

Sultan Qaboos University
Journal of Arts & Social Sciences



جامعة السلطان قابوس
مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية

إشكالية الموت في قصص ثلاث (دراسة مقارنة)

إحسان بن صادق بن محمد اللواتي

قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
جامعة السلطان قابوس
drehsan@Squ.edu.om

تاريخ الاستلام: ٢٠١٣/٠٨/٢٠
تاريخ القبول للنشر: ٢٠١٤/٠٣/٠٨

إشكالية الموت في قصص ثلاث (دراسة مقارنة)

إحسان بن صادق بن محمد اللواتي

المستخلص:

تسعى هذه الدراسة المقارنة إلى تقصي إشكالية الموت كما تتجلى في قصص ثلاث: الأولى قصة فارسية تعود إلى القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) للأديب الإيراني المعروف سعدي الشيرازي، والأخريان قصتان عربيتان للأديبين العربيين: يوسف إدريس وعبد السلام العجيلي.

إنّ الجامع الأساس بين هذه القصص المختارة - على اختلاف بيناتها وأزمنتها وتفصيلات أحداثها وشخصياتها - هو الحضور الواضح لثيمة «الموت» في كل منها، الأمر الذي يدل بوضوح على أن الهَمّ المشترك الإنساني يكون دومًا أعظم من كل الفواصل الصغيرة و الكبيرة التي قد تفصل البشر بعضهم عن بعض، ويدل أيضًا على الموقع المهم الذي يمكن للأدب المقارن أن يتبوأه في مجال ترسيخ التفاهم المشترك وتجديره بين الشعوب.

وتطمح هذه الدراسة إلى تتبّع هذه الثيمة من الجانبين المضموني والشكلي معًا؛ لتوقف قارئها على كيفية تضافرها معًا في سبيل الوصول إلى رؤية فنية مشتركة في القصص المدروسة، تتفق في كثير من تفصيلاتها، وتتغاير في بعضها.

الكلمات المفتاحية: إشكالية الموت، الثيمة، القصة، الأدب المقارن، التفاهم المشترك

The Question of "Death" in Three Stories: A Comparative Study

Ehsan Sadiq Mohammed Al Lawati

Abstract:

This comparative study aims to trace the complexity of the notion of "death" as depicted in three different stories representing two different cultures and two different historical periods. The first one is a story from Persia, dating back to the seventh Century AH (13th Century AD), by the well-known Iranian writer Sa'di Al-Shirazi. The other two were written by the two Arab writers; Yosuf Idrees and Abdu Salaam Al 'Ojaily.

The presence of "Death" as a theme in these three stories constitutes a distinctive and common feature that cuts across these three stories despite the differences among them in terms of setting, time, details and characters. This, in turn, vividly demonstrates that human beings have a common concern irrespective of differences. This, consequently, proves the prominent role played by comparative literature in enhancing, and cementing common understanding among human beings and, therefore, making it firmly rooted in them.

The study also aims to focus on this theme at two levels; the implicit and the explicit. The main objective is to make the reader become fully acquainted with how these two concerted levels lead to a common artistic vision in the three stories in spite of their differences in terms of content and details (i.e. setting, time, character, etc.).

Keywords: Question of Death, Theme, Story, Comparative Literature, Common Understanding

المقدمة

الفرس في هذه الحقبة امتازوا بالروح الصوفية القصصية والفكرة الفلسفية» (التونجي، ١٩٩٥: ١٨٩). وهذا الاختلاف في درجة الثراء بين السطح والباطن، أو بين الحاضر والغائب، هو الذي يجعل لهذه القصة ألقها ورونقها الخاصين. والقصتان الأخريان اللتان تتناولهما هذه الدراسة، تنتميان إلى الأدب العربي الحديث. فالقصة الثانية هي قصة «الشباك» للأديب السوري الدكتور عبد السلام العجيلي^(*)، وهي واردة في مجموعته القصصية «قناديل إشبيلية». أما القصة الأخيرة فهي قصة «أنا سلطان قانون الوجود» للأديب المصري الدكتور يوسف إدريس^(**)، وهي واردة في مجموعته القصصية التي تحمل العنوان نفسه.

مضامين القصص الثلاث (عرض عام):

قصة «دو مسافر» لسعدي تدور حول شخصين مسافرين ترافقا في سفر لعدة أشهر، وخلال مدة السفر هذه يتبين لكل منهما أنها لا يختلفان في بنيتيهما الجسمانية فحسب، بل في رؤيتهما للحياة والموت وقيمتيهما أيضاً؛ الأمر الذي يترك أثره - بلا شك - في سلوكهما الخارجي أيضاً. فالشخص الأول كان طويل الجسم وقوي البنية، وكان يأكل كثيراً ويشرب كثيراً ويتمتع بطيبات الحياة ما وسعه ذلك، بحجة أن الدنيا لا تستحق أن يحافظ الإنسان عليها بالحرص على سلامته صحياً. أما الشخص الآخر فكان على عكس صاحبه، ضعيف البنية الجسمانية، يقتصد دوماً في مأكله ومشربه حتى لا يمرض وحتى يعيش معافى.

بقي المسافران يسيران معاً، دون أن يتمكن أحدهما من إقناع صاحبه بوجهة نظره إلى الأمور، حتى انتهى بهما المسير إلى مدينة من المدن، لم يكونا يعرفانها. كانت الأوضاع في هذه المدينة في أشد اضطراب؛ فقد كان أهل المدينة في أوج ثورتهم ضد حاكمها الظالم، وكان هذا الحاكم قد أمر جنوده وعساكره بملاحقة الثائرين والمشكوك بأمرهم أشد ملاحقة، وكان الناس جميعاً في هرج ومرج وفوضى نتيجة تأزم الأوضاع.

أراد المسافران أن يجنبا نفسيهما خطر المعركة، لكنهما لم يفلحا، فبقيا يترنحان من طرف إلى طرف وسط تدافع جموع الناس، إلى أن اعترض طريقهما أحد جنود الحاكم، وعندما لاحظ أنهما غريبان اتهمهما بأنهما حتماً جاسوسان! وهكذا تم اقتياد المسافرين المسكينين إلى السجن. وصدر أمر الحاكم في حقهما بالتضييق عليهما وحرمانهما من الطعام والشراب، وبأن يُسد باب حجرتهما ونافذتها بالطين والحجارة والأجر، حتى يموتا جوعاً وعطشاً، وبذلك يعتبر أهل المدينة وتخذ ثورتهم.

بعد مرور أسبوع كامل آتت الثورة ثمارها، واضطر حاكم المدينة الظالم إلى الفرار خارج المدينة، وانهاled الناس على السجون لتحرير كل المسجونين. وعندما وصلوا إلى المسافرين وجدوهما راكدين على الأرض في غرفة سجنهما. اتجه أحدهم إلى المسافر الأول الذي كان قوي الجسم فوجده ميتاً. واتجه آخر إلى المسافر الآخر فوجده ما يزال على قيد الحياة. وبعد أن تحسنت حالته سأله بعض الناس عن سر نجاةه مع أنه ضعيف البنية، وعن سر موت صاحبه مع أنه

هذه الدراسة المقارنة تتناول ثلاث قصص قصيرة، ينتمي كتابها إلى بيئات ثلاث مختلفة فيما بينها، وإن كانت كلها واقعة ضمن المنظومة الشرقية الإسلامية، ويفصل بين القصة الأولى منها والقصتين الأخريين ما يقرب من سبعة قرون من الزمان، الأمر الذي ينبغي أن يجعلنا - نحن القراء - نتوقع منذ البدء تبايناً غير قليل في طبيعة النظرة إلى الأمور في هذه القصص، ونتوقع أكثر، اختلافًا واضحًا في تقنيات القص المعتمدة وطبيعة التشكيل الفني في كل من هذه النصوص الثلاثة. ومع كل هذا، فإن هذه القصص تشترك فيما بينها في غير نقطة، كما سيتضح من خلال التفصيل الآتي.

وإذا كانت المقارنة بين الآثار الأدبية «دون أي هدف آخر سوى إثارة الفضول الأدبي، التنعم بجماله ولذته» (تيغم، د.ت: ١٩)، فإن الدراسة الحالية تزعم لنفسها أنها تسعى لتجاوز هذا الهدف، لا لكي تزعم وجود تأثير وتأثر بين النصوص التي تتناولها، ولا حتى لتدرس التطور التاريخي في تناول الأدب لثيمات محددة أو لاعتماده أنماطاً معينة من التشكيل، فمثل هذا المنهج التاريخي قد تجاوزه الدراسات المقارنة اليوم، وتم التحول منه إلى ما يسمى «أدبية الأدب» (الناصر، ١٩٩٦: ٢٢). ولكن الدراسة الحالية تسعى إلى وضع اليد على نقاط الاشتراك بين القصص الثلاث التي تدرسها، على الرغم من اختلافها بيئةً وزماناً واختلاف مؤلفيها ثقافةً ووعياً واتجاهاً، لتكون بذلك مؤشراً من المؤشرات على أن «عالمية» الأدب إنما هي بإنسانيته أولاً، من خلال تطلعه إلى الهموم الإنسانية وتوحسه من كل ما يُقلق النفس البشرية. بذًا يلتقي أدبنا العربي المعاصر، دون أن يفقد صبغته العربية ونكهته المحلية، بالأداب العالمية الخالدة، ويعتر بأن يكون بينها، دونما داعٍ إلى ما يلاحظ لدى بعض الأدباء المعاصرين من تنكّر للروح المحلية والهموم الشعبية، بدعوى تفضيل الاهتمام بالقضايا «العالمية»!

وأحسب أن البحث في الآداب المختلفة عما هو «عالمي»، بالبحث عما هو «إنساني»، لهو بُعد من الأبعاد التي ينبغي أن تكون محل اهتمام في الأدب المقارن، ما دام هذا العلم «حديث العهد، والمقارنون، لم يتفقوا بعد على تحديد أبعاده واتجاهاته، إلى الفروقات فيما بينهم» (غويار، ١٩٨٨: ١٣٦).

القصة الأولى من هذه القصص الثلاث تنتمي إلى الأدب الفارسي في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي)، وهي قصة «دو مسافر» (أي: المسافران)، للأديب الإيراني المعروف «سعدي الشيرازي»^(*)، من كتابه الشهير «لستان»^(**)، وهذه القصة هي واحدة من القصص الفارسية التراثية التي ضمّنها «سيد حبيب الله لزكي» كتابه «داستانهای برکزیده از ادبیات فارسی» (أي: قصص مختارة من الآداب الفارسية) معيداً صياغتها بطريقة مفصلة أكثر من المصدر الأصلي، وبلغة أقرب إلى اللغة الفارسية المعاصرة، وعن كتابه هذا - بلغته الفارسية - تناولت هذه القصة.

هذه القصة وإن كانت بسيطة سهلة الظاهر، هي في واقعها تنتمي - كما سيتضح من موجزها الآتي قريباً - إلى القصص الرمزية الفارسية التي كان لها «أثر كبير في آداب الفرس، ولاسيما أن

وفي الليلة التالية حدثت الجريمة أو المأساة، والغريب أن مرتكبها لم يكن الأسد «جبار» الذي ظهرت عليه علامات التحدي لمدربه في الليلة السابقة، فمرتكب الجريمة - إن كانت جريمة حقاً - أسد ثان يدعى «سلطان»! فقد انقض على مدربه، وسط دهشة جمهور المتفرجين، وانهاled عليه نهشاً وافتراساً.

ويحاول السارد بعد ذلك أن يبين لنا أن الأسد لم يكن يقصد إيذاء مدربه، بل كان يطبق القانون الذي يعرفه، قانون الغاب وقانون كل الوجود، وهو أنك إما أن تُخيف وإما أن تخاف، إما أن تقتل وإما أن تُقتل. وقد كان «سلطان» يحاول أن يهز مدربه قليلاً ليعيد إليه ثقته بنفسه واعتداده بشجاعته، وما كان يُضمر له أي سوء إطلاقاً.

إن القصص الثلاث المتقدمة تشترك في محاور عدة، أهمها:
أولاً: هاجس الموت:

تشترك هذه القصص الثلاث في أن للموت فيها حضوراً بارزاً لا يمكن أن يُتغافل عنه في حال من الأحوال، وفي أن هذا الحضور لم يكن من ذلك النوع الذهني المجرد الذي يجعل صاحبه موقناً بأن الموت أمر محتوم لا فرار منه. فمثل هذه الحتمية ليست شيئاً فريداً ذا بال حتى يستحق التوقف عنده ههنا، فهي حتمية يدركها كل إنسان، بل أدركها الإنسان الأول منذ بدء وجوده، إذ إن «تعلّم حتمية الموت لا يعدو أن يكون المرحلة الأولى من اكتشاف الإنسان للموت» (شورون، ١٩٨٤: ٢٣).

إن حتمية الموت في هذه القصص الثلاث حتمية فعلية وطاقية: هي فعلية لأنها حاضرة حضوراً أكيداً في أذهان الشخصيات الرئيسية، فتحس هذه الشخصيات بدنو أجلها بالفعل، وبأن الموت سيغتال أرواحها عما قريب، لا أنها تحمل إيماناً مجرداً بأنها ستموت يوماً ما فحسب. وهي حتمية طاغية لأنها العامل المحرك الأساس الذي يكمن وراء سلوك هذه الشخصيات وتصرفاتها المختلفة، على اختلاف ذلك كله فيما بينها.

هذه الحالة هي أوضح ما تكون لدى «عارف»، بطل قصة «الشباك» للعجيلي، فهذا الشاب بعد أن قرأ ما كان قد كتبه في مذكرته قبل ثمانية عشر عاماً: «ساموت في عام ١٩٤٥، إن شاء الله» (العجيلي، د.ت: ٥٣)، لم يصدق في البدء أن هذه يمكن أن تكون نبوءة صادقة؛ ولذا أخذ يرجعها إلى تأثره قديماً بالخرافات والأساطير:

«كان فاشلاً في العلوم فكان يهرب منها إلى القصص، وإلى ما غمض وامتلاً بالرموز من القصص. كم خلّبت لبه حكايات الجن واستأثرت بأوقاته كتب السحر وشعوذات الدراويش. لم يكن من الغريب في تلك الأيام أن تجري يده على الورق بجملة مثل هذه الجملة يوهم نفسه فيها أنه ينفذ إلى ما وراء حجب الغيب أو يتكلم باسم القدر، ما أتفهما من فكرة وما كان أسخفه صبيّاً في ذلك الحين!» (العجيلي، د.ت: ٥٦).

إلا أنه تذكّر، بعد ذلك، صفات أخرى كان يتحلّى بها قديماً. ودفعته هذه الصفات إلى احتمال تصديق أن تكون هذه الجملة نبوءة صادقة فعلاً:

«أتراه ينسى كيف كان يتحدث الناس بطيب غرسه وبالأمل المعقود عليه، بل وبالنور المتلألئ في وجهه؟ أم تراه ينسى كيف كان هو

كان أقوى من الناحية الجسمية. هنا تذكّر هذا المسافر رفيقه، فقال والدموع قد ملأت عينيه: «كان رفيقاً جيداً لي في السفر، ولكن لسوء الحظ كانت عنده عادة كثرة الأكل، فلم يستطع تحمل الجوع والعطش؛ ولذا فقد مات». وبعد أن ودّع المسافر الناس في المدينة، عاد إلى مواصلة سفره من جديد.

أما قصة العجيلي «الشباك» فهي تتحدث عن شاب يدعى «عارف»، كان في اليوم قبل الأخير من عام ١٩٤٥ يتفحص أوراقاً وكتباً قديمة في صندوق قديم، وإذا به يعثر على مفكرة عتيقة تعود إلى ثمانية عشر عاماً خلّت، وإذا به يقرأ في تلك المفكرة أنه كتب بخط يده: «ساموت في عام ١٩٤٥، إن شاء الله!»

حار عارف وهو يقرأ هذه الكلمات التي خطتها يمينه عندما كان لا يزال شاباً مراهقاً يتلقى دروسه الثانوية، وبقي بين مصدق ومكذب لهذه النبوءة، لكنه أراد أن يسد أمام الموت كل الأبواب التي يتوقع أن يدخل إليه منها. وكانت هذه الأبواب ثلاثة: مشكلة الأرض مع أبي سليمان، وقصة محبوبته سعدى وغيره أهلها، والزائدة الدودية التي كان قد حذره منها طبيب البلدة الدكتور شمس الدين.

وفي اليوم التالي انطلق عارف ليصفي حسابات المشكلات الثلاث جميعها، فابتدأ بأبي سليمان الذي كان قد هدده بالقتل نتيجة نزاع بينهما، على قطعة أرض، فتنازل له عارف عن قطعة الأرض تلك. ثم انتقل إلى دار محبوبته سعدى ليخطبها من أبيها، لكن الأب لم يكن في الدار ساعتها، وخشي عارف من بطش أخي سعدى «وحيد» الذي أقبل إلى الدار وأحس بوجود شخص غريب، سرعان ما عرف أنه لم يكن سوى عارف، فانطلق يجري خلفه بحصانه بعد أن كان عارف قد امتطى هو الآخر جواده ومضى. أما الدكتور شمس الدين فهو يخبرنا بأن الزائدة الدودية لعارف لم تكن على ما يرام؛ ولذلك كان قد حذره منها وسط عدم مبالاة عارف بذلك. ويذكر الدكتور شمس الدين أنه قد استدعي إلى بيت عارف في ليلة رأس السنة، وكان عارف في وضع صحي سيئ جداً، ولكن مع ذلك فالحالة التي كان يعانيها في ذلك الوقت لم تكن نتيجة الزائدة الدودية، بل يبدو أنها كانت من أثر البرد بعد أن تسابق هو ووحيد بحصانيهما في ذلك الجو البارد. وكان عارف مقتنعاً تمام الاقتناع بأن ما يعاني آلامه إنما هو الزائدة الدودية، على الرغم من تأكيدات الطبيب شمس الدين له بخطأ فكرته هذه. ولم تمض تلك الليلة، الليلة الأخيرة من سنة ١٩٤٥، حتى مات عارف، وتحققت النبوءة وسط دهشة الجميع.

وأما قصة يوسف إدريس «أنا سلطان قانون الوجود» ففيها يخبرنا السارد أنه قصد، في ليلة من الليالي، السيرك طلباً للاستجمام والراحة، وكانت تلك الليلة هي ليلة الافتتاح، وكان يحمل في داخله إحساساً بأن أمراً مهولاً ما سيحدث، ولم يكن يدري من أين يأتيه هذا الإحساس العارض. وعندما وصل الدور إلى فقرة الأسود المدربة وألعابها، لاحظ السارد أن ثمة أسداً بينها - ويدعى «جبار» - كان متمرداً على أوامر مدربه «محمد الحلو»، وكانت ثمة نظرات متبادلة بين الأسد «جبار» ومدربه «محمد الحلو»، حملت للسارد معاني الخوف ماثلة في عيني المدرب، إلا أن تلك الليلة مرت بسلام.

والسلامة، أن الموت ماثل أمامه دومًا، هاجسًا ثابتًا ومخيفًا، وأن هذا الهاجس هو الذي يُملِي عليه أن يهتم كثيرًا بقضية الصحة والمرض؛ ولذا أجابه صاحبه بأن «قيمة الحياة» لا تستحق كل هذا الاهتمام. وفي هذا الجواب يصرح المسافر الأول، أو يكاد، بأن عدم اهتمامه بمسألة المرض والصحة ليس ناجمًا عن غياب هاجس الموت عنه. فهذا الهاجس حاضر عنده هو أيضًا، كرفيقه تمامًا، ولكن المسألة هنا هي اختلاف النظرة التي ينظر بها إلى الموت والحياة عن تلك التي ينظر بها صاحبه إلى كل منهما. اختلاف النظرة، إذن، هو الفارق، أما هاجس الموت فهو واحد لدى المسافرين كليهما.

ثانيًا: الموقف إزاء هاجس الموت:

إن كانت الفلسفة «تبين لنا أن حياة الإنسان بل وشخصيته هي متاع مؤقت، وأنه ينبغي أن يعيش كما لو كان مدينًا لنفسه، وعلى استعداد لإعادة المبلغ كله في مرجح لدى طلبه» (شورون، ١٩٨٤: ٧٥) فإن هذا الموقف من الحياة قد يبدو مثاليًا جدًّا، يخالفه معظم الناس في سلوكهم وموقفهم، فكثرًا وعملاً، من الموت. ذلك أن الناس ينظرون إلى الموت بوصفه وحشًا كاسرًا يريد أن ينتزعهم انتزاعًا من أوساط أحببتهم وذويهم، أو كأنه يريد أن ينتزع من أيديهم كل جميل تعلقوا به في هذه الحياة، دون أن تجدي أي محاولة من جانبهم لصرفه عما يريد، تمامًا كما قال أبو ذؤيب الهذلي قديمًا:

وإذا المنية أنشبت أظفاره ألفت كل تميم لا تنفع

وعندما تكون نظرة الإنسان إلى الموت هكذا، يغدو طبيعيًا أن يمتلئ كيان الإنسان خوفًا بمجرد أن يذكر الموت أمامه، فكيف إذا كان هذا الإنسان يحمل في داخله هاجسًا قويًا بقرب وقوعه في برائن الموت؟ عندها، ستتحوّل حياة الإنسان كلها إلى سعي دوّوب، واعٍ أو غير واعٍ، لأجل دفع هذا الموت، أو لأجل تأخيره على أقل تقدير. وهذا ما يمكن أن يلاحظ في القصص الثلاث جميعها.

ففي قصة العجيلي «الشباك»، تقدم بيان كيف أن هاجس الموت جعل «عارفًا» يمتلئ داخلًا بـ «الرعب الصحيح»، فقد «شعر بأن يدا لرجة للرعب تتسلل بين ضلوعه وتلمس فؤاده» (العجيلي، د.ت: ٥٧).

وقد دعاه رعبه هذا إلى أن يقف موقفًا هروبيًا، ممعنًا في الهروبية، من شبح الموت، ولذا قام في يومه الأخير بأعمال ما كان ليقوم بها لولا إلحاح الرغبة في الهروب من برائن الموت عليه. فقد صَفَى نزاعه الطويل على قطعة أرض مع أبي سليمان، بأن زاره في منزله، وبكل بساطة قدّم له وثيقة تنازله عن الأرض، مع أن المحكّمة كانت قد حكمت بأن الأرض له (أي لعارف). وعندما دعاه أبو سليمان إلى البقاء في بيته لتناول العشاء، اعتذر عارف بعبارة أخفت وراءها دافعه الحقيقي الذي دفعه إلى فعل ما قد فعله:

«إن الليلة آخر السنة يا أبا سليمان، ويهمني أن أصفّي حساباتي قبل حلول الأجل» (العجيلي، د.ت: ٦٢).

والأمر الثاني الذي قام به عارف هروبيًا من الموت، هو أنه اتجه إلى دار محبوبته «سعدى» بعد أن كان قد انقطع عن زيارتها لثلاثة أشهر، ليخطبها من أبيها. فعَل هذا لأنه خشي أن تكون غيرة أهل سعدى عليها، بعد أن جرى بين الحببيين ما جرى، مدخلًا يدخل

نفسه يحس بصفاء روحه حتى ليخيل إليه أن له نظرة ترى ما لا يرى؟ لعل يده لم تجر على ورقة المفكرة بهذه الجملة يومذاك، بل هي يد القدر التي خطتها بأصابعه! (العجيلي، د.ت: ٥٦).

وتحوّل هذا الاحتمال، احتمال وجود نبوءة حقيقية بالموت، بعد ذلك إلى فناعة راسخة في نفس عارف، إلى فناعة تملأ نفسه خوفًا ورعبًا:

«وداخله في هذه اللحظة الرعب، الرعب الصحيح» (العجيلي، د.ت: ٥٧).

وكان هذا الرعب المسؤول الأول عن كل التصرفات التي بدرت من عارف بعد ذلك، كما سيتضح لاحقًا.

وفي قصة «أنا سلطان قانون الوجود» ليوסף إدريس، نجد هاجس الموت ماثلاً أمام السارد بقوة، منذ بدء القصة:

«ولا أعرف لماذا ولكنني بعد رؤيتي لعبة الأسود تنبأت أن حادثًا جليلاً لا بد سيقع، وأن قاهر الأسود محمد الحلو سيصرع على يد أو (ناب) أحد أسوده» (إدريس، ١٩٨٠: ٥). وبقي هذا الهاجس في نفس السارد دون أن يعرف له سببًا، وكم كانت دهشته كبيرة حينما لاحظ أن هذا الهاجس موجود أيضًا في عيني مدرب الأسود «محمد الحلو»:

«وهناك لمحت ارتدادة خوف سريعة من المدرب. وبدأت أنتبه أكثر. ليس توقعًا لما هو قادم من ألعاب. وإنما لما هو أهم. لتلك النظرة الصادرة من عيني الأسد، والنظرة المنصبة تجاهها من عين الحلو. أحسست أن اللعبة الحقيقية الخطرة هنا، وأن في الوضع ما يزعج، على الأقل يزعجني أنا» (إدريس، ١٩٨٠: ٩).

وكان حضور هذا الهاجس لدى المدرب السبب في موته بعد ذلك، كما يرى السارد؛ فقد منح هذا الهاجس الأسد «سلطان» الشعور بأن فرصته قد حانت:

«فجأة وللمرة الأولى، يذب في غرائزه العميقة ذلك الشعور الذي لم يخالجه أبدًا. الرجل، ذلك الرجل الذي يخاف منه، الليلة خائف» (إدريس، ١٩٨٠: ٢٢).

وقد يكون حضور هاجس الموت، في قصة «دو مسافر» لسعدى، أقل بروزًا منه في القصتين السالفتين، إلا أن هذا لا يعني بتاتًا نفي حضور هذا الهاجس كليًا. ففي بدء القصة إشارات تتعلق بـ: «المرض» و«السلامة» و«قيمة الحياة الدنيا»، وهي إشارات لا يمكن أن تُقرأ مستقلة عن دلالتها الكبرى: حضور هاجس الموت.

فعندما وصل المسافران - بعد أن أنهكهما السفر في الصحراء - إلى واحة فيها أشجار وساقية للماء، انكب المسافر الأول، قوي الجسم، على الماء يشرب منه بنهم وإكثار. أما المسافر الآخر، ضعيف الجسم، فقد اقترب من الماء في هدوء وبرود ولم يشرب إلا قليلًا. عندها، تعجّب المسافر الأول وقال لصاحبه:

عجبا! أراك في شرب الماء أيضًا تقتصد، تمامًا كما في تناولك لطعامك؟

فأجابه المسافر الآخر: «إذا شربت كثيرًا من الماء، مرضت!» وهنا ضحك المسافر الأول وقال ساخزًا: «مرضت! مرضت! لقد أرهقتني! الحياة الدنيا ليست سوى يومين، وهي لا تستحق كل هذه العناية...» (لزكي، ١٣٧٥ هجرية شمسية: ١٢).

لقد بيّن المسافر الآخر، من خلال اهتمامه الشديد بالمرض والصحة

الإشارة إليه لاحقاً. ما يهمنى هنا هو أن تبدل مثل هذا الإحساس لدى الجمهور: كان يجعل محمد الحلو يفقد إحساسه بقيمته، بأهميته؛ ولذا لم يعد مهتماً بأن يُبعد عن نفسه الموت القادم من جهة الأسد، بعد أن كان الجمهور قد قتله فعلاً:

«ذلك أنك تختار هذا العمل لتسعد ذاتك أولاً، ولتثبت لنفسك وللناس قدراتك. فإذا لم يعد مهتماً أبداً لدى الناس أن تثبت بطولتك، ولا حتى لديك أنت نفسك، فماذا يبقى منك؟» (إدريس، ١٩٨٠: ١٨).
والعامل الآخر وراء موقف محمد الحلو هو العامل المادي؛ فمواجهة الأسود هي مهنة الحلو الوحيدة التي يكسب بها معاشه، وأي موقف هروبي من قصص الأسود سيعود بأوخم العواقب على الحلو وأسرته:

«أكل العيش وحده مع أكلة لحوم البشر. والقصص الحديدي مغلق. ومن بين أنيابهم عليه أن ينتزع لقمته عيشه» (إدريس، ١٩٨٠: ١٩).
وهذا كله يعني بالنتيجة أن محمداً الحلو كان يحمل في داخله، في أعماق أعماقه، الرغبة في الهرب من الموت المترص به. يدلنا على ذلك خوفه الشديد واضطرابه الأكيد في أثناء مواجهته لأسوده، فهو في هذا لا يختلف بتاتاً عن «عارف» العجيلي. غير أن عارفاً لم يكن ثمة مانع يمنعه من تحقيق رغبته الهروبية من الموت، بخلاف محمد الحلو الذي منعه مانعان من ذلك. أما الحديث عن شجاعة الحلو وحنكته فهو حديث قد يبدو لنا الآن غير ذي موقع، خصوصاً وأن هذه الشجاعة قد انقلبت إلى خوف داهم.

فإذا انتقلنا بعد هذا إلى قصة «دو مسافر» لسعدي، فإننا واجدون الموقف الهروبي من الموت متمثلاً، بجلاء، في موقف المسافر الآخر، الضعيف البنية الجسمانية، الذي كان هاجس الموت المائل أمامه، يدعو إلى الاقتصاد في الطعام والشراب، رغبةً في الصحة والسلامة، أي رغبةً في التهرب من الموت قدر الإمكان.

أما المسافر الأول، القوي البنية، فقد كان موقفه مختلفاً عن موقف صاحبه كل الاختلاف، على الرغم من حضور هاجس الموت لدى كليهما، كما مر بيانه. فالمسافر الأول كان من أولئك النفر من الناس الذين يعانون «أزمة فكرية نفسية، أو وجودية تتلخص في عدم القدرة على الانسجام مع هذا العالم، وعدم الاقتناع بأن لهذه الحياة قيمة كبيرة تستحق كل هذا العناء أو كل هذا التكاليف عليها والحرص على المضي فيها» (الزعيبي، ١٩٩٤: ١٠٣). وقد دعت هذه النظرة الفلسفية التي حملها إلى الحياة والموت إلى عدم الاهتمام بهما معاً؛ ولذا لم يكن يبالي بتعرضه للموت، ولم يفكر في الهروب من مواجهته. وكان ينصح صاحبه بقوله:

«كل، البس، كن سعيداً. عدة أشهر مضت على رفقتنا في سفرنا، وفي طول هذه المدة أراك لا تأكل سوى وجبة طعام واحدة في كل يوم وليلة، انظر كم أصبحت ضعيفاً! فيرد عليه صاحبه مع هزة رأس: في نظري، كلما أكل الإنسان أقل، كان هذا أسلم له. فيقول المسافر الأول: ولكنك ترى أنني أقوى منك، وأحسن حالاً منك. حسناً، لا تأكل أنت، فسأكل أنا!» (لزكي، ١٣٧٥: ١٢-١٣).

إن هذا التباين في موقفَي المسافرَين ليخفي وراءه تبايناً من نوع آخر، هو مفارقة موقفيهما للمواقف الحياتية المعتادة لمن كان ينطلق من مثل نظرتهم إلى الموت والحياة. فالمعتاد والمألوف

إليه الموت منه. ولكنه لم يجد أباه في الدار، وانتهت القضية بمطاردة أخيها «وحيد» له على حصانيتها، كما مر في ملخص القصة، وبقيت «سعدى» قلقة مضطربة:

«وظللت تلك الليلة أعلي على نار من القلق، مترقبة أن أعرف ماذا دار بين أخي وحببي. ظللت تلك الليلة أترقب لأن أخي لم يعد حتى الصباح. حينئذ علمت بأن ما ترقبته كان أسوأ من كل ما توقعته، وأن عارفاً حببي الذي جاء يخطبني، قد أضحى جثة هامدة» (العجيلي، د.ت: ٦٧).

والباب الأخير الذي أراد عارف أن يطمئن من كونه موصداً أمام الموت، هو زائدته الدودية. فهذه الزائدة الدودية كان عارف فيما سبق غير مبالٍ بها، على الرغم من تحذير الدكتور شمس الدين له منها:

«كانت زائدته الدودية على غير ما يرام فكنت أحذرهُ دوماً منها، أما هو فكان يضحك من تحذيري ويقول: ما دامت زائدة فلست أخشاه، لا شيء يقتل غير النقص يا دكتور! (العجيلي، د.ت: ٦٩).
ولكن الأمر اختلف في اليوم الأخير من سنة ١٩٤٥، فقد هرع عارف إلى الدكتور شمس الدين، طالباً منه أن يطمئنه على وضع الزائدة لديه، وسؤاله الملح الوحيد كان:

«هل تظنها تكفيني شرها حتى حلول العام الجديد؟» (العجيلي، د.ت: ٧٠).

والخوف الشديد من الموت الذي وجدناه لدى «عارف»، نجده أيضاً لدى «محمد الحلو» مروض الأسود في قصة يوسف إدريس «أنا سلطان قانون الوجود»:

«ولكن الرجل ليس نفس الرجل. إنه هذه المرة خائف. هكذا راحت تدق أحاسيس الأسد الغريزية وتؤكد. في يده الرمح المدبب المرعب ولكنه يرتعش. النظرة خارجة من عينيه، ليست واضحة وقاطعة وحاسمة، إنها تتردد، إنها تحسب، إنها تراجع، إنها تحوم، أبداً ليست نفس النظرة» (إدريس، ١٩٨٠: ٢١).

وعلى الرغم من كل هذا الخوف الذي استولى على فؤاد «محمد الحلو»، فإنه لم يهرب من حتفه الذي ينتظره، بعد أن أعلن بعض أسوده المدربة العصيان عليه. فلماذا كان الأمر هكذا؟ قبل كل شيء، لا بد من ملاحظة أن عدم هرب محمد الحلو هو ما يقتضيه منطق الأحداث حسب جرياناتها الطبيعية؛ إذ لا يقبل منطق الأمور أن يولي المدرب الخبير ظهره ويفر هارباً من أسوده وجمهوره لمجرد أن أسداً ما قد بدأ يرفض الامتثال للأوامر الموجهة إليه:

«إن محمد الحلو مدرب قديم، باعه طويل، وجراب خبرته مليء. إن المسألة ليست شجاعة وبطولة فقط. إنها أيضاً مليئة بالصنعة والحنكة والدهاء» (إدريس، ١٩٨٠: ٢١).

ومع ذلك، فالمسألة تبدو أعمق من هذا بكثير. فالكااتب يطرح علينا - من خلال خضم الأفكار التي انثالت على ذهن سارده - عاملين كان لهما أكبر الأثر في موقف محمد الحلو: العامل الأول من هذين العاملين هو شعور محمد الحلو، كما يعتقد السارد، بأن الجمهور الذي يتفرج عليه لم يعد يمجد البطولة، فالبطولة واللابطولة في نظره سواء، والشعور بتفرد البطل أصبح غائباً عن وعيه. وهذه نقطة قد تشير إلى بعض الأبعاد الرمزية في هذه القصة، مما ستأتي

لبطله «عارف» هي نهاية متكلفة بعض الشيء، أو هي مستبعدة الحصول في الواقع المؤلف على أقل تقدير. ولكن يبدو أن هذا المنحى مقصود، بل مفضل لدى العجيلي كما يتضح من كلماته الآتية:

«والذي ألاحظه أنني أجدّ دوماً في كتابتي في أن أفتنع القارئ بأن ما هو مستبعد الحدوث يمكن أن يحدث، بل إنه حدث حقاً. وأنا أوفق في هذا كثيراً، وأعتقد أن هذا التوفيق هو أحد الجوانب المهمة لمقدرتي كقاص» (طرابيشي، ١٩٨٨: ٢٦).

وفي قصة يوسف إدريس كان الأسد «جبار» هو الذي رفض الانصياع لأوامر مدربه «محمد الحلو» في ليلة افتتاح السيرك، وهو الذي كان ينظر إلى مدربه نظرة ملأت قلبه خوفاً وفزعاً. ومع كل هذا، لا بد أن يكون المدرب قد توقع أن «جباراً» هو الذي سيقتله، ولا بد أن قارئ القصة قد توقع هذا أيضاً، إلا أن هذا لم يقع. فالذي تولى الفتك بالمدرّب والإجهاز عليه في النهاية هو أسد آخر يدعى «سلطان». وهكذا فقد أبت أحداث القصة أن يقع موت المدرّب إلا صدفة، أي من الناحية غير المتوقعة. وقد حاول السارد أن يسوغ لنا هذه القضية بقوله:

«فجبار حديث المعرفة بمحمد الحلو، لا تزال العلاقة بينهما علاقة من يخاف ممّن؛ ولهذا كان هو أول من أدرك أن الآخر خائف. أما سلطان فأمره مختلف. سلطان قضى عمره كله يعرف الحلو ويخاف منه وبطيّعه. والليلة الأولى، مثلها مثل كل الليالي الأخريات، مرت وسلطان يقوم بما تعود القيام به من ألعاب (...) في الليلة التالية فقط، عرف سلطان، فجأةً وللمرة الأولى، يدب في غرائزه العميقة ذلك الشعور الذي لم يخالجه أبداً. الرجل، ذلك الرجل الذي يخاف منه، الليلة خائف» (إدريس، ١٩٨٠: ٢١-٢٢).

ويتعمق جانب «الصدفة» في موت «محمد الحلو» حين يحاول السارد إقناعنا بأن «سلطان» لم يكن يهدف أصلاً إلى قتل مدربه: «ونستغرب بعد هذا لماذا صام سلطان عن الطعام وقضى الأيام التالية حزناً. الحزن في رأيي كان سببه أنه أبداً لم يرد أن يحدث ما يحدث. إن الأسد حيوان ليس الغدر في طبيعته، وكالكلب، الوفاء عنده، غريزة. وهو لم يقصد أن يغدر أو يفترس أبداً صاحبه. أراد فقط، كل ما أراد، أن يستمر على وضعه خائفاً من ملكه وصاحبه ومدربه وسيده. أراد، كل ما أراد، أن يجعله يشعره (كذا) مرة أخرى أنه الأقوى والأقدر» (إدريس، ١٩٨٠: ٢٣-٢٤).

مقتل محمد الحلو، إذن، هو مقتل غير مخطط له ولا مقصود. هو أشبه ما يكون بمقتل الرجل العربي على يدي «ميرسو»، غريب «كامو». «إنه ينتج عن فوضوية هذا العالم وعبثية الوجود. إذ لم يكن القتل مقصوداً أو مخططاً له، وإنما هو لحظة فوضوية جاءت بمحض الصدفة» (الزعيبي، ١٩٩٤: ١٥٤-١٥٥).

والفكرة نفسها، فكرة الموت بالصدفة، نجدها ماثلة أمامنا في قصة «دو مسافر» أيضاً. إذ أن الأقدار قد رتبت للمسافرين مجموعة من الأحداث والملايسات بالصدفة؛ ليكون موتها بعد ذلك بالصدفة أيضاً. فقد قادهما مسيرهما إلى مدينة لا يعرفانها بالصدفة، وكانت المدينة وقتها، بالصدفة، مشتتة بالثورة ضد حاكمها الظالم. ووقع المسافران بين جموع الناس الثائرين بالصدفة. واعترض طريقهما

في الحياة أن الإنسان الذي يجب الحياة هو الذي يُقبل على متعها ولذاتها، يعبّ منها قدر إمكانه، ولا يكتفي بالقليل منها أبداً. والمعتاد أن الإنسان الذي يبغض الحياة ولا يرى لها أية قيمة هو الذي يجتنب كل لذائذها وبهاجرها، ويعيش في تقشف وزهد كبيرين. لكن المسألة في هذه القصة معكوسة تماماً، فالمقبل على لذائذ الحياة وطيباتها بإسراف هو الشخص الذي يحمل في داخله بغضاً لهذه الحياة واستهانةً لقدرها وقيمتها، وفي المقابل فإنّ المتبعد عن لذائذ الدنيا وبهاجرها هو الشخص الذي يحمل للدنيا قيمةً كبيرة ويراهها جديرةً بالمحافظة والحرص عليها، أشد ما تكون المحافظة، وأقوى ما يكون الحرص. ولعل هذه المفارقة ترجع إلى رغبة «سعدى»، الأديب الفيلسوف العارف، في دعوة الناس إلى عدم الاعتزاز بالمظاهر الخارجية للأشياء وللشهر على السواء. فعلى من يريد التعرّف إلى البشر حقيقة، أن يمعن في حقيقة أفكارهم وطبيعتهم رؤاهم، لا أن يقتصر على ما يلاحظه من سلوكهم في الخارج، فرب سلوك أخفى وراءه رؤية قد لا يتوقعها المرء على الإطلاق.

ثالثاً: الموت بالصدفة:

مع أن الموت، في القصص الثلاث، كان هاجساً يتهدد الأبطال في كل آن، ومع أنّ هؤلاء الأبطال كانت لهم مواقفهم الواضحة بإزاء هذا الموت المترقب في أي لحظة، إلا أن الموت لم يأت، في القصص الثلاث جميعها، إلا صدفة، بمعنى أنه لم يأت الأبطال إلا من جهة ما كانوا يتوقعون مجيئه منها. وهذا ما قد يحلو لبعض الباحثين أن يسميه «عبث الأقدار» أو «سخرية القدر» أو ما أشبه ذلك، ولكنه في كل الأحوال يبقى مؤشراً واضحاً على محدودية الإنسان وعجزه بإزاء سلطان الموت.

فقد مرّ بنا، فيما تقدّم، أنّ «عارفاً»، في قصة العجيلي، كان يتوقع أن يأتي الموت من إحدى جهات ثلاث: من جهة أبي سليمان والخلاف حول قطعة الأرض، أو من جهة أهل سعدى وغيرتهم عليها، أو من جهة الزائدة الدودية التي لم تكن تبشّر بخير. ولكن الغريب في الأمر أن الموت لم يأت من أي من هذه الجهات التي كان يتوجس منها خيفة. بل أتاه من جهة لم تكن تخطر له على بال. هي - على الأغلب - جهة خوفه من الموت بالزائدة الدودية. فإذا كان الفزع، كما يقول أبكتيتوس، «يكمن في مفهومنا عن الموت، أي أن هذا المفهوم هو المفزع، فليس الموت أو الألم هو الشيء المخيف وإنما خشية الألم أو الموت» (شورون، ١٩٨٤: ٧٩) فإن هذا الفزع نفسه قد تحول في حق عارف إلى قاتل، أو إلى مدخل يدخل إليه الموت منه، تاركاً كل المداخل المتوقعة؛ ولذا وقف الدكتور شمس الدين، في نهاية القصة، يسأل في حيرة:

«بم مات عارف؟ الأصح أن نسأل لم مات عارف؟ لو أن لهذا السؤال جواباً. إنه لم يكن مصاباً بالزائدة، فلعلّه مات بالخوف منها. ولذا قلت لك إن عارفاً قد قتله مرض لم يصبه. قد ترى أنت في الأمر لغزاً، أو على الأقل خطأ في التشخيص. ولكني أنا الذي أرى حوادث الحياة والموت في كل يوم قد شببت عن الطوق فلم أعد ألقى على نفسي أمثال هذا السؤال» (العجيلي، د.ت: ٧٤).

وربما يخطر بذهن القارئ أن هذه النهاية التي رسمها العجيلي

يد القدر قد حددت له تاريخ موته. فقد بذل كل ما في وسعه في محاولة تجنب أحله، لكن محاولاته كلها باءت بالفشل، وتحقق للقدر ما هو مخطط، رغم أنه بدا في ظاهره «صدفة»!

بيد أن هناك معنى آخر في القصة يكمن وراء هذا المعنى الإجمالي، أو في أحشائه. هذا المعنى الآخر يمكن أن تتضح لنا ملامحه فيما إذا لاحظنا موقف «عارف»، منذ أن اطلع على النبوءة القديمة: «وأحس عارف بأن يبدأ باردة تمتد من الماضي البعيد إلى قلبه فتعصره. وأحس كذلك أن أفكاره لم تعد تطاوعه في التطواف بالعوالم البهيجة التي كانت تطوف بها كل ليلة، بل إنها أخذت تلازم هذا الرقم المشؤوم: ١٩٤٥، وهذه الجملة الكئيبة في تلك الصفحة من صفحات مفكرته العتيقة» (العجيلي، د.ت: ٥٥-٥٦).

إن هذا الكلام ليدل، بوضوح، على أن عارفاً قد تجمدت حياته كلها عند «الرقم المشؤوم» الذي هو تاريخ موته، حسب النبوءة القديمة، وجمود الحياة عند نقطة تاريخية معينة معناه أن هذه الحياة قد توقفت، على مستوى رؤيوي نظري على الأقل، عند تلك النقطة. فهذه النقطة أصبحت الوحيدة في حياة عارف: هي الماضي الذي يتسلل بنبوءاته إلى الحاضر، وهي الحاضر الذي لا يملك عارف أن يتحول لبرهة وجيزة عنه، وهي المستقبل بكل قاتمته وثقله وظلامه. وهذا كله يعني أن عارفاً قد مات، قبل أن يموت فعلاً. لقد مات بروحه، بتطلعاته، بآماله. ومتى ما تحققت هذه الحالة لدى إنسان ما فإن هذا الإنسان سيموت فعلاً لا محالة، سيموت بجسده بعد أن مات بفكره ونظرته إلى الحياة. وبكلمة فإن مبدأ الموت الجسدي هو موت الأيديولوجيا. هذا هو الجانب الرمزي في قصة العجيلي، وفي معركة عارف مع الموت.

وإذا صرفنا الحديث بعد هذا إلى قصة يوسف إدريس وإلى الأبعاد الرمزية التي تحملها، فس نجد هذه القصة تحوي ثراءً من هذه الناحية. فقد لاحظ بعض الدارسين أن هذه القصة تتناول «علاقة الفرد بالجماعة من منظور جديد للكاتب، كما نلمح فيها انعكاسات سياسية حول الزعامة التي فقدت معناها لأن الزعيم لم يقدم للجماعة قناعات كافية لزعامته، كما تعطي القصة أيضاً أبعاداً إنسانية أخرى في طبيعة الحياة الإنسانية من خلال إطلاق قانون الفطرة وهو قانون محبب لدى الكاتب، كثيراً ما كان يلجأ إليه خاصة في حديثه عن علاقة الرجل بالمرأة في قصص المرحلة الجنسية. ويتبقى بعد ذلك العنوان «أنا سلطان قانون الوجود» يبشر بواقعية جديدة تقوم على الفرد والقوة. فسلطان هو الأسد، والأسد هو القوة» (الورقي، ١٩٩٠: ١٥١).

ما يهمنا هنا من هذه الأبعاد، في دراستنا المقارنة هذه، هو أن نلاحظ أن الجانب الرمزي الذي سبق أن لاحظناه في قصة العجيلي موجود بحدافيره في هذه القصة أيضاً. ففي هذه القصة يخيم على السارد إحساس بأن مروّض الأسود «محمد الحلو» لم يعد يحس بقيمة بطولته؛ ذلك أن الجمهور لم يعد ذلك الجمهور الذي يمجّد البطولة ويعرف قيمتها وشأنها:

«إن البطل لا يولد وحده. البطل يخلق. ولا بد لكي يوجد ويعيش أن يتزعرع في ظل إحساس عام بضرورة البطولة، بروعة البطولة، بتفرد البطل. ولا يمكن لفكرة البطولة أن تترعرع في جو عام كهذا

أحد الجنود بالصدفة. وحده هذا الجندي، لا لدليل بل لمجرد الصدفة، أنهما جاسوسان. ووقع اختيار الحاكم الظالم على هذين المسكينين، بالصدفة، ليكونا عبرة لغيرهما، فأنزل بهما أشد العذاب حتى يرتدع الثائرون ويكفوا عن ثورتهم ضده. وهكذا، لم يكن موت المسافرين، نتيجة هذه الظروف، سيقع إلا صدفةً. وبالفعل، كان هذا ما حصل للمسافر الأول، ذي البنية الجسمانية القوية، فقد تمكن منه الموت بالصدفة. ولكن المسافر الآخر كان قد استعد جيداً لمواجهة مثل هذه الصدفة؛ لذا فقد بقي حياً. وعلى الرغم من كثرة تكرار الصدفة في هذه القصة، فإن القارئ لا يشعر أن في الأمر تكلفاً من جانب المؤلف، فالأحداث يأخذ بعضها برقاب بعض، والجزئيات كلها تتضافر في تشكيل البنية الكلية للنص، الأمر الذي قد يكون ميزة فنية لهذه القصة على القصتين الأخريين، رغم حداثة هاتين من الناحية الزمنية.

رابعاً: الرمزية:

تشترك القصص الثلاث، مورد الدراسة، في أنها تحمل جوانب رمزية في دلالتها. وإذا كان مصطلح «الرمز» قد استعمل في الدراسات الحديثة استعمالات مختلفة المداليل، فإن «العنصر المشترك في كل هذه الاستعمالات الدارجة، ربما كان ذلك الشيء الذي ينوب عن، أو يمثل شيئاً آخر» (ويليك ووارين، ١٩٨٧: ١٩٦) وهذا المعنى هو الذي تسعى الدراسة الحالية لإبرازه في القصص الثلاث، خصوصاً في تعامل هذه القصص مع الإشكالية الرئيسية فيها، إشكالية الموت. ففيما يرتبط بقصة العجيلي، لاحظ بعض الدارسين أن هذه القصة، يمّحي فيها الحد بين الموت والحياة (طرابيشي، ١٩٨٨: ٦٣)، وهذه الملاحظة، رغم أنها جاءت عابرةً مفتقرةً إلى التعميق، جديرة بأن تمنعنا من الاكتفاء بالنظرة السطحية الساذجة إلى محتويات هذه القصة، محاولين تلمس الأبعاد المخفية وراء السطور الظاهرة، دون أن يجعلنا هذا نمارس مع النص نوعاً من القسر ولي العنق في محاولة التوصل إلى أبعاده الماورائية.

قبل كل شيء، لا بد أن تلفت انتباه القارئ القصة المختصرة التي ذكرها المؤلف في المستهل - قبل البدء بقصته - والتي اقتبسها من «قصص الأنبياء». والقصة تقول:

«قال الخضر لصاحبه: هذا ملك الموت قادم إلينا. فاستولى على صاحبه الفزع وقال له: يا نبي الله إني خائف، ادع ربك أن ينقلني الساعة إلى الهند. فدعا الخضر ربه، فأرسل الله ملكاً حمل صاحب الخضر إلى الهند في ساعته. وتقدم ملك الموت وعلى ملامحه الدهشة إلى الخضر؛ فقال له الخضر: ماذا يدهشك؟ قال ملك الموت: يدهشي أنني رأيت صاحبك هنا، وفي لوح الأزل مكتوب أنني أقبض روحه اليوم في الهند» (العجيلي، د.ت: ٥٠).

وذكر المؤلف لهذه القصة في استهلاله يشير إلى الغرض الأساس الذي يريد لقصته أن تدور حوله، وهو الحديث عن أن الموت لا يمكن الفرار منه، وأن المكتوب المقدر واقع لا محالة مهما سعى الإنسان إلى تغييره، وتعبير آخر: إن الإنسان في هذه الحياة، واقع بين براثن القدر الأزلي، وليس له في مواجهة هذا القدر إلا التسليم لحكمه. وهذا المعنى هو، بالفعل، المعنى الإجمالي لقصة «عارف» الذي كانت

فارقاً مفاده أن الموت الداخلي لدى محمد الحلو والسمين ترافق مع كره الحياة، وأنه لدى عارف يترافق مع محبتها والتمسك بها. ومن كل ما تقدم في هذه النقطة، يتضح أن القصص الثلاث لا تكتفي بالاشترك في مستواها الظاهري بالحديث عن بعض جوانب إشكالية الموت، بل تتعدى هذا المستوى الظاهري إلى المستوى الباطني أو الرمزي، لتتحد في البعد الرمزي الكبير الذي تثيره، أو الذي تنبثق عنه أساساً. وإذا كانت النقاط المتقدمة كلها ترتبط بجانب الرؤية أو المضمون في هذه القصص الثلاث، فإن هذا لا يعني عدم وجود نقاط التقاء أو تشابه بينها في جانب التشكيل أو الصياغة؛ ولذا يعرض البحث للنقطتين الآتيتين:

خامساً: الاقتصاد في تقنيات القص:

يلاحظ على القصص الثلاث جميعها أن بناءها الفني بسيط جداً، فهو يعتمد اعتماداً كلياً على ما يذكره النقاد من أجزاء لبنية العمل القصصي: المقدمة فالموضوع فالحبكة وقمة التأزم ولحظة التنوير ثم أخيراً الخاتمة، وتتحرك هذه الأجزاء بسيرورة منتظمة ومرتبطة من ناحية الزمان وإيقاع الحديث، دون أن تحاول الاستعانة، بشكل كافٍ، بتقنيات القص الحديثة التي باتت مألوفة الاستعمال جداً لدى الأدباء مثل: تداخل الأصوات وتبادل الضمائر وتيار الوعي ووجهات النظر والقص واللصق... وغيرها.

وحتى يكون الحكم منصفاً، فمن الضروري استبعاد توقع استخدام التقنيات الحديثة عن قصة «دو مسافر» لسعدي؛ لأنها قصة قديمة تاريخياً أولاً، ولأنها، آخراً، قصة فلسفية حكيمة، يُراد بها مغزاها ورمزياتها أكثر مما يُراد بها فنّها، وإن كانت في حد ذاتها تُعد من الآثار الأدبية الخالدة لدى الفرس. ولكن ما بال القصتين العربيتين قد اقتصدتا كثيراً في استعمال التقنيات المتاحة في وقتيهما؟ وهنا، لا بد من ملاحظة أن البحث لا يقصد أن القصتين المشار إليهما قد خَلتا تماماً من تقنيات القص، ففيهما استعمال لأسلوب الاسترجاع وللمونولوج (= الحوار الداخلي) ولعنصر المفاجأة، ولكن المسألة المتساءل بشأنها هنا هي مسألة الاقتصاد والندرة الشديدة في استعمال التقنيات.

إن المسألة هنا تبدو - بغض النظر عن قصد المؤلف أو عدم قصده لها - طغياناً لجانب المضمون على جانب الشكل، أو إن شئت: هي مسألة اندماج كلي بين الجانبين. فالجانب المضموني في القصتين يتمحور حول إشكالية الموت. والموت يملأ نفس الإنسان شعوراً بعبثية حياته، إذ «عندما يتحقق الإنسان من أن الموت هو فناء شامل يكتمل اكتشافه للموت. وتحت تأثير هذا الاكتشاف الشامل للموت يفغمره شعور بعبث الحياة بقوة لا مثيل لها. فإذا كان الإنسان سيفنى عبر الأبد كله، وإذا لم يكن ثمة أمل في حياة أخرى، فأى منفعة لمن يتعب مما يتعب به؟» (شورون، ١٩٨٤: ٣٠)، وحتى لو كان هذا الإنسان معتقداً، بحكم إيمانه الديني مثلاً، بوجود حياة أخرى بعد الموت، فإن هذا لا يعني استبعاد حالة الشعور بالعبثية كل الاستبعاد لدى كل الناس.

وعندما يندمج المضمون مع الشكل، فإن هذا الشعور بالعبث يسري إلى طبيعة الأدوات التي يستخدمها الأديب في رسم صورة عن

وحدها» (إدريس، ١٩٨٠: ١٥).

ووسط مثل هذا الجمهور الميت، الذي أطل الكاتب في وصف موته، لم تبق لدى «محمد الحلو» تلك الجدوة الحياتية التي تجعل حياة المرء تمتلئ آمالاً وطموحات ورغبات وأحلاماً. لقد ماتت نفسه، وماتت روحه وكل الجوانب المشرقة من حياته. ونتيجة لهذه الحالة لا بد أن يموت الجسد في النهاية؛ ذلك أن الموت الأيديولوجي لا بد أن يقود إلى الموت الجسدي. ولا ينبغي الشك هنا في أن المؤلف كان يتحدث هنا، بحديثه عن موت محمد الحلو، عن موت المجتمع أو الأمة كاملة. وفي القصة إشارات تدل على محتواها الرمزي، من خلال محاولة التعمد في عدم تحديد الأشياء وملامح الرؤية بوضوح، مثل:

- «الأسود دخلت، أسود سته، زيتية الصفار أو رمادية البنية، أو بلا أي لون له اسم...» (إدريس، ١٩٨٠: ٧).

- «أنوار كاشفة مكشوفة مسلطة على وجوه لا تعكس الضوء. بعضها بالدسم يمتصه، وبعضها لقلة التغذية يمتصه أيضاً» (إدريس، ١٩٨٠: ١١-١٢).

- «زرقاء، كل بدل العمال زرقاء. ولكن كل أزرق منها له لون» (إدريس، ١٩٨٠: ١٢).

مثل هذه التعبيرات الموهبة قد تكون دلالات على أن الكاتب هنا يشير إلى ما هو أوسع كثيراً من نطاق «السيرك» الذي تتحدث عنه القصة، وعلى أنه لم يتخذ من «محمد الحلو» إلا رمزاً دالاً على كل الشخصيات التي يفترض فيها أن تمثل «البطولة» في الأمة. وإذا عدنا، بعد هذا، إلى قصة «دو مسافر» فسنجد أن القصة، في مغزاها السطحي، تريد أن تقول إن على الإنسان أن يعتدل في مأكله ومشربه إذا أراد أن يعمر طويلاً في هذه الحياة، إذ ما كان بقاء المسافر الضعيف البنية الجسمانية حياً في نهاية المطاف إلا لكونه قد عود نفسه منذ البدء عدم الإسراف في المأكّل والمشرب، خلافاً لصاحبه المسافر الأول الذي لقي حتفه في النهاية.

لكن هذا المغزى السطحي لا يمثل كل ما في القصة من أبعاد؛ إذ لو كان الأمر كذلك لما احتاج المؤلف إلى أن يجعل المسافر الأول، المسرف في مأكله ومشربه، كارهاً للعالم مستصغراً من شأنها، بل إن الإسراف في الملذات لا يعني، حسب المألوف والمعتاد، كراهة الدنيا كما تقدم فيما مضى.

إن هناك بُعداً رمزياً في هذه القصة، مختلفاً عن مغزاها السطحي، ومقترناً بل متطابقاً مع البعد الرمزي الذي سبقت ملاحظته في القصتين الأخريين. هذا البعد الرمزي يمكن ملاحظته من موقف المسافر الأول. ولنتذكر هنا ثانية كلمته لصاحبه، ساخراً منه: «مرضت! مرضت! لقد أرهقتني! الحياة الدنيا ليست سوى يومين، وهي لا تستحق كل هذه العناية...» (لزكي، ١٣٧٥: ١٢).

واضح أن المسافر الأول يتعامل مع الحياة تعامل المضطر الذي لا يرى لها أي قيمة أو أهمية في حد ذاتها؛ ولذلك فهو غير مستعد للتفكير في ضرورة الحفاظ عليها. إنه إنسان ميت روحاً وباطناً، يلحظ «الحياة الدنيا» التي هي مورد الحديث، وما دام كذلك فالوت الجسدي لا بد أن يكون مصيره، إذ الموت أيديولوجياً يقود إلى الموت جسداً بالضرورة. نعم، لا بد لنا، مع كل ما تقدم، أن نلاحظ

الغائب فيما يتعلق بالشخصية التي ستموت، وإن كانت قصة يوسف إدريس تستخدم ضمير المتكلم بالنسبة إلى السارد، وهو غير «محمد الحلو» الذي يموت في القصة.

تتجنب قصة «دو مسافر» السرد بضمير المتكلم تمام التجنب، فهي كلها تُروى بضمير الغائب، كما أنها تكتفي بوصف الشخصيات وسرد الأحداث من الخارج فقط، دون أن تحاول التعمق في مشاعر أي من الشخصيات، ومنها الشخصيتان الرئيسيتان في القصة. وفي قصة العجيلي تبرز محاولة «عدم الاقتراب» وضوحاً تاماً، حين لا يسمح الكاتب للشخصية الرئيسية «عارف» بأن تتحدث عن نفسها، حتى عندما يكون الحديث عن مشاعرها ودواخلها. بل يأتي ضمير الغائب ليتولى حكاية هذه المشاعر والدواخل عوضاً عن ضمير المتكلم، كما في:

«أتراه ينسى كيف كان يتحدث الناس بطيب غرسه وبالأمل المعقود عليه، بل وبالنور المتلألئ في وجهه؟ أم تراه ينسى كيف كان هو نفسه يحس بصفاء روحه حتى ليخيل إليه أن له نظرة ترى ما لا يرى؟...» (العجيلي، د.ت: ٥٦).

وفي قصة يوسف إدريس يحدثنا السارد عن «محمد الحلو» باستعمال ضمير الغائب، فنظل - نحن القراء - ننظر إلى «الحلو» من بعيد، دون أن نسمع صوته مباشرة وهو يتحدث إلينا. وقد نحس لبرهة أن الحال قد تغير فجأة، عندما نسمع صوت «الحلو» قائلاً: «كنت أرى الناس أكيلة عيش، وأفندية، وبورمجية، وجدعان، ولكن من بينهم أنا البطل. هم أيضاً يرون أي البطل...» (إدريس، ١٩٨٠: ١٥). ولكننا سرعان ما سنكتشف الحقيقة، حقيقة أن هذا الصوت ليس صوت «محمد الحلو» الحقيقي. إنه صوت السارد، الذي وسّطه المؤلف بيننا وبين «الحلو». وهذا السارد هو الذي يتصور ويتخيل ما يمكن أن يقوله لسان حال «الحلو» في تلك اللحظات. وهكذا فنحن نبقى بعيدين عن الشخصية التي ستواجه الموت.

وإذا ما أردنا أن نربط الجانبين الشكلي والمضموني فيما يتعلق بهذه النقطة، كما كنا قد صنعنا فيما يتعلق بالنقطة السابقة، دون أن نلقي بالأل، هنا أيضاً، لقصد المؤلف، فإن بالإمكان أن نزع من عدم الاقتراب من الشخصية التي ستموت مرجعه إلى ما في الموت نفسه من غموض. فالموت غامض، وهو البداية لطريق أشد غموضاً، فالموت هو لحظة الإعلان عن بداية الدور الذي يؤدي لتحطيم المادة العضوية نهائياً، وإعادةتها إلى حالتها الخام. ومن هنا فإن الحياة الثانية، كما يتمثلها علم الروح الحديث، مجرد حياة عقلية صرفة، لا يمكن بأي شكل استيعابها عن طريق الحواس. بل من المتعذر تماماً أن نستخدم في وصفها نفس المعايير والكلمات، ومن المستقبل أيضاً أن نكون عن طبيعة ديمومتها المرهونة، إدراكاً عادياً» (منصور، ١٩٨٧: ٢٦٩-٢٧٠).

إن تجنب استخدام ضمير المتكلم عند الحديث عن الشخصية التي ستموت، يُشعر القارئ بأن هذه الشخصية لا يمكن الاقتراب منها، ولا يمكن التعرف إلى كل ما لديها. إن هذه الشخصية توجد حولها هالة من غموض، وهذه الهالة لا بد أن تبقى. إن هذا حكم الأقدار، ولا بد للقارئ من أن يرضى به.

الإحساس بالعبث الذي يحمله في داخله، وعندها لن تكون التقنيات سوى مزيد من العبث الذي لن يجد الأديب أي داع في نفسه للإكثار منه.

ومن هنا، لن يكون صعباً أن نفهم السر في وقوع أديب كبير مثل يوسف إدريس في مأزق الوعظ المباشر والتقريرية الصريحة التي تنتشر في أرجاء قصته، كما في قوله مثلاً: «البطولة قيمة، ولا بد أن توجد وسط محصول وافر من القيم. لا مجد للبطولة، بلا مجد للكرامة، بلا مجد للنبوغ، بلا مجد للشرف، بلا مجد للعمل الصالح...» (إدريس، ١٩٨٠: ١٥).

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الأديب الكبير الآخر: العجيلي؛ فقد أراد في قصته أن يتحدث عن قصة بطله «عارف» مع كل من أبي سليمان وسعدى والدكتور شمس الدين، فماذا صنع؟ تحدث لنا أولاً عن اكتشاف عارف للنبوءة القديمة في أثناء تقليبه لأوراقه وأشيائه القديمة، ثم وضع عنواناً يقول: «قصة أبي سليمان» وتحدث تحته عن قصة أبي سليمان، مروية على لسانه، مع عارف. وبعد ذلك وضع عنواناً ثانياً: «قصة سعدى»، ومن ثم عنواناً ثالثاً: «قصة الدكتور شمس الدين»، وهكذا كان المؤلف تحت كل عنوان يتحدث عن قصة بطله عارف مع شخص معين.

إن هذا الصنيع الذي صنعه المؤلف، أطلق عليه بعض الدارسين مصطلح «الترصيع»، ذاكراً أنه «لا علاقة لهذا المصطلح بالمعنى البلاغي المعروف، بل المقصود هو إدخال قصة في سياق قصة أخرى، ويدعى هذا النوع القصصي بالحكاية ذات الأدرج باللغة الفرنسية» (خشفة، ١٩٩٠: ١٥٠-١٥١)، لكن هذا الدارس لم يذكر القيمة الفنية التي أضفاها هذا الشكل المعماري المستخدم على القصة التي استخدم فيها. ويبدو أن القصة كانت ستبدو أشد تماسكاً وأكثر فنية لو أن المؤلف لم يفصل بين القصص الثلاث بعناوين جانبية جعلت قصته تبدو أشبه بالتقرير العلمي! وكان المؤلف سيوفق أكثر، لو أنه استخدم أسلوب «وجهات النظر» (Points of View)، بطريقة لا تؤدي إلى إشعار القارئ بالترهل والتفكك في بنية القصة الأساسية. ولكن من يدري؟ فقد يكون هذا الإشعار بالترهل والتفكك مقصوداً للمؤلف ما دمنا نتحدث عن «عبثية» الموت.

سادساً: عدم الاقتراب، فنياً، من الشخصية التي ستموت:

يلاحظ على القصص الثلاث جميعاً أن مؤلفيها لم يسعوا إلى الاقتراب من الشخصية التي واجهت الموت. وما دمنا في هذه النقطة السادسة نتحدث عن الجانب التشكيلي للقصص، كما كان الحال في النقطة الخامسة المتقدمة؛ لذا لا ينبغي أن يكون مقصودنا من عدم الاقتراب من الشخصية عدم إعطاء القارئ معلومات كافية عنها، ليفهمها على الصورة الأجل، وإن كان هذا صحيحاً في حد ذاته، إذ أن القارئ يبقى - في كل هذه القصص - يشعر بأنه لا يزال غير وثيق الصلة بالشخصية التي ستموت وأن هناك جوانب كثيرة فيها ما تزال غير واضحة أمام عينيه.

ما نقصده من «عدم الاقتراب» هنا، هو أن المؤلفين الثلاثة قد تجنبوا أن يكون السرد بضمير المتكلم على لسان الشخصية التي ستموت. فالقصص الثلاث يجري السرد فيها باستعمال ضمير

الخاتمة

(بتصرف عن: د. أمين عبد المجيد بدوي: القصة في الأدب الفارسي، ص ٤١٢-٤١٥).

(**) «كتب الشيخ سعدي كتابه «كلستان» في سنة ٦٥٦هـ. وهذا الكتاب، المشتمل على الشعر والنثر معاً، يُعد من الأعمال الفكرية والفنية المميزة في الأدب الفارسي. ويتكون الكتاب من ثمانية فصول أو أبواب هي: ١- سيرة الملوك ٢- أخلاق الدراويش (الفقراء) ٣- فضيلة القناعة ٤- فوائد الصمت ٥- العشق والشباب ٦- الضعف وكبر السن ٧- تأثير التربية ٨- آداب الصحبة». (سيد حبيب الله لركي: داستانهاي بركزيده از ادبيات فارسي، ص ١٦).

(***) ولد العجيلي سنة ١٩١٨ في الرقة شمالي سورية، من عائلة عربية تنتسب إلى عشيرة البو بدران التي ترجع أصولها إلى بادية الموصل في العراق. انتسب إلى جامعة دمشق ودرس فيها الطب، وتخرج سنة ١٩٤٥. تولى الوزارة عام ١٩٦٢م بين شهري نيسان وأيلول في وزارة الثقافة ووزارة الخارجية ووزارة الإعلام. (بتصرف عن: د. محمد نديم خشفة: جدلية الإبداع الأدبي، دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي، ص ٢٣-٢٥).

(****) وُلد في ١٩/٥/١٩٢٧ في محافظة «الشرقية» في مصر، في قرية صغيرة تسمى البيروم. أنهى دراسته الثانوية في عام ١٩٤٥ والتحق بكلية الطب بجامعة القاهرة. وفي هذه المدة بدأ نشاطه السياسي بالانضمام إلى منظمة سرية تدعى «اللجنة التنفيذية للكفاح المسلح»، وقد أدى به هذا إلى السجن غير مرة. تخرج طبيباً في يناير ١٩٥٢، وبدأ في هذا الوقت يكرس نفسه جدياً للكتابة الإبداعية التي خاض معها غمار القصة القصيرة والرواية والمسرح. (بتصرف عن: ب.م. كبرشويك: الإبداع القصصي عند يوسف إدريس، ترجمة رفعت سلام، ص ٤١ وما بعدها).

المراجع

إدريس، يوسف، ١٩٨٠، أنا سلطان قانون الوجود، مكتبة غريب، القاهرة.

بدوي، أمين عبد المجيد، ١٩٨١، القصة في الأدب الفارسي، دار النهضة العربية، بيروت.

التونجي، محمد، ١٩٩٥، الآداب المقارنة، دار الجيل، بيروت.

تيغم، فان، د.ت، الأدب المقارن، ترجمة سامي الحسامي، المكتبة العصرية، بيروت.

خشفة، محمد نديم، ١٩٩٠، جدلية الإبداع الأدبي، دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. الزعبي، أحمد، ١٩٩٤، إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية، مكتبة الكتاني، إربد.

شورون، جاك، ١٩٨٤، الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

طرابيشي، جورج وآخرون، ١٩٨٨، دراسات في أدب عبد السلام العجيلي، دار الأهالي، دمشق.

العجيلي، عبد السلام، د.ت، قناديل إشبيلية، مكتبة دار الشرق، بيروت.

غويار، ماريوس فرانسوا، ١٩٨٨، الأدب المقارن، ترجمة هنري

حاولت هذه الدراسة المقارنة أن تستعين بمبدأ «التوازي» المعروف في مجال الأدب المقارن - وهو المبدأ الذي يرمي إلى استخراج وجوه التشابه والالتقاء بين النتاجات المختلفة دون افتراض وجود تأثير وتأثر فعليين - في مقارنة ثلاث قصص قصيرة، تنتمي إلى زمانين قديم وحديث، وإلى مكانين فارسي وعربي.

وقد توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

١- على الرغم من الاختلاف الظاهري في مضامين القصص الثلاث وأحداثها، فإنها تشترك فيما بينها في حضور هاجس الموت بطريقة فعلية تجعل الأشخاص يستشعرون دنو آجالهم، وبطريقة طاغية تعمل على تحريكهم وفق مقتضاها المحتوم.

٢- تكشف القصص الثلاث عن موقف إنساني موحد إزاء الموت، يتمثل في اللجوء إلى التهرب منه، كلما أمكن ذلك. ولئن كان في بعض ملامح بعض القصص ما ينافي ذلك، فإن تلك المنافاة ليست سوى الظاهر الخادع الذي يخفي تحته واقعا مماثلاً للهروب الموجود في سائر القصص.

٣- جاء الموت، إذ جاء، في كل القصص المدروسة بالصدفة، أي من طريق غير متوقع، محققاً بذلك عنصر الدهشة والمفاجأة لأفق المتلقي، ورأساً بذلك أيضاً حبكة قصصية متقنة من الناحية الفنية، ومفعمة بالدروس الإنسانية المؤثرة من الناحية المضمونية.

٤- مالت القصص الثلاث إلى الإيحاء الرمزي بأن الموت لا ينال من جسد المرء إلا بعد أن يكون قد نال من روحه أولاً، فلا يموت إلا عقيب موت آماله وطموحاته ورؤاه في الحياة.

٥- قاربت القصص المدروسة بين الجانبين المضموني والفني حين اقتصدت - بنحو واضح - في استعمال تقنيات القص الفنية، فاتحةً بذلك الباب واسعاً أمام فرضية كونها تشير بذلك إلى ما يكتنف الموت من عبثية وعمدية في أنظار كثير من الناس.

٦- جعلت القصص الثلاث بيننا (نحن المتلقين) وبين الشخصيات التي ستموت حاجزاً فنياً متمثلاً في عدم استعمال ضمير المتكلم بالنسبة إليها، وهذا قد يكون مرتبطاً بما في الموت من غموض وإبهام لا يتناسبان مع القرب الفني الذي يحققه استعمال ضمير المتكلم.

الهوامش

(*) اختلف في اسمه فقيل: هو الشيخ مشرف الدين مصلح السعدي، وقيل: سعد الدين ولقبه الشيخ مصلح، وقيل: مشرف بن مصلح السعدي. قيل إنه ولد سنة ٥٨٠هـ/ ١١٨٤م. يقسم بعضهم حياته بعد دور الطفولة أثلاثاً بالسوية كل منها ثلاثون سنة، قضى الأول منها في طلب العلم، والثاني في السياحة، والأخير في التأليف والعبادة.

وقد أغنى الأدب الفارسي بتراث أدبي ضخم، ولكن أشهر آثاره وأكثرها تداولاً كتاباه «بوستان» و«كلستان» وله كذلك ست رسائل نثرية وقصائد فارسية وعربية وملمعات، جمعت كلها مع كتابيه بوستان وكلستان في ديوان واحد يعرف بـ «الكليات». توفي بين سنتي ٦٩٠هـ/ ١٢٩١م و٦٩٤هـ/ ١٢٩٤م.

استراح الرجلان قليلاً وهما يتحدثان، ثم قاما ليواصلا طريقهما، فوصلا إلى مدينة مضطربة الأحوال، يفرّ فيها الناس من ناحية إلى أخرى. كان جنود الحكومة يتتبعون الثوار ضد الحاكم، ويحرقون دار كل من يكون في أنظارهم مشكوكاً في أمره. كانت الأوضاع مشوشة. أخذ ذاك الرجلان - بتأثير جموع الناس المتزاحمة ودون إرادة منهما - يتحركان من ناحية إلى أخرى. حاولا أن يفلتا بنفسيهما من المعركة، لكن هذا لم يكن ممكناً، وسرعان ما اعترضهما جندي وقال:

- أرى أنكما مجهولان! حتماً جاسوسان! هيا معي!

حلف له المسافران بالأيمان المغلظة أنهما بريئان، لكن بلا جدوى. وبعد مدة قصيرة جاء عدة جنود لمساعدة زميلهم، وساءت الأمور بشدة.

كان الناس قد خرجوا ثائرين على الحاكم الظالم. ولكي يتمكن من القضاء على ثورتهم؛ أصدر أوامره بقتل الثوار، فكانوا يُقتلون بأنواع عجيبة وغريبة من التعذيب؛ ليكونوا عبرة لغيرهم. فمثلاً أصدر الحاكم أمره بحبس الجاسوسين المجهولين اللذين اعتقلهما الجنود، في غرفة، وبأن يُقفل باب تلك الغرفة ونافذتها بالطين والآجر والحجارة؛ لكي يُدفنوا حيّين ويموتا جوعاً عطشاً، فيعتبر الناس بهما ويخافوا الحاكم ويوقفوا العصيان. أطاع الجنود أمر الحاكم، فوضعوا المسافرين في غرفة، وأوصدوا بابها ونافذتها بالطين والحجارة والآجر.

مضى أسبوع، وكان الناس قد وسّعوا ثورتهم؛ فاضطر الحاكم الظالم إلى الفرار من المدينة. اتجه الناس إلى السجون وحزروا السجناء، فكان الجميع سعداء يحتفلون. تذكر أحدهم ذينك المسافرين المجهولين، ونبه الناس على وجودهما.

اتجه الجميع، مسرعين وخائفين، صوب الغرفة التي سُجن فيها الشخصان، وانشغلوا في فتح بابها ونافذتها بقبضاتهم وأسنانهم، إلى أن انفتح الباب بعد قليل، فدخلوا جميعاً.

كان الناس يتوقعون أن يواجهوا جثتي ذينك الشخصين. أسبوع كامل دون ماء أو طعام، لا بد أنهما ماتا.

الشخصان كانا ممددين على الأرض. اقترب واحد من الجمع من الرجل الأول الذي كان قوي البنية، فأخبر من معه - بانزعاج شديد - عن موته.

تضايق الناس، وأرسلوا لعناتهم على الحاكم الظالم. وفجأة هتف رجل:

- تعالوا إلى هنا، الرجل الآخر حيّ! ما زال يتنفس! فقد وعيه فقط!

أخذ الناس يهتفون من فرط فرحهم وهياجهم، وأسرعوا لنجدة الرجل الآخر.

بعد مدة، تحسنت حالة الرجل الآخر، ففرح الناس لنجاته. سأله أحدهم:

- صحيح، أيها الرجل أخبرني، كيف بقيت أنت حياً، على ضعفك وهزالك، وتوفي الرجل الأول؟

تذكر الرجل صديقه، فأغرورقت عيناه بالدموع وقال:

- لقد كان رفيق سفر جيداً، لكنه كان معتاد الشره! لم يستطع

زغيب، منشورات عويدات، بيروت- باريس.

كربرشويك، ب.م، ١٩٩٣، الإبداع القصصي عند يوسف إدريس، ترجمة رفعت سلام، ط١، دار سعاد الصباح، القاهرة.

لزكي، سيد حبيب الله، ١٣٧٥ هجرية شمسية، داستانهاي بركزيده از ادبيات فارسي، ط٤، مكتبة فرجام، طهران.

المناصرة، عز الدين، ١٩٩٦، الثقافة والنقد المقارن، ط١، المؤسسة العربية، بيروت.

منصور، محمد منير، ١٩٨٧، الموت والمغامرة الروحية، دار الحكمة، دمشق.

الورقي، السعيد، ١٩٩٠، مفهوم الواقعية في القصة القصيرة عند يوسف إدريس، ط١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

ويليك، رينيه وأوستن وارين، ١٩٨٧، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية، بيروت.

الملحق

«المسافران»

للأديب الإيراني الكبير سعدي الشيرازي

ترجمها من الفارسية:

د. إحسان بن صادق بن محمد اللواتي

كانت الصحراء جافة وحارة، والشمس تشع بحرقة، وظل المسافران يتقدمان في سيرهما. لاحت لهما من بعيد خضرة شجرة، فحركا أقدامهما بنحو أسرع، وبعد قليل صارا إلى جانب الشجرة.

أوصل الرجل الأول - الذي كان طويل القامة وقوي البنية - نفسه بسرعة إلى ساقية الماء وشرع يشرب، أما الرجل الآخر - الذي بدا نحيفاً وضعيفاً - فجلس بهدوء وبرود إلى جوار الماء وشرب منه قليلاً.

ضحك الرجل الأول وهو يشرب الماء بسرعة وسرعة، وقال:

- عجباً! أراك في شرب الماء أيضاً تقتصد، تماماً كما في تناولك لطعامك؟

فأجابه الرجل الآخر:

- إذا شربت كثيراً من الماء، مرضت!

وهناك ضحك الرجل الأول وقال ساخراً:

- مرضت! مرضت! لقد أرهقتني! الحياة الدنيا ليست سوى يومين، وهي لا تستحق كل هذه العناية. كل، والبس، وكن سعيداً. أنا رفيقك في السفر منذ عدة شهور، وطوال هذه المدة أجهدك لا تأكل سوى وجبة واحدة في كل يوم وليلة. انظر كم أصبحت نحيفاً وضعيفاً.

فهزّ الرجل الآخر رأسه وقال:

- في نظري، كلما أكل الإنسان أقل، كان هذا أسلم له.

فما كان من الأول إلا أن قال:

- ولكنك ترى أنني أقوى منك، وأحسن حالاً منك. حسناً، لا تأكل أنت، فساكل أنا!

تحمّل الجوع والعطش؛ لذا توفي.
ودّع المسافر الناس، وواصل سفره. (انتهت).