Makale Türü / Article Type / نوع المقالة : Araştırma Makalesi / Research Article / البحث
Geliş Tarihi / Date Received / تاريخ الاستلام : 07.09.2020 • Kabul Tarihi / Date Accepted / تاريخ القبول : 08.11.2020
Atıf / Cite as / الاحالة : Motowa, Hisham ". البنية السردية بين كافكا ويوسف إدريس". *Mîzânü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi* 11 (Aralık 2020): 253-294.

البنية السردية بين كافكا ويوسف إدريس

الملخص: فرانس كافكا ويوسف إدريس كاتبان مجددان، فقد مثلت كتاباتهما خروجا عن المألوف في عالم الكتابة القصصية، وقد حاولت في هذه المقالة المقارنة بين البنية السردية عند كلا الكاتبين، وتم اختيار قصة « في انتظار العدالة « لكافكا وقصة « حمال الكراسي» ليوسف إدريس، وذلك بوصفهما نموذجين للتحليل. والمقالة تنقسم على مقدمة نظرية وقسمين تطبيقيين، عُرض في المقدمة تعريف بأهم المفاهيم النظرية التي اعتمد عليها التحليل الأدبي المقارن وهي القصة القصيرة والأدب المقارن بمدرستيه الألمانية والفرنسية، أما الجانب التطبيقي فقد قسم على قسمين القسم الأول عرضت فيه تعريف بالكاتبين وبالعمل الخاص بكل منهما وترجمت قصة كافكا إلى اللغة العربية، وفي القسم الثاني تمت المقارنة بين البنية السردية عند كلا الكاتبين عبر عدد من المحاور وهي محور الراوي والحبكة والشخوص والزمن السردي. وقد خلصت المقالة لوجود تشابه بين البنية السردية عند كلا الكاتبين، تلك البنية التي امتزجت فيها سمات السرد الواقعي بسمات السرد الغرائبي.

الكلمات المفتاحية : القصة القصيرة، الأدب المقارن، السرد، فرانتس كافكا، يوسف إدريس.

Hisham
MOTOWA*

Kafka ile Yusuf İdris Arasındaki Anlatı Yapısı

Öz: Franz Kafka ve Yusuf İdris yenilik arayışındaki iki yazardır. Kitapları hikâye dünyasında alışılmış tarzın dışında bir yazımı temsil eder. Bu makalede bahsi geçen iki yazarın anlatı yapısı karşılaştırılmaya çalışılmıştır. Kafka'nın "Adalet Arayışında" ve Yusuf İdris'in "Hammâlu'l-Kerâsî" hikâyeleri analiz için seçilen iki örnektir. Çalışma, teorik bir mukaddime ve uygulamalı iki bölümde incelenecektir. Önsözde karşılaştırmalı kısa hikâye ve Amerikan-Fransız edebiyat ekollerinin dayandığı önemli kavramların tarifi sunulmuştur. Uygulamalı bölümlerin birincisinde iki yazar ve eserleri tanıtılarak Kafka'nın hikâyesi Arapçaya çevrilmiştir. İkinci kısımda ise anlatıcının tavrı, hikâyenin kurgusu, karakterleri ve anlatının gerçekleştiği zaman gibi bazı noktalardan hareketle her iki yazarın anlatı yapısı karşılaştırılmıştır. Makalede, mezkûr iki yazarın gerçek ve gerçeküstü özelliklerin birbirine geçtiği anlatı yapılarında birçok benzerliğin bulunduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kısa Hikâye, Karşılaştırmalı Edebiyat, Anlatı, Franz Kafka, Yusuf İdris.

Narrative Structure Between Franz Kafka and Yusuf Idris

Abstract: Franz Kafka and Yusuf İdris are renewed authors, their writings represented a departure from the norm in the world of fictional writing, in this article, I tried to compare the narrative structure of both writers, Kafka's "Vor dem Gesetzt", "Waiting for Justice" and Youssef Idris's "حمال الكراسي" Chairs Bearer" story were selected as examples for the analysis. The article is divided into a theoretical introduction and two practical parts. The introduction contains an introduction to the most important theoretical concepts on which comparative literary analysis relied. These concepts are the short story and comparative literature with its American and French schools. The practical aspect consists of two parts. The first section introduces the two writers and their work, and Kafka's story was translated into Arabic. The second section contains a comparison between the narrative structure of both writers through a number of axes, which are the axis of the narrator, the plot, the characters, and the narrative time. The article concluded that there is a similarity between the narrative structure of both writers, that structure in which the features of realistic narration were mixed with the miraculous narration.

Keywords: The Short Story, Comparative Literature, Narration, Franz Kafka, Youssef Idris.

* Dr. Öğr. Üyesi. Balıkesir Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belagatı Anabilim Dalı. E-Posta: hishammotowa@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3719-8554

مقدمة

شغل يوسف إدريس مكانة بارزة بين كتاب القصة القصيرة في مصر في القرن الماضي، وقد عده الكثير من النقاد رائد القصة المصرية الحديثة، نذكر منهم الدكتور طه حسين الذي قدم لمجموعة يوسف إدريس «جمهورية فرحات»، وقد لقب يوسف إدريس بأنه أمير القصة القصيرة وبأنه تشيكوف القصة المصرية، في حين لم ير بعض الباحثين في يوسف إدريس ذلك الرائد الملهم، نذكر منهم الناقد فاروق عبد القادر، الذي أشار إلى أن الذي سيبقى من الآثار الأدبية ليوسف إدريس لن يتعدى أصابع اليد الواحدة[١]، وهذا رأي به نوع من المبالغة .

وعلى الرغم من هذا فلا يمكن إنكار أن ظهور يوسف إدريس على الساحة الأدبية مثل خروجا كبيرا عن دائرة الكتابات القصصية التي سبقته، حيث إن أعماله مثلت خروجا واضحا عن أفق توقعات القارئ المصري في ذلك الحين، ومصطلح أفق التوقعات يرجع إلى المنظر الألماني الكبير «Hans Robert Jauss» «هانس روبرت ياوس»، حيث يرى ياوس أن «أفق التوقعات الخاص بالعمل الأدبي في لحظة ظهوره التاريخية يتشكل من خلال التصورات السابقة عن الجنس الأدبي المنتمي إليه العمل، ومن شكل الأعمال السابقة وموضوعها، وكذلك من خلال التعارض بين اللغة الأدبية واللغة العملية.»[٢]

وعلى الجانب الألماني يمكننا رصد الحالة نفسها عند الحديث عنFranz Kafka «فرانتس كافكا»، فالكتابات التي كتبها فرانتس كافكا، التي نُشر معظمها بعد وفاته حملت عددا كبيرا من السمات الفنية التي كسرت أفق توقعات القراء الألمان في ذلك الحين، ولعل هذا يفسر سر النجاح الكبير الذي حققته أعمال كافكا بعد وفاته بسنوات طوال، وذلك في عصر امتلك وعيا أدبيا مغايرا للوعي الأدبي السائد عند تأليف هذه الأعمال.

وهذه المقالة تبحث البنية السردية لقصة (Vor dem Gesetzt) «في انتظار العدالة» لكافكا وقصة «حامل الكرسي» ليوسف إدريس ، فالقصتان تحملان عددا من السمات المشتركة،

١ ارجع إلى فاروق عبد القادر، *البحث عن اليقين المراوغ قراءة في قصص يوسف إدريس* (القاهرة: دار الهلال المصرية، ١٩٩٨).

٢ Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, 1. Auflage (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970), 174

التي أكسبت السرد بعض سمات السرد الغرائبي ، فالكاتبان يدخلان عددا من الأحداث التي تتخطى حدود المعقول داخل أحداث القصة ، وذلك دون أن يحدث خلل في الحبكة الخاصة بها، وقد لاحظ الدكتور مصطفى ماهر هذا الأمر في أسلوب كافكا عند ترجمته لرواية كافكا Der process «القضية» وذاك بقوله «رواية كافكا هي قالب من اللاواقع مضمونه الواقع»[٣]، الأمر نفسه نجده عند يوسف إدريس في الكثير من قصصه القصيرة مثل قصة «حمال الكراسي» وقصة «العصفور والسلك»، غير أن غرائبية السرد تطورت عند كافكا وأصبحت سمة أسلوبية في الكثير من أعماله «وقد وصف عالمه الأدبي بأنه «كابوسي» و«عصابي» وأن كافكا يستحق لقب «رائد الكتابة الكابوسية».»[٤]

وقد كانت الصحف هي المكان الأول الذي شهد الظهور الأول لاسم يوسف إدريس وفرانتس كافكا، وقد عُرف الكاتبان على الساحة الأدبية بوصفهما كاتبي قصة قصيرة، كما كتب الكاتبان عددا من الروايات الطويلة، ومن الأمور المتشابهة أن الولايات المتحدة الأمريكية كانت موضوعا لروايتين ألفهما كافكا ويوسف إدريس، حيث ألف كافكا رواية بعنوان «أمريكا» وكذلك ألف يوسف إدريس رواية بعنوان «أمريكا ٨٠».

منهج المقالة:

تعتمد المقالة الرؤية الخاصة بالمدرسة الأمريكية، تلك الرؤية التي لا تشترط التأثير والتأثر بين وجهي المقارنة، حيث تقارن المقالة بين سمات السرد عند فرانتس كافكا ويوسف إدريس وقد اختار الباحث قصة (Vor dem Gesetzt) «في انتظار العدالة» لفرانتس كافكا وقصة «حمال الكراسي» ليوسف إدريس بوصفهما نموذجين من إبداع الكاتبين، تتوافر فيهما بعض السمات المتشابهة، التي يمكن أن نطلق عليها إرهاصات السرد الغرائبي.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المنهج أكثر التصاقاً بالعلوم الطبيعة التجريبية؛ فالمناهج الجامدة لا تتناسب مع طبيعة الأدب، والظواهر الأدبية غير قابلة للترويض والانحصار داخل النماذج الخاصة بالمناهج العلمية ومن هنا لعبت فكرة المنهجية دوراً كبيراً في الدراسات الأدبية.

٣ فرانتس كافكا، *القضية*، ترجمة وتقديم مصطفى ماهر (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٩)، ١٠.

٤ فرانتس كافكا، *الأعمال الكاملة* ج ٣ ، ترجمة: يسري خميس (القاهرة:العربي للنشر والتوزيع، ٢٠١٤)، ٤.

وترتكز المنهجية الخاصة بهذه المقالة علي محاور ثلاثة وهي الجمع والتحليل والمقارنة؛ جمع المعلومات من المصادر الألمانية ومن المصادر العربية وتحليلها وفق مناهج تحليل السرد وبعد ذلك تأتي المقارنة الأدبية.

وقبل الشروع في التحليل المقارن للقصتين، نعرض مقدمة نظرية موجزة للمفاهيم الأساسية التي يعمل عليها التحليل المقارن لهما، وهذه المفاهيم هي : القصة القصيرة والأدب المقارن و المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية ، كما سيتم التعريف بكل من الكاتبين وآثارهما الأدبية.

القصة القصيرة

القصة القصيرة فن لغوي حديث نسبيا، شهد الغرب بداياته الأولى على يد الكاتب الأمريكي Edgar Allan Poe (إدجار ألان بو ١٨٠٩– ١٨٤٩)، وقد مثلت الصحافة البيئة الخصبة التي احتضنت هذا الفن الجديد وساعدت بصورة كبيرة على انتشار القصة القصيرة، ومما لا شك فيه أن حجم القصة القصيرة جعل منها خيارا نموذجيا للصحف، فمن خلال القصة القصيرة قدمت الصحافة تجربة أدبية كاملة للقارئ، يستطيع القارئ معايشة هذه التجربة من البداية للنهاية في وقت قصير وفي جلسة واحدة عكس الرواية على سبيل المثال. إن هذه السمة الخاصة بوحدة التلقي تشكل أحد أهم السمات الفارقة بين القصة القصيرة والرواية، فمستقبِل القصة القصيرة يقرأ العمل القصصي في جلسة واحدة، أما قارئ الرواية فيمكن أن يقرأ العمل الروائي الطويل عبر سلسة من التلقيات المتباعدة، يبقى فيها المتلقي واحدا، إلا أن سياقات التلقي تختلف مع كل فعل جديد للتلقي.

إن وحدة التلقي تتضافر مع الوحدات الأخرى التي تحدث عنها النقاد عند تعريفهم للقصة القصيرة ، فإدجار ألان بو أشار إلى وحدة الانطباع ، كما أشار الدكتور الطاهر مكي إلى وحدة أخرى وهي وحدة الحدث والزمن، فالقصة القصيرة «لا تنمي أحداثا وبيئات وشخوصا وإنما توجز في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير»[٥]

و قد انتقلت الترجمة الحرفية لمصطلح «short story» من اللغة الإنجليزية إلى اللغة الألمانية «Kurzgeschichte» واللغة العربية «القصة القصيرة» ومن الأمور اللافتة للنظر أن مصطلح

٥ الطاهر مكي، *القصة القصيرة دراسات ومختارات*، (القاهرة: دار المعارف، ط ٨، ١٩٩٩)، ٩٨ .

القصة القصيرة شهد استقرارا نسبيا في فترة وجيزة ولم يشهد فترة من عدم الاستقرار مثله مثل غيره من المصطلحات، كمصطلح الأدب المقارن على سبيل المثال، الذي لم يستقر على صورته هذه إلا بعد مرور فترة من الزمن، تأرجح فيها المصطلح بين العديد من التسميات مثل «التاريخ المقارن للآداب» والأدب العام والمقارن» و «تاريخ العلاقات الأدبية الدولية»، و «التاريخ الأدبي المقارن»، و«تاريخ الآداب المقارنة»، و «الآداب الحديثة المقارنة»، و«الأدب العالمي».

فالقِصر – إذن — أحد أهم السمات النوعية الفارقة الخاصة بالقصة القصيرة ، الأمر الذي يظهر في التعريفات الخاصة بالقصة القصيرة، كأن تُعرف بأنها قصة تقرأ في وقت محدد قصير أو بأن عدد كلماتها لا يزيد عن عدد محدد من الكلمات، أو أن قراءتها تتم في جلسة واحدة، ومثل هذه التعريفات لا تتطرق إلى ماهية القصة القصيرة ولكنها تركز فقط على مظهر خارجي شكلي فقط ولهذا ظهرت تعريفات أخرى تغطي الجوانب التي أغفلتها التعريفات الشكلية السابقة[٦]

وعلى هذا يمكن رصد أولى علاقات التشابه بين الكاتبين؛ فالقصة القصيرة فن دخيل على الثقافة التي ينتمي إليها كل منهما، ومن اللافت أن دخول القصة القصيرة في كل من الثقافة العربية والثقافة الألمانية كان في فترة واحدة تقريباً؛ فلقد دخل هذا الفن في الثقافة الألمانية مع بدايات القرن العشرين وهي الفترة نفسها التي دخلت فيها القصة القصيرة في الثقافة المصرية.

بداية الأدب المقارن (المدرسة الفرنسية)

شهد منتصف القرن التاسع عشر البدايات الأولى للأدب المقارن ، حيث «استعمل الأدب المقارن في فرنسا، منذ سنة ١٨٤٠، وراج في محاضرات فيلمان وبرونتير، وأطلق على منابر وكتب، وجدت نفسها مدفوعة — في ممارساتها لدرس تاريخ الأدب الوطني — إلى الخوض في مقارنات فرعية مكملة للآداب الخاصة، دون أن تدري أنها بصدد الانفتاح على درس جديد سيخرج من تحت معطفها، من جراء مقابلاتها بين الظواهر والآداب وتقريبها للفضاءات والأزمنة وتجميعها للآداب والمصنفات.»[٧]

٦ ارجع إلى ماري لويز برات، «القصة: الطول والقصر»، ترجمة: محمود عياد، *مجلة فصول* (٢)٤ (١٩٨٢): ٤٧.

٧ سعيد علوش، *مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية*، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧)، ٧.

إن البدايات الأولى للأدب المقارن كانت مرتبطة مع محاولة إثبات المكانة السامية للأدب الفرنسي وتأثيره على مختلف الآداب، ومثل هذا التصور يشكل نوعاً من التوجيه السلبي للدراسات المقارنة، فهو يُضيق مجال الأدب المقارن بصورة كبيرة؛ ذلك بربطه بالدراسات الفرنسية وتركيزه الشديد على علاقة التأثير والتأثر بين الأدب الفرنسي ومختلف الآداب، فعلى سبيل المثال اختار فيلمان هذا العنوان لمحاضراته في الأدب المقارن «دراسة التأثير الذي أحدثه كتاب القرن الثامن عشر الفرنسيون في الآداب الأجنبية والفكر الأوربي « تلك التي يراها فان تيجم محاضرات في الأدب المقارن لا يعوزها الصحة وسلامة الذوق، ولا تستحق هذا الإهمال الذي قوبلت به .»[٨]

ولقد أشار سعيد علوش في كتابه مدارس الأدب المقارن إلى الانتقادات التي وجهت إلى المدرسة الفرنسية، وذلك « لانحصارها في دراسة آلية للمصادر والتأثيرات و «علاقة الأسباب بالمسببات» والصدى أو الشهرة، أو الاستقبال المخصص لكاتب أو عمل ما، وكذا لما يطلق عليها الأسباب والنتائج المحددة للإنتاجات الأدبية.

من ثمة كانت حوافز كثيرة من الأبحاث المقارنة تخضع لاعتبارات وطنية وقومية في أعمال المقارنين الفرنسيين لحد أن هذه الدراسات لم تكن أكثر من ملاحقات تضاف إلى الأدب الوطني .»[٩]

إن الرؤية الفرنسية تعكس ميزاناً مائلاً للمقارنة لا يمكننا القبول به بأية حال من الأحوال، فمقارنة وفق هذا الميزان المائل سوف تعكس لنا النتائج قبل المقدمات، كما أنها بميلها الشديد إلى الجانب الفرنسي – الأدب القومي – تقضي تماماً على أي تطور للأدب المقارن، ليظل مجرد أحد الموضوعات التي يدرسها الأدب القومي.

يجب أن تتجنب المقالة المسالب السالفة الذكر، فقومية الكتابة أمر لا ينفي إنسانية الأدب، فالأدب ممارسة إنسانية عامة توجد عند جميع الأمم، غير أنها تتلون بألوانهم وتتأثر بسياقات نشأتها، وعلى الرغم من هذا التأثر فيظل هناك دوما روح إنسانية عامة تمثل هذا الرواء الذي يعطي للأدب رونقه .

٨ علوش، *مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية*، ٧٣ .

٩ علوش، *مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية*، ٦١-٦٢.

أزمة الأدب المقارن :

وصف «Rene Wellek» «رينيه ويلك» قصر الدراسة المقارنة على دراسة ظاهرة التأثير والتأثر على أنها «أزمة الأدب المقارن» ووصف لنا الحالة التي آل إليها البحث الأدبي المقارن حيث ذكر أن «أخطر دلالة على الوضع المهترء الذي تمر به دراستنا هي أنها لم تتمكن لحد الآن من تحديد دائرة عملها ومنهجيتها. وأنا أعتقد أن برامج العمل التي نشرها بالدنسبرج، وفان تيجم، وكاريه، وغيار قد فشلت في هذه المهمة الأساسية. فقد أثقلوا الأدب المقارن بمنهجية عفا عليها الزمن، ووضعوا عليه أحمال القرن التاسع عشر الميتة من ولع بالحقائق والعلوم النسبية التاريخية.»[١٠]

إن رينيه ويلك لم ينتقد فقط المنهجية الخاصة بالأدب المقارن لكنه انتقد أيضاً عدم تحديد موضوع دراسته حيث يقول في موضع آخر من مقاله «أما محاولة تحديد مناهج الأدب المقارن فقد فشلت أكثر مما فشلت محاولة تحديد موضوع دراسته... لأن فان تيجم وسابقيه ولاحقيه يفهمون الدراسة الأدبية من منظور ولع القرن التاسع عشر بالحقائق الوضعية أي كدراسة التأثيرات وهم يؤمنون بالتفسيرات العلية، بالمعرفة التي تتجمع عن طريق تتبع الموتيفات والمواضيع والشخصيات والحبكات إلخ، إلى أصولها في عمل سابق في الزمن وقد جمعوا قدراً هائلاً من التماثلات والتطابقات، ولكنهم نادراً ما سألوا عما يمكن أن تبينه هذه العلاقات، اللهم إلا حقيقة أن هذا الكاتب قرأ ذلك الكتاب.لكن الأعمال الفنية ليست حاصل جمع المصادر والتأثيرات.»[١١]

يرى رينيه ويلك أن تحديد مجال دراسة الأدب المقارن في المدرسة الفرنسية يحصر مجال الدراسة في أمور خارجية ويجعل من الأدب المقارن مجرد جزء من دراسة هدفها جمع المعلومات من المصادر الخارجية ومن شهرة الكتاب.

إن ويلك يرجع أزمة الأدب المقارن- تلك التي وصفها بأنها طويلة الأمد، وحددها في نقاط محددة، هي:المنهج، والمادة، والمفهوم الآلي الميكانيكي في دراسة المصادر والتأثيرات، والاعتماد على القومية الثقافية، فالأدب وفق رؤية ويلك «لا تعنيه الحقائق الميتة, بل تعنيه

١٠ رينيه ويلك، *مفاهيم نقدية*، ترجمة :محمد عصفور، *سلسلة عالم المعرفة العدد ١١٠*، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧)، ٣٦٢ .

١١ ويلك، *مفاهيم نقدية*، ٣٦٥.

الخصائص والقيم. ولهذا انعدم الفرق بين التاريخ الأدبي والنقد الأدبي. فمجرد القول أن راسين أثر على فولتير، أو أن هيردر أثر على جوته يتطلب، حتى يكون ذا معنى إلماماً بخصائص راسين وفولتير وهيردر وجوته، ومن ثم بالسياق التاريخي الذي ينتمون إليه، وهذه كلها عملية من الموازنات والمقارنات والتحليلات والتمييزات التي هي نقدية في جوهرها.»[١٢]

وعلى الرغم من أن ويلك قد وضع يده على عدد من العيوب الخاصة بالمدرسة الفرنسية، فإنه تجاوز بصورة مبالغ فيها في وصف الأدب المقارن والدراسات الفرنسية بأوصاف غير علمية بالمرة كوصفه للدراسات المقارنة الفرنسية بأنها بركة آسنة، كما أنه بعد أن أسهب في توجيه الانتقادات — التي لا أعترض عليها — قدم لنا الحل للخروج من أزمة الأدب المقارن بصورة موجزة وسريعة في نصف صفحة تقريباً دون أن يبين الآلية التي يمكن من خلالها أن ننفذ الحل الذي طرحه.

المدرسة الأمريكية :

إن الدراسات المقارنة على وفق المنظور الفرنسي تأثرت تأثراً كبيراً بالفلسفة الوضعية، التي أسس لها الفرنسي أوجست كومت (1798- 1857) August Comt والاتجاه السائد في بدايات القرن الماضي نحو فرض النموذج العلمي الخاص بالعلوم الطبيعية على مختلف مجالات العلوم، ذلك بسبب النجاحات الكبيرة التي وصلت إليها العلوم الطبيعية في ذلك الوقت، فالفلسفة الوضعية تنفي وجود فرق بين ما هو روحي وما هو طبيعي، وعلى هذا تنفي وجود أي فواصل بين العلوم المختلفة، الأمر الذي يؤسس إلى أحد أهم المبادئ الخاصة بالمنهج الوضعي وهو :

«Naturwissenschaft = Geisteswissenschaft» «العلوم الطبيعية = العلوم الإنسانية»

«وكان لهذا الأمر نتائجه المتنوعة العائدة على العلوم الأدبية، فهو يضمن مشروعية نقل المناهج الخاصة بالعلوم الطبيعية إلى العلوم الأدبية ... يؤسس لوحدة العمل والحياة، فلا يمكن فهم عمل شاعراً ما دون توافر معلومات عن حياة الشاعر وبيئته.»[١٣]

١٢ ويلك، *مفاهيم نقدية*، ٣٧١.

١٣ Manon Maren-Griesbach, *Methoden der Literaturwissenschaft*, (München: Francke Verlag. achte Auflage, 1982), 11.

ومن أهم المبادىء التي انتقلت إلى العلوم الأدبية من العلوم الطبيعية المبدأ السببي Kausalität وهو المبدأ الذي أثر بصورة كبيرة على المدرسة الفرنسية التي أخذت تبحث عن الأسباب والمسببات، أو بقول آخر التأثير والتأثر .

ولقد تجنبت المدرسة الأمريكية المآخذ التي وجهت إلى المدرسة الفرنسية بصورة كبيرة، فالمدرسة الأمريكية تجعل هدف الأدب المقارن هو دراسة أية ظاهرة أدبية من خلال تحققات هذه الظاهرة في أكثر من أدب قومي واحد، ولا تشترط المدرسة الأمريكية ضرورة وجود علاقة التأثير والتأثر بين الأدبين، و «ربما كان رينيه إيتاميل الأستاذ في جامعة السوربون، وأستاذ الأدب الفرنسي في كلية الآداب بجامعة الإسكندرية لسنوات طويلة أول من بدأ الثورة على القواعد الصارمة والحدود الضيقة التي وضعتها المدرسة الفرنسية في باريس وذلك في كتابه الموجز والمثير، والذي نشره عام ١٩٦٣ بعنوان «الأدب المقارن: أو المقارنة بلا علاقات». وكانت هذه الدراسة على إيجازها بداية التطور الذي أصاب القيم المقارنة التي أشاعها الفرنسيون حتى هذا الوقت.»[١٤]

فالمقالة تسير بصورة نسبية وفق المدرسة الأمريكية، حيث تقارن بين سمات السرد العجائبي عند فرانتس كافكا ويوسف إدريس دون أن نجزم بوجود علاقة تأثر من إدريس بأعمال كافكا.

لقد لخص الدكتور أحمد شوقي منطلقات المدرسة الأمريكية في ثلاث مقولات هي المقولة الأخلاقية والمقولة السياسية والمقولة النقدية، فالمقولة الأخلاقية « ترى جميع الآداب والثقافات المختلفة متساوية في القيمة والعطاء، وترفض مبدئياً تميز أدب على أدب، أو سيطرة ثقافة على ثقافة، والمقولة السياسية تنادي بالانفتاح على الآداب والثقافات المختلفة، وتفهم التراكم الثقافي والأدبي المختزن عبر مسيرة التاريخ الإنساني، والمقولة النقدية والتنظيرية تقول بوحدة الظاهرة الأدبية على اختلاف فضاءاتها الزمانية والمكانية، واختلاف تشكيلاتها اللغوية واختلاف حدودها القومية» [١٥]

يبدو أن مغالاة المدرسة الفرنسية في أسسها المنهجية ورؤيتها المتعصبة للثقافة الفرنسية استتبعت رد الفعل الأمريكي المغالي السابق، فإذا ما قبلنا بالرؤية الأمريكية السابقة فنحن

١٤ الطاهر مكي، *الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه*، (القاهرة: مكتبة الآداب، ط ٤، ٢٠٠٢)، ٧٩.
١٥ احمد شوقي رضوان، *مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن*، (بيروت: دار العلوم العربية، ١٩٩٠)، ٢٠.

ننفي وجود الأدب المقارن نفسه ؛ فالرؤية السابقة تجعل من الظاهرة الأدبية وحدة واحدة بالرغم من الاختلافات الزمانية والمكانية، وطالما كانت الظاهرة واحدة في الأزمنة المختلفة والأمكنة المختلفة، فأي شيء نقارن إذن، إننا نقارن بين الظواهر المختلفة لا محالة، لنكتشف إلى أي مدى يكون الاختلاف، أو إلى أي مدى يكون التشابه، وقد تكون المنطلقات الأمريكية تأثرت تأثراً كبيراً بمفهوم جوته عن الأدب العالمي.

فرانتس كافكا

ولد فرانتس كافكا في الثالث من شهر يوليو عام ١٨٨٣ في مدينة براغ ، وتوفي متأثرا بمرض السل في الثالث من يونيو عام ١٩٢٤ في عامه الأربعين، «كان والده هرمان، تاجر جملة كبيرا ، وكان أبا صارما وقاسيا»[١٦] و لقد عاش كافكا حياة مليئة بالأحداث الدرامية بداية من علاقته بأبيه التي لم تكن يوما علاقة ألفة بين ابن وأبيه ، وقد ظهر هذا جليا في عمله الأدبي الشهير «Brief an den Vater» «رسالة إلى الأب» و يشبه طه حسين علاقة كافكا بأبيه بموقف إبي العلاء المعري في البيت المشهور : هذا جناه أبي علي وما جنيت على أحد»[١٧]

وترجع أصول أبيه إلى إحدى القرى الصغيرة حيث نشأ الأب في بيت أبيه الجزار ولكن الأب سرعان ما نقم على حياة القرية وانتقل للمدينة ليعمل بالتجارة، ثم تزوج بإحدى سيدات الطبقة الراقية المثقفة في مدينة براغ، وكانت اللغة الألمانية هي لغة الطبقة المثقفة في مدينة براغ، ولهذا ألحقه أبوه بالمدرسة الألمانية في براغ، وأجبره أبوه على دراسة القانون فدرسه على غير رغبة منه «وأتم كافكا في عام ١٩٠٦ دراسة القانون وحصل على الدكتوراه وتدرب فترة في المحاكم» [١٨] وكان لهذه الفترة أثر كبير على كتابات كافكا الأدبية، الأمر الذي يظهر جليا في عناوين أعماله القصصية مثل Der Urteil «الحكم» «Der Prozess والقضية» و Vor dem Gesetzt « في انتظار العدالة».

وسرعان ما ترك كافكا العمل في المحاكم وانتقل ليعمل في شركة تأمينات، وبسبب مرضه استقال من هذه الشركة عام ١٩٢٢. واستمرت معاناته مع المرض لمدة عامين، معاناة

١٦ فرانتس كافكا، *التحول*، ترجمة: مبارك وساط، (بيروت: منشورات الجمل، ٢٠١٥)، ٣.

١٧ فرانتس كافكا ، *الآثار الكاملة*، ترجمة: يسري خميس، ١٣.

١٨ فرانتس كافكا، *القصر*، ترجمة: مصطفى ماهر، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، سلسلة ميراث الترجمة، ٢٠٠٩)، ٣.

شديدة دفعته ليطلب من الطبيب أن يقتله وإلا لكان الطبيب مجرما، الموقف الذي يعكس لنا الواقع المتناقض الذي عاشه كافكا ؛ فلكي يخرج الطبيب من دائرة الإجرام يجب عليه أن يكون قاتلا.

وصية أخرى تكشف هذا العالم الكافكاوي شديد التناقض؛ حيث يوصي كافكا صديقه بإحراق كافة أعماله، التي لم تنشر في حياته وهو الذي اهتم كل الاهتمام بأعماله المنشورة في حياته؛ حيث كان يتابع مع الناشر كل صغيرة وكبيرة تخص شكل العمل المنشور.

وقد شكلت علاقاته مع النساء أيضا صورة واضحة لهذا التناقض فقد أحب فيليس باور Felice Bauer حبا شديدا، وأهدى إليها قصته Das Urteil «الحكم» غير أن هذا الحب لم يكتب له النجاح رغم محاولات كافكا الزواج منها .

منذ عام ١٩١٠ واظب كافكا على كتابة يومياته ولم يتوقف عن كتابة هذه اليوميات حتى قبل وفاته بعام تقريبا، وهذه اليوميات توجد حاليا في مكتبة جامعة أكسفورد، ولم تقتصر هذه اليوميات على تدوين حياته الشخصية، فقد اشتملت كذلك على أمور كثيرة حول كتاباته الأدبية ، فلقد عاش كافكا حياة وهبها للكتابة، وهذه اليوميات تمدنا بالكثير من المعلومات حول الكثير من أعماله الأدبية .

لقد شكل كافكا عالمه الأدبي الخاص؛ حيث تفرد بأسلوب أدبي فريد، وهذا التفرد كان سببا لاشتقاقات في اللغة الألمانية « فمن اسم كافكا جرى اشتقاق ثلاث كلمات ألمانية: فعل kafkaen، صفة kafkaesk، ومصطلح kafkaologe، أي عالم من العلماء مختص في أدب كافكا»[١٩]

وعلى المستوى الأكاديمي فقد وجد كافكا استقبالا جيدا من حيث المقالات المكتوبة عن أعماله، و«تقدر عدد أطروحات الدكتوراه التي كتبت في ألمانيا عن كافكا بألفي أطروحة»[٢٠]، والكلام السابق نشره وطفي في عام ٢٠٠٤، وعلى هذا فعدد الأطروحات يزيد على هذا الرقم بكثير في يومنا هذا.

١٩ إبراهيم وطفي، *الآثار الكاملة مع تفسيراتها المجتمع الصناعي*، (ألمانيا : منشورات وطفي، ط ١، ٢٠١٠)، ٣٢٣.
٢٠ وطفي، *الآثار الكاملة مع تفسيراتها المجتمع الصناعي*، ٧٨٧.

استقبال أعمال كافكا

لم ينشر كافكا إلا قسما صغيرا من أعماله الأدبية في حياته، حيث نشر كافكا» ست مجموعات قصصية بكل تردد ورهبة، أما رواياته الثلاث، والغالبية العظمى من قصصه فلم تصدر إلا بعد وفاته بأعوام»[٢١]

لم تلق أعمال كافكا قبولا عند الجمهور في حياته، واستمر الحال هكذا حتى نهاية الحرب العالمية الثانية التي شكلت صدمة فكرية كبيرة لإنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية، صدمة جعلت الإنسان الغربي يقدم على الإلحاد ويتساءل عن جدوى الحياة ، يشعر بدونيته الشديدة، الإحساس نفسه الذي تعج به الأعمال التى كتبها كافكا، وكأن كافكا كان يكتب لقارئ سيولد بعد نصف قرن تقريبا. «فعندما نشرت روايات كافكا الثلاث بعد وفاته ظلت دون صدى. ولم تنشر كتب كافكا في البلدان الناطقة بالألمانية إلا ببطء شديد. فبين عامي ١٩٥٠ و ١٩٦٧ لم يبع منها جميعا في ألمانيا أكثر من عشرة آلاف نسخة. لكن بين عامي ١٩٦٧ و ١٩٩٣ فقد بيع منها ستة ملايين نسخة.»[٢٢] ومع هذا الانتشار الكبير لأعمال كافكا أصبح الكاتب المغمور واحدا من أشهر الكتاب في العالم الحديث، وأصبحت أعماله تدخل في المقررات الثانوية في جمهورية ألمانيا الاتحادية، وقد كتب مارتن فالرز : « بعد عام ١٩٣٣ قتل كافكا صمتا وبعد عام ١٩٤٥ قتل كتابة»[٢٣]

وفي العالم العربي بدأ اسم كافكا يتردد في الدوائر الأدبية مع نهاية حقبة الأربعينيات، ذلك بعد أن نشر طه حسين مقالا في عام ١٩٤٦ في مجلة «الكاتب المصري» التي تولى رئاسة تحريرها بعنوان «الأدب المظلم» وقد دافع طه حسين عن كافكا الذي كان يُهاجَم من قبل بعض النقاد في فرنسا، البلد الذي ارتبط طه حسين بثقافته وتأثر به، وبعد ذلك بخمسة أشهر نشر في المجلة أول عمل مترجم لفرانتس كافكا في مصر «طبيب القرية» للمترجم رمسيس يونان الذي نقل القصة عن اللغة الفرنسية. وفي عام ١٩٤٧ نشر طه حسين مقاله الثاني في المجلة نفسها بعنوان « فرانتس كافكا» عرف فيه بأعمال كافكا بصورة

٢١ فرانتس كافكا، *الأعمال الكاملة*، ترجمة: خالد البلتاجي، (القاهرة: العربي للنشر والتوزيع ،٢٠١٤)، ٢/٥.

٢٢ فرانتس كافكا، *الأعمال الكاملة*، ١٦٦/٢.

٢٣ فرانتس كافكا، *الأعمال الكاملة*، ١٦٦/٢.

موجزة ، وبعد ذلك توالت الأعمال المترجمة، التي قدمت كافكا للقارئ العربي وإن شابها الاعتماد على لغة وسيطة، فقام المترجم اللبناني الشهير منير البعلبكي بتعريب قصة Die Verwandlung «التحول» عن لغة وسيطة هي الإنجليزية في أواسط الخمسينيات، القصة نفسها التي قام الدسوقي فهمي في مصر بترجمتها عن الإنجليزية أيضا ونشرها في جريدة المساء المصرية مسلسلة في ثمانية أعداد عام ١٩٦٨[٢٤] ، وفي العام نفسه نشر الدسوقي فهمي ترجمته لرواية «سور الصين العظيم» في مجلة جاليري وبعد ذلك بعام نشر «أبحاث كلب» في جريدة المساء على خمس حلقات من ١٩٦٩/٤/١٨ حتى ١٩٦٩/٤/٢٧، وفي العام التالي ظهرت ترجمته لرواية أمريكا .

وشهد عام ١٩٧٠ أول ترجمة مباشرة عن اللغة الألمانية ، قام بها الدكتور مصطفى ماهر حيث ترجم قصة «Das Urteil» «الحكم» إلى اللغة العربية، ذلك عندما ترجم كتاب «صفحات خالدة من الأدب الألماني للكاتب الألماني فولفجانج لانجنبوخر Langenbucher ليقدم للقارئ واحدة من أهم أعمال كافكا حسب وصف كافكا نفسه، الذي احتفى بتأليف هذه القصة أيما احتفاء، تلك القصة التي كتبها دفعة واحدة واستغرقت ليلة لم ينم فيها فرانتس كافكا.

ومن الملاحظ أن الاستقبال العربي لكافكا بدأ في الفترة نفسها التي اشتعل فيها الصراع العربي الإسرائيلي مما تسبب في «نشوب جدل طويل حول انتماء كافكا إلى الصهيونية وفكرها، وفي سياق هذا الجدل ترجم ناقدان فلسطينيان قصة» «بنات آوى وعرب» Schakale und Araber، وقد «عربا هذه القصة عن الفرنسية وأرفقا بها دراسة نقدية حاولا فيها توظيف القصة المترجمة للبرهنة على أن كافكا أديب صهيوني الفكر»[٢٥] وهذا الجدال الذي بدأ في مطلع السبعينيات لم يتوقف إلا في أوائل التسعينيات عندما نفى وطفي أي انتماء لكافكا إلى الصهيونية بقوله «ولا يحوي كتاب» أعوام القرارات بصفحاته ال ٦٧٣، كلمة واحدة عما يسمى بالعربية «يهودية كافكا» . لقد كان كافكا «يهوديا» بالاسم فقط كان يهوديا غربيا لا جذور له. ويكتب شتاخ حرفيا أن كافكا إنما كان أحيانا يجد الصهيونية مقرفة» [٢٦]

٢٤ في الفترة من ١٩٦٨/٩/٤ حتى ١٩٦٨/٩/٢٠

٢٥ عبده عبود، «كافكا عربيا بين مطرقة التسييس وسندان اللغة الوسيطة»، *مجلة الآداب* ٨/٧ (تموز/يوليو آب / أغسطس١٩٩٥): ٣٣.

٢٦ إبراهيم وطفي، *الأعمال الكاملة وتفسيراتها الجزء الثاني الذات*، ط٢، (ألمانيا: وطفي للنشريات ، ٢٠٠٤)، ٦٧٥.

وفي حقيقة الأمر لا تعكس اليوميات التي واظب كافكا على كتابتها أي علاقة تربط بين كافكا والصهيونية، بل أن كافكا نفسه لم يكن يهوديا متدينا بأية حال من الأحوال.

ولم أجد ترجمة عربية خاصة لقصة Vor dem Gesetzt حيث جاءت ترجماتها في سياق ترجمة رواية كافكا «المحاكمة» التي ترجمت للغة العربية لأكثر من مرة، فلقد وظف كافكا القصة التي سبق أن نشرها من قبل في إحدى الصحف في سياق عمله الروائي، وقد وردت القصة في الفصل المعنون ب «في الكاتدرائية»، حيث يقوم القس بقص هذه القصة على بطل الرواية المتهم في إحدى القضايا التي لا يعرف عنها شيئا، ويحاول الوصول للعدالة دون جدوى طوال الرواية، وقد ترجم العنوان ترجمة حرفية في معظم الترجمات مثل ترجمة وطفي وترجمة مصطفى ماهر، الأمر الذي لم أجده مناسبا، ولعل هذا الأمر هو الذي دفع جرجس منسي في ترجمته الوسيطة للرواية الصادرة بالقاهرة عام ١٩٧٠ لوضع عنوان لم يرد في النص الأصلي عند كافكا وهو «على أبواب العدالة» على رأس المقطع الذي وردت فيه القصة بالرواية.

وظلت كل الترجمات لعنوان القصة تركز على الجانب المكاني، في حين أن كلمة vor الواردة في العنوان تحمل المعنى الزماني والمكاني ، فإذا أردنا ترجمة «Vor dem Essen» و هي تركيبة مشابهة لتركيبة العنوان «Vor dem Gesetzt» فيصح أن نقول «قبل الطعام» أو «أمام الطعام» ، وكذلك يمكن أن يترجم العنوان «أمام القانون» أو « قبل القانون» ، وقد يكون مسرح أحداث القصة التي تدور في غرفة أمام باب صالة القانون هو الذي دفع المترجمين لاستبعاد الدلالة الزمانية للعنوان والتركيز على الدلالة المكانية، غير أن القصة القصيرة ذاتها تعكس هذه الدلالة الزمانية الممتدة التي تستغرق عمر القروي بأكمله الذي قضاه في انتظار الدخول إلى القاعة الخاصة بالقانون، الأمر الذي فعله أيضا بطل رواية المحاكمة الذي ظل يبحث عن قانون عادل يُخرجه من أزمته القضائية ولم يجده ليدفع حياته ثمنا لجرم لم يرتكبه، فالقانون موجود في الرواية، كما يوجد أيضا في القصة، غير أنه قانون قاصر يخول لحارس أن يمنع الناس من الوصول إليه في القصة ، ويقضي بإعدام بطل الرواية في قضية لا علاقة له بها، فالمقصود بكلمة قانون الواردة في العنوان ليس القانون البشري الذي يسنه الإنسان ثم يعدله لما يشوبه من أخطاء ولكنه مجرد رمز يشير به كافكا للعدالة ؛ ولهذا ترجمت العنوان ب « في انتظار العدالة» في ترجمتي للقصة الواردة في المقالة.

قصة « أمام القانون» / في انتظار العدالة

تحكي القصة القصيرة عن رحلة رجل ريفي للوصول إلى العدالة، وفي رحلته هذه وصل إلى باب العدالة ولكنه قضى عمره كله في انتظار السماح له من قبل حارس باب العدالة دون جدوى، هنا يخضع الرجل الريفي لسلطة الحارس ويتنظر أعواما طويلة ، وعندما تملك الجرأة، وقبل وفاته سأل الرجل الحارس عن سبب عدم وجود باحثين عن العدالة مثله، أجابه الحارس بأن هذا الباب مخصص له وحده، فهو الوحيد الذي يمكنه الدخول عبر هذا الباب . «كتب كافكا قصة أمام القانون ... يوم ١٣ كانون الأول عام ١٩١٤. ونشرها في مجلة أسبوعية في أيلول ١٩١٥. ونشرت في» كتاب سنوي للشعر الحديث «صدر عام ١٩١٦، وأعيدت طباعته عام ١٩١٧ . ونشر كافكا هذه القصة، التي قد أثارت لديه شعورا بالرضى والغبطة، ، ضمن مجموعته القصصية» طبيب ريفي «التي صدرت عام ١٩١٧.»[٢٧]

ومن الأمور اللافتة للنظر أن كافكا استعمل هذه القصة القصيرة ووظفها في سياق روائي؛ حيث وردت القصة بكل تفاصيلها على لسان أحد شخوص روايته «المحاكمة» عندما توجه بطل الرواية إلى الكنيسة وقابل القسيس الذي قص له قصة « في انتظار العدالة»، الأمر الذي يساعد في تفسير القصة، فالسياق الروائي يمكن أن يكون مرتكزا لتفسير هذا النص المشبع بالرمزية. «والجدير بالذكر أن كافكا تلى القصة على أسماع فيليس، وكتب فيما بعد أنها، هي ذات الفهم الأدبي المتواضع فهمت النص على نحو صحيح، بل إنه هو لم يتضح له معنى النص سوى في هذه المناسبة.»[٢٨]

هناك حالة من الجمود والانتظار الطويل ناتجة عن الخضوع الشديد للسلطة وقد عانى كافكا مرارا من حالة الخضوع هذه في علاقته المتوترة مع أبيه، كما عانى من حالة الانتظار الطويل في علاقته مع حبيبته التي لم تكلل بالنجاح، وهذه الحالة « قد سبق ذكرها في اليوميات. في موضع كتبه كافكا في كانون الأول ١٩١٣، يتصور نفسه شحاذا يقف أمام العتبة وإلى جانب الباب منتحيا ، ويبغي الانتظار طوال حياته.»[٢٩]، وفي موضع آخر من

٢٧ وطفي، *الأعمال الكاملة وتفسيراتها، الجزء الثاني الذات*، ٢٩٤.
٢٨ وطفي، *الأعمال الكاملة وتفسيراتها، الجزء الثاني الذات*، ٣٨٧.
٢٩ وطفي، *الأعمال الكاملة وتفسيراتها، الجزء الثاني الذات*، ٣٨٨.

اليوميات يصور كافكا حاله إذا حدث تطور غير محمود في حياته ولم يستطع الزواج من حبيبته بأنه لن يكون أمامه سوى الانتظار إلى الأبد دون الإقدام على فعل شيء حيث يقول» لن يكون لدي شيء آخر لأفعله سوى أن أنتظرك إلى الأبد أمام مدخل جانبي لبيتك، في حين تروحين تخرجين وتدخلين عبر المدخل الرئيسي.»[٣٠]، هذه الحالة تتشابه تماما مع حالة القروي الذي ينتظر العدالة، ويحاول فقط بين الحين والحين اختلاس نظرة عله من خلالها يرى العدالة التي يحاول الحصول عليها دون جدوى.

وقد ترجم الأكاديمي التركي Hasanhan Taylan Erkıpçak [٣١] حسن تايلان اربكتشاك القصة إلى اللغة التركية، ونشرت في مجلة «Argos Gazetesi» في عدد ٢٥ فبراير لعام ٢٠١٨، ولم يلتزم بالترجمة الحرفية في متن القصة، غير أنه ترجم عنوان القصة ترجمة حرفية مثلما فعل المترجمون العرب.

ترجمة قصة «Vor dem Gesetzt» في انتظار العدالة :

حارس يقف أمام باب العدالة. يقبل رجل قروي نحو هذا الحارس ويطلب منه السماح له بالدخول إلى حضرة العدالة، غير أن الحارس قال له أن دخوله الآن أمر غير مسموح به، فيفكر القروي ويسأل عما إذا كان بإمكانه الدخول لاحقا، فيقول الحارس: لاحقا ممكن طبعا، أما الآن فلا.

وبما أن باب العدالة كان مفتوحا كما هو دائما والحارس يقف على جانب منه، كان القروي ينحني ويختلس النظر إلى الداخل وما إن يلاحظ الحارس ذلك يضحك قائلا « إذا كان الأمر يغريك بالنظر، فلتحاول الدخول على الرغم من منعي لك، ولكن فلتنتبه إلى كوني قويا، كما أنني أول الحراس، وبين كل صالة وأختها يوجد حارس أقوى من سابقه، فأنا لا أستطيع مجرد احتمال رؤية ثالث الحراس».

وعند خروج القروي من قريته لم يتوقع مثل تلك الصعوبات، فقد ظن أن العدالة يجب أن تكون ميسورة لكل فرد وفي أي وقت، ولكنه عندما نظر نظرة فاحصة للحارس في معطفه الفرو

٣٠ وطفي، *الأعمال الكاملة وتفسيراتها، الجزء الثاني الذات*، ٣٨٨.

٣١ أستاذ الأدب الألماني في جامعة إجه في إزمير.

بأنفه الضخم المدبب ولحيته الطويلة الخفيفة السوداء اتخذ قراره بأنه من الأفضل أن ينتظر حتى يُسمح له بالدخول، حيبئذ يعطيه الحارس مقعدا ويسمح له بالجلوس عليه بعيدا عن الباب.

وهناك يجلس أياما وسنوات. ويقوم بمحاولات عديدة للحصول على تصريح بالدخول ويضني الحارس بتوسلاته. والحارس يستجوبه استجوابات خفيفة، يسأله عن موطنه وعن أشياء كثيرة، غير أنه يسأل بدون اكتراث مثلما يفعل علية القوم، وفي النهاية يقول له مرارا وتكرارا بأنه ليس بمقدوره الدخول بعد.

ويبذل الرجل، الذي تزود في رحلته بالكثير، أثمن ما معه لرشوة الحارس ويقبل الحارس الرشوة دون شك ومع ذلك يقول «إنني آخذها فقط حتى لا تظن أنك قد قصرت في شيئ.» ويظل القروي يراقب الحارس طيلة سنوات بلا انقطاع. وينسى غيره من الحراس، ويبدو أن هذا الحارس هو العقبة الوحيدة التي تمنعه من الدخول إلى العدالة، وأخذ يلعن حظه العثر بصوت عال وبلا اكتراث في السنوات الأولى، وعندما تقدم به العمر أخذ يهمهم مع نفسه، ثم يتصرف مع مرور الوقت بصورة طفولية.

ولأنه درس الحارس لسنوات طويلة فهو الآن يعرف البراغيث التي تسكن ياقة معطفه الفروي، حتى إنه أخذ يتوسل إلى البراغيث لكي تساعده في تغيير رأي الحارس.

وفي النهاية يبدأ الضعف يضرب عينيه، ولم يعد بمقدوره أن يعرف هل أحكم الظلام حوله أم أن عيونه هي التي تخدعه، غير أنه كان على يقين من النور الوضاء الذي ينبعث من غرفة العدالة، وهنا يوشك على الموت، وقبل موته يستجمع كل خبراته وقواه العقلية طيلة حياته ليطرح على الحارس سؤالا لم يكن قد سأله من قبل فيشير إليه حيث إنه لم يعد بمقدوره أن ينتصب بجسده المتيبس، وكان على الحارس أن يسرع نحوه وينحني إليه فقد أصبح فارق الحجم بينهما كبيرا لصالح الحارس .

يسأله الحارس «ما الذي مازلت تريد معرفته؟ إنك لا تمل من السؤال.»

فيقول الرجل «إن الجميع يتطلعون إلى العدالة فكيف لم يطلب غيري الدخول إليها؟»

وهنا يوقن الحارس أن الرجل في الرمق الأخير ويصيح حتى يوصل صوته إلى مسامعه «لم يكن بمقدور أحد الدخول هنا، حيث إن هذا المدخل خاص بك وحدك، الآن أذهبُ وأغلقُه.

يوسف إدريس

ولد يوسف إدريس في قرية البيرون التابعة لمحافظة الشرقية في شمال مصر في التاسع عشر من مايو عام ألف وتسعمائة وسبع وعشرين، أي بعد وفاة كافكا بثلاثة أعوام . ولم تكن علاقته علاقة جيدة مع أبيه الذي كان يمضي وقتا طويلا خارج البيت بسبب عمله، غير أن هذه العلاقة الفاترة لم تصل لدرجة الكراهية والخوف الشديد الذي عانى منها فرتنس كافكا، ودرس يوسف إدريس المرحلتين الابتدائية والإعدادية في القرية، ثم انتقل بعد ذلك للمدينة فدرس فيها المرحلة الثانوية، وبعدها انتقل للقاهرة للدراسة في كلية الطب التي أتمها بنجاح، وعمل لفترة قصيرة طبيبا نفسيا، لكنه سرعان ما ترك الطب واتجه إلى عالم الصحافة فعمل في عدد من الصحف القومية، وقد بدأ اسمه الأدبي يظهر رويدا رويدا بعدما نشر بعض قصصه، التي استقبلها النقاد بكثير من الترحاب، و قدمه طه حسين لجمهور القراء بصورة احتفالية عندما كتب مقدمة قصيرة لم تتجاوز صفحات أربع لمجموعة «جمهورية فرحات» وهو الذي قدم من قبل كافكا للجمهور العربي ، وكان من بين ما قاله عنه» «يقرأ الناس كتابه الأول «أرخص الليالى» فيرضون عنه ويستمتعون به ... وأقرأه فأجد فيه من المتعة والقوة ودقة الحس ورقة الذوق وبراعة الأداء مثل ما وجدت في كتابه الأول وكأن الكاتب قد خلق ليكون قاصا»[٣٢]

وقال في موضع آخر «أجد فيه من المتعة والقوة ودقة الحس ورقة الذوق وصدق الملاحظة وبراعة الأداء مثل ما وجدت فى كتابه الأول (أرخص ليالى) على تعمق للحياة وفقه لدقائقها وتسجيل صارم لما يحدث فيها»[٣٣]

وعلى هذا يمكننا القول بأن طه حسين يرجع له الفضل في تعريف القارئ العربي بكلا الكاتبين، وقد تم هذا الأمر في فترتين متقاربتين، ففي أربعينيات القرن الماضي كتب مقالاته التعريفية بفرانتس كافكا وفي خمسينيات القرن الماضي قدم يوسف إدريس للقارئ العربي.

٣٢ يوسف إدريس، *جمهورية فرحات*، الطبعة الأولى، (المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي للنشر، ٢٠١٨)، ٧.

٣٣ يوسف إدريس، *جمهورية فرحات*، ٧.

أعمال يوسف إدريس

ترك يوسف إدريس عددا كبيرا من المؤلفات ، تنوعت بين القصة القصيرة والمسرحية والرواية والمقال إلى جانب مؤلفاته الفكرية ، ففي الوقت الذي بدأ فيه القارئ العربي يتعرف على فرانتس كافكا من خلال المقالات التي كتبها طه حسين في منتصف أربعينيات القرن الماضي كان يوسف إدريس ينشر أول أعماله القصصية ، ذلك من خلال قصته القصيرة « أنشودة الغرباء» في مجلة « القصة»، وبعدها نشر يوسف إدريس مجموعته القصصية « أرخص ليال» في عام ١٩٥٤، وتلت هذه المجموعة اثنتا عشرة مجموعة قصصية ، نشرت كلها في حياته إلا مجموعة « طالب طب» التي نشرت بعد وفاته، وفي عام ١٩٥٨ نشر يوسف إدريس أول رواياته «الحرام» ، تبعها بسبع روايات أخرى ، أما أعماله المسرحية فقد بلغت سبع مسرحيات إلى جانب عمل تنظيري ، وقد وجدت هذه الأعمال قبولا واسعا في مصر والعالم العربي، كما سجل استقبالها حضورا كبيرا على الجانب الغربي ، فقد ترجمت أعماله إلى اللغات التالية: الإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية واليابانية والأردية والسويدية والأركنية والهولندية والصينية والتركية والصربية والكرواتية والسلافية[٣٤]، وعلى سبيل المثال فقد نشرت الجامعة الأمريكية بالقاهرة كتابا بعنوان «العودة إلى الوطن» للمترجم الكندي دينيس جونسون ديفيز واختار المؤلف ستين قصة قصيرة مصرية كان من بينها قصة «حمال الكراسي» ليوسف إدريس ، وفي العام نفسه نشرت الجامعة الأمريكية بالقاهرة كتابا مترجما آخر بعنوان «حكايات المواجهة : ثلاث روايات مصرية قصيرة» والروايات الثلاثة من تأليف يوسف إدريس ، هي سره الباتع ١٩٥٨ و السيدة فيينا ١٩٥٩ ونيويورك ٨٠ (١٩٨٠) قام بترجمتها الدكتور رشيد العناني أستاذ الأدب العربي بجامعة إكستر البريطانية.

وقد جسدت السينما العربية والغربية الكثير من أعمال يوسف إدريس مثل قصة «الخاتم» التي تحولت إلى فيلم روسي قصير.

٣٤ ارجع إلى فاروق عبد المعطي، *يوسف إدريس بين القصة والإبداع الأدبي*، الطبعة الأولى، (بيروت: دار الكتب العلمية ، ١٩٩٤)، ٢٠٦.

قصة حمال الكراسي

كتب يوسف إدريس قصة «حمال الكراسي» بعد هزيمة السابع والستين وقبل وفاة الرئيس المصري جمال عبد الناصر، ونشرت القصة ضمن المجموعة القصصية «بيت من لحم»، ذلك في عام ١٩٧١، وفي عام ٢٠١٠ قام المخرج طارق خليل بتحويل القصة إلى فيلم قصير بعنوان «كرسي الفرعون»، وقد فاز الفيلم بجائزة أفضل فلم ساخر في مهرجان الفلم الأمريكي عام ٢٠١٠.

تحكي القصة عن مشهد خيالي، تدور أحداثه في ميدان القبة في القاهرة، هنا يلتقي الراوي بشخص ذي مظهر غريب ، لا يرتدي إلا قطعة من قماش يلف بها خصره، ويحمل كرسيا عليه نقوش فرعونية ، وعندما يسأل الحمال الراوي عن بتاح رع، يخبره الراوي أنه مات منذ زمن بعيد ، ثم يبدأ بعدها حوار طويل بالعامية المصرية يحاول فيه الراوي إقناع الحمال أن يلقي هذا الحمل الذي يحمله منذ آلاف السنين وقد أنهكه التعب ، دون أن يلقى قبولا عند الحمال الذي يخبر الراوي بأنه لا يستطيع أن يضع الحمل دون أمر من بتاح رع أو وكيله أو أحد أبنائه ، وعندما يستدير الحمال؛ ليواصل طريق البحث عن الفرعون يقرأ الراوي هذه الجملة المنقوشة على الكرسي» يا حمال الكراسي. لقد حملت ما فيه الكفاية. وآن لك أن يحملك كرسي. هذا الكرسي العظيم. الذي لم يصنع مثله. لك أنت وحدك. احمله. وخذه إلى بيتك. وضعه في الصدر. وتربع فوقه طول عمرك. وحين تموت. يكون لأبنائك.»[٣٥]، ودون جدوى حاول الراوي إقناع الحمال بأن هذا الكرسي له ولأبنائه من بعده لكن الحمال الذي لا يعرف الكتابة أصر على مواصلة طريقه ، محملا الراوي مسئولية تأخيره عن أداء مهمته

فالقصة لا يمكن قراءتها أو تفسيرها دون النظر إلى الأحداث السياسية التي مرت بها مصر في فترة كتابة هذه القصة، فالشعب الذي ذاق مرارة الفقد والهزيمة خرج في مظاهرات عارمة لإثناء جمال عبد الناصر عن قرار التنحي . القصة تعج بالكثير من إشارات الرفض والتمرد على النظام السياسي الذي يجعل من الشعب مجرد حمالا لكرسي ، هو مالكه في الأساس.

٣٥ يوسف إدريس، بيت من لحم، الطبعة الأولى، (المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي للنشر، ٢٠١٩)، ٨١.

نص قصة «حمال الكراسي»

«صدِّقوا أو لا تصدقوا، فمعذرةً لا يهمني أبدًا رأيكم، يكفي أني رأيته وحادثته وقابلته وشاهدت الكرسي، فاعتبرت أني رأيت معجزة، ولكن المعجزة الأكبر، الكارثة، أن لا الرجل ولا الكرسي ولا القصة كانت تستوقف أحدًا لا من المارة في ميدان الأوبرا لحظتها ولا في شارع الجمهورية ولا في القاهرة أو ربما الدنيا كلها، كرسي هائل تراه فتظن أنه قادم من عالم آخر أو أقيم من أجل مهرجان، ضخم كأنه مؤسسة، واسع القاعدة، ناعم، فرشه من جلد النمر، ومسانده من الحرير، وحلمك كله إذا رأيته أن تجلس عليه مرة أو لحظة، كرسي متحرك، يتقدم بتؤدة كأنه موكب المحمل حتى لتظن أنه يتحرك من تلقاء نفسه وتكاد من الرعب أو الذهول تخر أمامه وتعبده وتقدم له القرابين، ولكن في آخر وقت ألمح بين الأرجل الأربع الغليظة المنتهية بحوافر مذهبة تلمع، ساقًا خامسة، ضامرة، غريبة على الفخامة والضخامة، ولكن لا، لم تكن ساقًا كانت إنسانًا نحيفًا معروقًا قد صنع العرق على جسده ترعًا ومصارف وأنبت شعرًا وغابات وأحراشًا، صدقني فأنا، بالأمانة المقدسة، لا أكذب، ولا أبالغ، بل أنقل في عجز ما رأيت، كيف استطاع نحيف هش كهذا الرجل أن يحمل كرسيًّا كهذا لا يقل وزنه عن الطن أو ربما أطنان؟ ذلك هو المذهِب للعقل وكأنه شغل حواة، ولكنك تتمعن وتعود تتفحص فتجد أن ليس في الأمر خديعة، وأن الرجل حقيقةً يحمل الكرسي وحده ويتحرك به.

والأعجب والأغرب والمثير للذعر أن لا أحد من المارة في الأوبرا أو في شارع الجمهورية أو ربما القاهرة كلها يندهش أو يستعجب أو يعامل الأمر إلا وكأنه مسألة عادية مفروغ منها وكأنه كرسي فراشة، يحمله صبي، ويمضي به، أنظر إلى الناس وإلى الكرسي والرجل علِّي ألمح ارتفاعة حاجب، مصمصة شفاه أو صيحة عجب. لا شيء مطلقًا.

وبدأت أحس أن الموقف كله شيء من المرعب استمرار التفكير فيه، وفي تلك اللحظة كان الرجل بحمله قد أصبح على قيد خطوة مني، وأصبحت أرى وجهه الطيب رغم كثرة ما فيه من تجاعيد، ومع هذا لا تستطيع أن تحدد له عمرًا، ورأيت ما هو أكثر، فقد كان عاري الجسد لا يغطيه إلا حزام وسط متين يتدلى منه ساتر أمامي وخلفي من قماش قلوع المراكب ولكنك لا بد تتوقف، وتحس بعقلك قد بدأ، كالغرفة الخالية يصنع صدى، إنه

يبدو في لباسه غريبًا ليس على القاهرة وإنما على العصر كله، تحس أنك رأيت له شبهًا في كتب التاريخ أو الحفريات، وفوجئت، هكذا، بابتسامة فيها ذلة السؤال، وبصوت، وبكلام.

— الله يرحم والديك يا بني، شفتش عمك بتاح رع؟

أهو هيروغليفي منطوق بالعربية أم عربية منطوقة بالهيروغليفية؟ أيكون الرجل من المصريين القدماء؟

وهجمت عليه: اسمع، أوع تقول إنك من المصريين القدماء.

— لهو فيه قدماء وجداد؟ أنا من المصريين وبس.

— وإيه الكرسي ده؟

— شيلتي، أمال أنا بادور على عمك بتاح رع ليه؟

عشان زي ما أمرني أشيله يؤمرني إني أنزله، أنا اتهد حيلي.

— أنت بقالك كتير شايله؟

— كتير أوي ما تعدش.

— من سنه؟

— سنه إيه يا بني، قول من ييجي سنه وشوية آلافات.

— آلافات إيه؟

— سنين.

— من أيام الهرم يعني؟

— من قبل، من أيام النيل.

— نيل إيه؟

— من أيام ما سمو النيل نيل، ونقلوا العاصمة من الجبل للضفة، جابني عمك بتاح وقال لي يا شيال: شيل، شلت، وأدور عليه في سلقط في ملقط بعد كده عشان يقول لي: حط، من يوميها للنهارده مش لاقيه.

وتمامًا توقفت كل قدرة أو رغبة في الدهشة عندي، أن من يحمل كرسيًّا بهذه الضخامة

والثقل للحظة ممكن أن يحمله لآلاف السنين، لا دهشة ولا اعتراض، كل ما في الأمر سؤال: وافرض ما لقيتشي عمنا بتاح رع تفضل شايله؟

— أعمل إيه، أنا شيال، ودي أمانة، خدت الأمر إني أشيلها أحطها ازاي من غير أمر؟ ربما الغضب.

— تحطها زهق يا أخي، تعب، ترميها، تكسرها، تحرقها، دا الكراسي اتعملت عشان تشيل الناس مش عشان الناس تشيلها.

— ما أقدرش، هو أنا شايله غية، أنا شايله أكل عيش.

— ولو، ما دام هادد حيلك وقاطم وسطك يبقى ترميه، ومن زمان ترميه.

— دا عندك أنت لأنك ع البر مش شايل ما يهمكش، أنا شايل ودي أمانة وشايل الأمانة مسئول عنها.

— لغاية امتى إن شاء الله.

— لما يجيني الأمر من بتاح رع.

— دا مات وشبع موت.

— من خليفته، من وكيله، من ولد من ولاد ولاده، من حد معاه أمارة منه.

— طيب أنا بأمرك أهه إنك تنزله.

— أمرك مطاع وكتر خيرك، بس أنت تقرب له؟

— للأسف لا.

— معاك أمارة منه؟

— ما معاييش.

— يبقى عن إذنك.

ولكني صرخت، وقد بدأ يتحرك، أوقفه، فقد لاحظت شيئًا كالإعلان أو اللافتة مثبتة في مقدمة الكرسي، بالضبط كانت قطعة من جلد غزال وكان عليها كتابة قديمة وكأنها النسخ الأولى للكتب المنزلة، وبصعوبة طالعت:

يا حمال الكراسي.

لقد حملت ما فيه الكفاية.

وآن لك أن يحملك كرسي.

هذا الكرسي العظيم.

الذي لم يصنع مثله.

لك أنت وحدك.

احمله.

وخذه إلى بيتك.

وضعه في الصدر.

وتربع فوقه طول عمرك.

وحين تموت.

يكون لأبنائك.

وهذا هو أمر بتاح رع يا سيادة شيال الكراسي، أمر صريح صادر في نفس اللحظة التي أمرك أن تحمل فيها الكرسي، وممهور بإمضائه وخطوشه.

بفرح عظيم قلت له كل هذا، فرح متفجر كمن كاد يختنق، فمنذ رأيت الكرسي وعرفت القصة وأنا أحس وكأني أنا الذي أحمله وحملته عبر آلاف السنين وكأن الذي انقطم ظهري أنا، وكأن الفرحة التي انتابتني هي فرحتي للخلاص يأتي أخيرًا.

برأس منكس استمع الرجل ولا اختلاجة، إنما انتظار منكَّس أيضًا، أن أنتهى وما كدت أفعل، حتى رفع رأسه، كنت أتوقع فرحة مماثلة، انفراجة حتى، ولكني وجدت لا شيء.

— الأمر مكتوب فوق راسك أهه ومن زمان مكتوب.

— بس أنا ما باعرفش أقرا.

— مانا قريته لك.

– أنا ما باصدقش إلا بأمارة، معاك أمارة؟

ولما لم أجب، غمغم غاضبًا وهو يستدير: أهو ما بينوبنيش منكو غير العطلة، يا ناس، والشيلة تقيلة، والنهار الواحد يدوبك لفة.

ووقفت أرقبه، وقد بدأ الكرسي يتحرك، حركته المتئدة الوقورة التي تظن أنها من تلقاء نفسه، والرجل قد أصبح مرة أخرى ساقه النحيلة الخامسة، القادرة وحدها على تحريكه.

وقفت أرقبه، وهو يبتعد، لاهثًا، يئن وعرقه يسيل.

وقفت حائرًا أتساءل أألحقه وأقتله لأنفِّس عن غيظي؟

أأندفع أسقط الكرسي عن كتفه بالقوة وأريحه رغمًا عنه، أم أكتفي بالسخط المغيظ منه؟ أم أهدأ وأرثي لحاله؟

أم أصب اللوم على نفسي أنا لأني لا أعرف الأمارة؟»[٣٦]

البنية السردية بين كافكا وإدريس

القصة القصيرة سرد منفتح على الشعر والرواية ، فالبنية السردية الخاصة بالقصة القصيرة تحتوي على بعض السمات التي نجدها في الشعر وفي الرواية ، و «جميع الخصائص الجوهرية التي تتميز بها بنية القصة القصيرة تنبع من طبيعة التقاء عناصر كل من الصورة والخبر»[٣٧] والملاحظ على هذه البنية السردية في قصتي «في انتظار العدالة» و «حمال الكراسي» أنها بنية سردية واقعية، لكنها اشتملت بصورة لافتة على بعض ملامح السرد الغرائبي، تلك الملامح التي تطورت عند كافكا بصورة واضحة في روايته «الانمساخ». ويرجع مصطلح السرد الغرائبي للناقد البلغاري «تزفتيان تودروف وذلك عندما أصل للمصطلح في كتابه» مدخل إلى الأدب العجائبي» الصادر في عام ١٩٧٠، و «العجائبي سمة من سمات الملفوظ القصصي وهو خطاب بلاغي يستعمله السارد لأغراض جمالية خالصة ، وهذه

٣٦ يوسف إدريس، *بيت من لحم*، ٨١–٨٥.

٣٧ عبد الحميد الكردي، *البنية السردية للقصة القصيرة*، الطبعة الأولى، (القاهرة : مكتبة الآداب، ٢٠٠٥)، ١٤٨.

الأغراض تستجيب لتطلعات وأفق انتظار القارئ(المتلقي) وبالتالي فهو مظهر من مظاهر الخطاب»[٣٨] ، وسوف نقارن بين هذه البنية عند كل من الكاتبين من خلال العناصر التالية : الراوي – الحدث – الشخوص- الفضاء الزماني – الفضاء المكاني – لغة السرد .

أولا الراوي

الراوي هو أحد أهم السمات التي يمتاز بها السرد، فدون وجود راو ينقل الأحداث للقارئ لا يمكننا تصور قصة تسرد نفسها بنفسها، وراوي القصة القصيرة يختلف اختلافا كبيرا عن راوي الرواية والنوفيلا، حيث إن قلة عدد شخوص القصة القصيرة يُكسب راوي القصة ظهورا أكثر وضوحا ، فالراوي هو الوسيط الذي ينقل لنا أحداث القصة «فالسارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها، وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث.»[٣٩]

وهناك ثلاثة أنواع من الرواة ، الأول الرواية بضمير (الأنا)والثاني الرواية بضمير(الهو) والثالث هو الرواية بضمير المخاطب والشكل الثالث لم يظهر إلا في النصف الثاني من القرن الماضي.

وتعكس العلاقة بين الراوي والشخوص الرؤية الخاصة بالسرد، وقد حدد تودوروف ثلاث رؤى خاصة بالسرد هي :

١- الرؤية الأولى للسرد ويكون فيها الراوي أكبر من الشخوص؛ فمعارف الراوي تفوق معارف الشخوص، فهو» يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة البطل، ولا تخفى عليه أسرار شخصياته «[٤٠]، هو الراوي العليم الذي يعرف كل الأحداث التي تدور في وقت واحد ، ورؤية السرد هذه تعكس يقينية لا مراء فيها في عملية القص. إن هذه الرؤية تتفق مع الفلسفة القديمة التي تنظر إلى الكون بوصفه كونا منتظما يسير

٣٨ حسين علام، *العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد*، الطبعة الأولى، (الأردن: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٩)، ٤٠.

٣٩ عدد من الكتاب، *طرائق تحليل السرد الأدبي*، ترجمة: مجموعة من المترجمين، (الرباط: منشورات التحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٢)، ٤٢.

٤٠ تودوروف، *الأدب والدلالة*، ترجمة: محمد نديم خشفة، (حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٦)، ٧٨.

على وفق إرادة خالق يتحكم في كل كبيرة وصغيرة فيه، تسير الشخوص فيه بإرادتها ولكن في الطريق الذي تختاره لنفسها، إلا أن كل هذا يقع من قبل في علم خالق هذا الكون. وقد سادت هذه الرؤية في السواد الأعظم من الأعمال الكلاسيكية القديمة.

٢- الرؤية الثانية ويكون فيها الراوي مساو للشخصية، ويطلق على هذه الرؤية الرؤية المحايثة، فمعارف الراوي لا تتعدى معارف شخوص القصة ، وقد ظهرت هذه الرؤية في العصر الحديث، فالراوي ينقل الأحداث على لسان الشخوص عبر حواراتهم ، وفي الغالب تكون الرواية في هذه الحالة على لسان (الأنا) ، وقد تأتي أيضا على لسان (الهو) ، وقد يستخدم الكاتب كلا الضميرين في الرواية دون أن يغير الرؤية الخاصة بالسرد، كما فعل كافكا في روايته «القلعة».

٣- الرؤية الثالثة ويكون فيها الراوي أقل من الشخوص، فالراوي هنا ينقل الأحداث التي تقع تحت عينه وسمعه فقط، ويجهل الأحداث التي تحدث خارج نطاق إدراكه ، وهذه الرؤية نادرة ولم نظهر إلا في منتصف القرن العشرين ؛ وذلك كرد فعل لحالة الشك التي سيطرت على عقول المفكرين بعد الحرب العالمية الثانية.

الراوي عند كافكا :

الراوي في قصة» في انتظار العدالة» راو عليم يروي حكايته من منظور خلفي، فنجده يعرف كل التفاصيل التي تدور في رأس الرجل القادم من الريف، كما يترك تفسيراته بين الحين والحين، وهو حاضر دائما في كل التفاصيل الخاصة بالحكي، وعندما تتحاور الشخوص يتدخل الراوي مباشرة فينقطع هذا الحوار، فطوال الحكاية لم نجد حوارا واحدا مكتمل الأركان ، حيث لا نجد ردا واحدا من قبل الرجل القادم من الريف ويبدأ الراوي حكايته بحوار شبه مكتمل:

«حارس يقف أمام باب العدالة. أقبل رجل قروي نحو هذا الحارس وطلب منه السماح له بالدخول إلى حضرة العدالة، غير أن الحارس قال له أن دخوله الآن أمر غير مسموح به، ففكر القروي وسأل عما إذا كان بإمكانه الدخول لاحقا، فقال الحارس: لاحقا ؟ ممكن طبعا أما الآن فلا.»

على الرغم من وجود حوار بين الحارس والقروي إلا أن هذا الحوار ينقل إلينا على لسان الراوي ولا يأتي إلينا على لسان الشخوص وعلى هذا يحتفظ الراوي بمكانته المركزية داخل الحكي ، وبعد هذا الحوار الافتتاحي لن نجد حوارا مكتمل الأركان فدائما تأتي الكلمات التي ينقلها الراوي في سياق تفسيري للأحداث ، فعندما نظر القروي إلى داخل القاعة جاءت كلمات الحارس في صيغة الأمر ولم تأت في صيغة النهي عن النظر وإنما كان الأمر بغرض التهديد :

« إذا كان الأمر يغريك بالنظر، فلتحاول الدخول بالرغم من منعي لك، ولكن فلتنتبه إلى كوني قويا، كما أنني أول الحراس، وبين كل صالة وأختها يوجد حارس أقوى من سابقه، فأنا لا أستطيع مجرد احتمال رؤية ثالث الحراس.»

هنا ينتهي كلام الحارس ولا نجد ردا من القروي ،ولكن سنجد اذعانا للأمر دون التحدث ولو بجملة تقليدية من قبل « أمرك سيدي» ، فالراوي يتدخل مباشرة بمقطع يصف فيه ماكان يدور في رأس القروي عندما خرج من القرية من أفكار مثالية مضمونها أن الوصول إلى العدالة يجب أن يكون ميسورا في كل وقت وحين .

وبعد أن استسلم الرجل لواقع الانتظار راح يتوسل من أجل الحصول على الإذن وفي هذه الأثناء بدأ الحارس يسأل القروي أسئلة عديدة دون أن يهتم بالإجابات التي يقدمها القروي، هنا يتضح أن التواصل بين القروي والحارس تواصل شكلي واه ، وعندما يقوم القروي برشوة الحارس يقبل الحارس الرشوة ولكنه يقول للقروي «إنني آخذها فقط حتى لا تظن أنك قد قصرت في شيء.» فعلى الرغم من أن الحارس المنوط به الحفاظ على العدالة يقوم بأفعال تتعارض تماما من القانون إلا أنه يوهم القروي أن هذه الأفعال وإن كانت في ظاهرها تتعارض مع وظيفته ، فإن لها غاية سامية وهي أن يشعر القروي بأنه لم يقصر، هي حالة التعارض إذا التي صبغت كافة أعمال كافكا الأدبية، فلو قام الحارس بواجبة ورفض الرشوة حينئذن سيشعر القروي بأنه هو المقصر.

ويستمر الراوي في روايته للأحداث معلقا ومفسرا إياها ويظل التواصل بين الشخصيتين الرئيسيتين تواصلا صوريا حيث يقول القروي بالحديث إلى نفسه يندب حظه العاثر تارة وتارة أخرى يوجه حديثة للبراغيث الموجودة في ملابس الحارس متوسلا إليها لكي تساعده على الدخول إلى قاعة العدالة.

« وأخذ يلعن حظه العثر بصوت مرتفع وبلا اكتراث في السنوات الأولى، وعندما تقدم به العمر أخذ يهمهم مع نفسه، أخذ يتصرف مع مرور الوقت بصورة طفولية .

ولأنه درس الحارس لسنوات طويلة فقد حفظه وحفظ تلك البراغيث التي تسكن ياقة المعطف الفروي، حتى أنه أخذ يتوسل إلى البراغيث لكي تساعده في تغيير رأي الحارس.» هنا لا يمكننا القبول بأن القروي يتكلم مع البراغيث ولكنه المجاز اللغوي، يلجأ إليه الراوي ليصور لنا إحساسه بحالة هذا القروي والدرجة التي وصل إليها في أثناء انتظاره للعدالة ، حالة تجعله يفقد عقله ويكلم البراغيث ، هي صورة تخيلية لها تأثيرها على القارئ الذي سيتعاطف لا محالة مع هذا القروي المسكين الذي ينتظر سرابا لا مجال للوصول إليه.

ومع مرور الزمن واقتراب القروي من الموت يبدأ أول تواصل حقيقي بين القروي والحارس بعد أن تغيرت قواعد اللعبة وفقد القروي أي قدرة على الحركة وتحول الجسد إلى جسد ضئيل جدا بالمقارنة مع جسد الحارس الذي لم يتغير على الرغم من مرور عشرات السنوات، فالزمن لا ينال من الحارس، هنا سيسأل القروي واحدا من أكثر الأسئلة دراماتيكية عن سبب خلو المكان من الراغبين في الوصول للعدالة، ويأتيه الجواب الأكثر دراماتيكية بأن صالة الانتظار هذه التي ضيع فيها عمره في انتظار الحصول على إذن بالدخول هي مجرد مدخل كبير خصص له وحده، وأن هذا الباب مخصص لدخوله وحده، غير أن زمن اللعبة قد انتهي .

«وفي النهاية بدأ الضعف يضرب عينيه، ولم يعد بمقدوره أن يعرف هل أحكم الظلام حوله أم عيونه هي التي تخدعه، غير أنه كان على يقين من النور الوضاء الذي ينبعث من غرفة العدالة وهنا وافته المنية وقبل موته استجمع كل خبراته وقواه العقلية طيلة حياته مكونا سؤالا لم يكن قد سأله للحارث من قبل فأشار إليه حيث أنه لم يعد بمقدوره أن ينتصب بجسده المتيبس وكان على الحارس أن يسرع نحوه وينحني إليه فقد أصبح فارق الحجم بينهما كبيرا لصالح الحارس .

سأله الحارس «ما الذي مازلت تريد معرفته؟ أنك لا تمل من التساؤل.»

فقال الرجل «إن الجميع يتطلعون إلى العدالة فكيف لم يطلب غيري الدخول إلى العدالة؟»

وهنا أيقن الحارس أن الرجل في الرمق الأخير فصاح حتى يصل صوته إلى مسامعه «لم يستطع أحد الدخول هنا، حيث إن هذا المدخل خاص بك وحدك، الآن أذهب وأغلقه.»

يستخدم الراوي عند كافكا الرواية بضمير الغائب، ويشغل الراوي هنا مكانة مركزية في القصة عن طريق تعليقاته وتفسيراته للأحداث، فهو يقدم أحداث القصة ويقدم معها ما يدور في عقول الشخوص، هو راو عليم على يقين تام بكافة التفاصيل.

والرواية بضمير الغائب تكسب الراوي نوعا من السلطة الفوقية، فهو يحكي من منطور خلفي، وهو على يقين بالحكاية وشخوصها، فكل الأحداث الدائرة يرويها بعد وقوعها، وهذا ما لا نجده عند يوسف إدريس الذي يروي بضمير المخاطب ممزوجا في مواضع قليلة برواية ضمير المتكلم.ودائما يطرح الراوي الأسئلة على المتلقي ويبقي الباب مفتوحا أمام كافة التأويلات فلا يفرض تفسيره على المتلقي .

الراوي في قصة جمال الكراسي

يبدأ الراوي روايته للأحداث مستخدما ضمير المخاطب، ثم تتحول الرواية للرواية بضمير المتكلم في بعض المواضع القليلة من القصة ، والراوي هنا لا يلقي بالا للمروي عليه حيث يبدأ روايته بقوله» صدِّقوا أو لا تصدقوا، فمعذرةً لا يهمني أبدًا رأيكم، يكفي أني رأيته وحادثته وقابلته وشاهدت الكرسي، فاعتبرت أني رأيت معجزة، ولكن المعجزة الأكبر، الكارثة، أن لا الرجل ولا الكرسي ولا القصة كانت تستوقف أحدًا لا من المارة في ميدان الأوبرا لحظتها ولا في شارع الجمهورية ولا في القاهرة أو ربما الدنيا كلها، كرسي هائل تراه فتظن أنه قادم من عالم آخر»[٤١]

هنا يسقط الراوي المروي عليه من حساباته فتصديق الرواية أو عدم تصديقها أمر لا يعنيه وكأنه يروي لنفسه حكايته، والأغرب أن ما لفت انتباه الراوي لم يلفت انتباه غيره من شخوص الحكاية المارين في ميدان الأوبرا ولا المارين في شارع الجمهورية، هنا يحدد لنا الراوي المكان بصورة واضحة، ذلك الوضوح الذي يكسب الحدث العجائبي المسرود نوعا من الواقعية.

٤١ يوسف إدريس، بيت من لحم، ٨١.

وسرعان ما يسقط ادعاء الراوي بأن المروي عليه قد خرج من دائرة حساباته وأن تصديقه أو عدم تصديقه لا يعنيانه في شيء ، فيقسم للمروي عليه بأن ما يسرده مطابق للحقيقية «صدقني فأنا، بالأمانة المقدسة، لا أكذب، ولا أبالغ، بل أنقل في عجز ما رأيت، كيف استطاع نحيف هش كهذا الرجل أن يحمل كرسيًّا كهذا لا يقل وزنه عن الطن أو ربما أطنان؟ ذلك هو المذهِب للعقل وكأنه شغل حواة، ولكنك تتمعن وتعود تتفحص فتجد أن ليس في الأمر خديعة، وأن الرجل حقيقةً يحمل الكرسي وحده ويتحرك به.»[٤٢]

هنا يفقد الراوي مصداقيته أمام المروي عليه ولكنه في الوقت نفسه يكتسب قيمة كان قد فقدها في بداية القصة، فتصديقه للرواية أصبح أمرا يهم الراوي بل يلح عليه عن طريق قسمه بالأمانة المقدسة.

ويستمر الراوي في قص أحداث القصة من منظور شبه محايث فلا بقدم لنا تفسيرات للأحداث، أو تعليقات تكشف ما يدور في عقول شخصية حامل الكرسي ، فالتفسيرات متروكة للقارئ يستنبطها من أقوال حامل الكرسي ، تلك الواردة في حواراته الطويلة مع الراوي، تلك الحوارات التي تُستخدم فيها العامية المصرية؛ مما يكسب الحدث الغرائبي نوعا من الواقعية التي تدعم قبول القارئ للجدث الغرائبي.

«وبدأت أحس أن الموقف كله شيء من المرعب استمرار التفكير فيه، وفي تلك اللحظة كان الرجل بحمله قد أصبح على قيد خطوة مني، وأصبحت أرى وجهه الطيب رغم كثرة ما فيه من تجاعيد، ومع هذا لا تستطيع أن تحدد له عمرًا، ورأيت ما هو أكثر، فقد كان عاري الجسد لا يغطيه إلا حزام وسط متين يتدلى منه ساتر أمامي وخلفي من قماش قلوع المراكب ولكنك لا بد تتوقف، وتحس بعقلك قد بدأ، كالغرفة الخالية يصنع صدى، إنه يبدو في لباسه غريبًا ليس على القاهرة وإنما على العصر كله، تحس أنك رأيت له شبهًا في كتب التاريخ أو الحفريات، وفوجئت، هكذا، بابتسامة فيها ذلة السؤال، وبصوت، وبكلام.

— الله يرحم والديك يا بني، شفتش عمك بتاح رع؟»[٤٣]

٤٢ يوسف إدريس، بيت من لحم، ٨١.

٤٣ يوسف إدريس، بيت من لحم، ٨٢.

الراوي هنا يمزج بين الراوية بضمير المتكلم والرواية بضمير المخاطب ويقدم وصفا لشخص غريب لا يمكن لعقل أن يقبل بوجوده في القرن العشرين ولأن العقل لا يقبل معرفة كهذه يقول الراوي بتغيير وظيفة العقل من التعقل والمعرفة إلى الإحساس فلا بد أن تتوقف و تحس بعقلك ،وعندما يتحول العقل من وسيلة التفكير لوسيلة الحس فلا مانع إذن من قبول هذا الوصف للرجل الذي سيقدم مسوغا آخر للقبول وهو الحديث بالعامية المصرية.

وما إن يبدأ الحوار بين الراوي وحمال الكراسي يتوارى الحكي تماما فلا يظهر إلا في مواضع قليلة جدا تتخلل الحوار الطويل الذي يعرف من خلاله القارئ كل تفاصيل الحكاية دون تدخل من الراوي

« – اسمع، أوع تقول إنك من المصريين القدماء.

— لهو فيه قدماء وجداد؟ أنا من المصريين وبس.

— وإيه الكرسي ده؟

— شيلتي، أمال أنا بادور على عمك بتاح رع ليه؟

عشان زي ما أمرني أشيله يؤمرني إني أنزله، أنا اتهد حيلي.

— أنت بقالك كتير شايله؟

— كتير أوي ما تعدش.

— من سنه؟

— سه إيه يا بني، قول من ييجي سنه وشوية آلافات.

— آلافات إيه؟

— سنين.

— من أيام الهرم يعني؟

— من قبل، من أيام النيل.

— نيل إيه؟

— من أيام ما سمو النيل نيل، ونقلوا العاصمة من الجبل للضفة، جابني عمك بتاح وقال لي يا شيال: شيل، شلت، وأدور عليه في سلقط في ملقط بعد كده عشان يقول لي: حط،

من يوميها للنهارده مش لاقيه.

وتمامًا توقفت كل قدرة أو رغبة في الدهشة عندي، أن من يحمل كرسيًّا بهذه الضخامة والثقل للحظة ممكن أن يحمله لآلاف السنين، لا دهشة ولا اعتراض، كل ما في الأمر سؤال: وافرض ما لقيتشي عمنا بتاح رع تفضل شايله؟»[٤٤]

هنا يستمر الحوار ستة عشر سطرا ثم يتدخل الراوي مقدما تفسيرا يسوغ للقارئ قبول الحدث الغرائبي، فمن خلال سطر ونصف السطر يؤكد لنا الراوي بأنه لا مجال للدهشة ولا للاعتراض فمن يحمل كرسيا ضخما كهذا للحظة واحدة يستطيع حمله آلاف السنين، وبعد التفسير السابق يعود الحوار لمجراه الطبيعي ، حوار يحاول فيه الراوي إقناع الحامل بأن يضع حمله الثقيل دون جدوي فالحامل مصر على تلقي أمر وضع الكرسي من الفرعون أو من أحد وكلائه .

« — أعمل إيه، أنا شيال، ودي أمانة، خدت الأمر إني أشيلها أحطها ازاي من غير أمر؟

ربما الغضب.

— تحطها زهق يا أخي، تعب، ترميها، تكسرها، تحرقها، دا الكراسي اتعملت عشان تشيل الناس مش عشان الناس تشيلها.

— ما أقدرش، هو أنا شايله غية، أنا شايله أكل عيش.

— ولو، ما دام هادد حيلك وقاطم وسطك يبقى ترميه، ومن زمان ترميه.

— دا عندك أنت لأنك ع البر مش شايل ما يهمكش، أنا شايل ودي أمانة وشايل الأمانة مسئول عنها.

— لغاية امتى إن شاء الله.

— لما يجيني الأمر من بتاح رع.

— دا مات وشبع موت.

— من خليفته، من وكيله، من ولد من ولاد ولاده، من حد معاه أمارة منه.

٤٤ يوسف إدريس، بيت من لحم، ٨٢.

— طيب أنا بأمرك أهه إنك تنزله.

— أمرك مطاع وكتر خيرك، بس أنت تقرب له؟

— للأسف لا.

— معاك أمارة منه؟

— ما معاييش.

— يبقى عن إذنك.»[٤٥]

ومع استمرار رحلة الحمال أو سمه إن شئت سيزيف المصري يفقد الراوي الأمل في إنقاذ الحمال غير أنه يرى الراوي لافتة مثبتة على الكرسي ، تلك اللافتة التي تحمل الخلاص للحمال من هذا الحمل الثقيل الذي يحمله لآلاف السنين ، ففي اللافتة أمر للحمال بأن ينزل هذا الحمل ويجلس على الكرسي ، فهو صاحب الكرسي ومالكه، لكن الحمال الذي لا يجيد القراءة لا يصدق الراوي ويستمر في طريقه، هنا إشارة إلى اقتران الجهل بالظلم ، فالشعب الذي يقرأ يستطيع الخلاص .

ولكني صرخت، وقد بدأ يتحرك، أوقفه، فقد لاحظت شيئًا كالإعلان أو اللافتة مثبتة في مقدمة الكرسي، بالضبط كانت قطعة من جلد غزال وكان عليها كتابة قديمة وكأنها النسخ الأولى للكتب المنزلة، وبصعوبة طالعت:

«يا حمال الكراسي لقد حملت ما فيه الكفاية. وآن لك أن يحملك كرسي. هذا الكرسي العظيم. الذي لم يصنع مثله. لك أنت وحدك. احمله. وخذه إلى بيتك. وضعه في الصدر. وتربع فوقه طول عمرك. وحين تموت. يكون لأبنائك.

وهذا هو أمر بتاح رع يا سيادة شيال الكراسي، أمر صريح صادر في نفس اللحظة التي أمرك أن تحمل فيها الكرسي، وممهور بإمضائه وخطوشه.

بفرح عظيم قلت له كل هذا، فرح متفجر كمن كاد يختنق، فمنذ رأيت الكرسي وعرفت القصة وأنا أحس وكأني أنا الذي أحمله وحملته عبر آلاف السنين وكأن الذي انقطم ظهري أنا، وكأن الفرحة التي انتابتني هي فرحتي للخلاص يأتي أخيرًا.»

٤٥ يوسف إدريس، بيت من لحم، ٨٣.

هنا تتوحد الشخصيتان شخصية الحمال وشخصية الراوي، فالراوي يشارك الحمال الألم والقهر والظلم ، وعلى الرغم من الاقتراب من لحظة الخلاص يرفض الحمال وضع الكرسي ويظل في طريقه حاملا الكرسي.

« برأس منكس استمع الرجل ولا اختلاجة، إنما انتظار منكَّس أيضًا، أن انتهى وما كدت أفعل، حتى رفع رأسه، كنت أتوقع فرحة مماثلة، انفراجة حتى، ولكني وجدت لا شيء.

— الأمر مكتوب فوق راسك أهه ومن زمان مكتوب.

— بس أنا ما باعرفش أقرا.

— مانا قريته لك.

— أنا ما باصدقش إلا بأمارة، معاك أمارة؟

ولما لم أجب، غمغم غاصبًا وهو يستدير: أهو ما بينوبنيش منكو غير العطلة، يا ناس، والشيلة تقيلة، والنهار الواحد يدوبك لفة.»[٤٦]

الحبكة

الحبكة هي الطريقة التي تنتظم بها الموتيفات داخل القصة ، فأحداث القصة لها تتابع زمني محدد ويقوم الراوي بترتيب الأحداث وفقا لما يراه هو فيقدم أحداثا على غيرها ويربط بين بعض الأحداث ويتم التركيز على أحداث بعينها؛ مما يؤثر على الزمن السردي «الحبكة إذن هي تنقية قصوى تنظم هذه الموضوعات، بهدف التأثير الوجداني والتشويق في الموضوعات إلى أقصى حد.»[٤٧] وقد عرض إ.م. فوستر مثالا للتفريق بين الحبكة والحكاية «فالحبكة سلسلة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا. والحبكة أيضا سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج. فإذا قلنا» مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك «فهذه حكاية، أما» مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا «فهذه حبكة.»[٤٨]

٤٦ يوسف إدريس، *بيت من لحم*، ٨١.

٤٧ عدد من المؤلفين، *القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة*، ترجمة: خيري دومة، (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م)، ١٤٧ .

٤٨ إ.م. فورستر، *أركان القصة*، ترجمة: جمال عياد، مراجعة: حسن محمود، تقديم: ماهر شفيق فريد، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة أمهات الكتب، ٢٠٠١)، ١١٤.

وتتشابه الحبكة في قصة «في انتظار العدالة» مع الحبكة في قصة «شيال الكراسي» إلى حد كبيرا فأحداث الحبكة تدور كلها حول شخصيتين متعارضتين أشد التعارض، الأولى شخصية خاضعة – الحمال والقروي – والثانية تلعب دور القامع عند كافكا والمخلص العاجز عند يوسف إدريس ، وتسير الأحداث في كلا القصتين في اتجاه استقبالي؛ حيث تبدأ الحكاية في لحظة الحكي ثم تسير الأحداث متتابعة مع تتابع الزمن في الحكايتين ، وتمثل المحاولة حدثا مركزيا في الحكايتين ، فعند كافكا يحاول القروي الدخول ، وعند إدريس يحاول الراوي اقناع الحمال بوضع حمله الثقيل، وعلى الرغم من المحاولات المتعددة في الحكايتين يكون الفشل النتيجة الحتمية للمحاولات ، وفي نهاية الحبكة يظهر بصيص الأمل في القصتين عن طريق اللافتة في قصة إدريس وعن طريق تجاوب الحارس وإعطائه الإجابة للقروي عندما شارف على الموت ، وتنتهي القصتين بخيبة أمل مريرة ، فالباب المخصص للقروي ظل مغلقا في وجهه طوال حياته ، والحمال عند يوسف إدريس رفض الانصياع لأمر الخلاص.

يمكننا أن نرى بوضوح أن الحبكة واحدة مع اختلاف الأحداث ، فالقصتان تعكسان حالة من الجدل بين طرفي نقيض، حالة من القهر الشديد والخضوع الإنساني للظلم ، ذلك الظلم الذي لا أمل للخروج منه على الرغم من المحاولات اليائسة التي يقوم بها الإنسان .

الشخوص

الشخوص هم مركز المنظومة السردية فلا يمكننا تصور سرد يخلو تماما من شخوص يقومون بالأحداث ، فالأعمال السردية الخالدة في الأدب العالمي تحمل أسماء شخوصها . وقد عرف يوست شنيدر Jost Schneider الشخصية الأدبية بأنها «كيان له وعيه الخاص، له تحديد جسدي واضح، يقوم بعملية التواصل داخل العمل الأدبي.»[٤٩]

ووفقا للتعريف السابق هناك ثلاث جوانب للشخصية ، هي التجسيد والوعي والتواصل. فالجانب الجسدي الخاص بالشخصية يخص كل السمات الخارجية التي يصف بها المؤلف

٤٩ Just Schneider, *Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*, (Bielefeld: Ästhesie Verlag, 2. Auflage, 1998), 34.

الشخصية الأدبية، والجانب الخاص بالتواصل يقصد به كافة أشكال التواصل التي تقوم بها الشخصية الأدبية داخل العالم السردي الخيالي، كل أفعالها وردود أفعالها. والجانب الخاص بالوعي فيمثل ماهية الشخصية تلك التي ترتسم داخل وجدانها .

وارتكزت القصتان على شخصيتين فقط، فكل الأحداث تدور بين شخصية القروي والحارس عند كافكا وبين الحمال والراوي عند يوسف إدريس وبينما كان تركيز الراوي عند كافكا على شخصية الحارس فوصفه وصفا جسديا ظاهريا كاملا ووصف ملابسه ولحيته دون أية إشارة لوصف القروي ، نجد الأمر نفسه عند إدريس فوصف الراوي الحمال وصفا ظاهريا كاملا دون أية إشارة لوصف الراوي .

أما الجانب التواصلي فتم عرضه بصورة واضحة ، هو تواصل ظاهري شكلي لا يعكس أي نوع من الارتباط بين الشخصيتين ، على الرغم من المحاولات المتعددة التي قام بها القروي عند كافكا والراوي عند إدريس ، فالشخصيتان اجتمعا في فضاء سردي واحد — القاعة عند كافكا وميدان الجمهورية عند إدريس– ولكن كل طرف من طرفي التواصل يعيش في عالمه الخاص والمنفصل تماما عن الفضاء السردي . وقد تجلى هذا الانفصال في الحوارات التي دارت بين الشخصيتين ، فعند كافكا لم نجد حوارا متكامل الأركان وإنما في الغالب حوار مجتزء ، فالجمل الواردة على لسان الحارس التي جاء معظمها في شكل أوامر مضمرة أو أوامر صريحة ، لا نجد لها ردودا من قبل القروي .

أما عند إدريس فنجد حوارات كاملة لا يتدخل فيها الراوي إلا في أضيق الحدود ، وعلى الرغم من هذه الحوارات الطويلة لم ينجح الطرفان في الوصول إلى نقطة التقاء تدعم التواصل بين الشخصيتين.

وبالنسبة إلى الجانب الثالث للشخصية الأدبية وهو الجانب الخاص بالوعي الذاتي للشخصية ، فقد برز الوعي الخاص بالحمال بصورة لافتة فهو يرى في نفسه (عبد المأمور) الذي لا يستطيع الانحراف عن الطريق الذي رسمه له آمره ولا يجد في ذلك إية غضاضة ولا يظهر أي نوع من أنواع التمرد، أما شخصية الراوي فهي ترى أنها يجب أن تلعب دور المخلص ، المخلص الذي يفشل في إنهاء هذه المأساة الإنسانية .

وعلى الجانب الآخر سنرى الوعي ذاته ولكنه معكوس هذه المرة فالحارس الذي ينبغي أن يحافظ على العدالة يعمل جاهدا على منع القروي من الوصول إلى العدالة وكأن العدالة يجب أن تكون بعيدة عن البشر للمحافظة عليها . بينما نرى الخضوع التام من قبل القروي والتصديق التام لكل ادعاءات الحارس .

الزمن السردي

إن الحدث السردي لا بد له زمان ومكان ليحدث فيه وهذا المكان والزمان لا يتشكلان عن طريق المحاكاة التامة للزمان والمكان الحقيقي، بل عن طريق التخييل، يمكننا تشبيه الزمان السردي بظرف الزمان في النحو العربي .

إن تشكيل الزمان داخل المسرودة يعد أحد أهم التقنيات التي تؤثر على البنية السردية، وهو يختلف عن الزمن الطبيعي والزمن النحوي، هو زمان يتحكم فيه الراوي، ولقد استخدم كلا الكاتبين الزمن السردي بالطريقة التي تخدم الحبكة الخاصة بالقصة ، فسريان الزمن عند كافكا سريان غير واقعي، فليس من المعقول أن تمضى حياة القروي كلها بوصفها لحظة انتظار ممتدة تنتهي مع انتهاء حياته ، وليس من المعقول أيضا أن تمتد حياة الحمال لآلاف السنين دون أن يصيبه الموت ، إن الزمن هنا زمن سردي من تشكيل الراوي ، زمن يكسب أحداث الرواية نوعا من الرمزية ، تتحول فيه الشخصية الأساسية إلى شخصية رمزية تمثل الإنسان في كل زمان زمكان ، إنسان خاضع تماما عند يوسف إدريس ، لا يقبل بأي حال من الأحوال الخروج من دائرة القهر هذه ، على الرغم من محاولات الراوي المتعددة، ولكنه عند كافكا يحاول الخروج من دائرة الظلم والقهر ولكنها محاولات المستسلم لمصيره.

أما ما يخص الزمن النحوي فنلاحظ أن الزمن عند كافكا زمن المضارع البسيط الذي استخدم طوال القصة ولم يعدل عنه إلا في جملة واحدة في نهاية القصة حيث استعمل زمن الماضي البسيط :

"Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn."

«لم يستطع أحد الدخول هنا، حيث إن هذا المدخل خاص بك وحدك، الآن اذهب وأغلقه.»

فاستخدام زمن المضارع البسيط في القص يوحي بأن هذه الأحداث تدور الآن وأن هذه المأساة تتكرر اليوم وستتكرر غدا كما لو كانت هي الدستور الذي يحكم العالم الإنساني ، دستور مؤداه أن الوصول إلى العدالة أمر مستحيل، واستعمال ومن الماضي البسيط في جملة «Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten» يشكل نوعا من التسويغ المنطقي لنهاية القصة ، ففي الماضي لم يستطع أحد أن يصل للعدالة وفي الحاضر لا يستطيع القروي الوصول إليها ، فمن المؤكد أن المستقبل لن يشهد أمرا جديدا ، وبناء على هذا يقوم الحارس بإغلاق باب العدالة إلى الأبد.

ويوظف يوسف إدريس الزمن النحوي بطريقته الخاصة فيمزج بين استخدام المضارع والماضي ، فيستخدم المضارع على لسان الراوي غالبا وفي المقابل يستخدم الماضي على لسان الحمال إلا بعض الجمل التي تصف حال الحمال، هو صراع بين رجل يعيش في الماضي بكل جوارحه وراو يحاول هو إخراج الحمال من هذه الحالة ، غير أن هذا الصراع يخسره الراوي في نهاية القصة.

وتمثل اللافتة المكتوبة على الكرسي صوتا محايدا فلا هي صوت الراوي ولا صوت الحمال ، وفيها تتمازج أزمنة المضارع والماضي والأمر «يا حمال الكراسي. لقد حملت ما فيه الكفاية. وآن لك أن يحملك كرسي. هذا الكرسي العظيم. الذي لم يصنع مثله. لك أنت وحدك.

احمله. وخذه إلى بيتك. وضعه في الصدر. وتربع فوقه طول عمرك.

وحين تموت. يكون لأبنائك.»

هنا تأتي الفعل الماضي مرتين «حملت — لم يصنع» أما المضارع ثلاث مرات «يحملك– تموت– يكون»، كما استخدم الأمر أربع مرات «احمله– خذه – ضعه– تربع»، فالغلبة هنا لأفعال الأمر والأمر لا ينتمي للماضي بأي حال من الأحوال، فالأمر طلب من الآمر في الحاضر لوقوع الفعل في المستقبل، هي صورة أخرى للصراع بين الماضي من جهة والحاضر والمستقبل من جهة أخرى.

الخاتمة

اشتملت قصتا «في انتظار العدالة» و «حامل الكراسي» على عدد من السمات الفنية المتشابهة، غير أن هذه السمات تحققت داخل النص السردي عبر عدد من التقنيات المختلفة، فالراوي عند كافكا هو الراوي العليم صاحب رؤية واسعة تشمل كافة الأحداث، أما الراوي عند إدريس فيروي بضمير المخاطب تارة وضمير المتكلم تارة أخرى، غير أن كلا الراويين يصلان للنتيجة نفسها، وهي وضع علامة استفهام كبيرة أمام القارئ، تنفتح أمامها كافة التفسيرات.

وعلى مستوى الحبكة تشابهت الحبكة بصورة كبيرة في القصتين، واقتصرت الأحداث على عدد قليل من الشخوص، تلك الشخوص التي تشابهت على مستوى التركيبة النفسية، فالشخصية الخاضعة المستكينة التي لا تقدم على فعل أمر ما من تلقاء نفسها، و التي تخضع لكافة أنواع الأوامر الموجهة إليها، تلعب دورا محوريا في كلا العملين.

أما الشخصية الأساسية الأخرى عند كافكا فعكست الرؤية التشاؤمية الخاصة به؛ فشخصية الحارس نجحت في خداع القروي المستكين، أما يوسف إدريس فقد مثلت شخصية الراوي المخلص، الذي لم يمل من محاولته لإخراج الحمال من دائرة العبودية التي يعيشها متألما وراضيا في الوقت نفسه، لكنه مخلص فاشل لم يستطع الوصول لهدفه.

أما على مستوى اللغة فقد اعتمد الكاتبان على الجمل البسيطة والقصيرة ، فاللغة واضحة خالية من التعقيدات ، غير أنها تعكس نوعا من التكثيف وتبعد كل البعد عن الاستطراد والتكرار.

اعتمد يوسف إدريس على الحوار ووظفه بصورة فنية في عمله ، فجعل من الحوار ستارا يتوارى خلفه الراوي ويترك للمتلقي فرصة تلقي الأحداث بصورة مباشرة ، الأمر الذي لا نجده في قصة كافكا، فحوارات القصة معظمها حوارات مبتورة ، ما إن يبدأ الحوار في الجريان إلا ويتدخل الراوي فيقطع الحوار عبر تعليقاته.

المصادر والمراجع

Jauss, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. 1. Auflage, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970.

Schneider, Just. *Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*. 2. Auflage. Bielefeld: Ästhesie Verlag. 1998.

إدريس، يوسف. *بيت من لحم*. المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي للنشر، ٢٠١٩.

إدريس، يوسف. *جمهورية فرحات*. المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي للنشر، ٢٠١٨.

برات، ماري لويز. «القصة القصيرة: الطول والقصر». ترجمة: محمود عياد. *مجلة فصول*. (٢) ٤ (١٩٨٢): ٤٧-٥٨.

عبد القادر، فاروق. *البحث عن اليقين المراوغ قراءة في قصص يوسف إدريس*. القاهرة: دار الهلال المصرية، ١٩٩٨.

عبد المعطي، فاروق. *يوسف إدريس بين القصة والإبداع الأدبي*. بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.

عبود، عبده. «كافكا عربيا بين مطرقة التسييس وسندان اللغة الوسيطة». *مجلة الآداب*. ٧/٨ (تموز/يوليو-آب/ أغسطس ١٩٩٥): ٣١-٣٥.

عدد من المؤلفين. *القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصر*. ترجمة: خيري دومة. القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

علام، حسين. *العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد*. الأردن: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٩.

علوش، سعيد. *مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية*. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.

فورستر، إ.م. *أركان القصة*. ترجمة: جمال عياد. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. سلسلة أمهات الكتب، ٢٠٠١.

كافكا، فرانتس. *الأعمال الكاملة* ج ٣. ترجمة: يسري خميس. القاهرة: العربي للنشر والتوزيع، ٢٠١٤.

كافكا، فرانتس. *الأعمال الكاملة* ج ٢. ترجمة: خالد البلتاجي .القاهرة: العربي للنشر والتوزيع، ٢٠١٤.

كافكا، فرانتس. *القضية*. ترجمة وتقديم: مصطفى ماهر. القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٩.

الكردي، عبد الحميد. *البنية السردية للقصة القصيرة*. القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٥.

مكي، الطاهر. *القصة القصيرة دراسات ومختارات*. القاهرة: دار المعارف، ط ٨، ١٩٩٩ .

وطفي، إبراهيم. *الآثار الكاملة مع تفسيراتها المجتمع الصناعي*. ألمانيا: منشورات وطفي، ٢٠١٠.

وطفي، إبراهيم. *الأعمال الكاملة وتفسيراتها الجزء الثاني الذات*. ألمانيا: وطفي للنشريات ط٢، ٢٠٠٤.

ويلك، رينيه. *مفاهيم نقدية*. ترجمة: محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة العدد ١١٠. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧.

Kaynakça

'Abdulmuti, Fâruk. *Yusuf İdrîs beyne'l-Kıssati'l-Kasîra ve'l-İbdâ'i'l-'Arabi*. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-'İlmiyye, 1994.

'Abbûd, 'Abdo. "Kafka 'Arabbiyyan beyne Mitrakat'i't-Tesyîsi ve Sindân'i'l-Lugati'l-Vasîta", *Mecelletü'l-Âdâb* 7/8 (Temmuz/Agustos 1995): 31-35.

'Adadü min'el-Müellifin (Birçok Yazar). *el-Kıssatu'r-Rivâyatü'l-Müellif Dirasatü fî Nazariyâti'l-Enva'i'l-Edebîyyeti'l-Mu'asır*. trc. Hayrî Dûmah. Kahire: Dâru Şarkiyât li'n-Neşr ve't-Tevzi', 1997.

'Allam, Hüseyin. *el-'Acâibî fî'l-edeb min manzûri şi'riyeti's-serd*. Ürdün: Menşûrâti'l-İhtilaf, 2009.

Allûş, Sa'id. *Medârisü'l-edebi'l-mukarin dirasetün menheciyye*. ed-Dâru'l-Beydâ: el-Merkezü's-Sekâfiyyi'l-'Arabî, 1987.

Abdulkadir, Fâruk. *el-Bahsu 'ani'l-yakîni'l-mürâviğ kırâ'etün fî kısasi Yusuf İdris*. Kahire: Dâru'l-Hilâli'l-Mısriyye, 1998.

el-Kürdî, Abdulhamid. *Bünyetü's-serdiyyeti li'l-kıssati'l-kasîra*. Kahire: Mektübet'ül-Adâb, 2005.

Forster, E. M. *Erkânü'l-Kıssa*. trc. Cemal 'İyâd. Silsiletü Ümmühati'l-Kutub. Kahire: el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-Âmme li'l-Kitâb, 2001.

İdrîs, Yûsuf. *Beytun min lahm*. İngiltere: Müessetü Hindavî li'n-Neşr, 2019.

İdrîs, Yûsuf. *Cumhûriyatu Farhat*. İngiltere: Müessetü Hindavî li'n-Neşr, 2018.

Kafka, Franz. *el-A'mâlü'l-kâmile*. trc. Hâlid Baltacî. I-II. Kahire: el-'Arabî li'n-Neşr ve't-Tevzi', 2014.

Kafka, Franz. *el-Kadiyye*. trc. Mustafa Mahir. Kahire: el-Merkezü'l-Kavmî li't-Tercüme, 2009.

Mekkî, Tâhir. *el-Kıssatü'l-kasîra dirâsâ ve muhtârât*. Kâhire: Darü'l-Meârif, 8. Basım, 1999.

Pratt, Mary Louise. "el-Kıssatü: et-Tavil ve'l-Kasir". trc. Mahmud 'İyâd. *Mecelletü Füsûl* (2) 4 (1982): 47-58.

Vatfî, İbrahim. *el-A'malü'l-kâmile ma'a tefsîrâtiha el-cüz'ü's-sanî'I ez-zât*. Almanya: Vatfî li'n-Neşriyât, 2. Basım, 2004.

Vatfî, İbrahim. *el-Asârü'l-kâmile ma'a tefsîrâtiha'l-müctema'i's-sına'î*. Almanya: Menşûrâti Vatfî, 2010.

Wilk, Renee. *Mefâhîmü nakdiyye*. trc. Muhammed 'Usfûr. Silsiletü 'Alemi'l-Ma'rife, Sayı 110. Kuveyt: el-Meclisü'l-Vatanî li's-Sekâfe ve'l-Fünûn ve'l-Âdâb, 1987.