ماكنشي يتمشى لحد شبرا مثلًا، الله يرحمه مات واتعذب أنا ليه؟

نهايته، كُتِبَ عليكم الهم والغم كما كُتِبَ على الذين من قبلكم.

وأدار رأسه إلى المرأة: يا ولية اسمك إيه؟

– خديجة.

– خديجة إيه؟ انطقي.

– خديجة محمد.

– يا ولية اتحركي، محمد إيه؟

وقبل أن تجيب أرقد قلمه، وأسند كوعَيْه إلى الصفحة ووضع رأسه بين يديه وقال من تحت حافة «الكاب»، والمصباح الذي أمامه يهتز كالبندول فيتحرك ظل رأسه على الحائط الذي خلفه، يتحرك رائحًا غاديًا كقرد كبير: أنا المجني عليه والنبي، هي حكاية محضر؟ هو انا عجزت من شوية؟ تلاتين سنة خدمة وحياتك ويوميًّا بهذا الشكل، جبتها من المنزلة لعنيبة ومن العريش لمرسى مطروح، وشفت اللي ادبح عشان عود قصب، واللي حرق جرن عشان كوز درة، الناس اجننت، هو الواحد شاب من شوية؟

وأنهى كلامه فجأة وانقضَّ على يدٍ كانت تمتد إلى المكتب وخبط عليها بعنف وعصبية قائلًا: قلتلك ميت مرة شوفلك نشافة تانية، هو مافيش في القسم كله الا دي؟ أعوذ بالله، احنا في سوق النَّوَر!

قال هذا وانتظر حتى اختفى صاحب اليد مهيض الجناح، والتفت إليَّ بوجهه الجاد المشدود الملامح: والواحد يبقى حارق دمه، وأولاد الـ... ولا هاممهم وعمالين يهزروا.

وكان يشير بعينَيْه وهو يتكلم إلى حجرة التليفون حيث اجتمع بعض العساكر حول زميل لهم بَدين مترهل وله كرش كبير، وكان بعضهم يُكَتِّفه والآخرون يحاولون جذب بنطلونه وإنزاله، والرجل يلهث ويناضل بكل ما يسمح به شحمه من قوة.

وبركن عيني لمحت الصول فرحات يبتسم ويضحك ويقهقه، ثُمَّ ينسى كل شيء ويمد رقبته يتابع المعركة، وظهر عليه أسف حقيقي حين انتهت المعركة بانتصار صاحب الكرش وتخلُّصه ممن حوله، ورفع حينئذٍ صوته قائلًا بلهجة صعيدية خالصة: آه يا نسوان! ماقادرنشي على أبو كرش كليته «شغت»؟!

وما كاد يتم كلامه حتى فُتِحَ باب جانبي وظهر المعاون في الفناء، وأصبح القسم فجأة أصم أبكم، وهبطت الصرامة تجمد كل شيء، وقال الصول للمرأة في حزم: بتقولي اسمك خديجة محمد إيه؟

وتركتُه يحقق وشغلتني عنه داورية الليل، وقد بدأت تتجمع في الفناء، وحين تجمعت بدا منظرها عجيبًا: صفان من الظلام التام ليس فيه إلا بريق الزرايز النحاسية الصفراء، وفوق الظلام نار من الطرابيش الحمراء الفاقعة، وأمام كل صف صف آخر من الأيدي الممدودة تسند البنادق بلا حماس، وتسمع في الظلام همهمات وضحكات تموت سريعًا كالشهب، وقد يشذ عن الأيدي الممدودة كوع ويلكز جاره.

وفتش عليه المعاون وأنفه — كالديك الرومي — في السماء، وعينه على زرار لا يبرق أو حذاء نفض عنه بعض سواده، وراح وجاء ثُمَّ دخل حجرته، والظاهر أنه تعشى؛ فقد خرج وهو لا زال يمضغ وعلى شفتَيْه لمعة، وفتش مرة أخرى وهو يجفف يديه بعد أن اغتسل.

واندكت الأرض بالأحذية وكعوب البنادق مرات، وعُوقب بعضٌ وكُدِّرَ آخرون.

ثُمَّ ...

جنبان سلاح و... كتفان سلاح، و... داورية، معتادان مارش.

وخرجت داورية الليل تئز وتتمايل وفي آخرها العسكري البدين يحاول عبثًا أن يوفق بين جسده غير المنتظم وخطواته المنتظمة.

وأصبح فناء القسم بعد خروجها خاويًا كعربة قطار الليل حين يقترب من آخر محطة، وعُدت إلى الصول فرحات فوجدته لا يزال يحقق مع المرأة ويسألها: اتلموا عليكي فين؟

– جوه السيما.

– وإيه اللي دخلك السيما يا بت؟

– محمود.

– محمود مين؟

– محمود!

وهنا بدت على الصول فرحات صعيديته، وسألها وجبهته معقودة دون أن يكتب في المحضر: محمود دا إيه يا بت؟

– ابن خالتي.

ووضع القلم من يده وهو يقول: آه يا بلد كابوريا يا ولاد الـ...

وأخرج من جيبه علبة صفيح قديمة من التي تُباع فيها السجائر الغالية، ولمحت فيها سيجارتَيْن سادة وواحدة بفلة وعلبة كبريت، وأشعل السادة وغمغم بأشياء مبهمة تمسُّ الآباء والأجداد وانجاب الإبهام حين قال لنفسه: سيما، هه، قال سيما قال! وتدخلوا السيما تنيلوا إيه؟! هو انتو بتوع سيما؟!

وانفلت من حديثه لنفسه يسأل المرأة وقد ثنى ظهره إلى الوراء ووضع ساقًا فوق ساق: وتدخلي سيما يا بت مع واد زي ده ليه؟

وبحث بعينه ناحيتي ولعله كان يودُّ أن يُشْهِدَني على إجابتها فقلت له: إيه، هو المحضر لسه؟

– آه، لسه، هو هيخلص؟ حاضر، أنا عارف إني عطلتك، دقيقة واحدة وافضالك.

والظاهر أنه حسبني شاكيًا أو مبلغًا، ربما هذا، وربما وجدني أصلح مستمعًا يفضفض لي بما عنده في ليلة من لياليه الطويلة، فآثر أن يؤجل انصرافي، وكتب شيئًا وهو يبتسم ويقول لي: وادي انت بتتسلى، مش بذمتك احسن م السيما؟

وتنهَّد وسأل المرأة: هيه، وطليقك سلط عليكي ليه؟ تروحو السيما تنيلو إيه؟ ما تتكلمي يا بت طليقك سلط عليكي ليه؟

– أصلي واخدة عليه حكم نفقة.

وكتب كلمة أو اثنتين والتفت إليَّ بنظرة فيها استنكار: روايات؟ سيما؟ روايات إيه اللي بيعملوها دي؟ يبلوها ويشربوا ميتها أحسن!

– ليه مبتعجبكش؟

– تعجبني؟ تعجبني ازاي؟ الفيلم لازم يملا مخ الواحد، إنما إيه المسخرة والرقص اللي لا تجيب ولا تودي.

وأمسك القلم ووضع سِنَّه على الدفتر وبدلًا من أن يكتب قال لي بفتور: أنا مثلًا لما قرفت من الروايات عملت مرة فيلم.

ولم تجعلني قلة حماسته أصغي إليه تمامًا، ولكن كلامه وقع في أذني موقعًا غريبًا، فقلت: عملت إيه؟

– عملت فيلم، رواية.

– عملته ازاي؟ مثلت فيه واللا إيه؟!

– لأ، فيلم ألفته مخصوص عشان السينمات.

وكدت أستخف بالأمر كله وأضحك؛ فقد اعتقدت أنه لا بد شاهد حادثة أو جناية من الجنايات التي تحفل بها حياته ويريد بسلامة نيته أن يجعلها فيلمًا، فقلت وأنا أكتم ضحكي: فيلم إيه بقى؟

فقال ببساطة ودون أن يتنحنح أو يعتدل أو يضع القلم، أو حتى يُلقي بالًا إلى المرأة والناس الذين عند الحاجز: كان واحد هندي جه يزور مصر، راجل غني قوي، من الجماعة اللي عندهم فلوس قد الفقر اللي عندنا، الراجل جه، وقعد في لوكاندة فخمة قوي، زي ما تقول لوكاندة مينا هاوس واللا شبت، وكان فيه جدع غلبان زي حالاتنا كده.

وانتبهت حواسي كلها فجأة.

ومِلْتُ على السور كثيرًا حتى لا تفوتني كلمة من كلماته.

وأقبلت امرأة تستغيث في شبه صراخ، وكانت بيضاء حلوة وحواجبها مخططة بعناية فائقة، وزمجر فيها الصول فرحات: مالك يا ولية؟ مالك؟ القيامة قامت؟

– الحق ياخويا، الحق، الواد موت امه م الضرب!

– واد مين يا ولية؟

– الواد ابن جارتنا.

– واحنا مالنا؟

– يوه، مش انت ياخويا النبي حارسك البوليس؟

– وهو يصح إن البوليس يدخل بين الواد وأمه؟

– يه، ولما يموتها الدلعدي ياخويا؟!

– تبقى تُفرج، نبقى في الحالة دي نروح نمسكه.

– ويئست منه المرأة فانتحت ركنًا قصيًّا بالعسكري الذي كان يحرسني، وراحت تهمس له بالقصة وتهمس له أكثر بحواجبها، ثُمَّ غادرت القسم والعسكري ساهم وكأنما أعجبته همسات الحواجب.

وعاد إلى الصول فرحات وقال: أمَّا مصايب صحيح! واد قال؟! بس الجدع الغلبان ده كان خالي شغل، يعني زي ما بيقولوا موظف في كوبانية الشمس، يعبي الشمس طول النهار في قزايز ويسرح بيها في الليل، هئ هئ، أمال! آه، فتك في الكلام، الراجل الهندي ده مرة طالع م اللوكاندة فوقع منه فص ألماظ يسوى النهاردة بالميت سبعين تمانين ألف جنيه، شافه الجدع المصري قام واخده ومديه للغني الهندي.

– فص إيه يا راجل يا بكاش؟

والتفتنا سويًّا، وكان الذي قال هذا شاويش طويل معه دوسيه ما لبث أن سأل فرحات: عملت إيه في المتوفى المجهول الاسم؟

وهبَّ فيه فرحات: حاعمل ايه يعني؟ أمشي في الشارع اقول ياللي ضايع له ميت؟

– أنا رحت المستشفى وشفته.

– تشرفنا.

– شوف يا سيدي، عينه عسلية وشعره شايب وعلى صدغه الأيمن ...

– وبتقول لي الكلام ده ليه؟ هو انا باعتك تخطبه؟ روح شوف شغلك احسن، عسلية ايه يابو طويلة يا هايف؟!

ثُمَّ التفت إليَّ قائلًا: الراجل الهندي جه يدي للمصري فلوس إلا راسه وألف سيف ما ياخد ولا مليم، يهديك يرضيك مافيش فايدة، فكبر قوي في عين الهندي واكيف منه تمام، راحت الايام وجت الايام وروَّح الغني بلده وهو محتار يجازي المصري ده ازاي، فلقى إن أحسن طريقة انه يشتري باسمه ورقة لوترية، تعرف البريمو كانت تكسب كام؟ واللا استنى أمَّا نشرب شاي.

وصفق كثيرًا حتى جاء صبي البوفيه، وطلب الشاي واختلف معه طويلًا على الطلبات التي تناولها في يومه: الصبي يقول ثلاثة وهو يقول اثنين، ولم ينته الخلاف حتى بإحضار الشاي.

وسمعنا باب المعاون وهو يفتح والمعاون يخرج ويقف في الفناء ويتمطى، وعاد فرحات يسأل المرأة: هيه، إيه الحكاية؟

– لما خدت عليه الحكم، لف عليَّ عايزني اتنازل، مارضيتش، فبعتلي أمه وأخته وبنت خا...

– هوس، كفاية لحد هنا، واتلموا عليكي في السيما؟

– أيوة، وفضلو يضربو فيه لما كانوا حيسقطوني.

– إيه؟

– أصل أنا حامل في ست اشهر.

وترك الصول فرحات المحضر وقد استولى عليه حب الاستطلاع وأعجبته القصة وسألها: يخرب بيتك، حامل من مين يا بت؟

– منه يا بيه، من طليقي.

– إمتى؟

– قبل ما يطلقني.

– وجوزك ده طلقك ليه وانتي حامل؟

– عشان وقع عليَّ اليمين.

– يمين إيه؟ وطلقك إمتى؟

– ليلة أول رمضان اللي فات، كسرت قُلَّة أمه وأنا قايمة أتسحر، فحلف طلاق بالتلاتة ليكسر قصادها دراعي!

– وكسر دراعك؟

– لأ، طلقني.

– أنا قلبي كان حاسس والنبي، بقى قُلة أمه هي السبب؟

بقى عشان قُلَّة أمه اكسرت في رمضان اللي فات، يتحرق دمي النهاردة طول اليوم، قُلَّة تمنها ساغ يا عالم أروح أنا ضحيتها؟

اسمعي يا بت؟ هل لديك أقوال أخرى؟ عايزة تقولي حاجة تانية؟

– أيوه يا بيه، عيوشة هي اللي مقلعاني الحلق، وأمها هي ...

– أف، يا بت أقوال أخرى غير اللي قلتيها؟

– هو انا لسه قلت حاجة.

ولم أتمالك نفسي فضحكت، وتحوَّل غضب الصول هو الآخر إلى قهقهة عالية وانتهى من المحضر، وتنهَّد وتثاءب وهز رأسه.

وخرجت المرأة ومعها خطاب للكشف عليها، ولدهشتي خرج معها كل الناس الواقفين.

– هيه، كانت البريمو تكسب كام؟

– إنت لسه فاكر؟ تكسب مليون جنيه؛ ما هي كانت غالية كمان!

واشترى ميت ورقة عشان يضمن المكسب، وجه السحب واحدة فيهم كسبت البريمو، مليون من غير الضريبة، وفكرشي الراجل إنه يطمع عليها ولا حد شاف ولا حد دري؟ أبدًا، عمل ايه؟ راح شاري غليون بضاعة كبير قوي، ووسقه حرير هندي من اللي على أصله، وإشي عاج، وإشي ريش نعام، وإشي جوخ وكشمير ومابوليا محترمة، وراح باعت المركب بالطقم بتاعها باللي عليها على إسكندرية، وراح باعت عقد البيع والبوليصة خالصة كل حاجة لصاحبنا على مصر، يعني ما عليه إلا يستلم.

وهُب، وصلت المركب إسكندرية، حاجة باسم الله ما شاء الله، وبتاعة مين يا جماعة؟ بتاعت فلان، بالاختصار الراجل باع البضاعة اللي عليها واشترى بيها مركب تانية، وخلى مركب رايحة بلاد برة شاحنة ومركب جاية شاحنة، وإذا كان حتة الطرد اللي قد كده الواحد بيخلص عليه في السكة الحديد بكذا، شوف بقى مركب زي دي تكسب قد إيه في السفرية.

واندفع في هذه اللحظة إلى الداخل رجل قصير نحيل يرتدي جلبابًا كله زيت وبقع ورأسه عارٍ، ويرتدي قبقابًا له صوت مزعج، اندفع كالسهم داخلًا وهو يقول وعلى وجهه ألم عظيم: يافندي، يافندي.

وضايق دخوله الصول فرحات، وكأن أحدهم قد صوَّب إلى أرنبة أنفه لكمة فاستدار إلى الرجل وأرعد فيه: مالك؟

– ماليش يافندي، واد ابن حرام حدف طوبة كسرت لوح القزاز بتاع بترينة الدكان، لوح القزاز اللي معرفشي أجيبه النهاردة، بَنُّور بلجيكي من الأصلي اللي قبل الحرب، تلاتة متر في تلاتة، روح الله يخرب بيتك يا بعيد زي ما خربت بيتي.

– دكان إيه؟

– بقالة المودة والإخاء في الشارع العمومي.

– عارفها، اللي عالناصية قدام الجاراج؟
– أيوة، إلهي يعمر بيتك، ربنا ما يوريك.
– البترينة نهين اللي اكسرت، اللي عالشارع ولا التانية اللي ع الحارة؟
– الكبيرة يافندي اللي ع الحارة.

فقال الصول وهو ينفض يده من الأمر ويستعد لمتابعة الرواية: تبقى مش تبعنا، تبع بولاق.

– إزاي يا بيه والبيت تبعكو؟!
– الناحية اللي ع الحارة تبع بولاق.
– يافندي اعمل معروف.
– قلتلك مش تبعنا، روح قسم بولاق.
– يافـ...
– روح، جك ريح خماسي.

واندفع الرجل يُقَبْقِب خارجًا كالسهم، وانتظر فرحات حتى اختفت دقات القبقاب، ثُمَّ رجع محاولًا أن يستعيد الجو الذي عكَّره البقال، وثنى ظهره إلى الوراء كثيرًا ومال الكرسي لانثنائه، وخلع الكاب وأمسك به في يده يديره أحيانًا وأحيانًا يهف به وقال: الراجل كان طهقان قوي من مراكب الخواجات، ففي ظرف سنة ربنا اداله واتسع قوي، وحبه بحبه راح شاريلك مراكب إسكندرية كلها، وما أصبحشي فيه مركب إنجليزي، طلياني، تلتاني، كله رفع العلم الأخضر.

ولاحظتُ أن ملامح الصول فرحات قد تراخت وانزاح عنها كل ما فيها من صرامة واشمئزاز، واتخذت طابعًا عجوزًا راضيًا، وعيناه هامتا في سماء الحجرة كفراشتَيْن حالمتَيْن، وصوته خلا من كل تشويش وحفل بنشوة طارئة حلوة كانت تخرج الكلمات من فمه لذيذة وكأنها محلاة بعسل النحل، فلا تملك إلا أن تحبها وتحب رعشتها الممتلئة بالرنين وهي تنساب في تؤدة من خلال السكون الحزين الذي خيم حتى أصبح القسم كسرادق المأتم في آخر الليل، حين لا تسمع فيه إلا فحيح الكلوبات وهمسات المُعَزِّين.

– وأصبح للراجل مراكب لا تُحصى ولا تُعد، أصغر ما فيهم تيجي قد القسم دهه عشرة خمستاشر مرة، يسكتشي على كده؟ أبدًا، الفلوس مالحستشي عقله فراح شاري بالإيراد بتاع المراكب مصنع نسيج كبير قوي، وشغل فيه ييجي نص مليون عامل، بعد شهر واحد مصنع النسيج عمل مصنع قزاز، والقزاز عمل مطاحن ومضارب رز، وبعد

كده إشي محالج، وإشي سكر، وإشي جاز، وإشي ورق، وإشي مكن، وإشي صلب، المهم إنه جه يوم عليه امتلك فيه مصانع مصر كلها.

وماعجبوش الحال الملخبط ده فراح لامم المصانع وبناها على حتة تطلع ألف فدان، لأ، ألف إيه؟ هي الألف تنفع، ييجي عشرة آلاف فدان، خمستلاف منهم مصانع والخمستلاف التانية سكن فيها العمال، مش سكن كلشنكان، لأ، سكن، بيت، بجنينة ببلكونة وحاوي مما جميعه حتى فيه عشش الفراخ والأرانب، ومش بس كده كان مايخدش من عرق العامل حاجة، اشتغل بخمسة ياخد خمسة، بعشرة بعشرة، ما هو لا مؤاخذة في دي الكلمة العامل لما ياخد اللي يقضيه يشتغل ويتفرعن في الشغل، واحنا شعب وارث الفرعنة أبًّا عن جد، فبدل ما يطلع متر يطلع مترين، وبدل جزمة جوز جزم، مهو كده هات وخد، ادِيني حقي وخد حقك، إنت راخر العامل أصبح حاجة تانية، هدوم نضيفة أربعة وعشرين قراط، عفريتة مكوية يروح بيها الشغل، وييجي بعد الضهر يلبس بدلة الأيافة والطربوش النسر والجزمة الأجلسيه، وقهاوي إيه وجناين إيه وكازينات ايه وأبهة إيه، والناس بقوا حلوين وفرحانين ومبسوطين، ولا قرف ولا بلاوي، طول النهار ضحك وفرفشة والليل يروحوا السيمات، والسيمات دي مهمة قوي، في كل شارع سيما، وبالأمر لازم كل كبير وصغير يخش، والأفلام، أفلام تمام، وبوليس، مافيش بوليس، العسكري بدل ما يتلطع ٨ ساعات في الداورية له كشك قزاز في قزاز في وسط الشارع، ومكتب صغير واللي عايز حاجة يجيله.

استنى بقى لحسن الواغش بعيد عنك جه، أمَّا نشوف إيراد النهاردة حيبقى كام!

وحقيقةً كنت أسمع الضجة القليلة التي أخذت تترى من ناحية الباب، ولكني كنت أنا المنساق هذه المرة وراء ما يقوله فرحات وما ذُهلت له تمامًا.

والتفتُّ ناحية الباب فوجدتُه قد ازدحم بأربعة مخبرين أو خمسة طوال عراض أيضًا ويرتدون اللبد، وقد أمسك كل منهم في كل يد من يديه قبضة أطفال مشردين، ومتسولين عجائز وكل منهم يجر ما في يديه جرًّا، وقد ربط جلباب الطفل في جلباب الآخر، وكان المخبرون يبدون كالعمالقة الطوال، والأطفال يبدون بجوارهم قصارًا صغارًا كالكتاكيت المذعورة، وعبروا الفناء ووصل ركبهم إلى السور الخشبي، وكذلك وصلت ضجتهم، فأنهى الصول فرحات كل الأصوات بقوله: بس، اخرس انت وهوه، وقفهم طابور يابو طه قدامي، بطل كلام عمى في عينك.

وذهب باقي المخبرين، واصطف الطابور في سكون.

ورجع الصول فرحات إلى الوراء كثيرًا وهو لا يزال في نشوته فقلت: وبعدين.

– ولا قبلين، حالًا مكن من ألمانيا جه، والمهندسين والعمال اشتغلت، وراحوا زارعينلك الصحرا كلها، شوف بقى الرملة دي كلها لما تزرع؟ الإكس يمشي فيها سبع تيام ما يحصلش آخرها، وأهم من ده وده إن مافيش قولة حاجة اسمها توابيت محاريت سواقي، كلام فارغ من ده كله مكن: الري بمكن والدراس بمكن والسباخ بمكن، وحتى كان فيه مكن يجمع القطن ويحش البرسيم، والفلاح اللي عليه العمل، مافيش قولة جلابية، طاقية، بشت، أبصر إيه معرف إيه، أبدًا، كله بدل، بنطلونات كاكي لحد الركبة، وبرانيط بيضة نضيفة، وجزم بنعل دوبل مايدوبش ابدًا. والفلاحين يسرحوا طابور، يشتغلوا لغاية الضهر بس وبعدين يرجعوا طابور، والنسوان كذلك، بس دول في غيط ودول في غيط، والبيوت كلها حجر، ولمض جاز تبطل خالص، كله كهربا، والسحب على صاحب الأرض، وكل صف بيوت له ميز ياكلوا فيه ويرجعوا لبيوتهم يقيلوا، وبعدين العصر طابور على المدرسة يقروا ويكتبوا ويعرفوا اللي لهم من اللي عليهم. بس يا سيدي مطولشي عليك، الراجل من كتر الفلوس عنده زهد فيها، كانت أرخص من التراب، وحاكم الفلوس لما تبقى بالشكل ده الواحد لازم يقرف منها، اللي ياكل تفاح كل يوم بيقرف منه؛ ففي يوم من الأيام أعلن في الراديو، أيوه — مهو نسيت أقولك إنه عمل محطة إذاعة وعمل ليها في كل بيت من البيوت وصلة — أعلن في المكرفون إنه متنازل عن جميع …

وكان الصول فرحات ينظر إليَّ ويقول كلماته الأخيرة وكأنه يفكر في مشكلة أخرى.

وقال للعسكري فجأة: أنت واقف بتعمل ايه يا جدع؟! أنت ما وراكشي شغل؟

وقال العسكري في صوت متقطع: أصل، الا… الافندي، أنا مستلمه.

– مستلمه؟ ليه؟

– حرس عليه.

واستدار إليَّ الصول فرحات وألقى عليَّ نظرة ما رأيتها منه قبل الآن واستمر يحدجني طويلًا، ولا ريب أنه لم يجدني أصلح كي أكون قاتلًا أو سارقًا أو خاطف طفل، ولست أدري ما كان يعنيه حين قال في بطء وشك كثير: آه، الافندي ده، هو انت منهم؟

فقلت وأنا أبتسم: من مين؟ المهم، الراجل أعلن إيه في الإذاعة؟

واستمر ينظر إليَّ ثُمَّ قال بصوت تائه: آه، والله مانا فاكر، يا شيخ فضك، أهو كلام، انت بتصدق؟

ثُمَّ شد جلد وجهه حتى عاد كالطبلة الصارمة، وجذب «الكاب» حتى بلغ موضعه التقليدي من جبهته تمامًا، وهوى على «المتسول» العجوز الواقف في أول الصف بنظرة صاعقة من عينيه، وانطلقت جعجعته المعهودة: ما تنطق يا بجم، اسمك إيه؟!

٥٥٥

الناس

كان في بلدنا «طرفة»، لم تكن كبيرة ولا عالية أو ذات سيقان وفروع، كانت ضئيلة الحجم قصيرة قميئة ورقها كورق العبل رفيع وأسطواني، ولونها أخضر قاتم، ولا تعرف ربيعاً أو خريفاً فهي تورق على الدوام، ولا تعرف ضعفاً ولا قوة فهي لا تنمو ولا تصغر ولم يزد حجمها أو ينقص طوال أجيال.

ولا يدري أحد كيف نبتت تلك الشجرة في بلدنا، اذ ان شجر الطرف نادر الوجود في الأرض الطمي فهو لا ينمو الا في مناطق المستنقعات. وكذلك لا يدري أحد لماذا اختارت ناحيتنا بالذات.

كل ما نعلمه أن أهل بلدنا اعتقدوا فيها ونظرا لواحدانيتها حف بها نوع من التقديس، وآمن الناس أن لا بد وراء وجودها سر باتع وكبير.

ومنذ أجيال وأهل بلدنا لا يتبركون بها فقط ولكنهم يستخدمونها كدواء لأمراض العيون. ما من كائن وجعته عينه الا ووصف له أحدهم ورق الطرفة.. تذهب بعد الفجر الى الشجرة وتنتظر الى أن يهبط الندى، ثم تأخذ عدة عقل من أوراقها وتكسرها فيسيل منها لزج

تقطر في العين الموجوعة منه قطرتان لا ثالث لهما. وبإذن واحد أحد يحل الشفاء.

وأغرب ما في الأمر أن الشفاء كان يحل فعلا. صحيح أنه في أحيان كثيرة لم يكن يحل الشفاء.. أحيانا كان يتضاعف المرض، وأحيانا نادرة كان يحل العمى أو العور، ولكن الناس لم يكونوا يعزون بالفشل الى ورق الطرفة بقدر ما يعزونه الى نجاسة المريض مثلا أو أحد من أهله، أو أن المرض قد زاد واستمكن، أو انك لا بد قد أخطأت ولم تنتظر حتى يهبط الندى.

ووعينا نحن فوجدنا شجرة الطرفة من معالم بلدنا الأزلية تحف بها القداسة وتكتنفها الأسرار، فكنا نخاف منها ونرهبها ونتخيلها بقامتها القصيرة وورقها الرفيع المسنون كعجوز شمطاء تقطع الطريق إلى الترعة، أو كأنها خالتنا أم الغول.

وشببنا فوجدنا اعتقاد أهل بلدنا فيها لا يتزلزل أو يصيبه وهن. غزا الطب الريف وافتتحت في البنادر عيادات رمد ومستشفيات، وهم مصرون على تلك الشجرة فخورون بها، يحمدون الله على وجودها في بلدنا دون سواها ويكنون لها أعمق التقدير حتى ليكاد الواحد منهم يقرأ الفاتحة اذا ما مر عليها.

والعجيب أن الاعتقاد فيها كان شاملا. الكل يؤمن بها. الكبير والصغير، والفقير وصاحب القرشين، بل امتد هذا الايمان الى ما جاورنا من قرى، وأصبح من المناظر المألوفة في بلدنا أن ترى

أناسا جالسين بعد الفجر حول شجرة الطرفة، ينتظرون في صمت وفي رهبة هبوط الندى.

وأصبحنا تلامذة وتعلمنا، وعرفنا التاريخ والجغرافيا والهندسة والطب وقانون الغازات لبويل.

وبدأنا نكفر بشجرة الطرفة.

وكان أكثرنا حماسا ابن الصراف الطالب بكلية الزراعة الذي لم يكفه الكفر والإلحاد بالطرفة، بل راح يضيق بأهل بلدنا أنفسهم سخافتهم وعقولهم الجامدة الضيقة التي تحجرت على الايمان بشجرة لا حول لها ولا قوة.

ثم أصبحنا كلنا نجاهر بهذا الكفر، وما لبث ضيقنا وسخطنا أن تحول الى حركة ودعوة، وجاء اليوم الذي أعلنا فيه الجهاد وقسمنا أنفسنا.. فريق يخطب في المساجد ويقول: يا أهالي الطرفة تعمى كل ذي عينين. وفريق يلف على الناس والمصاطب ويقول: يا اخواننا الحكومة فتحت مستشفيات عليكم بها ودعوا الطرفة. وفريق وقف بجوار الشجرة يستقبل كل من جاء ويشرح له ويحاول أن يثنيه عن عزمه. وكان الناس ينظرون الينا ونحن نفتح أفواهنا ونخرج منها كلاما سريعا كثيرا، ويهزون رءوسهم ويقولون لبعضهم البعض: كلام حلو يا أخي.. كلام مضبوط.

واعتبرنا أن المسألة قد انتهت وأن عيون الناس قد سلمت على أيدينا وأننا نستحق على مجهوداتنا تماثيل شكر وآيات تكريم. ولكننا

لبعض جيرانه. قد تكون حلولا مثل تلك قد دارت في عقل الرجل وهو يغادر المنزل.

* * *

ـ خلاص يا ستي ولا تحملي هم.

ولم يفت الزوجة وهي تبتسم له شاكرة أن تتأوه وتشكو من الألم والوهن.

ولم يفته وهو يروي لها تفاصيل المعركة أن يبالغ.. قليلا أول الأمر، ولما لم يجد لدى الزوجة مانعا ساق فيها وفتح باب المبالغة على مصراعيه..

وظنا ان المتاعب قد انتهت عند هذا الحد.

ولكنهما قضيا أتعس ليلة.

جدران البيت ظلت تردد نداء واحدا لا ينقطع.. ناو.. ناو.. ناو..

كان الصوت غاضبا أول الأمر، قصيرا رفيعا كالسكين الحادة حين تقطع في الجسد.

وكلما امتد الظلام والسكون كان الصوت هو الآخر يمتد ويطول.. ناو.. ناو.. ناو.

ولم يعد الرجل يحتمل. اقتحم الصالة خارجا ورمى أنيسة التي كانت تروح وتجيء ولا تكف عن النونوة لحظة.. رماها بفردة

أستاذ في كليته وحكى له الحكاية، وطلب منه تحليل الأوراق.

وفوجئنا حين أثبت التحليل أن في الورق نسبة من كبريتات النحاس التي تصنع منها القطرة.

وأشعنا الخبر في البلدة، أشعناه ونحن نصفق ونهلل وكأننا اكتشفنا كنزا كان مجهولا. وقلنا للناس:

ـ لا ضير عليكم من استعمال الطرفة، ففي أوراقها قطرة.

وهز الناس رءوسهم بلا حماس وغمغموا:

ـ جالكو كلامنا؟

كل ما حدث انه حين مرت اعوام كثيرة، وعدنا الى بلدنا موظفين وخبراء ومحترمين، وجدنا أن شجرة الطرفة لم يعد لها ذلك التقديس القديم، وأنها هزيلة شاحبة لم يعد حولها منتظرون ولا تخيف كما تخيف أم الغول.

ووجدنا الناس قد كفوا عن استعمال أوراقها في علاج العيون، وحين كنا نسألهم عن السبب ونحن مذهولون، كانوا يهزون رءوسهم ويقولون:

ـ سيبك يا شيخ . . القطرة برضك أنضف . .

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة أ

مدخل: لمحة عن نشأة القصة القصيرة وتطورها

لمحة عن نشأة القصة القصيرة وتطورها 5

الفصل الأول: بين الواقعية والقصة القصيرة

المبحث الأول: عناصر العمل القصصي في القصة القصيرة 13

1- تعريف القصة القصيرة لغة واصطلاحا 13

2- خصائص القصة القصيرة وأهميتها 19

3- عناصر البنية السردية في القصة القصيرة 25

المبحث الثاني: الاتجاه الواقعي في القصة القصيرة 35

1- تعريف الواقعية لغة واصطلاحا 35

2- أنواع الواقعية 40

3- خصائص الواقعية 47

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية

المبحث الأول: يوسف إدريس الإنسان والأديب 52

1-ترجمة لحياة الكاتب يوسف إدريس ومؤلفاته 52

2- تميز أسلوب يوسف إدريس في الكتابة 56

المبحث الثاني: تجليات الواقعية في قصص يوسف إدريس القصيرة 62

1-الواقعية في القصة القصيرة "نظرة" 62

2- الواقعية في القصة القصيرة "جمهورية فرحات" 68

3- الواقعية في القصة القصيرة "الناس 76
الخاتمة 83
الملحق 86
قائمة المراجع 111
فهرس المحتويات
ملخص الدراسة

بحمد الله تعالى

الملخص:

إن مفهوم واقعية يوسف إدريس في قصصه القصيرة، يتجلى لنا من خلال رؤيته الخاصة النابعة من إدراكه للواقع الحيوي الموضوعي، وبتصويره للعالم الذي يتصف بالشمول والتكامل والتحرك، فهو لا يرى على أن الواقع مادي فحسب، بل هو واقع كل متكامل ومن هنا تتضح لنا رؤيته الواقعية الشمولية الإنسانية.

لذا ارتأينا أن يكون عنوان دراستنا الواقعية في القصة القصيرة المعاصرة نماذج قصصية ليوسف إدريس، وكان الهدف من هذه الدراسة هو التعرف على ما يميز واقعية يوسف إدريس في قصصه القصيرة وعلى إثرها اشتملت الدراسة على مدخل وفصلين، استعرضنا في المدخل نشأة القصة القصيرة وتطورها كما تطرقنا في الفصل الأول إلى مفهوم القصة القصيرة وخصائصها وعناصرها الفنية، بالإضافة إلى مفهوم الواقعية وخصائصها وأنواعها، أما الفصل الثاني فقد تناولنا دراسة تطبيقية لواقعية قصص يوسف إدريس القصيرة (نظرة، جمهورية فرحات، الناس). وقد توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج تم إدراجها في خاتمة البحث

الكلمات المفتاحية: قصة قصيرة، الواقعية، نظرة، جمهورية فرحات، الناس، يوسف إدريس.

Abstract :

The concept of the reality of Yusuf Idris in his short stories is revealed to us through his own vision stemming from awareness of the vital thematic.

Reality, and his portrayal of the world that is comprehensive, integrated and moring, he does not see only the reality, and from here we see his vision of totalitarian humanistic.

So, we thought that the title of our study “Realism Idris”, the gool of this study is to identify what distinguishes the reality of Yusuf Idris in his short stories, and the impact of the study included an introduction and two chapters, in the introduction we eviewed the emergence of the short story and its development, as we discussed in the first chapter to the concept of short story and its characteristic and types, while in the second chapter, we dealt with the practical study of the reality of the short stories of Yusuf Idris (look, republic of Farhat, People)

The study concluded with a number of results that were included in the conclusion of the research.

Keywords: short story, Look, Republic if Farhat, People, Yusuf Idris.