(مكتبة الدراسات الأدبية)

١٠٤

سعد مكاوى

كاتبًا للقصة القصيرة

خيرى دومة

الطبعة الأولى

٢٠٢٥م

دار المعارف

تأسست ١٨٩٠

دار المعارف
تأسست ١٨٩٠

رئيس مجلس الإدارة
م. رزق عبد السميع أحمد

المشرف العام على النشر
إيهاب الملاح

كتب ثقافية
مكتبة الدراسات الأدبية

تم التنفيذ بمركز زايد للنشر الإلكتروني
بدار المعارف – ١١١٩ كورنيش النيل –
القاهرة – جمهورية مصر العربية

دومة، خيرى.
سعد مكاوى: كاتبا للقصة القصيرة/ خيرى دومة.
– ط 01 – القاهرة: دار المعارف، 2024
396 ص، 23.5 سم (مكتبة الدراسات الأدبية؛ 104)
تدمك 6 9523 02 977 978
1 – الأدباء المصريون.
2 – الأدباء العرب.
3 – مكاوى، سعد 1916 – 1985
(أ) العنوان.
تصنيف ديوى: 928.1
رقم الإيداع: 30958/ 2024
رقم أمر التشغيل: 1/2024/40
رقم الكونجرس: 1 - 841012 - 01 - 2

لا يجوز استنساخ أى جزء من هذا الكتاب بأى طريقة كانت
إلا بعد الحصول على تصريح كتابى من دار المعارف.

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع.
هاتف: ٢٥٧٧٧٠٧٧ – فاكس: ٢٥٧٤٤٩٩٩ E-mail: maaref@idsc.net.eg

إهداء

إلى روح أستاذىَّ الكريمين

عبد المحسن طه بدر

سيد البحراوى

عرفانًا بفضلهما، ووفاء لمعناهما فى حياتى

المقدمة

سعد مكاوى (١٩١٦ - ١٩٨٥ م) واحد من كتاب قلائل أضافوا إلى تاريخ القصة المصرية القصيرة ملامح جديدة وشاركوا فى الانتقال بها إلى مراحل أكثر نضجا. ولعل أهم ما يميز منجز سعد مكاوى أنه شكَّل - مع بعض الكتاب الآخرين - حلقة وصل مهمة بين مرحلتين من مراحل تاريخ القصة المصرية القصيرة، بين مرحلة رومانسية تخلت فيها القصة القصيرة عن دورها الاجتماعى (محمود كامل ومدرسته) ومرحلة واقعية عادت معها القصة إلى ممارسة هذا الدور(يوسف إدريس).

لقد برز سعد مكاوى على ساحة القصة المصرية أواسط الأربعينيات، فى وقت كانت القصة الرومانسية فيه هى الرائجة بينما يغلى المجتمع بتباشير التغيير القادم، فعانى - فى كتاباته هذا المخاض الأليم الذى واكب الانتقال من الرومانسية إلى الواقعية، ولم يكن سعد مكاوى فى هذا كيوسف إدريس مثلا، لأنه تربّى وتفتّح على كتابات الرومانسيين الذين سبقوه بينما مثل يوسف إدريس الانتقال إلى الواقعية فى مرحلتها الناضجة.

وهؤلاء الكتاب الذين يشكلون حلقات وصل بين مرحلتين فى تاريخ أى فن، غالبا ما يغفلهم مؤرخو هذا الفن على الرغم من أهمية منجزهم وصعوبته، ومن هنا لم يكن غريبا أن يغفل مؤرخو الادّب دور كاتب كسعد مكاوى، فلقد تعرضت كتاباته للإهمال الشديد من جانب النقاد، ليس على مستوى الدراسات فحسب، ولكن على مستوى المقالات فى صحفنا ومجلاتنا[1]، مع أنه لم يكن كاتبا مغمورا، ومع أنه ظل يبدع طيلة أربعين عاما

قدم خلالها أعمالا متميزة. إن ما كُتِبَ حول أعماله لا يتعدى مجموعة من المقالات السريعة التى تعرض بعض مجموعاته القصصية عرضا مضمونيا فحسب، هذا إذا ما استثنينا ما كتبه سيد حامد النساج عنه فى كتابه (اتجاهات القصة المصرية القصيرة) تحت عنوان «الواقعية الانحيازية»، وهو نفسه ما تكرر عند محمود الحسينى والسعيد الورقى وغيرهما.

وواقع الأمر أن الدراسات السابقة حول فن القصة القصيرة بشكل عام هى دراسات قليلة إذا ما قورنت بالدراسات التى قُدِّمت حول الأنواع الأدبية الأخرى مثل الشعر، والمسرح، والرواية، وربما ينسحب هذا الحكم على النقد فى العالم كله كما ينسحب على النقد العربى الحديث، لكن الأمر يبدو أكثر وضوحا فى نقدنا العربى، فما قُدِّم من دراسات حول هذا الفن - الذى كان ولا يزال يحتل مساحة عريضة من أرض الإبداع - جد قليل - ناهيك عن أن معظم هذه الدراسات (القليلة) يركز على تاريخ هذا الفن، من حيث (تطوره) أو (اتجاهاته) دون أن يلتفت إلى (نظريته) أو (بنائه) نوعًا أدبيًّا متميزًا.

وليس من مهمة هذه المقدمة السريعة - فضلا عن أنه ليس فى مقدورها - أن تتعرض لهذه الدراسات أو تناقشها، ولكن من المهم أن نعترف بقصورها عن بلورة منهج أو مناهج لدراسة (فن) القصة العربية القصيرة فى أشكالها المختلفة ومن ثم قصورها عن رصد حركة التطور والاتجاهات الفنية الرئيسية.

من أهم هذه الدراسات كتابا سيد حامد النساج «تطور فن القصة القصيرة فى مصر» و «اتجاهات القصة المصرية القصيرة» اللذان يغطيان

تاريخ القصة المصرية القصيرة منذ النشأة حتى ١٩٦١، وقبلها كان كتاب يحيى حقى الرائد «فجر القصة المصرية» الذى جمع فيه بين الرواية والقصة القصيرة وكتاب عباس خضر «القصة القصيرة فى مصر». أما كتاب شكرى عياد «القصة القصيرة فى مصر - دراسة فى تأصيل فن أدبى»، فترجع أهميته إلى انطلاقه أساسا من فهم عميق لنظرية القصة القصيرة وبنائها نوعًا أدبيًّا، فى الوقت نفسه الذى يحدد فيه - من خلال ذلك - ملامح تاريخها، وجذورها، وروافدها الفنية.

ثم توالت بعد ذلك الكتب التى تقل أهميتها بالنسبة لهذه الكتب الرائدة؛ إما لأنها تكرر ما قالته هذه الكتب بعبارات أخرى (محمود الحسينى: «الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة») أو لأنها تبالغ فى تقسيم نفس الاتجاهات إلى تصنيفات فرعية يضيع القارئ فى تفاصيلها (السعيد الورقى: «اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر»)، أو لأنها تلخص ما قالته هذه الكتب (يوسف الشارونى: القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا) .. إلى آخر هذه الكتب. وهناك، فضلا عن ذلك، الكتب التى تجمع بين دفتيها مقالات صحفية فيها عرض لمجموعات من القصص (فؤاد دوارة: فى القصة القصيرة - علاء الدين وحيد فى القصة القصيرة، يوسف الشارونى: دراسات فى القصة القصيرة والرواية - يسرى العزب - القصة القصيرة والرواية فى السبعينيات، إلى آخر هذه الكتب).

ولا يمكننا فى النهاية أن نعدَّ دراسات التطور والاتجاهات - وهى الغالبة - كتباً فى الدرس التطبيقى على فن القصة العربية القصيرة، لأن القدرة على التحليل البنائى للشكل تخفت أمام إلحاح فكرة التطور التاريخية

والبلورة العامة للاتجاهات الرئيسية. ولأن مثل هذه الدراسات تعُطى مساحات زمنية واسعة، وكتابا ذوى اتجاهات فنية مختلفة، فإنه يصعب أن تكون دراسات تطبيقية عميقة، فهى تقدم اجتهادات فردية تصنع بها ملامح عامة وخطوطا أولية فى تاريخ النوع الأدبى، على أن تأتى دراسات تالية لتوضح هذه الملامح وتعمق تلك الخطوط، هذا فضلا عن أن هذه الدراسات كانت ترتاد مجالا مجهولا لم تُسبق إليه إلا قليلا.

وإذا كان هذا هو حال الدراسات التى تتناول فن القصة المصرية القصيرة بشكل عام، فإن الحال لا يكاد يختلف بالنسبة للدراسات التى تتناول إنتاجَ واحدٍ من كتابها: تقسيما وتصنيفا ودرسا للنصوص، فضلا عن علاقة الكاتب بواقعه من ناحية، وعلاقتهما معا - الكاتب والواقع - بالنصوص من ناحية أخرى. الخ، بحيث يفتقد الباحث فى هذا المجال أمثلة ونماذج صالحة لأن يستفيد منها، سواء من منجزاتها أو من أخطائها.

ولما كان المطروح أمام الباحث فى فن القصة القصيرة محدودًا إلى هذه الدرجة، كان من الطبيعى أن يحاول استكمال أدواته من خلال الدراسات التى قُدِّمت حول هذا الفن فى آداب أخرى وفى ظروف مغايرة، بل إنه يمكن أن يبحث عن أدواته أحيانًا فى دراسات نقد القَصّ بشكل عام، بما يمكن أن يؤدى إليه كل ذلك من ارتباك وخلط فى التحليل، ويضطر الباحث فى النهاية - بأدواته القليلة والمختلطة هذه - إلى التجريب العشوائى مع النصوص، وقد يستوى له منهج أو لا يستوى.

كل هذه صعوبات تواجه دارس القصة القصيرة بشكل عام، فإذا ما انتقلنا إلى «القصة القصيرة عند سعد مكاوى» فإننا سنجد صعوبات

من نوع آخر، لعل أهمها يتمثل فى اتساع المساحة الزمنية التى أبدع خلالها الرجل، وهى مساحة شهدت أحداثا وتقلبات سياسية واجتماعية كثيرة وسريعة، وهو ما ترتب عليه تنوعٌ شديد فى الموضوعات والأشكال الفنية التى طرقها. يضاف إلى ذلك أن هذا النوع من الدراسات الذى يتناول (فنًّا) معينا عند (كاتب) من الكتاب عاش فى زمن معين - لا بد أن يقع فى منطقة حدية بين علمى تاريخ الأدب والنقد الأدبى، وهذا هو حال الدراسات التطبيقية عموما، فهى فى الوقت الذى تلتزم فيه بمحاولة دراسة النصوص دراسة فنية، مطالبة بأن تربط دراسة النصوص بالتاريخ العام، وتاريخ الأدب، وتاريخ النوع الأدبى الذى تنتمى إليه النصوص، فضلا عن التاريخ الشخصى للكاتب نفسه، وكل هذه معارف يشكل تحصيلها - مجتمعةً - صعوبة واضحة على باحث فى بداية الطريق.

ولقد كان المنهج الذى اتبعته هذه الدراسة نتاجا طبيعيا لتعاملها مع الصعوبات السابقة، ونجاحها - أو إخفاقها - فى التغلب عليها؛ فقد قامت الدراسة على خطين منهجيين، أحدهما فنى يحاول تحليل نصوص سعد مكاوى تحليلا فنيا، والآخر تاريخى يحاول أن يلاحظ تطور فن الكاتب من مرحلة إلى أخرى.

ولكى يلتقى هذان الخطان المنهجيان انطلقت الدراسة من فكرة أولية مؤداها أن رؤية الكاتب - وهى رؤية واحدة، ولكنها قابلة للإضافة والتعميق والتطور طيلة مشوار الكاتب - مسئولة عن تحديد الطريقة التى يتعامل بها مع واقعه، وإذا كان الكاتب يتعامل مع واقعه عن طريق فنه، فإن هذه الرؤية تصبح موجها لا إراديا فى اختياره لتشكيلاته الجمالية فى أدق تفصيلاتها.

ومن هذه الزاوية بدأت الدراسة بمدخل يعرض للخطوط الأولية والمكونات الأساسية لرؤية سعد مكاوى، وتلمّست هذه الرؤيةَ فى مجمل حياته: فى نصوصه الأدبية أساسًا، وفى مقالاته وترجماته، وكل كتاباته النظرية، بل فى ممارساته الحياتية واستجاباته للأحداث ونشأته وثقافته وتكوينه النفسى والاجتماعى. الخ.

كان هذا مدخلا ضروريًّا لكى تعرّف الباحث على الطريقة التى واجه بها الكاتب - برؤيته هذه - انتقالات الواقع الأساسية؛ وعليه فقد تم تقسيم عمل سعد مكاوى على ضوء هذه الانتقالات الأساسية إلى مراحل ثلاث، استقلت كل مرحلة بفصل من الدراسة.

يبدأ كل فصل من هذه الفصول الثلاثة بمدخل قصير يتناول الانتقالة الأساسية التى حدثت فى الواقع، واستجابة الكاتب - برؤيته التى تم عرض مكوناتها منذ البداية - لهذه الانتقالة. ثم تأتى دراسة الشكل والبناء بوصفهما انعكاسا لهذه الاستجابة فى كل مرحلة. وكانت هذه الانتقالات الأساسية هى:

- الحرب العالمية الثانية وما تلاها من تحرك عام نحو الثورة.
- ثورة يوليو ١٩٥٢، وما أحدثته من تغييرات، وما أصابها من تناقضات.
- هزيمة يونيو ١٩٦٧، وما تركته من إحباط عام.

فى الفصل الأول، وعنوانه «مرحلة البدايات والبحث عن شكل» عرضت الدراسة لعملية التجريب التى أجراها الكاتب فى الموضوعات والأشكال بحثا عن شكل يناسب حالة القلق التى تسعى نحو تصوير الواقع وما يحدث فيه من تغير، وهو بحث واكب انتقال الكاتب والقصة

من الرومانسية إلى الواقعية، إذ بدأ الكاتب بالتجريب فى الموضوعات الجاهزة المسبقة من خلال قصص الخاطرة، وقصص الفكرة، وقصص الفانتازيا حتى انتهى - مع نهاية هذه المرحلة - إلى أشكال فنية أكثر إحكامًا كالقصة القصيرة الطويلة، والصورة القصصية، والقصة القصيرة.

فى الفصل الثانى، وعنوانه «مرحلة النضج وصراع الصورة/ القصة»، تقدم الدراسة مرحلة نضج الكاتب التى جاءت مواكبة لثورة يوليو، حيث كانت أدوات الكاتب قد استوت بين يديه، ويشغل هذا الفصل بمسألة الصراع - فى فن الكاتب- بين شكلى الصورة والقصة، والذى يعكس صراعا آخر أبعد غورا فى موقف الكاتب من واقعه، فحللت الدراسة ثلاثة أنواع من الصور القصصية قدمها الكاتب، ومجموعة من التنويعات على شكل القصة القصيرة، انطلاقا من علاقة كل هذه الأشكال برؤيته لواقعه.

أما الفصل الثالث، وعنوانه «مرحلة الهزيمة والهروب من الشكل» فيتناول المرحلة الأخيرة من عمل سعد مكاوى التى حسمت صراعًا استمر طيلة مرحلة النضج لصالح الابتعاد عن الواقع والابتعاد عن الشكل المتماسك فى الوقت نفسه؛ فقد عاد الكاتب فى هذه المرحلة مرة أخرى إلى أشكال قريبة من تلك التى جربها فى مرحلة البدايات، غير أن الأشكال كانت تتصاعد هنا فى اتجاه الابتعاد عن الواقع وليس الاقتراب منه كما كانت هناك، ومن هنا فقد كانت معاناة الكاتب فى هذه المرحلة متمثلة فى محاولة التمسك بالواقع عن طريق كبت النزعة التعليمية التى تبدأ من المجرد، فكان جهده فى أن يغلف تعاليمه فى غلالات من التاريخ، أو من الفانتازيا، أو من الخيال العلمى، إلى أن وصل فى النهاية إلى الفكرة

المباشرة العارية. ومن ثم كانت تسمية الهزيمة فى هذه المرحلة منطبقة على الرؤية وعلى التشكيل معًا.

وكان مستحيلا - مع وجود هذا الكم الكبير والمتنوع من النصوص - أن تعرض هذه الدراسة لكل نصوص الكاتب من القصة القصيرة، ولكنها حاولت أن يشمل التصنيف كل النصوص؛ فقد تم تصنيف النصوص فى كل مرحلة، واختيار نصوص ممثلة لكل صنف، ثم دراسة هذه النصوص القليلة بمزيد من العناية والتركيز على شكلها الفنى، وما يمكن أن يحمله هذا الشكل من محتوى يرتبط برؤية الكاتب، ومن هنا اقترنت دراسة بعض هذه الأشكال بدراسة لمحتواها وما يدل عليه بناؤها فى ذاته، مثلما حدث مع شكل (الصورة) على وجه الخصوص. وقد كان المعيار الذى التزمته الدراسة فى تصنيف النصوص وترتيبها، ولم تحد عنه قدر استطاعتها، هو علاقة الكاتب مع واقعه وطريقته فى صياغة مادة هذا الواقع.

أما تعامل هذه الدراسة مع النصوص وتحليلها فكان أيضا نتاجا لعمليات تجريب متوالية، ولما كان عدد النصوص كبيرا ومتنوعا إلى حد بعيد فقد آثرت الدراسة أن تدرس كل نص بصفته وحدة واحدة، ولم تستطع أن تفتت النص إلى عناصره الأولية الجزئية ثم تركز الضوء على كل عنصر. كان فى كل نص من هذه النصوص عنصر فنى بارز، قد يكون الحدث، أو الشخصية، أو الزمان، أو المكان.. إلخ، فأصبح هذا العنصر هو المفتاح الذى ينطلق منه التحليل إلى العناصر الأخرى. وربما أدت هذه الطريقة إلى أن يفلت أحد العناصر المهمة أثناء التحليل، لأن كل عنصر يبدو كما لو كان قد جاء إلى التحليل بطريقة عفوية، ولكن هذه الطريقة

الكلية - على كل حال - كانت أنسب الطرق للتعامل مع نصوص سعد مكاوى الكثيرة والمتنوعة، فضلا عن أنها قد تكون - فيما يرى الباحث، وفيما هو سائد فى دراسات القصة القصيرة - أصلح الطرق فى دراسة هذا الفن وأكثرها شيوعًا.

إن نظرةً سريعة على هذه الدراسة يمكنها أن تلاحظ أن الكاتب انتهى إلى حيث بدأ من «قصة الفكرة» مرتبطا فى تطورات رحلته الإبداعية الطويلة بالتطورات التى تحدث فى واقعه؛ فقد بدأ من الالتزام الرومانسى بمجموعة من الأفكار الميتافيزيقية والاجتماعية التى كان يفرضها على الواقع بدرجات متفاوتة، ثم انتقل بالتدريج إلى التلاحم مع الواقع والبدء منه، وتقديم أشكال فنية أكثر تماسكا، حتى انتهى، مع نهاية مرحلة البدايات وطيلة مرحلة النضج إلى شكلين قصصيين قصيرين فى أقصى تماسك لهما، وهما شكلا: الصورة، والقصة القصيرة، وبلغت التنويعات الداخلية على هذين الشكلين حدا كبيرا، ففى شكل الصورة القصصية استطاع الكاتب أن يقدم رؤيته الاجتماعية بتفصيلات لم يكن لشكل القصة القصيرة أن يقدمها. أما فى القصص القصيرة فقد قدم تنويعات على الشكل التقليدى للقصة القصيرة الكلاسيكية التى ترمى بثقلها كله فى اتجاه النهاية، محاولا - بهذه التنويعات - أن يصنع منها شكلا مرنا وقادرا على استيعاب تفصيلات أكثر، إلى أن انتهى فى السنوات الأخيرة من هذه المرحلة (١٩٥٩ - ١٩٦٥) إلى بعض القصص التى تحاول أن تخرج على هذا الشكل التقليدى (الزمن الوغد - فى خير وسلام)، وهى قصص تضعه - على قلتها - فى مكان متقدم فيما يتصل بتحديث القصة المصرية

القصيرة والانتقال بها - فى وقت مبكر نسبيا - من واقعية الخمسينيات بوضوحها الشديد وتركيزها على القضية الاجتماعية أو الجماعية إلى قصص أكثر عمقا فى تعبيرها عن أزمة الفرد من الداخل، وبالتالى أكثر جرأة فى استخدام وسائل قصصية معقدة مثل تداخل الأزمنة والمونولوجات الطويلة المتداخلة.. إلخ. غير أن انتكاسة جاءت مواكبة لهزيمة ١٩٦٧ وأصابت فن الكاتب فى مرحلته الأخيرة، وعادت به مرة أخرى إلى الابتعاد عن الواقع والبدء من المجرد ثم فرضه على الواقع، ومثلت هذه الانتكاسة مرحلة الهزيمة والهبوط مرة أخرى فى إنتاج الكاتب. غير أن هذا لا يعنى أن هذه المرحلة لم تضف جديدا إلى عمل سعد مكاوى، صحيح أن الأشكال التى كانت آخذة فى التبلور والازدهار مع نهاية مرحلة النضج عادت وانحلت إلى أشكال أقرب إلى المباشرة والتعليمية وأقل فنية من سابقتها، مثل المقال، وقصص الخيال العلمى.. لكن الكاتب كان يعمل - مع ذلك - على أن يواصل جهوده فى البحث عن أرض جديدة لفن القصة القصيرة، فى محاولة أخيرة للخروج من مأزقه الخاص، فقدم - خلال ذلك - أدوات فنية جديدة وجيدة، خاصة فى قصص الفانتازيا.

وهكذا يمكننا أن نقول - باختصار - إن إضافة سعد مكاوى إلى خريطة القصة المصرية القصيرة لا تقتصر على المشاركة فى الانتقال بها من الرومانسية إلى الواقعية فى أواخر الأربعينيات، وهى إضافة صعبة ومهمة لأنها مهدت للانتقال النهائى فى الخمسينيات على يدى يوسف إدريس، ولكن إضافة سعد مكاوى تمتد لتشمل فترات تالية، حيث نراه يساهم أيضا - بعد المساهمة فى صياغة شكل للقصة القصيرة الواقعية فى مصر - فى

تطويرها إلى ما يمكن أن نسميه شكلاً أكثر حداثة، سواء عن طريق تجاربه ومحاولاته المتوالية من أجل توسيع النطاق الزمنى والاجتماعى الذى يمكن أن تستوعبه قصة قصيرة، أو عن طريق الانتقال بها إلى الغوص فى داخل الشخصية الإنسانية المأزومة بدلا من وقوفها فى الخمسينيات عند سطح العلاقات الاجتماعية فى غالب الأحيان، أو عن طريق الدخول بها فى نطاق موضوعات وتجارب جديدة مثل التاريخ والفانتازيا والخيال العلمى.

واختتمت الدراسة بملحق يتضمن ببليوجرافيا شاملة عن سعد مكاوى بدءا من قصصه ومقالاته المنشورة فى الدوريات، ومرورا بمجموعاته القصصية ورواياته ومسرحياته، وانتهاء بما أُجرِى معه من أحاديث وما كتب عنه من دراسات ومقالات. ولهذا اقتصرت قائمة المصادر على كتبه المطبوعة، على أن يرجع فيما يتصل بالدوريات إلى هذه الببليوجرافيا.

***

الهوامش

١ - يكفى هنا أن نعرف أن أول حديث مع سعد مكاوى كان فى عام ١٩٧٠، وأن نقارن ببليوجرافيا ما كتب عن سعد مكاوى (فى نهاية هذا البحث) مع ببليوجرافيا ما كتب عن يوسف إدريس على سبيل المثال - فى نهاية كتاب كوبرشويك: الإبداع القصصى عند يوسف ادريس، ترجمة: رفعت سلام، دار شهدى ١٩٨٧، ص ٢٨٧ - ٢٩٧.

مدخل

المكونات الأساسية

لرؤية سعد مكاوى

(١) حول مفهوم الرؤية

الرؤية والموقف مصطلحان متشابهان، غير أن المصطلح الأول أقرب إلى طبيعة الخبرة الفنية أو الأدبية الغامضة، بينما يقترن الثانى بطبيعة الخبرة الفكرية والسياسية الأوضح. الرؤية فى النهاية موقف، ولكنه موقف مشتبك مع وسائط أو أدوات خاصة اشتباكا لا ينفضّ، وحين نحاول - أثناء تحليل العمل الفنى واستكشاف رؤية الفنان - أن نفض هذا الاشتباك، نجد أنفسنا مضطرين إلى التضحية بأشياء مهمة فى العمل الفنى لا يمكن اكتشافها إلا فى حالة الاشتباك.

إن موقف الفنان الذى يتبينه المتلقون فى النهاية، يمكن أن يصاغ فى مفاهيم عامة ومجردة، ولكنه لا يتبدى فى الأعمال الفنية إلا خاصا ومجسدا، وإذا حاول الفنان أن يقدم موقفا عاما أو مجردا وقع فى ربقة التعليمية وخلا عمله من «الحياة»، التى هى لب كل عمل فنى جيد.

ليست الأعمال الفنية فى النهاية إلا تصورا لطريقة فى الحياة، يتمنى الفنان أن يسلكها زملاؤه من البشر، يرى فيها طريقهم، ويدعو إليها ويساندها، لا يزيف الحياة فى سبيل الدعوة إليها، وإنما يختار من الحياة ما يؤيدها. وهذه الطريقة المتخيلة للحياة هى ما يُدعى «الرؤية».

الرؤية طريقة متخيلة للحياة، ولكن الفنان لا يقيم رؤيته هذه على تصورات فى فراغ، هو قد يحلم، بل كثيرا ما يحلم ويعيد تشكيل الحياة تبعا لحلمه، ولكنه يظل أسير الحياة الواقعية حتى فى حلمه، يحلم من أجلها ولا ينفصل عنها، ويكون حلمه قابلا للتحقق بقدر قربه من هذه الحياة الواقعية وارتباطه بها. إن الفن الجيد لا يمكن أن يتحول إلى مجرد (إثبات لمطلوب)

لا وجود له إلا فى تصور صاحبه، ولا يمكن أن يكون أيضا مجرد (التزام) فكرى أو أيديولوجى يفرضه صاحبه على واقع الحياة فرضا، مهمة الفنان الحقيقية أن ينتزع من ركام الحياة الواقعية ما يؤكد رؤيته ويعمقها، ثم يجلوه ويعيد تشكيله.

ولا ريب فى أن الرؤية تختلف عن «المضمون» أو «المعنى»، تختلف من حيث كونها معنى أشمل، أو مضمونا كليا يلخص كل تجربة الكاتب التى تتعدد مفرداتها، واستخلاص هذه الرؤية الكلية من (أعمال) كاتب ما لن يكون أمرا ميسورا، إذ إن تناول أعمال الكاتب - كأعمال هى بالضرورة منفصل كل منها عن الآخر - يتطلب جهدا ووعيا خاصا حتى لا يفلت أحد الطرفين: أعمال الكاتب ككل يعبر عن رؤية متكاملة للحياة، وأعمال الكاتب كأجزاء يسهم كل جزء منها - منفصلا - فى بناء هذه الرؤية. يتطلب الأمر جهدا خاصا حتى نعزل الرؤية الكلية المؤتلفة من مجموع هذه الأجزاء المختلفة، بل المتعارضة أحياناً.

إن المضامين والمعانى ومفردات الرؤية تتغير وتتطور تبعا لتغير خبرات الكاتب وتجاربه عبر الزمن، ولكن الرؤية معنى كلى ينطوى على قدر كبير من الانسجام والاتساق والثبات، وهى معنى يستخلصه الباحث من خلال هذه المعانى والمفردات والمضامين المتغيرة، وهى معنى تبقى عناصر الثبات فيه هى الحاكمة، وعليه فإن رؤية الكاتب هى رؤية واحدة، لا مجموعة من الرؤى المتصاعدة نحو الكمال أو حتى الهابطة نحو التراجع. ولا يعنى هذا أن الكاتب لا يتطور، وإنما يعنى أنه محكوم فى تطوره برؤيته الكلية التى تقترن به إنسانًا وفنانًا. وهذا التطور تعمل فيه أشياء كثيرة، منها

تزايد خبرة الكاتب بأدواته، ومنها الأحداث المتطورة فى واقع الحياة من حوله، ومنها التطور المستقل نسبيا للأدوات..ويظل الصراع الخفى دائرا بين الجذور المتأصلة فى رؤية الكاتب وبين كل هذه المتغيرات، وكثيرا ما ينتج عن ذلك تطور أو تغير وعمق فى الرؤية، ولكن يصعب أن تنقلب هذه الرؤية من النقيض إلى النقيض.

وإذا كانت الرؤية هى هذا المعنى الكلى المتسق الذى تبقى عناصر الثبات فيه هى الحاكمة، فإن المشكلة تكمن فى المرجع الذى يفسر الباحث على ضوئه هذه الثوابت. هل يمكن أن تكون هذه الثوابت سيفا على رقبة الكاتب لا يملك منه فرارا؟ هل هى قدر ولد به؟ أم هى أشياء مكتسبة، كونتها ثقافته وشخصيته وطبيعة عصره؟ إن ثوابت الرؤية إذا كانت قدرا مقدورا يولد به الكاتب أو يكتسبه مجبرا فليس من حقنا أن نقيم رؤيته.

الأمر - فى الرؤية - يبقى صراعا بين استعدادات خاصة وجذور ثابتة (قد نقول إنها مكتسبة فى الطفولة) وبين متغيرات جديدة فى الواقع الاجتماعى والثقافى تضيف إلى هذه الجذور أو تطورها وتعمقها.. إنها عملية تفاعل مستمر بين الكاتب بصفته ذاتًا مبدعة، وبين مجتمعه بصفته موضوعًا، وعلى ضوء هذه العملية تتبلور تجربة الكاتب ورؤيته فى النهاية. إن أهمية عنصر الرؤية هنا أنه يحدد العلاقة بين الذات والموضوع[1]، فمن الواضح أن هذا المفهوم للرؤية يرتبط بذات الفنان بقدر ما يرتبط بالمجتمع، لأن هذه الرؤية هى نتاج الجدل الدائم بين ذات الأديب وبين واقعه[2].

كل جزئية من الجزئيات التى يتضمنها العمل الأدبى، أيا كان نوعه، ذات دلالة على رؤية الأديب، وصياغة هذه الجزئيات فى تركيب معين

هى أيضا رؤية. والرؤية بهذا المعنى تكاد لا تنفصل عن الأدوات، كما أن الشكل لا ينفصل عن المضمون. ومع ذلك فأنت مضطر - فى تحليل أعمال الأديب - إلى الحديث عن رؤية (و) أداة بطريقة من الطرق، ومع ذلك أيضا فأنت مضطر إلى أن تفض الاشتباك بين الرؤية والأدوات، بل بين الأدوات المشتبكة فى العمل الواحد.

إننا إذا اتفقنا على أن الرؤية لا تنفصل عن الأداة، كما أن الشكل لا ينفصل عن المضمون، فإن هذا سيكون مفيدا عند مناقشة تطور الرؤية، إذ إننا - والحالة هذه - لا يمكننا أن نتحدث عن تطور فى المضمون دون الشكل. صحيح أن المضمون أكثر ثورية من الشكل، كما يقول فيشر[٣]، وأن التغيير عادة ما يبدأ منه، ولكن حتى يتجسد هذا المضمون فى شكله لا يحق لنا أن نتحدث عن تطور فى الرؤية؛ لأن الرؤية عنصر يشمل الشكل والمضمون معًا.

الرؤية حاكمة للأدوات. ليس ذلك لأن الأدوات جزء تابع وتال للرؤية، ولكن لأن الأدوات جزء منها لا يتجزأ، ومن ثم فإن الرؤية ليست مجرد مقاصد واعية أو مواقف فكرية مجردة، وإنما هى مواقف مجسدة، قد تتفق هذه المواقف الفنية - فى النهاية - مع المقاصد الواعية للكاتب أو مع مواقفه المعلنة، وقد لا تتفق[٤]. غير أن هذا كله لا يعنى أن الكاتب يفقد سيطرته الواعية على عمله، بقدر ما يعنى أنه لا يستطيع أن يصطنع رؤية ما ثم يعبر عنها، ولا يعنى هذا أيضا أن العمل الأدبى يتخلق بمعزل عن إرادة صاحبه بقدر ما يعنى أن الرؤية - فى الفن - شىء أعمق وأبعد من مجرد المقاصد الواعية، وأن الأدوات شىء أعمق وأبعد من مجرد وسيلة للتوصيل.

ولأن الرؤية لا تكاد تنفصل، فى الفن، عن الأدوات، فإن لنا أن نتصور أن الفنان يمتلكهما معا وفى اللحظة نفسها، أو قد نقول إن الرؤية المركبة العميقة تفرض أدواتها القادرة على التوصيل، كما أن الرؤية الأحادية المسطحة تفرض أدواتها العاجزة عن التوصيل.

وتبدو مسألة صدق الرؤية هذه مسألة مخاتلة، إذ كيف يمكن أن نحكم على الرؤية بأنها صادقة أو غير صادقة. عميقة أو غير عميقة؟ إن المرجع الوحيد لهذا الحكم هو الأدوات ما دامت الرؤية الصادقة هى التى (تفرض) الأداة القادرة، وما دامت الرؤية، فى الفن، لا تتبدى إلا من خلال الأدوات، ومن هنا لا بد أن تكون الأدوات أو الشكل أو النصوص الأدبية هى المنطلق الأول فى البحث عن رؤية الأديب.

ولكن لأن للفنان خصوصيتين فيما يتصل بمسألة الرؤية: خصوصية نابعة من (الفن) باعتبار أن له وسائله الخاصة التى تختلف عن وسائل أى إنتاج ثقافى آخر، وخصوصية ثانية نابعة من (الفنان) باعتباره ذاتا مبدعة تختلف عن ذوات الآخرين، من حيث الذكاء، والحساسية للواقع، والثقافة المكتسبة والوضع الاجتماعى.. لأن ذلك كذلك فإن هناك من الرؤى بقدر ما هناك من الفنانين، ومن هنا تأتى أهمية طبيعة الأديب كذات مبدعة وأهمية ثقافته ووضعه الاجتماعى - كمؤثرات ينبغى ألا تغفل أثناء التعرف على رؤيته[٥]، على الرغم من أنها أشياء تقع جميعا خارج النصوص الأدبية. إن الكشف عن رؤية الأديب من خلال النص الأدبى وحده كشف ناقص، وقد يحرمنا الانغلاق على العمل الأدبى وحده من معونات قيمة، وإن جاءت فى مرتبة ثانية.

ولا بأس هنا أيضا من أن نستمع إلى صوت الكاتب وهو يتحدث عن أعماله، «فقد أصبح الكاتب بالضرورة دليلا يهدينا إلى إنتاجه، وإن كان ليس من المحتم أن يكون دليلا معصوما من الخطأ أو أفضل الأدلة جميعا - بل ولا نستطيع أن نستبعد جنوح الكاتب إلى السخرية منا - لكن الكاتب يقدم مع ذلك فى معظم الأحيان معونة قيمة، وأحيانا لا غنى عنها، إذ إن توضيحه لأغراضه وأهدافه لا ينير أمامنا عملية تأليف إنتاجه وطبيعة رؤياه الإبداعية فحسب، بل ينير أيضا العمل ذاته فى صورته النهائية المكتملة، وهو بهذه الصورة يشترك اشتراكا مباشرا فى تشكيل وتعديل عملية التبادل التى تجرى بين القارئ والعمل الفنى»[٦].

إن التعرف على «القصد النفسى» - إذا استخدمنا مصطلح جيروم ستولنيتز - قد يكون مفيدا أحيانا من وجهة النظر الجمالية»؛ فإذا كان القصد النفسى قد تحقق فى العمل بحيث يؤثر فى طبيعة العمل الكامنة فعندئذ يكون استخدامه مفيدا للناقد، ويكون فى استطاعة الوصف الذى يقدمه الناقد أن يوضح عناصر معينة فى العمل، ويكشف أيضا عن «القصد الجمالى» للكل، وهذا يصدق فى أحيان كثيرة على الفن المعاصر فى الحالات التى يكون فيها العمل مستغلقا على أفهام الجمهور بسبب أسلوبه أو الرمزية المستخدمة فيه[٧]، ويحدد ستولنيتز شروطا ثلاثة ينبغى أن تتوفر فى كل «معرفة عن» العمل حتى تكون معرفة مرتبطة بالموضوع: «إذا كانت متعلقة بالموضوع وطابعه التعبيرى، وإذا لم تكن تضعف الانتباه الجمالى إلى الموضوع أو تقضى عليه، وإذا جعلت لاستجابتنا الجمالية للموضوع طابعا أرفع ودلالة أقوى[٨]». إن ملاحظات الكاتب والمعلومات التى يزودنا بها

عن عمله لن توجهنا توجيها مناقضا لما هو كائن فى تشكيلات العمل، ولن تعدو وظيفتها أن تكون ضوءًا إضافيا يلقيه الكاتب على أشياء غامضة، بحيث يجعل القارئ أو الناقد أكثر إحساسا بالعمل.

الرؤية تحكم الأدوات وتفرضها: ولا يعنى هذا أن العلاقة بينهما علاقة تبعية، بقدر ما يعنى أن العناصر الواعية عند الكاتب لها تواجد مستمر على طول العملية الإبداعية، «إن الإبداع الفنى إنما هو عمل مقصود حتى إذا ما جاء نتيجة للإلهام الشعرى، وما الاهتمام بالوسائل والأساليب التى يتخذها الفنان إلا جانب من السعى المتصل ضد الشوائب والأعراض التى تصحب عملية تنظيم العنصر الخام البدائى للتجربة، وتحويله إلى عمل فنى[٩]. والفنان يفكر فى واقعه ويعيه أثناء الكتابة، ولكنه يفكر ويعى ويرى من خلال وسيطه الخاص، وهو وسيط عصىٌّ ومراوغ، يبذل الفنان جهده الواعى للتحكم فيه وإخضاعه كى يكون موصّلا، ويتميز الفنان بحساسيته العالية لهذا الوسيط الخاص. الشاعر يرى العالم من خلال وسيطه الخاص (الخيال، والموسيقى..) والرسام يرى العالم خلال (الصورة والألوان ..) والقاص يرى العالم خلال (أحداث، وشخصيات وصراعات ..). وهنا تتحول الأدوات والوسائط ذاتها إلى جزء من رؤية.

لا شك أن للفنان موقفا فكريا مسبقا، كما أن لكل واحد منا موقفه، ولا يكون الفنان مغيبا - أثناء الإبداع - بحيث لا يفكر فيما يصنع: «قد لا يستطيع الفنان أن يقول بالضبط ماذا فعل، أو لماذا فعل ذلك ولكنه فى أثناء عمله استخدم النقد والحكمة، وكلاهما فى قمة الشعور، إن لم تكن لهما قوة تحليلية[١٠].

ومن الطبيعى أن تختلف - أثناء الإبداع - درجات التحكم والوعى والقصد من نوع أدبى إلى آخر، فكلما كان الوسيط الذى يعمل من خلاله الفنان مراوغا أدى هذا إلى غموض الموقف وتخفّيه وراء هذا الوسيط، ومن هنا فإن الموقف لا يتبدّى فى الشعر بنفس درجة الوضوح التى يتبدى بها فى الرواية أو القصة، لأن الوسيط فى الشعر (الخيال - الموسيقى..) أكثر مراوغة منه فى القصص (أحداث - شخصيات)، ومن ثم تصبح الرواية - وليس الشعر - أكثر صلاحية لمنهج نقدى يربط بين الأديب والواقع[١١].

يقول فورستر: «وحيث إن الروائى نفسه إنسان، فهناك تقارب بينه وبين موضوعه ينعدم فى كثير من أشكال الفن الأخرى، والمؤرخ أيضا تربطه بموضوعه مثل هذه العلاقة ولو بدرجة أقل - أما الرسام أو النحات فليس من الضرورى أن يرتبط هكذا، بمعنى أنهما لا يحتاجان إلى تصوير الجنس البشرى ما لم يرغبا فى ذلك، وكذلك الشاعر، بينما الموسيقى لا يستطيع أن يمثل البشر حتى لو أراد، دون أن يستعين ببرنامج. أما الروائى فعلى خلاف الكثير من زملائه يمكنه أن يصنع لنا عدة كتل من الكلمات التى تصف الإنسان شخصيا وصفا عاما (أقول عاما لأن الدقة سترد بعد ذلك) ويمنح هذه الكتل أسماء ويعين جنسهم، كما ينسب إليهم حركات وإشارات معقولة ويجعلهم يتكلمون..»[١٢]. ويقول فورستر أيضا فى موضع آخر: «وبينما القارئ يتخبط فى عوالم مجهولة يسير الروائى راسخ القدم، فهو شخص ماهر يجلس أعلى من عمله، يلقى شعاعا من الضوء هنا، أو يتحرك مرتديا طاقية الإخفاء هناك (وكصانع للخطط) يتفاوض دائما مع نفسه كخالق للشخصية عن أحسن تأثير يمكن أن يحدثه. فهو

يضع الخطة لكتابه مقدما، أو يسمو عليه بكل الوسائل، كما أن اهتمامه بالسبب والنتيجة يضفى عليه نوعا من التحكم فى المصائر»[١٣]. الروائى - كما نرى فى النصين السابقين - وهما لروائى فضلا عن كونه ناقدا - أكثر الفنانين اعتمادا على المهارة والصنعة، وأكثرهم سيطرة على الوسيط أو الأدوات التى يعمل من خلالها.

وعلى الرغم من أن الوسيط فى القصة القصيرة وفى الرواية وسيط واحد (أحداث - وشخصيات ..) فإن حساسية كاتب القصة القصيرة لهذا الوسيط تختلف عن حساسية الروائى. ولا عجب، فهما فى النهاية نوعان أدبيان مختلفان، إن لم نقل - مع ايخنباوم - إنهما يقفان على طرفى نقيض[١٤] يقول شكرى عياد: «إن فنان الرواية فيه شىء من الباحث الاجتماعى ومن المؤرخ أو من العالم النفسى أو من هؤلاء جميعا. مجموع هذه القوى عنده يفوق قوة الشعر ويكاد يعدل الإحساس بالدراما. أما كاتب القصة القصيرة فقوة الشعر وقوة الإحساس بالدراما هما أظهر ما فيه. إنه فنان شديد الفردية ولهذا فإنه ينظر إلى الحياة دائما من زاوية خاصة، ويتلقاها بحساسية خاصة ويرى الإنسان فيها دائما فى موقف مأزوم»[١٥].

كل ما يمكن أن نصل إليه هنا، هو أن الناقد لا بد أن يضع فى حسبانه الفروق بين الطرق التى يتبدى بها العالم فى الأنواع الأدبية المختلفة، وأن يعى أثر ذلك فى التعرف على رؤية الفنان.

فى الدرس الأدبى نتعامل أولا مع الأدوات، مع الشكل، مع كل المؤثرات الخارجية التى تجعلنا أكثر فهما وأكثر إحساسا بما يعنيه هذا

الشكل، ولكن الهدف ينبغى أن يظل أمامنا دائما: لماذا يبدع الفنان فى هذا الشكل؟ ما الرؤية التى أبدعت هذا الشكل؟.. صحيح أن «إشكالية الفنان إشكالية تشكيلية وليست إشكالية فكرية»[١٦]، ولكن هذا ينطبق عليه فقط فى حالة الإبداع المباشر، فهو لا يفكر فى فكرة ثم يشرع فى توصيلها عن طريق الشكل، والشىء المؤكد أن ثمة موقفا للفنان، قد لا يكون واضحًا فى ذهنه لحظة الإبداع. وإشكالية الناقد هى العثور على هذا الموقف الذى لم يكن واضحًا فى ذهن الفنان لحظة الإبداع، ومع ذلك أثر فى أدق دقائق العمل، هذا الموقف الخفى هو «الرؤية» التى تقود الفنان مباشرة إلى هذا التشكيل بعينه. وليس أمام الناقد إلا أن يبحث عن هذه الرؤية فى تشكيلات العمل، لأنها عند الفنان المبدع أصل الشكل، أما عند الناقد فتُستنتج من الشكل.

ويبقى التساؤل حول العلاقة - فى البحث الأدبى - بين الموقف الفكرى للناقد وبين رؤية الفنان. إن من حق الناقد أن يكون له موقفه الفكرى والأيديولوجى الذى يوجه قراءته للأعمال الأدبية وحكمه عليها، ولكن ليس من حقه أن يفرض على الأدباء تصوره للعالم، وأن يحاكمهم - فنيا وفكريا على ضوئه، وذلك لسببين مهمين:

أولهما: أن هذا التصور المسبق إذا كان متسلطا على ذهن الناقد فإنه يفسد قراءته للعمل: «ونحن إذا لم نتقبل وجهة نظر الكاتب الذى نقرؤه بوصفها إمكانا من الإمكانيات، فإننا لن نعرف حقيقة وجهة نظره هذه، ونتيجة لذلك لا نمدحها أو نهاجمها إذ نمدح أو نهاجم، بل إننا نمدح أو نهاجم صورة مشوهة لها»[١٧].

ثانياً: أن الرؤية هى العامل الحاسم فى تحديد قيمة العمل ولكنها ليست العامل الوحيد، ونحن نعلم أن الأدباء الرومانسيين أو الكلاسيكيين تركوا أعمالا فنية عظيمة وباقية على الرغم من تصورهم المثالى للعالم. إن قيمة الرؤية تتوقف على مدى تلاحمها وتناسقها الداخلى، أو فلنقل على مدى عمق تعبيرها وصدقه.

إن للناقد موقفه المستقل من العالم، يدخل بهذا الموقف عالم العمل الأدبى فيتعاطف معه ويتقبله، أو يرفضه، شرط أن يدخل إليه دخولا حقيقيا، وتتوقف قيمة عمله على طريقة تعامله النقدية مع العمل وعلى إضاءة جوانبه وتحليله قبل تقييمه: «لقد أصبح الاهتمام بطبائع الأشياء ذاتها - لا بالأفكار المجردة التى يتصور أنها تحكمها - هو الروح المسيطرة على الحركة النقدية.. وهناك فرق كبير بين قراءة العمل الفنى بغية إصدار الحكم عليه، وقراءته بغية فهمه وتقديره؛ ففهم العمل الأدبى وتقديره لا يتطلبان بالضرورة إصدار الحكم عليه بالجودة أو الرداءة، وإنما يتطلبان الكشف عن العلاقات التى تحكمه محدثة التوازن - أو الاختلال بين عناصره[١٨].

(٢) المكونات الأساسية المتصارعة

تأثر سعد مكاوى - كغيره من الأدباء - بالتيارات الفنية والفكرية المختلفة التى سادت عصره، لكن مثل هذه التيارات لم تترك أثرا فى رؤيته إلا بمقدار ما تفاعل منها مع تكوينه الاجتماعى والنفسى والثقافى الخاص، ومن ثم فإننا لن نرى واحدا من هذه التيارات بصورته الصافية فى عمل سعد مكاوى، ولن نستطيع أن نقول: كان سعد مكاوى رومانسيا، أو ماركسيا

أو وجوديا، أو متصوفا.. بل ربما كان الأدق أن نقول إن رؤية سعد مكاوى تكونت من مجموعة من هذه العناصر الأساسية، ظلت تتصارع وتتآلف لتكون - فى النهاية - رؤية خاصة به.

لقد تأثر مكاوى - كما سنرى فى عرض محاور رؤيته عما قليل - بالرومانسيين، والماركسيين، والوجوديين، وغيرهم.. لكن أفكار هؤلاء لم تظهر فى عمله إلا بمقدار ما تفاعل منها مع أشياء أساسية فى تكوينه الاجتماعى والثقافى والنفسى، مثل نزوعه العميق المبكر إلى التصوف، فقد امتزج هذا النزوع عنده مع بعض الأفكار الماركسية، فتحولت إلى نوع جديد من التصوف أو نوع من الاشتراكية الخيالية، كما امتزجت أفكار ماركسية مع مبادئ رومانسية لتتحول إلى شىء مختلف، ربما كان أقرب إلى ما سُمّى «رومانسية ثورية».

وبناء على وجود آثار لهذه المكونات فى أدب سعد مكاوى، تم تصنيفه تحت مسميات متعددة، فمن يلحظ العناصر الرومانسية يصفه بأنه رومانسى متابع لمدرسة محمود كامل[١٩]، ومن يرى بعض الآثار الماركسية فى عمله يصفه بأنه واقعى انحيازى يبنى فنه على أفكار ماركس[٢٠]، أو يضع قصصه تحت ما يسميه «المحاولات الأولى للواقعية الاشتراكية»[٢١]، أما من يلحظ وجود العنصرين معا فلا يتردد فى وصفه بأنه مخلص لواقعية رومانتيكية فى تعبيرها ورؤاها[٢٢]، أو رومانسى تصدر أعماله فى مجموعها عن تجارب واقعية[٢٣].

ومن الطبيعى أن يكون لهذه العناصر - التى ندعوها هنا «مكونات أساسية» - قدرة على الحضور المستمر - وإن بدرجات متفاوتة على مدار

المرحلة الإبداعية للكاتب، ومع ذلك، فإن هذا لا ينفى إمكانية بروز أحد هذه المكونات الأساسية وتغلبه على المكونات الأخرى فى إحدى المراحل، وقد تتبادل هذه المكونات المواقع مع كل مرحلة، فيتقدم مكون منها كان متواريا بينما يتوارى مكون آخر كان بارزا، ولكنها يظل لها وجودها الدائم، كما تظل فى حالة تصارع واضحة.

وإذا كانت هذه هى العناصر الثابتة والمستمرة من الرؤية، فسوف يحاول الباحث فى بداية كل فصل من الفصول التالية التى تتناول المراحل الفنية التى مر بها إنتاج المؤلف أن يبدأ بمدخل ذى طابع تاريخى، يركز فيه على تفاعل هذه العناصر الثابتة مع المتغيرات الجديدة فى كل مرحلة.

المكونات الأساسية التى نتحدث عنها هنا مستمدة من النظرة الشاملة لإنتاج المؤلف، ولا يمنع هذا من بروز أحد المكونات فى مرحلة دون أخرى وفى محور من محاور الرؤية دون آخر. ولا بد أن يكون واضحا منذ البداية أن الإرجاع المباشر إلى المصادر هنا - وخاصة الأعمال - يغدو أمرا عسيرا، لأن الرؤية التى نتحدث عنها هنا هى مجمل المواقف فى مجمل أعمال الكاتب، ولأن طرح الرؤية هنا - فى هذا البحث - يقتضى تنظيما وتبويبا للعناصر يختلف عن صورتها المتناثرة فى الأعمال، كما يقتضى وعيا شديدا بتداخل العناصر وتصارعها ومحاولة جادة لوضعها فى نسق مفهوم.

وفى محاولة لتقديم هذا النسق ستوزع رؤية سعد مكاوى - بمكوناتها المختلفة المتصارعة هذه - على محاور ثلاثة رئيسية: محور رؤيته للإنسان ومحور رؤيته للمجتمع، ومحور رؤيته للفن والفنان فى علاقتهما بالمجتمع وبالإنسان.

(٣) رؤيته للإنسان

الإنسان فى عالم سعد مكاوى كائن صاعد نحو كمال روحى كونى، وتتركز قيمته - هذا الإنسان - فى (روحه) و (قلبه البشرى) حيث تحيا أشواقه وانبعاثاته ومصائره، وأى شىء يقف فى وجه هذا الشوق إلى الكمال - أيا كان هذا الشىء: الأرض، أو المال، أو الجسد، أو الحاكم أو المجتمع، بل حتى الدين نفسه - ينبغى أن يحارب إذا كان عقبة فى سبيل هذا الشوق.

يصدِّر المؤلف روايته «الرجل والطريق» بموال ربما كان - مثل غيره من المواويل والأغانى المنتشرة فى أعماله - من المواويل القديمة التى كان يؤلفها فى فترة مبكرة من حياته.

تقول كلمات الموال:

لما الإله العظيم .. شاء م التراب آدم

ومدّده ع التراب .. تمثال.. جماد .. آدم

نفخ فى صورته وقال له اسمعنى يا آدم

وانظر وشوف حكمتى فى جنس بنى آدم

* * *

من قبل ما انفخ جمال الروح فى تمثالك

من غير ما روح الصفا تسرى فى صلصالك

من غير ما تبقى جميل وشريف فى أفعالك

اش تسوى .. حفنة تراب فى الأرض يا آدم

* * *

بالكلمة تهزم سيوف .. والكلمة مسموعة

ع الشوك تمشى شريف .. والراس مرفوعة

خطوة فى طريق الأمل .. والخطوة متبوعة

نور طريق الحياة بالحب يا آدم[٢٤]

فى كلمات هذا الموال البسيط تتحدّد المحاور التى يرى المؤلف من خلالها وجود الإنسان؛ فثلاثية (الروح - الحب - الكلمة) هى ركائز الإنسان فى جهاده الأكبر الذى يتصل بوجوده ومصيره، منها تنبع كينونته الحقيقية وبها يواصل سعيه المحتوم إلى الكمال.

وفى الرواية نفسها - الرجل والطريق[٢٥] - يصبح دستور الإنسان الذى يجمع بين الشخصيات على الطريق الصحيح هو كلمات طاغور شاعر الهند العظيم، التى تتردد كثيرا فى الرواية:

> على الإنسان أن يعرف أنه يقود نفسه للجنون ويمزقها ويأكل من لحمه ودمه عندما يحجب نفسه عن لمسه الأبدية المحببة المطهرة، ويعود إلى وجوده المحدود ملتمسا فيه الغذاء والدواء، لأنه عند ذلك يحاول فى التعبير عن نفسه أن يدهش غيره لا أن يجذبه، ويفقد النظرة الكاملة إلى الإنسان الذى هو عظيم وبسيط فى آن واحد. عندما لا يمتد شعور الإنسان إلا فى حدود حاجات نفسه القريبة فإن الجذور العميقة فى طبيعته لا تجد لها غذاء، وتبلغ روحه حافة الإمحال والجوع، وهو عند ذلك يفقد حكمته الباطنية ويقيس نفسه بحجمه لا بالحلقة

التى تربطه بالمصير، بلا نهائية الكمال الكونى، وبالنغم الفياض الراقص فى الوجود»[٢٦]

هذا هو الركن الركين فى إنسان سعد مكاوى: الروح والحكمة الباطنية، إنها الحلقات التى تربط الإنسان - المحدود فى وجود مادى ومطالب فسيولوجية - بالمطلق والكونى واللا نهائى.

ومن هنا يأتى شغف المؤلف الشديد بتجربة الروح وهى تغالب سطوة الجسد الذى يمنعها من التحليق والاندماج فى المطلق، ويلتقط المؤلف شخصياته ممن يعانون من تجربة الروح، وتصبح تجاربهم وأفعالهم وعيا دائما بها، حتى أنهم يتحولون - بعد تجربة جسدية عاتية - إلى قديسين أو مجاذيب، وهم يعون تجربتهم مع الروح جيدا، تماما مثلما يعيها الكاتب الذى خلقهم، ولذلك فإنهم يشرحون لنا تجربتهم.

«يونس» بطل قصة «قديسة من باب الشعرية» يبدأ حكايته للراوى، بعد أن مر بتجربة الجسد التى حملته إلى آفاق الروح مع صاحبته فردوس، فيقول:

«أما أنى جاهل فهذا ما لا أحب لك أن تضيع وقتك فى مناقشته، إنى يا سيدى جاهل مركب، ولولا تلك التجربة الفريدة فى عمرى لعبرت الحياة - حياة البؤس والكدح والطين - دون أن أهتدى إلى روحى فى عالم الومضات والتجلى، ذلك العالم الذى يجعل من الطين على وهج الروح إنسانا، وقد يعلو به فوق الإنسان علوا كبيرا»[٢٧]

إن التاريخ الإنسانى - فى رأى سعد مكاوى - «قاطع بأن الإنسان يسير من جيل إلى جيل نحو الإدراك الكامل لروحه، الروح التى هى أعظم مما

يجمعه من الأشياء ومما يتممه من الأعمال وما يهتدى إليه من أفكار وأحلام ومفاتيح سرية لأسرار الأرض، الروح التى لا يعوق سيرها إلى الأمام موت أو فناء أو أخطاء أو كل تلك الآلام الهائلة التى خاضها الإنسان فى زحفه الطويل. إن الإنسان يمشى رغم كل شىء نحو مستقبل عظيم، نحو حقيقته الكبرى»[٢٨].

ومن هنا فإن أية محاولة للرقى العلمى على حساب الروح الإنسانية تصبح محاولة لتدمير الجانب الأهم فى الإنسان، الجانب الذى ترتكز عليه حضارته، «وعندما لا يكتفى العلماء بمجالات التطبيق المادى وحدها ويثبون على الظاهرة الإنسانية بشمولها، على الوجدان، على النفس الإنسانية التى تعلو على القياس العلمى الدقيق الذى يلتزم به المنهج العلمى، على باطن الإنسان، منبع الفن والشعر والموسيقى والمعتقد والمعرفة، ينبغى أن تكون للفكر كلمته ويقولها»[٢٩].

إن الحضارة، حضارة الإنسان - كما يراها سعد مكاوى - لا تقاس بما تحويه من قوة، بل بما تحويه وتعبر عنه بقوانينها وتعاليمها من حب الإنسانية. ونحن لا نستطيع أن ننظر إلى الإنسان نظرة صادقة ما لم نشعر له بالحب. إن سؤال الأسئلة بالنسبة لكل حضارة هو - هل هى تعد الإنسان آلة أكثر منه روحا؟ وما من حضارة قديمة أو حديثة تعرضت للانحلال والموت إلا كان ذلك راجعا إلى ما فيها من جفاف فى القلب يرخص قيمة الإنسان»[٣٠].

ومن هذا المنظور أيضا يصبح هذان البيتان، وهما لشاعر يمنى مجهول - على ضعفهما الفنى - من أفضل ما يقرأ المؤلف من شعر فى الصحف والمجلات والدواوين:

ليتنى موجة نور فى أثير الأزلية يتخطى ضوؤها الأكوان حتى الأزلية

ليتنى القانون فى الذرة فكرا وإرادة لأصوغ الكون فى قالب حُبّ وسعادة

هذان البيتان من أفضل ما يقرأ المؤلف من شعر لأنهما تجسيم موفق لوعى الإنسان بالكون، وشوقه إلى جلاء سره والانتشار فيه بقولة العقل.[٣١]

ولكن سعد مكاوى - الذى تلقى فى فترة من حياته ثقافة ماركسية، ودرس علم النفس وشرع فى دراسة الطب، وفتح صفحة الأدب فى جريدة المصرى للكتاب التقدميين[٣٢] - لم يكن ليصل إلى أقصى اهتمامه بالروح دون اهتمام بالجسد وما يمثله من أهمية؛ ولذلك نراه - وهو يحاول أن يجد صيغة (توازن) مقنعة بين الروح والجسد - يقول: «إن آلة عيشك - بدنك وروحك - وهى إلى حد كبير ملك يمينك وتحت رحمتك - يخضع بدنك لروحك، وتخضع روحك لبدنك، وهما يخضعان معا للون الحياة التى تحياها بوصفهما وحدة كاملة. إن (الاتزان) بين عقلك وبدنك هو معيار حقك من العيش الطيب» وقد قلت لك إن بين عقلك وبدنك صلة عميقة، وأنهما وحدة يكمل أحد أجزائها الآخر[٣٣].

وهو ينبهنا مرة أخرى إلى خطورة أن يخلع المجتمع على الفعل الجنسى فكرة «الجرم الغامض أو النجاسة المحرمة»، لأن نتيجة ذلك واضحة حتى فى مجتمعنا الحديث، وهى القلق والخوف والانحراف، وينبغى أن يكون الوعى الجنسى مشابها فى بساطته للوعى بسائر الوظائف العضوية، وأن تلغى التربية الحديثة هذا الوضع الزائف وتلك الدهشة المخجلة التى تصيب الشباب أمام الوظيفة العضوية التى توجد النوع البشرى وتجدده»[٣٤].

الجنس عنده غريزة إنسانية معترف بها ومحترمة فى إطار رؤيته الخاصة لها. هو ليس غريزة بهيمية حيوانية، وإنما شوق إلى الكمال فى إطار الحب الإنسانى: فالحقيقة الكبرى فى الحب «هى بحثه عن الوسيلة لتحويل «جاذبية» الجنس إلى «الشوق إلى الكمال»، من خلال شخص من الجنس الآخر تختاره فلا يعود لجنسه كله وجود إلا فى صورته. إن هذه هى ميزة الإنسان على الحيوان، أنه يستطيع أن يثبت غريزته على شخص واحد فيغتنى عن الجنس الآخر كله. وإرادة الطبيعة هى أن يكون الجنس والحب متحدين، ولذلك توّج المجتمع هذا القانون الطبيعى بمؤسسة الزواج»[٣٥].

وهكذا تتحول تجربة الجنس إلى نوع من التوحّد، وإذا ما افترقت تجربة الجنس عن طلب هذا التوحّد تحولت إلى بهيمية، وارتبطت بالأرضية والعرق البشرى البغيض والظلام والعفن.. إلخ. وهو لذلك يدفع شخصياته إلى الجهاد ضد نوازع الجسد، حتى وإن كانت (فرصة العمر)، وإذا حدث وسقطت شخصياته سقطة الجنس فلتصعد - إذا كان لها أن تنجو - على مصعد الجنس إلى آفاق الروح العالية الواسعة، وحينما ترتد - هذه الشخصيات -خاسرة فى النهاية وتعود إلى طبيعتها الأرضية يملأ نفسها الندم فترهبن أو تنجذب، تعود - بعد أن ذاقت حلاوة الصعود - فتدعونا إلى تجربة الصعود والتسامى من جديد.

ويجد المؤلف فى الحب ركيزة من ركائز الإنسان فى سعيه الدائم إلى التسامى والصعود، فيلح إلحاحا شديدا على (الدعوة إلى الحب) وخاصة فى سنوات ١٩٥٧، ١٩٥٨، ١٩٥٩، فى وقت كانت فيه قمة المدّ لما سُمِّى بالواقعية الاشتراكية فى القصة، ولم تكن هذه الدعوة عنده إلا محاولة لتنمية

هذه الجوانب الجوانية فى الإنسان التى أخذت تضمحل فى مواجهة التفاهة والنفاق وانحطاط الهمم. إلخ، ويصبح الحب من هذا المنظور (معجزة كل يوم) و (كلمة السر) التى تضع الإنسان على (الطريق) الصحيح.

وإذا كان الحب عند بعض الناس قيمة «رومانسية»، فأهلا بالرومانسية فى قلب عصر الواقعية. «وإن قصيدة رومانسية تتغنى بالحب لهى عندى خير من قصة واقعية تفتعل مشاهد الجنس، وتلوث وجه الحب الجميل»[٣٦].

ومن هذه الزاوية، واستمرارا فى الدعوة إلى الحب، يوجه المؤلف حديثا طويلا إلى كتاب القصة الشبان الذين فازت قصصهم فى مسابقة نادى القصة عام ١٩٥٨، فيحذرهم من الغوص فى أزقة وهمية وعرق وهمى، ومن إغفال الحب كموضوع لقصة.. يقول: «وإذا كنت قد قابلت الخير والشر والرذيلة والعطف والقسوة والصعلكة والجوع والغوانى وكل المولد البشرى، فإنى لم أعثر فى هؤلاء المجهولين الذين ينتظر بعضهم النجاح، على قصصى واحد يبقى فى جعبته الإنسانية شىء من الانعطاف إلى الحب والتسامى بقوته الهائلة الأثر فى حياة الجنس البشرى، أو قصصى وجد «الجرأة» على أن يجعل من الحب موضوعا لقصة».[٣٧] وفى مقال آخر يشير المؤلف إلى شروعه فى كتابة رواية بعنوان «مستقبل الحب»[٣٨] محددا مفهومه للحب الذى يعنيه باعتباره قوة إنسانية هائلة: «سيكون الحب هو البطل الحقيقى فى رواية «مستقبل الحب» التى انتهيت من مشروعها التخطيطى العام وبدأت فى كتابتها. ولا أدرى كيف يتلقى هذا النبأ أولئك الذين «تشنجوا» عندما كتبت فى هذا المكان من أسابيع قليلة داعيا كتاب القصة إلى الاهتمام بالحب فى قصصهم فتصايحوا بوصفهم «حماة» الواقعية، قائلين إن هذه

الدعوة تريد أن تعود بالأدب إلى موضوعات «الهجر والوصال» التى عفا عليها الزمن، متجاهلين إننا وصفنا الحب الذى نقصده بالقوة الهائلة الأثر فى حياة الجنس البشرى، وبأنه الشئ الكبير الأساسى فى حياة الكل فى كل زمان ومكان، والقوة الدافعة المثمرة من قوى الطبيعة الإنسانية الخلاقة البناءة، والقاعدة الأساسية فى بناء المستقبل السعيد الذى نحلم به ونبشر. ومن الطبيعى فى رواية تتجاوز فى حجمها الألف صفحة، وتستغرق فى كتابتها نحو سنتين، ألا تكون مجرد «قصيدة غنائية» تتغنى بالحب وتتبع أحوال المحبين» بل تشريحا دقيقا يقتحم «ميكانيكية» الحب نفسها، ويهتك الأستار عن صلة هذه العاطفة الكبرى بالمساعى الإنسانية المتشابكة، وعن المتاهات الخفية والدروب البشرية التى تتسلل إليها وتشتبك معها خلال التطور الاجتماعى..»[٣٩].

يحاول المؤلف فى هذا المقال - الطويل - أن ينفى المثالية والرومانسية عن دعوته إلى الحب، فالحب عاطفة إنسانية ترتبط (بالمساعى الإنسانية المتشابكة) و (التطور الاجتماعى)، بل إنه يربط الحب - وقبل ذلك بكثير - بكيمياء الجسم الإنسانى[٤٠]. ومن ثم فإن الدعوة إلى الحب ليست هروبا رومانسيا من الواقع، بل هى التزام واضح بالواقع الإنسانى الحقيقى، فالحب «موضوع ضخم لا يسع الكاتب المخلص للواقع أن يتجاهله زاعما أنه ليس قطاعا هاما فى القضايا الإنسانية الجديرة بالمعالجة» إن الكلام عن الحب والمرأة قد آثار «تشنج» بعض المشتعلقين بالواقعية دون فهم حقيقى لها، إنى لست ممن يجدون فى الكلام عن الحب والكتابة عنه شيئا مخجلا أو زائدًا عن حاجة الناس الحقيقية، بل إننى من المؤمنين

بأن الحب فى عصرنا القلق المشحون بالخلافات والكراهية والقلق قد صار فى حاجة إلى «تهوية» أو «تفسير»، ومناقشات جديدة، وأن الحب هو دين المستقبل الجديد»[٤١].

إنك فى عالم سعد مكاوى لن تصير إنسانا إلا بجوانيتك النقية، وعلى هذه الجوانية النقية التى ترتكز على ركيزتى الروح والحب يتعلق الأمل فى مواجهة الواقع بتفاهاته وضياعه،: «وعند ذاك أيضا تصير قادرا على ترويض الواقع وتشكيله، بدلا من الانكماش أمام صدمة الارتطام بما فيه من تفاهة وضياع وشرور وعبث!.. عند ذاك تصير إنساناً»[٤٢].

ولكن سعد مكاوى نفسه - كإنسان وككاتب - انكمش أمام صدمة الارتطام بالواقع، وعندما خاب أمله فى وجود هذا الإنسان لم يجد أمامه سوى الحلم والاستشراف الدائم، ويعلن هو - ككاتب وكراوٍ - وتعلن شخصيته عن قدوم هذا الإنسان، منذ اخناتون فى «مؤتمر الكهان» حتى آدم الجديد الذى يحلم به الراوى مع «الفجر الذى يزور الحديقة». وتصبح القصص - خاصة فى المرحلة الأخيرة - حلماً، لا ينتهى ولا يتحقق، بهذا الإنسان الجديد المأمول: «فى قلب عصرنا - عصر التمزق والانسحاق والحيرة... لا يزال إيمانى بعد إنسانى جميل غض، بل إن الواقع المرير الذى يكابده الجنس البشرى فى عنق الزجاجة لم يؤثر فى إيمانى بأن إنسان العصر القادم سيكون أبهى وأعظم من المسودات البشرية إن جاز هذا التعبير. وإذا اعتبرنا القرن العشرين معمل تفريخ لطبقات جديدة راقية من الإنسان فإنى موقن تماما بأن انسان القرن العشرين وما بعده سيكون على الصورة التى استشرفها[٤٣].

(٤) رؤيته للمجتمع

المجتمع - كما يراه سعد مكاوى - إن هو إلا (دست مقعّر هائل) يسير فى قاعه البشر فى حركة هلامية طاحنة. والمجتمع فى حركته الهلامية هذه يطحن أولئك الذين يحبهم سعد مكاوى، ويتركهم (بأجراسهم الصغيرة) غير المسموعة، وراء (الستار الممزق) يشكون (الزمن الوغد) وأمام هذه الحركة الهلامية الطاحنة يصبح الصراع عنيفا وداميا بين فظاظة القبح وشفافية الجمال، بين الذئب والغزالة.

لا يعوّل المؤلف كثيراً على (نظام) المجتمع، إنما المعوَّل عنده على الإنسان الفرد المتسق، ويوضع هذا الإنسان غالبا فى مواجهة المجتمع، ولا تختلف صورة المجتمع هنا كثيرا عن «الجمية الغاشمة» التى تحدث عنها هيكل فى «زينب». والحق أن المؤلف يتكئ فى هذه النقطة كثيرا على أفكار الرومانتيكيين حول مسئولية الفنان الاجتماعية، فالرومانتيكية ترفض «صورة النظام الاجتماعى الذى تستتر فيه المسئوليات الإنسانية، بحيث لا تحتفظ أية فكرة من الأفكار الدالة على العدالة أو الحرية بمعناها إلا بفضل ما يضفيه عليها القابضون على أعنة الحكم والمهيمين على أحوال المجتمع التى نعيش فيها الآن والتى يصح تسميتها بالبربرية»[٤٤].

إن حركة الصراع فى المجتمع - فيما يراه سعد مكاوى - ينبغى ألا يكون لها سوى هدف واحد هو مواقعة الحياة بفرحة الانطلاق الكاملة وبحرية البشر المكتملين، ولن ينتصر فى هذا الصراع إلا (إنسان) يستق ظاهره مع باطنه فى وحدة صلبة، ولن يواجه تهرؤ الواقع إلا إنسان ذو طاقة روحية فوق العادة.

نوع خاص من البشر هو الذى يستطيع أن يقوم بهذا الدور، وأن يواجه بربرية المجتمع وهلاميته، هؤلاء هم الهامشيون البسطاء الذين لا يرتبطون كثيرا بالأرض و(الطين)، وسمتهم الأساسية أنهم منعزلون ومطحونون - إنهم يتمتعون بقدر هائل من الهامشية والعزلة عن نظام المجتمع وهذا ما يمنحهم القدرة على التمرد على قوانينه.

وعلى هذا تصبح القرية - والقرية هامشية بالنسبة للمدينة - عالما مفضلا - لأنها تمنح أهلها القدرة على التأمل والتمرد. إنهم ألصق بالكون فى صورته البدائية الطازجة، لا تحجزهم البنايات الضخمة عن رؤية الكون، ولا يخدعهم زحام المجتمع الكاذب. إنهم أقرب إلى النجوم والقمر وكل كائنات الليل المتجاوبة دون حواجز، ولذلك فإن الراوى فى قصص سعد مكاوى يعود دائماً إلى قريته ملؤه الشوق إلى النجوم: «وأنا أحب النجوم وروحى موصولة بها، أعيش زمنا فى دوامة المدينة، ثم يتمرد شىء فى صميمى على الحيطان والسقوف والصخب، واشتهى الفضاء الواسع والقبة العظيمة وساعة خلاء طيبة أرقد فيها على ظهرى فى الحقل وأنا أتأمل رحاب السماء، ونسيم عذب خفيف يتسلل إلى نفسى مشبعا برائحة الأرض وعبق النبات الغض، لكن إلى النجوم فى الحقيقة تكون وحشتى»[٤٥].

وفى القرية - المكان الذى تدور فيه معظم قصص المؤلف، والذى يكشف بوضوح عن رؤيته لمجتمعه بشكل عام - يصبح الهامشيون[٤٦] أقدر الناس على الثورة ومواجهة أصحاب الطين الملاك من ناحية والشيوخ المنتفعين من ناحية أخرى.

فى قرية سعد مكاوى يقف هارون خادم المسجد، وعويس صانع الطنابير وموسى البرادعى، وعم قطب الصياد بسنارته، وعبد الكريم الأجرى.. وغيرهم وغيرهم ممن لا يمتلكون شيئا على الإطلاق إلا قوة عملهم البسيط ورغبتهم البسيطة فى حياة البشر - يقفون فى مواجهة عالم من الشيوخ والمالكين المتوسطين الذين يتواطئون مع البكوات وكبار الملاك والأجانب، فالصورة القصصية التى تقدمها مجموعة «الماء العكر» تنطوى على مواجهة عنيفة بين هذين المحورين، كما تكشف عن الثورة الصريحة التى يتزعمها هؤلاء المعدمون الذين يسخرون من الشيوخ وأصحاب الطين، ويتمردون على تحكمهم، ثم يضربونهم، وقد يقتلونهم أيضا.

ولعل هذا الذى نراه من انتصار للمعدمين فى قرية سعد مكاوى - فضلا عن السخرية المستمرة التى تبلغ حد العداء لرجال الدين (الشيوخ الأزهريين)[٤٧]- لعل هذا كان مسئولا عن تصنيف سعد مكاوى ضمن كتاب الواقعية الاشتراكية فى القصة القصيرة[٤٨] وبناء على هذا أيضا راح طه وادى يلتمس المبررات لمجىء قصة (صوفية)[٤٩] ضمن مجموعة الماء العكر (التقدمية) يقول: «ألا يتسم موقف سعد مكاوى الأدبى بقدر من التناقض؟ إذ كيف يكون كاتبا واقعيا ملتزما.. وفى نفس الوقت يتمسك بهذه النظرية الصوفية.. وهذا الإيمان القدرى، وهو فى نفس الوقت يسخر كثيرا من شخصية الفقيه - خطيب المسجد - الأزهر..» [٥٠] والحق أن مشكلة هذه المجموعة أنها تعكس أكثر من غيرها، حالة التصارع بين المكونات المختلفة للرؤية، بحيث لا تتبدى فيها الأفكار الماركسية - مثلا - بصورتها النقية. صحيح أنها لا تخلو من تأثر بأفكار ماركسية واضحة،

ومع ذلك فإنها ترتد إلى موقف مغاير للموقف الماركسى فى تفسير الصراع، إذ تتخلى - ربما ليس بشكل نهائى أو كامل - عن التفسير المادى للصراع فى القرية وترد هذا الصراع إلى صراع أعلى بين نوعين من البشر، أو بين الخير والشر بمعناهما الأخلاقى المطلق.

ولنعد إلى المجموعة قليلا لنتبين هذا الأمر. إن الراوى الذى يتحاور دوما مع هؤلاء الهامشيين الثائرين فى القرية يكشف لنا عن رؤية الكاتب الحقيقية لهذا الصراع. إنه ليس صراعا اجتماعيا واقتصاديا فحسب، بل إنه - وربما قبل ذلك - صراع بين القبح والجمال، بين الخير والشر، بين الهامشيين البسطاء الأصفياء وبين أولئك الذين يمنعونهم حقهم فى مواقعة الحياة بحرية والاندماج مع الكون. هارون خادم المسجد بإيحاء من كلمات الأستاذ أحمد الأديب - يكره الشيخ هنداوى لأنه منافق ولأنه يقف بين البشر وربهم. وفى مشهد قصصى موح يقف هارون فوق المئذنة ساعة الفجر، ليتأمل ويقارن - فى داخله - بينً الشيخ هنداوى (وصوته الأجرب المتسلخ الذى يصك آذان الناس منذ أزل بعيد) وبين طائر الفجر المحلق:

«ذوات الأجنحة هذه ليس عندها عقال يمسكها أن تنشط فى الوجود وتبنى وتنعم وتحلق» فى خفق أجنحتها تسبيح واندماج فى الكون، لكن عالمها لا يعرف وساطة بين خفق الجناح وحقيقة الله الماثلة فى الحياة ذاتها، ولا يسبغ على الحقيقة البسيطة الجميلة فى بساطتها من تهاويل الخرافة ما يباعد بينها وبين أصلها النضر المشرق بنضارته. لو أمكن أن تهبط إلى الأرض هذه الحرية..»[٥١].

وحيث يحدد لنا الراوى - فى جلسته مع موسى البرادعى - جبهات الصراع فى القرية يحدد لنا أيضا طبيعة هذا الصراع وأسبابه:

«... هكذا يتكلم صديقى موسى منذ تآخينا. وتطول جلستى معه، ونشرق فى ميادين الثرثرة ونغرب، نتكلم عن كل الناس وكل الأوضاع، ونستعرض بغير تنافر فى المنزع سير الزمن، أنا وهذا الصانع الريفى الفنان الذى يقرأ الجرائد القديمة إذا وقع فى يده شىء منها. نتحدث فى الحكومة والأهالى والإدارة والأرض والذين يعيشون والذين ماتوا، فى كل شىء.. فى أولئك الذين يحبهم موسى من أمثاله البسطاء من خادم المسجد إلى حامل القلم، والذين يكرههم بفطرته من أهل التنطع والكبر والنفاق.. نسخر معا من الأموات والأحياء من الأضرحة وساكنيها والمتعلقين بأستارها ومن أصحاب الطين وعنجهيتهم وعقلياتهم..»[٥٢].

وحين يحكى موسى عن موت البك فى نهاية القصة (موته وحل بعيد عنك) وهو يردد (الطين ! الطين ! الطين !) يوجه حديثه إلى الراوى ملخصا موقفه:

«شوف يا أستاذى لما يموت إنسان بنقرأ الفاتحة على روحه ونسأل له الرحمة. لكن لما يموت حمار.. حمار من الحمير.. نعمل إيه؟

وصفع موسى ظهر البردعة التى بين يديه وهو يجيب بنفسه عن سؤاله فى يقين قاطع:

نفصل له بردعه زى دى .. على روحه»[٥٣].

هكذا يرى موسى أساس المشكلة وأساس الصراع، فليس هذا البك فى نظره سوى حمار من الحمير، لأنه لم يفهم سر وجوده كإنسان، ومن

هذا المنطلق أيضا لم يرتبط سعد مكاوى بالأرض ولم يدافع عنها أو عن أصحابها حتى من الفلاحين الذين يملكون ملكيات صغيرة مثل «رضوان» وقراريطه التسعة. الفلاح مثله مثل غيره من بنى البشر، ولكنه أقل أهلية للثورة ضد الظلم والقبح، ليس ذلك لأنه أمى جاهل، ولكن لأنه أكثر ارتباطا بالأرض وملكيتها.

هكذا يقدم الفلاح فى المرات القليلة جدا التى قدمه فيها المؤلف ولْنَرَ من الذى يثور فى قرية الماء العكر. الصورة القصصية التى جمعت معظم شخصيات المجموعة: مدبولى عامل التليفون، نعيمة الغجرية، موسى البرداعى، سليمان أبو العزايم بائع الحناء، سعفان حلاق الناحية البحرية.. لن تجد فلاحا واحد!! قد نقول إن مسألة الهامشيين هذه مرتبطة بطبيعة فن القصة القصيرة أساسًا، ولكن ماذا نقول فى سيادة الهامشيين على روايات سعد مكاوى أيضا؟!

بيد أن هذا لا يعنى أن سعد مكاوى كان غافلا عن حقيقة الصراع الاجتماعى فى القرية، كل ما هنالك أنه يراه أساسا بوصفه صراعا بين نوعين من الإنسان، إنسان متصوف - بالمعنى الواسع للكملة، وإنسان آخر أرضى وطينى بالمعنى الواسع للكلمة أيضا، دون أن ينفى ذلك عنه إدراكه الواعى لحقيقة الأطراف المادية للصراع، وهو يرجع إدراكه هذا إلى نشأته الخاصة فى القرية: «أنا مدين وممتن لهذه النشأة، لأنها اختصرت أمامى طريق الوصول إلى حقيقة المشاكل الأساسية للإنسان المصرى، لدرجة أن بعض أحداث الصراع التى دارت بين الكثرة الغالبة من الفقراء والعدد المحدود من الأفراد الذين يمثلون قوى اقتصادية متوارثة كان مفهوما لدى فى هذه

السن الصغيرة، وحتى قبل أن أقرأ أى كتاب عن النظم الاقتصادية»[٥٤].

لا نستطيع أن نجزم بأن سعد مكاوى لم ينتم إلى الماركسيين فى أية مرحلة من مراحل حياته، خاصة إذا عرفنا أنه كان أحد مثقفى الطليعة الوفدية وأحد كتاب مجلة الفجر الجديد[٥٥]. وها هو ذا ينتصر لأدنى مستوى اقتصادى اجتماعى فى القرية، ولكن نستطيع أن نسجل هنا مقولة لأحد أولئك الذين عرفوه عن قرب، وهى مقولة ربما تفسر موقف سعد مكاوى من الماركسية، يقول الأستاذ محمود توفيق: «لم يكن سعد مكاوى ماركسيا، ولكنه لم يعاد الماركسيين»[٥٦].

وفى المدينة أيضا يصبح الهامشيون هم القادمين من القرى، والذين يحترفون مهنًا هامشية (لاعبو السيرك - البوسطجى - الجرسون - المسحراتى - بنات الليل..) وعليهم أيضا يتأسس الجانب الذى يحبه سعد مكاوى من المدينة.

وفى خلفية العالم الهامشى من البشر يقدم عالمًا هامشيًا آخر من الحيوانات، فهناك اهتمام غريب بحيوانات من نوعية الفار، والكلب، والحمار، والغراب، وكذلك السمك.. بل إن عنوان القصة نفسه قد يكون إشارة إلى اسم حيوان (مظلومة - الأمير شيخو). ويعمد المؤلف دائما إلى وضع هذه الحيوانات فى موازاة شخصياته الهامشية (فأر الضريح = ابن أنيسة، الحمار الذى يهان ويعذب = البوسطجى، الكلبة مظلومة = عم قطب الصياد الغراب، الأمير شيخو = صاحبته العجوز المستوحدة ..).

وتصاحب حركة البشر دائما حركة الحيوانات والنباتات، ويتكرر هذا كثيرا فى رواية «السائرون نياما»: «وسد محمد أذنيه بيديه وهو يجرى فى

الخلاء فى اتجاه الطاحون والشجر حوله مهزول ورمق الحياة فيه شاحب، والدواجن القليلة منكمشة عند كل سقيفة أو حجز خوفا من الجوارح المحمومة دانية من الأرض، وفى عيون الحمير والجمال أحزان عجيبة وهى ترفع رؤوسها عن الأرض المتشققة فى يأس ضامر مثلها..»[٥٧].

وهكذا فإن سعد مكاوى يحب دائما - ربما بنزوعه العميق إلى التصوف - أن يخلع على الصراع (البشرى البسيط والمفهوم لديه بأطرافه المادية) صورة الصراع الكونى العام والمطلق بين الخير والشر، بين القبح والجمال.. ويتجلى هذا الصراع عنده فى حركة كل الكائنات، وكأن روحا واحدة كبيرة تسرى فى كل الكائنات، وقد نجد تجسيدا أوضح لهذا الصراع كما يفهمه المؤلف - فى معركة الذئب والغزالة قرب نهاية روايته الأخيرة «لا تستغنى وحدى».

وفى الصراع الدموى بين الكائنات الهامشية وبين مستغليها يسقط ضحايا كثيرون، وهؤلاء الضحايا من المجاذيب والمشوهين والمتسولين واللصوص وبنات الليل.. الخ. هم العالم الحقيقى للكاتب، يقول الراوى فى قصته «فى قهوة المجاذيب».

«فى قهوة المجاذيب وحدها أشعر بحقيقتى، فى زمانى ومكانى.. المجاذيب، والمساليب، والصعاليك والمتسولون، ورجال الطريق، وبائعو الأحجبة والتمائم، والحواة، والمشعوذون، وبنات الهوى والراقصات والنشالات، كل المولد العجيب الذى يتجمع فى ليالى المولد».

هؤلاء هم ضحايا المواجهة الصريحة مع القطيع (المجتمع) لأنهم يواجهون النفاق، أعنى قوانين المجتمع. يتعاطف معهم الكاتب ويصبح عالمهم هو عالمها الحقيقى الذى يشعر فيه بوجوده، ومن هنا أيضا يصبح

الجنون فى نظر كثير من شخصياته الهامشية شيئا معقولا جداً. يوجه بطل قصته «الركن المهجور» حديثه إلى الراوى قائلا: «أتعلم أن الجنون شىء معقول جدا وأن كل إنسان يمكن أن ينقلب بين لحظة وأخرى مجنونا»[٥٨].

ومعروف أن حالة (الانجذاب) هذه إن هى إلا محاولة للتعبير عن الاتساق المفقود فى هذا العالم: «إنها محاولة لإعادة حياة الجماعة البدائية، وإعادة الوحدة إلى العالم، فمع ازدياد التمايز الاجتماعى ظهرت من ناحية فترات كانت الجماعة تخرج فيها عن طورها، كما ظهر من ناحية أخرى أفراد (كثيرا ما يؤلفون فيما بينهم اتحادات أو روابط) تصبح وظيفتهم الاجتماعية هى أن تتملكهم الشياطين أو يهبط عليهم الإلهام. ومهمة هؤلاء الخارجين عن طورهم، سواء منهم الملعونون والمقدسون، الأنبياء والمنشدون وأمثالهم، هى إعادة الوحدة المفقودة والاتساق الضائع مع العالم الخارجى»[٥٩].

ويعج عالم سعد مكاوى بالمشوهين: العمى والعرج والمرضى والعجزة.. وفى مشهد من روايته «السائرون نياما» أيضا - وهى رواية تكتظ بالمشوهين والمجاذيب - يتجمع هؤلاء فى تجسيد حى لهذه الرؤية: «هبت عاصفة من زئير، وجأر مجاذيب بالدعوات وبكى المشوهون العرايا، والعميان دقوا الأرض بالعكاكيز فى غضب، والمجذومون الكثيرون ضربوا صدورهم المتآكلة بقطع الحجارة فى مرارة .. إلخ»[٦٠].

وكثيرا ما يحاول المجتمع - وهو فى نظره هنا موكب أصم أعمى صخاب، وكيان مبهم - كثيرا ما يحاول تحطيم الأفراد والجماعات والمنعزلة التى يعتد بها سعد مكاوى، يحطمهم لا لشىء إلا لأنهم اعتزلوه وتمردوا على قوانينه محاولين الكشف عن زيفها.

وانطلاقا من هذه الرؤية التى ترى للصراع جذرا روحيا يفوق فى أهميته كل الأصول المادية لهذا الصراع، يصبح المتصوفة - وهم الذين باعوا الدنيا وفقدوا كل ارتباطاتهم بقوانينها الزائفة - أحق الناس بالثورة والتمرد على هذه القوانين، فإذا ما فشل المستوحدون والهامشيون فى مواجهة تهرؤ المجتمع فإن على المتصوفة الحقيقيين فى هذه المرة أن يتحركوا وعلى الفنانين أن يقولوا كلماتهم. على هؤلاء وأولئك أن يستعينوا بقواهم الروحية لحث الناس على الثورة على أنفسهم أولا ثم على الظلم والقبح فى الواقع الاجتماعى ثانيا.. ويقدم المتصوفة فى مجموعة «الفجر يزور الحديقة» ورواية «لا تسقنى وحدى» بوصفهم مجاهدين اجتماعيين يعتزلون الناس وينطلقون إلى الصحراء، ولكنهم يفعلون ذلك لاكتساب القوة الروحية التى تمكنهم من فساد المجتمع من ناحية، وعسف السلطة من ناحية أخرى. «فهو فى الحقيقة يجعل عالم المتصوفة (طريقا) إلى عالم آخر أكثر أهمية وجوهرية، ومن ثم لا يأخذ المتصوفة!! عند سعد مكاوى هذا الموقف السلبى المشهور عنهم قديما وحديثا، إذ يستدبرون العالم، ويصبح همهم هما ذاتيا لا شأن له بأدران العالم القبيح، أو أن الشأن هو «البيع»، حتى لا يلوث نفوسهم التى يجاهدون - بالعبادة والانقطاع - فى سبيل إنقاذها إنهم - هنا - جماعة إيجابية نشطة سعيها للحق والخير للناس جميعا»[٦١].

أما إذا فشل هؤلاء وأولئك - الهامشيون والمستوحدون والمتصوفة كل بمفرده، فإن على (المجاديف) فى الزوارق المنعزلة المستوحدة فى قلب المستنقع أن تتجمع وتتساند، كما تتجمع هذه المكونات المختلفة فى رؤية سعد مكاوى، لتشكل جبهة واحدة ونغمة كبرى فى مواجهة الفساد والظلم والقبح[٦٢].. إلخ.

وترتفع نغمة الجهاد الذى لا ينتهى فى عالم سعد مكاوى حتى ليكاد يتبنى - فى النهاية - توجها إسلاميا خالصا يعتمد على (الجهاد) بشقيه الأصغر والأكبر، بحيث ينصرف الأول إلى المواجهة الفعلية بالأيدى وبالدم (الكرباج - الحلم يدخل القرية) وينصرف الثانى إلى الإنسان من الداخل، وهو شق يسبق الشق الأول ويخدمه لأن المجتمع فى رأيه يحتاج - قبل كل شىء - إلى إنسان له قوة روحية فوق العادة (الفجر يزور الحديقة - لا تسقنى وحدى).

(٥) رؤيته للفن

(الفنان) الحقيقى ينبغى أن يكون واحدا من أولئك الهامشيين المنعزلين الذين يحبهم سعد مكاوى. إن الفنان ليس مطالبا بأن ينغمس فى (نظام) المجتمع؛ إنه يتأمل من بعيد، ولكن هذا لا يعنى أنه منفصل عن الواقع .

إن مشكلة الفنان الحقيقية - كإنسان - أنه إما أن يعيش حياته أو أن يكتبها «إن الفنان لا يريد أن يحيا حياة الناس، وإنما ينبغى أن يعيش فى حلمه الخاص، وهذا التهيؤ الفكرى هو الذى يدفع رجل الفن إلى الابتعاد عن كل ضجة وكل حركة، فيعتزل الناس ما استطاع ويشعر بينهم بالغربة، ولكن بقدر جبنه أمام الناس والحياة تكون شجاعته أمام الأفكار والمثل العليا التى يحيا بها ولها»[٦٣].

ولكن الفنان يظل - مع ذلك - على علاقة بواقعه، ويظل قادرا على التأثير، ولعل أصدق تصوير لطبيعة هذه العلاقة بين الفنان وواقعه ما جاء على لسان الراوى فى قصة «فى سوق الزلط»، وهو راوٍ يتأمل الناس من بعيد وهم يضطربون فى (قاع الدست)، يتأملهم من نافذته العالية المطلة على

الميدان - يقول: «وأنا رجل يعيش فى عالم خلقه لنفسه بنفسه، لكن للدست المقعر الهائل نداء لا ريب فى قوته الموصولة بالنشأة الأولى، وهو يهز أعماق النفس فيثير منها مكمن المشاركة الأصيلة، وعندما تنساب الذات المستفردة كالبخار المنتشر فى ذلك المحيط المتلاطم من المشكلات والرؤوس البشرية.. إن عالمى الخاص الذى أعيش فيه مستقلا بفكرى وروحى عن عالم الآخرين لا يفصل حياتى ومشاعرى ورسالتى عن عالم الناس الذاخر بألوان الجهاد فى سبيل حياة أفضل، ولا عن المعركة التى يخوضون غمارها»[٦٤].

وما دام الفنان الحقيقى لا يقبل الذوبان فى نظام المجتمع فسيظل قادرا على (الالتزام) بمستقبل الناس، سيظل قادرا على تبصيرهم - من برجه العاجى العالى[٦٥]- بمشاكلهم، وقادرا على التنبؤ والتحذير مما يمكن أن يقع، إن هذه مهمة أساسية من مهام الفنان عند سعد مكاوى: أن يُبَصِّر الناس بالمستقبل: «إن كلمة الكاتب الفرنسى جان بول سارتر لا تفتأ تلوح بخاطرى كلما شاهدت أحكام كتابنا عن معالجة أحوال الشعب فيما ينشئون. إنها كلمة صادقة توشك. أن تكون دستورا لكل كاتب حر: «ينبغى للكاتب أن يكون للناس هاديا، وليس من حقه أن يلتزم الصمت أمام حدث من الأحداث، ولا أن يقصر فى التحذير مما عسى أن يتهدد الناس»[٦٦] ولكن أنى للكاتب أن يكون للناس هاديا وهو يحيا بعيدا عنهم؟! يجيبك المؤلف: إنه يهديهم من خلال (شجاعته أمام الأفكار والمثل العليا التى يحيا بها ولها).

وإذا كانت العزلة عند سعد مكاوى شرطا من شروط الإبداع الفنى الصادق لأنها لازمة لإفراز وإنضاج الأعمال الفنية[٦٧] فإن للفنان صفات

أخرى متصلة بهذه الصفة، ينبغى أن يظل الفنان حرا حرية كاملة، حرا أولا من عبودية المال وكل مغريات الحياة، ولذلك فإن المؤلف يحب الموسيقيين الخمسة الكبار، ويكتب عنهم - بحذر شديد - كتابا كاملا، يقول فى مقدمته «أحب فيهم تلك القمم العالية التى بلغوها بنضالهم العنيد، والتى يتعلم الفنان من فوقها كيف ينظر إلى مغريات الحياة دون أن يعتريه الدور، فلا يبيع فنه ولا يدنس شرفه ولا يتضعضع إيمانه ولا يتملق أحدا.. وأحب إصرارهم على التفاؤل ووعيهم بأن الإنسان كبير ونبيل وصاعد إلى كمال روحى»[٦٨].

وينبغى أن يكون الفنان حرا كذلك من الخضوع لأية أيديولوجية أو مذهب فنى، ينبغى أن يكون حرا تماما، حتى يلتزم بمهمته المقدسة: مستقبل الإنسان!: «التزامى، كما هو وكما حدثتك عنه، نابع من إيمانى الإنسانى، أنا ملتزم بالقضية الإنسانية فى عمومها وشمولها. وشعارى فى هذا أننى مع الحرية ضد الزيف، مع الحق ضد الاستبداد، مع الشجاعة ضد الخوف، مع الإرادة ضد القهر، مع الجمال ضد القبح، مع الحب ضد الكراهية، التزامى فى كلمة واحدة هو مستقبل الإنسان وقدراته المتجددة التى لا يمكن لأية أيديولوجية معاصرة أن تحتويها فمن الذى يعطينا الحق فى أن نصادر المستقبل ونحجر على إمكانياته وما تنطوى عليه صيرورته من قابليات»[٦٩].

ولماذا لا يكون الفنان حرا إذا كان المؤلف يؤمن بأن «الفن واحد كالإنسان.. الإنسان واحد، والفن واحد «ويؤمن بأن مأساة الإنسان المعاصرة أفدح من أن تبوب. المهم فى الفن هو أن يعبر عن القلب البشرى

وإذا كان البناء الفنى مختلفا تماما بين القصة والمسرحية، فلا أهمية لذلك على الإطلاق ما دام الفنان - كلاهما - يعرضان للمصير الإنسانى والقلب البشرى[٧٠]، ولا تتفاضل الفنون إلا فى قدرتها على الإمساك بجوهر اللحظة الإنسانية العميقة، ومن ثم تصبح الموسيقى هى أرفع الفنون، لأنها سيدة الزمان والمكان وأول الكلام ومنتهاه، تجسد - دون كلمات - معانقة الإنسان للكون الكبير. أما «أنبل ما فى الفن - والكتابة قبل كل شىء فن - فهو غلالته السحرية، هو خيال الكاتب الذى يضع يده على الحقائق الشاملة.

ويلخص سعد مكاوى صورة الفن والفنان كما يراه، على لسان الراوى فى بداية قصته «الكرسى الخالى» فيقول:

«أصدقائى الرسامون كثيرون، ولكن أقربهم إلى نفسى واحد منهم لا يرى الناس من آثاره شيئا، ولا يكاد يعرف اسمه إلا قلة خاصة، لأنه يعمل فى عزلة خصبة تيسرها له قناعة جميلة ودخل بسيط أخضعه لفهمه العميق لفروض فنه، وطبع أصيل فطر على ازدراء الصيت الرخيص وتقديس الفن الكريم.

وصاحبى لا يتبع مدرسة معينة، ولا يدق الطبول لنظرية ما، وإنما يرى أن الفن كائن حر وحى ينمو ويتطور، فلا نظرية فيه ولا مذهب، ولا قديم ولا جديد وإنما هو نهر دافق عبر الأجيال من الإحساس الذاتى للفنان بما يدور حوله وفى نفسه، موصول بكفاح الماضى وقيمه وانطلاقات المستقبل وآفاقه»[٧١].

وهكذا يتحول الفن إلى كائن مقدس مطلق، تتركز وظيفته - كالحب فى

أن يأخذ بيد الإنسان ليعبر به عنق الزجاجة التى يمر بها الآن، ويصل به إلى حالة من التوازن الداخلى الذى ينتفى معه الصراع الدامى الذى يعيش فيه: «وليس للكلمة مقصد أنبل من أن تكون خادمة للإنسان فى مسيرته من مراهقة البشرية الرعناء التى لم يخرج منها بعد تماما إلى اكتمال الشباب ونضجه، أو مصباحا على طريقه نحو مستقبل أحسن، يتم فيه التكامل بين الطاقات المادية والروحية للإنسان»(٧٢).

ولكن هؤلاء الفنانين المثاليين - وسعد مكاوى منهم - يضجرون دائما من نبذ الواقع لهم واتهامه لهم بالرومانسية، ومع ذلك فهم يصرون على التبشير بالغد الجميل، ويذهبون - مكتهلين - وراء رمال الصحراء بحثا عن الصدق الإنسانى فى «حفنة من الرمال الساخنة»، ويقولون أننا واقعيون وأبناء عصرنا ولكننا مقتلعون منه بقسوة. إنهم يجاهدون فى قلب المستنقع ولا سلاح لهم إلا الكلمة، ولكن: «هو الذى يكمن كل شىء عنده فى الكلمة ماذا هو فاعل بكلماته فى قلب المستنقع الذى لم تعد بينه وبينه لغة مشتركة؟ وأين يبشر بأن الكلمات الشريفة هى بشير الغد الجميل الذى يراه ببصيرته ويصر على انه هو الحقيقة(٧٣)؟!

إن هذا التصور لماهية الفن ووظيفته وعلاقة الفنان بالمجتمع لا يبتعد كثيرا، فى حقيقة الأمر، عن تصور الرومانتيكيين حينما يقولون: «والحق أننا لم ننبذ المجتمع بسبب أننا فنانون، إنه هو الذى نبذنا أو لفظنا، ونحن نحيا ونحتك به وكأننا سكان لم يتعبوا المالك، ولذا لم يطردهم من مسكنه ...، وإن كنا عندما تشبثنا بالشخصية فإننا قد تمسكنا بشىء يعرف الجميع أنه نذير الموت. وإنهم يشرعون نحونا بالمقت لأننا نذكرهم به، فهم ينغمسون

فى المجتمع إلى حد الغرق فيه، وبذلك تختفى عن أنظارهم الأبراج الشاهقة فوقهم مفضلين الوقوع فى الخبل على مواجهته»[٧٤].

بيد أن سعد مكاوى كان أحيانا يخشى الوصول إلى هذه الحافة الخطرة، هناك فى البرج العاجى، فنراه - فى فترات توهجه - يدعو الكتاب - دعوة مثالية، إلى (الهبوط) من أبراجهم العاجية ليمتزجوا بحياة الشعب ويصورها: «سيكون على الكتاب وحملة الأقلام أن يهبطوا من أبراجهم العاجية ويبرحوا صوامعهم وفى أيديهم المشاعل لكى يمتزجوا بحياة الشعب ويصوروا آلامه وآماله، فتلك رسالة الكاتب فى أعلى مراتبها»[٧٥].

إن الفنانين والكتاب يعيشون فى أبراج وصوامع - هذا حقهم وتكوينهم الخاص - ولكن مع ذلك فليتنازلوا، ويهبطوا من هذه الأبراج والصوامع إلى حيث يعيش الشعب المسكين.

(٦) مؤثرات فى الرواية

بعد هذا العرض للمحاور الأساسية فى رؤية سعد مكاوى يمكننا أن نتصور ما حدث من تصارع بين المكونات الأساسية لهذه الرؤية، كما يمكننا أن نتفهم المحصلة النهائية لهذا التصارع. لقد كانت شخصية الوالد عاملا أساسيا فى تكوين شخصية المؤلف المبكرة، وكانت مكتبته أول مكتبة كبيرة يراها المؤلف ويلتهم ما فيها من كتب ومجلدات. يقول عن هذه الفترة الهامة فى تكوينه: «من خلال الطراز النادر للفلاح المصرى البسيط المتصوف بدأت ونمت نظرتى إلى الواقع. كان أبى من خريجى دار العلوم ومدرسا للغة العربية فى القاهرة، ولكن حقيقته الكبرى كانت فى سعة إطلاعه ورحابه فكره فى إطار من تصوف حسن الذوق كانت له

جاذبيته على نفس المتفتحة للمعرفة. وبعد صلاة العصر وأمام بيتنا الريفى المنعزل وسط حديقة فواكه صغيرة خارج كتلة مبانى القرية، كانت تتحلق حوله مجموعة من الأصدقاء والأقارب من المتعلمين والفلاحين، وتدور مناقشات وتثار أسئلة. وفى هذه الجلسات التى كنت أحوم حول حافتها ثم أندمج فيها كانت تتوضح أحشاء الحالة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية على مستوى الوطن كله وعلى مستوى الريف نفسه، كما كانت مباحث العقيدة والتصوف تفتح أمامى آفاقا واسعة للتفكير والتأمل»[٧٦].

ربما كانت هذه العلاقة الخاصة بالقرية سببا مباشرا فى تبنى المؤلف لقضية الهامشيين فى القرية وانصرافه عن قضية الفلاحين والأرض، فها نحن نرى الوالد مدرسا للغة العربية بالقاهرة، كما نرى وصف المؤلف لبيت والده (الريفى المنعزل خارج كتلة مبانى القيرية)، ومن الواضح أن هذا تكوين اجتماعى يقترب من الهامشيين فى القرية.

وفضلا عن تأثير هذه النشأة وتأثير شخصية الوالد - بما مثلته من قيم معينة وثقافة معينة - فإن هناك عوامل أخرى أكدت هذا التوجه فى تكوين رؤية سعد مكاوى، لعل أبرزها ما تميزت به شخصيته - التى تتبدى فى كثير من أعماله ومقالاته وأحاديث - من انطواء وحب للعزلة وميل إلى التأمل استمر معه من البداية حتى النهاية: «منذ الصبا الأول والميل إلى التأمل طبيعة فى تكوينى، ولذلك تجد فى بعض نماذجى القصصية سخرية رقيقة من الذين لا هم لهم إلا أن يكونوا واسطة العقد أو زهرة المجلس.. حتى مُتَعى من الصبا والطفولة كانت من النوع الذى ينأى عن الضجيج والزحام ويجنح إلى فرص التأمل: صيد السمك، الوصول إلى أعشاش

الطيور فى أعالى شجرة الجميز والتوت المعمرة، بنية رؤيتها وتأمل عالمها لا تحطم الحياة الوليدة[٧٧].

وفى ١٨ أغسطس ١٩٥٩ يكتب سعد مكاوى فى يوميات جريدة الشعب محتفلا بعيد ميلاده، ومشيرا إلى اللوم الذى يوجه إليه على انطوائه الدائم مؤكدا إصراره على هذا المنهج الانعزالى فى حياته[٧٨].

وقبل ذلك بأعوام يكتب الدكتور فائق الجوهرى مقدمة قصيرة لمجموعة المؤلف الثانية «راهبة من الزمالك» تحت عنوان (هذا المؤلف) فيقول: «وهو إنسان صامت لا تعرفه الأندية والمجتمعات، والكثيرون جدا من القراء لا يعرفون صورته التى ننشرها - ربما لأول مرة - مع هذه الكلمة..»[٧٩].

ويظل المؤلف معتدًا بمنهجه هذا حتى النهاية، وحين يكتشف صدمة الواقع الخشن يعتزل الناس ويضيق من دائرة أصدقائه، أو ينطلق إلى الصحراء ويناجى شيخه عمر بن الفارض عند جبل الجيوشى[٨٠].

وقد كان من الممكن لفترة السفر إلى فرنسا (١٩٣٦ - ١٩٣٩)[٨١] بما فيها من انفتاح على عالم جديد - أن تقتلع هذه النزعة المثالية المحفورة فى الأعماق، لكنها على العكس نمتها وأزكت الإحساس بها، فقد كان موقف سعد مكاوى من الحضارة الغربية مشابها لموقف أستاذه توفيق الحكيم الذى تمثلت عنده من قبل «ازدواجية نظرة المثقف المصرى - والعربى عموما - إلى الحضارة الغربية. إن حب المرأة الغربية فى (عصفور من الشرق) تفاحة شهية المذاق والمنظر، ولكن الدود يرعى فى باطنها، وحياة الإنسان الغربى كلها مادة خالية من الروح. أمام الإنسان العربى أو الشرقى «العصفور

من الشرق» فهو فياض العاطفة متعلق بالمثل الأعلى، صورة للحضارة الشرقية الروحية»[٨٢].

والشرقى كما تقدمه قصص سعد مكاوى المبكرة شخص متأمل يبحث عن الأشياء الكامنة تحت السطح المبهر للمدينة الغربية. إنه يتوقف طويلا أمام الغجر والبوهميين، وقارئات الكف.. يدخل وراءهم الأحياء العطنة والأزقة الضيقة، ولا يلفته عرى الأنثى بقدر ما يلفته سحر جو الحرية المنطلقة التى وجد حياة الناس عموما تسبح فى آفاقها.

وإذا كان قد التقى هناك بصورة جديدة للمرأة ولعلاقتها بالرجل فإن هذا أكد له - فى النهاية - أن الجنس عارض من عوارض الحياة وليس محورها الأساسى[٨٣]. وإذا كانت معرفته باللغة الفرنسية قد فتحت له بابا على الثقافة الفرنسية والأدب الفرنسى والثقافات الأخرى المترجمة إلى هذه اللغة، فإنه قد توقف عند كتاب الرومانسية أكثر من غيرهم، وهذا ما تشير إليه ترجماته وتلخيصاته لكتبهم وأعمالهم فى (آخر ساعة) و(المصرى) و(الشعب)[٨٤]. وإذا كان قد اتصل- من خلال هذه اللغة - بأعمال الأدباء الروس فقد جذبه إليهم - أكثر ما جذبه - هذا العرق الصوفى المرتبط بالإنسان فى كتاباتهم.

سعد مكاوى فى باريس: فنان متصعلك بوهيمى متحرر، يقرأ كل شىء لكنه لا يلتزم إلا بما يرتبط بتجربته وبشخصيته، وهى صورة يلخصها الدكتور محمد مندور رفيق رحلة الدراسة فى باريس فيقول: «لقد كنت أحس عند سعد مكاوى منذ ستى الدراسة فى باريس بطبع الفنان المتحرر.. وسعد مكاوى أبعد ما يكون بطبعه البوهيمى عن كل التزام إلا ما أملته عليه ظروف حياته وتجاربه»[٨٥].

لا شك أن هذه الفترة فتحت الباب على مصراعيه لمكونات جديدة لكى تدخل فى نسيج رؤية سعد مكاوى، وهى مكونات اكتسبها من التيارات الثقافية السائدة فى فرنسا فى تلك الفترة وما تلاها، خاصة الوجودية، حيث يشير المؤلف فى كثير من مقالاته أواخر الأربعينات إلى كتابات سارتر. غير أن هذه المكونات جميعا كانت تصب فى النهر المثالى الذى ينبع من النشأة، ربما تغير من اتجاه النهر قليلا، لكن النهر لم ينحرف إليها ويترك مجراه الأساسى.

وكان طبيعيا أن يزداد إحساس المؤلف بالانكماش والانطواء أمام صدمات الارتطام بالواقع، خاصة بعد تصادم الثورة مع المثقفين، وبعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، وحدث أكثر من مرة - بعد أن تزايد النفاق والتجسس والإبعاد والتطهير.. إلخ. أن «نقل الصحفيون إلى مؤسسات غير صحفية فى إدارة الشئون العامة.. وكان بينهم أسماء معروفة: عبد الرحمن الخميسى، ونعمان عاشور، وعبد الرحمن الشرقاوى، وسعد مكاوى، وغيرهم[٨٦].

لقد كانت المحصلة النهائية لتصارع المكونات الأساسية فى رؤية سعد مكاوى لصالح العناصر المثالية من هذه الرؤية فى التحليل الأخير. صحيح أن العناصر المادية لم تغب عن ساحة التصارع طول الوقت، لكنها كانت تؤول فى النهاية إلى النهر المثالى الكبير الذى استوعب كل المكونات فكل العناصر الماركسية - على سبيل المثال - كانت توظف فى خدمة التصور الصوفى المثالى للإنسان بوصفه كائنا يتجه بإطراد نحو كمال روحى كونى.

ومع أن هذا التصارع بين المكونات ظل قائما حتى النهاية فإن قوته كانت تخفت بإطراد بحيث نصل - فى نهاية المطاف - إلى رؤية مثالية خالصة تتوارى منها كل مكوناتها الواقعية القديمة.

الهوامش

١ - عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩، ص٥.

٢ - ربما يختلف هذا المفهوم للرؤية عن مفهوم «رؤية العالم» عند لوسيان جولدمان، إذ إن أهم شرط من شروط هذه الرؤية عنده أنها رؤية (جماعية) بالضرورة، بمعنى أنها نتاج لذات فاعلة تتجاوز الذات الفردية، إنها من صنع الطبقة أساسا لكنها لا توجد خارج الأفراد، كما يختلف هذا المفهوم للرؤية عن مفهوم جولدمان فى أن الرؤية عنده «مفهوم تاريخى» يصف اتجاه الطبقة فى فهم واقعها فى لحظة تاريخية محددة وليس فى مطلق الزمان وتبعا لعلاقات اجتماعية محددة، وليست تبعا لنماذج طبيعية مطلقة. بينما يصبح مفهوم الرؤية هنا مفهوم ينطوى على التاريخى والمطلق معا، على الذاتى والموضوعى، على الفردى والاجتماعى، على الخاص والعام.

ويتفق هذا المفهوم للرؤية مع مفهوم جولدمان فى مسألة التلاحم الداخلى للرؤية، التى تصنع كلية متجانسة من التصورات، كما يتفق معه أيضا فى أن الرؤية تعيش فى مستوى الوعى الضمنى.

راجع حول مفهوم «رؤية العالم» عند جولدمان:

-لوسيان جولدمان: علم اجتماع الأدب، ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول، - م (١)، ع (٢) ص ١٠٣.

- جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، مجلة فصول، م (١) ع (٢) ص ٨٥.

٣ - إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦، ص ١٦٤.

٤ - راجع لوسيان جولدمان: علم اجتماع الأدب، ترجمة جابر عصفور مجلة فصول مجلد (١) عدد (٢) ص ١٠٣.

٥ - راجع: الروائى والأرض، مرجع سابق، ص ٢٩. وراجع أيضا توماس مونرو: التطور فى الفنون، الجزء الثالث، ص ٢٧١، ٢٧٢ ترجمة عبد العزيز جاويد وزميليه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.

٦ - هاسكل بلوك، وهيرمان سلينجر (جامعان: الرؤيا الإبداعية ترجمة أسعد حليم، دار نهضة مصر، ١٩٦٦، ص ١٤).

٧ - جيروم ستولنيتز: النقد الفنى - دراسة فلسفية وجمالية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨١، ص ٧٢٧. ويعرف المؤلف القصد النفسى بأنه لفظ يشير إلى شىء حدث فى ذهن الفنان، فهو الفكرة التى كانت لدية، قبل الخلق وأثناءه، عن العمل الفنى النهائى الذى أراد بإنتاجه. أما «القصد الجمالى» فهو التأثير الكامل الذى يمارسه العمل على المدرك الجمالى.

٨ - نفسه، ص ٧٩.

٩ - الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ١٣.

١٠ - برناردى فوتو: عالم القصة، ترجمة محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة ١٩٦٩، ص ١٥٦.

١١ - الروائى والأرض، مرجع سابق، ص ٦، ٧.
١٢ - ام. فورستر: أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة ١٩٦٠، ص ٥٦.
١٣ - نفسه: ص ١١٨.
١٤ - بوريس ايخنباوم: أو. هنرى ونظرية القصة القصيرة، ترجمة نصر أبو زيد مجلة فصول، المجلد (٣)، العدد (٢)، ص ٨٤.
١٥ - شكرى عياد: القصة القصيرة فى مصر - دراسة فى تأصيل فن أدبى، دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٩، ص ٤٨.
١٦ - عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨، ص ٧٩.
١٧ - طائفة من الأساتذة المتخصصين: حاضر النقد الأدبى، ترجمة محمود الربيعى، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٥، من مقال «ريتشارد هوجارت» بعنوان «لماذا أقدر الأدب» ص ٤٦.
١٨ - محمود الربيعى: قراءة الرواية، دار المعارف، القاهرة ص ٩.
١٩ - راجع صبرى حافظ: (القصة القصيرة) ضمن المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى ١٩٥٢ - ١٩٨٠، المجلد الرابع عشر (الفنون والآداب) ص ٣٢٨، جمهورية مصر العربية، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية - لويس عوض: الثورة والأدب، دار روز اليوسف ١٩٧١، ص ١٥٧. - غالى شكرى: ماذا أضافوا إلى ضمير العصر؟، دار الكاتب العربى القاهرة ١٩٦٧، ص ٣.
٢٠ - راجع: سيد حامد النساج. اتجاهات القصة المصرية القصيرة، دار المعارف ١٩٧٨، ص ٢٥٥ - ٢٦٩.
٢١ - راجع: محمود الحسينى المرسى: الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة، دار المعارف ١٩٨٤، ص ٣٥٦، ٣٦٨.
٢٢ - عايدة الشريف: سعد مكاوى وروايته الكرباج، مقال بجريدة الوطن الكويتية، ١/ ٤/ ١٩٨٠.
٢٣ - نبيل فرج: سعد مكاوى يتحدث عن تجربته القصصية (حديث) مجلة الثقافة القاهرة، يوليو ١٩٧٤، ص ٥٠.
٢٤ - سعد مكاوى: الرجل والطريق، عالم الكتب، القاهرة د. ت، ص٣. وقد نشرت الرواية لأول مرة مسلسلة فى جريدة الجمهورية عام ١٩٦١.
٢٥ - تجدر الإشارة هنا إلى شيئين: أولهما - أن المؤلف يذكر فى حديثه مع عبد العال الحمامصى أن هذه الرواية أحد عملين تمكنا من تجسيد رؤيته باقتدار فنى، وثانيها - أن لكلمة (الطريق) إيحاءات صوفية واضحة.
٢٦ - الرجل والطريق ص ١٣٥.
٢٧ - سعد مكاوى: راهبة من الزمالك، دار التحرير للطباعة والنشر القاهرة ١٩٥٥، ص ٩.
٢٨ - سعد مكاوى: سير الزمن، مقال بجريدة الشعب ٢٩/ ٥/ ٥٨.

٢٩ - سعد مكاوى: الميت والحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢، تقديم المسرحية ص ٣.
٣٠ - سعد مكاوى: سير الزمن، مقال بجريدة الشعب ٢٩/ ٥/ ١٩٥٨.
٣١ - سعد مكاوى: أمام الموت والحياة، مقال بجريدة الشعب ٢٦/ ٣/ ٥٩.
٣٢ - سيد حامد النساج: سعد مكاوى والزمن الوغد، مجلة الهلال نوفمبر ١٩٨٥، ص ٩٥.
٣٣ - سعد مكاوى: فى موكب الحياة، جريدة المصرى ٤/ ١٠/ ١٩٤٧.
٣٤ - سعد مكاوى: سير الزمن، جريدة الشعب ٢٣/ ٨/ ١٩٥٨.
٣٥ - سعد مكاوى: سير الزمن، جريدة الشعب ٢٣/ ٥/ ١٩٥٨.
٣٦ - سعد مكاوى: هل للحب مستقبل؟، جريدة الشعب ٢٧/ ١٠/ ٥٨.
٣٧ - سعد مكاوى: يا كتاب القصة: جريدة الشعب، ٢٥/ ٩/ ١٩٥٨.
٣٨ - ربما كانت الراوية المعنية هنا هى الرواية التى صدرت بعد ذلك بعنوان «الرجل والطريق».
٣٩ - سعد مكاوى: هل للحب مستقبل؟ جريدة الشعب ٢٧/ ١٠/ ٥٨.
٤٠ - سعد مكاوى: رسالة الحياة، مقال بجريدة المصرى ١٢/ ٣/ ١٩٤٩.
٤١ - سعد مكاوى: سير الزمن، جريدة الشعب ٢٧/ ٥/ ١٩٥٨.
٤٢ - العبارة على الغلاف الخلفى لرواية «الرجل والطريق» وقد وردت بنصها قبل ذلك فى نهاية قصته «معجزة كل يوم» ضمن مجموعة مجمع الشياطين.
٤٣ - عبد العال الحمامصى: أحاديث حول الأدب والفن والثقافة دار المعارف ١٩٧٨ ص ١١٥.
٤٤ - الرومانتيكية - ما لها وما عليها، مختارات من جمع: روبرت جلكنز وجيرالد انسكو، ترجمة أحمد حمدى محمود، من مقال ألكس كومفورت: الفن والمسئولية الاجتماعية - عقيدة الرومانتيكية، ص ٢٥٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
٤٥ - سعد مكاوى: الماء العكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ ص ٤٣.
٤٦ - يفهم من مصطلح «الهامشيون» عادة أولئك الذين لا يندرجون اندراجا تاما فى حياة المجتمع الإنتاجية والاجتماعية والقانونية، وهم فى المجتمع الرأسمالى يتمثلون فى الذين يعيشون على هامش المدن والعاطلين وبعض الفنانين أحيانا... إلخ، وفى مجتمع زراعى يصبح البدو - مثلا - هامشيين، وفى قرية سعد مكاوى يقصد بالهامشيين أولئك الحرفيين الصغار الذين كانوا يعيشون على حواف القرى، ومن الثابت أن هؤلاء كانوا يواجهون بالامبالاة من الفلاحين. يقول كمال المنوفى فى دراسة أجراها على إحدى قرى المنوفية: «عرف المجتمع القروى تمييزا اجتماعيا بين من يشتغلون بالزراعة وبين من يزاولون مهنا أخرى كالنجارة والحدادة والحلاقة والبناء والجزارة... إلخ. فنظرا للقدسية التى ارتبطت بالأرض بصفتها مورد الرزق شبه الوحيد، ونظرا لأن الزراعة كانت تمثل مهنة جل سكان الريف، ونظرا لما كانت تتطلبه من مجهود شاق، نظر الفلاحون إلى العمل فيها على أنه أفضل أنواع الإيراد الحلال، وما كان أحد منهم يقبل بمزاولة مهنة غير زراعية إيمانا بأن فى ذلك امتهانا للكرامة الشخصية، ولهذا يلاحظ عادة أن النجار والحداد والحلاق والبناء لم يكونوا من أبناء

القرية الأصليين إنما وفدوا إليها من مناطق أخرى، ثم استقروا فيها، ونظر القروى إليهم على أنهم فى مركز اجتماعى أدنى من مركزه، بل إنه كان يستخف بهم ويظهر نحوهم نوعا من اللامبالاة، ومن هنا فقد كانوا شبه منبوذين، ولم يتمتعوا بأى نفوذ داخل القرية... «راجع كمال المنوفى: الفلاح المصرى ومبدأ المساواة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨، ص ٣٤».

٤٧ - نمط (الشيخ الانتهازى) هو أكثر الأنماط تكرارا فى قصص سعد مكاوى، خاصة فى مرحلة النضج.

٤٨ - راجع هنا فضلا عن كتابى سيد النساج، ومحمود الحسينى المشار إليهما سابقا، راجع مقدمة الطبعة الأولى من مجموعة (الماء العكر) - دار الفكر - القاهرة ١٩٥٦.

٤٩ - هى قصة (صدمة محتملة).

٥٠ - طه وادى عالم القصة القصيرة ودلالته الفنية (مشروع دراسة نقدية فى مجموعة الماء العكر للكاتب سعد مكاوى) بحث مخطوط - مؤتمر طه حسين - جامعة المنيا ١٩٨٣. ص ٢٠.

٥١ - الماء العكر ص ٣٩.

٥٢ - الماء العكر ص ٩٥.

٥٣ - الماء العكر ص ٩٩.

٥٤ - مجلة الثقافة، يوليو ١٩٧٤، مرجع سابق، ص ٥٠.

٥٥ - راجع: على شلش: دليل المجلات الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥، ص ٦٤.

٥٦ - من لقاء الباحث معه فى ١/ ١١/ ١٩٨٦.

٥٧ - سعد مكاوى: السائرون نياما، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٥، ص ٢٧١.

٥٨ - سعد مكاوى: فى قهوة المجاذيب، روز اليوسف (الكتاب الذهبى) ١٩٥٥، ص ٧.

٥٩ - سعد مكاوى: راهبة من الزمان، مرجع سابق، ص ١٢٨.

أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦، ص ٥٣.

وراجع أيضا محمد مندور: نماذج بشرية، نهضة مصر، نموذج الله - ص ٢٠٤.

٦٠ - راجع المشهد كاملا فى رواية السائرون نياما ص ٦٤ - ٦٦، وراجع أيضا مشهد النهاية من نفس الرواية.

٦١ - عصام بهى: قراءة فى «لا تسقنى وحدى» مجلة إبداع، مايو ١٩٨٥، ص ١٥.

٦٢ - راجع قصة «الساعة التى تسبق الفجر» مجموعة «كلمات فى المدن النائمة» الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩، ص ٢٦٠.

٦٣ - سعد مكاوى: فى موكب الحياة، مقال بجريدة المصرى ١٠/ ٢/ ٤٨.

٦٤ - سعد مكاوى: فى قهوة المجاذيب، مرجع سابق ص ٤٧ - ٤٨.

٦٥ - سعد مكاوى من المعجبين جدا بتوفيق الحكيم وبأدبه، وكتب عنه فى (آخر ساعة) و (الجمهورية). راجع الببليوجرافيا.

٦٦ - سعد مكاوى: خواطر فى العيد - مقال بجريدة المصرى ٢٤/ ١٠/ ٤٧.
٦٧ - سعد مكاوى يتحدث عن تجربته القصصية، مرجع سابق، ص ٥٣.
٦٨ - سعد مكاوى: لو كان العالم ملكا لنا، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ص ٣. والموسيقيون الخمسة هم: بتهوفن - ليست - فاجنر - موزار - برليوز.
- أحاديث حول الفن والأدب والثقافة، مرجع سابق، ص ١١٨.
٦٩ - مرة أخرى - رئيس جديد لهيئة المسرح (حديث)، مجلة الإذاعة والتليفزيون ١٨/ ١/ ١٩٧٥.
٧٠ - سعد مكاوى يتحدث عن تجربته القصصية، مرجع سابق ص ٥٢.
٧١ - راهبة من الزمالك، ص ١٠٣.
٧٢ - سعد مكاوى يتحدث عن تجربته القصصية، مرجع سابق، ص٥٢.
٧٣ - قصة «الساعة التى تسبق الفجر» مجموعة «كلمات فى المدن النائمة».
٧٤ - الرومانتيكية - ما لها وما عليها، مرجع سابق، ص ٢٥٣.
٧٥ - خواطر فى العيد - جريدة المصرى ٢٤/ ١٠/ ١٩٤٧.
٧٦ - سعد مكاوى يتحدث عن تجربته القصصية، مرجع سابق، ص٥٢.
٧٧ - المرجع نفسه.
٧٨ - سعد مكاوى، يوميات جريدة الشعب ١٨/ ٨/ ١٩٥٨.
٧٩ - راهبة من الزمالك، مصدر سابق، ص ٥.
٨٠ - معلومات مستخلصة من لقاءات الباحث مع أسرة المؤلف.
٨١ - لم يستطيع الباحث تحديد الفترة على وجه الدقة، لكن أولى قصص المؤلف «الفراش المحترق» التى نشرت فى مجلة «مجلتى» ١٩٣٦، جاءت مذيلة بتوقيع «سعد مكاوى» مونبليه - فرنسا» كما أن الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوى يؤكد أن سعد مكاوى لم يستطع العودة إلى فرنسا بسبب قيام الحرب العالمية الثانية.
٨٢ - شكرى عياد: الرؤية المقيدة - دراسات فى التفسير الحضارى للأدب الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨، ص ١١٠.
٨٣ - سعد مكاوى يتحدث عن تجربته القصصية، مرجع سابق، ص ٥٢. ومن الملاحظ حقا فى قصص المؤلف أن الجنس لم يكن مرة محورا أساسيا لحياة أحد أبطاله، كما كان يحدث مع أبطال محمود البدوى على سبيل المثال.
٨٤ - راجع ببليوجرافيا المقالات والقصص المترجمة والملخصة، فستجد اهتماما بكتاب ذوى مشارب مختلفة، ولكن هناك اهتماما خاصا بكتاب مثل الفريد دى موسيه، بول بورجيه، هنرى بوردو.
٨٥ - محمد مندور: شهيرة وقهوة المجاذيب، مقال بجريدة الشعب ٢٣/ ٨/ ٥٩.
وراجع أحمد حمروش: قصة ثورة ٢٣ يوليو، ج٢، ص ٢٦٩.

الفصل الأول

«مرحلة البدايات والبحث عن شكل»

(١) حول صراع الرومانسية الواقعية

يبدو أن هناك إجماعا من جانب النقاد على صعوبة الفصل - فيما يتصل بالنص الأدبى لا فيما يتصل بالنظرية النقدية - بين ما هو رومانسى وما هو واقعى سواء كان هذا على مستوى التاريخ الأدبى أو على مستوى الفنان الفرد «فثمة مخايل واقعية فى الكتابة الرومانسية، ومن ناحية عملية يكون التمييز بين الرومانسى والواقعى أكثر سيولة مما قد توحى به النظرية النقدية، فانصهار الواقعى مع الرومانسى نجده عند الشاعر الرومانسى «وردزورث» كما نجد عند الروائى الواقعى «فلوبير»[١] بل إن الأمر يصبح ظاهرة عامة ومطّردة فى مختلف الآداب «فقد ارتبطت الرومانسية والواقعية أوثق الارتباط فى أعمال كثير من الكتاب: بايرون وسكوت، كليست وجريلبارزوره هوفمان وهاينى، ستندال وبلزاك، بوشكين وجوجول، مع تغليب للجانب الرومانسى أحيانا وللجانب الواقعى أحيانا أخرى»[٢].

هذا «الانصهار»، انصهار الرومانسى بالواقعى أمر يتحقق عادة فى إنتاج الكتاب الذين يقعون - تاريخيا - فى مرحلة فاصلة بين المذهبين، والفترة التى ظهر فيها سعد مكاوى ككاتب[٣]، أو ما نسميها مرحلة البدايات، وهى النصف الثانى من الأربعينيات، شهدت تحولا تدريجيا من الرومانسية إلى الواقعية فى كافة الفنون الأدبية فى مصر. ويشير لويس

عوض إلى «وجود تأزم شديد فى فنون الأدب - فى هذه الفترة - بين ما يمكن أن نسميه الأدب الرسمى وبين الاتجاهات الجديدة فى الخلق الأدبى، بحيث انعدم التفاهم بينهما أو كاد ينعدم»[٤] ولكن لويس عوض يعد هذه الفترة فترة فراغ تام، وهوة سقط فيها الأدب بين ازدهارين كبيرين، وعنده أن الازدهار الثانى لم يبدأ إلا مع مجىء ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، مع ما فى هذا من مجافاة للحقيقية التاريخية، فالسنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية وسبقت ثورة يوليو ١٩٥٢ شهدت سعيا نحو التغيير، تبدى فى كتابات[٥] الكثيرين فى هذه الفترة، سواء فى المقالات أو فى الأعمال الإبداعية.

ومهما يكن من أمر فإن التغيير قد بدأ فى أعقاب الحرب العالمية الثانية «وظروف الحرب تؤدى - كما هو معلوم - إلى استقطاب الفقر واستقطاب الثراء وقد أصبح السواد الأعظم من المثقفين المصريين، أثناء الحرب وفى أعقابها، يشعرن أنهم ينتمون بواقعهم إلى الطبقات الكادحة من شعبهم الفقير، ولكنهم لم يستطيعوا للوهلة الأولى - أن يصوروا أزمتهم من خلال الأزمات الطاحنة التى تعانيها الطبقات الدنيا. كانوا يقرأون شيئا كهذا فى الأدب الروسى، ولكن انتزاع شخصيات مطحونة من بيئتهم هم، والتعبير من خلالها عن خصامهم مع المجتمع كان يبدو لهم شيئا جدّ عسير[٦].

وعلى مستوى القصة القصيرة كان الأمر يدخل ضمن هذا الإطار العام بل إن القصة القصيرة تحديدا كانت أبرز الفنون التى سقطت فى هوة الفراغ الرومانسى خلال الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات، «فالقصة القصيرة ذات الخصائص الفنية المكتملة كانت قد توصلت، بعد بداية ممتازة فى العشرينيات إلى شبه إفلاس فى أواخر الثلاثينيات، كانت قد تخلت عن

التعبير عن حالة القلق التى تطبع حياة مجموعة من الناس وتحدث نوعا من التوتر بينهم وبين المجتمع، لتصبح تعبيرا عن أحلام مبهمة بحياة يمكن أن تشبع توازع الفرد المشغول بنفسه[٧].

يعد هذا مدخلا تاريخيا مناسبا ومهما لفهم أدب سعد مكاوى فى مرحلة البدايات، فقد كان هذا الظرف التاريخى عاملا مؤثرا فى رؤية مجموعة الكتاب التى ظهرت فى هذه الفترة، ففى مثل هذه الفترات التى يصل فيها الفن إلى قدر من التدنى والتفاهة يعزلانه عن رؤية مجتمعه ومشاكله لا تكون هناك وسيلة للتعبير إلا من خلال «التزام» الكتاب بمضامين جديدة، قد تبدو هذه المضامين مقحمة أول الأمر على الأشكال المحافظة المستقرة، وقد يلجأ الكتاب إلى بثها فى ثنايا هذه الأشكال بطريقة تقريرية مباشرة. ولكنها - هذه المضامين - شيئا فشيئا تتمكن من هز هذه الأشكال وخلق أشكال جديدة: «إن هناك حقبا ومجتمعات لا يكون فيها الالتزام السياسى أمرا ضروريا لإنتاج فن عظيم، وهناك حقب أخرى - كالفاشية مثلا - لا يمكن للفنان أن يعيش فيها أو يبدع دون أن يكون ملتزما التزاما واضحا. فى مثل هذه الحقب يوازى الانحياز السياسى الواعى القدرة على إنتاج فن مهم تلقائيا. ولا تقتصر هذه الحقب على الفاشية فحسب، فهناك مراحل أقل حدة ينحدر فيها الفن فى المجتمع البرجوازى إلى مرتبة ثانوية، ويغدو تافها عاجزا لأن الأيديولوجيا العقيمة التى ينبع منها - والتى لا تمده بما هو مثمر - فقدت قدرتها على الإتيان بأى شىء. فى مثل هذه المراحل تصبح الحاجة ملحة مرة أخرى إلى فن ثورى واضح»[٨].

كان من الطبيعى أن يبدأ التغيير فى هذه الفترة على يد مجموعة جديدة من

الكتاب تتبنى أفكارا اجتماعية وسياسية جديدة، ترى أنها أكثر تعبيرا عن مجتمعها وطبقتها، ثم تحاول أن تحقق هذه الأفكار فى أدبها. ولقد تمثلت هذه المجموعة فى كوكبة من المثقفين والكتاب ممن شكلوا يسار الوفد أو الطليعة الوفدية كما تمثلت فى التنظيمات الماركسية الصغيرة..» ووقع الخلاف بين هذه الفئة المثقفة الجديدة، ونشأت فصائل تختلف حول الفكر وحول التنظيم، غالبيتها كانت لها أشكالها التنظيمية المستقلة وأقليتها تجد فى حزب الأغلبية مجالا فسيحا حيث يوجد الناس وتوجد الجماهير وحيث توجد وسائل النشر المشروعة. وهنا كان للدكتور محمد مندور دور بارز وهام، وأحاط نفسه بعدد هام من هؤلاء المثقفين الجدد: أحمد رشدى صالح، نعمان عاشور، مصطفى كامل منيب، عبد العزيز فهمى، محمد إسماعيل محمد، وسعد مكاوى. وفتح لهم الوفد صفحاته[٩].

وصلة سعد مكاوى بالوفد - وخاصة اليسار فيه - صلة قديمة ترجع إلى فترة دراسته الثانوية، وهو مغرم فى أعماله الأدبية[١٠] بإعادة كتابة هذه الفترة التى كان الوفد فيها هو الحزب الجماهيرى، يقول: «لكننى فى تلك المرحلة - الدراسية الثانوية - بدأت أشترك فى المظاهرات السياسية فى صف الحزب الجماهيرى الذى يمثل الشعب ضد سلطة الأقليات المتعاونة مع القصر كما بدأت مع اهتمامى بالسياسة وحزب الوفد فى كتابة القصة القصيرة»[١١]. وفى مسرحية «الحلم يدخل القرية» يدور الحوار بين إبراهيم الخياط وحسن المحامى الوفدى والصحفى موسى على النحو التالى:

«**موسى** : (لإبراهيم) أنت وفدى؟

إبراهيم : أيوه.

موسى : ورأيك فى الأستاذ حسن أنه وفدى؟

إبراهيم : أنت وفدى يا أستاذ حسن؟

حسن : هو بيسألك أنت .. رد.

إبراهيم : «أيوه.. الأستاذ وفدى... بس رأيه من نافوخه.. أصل الوفد ده ماهش حزب واحد يا حضرة المخبر.. الباشوات اللى فيه والناس المستريحة حزب على اليمين، والناس البسيطة والأفندية المتنورة زى ما تقول حزب على الشمال.. يعنى الأستاذ تلاقيه على شمالك وأنت داخل بيت الأمة»[١٢].

سعد مكاوى - إذن - من مجموعة الكتاب والمثقفين التى تبنت أفكارا جديدة وحاولت أن توصلها من خلال أدبها، ولكن أفكاره لم تكن على قدر عال من الثورية، كان قصاراها أن تدعو بإلحاح إلى ربط الأدب بالمجتمع، وهو وإن كان ربطا مثاليا، فإنه كان من ناحية أخرى تنبيها إلى إعادة التفكير فى ربط الأدب بالشعب بعد فترة العزلة التى عاشها الأدب فى الثلاثينيات. إنها محاولة للإجهاز على الرومانسية التى تمجد انشغال المرء بنفسه وقضيته الذاتية.. وإن كانت محاولة مثالية، يقول: «إن الحياة فى أصدق صورها بهو طويل تقوم على جوانبه المرايا، والناس فى عبور هذا البهو فريقان، فريق تشغله عن السير المرايا، فهو لا يفتأ يلتفت، وحيثما يتلفت يرى نفسه، فهو ما عاش فى شغل شاغل بنفسه، وفريق أوتى الجرأة على تحطيم بعض هذه المرايا، فصارت نوافذ يستطيع من خلالها أن يرى العالم الخارجى ويستحدث لنفسه مشاغل جديدة»[١٣]. وهو لا يكتفى بمثل هذه المقالات التى تدعو دعوة (فنية) إلى ربط الأدب بالمجتمع من أجل التغيير بل يشارك

- وخاصة فى نهاية السنوات السابقة على ثورة يوليو - بمقالات حماسية تدعو دعوة (سياسية) مباشرة إلى هذا التغيير، تدعو إلى تنظيم الصفوف وإلى الجهاد بالأيدى وبالدم لا بالمقالات والفن فقط، خاصة بعد تحركات الفدائيين وحركة الكفاح المسلح فى منطقة القتال[١٤].

وإذا عرفنا أن سعد مكاوى بدأ فى كتابة القصة القصيرة والتمرس عليها فى الثلاثينيات[١٥] وسط مد شديد للمدرسة الرومانسية، وخاصة فى أعمال محمود كامل وقرنائه، إذا ما عرفنا ذلك أصبح من الطبيعى أن نرى المحور الأساسى الذى يحرك عمله فى هذه المرحلة هو تصارع العناصر الرومانسية مع العناصر الواقعية فى قصصه، العناصر الرومانسية بما يقف وراءها من تراث رومانسى قريب مكتسح، ومن طبيعة خاصة، تفضل العزلة وتركن إلى (الحلم الخاص) وتميل إلى (الحياة الباطنية الرحبة)، والعناصر الواقعية بما يقف وراءها من ثقافة جديدة ووعى جديد ورغبة فى التغيير. أو فلنقل - إذا جاز هذا التعبير - إن فى قصص سعد مكاوى فى هذه المرحلة تصارعا بين أشكال رومانسية مستقرة ومضامين واقعية جديدة. ويجد سيد حامد النساج هذا التصارع نفسه فى اتجاه يسميه «الرومانسية الثورية»، ثم يقول: «وما إن انتقلت الرومانسية إلى سعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى ومحمود البدوى حتى ووجهت بفكر واقعى ونزوع تقدمى ووعى اجتماعى وتمسك بالواقع»[١٦].

وإذا كان هذا التصارع بين العناصر الرومانسية والعناصر الواقعية لم يُتَحْ له أن يُحسمَ فى أعمال سعد مكاوى فى كل مراحله وحتى النهاية، فإن تأثيره بدا أوضح ما يكون فى مرحلة البدايات. لقد تحولت بداياته إلى تجارب

متنوعة تستلهم طريقة الرومانسيين فى الحكى مرة، وطريقة الواقعيين مرة، وتمزج بين الطريقتين مرة ثالثة.. تختار موضوعات الرومانسيين وعناوينهم وأجواءهم مرة، وتختار موضوعات وشخصيات أقرب إلى الواقعيين مرة أخرى، وكأنما يحتال الكاتب على قرائه فيكتب لهم بطريقة الرومانسيين، ويختار عناوينه وأحداثه وشخصياته بما يتناسب مع ذلك، ثم يبث دعواته الفكرية (التى لم تصل بالطبع إلى قناعات عميقة ولم تلبس ثوب التجارب الحياتية) خلال هذه القصص[١٧].

فى أعمال سعد مكاوى لهذه المرحلة ستجد إلى جوار الفنانين المستوحدين وبنات الليل.. وكل أنماط الشخصيات السائدة فى القصص الرومانسية - ستجد شخصيات البسطاء والخدم والموظفين.. إلخ. وستجد إلى جوار القصص التى تعالج أحداثها وشخصياتها بإسراف انفعالى قسوة وغضبا أو عطفا وإشفاقا - ستجد إلى جوار هذه القصص قصصا أخرى تعالج أحداثها وشخصياتها من مسافات أبعد وبقدر أعلى من الدقة والحيادية.. ولسوف نجد إلى جوار اللغة المبطنة بالعاطفة المبتذلة والتى تحرص على اكليشهات تصويرية قريبة من صور المنفلوطى ومن لغته - ستجد لغة أخرى - وخاصة قرب نهاية المرحلة - تعمد إلى الدقة فى رصد الحدث والشخصية فى غير تزيد أو إسراف أو جرى رومانسى وراء جمال العبارة أو شاعريتها.

لقد جرب سعد مكاوى فى هذه المرحلة مجموعة من الأشكال القصصية القصيرة أو فلنقل إذا شئنا مزيدا من الدقة - جرب نوعيات مختلفة من القصة القصيرة ويمكننا أن نرتب هذه النوعيات على ضوء اقترابها التدريجى

من الواقع، وبطبيعة الحال فإن هذه النوعيات من القصص متداخلة، لكن ما يفصل بينها دائما هو طريقة تعاملها مع الواقع أو تناولها له: من خلال خاطرة ذاتية بسيطة لا ترقى فى بنائها إلى تكوين قصة (قصة الخاطرة)، أو من خلال أفكار مسبقة عن الواقع تُخترع لها الأحداث والشخصيات من الواقع (قصة الفكرة)، أو من خلال إلباس الأفكار المسبقة ثوبا فانتازيا رمزيا كقناع (قصص الفانتازيا)، أو من خلال تسجيل أو تصوير الواقع (صورة قصصية)، أو من خلال رصد هذا الواقع والحكم عليه من طريق شكل بنائى مكتمل (قصة قصيرة طويلة - قصة قصيرة).

وهكذا كلما كنا نقترب من فهم الواقع بشكل أعمق كنا نتصاعد مع هذه الأشكال، فنبتعد تدريجيا عن التهويمات الرومانسية والأفكار التى تفرض نفسها على القصص بشكل خطابى، ونقترب من قصص أخرى ترصد الواقع بعين واعية فينطق هذا الواقع المصوغ فى شكل فنى بأفكارها. ولكن هذا لا يعنى أننا كنا نتجه دائما وبإطراد من رومانسية إلى واقعية، فقد كان العنصران يتجاوران منذ بداية المرحلة وحتى نهايتها، مع غلبة لأحدهما أحيانا وغلبة للآخر أحيانا أخرى، كانا يتجاوران فى الشكلين المختلفين، ويتجاوران داخل الشكل الواحد.

ولم تمتد مرحلة البدايات طويلا فى عمل سعد مكاوى، فقد بدأت مع بدايات انتشاره فى نهاية ١٩٤٥ وانتهت مع قيام ثورة يوليو أو قبلها بقليل، وخلال هذه السنوات السبع المزدحمة بالأحداث استطاع سعد مكاوى - فى رحلة بحث طويلة - أن ينضج أدواته الفنية، وأن يصبح واحدا من المبرزين القلائل على ساحة القصة المصرية القصيرة مع قيام ثورة يوليو.

وأصدق ما يمثل هذه المرحلة فى نصوص سعد مكاوى مجموعته الأولى «نساء من خزف» ١٩٤٨، وبعض القصص من مجموعاته التالية: «راهبة من الزمالك» و«فى قهوة المجاذيب» و«مخالب وأنياب» و«شهيرة».

(٢) طرق الحكى

هناك مبحث مهم بداية وقبل أن ندخل فى مناقشة الأشكال القصصية التى جربها المؤلف فى هذه المرحلة. هذا المبحث هو اختيار المؤلف لعناوين قصصه والوسائل التى ينتهجها فى حكيها، وتأتى أهمية هذا المبحث من أنه يشير بشكل واضح إلى تصارع العناصر الرومانسية والواقعية فى القصص.

إن اختيار المؤلف لعنوان مجموعته الأولى، ولعناوين القصص التى ضمتها هذه المجموعة مرتبط إلى حد بعيد بأعمال الرومانسيين فى الثلاثينيات، فعنوان المجموعة «نساء من خزف» - وهذه هى المرة الوحيدة التى يضع فيها سعد مكاوى عنوانا لمجموعته دون أن يكون هذا العنوان عنوانا أيضا لإحدى قصص المجموعة - وموضوع «النساء - ولا سيما نساء الخزف - من الموضوعات التى شغلت حيزا كبيرا فى أعمال الرومانسيين. وإذا انتقلنا إلى عناوين القصص داخل المجموعة فسنجد (كباريه - مشروع قبلة - حادثة خيانة - عطر فى الظلام - حطام حب - ليلة الشموع - على أبواب الليل .. ألخ) وكل هذه عناوين لا تتفق مع مضمون هذه القصص بقدر ما تتفق مع ميول القارئ الرومانسى، فإذا أوغل هذا القارئ فى قراءة القصص لم يجد «حادثة خيانة» أو «مشروع قبلة» أو «كباريه» أو «عطر فى الظلام».. إلخ. ويختار الكاتب هذه العناوين بعناية حتى وإن كانت العلاقة واهية بين العنوان الذى يختاره وبين مضمون القصة.

ويصطنع المؤلف مجموعة من وسائل الحكى التى تتفق مع هذه العناوين وتصبح عامل جذب آخر للقارئ، فتتفق هذه الوسائل مع رومانسى الثلاثينيات من ناحية، وتفضى إلى الحديث المباشر مع القارئ من ناحية أخرى. وأبرز هذه الطرق والوسائل هى الرسالة، والمذكرات أو اليوميات، والراوى الذى يتحدث إلى جماعة، والحوار بين مجرد (هو) ومجرد (هى) لمناقشة فكرة ما.

«والرسالة»، كوسيلة للحكى، يمكن أن تكون هنا رسالة مكتوبة من طرف إلى آخر، أو رسالة شفهية. وأحيانا يكون عنوان القصة نفسه دالا على الرسالة، خاصة إذا كانت الرسالة مكتوبة، كأن يكون عنوان القصة «الرسالة الأولى»[١٨] أو «التقرير الأول من الطالب المصرى فى لندن إلى خطيبته فى القاهرة»[١٩] أو «دماء على القمر - قصة مصرية فى رسالة»[٢٠]. ثم تأتى جملة البداية فى هذه القصص - وجملة البداية شىء له دلالته فى القصة القصيرة، فهى أول ما يلقى القارئ - تأتى هذه البداية لتدل مرة أخرى على الرسالة كوسيلة للحكى:

«تسألينى يا صديقتى عن قصة ..»[٢١]

«لا تغضب يا صديقى ولا تكهنى ..»[٢٢]

«أنا من بالباب يا سيدتى وفى يمينى آنية العطر»[٢٣]

«عزيزيتى درية، أعترف لك من فورى أننى..»[٢٤]

«عزيزتى إحسان، منذ غادرنا القاهرة إلى الإسكندرية وأنا أعيش وحيدا»[٢٥]

وتفضى الرسالة بطريقة مباشرة إلى الحديث مع القارئ، فالرسالة الشفاهية موجهة إلى صديق متخيل، على طريق الشاعر القديم حين

يستوقف صاحبيه ليسألهما عن الطلل ويحاورهما. أما الرسالة المكتوبة فيتركز دور الكاتب فيها على إيهامنا بأن هذا ليس أسلوبه وأن هذه ليست مشاكله، وإنما هى أسلوب ومشاكل صاحب الرسالة التى يبعث بها إلى فلان.. وقد يشير المؤلف إلى ذلك فى مقدمة القصة، كما فعل فى مقدمة «مشروع قبلة».

وهذه رسالة كان الهواء يعبث بها على الكورنيش فى الصيف الماضى فسمحت لنفسى أن أقرأها وأن أنشرها مع الاعتذار إلى صاحبها[٢٦].

وهو - والحالة هذه - يتخلص من الطرق الفنية فى تقديم الحدث وبنائه، ولا عليه إذا أنهى حكايته بنهاية لا ترتبط بالأحداث، كأن ينهيها بجملة ختامية من ديباجات الرسائل تحتوى على التحيات والتسليمات والقبلات، من قبيل:

«توقيع خطيبك المحب الذى يختم هذا التقرير بشوقه العظيم إليك مشفوعا بعدد كبير من قبلاته المشهورة وإلى اللقاء فى التقرير الثانى»[٢٧].

أو «ولو أن لى أن أضمن جميل صفحك يا درية لكان فى ذلك ما يخفف عنى بعض أحزانى، فهل لك أن تبادرى بالكتابة إلىّ معلنة هذا الصفح الكريم، أثق بعد التك وشهامتك، وأبعث إليك قبلات حبى»[٢٨].

أو «ذلك قدرنا أيتها العزيزة، ولك من الصديق البعيد قبلة لا تغنى من الأخرى شيئان وإلى اللقاء فى رسالتك القادمة»[٢٩].

و«المذكرات» و«الاعترافات» وسيلة حكى أخرى يستخدمها سعد مكاوى فى هذه المرحلة[٣٠]، وهى من الوسائل التى استخدمها الرومانسيون بكثرة أيضا، ولا تبتعد كثيرا عن الرسالة، فهى لا تختلف عنها سوى ذلك

الاختلاف الظاهرى الذى يعنى أن الرسالة موجهة إلى شخص محدد وأن المذكرات والاعترافات موجهة إلى شخص مجهول. وربما كانت الوسيلة الثانية أقرب إلى القصة الحديثة لأنها لا تتعمد إشراك القارئ فى الأحداث، وإن كان المؤلف يحاول أحيانا أن يغير فى هذه الوسيلة لتسمح بإشراك القارئ وتوجيه الحديث المباشر إليه، حدث هذا فى قصة «مخالب وأنياب» إذ تتدخل صاحبة المذكرات التى تروى قصتها وقصة أسرتها بشكل متعمد وساخر ومتكرر، لتعلق على ما حدث وتنبه القارئ، على اعتبار أن بيت أسرتها «مسرح» كبير يصور المجتمع، وهى تنقل لنا بعض أحداثه ومشاهده، من أمثلة هذه التدخلات:

«أما وقد أدهشك الحوار يا سيدى المتفرج فى مسرحنا العجيب، فإليك ما دار بين الأم وابنتها فى أحد بيوت القاهرة ذات مساء من شهر يونيه ١٩٥٠، بلا زيادة ولا نقصان، لنرفع الستار..»[٣١].

أما الروای الذى يتحدث إلى جماعته أو إلى أصدقائه فوسيلة ترتبط بالأدب الشعبى، يستخدمها المؤلف فى قصتين من قصص هذه المرحلة هما «ليلة الشموع» و«حالة نفس» وجملة البداية هنا أيضا هى التى تشير إلى الراوى الذى يتحدث إلى جماعة. تبدأ «ليلة الشموع»:

«يقول مثل إيطالى: حيث يوجد النور توجد المسرة وأنا أنوى الليلة يا أصدقائى أن أحدثكم عن قصة زينب وما أدرى لم ذكرت هذا المثل حين انتويت أن أقص عليكم هذا الحادث المشجى»[٣٢].

وفى «حالة نفس» تتحول القصة إلى محاورة بين الراوى ومستمعيه. يحكى الراوى قصته عن صديقه الشاعر الذى يحكى بدوره عن «الحالة»

أو الحادثة التى وقعت له فى باريس، ويستوضح المستمعون عن بعض الأشياء ويعلقون على أشياء أُخَر، وعلى طول القصة يظل الكاتب يذكِّرنا: قال الراوى، وقال صديقنا الشاعر.[٣٣]

وقد كان من الممكن أن تكون هاتان القصتان مجرد قصتين عاديتين ترويان بضمير المتكلم، لولا أن طريقة الروای الشعبى هذه تسمح للمؤلف بالتدخل والتحاور مع قرائه، مستخدما بساطة الطريقة الشعبية فى الحكى، يمكنه أن يتدخل ليقرر لقرائه قاعدة علمية دون دهشة منهم أو اعتراض.

«والذين خبروا النفس البشرية منكم يعلمون ولا ريب تلك الطرق الملتوية التى تلجأ إليها النفس للانحراف من هدف إلى هدف، بغرض التكميل أو التعويض أو العزاء عما فات أو مالا سبيل إليه.»[٣٤].

من الواضح فى مثل هذه الوسائل أن المؤلف يولى القارئ اهتمامه الخاص بشكل مباشر. لقد كانت الوسائل القصصية المطروحة أمام المؤلف فى هذه المرحلة مرتبطة بالتراث القصصى القريب وبالقارئ الذى تعود هذا النوع من الكتابة.. ولا شك أن الكاتب - كواحد من الذين نشدوا التغيير فى هذه الفترة - كان مواجّها بمثل هذه الوسائل القصية (الرسائل - المذكرات..) المرتبطة بالموضوعات والشخصيات الرومانسية.. تلك الوسائل التى كانت تضيق عن - بل تتناقض - مع مضامين قصصه فى كثير من الأحيان، فمن الغريب أن تكتب قصة مثل «اعترافات فى النوبة»[٣٥] - وهى قصة من أبعد قصص سعد مكاوى فى هذه المرحلة عن الرومانسية وأقربها إلى الواقعية - بطريقة الاعترافات أو المذكرات، مع أنها تقدم قصة غلام نوبى صغير يخدم فى بيوت المدينة الكبيرة ولا صلة له بمسألة الاعترافات والمذكرات الرومانسية.

ويبرر المؤلف سيادة ضمير المخاطب على إنتاجه فى هذه الفترة بعمله فى الصحافة التى تخاطب الجماهير[٣٦] بينما يعلل طه وادى هذا قائلا: «ويبدو أن تأثير عالم القرية وثقافة الوالد لم يمكناه من التخلص من لوازم الأدب الشعبى».[٣٧]

لم تكن هذه الوسائل التى تحاول إيجاد قدر من الزمالة أو الألفة بين القارئ والكاتب باصطناع لهجة المحدِّث، والتى تعمل على تبرير عملية القص ذاتها ومحاولة بيان الهدف منها - لم تكن هذه الوسائل مستغربة على أى حال لدى كتاب هذه الفترة وما قبلها، فهى وسائل شائعة منذ كتاب المدرسة الحديثة وتمتد فى كتابات طه حسين، «وقد استمر كتاب القصة المصرية فى تأكيد واقعية ما يقدمون للقراء، معتبرين أن هذا التأكيد جواز مرور أساسى لأعمالهم، وبعد أن نضجت الأعمال القصصية قليلا أخذ هذا التأكيد فى النضج هو الآخر وأصبح مقدمة منفصلة للعمل تارة ومقدمة متصلة به تارة أخرى، لقد أخذ كتاب الأقاصيص يكتبون مقدمات ضافية لأعمالهم يشرحون فيها ما يريدون تقديمه للقارئ ويحاضرونه فى بعضها عن الأقصوصة ومقوماتها وأصولها..»[٣٨] مع أن سعد مكاوى لم يصل إلى هذه الدرجة فى صلته المباشرة بالقارئ داخل العمل، إلا أننا يمكن أن نقع على أشياء قريبة من هذا فى قصصه المنشورة فى الدوريات، وقد احتفظت بعض هذه القصص بمقدماتها بعد أن نشرت فى كتاب[٣٩].

إن للمؤلف أن يختار الطريقة التى يقدم بها قصصه، وكما قال العقاد يوما: «لست أعرف أن للقصص طريقة لن تعدوها، أو أن أحدا من الناس فرض على سائرهم أن يسردوا حكايتهم كما يحكيها»[٤٠]، ولكن القصة القصيرة تحاول دائما أن تتخلص من الحشو الزائد، فهى لم تشعر بالحرية على

سبيل المثال فى أن تدس بعض الأشعار الغنائية الجامدة فى تكوين أى مشهد، والقصة من داخل قصة من داخل ثالثة شعوذة قصصية تتضمن أربعة أو خمسة قصاص ومجموعة كثيرة من جوالات الحصر التى تضم الأقوال التى يحكيها الراوى الأول والتى يفترض أنها بالحرف الواحد[٤١]. والواقع أن طرق الحكى السابقة مسئولة إلى حد كبير عن تحول عدد كبير من قصص سعد مكاوى فى هذه المرحلة إلى قصص من داخل قصص. وهو أمر يرتبط بالتراث العربى - بمعنى أن الموقف القصصى الرئيس الذى يستهدفه المؤلف يضيع وسط ركام من التمهيدات والمقدمات والخواتيم وكل اللوازم التى تقترن بالرسالة والراوى الشعبى وطريقة المحدِّث عموما، ولو أن المؤلف اكتفى باللحظة القصصية المستهدفة وحدها دون الحرص على تبرير عملية القص ذاتها لأصبح أكثر اقترابا من طبيعة القصة القصيرة الحديثة والمكتملة فنا، تلك التى «تتخلى منذ البداية عن حيل الفن الشعبى الذى يفترض فيه القاص موافقة الجمهور على ارتجالاته البالغة الغرابة. إنها تبدأ وتستمر فى أداء وظيفتها كفن خالص قصد به إشباع مستوى القارئ الخاص.. المتوحد.. الناقد»[٤٢].

ومع كل هذا، ولأن سعد مكاوى لم يقع تماما فى حبائل الرومانسية، حاول - وبمرور الوقت داخل هذه المرحلة - أن يطور هذه الوسائل بما يتناسب مع موضوعه الجديد، إلى أن أفلت منها مع نهاية هذه المرحلة، وأصبح شكل القصة القصيرة بين يديه أكثر تماسكا وتلاحما إلى الدرجة التى يصبح بها «سعد مكاوى» خطوة ممهدة وسابقة على كاتب مثل يوسف إدريس فيما يتصل بالقصة القصيرة الواقعية فى أوائل الخمسينيات»[٤٣].

(٣) قصة الخاطرة

لا نستطيع أن نقول إن قصة الخاطرة كانت - تاريخيا - أول الأشكال التى جربها سعد مكاوى (وإن جاءت فى وقت مبكر)، ولكنها على أية حال، أبسط هذه الأشكال وأقلها تعقدا وتراكبا فى مكوناتها، تتوارى علاقتها بالواقع وقضاياه فى غلالة من الرؤيا الذاتية العاطفية الحارة واللغة الشعرية البسيطة، وتتميز على وجه العموم، بقصرها الشديد، إذ لا يتعدى كل نص منها الصفحة الواحدة إلا بسطور قليلة، ومن هنا جاء ترتيبها فى البداية لأنها أبسط الأشكال، فى تركيبها الداخلى، وفى علاقتها بالواقع.

فى أدب سعد مكاوى كله نبرة غنائية تعلو أحيانا وتخفت أحيانا أخرى، لكنها فى هذه النوعية تفرض نفسها بشكل مباشر، فهى نوعية من النصوص أقرب إلى الشعر الغنائى، يتوارى فيها صوت القاص ويتجلى صوت المغنى الذى يحدثنا عن خاطرة ذاتية.. فى هذه النوعية من القصص «تختفى الحادثة تماما أو تكاد، فهى لا تتضمن سلسلة متصلة من المواقف، وهى لا تعنى برسم الشخصية، وإنما تتكون من انبثاقات عاطفية شتى نابعة من موقف شعورى بعينه يلح على نفسى (القاص) كما هو الشأن فى القصيدة»[٤٤].

وتكاد هذه النوعية من النصوص تختفى تماما عند سعد مكاوى بعد هذه المرحلة، لقد كتب منها فى بداياته نصوصا متعددة[٤٥] لم يجمع منها سوى أربعة نصوص فى مجموعته الأولى «نساء من خزف» هذه النصوص هى «أغنية فى الطريق»، و«ظل ونور» و«كباريه» و«آنية العطر».

يدل عنوان قصة «أغنية فى الطريق» منذ البداية على الطابع الغنائى الذى تحمله القصة منذ سطورها الأولى، وحينما نشرت هذه القصة للمرة الأولى فى

مجلة آخر ساعة كان عنوانها «عازف قيثار على طريق الظلال»[٤٦]. تبدأ القصة:

«هذا هو الليل، صديق المجرم، والشاعر، والرجل الوحيد. وفى كل بيت من بيوت المدينة، ووراء كل نافذة فى بيت، نور يتألق وعطر يتضوع، وأصوات أحياء ينعمون بالدفء وينهلون من نهر الحياة..

نوافذ يسطع منها النور كأنها القلوب المؤمنة.. وأنا وحدى على الطريق الذى لا ينتهى عندما يكون المرء وحيدا. كل هذه النوافذ لبيوت تعمرها روح الهوى والمودة، فلم لا يكون لى بيت كما للناس بيوت؟

هل أقضى حياتى فى الطريق الموحش، حيث الوحدة والبرد، أتطلع إلى هذه النوافذ التى تهتز فوقها ستائرها الرقيقة، وترتفع من ورائها ضحكات النساء وأصوات الرجال؟» ص ١٠٨.

وتستمر تأملات هذا الراوى الرومانسى المستوحد الذى يبحث عن الحب والدفء وراء نوافذ البيوت، ولا يعتمد بناء النص بطبيعة الحال على تطور الحادثة أو الشخصية باتجاه معين، فليس هناك حادثة أو شخصية، اللهم إلا هذا الراوى الذى يسير فى ليل المدينة وطرقها الخالية، والذى لا نعرف عنه شيئا سوى أنه (متمرد) دون أن نعرف لهذا التمرد سببا أو معنى:

«وأنا المتمرد أحسست الليلة وحشتى وضيعتى، وأوحى إلىّ على الطريق الذى ترقص فيه الظلال أن العذاب والدموع والحسرات هى كل نصيب المتمرد الساخر، وأن ليس الحب والبيت قيدا وغلا، وإنما هو سر الحياة وفرحتها..

ويسطع النور وراء نوافذ أخرى، وربما أسدلت عليها الأستار، بمشهد منى، يد امرأة سعيدة من ورائها رجل ينتظر، فأمضى مرة أخرى على الطريق مطرقا شاحب النفس، ثائرا على تمردى ..» ص ١٠٩.

وحتى يكتمل لهذه الخاطرة بناء خاص يمنحها معناها، وحتى لا يتحول النص إلى مجموعة من التأملات فى بناء مفكك، يحاول الكاتب أن ينهى النص نهاية لا تفارق هذا الطابع الشعرى العام السائد فى النص، وفى الوقت نفسه تربط النص بالقصة القصيرة، فالراوى يظل فى تأملاته على الطريق، حتى يتخيل فى النهاية ما يمكن أن يؤول إليه أمره كرجل مستوحد (متمرد) أو (متردد) ويتكون لدينا، مع هذه النهاية المستقبلية المتخيلة، خيط حدثى رهيف يشير إلى انتهاء موقف هذا المغنى المستوحد بالفشل الذى يأتى فى صورة مستقبل متخيل نابع من تأملات الروای وليس فى صورة واقع، فيتساوق بهذا مع طبيعة النص العامة التى لا ترتبط بحدث أو شخصية معينة بقدر ما ترتبط بخيالات الراوى وتأملاته الشعرية المتناثرة.

«هل كتبت على الوحشة والحرمان؟ أليس لى، فى مكان من الأرض، نافذة يقف وراءها من ينتظرنى؟ نافذة مفتوحة تعرف الواقفة وراءها كيف تنتظر.. وتنتظر طويلا؟

كم من شوارع مقفرة سأجتازها قبل أن أصل إلى تلك النافذة! وكم من حيرة ستملأ قلبى الرعديد المتردد قبل أن يسطع نورها على جبينى.

ويا لشر ما أخشى أن أجد المنتظرة - عندما أصل إلى تلك النافذة! - وقد ملت الانتظار، فأسدلت الحجب على نافذتها وعلى رجل آخر من حقه أن يعمد بدوره إلى الباب فيوصده فى وجهى وعندئذ أعود إلى الطريق، إلى شوارع الحياة، وفى قلبى أغنية خجول حائرة هى كل ما بقى لى - أغنية لا يسمعها غيرى» ص١١١.

وعند هذه النهاية المستقبلية المتخيلة التى يتوقع هذا المغنى المستوحد أن يصل إليها تنتهى الخاطرة، ولا يبقى فى ذهن القارئ من النص إلا صوت

هذا الراوى المستوحد ولغته التى تتميز بحرص شديد على الموسيقى ممثلة فى الجمل القصيرة المتساوية الموقعة والفقرة القصيرة، كما تتميز بحرص آخر شديد على انتفاء الألفاظ التى تمثل حالة داخلية قبل أن تصور واقعا خارجيا.

ولأن الراوى يتحدث بضمير المتكلم منذ البداية ويوجه حديثه إلى الجمهور المفترض وجوده، فإن حديثه يأتى فى صورة مونولج داخلى متصل (فى شكل بدائى) منذ بداية النص حتى نهايته، وهو ما يتفق مع كون النص خاطرة ذاتية.

فى قصة «ظل ونور»[٤٧] نحن أمام نص آخر من هذا النوع، وهو أيضا نص قصير جدا، يحكى خاطرة شعرية أخرى، تبدأ من لحظة ضياع مشابهة للحظة الوحدة فى القصة السابقة، ولكنها تنتهى إلى نهاية مغايرة.

تبدأ القصة بوصف خيالى يدلف بنا إلى جو الظلال والأشباح الذى يسود القصة وتتحول الشخوص إلى مجرد أشباح أو ظلال عبر لغة شفافة تمهد لوصف لحظة اندماج الظل / الرجل فى النور / المرأة:

«كان فى القصر أنوار، ومرح وموسيقى.. وفى الحديقة ليل ساج، والقمر الوحيد فى سمائه، كأنه محيا شاحب يقوم برحلة منفردة حول العالم، يلقى نوره على أعالى الشجر وسكتت الموسيقى، فخرج الناس، أزواجا فى ثياب السهرة، إلى طرقات الحديقة التى تنتشر فيها الظلال.. وكان نور القمر، وسجو الليل وصوت البلبل الصداح على فنن تملأ أرواح الرجال جوى وعشقا، وتشعل فى أعماق عيونهم لهبا، على حين كانت النساء يسرن صامتات، وقد ألقى القمر فى أرواحهن العصبية الحساسة أقباسا من نوره..» ص ٦٢.

وفى ظل هذا الجو يمكن للحظة الخاصة التى يصف فيها الراوى (المتكلم الذى يظهر صوته فى السطر التالى مباشرة) انتصاره على محبوبته المتأبية أن تتحول إلى لحظة عامة ينتصر فيها (الرجل) على (المرأة)، ويمكن أيضا للقمر والبلبل والظل والنور أن تتحول إلى كائنات مشاركة فى المعركة.

«وكان قلبى فى عيد، وفى ذراعى المرأة التى أحبها دون أمل، لأنها لا تستجيب لحبى وتسخر من هواى.. وكانت، فى مرحها وعبثها، تنظر إلى القمر ساخرة منه، وتزعم أن له فى تلك الليلة هيئة أرملة.

وسرنا فى الحديقة وأنا أكتم لواعجى، حتى إذا بلغنا حائطا غارقا فى النور، كأنه ستارة منصوبة، قالت فاتنتى وهى تضحك: لنتخذ مجلسنا هنا أمام هذا الحائط المضىء، فإن النور صديق من يريد أن يظل عاقلا وجلست وهى تضحك من غيظى، وبدا لى أن القمر نفسه يضحك منى فى سمائه، وأنهما فى السخرية منى شريكان وودت لو استطعت أن أبثها حبى فتناولت يديها، وأحسست فى روحى ذلك القلق الغريب الذى تثيره فى الرجل حمى الرغبة عندما تعرض المرأة عن نجواه فى برود وترفع، وتملكنى غضب عبد ثائر، وأقسمت أن أحطم كبرياء تلك الحبيبة النافرة..» .

وكانت هى ماضية فى ضحكها وعبثها. وما كان أحلاها وأقساها.. ولكن ضحكها دفعنى إلى الجنون فغلى دمى فى عروقى، وتناولتها فجأة بين ذراعى وأخضعت قوامها الفارع لعناقى، وانهلت بقبلاتى على عينيها وجبينها، وثغرها العصبى المرتجف، وشعرها المرسل الثائر.. ومضى القمر منتصرا، يتألق فى مرح.. وكنت أضمها إلى صدرى بكل قوتى الثائرة، وكانت هى تحاول التخلص منى بكل ضعفها المتمرد فنشب بيننا صراع عنيف، لعله دام طويلا..» ص ٦٣.

ومع أن حركة الفعل هنا تتنامى (لاحظ تتابع الأفعال فى الاقتباس السابق) وخيط الحديث أصبح أكثر تحددا ووضوحا، فإننا نظل فى إطار القصة ذات الطابع الشعرى، وتظل لحظة الشعر الخيالية الممثلة فى القمر والظل والنور - وليس الواقع الخارجى - هى المتحكمة فى حركة الحدث. إن هناك حركة حدث مادية حقيقية تنطوى على صراع هذا الراوى مع محبوبته، ولكن هذا الحدث الخاص يظل مغلفاً بعمومية اللحظة (صراع الرجل والمرأة)، وبالمنطق الخيالى وبلغة الظل والنور والقمر والبلبل.. الخ.

وإذا كان فن القصة القصيرة فنا فرديا فيه قدر كبير من الذاتية، ويستمد من منابع غنائية واضحة فإن لنا أن نتوقع تقاربا بين هذا الشكل (قصة الخاطرة) وشكل القصة القصيرة، إذ يعمل الكاتب على صنع لحظة أزمة حقيقية يمر بها الراوى فى القصتين (وإن كان تصاعد هذه الأزمة أوضح فى القصة الثانية).

وعلى الرغم من الطابع الشعرى العام الذى يسيطر على هذه النوعية من النصوص بشكل مباشر، فإن حركة الحدث الخافتة فى القصتين تعمل على إكمال شكل تقليدى مثلث لقصة قصيرة، من بداية هادئة تتصاعد نحو ذروة معينة ثم تهبط نحو الحل وتحديد المصائر، وإن كانت هذه الأضلاع الثلاثة تأتى هنا غارقة فى غنائية الراوى ولغته الفضفاضة.

فى النص تتصاعد حركة الحدث إلى الصراع الناشب بين (الرجل) و(المرأة) حتى تصل إلى ذروته ثم يأتى الحل المفتعل من خارج اللحظة المادية، يأتى من لعبة الظل والنور وكل الجو الخيالى الذى بدأت به القصة، لتنتهى القصة إلى الحل السعيد: التوحد المأمول بين الظل / الرجل، والنور / المرأة.

«وحانت منا التفاته إلى الحائط فرأينا عجبا: ظلين غير منتظمين على الحائط الذى يغمره نور القمر، يمثلان مشهدا صامتا غريبا يتجاذبان ويتدافعان، ينفصلان ويشتبكان كأنهما يلعبان مسرحية هازلة، وفى حركاتهما غرابة وجنون.. وعندئذ انفجرت المرأة الثائرة بالضحك، فقد كان المشهد مرحا مضحكا غير منتظر..

وإذا ضحكت المرأة فقد نسيت غضبها، ولم تعد قادرة على الدفاع عن شفتيها أمام شفتى رجل، وغنى البلبل على غصنه كأنه أدرك أنى قد كسبت المعركة.. بحث القمر عن ظلينا على الحائط.. ولكنه لم يعد يرى غير ظل واحد.. ظل على نور» ص ٦٤.

وتفتقد هذه القصص - فى غنائيتها - إلى عمق الرؤية الشعرية وأحكام الصنعة القصصية وموضوعية القص، وتتحول إلى هتافات رومانسية عالية تتغنى بالحب والعشق والوحدة. إلخ فتبتعد بذلك عن القصة القصيرة التى لا توجد فيها نغمة الغناء المرتفع على الرغم من كل منابعها الغنائية[٤٨].

ومع ذلك فإن هذه النصوص يمكن أن تعد بدايات مبكرة لتيار الغنائية فى القصص المصرية الأكثر حداثة. ولعل غرابة شكلها فى ذلك الوقت هى التى دفعت سيد النساج إلى إغفالها من دليل القصة المصرية القصيرة[٤٩].

(٤) قصة الفكرة

أشرت من قبل إلى أن التغيير والتطوير فى الشكل والبناء كان يبدأ غالبا من الفكرة والمضمون الجديد، من مجىء أفكار جديدة تتبناها طليعة المجتمع ثم تطرحها عليه. وفى المراحل الأولى من تبنى هذه الأفكار تأتى خطابية ومباشرة داخل القصص، لكنها تتحول مع نضجها وتعمقها إلى جزء من بناء القصص.

إن القصة - بأحداثها وشخصياتها - تتضمن دائما فكرة ما ومعنى ما، فالمعنى - كما يقول رشاد رشدى - «ركن من أركان الحدث وجزء لا ينفصل عنه، والفعل والفاعل، أو الحوادث والشخصيات يجب أن تقوم على خدمة المعنى من أول القصة إلى آخرها»[٥٠] وإذا غاب المعنى من الحدث وتطوره فإن القصة تتحول إلى مجرد خبر من الأخبار.

وما يحدث فى قصة الفكرة هو أن المعنى ينفصل عن الحدث ويصبح شيئا قائما فى فراغ، بينما يصبح الحدث ذاته شيئاً آخر لا معنى له يربط بين أجزائه وتفصيلاته.. فى قصة الفكرة تصبح الفكرة - أو المعنى - هى المبدأ والمعاد فى بنائها - إن كان ثم بناء ولا تستطيع القصة أن تتحول إلى مقال، لأن المقال فن مختلف تحكمه الأفكار وله وحدته البنائية التى تقوم على أساس مختلف. صحيح «أن القصة استعارت طرقا من المقال وطوعتها لخدمة أهدافها، استعارت طريقة متابعة وتحليل الشخصية والدوافع الظاهرة، وتجاوب أفكار الكاتب مع القارئ، بل المميزات الخاصة بالمقال نفسه باعتباره وحدة كاملة»[٥١] لكنها - مع ذلك كله - لم تستعر من المقال متابعة الفكرة والتعبير عنها بشكل مباشر.

لقد كان طغيان الفكرة بشكل خطابى أحيانا سمة غالبة على إنتاج مجموعة الكتاب التى حاولت أن ترتاد أفقا جديدا لقصصها فيما سمى «بالواقعية الاشتراكية» أو «الواقعية الانحيازية» فى الخمسينيات، لكن أفكار سعد مكاوى - ويمكن أن يعد واحدا من هؤلاء - توزعت فى هذه المرحلة، بين نوعين من الأفكار: أفكار تتصل بمعتقداته حول الفن والفنان، وتعبر عن أزمته الذاتية وتوزعه الشديد - كفنان - بين الرومانسية والواقعية، بين

الإصلاح والثورية.. إلخ. وأفكار أخرى تتصل اتصالات مباشرا بالقضايا الاجتماعية: تحديد الملكية الزراعية، العدل الاجتماعى.. إلى آخر الأفكار التى طرحت على الساحة فى النصف الثانى من الأربعينيات. وسواء كنا فى نطاق الأفكار التى تدول حول الفنان وحيرته وتمزقه، أو الأفكار التى تدعو إلى التغير الاجتماعى فإننا نظل أقرب إلى الرومانتيكية، «فقد كانت القصص الرومانتيكية التى تدافع عن القضايا الاجتماعية تحمل الطابع العاطفى المشبوب الثائر، وتثير الأفكار إثارة مباشرة خطابية غالبا»[٥٢].

وسنحاول أن نختار قصة أو قصتين ممثلة لكل نوعية من هذه الأفكار، لنرى - من خلال تحليلها - كيف يتم بناؤها، وكيف يتعرض هذا البناء للاختلال الشديد، فتصبح هذه القصص حافلة بالتناقضات الداخلية والمصادفات والسطحية فى تقديم الحدث والشخصية.

فيما يتصل بالنوعية الأولى من الأفكار كتب سعد مكاوى قصصا كثيرة فى مختلف مراحله، حتى غدا الفنان الرومانسى نمطا من الشخصيات التى تتكرر بإطراد فى قصصه، ولقد كان يبدو غالبا- وخاصة فى هذه المرحلة الأولى - أكثر ميلا إلى تبنى وجهة نظر الفنان الرومانسى المصلح الذى يقف ضد نوازع نفسه من ناحية (مجمع الشياطين - يوميات قلم - حطام حب..) وضد الساخطين الذين يدّعون التقدمية من ناحية أخرى (المنتقم).

تبدأ قصة «المنتقم»[٥٣] - وتستمر - من خلال حوار يدور بين شخصيتين فى إحدى الحانات، ونتعرف على الشخصيتين من خلال هذا الحوار، فأحدهما رجل صناعته الكتابة «جاء ليشرب القهوة فى هذه الحانة، ويتأمل حياة الناس، والآخر متمرد ساخط على الظلم الاجتماعى جاء يجرع كئوس

الخمر. ولكن هذا الحوار الذى يبدأ سريعا وغامضا سرعان ما يتحول إلى مواعظ خالصة من جانب الكاتب الحر الرشيد المصلح الذى يسخط - أيضا - على أوضاع المجتمع ولكنه سخط العاقلين المصلحين، ويفقد هذا الحوار كل قدرته على الدلالة على الشخصيات أو على دفع الحدث وتعقيده وتوتيره، وتصبح فقرات الحوار الطويلة التى تأتى على لسان الكاتب فقرات منقطعة من مقال واحد طويل يوجهه الكاتب إلى قرائه بينما يتوارى صوت الشخصية الأخرى فى الحوار (هذا المتمرد الثائر الساخط) ليصبح مجرد صوت ضعيف فى منطقه، يقتصر دوره على استثارة الكاتب لكى يكمل خطبته أو مقاله، بل إن هذا الساخط يصور على أنه سكّير عاجز سرعان ما يتنازل عن مبادئه التى يدعو إليها، كما يحدث بطريقة ساذجة ومفتعلة فى نهاية القصة. والحق أن اقتطاع جزء من هذا الحوار لتأكيد ما سبق يبدو أمرا عسيرا، فجمل الحوار تطول على لسان الكاتب حتى تتحول إلى مقالات كاملة، لكن على أية حال، هذا نموذج منه:

«قل لى بصراحة: هل أنت من رجال البوليس السرى

- ترى هل فى مظهرى ما يدل على ذلك؟ إنى رجل صناعته الكتابة.

- مرحى.. أحد أولئك الكتاب الرجعيين المنحلين.

- من أين لك هذا يا صاحبى؟

- ثيابك.. ومظهرك .. وضيقك بحدتى، هل يسوؤك أن تذكر لى اسمك؟

- آه.. أما قلت لك؟ لقد قرأت لك مرتين أو ثلاثا، إن قلمك يدور فى حلقة مفرغة.. أنت أحد أولئك الذين يصنعون للجماهير أفيون الخبث

والخديعة، لم ينتصر قلمك مرة واحدة لقضية الثورة.. وليس على مكتبك محبرة للحبر الأحمر.. وسيأتى اليوم الذى تطوى فيه صحائفكم، وتحطم أقلامكم وتنكس أعلامكم..

- يا أخى، ما أسرعك إلى إصدار الأحكام، ذلك شأنكم دائما معشر الساخطين المحصورين فى نطاق أنفسهم، تعكسون ألوان حياتكم الخاصة على مقدرات الملايين، ويبلغ من اعتناقكم لآراء فجة لم تعززها رؤية أو دراسة أن تجعلوا منها مبادئ تدافعون عنها على موائد الحانات والمقاهى. إنك لم تكد تتعرف إلىّ، ومع ذلك فهذا أنت تصدر على حكمك الفظيع، إنى، وأنا أعرف نفسى خيرا مما يعرفها أى إنسان، لا أزال جالسا على صخرة الحيرة عند مفرق الطريق أنظر من يدلنى على طريقى، وقد كافحت طويلا فى صمت ثمانية وعشرين عاما من حياتى، قبل أن أجرؤ على مواجهة هذا الكائن المرهوب، يقف عند اسمى راضيا أم ساخطا، فإنى ما زلت بعد أن تحقق لى هذا المتعارف الواجب أشد حيرة وأضل سبيلا.

إنى أعرف أن أسمى الذى كان حتى الأمس القريب مجهولا قد اكتسى بذلك المعنى الغامض الغريب الذى سيمنحه حياة مستقلة بذاتها فى أذهان من يقرأون، ولكنى لا أستطيع أن أتجاهل الحقيقة الواقعة: وهى أن ذلك الشعاع المتردد الذى يحاول أن يحيط كالهالة برأس رجل الفن هو مستهل صراع فظيع بين الكاتب الحر ونفسه.

- حر أتدعو نفسك كاتبا حرا؟ .. أنت ؟

- نعم يا أخى، أنا.. أتحسب أن سخطك الأحمق على الأوضاع القائمة فى المجتمع الذى نعيش فيه هو قمة التفوق الإنسانى؟ إنى أشد منك سخطا،

ولكن سخطى هو سخط الأحرار الراشدين، وليس سخط الفوضوى المريض الذى يعكس على مرآة الحياة صورة حياة فردية شوهاء لا قيمة لها، ولا جدوى من سخطه الذى يأكل بعضه بعضا، ولست أجهل أنى قد بلغت المرحلة التى يبحث فيها المجموع عن علامة يلصقها بالفنان لكى يتحمل فى حاضره ومستقبله عبء التعبير عن أحلام الجماهير وتسجيل انفعالاتها. ولست أراك قادرا على أن تقدر فداحة هذا العبء الذى لا يحس الجمهور مطلقا بضغطه المفجع على الفنان. إنك شعلة من السخط تلتهم نفسها دون ذكاء. فكيف تفهم مأساة رجل الفكر.. إنه ليس لمثلى إلا إحدى اثنتين: أما أن تصنع منه الجماهير أداة خاضعة لإرادتها ورغباتها فتنتزع منه بذلك خواص تفوقه وعندئذ يسهل عليها أن تقذف به - كعادتها - إلى زاوية من زوايا النسيان، وإما أن تصارعه فى قسوة غيظها لتمرده على قوة سلطانها، جاهدة لإخضاعه لأهوائها، ولن يخضعها هى له حينئذ إلا أن يفتدى حقه فى الاحتفاظ بخصائصه الأصلية بسعادته الشخصية كإنسان.. إن هذه المساومة الطويلة المريرة بين الفنان والمجتمع هى كل قصة الفن.

- ما زلت أرى أن مائة من أمثالى أصحاب السخط المستعر خير لمصر من ألف كاتب من طرازك، لأن كل واحد من المائة طليعة ومن الألف عقبة فى الطريق».

لقد انتهى الكاتب من تقديم فكرته إذن من خلال هذا الحوار التعليمى الطويل الذى يدور فى حانة! ولكن أين القصة؟ لكى لا ينتهى النص عند مجرد عرض الحوار الفكرى بين وجهتى نظر غير متكافئتين، لكى لا ينتهى النص عند مجرد عرض الحوار الفكرى بين وجهتى نظر غير متكافئتين،

إذ يصبح من حق أحدهما أن يتكلم» (الكاتب) وله منطقه ويأخذ مساحة واسعة من القصة، بينما يختفى الآخر وتصبح صورته ومنطقه باهتين، مما يؤدى إلى خمود الصراع داخل هذا الحوار - أقول لكى لا ينتهى النص عند هذا ولكى تصبح هناك قصة يحاول الكاتب أن يخترع حادثة تضمن للقصة بناء ما، فالكاتب الحر الرشيد جاء ليشرب قهوة فى الحانة ويتأمل الشخصيات بوصفهم (من ظواهر المجتمع المصرى الحديث) بينما جاء هذا الساخط الأهوج لا لشىء إلا لينتظر امرأة خائنة ويطلق عليها رصاصاته من مسدس يحمله فى جيبه الخلفى (هذا مشهد يتكرر بعد ذلك فى قصة على أبواب الليل). المهم أن نهاية القصة تحاول أن تستثير القارئ وتستجدى شغفه، فتتوقف به طويلا عند مشهد الترقب وانتظار القتل والرصاص.. مع أن هذا المشهد لا يرتبط بمعنى القصة.. ثم تأتى هذه المرأة فى النهاية، وبعد أن يتوقف الكاتب طويلا عند لحظة الترقب السابقة، وما كان من الساخط العاجز (المنتقم) إلا أن سارع إلى استقبالها مرحبا بجملة حواريه أخيرة، تختتم بها القصة فيما يشبه لحظة التنوير الساذجة.

«وحدق فجأة بباب الحانة، وامتدت يداه فى هدوء مروع إلى جيبه الخلفى.. وأقبلت تتهادى فتاة حسناء فى معطف فاخر من الفراء الأسود، وعلى شفتيها ابتسامة عذبة رقيقة، فدق قلب الكاتب فى صدره وارتسمت فى مخيلته صورة المشهد المروع الذى قدر له أن يكون أحد شهوده وأصبحت القادمة على قيد خطوة واحدة من الثائر، وأغمض الكاتب عينيه وارتجفت يده فى انتظار دوى الطلقات النارية، فلما فتح عينيه شهد يد الثائر وقد غادرت جيبه الخلفى بيضاء من غير سوء، ووجدها تمتد على استحياء

لتصافح يد القادمة، ثم سمع فى غمار دهشته صوت صاحبه إذ يهمس فى ذلة العجز إلى ذات المعطف الأسود والثغر الضاحك:

- تأخرت علىّ يا حبيبتى»[٥٤].

وهكذا يحاول الكاتب أن يضع نهاية لقصته تجمع الشتات، فقد كانت الفكرة والمعنى يسيران فى اتجاه، وأحداث القصة وشخصياتها تسير فى اتجاه آخر. ومن هنا يفتعل لنا الكاتب حكاية المرأة الخائنة هذه ليثبت لنا فى النهاية بالبرهان الحدثى أن هذا الساخط لن يستطيع أن يقدم فعلا واحدا.

ويتركنا الكاتب مع إحساس بأنه هو شخصيا الذى يمثل شخصية الكاتب وهو ينقل إلينا ذلك عن طريق رده على سؤال ما اسمك فيقول: (.....) كأنه يقول سعد مكاوى، ثم - قبل ذلك عن طريق الإهداء الذى يصدر به قصته يقول: «مهداة إلى الساخط العاجز، لعله يصبح أحد الساخطين الأحرار»[٥٥].

وتصبح هذه القصص أكثر فجاجة فى محتواها وتفككا فى بنائها، حينما تقترب من الموضوع أو الأفكار أو القضايا الاجتماعية، كما يحدث فى قصص مثل (شنقوه عند الفجر - بيت الموتى - الجيل المنحوس)[٥٦].

فى قصة «شنقوه عند الفجر»[٥٧] يعزف الكاتب على نغمة المجتمع الظالم الذى يضغط على الفقراء فيحولهم إلى مجرمين. القصة يرويها محام ويحكى فيها عن موكّله عبد الصبور الذى سيُشنق بعد ساعة، وتبدأ القصة بمجموعة من الفقرات يصف فيها هذا المحامي/ الراوى عبد الصبور وحكايته وجريمته وسجنه وهيبته فى حى الشرابية.. إلخ ويحاول الكاتب أن يعود بنا بين كل فقرة وأخرى إلى جملة الحاضر التى بدأ بها حكايته:

«بعد ساعة سيشنق عبد الصبور» (وهكذا تكنيك سيستخدمه الكاتب بعد ذلك كثيرا) ولكن كل هذا لا أهمية له، فالمهم هو أن يصل الراوى إلى لحظة المرافعة عن عبد الصبور أمام المحكمة، لكى ينتهز الكاتب الفرصة ويدعو عبد الصبور - هذا المجرم الخطير لكى يقدم لنا خطبته العالية الصوت التى ألقاها فى قاعة المحكمة بعد أن أسكت المحامى.

ويتبدّى فى هذه الخطبة - بشكل حاد - تناقضها مع شخصية عبد الصبور بدءًا من التحليلات والتبريرات الاجتماعية التى يوردها عبد الصبور عن نفسه وانتهاء باللغة المتقعرة، ولنحاول أن نقتطع جزءا من هذه الخطبة الطويلة لنتعرف على مضمونها ولغتها.

«.. حسنا، سأقول لكم أى إنسان أنا، عبد الصبور .. وإنه ليجمل بكم أن تستمعوا إلىّ أقص عليكم كل شىء من بداية البداية.. إليكم أنفاسكم اللاهثة فالتقطوها، وأحسنوا الاستماع إن كنت تملكون هذه الهبة..

كان يتكلم بسهولة مدهشة وغريبة على مثله، وكان صوته من الجلال بحيث صوب القضاة والنظارة وممثل النيابة والمحامون أبصارهم إلى عينيه النفاذتين وألقوا إليه بأسماعهم وكان فى مظهره عظمة مرعبة ووضاعة ممتزجة بالفكر..

واستأنف عبد الصبور الحديث: إنى رجل صنعه الفقر، وقصتى هى قصته، وقد كان تناول العشاء قبل النوم أقصى أمانى طفولتى، ومن جاع إلى الطعام لم يعرف الجوع إلى العلم، فكان حظى من التعليم هزيلا، وعرفنى الشارع شيطانا مريدا، فلما بلغت مبلغ الرجال جعل منى أبى ذات ليلة زوجا.. تصور هذا يا سيدى الرئيس متشرد عاطل يضعون على كتفه امرأة وبيتا.

ولست فى حاجة إلى أن أقول إن امرأتى أيضا لم تكن تملك شيئا حتى ولا أسرة، ولم تكد تخفت ضجة العرس على مطالع الصباح حتى بدأت الحاجة ترفع صوتها، وبدأت صاحبتى تطن فى أذنى، وأنا الذى قيل لكم إنى رجل لا يروض روضتنى امرأة.. أصبحت أتغيب عن بيتى.. وعدت إلى وحدتى

... وفى الوحدة تنمو التأملات وتتوالد، وتصنع من الجاهل مفكرا، ومن الفكرة عالما.. قلت لنفسى إن الأمانة الدقيقة فى هذا المجتمع معناها الموت جوعا، حاولت أن أتعلم فوجدت أبواب العلم مغلقة فى وجهى.. حاولت أن أقيم بيتى على الشرف والعرق والكفاح فخانتنى امرأتى، ولها العذر، والجميع يسرقون وينهبون ويطأون الضعفاء بالأقدام، ثم ينجو القوى الكبير ويقع فى الشبكة الصغير والضعيف.. وإن لى كالناس لمعدة، وإن هذه المعدة لتهزأ عند الجوع بكل سلطان»..[٥٨].

ثم يعود الراوى مرة أخرى إلى حكاية المشنقة محاولا أن يستدر شغف القارئ وفضوله واهتمامه بالحدث كما يحدث فى القصة السابقة، إن القصة تبدأ بجملة: «بعد ساعة سيشنق عبد الصبور»، ثم تنتهى عند تفصيلات حادثة الشنق نفسها، وهنا يتقدم عبد الصبور مؤمنا وواثقا من نفسه، إذ لا ينسى المؤلف فى نهاية القصة، وعندما يساق عبد الصبور إلى المشنقة - عبد الصبور المجرم الجاهل الذى لم يحصِّل من التعليم شيئا - لا ينسى الكاتب أن يجعله يطلب من جلاده مصحفا، ثم يأخذ فى تلاوة القرآن بصوت مهيب!، ليس ذلك فحسب، بل إنه يتقدم إلى المشنقة متغنيا بأغنية أسيانة تؤكد مرة أخرى - مع النهاية - المضمون الاجتماعى الذى قدمته خطبته من قبل:

«وقال الجلاد: شد حيلك يا عبد الصبور وبدا لى فى ذلك الفجر الرطيب القاتم أن عبد الصبور هو الرجل الوحيد فى هذا المكان الذى ظل محتفظا برباطة جأشه.

وعاد المأمور يسأله: ألك فى شىء قبل أن تلقى وجه ربك؟

وكان الجلاد فوق رأسه إذ يرتفع صوته مرة أخرى بنشيده:

بتنوحى ليه يا صبية والأمـــر لـلـديـان

شوفى الـجـدع متعلق فى مـشـنـقـة من زان

والله البكا مـا يفيد والله الفقير غلبان[٥٩]

إن الشخصية الرئيسية فى القصة تتعرض للتناقض الداخلى إلى أقصى مدى يمكن أن يحدث فى قصة قصيرة، لأنها ليست شخصية حقيقية تعمق فيها كاتبها بقدر ما هى شخصية مصنوعة من أجل أن تنطق - بصوت عال وبلغة متقعرة - بأفكار الكاتب، كما أن أزمة هذه الشخصية تتوارى فى مقابل بروز صوت الفكرة، وليس غريبا بعد هذا أن يوجه عبد الصبور حديثه إلى القضاة فى المحكمة قائلا:

«اليكم أنفاسكم اللاهثة فالتقطوها ...»

أو «إن لى كالناس لمعدة ..»

وليس غريبا أيضا أن تتكرر جمل بنصها بين هذه القصة وقصص أخرى من هذا النوع مثل قصة «بلبوش»[٦٠] إذ تتكرر جمل من قبيل:

«وكان فى مظهره عظمة مرعبة ووضاعة ممتزجة بالفكر..»

أو «كان تناول العشاء قبل النوم أقصى أمانى طفولتى».

ويتكرر هذا التناقض والتضارب فى تصوير الشخصيات وفى بناء الأحداث كما يتكرر هذا التدابر والتنافر بين أهداف القصة وأفكارها من ناحية وبنائها الفنى من ناحية أخرى. كل هذا يتكرر فى قصة (الجيل المنحوس)[٦١].

لقد كان تطويع مثل هذه اللغة المسرفة فى العاطفية من ناحية والمسرفة فى التقعر من ناحية أخرى، كان تطويعها عبئا ثقيلا على كتاب القصة منذ كتاب المدرسة الحديثة، يقول شكرى عياد: «على أن» الألفاظ الأدبية لم تفقد سحرها تماما عند هؤلاء الشبان (المدرسة الحديثة) بل بقيت تستدرجهم بعيدا عن الغرض كجنيات الأساطير، فكم مرة كتب محمد تيمور عن بطل قصته أنه «أقنى الأنف، مقرون الحاجبين، وكم مرة كتب محمود طاهر لاشين كلمات مثل «المسغبة» و«لواعج الهوى، ليشرح معناها فى الهامش، وكم مرة دبج شحاتة عبيد الجمل الوصفية المنمقة التى تحاكى المنفلوطى محاكاة الغراب. لقد كان ترويض اللغة جهدا ثقيلا لا يستقل بحمله جيل واحد من الكتاب»[٦٢] ولقد تحمل جيل سعد مكاوى عبء هذا الترويض من جديد، واستطاع بحق أن يطوع هذه اللغة لأهدافه، ولكن هذا لم يحدث إلا مع بداية الخمسينيات، فى نهاية هذه المرحلة وبدايات المرحلة التالية فى أدب سعد مكاوى.

(٥) قصة الفانتازيا

ولكى تكون قصة الفكرة ناضجة ومقبولة، ولكى تضمن لنفسها قدرا من الإقناع والتماسك الفنى، كان لا بد لها أن تهرب من منطق الواقع الذى لا يقبل أن تسيره الأفكار المسبقة، وأن تلجأ إلى منطق خاص بها تختلف

آلياته عن منطق الواقع وإن لم يناقضه فى النهاية. وقد تجد منطقها هذا فى الأساطير والحكايات الخرافية أو فى حكايات الحيوان أو فى منطق الأحلام بشكل عام.

ومع أن الفكرة المسبقة عنصر بارز فى هذه القصص، فإنها لا تفسد بناءها بشكل حاد كما كان يحدث فى قصة الفكرة المباشرة، لأنها تقدم فى النهاية تجربة خيالية وهمية لها منطقها الداخلى الخاص، ولها جاذبيتها الخاصة، بحيث تتوارى الفكرة المجردة حلف هذا العالم الخيالى السحرى.

وتنقسم الأفكار هنا قسمتها السابقة، فهناك أفكار عامة أقرب إلى المقالات مثل التطور النفسى للمرأة وعلاقة جسدها بروحها (رقصة الشمس) أو مثل العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة (من مذكرات آدم)، ثم هناك الأفكار التى ترتبط بالموضوع السياسى والاجتماعى وموقف الكاتب منه، مثل التبشير بالثورة (أجنحة للحمير) ودمار العالم بعد الحرب (صافحت الموت).. ولسوف يصبح هذا النوع من القصص الخيالية أو الوهمية fantasy fiction نوعا سائدا من كتابات سعد مكاوى فى المرحلة الأخيرة.

فى قصة «رقصة الشمس»[٦٣] تتلاحم عناصر من العالم الواقعى مع عناصر من العالم الخرافى تلاحما عضويا، كما تتلاحم الشخوص - خاصة شخصية المرأة التى تقدمها القصة - مع عناصر الطبيعة الحية (شجرة الجميز - الشمس - الحقول) ومع عناصر الطبيعة الخرافية (الجزر النائية - الجنات الخضر - أرض العجائب ..) وتتحول هذه العناصر الخرافية إلى رموز للعالم النفسى للمرأة.

وبدءًا من عنوان القصة (رقصة الشمس) - وعناوين هذه النوعية من القصص بشكل عام - نحن أمام هذا الخيال الرمزى الذى يربط بين حرارة الجسد وحرارة الشمس الراقصة.

بطلة القصة تروى قصتها فى شكل رسالة شفهية موجهة إلى صديقها أو حبيبها، لتشرح له أزمتها النفسية كامرأة، وكيف أنها كانت قد اكتشفت جسدها فجأة عندما بلغت عامها العشرين، فاصطدمت فى نفسها أحلام الطفولة الروحية (الأمير الجميل، والجنات، وقصور الملوك..) مع حرارة الجسد (رقصة الشمس الحامية الفاجرة التى تطلق الدم الحار فى عروق الشباب) لتبدأ القصة:

«لا تغضب يا صديقى، ولا تكرهنى، فإنى لم أرفض يدك لأنها يدك أنت، بل لأنها يد رجل، ولقد كفرت إلى الأبد بالرجال..

لا تحدثنى عن جمالى وشبابى، فإنى وحدى أعلم سرهما، وأنت لا تعلم شيئا عن حياتى الماضية، ولو وقفت على قصتى لغفرت لى إبائى عليك، وعلى الحياة..» ص ٣٤.

ولا تقدم القصة موقفا قصصيا مكثفا كما يحدث فى القصة القصيرة غالبا، وإنما تقدم قصة حياة كاملة موزعة على خمس فقرات، تغطى كل فقرة منها مرحلة من مراحل التطور النفسى للمرأة كما تقدمها بطلة القصة. فالفقرة الأولى، وهى أطول الفقرات الخمس، تقدم طفولة المرأة بخيالاتها المختلفة، وهى تقدمها من خلال العناصر المستمدة من الحكايات الخرافية، والعالم الذى تبنيه البنت لنفسها: الأمير الجميل، وجنيات الأحلام، والشعر والحقول، وكل ما يمكن أن يشير إلى الروح وما يرتبط بها من نقاء. والفقرة

الثانية – وهى أقصر الفقرات جميعها (أربعة أسطر) هى مجرد استمرار لهذا الحلم الطفولى الجميل فى انتظار أمير الأحلام، وتغطى الفقرة الثالثة مرحلة تعرُّف البطلة / المرأة على جسدها وانبهارها به وكل ذلك يقدم من خلال المزج بين عناصر فانتازية وعناصر واقعية، فمرة يكون الحديث مباشرا عن البنت وخالتها وهذا الفتى العائد من أوروبا.. والروح والجسد.. إلخ.. ومرة يكون كل ذلك من خلال النهر والشمس والحقول. إلخ.

«وكنت قد أوشكت أن أبلغ نهاية العقد الثانى من عمرى عندما اكتشفت ذات يوم جسدى: كأنى عشت إلى ذلك اليوم روحا بلا جسد.

كنت قد تخيرت مكانا نائيا منعزلا من النهر، وهبطت إلى الماء عارية لأنعم بالسباحة، فعكس لى الماء صورة بلغت من النقاء والجمال أنى قضيت اليوم مشغولة بها حتى المساء.. وعندما أصبحت وحيدة فى غرفتى، أمرت «أميرى الجميل» أن يغادر الغرفة، وأغلقت الباب وراءه.. وخلعت ثيابى على مهل ثم أغمضت عينى، وقلبى يدق فى صدرى دقات عنيفة، ونضوت عنى آخر غلائلى ولبثت مبهوتة أمام صورتى فى المرآة..» ص ٢٦.

أما الفقرة الرابعة فمرحلة جديدة هى سقوط هذا الجسد بعد رقصة الشمس، ثم الانتقال إلى الروح من جديد عن طريق الابن: ثمرة هذا السقوط، ابن الشمس كما هو ابن الحقل والجدول..

«أتعلم أن للشمس رقصة فاجرة تطلق الدم الحار فى عروق الشباب؟

لقد شهدت أشعتها ذات يوم ترقص رقصتها الشيطانية فوق شجرة الجميز.. ولم أكد أفهم ما وقع لى.. ولم أفهمه على حقيقته إلا بعد شهور، عندما وقفت خالتى المسكينة تلطم خديها وتبكى عفافى الذى أضعته فى

«ضربة شمس»؟.. وهربت إلى القاهرة، أحمل - على جبينى، وفى قلبى، وبين أحشائى - أثر ضربة الشمس التى أصابت شبابى وحياتى.. وقد أسعدنى وأعاننى على الانتظار أنى سأرى ثمرة أحلامى إذ تولد وتتجسد: ابن الشمس، ابن الحقل والجدول الرقراق الصافى...

وخرجت من المستشفى بذراعين فارغتين.. فقد سبقنى وليدى إلى القبر.. وكان أول ما صنعت أن زرت القبر الذى وضعوا فيه تلك القطعة منى بعد أن عمرت أياما ثلاثة.. وبكيت على قبر ولدى، غير أنى أحسست فى نفسى القدرة الخالقة، أن روحا قد انفصلت من روحى، وهذه الروح حية باقية.. فليس يموت من كان محبوبا.. لأن الحب يخلد خلود الدهر..

من تلك اللحظة لم أعرف حزنا.. أصبحت أنتظر، بصبر لا يعرف اللهفة، تلك اللحفظة التى أستطيع فيها أن أذهب للقاء ولدى.. وعادت الروح، وهمدت جذوة الجسد التى أشعلتها الشمس: فإذا ما خرجت إلى الطبيعة بدا لى كأن الشمس الملتهبة تتقدم للقائى لتجدد عناقها الشيطانى لى.. ص ٣٧.

وتعود بنا الفقرة الأخيرة إلى هذا الصديق الذى بدأت به القصة الرسالة، فقد كان هذه الصديق سبيلا إلى عودة الجسد من جديد، إذ يطلب إليها أن تعود إلى الحياة الحقيقية لكنها ترفض هذا، وتؤثر الحياة مع أرواح رفقائها الذين ذهبوا.. مع الروح (مع حبيب الصبا، والأخت، والولد.. أولئك الذين كانوا هم الأحياء).

وتظل الفكرة الخبيئة وراء هذا العالم الخرافى فاعلة فيه، بحيث لا تسمح له أن ينفرد وحده بالقصة، وإنما تتدخل كلما سنحت الفرصة، لنصبح - فى

مواضع كثيرة من القصة - أمام كلام سافر عن صراع الروح والجسد كما يتصوره الكاتب، ولنصبح أمام مقال فى علم النفس الذى درسه الكاتب والذى سيصبح عنصرا أساسيا فى قصصه الطويلة بعد قليل.

ومع أن شخصية المرأة فى القصة لا تتحول تماما إلى فكرة مجردة - خاصة حينما يربطها الكاتب بأماكن وأحداث من الواقع - مع ذلك يقع تصوير الكاتب لها فى منطقة بين العام / المرأة المجردة أو الإنسان، والخاص / هذه البنت التى تحكى موقفا خاصا بها. وتصبح العناصر الخيالية والخرافية (الأمير الجميل - الشمس - شجرة الجميز - وكل العناصر الطبيعية الأخرى) صالحة لتصوير الجانب العام بشكل رمزى يعيد عن التقرير المباشر، أما العناصر الواقعية (الخالة - البلدة - القاهرة - الفنادق.. هذا الشاب القادم من أوروبا..) فتصبح مجالا لتصوير الجانب الخاص من الحكاية.

أما قصة «أجنحة للحمير» فالكاتب حريص فى كل مرة يعيد نشرها فيها على أن يذكر تاريخ نشرها لأول مرة»[٦٤]، وهو ما لا يحدث مع أى من قصصه الأخرى، سوى قصتى «شهيرة» و«مصرية»، ويأتى هذا للحرص من أن القصة تتنبأ بحتمية أن تأتى الثورة - ثورة يوليو.

فى القصة لن تجد شخوصا إنسانية على الإطلاق، إنها قصة من ذلك النوع الذى يسمى قصص الحيوان، حيث تمثل allegorize الحيوانات أو الكائنات غير الإنسانية قيما إنسانية أو شخوصا أو فئات اجتماعية فى الواقع.

والقصة كلها عبارة عن حوار رشيق ورامز بين «شجرة طيبة مباركة» و«طائر حالم من مجموعة الطير التى تحلق فوق عدد ضخم من ملايين الحمير والذئاب» ويدور الحوار بين الشجرة والطائر حول صراع الحمير

والذئاب وموقف الطير منه. وتبدأ القصة بمقدمة سريعة يصف فيها الراوى الغائب المكان والزمان والشخصيات التى سترد فى الحوار:

«كان ذلك فى قرن من القرون العجيبة. وكانت الشجرة الطيبة المباركة التى تعيش من قديم الزمان قد جاهدت نفسها لتقسرها على الصمت حتى استطاعت أن تدع ضيفيها يثرثران عندها ساعة طويلة.

كتمت ضيقها بما تستمع إليه وإن كانت عصارتها الحية تغلى كما يغلى الدم.

وأخيرا نهض أحد الضيفين متثاقلا من رقدته حيث كان يتمرغ على جنبه، وانصرف على عادته مكبا على الأرض بوجهه لا يعنيه من شأنه إلا أن يتلمس بين حبات الرمال قوتا. وتركت الشجرة ضيفها الطائر الحالم على غصنه الذى مدته له منذ جاء، يتأمل هذه البلدة القائمة بين النهر وعباب الرمال، يخيم فوقها خمول القيلولة، ويتنفس تحت سمائها ذلك العدد الضخم من الملايين، الحمير حمير والذئاب ذئاب، ويحلق فى سمائها ذلك الفريق الصغير القوى من الطير المحلقة..».

تتعجب الشجرة المباركة التى شهدت مولد الزمان كيف يستطيع هذا الطائر المحلق أن يصادق هذا الحمار وسلالته» وما هو فى الحقيقة إلا واحد من هذه الحمير التى تأكل العشب الضنين من شقوق الأرض، فهى لا ترفع عنها عيونها وعقولها لترى النبات الغض البديع تمرح فيه أسراب الذئاب، ولا ترى النور..» ولكن الطائر لا يكاد يجد لحياته معنى إلا أن يلقى أمثال صديقه الحمار، فيحدثهم ويصغون إليه، رغم تعجبه هو أيضا من هذه الحمير الصابرة التى لا تسمع ولا ترى:

«قال الطائر بعد أن تأمل البلدة الهاجعة: فى بعض الليالى يراود خاطرى طيف من اليأس فيخيل إلىّ أن الحمير لن ترى أبدا ولن تسمع، إلا أن يُراد لها ذلك أو تقسر عليه» قال الأم المباركة: «يا طول صبرها.. فيها قناعة قطرتها القرون الباغية.. فيها استكانة لا ذنب لها فيها إلا دوام سكوتها عليها.. فيها كثير من الرضى بالشوك اليابس المر فى أرض تنبت كل ما طاب مذاقا.. يا طول صبرها.. عاريها وكأسيها، وجاهلها وعالمها، وخبيثها وطيبها.. يا طول صبرها على الأنياب الضاربة فى أبدانها تتخير من لحمها، وعلى الحلوق الشرهة الناشبة فى عروقها تمتص من دمها حقها فى الحياة..

قال الطائر: «ذلك يا أماه صبر الحمير».

فارتفع صوتها الرخيم القوى قائلا: «أما الذين هم مثلك فما ينبغى لهم أن يخدعوا أنفسهم وقومهم فيزعموا أن الذئاب التى تسرح فى الأرض لا ناب لها ولا ظفر، ولا نهمَ لها ولا خسة فى النهم..» ص ١٦٦.

وحتى نهاية الحوار لا تفقد الشجرة الأمل فى هذه الطير المحلقة التى تنبه الحمير والذئاب والتى تدفع نحو الثورة، تقول الشجرة فى نهاية القصة:

«.. ومع هذا .. مع كل هذا.. حلقى أيتها الطير.. حلقى وقولى للحمير للذئاب.. واعلمى أن بعض الذئاب تحيا وتموت ذئابا وأن بعض الحمير ستظل كما هى حميرا حتى تلفتها القارعة. ولكن هذا الذى يسوء ويحزن لا يوهن من عزائمكم، ولا يسكن اليأس فى قلوب الطير المحلقة» ص ١٦٨.

وواضح هنا أن العصبة الصغيرة من الطير المحلقة تمثل الطليعة المثقفة من الكتاب والفنانين التى تعى العلاقة بين المستغِلِّين / الذئاب والمستغلِّين / الحمير تلك الطليعة التى يوقن المؤلف بدورها فى تنوير هؤلاء المستغلين،

وليس على طائفة الطير المحلقة فى السماء إلا أن تقول وتقول حتى يتنبه الحمير والذئاب الذين يسرحون على الأرض. وأما الشجرة الطيبة المباركة التى لا تموت، فهى مصر التى تعى (بذاكرتها القديمة قدم الإنسان) أنه لكى تنبت للحمير أجنحة فلا بد للطير من أن تحلق وتقول ولا تيأس من القول.

وواضح أيضا أن فى القصة قدرا عاليا من التنبؤ بالثورة، تلك التى يمكن أن تكون قد « قسرت» الحمير على أن ترى وتسمع .

وليس لنا أن نبحث فى النص عن موقف قصصى محبوك، يبدأ من نقطة معينة ويتصاعد ليصل إلى ذروته أو نهايته. فنحن أمام لوحة حوارية خيالية همُّها الأساسى هو تقديم الفكرة والرأى، وإن فى شكل فانتازى رمزى، ومن هنا يصبح تصوير الشجرة والطير والذئاب والحمير فى القصة تصويرا رمزيا لفئات اجتماعية كاملة من خلال التقاط سماتها الأساسية، فالحمير ينكبون - قانعين - على العشب اليابس ولا يريدون أن يرفعوا رؤوسهم، ليروا الذئاب / التى تشرب من دمهم فى خسة ونهم، وليسمعوا إلى صوت الطير / الذى يطير ويحلق ويبشر.

ومع أن جمل الحوار تطول فى سبيل التعبير عن الفكرة، فإنها تظل مقبولة وممتعة، ذلك أن الكاتب لا يقدمها كحوار مسرحى حاضر وإنما يقدمها كأقوال موضوعة بين علامتى تنصيص، كما أنها أقوال لا تنطق بها شخصيات إنسانية وإنما حيوانات وكائنات.. فضلا عن هذا فإن الكاتب لا يستخدم لغة متقعرة كالتى كنا نجدها فى قصة الفكرة الاجتماعية السابقة، وإنما يستخدم لغة بسيطة ورامزة. ولكى لا يبدو الحوار جافا يحاول الكاتب أن يخفف من جفافه ببعض الفكاهات كأن يقول الطائر

«ذلك يا أماه صبر الحمير» أو يتحدث عن أجداده من الحمير، وعن وجهاء الحمير.. إلخ.. ناهيك عن أن الموقف كله (حوار الطير والشجرة والذئاب والحمير) يبدو موقفا فكاهيا.

وسواء كنا فى نطاق قصة الفكرة المباشرة، أو فى نطاق القصص التى تقدم الفكرة مغلّفة فى خاطرة ذاتية غنائية، أو فى ثوب فانتازى رمزى - فإننا نظل أقرب إلى الرومانسيين فى هذه الأشكال الثلاثة، إن هذه النوعية من القصص التى تعتمد على الأساطير والحكايات الخرافية والفانتازية بشكل عام،[٦٥] وتلك التى تعتمد على الانبثاقات العاطفية والخواطر والتداعيات الداخلية - كل هذه أدوات خلفتها المدرسة الرومانسية، ونمت بقاياها فيما بعد ليستخدمها الفن الحديث الغامض. ومن المعروف أن «الحركة الرومانسية قدمت سوابق من البحث عن أشكال ورموز جديدة، والتجريب بالزمان والمكان، وإعادة تفسير الأساطير وجمعها من خصائص هذا القرن العشرين»[٦٦]. ولكن هذه الأدوات بقدر ما تنمى قدرة الكاتب على صياغة ذاته وواقعه فى شكل جميل أحيانا، فإنها تبعده عن الاتصال الحقيقى به فى أغلب الأحيان، وتحرمه من إمكانية أن يصبح عمله انعكاسا موضوعيا للواقع باعتبار ذلك أحد أشكال الوعى الاجتماعى. إنها أدوات تبتعد بالعمل، ببساطة، عن أن يكون واقعيا، لأن «المنهج الواقعى يفترض وجود طريقة خاصة، محددة تاريخيا»، لرؤية الحياة لدى الفنان. فالرغبة فى فهم العالم انطلاقا من العالم نفسه تجعل العمل الواقعى وسيلة لفهم الواقع وكشف موقف الإنسان منه»[٦٧]. وهذا ما يحاول سعد مكاوى أن يفعله - بدرجات متفاوتة - فى الأشكال الثلاثة القادمة التى تصبح أقرب

إلى الواقعية، ولسوف نلاحظ أن طبيعة علاقة الكاتب مع الواقع تؤثر فى أدواته جميعها، بدءًا من بناء الحدث وأنماط الشخصيات.. وانتهاء باللغة التى تنتقل شيئا فشيئا من لغة مهمومة تتابع خيالات شاعر رومانسى إلى لغة قصصية أخرى أكثر انضباطا ترصد فى دقة وحيادية صور الواقع الخارجى من ناحية، وما يدور فى أعماق الشخصيات من ناحية أخرى.

(٦) القصة القصيرة الطويلة

فى نهاية الأربعينيات كتب سعد مكاوى عددا من القصص الطويلة التى يتراوح طولها بين ٢٠ - ٩٠ صفحة»[٦٨]، ولعل أهم هذه القصص كانت قصة « شهيرة» التى يعدها البعض رواية قصيرة[٦٩]، ثم قصة «شقيقات الأستاذ عصام»، ولقد تحقق للمؤلف من خلال هذه النوعية من القصص، وربما لأول مرة، شيئان مهمان:

- التعامل المباشر مع الواقع بشخصياته وأحداثه، بما يتيحه طول هذه النوعية من القصص للكاتب من قدرة على التحليل والوصف.
- القدرة على تكوين شكل قصصى محكم الحبكة، يعتمد الحبكة الروائية المثلثة نموذجا له.

ولعل السمة الرئيسية التى تميز هذه القصص جميعا أنها تميل إلى نوع من التحليل النفسى وبين التحليل الاجتماعى تارة، وبينه وبين الرمز تارة ثانية.

ولم يكن المؤلف، على أية حال، بعيدا عن التحليل النفسى وعن علم النفس كعلم، فقد كان علم النفس أحد العلوم التى درسها فى فرنسا.. ويبدو الاتجاه التحليلى فى هذه القصص عنصرا مضادا للعناصر الرومانسية فيها، وخاصة إذا ما سمح بقدر أكبر من التحليل الاجتماعى، ومن الممكن

أن نلاحظ أن الاتجاه التحليلى فى فنون القص بشكل عام كان مرحلة انتقالية بين الاتجاه الرومانسى والاتجاه الواقعى».. بين شكل تعليمى مفكك وشكل فنى أكثر تماسكا[٧٠].

تُروى «شهيرة» بطريقة المذاكرات، على لسان بطلها (أحمد كمال) الشاعر الريفى الشاب الذى قدِم من قريته حيث أحلام شجرة التوت إلى المدينة، وعن طريق ابن عمه (حسين بك كمال) عضو البرلمان يتمكن الشاعر الشاب من الوصول إلى شهيرة، الفنانة المسرحية التى كان يحلم بها فى قريته، ثم يتعرف على عالم شهيرة ومسرحها، وعندما يصبح أحمد كمال محظيا لدى شهيرة، وفى نفس الليلة التى تمثل له فيها مسرحيته «نساء فى المدينة» تنتهى القصة نهاية مفجعة، يُطلّق الرصاص عليه من مجهولين، فيصاب فى رأسه ويتحول إلى «أبله» تحمله أمه مرة ثانية إلى قريتها البعيدة ليظل بها قعيدا.

ولا تحمل القصة هدفا واضحا يمكن الثبات عليه فى تفسيرها، فهناك إمكانات متعددة لتفسيرها، يمكن أن تفسر بظاهرها كعلاقة حب رومانسية غير مفهومة بين أحمد كمال وشهيرة، ويمكن تفسيرها أيضا على أنها قصة رمزية تلقى الضوء على علاقة أحمد / القرية، بشهيرة / المدينة، كما يمكن تفسيرها فى ضوء التحليل النفسى لشخصية أحمد كمال الذى يستعيض عن حبه لأمه التى تركها فى القرية بحبه لشهيرة، ويبقى تفسير أخير هو أن تكون القصة مجرد صورة تسجيلية لمجتمع الفن والفنانين فى قاهرة هذه الفترة، وهو تفسير يحاول المؤلف أن يلفتنا إليه فى أحد أحاديثه يقول: «ما قصدته برواية شهيرة نابع فى الحقيقية من فترة من شبابى عشقت

فيها شارع عماد الدين الذى كان فى الثلاثينات يموج بالنشاطات الفنية والمسرحية، ومن هذا العالم خرجت شخصيات وأحداث شهيرة دون تعمد لتصوير شخصية معينة، كل ما فى الأمر هو الجو وهو التاريخ »[٧١] والواقع أن كل هذه التفسيرات السابقة كانت أهدافا قصد إليها الكاتب، وقد أدى هذا إلى بعض الاضطراب فى بناء القصة.

أحداث القصة وشخوصها لا تقبل التفسير الظاهرى، إذ يمكن بهذا التفسير الظاهرى أن تصبح الأشياء متناقضة وغير مفهومة، ويلاحظ سمير سرحان شيئا من هذا التناقض أثناء تناوله للمسرحية المأخوذة عن قصة شهيرة: «إن أحمد قد أحب شهيرة حبا حقيقيا، وهى بدورها أحبته، ولكننا نظل فى حيرة من أمرنا.

هى مجرد رغبة من شهيرة واندفاع نحو تحقيق المجد من جانب أحمد، أم هو حب حقيقى؟ وإذا كان حبا حقيقيا فهل بنى ذلك على دوافع درامية معقولة تبرره؟ الواقع أنه إذا كان حبا حقيقيا رومانسيا فإن هذا يتناقض تناقضا شديدا مع رسم كل من هاتين الشخصيتين الرئيسيتين، فشهيرة كما قدمت لا يدفعها إلى الإعجاب بأى رجل سوى الرغبة التى سرعان ما تستهلك نفسها.. وكذلك شخصية أحمد..[٧٢] وليس هذا التناقض هو الأمر الوحيد غير المفهوم فى القصة بشكلها الظاهرى، فهناك أيضا النهاية الفاجعة القاتمة الباترة التى تنتهى بها حياة بطل القصة.

إن هذه التناقضات المشار إليها تأتى حقيقةً من أن المؤلف يخلط بين أكثر من هدف فى قصته، يخلط بين تقديم صورة تسجيلية لواقع هذه الفترة، وبين التحليل النفسى والاجتماعى لشخصية أحمد كمال، وبين محاولة

الترميز لشيء آخر. القصة بما فيها من تفريعات وأجواء مشوقة، ووصف للمسرح وكواليسه والحياة داخله، وبما فيها من لغة شاعرية تصف كل هذا - القصة بهذه الأشياء وحدها يمكن أن تكون قصة تسجيلية ممتعة تصور جو هذه الفترة وتاريخها. غير أن المؤلف يظل محيرا بين هذا الجو وهذا التاريخ اللذين يشدانه إلى تصويرهما وتتبعهما بعيدا عن الموضوع، وبين الموضوع المعبَّر عنه فى إطار حبكة قصصية.

ولأن المؤلف يعرف أن القارئ ربما يشعر بهذا التناقض فى ظاهر أحداثه وشخصياته يحاول أن يلفتنا إلى مستويات أخرى من التفسير، وهو يحاول أن يفعل ذلك بشكل غير مباشر داخل القصة، فحين يعرض الشاعر أحمد كمال (راوى القصة وصاحب المذكرات) لمسرحيته التى تمثلها شهيرة على مسرحها، وبعد أن يتحدث عن الملكة الفرعونية المتهتكة الداعرة بطلة مسرحيته، وعن الحركة التنكرية التى تصورها المسرحية يقول: «هناك عالم رمزى آخر فى روايتى، ليس الشعر وحده هو الجميل فى نساء فى المدينة..»[٧٣] وإذا عرفنا أن شهيرة - وهى قصة هذا الشاعر أيضا - كتبت بلغة شاعرية رقيقة، وأن الشعر فعلا هو أبرز ما فيها، كان لنا أن نتبنه إلى هذا العالم الرمزى فى قصته.

تبدأ يوميات الشعر فى ٢٩ سبتمبر، حيث يقدم نفسه باختصار، ثم يختتم اليومية الثانية ٣٠ سبتمبر قائلا: «نعم.. لقد كان هذا الشهر الأول فى القاهرة صدمة قاسية لأحلامى الريفية الساذجة، فقد وجدت فى مكان فردوس الفن ورهبان الفكر صورة شوهاء عن غابة تنبح كلابها وتعوى ذئابها وتفح أفاعيها.. وغشيتنى كآبة حزينة وخيل إلى أن أحلامى قد غرقت إلى الأبد فى هذا الطوفان من الوحل» ص ٨.

وخلال شهرين كان أحمد كمال يقف حائرا فى المسافة ما بين القرية والمدينة، مصدوما فى أخلاق أهلها. ولكنه ما يلبث أن يستجيب لنداء المدينة حين يتلقى وعدا من شهيرة بتمثيل مسرحيته، ولا تمضى أيام قليلة على لقاء أحمد / القرية وشهيرة / المدينة حتييقع فى حبها، أو بالأحرى يتحقق من حبه القديم لها: «أليست هى حبيبتى من عهد شجرة التوت؟.. إنها تملأ حياتى، بل يخيل إلىّ أنها كانت تملؤها قبل أن ألقاها وأعرفها وأن حياتى كانت دائما ملكا لها موقوفة عليها بكل طهرها وتساميها» ص٤٤.

أيام قليلة ويصبح أحمد كمال فى قلب معركة المدينة، وفى مواجهة من يحومون حولها من أمثال اليهودى المليونير «كوهين» الذى يمتلكها بماله. وكلما اقترب أحمد كمال من هذا العالم انبتت صلته بأمه فى القرية: «نسيت أصدقائى ودفتر يومياتى والكلية والدروس.. وأعظم من ذلك دلالة على استغراقى فى عاطفتى الشاملة أنى نسيت أعز مالى فى الوجود، قريتى، أمى الحبيبة» ص ٤٤.

وكلما شعر أحمد بالتردد فى اقتحام هذا العالم المسموم شجعته شهيرة / المدينة بحبها وإقبالها ورعايتها. إنه يسأل نفسه: «ماذا أكون عند شهيرة؟ ماذا أنتظر فى هذا المكان الذى تتغير فيه المناظر كل ليلة» وعندما يحاول أن ينسحب من عالم شهيرة تتناول أذنه بين أناملها الدافئة وتعركها ضاحكة وتقول له: «يا فلاح يا رخو.. الرجل يقف على قدميه، ويصارع أعداءه فى رجولة، ولا يهرب من أول زقة».

وحينما يعود أحمد مرة أخرى إلى عالم شهيرة فى مسرحها وتصطدم رأسه بإحدى العوارض الخشبية فيجرح، هنا فقط تتضح لنا أبعاد العلاقة

الرمزية النفسية بين شهيرة الأم، ويتضح التركيز على معنى الأمومة والرعاية، فشهيرة تهذى حين يسيل الدم من رأس أحمد: «ابنى.. حبيبى» وهو يستمع إلى صوتها من وراء الدم والألم فى مونولوج قصير « ابنها.. حنانها.. اهتمامها».. أين كان هذا الحادث من زمان؟.. ابنها وحبيبها».

«أحسست بيدها تمر فى رفق على شعرى، ثم سمعت صوتها - باكيا - إذ تقول لصديقها القديم:

- وهذا كل ما استطعت أن افعل له قال صديقها فى همسة:

- كم تحبينه!

ولم تجب شهيرة» .

«وجاءتنى كأنها الأمومة»(٧٤)

ولا يتركنا الكاتب إلا وقد ربط فى أذهاننا بين شهيرة والأم فى مواضع متعددة فعلى الحائط يضع أحمد كمال صورة أمه السيدة الجليلة وسط مائة وجه لشهيرته الغالية:

وسكتت زينب لحظة ثم انسحبت من لسانها:

- ما دمت قد تركت صورة أمك وسط صور شهيرة فإن معنى ذلك أنك لم تصبح بعد عشيقها:

وهنا يسترجع أحمد كمال فى مونولوج داخلى طويل دقائق هذا اللقاء الرامز بينه وبين شهيرة حين أصيب فى مسرحها:

«كلا يا صديقة.. لست عشيق شهيرة زهدى.. آه لقد ركعت أمامى مرة أخرى بثوبها الذى لوثته بقع من دمى.. أناملها على وجهى.. نظرتها تدفئتى.. ثم أعانتنى على النهوض والسير إلى الحوض الرخامى الأخضر

وراء الستار المرفوع فى أقصى الغرفة.. هات يديك.. مُدَّهما أغسلهما لك.. فأطعت وغمست يدى فى ماء الحوض، وجعلت هى تمحو عنهما الدم المتجمد بفرشاة صغيرة ناعمة بعد أن غمرتها برغوة الصابون.. استسلمت راضيا وتولتنى رغبة فى أن أسند رأسى المتعب على كتفها وأبكى» ثم تناولت شهيرة منشفة وجففت يدى فى صبر كما تفعل الأم بطفلها الصغير، فسقط رأسى من تلقاء نفسه على كتفها ..» ص ٦٦.

وفضلا عن هذا المونولوج الطويل الذى يشير - فى صوره ومفرداته - إلى معنى الأمومة فى علاقة أحمد كمال بشهيرة، فإن هناك مواضع كثيرة أخرى تربط بين شهيرة والقاهرة أو شهيرة والمدينة بشكل عام، تماما كما تربط بين الأم والقرية.

وفى الطريق الطويل إلى شهيرة/ المدينة ينسى الشاعر أمه/ القرية، وينغمس فى عالم شهيرة، متنازلا عن أشياء كثيرة كانت تربطه بالقرية، وغافلا عن أعدائه الذين يتربصون به فى المدينة، ولكنه يظل حتى النهاية واثقا من حب شهيرة له وحبه لها:

«وكان الطريق طويلا، لكنه ليس أطول من الطريق الذى قطعته منذ وصلت إلى القاهرة.

«وكان على كتفى أشهر امرأة فى العصر.. روتنى من ظمأ ودفأتنى من برد وأشبعتنى من جوع، وكنت طفلا فصنعت منى رجلا..» ص ٨٥.

وحتى اللحظة الأخيرة، ورغم عداوة أمه الظاهرة لشهيرة وعالمها، يشعر أحمد كمال بالامتنان لشهيرة، ويتمنى أن تقصر المسافة بين أمه وشهيرة.. ولقد كانت آخر كلمة كتبها فى مذكراته: «لو عرفت أمى شهيرة كما أعرفها لأحبتها مثلى». ص ٩٤.

عند هذه العبارة تنتهى مذكرات أحمد كمال، ثم يأتى تعليق الكاتب عليها تحت عنوان «من الكاتب إلى القارئ» متضمنا نهاية أحداث القصة. ونهاية القصة هى الجزء الوحيد الذى لم يروه الشاعر فى مذكراته، فقد جاء «حسين بك كمال» إلى الكاتب وأعطاه المذكرات السابقة ثم حكى حادثة النهاية التى لم يستطع الشاعر أن يرويها فى مذكراته: لقد أصيب أحمد كمال فى ليلة عرض مسرحيته على مسرح شهيرة زهدى بالرصاص الذى لم يحترس منه، وبعد تعثر حالته المرضية وتحوله إلى قعيد نصف مشلول، عادت به أمه إلى القرية وحالت بين شهيرة وبين رؤيته. ويلخص حسين بك كمال، فى حديثه إلى الكاتب، رؤيته لحكاية ابن عمه الشاعر:

«إن العلم والحب لم ينقذاه من أثر الرصاصة التى شلت أعصابه.. لقد جاء القاهرة بسحره الشخصى ونبوغه المأمول وخرج منها حطاما. حملته أمه إلى مسقط رأسه وأغلقت بابها عليها وعلى الحطام الذى أهدته إليها المدينة» ص ٩٧.

ولا يكتفى الكاتب بهذا، بل يُجرِى حوارا صامتا قصيرا بين الأم وشهيرة ينهى به قصته، فحينما تطلب شهيرة من حسين بك كمال أن يستأذن أمه فى السماح لشهيرة برؤيته يكون ردّ الأم الذى تنتهى به القصة:

«وكان رد الأم أن نهضت فجأة فجاءت بصورة لابنها فى عهده الجديد، بنظرته الميتة ولحيته المرسلة وشفتيه المرتجفتين اللتين لا تفتآن تبتلان بلعابه لولا منديل الأم المشرع دائما فى يدها الحنون.. وقدمت لى الصورة.

قلت لها: لمن الصورة؟ فمدت يدها فى صمت وقلبت الصورة فى يدى.. وقرأت على ظهر الصورة: «إلى شهيرة زهدى من أمه» ص ١٩٨.

وعلى الرغم من أن هذا هو خيط الأحداث الرئيسى فى القصة: علاقة أحمد كمال بأمه/ القرية من ناحية وعلاقته بالحبيبة شهيرة/ المدينة من ناحية ثانية - على الرغم من هذا فإن هذا الخيط الأساسى يذوب فى كثير من تفريعات القصة وشخوصها، يذوب فى «عصر الفترة وجوها» التى كانت هدفا من أهداف الكاتب. لقد أغرق الكاتب قصته فى وصف كواليس المسرح وما وراءها وما يحيط بها من أجواء، كما وزع اهتمامه على متابعة الشخصيات الثانوية الكثيرة. ولعل هذه السمات الأخيرة هى التى اقتربت بالقصة من أن تكون رواية قصيرة، فضلا عن تحول شخصية أحمد كمال إلى بطل روائى رومانسى، خاصة فى متابعة رحلة صعوده الطويلة إلى شهيرة وعالمها.

ولكن النص يظل قريبا من القصة القصيرة، خاصة فى تركيزه الشديد على أزمة أحمد كمال، وفى نهايته الحادة الباترة التى هى فى صميمها نهاية قصة قصيرة، فهى لا تحدد مصائر الشخصيات بقدر ما تدع الموقف عند ذروته، معلقًا أمام التعارض الرئيسى فى القصة، وتدع القارئ أمام لحظة اكتشاف الحقيقة المفاجئة.

وإذا كان ختام القصة - أية قصة - أمرا خطيرا حقا لأنه «يمثل الغاية التى كان الجهد السابق كله يتجه نحوها، ولأنه فوق ذلك، يلم خيوط القصة المتباينة بطريقة تجعل مغزى القصة كلها كاملا ومقنعا[٧٥]- فإن لنا أن نتساءل: لماذا انتهت قصة «شهيرة» هذه النهاية الفاجعة؟ لماذا انتهى أحمد كمال إلى هذه النهاية؟ وأين كانت - فى القصة - الأسباب التى أدت إلى هذه النهاية؟

هل كان هذا مجرد نتيجة مباشرة للسقوط «الأخلاقى» الذى انزلق إليه أحمد كمال؟ أم كان نتيجة لانفصاله عن أمه القرية؟ أم لأنه كان شخصية رومانسية حالمة لا تصلح لمواجهة صراعات المدينة العاتية، لا يصلح زوجا للمدينة التى هى فى حاجة إلى أمير قبل أن تكون فى حاجة إلى شاعر؟ وهل انتهى أحمد كمال إلى هذه النهاية لأن (الحقيقة المسكينة المستكنة فى الينبوع لم يحن وقتها) وأن أحمد كمال سيقبع عاجزا فى قريته بينما تظل شهيرة / القاهرة – التى تحبه ويحبها – ليحكمها كوهين وأمثاله ممن يملكون المال؟ كل هذه تساؤلات تثور أمام النهاية المفاجئة للقصة، وتجعلك تعيد القراءة مرة ومرة..

وإذا كانت قصة «شهيرة» قد انتهت بشخصية أحمد كمال الشاعر الرومانسى الحالم إلى ما يشبه الموت، فإن قصته – الطويلة أيضا – «شقيقات الأستاذ عصام «تنتهى بشخصية الأستاذ عصام (الكاتب الصحفى المثالى الذى ينفر من الجسد ويعيش منعزلا فى أفكاره وحياته الباطنية) تنتهى بها إلى الموت (الانتحار). وإذا كانت قصة « شهيرة « قد انتهت وما يزال لدى القارئ شك فى أن تدمير شخصية الشاعر الرومانسى المثالى هو مجرد مصادفة أو حيلة لإيجاد نهاية مأساوية لقصة رومانسية، فإن الكاتب لا يترك لدى القارئ شكًّا فى تعمده قتل شخصية الأستاذ عصام أولا لأنه يحرص على وجود المقدمة النظرية الدالة التى يصدر بها القصة فى المرات الثلاث التى نشرها فيها [٧٦]، وهى مقدمة تلقى ضوءًا واضحا على شخصية عامة. وثانيا – وهذا هو الأكثر دلالة – أنه حين أعاد نشر القصة للمرة الثالثة فى مجموعة «الرقص على العشب الأخضر» ١٩٧٣، تعمد تغيير العنوان من

«شقيقات الأستاذ عصام» إلى «نهاية رائد» لتنتقل حادثة النهاية (الانتحار) من مجرد حادثة عادية من حوادث القصة إلى (عنوان القصة).

لا تروى «شقيقات الأستاذ عصام» بضمير المتكلم الذى تروى به «شهيرة» وإنما تروى بضمير الغائب العليم، فالراوى هنا هو الكاتب نفسه الذى يحرص فى أكثر من موضع على تأكيد صلته الوثيقة بشخصية الأستاذ عصام وأخواته كشخصيات حقيقية(٧٧).

ومشكلة هذه القصة أنك لا تستطيع أن تميز بين صوت الراوى الغائب/ الكاتب وصوت بطل القصة الأستاذ عصام، ولا تستطيع أن تتبين ما إذا كانت هذه آراء الراوى / الكاتب وأفكاره أم آراء الأستاذ عصام وأفكاره، أم هى آراؤهما معا.

يقدم لنا (الأستاذ) سعد مكاوى تحليلا نفسيا لشخصية (الأستاذ) عصام، الصحفى الزميل والكاتب الناشئ الذى يحيا فى بيت واحد مع أمه وأخواته الثلاث. وعقدة حياته - التى تقوم عليها القصة - هى زواج هؤلاء البنات الثلاث واحدة فى أثر الأخرى، ومقاومته لهذا الزواج الذى يرى فيه شيئا بغيضا، وامتهانا لأخواته الثلاث اللواتى كن أنس لياليه كأنهن ثلاثة أرواح رشيقة خفيفة.. تقدم شخصية الأستاذ عصام وكأنه كائن معقد يحطم سعادة أخواته بأنانيته وحرصه على ألا يتحطم كيانه النفسى القائم على «إحساسه بأن هناك قلبا - قلبا واحدا على الأقل - تحتل فيه صورته المكان الأعلى» ولقد كان يجد هذا فى قلوب أخواته الثلاث، فلما جاءهن الزواج أحس بالخطر على نفسه، فأخذ يقاوم هذه الزيجات واحدة بعد الأخرى، مدعيا أنه يريد لهن زيجات مثالية يرضى عنها.

ويحاول المؤلف أن يقدم لنا شخصية عصام بشكل أوضح من خلال وضعه فى مقارنة مع شخصية صديقة وزميل دراسته «محمود» أمين المخازن:

«محمود وغد من الطراز الأول، كانت حياته تدور حول محور واحد، هو المرأة. وما من مرة وقع عليه فيها بصر عصام إلا ذكر أنه كان أول من قاده إلى عالم المرأة. وكانا يومئذ غلامين يجتازان مرحلة المراهقة الباطشة. ولقد اجتاز عصام تلك المراهقة إلى آفاق المثل العليا والأفكار السامية بينما لبث صاحبه غارقا إلى أذنيه فى وحل الشهوات، وإنه لحيوان (إن الرجل السعيد هو رجل أوتى القدرة على السيطرة على غرائزه، إن هذا هو سر السعادة، وليست مشكلة الإنسان الكبرى أن يختار بين إشباع كيانه الحسى أو إشباع كيانه الفكرى، ولكن أن يوازن بين هذين المنزعين المتعارضين) وما من مرة نظر فيها عصام إلى صاحبه إلا استشعر الرضا عن نفسه، وزاده النظر فى أحوال صاحبه اعتزازا بدنياه الداخلية الرحبة التى تصب فيها أنهار المطالعة والتأمل والدرس وإيمانا بما فى حياته على هامش العواطف والرغبات من سمو تنفث فيه العزلة، مصدر كل قوة ومهد كل عمل عظيم وتاريخ مجيد» ص١١٩.

وفى موضع آخر من القصة تعقد مقارنة أخرى أوضح بين محمود وعصام: « وخرجت مبروكة فجعل محمود يتأمل هذه الحجرة التى تفوح منها رائحة الورق، والتى لم يكن يحبها. إنه يحب الحجرات التى تفوح منها رائحة المرآة، ويسخر فى أعماق كائنة الحيوانى النهم من هذا الصديق النحيل العليل، دودة الكتب ذى المنظار، الفخور بعلمه وبجهله على حد سواء، والذى قرأ كل شىء، ولم ير شيئا..» ص ١٢٦.

كان من الممكن أن نعد الكلام الموضوع بين علامتين فى النص الأول كلاما من وجهة نظر الأستاذ عصام فقط، وأن المؤلف إنما يتمثل فكر الشخصية ويقدمه بشكل فنى. وكذلك فى النص الثانى كان يمكننا أن نعد التعليق الأخلاقى تمثلا لفكر محمود. كان هذا ممكنا لولا أن الأفكار والآراء الواردة فى النص الأول تكاد تتفق تماما- وبنصها - مع أفكار الأستاذ سعد مكاوى وآرائه التى لا يفتأ يرددها فى أحاديثه وكتاباته النظرية، ولولا أن التعليق الوارد فى النص الثانى لا يمكن أن يكون من وجهة نظر محمود، ولا يمكن أن يكون إلا تعليق الراوى / الكاتب نفسه.

وإذا كان ما يعوق حركة الخيط الأساسى للحدث فى قصة « شهيرة « هو ما تميل إليه القصة من تصوير الأماكن وشخصيات بعيدة عن هذا الخيط، فإن ما يعوق حركة الحدث هنا - أساسا - هو التحليل النفسى الفج، إن أجزاء كثيرة من القصة تذهب وراء تحليل شخصية عصام بشكل مباشر، ويكفى أن تنظر فى الفقرة رقم(١) من القصة لنرى تحليله لشخصية عصام. تبدأ الفقرة بسؤال «هل يفهم عصام نفسه؟» .

يتساءل المؤلف ويجيب عن أسئلته فى تحليل طويل: إنه عصام مغرم بامتلاك الأرواح لا الأبدان، أن يكون رائد أفكار وأرواح، يحتقر جنون الغريزة وليل البدن، ويشمئز من حادثة الجنس الوحيدة فى حياته - تماما كما كان أحمد كمال يشمئز من حادثة الجنس الوحيدة فى حياته قبل شهيرة: «وبينما ينكب أصدقاؤه الشبان على ترف المخادع الرخيص كان هو يحلق فى آفاق الروح الطليقة، وكان ينظر فى الرجال من أقرانه ويقول إنه يكفى - كى يعرف المرء قيمة الرجل من الرجال - أن يدفع به فى مخدع» ص ١٢٩ .

وهو ساخط على كل ما يتصل بالبدن فى حياة الإنسان: «أى قبح زرى فى هذا الحشد السخيف من النساء والرجال والأطفال! يالفظاعة الرائحة المتصاعدة من هذا القطيع، رائحة البشر، رائحة العروق، عرق الأبدان وعرق الأفكار.. ص ١٢٦، وقرب النهاية، حين يتناول أقراص الكينين منتحرا تظل تلاحقه لعنة البدن التى تكتم أنفاسه: «ثم دخل فى منطقة حلم غريب.. وكان فى الحلم جسد امرأة، ضخم عار ثقيل، قد انطرح فوقه، كأنما يشرب أنفاسه، وثمة يد تنثر التراب فى وجهه.. إنهم يدفنونه حيا» ص ١٤٢.

شخصية عصام تبدو - هكذا وكما قدمت - شخصية معقدة، ولكن يبدو أيضا أن الكاتب تعاطف معها وكان يتمنى ألا تكون هذه (نهاية الرائد) رائد الأرواح. يتمثل هذا التعاطف فى تقديمه لشخصيات توفيق أفندى وحجازى أفندى ومحمود، أزواج البنات الثلاث، إنه يقدمهم وكأنهم هم الشاذون، الذين يصلحون أزواجا لأخواته، فتوفيق أفندى «موظف فى الأرشيف»، فى الثامنة والثلاثين من عمره، وفى قدرة عينه اليمنى على الأبصار شك كبير يكاد يصل مرتبة اليقين» ص ١١٩، وحجازى أفندى «ذلك المخلوق الأصلح الأكرش الذى تتعثر كهولته فى مطلع عقده الخامس والعروس تصغره بنصف عمره» ص ١١٥، أما محمود «فشهوانى حيوانى، يحمل أنَّى ذهب صليب شهوته» ص ١٢٦ ولو كان هؤلاء الأزواج يقدمون من وجهة نظر الأستاذ عصام لقلنا إن عقده النفسية هى التى تصورهم له هكذا، ولكنهم يقدمون من وجهة نظر مختلطة بين الراوى / الكاتب والأستاذ عصام. وإن كان المؤلف يحاول أن يتخلص من هذا التعاطف عن

طريق التفرقة الحادة بين رأيه ورأى الأستاذ عصام، وذلك باستخدام بعض الكلمات أثناء السرد مثل (كان يقول - يقول - هو) وحدث هذا أيضا فى بداية الفقرة رقم (٥) حين يقول: «مرة أخرى حم القضاء، ودخلت أخته فى عصمة رجل لم يكن، فيما يرى، أهلا لها» ص ١٣٥.

إن النهاية المفاجئة فى كل من القصتين (شهيرة - شقيقات الأستاذ عصام) يقع عليها عبء المعنى كله، وإن كانت تذكرك أيضا بالنهايات الرومانسية الفاجعة والنهايات الرومانسية السعيدة: حين لا يجد الأستاذ عصام وسيلة لرد أخواته عن الزواج، وحين يخلو بنفسه ويقف أمامها وحيدا، يبدأ فى تدمير نفسه «لقد ضاع كل شىء. الآن هو وحيد.. وحيد إلى الأبد» وهنا يفكر كما يفكر الأبطال الرومانسيون وكما يفكر الأطفال، يبتلع كمية من أقراص الكينين، ويتخيل أنها لن تقتله، هو فقط يستشير عطف أخواته وندمهن، ويرسل برقيات إلى أخواته حيث هن، وبرقية إلى صديقه الكاتب (الذى يروى القصة ويحتفظ بالبرقية حتى الآن)، ويأتى الجميع فى وقت واحد ليشهدوا نهاية هذا الرائد. وفى الوقت الذى يحتفظ فيه بأخواته حول سريره، وتصب أصواتهن فى أذنه كالموسيقى، كانت حياته تتجه إلى النهاية، فقد قتلته كمية (الكينين) التى تصور أنها لن تقتله.

وإذا كانت قصة «شهيرة» تنتهى بجملة قصيرة صامتة من الأم: «إلى شهيرة زهدى من أمه»، فإن جملة النهاية هنا تحمل كما هائلا من السخرية المرة وقد بلغت هذه الجملة من الأهمية حدا جعل الكاتب يضعها فى فقرة وحدها هكذا: «وقد كان هذا الحداد سببا فى تأجيل زواج محمود ونادية واحدا وأربعين يومًا» ص ١٤٢.

هل معنى هذا أن الحياة تمضى فى طريقها غير عابئة بهذه النوعية المثالية من البشر؟ وأن التأجيل لن يمتد أكثر من واحد وأربعين يوما؟ أم أن الكاتب يتحسر على أن تكون هذه هى (نهاية رائد) الأرواح؟

ومن الواضح أن هذه القصة أقرب إلى شكل القصة القصيرة من القصة الأولى، فبطلها ليس بطلا روائيا وإنما هو بطل قصة قصيرة، بطل مأزوم تبدأ حكايته من قلب الأزمة، تم تكثف هذه الأزمة وتتصاعد دون ابتعاد عن الخيط الأساسى للحدث وعن الشخصيات - أو الشخصية - الرئيسية. ومن الطبيعى بعد ذلك أن يكون عدد صفحات هذه القصة أقل بكثير من سابقتها[٧٨].

وتستخدم القصتان - خاصة الثانية منهما - لغة تعتمد أساسًا على رصد سلوك الشخصية وتحليل دوافعها، وليس على التحليق الشعرى أو الفانتازى أو الرمزى كما كان فى القصص السابقة.

إن التحليل النفسى يمكن أن يصبح تجربة فنية ثرية وممتعة إذا أجاد الكاتب إخفاء معلوماته العلمية النظرية المجردة، وإذا تنبه من ناحية أخرى إلى الجذر الاجتماعى الكامن وراء تحليلاته النفسية لسلوك شخصياته، ولم يترك لهذا التحليل النفسى فرصة أن يطمس هذا الجذر الاجتماعى، وهذا مأخذ يوجه دائما إلى كتاب التحليل النفسى، ينبهنا إليه بوريس شوشكوف قائلا: «إن هؤلاء الكتاب فى نفس الوقت الذى ارتقوا فيه بالتحليل النفسى فقدوا القدرة على التحليل الاجتماعى، وكانوا ضحايا للوهم القائل بأن المجتمع يمكن إصلاحه بإعادة تربية أفراده خلقيا. على أن هذا الوهم، كان متناقضا مع الحياة ذاتها، الأمر الذى أفضى إلى غلبة التشاؤم على أعمالهم»[٧٩].

والواقع أن هذا الشكل - القصة القصيرة الطويلة - احتوى داخله كل عناصر الصراع فى عمل سعد مكاوى فى هذه المرحلة، فهناك أولا صراع العناصر المثالية - فى الرؤية - مع العناصر الواقعية، الذى يتبدى خاصة فى موقف الراوى / الكاتب من شخصياته وحيرته بين اتخاذ موقفها المثالى ورفضه، كما يتبدى فى النهاية التى تحتمل الموقفين معا. وهناك - ثانيا - تصارع الفنين الذى سيصحبان بعد قليل فنين رئيسيين فى عمله، أعنى: الصورة، والقصة، فهذه القصص الطويلة كانت - فى صفحاتها الكثيرة - تتيح الفرصة للكاتب لكى (يصور) ويحلل ظواهر نفسية اجتماعية، كما كانت تتيح فى صفحاتها الأخيرة - خاصة النهايات - فرصة أخرى لبناء شكلى محكم يقترب فى حدته من القصة القصيرة.

ولسوف ينفصل هذان الشكلان - القصة، والصورة - فيصبحان موضوع الصفحات القادمة فى هذه المرحلة، ثم يتمايزان وينموان ليصبحا - فى صراعهما - موضوع مرحلة النضج كلها.

(٧) الصورة القصصية

إن ما كتبه سعد مكاوى من القصص القصيرة الحقيقية فى هذه المرحلة قليل جدا، فلقد توصل - قرب نهاية المرحلة، وبعد تجارب كثيرة - إلى شكلين من القص القصير بينهما قدر غير يسير من التمايز والاختلاف، هما الصورة القصصية، والقصة القصيرة. أحدهما (الصورة) يعتمد أساسا على مجرد التصوير التسجيلى لمكان ما، أو شخصية، أو لحادثة.. بينما يعتمد الآخر (القصة القصيرة) على توصيل انطباع عميق من خلال رصده لموقف قصصى فى بناء درامى محكم له بداية ووسط ونهاية.. وهما شكلان تولدا -

كما أشرت من قبل - عن ذلك النوع من القصص الطويلة الذى جمع فى أحشائه بين (التصوير) والتحليل النفسى والاجتماعى المسهب من ناحية، والحبكة القصصية الحادة من ناحية أخرى.

ولأن المؤلف لم يقدم نصوصا كثيرة من هذين الشكلين فى مرحلة البدايات، ولأنهما، فى صراعهما - ألصق بطبيعة الصراع فى المرحلة القادمة (مرحلة النضج)، فسوف يُفصّل القول فيهما فى الفصل القادم[٨٠]، ومع ذلك فإن لهذين الشكلين أهمية بالغة بوصفهما تتويجا لسعى الكاتب طيلة هذه المرحلة من أجل البحث عن شكل. لقد توصل الكاتب- مع هذين الشكلين - إلى (جماعته المغمورة)، إلى الهامشيين الذين أحبهم وتعاطف معهم، والذين سيصبحون عمادا لأعماله بعد ذلك، والذين كانوا - نتيجة لذلك - أكثر قدرة على استدراجه إلى الانفعال والعاطفية اللصيقة بالرومانسيين، لولا هذه النزعة إلى الفكاهة والسخرية التى غدت سمة مميزة لأعماله، والمعروف أن الفكاهة إنما تستميل ذكاء القارئ وعقله، ولا تعمد إلى استثارة عواطفه: «قد ينتابنا شىء من الحزن ونحن نشاهد تناقض الطبيعة البشرية أو تنافر الحياة، ولكن هذا الحزن إنما يعترى العقل وحده، فالملهاة تقيد عواطفنا تقييدا صارما، وتمنعنا من الانطلاق فى الوقت المناسب»[٨١]. لقد تمكن الكاتب - عن طريق الفكاهة - من تجاوز الخطابية التى سادت قصة الفكرة، كما تمكن من كبح جماح العاطفية المسرفة التى طغت على قصصه الطويلة.

وفضلا عن الفكاهة والعثور على الجماعة المغمورة، فإن سمة ثالثة أصبحت أكثر بروزا مع شكلى القصة والصورة، هذه السمة هى الانطلاق من الواقع المادى قبل الفكرة المجردة، فها هنا تكاد الفكرة أن تتوارى تماما،

وتبدو القصص بريئة من الغرض المفضوح.

فى مجموعة الصور القليلة التى قدمها المؤلف فى هذه المرحلة، والتى ضمتها مجموعتا «نساء من خزف»[٨٢] و«فى قهوة المجاذيب»[٨٣] سنلاحظ ظاهرتين أساسيتين:

أولاهما: تشابه هذه الصور مع مجموعة الصور التى قدمها الكاتب الفرنسى الفونس دوديه فى كتابه «خطابات طاحونتى»، فكل منهما يعتمد الرسالة وسيلة للقص، يوجه من خلالها حديثه المباشر إلى القارئ قاطعا السرد القصصى، وكل منهما يتخذ من الرحلة إلى مكان معين إطارا لصوره، فدوديه يتخذ من رحلته إلى الطاحونة إطارا لمجموعة الصور الجميلة التى يقدم فيها انطباعاته عما شاهده أثناء رحلته، وسعد مكاوى يتخذ من رحلته إلى فرنسا إطارا لهذه المجموعة من الصور، غير أن سعد مكاوى يبدو أكثر تخفيا فى حواره المباشر مع قرائه[٨٤].

أما الظاهرة الثانية، وهى مترتبة على الأولى، فتتمثل فى أن ثمة موضوعا واحدا يجمع بين هذه الصور، وهو موضوع على جانب كبير من الأهمية: حضارة الشرق فى مواجهة حضارة الغرب، وهو موضوع سائد فى كثير من نصوص سعد مكاوى الأولى، حين كان عائدا لتوه من فرنسا، حيث قضى فترة «لا يمحى أثرها من نفسه كإنسان وكفنان»، ومن هنا تروى معظم هذه النصوص بضمير المتكلم / الرجل الشرقى الذى يعرض موقفه من حضارة الغرب.

إن الشرقى - كما تقدمه هذه النصوص - شخص يبحث عن الأشياء الكامنة تحت السطح الباهر للمدينة الغربية، إنه يتوقف طويلا أمام الغجر والبوهيميين والزنوج والراقصين وقارئات الكف وكل صنوف الهامشيين

هناك.. يدخل وراءهم الأحياء العطنة والأزقة الضيقة، ولا يلفته عرى الأنثى بقدر ما تلفته روح الحرية المسيطرة، والتى تخفى وراءها شعورا عميقا بالوحدة والضياع. إن الفتى الشرقى يرى فى الغرب - والذى تمثله امراة، وامرأة غانية دائما - يرى فيه جسداً بلا روح ولأن الرجل / الشرقى روح ولا جسد، فإنه يستطيع دائما أن ينقذ هذه المرأة/ الغربية المسكينة التى هى جسد فقد روحه أو باعها.

ويغمر رؤية سعد مكاوى بشأن علاقة الشرق بالغرب إحساس بأن الإنسان واحد فى الشرق والغرب، ولهذا يبدو الأمر وكأنه (أخوّة) أو (صداقة) تعلوها دهشة الشرقى من تحرر الغربى، وحنين الغربى إلى بساطة الشرقى، ولمَ لا إذا كنا فى النهاية نمضى - نحن وهم - فى الليل (تحت مصباح واحَد)[٨٥]؟ ولمَ لا إذا كانت المرأة الغربية (الأندلسية)[٨٦] تبدو متأكدة من أنها تعرف هذَا الشرقى من قديم (كارولينا) تسائل الفتى الشرقى فى دهشة: « انظر، أنت من أين وأنا من أين، وكيف التقينا»؟[٨٧].

لقد كان الراوى مولعا بجو الحرية الذى يحياه الغجر فى أوروبا، ومولعا برقصهم الآسر الذى يعبر عن الرغبة فى امتزاج الروح بالجسد. لم يكن يأسره فى «كارولينا» أو فى «ايزابيلا» أو غيرهن الجمال والجسد الطيع، وإنما كان يأسره الضعف الذى ينتزع حنانه وعطفه، كما كان يأسره الحزن والأسى الشفيف المضمّن فى أغانيهم ورقصاتهم.

ولكى نتعرف على بناء هذه الصور القصصية سنتوقف عند واحدة منها، محاولين أن نرى - باختصار - طريقتها فى البناء واختلافها عن القصة القصيرة تاركين القول المفصل فى ذلك إلى الفصل التالى.

فى نص «التقرير الأول»[٨٨]، ومنذ العنوان والتعليق الذى يوضع إلى جانبه: «من الطالب المصرى فى لندن إلى خطيبته فى القاهرة»، نستطيع أن نلاحظ السمة الأساسية لمثل هذه النصوص، فهذا (تقرير أول) من تقارير كثيرة يبعث بها فتى شرقى من أوروبا إلى خطيبته فى القاهرة، وهى تقارير وليست قصصا، بمعنى أنها فقط تلاحظ وتسجل وتحلل بعض المشاهد والشخصيات والحوادث التى يمر بها هذا الطالب فى رحلته تلك.

يأخذ النص شكل الرسالة المألوف فى نصوص سعد مكاوى فى هذه المرحلة، ومن اللافت أن العنوان الأول للنص كان «الرسالة الأولى»[٨٩] ثم عدل عنه المؤلف عند نشر النص فى المجموعة، واختار له عنوان «التقرير الأول» ربما ليتفق مع طبيعة النص التحليلية والتصويرية».

تبدأ الرسالة، أو يبدأ التقرير بمقدمة تمهيدية يخاطب فيها الراوى خطيبته - وقراءه - موضحا طريقته فى الكتابة:

«وعدتك أن أكتب إليك كل أسبوع عن حالتى وسير دراستى وعن حالة شقيقك عزت الذى جعلتنى الأسرة رائدا له فى هذه الرحلة. وهأنذا أسطر لك رسالتى الأولى أو تقريرى الأول، وسترين أنى لم أفقد شيئا من صراحتى المشهورة، فما أود أن أزيف لك صورة الرجل الذى سيكون آخر الأمر شريك حياتك.

وأظن أن من واجبى أن أبدأ من الساعة التى تركتنى فيها أنت والأسرة على ظهر الباخرة، وسأكتفى ببعض الخطوط الرئيسية من كل صورة، تاركا لك توزيع الألوان والظلال» ص ١١٣.

تبدو هذه مقدمة للرسالة ومقدمة للنص، يحدث فيها الراوى خطيبته -

ويحدثنا عن أنه لا يكتب قصة وإنما يكتب مجموعة من المشاهد أو الصور على حد تعبيره وأنه سيكتفى ببعض الخطوط الرئيسية من كل صورة، تاركا لنا توزيع ألوانها وظلالها. وحالما ينزل الراوى من الباخرة يبدأ فى رصد مجموعة من المشاهد المترابطة التى تدور حول انطباعاته عن الشخصيتين الرئيسيتين فى النص. وفى المشهد الأول يبدأ الراوى فى تقديم صورة عامة عن الميناء وينتقل منها إلى الموقف الرئيسى:

«وما كادت الباخرة ترسو بنا فى ميناء اليونان حتى هرعنا إلى سطحها نرقب ذلك المنظر الجديد على عيوننا المصرية، ونتفرج على المستقبلين والباعة والأوباش والحاملين الذين يزخر بهم رصيف الميناء. وشاهدنا تلك السيدة اليونانية الحسناء التى جاءت معنا من الإسكندرية وأحاطها عزت على الباخرة بكل رعايته.. شاهدناها تهبط السلم الخشبى المتأرجح فى وقار ودلال، وقال بعضنا إنها تبدو كالأميرة، ثم إذا مارد زنجى كأنه عبد من عبيد الأساطير يلقاها بأسنانه البيضاء اللامعة وقبعته الخضراء، ويختطفها من السلم ويضمها إلى صدره وهى معلقة فى الهواء بين يديه ويتبادلان فى هذا الوضع قبلات ملتهبة تثير فينا - نحن الذين احترمنا وحدتها على الماء وسعدنا معها بسهرات البحر البريئة - أسفا وعجبا وإنكاراً» ص ١١٣.

ثم يأتى المشهد التالى الذى يتعرف فيه الراوى ورفيقه على هذه السيدة اليونانية ورفيقها المارد الزنجى، ولعل أهم ما فى هذا المشهد الطويل هو الحوار الذى يدور بين الطرفين حيث يتبدى هنا ما طرأ على الحوار - كأداة قصصية - من تطوره فها هنا يتحول الحوار إلى حوار قصصى حقيقى

يتخلص من العبارات المنمقة والخطب الطويلة، ويركز جهده فى الكشف عن أعماق الشخصيات وفى تركيز الموقف من خلال كلمات مختصرة:

«.. ولكن المرأة دعتنى إليها فتقدمت منها ومعى صاحبى مضطرا مضطربا أحس بصر زملائى الباقين على الباخرة يخترق ظهرى، وقالت هى لصاحبها حين أصبحنا معهما:

يسرنى أن تتعرف على السيدين الشرقيين ياسوها فقال الزنجى على الفور، كأن العبارة كانت معدة على طرف لسانه:

أنك تعليمين يا ماريا أن أصدقاءك هم دائما أصدقائى، ومظهر السيدين اللذين كانا زميلىْ سفرك ينم عن الرفقة اللطيفة، لى الشرف يا سادة. وانحنى كالقوس وقبعته فى يده ورددت التحية دون أن أخفى رغبتى فى الانصراف، فتساءل «سوها».

«إلى أين يذهب السيدان؟

قلت: نزور أثينا يا سيدى

قال ضاحكا: دون دليل؟

قلت عابسا: هذا أبدع ما فى المسألة - أن يتيه المرء وحده فى مدينة غريبة.

وسألت نفسى عن سر هذا الود المفاجئ منها وهذا الفضول المريب من صاحبها، وعرفت من محيا عزت أنه يتساءل مثلى ويعجب، ولكن ماريا سألتنا: ألا نصحبكما فى جولتكما ونكون دليلكما ثم نعود بكما إلى السفينة؟

وهممت أن أكرر الرفض فى أدب..» ص ١١٤.

ولكن المؤلف لا يترك لنا الفرصة لكى نتابع هذا التصاعد الدرامى للموقف الذى يمكن أن يكون قصة قصيرة، إنه سرعان ما ينتقل من خلال

هذا الموقف إلى مشاهد أخرى جديدة وأكثر عمومية فى دلالتها، وحتى لا يترك لنا فرصة الاستغراق التام فى الموقف الدرامى فإنه لا يفتأ يذكرنا بنفسه وبأن هذه رسالة. إن الراوى يتدخل بين كل مشهد وآخر ليحاورنا مباشرة فى صورة خطيبته، وليمنع الترابط السببى الحميم بين المشاهد، إنه يوجه حديثه إلى خطيبته مرة ثالثة ثم ينطلق من هذا التدخل إلى مشهد جديد تماما فى هذه الرحلة، حيث ندخل معه إلى عوالم سحرية فى قلب مدينة أثينا.

«إنك تتبعيننى مبهورة الأنفاس فى انتظار خاتمة هذه الرحلة التى قام بها خطيبك وأخوك لأول عهدهما بأوروبا، وإنى لا أنوى فى الحقيقية أن أحرمك بقية حكايتنا فقد وعدتكم أن تكون تقاريرى صورة مجسمة للوقائع وأنا - كما لا تجهلين - رجل إن قال فعل.

.. دلفت بنا العربة آخر الأمر إلى زقاق قديم وراء الحى الجامعى، ووقفت فى آخره بين العتمة والرطوبة والغلمان والكلاب. فتصورت فى الحال ما قرأناه وسمعناه عن الحياة الاجتماعية الخفية فى عواصم أوروبا، وعن حياة الأزقة الرطبة والجدران القاتمة وصور الانحطاط الخلقى فى هذه البيوت الصامتة الغامضة التى يكمن وراء أبوابها ونوافذها مجهول اللذة الخطر، وتستتر فى أوكارها السرية وأقبيتها الكئيبة نماذج من الانحلال والترف.

وكان لى فى ذلك الشعور عذر من قوة خيالى وظروف تعرفهما إلينا وخروجهما بنا على هذه الصورة إلى وكرهما، ولكنى على الرغم من هذا الهاجس الملح كنت أحس دبيب النشوة فى روحى التى تعرفين كم هى تريد الحياة وتشتهى أن تعبها عبا وتشرب كأسها المترعة حتى الثمالة.

وفى الزقاق المريب وجدتنى أطرد من ذهنى كل الاحتمالات والفروض وأهيب بنفسى: هذه فرصتك أيها السائح الشرقى الصغير فلا تضيعها

أتخاف هذا الزقاق؟ أم هذه المرأة؟ أم هذا القناع الذى يسدله على وجهه هذا العبد، فإن وراء ذلك القناع الصفيق الجامد لسرا لا ترتاح إليه النفوس وإن ليده تلك ملمس الأفعى ولعينيه بريق عينيها؟ ولكن نرجع؟ لا لن يكون هذا الآن وقد هبطنا من العربة أمام هذا البيت العتيق وخرج إلينا من الحانة الحقيرة التى فى طابقه الأول هذا الخمار الأصلع يرحب بنا، ثم وقد أخذنا نصعد فى هذا الدرج الضيق الحلزونى الذى تشهد عتمته بالريب والخفاء وتغرى فى نفس الوقت هذا الفضولى الصغير القادم من الشرق وفى صدره أمل بالمجهول.. إن هذا الدرج يفضى إلى شىء مهما يكن من شأنه فهو جديد طريف تغمره الفتنة والروعة اللتان انحدرتا إليه من قمة باخرة جميلة بيضاء.

وإذا خادم عجوز منحنية الظهر كأنها قوس، معصوبة الرأس، مشروخة الصوت تستقبلنا مرحبة بسيدتها وتقودنا إلى أعلى الدرج حيث نجد أنفسنا فى بهو صغير آنيق، ثم تفتح أمامنا بابا ندخل منه إلى غرفة ينير فيها مصباح شرقى جميل يسقط نوره الهادى على ستارة سنجابية أنيقة وأثاث فخم لا صلة بينه وبين الحى والزقاق والدرج، وإذا جو فاتر يشيع فى تلك الغرفة الصغيرة ويشيع فى تلك النفس الشابة القادمة من الشرق.

ولكن أحقا أنى قد خلفت الشرق ورائى، وأننى الآن فى الغرب؟ وهل أُعِدَّت هذه الغرفة لغير أمير من أمراء ألف ليلة؟ إنها «جنة مصنوعة» كل ما فيها وليد ذوق نادر وملكة مترفة: الأرائك والطنافس والمرايا والتحف والضوء الوديع المنساب فى رفق فوق السجادة... تلك السجادة الفارسية الثمينة التى تنسكب على أرض الغرفة طراوتها المريحة.

وكان الزنجى والعجوز قد اختفيا فجأة كأن الأرض قد ابتلعتهما، وبدت لى «ماريا» فى بيتها أصغر سنا وأحلى شبابا وأغزر حيوية وفتنة، وما رأيت قبلها امرأة جاوزت العقد الرابع من عمرها وفى شفتيها مثل هذا الضلال وفى عينيها ما فى هاتين العينين من زهو الأنوثة وجموح الشهوة.. وكان نهداها راسخين مثيرين ويضوع منهما عطر مثمل من بشرتها لا من ثوبها.. وكل هذا فى قبضة الأسود» ص ١١٥.

وعندما نصبح مرة أخرى على شفا موقف درامى متصاعد يتدخل الراوى من جديد موجها حديثه إلى خطيبته لكى يعلق على الموقف تعليقا ختاميا يبتعد به عن النهايات الحادة التى تميز القصة القصيرة. ويتيح شكل الرسالة بطبيعة الحال للكاتب أن يغلق النص عندما ينتهى من تصوير انطباعاته عما شاهده فى رحلته، ليس سوى أن يعلن عن انتهاء المشَاهد وعودته إلى الباخرة ثم يوجه تحياته إلى المرسل إليه واعدًا إياه برسالة قادمة، أو تقرير قادم عن مكان آخر، ويستغرق هذا صفحة كاملة بعد انتهاء الموقف الرئيسى.

إن الراوى يختتم الموقف المتوتر بحديث مباشر إلى خطيبته مرة أخرى وعودة إلى ديباجة الختام فى الرسالة.

«معذرة أيتها العزيزة، فإنى أعرف السؤال الذى يجول بخاطرك من هو سوها؟ ومن هى ماريا؟ وما سرهما؟.. إنهما راقصان مشهوران فى أثينا،وهو عشيقها.. وإليك ما يشبع فضولك: إن مضيفتنا لم تلبث أن دفعت إلينا بابنتيها «تيودورا» و«افانجليك». وهما دميتان من دمى الإغريق فى الصبا الأول، لتكونا دليلنا فى الطواف بالمدينة.. ولعلك فهمت الآن ما لم تكونى

فاهمة من أمر ماريا وسوها:إنه حارس حياتها، وحياة ابنتيها، يبحث لهن جميعا، فى كل أرض تطؤها قدماه، عن الحب، عن «الرفقة الطيبة».

كنا صيدا لهما، وأى صيد.. ولكن الباخرة كانت فى انتظارنا، فلم نلبث أن هرعنا إليها آسفين دون أن نكون قد أروينا غليلنا من أثينا، ومن أهل البيت العتيق الذى بآخر الزقاق العتيق..

.. لم أكن أحسب أن التقرير الأول سيكون طويلا إلى هذا الحد، ولكنى لا أشك فى أنك تطلبين كلمة عن « لندن» التى وصلنا إليها منذ ساعتين، والتى أكتب إليك هذا التقرير من أحد فنادقها.. وأحب قبل كل شىء..» ص ١١٧.

والواقع أن هذه المشاهد أو الصور تتابع خطوة خطوة دون التركيز على موقف محدد أو تكثيفه، ودون تصعيد للحدث فى اتجاه نهاية معينة، مع أن هناك إمكانية فى النص لكل ذلك، ففى النص موقف رئيسى وعدد محدود من الشخصيات، ولكن الراوى بدلا من هذا التركيز يتابع، بعيون الشرقى وبثقافته، ما يمر به فى رحلته مع السيدة اليونانية ورفيقها الأسود، ويقدم لنا انطباعاته فى مجموعة من اللقطات المتتابعة تتابع الصور على شريط فيلم تسجيلى، أو تتابع المشاهد التى يسجلها رحال عن رحلته. وتنبع طرافة هذه اللقطات وقيمتها الحقيقية من أنها تأتينا من خلال عينى هذا الفتى الشرقى المنبهر، وأنها تشف - رغم بساطة الراوى فى حكيها - عن معان أعمق من ظاهرها البسيط.

إن لغة الكاتب تتخلى هنا عن كل الحذلقة القديمة، ويحل مكان هذه الحذلقة نزعة الفكاهة التى تزيد من بساطة الحكى وطرافته. ويستطيع

الكاتب - من خلال هذه اللغة البسيطة - تقديم شخصياته الرئيسة، وخاصة شخصية الفتى الشرقى الذى يسهم المونولوج البدائى فى تحديد ملامحه الأساسية دون حاجة إلى الوصف من الخارج.

(٨) القصة القصيرة

إن كل ما مضى هو فى واقع الأمر أشكال من القص القصير،ولكن ما يقصد بالقصة القصيرة هنا يتركز على نوع من الحبكة والحكى يقوم أساسًا على « لحظة أزمة» وتلعب فيه النهاية دورا بالغ الأهمية، هذا هو الشكل الكلاسيكى الذى يعنيه مصطلح «القصة القصيرة».

وإذا كان المؤلف يتوقف فى مجموعة الصور السابقة عند الهامشيين فى أوربا فلا يلفته حالما يطأ أرضها، إلا الباعة والحمالون والأوباش والغجر الراقصون وسكان الأزقة.. فإنه فى القصص القصيرة القليلة التى يقدمها فى هذه المرحلة[٩٠] يقترب من جماعته المغمورة تلك بشكل أكثر وضوحا (الصعاليك - اعترافات فتى النوبة- على أبواب الليل ..)، وهو، وإن كان لا يخرج فى قصصه القصيرة هذه عن طريقته المألوفة فى الحكى ولا يريد أن يبتعد عن التصوير الفرعى المقصود لذاته فإنه يصبح أقرب ما يكون إلى شكل القصة القصيرة.

وسنتوقف عند نص واحد من هذه القصص القصيرة لنرى كيف تختلف عن الصورة، وكيف تتأثر بها أيضا.

تروى قصة «اعترافات فتى النوبة»[٩١]، وكما يشير عنوانها، بطريقة المذكرات أو الاعترافات والقصة، فى طريقة تقديمها (المذكرات)، وفى موضوعها، تقترب من قصة «شهيرة» فالبطل هناك شاب ريفى قادم إلى

المدينة ويحكى قصته بأسلوب المذكرات. والشخصية الرئيسية هنا غلام نوبى قادم من وراء أسوان، ويحكى قصته بأسلوب المذكرات أيضا، غير أن «اعترافات فتى النوبة» تعود وتختلف اختلافا بينا عن «شهيرة» ؛ ففى «شهيرة» يحكى الشاعر القروى الشاب (ابن الطبقة المتوسطة الذى جاء العاصمة مستعدا لدخول الجامعة، ومقيما عند ابن عمه عضو البرلمان) - يحكى قصته بأسلوب شاعرى حار، وتمضى قصته بطريقة الدرامات العاتية التى تنتهى إلى فاجعة. أما «اعترافات فتى النوبة» فيحكيها الغلام النوبى (الذى جىء به من وراء أسوان يتيما ليعمل خادما فى بيوت المدينة الكبيرة) - يحكيها بأسلوب ساخر فكه، ولا يستغرقه فساد مجتمع المدينة حتى النهاية. وبينما تنصرف صفحات طويلة من قصة «شهيرة» إلى (تصوير) أجواء عامة ومتابعة شخصيات وأحداث فرعية تنصب معظم صفحات «اعترافات فتى النوبة» القليلة على موقف رئيسى وشخصية رئيسية، وإن لم يمنع هذا من بعض (التصوير) الفرعى المفارق للحبكة الأساسية فيها، ولن نجد هنا تحليلا نفسيا لشخصية الغلام النوبى محمد بن إدريس، لأنه مجرد غلام مغترب يحكى أزمته بلغة بسيطة، ويرى الأشياء فى المدينة الكبيرة فيندهش لها. وعلى الرغم من غياب «التحليل النفسى» فإن نزعة أخلاقية متجذرة فى رؤية الكاتب تفسد عليه هنا أيضا تحليلاته الاجتماعية، إذ يصبح النزوع الأخلاقى لدى الفتى النوبى دافعَه الأول فى رفضه وسخطه على فساد بيئة الباشوات، وليس النزوع إلى العدل الاجتماعى أو الإحساس بالظلم مثلا.. لقد كان ممكنا أن تصبح هذه القصة قريبة الشبه مع رائعة تشيكوف «الصبى فانكا» لولا هذه النزعة الأخلاقية.

والحق أن أسلوب المذكرات فى قصة «اعترافات فتى النوبة» هو مجرد طريقة للحكى لا ترتبط بمضمون القصة، بل إنها قد تنافيه،إذ لا يعقل أن يجد هذا الخادم النوبى الصغير، الذى لا يقرأ إلا «دلائل الخيرات» وقتا لكتابة مذكراته، بعكس الحال فى «شهيرة»، إذ كانت كتابة المذكرات جزءا من معنى القصة، يرتبط بتكوين شخصية أحمد كمال الشاعر الرومانسى، ولذلك فإنك فى «اعترافات فتى النوبة» يمكن أن تستبدل باليوميات الفقرات (١، ٢، ٣ ..) دون أن يحدث أدنى تغيير، وربما يكون ذلك تغييرا لصالح القصة.

تبدأ القصة بثلاث يوميات تمهيدية متوالية، كل يومية منها عبارة عن جملة واحدة لا تقدم حدثا، وإنما تشير فى تتابعها إلى حالة من القلق تحيط بمحمد بن إدريس وتدفعه إلى كتابة مذكراته، فضلا عن أنها تحدد تاريخا معينا (١٩٤٦) لبداية أحداث القصة، وهو مالا يحدث فى قصص سعد مكاوى إلا قليلا:

« ٤ يناير ١٩٤٦

اعتزمت أن أكتب مذكراتى

٦ يناير

لازلت معتزما أن أكتب مذكراتى..

٨ يناير

اسمى محمد بن إدريس.

وسأتابع كتابة مذكراتى» ص ٢٠

وفى اليومية الرابعة يحكى محمد بن إدريس حكايته مع المدينة منذ بدايتها،

كمقدمة للأزمة الرئيسية التى تقوم عليها القصة، ويتم ذلك فى عملية عودة إلى الوراء غريبة على تقنية اليوميات ومتناقضة معها بحيث يبدو الكاتب متناسيا تماما لمعنى المذكرات أو اليوميات:

١٠ يناير

اسمى محمد بن إدريس، وقد نشأت وراء أسوان، وجىء بى صغيرا إلى المدينة للخدمة فى البيوت، فقد كنت يتيما فقيرا، وشاء لى عمى عثمان - وهو شخصية كبيرة، وبواب عمارة ضخمة فى شارع قصر النيل - أن أكسب عيشى بالعمل الذى يبدو أن أبناء جنسى قد خلقوا لمزاولته فى المدينة الكبرى وأذكر وصولى إلى محطة القاهرة، بعد رحلة شاقة، بربطة ثيابى البيضاء، واستقبال عمى عثمان لى وعطفه ونصائحه، ودهشتى البالغة أمام أبهة العاصمة وعظمتها.. وكان عمى يفسر لى ما يقع عليه بصرى، ويضحك لمظاهر انفعالى ودهشتى وقد اشترى لى فى الطريق - عند سور الأزبكية - طربوشا وبعض الحلوى.. ثم وجدت نفسى فى أحد مساكن العمارة التى يقوم عمى على بابها، ثم فى مساكن أخرى كان عمى يتنقل بى بينها بين الحين والحين لعلة لا أعلمها فعاشرت أولاد العرب والخواجات من كل جنس وملة، وكان سخطى على الجميع دائما أكبر من رضاى عن عملى عندهم.

وأخذت روحى على مر الأيام تسكن إلى المدينة.. «ص ٢٠».

مع اليومية الخامسة نصل إلى الموقف الرئيسى الذى تقوم عليه هذه القصة بعد أن يكون الكاتب قد أعطانا خلفية سريعة عن حياة هذا الغلام وصدمته أمام زيف المدينة وشرورها. ويأتى هذا الموقف الرئيسى تكثيفا

لهذه الصدمة أو الأزمة ويتم عرضه فى مجموعة من اليوميات التى يحكيها محمد بن إدريس عن حياته فى بيت سيده الجديد الذى أخذه إليه عمه عثمان، وهو قطب سياسى كبير وليس له اسم فى القصة إلا «البك» أو «سيدى».

فى منزل «البك» يواجه محمد بن إدريس بالحياة الغريبة المضطربة التى يحياها هذا الرجل، ويعجب للبنت الشقراء الصغيرة «سميرة» التى تحيا معه ومع البك فى المنزل دون أن يفهم طبيعة عملها.

ويكاد «محمد» أن يقع فى الحيرة نفسها التى وقع فيها «أحمد كمال» بطل «شهيرة» من قبل عندما سقط فى المسافة ما بين القرية والمدينة، فهو يعى تماما فساد حياة هذا الرجل « البك» صاحب الضمير الرخو النعسان، الذى يتنقل بين الأحزاب بالسهولة نفسها التى يتنقل بها بين النساء، ومع وعيه بكل هذا فإنه يحب هذا البك ويأسره بكرمه وسماحته، ويوقعه ذلك فى حيرة ودهشة حتى يقول: «يخيل إلىَّ فى بعض الأحيان أنى عاجز تمام العجز عن فهم سيدى» ص ٢٦.

ولكنه لا يظل على هذه الحيرة طويلا، صحيح أنه أقلع - بعد إلحاح وتأنيب من البك وسميرة - عن قراءة « دلائل الخيرات» وعن الصلاة، وأصبح شيئا فشيئا يرضى بحياتهم ولا يرى فيها شيئا غريبا، ولكنه لم يلبث أن تنبه - فجأة ومع نهاية القصة - وعاد دون أن يفكر أو يتردد إلى بلده أسوان.

فى عيد ميلاد البك، وحين يجتمع البكوات فى بيته، يرى محمد بنفسه الصفقات وهى تعقد، والنساء تُتبادل للمعاونة على إتمام الصفقات فيكون الحل أمامه - وأمام الكاتب لإنهاء القصة - أن يهرب:

«رأيت هذه « الصفقة» تعقد، فهرعت إلى البهو ودمى يغلى فى عروقى، وقذفت الصفحة بما فوقها على الأرض، وانطلقت كالمجنون أهبط فى السلم لا ألوى على شىء، ولم تهدأ نفسى ويطمئن قلبى إلا فى القطار وتذكرة سفرى فى يدى.. لم أفكر فى عمى عثمان.. ولا فى أجرتى عن سبع عشرة يوما.. إن القطار هو كل شىء.. إنه يقلنى من جديد إلى ما وراء أسوان حيث أعيش حتى أموت، دون أن تستطيع قوة فى العالم أن تزحزحنى مرة أخرى إلى المدينة الملعونة..» ص ٣١.

ومن أسوان يكتب محمد بن إدريس آخر يومياته ليؤكد من جديد أن ثورته على «البك» لم تكن إلا ثورة أخلاقية، لم تكن ثورة اجتماعية. لقد عاد من جديد ليقرأ «دلائل الخيرات» ويصلى ويدعو لسيده بالهداية.

أسوان فى ٦ أبريل

إنى هنا، فى أرض أجدادى، أدعو لسيدى آناء الليل وأطراف النهار وإثر كل صلاة بالهداية من الله، ولولا خوفى من أن يظن أو تظن سميرة أننى أطالب بربطة ثيابى البيضاء التى فى الدولاب الذى فى الحجرة التى عن يمين الحمام لكتبت لسيدى أسأله عن صحته وأحواله وأعترف له أننى عدت من جديد أقرأ «دلائل الخيرات» وأساله عن ذلك الصفح والمغفرة» ص ٣١.

وليست النهاية الأخلاقية المفتعلة هى المشكلة الوحيدة فى بناء هذه القصة، فهناك فى حقيقة الأمر مشاكل أخرى مهمة، لعل أبرزها أن شخصية محمد بن إدريس تبدو فى كثير من المواضع أكثر وعيا من وضعيتها الحقيقية، وفى هذه المواضع تنسحب لغة محمد بن إدريس البسيطة وفكاهاته لتتجلى

لغة الكاتب وعاطفيته ووعيه أيضا. وحين يعيد المؤلف نشر هذه القصة مرة أخرى[٩٢] يُجرى تعديلا فى بعض العبارات بما يجعل «محمد» أكثر وعيا وحسما فى آرائه ومواقفه تجاه شخصية البك. إذ يصبح هنا مفهوما له تماما «له ضمير رخو يستره بمرحه وظرفه وسخاء يده فيرضى محمد بن إدريس الغلبان»[٩٣] وفى جملة النهاية يحذف المؤلف العبارات التى تدل على استمرار تردد محمد بن ادريس تجاه البك، فهو - مثلا - يحذف عبارة «وأسأله عن ذلك الصفح والمغفرة»، ويضيف عبارة:

«لكتبت إلى ذلك البك المسكين»[٩٤] بدلا من عبارة «لكتبت لسيدى..» على أن أخطر ما يواجه بناء «القصة القصيرة» عند سعد مكاوى فى هذه المرحلة هو انعدام التركيز والتكثيف، فهو يبتعد عن الأزمة الرئيسية، أو عن الموقف الذى يحتمل إمكانية صنع أزمة، ليجرى وراء (تصوير) موضوعه من جوانب مختلفة، إننا - فى هذه القصة على سبيل المثال - سنجد قصصا أخرى فرعية داخل النص تفقده التماسك والتركيز المطلوبين فى القصة القصيرة، سنجد قصة البك وأصحابه من المترفين ورحلتهم الغريبة التى تأخذ شكل قصة قصيرة داخل القصة الأصلية، ينقلها محمد بن إدريس من مذكرات البك إلى مذكراته هو، وسنجد أيضا قصة سميرة التى تتمتع بقدر من الاستقلال عن القصة الرئيسية.

وليس «الهرب» أو «القتل» فى نهايات القصص إلا هروبا آخر من الالتزام بالموقف المأزوم، وهروبا من صنع نهاية كاشفة له. إن هذه النهايات مجرد تصعيد للحدث - ولو بالافتعال - ليأخذ النص الشكل الحاد للقصة القصيرة.

الهوامش

١ - موسوعة المصطلح النقدى: المجلد الأول، مصطلح (الرومانسية) ص ٢٥٤. تأليف: ليليان ر. فرست، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤه. دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية ١٩٨٢.

٢ - إرنست فيشر: ضرورة الفن، مرجع سابق، ص ٨٢.

٣ - الواقع أن أولى قصص المؤلف المنشورة ترجع إلى فبراير ١٩٣٦، فى مجلة «مجلتى»، ولكن هنا فترة توقف طويلة امتدت منذ هذا التاريخ حتى سبتمبر ١٩٤٥، لم يعثر فيها الباحث على قصص أخرى للمؤلف، وبدأ النشر مرة أخرى بشكل منتظم منذ سبتمبر ١٩٤٥ فى (آخر ساعة) و (المصرى)؛ ومن هنا فإن ظهوره ككاتب منتج لم يتحقق إلا فى النصف الثانى من الأربعينيات - راجع البيبليوجرافيا.

٤ - د. لويس عوض: الثورة والأدب، مرجع سابق ص ١٣١.

٥ - ليس المقصود بالكتابات هنا الكتابات الإبداعية وحدها، بل الكتابات عموما وخاصة المقالات. ويمكننى أن أضرب أمثلة بمقالات نعمان عاشور فى مجلة «الفجر الجديد» ١٩٤٥، ١٩٤٦. ومقالات سعد مكاوى وعبد الرحمن الخميسى وعبد الرحمن الشرقاوى وغيرهم فى جريدة «المصرى» قبل الثورة فضلا عن قصصهم، وبعض روايات نجيب محفوظ مثل القاهرة الجديدة، وبداية ونهاية.. كل هذه الكتابات - وغيرها - كانت مجرد سعى نحو التغير.. ولا أقول الثورة الكاملة.

٦ - شكرى عياد: القصة القصيرة فى مصر، مرجع سابق، ص ١٤٧.

٧ - نفسه، ص ١٤٧ - ١٤٨. وراجع أيضا هنا: سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة، دار المعارف القاهرة ١٩٧٨، فى فصل بعنوان «الاتجاه الرومانسى» ص ٣٩ - ١٣٩.

٨ - تيرى ايجلتون: الماركسية والنقد الأدبى، ترجمة د. جابر عصفور، مجلة فصول (المجلد الخامس العدد الثالث)، ص ٣٧.

٩ - لمعى المطيعى: نعمان عاشور الوجه الآخر، جريدة الأهرام، ٥/ ٩/ ٨٧ ص ٩.

١٠ - راجع أعماله: الحلم يدخل القرية (مسرحية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ قصة، (الكابوس) ضمن مجموعة (الرقص على العشب الأخضر) دار المعارف ١٩٧٣.

١١ - نبيل فرج: سعد مكاوى يتحدث عن تجربته القصصية (حوار)، مرجع سابق، ص ٥١.

١٢ - سعد مكاوى: الحلم يدخل القرية، مصدر سابق، ص ٥٥.

١٣ - سعد مكاوى: مقال (الحياة بهو المرايا) جريدة المصرى ١/ ١١/ ١٩٤٧.

١٤ - راجع مقالا للمؤلف بعنوان «طريقنا» نُشر ضمن مجموعة مقالات ضمها كتاب عنوانه «طريق الحرية»، سلسلة (كتب للجميع)، عدد (٥٠) د. ت، ص ٥٩.

١٥ - كتب المؤلف أثناء دراسته الثانوية مجموعة قصص بعنوان «قافلة الحياة» نشرها على نطاق ضيق بين زملاء الدراسة، ولم يستطع الباحث العثور عليها، وعندما سأل الباحث الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى عنها قال «إنها مجموعة قصص تميل إلى الخيال، كان بعضها متأثرا إلى حد ما

بالأدب الروسى، كما كانت قصصها من واقع قريتنا، لقد كنا نقرأ تولستوى وجوركى وديكنز.. باختصار كل أدب القرن التاسع عشر الروسى والفرنسى والإنجليزى، وكان الكتاب يصل إلى مصر من جميع أنحاء العالم بسرعة غريبة، ولا زلت أذكر سطورا من مقدمة هذه المجموعة: فى القافلة ضحك وبكاء، والقافلة تسير، وغدا عندما يصلون إلى وادى الموت.. كل إلى فناء، فاضرب بمعولك الصخر، فما أسعد من بيده المعول الأكبر». والأستاذ الشرقاى ينتمى إلى قرية المؤلف «الدلاتون» وتربطهما صلة قربى وصداقة، ولذلك فهو أفضل من يعرفه فى مرحلة النشأة.

١٦ - د. سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية، مرجع سابق، ص ١٢٤.

١٧ - لعل مما له دلالة هنا أن سعد مكاوى نشر قصصه الأولى فى مجلات مثل «مجلتى» و «آخر ساعة» بما عرف عنهما وما كان ينشر فيهما من قصص رومانسية، ثم أخذ ينشر فى جريدة «المصرى» وهى إحدى الدوريات إن لم تكن أبرزها - التى حملت لواء التبشير بالواقعية فى أوائل الخمسينيات.

١٨ - الرسالة الأولى: آخر ساعة ٧/ ٥/ ١٩٤٧.

١٩ - سعد مكاوى: نساء من خزف، كتب للجميع، عدد (٤) ١٩٤٨.

٢٠ - دماء على القمر: المصرى ٢٦/ ٣/ ١٩٤٨.

٢١ - نساء من خزف: قصة (دعاء الفجر) ص ١١.

٢٢ - نفسه: قصة (رقصة الشمس) ص ٣٤.

٢٣ - نفسه: قصة (آنية العطر) ص ٤٠.

٢٤ - نفسه: قصة (حادثة خيانة) ص ٧٩.

٢٥ - نفسه: قصة (مشروع قبلة) ص ٨٤.

٢٦ - نساء من خزف، قصة (مشروع قبلة) ص ٨٤.

٢٧ - نفسه، قصة (التقرير الأول) ص ١١٨.

٢٨ - نفسه، قصة (حادثة خيانة) ص ٨٣.

٢٩ - نفسه، قصة (مشروع قبلة) ص ٨٥.

٣٠ - يستخدم المؤلف هذه الوسيلة فى قصص مثل: «اعترافات فتى النوبة ١٩٤٨»، «من مذكرات آدم ١٩٤٧»، «يوميات قلم ١٩٤٨»، «شهيرة ١٩٤٨»، «مخالب وأنياب ١٩٥١».

٣١ - سعد مكاوى: مخالب وأنياب، (كتب للجميع - عدد ١٠٩) - دار التحرير للطباعة والنشر ١٩٥٦، ص ١٤، ويمكن الرجوع إلى تدخلات أخرى من النوع نفسه فى القصة نفسها صفحات ١٣٣، ١٣٥، ١٣٧، ١٣٩، ١٤٠، ١٥٤، ١٦٢.

٣٢ - نساء من خزف، ص ٧١.

٣٣ - راجع القصة فى المصدر السابق ص ١١٩.

٣٤ - المصدر نفسه، ص ٧٣.

٣٥ - المصدر نفسه، ص ٢٠.

٣٦ - نبيل فرج: سعد مكاوى يتحدث عن تجربته القصصية (حوار)، مرجع سابق، ص ٥٣.

٣٧ - د. طه وادى: مشروع دراسة نقدية لمجموعة (الماء العكر)، مرجع سابق، ص ٣٢.

٣٨ - د. صبرى حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، المجلد الثانى - العدد الرابع يوليو ١٩٨١، ص ٢٥.

٣٩ - فى بعض القصص التى نشرها سعد مكاوى فى «آخر ساعة» و «المصرى» يجد الباحث تعليقات تؤكد أن هذه القصص مستمدة من وقائع حقيقية أو «موضوعية» أو «من صنع الخيال ماعدا شخصية فلان»... إلخ. وقد احتفظ المؤلف ببعض مقدمات القصص حينما نشرها فى مجموعاته، من ذلك قصة (مشروع قبلة) فى مجموعة (نساء من خزف) ص ٨٤، وقصة (شقيقات الأستاذ عصام) فى مجموعة «فى قهوة المجاذيب» ص ١١٣.

٤٠ - عباس محمود العقاد: سارة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥. ص ٨ من المقدمة.

٤١ - برناردى فوتو: عالم القصة، مرجع سابق، ص ٩٧٠.

٤٢ - فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، ترجمة د. محمود الربيعى، دار الكاتب العربى ١٩٦٩، ص ٩.

٤٣ - د. طه وادى: عالم سعد مكاوى، مجلة فصول المجلد الثانى - العدد الرابع سبتمبر ١٩٨٢ ص ٣٤٤.

٤٤ - د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٢٠٧.

٤٥ - بالإضافة إلى النصوص التى نشرت فى مجموعة «نساء من خزف» هناك نصوص أخرى لم تنشر بعد نشرها الأول فى الصحف، مثل «طبول الهوى» و «المتشرد» راجع الببليوجرافيا.

٤٦ - راجع القصة فى مجلة آخر ساعة ٢٢/ ١/ ١٩٤٧، ثم فى مجموعة «نساء من خزف» ص ١٠٨.

٤٧ - المصدر نفسه، ص ٦٢.

٤٨ - الصوت المنفرد، مرجع سابق، ص ١٩.

٤٩ - لا يرد فى الدليل قصة واحدة من هذه القصص مع أنه يورد قصصا أخرى منشورة فى الدوريات نفسها، وهو ما يشير إلى أنه رآها وأغفلها. راجع: «دليل القصة المصرية القصيرة» د. سيد حامد النساج، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢، ص ٦٥، ٦٦. وقارن مع «ببليوجرافيا سعد مكاوى».

٥٠ - رشاد رشدى: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ٥٦.

٥١ - برنارد دى فوتو: عالم القصة، مصدر سابق، ص ١٧٣.

٥٢ - محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصر، د.ت، ص ٤٨٣.

٥٣ - سعد مكاوى: قصة «المنتقم»، صحيفة «المصرى» ٢٤/ ١/ ١٩٤٨.

٥٤ - نفسه.

٥٥ - نفسه.

٥٦ - نفسه.

٥٧ - القصص الثلاث لم تنشر فى مجموعات بعد أن نشرت فى صحيفة المصرى فى نهاية الأربعينيات ولعل ذلك يشير إلى عدم رضا الكاتب عنها (وإن كان قد نشر قصصا شبيهة).

٥٨ - صحيفة المصرى ٦/ ٣/ ١٩٤٨.

٥٩ - نفسه.

٦٠ - نفسه.

٦١ - راجع قصة (بلبوش) مجموعة: الماء العكر.

٦٢ - راجع قصة (الجيل المنحوس) صحيفة المصرى ٢٩/ ١/ ١٩٤٩.

٦٣ - شكرى عياد: القصة القصيرة فى مصر، مرجع سابق، ص ١٢٨.

٦٤ - نساء من خزف، مصدر سابق، ص ٣٤.

٦٥ - نشرت هذه القصة للمرة الأولى فى ١٣/ ١٠/ ١٩٥١، ويحرص الكاتب على ذكر هذا التاريخ فى المرتين اللتين نشرها فيهما. مجموعة «مخالب وأنياب ١٩٥٦»ص ١٦٤، «القمر المشوى» ص٨٤.

٦٦ - الواقع أن هناك قصصا أخرى - أشير إليها فى بداية هذه الفقرة - ربما كانت أوضح فى دلالتها على هذه العناصر، مثل قصة (صافحت الموت).

٦٧ - ليليان. ر. فرست: (الرومانسية) موسوعة المصطلح النقدى، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر،الجمهورية العراقية ١٩٨٢. ص ٢٥٦.

٦٨ - مجموعة من علماء الجمال السوفييت: مشكلات علم الجمال الحديث، قضايا وآفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٩، من مقال «مجال الواقعية وحدودها»، نيكولاى ليتروف. ص ٢٦٧.

٦٩ - هذه القصص هى:

- شهيرة، مجموعة «شهيرة» ص ٥ - ٩٨.
- شقيقات الأستاذ عصام، مجموعة «فى قهوة المجاذيب» ص ١١٣ - ١٤٢.
- الينبوع، مجموعة «راهبة من الزمالك» ١٤٩ - ١٧٥.
- مخالب وأنياب، مجموعة «مخالب وأنياب» ١٢٧ - ١٦٣.
- قديسة من باب الشعرية، مجموعة «راهبة من الزمالك» ٧ - ٢٧٤.

٧٠ - راجع فؤاد دوارة: فى الرواية المصرية، دار الكاتب العربى، ١٩٦٨، ص ١١٠. يقول: وتحتل القصة «شهيرة» أكثر من نصف صفحات الكتاب بحيث يمكن اعتبارها رواية قصيرة أو Novelette.

٧١ - راجع هنا: سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة (الاتجاه التحليلى) ص ١٤٣ - ٢٠٤، عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة (الرواية التحليلية) ص ٢١٧ - ٢٨٢.

٧٢ - عبد العال الحمامصى: أحاديث حول الأدب والفن والثقافة، مرجع سابق، ص ١١٧.

٧٣ - سمير سرحان: المسرح المصرى فى شهر (تعليق على المسرحية المعدة عن رواية شهيرة لتقدم على المسرح الحديث) مجلة المسرح سبتمبر ١٩٦٤. ص ٥٦.

٧٤ - مجموعة «شهيرة» دار المعارف ١٩٧٥، ص ٩٢. والإشارات إلى الصفحة بعد ذلك فى المتن.

٧٥ - راجع تفاصيل هذا الحوار، ص ٦٠، ٦١، ٦٢.

٧٦ - لين أولتنبيرد، وليزلى لويس: الوجيز فى دراسة القصص، ترجمة عبد الجبار المطلبى، الموسوعة الصغيرة، ١٣٧. منشورات دائرة الشئون الثقافية والنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، ص ١٦٤.

٧٧ - نشرت القصة للمرة الأولى فى جريدة المصرى ٢٣/ ٨/ ١٩٤٩، ثم نشرت بالعنوان نفسه فى مجموعة «فى قهوة المجاذيب» ١٩٥٥، ثم نشرت للمرة الثالثة فى مجموعة «الرقص على العشب الأخضر» ١٩٧٣ بعنوان «نهاية رائد». وتقول المقدمة النظرية المشار إليها سابقا: «هذه قصة بيت من بيوت القاهرة فى آخر النصف الأول من القرن العشرين، أهله من الطبقة الوسطى... وأيسر ما يقال فى شخصية «رجل البيت» - عصام - أنها ليس مما تقع عليه الملاحظة فى كل بيت مصرى. وما فى مجاهل نفسه من عقد نفسية يخلع على حياة البيت ومصائر أهله - الأم وبناتها الثلاث - لونا خاصا قد لا يوقق القصصى المولع بالواقع كل يوم إلى مثله، ولعل هذا هو سر رغبتى إلى الزميل، غفر الله له ورحمه، فى أن يأذن لى فى محاولة تسجيل هذه الصورة.. «فى قهوة المجاذيب» ص ١١٤، والإشارة إلى الصفحة بعد ذلك فى المتن.

٧٨ - فضلا عن الإشارة إلى ذلك فى المقدمة النظرية للقصة، وفى أحداث القصة نفسها (ص ١٣٩) فإن هناك إشارة أخرى أوضح، حين يتحدث الكاتب فى جريدة المصرى ٥/ ٧/ ١٩٥٢ عن علاقته ببعض شخصيات قصصه. يقول: «كان بطل القصة - محورها الذى تدور عليه - صديقا لى، وكان بيته أحد البيوت النادرة التى أدخلها فى أى ساعة من ساعات النهار أو الليل بغير استئذان أو تحرج. وكانت شقيقاته الثلاث، ولا يزلن، يحملن لى فى أنفسهن الرقيقة مكانة الأخ الأكبر الصديق. وقد وضع عصام بين يدى - رحمه الله - حياته كلها، وفعل ذلك وهو يعلم أنى سأكتبها وأنشرها..».

٧٩ - قصة «شهيرة» ٩٨ صفحة، مجموعة شهيرة، دار المعارف ١٩٧٥. وقصة «شقيقات الأستاذ عصام» ٣١ صفحة، مجموعة «فى قهوة المجاذيب» ١٩٥٥.

٨٠ - مجموعة من علماء الجمال السوفيت: مشكلات علم الجمال الحديث - قضايا وآفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٩، من مقال «الواقعية وتطورها التاريخى» بوريس شوشكوف، ص ٣٠٢.

٨١ - راجع مقارنة تفصيلية بين هذين الشكلين، من حيث فلسفة البناء فى الفصل الثالث من هذا البحث.

٨٢ - ل. ج. بوتس: الملهاة فى المسرحية والقصة، ترجمة إدوارد حليم، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥، ص ٤٨.

٨٣ - فى مجموعة «نساء من خزف»، راجع النصوص الآتية: الرقص فى المعبد ص ٥ - حادثة خيانة ص ٧٩ - التقرير الأول ص ١١٣.

٨٤ - وفى مجموعة «قهوة المجاذيب» راجع النصوص الآتية: لقاء تحت المصباح ص ٣٥ - بلا سيف ص ١٠١.

٨٥ - قارن صور سعد مكاوى المشار إليها سابقا مع كتاب (خطابات طاحونتى)، ترجمة محمد عبد المنعم جلال روايات الهلال (٤١٦) أغسطس ١٩٨٣، وسوف نلاحظ أن حديث دوديه إلى قرائه أكثر مباشرة من سعد مكاوى، وهويعتمد على الرسالة الشفهية إلى صديق أو إلى القراء عموما. يقول - مثلا - فى إحدى هذه الصور: «... وقد أثرت قصة الرجل فى نفسى وسأحاول أن أرويها لكم كما سمعتها. تصوروا لحظة واحدة أيها القراء الأعزاء أنكم تجلسون أمام دن من النبيذ المعتق. وأن رجلا طاعنا فى السن يعزف على المزمار ويتحدث إليكم...» ص ٢٢. وقد تأثر سعد مكاوى بهذه الطريقة فى الحكى إلى حد كبير. ومن الثابت أنه قرأ دوديه، وخاصة فى كتابه (خطابات طاحونتى)، حيث ينقل عنه إحدى هذه الصور ويصرح بذلك. راجع نص «المساكين» مجموعة «فى قهوة المجاذيب» ص ٥٨ وهى طريقة فى الحكى تتفق إلى حد كبير مع طريقة القاص الشعبى التى تأثر بها المؤلف أيضا.

٨٦ - راجع صورة «لقاء تحت المصباح» مجموعة «فى قهوة المجاذيب» ص ٣٥.

٨٧ - راجع صورة «حالة نفس» مجموعة «نساء من خزف» ص ١١٩، وقد نشرت بعد ذلك فى مجموعة «الزمن الوغد» بعنوان «أندلسية».

٨٨ - راجع صورة «كارولينا»، مجلة آخر ساعة ٢٣/ ١٢/ ١٩٤٥.

٨٩ - مجموعة «نساء من خزف» ص ١١٢.

٩٠ - نشر النص للمرة الأولى فى ٧ / ٥/ ١٩٤٧، مجلة آخر ساعة، وكان عنوانه: «الرسالة الأولى».

٩١ - فى مجموعة «نساء من خزف» راجع النصوص الآتية: اعترافات فتى النوبة ص ٢٠، الصعاليك ص ٤٢، اليهودى ليشع ص ٥٦، ليلة الشموع ص ٧١، على أبواب الليل ص ١٢٥.

٩٢ - «نساء من خزف» ص ٢٠، والإشارة بعد ذلك فى المتن.

٩٣ - أعاد المؤلف نشر القصة ضمن مجموعة «شهيرة» دار المعارف ١٩٧٥، بعنوان «دلائل الخيرات».

٩٤ - شهيرة ص ١٨٤.

* * *

الفصل الثانى

مرحلة النضج وصراع الصورة / القصة

(١) حول الثورة والمثقفين

فى نهاية الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، وقبل أن تقوم ثورة يوليو كانت مجموعة من الكتاب والمثقفين تسعى نحو التغيير، وعبّرت عن هذه الرغبة خلال ما كانت تكتبه من مقالات وقصص.. سعد مكاوى والخميسى والشرقاوى ونعمان عاشور وغيرهم وغيرهم..

وحينما جاءت الثورة فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ أخذت أفكار هؤلاء وأحلامهم وعجلت بتنفيذها فى سرعة غريبة أدهشتهم.

لقد فرح سعد مكاوى - كغيره من المثقفين - بمجىء ثورة يوليو غير أنه سرعان ما أُحبط وحوصر - كغيره من المثقفين أيضا - حين أخذت بعض الأحلام تتحقق، ولكن فى إطار من القهر والقلق والخوف والنفاق.. لقد أصبح كل شىء معرضا لرياح التغيير السريع المفاجئ، فى أية لحظة، ودون منهج مرسوم أو خطة مدروسة.. الأحزاب تتوقف، والصحف أيضا تتوقف، والصحفيون يوقفون وينقلون[1].. إلخ. ولم يكن موقف سعد مكاوى من كل هذا سوى الحذر والصمت والترقب. ولكن سرعان ما توقفت مقالاته التى كنا نشتمّ منها حماسه للتغيير، وانصرف - بدلا من ذلك - إلى الكتابة عن الفن والفنان المستوحد والحب والتصوف وقضايا عامة مثل الخطر الذرى والاستعمار فى العالم الثالث.. كل هذا دون أن يمس

قضية داخلية واحدة، أو يتعرض للحاكم أو النظام رفضا أو قبولا، على الرغم من أنه كان يكتب فى صحف الثورة وفى عهدها (الشعب والجمهورية، فى الخمسينيات والستينيات). لم يشر من قريب أو بعيد إلى الثورة أو عبد الناصر أو رفاقه.. لم ينتقد كما لم يمدح. وقد كان هذا فيما يبدو حال عدد كبير من المثقفين، وهؤلاء هم الذين انسحبوا إلى منطقة الظل، وأحاطت بهم - كما يقولون مؤامرة الصمت أو حاجز الصمت[٢] على حين تقدمت الصفوف مجموعات من المنافقين والنهازين ممن أجادوا اللعبة الجديدة.

أيام العدوان الثلاثى، حين التف الشعب حول الثورة أكثر من ذى قبل، وبرز حلم التحرر ومواجهة الاستعمار العالمى، كان سعد مكاوى يقدم مجموعته «مخالب وأنياب» إلى المطبعة، فكتب لها مقدمة سريعة (صفحة وربع) من وحى تحمسه ضد العدوان والاستعمار.. حتى فى هذه المقدمة القصيرة ستجد حذرا شديدا فى استخدام التعبيرات، لن تجد إشارة واحدة إلى الثورة أو القائد أو القرارات المدوية.. هناك فقط (شعب مصر) و (شعبنا المكافح) - وهو تعبير يتكرر خمس مرات فى صفحة واحدة - شعبنا وهو يحمل المشعل ويقاتل ضد الاستعمار ومع السلام والمستقبل[٣].

ومع ذلك فإن هناك من المواقف والكلمات ما يشير إلى فرح سعد مكاوى بالثورة وتحمسه لها ولمبادئها الأولى.. أكد هذا الأستاذان عبد الرحمن الشرقاوى ومحمود توفيق بوصفهما معاصرَين للرجل والفترة، وها هو المؤلف فى تقديمه لقصة «فى المجتمع» فى جريدة المصرى بعد الثورة بأسابيع، يتحدث عن «المعاول العديدة التى نحتاجها لبناء مجتمع جديد على أنقاض المجتمع القديم»[٤] هذا فضلا عن أن قيام الثورة قد شجع

المؤلف على جمع قصصه التى كتبها عن قريته (وكان قد نشر كثيرا منها فى سنوات ٤٦/ ٤٧/ ١٩٤٨) وأعاد نشرها مع بعض التعديلات الطفيفة ثم أضاف إليها قصصا جديدة كتبها بعد الثورة. وأصدر هذه القصص فى مجموعة كاملة عن دار الفكر ١٩٥٦، وهى مجموعة «الماء العكر» وما كان لهذه المجموعة أن تظهر لولا قيام الثورة[٥].

ماذا كان موقف سعد مكاوى عن الثورة حينما جاءت وطوال سنوات الخمسينيات والستينات؟ هذا مالا يفصح عنه أدبه أو مقالاته بوضوح، حتى كانت وفاة عبد الناصر حين بدأت أمور كثيرة تتكشف. هنا فقط بدأ المؤلف يكتب قصصا تشىء برأيه فى وضوح نسبى[٦]. وفى نهاية عهد السادات وبعد مقتله كتب المؤلف قصتين تفصحان تماما عن موقفه من الثورة منذ بدايتها وطوال عهديها: إحداهما (لم يكن العنوان واضحا)[٧] تأخذ شكل التمثيل الكنائى البسيط والثانية (الفرصة الأخيرة)[٨] تأخذ شكل التمثيل الكنائى أيضا، إلا أن لها مع ذلك وضوح المقال السياسى ولغته.

فى قصة (لم يكن العنوان واضحا) يصور المؤلف حركة ٢٣ يوليو التى شاهدها من مكانه «على رصيف المقهى».. عربة إطفاء كلفت بإطفاء حريق فى وسط البلد، ولكنها ضلت طريقها لأن العنوان لم يكن واضحا رغم أن الهدف كان قريبا كل القرب، ويصور مجموعة الضباط / رجال المطافئ (عدا رجلين منهم).. مجموعة رجال تحولوا إلى لصوص حين وجدوا الثروة معروضة أمامهم دون حارس قوى والقوة بين أيديهم، فأخذوا يتصارعون ويتنابذون لتقسيم ما نهبوا تاركين إطفاء الحريق (مهمتهم الأساسية) ليلتهم الحريق كل شىء فى النهاية ويحول الحى إلى كسرة خبز متفحمة.

بعد مقتل السادات مباشرة كتب المؤلف قصته (الفرصة الأخيرة) ليكشف فيها بوضوح عن موقفه من عهدى عبد الناصر / المعلم عبد الصمد، والسادات المعلم عبد المؤمن: عبد الناصر حقق بعض المكاسب ولكن فى إطار كئيب من القهر وقتل الحرية (حرية) فى سبيل العدل (عدالات). أما السادات فقد عمل فى اتجاه مضاد: أبعد عدالات ومكاسب وربت على كتف حرية فى لؤم مفضوح سرعان ما تمخض عن لا شىء، فضلا عن أنه أخر يده عن الدكاكين فاستشرت ابنته (فتحية) لتلتهم كل شىء. ومبارك / المعلم بشير هو (الفرصة الأخيرة) بالنسبة لهذه الأرملة، عليه أن يوفق بين ميراثين متناقضين وعليها أن تكون العصمة.. فى هذ الزواج الثالث.. بيدها هى.[٩]

طوال سنوات الخمسينيات والستينيات لم يكتب المؤلف عن الثورة أو عن رجالها، ولم يعالج موضوعاتها بشكل مباشر، ولم يناقش المقولات التى طرحتها كما فعل قرناؤه، باختصار لم يعلن رأيه فيها، أو قل لم يصل إلى رأى نهائى بشأنها.

بيد أننا سنكون مخدوعين إذا لم نتبين الآثار التى تركها هذا الموقف المضطرب المبهم (أو اللاموقف) على أدب سعد مكاوى فى هذه المرحلة - رؤية وأدوات. ويمكننا أن نتبين هذه الآثار فيما يلى:

أولاً: تغير حركة الصراع واتجاهاته داخل العالم القصصى:

يدور الصراع - فى هذه المرحلة - أساسا بين الشيوخ والبكوات والإقطاعيين من ناحية والهامشيين من الفلاحين والأجراء والحرفيين من ناحية أخرى. قبل الثورة ومع مجيئها وفى سنوات الصعود والمد سنلاحظ

انتصارا واضحا - داخل العالم القصصى - لهؤلاء الهامشيين على أعدائهم من الشيوخ والبكوات، ولكن حين أخذت الثورة فى الانتكاس وغيرت مسارها (من وجهة نظر المؤلف) أخذ الشيوخ يستولون على كل شىء، وهُزِمّ الهامشيون، وانسحبوا (وإن ظلوا يسيرون نياما نحو الثورة).

فى قصص (الزمن الوغد) ثم «عزبة الشيخ الشاذلى» ثم «القمر المشوى» وفى رواية «السائرون نياما» يحدث تراجع لا تخطئه العين، إذ ينتصر الشيوخ، ويحاولون السيطرة على كل شىء. إن صورتهم أصبحت أكثر تمويها وخفاء، بحيث يتسللون بسحر الكلمة وبعض الأفعال الخارقة.

قبل «الزمن الوغد» - ولاحظ العنوان - ينتهى الصراع دائما بهزيمة الشيوخ من قبل الهامشيين فى قرية سعد مكاوى.. ينتصر (عويس) صانع الطنابير الفنان الذى لا أصل له على الشيخ بيومى ولى الله فى القرية.. وينتصر (هارون) خادم المسجد الفقير الذى ينادى باسم أمه «ابن أنيسة» على الشيخ هنداوى ظلّام العباد.. وينتصر موسى البرادعى المستنير على البك وعلى الشيخ معا، ولا يستريح إلا بالقضاء عليه بعد فضحه.. إلخ. كل هذه القصص تنتهى بنهايات متفائلة وبعبارات السخرية من هؤلاء الطغاة.

أما بعد «الزمن الوغد» فإن الشيوخ ينتصرون - حتى على البكوات وحراسهم الأشداء - فضلا عن الهامشيين، ويجردون الجميع مما يملكون، ويجردونهم حتى من حياتهم ذاتها. وتنتهى القصص نهايات متشائمة (الزمن الوغد - عزبة الشيخ الشاذلى) أو نهايات مفتوحة على أفضل حال (القمر المشوى - السائرون نياما).

لقد ظل موقف سعد مكاوى من الثورة موقف المرتاب منذ البداية وحتى النهاية لم يهلل لصعودها، ولم يندب انكسارها، لكنه هلل وندب فى عالمه الخاص، ربما دون أن يشعر بذلك إلا خاصة المقربين. لم يجرؤ على انتقاد النظام بوضوح ولكنه فى المقابل لم يمالئه، بل انسحب تماما ليعالج أموره فى عالمه القصصى الخاص.

ثانيا: ظهور بعض النصوص المقموعة[١٠]:

لقد صنع هذا الموقف المقموع من السلطة - أو قل الخائف - مجموعة من النصوص المقموعة، (ولا أقول الرمزية) فى أدب سعد مكاوى. إنها لا تصل إلى رمز واضح يكشف عن موقف.. ولكنها تلمّح إلى هذا الموقف ثم تعود فتحاول التمويه وطمس الخطوط.

فى نصوص مثل «عزبة الشيخ الشاذلى» و «مؤتمر الكهان» و «الزمن الوغد» يحاول المؤلف أن يكشف عن موقفه من السلطة، لكنه سرعان ما يعود إلى التمويه والغموض، مجسدا الصراع الذى يدور فى نفسه، بين الكشف عن موقفه والخوف من السلطة.

تقترب شخصية الشيخ الشاذلى فى قصته «عزبة الشيخ الشاذلى» من صورة عبد الناصر، خاصة فى قدرته الخارقة على السيطرة والإيهام وجذب الناس من حوله جذبه تشبه الجذبة الصوفية، فى بعض المناطق من القصة يبلغ إحساس القارئ بهذا المعنى حدا مذهلا، ويستخدم الكاتب لتجسيد هذا المعنى - بناء القصة وتطور الحدث فيها فضلا عن الشخوص، واللغة، وبعض التواريخ التى لا يجد لها القارئ معنى، إلا ارتباطها بهذا التفسير للقصة. ولكن الكاتب يموه علينا مرة أخرى، وفى كثير من المناطق تبدو القصة بريئة تماما من هذا التفسير[١١].

وفى قصة «مؤتمر الكهان» أيضا تقترب صورة (الكهان) من صورة (الضباط) الأحرار، فكهان آمون يمثلون (عصابة) تحكم وتتحكم بعيدا عن الشعب الذى يقدم فى القصة معزولا، يعلق من بعيد على ما يحدث (حوار صانع التماثيل وزارع الغلة). يقول صانع التماثيل (الفنان أو المثقف) عن كبير الكهان: «إنه ببساطة يدافع عن مكاسب الكهان - لم تعد مهمتهم التكهن بأحوال الأجواء والمواسم الزراعية، ولا تنظيم إحساس الشعب الفطرى بأن هناك ذاتا إلهية عليا تلهم العقلاء وتأخذ بيد البسطاء، إن مهمتهم الآن هى الطمع فى الحكم والتنافس على الأموال والمناصب والدس والتآمر.. إلخ[١٢]. وكبير الكهان هذا يسمى فى القصة (الرئيس) وهو يتصدر الاجتماع بكرشه المستريح الشاذ بين جماعة الكهان النحيلة، وحوله أقطاب عصابته فى «ملابس العمل الرسمية». وتعكس صورة الصراع بين جماعة الكهان وإخناتون فى القصة صورة قريبة جدا من الصراع على السلطة بين عبد الناصر ورفاقه ومحمد نجيب فى أزمة فبراير مارس ١٩٥٤.

غير أن الكاتب - هنا أيضا - سرعان ما يأخذ القارئ إلى الأجواء الفرعونية وأناشيد إخناتون، حتى لا يبقى فى القصة أثر لهذا التفسير السابق.

ثالثا: تضاؤل الصلة بالواقع:

لقد فرضت هذه العلاقة بالثورة على الكاتب نوعا من العزلة التى دفعته إلى الانطواء على نفسه، والانصراف إلى تهويمات رومانسية وموضوعات وأفكار مجردة، أو الانصراف عن الإبداع إلى الترجمة والمقالة.. إلخ تضاءلت

تجربة المؤلف فجاءت قصص كثيرة مجرد تخطيطات تعليمية يغلب عليها التسطيح والمباشرة وفرض الأفكار المجردة.

هذه الموضوعات المجردة، وهذا الزعيق المباشر فى الدعوة إلى الحب، وإلى إحياء الإنسان.. إلخ كانت تقف على الطرف المقابل - أو قل إنها جاءت كرد فعل - لكتابات أخرى كانت زاعقة أيضا فى التزامها بحرفية الواقع.. تلك الكتابات التى كان المؤلف يقول عنها إنها كتابات تصطنع واقعية جوفاء طافية على سطح الواقع كقطعة الفلين النخرة وأنها تسعى وراء عرق وهمى وأزقة وهمية.

ويشير عبد المحسن بدر - فى مقال منشور ١٩٥٩ - إلى خطورة مثل هذا الاتجاه (أدب الدعاية) على الأدباء الذين يحسون أن البطولة والكفاح وكل المبادئ التى يطن بها العالم ليست لها قيمة مجردة. هؤلاء هم الذين مازالت لديهم الجرأة ليتحدثوا عن الأمانى البسيطة للإنسان فى أن يعيش، هؤلاء يسيرون وكأنهم يحملون عارهم على رؤوسهم، وقد ينتهى الأمر إلى أن ينضموا إلى الاتجاه الأول حيث أدب الدعاية والخطابة، وإما أن يتحولوا ليصيروا نقاد أدب[١٣]. وقد جرب سعد مكاوى هذا الأمر الأخير فأضاع كثيرا من جهده فى الترجمة وكتابة المقال .... إلخ. صحيح أن هذا يعد أمرا قديما بالنسبة له بوصفه صحفيا، إلا أنه أصبح ظاهرة واضحة انصرافه للمقالات والترجمة سنوات كاملة، ربما سعيا وراء الرزق أو إثباتا للوجود والاستمرار على الساحة.

وفضلا عن التكرار الشديد فى الشخصيات، والأحداث، والأماكن - داخل العالم القصصى[١٤] - فإننا سنلاحظ ظاهرة بالغة الدلالة على ما نحن

بصدده، وهى ظاهرة لم يكن لها وجود ملموس قبل أو بعد هذه المرحلة، هذه الظاهرة هى إعادة نشر القصة الواحدة مرة واثنتين وأربعا بعناوين مختلفة وفى مجموعات مختلفة، دون إشارة إلى ذلك فى معظم الأحيان، فكنت تجد مجموعة منشورة فى أواخر الستينيات (القمر المشوى) تنتمى معظم قصصها إلى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، مما ضاعف من إحساس القارئ بالتفاوت الشديد فى المستوى الفنى للقصص. ويلتفت عبد الرحمن أبو عوف إلى هذا التفاوت داخل مجموعات سعد مكاوى فى هذه المرحلة، فيقول: «ولقد حيرنا إسهام كاتب مثل سعد مكاوى كان يبشر فى بداياته بقدرات القصاص المدرب الفاهم شروط وطبيعة جمالية القصة القصيرة، ولقد قدم أكثر من مجموعة، غير أنك كنت تجد فيها قصة أو قصتين على مستوى باهر من الاقتدار والشفافية، ولكن بقية المجموعة تخضع لنوع من القصص المطوطة الملمة والمسطحة الموضوع والبناء[١٥].

الأخطر من ذلك أنه كان يدمج قصتين قصيرتين معاً لينشرهما فى مجموعة جديدة بوصفهما قصة واحدة، بعد أن يضع لها عنوانا جديدا، ودون أن يجرى عليها تعديلات تذكر[١٦]، ودون أن يكون لذلك من معنى إلا مجرد التواجد فى الساحة أو إكمال مجموعة جديدة أو تضخيمها.

لقد ظل المؤلف طيلة هذه المرحلة يجتر تجاربه فى القرية، فأدى هذا إلى التكرار الملحوظ فى عالمه، وقد حاول بعد ذلك أن يهرب من حصار عالم القرية الضيق فهرب إلى التاريخ (الماضى البعيد) مستمدا تجربته ومادته من صفحات الكتب، ثم هرب بعد ذلك إلى الخيال العلمى (المستقبل)، محاولا فى الحالين أن يظل غير بعيد عن واقعه (الحاضر)، واستطاع أن ينسج من تجربة التاريخ روايته الكبيرة «السائرون نياما».

هذا المأزق - مأزق العزلة عن الواقع المعيشى - الذى وقع فيه المؤلف فى مرحلة نضجه تعكسه كلماته الآتية فى جريدة الشعب ١٩٥٨: «الواقع أن أسوأ ما فى حياة الكاتب القصصى عندنا إحساسه بأن كثيراً من القصص الواقعية تضيع منه رغم أنفه فرصة كتابتها... آه لو أمكن ذلك.. أن يلتحم الكاتب بالواقع الحى للناس فى كل ركن من قرية أو مدينة من حياة وطنه الدافقة، وهو مطمئن إلى غده، آمن فى عيشه، ليعيش مع الناس حياتهم كاملة قبل أن يزعم لنفسه الحق فى أن يجلوها بحقيقتها ومعناها، ويخلع على مادتها كل ما للفن من كشف نافع...»[١٧].

وإذا كانت الظواهر الثلاث السابقة تتصل بتأثير هذا الموقف الإنعزالى للكاتب فى مادة قصصه وفى مضمونها الاجتماعى وفى تطور حركة الصراع داخلها بشكل عام، فإن الأمر الأهم هنا هو تأثير هذا الموقف ذاته، أو لنقل تجليه - فى أشكال القصص وبناء كل شكل منها، أو لنقل بعبارة أوضح إن تطور الأشكال التى كتب فيها المؤلف فى هذه المرحلة كان حاملا لمحتوى هذا الموقف العام فى تطوره، بل إن التنويعات البنائية المختلفة داخل كل شكل كانت أيضا نتاجا لهذا الموقف، كما سيتضح عما قليل فى التحليل الفنى للقصص.

(٢) الصورة والقصة

لو أننا تعاملنا مع نصوص سعد مكاوى القصصية - فى هذه المرحلة - بمقاييس القصة القصيرة وحدها فلا شك أننا سنظلمها ظلما بينا، لأن هذه النصوص تنتمى إلى نوعين قصصين قصيرين ولكن بينهما قدرا غير يسير من التمايز والاختلاف الجوهرى. هذان النوعان هما: القصة القصيرة، والصورة القصصية.

إننا لا نستطيع أن نتعامل مع نصوص مثل «ابن أنيسة» أو «الستار الممزق»، أو «الحصيرة»، أو «فرصة العمر» .... - وكلها قصص قصيرة - بنفس المقاييس التى نتعامل بها مع نصوص مثل «مصرع حمار» أو «مظلومة» أو «الأجراس الصغيرة»، وهى صور قصصية.

لقد صنف سيد النساج الإنتاج الأول ليحيى حقى وحسين فوزى تحت اسم قصة الصورة، ولكنه تعامل مع هذا الإنتاج بمقاييس القصة القصيرة وحدها، فكانت النتيجة أنه ظلم نصوص يحيى حقى (وهو من رواد فن الصورة) إذ وجدها مجرد (وصف) للشخصية والمكان، ولاحظ إهمال أصحابها/ الصورة «لقواعد القصة القصيرة وأصولها التى اصطلح على وضعها النقاد»[١٨] وهو نفس المأخذ تقريبا الذى يأخذه طه وادى على بعض قصص مجموعة «الماء العكر» إذ يعدها مجرد أحداث وشخصيات وأماكن مرت بحياة المؤلف فأراد أن يسجلها دون هدف واضح[١٩].

لهذا كان لزاما أن نبدأ بتفرقة مختصرة بين القصة القصيرة والصورة القصصية من حيث سماتها البنائية، ووظيفة كل منهما وتاريخه. خاصة فيما يتصل بالصورة بوصفها شكلا مهملا فى تراثنا النقدى القليل، وبوصفها أيضا شكلا منتشرا فى إنتاج سعد مكاوى.

* * *

يعرض إيان ريد للصورة فى كتابه (القصة القصيرة)، فى فصل بعنوان (الأشكال الروافد) بوصفها أول الأشكال القصصية التى ترفد القصة القصيرة، فيفرق بين نوعين من الكتابة القصصية: الكتابة عن حالات والكتابة عن أحداث فى النوع الأول ينصب الاهتمام على المكان

أو الشخص موضوع الحالة، أما فى النوع الثانى فينصب الاهتمام على (ما يحدث). يغلب (الوصف) على النوع الأول بينما يتتبع الثانى خط الفعل. النوع الأول عموما هو الصورة، أما النوع الثانى فهو القصة أو الحكاية[٢٠]. فى القصة يتابع القاص الحدث ساعة وقوعه، يتتبعه ويصعده ويحبكه، أما فى الصورة فإن كل شىء تام منذ البداية: الحادثة، والموضوع، والشخصية، والقاص يصف ويصور ويلاحظ.

عند شكرى عياد يكمن الفارق الأساسى بين القصة القصيرة والصورة فيما يسميه درامية الحدث، فالفرق بين القصة القصيرة والصورة ينحصر إذن فى درامية الحدث، هذه الدرامية التى تعطى القصة القصيرة وحدتها البنائية الكاملة. ولك أن تقول إن الصورة لا تصل فى اكتمال شكلها إلى مستوى القصة القصيرة، لأنها تفتقر إلى ذلك الموقف الدرامى الذى يؤكد وحدة الانطباع، ويهيمن على كل ما تحتويه القصة من تفصيلات. ولك أيضا أن تقول إن الصورة تمس منطقة من الشعور أقل عمقا من المنطقة التى تمسها القصة القصيرة، فالقصة القصيرة تمس منطقة «التأثير» وهى منطقة يلتقى فيها التفكير بالانفعال على مستوى واحد تقريبا، فى حين أن الصورة لا تزال قريبة من منطقة «الملاحظة» التى يمكن أن تكون مجرد بداية لإثارة التفكير أو الانفعال[٢١].

أما يحيى حقى فيسمى هذا الفن «اللوحة القلمية»، ويراه نوعا بين المقالة والقصة القصيرة: «هذا الضرب من التأليف الذى لا تستطيع أن تسميه قصة، لأنه لا يعتمد على تطور حادثة أو تراكب موقف، ولا تستطيع أن تسميه مقالة لأنه ينأى عن الأسلوب التقريرى والتعبير المباشر والهدف

المفضوح. وهو إن كان إلى القصة أقرب لا يفلت يده من يد المقالة، فالذى يحركه هو مزاج فنى يمنحه القدرة على الانتباه إلى تعدد الخطوط وتشابكها فى نسيج الحياة والوقوف عند المتناقضات وقفة المتعجب، لطلب التفكه تارة، ولطلب التأسى تارة، أو لطلب متعة أرقى وأكثر تعقيدا وحضارة يختلط فيها التفكه والتأسى معا»[٢٢].

إن مهمة هذا الفن «اللوحة» عند يحيى حقى تتركز فى (الرسم) بالكلمة، وعليه فهو فن يحتاج إلى مهارة عالية فى استخدام اللغة. إن أول درجات هذا الفن هى مجرد رسم صورة لإنسان «إنه يقدمه إليك ويعرفك به بأن يرسم له بقلمه لوحة تصوره، وإلى هنا ينتهى عمله، فلا تطلب منه فوق ذلك حادثة متطورة أو مواقف تتراكب[٢٣]. أما القمة التى يصل إليها هذا الفن فهى اقترابه من الشعر: «فهو أيضا من أقرباء الشعر. بينهما تهامس وتفاهم وتبادل ونصح وفتنة النشوة الواحدة، ولكن التضمخ بالشعر ذروة يرقى إليها بعد درجات[٢٤].

هذا هو جوهر الفارق الشكلى بين النوعين: طريقة التعامل مع الحدث، إما بوصفه حدثا ممثلا تمثيلا دراميا (قصة) أو بوصفه حدثا منتهيا موصوفا ومصورا دون درامية (صورة)، ويترتب على هذا الفرق فروق أخرى فى التعامل مع الزمان والمكان والشخصية واللغة... إلخ، ليس معنى هذا أن الصورة تخلو من الدراما، فليس ثمة فن يخلو من الصراع . إن فى الصورة أيضا صراعا، لكنه صراع يقدم بشكل مختلف عن الصراع الذى يقدم فى القصة القصيرة، إنه صراع بين عناصر لوحة واحدة ثابتة، صراع فى المكان، بينما يكون الصراع فى القصة القصيرة صراعا قوامه الزمان.

الصورة - تاريخيا وفنيا - شكل قصصى أولى بدائى، ويلاحظ يحيى حقى أنها تكاد تستقل بأغلب القصص المبكر لمحمد ومحمود تيمور وطاهر لاشين وبقية أعضاء المدرسة الحديثة، وأنها كانت بمثابة الخطوات الأولى والتجارب الميدانية فى فن القصة القصيرة[٢٥]. أما شكرى عياد فيربط - تاريخيا وفنيا - بين شكل الصورة ووظيفتها، بحيث يبدو شكل الصورة - دون غيره من الأشكال - صالحا لمعالجة موضوعات معينة فى فترات معينة، ويضرب على ذلك مثلا كتاب (صور صياد) لترجنيف الذى كان عاملاً من عوامل إلغاء الرق فى روسيا القيصرية، لأنه كان أول كتاب استطاع - بفضل شكل الصورة وطبيعتها - أن يقدم رقيق الأرض فى صورة آدمية مؤثرة. إن شكل الصورة عنده يرتبط بالموضوع الذى تناقشه الصورة، إذ لا بد أن «يكون الموضوع الذى تناقشه الصورة أقرب إلى دائرة الملاحظة الجزئية منه إلى دائرة التتبع المستوعب أو الانطباع العميق. أو لأن الظروف الخارجية لا تسمح للكاتب بالاستيعاب ولا بالتعبير عن انطباع واضح، وإما لأن موضوعه نفسه أصلح للمعالجة فى صورة أو جملة صور متفرقة، بدلا من عمل كبير واحد يستلزم تضخيم الشخصيات وتعقيد الأحداث. كما أن مناط القوة فيه هو مجرد الملاحظة والتسجيل واكتشاف الوقائع والنماذج، لا استبطان الواقع وتفسيره. إن كاتب الصورة يلمح المأساة فى شخصياته وموضوعاته من بعد وحسبه أن يستطيع ذلك، وهو لا يستطيعه إلا بفضل الطريقة الوصفية غير الدرامية التى يتبعها فى الكتابة، ولو اتبع الطريقة الدرامية لما استطاع إقناع القارئ بصدق تصويره لمثل هذه الشخصية من خلال مشهد واحد أو مشاهد

قليلة فلا بد له إذن من أحد طريقين: إما طريق الرواية الطويلة - بل شديدة الطول - وإما طريق الصورة التى تقترب من القصة القصيرة فقط فى هذه اللمحة الأخيرة[٢٦].

يمكننا أن نقول إن القصة القصيرة تعبر عن (تجربة) أكثر مما تعبر الصورة.

إن الصورة على الأقل تجربة غير مكتملة (لأسباب معينة أشار إليها شكرى عياد فى النص السابق) . وربما أبعدها ذلك عن مجال الفن واقترب بها من المقالة، ولكنها مع ذلك تظل فنا له وحدته البنائية، التى تقوم أساسا على موضوع، وعلى نوع من التناسق الخاص بين أجزاء هذا الموضوع.

ويقف وراء إبداع الصورة عشق خاص لأنواع من الأماكن والشخصيات يجد الكاتب متعته فى مجرد تقديمها لقارئه.

إن الصورة تصلح أكثر مما تصلح القصة لعرض موضوع، أو فكرة، أو شخصية. أما القصة ففى حاجة إلى معايشة كاملة لموضوعها، وفى حاجة إلى معاناة هذا الموضوع وعرضه من الداخل لا من الخارج، كما أنها تقدم تجربة فيها قدر من التلقائية والتوتر لا الملاحظة الهادئة الواعية. وكل هذه فروق تنعكس على بنية كل نوع منهما، وهو ما سيتضح عند مناقشة النصوص.

تشبه الصورة القصة القصيرة فى أنها قصيرة غالبا، لكنها تختلف عنها بعد ذلك لتقترب من الرواية فى قدرتها - مع قصرها - على الإحاطة والشمول والتعميم، وتتميز الصورة، فوق ذلك، بقدرتها على التثبيت والتعبير المباشر إلى حد ما عن موقف الكاتب، لأنها تقدم مشاهد أو خطوطا ثابتة، ولا تعتمد على متابعة الفعل القصصى المتغير.

غير أننا ينبغى أن نلتفت فى النهاية إلى شىء مهم: الصورة والقصة القصيرة نوعان من القص القصير، وهناك عادة فى الصورة بعض الحركة فى اتجاه القصة، لكن كما أن مجرد الصورة البسيطة غير المحبوكة لا تكفى لتكوين قصة قصيرة حقيقية فكذلك الأحدوثة لا تكفى لتكوين قصة قصيرة حقيقية[٢٧]، والغالب أن الفنان لا يكتب صورة خالصة أو قصة خالصة، لأنه فى حقيقة الأمر لا يستخدم شكلا أدبيا مغلقا ومحددا بقوانينه وقواعده، بل يختار من الوسائل المطروحة أمامه ما يخلق شكلا خاصا به فى كل مرة.

فى نصوص سعد مكاوى لهذه المرحلة صراع حقيقى بين الصورة والقصة، أو بين التصوير والقص، بين الملاحظة عن بعد التى تفرضها العزلة المتأملة، وبين معاناة التجربة واستيعابها، وهو أمر لا يتيحه إلا مواقعة الحياة بحرية دون خوف أو قهر. ويتجسد هذا الصراع على مستوى النصوص ككل، إذ نجد نصوصا كاملة قائمة على التصوير والوصف، ونصوصا أخرى كاملة تنهض على الفعل أو الحدث الدرامى المتصاعد. كما يتجسد هذا الصراع على مستوى النص الواحد فى الصراع بين العرض والنمو داخل النص، فتجد نصوصا أكثر اهتماما بالعرض (أقرب إلى الصورة) ونصوصا أخرى أكثر اهتماما بالنمو وإكمال الشكل (أقرب إلى القصة). ولقد استمر هذا الصراع طيلة سنوات الخمسينيات، متمثلاً فى غلبة الصورة والتصوير بوجه عام على نصوص المؤلف. ولكنه انتهى أو كاد أن ينتهى مع بداية الستينيات، حين استعاض الكاتب عن الصورة - وإمكاناتها فى التسجيل والتحليل - بفن الرواية[٢٨]، فضلاً عن عودته مرة أخرى إلى نوع من القصص القصيرة الطويلة التى توقف عن كتابتها طوال الخمسينيات[٢٩].

على هذا الضوء يمكننا أن نقسم نصوص سعد مكاوى القصصية القصيرة فى هذه المرحلة إلى قسمين كبيرين: (صور) و (قص). قد تقترب الصور من القصص أحيانا، وبدرجات متفاوتة، ولكنها تظل - بناء على قرائن بنائية معينة - فى إطار الصورة. وقد تستعين القصة ببعض وسائل الصورة فى البناء، ولكنها تبقى فى إطار القصة.

ولأن الصورة سابقة - تاريخيا - على القصة، ولأن لها أهمية كبيرة فى تجسيد رؤية سعد مكاوى، كان من الطبيعى أن نبدأ بها، ثم ننتقل إلى القصص، محاولين - أثناء ذلك - أن نرى ما بينهما من اختلاف، بين أحيانا، وما بينهما من تداخل وتبادل للأدوات أحيانا أخرى.

(٣) الصور القصصية

نستطيع أن نقول إن الموضوع الذى يستغرق هذه الصور هو الهامشيون فى صراعهم مع مستغليهم، فى بساطتهم الإنسانية الآسرة، وفى تجسيدهم لتعاسة الإنسان وسط الكون الكبير... إلخ. وهذا هو موضوع سعد مكاوى الأثير فى مجمل أعماله. حتى تلك الصور الريفية التى تدور فى القرية لا تتخذ من مشاكل الفلاحين وصراعاتهم موضوعا لها. إن موضوعها الرئيسى هو صراع الهامشيين من الأجراء والحرفيين فى القرية مع مستغليهم، ومع أقدارهم الطاحنة.. ويعلن الكاتب عن هذا الصراع فى وضوح تام خلال عملية بسيطة بين طرفى الصراع فى كل صورة.

ولأن الصورة تسمح بسيطرة الفكرة والموضوع أكثر مما تسمح القصة، ولأن الصورة أقرب إلى أن تكون (دراسة) لوضع ما، خاصة إذا كان هذا الوضع فى حاجة إلى الملاحظة التى تحرك عقل القارئ أكثر مما تحرك

عواطفه. لذلك كله كانت الصورة شكلا مناسبا لكى يقدم فيه المؤلف (دراسته) ورؤيته لأوضاع قريته الدلاتون - وأية قرية مصرية أخرى فى الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن.

ويشير المؤلف إلى قصديته فى تقديم هذه الصور الريفية، مستخدما مصطلح الصورة لا القصة فى وصفه لهذه النصوص، فيقول فى تقديمه لقصة بلبوش[٣٠] عند نشرها فى جريدة المصرى: ملحوظة: هذه هى الحلقة السادسة من سلسلة الصور الريفية التى يجمعها عنوان كفر العقلاء وقد سبقها إلى النشر خمس صور: كفر العقلاء - حياة موفورة - الشيخ عبد الصمد - شنقوه عند الفجر - خطيئة فى الليل[٣١]. ومرة أخرى يتحدث المؤلف عن النصوص التى استدعاها من قريته فيقول فى النهاية بعد أن يعدد هذه النصوص ويشير إلى فضل قريته: وهذه الصورة القصيرة صفحة أخرى من كتاب الدلاتون يسرنى كما يسر الواقع الحى أن تحمل اسمها عنوانا».[٣٢]

وكانت الصورة شكلاً مناسبا أيضا لكى يقدم المؤلف خلاله موضوعات ذات طابع فكرى، وخاصة تلك التى تتصل بالتحليل النفسى، مثل «الرغبة المكبوتة» و «مجمع الشياطين» ... إلخ.

وقبل أن نتنقل إلى أنواع هذه الصور وبنية كل نوع منها، تجدر الإشارة منذ البداية إلى أن هذه الصور تتسم- كغيرها من نصوص سعد مكاوى، وربما أكثر من غيرها - بمجموعة من السمات التى تميز أسلوبه بشكل عام، إن فى قصصه أو فى مسرحياته أو رواياته، وأهم هذه السمات العامة:

- التهكم والسخرية فى تناول الموضوع والشخصية.
- اتباع طريقة الراوى المحدث المرتبط بالقارئ.

- الولع بالتقاط التفاصيل.

هناك ثلاثة أنواع من الصور التى يقدمها المؤلف:

النوع الأول:

وهو النوع الذى ينهض على مناقشة فكرة، ولذلك فهو غالبا ما يكون صورا حوارية، ولكنه حوار حول فكرة، وليس من همه أن يصنع موقفا أو يطور صراعا.

قصاراه أن يعرض موضوعا أو يناقش فكرة، ومن أبرز أمثلة هذا النوع: (فى دوار العمدة - ثغرة فى الجدار- عند المصور - فى بيت الشيخ خميس - رجلان وزنزانة - الرغبة المكبوتة...) .

النوع الثانى:

يقوم بناؤه على مجموعة من المشاهد أو الأخبار، تتجمع فى النهاية لتعطى صورة متكاملة عن موضوع، أو شخصية، أو مكان، وهذا هو أكثر الأنواع شيوعا عند المؤلف. ومن أبرز أمثلته: (مصرع حمار - عصر عويس الذهبى - مظلومة - فى قهوة المجاذيب - الرصيف...).

النوع الثالث:

يقوم على مشهد واحد كبير، يحتوى على حركة قليلة هادئة ووصف كثير، وإن كان أقرب إلى خيط القصة من النوعين السابقين. ومن أمثلته: (الماء العكر - مصرية...).

(٣ ـ ١) النوع الأول

أبسط أنواع الصور عند سعد مكاوى وأكثرها سطحية من الناحية الفنية هى تلك التى يطفوا الموضوع فيها على السطح بشكل فج. إنها تقوم فى أساسها على فكرة، قد تكون فكرة من علم النفس، أو فكرة فلسفية، أو نقدا اجتماعيا خفيفا..

ينطلق الكاتب من الفكرة ويصرح بها، ثم يخترع لها صورة تثبتها (الرغبة المكبوتة - الورد والشوك) أو حوارا يناقشها (ثغرة فى الجدار - بنت من سنة خامسة - عند المصور - فى سبيل الفن - فن الموت...) .

ويعد هذا النوع امتدادا طبيعيا لقصة الفكرة فى المرحلة الأولى. لقد كتب المؤلف فى المرحلة الأولى نصوصا مشابهة لهذه النصوص مثل (مجمع الشياطين - المساكين - من مذكرات آدم - ليلة العرس - الثانية...) .

وما دامت الفكرة تقدم نفسها بوضوح من العنوان، فإنه لا أهمية للبناء فى توصيلها فمن العنوان «الرغبة المكبوتة»[٣٣] إلى العبارات الصريحة التى ترد فى النص تقل أهمية البناء، ويصبح القص أو الحكى مجرد برهنة على هذه الفكرة المطروحة فى العنوان، وحتى حينما يتغير عنوان هذه الصورة ليكون «بحر الظلمات»[٣٤] فإننا نظل فى إطار فكرة الرغبة المكبوتة. ولا يجد الراوى غضاضة فى قطع الحكى لتقديم هذه الفكرة فى عبارات مباشرة: «.... ما أشد غموض تلك الظلمات التى تقبع فى أعماق كياننا الجنسى، حيث تعيش أكثر غرائزنا الحيوانية إلحاحاً، تغفو ثم تصحو، وتهدأ لتثور، إننا، نحن الرجال، نحمل فى أعماق أرواحنا رغبات راودتنا فى فترة بعيدة من مراحل شبابنا، ولكن القدر أجبرنا على كبتها، فلم تمت بل عاشت حية

تنتفس وتنتظر ساعة البعث، كأن رجلا آخرا قديما ومنسيا كان راقدا فى أعماقنا ثم هب فجأة يتمطى ويصرخ مطالباً بحقه فى الحياة...[٣٥] وهكذا تقدم الفكرة التى تقوم عليها القصة فى فجاجة ومباشرة، ولا يصبح للبناء قيمة.. ليس مهما أن تعرف كيف يبدأ النص وكيف ينتهى، فقد صادر هذا التدخل المباشر حق النص فى أن يعبر عن نفسه وأن يقدم متعته الخاصة النابعة من ارتباطه بالحياة. بل إنه أحيانا تبدأ الصورة بحديث إلى القارئ عن الفكرة أو «الدراسة» التى تنطوى عليها الصورة، هذا ما حدث مثلاً فى بداية نص «الورد والشوك»:

«أحب فى هذه الأيام أن أتأمل حياة الأزواج الذين مرت على زواجهم الأعوام، وأجد فى هذا التامل - مع التسلية - دراسة طريفة تفتح أمامى أبوابا شتى للاستقراء والاستدلال. وقد يكون هذا الجار من جيرانى موضع دراستى، دون أن يخطر ذلك له أو لحرمه ببال... [٣٦]

ثم يقدم المؤلف الصورة أو الحكاية أو النموذج التطبيقى الذى يثبت من خلال تأمله أن الحياة الزوجية إن هى إلا ورود وأشواك.

ولا أريد أن أتوقف طويلاً عند هذه الصور التى يقتصر دورها على البرهنة على فكرة - على الرغم من كثرتها - أولاً لأنها نوقشت فى الفصل السابق[٣٧] وثانيا لأنها تفتقد إلى البناء الدال، وتتحول إلى مجرد حكايات تضم فى أحشائها غير قليل من الثرثرة، والحوارات المطولة الممطوطة التى تجرى وراء الفكرة دون عناية بالشخصية أو بتصوير الصراع...الخ، فضلاً عن عنايتها باللغة المنمقة التى لا ترتبط مطلقاً بتجربة النص، وإنما تقدم لذاتها كدليل على الفصاحة والمقدرة البلاغية.

لقد انصرف كثير من هذه النصوص إلى مجرد عرض رأى المؤلف فى بعض الموضوعات بشكل مباشر. ولكن منها نصوصا استطاعت أن تنجو من سيطرة الفكرة، فكانت لقطات حوارية ساخرة وممتعة تذكرك بلقطات عبد الله النديم، وخاصة فى لمسها الساخر لموضوع العادات الاجتماعية بين التحجر والتغير، وفى اتخاذها شكلاً أكثر اكتمالاً يقرب من شكل النادرة[٣٨] التى تعلن عن مفارقة مضحكة مبكية فى نهايتها.

إن ما أدخل هذه النصوص فى مجال الصورة لا مجال القصة هو أنها لا تنتهى نهاية قصصية، وإنما تقف عند حدود تقديم مشهد حوارى يعرض أو يناقش قضية ما، ويقف الأمر عند التقديم التسجيلى لهذا المشهد، دون أن يكون من هم هذا الحوار تطوير موقف أو الصعود نحو نهاية درامية معينة ينزل عليها الستار.

ويشير عنوان هذه الصور غالبا إلى المكان الذى التقطعت منه الصورة، فى دوار العمدة- عند المصور - فى بيت الأستاذ عباس - فى بيت الشيخ خميس - وكأنها تذكرك - مع الفارق - بحديث عيسى بن هشام فى انتقال الراوى من مكان إلى آخر.

فى نصوص مثل «عند المصور»[٣٩] و «ثغرة فى الجدار»[٤٠] يقتصر دور الحوار على مجرد عرض الصورة. وينتهى الحوار عندما ينتهى عرض الموضوع، دون أن يأخذ النص شكلاً مكتملاً، إلا شكل الصورة التى لا يشارك الزمن فى صنعها، بل تمتد على مساحة المكان، بدايتها كنهايتها دون أن يتغير شىء.

ولكننا فى نصوص مثل «فى بيت الشيخ خميس»[٤١] و «فى دوار العمدة»[٤٢] لا نقف عند حدود تصوير الحوار أو نقله، بل يكون من هم

المؤلف تشذيب الحوار وتطعيمه بالسخرية والفكاهة حتى يكون ممتعا فى ذاته، فضلا عن توجه هذا الحوار نحو صنع موقف قصصى وتصعيده والتطور به إلى نهاية قصصية. ويصبح الخيط الرفيع الذى يفصل الصورة عن القصة - والمتمثل فى السير نحو نهاية ما - خيطا واهيا؟ إذ ننتقل بفقرة واحدة - تضاف فى النهاية على الحوار وربما تأتى من داخله إلى حد ما - من مجرد صورة إلى قصة مكتملة البناء.

طوال الحوار الفكه بين الشيخ خميس وزوجته حول ذهابها إلى الكوافير مع صديقتها زوجة الشيخ عبد الحكيم التى تذهب للكوافير وترقص لزوجها وتلبس النايلون... إلخ - طوال هذا الحوار كان الشيخ خميس يبدى هلعا وامتعاضا لهذه الأفعال المشينة، وكان من الممكن أن ينتهى النص عند مجرد عرض هذه الصورة الساخرة الطريفة، لكن النص يعلن عن مفارقة فى فقرة صغيرة مستقلة فى نهايته للتلميح إلى نفاق هذا الشيخ، إذ يتحايل على البقاء فى بيته لمشاهدة رقص زوجة الشيخ عبد الحكيم التى ستأتى إلى بيتهم فى الغد، ويمكنه - كما عرضت عليه زوجته أثناء الحوار ورفض بعصبية - أن يراها من ثقب باب الحجرة - تقول هذه الفقرة:

«.... فى الصباح تمطى الشيخ خميس فى الفراش وتوجع
وجس جبينه، وأعلن أن الإنفلونزا الآسيوية اللعينة
قد وصلته وهدت حيله، ثم طلب من حفيظة ورقة وقلما
كى يكتب طلب الأجازة»(٤٣)

كانت هذه الفقرة الأخيرة لمسة كاشفة لمعنى النص فاكتسبت بذلك قيمة النهاية فى القصة القصيرة، وانتقلت بالنص من كونه مجرد صورة حوارية تسجيلية إلى كونه قصة قصيرة.

وفى نص «فى دوار العمدة» يدور الحوار الفكه السريع بين العمدة وعبد الصمد الأعمش الفلاح الذى ضرب مدرس الحساب فى المدرسة، وطوال الحوار هنا أيضا يعنف العمدة ذلك الفلاح ويشتمه ويحقق معه فى هذه الحادثة. لكن النص هنا أيضا ينتهى بمفارقة حين نكتشف أن العمدة لا يختلف فى موقفه من المدرس عن عبد الصمد الأعمش.. فى النهاية حين يسمع العمدة من عبد الصمد تلك المسألة الحسابية المعقدة العقيمة التى طرحها المدرس على تلاميذه، وبينهم ابن عبد الصمد، ينفجر العمدة:

«لكن العمدة كان قد هب واقفا فى حوش الدوار كالثور الهائج ووجهه محتقن، وصرخ بأعلى صوته أمام أهل الدلاتون الذين أقبلوا لتوبيخ الولد عبد الصمد الأعمش الذى عمل تلك العملة السوداء:

بس والله أنا لو كنت مطرحك لكنت ضربته بالبلغة القديمة»[٤٤]

إننا فى هذا النوع من النصوص نصبح قريبين إلى حد بعيد من الأشكال الشعبية الفكاهية القصيرة مثل النكتة والنادرة، حيث يتمحور النص حول نهايته التى تعلن عن المفارقة المضحكة المبكية. أما الصورة الحوارية التى يقدمها النص فى بدايته بين العمدة وعبد الصمد فقد كان يمكن أن تختزل فى سطر واحد، لكن الكاتب يقدمها كهدف لذاتها. لقد كانت هذه الصور بما فيها من تناول ساخر ولغة فكهة - بمثابة تجارب ميدانية تعلم فيها الكاتب كيف يدير الحوار المسرحى السريع الذى يستغنى قدر الإمكان عن وجود الراوى المعلق والمفسر وربما كان واضحا فى هذا الحوار الآتى تلك الظلال التى يلقيها على مسرحيات الكاتب فيما بعد:

الأعمش: ضربته يا حضرة العمدة.

العمدة: فى المدرسة؟

الأعمش: فى الحوش يعنى على باب المدرسة.

العمدة: فى الحوش والا على باب المدرسة يا ابن الأعمش أنا عارف لؤمك ولؤم أبوك مطرح ما راح.

الأعمش: فى الحوش يا حضرة العمدة.

العمدة: ليه؟

الأعمش: ساعة ما دخلت عليه المدرسة كان فى الحوش حاخذه أضربه فى حتة تانية؟ ضربته مطرح ما لقيته واقف يا حضرة العمدة.

العمدة: الأفندى؟ المدرس؟ ليه يا اعمش يا ابن الاعمش؟ هو قطع المية عن غيط أبوك؟

الأعمش: حايقطعها يوديها فين، هو حيلته ولا قراط....»[٤٥]

(٣ - ٢) النوع الثانى

لعل أول ما يمكن أن نلاحظه بالنسبة للنوع الثانى من الصور، أنها تحكى بضمير المتكلم، وأن راويها طرف فيها، ولكنه عادة طرف هامشى يقتصر دوره فى الغالب على استجواب الشخصية موضوع الصورة، أو تنسيق الحوادث فى إطار معين، أو وصف المكان والشخصية والتعليق عليهما. وكثيرا ما يتحدث الراوى عن نفسه كإنسان وككاتب، ويصرح باسم قريته التى هى قرية المؤلف والقرى المجاورة دون أن يرى فى ذلك حرجا من الناحية الفنية، ولعل هذا ما يمنح هذه الصور قدراً من الذاتية يقترب بها

من المقالة القصصية، ويجعلها مجرد (حديث) بين الكاتب وقارئه، يحدثهم فيه عن بعض الأماكن والشخصيات التى عرفها وارتبط بها وسجلها بريشته.

وتبدو الأحداث فى هذا النوع من الصور، منتهية منذ جملة أو فقرة البداية ولا تبقى هناك فرصة لتطوير الحدث أو تصعيده. كل صورة من هذه الصور تبدأ بعرض موضوعها وأطراف الصراع فيها، ثم تأخذ فى رسم تفاصيل الصورة وتعميقها خلال مجموعة من المشاهد المتوالية التى يوفق بينها الراوى بطريقته.

ولكى نكون على بينة من الطريقة التى يبنى عليها المؤلف صورة من هذا النوع، سنحاول أن نأخذ نموذجاً ممثلاً ونرى الطريقة التى تتتابع بها الأحداث فى النص ودلالتها. هذا النص هو «مصرع حمار»[٤٦]

تبدأ «مصرع حمار» بجملة بداية تجمع كل أطراف الصورة: «موسى البرادعى من أول من أسأل عنهم كلما زرت قريتى» الشخصية ووظيفتها (موسى البرادعى) والراوى

(ضمير المتكلم) والمكان (قريتى). تنطلق الصورة من هذه البداية إلى نوع من المقدمة تقترن فيها حركة الراوى وأفكاره بوصف المكان وصفا يتميز بالثبات والعموم والاستمرار، بمعنى أنه وصف غير مرتبط بحادثة معينة. إن الراوى يحكى فى هذه المقدمة الطويلة. مرة واحدة ما حدث مرات متعددة.

«موسى البرادعى من أول من أسأل عنهم كلما زرت قريتى التى تعيش وادعة على بحر شبين كما تعيش فى الكثير من ذكريات طفولتى وصباى،

فهى واقع حى موصول بدمى وفكرى وحياتى، وأول معلم علمنى أن للحياة فى قوتها الدافعة وصورها المتطورة ألف وجه، لكنها فى حقيقتها جوهر واحد يعيش فيه الكل... أهبط من سيارة الركاب العتيقة أمام نقطة البوليس القائمة بجدرانها البيضاء على السكة الزراعية، وأنحدر فى ذلك المنحنى الضيق بين بيت عبد العزيز أفندى وبيت عبد الرحمن أفندى، وأمر بعد قليل بصف البيوت المتواضعة التى تكون الناحية الشرقية، وهى خطوات قليلة أستنشق فيها ملء صدرى نكهة الأرض الطيبة ومسافة قريبة يحتل ركنين منها ضريحا سيدى محمد وسيدى شهاب الدين من أولياء القرية العديدين، حراس الجهالة الصامدين... فإذا تركت ورائى الناحية الشرقية من المبانى واتخذت طريقى فى اتجاه الغرب حتى بلغت ناصية الزقاق الذى تقف على رأسه دار ابن عمتى الشيخ إبراهيم لم أنس أن ألقى عن يسارى إلى قلب الزقاق نظرة تتلمس باب الدار الثالثة إلى اليسار[٤٧].

يتضمن هذا الوصف الأولى للمكان (القرية) أشياء عديدة لها دلالاتها إذ يحشد القاص مجموعة من التفاصيل فى وصفه للمكان، وتكتسب هذه التفاصيل أهميتها بالنسبة لنا كقراء من أهميتها بالنسبة للراوى. إنها تبدو نتيجة تلقائية للحدث (حركة عودة الراوى إلى القرية) كما أنها أيضا مرتبطة بانفعاله فى المشهد نفسه، ومن هنا لا يبدو تجميع هذه التفضيلات مملا أو رتيبا.

فى المشهد السابق تقترن حركة الراوى وأفكاره بوصف المكان، فهناك أفعال: أهبط - أنحدر - أمر - فإذا تركت - اتخذت....) منسوبة إلى الراوى وبين هذه الأفعال المضارعة يصف الراوى ما يمر به وصفا تلقائيا

- أو هكذا يبدو - ولكنه وصف ذو دلالة (سيارة الركاب العتيقة - نقطة البوليس بجدرانها البيضاء فى مدخل القرية - بيوت الأفندية وأسماؤهم - صف من البيوت المتواضعة لا اسم لأصحابها، ولا ينسى الراوى أثناء ذلك تعليقاته السريعة (أولياء الله، حراس الجهالة) وهناك فى نهاية المطاف - يجد دار موسى البرادعى موضوع الصورة هنا فيأتى المشهد الثانى، وهو مشهد أخص بعد مشهد القرية العام:

«هناك أجده كما كان يجده أبى من قبلى، مفترشا أمام مسكنه البسيط زكيبة قديمة، وأمامه أداة عمله وبردعة حمار أو سرج حصان يبدعه صانعه على مهل وهو يطلق على كل من يمر به من رجال القرية ونسائها قذيفة من قدرته الكلامية يشارك فى الضحك منها طوب الأرض وترابها..

هو ذا صديق .. نتصافح فى ود ويدعونى إلى الجلوس إلى جانبه ويزعقعلى ابنته عيشة لتحضر عدة القهوة والفنجان البيئة.. سلامات يا عم موسى.. نفض الطاقية الصوفية التى يكبسها دائما على حاجبيه وأذنيه نفس الشارب المنتفش والعين اللامعة والروح المسرح الرضى والاستعلاء على مطالب العيش وأحوال الدنيا... لمن هذه البردعة يا عم موسى؟ (مصرع حمار)

الكاتب هنا يصف شيئا ثابتا لا يتغير (هناك أجده كما كان أبى يجده من قبلى..) وهو وصف يقترب فى طبيعته من وصف عم قطب الصياد فى صورة «مظلومة»: على أن تعاقب الفصول والسنين لا يكاد يغير من

هيئته شيئا.. إنه ثابت على طول هذا الشاطئ من كفر مناوهلة إلى الراهب ثبوت الشاطئ نفسه.. أنه يوشك هو أيضا أن يكون ظاهرة طبيعية[٤٨]، وهذه حيلة أخرى لإضفاء مزيد من التثبيت والحفر على صورة الشخصية المقدمة. بأنها ليست شخصية متغيرة فى موقف معين عابر بل شخصية ثابتة وكأنها ظاهرة طبيعية. ويساعد الكاتب على إضفاء مزيد من الاستمرارية والثبات والعموم على فعل الشخصية استخدامه للفعل المضارع (أجده - يطلق - نتصافح - يدعونى - يزعق..) كل هذه أفعال لا تصور حدثا خاصا معينا، وإنما تصور حدثا مستمرا يتكرر دائما.

إلى هذا النقطة من النص كان الراوى يقدم لنا موضوعه بالفصحى، ويقدم المكان والشخصية خلال عينيه هو. ثم يبدأ فى دعوة الشخصية لتقدم لنا نفسها وحكايتها خلال مجموعة أخرى من المشاهد والأخبار الصغيرة، لا يتدخل الراوى بين كل واحد منها والآخر إلا ليعلق تعليقا سريعا ويربطنا بمكان وموضوع ضمنى واحد يجمع هذا الشتات من المشاهد.

يقدم المشهدان الأولان ملتحمين بالمقدمة التى قدمها الراوى وكأنهما جزء من هذا الثبات، بمعنى أنهما يقدمان شخصية عم موسى بشكل عام وثابت لا صورتها فى فعل قصصى محدد، فبعد أن ينتهى من مقدمته وفى نفس السطر يطرح الراوى سؤاله، بلغته الفصحى، على عم موسى: (... لمن هذه البردعة يا عم موسى؟) وهنا ينطلق عم موسى فى تقديم مشهدين متواليين وبلغته هو: مشهد يجمعه بالشيخ عبد الفضيل وآخر يجمعه بالشيخ جودة الأعيانجى:

: «..... لمن هذه البردعة يا عم موسى؟

- للشيخ عبد الفضيل الهجاص.

- أنت لسه فى سيرته.

- مش اتجوز تانى على سنة الله ورسوله.

- خامس مرة؟

- يوم الخميس اللى فات.. كنت تعالى اتفرج على زفة الشيخ عبد الفضيل على العروسة نمرة خمسة.. كانت هيصة يا استاذ ... البنت لواحظ بنت الواد على أفندى بسيونى خازندار شونة بنك التسليف.. صاحب الفضيلة شيخ الطريقة أبو عمة حمرا ودقن شبرين بتاع ليالى العبادة والذكر طلق فى شهر واحد اتنين من نسوانه علشان يتجوز ويقيم هوجة ذكر بالطار والناى بعد الفتة ... اتجوز يا أخى بسنة الله ورسوله.. واتقاد الشمع فى مقام سيدى شهاب الدين أظرط من أخيه... دا زنا يا أستاذ مش جواز، زنا مسجل فى أوراق رسمية..

الراجل الضلالى دا اللى يبيع ويشترى فى عباد الله والناس تبوس إيده تسكتوا عليه ليه؟ تسيبوه يستغفل تيران الله فى برسيمه كده عينى عينك، وتعوجوا طرابيشكم وتتقمطوا فى البدل، وتقولوا لنا البلد فيها خير وبتتقدم، كدابين يا سيدنا الأستاذ». (مصرع حمار)

ولا ينتظر موسى حتى يفتح له الراوى بابا ليدخل منه إلى مشهد آخر، وإنما يندفع هو فى ثورته وبنفس اللهجة ليضيف مشهدا جديدا ملتحماً مع السابق:

«كدابين يا سيدنا الأستاذ.. خلينى أفش غلى معاك إنت.. أحكى لك على الشيخ جودة راخر.. جانى يا سيدى واحد من المهمين إياهم

من البر التانى... عاوز يعمل سرج ما شاف مثيله ضهر حصان طيب شخشخ جيبك يا أعيان يا عزبة يا سيد قومك يا شيخ جودة يا بتاع الطين يا محترم...لا.... حضرته بيحوش علشان يشترى كمان طين على طينه وطين أجداده... ما يدفعش فى مصنعية سرج مدندش بالدلايات والحرير والقصب إلا جنيه فوق التكاليف وبيتأمر قوى على عبده الفقير.. كأن الجنيه بتاعه نيشان حاينعم به على.. كأنه صدقة.. كأنى لو ما دخلتش جنيهه جيبى حاموت من الجوع.. قلت له اتنين جنيه يا شيخ جودة قال لا جنيه مافيش غيره وأحمد ربك يا برادعى على الرزق والنعمة. كلمة منه وكلمتين منى أبوه كان اسمه الحاج عثمان العمدة... لعنت له أبوه الحاج عثمان العمدة... بقى قايم من هنا على بيت العمدة بتاعنا يجرى ويتلفت .. إنت عاوز الحق ... أنا أكرهش فى الدنيا أد صنف عبد الفضيل المنافق الضلالى اللى بيتاجر بالدين وصنف جودة الأعيانجى ظلّام العباد.. والعجيبة الصنفين دول يا أستاذ تلاقيهم يفهموا بعض كويس ويساعدوا بعض كويس.. ما تفهمش ليه. (مصرع حمار)

حتى هذه النقطة من النص يتبدى كل شىء فى صورة ثابتة ومنتهية، وليست هناك محاولة للتركيز على حادثة معينة والتطور بها فى اتجاه معين، مجرد تحديد أولى لأطراف الصراع.. مجرد عرض للمكان وللشخصية والموضوع، وخلال هذا العرض تبدت لنا شخصية موسى فى شكلها الخارجى وسلوكها (الشعر - العينين - الطاقية الصوفية - الدار وفنجان القهوة...) فضلا عن أن هذا الحديث الطويل وبلغة موسى يؤكد ويعمق الصفات التى وصفه بها الراوى فى البداية - فها هو موسى يسخر من

الجميع فى القرية (جودة الأعيانجى ظلّام العباد - الشيخ عبد الفضيل الهجاص أبو عمة حمرا ودقن شبرين - الأفندية الذين يتقمطون فى البدل ويعوجون طرابيشهم...).

ويكشف الحديث الطويل السابق الذى قدمه موسى بلغته عن تقارب واضح بين أفكار موسى، هذا الحرفى الفنان المستنير الذى يكشف عن التواطؤ بين الأعيانجى والشيخ، وبين أفكار الراوى ذلك الذى يعلق على أولياء القرية فى البداية بأنهم حراس الجهالة الصامدين. ولكن الراوى لا يترك لنا أن نكتشف بأنفسنا هذا التقارب فى الأفكار بينه وبين موسى، بل يتدخل هو - بلغته الفصحى مرة أخرى - ليؤكد هذا الاتفاق والتآخى، وليمنح الشخصية والموضوع مزيدا من التثبيت والعمومية، ولينهى هذه المقدمة الطويلة ويصل إلى الحادثة الخاصة التى تأخذ عنوان القصة، حادثة المصرع (مصرع حمار).

«هكذا يتحدث صديقى موسى منذ تآخينا.وتطول جلستى معه، ونشرق فى ميادين الثرثرة ونتغرب..نتكلم عن كل الناس وكل الأوضاع.. ونستعرض بغير تنافر فى المنزع سير الزمن، أنا وهذا الصانع الريفيالفنان الذى يقرأ الجرائد القديمة إذا وقع فى يده شىء منها.. نتحدث فى الحكومة والإدارة والأهالى والأرض والدين والذين يعيشون والذين ماتوا.. فى كل شىء..

فى أولئك الذين يحبهم موسى من أمثاله البسطاء، من خادم المسجد إلى حامل القلم، والذين يكرههم بفطرته من أهل التنطع والكبر والنفاق..

نسخر معا من الأموات والأحياء. من الأضرحة وساكنيها والمتعلقين بأستارها ومن أصحاب «الطين» وعنجهياتهم وعقلياتهم.. وقد نهدم دنيانا كلها ونعيد بناءها فى جلسة واحدة.. وكلانا يحب هذه الرياضة العقلية التى ينغمس فيها بمجرد حضور الآخر.. وينتظرها ويعد لها العدة ويشتاقها. (مصرع حمار)

لقد أصبح الفعل المضارع خاصا بهما معا (نشرق - نغرب - نتكلم - نسخر) بعد أن كان خاصا بأحدهما دون الآخر.وهذا يؤكد معنى اتفاقهما (الجمع) ومعنى الثبات والتكرار والاستمرار (المضارعة).

ومن الواضح أن كل ما مضى من النص كان بمثابة مقدمة طويلة يصعب فهم الحادثة القادمة خارج إطارها. وحين يبدأ الراوى تقديم الحادثة الخاصة التى تأخذ عنوان النص (مصرع حمار) نبدأ الحركة فى اتجاه القصة، فها هنا حادثة محددة معينة، وها هنا محاولة لتصعيد هذه الحادثة نحو نهاية معينة.

ولكن النص - مع ذلك -لا يفقد شغفه بالتصوير العام، بحيث تبدو هذه الحادثة الخاصة جزءا من صراع عام يقدمه النص أيضا:

«وقد غبت عن قريتى عامين واشهرا ثم قصدتها لزيارة قبر أبى فسلمت على قومى السمر الطيبين وانتهزت الفرصة فقمت بواجب العزاء فى صادق بك الذى كان قد مات من عهد قريب.. وما إن قلت لبعض أهله «غفر الله ذنبكم» وأجابنى «شكر الله سعيكم» حتى قصدت من فورى الزقاق أسعى إلى الدار الثالثة إلى اليسار... هو ذا صديقى.. أمامه بردعة فى الظل ووراء أذنه سيجارة تنتظر من يشعلها له أشرق ونهض ومد يده مرحبا..

خطوة عزيزة يا أستاذ.. هاتى يا عيشة عدة القهوة والفنجان البيشة أبو خط أزرق..

أظن ما أنت جاى المرة دى وتاعب نفسك علشان تعزى فى الحمار الكبير؟ (مصرع حمار)

وكأنما كان هذا السؤال فاتحة لإثارة مجموعة من المشاهد الجديدة التى تتركز حول الصراع بين موسى وهذا الحمار الكبير، وهى مشاهد يحيا فى خلفيتها الموضوع: الصراع بين الهامشيين ومستغليهم، وينتهى النص مع نهاية هذه المشاهد، ويكاد الراوى ينسحب من النص من الآن وحتى النهاية، تاركا للبرادعى شرح المواقف ولا يتدخل إلا مرات قليلة بين المشاهد، فقط ليحصرها حول هاتين الشخصيتين والحادثة، وليصعد الحدث نحو النهاية:

«حمار إيه يا راجل:

- بقى نسيت ليلة السمك؟ ليلة ما هاج الناظر بتاعه ورفض وركبته عفاريت جهنم.. وبعدين جه الحمار الكبير من مصر وقال لنا ماتعرفوش يا شطار زى ما كلتوا سمك البركة تشربوا كمان ميتها، علشان نقدر ننتفع بالأربع فدادين البور دول.. عزيت يا أخويا فى الحمار الكبير؟» (مصرع حمار).

هنا يتدخل الراوى ليضيف مشهدا جديدا فى هذا الصراع، بعد أن ينتهز الفرصة ويقدم قليلاً من الوصف الرقيق المتعاطف مع شخصيته، فها هنا يتحول موسى البرادعى إلى عم موسى، وها هنا أيضا تمسك الأصابع الماهرة بفنجان القهوة المحبب للضيف المحبوب ويطول الكلام ويتصل مع الفنجان الثانى «بتاع الكيف بقى»:

«ولا يوم ما جالك تعمل له بردعة،

عندها ضحك عم موسى فى غبطة وقال وهو يصب القهوة من الكنكة فى فنجان البيئة ذى الخط الأزرق، ويقدمه لى مرفوعا بين سبابته وإبهامه ومحاذرا أن تسقط منه قطرة على يدى:

دا كان يوم... سعادة البيه يومها كان مزاجه مش رايق وعاوز يسلى همه فى مخاليق الله .. فضل قاعد قدامى ورجله فى وشى يقول لى الحرير دا مش كويس يا ولد، الركاب محدوف شوية يا ولد ... الدلايات دى من أمتن صنف زى ما قلت لك يا ولد؟ اسمع الكلام يا ولد.. ولد ولد ولد .. والعبيد اللى متطلعين حواليه كل واحد كمان بكلمة،مافيش واحد فيهم يقول له يا سعادة البيه يا صاحب الأبعدية ما تشترى لك أوتومبيل من خزين الدهب اللى عندك وتريح نفسك بدل ركوب الحمير.. لا إسمع يا موسى كلام سعادة البيه.. صادق بيه يا معلم سيدنا وابن سيدنا وتاج راسنا ولازم يكون راضى عنك.. ويرجع الخنزير التخين يقول لى فاهم يا ولد ... ولد .. بصيت لقيت الدنيا غيمت فى وشى ودمى طلع كله فى راسى وقمت يا محترم شايل البردعة وملبسها لدماغ سعادة البيه سيدنا وتاج راسنا.. وزعقت فيه بعلو حسى قدام رجالته وأهل الناحية القبلية: قوم من هنا دانت اللى تستاهل البردعة مش الحمار إنت فاكر نفسك إيه: هو علشان الطين اللى على دماغك واللى نهبته إنت وأبوك قبلك من المساكين عاوز تستعبد الناس.. ولد فى عينك قليل الحيا ما تختشيش.

ويضحك صديقى موسى وهو يمد يده بالكنكة فيصب لى «الفنجان الثانى بتاع الكيف بقى» وهو يقول كانت قضية وحكاية فى داير المركز كله». (مصرع حمار)

وقبل أن يأخذ هذا الحدث طريقه إلى النهاية يتدخل الراوى هذه المرة ليعطى هذا الصراع مرة أخرى طابع العمومية والاستمرار الذى ربما يفقده فى هذه الحادثة الخاصة، وأيضا ليمنحنا نحن القراء فرصة للتوقف عن الاستغراق فى درامية الحدث والانفعال به، إننا مطالبون بأن نلاحظ وأن نفهم لا أن ننفعل: إن صادق بك إن هو إلا واحد من معسكر يقف فى صراع مع معسكر آخر هو معسكر الهامشيين وبدلاً من أن يتدخل الراوى بنفسه هذه المرة تتدخل زوجة موسى التى يأتى صوتها من داخل الدار مضيفا صوتا نسائيا وحيدا على النص:

«ويبلغنا من داخل الدار، من وراء الباب الخشبى العتيق الموارب صوت امرأته تقول له وهى تغالب الضحك:

إنت عاوز الحق يا موسى إنت طول عمرك لسانك طويل وما تختشيش..

ويعنى هم اللى بيختشوا أوى يا سكينة؟ اللى عاشوا طول عمرهم ياكلوا حقوق الغلابة وينهبوا الضعيف. فيهم واحد يعرف ربنا ولا يختشى على دمه ودم أبوه؟ مانتش فاكرة التلولى باشا أبو زر بتاع السرايا والعبد أبو كرباج اللى كان دايما ماشى وراه؟ نسيتى المساكين اللى مص دمهم وضم أرضهم؟ نسيتى يا سكينة الفدان بتاع الواد عبد المحسن أبو خضرة وإزاى اتنهب منه ومن عياله وانضم بقدرة قادر لعزبة ست أنيسة رفيقة المدير وبنت خالة الوزير؟

نسينا قوام صادق بيه جمع أرضه إزاى وروح يا ولد، تعالى يا ولد .. ونشقى ويتنعموا .. والشيخ عبد الفضيل وبقية العصابة بتاعته يقولوا لنا برضه الصبر من الإيمان». (مصرع حمار)

وليس هذا الحديث الأخير للبرادعى مشهدا واحدا، إنه مجموعة من مرويات صغيرة تحوى وقائع وشخصيات بأسمائها، وهى مرويات تضاف إلى الرصيد العام الذى تقدمه الصورة.

ولكن الصورة بهذا التعميم عادت إلى إغفال خط التطور نحو النهاية، وفقدت الحادثة التى تربطها بعنوانها (مصرع حمار) ومن هنا فإن المشهد الأخير يتجاوز هذا التعميم ويبنى على المشهد السابق (مشهد البردعة)، وهذا لأنهما الحادثان الوحيدان فى النص اللذان يرتبط أحدهما دراميا بالآخر وينبنى عليه:

«ولا ينتظر صديقى رد امرأته، فيلتفت إلىَّ باذلاً محاولة صادقة لتغيير موضوع الحديث:

– قالوا لك إيه بقى يا سيدى لما رحت تعزى فى المخسوف بتاع البردعة؟

– قلت له ما سمعت: إن مرض البك كان قصيرا وفجائيا وأنه مات مشلولاً وفاقدا النطق.

– إنت عارف الكوتش بتاع العربية لما يفرقع؟ أهو صادق بيه فرقع زى فردة الكوتش تمام قعد يقول لهم الولد يلبسنى البردعة.. الولد يلبسنى البردعة.. زعق وعيط وشخط ونطر ويوم والتانى صبح مشلول ويوم والتانى فقد النطق.. قعدوه على كرسى عالى قدام الشباك يبص لأرضه ودموعه بتشر على وشه .. أنا ما شفتوش وهو بيموت إنما البنت بنت عبد الستار اللى بتشتغل فى العزبة قالت لنا هى والواد نبوى الطباخ إنه استرد النطق ساعة ما جت تطلع المجحومة روحه وقال الطين.. الطين... الطين، موتة وحل بعيد عنك دا كان ظالم وبهيم ومستقوى وجاحد.

شوف يا أستاذى لما يموت إنسان بنقرا الفاتحة على روحه ونسأل له الرحمة، لكن لما يموت حمار.... حمار من الحمير ... نعمل إيه؟

وصفع صديقى موسى ظهر البردعة التى بين يديه وهو يجيب بنفسه عن سؤاله فى يقين قاطع:

- نفصل له بردعة زى دى.. على روحه. (مصرع حمار)

كان لا بد - رغم صعوبة ذلك - أن نورد النص كاملاً حتى تتاح لنا فرصة تتبع المشاهد وحركتها، فضلا عن أن هذا النص يمثل أفضل تمثيل مجموعة كبيرة من نصوص سعد مكاوى فى هذه المرحلة. (مصرع حمار)

ومن الواضح أننا لسنا أمام قصة قصيرة، إذ ليس فى هذا النص شىء من السمات المميزة للقصة القصيرة، اللهم إلا القصر، ومعروف أن القصر ليس سمة فارقة أو حاسمة بالنسبة للقصة القصيرة. لا نستطيع أن نقول أن هنا موقفا واحدا يركز عليه القاص، أو أن هنا شخصية مأزومة تعرض لنا فى حال أزمتها..

بل على العكس هنا نوع من العرض والتصوير الهادئين الفكهين، وهنا صراع عام ممتد فى الزمان، ومجموعة من الشخصيات.

غير أننا - مع ذلك - أمام نص له وحدته البنائية الواضحة، وله شخصياته المرسومة بمهارة عالية وبمختلف وسائل القص، وهو فوق ذلك نص لا يفتقر إلى الحركة القصصية.

تنهض الوحدة البنائية لهذا النص على وحدة موضوعه: الصراع بين الهامشيين ومستغليهم. هذا الموضوع وحده هو الذى يمكن أن يجمع بين شتات المواقف والحكايات التى قدمها النص، ولقد حاول النص أن يدعم

هذه الوحدة من خلال محاولة تركيز الموضوع - خاصة قرب النهاية - على موقف واحد (موسى - صادق بيه) فضلاً عن أن جميع المشاهد والحكايات تروى فى مكان واحد وخلال شخصيتين اثنتين (الراوى - موسى) . ومع ذلك فقد ظل النص حريصا - حتى النهاية - على ألا يفلت التعميم من يده.

ويمكننا أن نقول إن البناء هنا لا يقوم على نوع من التتابع التقليدى أو السببى للحدث، وإنما يقوم على أساس نوع من التتابع التكرارى للحدث وهو «تنمية القص من خلال إعادة القص بصورة جديدة فى كل مرة، ولكنها تنطوى على نفس الجوهر الواحد، وتوسع أفقه أو تضيف إليه. ومن خصائص هذا التتابع أنه يوهمنا بأنه يقدم جديدا فى كل مرة، لكنه فى الواقع يعيد الدق على نفس الأوتار القديمة بتنويعات جديدة، وهذه التنويعات العديدة على اللحن الواحد تتحقق عبر تتابع الصور وتباينها وعبر ضرورة المزج بين العناصر المتباينة والمتماثلة»[٤٩].

ومن الطبيعى ألا تقوم الحركة فى هذا النص على درامية الموقف، لأن النص يفتقر أساسا إلى الموقف الدرامى الذى يمسك بتلابيب القارئ ويربطه بالحركة ولكن النص لا يفتقد مع ذلك الحركة القصصية فى أحد معانيها. يقول برناردى فوتو: «الحركة من المميزات الأساسية الهامة فى القصة، ومن السهل ملاحظتها عند وجودها وافتقادها عند خلو القصة منها، ولكن ليس من السهل تحديدها؟ وذلك لأن الحركة فى القصة ليست سهلة كحركة الموسيقى حيث تتابع الأنغام مع تعاقب الزمن وليست كالأفلام السينمائية حيث تضاف الحركة المكانية إلى تتابع الصور فى الوقت

نفسه. إنها دائما حركة معقدة، لأن أنواعا مختلفة من الانفعالات تحدث معا فى العادة، ولكى نقرر الحقيقة نقول إنها أحيانا حركة مجازية مزدوجة ما دامت بعض الأمور التى تنتج عنها الحركة فى القصة لا يمكن أن تروى لتبدو على حقيقتها فى الحركة».

ونزيد على ذلك فنقول إنها غالبا ما تكون حركة عند تجاوب القارئ معها، وأحيانا - وهنا تكون ذروة تعقدها - تتألف من علاقة فريدة بين القصة والقارئ[٥٠]. والحركة فى مصرع حمار - وفى هذا النوع من الصور بوجه عام - هى حركة من هذا النوع الأخير المعقد الذى يصعب اكتشافه. إنها علاقة فريدة بين القارئ والنص بؤرتها هذا الموضوع الواحد، يقترب النص من هذا الموضوع، من لمس نقطة الصراع الاجتماعى بين الهامشين ومستغليهم، فيزداد شعور القارئ بالحركة، أو يبتعد النص عن الموضوع، فيلتقط القارئ أنفاسه ويستعد - مع النص - للاقتراب من الموضوع مرة أخرى فى حركة متكررة ولكنها تضيف جديدا كل مرة.

ليس فى النص ما يقوم على تتابع الأحداث وتسلسلها، وإنما يقوم التشويق أساساً على نوع من المقابلة البسيطة بين طرفى الصراع. لقد اعتاض النص عن تشويق السرد القصصى العادى بهذه المقابلة بعد أن غلفها بنوع من السخرية والفكاهة[٥١].

وإذا كانت القصة كالمسرحية كما يقول أوكونور «لا بد أن يكون فيها عنصر التلاحم، ولا بد أن يسقط الموضوع إلى قاع الذهن، والشخصية ليست كافية لتكوين مسرحية، والجو أيضا ليس كافيا لتكوينها، لأن الجمهور يستغرق حينئذ فى النوم.. ولا بد أن يكون لها حدث متلاحم،

وعندما يسدل الستار لا بد أن يتغير كل شىء[٥٢]، إذا كانت القصة والمسرحية كذلك فإن الصورة على العكس من ذلك تفتقد غالباً إلى عنصر التلاحم، ويبرز موضوعها على السطح، وقد تصبح الشخصية أو الجو كافيا لتكوينها. ولا تكتسب النهاية فى القصة كل الأهمية « فالقصة تلقى بثقلها فى اتجاه النهاية، كما يحدث تماما فى النادرة، حيث يتحتم أن تزداد سرعتها فتشبه القنبلة الملقاة من طائرة، وذلك لكى تدمر الهدف بكل قوتها وثقلها.. ويشير مصطلح «القصة القصيرة» أساسا إلى حبكة يفترض أن تقوم على شرطين: أولهما، صغر الحجم، وثانيهما تأثير الحبكة على النهاية[٥٣].

لا تتمتع النهاية فى «مصرع حمار» - وفى هذا النوع من الصور بوجه عام - بأية أهمية، فليس لها هذه الطاقة التفجيرية، لأن خيوط النص لا تتجمع عندها كما يحدث فى القصة. إنها مجرد محاولة لإغلاق النص بعد أن تم تصوير الموضوع على مساحة النص كاملة:

وغالبا ما ينتهى هذا النوع من الصور بجملة حوارية على لسان الشخصية الرئيسية فى الصورة تؤكد الموضوع الذى دارت حوله الصورة، مثل الجملة التى انتهت بها «مصرع حمار» إذ يجيب موسى عن تساؤله حول ما يجب عمله بعد موت صادق بيه أو أى حمار من الحمير.

«تفصل له بردعة زى دى .... على روحه».

بينما تنتهى صورة «عصر عويس الذهبى» مثلاً بعويس وهو يخرج لسانه للشيخ بيومى قائلاً «والله ما أعمل لك الطنبور بلاش أبدا»[٥٤] هذه الجمل الحوارية ليست إلا نهاية لأحد المشاهد الكثيرة التى تتركب منها الصورة وإن كان المشهد الأخير فى الصورة، وليست نهاية لحادثة أو مشهد واحد تقوم عليه القصة.

وقد تنتهى الصورة بتعليق للراوى يؤكد فيه موضوع صورته ومضمونها فور انتهاء مشاهدها المتتابعة، فيأتى تعليق الراوى فى نهاية صورة «مظلومة» مثلا مؤكدا لمحتواها الصوفى الذى يسرى فى كل مشاهدها: «كانت السمكة التى خرجت لرفيقى فى هذه المرة أكبر ما أنعم به عليه إله الماء الذى يسرى أمام أعيننا موجه تدفع موجة[٥٥] لكن تعليق الراوى يبدو مفتعلاً وفجا فى بعض الأحيان، ويبدو مقحما على جسم النص فى محاولة فاشلة لإضفاء المعنى والنهاية على الصورة، وفى محاولة لتبرير القص، فبعد أن تنتهى حكاية المرأة الجميلة المستوحدة وزوجها بالموت فى قصة «طريق القبور»، وبعد التصوير القصصى الرائع الذى قدمه القاص لحياة هذه المرأة وزوجها بكل ما فيها من غرابة ممتعة فى حد ذاتها، لم يقتنع القاص بجملة الحاجة عندليب التى ختمت بها الحكاية معلقة على موت المرأة: «لحقت حبيبها يا حبة عينى»، فأضاف فقرة طويلة على لسان الراوى لكى تتناسب هذه الصورة القاتمة - فى نهايتها - مع طابع التفاؤل الذى يغلب على نهايات هذه الصور وعلى نهايات القصص بشكل عام فى ذلك الوقت (الخمسينيات). يقول الراوى فى نهاية الصورة:

«والآن قد مرت السنون على ذلك البيت وهو متلفع للدهر بعباءة من خضرة الأطلال الرخوة، رأيت الروح الثقيل الراكد فى قريتنا من قبل أن نولد وهو يلفظ أنفاسه، رأيته وقد علا العمال سقوفه وجدرانه بالمعاول والفئوس، واليوم يختفى، وأفاعيه تموت، وفى مكان وحشته الباردة وكآبته الخرساء رأيت جدرانا بيضاء وعالية.. رأيت الكابوس وهو ينسحب - من طفولتى ومن الوجود - بحضرته المرطوبة العفنة مفسحا مكانه لشىء من النور[٥٦].

كل الوسائل التى تستخدمها القصة فى تقديم الحدث والشخصية تستخدمها الصورة أيضا ولكن بنسب مختلفة، فالمونولوج فى الصور أقل لأن المونولوج مرتبط بأعماق الشخصية.. بالدراما التى تتشكل داخلها. بينما يصبح الحوار والوصف من الخارج والتعليق والتفسير من قبل الراوى وسائل مناسبة للصورة.

ومهمة الحوار فى النص السابق وفى كل النصوص من هذا النوع هى الكشف عن الشخصية والإمداد بمزيد من المعلومات حول الموضوع، وليس تطوير الحدث أو تنميته، فالحوار يتحول إلى حديث من جانب واحد هو جانب (موسى) ويقتصر دور الراوى فى هذا الحوار على مجرد استثارته لتقديم مزيد من المشاهد يتحكم القاص فى ترتيبها وتنسيقها بحيث تبدو مقبولة ومتساوقة فى الإطار العام للصورة.

كما يقع على الحوار عبء بث الحركة فى المشهد الثابت بما يتضمنه من حكى ومعلومات هى وسيلة مباشرة لتوجيه القارئ إلى الدراية وإلى إدراك ما يرمى إليه القاص وبما يتضمنه أيضا من عامية ولوزام لغوية كلها تساعد فى تصوير الشخصية.

فى «مصرع حمار» وفى هذه الصور بشكل عام، لا يؤثر استخدام المؤلف لبعض الصور البلاغية والإيقاعات فى بناء النص، ذلك أنه يستخدمها هنا عادة كحلية بلاغية مرتبطة بمفهوم «الكاتب البليغ»، وقد كان المؤلف شغوفا بتكرار بعض الجمل والأكليشهات التى يأخذه رونقها الخارجى[٥٧]. هذا فضلا عن أن دور الصور البلاغية والإيقاع أكثر أهمية فى القصة القصيرة لا الصورة، إذ تنهض هناك بعبء التكثيف والتوتر، لأنها

قادرة على تجسيد لحظات مبهمة قريبة من لحظات الشعر. بعكس الصور التى لا تغوص فى العمق، ويقف دورها - غالبا - عند تجسيد أشياء ظاهرة (تصويرها).

وتبقى قدرة الكاتب على التقاط الألفاظ والتعبيرات العامية التى ينتقيها بعناية قبل أن يضعها على لسان شخصيته، فضلا عن أنه أثناء الوصف والسرد يستخدم كلام الشخصية بين أقواس حين لا يجد له بديلا فصيحا فى قوته مثل: «ويضحك صديقى موسى وهو يمد يده بالكنكة فيصب لى الفنجان التانى بتاع الكييف بقى «وهو يقول.....».

وقد كان استخدام العامية فى القصة والمسرح جزءا من تيار عام ارتبط بما سمى الواقعية الاشتراكية فى الأدب فى الخمسينيات، «وقد كان ازدياد الاهتمام» بالتعبير العامى فى الأدب فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات وظيفة من وظائف ازدياد الاهتمام بالواقعية الاشتراكية سواء فى القصة أو فى الدراما»[٥٨].

غير أن كاتبنا كثيرا ما كان يتقعر فى عاميته بحيث تأتى شيئا مبالغا فيه. ولا أدل على انجرافه وراء هذا التيار (تيار العامية) من أنه أعاد كتابه قصة «خطيئة فى الليل» وجعلها بالعامية من الكلمة الأولى حتى الكلمة الأخيرة بعد أن كانت فصحى من بدايتها إلى نهايتها. ونشرها فى جريدة الشعب بعنوان «التحقيق»[٥٩].

وقد أشار محمد مندور إلى (اصطناع) سعد مكاوى للعامية فى بعض قصصه فقال: «إذا كان سعد مكاوى قد اصطنع اللغة العامية فى بعض قصصه مثل «قهوة المجاذيب» وغيرها فإننى أفضل أسلوبه الفصيح الذى

يبلغ مستوى أدبيا وفنيا رفيعا لا أظن أسلوبه العامى يدانيه فى الدرجة. وإن كنت لا أرى مانعا من أن يلتقط صديقنا سعد من وقت لآخر من تعابيرنا الشعبية ما يرى فيه دلالة خاصة أو تلوينا متميزا على نحو ما كان يفعل كاتبنا الكبير إبراهيم عبد القادر المازنى فى عدد من قصصه الفصيحة[٦٠].

وكلما كانت الصورة أكثر ذاتية كانت أكثر قربا من المقال القصصى، وبرز صوت الراوى ومر كل شىء فى الصورة من مصفاته الخاصة، وتعتمد الصورة فى هذه الحالة على الوصف المباشر الذى يقدمه الراوى، ويصبح المجال فسيحا لمزيد من خواطر الراوى وتعاطفه مع شخصياته.

ويمكن أن نجد مثالاً على هذا فى نص «الأجراس الصغيرة»[٦١] حيث يتحدث الراوى إلى صديقه (وهو تقليد قصصى مستمر عند المؤلف من المرحلة الأولى) فيصف له ما يسميه «صورة» وهو تعبير يتكرر ست مرات فى هذا النص القصير صورة لإنسان من أبناء الفناء.

يتم بناء الصورة خلال ثلاثة مشاهد يحكيها الراوى لصديقه، ولا نسمع فى النص صوت الشخصية أو كلامها، إذ ينعدم الحوار تماما. المشهد الأول يتناول وصفا للاعب السيرك ولعبته الخطرة مع الموت، والمشهد الثانى يتناول زوجته العرجاء وهى تتابع لعبته الخطرة، والمشهد الثالث يجمعهما معا وهما يتناولان عشاءهما ويحلمان، ورغم أن هذه المشاهد يقدمها الراوى بلغته المتعاطفة والقادرة على تجسيد صدق هذا التعاطف، رغم ذلك فإنه لا ينسى أن يتدخل بين كل مشهد وآخر ليذكرنا بوجوده وتعاطفه مع هذا الإنسان الذى يواجه الموت والفناء لكى ينتزع لقمته، بين كل مشهد وآخر يحدث صديقه فى حديث لا مبرر له إلا أن يكون إطارا شكليا يتم خلاله توصيل الصورة إلى القارئ.

ولا يخفى ما فى هذا النص من محاولة منح الصراع بعدا إنسانيا عاما. بحيث يبدو لاعب السيرك ذو الطرطور والأجراس الصغيرة وهو يواجه لعبته الخطرة صورة من الإنسان فى صراعه مع الموت وخوفه الدائم منه، لكن الكاتب، لا يمنحنا فرصة اكتشاف ذلك بأنفسنا بل يقول ذلك مباشرة فى ثنايا عرضه للصورة، وهى سمة تتناسب مع التعميم الذى يمنحه الكاتب لهذا النوع من الصور.

ولعل ما يقترب بهذه الصورة من المقالة القصصية أيضا تلك المقدمة المقالية التى تبدأ بها الصورة، وكذلك الخاتمة. تقول الفقرة الأولى من النص:

«لا يا صديقى هذا الذى أخذنا إليه عثمان تحت تلك القبة المضروبة فأنفقنا فيه ليلتنا ليس ملهاة أطفال، إنها الدنيا. إنه عالم كامل.. وعجيب، إنه السيرك أكبر مسرح فى العالم، ذلك الذى يتآخى فوقه الإنسان والحيوان لانتزاع القوت من هذه الحياة الدنيا.

اخرج بنا إلى شارع الهرم، وقد سيارتك على مهل، واصغ إلىَّ أحدثك عن صورة من عالم السيرك غير هذه التى شهدناها الليلة، صورة تعيش منذ عهود سحيقة فى نفسى وقد تضاءلت معالمها تحت الرحى التى تطحن أيامنا وتذروها مع الريح». (الأجراس الصغيرة)

بينما تقول فقرات الختام المقالى:

«يا صديقى قد أنسى كل ما رأيت وعرفت فى السيرك، لكننى لن أنسى أنه ما من أحد منهم، لا المروض الجبار فى قفص السباع، ولا البلهوان المارد على حبله، ولا المهرج العالمى الذى يبصق على الحياة فوق نشارة الخشب التى تكسو أرض الساحة، ما من أحد فى ذلك العالم العجيب

قرأت فى وجهه ما كنت أقرؤه فى وجه ذلك الإنسان الذى ترن فى طرطوره الأجراس، إذ يتصدى للموت فى سبيل القوت، فيفرض على نفسه مرة أو مرتين كل ليلة تلك المحنة التى يبلغ من فظاعتها فى بعض اللحظات أن يرفض وجهه الإذعان لإرادته.. فترتسم عليه كل الحقيقة الرهيبة المفجعة، ويغدو.. حقا . وجه محكوم عليه بالموت.

«عد بنا الآن يا أخى من الهرم إلى المدينة، فما أحسبك تذوقت من حكايتى الساذجة شيئا يعوضك عن ساعة نوم أضعتها». (الأجراس الصغيرة)

وبين المقدمة المقالية والختام المقالى يقدم القاص (حكايته) التى يرويها بالضمائر الثلاثة. المتكلم، والغائب، والمخاطب. فمرة يحكى ما رآه (المتكلم) ومرة يحكى ما كان يفعله ذلك الإنسان وزوجته (الغائب) ومرة يوجه حكايته إلى صديقه (المخاطب).

وعلى الرغم من أن المشاهد الثلاثة فى النص السابق لا تقدم فى فقرات مستقلة (١، ٢، ٣) فإن هناك فى النص ما يفصل بينها ويحددها تماما، وهو تدخلات الراوى مع صديقة بين كل مشهد وآخر.

والواقع أن هذا النوع من الصور يتميز - أكثر ما يتميز - بقدر عال من الوضوح والبساطة[٦٢] بدءا من العنوان وانتهاء بالبناء الكلى، فغالبا ما يكون العنوان دالا على الشخصية أو المكان أو الموضوع، بل إن بعض هذه الصور نشر ثلاث مرات بثلاثة عناوين[٦٣] أحدهما يدل على الشخصية (نعيمة) والثانى يدل على المكان (الرصيف) والثالث يشير إلى الموضوع (القناع الساقط). وما تتمتع به هذه الصورة من وضوح شديد يصل إلى حد التسطيح أحيانا ناتج عن شيئين أساسيين يتآزران على الوصول إلى هذا الوضوح:

أولهما: قلة المشاهد التى تقدمها كل صورة (أربعة مشاهد أو ثلاثة...) وهى وحدات بنائية واضحة الخطوط تماما تبدأ وتنتهى بشكل محدد، وعلى الرغم من أن هذه المشاهد قد تنتمى إلى أزمنة مختلفة ومختلطة فإن القارئ لا يشعر ببلبلة الترتيب الزمنى، لأن الأزمنة لا تتداخل، ولأن المشاهد القليلة محددة وواضحة، على عكس الأمر فى القصة الحديثة مثلاً حيث تتداخل الأزمنة وتختلط ويعتمد الحكى على فيضان الوعى التلقائى والمولونج والاسترجاع المضطرب.

ثانيهما: التثبيت الذى تعمل من خلاله هذه الصور، إذ تعمل خلال المكان الثابت لا الزمن المتغير، ومعروف أن هذا التثبيت يمنح القارئ فرصة التأكد مما يرى دون أن يغيره الزمن، وهذا أمر يشير إليه (موير) فى تفرقته بين الرواية الدرامية التى تعمل فى الزمان ورواية الشخصية التى تعمل فى المكان يقول: فإذا أردنا أن نرى بوضوح مدى ما بين جماعة من الأحياء من تباين، فإنه يتحتم علينا أن نوقف حركة هذه الجماعة، ينبغى أن نوقف حركة أفرادها حتى يتغيروا أثناء نظرنا إليهم، وإلا بلبل التغير قدرتنا على التمييز، إذ يندمج ما بينهم من تباين أحيانا فيما بينهم من تماثل، ثم يظهر، ثم يعود فيندمج مرة أخرى، وعلى نفس المقياس إذا أردنا أن نخلق إحساساً بتنوع الشخصيات تنوعا يحدث أبلغ أثر ممكن، فإنه لا بد أن تتحول الشخصيات إلى شخصيات ثابتة، أو نراها فى حالة ثبات كما يراها الخيال أحيانا[٦٤]. إن هذا الثبات هو الذى يمنحنا القدرة على إدراك المفارقة والمقابلة التى تبنى عليها الصورة.

إن القصة القصيرة والصورة (وكل أنواع القص) تقوم على المشهد والحكاية كوحدة بنائية[٦٥]، لكن الفارق أن المشهد فى القصة يقدم فى حالة من التلاحم الدرامى المتوجه نحو نهاية تكشف عن معنى البناء السابق. أما فى الصورة فيقدم فى حالة تجاور مع مشاهد أخرى فى إطار صورة كبيرة واحدة ويتضح المعنى من خلال إدراك القارئ للمقابلة والتباين والتماثل بين وحدات البناء.

(٣ - ٣) النوع الثالث

فى النوع الثالث من الصور نصبح أكثر اقترابا من خط الحدث، فهناك موقف واحد يتم التركيز عليه... غير أن أهم سمات القصة القصيرة تغيب هنا أيضا وهى «لحظة الأزمة» فهذا الموقف المفرد فى حالة من الهدوء الشديد، وفى شىء من المسرح الساخر.

وعلى الرغم من أن هذا النوع يمتلئ بالحركة، فإنها تظل حركة خارجية لا عمق لها، هى مجرد تتبع لسطح ما يجرى، وغالبا ما تتحرك الشخصيات دون دوافع عميقة للحركة. وعليه فإن هذا النوع يظل فى إطار الصورة التسجيلية وإن كان التسجيل أو الرسم هنا يقع على الحدث.

فى نص «الماء العكر»[٦٦] - أول نصوص المجموعة المسماة بهذا الاسم - نحن أمام مثال جيد لهذا النوع من الصور، حيث ينبنى النص على موقف أو حادث واحد عاشته قرية الدلاتون ليلة النصف من رمضان: الحلم المثير الذى عاشته القرية بزحفها ليلاً إلى «بركة العمياء» التى يملكها البك - وعودتها المظفرة برزق موفور من السمك الأسطورى.

ولأن هذه الحادثة لا تحدث لشخص أو شخصين وإنما تحدث لقرية كاملة، يصبح من المستحيل تعمق الشخوص والكشف عن دوافعهم للفعل وتتبع الدراما التى تعتمل داخلهم، ويقتصر دور القاص على مجرد تتبع ما يجرى لهم، وتتبع حركتهم من مكان إلى مكان، وتتبع الحادثة من شخص إلى شخص، ففى النص عدد كبير من الشخوص يقدم كل واحد منهم فى جملة تشير إلى هيئته الخارجية ووظيفته.

وخلال الحركة يغيب الفعل الحقيقى للشخصيات، بل تتراجع حتى أهمية الحادثة الخارجية وتتضاءل لتفسح مكانا هائلا - يكاد يكون كل النص - للوصف، وصف الشخوص، ووصف المكان... إلخ. ويقتصر دور الراوى (الغائب العليم بكل شىء) على تتبع سطح الحادثة من حركة إلى حركة دون رابط عميق يصل ما بين هذه الحركات. ودون تفسير لما يجرى، وما يعنيه التفسير هنا ليس فقط أن يتدخل الراوى معلقا أو مفسرا، وإنما أن يفسر النص نفسه بنفسه عن طريق الكشف عن الدوافع الحقيقية للفعل.

تبدأ (الماء العكر) - هذا النص القصير- بافتتاحية طويلة تعرض لنا القرية وشخوصها[٦٧] فى حالة نمطية وسكونية. وتبدو هذه الافتتاحية السكونية وكأنها تمهيد جيد لحادثة قادمة يفترض أنها ستقطع هذا السكون وهذه النمطية والرتابة.

وفى لغة شعرية يبدأ النص دخوله إلى عالم القرية:

«كان الصمت يرقد تحت ظلال النخيل البعيدة، وليس فى الليل الساجى غير أصوات السكون الطائر فى نور القمر.

وكانت الدلاتون تتأهب لخمول المساء فى ليلة النصف من رمضان، وفى

شىء من المرح الهادئ بعد عناء النهار، تخلف بضعة رجال فى الميدان الصغير أمام دوار العمدة يجترون حديثا معادا لا خير فيه، وإن كان لاغنى عنه.

وكان مدبولى عامل التليفون البدين و«كاتب العمدة الجالس القرفصاء» كما يدعوه المثقفون من أهل القرية، يشرح لهذه الجماعة الصغيرة أطوار حالة الروماتيزم التى تضايقه ويضايق حديثه عنها أهل الدلاتون منذ عهد بعيد... وجعل الشيخ عبد القوى ناظر المدرسة يصف لمدبولى علاجا تاريخيا لهذه الحالة كان قد عثر عليه فى كتاب «إرشاد الألبا إلى العلاج بدون أطبا»... ومر بالجماعة موسى البرادعى يسبقه صوته المترنم بموال، وعلى رأسه طاقيته الصوفية التى يكبسها دائما على حاجبيه الغزيرين وأذنيه المنبعجتين فلا يبدو من سحنته غير بريق عينيه وفوضى شاربه المنتفش، فأشاع روحه المرح فى الميدان نسمة من الصفاء والطرب.... ثم أقبلت من الدرب الذى كانت عتمة المساء قد ملأت فوهته الضيقة عمامة بيضاء فارهة، وألقت هذه العمامة على الرجال تحية الإسلام كاملة مضخمة منغمة، وكذلك يقبل على الناس دائماً الشيخ هنداوى فقيه الكتاب وشيخ المسجد، فاصطدمت عمامة الشيخ بطاقية البردعى، وأوشك أن ينشب بينهما ذلك الحوار العاصف الذى ألفه الناس، لولا أن أقبلت نعيمة الغجرية غانية القرية تلك البنت التى لا أب لها، فاشتكبت مع الرجال فى مساجلة فكهة، أثارت كالعادة ضحكهم وغبطتهم. ولحظ عبد المؤمن - وهو غلام قمىء يعمل فى عزبة البك - أن نعيمة تخفى فى كمها شيئا، فسألها عنه، وإذا بالغجرية تخرج من كمها سمكة ضخمة. وتحدث الرجال حديثا يرهفون له أسماعهم إن سمك «العمياء قد فتنه فى تلك الليلة ضوء البدر فجعل يقفز من الماء إلى الشاطئ... الواحدة أد الراجل ... أو العجل... أدك يا مدبولى».

فى هذه الافتتاحية الطويلة مجموعة من الأشياء اللافتة، أولا إن القرية تقدم فيها فى حالة من السكون نجد ظلالاً لها فى الفقرات الأولى التى تبدأ (كان - كانت - كان...) وكأنها تأتى من زمن قديم راكد، كما نجد كلمات أخرى فى الافتتاحية السابقة تؤكد على نمطية ما يحدث وتكرار حدوثه. والشىء الثانى واللافت: أن هذه المجموعة الكبيرة من الشخصيات لا تقدم فى موقف متلاحم يجمع بينها جمعا حقيقيا، وتبدو ساحة دوار العمدة مجرد حيلة قصصية لتجميع هذه الشخصيات النمطية فى هذا الموقف النمطى.

وتقدم كل شخصية بعد الأخرى، يفصلها عنها فى النص علامة الترقيم (..) فضلاً عن حروف العطف (و- ثم) التى تستخدم بكثرة هائلة لتتبع الشخصيات والأحداث فى النص بعد ذلك، بحيث يبدو النص كله مجرد خبر أو حكاية.

كنا نتوقع أن يبدأ النص فى التوتر من هذه النقطة، وأن يفكر الجميع ويعلنوا عن دوافعهم للفعل، ولكن الحركة نحو الحادثة الرئيسية (الزحف إلى بركة البك) جاءت أسرع مما ينبغى. لقد وافق الجميع بسرعة مدهشة على هذا الزحف، ولا دافع لهم تعلنه القصة إلا «تشجيع بعض الفضوليين الذين يزينون الفكر».

انطلق الجميع إلى البركة، وأصبحت الحركة لا تعنينا الآن بقدر ما يعنينا وصف الأماكن التى تمر بها هذه الجماعة فى طريقها (حقول الناحية البحرية فى ضوء القمر - ظلال النخيل الصامتة - الطريق المترب الطويل... إلخ)

ووصف أبرز الشخصيات التى تنضم إلى هذه الجماعة من حين لآخر (سليمان) أبو العزايم - مايسة زوجته - الأسطى سعفان الحلاق -

شيخ الخفراء - سكينة الحكيمة المولدة القانونية - الآنسة سيدة سويفى - الحاج مبروك ناظر زراعة البك والخفير... إلخ) وكل شخصية من هذه الشخصيات لها حكاية منفصلة، وكلها حكايات يقدمها هذا النص القصير.

فجأة تحولت هذه «الليلة المشهودة» إلى «حلم مثير»: «ولكنهم ماكادوا يشرفون على البركة، حتى بدا لهم سطحها فى نور القمر وهو يمج برؤوس آدمية لا عدد لها، وكانت هناك عشرات من الأيدى تقلب جزوع النبات وتخرج من بينها مليئة برزق موفور. وزاد فى غيظ القادمين أن كثيرا من أولئك الذين سبقوهم إلى «العمياء» كانوا من أهل القرية المجاورة التى تقع البركة على الحدود بينها وبين أرض الدلاتون فزعق الرجال وقفزوا إلى الماء وتبعهم النساء والأطفال.. ثم لم تمض ساعة حتى كان أهل القريتين من الجنسين قد التقوا فى معركة السمك الخالدة.. ولعله لم يتخلف فى تلك الليلة المشهودة إلا رجل يموت او امرأة تضع أو طفل رضيع، حتى الكلاب أقبلت تشارك الناس اهتمامهم فجعلت تسبح بينهم عاوية نابحة...» .

«وفى كل ساعة يتضاعف عدد الصائدين فى الماء العكر. كان الخبر قد طار فى القريتين - الدلاتون، العسالتة - فأخرجتا مع أهلهما ما بهما من مقاطف وأوعية وزكائب، ولم يبق فيهما أحد غير المرضى والعجزة والصغار ورجال الغفر أو من صبر من هؤلاء جميعا على البقاء.. حتى أقل الناس نوما وأشهرهم بذلك فى الدلاتون سليمان أبو العزايم..»

من هذه النقطة التى كانت الحركة عندها قد بدأت فى التصاعد نحو نهاية قصصية عاد النص لينحل إلى وصف لمجموعة جديدة من الشخصيات لا رابط بينها إلا كونها تنتمى للقرية وجاءت لتشهد الموقف. وبدأت

كل شخصية تستقل بحكايتها القصيرة والنوادر التى قيلت عنها... وبدأ النص يفقد وحدته التى استمدها من هذا الموقف الواحد. فهذا سليمان أبو العزايم (بائع الحناء وحكايته مع زوجته الخائنة مايسة) وذاك الأسطى شعبان (حلاق الناحية البحرية الكهل المولع بالأفيون والذى لا يؤدى واجبات مهنته إلا ليلا ويكره أن يوقظه أحد ما دامت الشمس طالعة فى الأفق الشرقى أو هابطة فى الأفق الغربى» وهكذا تقدم الشخصيات دائما فى النص: «ضحكت الآنسة سيدة سويفى الزنجية التى تعمل مدرسة فى القاهرة وتقيم زمن العطلة مع أهلها فى القرية، وقالت لأم ثريا زوجة ناظر المدرسة الإلزامية، وهى قاهرية بنت بلد ذات حسن يحلم به الرجال فى الدلاتون دون رجاء فى وصال ...» وهكذا تحولت كل الشخصيات فى النص إلى شخصيات مسطحة[٦٨] تقدم فى جملة واحدة تعترض سير الحدث.

كان السؤال الذى فرض نفسه على النص كيف يمكن أن ينتهى هذا «الحلم المثير» هل يأتى البك وتصبح مواجهة ساخنة؟ وهل تنتهى المواجهة بالهزيمة أم بالنصر؟... إن شيئاً من هذا لم يحدث، بل إن كل شىء يتم - بدلا من ذلك - فى سخرية هادئة. وحتى حينما يجئ الحاج مبروك القلعاوى ناظر زراعة البك ثائراً يزعق ويتوعد ويلوح بعصاه تختفى صورته من النص بسرعة شديدة لتفسح المجال للحديث عن النساء الثلاث اللائى جئن خلفه وجمال كل واحدة...

وينتهى هذا الحلم المثير بالخفير التابع وهو ينزل إلى البركة مشاركا الجماعة بينما يستمتع الحاج مبروك فى بلاهة بالنظر إلى السيقان العارية:

«وارتفعت الضحكات الناعمة، ونسى الحاج مبروك ثورته وسخطه لكن الخفير التابع كان فى موقفه يتململ ثم يتنحنح وقال فى خضوع:

- بخاطرهم يا عم الحاج... رزقهم، فنظر الحاج مبروك فى عينى الخفير الملتمعتين بالقلق ونفاد الصبر وصرخ فيه:

- جتك الغم... روح إنزل.

فلم يكد الرجل يسمعه حتى قفز إلى الماء العكر بحذائه الميرى الضخم ولبدته ذات الرقم النحاسى، وظل الحاج يصوب نظراته إلى السيقان العارية حتى أيقظت طلائع الفجر الرغبة فى تناول وجبة السحور، فأيقظت الناس من حلم مثير».

ولكن النص لا ينتهى مع نهاية «الحدث الساذج» أو «الحلم المثير» وإنما يبرز الراوى مرة أخرى موجها حديثه إلى القارئ (المخاطب) ومعلنا عن مفارقة جديدة تضاف للنص، وحاسماً - فى الوقت ذاته - انتماء النص إلى الصورة أكثر من انتمائه إلى القصة. والمفارقة التى يعلن عنها النص فى فقرته الأخيرة هى موقف البك مما حدث: لقد تمنى البك أن لو شرب هؤلاء الناس ماء البركة أيضا حتى يستطيع أن يستغل هذه الفدادين الأربعة العاطلة.

وفى الفقرتين الأخيرتين من النص يصبح مبحث التغيير الذى يجريه الكاتب على قصصه مبحثا مهما، لقد نشر النص قبل ذلك بعنوان «حياة موفورة»[٦٩] وكانت نهاية النص فقرة واحدة طويلة كما يلى:

«ويحدثك من يقص عليك هذه القصة من أهل القرية أن رائحة السمك لبثت تظلل القرية الأشهر الطوال، وأن هذه الرائحة ما تزال تعمر بعض دورها إلى الآن وإلى ما شاء الله.. وقد استخدم أهل القرية مخلفات السمك وبقاياه فى تحويل مئات من أكوام التراب حول القرية إلى سماد لم تشهد له أرض كفر العقلاء مثيلاً من قبل ومن بعد... ثم إن البك لم يغضب عندما زار الكفر فى العيد، بل كان كل ما قاله للعمدة وهو يضحك أن تمنى

على الله لو أن أولئك الفلاحين لم يكتفوا بأكل سمك «العمياء» بل شربوا كذلك ماءها، حتى يستطيع آخر الأمر أن يستغل فى الزراعة تلك الأفدنة الأربعة العاطلة».

أما فى النص المنشور فى المجموعة بعد إدخال التغيير عليه فقد جاء ختام النص فى فقرتين كما يلى:

«ويحدثك من يقص عليك هذا الحدث الساذج من أهلنا فى الدلاتون أن رائحة السمك ظلت الأشهر الطوال تعمر دورها، وأن الناس استخدموا مخلفات السمك وبقاياه فى تحويل أكوام التراب حول القرية إلى سماد لم تعرف له الأرض مثيلاً من قبل ومن بعد...

وعندما زار «البك» فى العيد أسمع ناظر زراعته كلاماً يوجع، ولم تهدأ نغمته إلا بجهد من بعض الأعيان، ولكنه ظل طويلاً يتميز من الغيظ ويتمنى على الله لو أن أولئك الفلاحين قد شربوا ماء بركته التى نهبوا سمكها، حتى يستطيع أن يستغل فى الزراعة تلك الأفدنة الأربعة العاطلة».

لقد أدخل الكاتب هذا التغيير وهو على غير وعى بطبيعة النص ككل.

إن النغمة السائدة فى النص هى نغمة «الحلم المثير» الذى يتناول بحس ساخر، والشخصيات تتحرك وكأنها فى حلم حقيقى، ولا تخضع فى حركتها لمنطق الواقع[٧٠].

وقد كان مناسبا للنص نهايته الأولى، لأنها تتفق - فى مبالغاتها - مع منطق النص ككل، كما أنها تقدم رد فعل البك داخل إطار الحلم المثير، فها هو البك يضحك ولا يغضب أو يعنف ناظر زراعته.

أما بعد التغيير فقد خفتت نغمة المبالغة فى أثر هذا السمك على أهل القرية،

كما جاء رد فعل البك فى فقرة مستقلة خارج الحلم المثير، إذ يرجع النص إلى منطق الواقع، فيغضب البك ويتميز من الغيظ ويسمع ناظر زراعته كلاما يوجع... إلخ ويصر الراوى - فى النص بعد التغيير - على أن يعود بالقارئ من الحلم المثير إلى الواقع فلم يكن ما حدث إلا حدثا ساذجا على حد تعبير الراوى يحكيه الناس أما الآن فها هو البك يغضب ويتوعد.

أما فى النص قبل التغيير فهذه قصة عادية يحكيها الناس، كما يحكون عن البك وضحكه مستكملين حلمهم المثير.

(٤) القصة القصيرة

إذا كان ما يميز القصة القصيرة عن الصورة هو «درامية الحدث» والبناء المتلاحم فلنا أن نتوقع أن تقترب القصة القصيرة من الدراما أكثر من اقترابها من الرواية، خاصة فى هذا التوجه نحو الوحدة والتلاحم، ونتوقع أن تتساوى أهمية حركة الداخل فى القصة مع أهمية حركة الخارج (إن لم نقل إنها تفوقها).

فن القصة القصيرة هو فن الشخصية المأزومة، وتبنى القصة على «لحظة الأزمة» وداخل الشخصية المأزومة تتجسد صراعات لحظة الأزمة، ولا ينفصل هذا الصراع داخل الشخصية أبدا عن الصراع خارجها. والقصة فى النهاية تجسيد فنى مكثف لهذا الصراع فى الداخل وفى الخارج.

والسمة الأساسية التى تميز القصة القصيرة عن الصورة - فضلاً عن درامية الحدث - أن لها شكلاً مكتمل البناء[٧١]، بمعنى أن لها بداية ووسطا ونهاية، أيا كانت طبيعية الحركة من البداية إلى الوسط إلى النهاية.

إن هناك ولا شك أشكالاً متعددة لهذه الحركة:

- هناك الشكل التقليدى المثلث الذى يرتبط بالنموذج الآرسطى للبناء الدرامى، حيث تصعد الحركة من البداية إلى الذروة (الوسط) ثم تهبط إلى النهاية.
- وهناك حركة الحدث على شكل دائرى، حيث نعود فى نقطة النهاية إلى نقطة البداية، وكأن الزمن يتحرك على هيئة دوائر.
- وهناك أيضا تحرك الحدث فى خط مستقيم إلى الإمام وهو نموذج للحركة القصصية الذى تبدو فيه النهاية تحكمية لأنها لا تعبر عن اكتمال البناء بقدر ما تعبر عن انتهاء التصوير.
- ويطرح صبرى حافظ شكلاً آخر للبناء يتسق مع طبيعة القصة القصيرة كما يتصورها نقادها (خاصة ايخنباوم) إنها حركة كما يقول صبرى حافظ - تتبنى شكل المثلث، ولكنه مثلث ضمنى، أو هى حركة على شكل هلال[٧٢]، بحيث يتبدى عمق المأساة فى توجه حركة القصة نحو النهاية منذ لحظة البدء.

ويعبر اكتمال البناء - على أى نحو من أنحاء الاكتمال - عن مضمون ما... إن هذا الاكتمال يمنحنا فرصة (ولو متخيلة) لتحديد العالم وتحجيمه فى إطار ما، ثم الحكم عليه: «العمل الأدبى يكاد «ينجز» الحياة ويعالجها من وجهة نظر بداية هذه الحياة ونهايتها. ولأجل هذا بالذات لا بد من بناء خاص للفكرة الفنية.. وتنطوى هذه السمة للكمال التى يتم بها أى صنف أدبى على مضمونية هائلة، وهذه المضمونية ترتبط بحقيقة أن الناس يجب عليهم أن يعرفوا لأى غرض يتعين عليهم أن يحشدوا قواهم وأفكارهم المعقدة ومذاهبهم.. إلخ

يتعين عليهم أن يستخدموا فكرتهم ليستطيعوا إنجاز الحركة المتواصلة لقواهم ونظرياتهم، وقطع سيرها المنجذب نحو اللانهائية، والتمكن من النظر إليها ولسان حالهم يقول: «ما الفائدة فى كل ذلك»[٧٣]. وعليه فإن الذين لا يملكون رؤية واضحة للعالم وحكما محددا عليه فى لحظة ما، لا يملكون - فى هذه اللحظة إكمال البناء ولذلك فإنهم إما أن يلجأوا إلى الصورة بوصفها شكلاً غير مكتمل، أو يلجأوا إلى الهرب من النهاية كما يحدث فى كثير من القصص الحديثة، أو تصبح نهاياتهم مفتعلة لمجرد إكمال البناء.

وإذا كانت النهاية هى العنصر الحاكم أو المحور الذى تبنى عليه الحركة فى القصة القصيرة - بحكم قصرها - فإننا يمكن أن نعتبر طبيعة الحركة نحو النهاية - فضلاً عن التعامل الدرامى مع الحدث، ووسائل القاص فى ذلك - معيارا مهما وأصيلاً فى تصنيف القصص. ففوق أن النهاية تشكل حدا فاصلا بين ما هو قصة وما هو صورة، فإنها تشكل حدا فاصلا أيضا بين أنواع مختلفة من القصص.

غير أننا ينبغى أن نفرق بين «النهاية» التى نتحدث عنها هنا بوصفها محور القصة القصيرة وبين الخواتيم أو الحلول التى تميز بناء الرواية المثلث. إن النهاية فى البناء الروائى هى «نقطة استرخاء لا نقطة توتر»، ويجب أن يتصاعد الخط الرئيسى للحدث فى نقطة ما تسبق النهاية. ومما هو قرين الرواية ولصيق بها «الخواتيم» (النهايات المفتعلة والمحصلات التى تحدد المنظور أو التى تطلع القارئ على مصير الشخصيات (الرئيسية) والقصة القصيرة على عكس ذلك تجذب إلى نقطة النهاية، بطريقة غير متوقعة تماما.

كل ما يسبق هذه النهاية، وذلك بدرجة عالية من التكثيف والسرعة ويتحتم أن يكون فى الرواية إبطاء من نوع ما، بعد نقطة الذروة، بينما الأمر الطبيعى المألوف فى القصة القصيرة أن تصل إلى الحافة والذروة وتظل هناك. إن الرواية رحلة طويلة عبر أماكن متعددة، رحلة تعقبها عودة هادئة، أما القصة القصيرة فهى بمثابة صعود جبل لتحقيق رؤية من أعلى المشهد[٧٤].

ليس فى القصة القصيرة الحقيقية ذروة يعقبها هبوط، أو عقدة يعقبها حل، وهذا ما يميز بناءها عن البناء الدرامى التقليدى، وافتقاد الذروة أو غيابها ليس مجرد خلاف فى الشكل ولكنه خلاف فلسفى جوهرى لأنه ينفى من عالمها - القصة القصيرة - كل العناصر الملحمية، ويأتى إليها بالكثير من العناصر والملامح المأساوية، كما أنه يجعل الحركة داخل العمل الأقصوصى حركة متوجهة نحو النهاية التى تكتسب فى الأقصوصة أهمية بالغة لأنها النقطة التى تتجمع فيها كل العناصر البنائية[٧٥].

الذروة فى القصة القصرة هى ذاتها النهاية، هى ذروة لا هبوط بعدها أو عقدة لا حل بعدها، ومن هنا كانت الحدة التى تميز القصة القصيرة والغموض الذى يغلف نهايتها دائمًا؛ إذ تترك القارئ وهو فى حالة توتر وتساؤل وليس فى حالة راحة بعد أن عرف مصائر الشخصيات كما فى الرواية. ولكنها مع ذلك تتركه وقد اكتشف الحقيقة بكل حدتها وثقلها. «لقد بين كاتب القصة القصيرة الروسى العظيم تشكيوف ذات مرة لصديق شاب أن هناك فرقا بين حل المشكلة ووضعها وضعا صحيحا، فيكفى الفنان - كما قال - أن يصور مشكلته تصويرا صحيحا».[٧٦]

ولا تكتسب القصة القصيرة تميزها كنوع أدبى إلا بهذا النوع من البناء

الذى ينعكس على كل مفرادتها، على الشخصية، وعلى الزمان والمكان، وقبل كل ذلك على اللغة.

(٤ - ١) تنويعات على الشكل التقليدى

قدم سعد مكاوى عددا كبيرا من القصص القصيرة فى هذه المرحلة الممتدة ينضوى معظمها تحت الشكل التقليدى للبناء. ولكنه مع ذلك قدم - مع بعض رفاق جيله - بعض التجديدات فى عناصر البناء المختلفة حتى داخل هذا الشكل التقليدى.

داخل هذا الشكل التقليدى ستجد تلك القصص التى تتخذ من البناء الروائى مثالاً لها (الوصول إلى ذروة ثم هبوط أو حل) - وسنجد أيضا بعض القصص من هذا النوع ولكنها بعد أن تصل إلى الذروة تفتعل حلاً - وستجد قصصا أخرى تصل إلى الذروة ثم تضيف فقرة أخيرة قصيرة تلمح إلى المفارقة التى ينطوى عليها النص، بما يقترب من (الحل) فى الشكل السابق، وإن كان أقل وضوحا وافتعالا وهو ما يتناسب مع طبيعة النهاية فى القصة القصيرة - ثم هناك أخيرا الشكل الذى يصل إلى الذروة ثم يظل هناك - باختصار ستجد تنويعات مختلفة على هذا الشكل التقليدى.

لقد كان المؤلف على وعى بأنه يقدم قصصه فى هذا الشكل التقليدى إذ لا بد للقصة من حل بعد العقدة فى نهاية قصته، «الواد الحليوة» يستبق المؤلف رأى قارئه فى النهاية أو فى الخاتمة أو فى الحل الذى سيقدمه له، فيقول بعد أن تعقدت القصة ووصلت إلى ذروتها: «الحل السعيد السهل الذى يلجأ إليه كُتاب القصص فيلومهم الناس أحيانا على ضعف الحبكة وسذاجة الافتعال هو الأمر الواقع الذى فصل فى مصير هذه العاصفة

الروحية، فقد جاء النبأ بغته أن قد لقى عبد السلام ربه من ضربة شمس أصابته وهو حاج بمكة للمرة الرابعة....[٧٧]

وكان المؤلف يشعر أنه لا بد من (حل) لهذه العاصفة يفصل فى (مصير) الشخصيات، ويشعر مع ذلك بأن الحل الذى يقتل إحدى الشخصيات هو صدفة لا يقبلها القراء ولا يرضون عنها، إن الكثير من القصص فى هذه المرحلة لا بد أن تحتوى على (حلول) حتى وإن أدى هذا إلى الافتعال بالقتل أو بالزواج أو بالهرب أو بالصراخ.

وقصص سعد مكاوى التى تحتوى على حلول معظمها من نوع القصة الطويلة. ومن أمثلتها فى هذه المرحلة: «توبة نوال - الركن المهجور - على بحر شبين».

فى قصة «توبة نوال»[٧٨] يكتشف حسنين أفندى فهمى صاحب النفس الطيبة والزوج السعيد خيانة زوجته له مع رئيسها ومدير الشركة «أنيس بك».

واكتشاف هذه الخيانة هو كل القصة. وتصل القصة إلى ذروتها بتمام هذا الاكتشاف ولكن الكاتب لا يتركنا عند الذروة بل يأخذنا إلى الحل، والحل فى هذه الحالة إما أن ينتقم من زوجته بالقتل أو أن يغفر لها. ولقد اختار الكاتب ألا يتم الحل بناء على دوافع مادية ملموسة من القصة، بل يتم على ضوء محاورة نفسية طويلة بين هذا الزوج المخدوع وضميره تستغرق هذه المحاورة الفقرتين ٦،٥ حيث يدير المؤلف مونولوجات طويلة ينتهى فيها حسنين إلى أن ما حركه ضد زوجته لم يكن (صوت ضميره) وإنما صوت الذكر الجريح الذى هجرته أنثاه، وفى هذا المونولوج الطويل يختلط صوت

المحلل النفسى العميق للشخصية بصوت الواعظ الذى يقف خلف هذا التحليل، وتتوارى الجذور الاجتماعية لهذه الخيانة (سطوة رئيس الشركة وضعف نوال ...) وينتهى هذا الصراع النفسى الطويل أو «الجهاد النفسى» كما يدعوه المؤلف إلى أن ينتصر حسنين على هذا الصوت الداخلى البغيض (صوت الغيرة) ويدخل مع زوجته فى رحاب المغفرة:

«وفتح لها ذراعيه، فألقت بينهما بنفسها، وقال له جسدها الفرحان ما عجز عن بيانه لسانها، ولكنه لم يجعل باله إلى حديث السعادة والغفران والندم، فقد كان يدفن الماضى إلى غير رجعة، وكان يتذوق نشوة الرحمة إذ يحظم فى نفسه كل أثر للكبرياء، ثم طغت عليه وعليها النشوة الكبرى إذ تتحد روحاهما إلى الأبد فى رحاب المغفرة[٧٩].

ولكن محمد مندور يشير إلى قصة «توبة نوال» بوصفها دراما نفسية عاتية تستغل الصراع فى النفس البشرية أروع استغلال، ولا يرى مندور أى افتعال فى أن تكون الشفقة والمغفرة حلا لهذه الأزمة، يقول: وقد غلب فى النهاية نزعة الشفقة على نزعة الشر والانتقام دون أن ننكر شيئا من تصرفه، وهنا تظهر مهارة القصاص الفائقة إذ نجح بأسلوبه المرهف فى أن يحملنا على إقرار تصرف هذا الزوج المنكوب دون أن تستثيرنا عليه غرائزنا المتوحشة أو تقاليدنا العنيفة[٨٠].

وقريب من هذا ما يحدث فى قصة «الركن المهجور»[٨١]، إذ تخون سعاد زوجها عبد الموجود، ويروى زوجها الذى يعمل خياطا قصته أو حكايته للكاتب وتستغرق النص - الطويل أيضا - عملية اكتشاف الخيانة وهروب الزوجة بما فيها من عذابات وصراعات. وعندما تتم عملية الاكتشاف

ونصل إلى الذروة يعود الراوى ليطلعنا على مصائر الشخصيات وما آلت إليه الأحداث. ويتكرر ما حدث فى قصة «توبة نوال» إذ يغلب الزوج جانب المغفرة بعد صراعات طويلة:

«وفى صمت مرتعد خفقت الأهداب الطويلة ورمقتنى من كهفين غائرين نظرة ليلة، واستغفرنى روح ضال شقى ينثال مع الدموع..».

«وبعد شهر كانت سعاد تدندن بالغناء فى ركنها الحبيب تحت نور المصباح المثبت على آلة الخياطة المهجورة، وكان ماء الحياة يجرى مترقرقا فى وجهها، وكنت وقد تحملت كلام الناس فيها وتشددت له، قد وهبت من أحب كل ما عندى، حتى المذلة، فصرت فى حقيقتى التى تعنينى وحدى مالك كل شىء.

وهذه يا سيدى هى كل قصتى[٨٢].

وهكذا لا يستريح الراوى حتى يحدد المصائر ويأتى على آخر «الحكاية» إن الحكاية وليس لحظة الأزمة هى التى تستغرق هذا النوع من القصص، ومن هنا يصبح التسجيل هما رئيسيا من همومها، وغالبا ما يكتظ هذا النوع بتفاصيل كثيرة فى وصف الشخوص والمكان وتشعيب الموقف.. وكلها أشياء تنعكس على طول القصة.

فى قصة «على بحر شبين»[٨٣] - وهى أيضا أطول قصص مجموعة الماء العكر - يستغرق القصة وصف لمجموعة من الشخصيات التى تنتمى لقرية المؤلف - وهو وصف يذكرك بالصور القصصية - كما يستغرق المؤلف فى وصف الأجواء الصوفية التى تعلو حلقة الذكر حيث تجتمع الشخصيات: (الشيخ أبو العهد الدسوقى - الخواجة خريستو وابنته اللعوب أوريكا -

الأسطى حجازى الحلاق - الحاج بهيج الحانوتى - الأستاذ نجف وابنته ياقوت - نبوى سائق اللورى...

كل هذه الشخصيات[٨٤] تقدمها قصة «على بحر شبين»، وعلى الرغم من أن هنا موقفا فيه قدر من التوتر يجمع هذه الشخصيات فإن النص الطويل - ينشغل بالتشعيب على فقرات متوالية (١،٢،٣،٤ .....) الفقرة رقم (١) ضائعة فى تصوير الأناشيد الصوفية التى تبدأ بها القصة، وفى الحديث عن صفقة خريستو[٨٢] التى لا تتصل مطلقا بالموقف الرئيسى أو الشخصية الرئيسية - إن كان ثمة ما يمكن أن نسميه موقفا رئيسيا أو شخصية رئيسية - والفقرة رقم (٢) يضيع نصفها الأخير فى وصف نشوة الذكر الصوفى وصوت المنشد وأرواح الرجال إذ تصارع الأجساد.. إلخ. إن نصف كل فقرة بعد ذلك يضيع فى تصوير أشياء بعيدة عن الموقف الرئيسى (عطف الشاعر على حياة الصعاليك - مواويل الشاعر التى كتبها فى ياقوت ابنة نجف..).

ولكن المؤلف يود ألا تقف القصة عند حدود تسجيل هذه الأجواء المحبوبة فيتدخل فى كل فقرة لينمو بالموقف الرئيسى الذى تضيع معالمه وسط ركام من الوصف المتشعب.

إن الموقف الذى يمكن أن يكون رئيسيا فى القصة هو (تلك البنت اللعوب «ياقوت») التى تلعب بقلب الولد نكتة بعد الشاعر عبد السميع ثم تتزوج فى النهاية من عبد الموجود أفندى أمين بنك التسليف وهو واحد من مواقف كثيرة كان يمكن أن تكون موقفا رئيسيا، لولا أن الكاتب تابع هذا الموقف وأنهى به قصته نهاية مفتعلة، فلم يسترح حتى أنهى قصته بمشهد القتل الكابوسى.

لقد اتفق الرجال على أن يتسلوا - بعد الفرح - بمشهد ياقوت وهى تلهو بزوجها المغفل، فحملوا الشاعر على أكتافهم حتى يصف لهم ما يرى خلال نافذة غرفة النوم. وفى هذا المشهد الأخير تختفى تماما أهمية اللقطات التسجيلية والأناشيد الصوفية والمواويل التى ضمتها صفحات القصة، ويصبح هذا الموقف الذروة والحل مفتعلا ومنعزلا عن كل المقدمات التى قدمها النص قبل ذلك:

«ومرت لحظة غريبة الصمت أدرك الحاج بهيج والأسطى حجازى خلالها أن ما يراه صاحبهما عبد السميع شىء يفوق كل ما توقعاه ... ولعله يفوق قدرة الشاعر على الوصف..

وكان الحق معهما، فقد شهد الشاعر وقد شلت إرادته سكين «نكتة» وهى تغيب فى صدر ياقوت العارى الذى لم تمسسه يد عبد الموجود أفندى أمين بنك التسليف.. يده التى كانت عندئذ ترتعش على مقبض الباب دون أن تقوى على فتحه[٨٥].

كان يكفى أن يكون هذا النص (صورة) تسجيلية لبعض الشخصيات والأماكن والقيم التى يرتبط بها المؤلف، ولكنه أراد أن ينمى الموقف وأن يصعد به إلى قمته ثم ينهيه فجاء هذا المشهد الأخير ختاما مفاجئا لأحداث القصة.

ويلخص طه وادى ما يعانيه هذا النوع من القصص عند سعد مكاوى من الترهل فيقول: «وعند كاتبنا ربما كان حرصه على التسجيل أحد أسباب طول القصة عنده، أو حرصه على تنمية الموقف القصصى دون ضرورة فنية... أو رغبته فى ذكر اقتباسات من القرآن الكريم والمواويل الشعبية أو

الأناشيد الصوفية.. بالإضافة إلى أن التجربة القصصية عند سعد مكاوى بصفة عامة محتشدة بكثير من التفاصيل والجزئيات ومزدحمة بكثير من الشخصيات الثانوية...[٨٦]

ولا يخفى فى هذا النوع من القصص ظلال الصراع الذى تحدثنا عنه بين الصورة والقصة، فهناك أجزاء غير قليلة من هذه القصص تضيع فى (التصوير) غير المرتبط أساسا بالموقف، أو فى الجرى وراء شخصيات غير أساسية... وهو ما يفقد هذه القصص تلاحمها الدرامى، فلا هى التزمت حدود الصورة المتماسكة البناء، ولا هى أصبحت قصة تتوجه كل كلمة فيها نحو إصابة الهدف. كما أن الحلول فى القصص القصيرة قرينة الافتعال دائما، لأنها تضطر الكاتب إلى تنمية الموقف دون حاجة أو قل ضد الحاجة الفنية للقصة.

(٤ - ٢) تنويعات أخرى على الشكل التقليدى

عكس ذلك ما نجده فى القصص التى تنهج فى بنائها منهجا يتسق مع نظرية القصة القصيرة، تلك القصص التى تصعد إلى الذروة ثم تظل هناك، أو تلمح - مجرد تلميح غامض - إلى المفارقة التى ينطوى عليها النص.

فى هذا النوع من البناء ستجد أن كل كلمة وكل وصف وكل شخصية.. كل شىء مدبب نحو الهدف دون تراخ أو ترهل، ولا تصبح للحكاية أهمية بقدر ما للانطباع الذى يصل إليه القارئ. إن القارئ هنا لا يتتبع الحكاية بقدر ما يتلمس من النص - من كل مفردات النص - ما يصل به إلى قمة الإحساس بالقصة: ذلك الانطباع الواحد. ويصل القارئ مع نهاية القصة إلى قمة إحساسه بهذا الانطباع.

إننا هنا نصبح قريبين إلى حد بعيد من حدة القصة القصيرة التى تميزها إذ تصبح الجمل أكثر قصرا وإيجازا، والإيقاع العام أسرع، وكل شىء يؤدى فى حدود صارمة، فيبدو شكل القصة محكما ومكتفيا بذاته لا تستطيع أن تزيد عليه أو تنقص منه. وتبرز هنا أيضا قوة الشعر التى تميز القصة القصيرة مع إحساسه بالدراما.

وهنا أيضا تتبدى أهمية القصة القصيرة وفنان القصة القصيرة لا من خلال الحكاية ولا من خلال اختيار الموقف، وإنما من خلال الزاوية الخاصة التى يرى الحياة من خلالها، هنا تتبدى فردية فنان القصة القصيرة، وهنا تتبدى المنابع الغنائية التى لا تتناقض أبدا مع موضوعية القص وإنما تكملها، إن كاتب القصة القصيرة - كما يقول أوكونور - لا يمكن أن يكون إطاره الحياة الإنسانية برمتها، وهو لا بد أن يختار دائما الزاوية التى يتناولها منها[٨٧] إنه فنان - كما يقول شكرى عياد - شديد الفردية ولهذا فإنه ينظر للحياة ادئما من زاوية خاصة، ويتلقاها بحساسية خاصة، ويرى الإنسان فيها فى موقف مأزوم. هذا التكوين النفسى لفنان القصة القصيرة هو الذى يجعل الشكل الخاص بهذا الفن شكلا طبيعيا لا مجرد رواية مختصرة، فالفنان الشخصى الفردى المتأزم هو فنان تغلب عليه انطباعاته ولا تنشط نفسه لتسجيل التفاصيل التى لا تتصل مباشرة بهذه الانطباعات[٨٨].

وفى هذا النوع من البناء يقف صف طويل من أجمل قصص سعد مكاوى فى هذه المرحلة: (قراريط رضوان التسعة - ابن أنيسة - فى سوق الزلط - الستار الممزق - فى خير وسلام - القمر المشوى - الزمن الرغد ...) .

هناك شىء يشبه القانون العام الذى يتحكم فى حركة الزمن فى معظم قصص سعد مكاوى: أن معظم قصصه تبدأ من لحظة حاضرة (تسبق نهاية الموقف) ومكان حاضر ثم ترتد بعد ذلك - مرة واحدة، أو عدة مرات - لتكمل صورة الماضى عن طريق التذاكر المباشر غالبا وغير المباشر أحيانا، ثم تعود مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة والمكان الحاضر لتكمل الموقف. لكننا داخل هذا القانون العام سنجد بطبيعة الحال تنويعات مختلفة، كما سنجد قصصا تشذ عن هذا القانون (الستار المزق - القمر المشوى).

ومن هنا يبدو «الاسترجاع»[٨٩] تقنية مهمة يعتمدها سعد مكاوى فى قصصه منذ فترة باكرة - أوائل الخمسينيات - إن معظم قصصه تبنى على هذه الوسيلة لكنها تستخدم بعد ذلك بطرق مختلفة، من أكثر هذه الطرق سذاجة وتصنعا إلى أكثرها فنية وتلقائية فمن أكثر هذه الطرق سذاجة أن يقول الراوى مثلاً «ذكرت الشخصية يوم كذا»..... أو «عاد بالذاكرة ..... إلى آخر هذه الصيغ. أما الوسائل الأكثر فنية والتى تمنح القصة مزيدا من التلاحم والغموض الجميل المعبر فتعتمد على أشياء داخل النص تدفع للتذكر، بحيث يبدو التذكر والاستراع جزءا من تجربة النص... جزءا من تجربة الشخصية نفسها.

إن الاسترجاع - ولا شك - وسيلة مقصودة وموجهة نحو إكمال الحدث وإعطائه البعد الماضى، لكنها تمنح القصة التماسك حين تبدو وكأنها جزء تلقائى لا يتجزأ من بناء النص. هذا فضلاً عن أنها تمنح القاص فرصة الانطلاق من موقف واحد أو لحظة قصصية واحدة ومن مكان واحد، إلى مواقف كثيرة فى الماضى وفى المستقبل أيضا، وإلى أماكن كثيرة دون أن يؤثر هذا على كيان القصة المتلاحم.

ويبدو الاسترجاع هنا أثرا من آثار علم النفس فى القصة، لأنه يتسق مع طبيعة الوعى الإنسانى بالزمن كما يقدمها علم النفس: لقد وضع علم النفس عراقيل فى سبيل القصصى الذى يحاول أن يعتبر الإدراك أو الشعور وكأنه يتحرك فى خط زمانى مستقيم يجرى من نقطة إلى نقطة أخرى، وأوحى للأديب بأن الإدراك له من السيولة ما يجعله يعمل على مستويات مختلفة فى وقت واحد[٩٠].

تبدأ قصة « قراريط رضوان التسعة»[٩١]:

«كان رضوان عائدا من السوق فى تلك الساعة التى تسبق الغروب، وفى جيبه ما تبقى بعد شراء الأقمشة والحلق لأنصاف من ثمن الجاموسة التى باعها، وكانت أنصاف تمشى صامتة إلى جانب زوجها وهى تحمل قماشها الجديد على رأسها. وكان الفلاح القمىء الذى يناهز الخمسين من عمره، وإن كان كأهل الريف جميعا لا يحقق من يراه سنه، يدير فى سريرته على عادته صورا متعاقبة من ماضى حياته.

على حين كانت الصبية السمراء الجميلة ذات العينين السوداوين المتضرمتين تفكر فى القدر المرصود الذى ينتظرها، وفى شاب من شباب القرية غليظ العنق عريض الألواح يحسده فتية الدلاتون على كمال رجولته...».

تبدأ القصة من لحظة تسبق النهاية: رضوان عائد الآن من السوق مع زوجته أنصاف وفى هذه الفقرة يقدم كم هائل من المعلومات بأقل كلمات ممكنة.

كلاهما يفكر فى الماضى، رضوان (يدير فى سريرته صورا متعاقبة من ماضى حياته) وأنصاف تمشى صامتة تفكر فى القدر المرصود، الذى صنعته

بيدها...) . أصبح القارئ مهيأ الآن ليعود مع رضوان وأنصاف إلى الوراء. إن رضوان يسترجع حكايته فى صورها المتعاقبة ولكن الكاتب حريض دائما - وعلى طول النص - أن يعود بين كل صورة وأخرى ليذكرنا بالموقف والزمن الحاضر: رضوان وزوجته على الطريق إلى البلد قبيل الغروب. والكاتب يفعل ذلك عن طريق بعض الجمل القليلة التى يضعها بين كل صورة وأخرى، ويمكن للقارئ أن يعود إلى هذه الجمل فى النص ليرى هذه العودة الذكية المتكررة من الماضى إلى الحاضر.

- «كانت ذكريات رضوان قد عادت به إلى يوم وفاة شقيقه ...».
- «عاش رضوان، وهو يمشى إلى جانب امرأته الثانية أنصاف، فى جنازة امرأته الأولى ... وجعل يرى فى خياله...».
- «ورضوان قد نسى بعد قليل عبد الكريم وحصرت خواطره كلها فى مصيلحى والد امرأته أنصاف التى تمشى الآن أمامه مسرعة على الطريق كأن وراءها موعدا...
- وتأمل رضوان قوام أنصاف التى تسبقه على الطريق.. كان الزفاف والفرح عظيما.. أنصاف.. سرعان ما أقبلت الأيام الذليلة.
- ووجد رضوان، وهو يمشى وراء أنصاف أن من المستحيل أن يسترجع شعوره فى ذلك اليوم البعيد... كل ما يذكره أن ....
- وتأمل مرة أخرى قوامها وكل شخصها الحسن الذى لم يوفق إلى السيطرة عليه وإخضاعه.. إن الحياة معها عذاب لا ينتهى...
- «عاش رضوان حياته كلها وهو يمشى وراء أنصاف قبيل الغروب عائدين من السوق.

وعندما ينتهى رضوان من تذكر حياته كلها فى صور متعاقبة تنتقل العدسة إلى أنصاف التى تكمل هذا الماضى السابق على لحظة النهاية الوشيكة. ويرتبط «استرجاع» أنصاف هى الأخرى بالموقف عن طريق جمل مشابهة للجمل السابقة:

- «كانت تمشى الآن إلى جانبه كاللغز الأسمر وهى تفكر فى القدر الذى ينتظرهما بعد دقائق قليلة.. القدر الذى صنعته هى وعبد الكريم..

- « وأنصاف تمشى الآن أمام زوجها بين جدارين متقاربين من أعواد الذرة والغاب الوحشى.. تمشى وهى تعلم أن عبد الكريم قابع الآن فى مكمنه القريب ينتظرهما.

ولقد كانت الجملة الحوارية الوحيدة القصيرة التى تبادلتها أنصاف مع رضوان طيلة مشوار التذكر الصامت موحية بمزيد من الرهبة والخوف والترقب الذى يلف الموقف الآن:

- «تعلم السباحة يا رضوان.

- بعد ما شبت يا أنصاف»

فى قصة «ابن أنيسة»[٩٢] تقوم بعض الجمل الحوارية القليلة بدور الجمل السابقة فى الانتقال بالحدث من الماضى إلى الحاضر.. تبدأ القصة:

«كان هارون يبول وراء جدار الضريح المتهالك، من الناحية الغربية المواجهة للحقول عندما جاءته الصيحة.

- والله عال يا ابن أنيسة.

زام هارون، وترك ثوبه العتيق الأزرق يسقط فوق ركبتيه والتفت فى ضيق مكبوت إلى صاحب الصيحة التى قطعت حاجته الطبيعية... كان

الشيخ هنداوى واقفا عند ركن الجدار بجلبابه الواسع وعمته الضخمة وهو يلوح بعصاه فبدا لهارون هو وظله الباهت على تراب الأرض فى عمته الغروب كما لو كان راقصا سمجا فى زفة.

– وعاوز تروح مصر يا ابن أنيسة .. إنت عارف اللى بيعمل عملتك دى فى مصر بيجراله إيه.. ياخدوه على المحاكم.

– ومشى شيخ الجامع فمشى أمامه ظله الطويل الباهت، وما أن اختفى وراء ناصية الجدار حتى رفع هارون ثوبه البالى وتوجه بعريه إلى جدار الضريح فأتم حاجته وهو يزوم متأففا».

هذا هو المشهد الأول الذى تقدمه القصة، وهو مشهد قرب النهاية أيضا، منه ينطلق هارون إلى الوراء ليسترجع حكايته مع الشيخ هنداوى. وفى المشهد السابق تأتى الفقرات المفسرة بعد الجمل الحوارية وعلى لسان الراوى الغائب العليم، لكنها تكتسب لونا انفعاليا بالنسبة لشخصية (هارون) أو قل إنها تعبر عن وجهة نظره أساسا لا وجهة نظر الراوى الغائب.

يمضى الزمن فى القصة بعد ذلك فى حركة مزدوجة بين الماضى والحاضر وتعمل فقرات الحاضر الكثيرة على جزء قليل جدا من الزمن (إذ أن الموقف كله لا يستغرق أكثر من ليلة قضاها هارون فى المسجد من الغروب إلى فجر اليوم التالى) بينما تعمل فقرات الماضى القليلة بحرية على جزء ممتد من الزمن يسترجع حكاية هارون التى أوصلتنا لهذا الموقف.

وفضلا عن الجمل التى تشبه الجمل السابقة فى قصة «قراريط رضوان»، وهى هنا مثل «كان خشب التركيبة المنصوبة على القبر يطقطق ثم يسود

المكان السكون وطال سهوم هارون...» وبعد طول سهر هارون الذى يستغرق صفحتين قادمتين من الماضى، يعود الراوى إلى خشب التركيبة: «وعاد خشب التركيبة يطقطق... أقول - فضلا عن مثل هذه الجمل سنجد الجمل الحوارية القليلة التى يلقيها الشيخ هنداوى فتخلع (هارون) من استغراقه فى الماضى وتنقلنا معه إلى اللحظة الحاضرة. فبينما هارون يمشى فى المسجد وهو مستغرق فى حلمه الدائم بالسفر إلى «مصر» ولبس «عفريتة» العمال تقطع هذا الاستغراق المستقبلى هذه المرة جملة الشيخ هنداوى التى تأتى فجائية وقصيرة، حتى إنها تفزع القارئ الذى يكون مستغرقا تماما مع أحلام هارون..

«... كان حلمه الدائم الذى يراوده يقظان، ويمشى معه فى الحياة أن يهاجر إلى مصر التى يعمل فيها الأستاذ أحمد، فيعمل شيالا أو بوابا فى الجريدة التى يشتغل فيها الأستاذ، أو تبتسم له الدنيا فيشتغل فى مصنع مثل محمود ابن أخت شيخ البلد الذى ضحكت له الدنيا منذ ودع الفأس والمحراث إلى المدينة والمكنة وعندما دخل المسجد كان يمشى ذاهلاً وهو يعيش فى نفس اللحظة ملء وجود فى «عفريتة» العمال الأنيقة وقطع العملة الفضية توشوش بشخشختها جيبه.

- كنت فين يا ابن أنيسه لحد دلوقت؟

ارتعدت عظام هارون وخرج فى خطفة واحدة من «العفريتة» وساخت روحه مرة أخرى وهى تتقمص - فى عذاب - جلد خادم الميضة» .

ثم تمضى حركة القصة من جديد مع هارون فى سهومه واستغراقه - استغراقات صوفية هذه المرة - ونستغرق نحن معه كقراء ويتدخل وصف

المكان والليل... ليدفعنا إلى هذا الاستغراق مع هارون الذى ينتظر حتى ينتهى الناس من صلاة العشاء فيغسل الميضأة ثم يطفئ فوانيس الجامع ويصعد - صعوده المعتاد إلى المئذنة ويستغرق..

«وغاب طويلاً قبل أن يعود إلى صحن الجامع وهو يجفف يديه فى بعض ذيول ثوبه .. وكان صحن الجامع قد خلا تماما فى هذه المرة، فمشى هارون بين الأعمدة الخشبية ينفخ لمبات الجاز المتحشرجة فى الفوانيس فيطفئ الواحد منها بزفرة.

ومن الخارج نبح كلب مرة، ومرتين، ثم سكت.

ولما ساد الظلام توجه هارون على مهل إلى سلم المئذنة فصعد فيه فى صمت يبغى الذروة.

كان الليل صافيا وعميقا، حتى نقيق الضفادع فى مجرى الماء القريب وصدى نباح الكلاب البعيدة كان يتزايل ضائعاً فى الأفق الواسع الساكن.

وتأمل هارون الأفق ثم السماء والنجوم ثم نكس رأسه واستند بكفيه إلى الحاجز الخشبى المتآكل الذى يفصل شرفة المئذنة الدائرية عن فراغ الملكوت..

وكان ذهن هارون فى الأعوام الأخيرة قد رمى بعاهة طارئة عجيبة. كان ذهنه قد ألف أن يفاجئه بأسئلة غريبة، ويخرج له على غير انتظار منه ذكريات هامدة فى أعماق وجوده ... ذكر فجأة الأستاذ أحمد»..

وتمضى صفحة أخرى كاملة ونحن مستغرقون مع هارون فى صلته بالأستاذ أحمد الأديب. ثم يعود إلى تأملاته الصوفية التى تفوق مستواه النفسى والثقافى هى فى الحقيقة تأملات الكاتب يفرضها عليه. وتقطع هذه

التأملات فجأة جملة جديدة حادة وفجائية من الشيخ هنداوى. إننا كنا كقراء قد نسينا الشيخ هنداوى منذ جملته السابقة قبل صلاة العشاء، وها هو يباغتنا بجملة جديدة قرب الفجر تعود بنا إلى الزمن الحاضر والموقف الذى اقترب الآن من نهايته.

«وعبر السماء عاليا فوق رأسه ذلك الطائر الذى يرسل دائما فى سكون الليل صرخته الضاحكة العجيبة، والذى لا يعرف له هارون صفة ولا اسما.. ترى إلى أية غاية يقصد هذا الطائر الصارخ فى السماء؟ وكم فى صرخته من قوة الحيوية وفرحة الانطلاق.. ذوات الأجنحة هذه ليس عندها عقال يمسكها أن تنشط فى الوجود وتبنى وتنعم وتحلق فى خفق أجنحتها تسبيح واندماج فى الكون لكن عالمها لا يعرف وساطة بين خفق الجناح وحقيقة الله الماثلة فى الحياة ذاتها، ولا يسبغ على الحقيقة البسيطة الجميلة فى بساطتها من تهاويل الخرافة ما يباعد بينها وبين أصلها المشرق بنضارته... لو أمكن أن تهبط إلى الأرض هذه الحرية.

ما شاء الله ما شاء الله ناقص تأذن كمان يا ابن أنيسة».

ولعل مما يزيد من فجائية جملة الشيخ هنداوى القصيرة أولا أنها لا تأتى بعد علامة ترقيم تدل على القول (:) وثانيا أنها تأتى بالعامية، فليس استخدام العامية هنا مجرد تلوين أو ادعاء واقعية.. وإنما هى مقصودة - بقصرها وعاميتها وفجائيتها - لتحقيق هذا الإحساس بالسقوط، وحتى نكون مهيئين تماما لتقبل الثورة القادمة من قبل هارون والتى تنهى القصة.

إن الشخصيات عند سعد مكاوى غالبا ما تتحرك من داخلها أولاً، ولذلك فهى كثيرة التأمل، وربما كانت شديدة الوعى وهو ما قد يتنافى مع

مستواها الاجتماعى والفكرى المتواضع ويقلل من اقتناع القارئ بها. لكن الحركة الداخلية هنا لا تبدو منفصلة أبدا عن الحركة الخارجية (الصراع بين هارون والشيخ هنداوى) التى وصلت إلى ذروتها مع ذروة الحركة الداخلية. ووصلنا معها إلى ذروة القصة ونهايتها (ثورة هارون وهجرته إلى المدينة).

إن هذا الإطار الذى يتم فيه التذكر فى القصتين السابقتين يمنح القصة قدرا كبيرا من التلاحم والوحدة، رغم أن القصة تتجاوز الموقف الواحد إلى مواقف متعددة، والزمن والمكان الضيق إلى أزمنة وأمكنة ممتدة يستطيع الكاتب من خلالها أن يصور شخصياته من كل جوانبها بحرية كاملة وبكل وسائل التصوير القصصى، كما يستطيع أن ينمو بالموقف من جذوره البعيدة إلى ذروته التى بدأ من نقطة تسبقها بقليل.

ولقد كان هما من هموم سعد مكاوى أن يوسع نطاق القصة القصيرة وقدرتها على الاستيعاب[٩٣] وهو ما يتبدى فى كثير من قصصه، خاصة قصة مثل (الزمن الوغد) وربما كان اختياره لشكل «الصورة القصصية» جزءا من هذا الهم.

وهذا النوع من القصص يحقق قدرا أعلى من التمركز حول موقف واحد - رغم اتساع مساحته الزمنية والحدثية - كما يتحقق له البناء القصصى المتوجه للنهاية دون افتعال حل، فثورة هارون فى نهاية «ابن أنيسة» ومقتل رضوان فى نهاية «قراريط رضوان» تبدو أمرا طبيعيا، كما تبدو كذورة متوهجة تكشف عن معنى الموقف لا كحل مفتعل لموقف متأزم. وكل ما يفعله الكاتب بعد هذه الذروة هو مجرد التلميح الغامض إلى المفارقة التى انطوت عليها هذه النهاية.

وينتفى الصراع هنا بين الحكاية ولحظة الأزمة، بل إن الحكاية بكل تفصيلاتها تبدو موجهة لخدمة هذه اللحظة. ومع ذلك لا تخلو القصتان السابقتان من بعض الثرثرة التى لا تخدم الموقف ولا تتمركز حوله - وإن كانت تتصل برغبة سعد مكاوى فى التعبير المباشر عن رؤيته - من أمثلة هذه الثرثرة بعض التأملات المبالغ فيها فى «ابن أنيسة»[٩٤] وبعض الأحكام العامة حول نفسية الفلاح وموقفه من الموت.. فى قصة «قراريط رضوان»[٩٥] وهى أحكام قد تستغرق صفحتين من القصة.

(٤ - ٣) محاولة لتحديث الشكل

وبمقدار ما يقترب النص من شكل القصة القصيرة الذى يتفق مع «أيديولوجيتها»[٩٦] ينعكس ذلك على كل عناصر البناء، فتختفى الثرثرة، ولا تصبح التعبيرات البليغة والصور المفتعلة هدفا فى حد ذاتها. يصبح كل شىء فى النص متوجها نحو تحقيق الانطباع الواحد، حتى وإن بدا النص متشعبا إلى أقصى حد، حتى وإن تضمن أشياء تبدو فى ظاهرها بعيدة عن الموقف الواحد أو الشخصية الرئيسية.

لقد كان تكنيك «الاسترجاع» بما استتبعه من وسائل ترتبط بتيار الوعى - بابا دخل منه سعد مكاوى إلى شكل للبناء أكثر تحرراً ومرونة من الشكل التقليدى وهو شكل لا تقوم الحركة فيه على (مثلث) أو حتى (هلال). وإنما الحركة فيه أقرب إلى الخط المستقيم، وإن كانت ظلال الشكل التقليدى تترك آثارها عليه، خاصة فيما يتصل بالنهاية. ولقد توارى هذا الشكل سريعا، فلم يكتسب فيه سعد مكاوى سوى قصتين اثنتين هما: «فى خير وسلام» و«الزمن الوغد».

وهنا تبدو «وحدة الانطباع» هى لب القصة القصيرة حقاً، إذ تجمع شتات الأشياء من الشخصيات إلى الأحداث إلى الصور إلى الكلمات.. إلخ . هنا تعلو وحدة الانطباع على وحدة الموقف إذا كانت القصة قائمة أساسا على موقف كما فى قصة فى سوق الزلط، كما تعلو وحدة الانطباع على الشخصية الرئيسية إذا كانت القصة قائمة أساساً عليها. إن أشياء كثيرة يمكن أن تتناثر بعيدا عن الموقف، لكنها جميعاً تعمل فى النهاية على خدمة الانطباع الواحد، وإن تفصيلات كثيرة يمكن أن تقدم حول حياة الشخصية، لكنها جميعا تتجمع حول الانطباع الواحد[٩٧].

وربما كان استخدام سعد مكاوى لهذا التكنيك - خاصة فى قصة «الزمن الوغد» - هو الذى دفع خيرى شلبى إلى وصف سعد مكاوى بأنه أكبر رواد الحداثة فى القصة القصيرة[٩٨]، ويقول: «والجدير بالذكر أن مجموعة قصص «الزمن الوغد»، تحمل عنوان واحدة من أروع وأعظم القصص القصيرة العربية، حيث كتب سعد مكاوى قصة الشاعر الساخر الهازئ الضال عبد الحميد الديب مصورا بؤسه وبؤس الواقع المصرى فى حينه أعمق تصوير... والقصة فوق ذلك تستخدم أسلوبا لا يزال محدثا حتى اليوم حيث يتداخل السرد بالمونولوج الداخلى بالحوار مع الأطراف الأخرى، حيث تتحد النفس مع الواقع البائس المتدنى رغما عنها مثلما اتحد الزمان بالمكان بالفقر المدقع بالقذارة فى لحظة جمود تاريخية لا ينبض فيها شىء سوى قلب هذا الشاعر البائس عبد الحميد الديب[٩٩].

وإذا كان سعد مكاوى قد استخدم المونولوج الداخلى غير المباشر كوسيلة للاسترجاع فى قصتى «قراريط رضوان» و «ابن أنيسة» فإنه

يستخدم المونولوج الداخلى المباشر هنا فى قصتى «فى خير وسلام» و «الزمن الوغد» وهو لا يستخدمه كتكنيك مساعد على استكمال أجزاء الحكاية، إنما كتكنيك رئيسى تتم الحكاية كلها - إن كان ثم حكاية - من خلاله.

وليس هنا ما يمكن أن نسميه (موقف) كما كان الأمر فى القصتين السابقتين بحيث تتمركز تفصيلات الحكاية كلها حول هذا الموقف. لكننا هنا بإزاء شخصية واحدة تقوم بدور الموقف فى القصص السابقة، إذ تتمركز حول هذه الشخصية كل التأملات والذكريات والأحداث المتناثرة، بل إنها تتمركز حول نقطة معينة فى حياتها، وتضغط عليها، بحيث تصل فى نهاية هذه التأملات والذكريات والأحداث إلى قصة حياة شبه متكاملة للشخصية وللعصر، ونصل قبل ذلك - وبسبب منه - إلى الانطباع الواحد.

وتقوم هذه الشخصية المركزية بدور الراوى الذى يروى ذكرياته ويخلطها بمشاهداته فى تداع يبدو تلقائيا، وفى (اجترار موجع) لكل الذكريات التى تضغط كلها على نقطة معينة فى حياته، وهنا يصل الاسترجاع وأدواته إلى أقصى درجاته الممكنة عند كاتب مثل سعد مكاوى يحرص على الوضوح ويلتزمه. إن سعد مكاوى يستخدم هنا فى هاتين القصتين - مناجاة النفس أكثر مما يستخدم «المونولوج الداخلى». و«مناجاة النفس تكنيك يختلف عن المونولوج الداخلى فى أنه وإن كان يتحدث به على انفراد إلا أنه يقوم على التسليم بوجود جمهور حاضر ومحدد، وذلك يعطيه مزيدا من السمات التى تميزه عن المونولوج الداخلى، وأهم هذه السمات زيادة الترابط، وذلك لأن غرضه هو توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل

الفنى، فى حين أن غرض المونولوج الداخلى هو - قبل كل شىء - توصيل الهوية الذهنية. إن هذا التكنيك بالضرورة أقل عشوائية وأكثر تحديدا - بالنسبة لعمق الوعى الذى يمكن أن يقدمه - من المونولج الداخلى، فوجهة النظر هنا هى دائما وجهة نظر الشخصية، وطبقة الوعى هنا عادة قريبة من السطح»[١٠٠].

فى قصة «فى خير وسلام»[١٠١] يستخدم الكاتب إطار الرحلة القصيرة أو المشوار الذى استخدمه من قبل فى «قراريط رضوان» و «ابن أنيسة» و.. «فى سوق الزلط» حيث تقوم الشخصية بالتذكر والتأمل خلال إطار الرحلة الذى يعود بها إلى أرض الحاضر. وهنا تقوم شخصية «البوسطجى» إبراهيم منصور بهذا المشوار الذى يقطعه ليلا عائدا إلى بيته. ويبدؤه ببعض التأملات التى يراها فى طريقه (عويس جرسون قهوة الحى الشعبى فى المعادى) وضحكته الشؤم خواطر حول الحمار المربوط فى الشباك وحكايات حول أنواع الحمير وعلاقتها بأصحابها ص ٣٤٣-٣٤٤-٣٤٥. تستمر هذه التأملات والخواطر ثلاث صفحات حتى تتوضح من أحشاء هذه التأملات نفسها وظيفة الراوى وملامح من حكايته التى تتوالى منطلقة من ذكر كلمة «حقيبة البريد» أثناء هذه التأملات:

«... وفى ميدان السيدة زينب رأيت منذ سنوات حمارا هائجا وسط البشر أمام مسجد أم هاشم وهو يرفص ويهدر بصوت مروع الزئير لا نهيق فيه ثم رأيته يهجم على صاحبه ويعضه فجأة من ذراعه وعيناه ناطقتان بجنون التوحش حتى كأن شرارات الثورة الغاضبة المنبعثة منها فى ساعة انتقامه كلمات سباب بذيئة.. يومها نسيت حقيبة البريد المعلقة فى

عنقى نصف ساعة، فلقد كان فى الحقيقة حمارا لا ينسى.. الحقيبة الجلدية التى تأكل شبابى وهى توزع رسائل الناس.. لماذا كان الحمار التعس منذ قليل يشد الحبل ولا يردعه الضرب عن هز شباك صاحبه.. ربما كان صدى مسحراتى يرن فى معدته هو أيضا.. وربما كان يحلم فى يقظته بإناث جنسه كما أحلم أنا بحبال عالية قممها نهود تملأ فراغ الوجود حتى تكاد تكتم أنفاسى اللاهثة».

وكما كانت هناك فى القصتين السابقتين جمل وظيفتها العودة الدائمة إلى الموقف الحالى (الآن) فإن هنا أيضا جملا وظيفتها العودة إلى الإطار المكانى الذى تسير فيه الشخصية، فسعد مكاوى الحريص دائما على التوصيل والترابط يسارع دائما إلى تبرير عملية التذكر والتأمل التى تصاحب الشخصية، كما يسارع إلى تنظيم هذه التأملات عن طريق مثل هذه الجمل، وأيضا عن طريق انتقالات تشبه الفقرات[١٠٢] هناك أولا هذه الجمل التى تشير مباشرة إلى أن ما يلى هو تذكر أو حلم يقظة ومن أمثلتها:

«إن الأحلام المهتاجة المضنية لا تكتفى بساعات نومى فهى تصحبنى دائما فى يقظتى، فى العمل والفراغ، فى النهار والليل، كالحارس الغيور، كالظل الساخن، فى كل لحظة أستطيع أن أهدم هذا العالم وأعيد بناءه فى ألف صورة وصورة.

«ووثب خيالى فجأة فى نشاط مفاجئ إلى عيادة الدكتور الذى سألنى فى الربيع الماضى بعد أن فحصنى وجسنى من كل ناحية: هل أمارس فى الخفاء عادة قبيحة تهلك حيويتى؟ لقد قفزت ساعتها».

«... إن الذكرى الوحيدة التى أحترمها من صباى هى ذكرى أمى بنت حارس شركة السجائر الليلى...» .

لكن القصة ما تلبث أن تتخللها - عند منتصفها تقريبا - مثل هذه الجمل التى ترشد القارئ، وتتحول إلى تذكر وحلم مستمر تتكدس به معلومات وتفاصيل كثيرة عن حياة البوسطجى (امه خديجة السودانية - أبوه منصور العربجى السكير - أخوه المسحراتى الضرير الذى يصحب زوجته وطفلها فى استجداء الوهم الرمضانى فى المعادى - عمله المهين - تلصصه على أبواب تحجز عند نعمة الدفء العائلى - رئيسة الجمعية - نعيمة خادمتها - أحلام السود وبيانهم التاريخى - القنبلة الذرية... إلخ.) وكلها أشياء تضغط على نقطة الحرمان، وفى مونولوج طويل يركز الراوى هذا الإحساس بالحرمان فى تساؤلات متوالية:

(لماذا لم أخلق جميلاً من الخارج ومن الداخل، لماذا كان أبى سكيرا لماذا يقرع ابن أبى وأمى طبلته فى الشوارع ها هى سيدة تقود إلى جحرها ضريرها العائد من وهمه الرمضانى، ورمضان الصغير كالنسناس من حولهما يعلن أنه جائع وأنه سيأكل كالمسعور..) .

(كلوا واشربوا وناموا نوم منصور العربجى وخديجة وامحوا من وجودى فإن بنات الأحلام يتيقظن وكتائب النهود تتأهب...) .

ولعلنا نلاحظ من خلال هذا النص أن الكاتب يمزج السرد القصصى العادى بالمونولوج

(وضعت علامة ( ) حول المونولوج، بحيث تبدو جمل السرد القليلة فى القصة موجهة لوصف ما يراه الراوى فى مشوار العودة، بينما ينصرف المونولوج الطويل إلى استكمال التفاصيل حول حياته من ناحية وحول الكشف عن أزمته من ناحية أخرى، ومن الملاحظ أن جمل السرد العادى توقفت تماما منذ عودة الراوى إلى البيت وحتى آخر القصة.

ويسيطر على الراوى فى الصفحات الثلاث الأخيرة من القصة حلم السود الذين ينتمى إليهم بنقصه وخوفه وحرمانه.. السود الذين جاءت كتائبهم الزاحفة من عمق الغابات لتطهر العالم من الظلم والحرمان والكوارث الذرية.. جاءت كتائبهم بعد أن أخرج الراوى إبراهيم البوسطجى خطابات الناس ووضع بدلا منها بيان السود التاريخى. ويبدو هذا الحلم القهار الذى يأتى من خواطر إبراهيم وتأملاته وحدها - يبدو مفتعلا كمحاولة لتصعيد زائف ومفتعل لأزمة هذا البوسطجى الذى يرى خلاصه وخلاص العالم فى كتائب السود الزاحفة ضد الخوف الذرى. ويصور الراوى أزمته المعقدة المتشابكة فى سذاجة شديدة فى حديثه المتخيل للدكتور قبل النهاية بقليل، ثم حديث النهاية.

«لا.... إن أحلامى لم تكن كذلك فى البداية، كانت كلها تهاويل من جبال أحلامى اللدنة المتشامخة، ثم تداخلت رغباتى المكبوتة ومطالعاتى المضطربة وأمى خديجة وأبى وأخى وكل شىء فى الحياة... تداخلت والتفت حول نواة حرمانى.. ثم ضغطت أخبار الأسلحة الجهنمية وتجاربها واحتمالات قضائها على البشر وتوقع استخدامها على نطاق واسع كما حدث... ضغطت والتفت بدورها فى حبال غليظة فى هذه المرة كالأفاعى حول يأسى ونقصى وخوفى.... أما الآن فأصغ أصغ إلى الطبول وأنظر هناك فى الصف، ألا ترانى أسود صريحا أمشى تحت راية النصر فى مولد العصر البديع؟... ألا ترى يا رجل، ألا تفهم... انظر هذا الشىء الحاسم الشامل الرهيب الذى لم يشأ أحد أن يصدق أنه يمكن أن يحدث.. لقد حدث... بعذابات ولادة موجعة وتباشير عدالة عظمى.

إننى لا أيأس أبدا... أتسمى هذا اضطرابا عصبيا... لا بأس حتى مع المخاض المفجع واللطمة المجرمة... قم وهات يدك فى يدى.. اسكت يا رمضان واسمع مع الدنيا.. واخرس يا عويس وأفق من خدر الأفيون وحساب البقشيش واكتم صوتك الرخو، فالرسائل ينبغى لها أن تبلغ أصحابها دائما ومهما كان الأمر، فى خير وسلام..»

إن كل مظاهر النقص والخوف ينبغى لها الآن أن تختفى حتى يستمع الجميع فى النهاية إلى صوت العصر البديع القادم... هذا الصوت الذى لا يأتى إلا من داخل إبراهيم البوسطجى وينبغى أن تصل هذه (الرسالة) المبشرة إلى أصحابها - كما يريد المؤلف - فى خير وسلام، وينبغى أيضا أن تنتهى قصته بهذه النهاية المتفائلة المفتعلة فى تفاؤلها - ... هذه النهاية التى تحن للحبكة التقليدية. ولسوف تتكرر هذه النهايات المتفائلة التى لا تستند إلى واقع - حتى واقع القصة نفسها- فى قصص المرحلة الأخيرة.

فى قصة «الزمن الوغد»[١٠٣] يتخلى سعد مكاوى عن الرحلة القصيرة أو المشوار كإطار يضمن له الترابط فى الأحداث، وإن احتفظ بنظام الفقرات (* * *) التى يعتمد عليها فى ترتيب مادة القصة الغزيرة وتنظيمها.

تأتى القصة فى ثلاث فقرات طويلة مرتبة زمنيا إلى حد ما، وإن لم تحرص على الخط التصاعدى للحدث التقليدى. داخل كل فقرة كم هائل ومختلط من المعلومات والأشعار والذكريات والأماكن والشخصيات... إلخ يرويها عبد الحميد الديب عن نفسه فى مونولوجات طويلة. ويخيم على القصة بوجه عام جو كابوسى يستغل الكاتب فى صنعه إدمان عبد الحميد الديب تارة ومرضه تارة أخرى. ويعيش فى خلفية حياة عبد الحميد الديب

عصر بأكمله.. سياسته وصحافته ونفاقه ومخابراته ومطحونوه. ويكاد هذا الكابوس أن ينطق فى طول الفقرات والجمل التى تبدو وكأن لا نهاية لها. إن بعض الفقرات[١٠٤] تمتد أحيانا إلى أكثر من خمس صفحات (ص ١٣ إلى ص ١٩) وبعض الجمل تمتد لتصل إلى ثلاثة وأربعة أسطر.

ويستغل الكاتب كل معلوماته عن عبد الحميد الديب[١٠٥]، ويوظفها بحيث تبدو جميعها ضاغطة على نقطة الزمن الوغد وموصلة بتفاصيلها وببناء القصة إلى الانطباع القاتم عن العصر والشخصية والزمن.

تبدأ الفقرة الأولى بحادثة قديمة هى زيارة الراوى (عبد الحميد الديب) للشيخ طوالع الملوك فى حى الأزهر، بهدف الحصول على مسكن وملبس فى مقابل نظم الأشعار فى كتاب الشيخ الذى يصدره كل عام بعنوان «نتيجة الملوك» ليتنبأ باحداث العام القادم.. فى هذه الحادثة لن نستمع إلى حوار عادى، فكل شىء يضمن فى السرد العادى، وبمجرد ما يعرض عليه الشيخ الثمن المقابل لخدماته ومنها حجرة الشيخ المجانية وشباكها البحرى ندخل مع عبد الحميد الديب مع مونولوج طويل لا ينتهى إلا مع نهاية هذه الفقرة القصصية الطويلة:

«... وإن هذا لفى وسعك يا سى عبد الحميد، ولك منى، فوق عطايا الزبائن الحمد والمكافأة وحجرة السطح المجانية اطلع واتفرج عليها وعلى شباكها البحرى....(مالى بشباكها البحرى يا ابن النصابين المعتقين، وهل لى أمامك إرادة؟ مجرد كونك الشيخ وكونى المتشرد يجعل مقودى فى يمناك، وسكنى منذ الساعة حجرة السطوح، حتى ولو لم تكن لها نافذة على الإطلاق... أنت تربطنى فى حبل، وطرف الحبل فى رقبتى من ناحية

وفى يدك من الناحية الأخرى، وأنا متمرن على هذا الوضع يا سى الشيخ طوالع الملوك، وحز الحبل فى رقبتى جزء من لحمى ووجودى.. حبل، حبل طويل.. الحبل ومسدس الضابط فى يده وأمامنا مخبر ووراءنا مخبر، ونحن الأربعة المربوطين الواحد وراء الآخر أنا واللومانجى الشمام مجدع وصلاة الزين المجذوب الأفرع وعبد الجليل بائع لحمة الرأس وابن فتحية صاحبة القهوة نتعثر وسط الناس فى الزقاق، فى ليل الضياع، فى خبال المخدورين صرعى الكوكايين فى عدم اكتراثهم، المفجع، فى حلم بليد بعيد عن هذا الواقع المروع المهين، الكبسة، والحبل، والإهانة، والزفة، والقسم، والنيابة، والقفص والفضيحة والسجن لقطيع الأفيونجية.. فى حياتى ياسى الشيخ هذه اللطمة على وجهى، التى فعصنى بها حظى النكد كما يفعص زبائن بار اللواء أعقاب سجائرهم وهم يتسامرون بتقطيع فروتى للوصول إلى أعماق لحمى والتمكن من نهشه. حبل طويل وزنزانة، وفاطمة تبكى عندما تقول لها فتحية إننا وقعنا مساطيل ومعنا بقية من شمة كوكايين.. فاطمة تبكى وتفقع بالصوت وتلطم وجهها ويتقطع كبدها على عبد الحميد المسكين وما جرى له....» .

ويمتد هذا المونولوج امتدادا طويلا يستغل فيه الكاتب مسألة إدمان عبد الحميد الديب الذى يخيل له المخدر حوارا طويلا مع ضابط القسم.. يتكلم عبد الحميد ويتخيل.. يتوهم سؤال الضابط ويجيب عليه.. يسأل ويجيب على نفسه. وفى هذه الإجابات تتكدس معلومات لا حدود لها ونخرج من حادثة إلى حادثة ومن شخصية إلى شخصية.. عن فاطمة والإدمان والرعب والصحافة وبار اللواء وشعبان الحلاق، بل وأشعار عبد الحميد

أيضا، وكلها تقدم خلفية بانورامية واسعة لهذا الزمن الوغد، وأنه لأمر محير أن يختار المرء جزءا من هذا المونولوج ليقتطعه:

«... ماذا تقول يا سيدى؟ من هم تجار الكوكايين فى الباطنية؟ هم كثيرون جدا يا أفندم.. فى الباطنية أتحول أنا نفسى، هذا الشاعر الذى عرفت والذى انفعل وجهك السمح بما تلا عليك من أشعاره، إلى جنى ابن جنى.. فى الباطنية يا سعادة البيه يتمطى فى داخل الحياة مارد شرير شيطانى الضمير والنية، يلهب ثورة متأججة على الحرمان.. الحرمان القذر الذى كان نصيبى والذى انتظرنى فى ساعة مولدى المنحوسة فى عشة أبى جزار كمشيش والذى صحبنى بعد ذلك إلى الكتاب، ثم سافر معى كالرفيق السيئ الأبدى إلى الأزهر فدخله معى يوم التحقت بظلال أعمدته وجدرانه لأكل جرايته وأغوص مع أجيال الغواصين فى خزائن علومه.

فى الباطنية يا سعادة البيه، ما دمت تسأل عن الباطنية تطفح رائحة العرق الخبيثة من طوب الجدران وطعم ماء الشرب وطين الحوارى، ويقف باعة الحشيش والأفيون بالمطوة والسكين على نواصى الأزقة وفى أركان الميادين المرصعة بقهاوى المخدرات، وأمامهم مناضد أو عربات يد صفت فوقها البضاعة والموازين، كما لو كانت البضاعة بطاطة مشوية.

هناك الأطفال يبيعون بالقطاعى والنساء يبعن بالجملة، وعربات اليد الوسخة مرصوصة فى صفوف لصق الجدران العطنة وفى الأركان المعتمة، وبينها وتحتها صنوف من الكلاب الجرباء والسحالى والخنفس...»

وينتهى هذا المونولوج الطويل بعبد الحميد يستفيق من خدر الغيبوبة ويكتشف من شدة الضرب وهم الحوار الطويل مع الضابط

الطيب الذى تخيل أنه يعزم عليهم بالسجائر. يستفيق على الواقع الخشن. ويضيف الراوى بعد انتهاء هذا المونولوج وداخل الفقرة نفسها جملة مكونة من كلمتين تأتى بعدها فقرة جديدة ..... (* * *) هذه الجملة هى:...

ومرت سنوات .....

* * *

ننتقل إلى هذه الفقرة الجديدة بعد الجملة السابقة الممهدة لإحساسنا بالزمن فننتقل مع الراوى إلى مشهد جديد ... معطوف على الجملة السابقة بحرف عطف (و) إلى عملية الاجترار الموجهة التى تملأ عوالم سهاده) إنه الآن مستلق فى حجرته الضيقة أو لحده على حد تعبيره، ويبدأ عملية اجترار طويلة يمزجها ببعض السرد القصصى الآنى الذى يرتبط بالمشهد، والذى يبدو كأنه جزء من المونولوج، وهو جزء يطلعنا على حياة الحى التى لا تختلف أبداً عن حياته.. فهيمة ابنة بائع العرقسوس المسلول.. إحسان بائعة الطرشى الأرملة... كلها شخصيات إما مريضة أو مقهورة فى عالم كابوسى مخيف كأنه يأتى من تحت الأرض:

«وفى قاع عتمة الدهليز فى أعماق الدور الأرضى المدفوسة تحت مستوى أرض الزقاق، ووراء آخر حجرة فى الصف بعد حجرتى بسيونى المسلول بائع العرقسوس وبنته فهيمة الغسالة، الآن باب يفتح ويقفل على ثلاثة أمتار فى مترين قبر تترد فيه أنفاس الساكن وتترد معها من وراء جداره أنفاس موتى آخرين فى قبور أخرى مصفوفة، ومن بعد الزقاق حارات وشوارع وموتى آخرون وأحياء يرزقون وعالم مخبول يخيم عليه شبح

الحرب. واسم هتلر وتشمبرلين على كل لسان فى الغرب والشرق وجنس بشرى رخيص يتأهل لمقتله قدرة، ولمد صفوف القبور إلى ما لا نهاية.. وحفيد إسماعيل متسلطن فى عابدين بشحمه وبهيمتيه، والباشوات يمزقون ملابس بعضهم البعض، على حين تتحمس لهم الانتهازية والديوك المخصية.. ومن حولهم يغط فى النوم بشر شحب فيهم الرمق الإنسانى الشريف وضؤلوا حتى ما عاد يعنيهم غير الصراع على نتف الجيفة.. والحرب على الأبواب، حرب القتلى والجثث والفرص، وسقف قبرى لا يكاد يبلغ المترين فى ارتفاعه عن الجرائد المفروشة فى ركن ذلك الجحر العارى عن فراشى.. وفوقى تسعى أقدام الناس وخطى الموكب، فيهم الطيبون والطبالون والراقصون واللص الوجيه والمهرج المحترم والمحترفون والهواة والنهازون والخطافون العتاة، فى التجارة وفى السياسة وفى الأدب وفى الصحافة وفى الأحزاب وفى اليمين وفى اليسار وفى الوسط وفوق وتحت وهنا وهناك وفى كل مكان.. وبعيداً فى حضن ماء الرى تفهق الأرض الطيبة بشهقات موجعة، وتنعى السواقى، ومن الأرغول تنبعث فى الحقول الهادئة أنات نغمة الصبا، أما الأسماء اللامعة التى تبدو لك من بعيد جذابة كالمعدن النفيس الحر، فإنك ما إن تدنو من الليل المرطوب الحار يشحب الوجود كله، بخيره وشره، وأنا راقد على ظهرى فى ظلمة جحرى.....» .

تبدأ الفقرة الثالثة والأخيرة بموال يشبه (العديد) كانت تغنى به فتحية صاحبة القهوة بينما عبد الحميد الديب عائد فى ظل الجدار. تقول كلمات الموال:

«حطو الغرام فى قنانى الورد وادعوا (...) له وادوه لناس صحبات أصل يوعو له وان مات ظريف المعانى قبل ما اطوله (...) لا سأل على تربته واتمد فى طوله (...) وان جم ملايكة حساب قاصدين يحاسبو له (...) لاقف واقول دا صغير السن وحليوة (...) ديروا على الحساب واوعوا تروحو له».

ينطلق الراوى من هذا الموال إلى فتحية وقهوتها ومشهد آخر من قاهرة الزمن الوغد، مشهد ملىء بالمجاذيب والمتسولين والمشوهين. والكلمات العامية القليلة فى القصة تأتى فى هذا المشهد على لسان فتحية أو إحسان أو فهيمة، لكننا لا نسمع صوت عبد الحميد الديب فى الحوار أبدا، من الممكن أن توجه الشخصيات إليه كلاما، لكنه مستغرق دائما فى مونولوج لا ينقطع، تخبره فتحية عن الحزب:

«ياسى عبده الأفندى بتاع الحزب إياه رجع تانى يسأل عنك وشرب القهوة وانبسط وبيقول لازم تروح تقابل الرئيس بتاعهم علشان عاوزين شوية من تفانينك.. ما تروح يا سى عبده وتسعى ورا الرزق دا انت داخل يا اخوية على جواز ومسئولية».

فيستغرق عبد الحميد فى مناجاة موجهة للجمهور الذى يفترض حضوره يقدم فيها معلومات عن فتحية وحياتها وقهوتها، وإحسان ود كان الطرشى.. إلخ.. ووسط هذه المناجاة يأتى صوت فتحية مرة أخرى:

- «ورحمة عبد الجليل إنها ست طيبة ورا ايدك يا سى عبده وأكل العيش يحب الخفية وروح لبتوع الحزب دول..

إنت جاهلة يا فتحية ولا تعرفين شيئا خارج حدود قهوتك فقد مدحت فى الماضى زعماء ذلك الحزب فى أشعار نشروها فى صحيفتهم بما لم يمدح به النبى مداحو القرى المتسولون بالدف والحمار والخرج على أبواب الفلاحين. كنت خارجا..»

ولا ينتهى هذا المونولوج الأخير إلا مع نهاية القصة المأساوية حيث يختار عبد الحميد الديب الهرب الدائم من كل شىء ومن كل مسئولية، ثم يضيف الكاتب فقرة تعليقية وكأنها ختام مرعب لهذا اللحن الجنائزى الطويل:

«... سأهرب من إحسان.. من بيتها... سأهرب .. سأظل أهرب حتى أقع ميتا وألهث نفسى الأخير على الأرض..» .

وهرشت العجوز البشعة رأسها عند عتبة البيت الكئيب وتسلخ صوتها وهى تقول فى ضحكة بلهاء:

- قولى يا توحة على ظريف المعانى...

وارتفع الصوت الغليظ مرة أخرى:

وأن مات ظريف المعانى قبل ما أطوله

لا سأل على تربته واتمد فى طوله»

من الواضح أننا هنا لسنا بإزاء تاريخ حياة عبد الحميد الديب. إننا أمام ثلاثة مشاهد متوالية متجاورة تعرض لعصر وشخصية، لكننا مع ذلك أمام نص تعمل كل كلمة فيه على بناء انطباع واحد مخيف بهذا الزمن الوغد من خلال أزمة عبد الحميد الديب وما يحيط بها.

وتمزج القصة بمهارة فائقة بين السرد القصصى على لسان المتكلم عبد الحميد الديب وبين مونولوجاته الطويلة، ومع ذلك لا يضنيك تحديد

التداخلات بين ما يحدث الآن فى المشهد وما هو من اجترار الشاعر لأحزانه، على الرغم من طول هذا التداخل وتكراره، ذلك أن الكاتب حريص على التوصيل قبل كل شىء، ومن هنا يحرص - فوق حرصه على علامات الانتقال * * * - على استخدام علامات الترقيم بشكلها الطبيعى، لأنه لا يريد القارئ أن يسيح وسط هذا الركام الهائل من المعلومات.

لقد أشرت من قبل إلى رغبة سعد مكاوى الدائمة فى توسيع نطاق القصة القصيرة بحيث يمكنها أن تصور عصرا بأكمله، وقد تم له ذلك فى «الزمن الوغد» بلقطات خاطفة. ولقد حاول كثيرا الإفلات من هذا البناء المحكم الضيق للقصة القصيرة، وكان استخدامه لأساليب تيار الوعى بابا استغله لهذا الغرض دون سعى وراء ادعاء للحداثة أو الغموض، كما كان استخدام هذه الأساليب عنده جزءا من توجه عام بدأ وانتهى سريعا فى أدبه، مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات. فقد استخدمها فى كتابة روايتيه «الرجل والطريق» ١٩٦١ و «السائرون نياما» ١٩٦٣.

فى هذا الشكل من القص يبدو الالتزام بالبناء التقليدى المحكم للقصة القصيرة امرا شبه مستحيل، وتقف وحدة الانطباع بديلا عن هذا البناء، إذ تضم فى إهابها كل الأحداث والشخصيات والأماكن والأشعار والمواويل التى حوتها القصة.

لكن كل شىء فى القصة - مع ذلك - ينتقى بعناية شديدة، حتى الأشعار والمواويل بحيث لا تخرج عن هذا الانطباع الواحد. ويكفى أن تنظر إلى استخدام الموال هنا، أو حتى فى قصة مبكرة من هذا النوع مثل «فى سوق الزلط»، ولننظر إلى استخدامه فى قصة مثل «على بحر شبين» لنرى الفرق.

فى قصة «فى سوق الزلط»[١٠٦] وهى قصة تقوم على موقف رئيسى لكنها تحوى عددا هائلا من الخواطر والتأملات والصور البلاغية التى تترى على ذهن الراوى المتكلم - فى هذه القصة سنجد موالا آخر يتركز مع غيره من تفاصيل القصة على الانطباع الواحد، وتأتى نهاية الموقف الرئيسى فى القصة كنقطة مضيئة تتجمع فيها كل الالتماعات التى وعاها القارئ من الانطباع طوال رحلته مع القصة ونتفها المتناثرة.

وقد كان استخدام هذه الأساليب التى تعتمد أساساً على كشف (الداخل) دالا على نوع من المعاصرة فى القصة القصيرة، إن القصة القصيرة المعاصرة لم تنف تماما العالم الخارجى وإنما أصبح واحدا من مصادرها التى تضاءل دورها فى مقابل تزايد دور المصدر الداخلى أو المزاج الخاص للفنان[١٠٧] ومع ذلك فإن سعد مكاوى سرعان ما تخلى عن استخدامها وانصرف فى المرحلة الأخيرة إلى ألوان أخرى من التجريب فى نفس الاتجاه، اتجاه توسيع نطاق القصة القصيرة.

وليس خافيا أن استخدام هذه الأساليب جاء مواكبا لانكفاء شديد على الداخل عند سعد مكاوى، وإن لم يستطع أبدا أن يضحى بالخارج فى سبيل هذا الداخل المضطرب. ولعل هذا الانكفاء على الداخل كان جزءا من الانكسار الذى سرعان ما قفز عليه المؤلف، ليس إلى الخارج الموضوعى مرة أخرى، وإنما إلى الحلم والمستقبل الصوفى الذى يتجاوز عنده الذاتى والموضوعى معا.

ومع أن الخلفية الاجتماعية والسياسية تسكن تفصيلات هذه القصص التى تنكب على داخل الشخصية، فإن سعد مكاوى لم يجر طويلا وراء

هذا النوع من القصص، وإن استمر فى استخدام أساليبه فى قصص أخرى تستند أساسا إلى موقف اجتماعى أو إنسانى خارجى واضح، مثل قصة «القمر المشوى».

تعمل قصة «القمر المشوى» [١٠٨] فى إطار الموقف التقليدى المحكم البناء ومع ذلك تستغل كل هذه الوسائل كوسائل مساعدة للسرد القصصى العادى.

فى «القمر المشوى» يستخدم الكاتب - إلى جوار السرد التقليدى وداخله المونولوج الداخلى غير المباشر، ومناجاة النفس أساسا، ثم المونولوج الداخلى المباشر بشكل هامشى، ويستخدم الكاتب هذه التكتيكات بحرية يتيحها له استخدامه لوجهة نظر المفرد الغائب العليم، وهو بذلك يستطيع الانتقال فى سهولة من الخارج إلى الداخل وبالعكس. ولكن المونولوجات هنا لا تطول بحيث تغطى على كل شىء أو بحيث يبدو السرد الخارجى وكأنه جزء من المونولوج الداخلى كما فى (الزمن الوغد) أو (فى خير وسلام) بل تقف المونولوجات عند حدود الفقرات القصيرة التى تعقب حوار الشخصية، فتعمل على تفسير الحدث الخارجى وتطويره، أو استبطان الشخصيات فى سرعة لا توقف حركة الحدث الخارجى بل تدفعها.

ومما له دلالة أن «القمر المشوى» - هذه القصة التى تتخلى عن الارتكاز على الموقف الداخلى - لا تنتهى بالهرب أو الحلم كما فى «فى خير وسلام» و «الزمن الوغد» بل تنتهى بالثورة كما كان يحدث قديما فى «ابن أنيسة» و«قراريط رضوان» وكما يحدث فى «السائرون نياما». إنها تعمل على تجاوز الواقع المهين المذل. على تجاوز الزمن الوغد، ليس بمجرد الحلم أو الهرب،

وإنما عن طريق الثورة التى تتحرك - خارجياً وداخلياً معاً - بفعل عوامل مادية واضحة.

* * *

لقد توزع إنتاج المؤلف فى هذه المرحلة الطويلة على شكلين رئيسيين هما (الصورة القصصية) و (القصة القصيرة)، وهما شكلان يتمايزان فنيا كما اتضح من التحليل، ويستند هذا التمايز الفنى إلى تمايز آخر يرجع فى أساسه إلى صلة الكاتب بواقعه ونظرته إليه. فى الشكل الأول كان الكاتب يصور موضوعه من الخارج مسجلا لتفاصيله فى دقة الدارس المفكر المحايد لا دقة الفنان المنفعل، أما فى الشكل الثانى (القصة القصيرة) فإن الكاتب يصور موضوعه من الداخل، وكأنه موضوع خاص به، ينظر إليه وينفعل به من زاوية شديدة الخصوصية، وكان الاكتمال البنائى لهذا الموضوع - على مستوى الشكل - حاملا لهذا الانفعال الخاص.

إن الشكل الأول يعكس ببساطة، نظرة حيادية إلى الواقع، لأنها غير واثقة من تفاصيله الداخلية الأعمق، وهى لا تستطيع أن تنفعل به، لا تحيا داخله ولا تتفاعل معه، وإذا جاء هذا الانفعال فإنه يأتى من خارج الموضوع لا من داخله... من الراوى المعلق لا من البناء الخاص لهذا الموضوع، ومن هنا كان هذا الشكل أقرب إلى موقف الكاتب فى الفترة الأولى من هذه المرحلة حين لم يستطع أن يبلور موقفه من الواقع مع مجىء ثورة يوليو وخلال سنواتها الأولى.

أما الشكل الثانى فيعكس نظرة أكثر تثبتا، تنفعل بالواقع وتحياه من داخله، لأنها أصبحت أكثر وثوقا فى رؤيتها لكثير من تفاصيله وأكثر قدرة

على الانفعال بها، وهذا هو حال القصة القصيرة مع الكاتب فى الفترة الثانية من هذه المرحلة حين استطاع أن يبلور موقفه من حركة الثورة الآخذة فى الانكسار.

وداخل كل شكل من الشكلين كانت التنويعات البنائية عاكسة أيضا لتطور هذه النظرة إلى الواقع، فعلى مستوى (الصورة القصصية) كان الشكل يتجه من مجرد رصد الموضوع من خارجه ودراسته دراسة دقيقة إلى الارتباط الذاتى للكاتب بهذا الموضوع، ومن مجرد الصورة التى ينتهى بناؤها عندما تنتهى دراسة الموضوع إلى الصورة التى تقترب من القصة القصيرة المكتملة البناء. وعلى مستوى (القصة القصيرة) كان الشكل يتجه من مجرد الاهتمام (التصويرى) بالخارج إلى الغوص (الدرامى) الشديد فى الداخل، بحيث يتبدى صراع الداخل / الخارج - داخل شكل القصة القصيرة - وكأنه صورة أخرى من الصراع الأول بين الصورة والقصة.

***

الهوامش

١ - يختلف المؤرخون والدارسون حول أسباب الأزمة التى شعر بها المثقفون فى علاقتهم بثورة يوليو، وتختلف تفسيرات هذه الأزمة، وعلى من تقع التبعة فيها - على الثورة أم على المثقفين؟ غير أن جميع الكتابات تتفق على وجود (أزمة) حقيقية فى العلاقة بين الثورة والمثقفين وقد أفاد الباحث هنا من عدة كتابات أهمها:

- أحمد حمروش: قصة ثورة ٢٣ يوليو، دار الموقف العربى ١٩٨٥.
- عادل حمودة: أزمة المثقفين وثورة يوليو، مكتبة مدبولى، القاهرة ١٩٨٥.
- فتحى رضوان: ٧٢ شهر مع عبد الناصر، دار الحرية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨٥.
- لويس عوض: الثورة والأدب، روز اليوسف، القاهرة ١٩٧١.
- محمد عباس سيد أحمد: ثورة يوليو والمثقفون، مقال نشر فى مجلة الطليعة القاهرية عدد يوليو ١٩٦٥، ضمن عدد خاص عن ثورة يوليو.
- وحيد رأفت: فصول من ثورة ٢٣ يوليو، دار الشروق، القاهرة ١٩٧٥.

٢ - فى لقاء للباحث مع الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى ١٤/ ١/ ١٩٨٧، يطلق الشرقاوى على ما حدث «مؤامرة الصمت» أما تعبير «حاجز الصمت» فهو عنوان أول حديث منشور مع الكاتب أجراه مأمون غريب - آخر ساعة - ٣ يونيو ١٩٧٠.

٣ - راجع مقدمة مجموعة «مخالب وأنياب» كتب للجميع، دار التحرير للطباعة والنشر، ١٩٥٦.

٤ - سعد مكاوى: ثلاث قصص قصيرة، جريدة المصرى ٥/ ١٠/ ١٩٥٢.

٥ - الشىء الغريب حقا أن مجموعة «نساء من خزف» التى صدرت ١٩٤٨ لم تتحدث فى قصة واحدة عن شخصية ريفية كتلك التى نجدها فى مجموعة «الماء العكر»، هذا على الرغم من أن تجارب الكاتب الريفية التى تصورها مجموعة الماء العكر تجارب قديمة تعود إلى مراحل الطفولة والصبا كما أن معظم قصص «الماء العكر» نشرت فى فترة سابقة على صدور «نساء من خزف» فى آخر ساعة، والمصرى. مع ذلك لم يحاول المؤلف أن يضمن المجموعة إحدى هذه القصص! قد يكون تفسير ذلك أن ثقافة الكاتب، خاصة تلك التى تتصل بالأوضاع الاجتماعية والطبقية، والتى ربما جاءت متأخرة نسبيا، هى التى حدت به إلى بعث هذه التجارب، إذ رآها معبرة عن الأوضاع الاجتماعية والطبقية فى القرية المصرية، فى صورة بسيطة واضحة. وهناك تفسيران آخران لهذا الأمر:

أولهما: حرص المؤلف على أن يبقى لكتابه «نساء من خزف» طابعه الخاص وتجربته الخاصة التى تتمشى مع (أو تتملق) - فى عنوانها وعناوين قصصها - التيار الرومانسى.

ثانيهما: أن يكون المؤلف قد جمع قصص الماء العكر ونشرها فى كتاب حينما وجد الوضع الجديد فى مصر ملائما لذلك، خاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا تجربة كتاب (المعذبون فى الأرض) الذى صودر فى السنة نفسها التى صدر فيها كتاب « نساء من خزف» ١٩٤٨.

٦ - راجع قصص: (الرقص على العشب الأخضر) ثم (الطبلة) و (الوحش خارج القفص).
٧ - راجع القصة فى مجموعة (كلمات فى المدن النائمة) ص ٢٣٧.
٨ - راجع القصة فى (كلمات فى المدن النائمة) ص ٥٧.
٩ - راجع تفاصيل أوفى عن هذه القصص فى الفصل الأخير من هذا البحث.
١٠ - يشير كمال أبو ديب إلى النص المقموع بوصفه نص الثقافة المقموعة، ويحدد موقف، النقد تجاهه فى إجباره على الإفصاح عن أسراره المقموعة «عن الضغوط التى مورست عليه من قبل الإيديولوجيا السائدة، لكى يلتف على نفسه ويقنن ارتعابه وقمعه والاضطهاد الذى تعرض له، فى لغة سرية معماه، أكثر - إلى حد بعيد - من أن تكون لغة رمزية، لأنها لا تجرؤ حتى على الإفصاح الرمزى بل تتدثر فى الداخل - رغم خوفها ورعبها - لتتلولب على نفسها، وتحاول إضاعة الخطوط، وتمويه جذور القمع الذى نطقها... إلخ. راجع: كمال أبو ديب، الأدب الأيديولوجيا. مجلة فصول المجلد الخامس - العدد الرابع - يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٥ ص ٨٤.
١١ - راجع القصة. مجموعة (الزمن الوغد) ص ٢٢٣ - وقد نشرت لأول مرة عام ١٩٥٩.
١٢ - راجع القصة: مجموعة (أبواب الليل) الدار القومية للطباعة والنشر، الكتاب الماسى، عدد ٨٩، ص ٨٩.
١٣ - عبد المحسن بدر: حول الأدب والواقع، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ٣٦.
١٤ - يلاحظ طه وادى التكرار الشديد فى عالم (الماء العكر)، ودلالته على (محدودية) الطاقة الفنية والمقدرة الإبداعية، راجع: طه وادى: عالم سعد مكاوى، مجلة فصول، المجلد الثانى العدد الرابع سبتمبر ١٩٨١، ص ٣٤٠. وكثيرا ما كانت الشخصية الرئيسية فى قصة ما هى بعينها الشخصية الثانوية فى قصة أخرى، والعكس. حدث هذا فى قصتى (فى سوق الزلط - الستار الممزق) وقصتى (وهيبة - درب أبو لحاف) وقصتى (مصرع حمار - الماء العكر) وكثيرا ما تكررت الأماكن والأحداث أيضا، فضلا عن الأكليشهات اللغوية.
١٥ - عبد الرحمن أبو عوف (ضمن مجموعة كبيرة من الكتاب): يوسف إدريس بقلم هؤلاء، مكتب مصر، ١٩٨٦، ص ٢٨٨.
١٦ - دمج المؤلف قصتى (أغنية فى الطريق - الخنزير) من مجموعة «نساء من خزف» ونشرهما فى مجموعة (شهيرة) ١٩٧٥ كنص واحد بعنوان (لحظة ضعف) ودمج أيضا قصتى (يا ليل يا عين - جولة فى نفس قاتل) من مجموعة «مخالب وأنياب» ونشرهمات كنص واحد فى مجموعة «أبواب الليل» بعنوان (السعر معروف).
١٧ - سعد مكاوى: سير الزمن، مقال بجريدة الشعب ١٣/ ٣/ ١٩٥٨.
١٨ - راجع: سيد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة فى مصر، دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٢٧٢ إلى ٣٠٦.
١٩ - راجع: طه وادى، عالم سعد مكاوى، مجلة فصول، المجلد الثانى - العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر، ١٩٨٢، ص ٣٤٢.

٢٠ - Ian Reid: The Short Story London 1977 P.30.

٢١ - شكرى عياد: القصة القصيرة فى مصر، ص ٦٥.

٢٢ - يحيى حقى: فجر القصة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥ ص ١٧٣ - ١٧٦.

٢٣ - يحيى حقى: فجر القصة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ١٧٣ - ١٧٦.

٢٤ - ٢٥ يحيى حقى: فجر القصة المصرية. ص ١٧٦. ويلاحظ عبد الله الركيبى الملاحظة نفسها على تاريخ القصة القصيرة الجزائرية، ويخصص فصلا مطولا من كتابه للصورة القصصية بأشكالها المختلفة، راجع عبد الله الركيبى: القصة القصيرة، فى الأدب الجزائرى المعاصر. دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٩، من ص ٨٧ - ١٣٩.

٢٦ - شكرى عياد، القصة القصيرة فى مصر، ص ٧٠. وربما كانت هذه النقطة الأخيرة سببا فى طول رواية (الأرض) للشرقاوى، وهى تقدم موضوعات وعالما وشخصيات مشابهة لعالم مجموعة الصور التى قدمها سعد مكاوى عن نفس القرية تحت عنوان «الماء العكر».

٢٧ - Ian Reid: The Short Story P.31.

٢٨ - ظهرت أولى روايات الكاتب «الرجل والطريق» فى عام ١٩٦١ - جريدة الجمهورية. ثم جاءت بعدها «السائرون نياما» فى بداية ١٩٦٣ - جريدة الجمهورية أيضا.

٢٩ - كان الكاتب قد توقف طوال الخمسينيات عن كتابة القصص الطويلة بعد أن كتب منها فى نهاية الأربعينيات. نصوصا مثل: شهيرة - شقيقات الأستاذ عصام - الينبوع - قديسة من باب الشعرية - ثم عاد فى أوائل الستينيات فكتب قصصا طويلة مثل «أبواب الليل».

٣٠ - نشرت «بلبوش» فى مجموعة (الماء العكر) بعنوان «سبع الليل» ص ١٠١.

٢٣١ - جريدة المصرى ٣٠/ ٤/ ١٩٤٨. وثلاث من هذه الصور منشور فى مجموعة «الماء العكر» هى (كفر العقلاء - حياة موفرة - الشيخ عبد الصمد) ولكن بعناوين مختلفة هى على التوالى (عصر عويس الذهبى - الماء العكر - الأجر والثواب).

٣٢ - جريدة المصرى ١٣/ ٤/ ١٩٥٤. قصة «فى الدلاتون» وقصة «فى الدلاتون» لم تضمها مجموعة الماء العكر، ولكنها نشرت قبل ذلك (المصرى ٢٠/ ٣/ ١٩٤٨) بعنوان (خطيئة فى الليل) وبعد ذلك (الشعب ٥/ ١/ ١٩٥٧) بعنوان «التحقيق» بعد نقلها كاملة إلى العامية.

٣٣ - مجموعة (راهبة من الزمالك) ص ٣٩.

٣٤ - أعاد المؤلف نشر هذه القصة فى مجموعة (القمر المشوى) بعنوان (بحر الظلمات) ص ١٠١. ويلاحظ أن التغيير يقع على الصور أكثر مما يقع على القصص. فكثير من صور سعد مكاوى تغير عنوانها أكثر من مرة على عكس القصص.

٣٥ - راهبة من الزمالك ص ٤٤.

٣٦ - نفسه ص ٨١.

٣٧ - مجموعة «مجمع الشياطين» ص ٣١٥.

٣٨ - «النادرة هى الأقصوصة التى لا تطول إلى درجة الحكاية الهزلية ولا تقصر إلى النكتة» راجع: نبيلة إبراهيم - أشكال التعبير فى الأدب الشعبى - دار المعارف - مصر ١٩٨١. ص ٢٥٥.

٣٩ - مجموعة «مجمع الشياطين» ص ٣١٥.

٤٠ - نفسه - ص ٣٠٥.

٤١ - نفسه - ص ٣٢١.

٤٢ - (الماء العكر) ص ١٧٥.

٤٣ - (مجمع الشياطين) ص ٢٣٠.

٤٤ - (الماء العكر) ص ١٧٨.

٤٥ - (الماء العكر) ص ١٧٦.

٤٦ - (الماء العكر) ص ٩١.

٤٧ - الماء العكر، ص ٩٢ (والإشارة بعد ذلك فى المتن)

٤٨ - قصة (مظلومة) - مجموعة (الماء العكر) ص ٤٦.

٤٩ - صبرى حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة. مجلة فصول - المجلد الثانى، العدد الرابع، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٢. ص ٣٠- ٣١.

٥٠ - برناردى فوتو: عالم القصة - ترجمة محمد مصطفى هدارة. عالم الكتب - القاهرة ١٩٦٩ - ص ٢٣١.

٥١ - راجع هنا تحليل فرانك أوكونو لمجموعة الصور التى قدمها «تورجنيف» بعنوان «صور أدبية لرجل رياضى». فرانك أوكونور - الصوت المنفرد ترجمة محمود الربيعى - دار الكاتب العربى القاهرة ١٩٦٩، ص ٣٩ إلى ص ٥٣.

٥٢ - الصوت المنفرد - ص ١٨٠.

٥٣ - بوريس ايخنباوم: أو هنرى ونظرية القصة القصيرة - ترجمة نصر أبو زيد مجلة فصول - المجلد الثالث - العدد الثالث - يونية ١٩٨٣. ص ٨٤.

٥٤ - مجموعة (الماء العكر) ص ٨١.

٥٥ - نفسه - ص ٥٤.

٥٦ - مجموعة (الماء العكر) ص ٢٨.

٥٧ - سعد مكاوى مولع باستخدام تراكيب معينة وتكرارها. مثل استخدامه المتكرر للام المرحلقة أو لام الابتداء فى خبر إن. ومثل تعبير (من فوره) الذى يكاد يتكرر فى كل قصصه بداع ودون داع. فضلا عن استخدام صور مثل (أجنحة السكون الطائر فى ضوء القمر.. إلخ).

٥٨ - لويس عوض - الثورة والأدب - مرجع سابق - ص ١٦٩.

٥٩ - التحقيق - جريدة الشعب ٥/ ١/ ١٩٥٧.

٦٠ - شهيرة وقهوة المجاذيب. محمد مندور، مقال بجريدة الشعب ٢٣/ ٨/ ١٩٥٨.

٦١ – (فى قهوة المجاذيب) ص ٧٠.

٦٢ – يتخذ (إبراهيم سعفان) من نص (مصرع حمار) مثالا على ما أسماه الوضوح والبساطة. وقد أرجع هذا الوضوح إلى «استخدام الأدوات الفنية التى تؤثر فى القارئ، وما يسميه الأسلوب السلس الجميل والألفاظ المنتقاة، والوصف دون استطراد.. إلخ. راجع: إبراهيم سعفان القصة القصيرة: نماذج وأجيال – مجلة القصة يوليو ١٩٨١. ص ٣٥.

٦٣ – فى مجموعة (الزمن الوغد) صورة بعنوان «الرصيف» وقد نشرت قبل ذلك مرتين. مرة بعنوان (نعيمة) مجلة الجيل الجديد ١١/ ٤/ ١٩٥٥ ومرة بعنوان (القناع الساقط) فى كتاب ضمن خمس عشرة قصة مصرية أخرى أعده إبراهيم الوردانى ١٩٥٦.

٦٤ – ادوين موير: بناء الرواية. ترجمة إبراهيم الصيرفى، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٠. ص ٥٨.

٦٥ – يشير وليم. جى. هاندى إلى أن المشهد أو الحكاية (Episode) فى القصة هى الوحدة البنائية الموازية للصورة فى القصيدة. راجع: وليم جى هاندى: القصة الحديثة فى ضوء المنهج الشكلى. ترجمة: شفيع السيد. مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٧٩. ص ٣٦.

٦٦ – مجموعة (الماء العكر) ص ٩. والإشارة إلى الصفحة تأتى بعد ذلك فى المتن.

٦٧ – كان سعد مكاوى موفقا إلى حد بعيد حينما رتب نصوص المجموعة بحيث تأتى «الماء العكر» فى أول المجموعة، لأنها تحتوى فى افتتاحيتها عالم القرية التى تقدمها المجموعة، وتحتوى على معظم شخصيات المجموعة ومعظم الأماكن التى ستدور فيها النصوص القادمة... بحيث يصبح هذا النص مدخلا مناسبا لعالم المجموعة.

٦٨ – الواقع أن للشخصيات المسطحة أهمية كبيرة فى القص، لكن أن تتحول «كل» الشخصيات إلى شخصيات مسطحة فهذا هو مالا يؤدى إلى قصة قصيرة جيدة. يقول فورستر: «وهناك ميزة كبيرة تميز الشخصيات المسطحة ألا وهى أننا نعرفهم بسهولة حينما يدخلون.. والكاتب يحب أن يضرب بكل قوته، والشخصيات المسطحة تنفعه كثيرا لأنها لا تحتاج إلى تقديمها مرة أخرى، ولا تخرج من يده، كما أنها لا تحتاج إلى رعاية لتتطور وهى تخلق جوها بنفسها... ميزة أخرى هى أن القارى، يتذكر هذه الشخصيات بسهولة بعد قراءة الرواية، فهى تبقى كما هى فى ذاكرته والسبب أن الظروف قلما تغيرها..» راجع: ا. م فورستر: أركان القصة ترجمة/ كمال عياد – مرجع سابق ص ٨٥.

٦٩ – سعد مكاوى: حياة موفورة، مجلة آخر ساعة ١٥/ ١/ ١٩٤٧ العدد ٦٣٨.

٧٠ – ليس دقيقا ما يقوله سيد النساج من أن «الجماعة هنا لا تندفع بشكل مفاجئ غير مبرر. وإنما السبب المادى متوفر وظاهر للعيان، فضلا عن الدوافع الخفية التى حركتها، فالرغبة فى القضاء على استغلال الإنسان للإنسان كامنة فى أعماقها وكأنها غريزة قديمة لا تلبث أن تصحو إذا ما وجدت المثير والفرصة والجو المساعد» (اتجاهات القصة المصرية القصيرة – دار المعارف ١٩٧٨. ص ٢٦٣) فالحقيقة أننا لا نجد فى النص دوافع حقيقية للفعل، بل إن الشخصيات تتحرك حركة

آلية لا تخضع فى حركتها إلا لمنطق الحلم المثير. أما هذه الغريزة القديمة التى تصحو فجأة فقد جاءت عرضا فى النص ومنفصلة عنه، فى التعليق الوحيد للراوى على ما يجرى: «فى النور الشاحب كان الماء راكدا معتما والعيون تومض ببريق قاس كأنما استيقظت فى أعماق الصائدين غريزة قديمة مرت عليها الأجيال وهى نائمة» ص ١٤.

وما تلبث هذه النغمة التى توغل برفق فى عمق ما يحدث - ما تلبث أن تختفى تاركة المجال للوصف الساخر لنزاع مدبولى وموسى على سمكة من النوع آكل مدبولى...!

٧١ - الواقع أن الصورة تصل أحيانا إلى بناء مكتمل، ولكنه مكتمل فقط إذا نظرنا إليه بوصفه بناء فى المكان.

٧٢ - صبرى حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة. مجلة فصول. مرجع سابق ص ٢٤. وقد أفدت فى الأشكال السابقة من التصور الذى طرحه سيد البحراوى فى أكثر من مقال راجع سيد البحراوى دلالات النهايات فى قصص يحيى الطاهر. مجلة خطوة، كتاب أدبى غير دورى عدد خاص عن يحيى الطاهر عبد الله ص ١١٥. وراجع له أيضا: ملامح القصة القصيرة المصرية مجلة الثقافة الجديدة تصدرها الثقافة الجماهيرية - أبريل ١٩٨٨. ص ٤٩.

٧٣ - يا. اى. ايسبورغ وآخرون: موسوعة نظرية الأدب (القسم الأول) ترجمة د. جميل نصيف التكريتى، دار الشئون الثقافية - بغداد ١٩٨٦ ص ٦٨، ٦٩.

٧٤ - بوريس ايخنباوم: أو. هنرى. ونظرية القصة القصيرة. مرجع سابق. ص ٨٥.

٧٥ - صبرى حافظ: الخصائص: الخصائص البنائية للأقصوصة، مرجع سابق، ص ٢٤.

٧٦ - عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، مرجع سابق، ص ١٩٦.

٧٧ - (الماء العكر) ص ١٤٤.

٧٨ - (قهوة المجاذيب) ص ١٥.

٧٩ - (فى قهوة المجاذيب) ص ٣٣.

٨٠ - محمد مندور: شهيرة وقهوة المجاذيب، مرجع سابق.

٨١ - (راهبة من الزمالك) ص ١١٩.

٨٢ - نفسه - ص ١٣٣.

٨٣ - (الماء العكر) ص ١٤٧.

٨٤ - ليس من قبيل المصادفة أن تكون «على بحر شبين أحد العناوين التى كانت مرشحة لكى تصبح عنوانا للمجموعة (راجع مقدمة «راهبة من الزمالك» ١٩٥٥، حيث يشير السيد أبو النجا إلى قصص سعد مكاوى الكثيرة عن قريته التى ينوى أن يجمعها تحت عنوان (على بحر شبين).

٨٥ - مجموعة (الماء العكر) ص ١٧٣.

٨٦ - طه وادى: عالم القصة القصيرة ودلالته الفنية. (مشروع دراسة نقدية فى مجموعة: الماء العكر للكاتب: سعد مكاوى) بحث لمؤتمر طه حسين - كلية الآداب / جامعة المنيا يناير ١٩٨٣ - ص ٤٠.

٨٧ - فرانك أوكونور: الصوت المنفرد - مرجع سابق - ص ٤٦.

٨٨ - شكرى عياد: القصة القصيرة فى مصر. مرجع سابق. ص ٤٨.

٨٩ - تستخدم كلمة «الاسترجاع» هنا بما يستتبعها من وسائل ترتبط بتكتيك «تيار الوعى» مثل (مناجاة النفس) و (المونولوج الداخلى) راجع فى هذه الوسائل: كتاب (تيار الوعى فى الرواية الحديثة) روبرت همفرى. ترجمة محمود الربيعى. دار المعارف ١٩٧٥. الفصل الثانى ص ٤٢ - ٨٥.

٩٠ - طه محمود طه: القصة فى الأدب الإنجليزى. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٦. ص ١٦٤.

٩١ - (الماء العكر) ص ١٧٩. والإشارة إلى الصفحات بعد ذلك فى المتن.

٩٢ - مجموعة (الماء العكر) ص ٢٩.

٩٣ - يبدو أن هذا كان هم عامة كبار كتاب القصة القصيرة. يقول جورج لوكاتش: «إن أفضل كتاب القصة القصيرة بدأوا منذ عهد بلزاك وستندال يناضلون كى يعطوا قصصهم المعقدة - وهى القصص التى لا تعالج حادثة واحدة فقط، بل سلسلة من الأحداث - نفس الطابع الحاد والشكل المكتفى بذاته الذى كانت تتميز به القصص القديمة» راجع: جورج لوكاتش: دراسات فى الواقعية الأوربية. ترجمة / أمير إسكندر الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٢، ص ٢٢١.

٩٤ - راجع مثالا لذلك فى القصة (الماء العكر) ص .

٩٥ - راجع أمثلة لذلك (الماء العكر) ص ١٨٢ - ١٨٣ - ١٨٩.

٩٦ - المعنى المقصود بأيديولوجية القصة القصيرة هنا هو ما يشير إليه أوكونور من ارتباطها - فى شكلها - بالصوت المنفرد المتوحد أو بمن يسميهم الجماعات المغمورة، وإنما كان هو نفسه يتخوف من مصطلح (أيديولوجية) فى هذا السياق.

٩٧ - يشير صبرى حافظ إلى «وحدة الانطباع» بوصفها من أهم خصائص الأقصوصة وأكثرها وضوحا فى أذهان كاتبها وقرائها على السواء، وبوصفها أيضا أكثر الخصائص تداولا إلى الحد الذى توشك معه أن تكون القاسم المشترك الأعظم فى معظم تعريفات الأقصوصة فى القواميس والموسوعات ووحدة الانطباع التى تعنى بالضرورة أن تتجه كل جزئيات الأقصوصة إلى خلق هذا الأثر الواحد بصورة بنائية محكمة، فقد تستطيع أن تحققه من خلال عدد من العناصر المتنافرة أو تعاقب مجموعة من المفارقات، أو حشد العديد من النقائض، أو تراكم أشتات الذكريات أو نتف التأملات.... إلى غير ذلك من الصيغ البنائية التى يبدو أنها تفتقر إلى البناء التقليدى المحكم. راجع: صبرى حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة - مرجع سابق. ص ٢٧.

٩٨ - خيرى شلبى: سعد مكاوى أكبر رواد الحداثة فى القصة القصيرة. مجلة الهلال، سبتمبر ١٩٨٥. ص ١٢٠.

٩٩ - المرجع السابق: ص ١٢٤.

١٠٠ - روبرت همفرى: تيار الوعى فى الرواية الحديثة. ترجمة/ محمود الربيعى. دار المعارف - القاهرة ١٩٧٥ - ص ٥٦.

١٠١ - مجموعة (مجمع الشياطين) ص ٣٤٣. وسوف يشار إلى الصفحات بعد ذلك فى المتن.

١٠٢ - لا يستخدم سعد مكاوى فى هذه القصة علامة الفقرة (***) وإنما يترك مكانها مساحة بيضاء فى الصفحة توحى بالانتقالة.

١٠٣ - مجموعة (الزمن الوغد) ص ٧ والإشارة بعد ذلك فى المتن.

١٠٤ - الفقرات هنا يقصد بها الفقرات اللغوية، وليس الفقرات القصصية التى تمثل انتقالات زمانية أو مكانية فى القصة.

١٠٥ - الجدير بالذكر هنا أن كتاب (عبد الرحمن عثمان) عن عبد الحميد الديب كان قد نشر مسلسلا فى جريدة الشعب ١٩٥٨ أى قبل نشر قصة (الزمن الوغد ١٩٥٩). لكن صلة سعد مكاوى بمأساة عبد الحميد الديب صلة قديمة، وهو يشير إلى هذه المأساة عرضا فى قصة «على بحر شبين ١٩٥٠». ومن يرجع إلى كتاب عبد الرحمن عثمان سيجد تفصيلات حياة عبد الحميد الديب وقد تحولت فى «الزمن الوغد» إلى مادة قصصية هائلة. راجع: عبد الرحمن عثمان: الشاعر عبد الحميد الديب: حياته وفاته. دار المعارف ١٩٦٨.

١٠٦ - راجع القصة. مجموعة (قهوة المجاذيب) ص ٤٦.

١٠٧ - سيد البحراوى: ملامح القصة القصيرة المصرية المعاصرة. مرجع سابق. ص ٥١.

١٠٨ - سعد مكاوى: القمر المشوى، دار الكاتب العربى د. ت.

الفصل الثالث

(مرحلة الهزيمة والهروب من الشكل)

(١) حول الرؤية الحلمية

كانت هزيمة يونيو ١٩٦٧ ختاما لمرحلة كاملة فى أدب سعد مكاوى، بدأت - هذه المرحلة - مع ثورة يوليو أو حولها، وانتهت مع الهزيمة أو حولها.

لم يكن الكاتب على وفاق مع كثير من توجهات الثورة وممارساتها، خاصة فيما يتصل بمسألة الحريات، ولقد كانت كتاباته فى هذه المرحلة تشى - مقموعة خائفة - بهذا الموقف، وتشير من بعيد إلى هذا الانكسار الذى أصاب حركة الثورة، بدءا من الزمن الوغد وعزبة الشيخ الشاذلى «١٩٥٩» وانتهاء برواية «السائرون نياماً» ١٩٦٣.

ومع كل هذا الوعى الدفين بما أصاب حركة الثورة من انكسار، كانت الهزيمة مفاجأة ضخمة أليمة ومذهلة له ولغيره، سواء كانوا من جيله أو من غير جيله، من مؤيدى الثورة أو ممن هم على خلاف معها[١].

قبل أن تأتى الهزيمة العسكرية بعامين كاملين كان المؤلف قد توقف تقريبا عن الكتابة الإبداعية، واستمر هذا التوقف ثلاث سنوات أخرى بعد الهزيمة.

لم يكتب شيئاً جديدا طيلة هذه الفترة المضطربة الطاحنة (١٩٦٥-١٩٧٠) سوى مسرحيته الأولى (الميت والحى[٢])، وهى مسرحية منعزلة

تماما - فى رؤيتها وموضوعها - عما كان يمور به الواقع المصرى والعربى إبان الهزيمة، ولكنها على أية حال كانت إرهاصا بمرحلته القادمة.

ولم يكن مصادفة أن أول حديث منشور مع الكاتب - فى يونيو ١٩٧٠، وبعد خمس سنوات من التوقف - جاء تحت عنوان: «حاجز الصمت حول هذا القلم»، وحينما يسأله المحرر عن سر اختفائه «أخيرا» تكون إجابته:أنت تقصد بالطبع بكلمة أخيرا «هذه السنوات الأربع أو الخمس الأخيرة التى انقضت بعد ظهور روايتى «السائرون نياما». والحقيقة أننى فى السنة الأولى من هذه الفترة كتبت مسرحية «الميت والحى» التى تنام الآن فى مؤسسة المسرح نوما بلغ من عمقه أننى لم أعد أفكر فى إيقاظها منه، كما أن دار الكتاب العربى تعاقدت معى منذ ثلاث سنوات على نشرها بمجرد «الانتهاء من تجارب الطبع». وحتى الآن - ما دمت تسأل - لم يتم الانتهاء من مراجعة تجارب الطبع، ولا أعرف مصير الكتاب بل إننى أخشى - كما حدث فى حالات كثيرة - أن تكون أصول الكتاب نفسها قد ضاعت عند الناشر الكبير... شىء كما ترى لا يشجع بالطبع على محاولة أخرى من جانبى للتفاهم مع ناشر هذه طريقته فى مراجعة تجارب الطبع، كما أن السلاسل الأخرى التى تشرف عليها بعض الدور الصحفية تكاد تكون موقوفة على مجموعة معينة من الكتاب والكتب. ثم جاءت بعد ذلك صدمة يونيو ١٩٦٧ التى كان من أثرها أنى توقفت تماما عن الكتابة زهاء العامين، لأن إعادة تقدير الموقف بالنسبة للكاتب نتيجة لحدث له كل تلك الضخامة كانت ضرورة نفسية وفكرية لا مهرب من الاعتراف الأمين بها والالتزام بضغطها الرهيب على الكلمة والقلم والموقف»[٣]

التبرير الذى يقدمه المؤلف فى الشطر الأول (المطول) من الإجابة لا يمكن أن يكون تبريرا مقنعا، لأن المؤلف لم يكتب شيئا جديدا طيلة هذه الفترة - اللهم إلا هذه المسرحية التى يتحدث عنها فيطيل الحديث - لم يكتب شيئا حتى يحارب من أجل طبعه ونشره على الناس، وحتى نقتنع معه بأن صعوبة النشر كانت عائقا عن الإبداع يستحق هذه الوقفة الطويلة. أما الأكثر إقناعا بطبيعة الحال فهو ما جاء فى الشطر الثانى (المختصر) من الإجابة: صدمة يونيو ١٩٦٧ وإعادة تقدير الموقف.

ولكن كيف ولماذا أسكتت مفاجأة أو «صدمة» الهزيمة سعد مكاوى، بينما لم تسكت كتابا آخرين ممن كانوا من نفس جيله وعلى نفس موقفه من الثورة تقريبا»[٤].

ثم كيف أعاد هو تقدير الموقف؟ هذا ما يمكن أن تكشف عنه الانتقالة التى حدثت فى أدبه بعد خمس سنوات من التوقف.

حينما جاءت صدمة يونيو كان المؤلف مهيأ، بل إن كان قد صمت بالفعل، لقد كانت حباله مع الواقع آخذه فى التقطع واحدا بعد الآخر، وفى المرحلة السابقة أشرت إلى تضاؤل صلته بالواقع كلما كانت تزداد عزلته عنه وهو ما انعكس على عالمه القصصى تكرارا للأحداث والشخصيات والأماكن تارة، وسطحية فى الرؤية تارة ثانية، واختيارا لشكل «الصور القصصية» البدائى الذى لا يسمح له بالدخول فى قلب التجربة تارة ثالثة.

لقد برز طريقان فى مواجهة الواقع المتردى بعد الهزيمة: طريق يحاول أن يعبر عن حالة العبث والقلق والقهر والهزيمة فى تشاؤمية واضحة أو فى برود حيادى على أحسن الأحوال، وهؤلاء كانوا أسرع فى استجاباتهم

للأحداث وأغزر فى إنتاجهم، أما الطريق الآخر فكان يحاول أن يقع على إستراتيجية بعيدة تتجاوز هذا الإحساس الداهم بالعبث وتمنح القدرة على النهوض والتفاؤل واستشراف المستقبل الأفضل.

واختار سعد مكاوى الطريق الثانى بعد طول توقف، لكنه قفز على قوانين الواقع التى تحكم كل استشراف، فأخذ يبحث عن واقع (إنسانى) جديد، وحرص فى معظم قصصه ورواياته خلال هذه المرحلة أن يضفى عليها قدرا من عمومية تجربة الإنسان فى الكون. حتى هذه القصص التى ترتبط بموقف سياسى معين «الرقص على العشب الأخضر.. المجاديف...» حرص على أن يعطيها هذا البعد العام، بل جعله الأساس فيها، وكان خلال ذلك يطرق أرضا فنية جديدة يختلط فيها الحلمى بالواقعى، والتاريخى بالحالى، والتجربة الصوفية الشفيفة بالتجربة الواقعية الخشنة.... إلخ.

ولم يكن ما كتبه المؤلف بعد سنوات التوقف متناقضا مع ما كتبه قبلها، وإن اختلف عنه اختلافا واضحا، لقد كان تجليا أكثر وضوحا لهذا المكون الصوفى الذى يسرى حتى فى أكثر أعماله قربا من الواقع الخشن (الماء العكر - قهوة المجاذيب)، ووجد هذا المكون فرصته الكاملة أخيرا بعد الهزيمة واكتمال حلقات العزلة. كانت هناك إرهاصات كثيرة تشى بهذا التوجه الرؤيوى والفنى الذى سيطر على أدبه فى المرحلة الأخيرة، أعنى: الرؤية الحلمية وأدواتها[٥]، تمثلت هذه الإرهاصات فى كثير من قصص المرحلة الأولى (صافحت الموت ١٩٤٨ - رقصة الشمس ١٩٤٧ - أجنحة الحمير ١٩٥١ - صدمة محتملة ١٩٥١....) وبعض قصص المرحلة الثانية(عروق الوجود ١٩٦١ - عمر ١٩٦٤) فضلا عن روايته «الرجل والطريق» ١٩٦١.

لم يكن ما كتبه بعد صدمة يونيو غريبا على كاتب له مثل موقفه الانعزالى فى مواجهة بعض ممارسات الثورة التى لا ترضيه، وله مثل عكوفه على قراءة التاريخ وعلوم الكون، فى محاولة دائمة للحياة داخلها ثم إسقاطها على الواقع من بعيد.

فى عام ١٩٥٧ يقول: «فى الأجازة يلذ لى أن أقرأ فى موضوعات بعيدة عن الأفق الأدبى، فأغوص إن عثرت على الكتب المناسبة فى أعماق التاريخ الإنسانى مستمدا منها الضوء الكاشف على المستقبل وأحاول التعرف إلى بعض العلوم المتصلة بنشأة الحياة على الأرض...[٦] ثم يكرر هذا فى عام ١٩٧٤ فيقول: «لى ولع بالتاريخ وبعالم النبات والحيوان، كما أن الأبحاث العلمية الخاصة بالكون تتيح لى قراءة مثمرة وممتعة... ولعلى ألاحظ على نفسى تناقص قراءاتى للأعمال الأدبية والقصصية فى السنوات الأخيرة وتزايد اهتمامى بما هو أقرب إلى العلم.[٧]

غير أن دروب رؤية الحلم قد تعددت ونمت فى المرحلة الأخيرة، وهى دروب تبدأ جميعها من مراحل سابقة، لكنها حينها تصل إلى المرحلة الأخيرة تنتهى إلى رؤية واحدة تتشابك دروبها وتتداخل، رؤية أهم ما يميزها أنها تعمل من خلال هذا المزج بين الوهم والحقيقة، بين الماضى والحاضر والمستقبل، بين ما هو فانتازى وما هو واقعى. كما يعلو هذه الدروب جميعا ويحلق فوقها روح تمثيلية (أليجورية) تسرى فى معظم القصص وتنتهى بكثير منها إلى درجة عالية من التعليمية.

يمكننا أن نقول إن سعد مكاوى انتهى فى المرحلة الأخيرة إلى مجموعة من أشكال القص تستمد وجودها من دروب ثلاثة هى وجوه لرؤية واحدة:

(١) التاريخ والتصوف
(٢) الخيال العلمى.
(٣) الفانتازيا أو الوهم.

أ - التاريخ والتصوف

إن صلة المؤلف بالتاريخ - خاصة شخصيات المتصوفة والزاهدين والعلماء فى عصور الاضطراب - لا تبدأ فى المرحلة الأخيرة فقط، فقد كان التاريخ مصدرا مهما من مصادر تجربته فى المرحلة السابقة (خاصة فى أواخرها) ليس فقط فى روايته المهمة «السائرون نياما» وإنما أيضا فى قصص قصيرة مثل «مؤتمر الكهان» و«الجارية» و «عمر» بيد أنه فى المرحلة الأخيرة أصبح يحيا فى هذا التاريخ أكثر مما يحيا فى واقعه، لقد انصرف إلى التاريخ يبتعث منه شخصيات المتصوفة والعلماء وبعض الحكام، ممن ينطوون على قدرة ثورية مقاومة فى عصور مظلمة (أبو ذر الغفارى - عمر بن عبد العزيز - عز الدين بن عبد السلام - أبو حيان التوحيدى - عمر بن الفارض - المقريزى...) وكثرت القصص والروايات والمسرحيات التى تجعل من التاريخ مادة لها، ولم يكن التاريخ مجرد «قناع» للحديث من خلفه عن الواقع كما تصور عصام بهى[٨] فى قراءته لرواية «لا تسقنى وحدى». وإنما كان اختيار التاريخ، لأن التاريخ فى الفترات المضطربة المظلمة يعدو خامة صالحة لصياغة رؤية حلمية. وفى حوار الراوى مع طائر الفجر/ عز الدين بن عبد السلام فى قصة «الفجر يزور الحديقة» يقول الراوى.

«أنا: التاريخ هو مادة عملى وقوام عيشى ومزاج الحلم والواقع فى حياتى، وقد قضيت ليلتى مع سلاطين العهد الأيوبى...[٩].

ويتحول التاريخ إلى خليط سحرى مرن من الأحداث والشخصيات والأماكن التى تأتينا من عالم بعيد، ممتزجة بمختلف الإفرازات التى يفرزها الشعب فى مواجهة أزماته، كانت الإفرازات الخرافية (الأولياء - المجاذيب - الدراويش وأصحاب الكرامات...) تأتى جنبا إلى جنب مع كفاح الأعماق الشعبية التى تتوالى تياراتها فى مدد لا ينقطع، إن سعد مكاوى، يأسره حنين خاص لإعادة التاريخ لمصر المملوكية، لا كوسيلة لتصوير الحاضر فقط، بل كمادة وقوام لمزج الحلم بالحقيقة فى تعبير شعرى فياض[١٠].

غير أن التاريخ كما تقدمه القصص القصيرة التى كتبها المؤلف - فى هذه المرحلة - يختلف تماما عن التاريخ كما قدم - فى مرحلة النضج، وفى رواية مثل «السائرون نياما» - لقد كان التاريخ فى رواية «السائرون نياما» تاريخ شعب بأكمله فى مواجهة عصابات من الحاكمين المفروضين عليه. أما التاريخ كما تقدمه قصصه القصيرة فلم يكن أكثر من استعادة لهذه الشخصيات التاريخية التى حملت بداخلها قدرا هائلا من الزهد والنقاء، استطاعت به أن تصمد وأن تواجه وأن تقول كلمتها الصادقة فى عصور عزت فيها الكلمة، ومن هنا فإن التاريخ فى هذه المرحلة لا يفارق التصوف، فسعد مكاوى لا يبعث من التاريخ إلا هذا الجانب الذى يتخذ من الزهد والصدق سلاحا ودرعا للمواجهة مع فساد الداخل من ناحية وظلم الخارج من ناحية ثانية. إن هذه الشخصيات / النماذج النقية صاحبة الكلمة والموقف فى ظروف حالكة هى التى تستحق البعث فى مواجهة الفترات المضطربة المظلمة حينما تتجدد فى التاريخ. وبدلا من نغمة استعادة

التاريخ المملوكى فى «السائرون نياما» بهدف التحذير من وضع يمكن أن يكون شبيها فى مصر المعاصرة والتنبؤ بما يمكن أن يصير إليه الحال، بدلا من هذا - وفى إطار القصة القصيرة الضيق - كانت استعادة شخصيات هى وحدها القادرة على المقاومة فى رؤية المؤلف، وفى مناخ ما بعد ١٩٦٧، بل هى وحدها القادرة فى رأيه على قيادة ثورة عميقة حقيقية وعلى تحمل تبعاتها.

ب - الخيال العلمى

هذا هو الوجه الثانى من وجوه الرؤية... رؤية الحلم، ولم تكن صلة المؤلف به أيضا جديدة، فقد كتب عام ١٩٥١ قصة «صدمة محتملة» التى كانت - فى موضوعها وفى رؤيتها - نواة لكثير من قصص هذا النوع فى المرحلة الأخيرة.

وإذا كانت القصص التاريخية تنهض على مزج الماضى بالحاضر فى محاولة لاستعادة القدرة على الحلم والمقاومة والانتصار، فإن الخيال العلمى يمزج الحاضر بالمستقبل المتخيل فى مادة حلمية جديدة، وفى محاولة مماثلة لمحاولة التاريخ، بما فيها من التنبؤ والتحذير والكشف.

وسعد مكاوى لا يكتب قصة الخيال العلمى بمفهومها المعروف، وإنما يكتبها كوجه آخر من وجوه الحلم المثالى، فتأتى عنده مختلطة بالفانتازيا وبالأحلام والرموز، ولهذا فإن معظم قصص الخيال العلمى عنده يراها الراوى فى أحلامه، بل إن الحلم الفانتازى عنده هو الأساس الذى يسبق الاهتمام بالعلم والخيال العلمى، والفانتازيا فى الواقع ليست إلا الأب الشرعى لما عرف بالقصة العلمية فيما بعد. كل الفرق بينهما أن الإنسان فى

القصة الفانتازية يحلم بالتغلب على ما يجرى من صعاب وعوائق دون أن يبذل جهدا من أجل تحقيق هذا الحلم عمليا. أما فى الروائع العلمية فإن الكاتب يحاول أن يقدم مشروع اختراع علمى يمكن أن يهتدى به العلماء أنفسهم ليحققوه بعد إدخال التعديلات فى ضوء التجربة العلمية، وهكذا فإن بساط الريح فى القصص الفانتازية يتحول إلى طائرات ومناطيد فى القصة العلمية...[١١].

تعتمد قصص الخيال العلمى أساسا على تقديم المتعة العقلية عن طريق السياحة داخل علم حقيقى وتقديم معلومات حقيقية[١٢]، وإذا لم تعتمد على هذا فإنه لن يبقى أمامها إلا مجموعة أفكار أخلاقية متشابهة تتنقل فيما بينها. صحيح أن مضمونها ومادتها يضعان الكاتب مباشرة فى مواجهة قضايا كونية عامة، وربما ينطلقان به إلى آفاق ميتافيزيقية واسعة، وصحيح أنها «شكل من أشكال الأدب يصلح للتأمل الجرئ للإنسان فى الطبيعة والواقع وفى مكانه داخل الكون»... وإنها شكل يتيح لنا أن نمعن النظر فى أحوال الإنسان والإنسانية، ويساعد الإنسان على اكتشاف نفسه ومعنى أن يكون إنسانا..[١٣] لكنها أيضا - وربما قبل ذلك «عقيدة تستند إلى منهج علمى، منهج نابع من صميم التطور التكنولوجى الراهن والحضارة البشرية المعاصرة»[١٤] كما أنها «تبنى التنبؤ على حسابات دقيقة، ومعلومات ربما تكون على وشك التحقق»[١٥].

ولكن المؤلف لا يستخدمها على هذا النحو، إنه يستخدمها من وجهة أخلاقية خالصة، يستخدمها فقط بوصفها أداة لتحذير هؤلاء البشر التعساء الذين لم يفهموا أن سر وجودهم هو الروح والقلب، كما لم يفهموا

إلى أى مدى خطر يمكن أن يذهب بهم تقدمهم العلمى دون تقدم روحى وأخلاقى مواز، ففى قصصه تأتى الكائنات من الكواكب الأخرى المتوازنة فى تقدمها لا لشىء إلا ليبصروا هؤلاء البشر المتخلفين الحمقى بمصيرهم المظلم إذا ظلوا على حمقهم (صدمة محتملة - البوابة - الصباح رباح ...) وهكذا تتحول معظم القصص العلمية عند سعد مكاوى إلى مجرد فانتازيات أخلاقية خالية من منجزات العلم الحقيقى ومكتظة بالنصائح والمواعظ، وتصبح - هذه القصص - فى الوقت ذاته - وجها آخر من وجوه التاريخ والتصوف ودربا من دروب الحلم.

جـ - الوهم أو الفانتازيا

هذا هو ثالث الدروب، يصنع فيه الكاتب عالما وهميا قد يمثل به لعالم حقيقى آخر فى آلية ساذجة، أو يمنحه وجوده الخاص المستقل عن العالم الذى يمثله. وفى كلتا الحالتين هناك نوع من (التمثيل الكنائى) لكنه فى الحالة الأولى مجرد صنع لعالم يفقد استقلاله الخاص ومعناه، فلا يصبح له معنى أو قيمة أو وجود، إذا قرئ منفضلاً عن وجود العالم الحقيقى الذى يمثله، أما فى الحالة الثانية فإننا نصبح أمام عالم وهمى وحقيقى فى الوقت نفسه، عالم أكثر انفتاحاً ورحابة ومرونة، ويصبح لدى الكاتب قدر أكبر من حرية الحركة داخل عالم الوهم - تماما كما يحدث فى الحكايات الخرافية - دون أن يكون هناك التزام حرفى بقيود المماثلة بين هذا العالم الوهمى والعالم الحقيقى الذى يمثله.

الشكل الأول يستخدمه الكاتب عادة فى قصص الهجاء السياسى (الطبلة - لم يكن العنوان واضحا - الفرصة الأخيرة). أما الشكل الثانى فيبدو أكثر

قربا من الحلم المثالى الذى يعتد بالمشكلات الميتافيزيقية وبالعالم اللامرئى، عالم الأفكار والأرواح، يصنع منه كيانا مستقلاً عن عالم الواقع وموازيا له فى آن (الرقص على العشب الأخضر - المجاديف) إنه شكل يستخدم التمثيل الكنائى الحديث، وهو تكتيك يصل إلى رؤية الحياة- كما يقول روبرت شولز - من خلال مرشحات فكرية مستمدة من الفلسفة ومن النظرية ... إننا لا نستطيع أن ننظر مباشرة إلى الحياة، لأننا سنكون مثل من يحدق فى الشمس... سنرى أكثر مما ينبغى لدرجة أننا سنعمى. وإذا كانت الواقعية تعتمد على فكرة الأنماط Types فإن التمثيل الكنائى أيضا يعتمد على الأنماط، لكن الأنماط فى التمثيل الكنائى تعزى إلى الفلسفة والنظرية التى تتصل بالأفكار والأرواح، بينما تعزى الأنماط فى الواقعية إلى العلوم الاجتماعية التى تتصل بتسجيل وفهم القوانين التى تحكم الوجود. الأنماط فى الواقعية تفضى إلى العالم المرئى، بينما تحيل الأنماط فى التمثيل الكنائى إلى العالم غير المرئى[١٦].

ولقد وجدت هذه الدروب الثلاثة (التاريخ - الخيال العلمى - الوهم) أوضح تجلٍّ لها فى نصوص المرحلة الأخيرة، ومن هنا فقد برز فى معظم القصص شيئان أساسيان:

- أنها تقع فى منطقة غائمة بين الماضى والحاضر، أو بين الحاضر والمستقبل أو بين الظاهر والباطن، أو بين الوهم والحقيقة.
- وأنها ترتكز على الوهم والخيال أكثر مما ترتكز على الحقيقة والواقع.

ويعى المؤلف هذا الاعتماد المتزايد على الوهم فى قصصه الأخيرة بحيث أصبحت قصصه مجرد حديث تعليمى فكرى عن الواقع، أو مجرد تمثيل رمزى بعيد لهذا الواقع على أحسن تقدير، ولكنه ينفى عن نفسه

تهمة استخدام هذا الوهم كمهرب من مواجهة الواقع فيقول: «ما أنا فى صميمى إلا باحث عن الحقيقة... والحقيقة هى معبودتى. أما خيال الفنان فهو معزفه السحرى الخاص الذى يفصل على أنغامه الأثواب المحبوكة لشخصياته المستقاة من الواقع، بعد أن تمر بالطبع من مصفاة الفنان التى تنقص وتزيد منها ما تحتاجه البنية الفنية. وإذا كان استخدام الوهم لوضع اليد على حقائق شاملة فأهلا باستخدامه، وهذا ما حاولت تطبيقه فى أكثر من قصة، أما الوهم الذى أرفضه ويرفضه معى كل مفكر يضع فكره فى خدمة الإنسانية فهو ذلك النوع المريض من الوهم الذى يتعاطى كما يتعاطى المخدر، فرارا من الواقع وعجزاً عن مواجهته. إن الوهم بالنسبة لى أحد أبعاد الحقيقة الكلية التى يكون وصولها إلى المتلقى أبلغ أثراً من الحقيقة المباشرة[١٧]».

فى القصص يتراجع البناء القديم لقصص سعد مكاوى التى قدمها فى مرحلة النضج أو فى مرحلة البدايات. لم يعد هناك حرص على الحبكة القصصية التقليدية، وإن بقيت ظلالها واضحة على كل النصوص. لم يعد هناك حرص على الموقف الواحد او المكان الواحد الذى يجمع شتات القصة. أصبح الكاتب غير مبال بكل هذا، كل ما يهتم به هو أن تصل كلمته صريحة وباسلة، حتى وإن أدى هذا إلى تحطيم شكل القصة الفنية والعودة بها إلى شكل المقال مرة أخرى أو إلى شكل أقل فنية، ولم لا يكون واضحاً وصريحاً إذا كانت هذه هى كلمات شيخه السهرودى فى روايته الأخيرة «لا تسقنى وحدى»: «يا عشاق الجمال تواصلوا وتواصلوا، وإذا كان النفاق وقحاً فلتكن الصراحة باسلة[١٨]».

يقول المؤلف عن عملية التجريب التى يمارسها الفنان دائماً: «من الصعب تحديد ذلك (مسألة وجود قاعد ثابتة للقصة) وإن كان امراً يستسهله الأكاديميون عادة، ولعل هذا البحث من صميم مهمة الناقد لا الكاتب.. بالطبع، وبشكل عام، لا يمكن تصور عمل فنى بدون معمار، بدون مقاييس الزمان والمسافة والشكل وغيرها، لكن الكاتب الخلاق فى الحقيقة هو الذى يصنع لعمله المقاييس، أو يبتكرها ويفرضها طالما هى صالحة لعمله، ثم يأتى دور الناقد فى دراسة هذا الذى يمكن تسميته بتحطيم القاعدة أو تجاوز المقاييس أو خلق شكل جديد للبناء الفنى لم يكن متداولاً من قبل[١٩]».

هل نقول إن سعد مكاوى كان يتخلى دائماً عن أية قاعدة - سواء فنية أو فكرية - تحكمه، وأن القصة عنده تجربة مرنة قابلة للتحطيم ثم إعادة البناء بشكل مختلف فى كل مرة؟ هذه مقولة خطرة قد تدفعنا إلى المبالغة فى توهم شىء ليس فى أدب سعد مكاوى وليس فى إمكانه، أعنى التجريبية التى لا يحكمها قيد. ومع ذلك فإن القصة القصيرة عنده أصبحت - طول الوقت - شكلاً مرناً وقابلاً لأن يتحول إلى مقال، أو برنامج خاص عن شخصية تاريخية أو مجرد موعظة أو كلمة... الخ، تماماً كما كان قابلاً لأن يتحول - قبل ذلك - إلى قصيدة من النثر أو إلى صورة قصصية.. وكان المؤلف يرسى تقاليده الخاصة فى القص، وتتغير هذه التقاليد من مرحلة إلى مرحلة، لكنها تظل طوال المرحلة الواحدة، بحيث يمكنك أن تتعرف إلى قصته وإلى أية مرحلة تنتمى.

ولم يكن هذا التجريب المحسوب صحياً طول الوقت، فهو أحياناً يسفر عن أشكال أكثر روعة وشفاهية واقتدارا، وأحيانا أخرى - وهذه هى

الغالبة وأساءت إلى عمله كثيرا - ينتهى إلى أشكال لا أثر فيها للفن، إنما هى مجرد تخطيطات تعليمية بدائية لا ينقذها صدقها أو «صراحتها الباسلة» من الوقوع فى حبائل السطحية والابتذال، ومن هنا فقد عادت الأفكار المباشرة والمسبقة تطل برأسها من جديد، بعد أن كانت قد توارت طيلة سنوات النضج، وأصبح الواقع - إذا قدم - لا يقدم إلا من خلال هذه الأفكار المسبقة غالبا، وأصبحت الفكرة - بدرجات متفاوتة- عنصرا حاكما فى نظرة الكاتب لواقعه وفى بنائه لشكله الفنى.

وإذا كان سعى الكاتب فى مرحلة البدايات منصبا على البحث عن شكل يبتعد به عن الأفكار المسبقة ويقترب به من الواقع، فإن سعيه فى هذه المرحلة - الهزيمة - كان منصبا على محاولة كبت هذه الأفكار - التى عادت تطل برأسها - وراء غلالات الحلم الجميل، سواء كان هذا الحلم ممثلا فى التصوف والتاريخ، أو فى الفانتازيا والوهم، أو فى الخيال العلمى. حتى وصلت هذه الأفكار فى النهاية إلى السطح وطفت عليه، وتحولت القصص من جديد إلى قصص أفكار مباشرة، مع اختفاء دائم لمادة الواقع الحقيقية، ومن هنا لم يكن التاريخ والخيال للعلمى والفانتازيا - فى النهاية - سوى أقنعة ضعيفة سرعان ما تهلهلت وكشفت عن الفكرة المسبقة فى وضوحها وصراحتها، ومن هنا أيضا كان تطور الأشكال فى هذه المرحلة معاكسا لتطورها فى مرحلة البدايات، فبدلا من التطور - هناك - فى سبيل الحصول على شكل والاقتراب من الواقع، كان التطور - هنا - فى سبيل الهروب من الشكل ومن الواقع.

لقد حاول المؤلف أن يقول كلمته من وراء أقنعة متعددة، أولها قناع التاريخ وثانيها قناع الوهم، وثالثها قناع الخيال العلمى... لكن هذه الأقنعة

جميعا كانت ضعيفة ومصطنعة، فضلا عن أنها كانت تواجه طغيانا لنزعة تعليمية مسيطرة يئست من الأقنعة فأخذت هذه الأقنعة تتهتك وتكشف عن الأفكار المباشرة الصريحة. ولم يمنع كل هذا من وجود بعض القصص التى ظلت تقترب من مادة الواقع الحقيقية بالطريقة التى كانت تحدث فى مرحلة النضج، وإن جاءت - هذه القصص - متأثرة بجو الحلم الطاغى.

(٢) قناع التاريخ

من بين قصص التاريخ تقف قصة «عمر» ١٩٦٤ علما على المرحلة بكاملها، لأنها تشكل أقوى الإرهاصات المبكرة لهذه المرحلة فى أدب سعد مكاوى وفى مادتها يمتزج التاريخ بالفانتازيا بالتصوف، بحيث يمكن أن تدخل ضمن تصنيفات كثيرة، وبحيث تشكل - فى بنائها - نموذجا مثاليا لبناء أفضل قصص سعد مكاوى فى هذه المرحلة، خاصة قصص التاريخ وقصص الفانتازيا.

و«عمر» هو عمر بن الفارض، ولقد كانت شخصية من الشخصيات التاريخية القريبة إلى نفس المؤلف إلى درجة جعلته يختار اسمه الأول «عمر» - هذه الكلمة القصيرة المفردة - عنوانا لقصته، فعلى الرغم من أن المؤلف كتب عن شخصيات تاريخية كثيرة، فإنه لم يسم القصص بأسماء هذه الشخصيات كما سنرى عما قليل.

تروى القصة بضمير المتكلم / عمر بن الفارض، وهو ما يعنى أن المؤلف ينتقل بنا إلى زمان عمر، ثم يتركنا معه ليحدثنا عن أشواقه ورؤاه وتجلياته فى فقرات قصصية متتالية، لكنها لا تطور حدثا ولا تصور شخصية، وإنما تطور قيمة كيفية خاصة وتقدم كشوفا صوفية يراها هذا الشاعر المتصوف.

ولا بأس من أن يستخدم شعره المعروف لنا، ولا بأس أيضا من أن يكون هناك نوع من الترتيب الزمنى الشاحب للفقرات المشهدية، بحيث تمتد على حياة عمر بن الفارض كلها مستخدمة حوادث تاريخية متفرقة، على ألا يبعدنا كل هذا عن مركز الدائرة الثابتة التى يود المؤلف أن نتوقف عندها طويلا، ويتمكن بالفعل من إيقاف حركة الزمن عند مركز التجربة الصوفية لعمر بن الفارض.

وتجربة إيقاف الزمن بهدف التأمل قرينة التجربة الصوفية، يقول طه محمود طه: «وقد حاول بعض القصاصين أن يهربوا من التغير المستمر لكى يمسكوا بتلك اللحظة الخالدة، بتلك الآنية والهُنا The Now and the here، وعن طريقها إلى المتغير، ولهذا يهتم بعض القصاص بالتصوف مثل لورنس وجويس وهكسلى وفورستر، لأن تلاشى الزمان يظهر فى التجربة الصوفية فى سكون مركز الدائرة، حيث يتمكن المتصوف من التأمل فى هدوء بعيدا عن حركة المحيط الصاخبة، ويهرب من المتغير الذى تذخر به أطراف العجلة الدائرة فى تركيب القصة الحديثة التى ليس لها بداية أو نهاية، بل هى فى شكلها كالدائرة والحل يكمن فى نقطة «الآنية والهنا»[٢٠].

إننا فى قصة «عمر» نظل طول الوقت مشدودين إلى نقطة التجلى الصوفية، تشدنا إليها رؤى عمر المحلقة المتكررة التى تفرض لغتها الخاصة.

فى الفقرة رقم (١) نبدأ مع عمر من نقطة الآنية والهنا التى سننتهى إليها فى الفقرة رقم (٦) ولا مانع من أن تنسرب- خلال الفقرات المتوالية - بعض المشاهد الدالة بشرط أن لا تبتعد كثيراً عن مركز الدائرة، لأن شخصية عمر نفسها تجتهد - على طول القصة - أن تظل دائماً عند نقطة

التجلى الصوفية، قد يعتريها بعض الهبوط إلى طينتها الأرضية لكنها تقاوم وتعمل وتتجلى مرة أخرى.

يحدثنا عمر فى الفقرة رقم (١) عن أوراقه وعن أبيه وعن مدينته القاهرة... وكأنما يحدث نفسه:

«فى الجبل الثانى من المقطم، من قلب وادى المستضعفين، أرى حبيبتى القاهرة مبسوطة كلها أمامى، جوانيها ويرانيها، كل ما فيها يتبدل كأنها تغير جلدها.

كان مذهبها فاطميا شيعيا وهو الآن أيوبى سنى، وكان فكرها قانعا بالأنماط الجاهزة، وهو الآن حر وشاعرى ومشعشع.... مدينتى حبيبتى.

معى هنا توبتى وغرامى، وكفى غراما أن أبيت متيما، شوقى أمامى والقضاء ورائى.

معى الشىء الوحيد الذى يصارع شهواتى ويجذبنى كما يجذب أبى من قبلى، هذه الرغبة الأصيلة فى قرار النفس تشتهى أن أكون فى قلب الحقيقة.

أريد أن لا يكون لى كأس غير كأس الحقيقة، ولا شهوة إلا شهوتها أريد غفرانها ومددها وأسراها وأنوارها.

أريد ما أراده محى الدين بن عربى والجعبرى والسهرودى وكل الأرواح المجاهدة الصافية، أريد ذلك الاتزان بين الذات الجوانية والبرانى كله، أريد أن أسبح فى البحار العالية التى سبحوا فيها والتى يهواها أبى ويعيش لها... وأبى منار كبير يعلو نوره فوق كل الأضواء الساطعة من علماء زمانى وصوفيته وأدبائه وشعرائه، أبى يشعل فى القلوب مصابيح ووهجاً وعزة.

على صباى كله تمتد عظمة موقفه يوم سأله الحاكم أن يكون قاضيا للقضاة

فرفض المنصب الجليل الذى يتطلع إليه كبار أرباب العمائم والأقلام، قائلا لرسول الحاكم أن قلبه مع سياحاته الروحية فى وادى المستضعفين بالمقطم، ومع تلاميذه فى الأزهر الباحثين عن الحقيقة والعاملين عليها.

هذا صوته فى وجدانى يردد كلمة صديقه عبد الرحيم القنائى كلما قيل له أنه يضيع فرص الحياة على نفسه بانكماشه فى مقام الخمول: الحياة أن يحيا القلب بنور الكشف فيدرك سر الحق الذى برزت به الأكوان فى اختلاف أطوارها علمنى علم القلب، ورأيته نافعا للناس لأنه حر ومتكامل ومتوازن ومتحد بالحقيقة العليا ومخلص لها، والسلطان الكامل نفسه يقول كلما ظهر اسم أبى فى كلام الأدباء ندمائه أنه هو أيضا يأخذ حظه من بركته..

الكامل يحن فى الليل إلى كلمات أبى، لأن كلماته مشعشعة بوهج الحقيقة وكاشفة لغد الإنسان الجميل، يوم تنقرض الأقزام البشرية من الكوكب الأرضى وتختفى القماءة الروحية.

ينزل السلطان مصر وارث صلاح الدين إلى المدينة مستخفيا مع بعض امرائه وقاصدا بيتنا ليرجو الوالد أن يتسامح بقبول منصب قاضى القضاة، لكن الوالد يحس بهم فيخرج من باب بيتنا الخلفى ولا يتوقف حتى يبلغ الإسكندرية.

إنه لا يريد المنصب بل الكلمة الحرة.

وفى الإسكندرية سكن منارها العالى مائة وخمسين ذراعا وغاب عنا زمنا فى قمة ذلك المرقب المشرف فى وحدته على الأمواج والسحب والنجوم، فى ذلك المسجد العلوى الصغير المبارك الذى تبدو السماء منه قريبة ومفهومة.

إنه لا يريد من الأشياء قشورها بل جوهرها[٢١]».

وإذا كانت الفقرة (١) تقف عند عمر وهو يتجلى ويحشد نفسه بكل هذا الميراث من المجاهدة (الجبل - وادى المستضعفين - الرفاق السابقون من المتصوفة خاصة الوالد...) فإن الفقرة (٢) تحشد مزيدا من مشاهد التجلى، وهو تجل أداته خطب الجعبرى الثائرة وروح السهروردى وشعره وابن الخيمى... وكل معاصرى عمر من المتصوفة، وإذا كانت العزلة والتوحد قيمة صوفية تستحق التوقف عندها فإن الجماعة المنسجمة فى حركات الرقص المتناغمة المتكاملة قيمة صوفية أخرى يتوقف عندها عمر فى الفقرة (٣) ولا بأس من أن يشير بنفسه كراوٍ فى بداية الفقرة إلى هذا التقابل بين القيمتين:

«إن كان وادى المستضعفين فى الجبل يتطلب:العزلة فإن بيت البهنسا يتوقد بالجماعة المنسجمة فى بيت البهنسا نرقص، وأحيانا نتجلى وجوارى البيت خفيفات كالظلال، يغنين لنا على الرقص من أشعارى

وقالوا شربت الإثم كلا وانما ... شربت التى فى تركها عندى الإثم

وعندى منها نشوة قبل نشأتى ... معى أبدا تبقى وان بلى العظم

وفى سكرة منها ولو عمر ساعة ... ترى الدهر عبدا طائعا ولك الحكم

فلا عيش فى الدنيا لمن عاش صاحيا ... ومن لم يمت سكرابها فهو الحزم

على نفسه فليبك من ضاع عمره ... وليس له فيها نصيب ولا سهم

والأرواح تنجذب إلى أعلى على إيقاع موزون، وإن يكن شىء سفلى ينجذب بعناد إلى أسفل.

ووفقا لقانون الحياة ذاته تولد الحركة من هذا الشد والجذب، والرقص هو آية الآيات فى الحركة، لأنه الحركة الموزونة المتناسقة فى أحسن حالاتها

مع حركة الكون الكلية، فهو المعبر إلى الصفاء والترقى ومعراج صفاء الشعور وجلاء الضمير، فارقص يا قلبى.

والرقصة حامية متسامية لا زهد فيها، فالله هو الذى يترع لنا كئوسنا لتتوهج أكواننا الصغيرة كالمصابيح الكبيرة، ويصير فى وسع كل مصباح منها أن يضىء ألف مصباح.

وأنا أرقص يخطر فى سريرتى محى الدين بن عربى فى عباءة أندلسية وطلعة صادقة، وكأنه يعدو عبر الزمان نحونا، خفيفا مثل الضحكة.

ويجيش الكون فى عروقى حتى أسمع لهاثه، وفى دمى تتلألأ النجوم ويرقص فرح ربانى.

والدفوف بأيدى الجوارى، وأمينة بيت الرقص نجمة متلألئة فى سمائنا.

فلاحة من بنات البهسنا تزيد نفسها كل يوم كمالا، وصوتها فى الإنشاد، يعرف طريقه إلى عمق الوجدان الجوانى، وسبحان من صور حسنها.

ترقص، ترقص، تطير عن الأرض وتقع عليها فى خفة الريشة، وتعود فتطير... وأبياتى على لسانها تكتسى أجنحة».

فى الفقرة (٤) نبتعد عن مركز الدائرة / اللحظة الصوفية الخالدة غير منفصلين عنها، لنلتقى بقيمة أخرى جديدة ممثلة فى صورة واحد من هؤلاء البسطاء، المكارى العبيط الذى ركبوا معه على الفتوح فرزقه الله من حيث لا يحتسب. ولا تعمل هذه الفقرة على إيجاد الارتباط بالفقرات السابقة، بل إنها على العكس تبدأ بداية تشعرك أنها خارج نطاق القصة تماما، فهى تهبط عن التأملات والرقصات الصوفية فى الفقرة السابقة، وتربط بين تحليق المتصوفة وهؤلاء البسطاء فى القاع. إنها الفقرة الوحيدة فى القصة

التى تسمع فيها حوار الناس العاديين، ومنذ بداية الفقرة تحدث التفاتة من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب فيشارك هذا فى الفصل بين جو الفقرات السابقة وجو هذه الفقرة، بحيث نتوهم فى البداية أن الحديث سينصرف عن عمر إلى رجل آخر: «ترجل الأمير وصافحنى، وعندما أراد أن يقبل يدى جذبتها..» ولكنك سرعان ما تكتشف فى نهاية الفقرة أنك لم تبتعد كثيرا عن مركز الدائرة، وأن قيمة صوفية جديدة تتابعت وراء القيم السابقة.

وإلى نهاية الفقرة (٤) لا يبدو أن هناك حدثا يتجه فى اتجاه معين، أو قل ليس هناك قصة بمعناها المفهوم، ففى الفقرات الأربعة الأولى لم نر أية إشارة إلى ترابط أو تتابع زمنى أو سببى للأحداث، وحين نصل إلى الفقرتين الأخيرتين (٥-٦) سنرى ارتباطا وحيدا باهتا بمرور الزمن، ولكنك لا تكاد تشعر بمرور الزمن وسط هذا المد الذاخر من الفتح والفيض والرقص..

تبدأ الفقرة (٥) بنفس الحالة التى تبدأ بها القصة، حالة الوجد والشوق التى يحياها عمر ثم تبتعد عن هذه الحالة قليلاً فى حوار عمر مع البقال الذى يخطئ فى الوضوء، ولكنها تعود لتنتهى إلى نفس حالة الوجد فتبدأ فقرة جديدة أخيرة (٦) وتبدأ معها دورة جديدة يقاوم خلالها عمر بعض رواسب الغرور الدفينة فى نفسه، ويعود مع نهاية الفقرة (ومع نهاية القصة فى نفس الوقت) إلى الحالة التى بدأت بها الفقرة (وبدأت بها القصة أيضا) إن الفقرات تتحول - فى دائرتها - إلى صورة مصغرة من بناء القصة كلها. وتتركنا القصة بهذا البناء مع إحساس باستمرار التجربة التى تنتهى لتبدأ من جديد:

«وليتأدب قاع قلبى حيث البقايا الدفينة من مبالغات النفس الضيقة، ولتكن رقصتى متناسقة مع كل الرقص، فكم يكون سهلا عند الاتحاد بالحقيقة عبور حاجز الفردية الضيقة والسير المرة بعد المرة إلى الكمال الواجب المحتوم الرقص الرقص...

وغفرانك أيتها الحقيقة، والرحمة والمدد: لأنت منى قلبى وغاية بغيتى... وأقصى مرادى واختيارى وخيرتى... وخلع عذارى فيك فرض وإن أبى رق ترابى قومى، والخلاعة سنتى.. أو تحرر مرة أخرى يا قلبى فى عناق الروح، وشاهد الحقيقة مرة أخرى فى كل ما ترى عُدْ إنسانا حرا».

تنبنى القصة على نوع خاص من التتابع الأقصوصى لا يتكئ على السببية أو حتى على التتابع التكرارى كما كان الحال فى الصورة القصصية (وإن اقترب منه هنا) وإنما تنبنى على التتابع الكيفى، وهذه القصة من بين قصص التاريخ أقرب فى بنائها من هذه الناحية إلى قصص الفانتازيا التى سيرد ذكرها فيما بعد.

لا تختفى ظلال التتابع الزمنى التقليدى بين الفقرات (خاصة الفقرتين الأخيرتين) ولكن التتابع الكيفى هنا هو الأساس، والتتابع الكيفى، أكثر حنكة ولا مباشرة من التتابع السببى وأكثر منه مراوغة... فبدلا من أن يؤدى حدث إلى آخر فإن تبلور قيمة كيفية معينة تؤدى إلى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون مماثلة أو مناقضة لها، وللتتابع الكيفى توقعاته، ولكنها ليست من نوع التوقعات الواضحة التى تحكمها الضرورة المنطقية، بل من النوع الذى يتبلور وفق منطق الصيرورة الشعرية أو الكشوف الحدسية، ويعتمد هذا النوع من التتابع على نسيج معقد وكثيف من الإيماءات الموحية التى تخلق وحدة خاصة ومنطقا متفردا[٢٢].

إننا هنا أمام بناء لغوى أساسا ولسنا أمام بناء حدثى، بمعنى أن اللغة بما فيها من مفردات وصور وموسيقى هى العامل الأساسى الذى يلمس توقعات القارئ ويطورها، على حين يتراجع الحدث المادى قابعا فى خلفية هذه اللغة ومن هنا فإن الحدث فى مثل هذه القصة حدث لغوى أساسا.. اللغة هنا هى وحدها القادرة على بلورة وتطوير منطق بنائى خاص للقصة.

ومن طريقة الكتابة على الورق التى تقترب من كتابة الشعر، من حيث البداية المتجددة من أول السطر فيما يشبه السطر الشعرى، إلى علامات الترقيم، إلى الحرص على موسيقية اللغة، إلى الصور الشعرية القادرة على اقتناص لحظات التصوف النادرة... تجد أنك أمام هذا البناء الخاص.

وهذه بعض الأمثلة للصور التى تكتظ بها القصة حتى لتتحول فى بعض الأحيان إلى شىء من المبالغة والتصنع:

«وفى الإسكندرية سكن منارها العالى مائة وخمسين ذراعا، وغاب عنا زمنا فى قمة ذلك المرقب المشرف فى وحدته على الأمواج والنجوم والسحب...

«وأنا أرقص يخطر فى سريرتى محى الدين بن عربى فى عباءة أندلسية وطلعة صادقة، وكأنه يعدو عبر الزمان نحونا خفيفا مثل الضحكة...

«ويجيش الكون فى عروقى حتى أسمع لهاثه، وفى دمى تتلألأ النجوم ويرقص فرح ربانى».

ومع أن شخصية (عمر) تقدم هنا منعزلة عزلة شبه تامة عن محيطها التاريخى الحقيقى فإن القصة تحتفظ بمنطقها البنائى الخاص، على العكس من قصص أخرى تلتحم الشخصية فيها مع تاريخها إلى حد بعيد، وتقدم

داخل إطاره، لكن القصة فى النهاية تفقد تماسكها البنائى وتنحو إلى صورة قصصية أو برنامج خاص عن شخصية تاريخية.

وإذا كانت التجربة الصوفية تتصدر ما يحدث فى قصة (عمر) فإن تجربة التاريخ والشخصية التاريخية تتصدر ما يحدث فى قصص (الشعاع) و (كلمات فى المدن النائمة) و الفجر يزور الحديقة.

تقدم شخصية عمر بن الفارض معزولة عن صراعات تاريخها بحيث تتفرغ تماما للإمساك بلحظاتها الصوفية، وهذا ما يقترب بالقصة من قصص الفانتازيا، أما شخصيات أبو حيان التوحيدى - عمر بن عبد العزيز - عز الدين بن عبد السلام فتقدم ملتحمة تماما مع أحداث تاريخها المتشعبة بحيث تتراجع التجربة الصوفية أو الحس الصوفى الذى يحكم هذه الشخصيات أيضا، فيشكل مجرد خلفية بعيدة للأحداث التاريخية التى تمتلئ بها القصص الثلاث.

وإذا كان بناء قصة (عمر) يقترب من بناء قصص الفانتازيا، فإن بناء هذه القصص الثلاث، التى هى أقرب إلى أن تكون قصة شخصية، يأخذ أشكالا مختلفة لتحقيق غرضه.

ولأن القصة القصيرة - بقصرها وحدتها - لا تحتمل تاريخ حياة شخصية بكاملها ولا التحام هذه الشخصية مع أحداث التاريخ وشخصياته، فإن ما يقدم لنا فى هذه الحالة يقترب من الصورة القصصية مرة ومن البرنامج الخاص مرة أخرى.

فى قصة (الشعاع) نصبح قريبين مرة أخرى من شكل الصور القصصية إذ نتعرف على (قضية) أبى حيان التوحيدى مع زمانه، وهى (الحرية).

ونتعرف عليها من خلال حوار تلميذين من تلاميذ أبى حيان معه فى فراش الموت، وهو حوار موجه تلتقطه عدسة الراوى الغائب، فتقدم كل شخصية من شخصيات المتحاورين ما يوزع عليها من دور، حتى تستكمل الصورة فى النهاية من كافة زواياها الممكنة[٢٣].

يبدأ النص بصوت أبى حيان متقطعا من حوار ممتد:

«ما غنى البشر فى تاريخهم الطويل كله لأجمل من الحرية، ولا عرف العشق من لم يمتلئ فؤاده بحبها... إن السجن ليس الجدران والقضبان بل نوع النسمات التى يستنشقها المرء ويقيم عليها بنيان وجوده... ولقد كنت أتنقل بين بغداد ونيسابور والرى وشيراز وغيرها من بلاد العرب والفرس وأنا فى حلى وترحالى أسمع فى كل خطوة رنين الأصفاد.

وسكت الشيخ الممدد على فراش المرض فى مسقط شعاع القمر الهابط إلى الحجرة الناطقة بالعرى والفاقة، بين خزانة الكتب شبه الفارغة والكرسى المهشم المغطى بكومة من الملابس العتيقة، فقال تلميذه الجديد قاسم، الوراق الشباب:

- يا أبا حيان اذكر الله، وهمس فارق بن بكر الشيرازى، أقدم تلاميذ الشيخ الأحياء:

- إن هذا مقام ضراعة، وكل يسعى لهذه الساعة[٢٤].

ومن هذه اللحظة يبدأ الحوار التقديمى الذى لا ينتهى إلا مع نهاية النص وهو حوار لا يحمل كمًّا هائلا من المعلومات والكلمات والمواقف التى تقدم بالتناوب بين شخصيات التلميذين والأستاذ، فما أن يقدم الأستاذ موقفا من مواقف حياته حتى يتدخل أحد المحاورين شارحا ومعلقا ومفلسفا، وقد

يقدم أحد المحاورين موقفا من مواقف الأستاذ، فيأتى صوت الأستاذ من بعده معلقا أو مضيفا موقفا جديدا.... إلخ وكلها معلومات ومواقف تدور حول أبى حيان، وتجسد غربة هذا الشعاع المضىء الساحر (أبى حيان) فى زمانه أمام (سخف الحياة وتفاهة الإنسان) على حد تعبيره.

ومع أن هذا الحوار الممتد لا يعمل فى خدمة بناء قصصى معين للنص، فإنه يعمل من خلال تعليقات الراوى ووصفه لشخصيات المتحاورين، ومن خلال اللغة التى تحمل فلسفة أبى حيان وعصره... يعمل على نقل صورة من معاناة أبى حيان وغربته وعصره.. خلال هذا الحوار نتعرف على أهم الحوادث والمواقف التى وقعت بين أبى حيان ومعاصريه من الوزراء والأدباء والكتاب.. إلخ، وكيف أنها جميعا عملت على مزيد من الإحساس بأصفاد الغربة.

«الآن يضحك العملاق الراقد ضحكا قويا من القلب كما لو كان سيعيش قرنا آخرا:

- أتذكرين تلك الوقائع حقا يا حسن الزمان؟

- وكيف أنسى نصيحة أبى الوفاء لك على باب الوزير: كن ناعما يا أبا حيان واجتهد ألا تنسى الكياسة التى تلزم من يجالس الكبراء... لا تكن كالعهد بك غرا لا هيئة له فى لقاء الوزراء ومحاورتهم... لكن كان ما كان لم تكد تنعم بما وجدت عند ابن سعدان من عرفان بقدرك واحترام لرأيك ومن بعض الجزاء الحسن حتى طار ابن سعدان من كرسى الوزارة.... قتله من وثب على الكرسى، وأصدر أوامره بسجن أعوانه.. وأنت لا تحب السجون. هربت إلى هنا.. ولم تجد الحضن الدافئ فى شيراز

إلا عند المتصوفة.. عشت معهم غريب الحال واللفظ والنحلة... مستأنسا بالوحشة، قانعا بالوحدة معتادا للصمت، محتملا للأذى يائسا من الخلق.. وعندما وجدت أن ماء الحياة إلى نضوب، ونجم العيش إلى أفول، أحرقت بيدك كتبك الغالية.

نطقت فى عينى الشيخ صبابة لم يلبث أن كبتها:

– جاءت لحظة لم أعد أجد عندها أى معنى لترك مصنفاتى إذ اضطررت بينهم فى أوقات كثيرة، بعد العشرة والمعرفة، إلى أكل ما فى الصحراء من كلأ يابس... وإلى التكفف الفاضح عند الخاصة والعامة ... وإلى تعاطى الرياء... إلى كل ما لا يحسن بالحر أن يرسمه بالقلم، وما يطرح فى قلب صاحبه الألم.. كانت لحظة مفجعة، المضجع فيها مقض، والمقام ممض...»

– وفى نهاية هذا (الحديث) مع أبى حيان، الذى يجريه محاورون بارعون، والذى لا يأخذ شكل القصة ولا بناءها، ولا يجرى لغاية بنائية معينة...لا يصبح مهما أن تبحث عن النهاية القصصية لأنك إنما تقرأ مقالا أو حديثا مع أبى حيان، ينتهى عندما تنتهى الغاية من تقديمه: هذا الشعور الممض بغربة الإنسان / أبى حيان، ويصبح ممكنا أن ينتهى هذا الحديث بعبارة من عباراته، ولا بأس من أن يغرب (الشعاع) شعاع القمر مع هذه العبارة، وتنتهى معها حياة أبى حيان مشكلة شيئًا قريبا من النهاية القصصية أو الختام القصصى:

«وانتظر حتى هدأت أنفاسه بعض الشىء وسكنت نفسه، ثم سأل الأحباب الثلاثة:

– إلى متى يقول الناس بأفواههم ماليس فى قلوبهم وإلى متى يدعون الصدق، والكذب شعارهم ودثارهم؟

قال شباب قاسم وهو يتحسس الكلمات على استيحاء:

- لعلك تأذن لنا أن نكتب هذه الكلمة على مثواك الطاهر بعد عمل طويل؟

انسحب من المكان شعاع القمر، وقال أبو حيان التوحيدى:

- القبر؟ ....لا... ما قيمة القبر يا أحباب حتى يكتب عليه شىء... ولو أنى مختار من كلمات حياتى لكانت هذه الكلمة هى ما أختار: «كانت الكلمة الحسناء عنده أشرف من الجارية العذراء، والمعنى المقوم أحب إليه من المال المكوم».

وكما تنتهى حياة (أبى حياة التوحيدى) بكلمة مأثورة تنتهى حياة (عمر بن عبد العزيز) هى الأخرى بالكلمات، ولا غرابة فى ذلك فعنوان القصة نفسه هو (كلمات فى المدن النائمة). ولكن قصة عمر بن عبد العزيز لا تقدم على هيئة حوار فقط أو على هيئة حديث كما فى قصة أبى حيان. إنها تروى بضمير المتكلم/ عمر بن عبد العزيز الذى يحكى حياته فى نمو قصصى يتتبع تضاريسها البارزة، فيبدأ مع طفولة عمر وصباه فى حلوان الزاهرة أثناء ولاية أبيه عبد العزيز بن مروان، ويمر بزواجه من فاطمة ابنة عمه وترفله فى النعيم.. وتنقله بين المدينة والشام، وتوليه الحجاز ثم عزله ثم توليه الخلافة، وصور من تعامله مع ولاته وشظف عيشه... ثم السم والموت فى لنهاية، كل هذا فى حركة متصاعدة (وإن كانت غير متلاحمة) تمتد على الفقرات الخمس التى تتألف منها القصة.

وبالطبع فإن قصة حياة عمر بن عبد العزيز ليست هى المقصودة من القصة وإنما هى هذه الكلمات / المواقف التى تأخذ عنوان القصة (كلمات فى المدن النائمة) وتغطى معظم فقراتها بل تنتهى بها القصة أيضا:

«الآن أصغى ملء وجودى إلى خرير الماء المتدفق تحت نافذتى وأنا أقول لزوجتى التى نسيت كل ما ألزمتها به من شظف وتقشف منذ أن خافت على حياتى:

- أتعرفين يا فاطمة ما الذى أرجو له أن لا يموت بموتى؟

... كلمة كتبتها فى يوم من الأيام لأحد ولاتى: «قد كثر شاكوك، وقل شاكروك فإما اعتدلت وإما اعتزلت»[٢٥].

القصص الثلاث (عمر - الشعاع - كلمات فى المدن النائمة) تُحيى شخصيات / نماذج من الماضى لكنها لا تسقط على الحاضر بشكل مباشر، وإن كانت فيما تنطوى عليه حياتها من قضايا - غير بعيدة عن الحاضر وقضاياه، بل إنها غير بعيدة عن قضايا الإنسان فى عمومها فى كل زمان ومكان (الحرية - العدل..) أما فى قصة (الفجر يزور الحديقة) فإننا نبدأ من الحاضر لنعود منه إلى الماضى فى ربط مباشر بين الماضى والحاضر.

تبدأ (الفجر يزور الحديقة) بعرض صور سريعة للراوى (المعاصر) وهو يواجه أزمة البحث عن المعنى، أمامه لوحة آدم الجديد المتوحش، ويعصاه فى نومه هذا الحلم الذى يأتى من الماضى والمستقبل فى نفس الوقت.

«غول الزمان أحمق الهيلمان، مخلوق له من القرد جسمه المشعر ووجهه الفظ، بين أسنانه سكين، وحول رقبته كرافتة، وفى يده مدفع رشاش لئيم النظرة كالأفاعى التى تتلوى حوله بين الثمار، وفى صدره بقعة أزيل منها الشعر ليملأها رسم بالوشم لنواة الذرة، ماثل أمامى ليل نهار فى لوحة آدم الكبيرة المعلقة بعرض الجدار فى مواجهة مكتبى.

تمددت على الكنبة العريضة وأنا أدعك عينى المتعبتين من قراءة طويلة.. واسترخيت للنوم[٢٦]».

وفى لحظة تقع بين الحلم والحقيقة قرب الفجر، وبعد محاولات من الراوى للإمساك بهذا الحلم العصى، يبدأ الراوى الدخول إلى التاريخ من خلال منطق الحلم وأدواته:

«ونهضت موجع القلب ومشيت إلى النافذة حافى القدمين، وتأملت حديقتى وهى عائمة فى ضوء القمر وعليها غلالة سحرية، ساكنة ذلك السكون الجميل الذى تنفثه ساعة ما قبل الفجر، وعلى عشبها وعلى أزهارها نفحات من النور.. لحظة عميقة لا هى من الحقيقة ولا هى من الحلم انداحت منها فى نفسى موجات منعشة، ثم ظهر لى فجأة رجل طاعن فى السن يمشى مطمئنا ومستمتعا بجلال الفجر كأنه خارج لساعته من رسم فى ذلك الكتاب عن العصر الأيوبى، يلبس شيئا كالعباءة، وعلى رأسه عمامة، وشعره إلى شحمتى أذنيه.

زائر الفجر العجيب يقبل كالطيف الرقيق فى اتجاه نافذتى، بل ها هو معى فى الحجرة، بلا هشة منى:

هـــو : عندك بستان صغير كأنه روضة مختصرة.

أنـــا : يسرنى أن بستانى المتواضع يعجب أهل اللطافة»

ويمتد هذا الحوار ويتشعب محكوما بمنطق الحلم الخاص الذى تكسره فجاجة المعلومات التاريخية التى تأتى فى الحوار أحيانا. وعن طريق هذه المواقف الحوارية المتداخلة والمتشعبة نتعرف على أبرز مواقف طائر الفجر / عز الدين بن عبد السلام من تاريخه ومعاصريه.. ويكفى لكى ينتقل النص من مشهد إلى مشهد ولكى يمزج بين المشاهد أن يستعين بقدرة الحلم التى تشبه الكرامات الصوفية.

«.... ولست أدرى لماذا خطر لى فى تلك اللحظة أن أسأله عن ذلك الطائر ما هى حقيقته وماذا يكون، لكن السؤال جاء على هذا الصورة:

أنـــا : لعلى بعد هذه البشارة الجميلة أتشرف بمعرفة ضيفى الذى باحت مهابته بعظيم شأنه؟

هـــو : عبد من عباد الجمال والحقيقة... يزورك فى الفجر ومن نافذة بيتك مع أنه مات ومنذ أكثر من سبعة قرون.

أنـــا : التاريخ هو مادة عملى وقوام عيشى ومزاج الحلم والواقع فى حياتى وقد قضيت ليلتى مع سلاطين العهد الأيوبى.

هـــو : لقد ولدت بعد ميلاد دولتهم بست سنوات ومت بعد سقوطها بثلاث عشرة سنة.

أنـــا : أنت الشيخ عز الدين بن عبد السلام.

هـــو : (**أشار بيده فى اتجاه النافذة**) انظر.

نظرت فوجدت فى الحديقة وزيرا من وزراء العهد الأيوبى جالسا على طرف أريكة شرقية بسيطة فى بيت خطيب المسجد الأموى ومفتى دمشق الشيخ عز الدين بن عبد السلام الذى ظل جالسا معى داخل الحجرة يتأمل المشهد وهو ماثل فيه.

رجل الكلمة : مولاك السلطان غضبان.

الـــوزيـــر : شدة وتزول يا سيدنا المفتى. مولانا السلطان معذور معذور، من الصعب أن يحكم إنسان واحد كل هذه الخلطة من السنيين والشيعيين والمعتزلة والأشاعرة والحنابلة والوثنين واليهود والنصارى والدروز والباطنية والحشيشية والنزارية

والإسماعيلية والصوفية والحواة والسحرة وأولاد الحرام وأولاد الحلال..

رجل الكلمة: سلطانك غضبان لأنه يجد فى ملكه إنسانا يرجعه إلى الصواب عندما يجانبه الصواب، ويقول كلمة الحق عندما يكون قولها هو الواجب، لكنك وزير السلطان ولن ترى فى كلمتى هذه غير فرصة أخرى للإطراق والسكوت... أنتم الوزراء تجيدون الإطراق فى حضرته والصمت.

الـــوزيـــــر: عملنا نحن الوزراء صعب.

رجل الكلمة: هل حضرت وليمة الإفطار السلطانى التى تكلم فيها بعض الفقهاء والعلماء فى حقى حتى حصلوا من السلطان على هذا الحكم بعزلى من منصب الإفتاء ومنعى من الخروج من بيتى أو الاجتماع فيه بأحد؟

الـــوزيـــــر: كنت خارج دمشق فى سر سلطانى.

رجل الكلمة: انظر... وانظر..

قالها الشيخ مرتين مرة للوزير فى الحديقة ومرة لى فى الحجرة... ونظر الوزير معه فإذا فى أحد أركان حديقتى عمائم كثيرة حول قطع ضأن مشوية، وهم يفتون بأن الشيخ عز الدين الذى لا يسمع كلام السلطان من الفجار والكفار لكن مولانا السلطان أولى بالعفو والصفح، لا سيما فى مثل هذا الشهر الفضيل... واستقبل السلطان الأشرف الذى يتصدر الوليمة فى دار الإمارة هذا الاستغفار الخبيث بصيحة غضب

أوقفت اللحم المشوى فى حلوق أولئك الذين يملكون القرب من أذنه ويصوغون له أحكامه على الناس.

لا بد أن ألزمه حدود الأدب.. فى الحجرة وضع الشيخ فوق يدى يده اللطيفة:

- حدث هذا ودمشق فى الخارج لا تعرف كم يبعد أهل الكلمة وأصحاب الرأى فى تلك اللحظة الغروبية عن قول الله: «﴿ وَلَا تَلْبِسُوا الْحَقَّ بِالْبَاطِلِ وَتَكْتُمُوا الْحَقَّ وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ ﴾ وفى الحديقة غطت أكوام اللحم على ركن الوليمة حتى طمست وجود المتكلمين على حين كان الشيخ عز الدين هناك فى بيته البسيط يقول لوزير السلطان...»

يجد المرء نفسه مضطرا إلى هذا الاقتباس الطويل حتى يتاح له أن يكشف عن الكيفية التى تتوالى بها المشاهد التاريخية وتتداخل وتتزامن داخل النص، فها نحن نستطيع - وبلا دهشة منا - أن ننتقل بين مشهد وآخر بكلمة واحدة بسيطة وسحرية هى (انظر) بل إنه يمكن أن تتزامن ثلاثة مشاهد فى وقت واحد بهذا المنطق الحلمى (الراوى وضيفه) - السلطان وضيوفه - عز الدين والوزير كل هذا عن طريق كلمات بسيطة.

وهكذا - وبلا دهشة منا أيضا - يتحول التاريخ الحقيقى إلى مادة للحلم وتتحول حديقة الراوى إلى مسرح لمشاهد التاريخ المتنوعة مختلطة بأزمة الحاضر، وها نحن ننتقل من قلب حوار الراوى مع ضيفه فى مكان محدد (الحديقة) إلى مشاهد كثيرة متشعبة فى أماكن وأزمنة كثيرة، ومع شخصيات متعددة، وكلها مشاهد تجسد مجموعة من الكلمات / المواقف لشخصية واحدة هى عز الدين بن عبد السلام فى مواجهة القبح والظلم.

وما تلبث الصورة الكابوسية التى بدأ بها النص أن تتبدل، وتجد أزمة الحاضر حلها فى نهاية هذا الحلم الغجرى، فآدم الفظ الذى نراه فى البداية يتحول بلمسة من جناح طائر الأحلام الأبيض إلى آدم جديد بغير سكين ولا مدفع. والكلمات وليست الأحداث هى النهاية هنا أيضا:

«وكنا قد اقتربنا من النافذة المفتوحة على مصراعيها فإذا ملء الروضة جناحا الطائر الأبيض الذى يجوس خلالها فى حركات كالأنغام الرقيقة.

فإذا صرنا - ضيفى وأنا - فى الروضة صار هو فى الحجرة بمحياه الجميل يعلوها هى الأخرى برقصاته المفعمة بالفرح.

وبلمسة من جناحه مر على أديم اللوحة الكبيرة المعلقة فى وجه المكتب فمحا صورتها حتى صارت مجرد خيش بارز الخشونة والتفاهة، ثم بلمسة أخرى سحرية الرشاقة ترك فى مكانها صورة آدم صافى العقل والضمير والفعل الجميل العظيم سيد المستقبل، وهنا تكلم ضيقى ويده على كتفى:

- إن ألواح الخشب إذا سقط عليها النور لم يظهر غير حقيقتها الخشبية فطوبى لمن كان بللورة يظهر النور نفسه فيها كما يظهر حقيقتها البللوية.. طوبى للصادقين فى قلوبهم وفى كلماتهم.. إنه لكى تكون هناك كلمات عظيمة لا بد أولا من نفوس عظيمة... إن الكلمة من قائلها هى بمعناها فى نفسه لا بمعناها فى نفسها... وهى تكتسب اكتمال صدقها عندما تنبع من إيمان صاحبها وتتجسد فى سلوك ذاتى... إنها عند ذاك قادرة على أن تنهض بصدقها فى وجه الكلمة الزائفة... هذا هو ميلاد الكلمات العظيمة.

وانصرف إلى عودة، تاركا الفجر مشرقا والأجنحة خفاقة والنافذة مضيافة».

وفضلا عن أن هذه القصص جميعا تتفق فى كونها تتخذ من التاريخ مادة أساسية لها مع اختلافها فى طريقة تشكيل هذه المادة فإنها تتفق أيضا فى أنها تلج إلى عالم الشخصية التاريخية من باب (العام) وهو العظة والعبرة و (الكلمة) المستخلصة من حياة الشخصية ومواقفها وليس من باب (الخاص) وهو التجربة الخاصة التى تختلف عن سواها، ففى التعامل مع هذه الشخصيات التاريخية (عمر بن عبد العزيز - أبو حيان - عز الدين بن عبد السلام... الخ) لا يتعامل معهم الكاتب بوصفهم بشرا لكل منهم تجربته الخاصة التى يلج الكاتب - من خلالها ومن خلال البناء القصصى - إلى العام. هو يتعامل معهم منذ البداية على أنهم (نماذج) ويدخل إلى عالمهم عن طريق العام والمعروف بل المبتذل، ولهذا فنحن لسنا بإزاء شخصية معينة فى موقف خاص مأزوم (وإن كانت المواقف التى يقدمها النص حول الشخصية تنصب على أزمة معينة).

إن هذه القصص - لأنها تدخل من باب العام - تفقد فى الغالب خصوصية بنائها القصصى ولا يبقى منها إلا مجرد موعظة مباشرة، ويعود المرء ليتساءل عما يميز مثل هذه القصص - بما تحويه من حوارات ومواقف وكلمات - عن ما يحكيه وعاظ المساجد (القصاص) عن قضايا الإيمان والعدل والحرية... مجسدة فى مواقف وكلمات الصحابة والتابعين.... الخ.

إنها لا تستطيع حتى أن تتحول إلى (دراسة) عميقة عن موضوع، لأنها نص قصير وله أدواته الفنية الخاصة المختلفة عن أدوات الدراسة، ولكن فى القصة القصيرة إذا لم ندخل للشخصية وهى فى موقف خاص، فإنه لن يصبح أمامنا إلا هذه الطريقة فى البناء التى تضحى بوجود الشخصية

القصصية فى سبيل الموضوع، بحيث لا يبقى منها إلا كلماتها، هذا بالنسبة لعالم القصة القصيرة الحاد الضيق بينما فى الرواية مثلا يمكننا أن نجد العالم القصصى المتماسك المستقل بأحداثه وشخصياته جنبا إلى جنب مع الكلمات العامة كما يحدث فى رواية لا تسقنى وحدى.

(٣) قناع الفانتازيا

فى قصص الفانتازيا يجد سعد مكاوى عالمه الذى يعبر من خلاله عن رؤيته، حيث يبتعد عن التعامل المباشر مع آليات الواقع ومنطقه، وينظر إليه من خلال مصفاته الخاصة التى تفلح فى تحويل مفردات الواقع المتصارعة إلى قيم جوهرية مجردة نراها وهى تتصارع بكل عنفها وشفافيتها، نرى الجمال وهو يصارع القبح، والحق وهو يصارع الباطل... الخ.

ولقد كتبت هذه القصص فى مناسبات وصل فيها الصراع إلى ذروته كما كتبت بوحى من أحداث حاسمة على أرض الواقع، فأبرز هذه القصص قصتان كتبت أولاهما «الرقص على العشب الأخضر» فى نهاية عام ١٩٧٠ وبعد وفاة عبد الناصر المفاجئة[٢٧] وكتبت الثانية «الساعة التى تسبق الفجر» فى نهاية عام ١٩٧٨ وفى معمعة أحداث كامب ديفيد[٢٨] وعلى الرغم من هذا فإن القصتين تعلوان تماما عن الوقوع فى أسر هذه الظروف وملابساتها وتفاصيلها، ويجرد الكاتب مشكلته فى صورة قيم مجردة نقية تتصارع، حتى أسماء الشخصيات والأماكن تختفى تماما.

فى قصة «الرقص على العشب الأخضر»[٢٩] لن نلمح صورة عبد الناصر أو غيره، ولن نرى حادثة من أحداث الواقع، وإنما هو الرقص الصوفى الذى يستغرق رجلا وامرأة لا اسم لهما، ولا يخرجهما عن

الاندماج فى هذا الرقص طول القصة إلا بعض الأحداث التى تأتيهما من خارج السور العالى المقام حول صومعتهما، ثم يشاركهما الرقص عاشقان آخران جاءا إلى صومعتهما لصّين، لكنهما سرعان ما ينجذبان ويدخلان فى حلقة الرقص المشتعلة رغم أنف خفير «المنجة» الذى يحرس الصومعة. ولكن حلقة الرقص المغلقة تنتهى مع نهاية القصة إلى مشهد مفاجئ: بندقيتان تطلقان الرصاص واحدة تلو أخرى على الأربعة الذين يرقصون داخل السور على العشب الأخضر. وهكذا ينتهى حلم الرقص الجميل على العشب الأخضر بالدمار الذى يبدو مفاجئا، والذى يذكرك - بشكل لا يدفع - بكارثة ٥ يونيو التى أنهت الحلم القومى الجميل الذى استمر طيلة سنوات عبد الناصر.

تبدأ القصة من قلب حلم الرقص الجميل الذى يقترب من رقص عمر بن الفارض وإن اختلف فيما يرمز إليه، ويغطى هذا الرقص الفقرة رقم (١) كاملة:

«الرقص على العشب الأخضر متعة الليالى المقمرة، فى خضرة سابغة لونها رائق وحواشيها مهذبة، لا يخدش مساحتها الواسعة أمام البيت الصغير تمثال أو شجرة، حتى أحواض الأزهار نائية هناك فى حضن السور، ممتدة فى شريط رفيع حول بساط الخضرة العبق داخل السور العالى الذى يحرم على أى عين بشرية أن تختلس ولو لمحة من الجنة.

هى ترقص حول الفراغ الأرضى المعد فى الوسط وضوء القمر يسكب على عريها الكامل انعكاسات باهرة، وعلى خضرة العشب يتلألأ جسمها المبدع تكوينا وحركة، أنثى فاخرة حينا وحينا آخر فراشة طاهرة وهو ينهل

رقصها راقدا متجردا فى حمام من آشعة القمر، فى تمام صحوه قبيل الفجر، لا مخمورا ولا مخدورا بل سكران برقصها وحده، دائرة حوله من بعيد أو دانية منه بكمالها الجسمانى وخفتها الروحانية.

وهما فى صومعة رفعا سورها عاليا فى قلب زراعة صغيرة، مسورة هى الأخرى بأسلاك شائكة ... وبيضاء كالياسمينة ظلت تدنو بالحركات الأخيرة لرقصتها من طرف الفراش حتى جلست تلتقط أنفاسها وعلى وجهها طلاقة النشوة، فمد لها يده بفوطة أخذت تدلك بها صدرها.. إلخ».

فى الفقرات ٢،٣،٤، يتعكر صفو الرقص ببعض الأشياء التى تأتى من خارج السور، مثل ضبط الخفير لبعض اللصوص الذين يحاولون أن يسرقوا من «منجة» صاحب المكان، فيقتحم الخفير حلقة الرقص ليخبر صاحب المكان، كما يتعكر الصفو أيضا ببعض الشروخ التى تصيب علاقة صاحب المكان بالمرأة الراقصة، إذ تشعر بما يفرضه عليها من قيود حتى يستمتع برقصها وحده جزاء ما قدمه لها.

وما تلبث حلقة الرقص فى بداية الفقرة رقم (٤) أن تتسع للولد والبنت العاشقين الذين ضمتهما الفراشة الراقصة إلى حلقة الرقص بعد أن دخلا من السور العالى يبحثان عن مأوى لعشقهما.

«اتسعت الفرشة فى قلب العشب الأخضر للأربعة».

وبعد أن كرد الخفير من الساحة المسورة حاملا معه انذارا بالفصل من الخدمة إذا عاد الصفو مهما يكن السبب لم يبق فى حكاية البنت والولد قطرة تعتصر، وراحت صدمة التلاقى فتفتحت الأنفس وتعانقت الحكايات واتحد الهوى.

شعشعت نشوة الألفة فى حضن الأشعة المشحونة بكبرياء الفضاء البعيد، وسألت البنت وهى مبهورة بالأنثى المصقولة التى تكلمها وتضاحكها:

- هل أنت زوجته؟

- لا

- هل أنت زوجة أى رجل آخر؟

- لا..... إلخ»

ولا ينتهى حوار التعارف الطويل إلا وقد جذبهما صاحب المكان جذبة صوفية إلى الاندماج فى الرقص، على الرغم من اعتراضهما وتخوفهما:

«والبنت قبل الولد لخنقنى.. إن لم أمت أنا قبلها من الخجل سألها صاحب المكان مستملحا نجل عينيها:

- طيب ما قولك فى أن نرقص نحن الأربعة هذه الرقصة؟

ومع سيادة الضحك وجد الغلام أيضا كلمته:

- لكأنك تطلب منا أن نسلخ جلدنا بأيدينا.

لكن بعد لحظات تبادلت النجوم ومضات برقية تلاقت فى السماء كالبسمات المتقاطعة، وكل ما فى السماء من سنا تعانق فى أشعة الضياء الليلى وانصب فى انعكاسات سماوية على ثلاثة يرقصون حول الياسمينة الحية فى ملابس خفيفة وكأنهم أطياف تعيش بالرقص على العشب الأخضر».

وما أن يندمج الأربعة فى الرقص العفوى الجميل حتى يعود الخفير فى الفقرة رقم(٥) ليعكر صفوهم من جديد بعد أن يخبر صاحب المكان بأن كلب الحراسة قد مات مسموما، ولا تنتهى الفقرة إلا وقد تم طرد الخفير من الساحة المسورة وتعيين الولد مكانه. وتبدأ الفقرة الأخيرة رقم (٦)

بكلب صغير ينبح خارج السور، وتفتح له الياسمينة فإذا هو صورة من الكلب الفقيد، ليندمج معهم فى الرقص واللعب وليكون أول من يتنبأ أو يتنبه لكارثة النهاية التى تتحول عندها اللغة وتصبح لغة مختلفة عن لغة القصة فى الفقرات السابقة، إذ بعد الرقص على العشب الأخضر نحن الآن أمام مشهد قتل فجائى تتجمد عنده حركة الرقص:

«وانتعشوا فى النهار بعد كآبتهم .. ورتبت المرأتان البيت وأوقدنا الفرن وخبزتا الفطير على حين تكفل الرجلان بجمع «المنجة» والاسترخاء والثرثرة...

وانتهى اليوم بأحسن مما بدأ... إلى أن سترهم الظلام فغنوا وصفقوا ورقصوا حول كومة الثمار كالمجانين... وفجأة نبح الكلب الصغير مرهفا أذنيه الدقيقتين نحو الغرب، فالتفت صاحب المكان ليجد أمامه بندقيتين.

وتجمدت الرقصة حتى صاروا كالتماثيل، وسكت الكلب أمام شبحين طويلين لا يدرى أحد كيف هبطا من ارتفاع السور.

وفى السكون العميق دوت رصاصة وسقطت البنت الكحيلة العينين ميتة عند قدمى حبيبها... وجاء أول تفسير للموقف على لسان الشبح الآخر الذى أشار بيده إلى زميله مطلق النار.

- أبوها.

- هذا صوت خفير المنجة وهذه شواربه... وأضاف مخاطبا حبيبها:

- ترقص فى مكانى يا عاهر وتظل حيا؟

ودوت من بندقيته الرصاصة الثانية فسقط الولد فوق جثة حبيبته، وكانت الرصاصة الثالثة من نصيب الياسمينة التى فى الحال تساقطت

أوراقها البيضاء على العشب ذابلة هامدة.. وظل صاحب المكان فى وقفته الجامدة أمام الفوهتين غير مصدق للكابوس الذى احتواه فى صدمة، إلى أن دوت الطلقة الأخيرة».

ولا يجدى هنا أن نعود بشخصيات القصة وأحداثها وتفاصيلها إلى ما يماثلها أو ما ترمز إليه من أحداث وشخصيات فى الواقع، فالقصة تصنع لنفسها عالما خاصا له منطقة الوهمى الذى يوازى منطق الواقع من بعيد، وإن كان أكثر منه شمولية، ويصبح الرقص على العشب الأخضر رمزا شفافا للحلم الذى عاشته مصر (الفراشة الطائرة) أيام عبد الناصر (صاحب المكان)، كما يصلح لأن يكون رمزا لأى حلم جميل خير ينتهى بفاجعة. ولقد تبدت تطورات هذا الحلم وما أصابه من وهن فيما كان يصيب العشب الأخضر من قتامة كلما مرت الليالى، حتى تحول إلى عشب أسود[٣٠] فى نهاية الأمر ومع وقوع الكارثة، وتصبح التفاصيل الصغيرة فى القصة (الحوار بين الشخصيات - جمع ساقط المنجة، إيقاد الفرن.....) فرصة لإضفاء مزيد من الاستقلال على عالم القصة حتى يبتعد تماما عن العالم الآخر الذى يمثله.

ومع ذلك فقد ظلت الفكرة المسبقة متحكمة إلى حد ما فى تطور الحدث وفى صنع تفاصيل هذا العالم الخاص، وفى نهايته المفاجئة التى جاءت نقلا لما حدث فى الواقع أكثر منها تطورا منطقيا لما كان يحدث فى العالم الخارجى للقصة، وحادثة النهاية - خاصة الحرص على هذا الترتيب للرصاصات الذى ينتهى برصاصة صاحب المكان - هذه النهاية هى أوضح دليل على هذا التفسير للقصة. مع أن الكاتب يحاول أن يجعل هذه النهاية المفاجئة

كامنة فى كثير من التفاصيل التى جاءت فى مقدمات القصة (السور العالى - انفراد صاحب المكان بالتمتع برقص الياسمينة - اكتسابه لعداوة الخفير وغيره أثناء اندماجه فى الرقص - الشرخ الذى يصيب علاقة صاحب المكان بالمرأة...) .

وكلما كانت الشخصية ممثلة لقيمة أو معنى أكثر تجريدا تجلى هذا فى وصف الكاتب لها، فشخصية المرأة التى ترقص على العشب لصاحب المكان، والتى ترمز إلى مصر[٣١] فى علاقتها بعبد الناصر، ليست شخصية من لحم ودم بل فراشة طائرة، أو ياسمينة بيضاء، أو جناح رقيق... الخ بحيث ترتفع عن كونها امرأة عادية.

وإمعانا فى العمومية والابتعاد بهذا العالم القصصى الخاص عن عالم الواقع لا يسمى الكاتب شخصياته كما يحدث فى قصة (الفرصة الأخيرة) على سبيل المثال، بل إن بعض الشخصيات أو المعانى فى الواقع تتحول فى القصة إلى شخصيات حيوانية (الكلب - الجرو الصغير)، ولا يمكننا أمام هذا العالم الرمزى المعقد أن نرد كل رموزه الصغيرة إلى ما يقابلها فى الواقع، ذلك أن الكاتب لم يعمد طيلة الوقت إلى المماثلة بين تفاصيل القصة وتفاصيل الواقع، بل إنه ربما يتعمد حتى لا تنحصر القصة فى إطار ضيق ويصبح عالم القصة عالما منفتحا وقابلا لأن يرمز إلى أشياء كثيرة.

وإذا كانت قصة «الرقص على العشب الأخضر» تتخذ من حركة الرقص الصوفى على عشب أخضر إطارا ترمز به إلى عالم الواقع، فإن قصة «الساعى التى تسبق الفجر» تخلق لنفسها عالما آخر إطاره مستنقع مترامى الأطراف، بما فيه من زوارق ومجاديف وضباب وقراصنة... وتتحول هذه

الأشياء إلى معان وقيم مجردة تماما عن ملابسات العالم الواقعى ونرى هذه المعانى وهى تتعاون أو تتصارع مشيرة إلى عالم الواقع البعيد.

وإذا كانت «الرقص على العشب الأخضر» أكثر التصاقا بما تعبر عنه فى الواقع وأكثر خضوعا له فى بنائها، فإن «الساعة التى تسبق الفجر، تبدو متباعدة تماما عن الارتباط بمشكلة محددة من مشكلات الواقع، مع أنها كتبت - كما أشرت من قبل - فى معمعة كامب ديفيد، ومع أنها جاءت - كما تقول مقدمتها - «من وحى تضامن قوى الشعب المختلفة، فكانت دليلا على أن المقاومة فى مصر مستمرة وأن قواها تتقارب يوما بعد الآخر...» إنها تبدو تعبيرا شعريا مكثفا عن واقع معقد، وإن الواقع نفسه يتحول هنا إلى حلم، مع أن الكاتب لم يخبرنا أنه يكتب حلما كما كان يحدث فى قصص أقل حلمية مثل قصص الخيال العلمى وقصص التاريخ.

تروى القصة بضمير الغائب أيضا ومن وجهة نظر كهل كبير السن صناعته الكلمات، يواجه بكلماته عالم الزيف المتسيد. ولا تنقسم القصة إلى فقرات قصصية منفصلة، إنما هو موقف واحد يتجسد فيه الصراع المميت لزوارق الحق والجمال مع سفائن الباطل والقبح، هذا الصراع الأليم الميئس الذى ينتهى - مع التكتل والمقاومة - بانتصار الحق والجمال. ويتوقف الزمن عند نقطة المقاومة، تجاهد الزوارق الصغيرة المتباعدة حتى تتلاحم وتقاوم، ثم تبغتها السفائن المعادية ولكنها تقاوم مرة أخرى...، وهكذا فى حركة مستمرة لا تضعف حتى تقوى من جديد.

تبدأ القصة من قلب المستنقع الآسن حيث يحيا الكهل ويقاوم:

«فى ليلة من ليالى البرارى السحيقة، حيث يتسيد الضباب ويتمدد

العفن وتنطمس الحقيقة، وحيث تتناسل الجموع الكثيفة المنضغطة وهى تحشو بطونها بالفتات المتساقط من موائد القرصان، منسحقة الإرادة تحت نعال المواكب الصخابة لعتاة المرتزقة وجحافل المزيفين، كان المستنقع ينمو ويترامى ويستفحل أمام بصيرة الكهل الذى دفعته الضرورة إلى شراع خفقاته تعوذات فى زورق يطقطق خشبه إحساسا بالاغتراب.

خلال العفن جال الكهل ببصره فلم يرَ غير حركة الدود النهمة، كبيرها يأكل صغيرها، والكل أكل ما فى ظهر المستنقع وبطنه من طحالب.. وعندما رأى دودة صغيرة تلتهم مضغة من عشب القاع فى نفس الوقت الذى تلتهمها هى فيه دودة كبيرة، ابتعد بزورقه بمجدافين من تقزز وتشاؤم.

فى الظل والعزلة يشعر الكهل أنه الأقوى... يعزف على قيثارته القديمة الطيبة ألوانا وعطورا، وطعوما، وتجليات.. يغنى ويبشر وينادى الكلمات الصادقة من أركان الأرض: وقوفا أيتها الكلمات.

لكن القيثارة كثيرا ما تسكت إذ تدخل عليه الضرورة لتخرجه إلى الآسن العطن مما حول كهفه...عندها تأخذ الظلمة زخرفها على النواصى، وتتنادى من حوله إشارات المسوخ كشفرة اللصوص.. تسكت القيثارة، وتتحكم الضرورة فيغوص الكهل حتى عنقه فى ليل المستنقع البهيم، وتشحب الألوان، وتذوى العطور، وتسخف الطعوم، وتنطفئ الإشراقات...[٣٢]

لكن هذا الكهل الذى تخرجه الضرورة إلى ضراوة الصراع فى قلب المستنقع، والذى لا يملك سلاحا سوى كلماته الصادقة، هذا الكهل ما يلبث أن يجد فى ليل المستنقع الطويل، ومن قلب الضباب، زوارق أخرى مستوحدة ما تلبث أن تقترب منه، وتتفاهم هذه الزوارق وتتلاحم رغم

تعدد منابعها، فهذا محارب قديم من جيش الحقيقة، وهذا صوفى ينشد الفجر داخل النفوس، ومع كل زورق جديد يأتى، تخف كثافة الضباب ويقترب الفجر.

وفى الساعة التى تسبق الفجر، وحين نصبح قاب قوسين «من التلاحم الكبير والثورة المزلزلة يتصارع الأمل واليأس مرات، تتكاتف الزوارق، وتتلاقى المجاديف ويخف الضباب حينا، ثم يطغى نشيد المنكر وتأتى سفن السطو حينا آخر فى دورات متتالية، حتى يصل إليهم زورق من نوع زوارقهم، فى مقدمته امراة تستغيث بهم وتستحثهم بعد أن هاجمها قرصان يقود سفينة ضخمة تحمل اسم «المنجد» وسلبها وجردها... هذه المرأة هى كما تقول عن نفسها «ضرورة موقف وشرارة حماسة تجمع الزوارق المتباعدة، وتوحد هدفها، وتبث فيهم الأمل ليتلاحموا من جديد:

«هدأت ثائرتها لما سمعت كلماتهم، وتكلم الأربعة وقد تعانقت مجاديفهم حتى بدأ لهم أن الضباب يخف من حولهم وهم يتحاورون وقالت المرأة الشابة أنها تعلم أن زوارق أخرى كثيرة تجوب المستنقع باحثة عن دروب الفجر المضيئة.

وجاءت من قريب صيحة يبثها صوت ثاقب:

- وقوفا أيها الأموات... وقوفا... وعلى دف الحياة الصادق اعزفوا معا ألحان المخاض الكبير، فتأتيكم سفائن أخرى تحمل أولى العزم من المتطهرين والشهداء، هذا الصنف لا يزال موجودا.. لستم وحدكم..

قالت المرأة وقد تهلل وجهها حتى أضاء كالشمس:

- هذا حق ... معنى أننا نستطيع أن نتصور وجود غيرنا من المتطهرين

هو أن الواقع على مرارته يستطيع أن يخلفهم من بين كل هذا الركام الرهيب من الفساد.

وقال الكهل فى هزة سرور وهو يداعب قيثارته.

- نعم .. لسنا وحدنا.. ألا سحقا لضجيج العالم، لكم يسدل الحجب الضفيفة على أولئك الذين يرون ما للنور من جمال وعزة، ولكم يغشى الضباب أولئك الكثيرين الذين يفتدون هذا النور بحياتهم ويحمونه من الظلمة الهادرة الكاذبة... إن الشخصيات المتوهجة التى تتطلبها منعطفات الزمان الحرجة تولد عند الحاجة إليها. تفرزها الضرورة..[٣٣]

لكننا ما نلبث أن نغرق من جديد فى دورة جديدة من دورات الصراع، حيث يعلو نشيد القراصنة ويغطى الزوارق، ويتعالى بكاء الأطفال وسؤالهم عن الفجر، وصيحات النساء الملتاعة... كل هذا الصراع الطويل يتم فى وقفة الزمن عند الساعة التى تسبق الفجر، وكلما اقترب الفجر كانت المعاناة أشد، حتى تأتى النهاية فى صورة تصادم رمزى شديد بين القوتين يهتز له المستنقع ويسعد الكهل ليداعب فيثارته من جديد...

«لكن الزوارق التى كانت قليلة تضاعفت أعدادها، وتداعت صواريها وتناغمت مجاديفها.. وكالمشاعل ومضت العيون فى الزوارق المتلاحمة، وسرى على الماء روح كريم تعرفه تلك البرارى السحيقة من قديم الأزل، واندلعت الأغنية من الكل دفعة واحدة، نافورة صدق، كما ينبثق الماء الحى من بطن الصخور الصلدة.. وتوحدت الأغنية فى نشيد تصاعد حتى لطم نشيد المرتزقة والقرصان، فارتطمت الموجتان على المستنقع فى لطمة زلزلته حتى أعماقه.

وفى مقدمة الزورق الذى لم يعد مغتربا تناول الكهل السعيد قيثارته الطيبة وداعب أوتارها حتى استقامت له على النغمة الكبرى[٣٤]».

لا شك أننا فى حاجة إلى أدوات نقدية أخرى جديدة لتحليل مثل هذا النوع من القص الرمزى فلقد أصبحنا فى القصتين الأخيرتين أمام تقاليد جديدة للقص تختلف عن تقاليد القص الواقعى التى تتابع سلوك الشخصيات وتسجله، إننا أمام قص رمزى يستبدل بهذا الواقع السلوكى واقعا حلميا رمزيا تتصارع فيه الأفكار والقيم المطلقة والجوهرية وقد تجسدت فى أحداث وشخصيات وأماكن وهمية غير واقعية تشف عن الأفكار والقيم الجوهرية الكائنة فيها. حتى جمل الحوار فى هذا القص تتحول إلى حوار مصفى يلمس جوهر الواقع من خلال لغة الوهم - دون أن يتعامل مع التفاصيل السلوكية..

ويلخص روبرت شولز مشكلة مثل هذا النوع من القص الرمزى قائلا:

«إن أدب الجوهر الروائى يعنى تلك القصة الرمزية التى تسبر وتطور أسئلة ومثل (؟) ميتافيزيقية وهو معنى أساسا بالأفكار الأخلاقية وبالمطلق من القيم فى الوقت الذى تؤكد فيه الرواية السلوكية على القيم النسبية للأفعال فى التطبيق إن إحدى نقاط قوة الأدب الروائى كانت وما تزال قدرته على أن يكون رمزيا وسلوكيا وقدرته على اختبار المثل العليا بمنحها تجسيدا سلوكيا وعلى اختبار أساليب السلوك فى مواجهة المثل العليا للكينونة. إن مشاكل القاص الرمزى تكمن جزئيا فى معالجته للعلاقات المعقدة المتشابكة بين الأبعاد الشكلية والسلوكية والجوهرية لفنه، كما تكمن فى اعتماده على أنظمة فكر لاهوتية وفلسفية كمداخل لجوهر الكينونة .. إن القاص يبذل

قصارى جهده فى محاولة جعل الشكل الروائى يعبر عن الحقيقة النهائية، تماما مثلما يحاول الواقعى أن يجعله يمسك بالحقيقة السلوكية[٣٥].

تتراجع هنا أهمية البناء العام للقصة، فالقصة مبنية على شكل المثلث التقليدى، ومع ذلك لا يستطيع الباحث أن يقول إنها قصة تقليدية، لأن أهميتها وتقدمها يكمن فى تفاصيلها الرمزية التى تمكنها من الإمساك بقيم جوهرية فى الواقع.

تكتسب التفاصيل - وخاصة فى اللغة - أهمية خاصة فى هذا النوع من القص، حيث تقترب اللغة فى تراكيبها وإيقاعاتها وكثافتها من لغة الشعر التى تلتقط المعانى والرموز المبهمة. كما يصبح المكان عنصرا أساسيا فى بناء هذه القصص، تتشكل من خلاله كل العناصر الأخرى، فالأحداث - على الرغم من عنفها - لا تتبدى لنا إلا منعكسة على وصف المكان حين يتبدل ويتلون تبعا لتطورات الحدث التى تأتى بدورها من داخل الشخصيات، ويمكننا أن نلاحظ هذا فى (خضرة العشب الزاهقة ثم قتامته...) أو (كثافة الضباب والظلام ثم انقشاعه ..) أو فى وصف النجوم والسماء والسنا فى القصة الأولى ثم وصف حركة الديدان والطحالب فى قاع المستنقع فى القصة الثانية ... أما الشخصيات فتتحول إلى «أطياف» تعيش بالرقص على العشب الأخضر فى القصة الأولى، أو بغناء القيثارة وصراع المجاديف بحثا عن دروب الفجر المضيئة فى القصة الثانية. ويلقى الكاتب على المكان عبء توصيل رؤيته فيختار تفاصيل هذا المكان بحيث ترمز إلى تفاصيل صغيرة فى الواقع البعيد. وينبغى ألا تجرنا هذه التفاصيل الرمزية - فى محاولة تأويلها - إلى الحديث عن مضمون القصة دون شكلها، وبالتالى

تجرنا إلى دائرة المماثلة الضيقة التى تطلب لكل تفصيلة رمزية ما يقابلها من الواقع بحثا عن معنى محدد للقصة.

(٤) قناع الخيال العلمى

ربما لا يكون دقيقا أن نقول إن سعد مكاوى قد كتب قصة خيال علمى، بل ربما يكون هذا مضللا بعض الشىء، فحقيقة الأمر أن ما كتبه فى هذا المجال ليس إلا فانتازيات مثالية لا تتمثل فيها بشكل واضح تجربة الخيال العلمى عند البشر، ولا يمكن أن تعد القصص التى كتبها من أدب الخيال العلمى إلا بكثير من التجاوز.

لقد كتب المؤلف من هذه النوعية خمس قصص فضلاً عن مسرحيته «الميت والحى» وإحدى هذه القصص نشرت فى وقت مبكر جدا (١٩٥١) وهى قصة «صدمة محتملة»[٣٦] التى يصفها طه وادى بأنها « قصة صوفية تستعين ببعض الحقائق العلمية - التى نقرأ عنها فى بعض القصص العلمى ذى الخيال الجامح لمناقشة (قضية فلسفية)[٣٧]. ولم يعد المؤلف إلى هذه النوعية من القصص إلا مع بداية السبعينيات حيث كتب أربع قصص متوالية (الوحش خارج القفص ١٩٧١ - الصباح رباح ١٩٧٢ - فى بطن الحوت ١٩٧٣ - البوابة ١٩٧٣[٣٨]).

وإذا تجاوزنا عن قلة العدد فإننا مواجهون - حتى فى هذا العدد القليل - بأننا لسنا أمام قصص خيال علمى حقيقى. إن مادة الخيال العلمى داخل هذه القصص مادة هزيلة جدا، إذ تأتى الفكرة العلمية - أو التى يمكن أن تصبح علمية - فقط لكى تفجر مشاكل الفساد الاجتماعى والأخلاقى والسياسى ثم ينتهى دورها عند هذا الحد، وتنشغل القصة عنها بملاحقة

هذه المشاكل المتشعبة والتى تحتل مساحة القصة كاملة بينما تتوارى فكرة الخيال العلمى والشخصيات التى تعانى تجربته. قصة «الصباح رباح» على سبيل المثال تحتوى على إمكانية الخيال العلمى، ولكن مساحة هذا الخيال فيها لا تتعدى صفحة واحدة (القصة ١٣ صفحة) وهى المساحة التى تكفى فقط لكى يصف الراوى هبوط مركب عجيب من الفضاء على القرية ليلا ليقضى راكبوه عشر دقائق فى حوار صامت مع حسن طالب كلية الهندسة ثم تتفرغ القصة لحوار حسن مع أهل قريته الذين تجمعوا حول هذا المركب الفضائى الذى سرعان ما أقلع - وطيلة هذا الحوار يكشف لهم حسن عن فساد ذممهم واحدا بعد آخر دون أن يقول لهم فى النهاية ماذا أخبرته تلك الكائنات.

إن هذه القصص لا تركز جهدها فى تأمل تجربة الخيال العلمى أساسا، ومن هنا فهى تقدمه كمادة هامشية تختلط مع الواقع الاجتماعى الفاسد أحيانا (الصباح رباح - الوحش خارج القفص). وتتكرر الأفكار العلمية فى هذه القصص- على قلتها، مثل فكرة السيطرة العلمية على المخ البشرى وتوجهيه والتحكم فيه، وفكرة اختلال التوازن بين التقدم العلمى والتقدم الروحى للبشر، وكذلك فكرة إجراء التجارب العلمية على البشر.. تكاد هذه الأفكار أن تقحم على كل القصص بمناسبة وبلا مناسبة.

إننا فى قصص الخيال العلمى عند المؤلف لن نجد أبطالا مؤرقين بالكشف العلمى ومغامرين فى سبيل هذا الكشف إلا إذا كانت ضمائرهم وأخلاقهم مختلة. إذ يتحول التقدم العلمى إلى نقمة إذا لم يسبق بتقدم روحى يصونه من الاستخدام السيئ ضد البشر، بل إن التقدم الروحى يتحول إلى سر من أسرار التقدم العلمى المادى.

ونتيجة لكل هذه المقدمات كان لا بد أن تأتى هذه القصص ضعيفة فى بنائها الفنى، إذ إنها إما أن تتحول - وبآلية - إلى (قصة فكرة) تخترع لها الأحداث والشخصيات والحوار... الخ أو تتحول إلى قصة متشعبة مكتظة بالأحداث والشخصيات التى لا هدف وراءها ... وحين نتحدث عن (قصة الأفكار) فلا بد أن نتجه ناحية الحدود الخارجية للقصة التى تعتبر مادتها الفطرية تجربة[٣٩]، أما حين نتحدث عن القصة التى تتوزعها أهداف وأفكار وحوادث متضاربة وكثيرة فلا بد أن نلاحظ افتقادها إلى أهم عناصر البناء فى القصة القصيرة، أعنى: مبدأ الوحدة، وحدة الهدف ووحدة الحدث، ووحدة الانطباع.

فى قصة «البوابة»[٤٠] يصعب أن تتحدث عن بناء للحدث أو للشخصية، فليس هناك حدث أو شخصيات حقيقة. إنما هى فقط الفكرة النظرية التى تفتعل لها الأحداث ويفتعل الحوار، حتى وإن حاول الكاتب أن يوهمنا بغير ذلك. وتنتهى الحادثة وينتهى الحوار عندما ينتهى التعبير المباشر عن الفكرة.

تبدأ القصة بصوت الراوى الذى يحاول أن يمهد للقارئ لكى يتقبل غرابة الحادثة التى رآها فى منامه، وغرابة ما تنطوى عليه من أفكار مباشرة:

«يضحكون كلما تكلمت، ويصفنى بالجنون كل من رويت له هذا المنام، ويستفزنى للكلام عنه ليسخر منى فى النهاية ويتهمنى بالغيبية البلهاء. وفى الصحيفة التى أعمل بها صارت نكتة الموسم هى تلك البوابة العجيبة التى رأيتها فى المنام تتوسط سورا هائل الارتفاع مثلها، لا ترى العين له نهاية من الشرق أو من الغرب، مصبوبا كالبوابة ذاتها من معدن غير معروف جيد الرواء.

وما كنت وحدى فى ذلك الحلم الذى لا يريد أحد أن يصدق روايتى عنه، بل فردا فى بعثة متكاملة من الصحفيين والمغامرين والاتباع تحركها روح الكشف عن المجهول ويتزعمها سيد من أصحاب الفراغ يتعاطى رواية الأشعار داوء من السام، وقد بدأ الحلم بطابع كابوسى عندما انقطع كل اتصال لنا بالعالم الذى جئنا منه ووجدنا أنفسنا تائهين فى الصحراء.»

ثم تبدأ أحداث الحلم العجيب التى تؤدى أساسا عن طريق الحوار بين هذه الجماعة المترفة التى ضلت طريقها فى الصحراء، وبين سكان هذا الوادى العجيب، بناة حضارة أسنان المشط الذين يأتمون بالصحابى الجليل أبى ذر الغفارى كما يكشف عن ذلك حوارهم. ويستمر الحوار حتى نهايته موجها بفكرة المؤلف، فهولاء البشر الذين يحيون وسط الصحراء وداخل السور استطاعوا أن يقيموا (جنة الإنسان الكامل) الذى يحلم به المؤلف، هذا الإنسان الذى استطاع بإشراق الباطن أن يصنع أطباقا طائرة وأن يتحكم فى نوع الجنين تبعا لمصلحة الجماعة..

«قال أحد زملائى وهو يأخذ صورة مع رجل الوادى العجيب.

- ألا تلخص لنا قوتكم الحقيقية فى كلمات؟

تبادل الرجل الجميل والمرأة الجميلة ابتسامة قبل أن يتكلم:

- عكس الموجود عندكم تماما، نحن نملك نموا روحيا معادلا للنمو المادى، وهذا هو سر حضارتنا.

- اضرب لنا مثالا نفهمه.

- الإرادة العامة عندنا هى إرادة بشر يتدفق الإشراق الباطنى من أعماقهم إلى عقولهم، متساوين فى الحقوق والواجبات كأسنان المشط..

ولنفرض أن هذه الإرادة العامة طالبت بمشروع حيوى كبير... فى هذه الحالة يكفى أن تتحلق المجموعة المختارة من علمائنا لإحداث الفعل المطلوب وتركز تفكيرها فيه، مع شىء من المساعدة المعملية فيتولد سيال كونى منضبط فى اتجاه المراد ويتم حدوثه.

- كلام غير مفهوم.

- هذا ما تنبأنا لكم به منذ البداية... لن تفهمونا...»

ولكى يخفف المؤلف من جفاف هذا الحوار النظرى فلا مانع من إضافة شخصيات تكون مهمتها مساعدة القارئ على تحمل فجاجة مثل هذا الحوار الطويل، مثل شخصية الممثلة والسيد الذى يقود البعثة، وبعض الأتباع الذين يتدخلون فى الحوار لا لشىء إلا ليضفوا عليه بعض الفكاهة وليوهموا بواقعية الحدث وتلقائيته[٤١].

ولا يتطلب الأمر فى النهاية - بعد أن انتهى المؤلف من أفكاره - إلا أن ينتهى الموقف وتعود البعثة المترفة إلى ديارها فى طبق طائر هو من آثار التقدم العلمى عند هؤلاء البشر المتوازنين.

«عندها بكت شمس وهى تتوسل:

- على الأقل دلونا على طريق العودة... أنا عندى تصوير فى فيلم مشترك ويرموننى بالجنون ويضحكون كلما قلت لهم إن منامى لم ينته قبل أن يخرج مدير إدارة السور علبة مثل علبة زميلته ويتكلم فيها فتظهر فى السماء سفينة هوائية ضخمة تتسع لبعثتنا بكل مهماتها بما فى ذلك السيارات.. ثم يقول لنا فى لحظة الوداع:

سيكذبكم قومكم متى حدثتموهم عنا، وقد يرمونكم بالجنون، لكن هذا الطبق الطائر سينزلكم على مشارف دنياهم، وقد يلمحه منهم من

ينسبه إلى تهاويل الجن، والشيء الوحيد المؤكد هو أن الحقيقة ستظل تائهة عندكم بين المصدقين والمكذبين إلى أن يحسمها المستقبل».

«ويلفتنا يحيى حقى إلى مشكلة مثل هذا النوع من القصص فيقول:

«... ثم إن هذه القصص لا تستطيع المرافعة فى قضاياها بكلام يدور فى فراغ وفى عموميات ونظريات، بل لا بد لها أن تنزل مرغمة إلى الأرض التى تتنكر لها، وتلتمس من حوادثها المغزى الذى تهدف إليه. وإنه لعسير أشد العسر تدفقها إلى توازن محمود بين نصيب الذهن ونصيب العاطفة، بين الحادثة والمغزى، من حيث الوزن والصدق والقدرة على الإقناع» ينبغى فى هذه القصص البدء بالحادثة والبناء عليها للانتقال إلى المغزى، ولكنها فى أغلب الأمر تبدأ وتعنى بالمغزى المضمر أولا، ثم تفتعل الحوادث المؤدية إليه افتعالا يفقدها صفة الإقناع[٤٢].

فى قصة «فى بطن الحوت»[٤٣] يعود المؤلف إلى (قضية) الطب وإجراء التجارب الطبية على البشر، وهى قضية كان قد عرضها من قبل فى مسرحيته (الميت والحى).

نصف القصة الأوّل تقع أحداثه فى العالم الواقعى: الدكتور يونس فى طريقه إلى مستشفاه يتأمل الشوارع وحركة البشر تأملا يبدو منذ البداية مفروضا عليه، لأنه تأمل سعد مكاوى وليس تأمل الدكتور يونس.

«من وراء زجاج نافذة السيارة يحلو للدكتور يونس وهو فى طريقه من بيته إلى المستشفى أن يتحسس نبض الحياة فى الشوارع.

فعل ذلك فى كل المدن الكبيرة التى زارها خلال الثلاثين سنة التى زاول فيها مهنة الطبيب الباحث المعروف، كما يفعلها هنا فى القاهرة كل

يوم ملخصا رأيه فى كلمات محددة قاطعة، فالإنسان أطلق من العقال قوى لم تعد ملكاته الروحية قادرة على السيطرة عليها، بل هى التى تجره وراءها متقطع الأنفاس ومنقبض الصدر، ومن هنا كل ألوان التعاسة والانهيارات والجنونيات والجرائم والفساد» ص ٤٧.

والدكتور يونس المشغول بتجديد شباب المخ الإنسانى اختصارا لقرون قادمة من تطور الذكاء الإنسانى، يخشى من إجراء تجربته العلمية على بشر، لكنه يجد فرصته حينما يصل إلى المستشفى فيجد باهر عبد اللطيف طالب الطب الذى يأتى إلى المستشفى مصابا بكسر فى قاع الجمجمة. وبعد صراع مع مخاوفه، وعندما تسوء حالة باهر يقرر تنفيذ العملية وإجراء تجربة المصل الجديد على مخ باهر عبد اللطيف، وينفذ العملية ثم يذهب لينام فى بيته.

النصف الثانى من القصة تقع أحداثه فى عالم النوم، وهى أحداث كابوسية وصور من المستقبل الذى يخايل الدكتور يونس بعد أن أجرى العملية لباهر (ابنه محمد الطبيب بالمستشفى ميت بعد أن أجرى له زميله طارق عملية مماثلة لعملية باهر - طارق ينتحر - الدكتور حسان يرحل عن المستشفى غاضبا مما فعله أستاذه - ثم باهر عبد اللطيف وقد تخرج من كلية الطب وبدا خارقا فى ذكائه - باهر يعمل فى مستشفى الدكتور يونس ويجرى تجاربه المجنونة على المرضى فيطرده الدكتور يونس - يجرى تجاربه على مجموعات بشرية أخرى وفى كل يوم له ضحايا - لا يستطيع الدكتور يونس مقاومته فيودعه بالقوة مستشفى الأمراض العقلية).

ثم يصحو الدكتور يونس ونصحو معه عائدين من عالم المستقبل الكابوسى إلى عالم الواقع على صوت ابنه محمد الذى يتصل به من المستشفى ليخبره أن باهر عبد اللطيف قد توفى بعد العملية بساعة واحدة.

وبين هذين العالمين، الواقعى والمتخيل، وخلال أحداث كثيرة وممتدة وشخصيات وتأملات وخليط من الحوارات، خلال كل هذا تفقد القصة أى منطق للبناء، وتتحول إلى عرض طويل ومفتعل للقضية الفكرية والأخلاقية التى تقوم عليها.

وفى قصة «الوحش خارج القفص»[٤٤] خليط آخر مفتعل من الأحداث والشخصيات والعلاقات والقضايا.. وهو خليط لا يعبر عن تجربة، ولا يحكمه منطق بنائى خاص وإنما يحكمه فقط أفكار مضطربة متداخلة ورموز مشوشة، بعضها ينتمى إلى عالم الخيال العلمى (فكرة أن للمخ الإنسانى إشعاعات يمكن رصدها والتحكم فى موجاتها من الخارج) وبعضها الآخر ينتمى إلى الفساد الأخلاقى والاجتماعى (الخيانة والاختلاس والحب الفاشل والسطو على زوجة الزميل..) وبعضها الثالث ينشغل بالترميز لشخصيات وأحداث سياسية (هذه الآلة - الموجة المتوسطة التى يخترعها سليم هاشم ليسيطر بها على أكبر عدد من الأمخاخ ولكنها تستغل استغلالا سيئا. وحينما يقع سليم هاشم «مكسورا على أسفلت الشارع» بعد أن صدمة «لورى» يسرق المهندس عباس الجهاز لاستغلاله.. وهى آلة تذكرك بطبلة مدبولى فى قصة «الطبلة»[٤٥] التى يرمز بها الكاتب لخطب عبد الناصر وشعاراته).

ولأن القصة موزعة بين كل هذه الأهداف والأحداث، ولأن بها عددا هائلا من الشخصيات الرئيسية والثانوية التى لا يعرف القارئ ما صلتها بالفكرة الرئيسية - إن كان ثمة فكرة أو انطباع رئيسى - لأن ذلك كذلك تطول القصة وتتشعب[٤٦] دون أن يحكم بناءها شىء.

وما دامت القصة قد دخلت من باب الفكرة وافتقدت إلى التجربة فإنها لن تجد مفرا من افتعال الأحداث والشخصيات والحوار وكل التفاصيل الأخرى. إن التجربة هى عامل التماسك الأولى والمبدئى لأى عمل فنى لأنه يحكم اختيار التفاصيل وتنسيقها داخل العمل، «ولكى يأخذ وضع من الأوضاع معنى التجربة فلابد أن يكون منفردا بدلالة خاصة أو إحساس خاص يعطى له لونا خاصا فى نفس الأديب أو الفنان بحيث يمكن انتزاعه من الحياة ليصير خبرة خاصة للفنان أو تجربة. ومن الضرورى والحالة هذه أن تكون التفاصيل التى تساعد على إبراز هذا اللون الخاص أو الشعور الخاص الذى أحسه الفنان تجاه هذا الموقف أو ذاك من مواقف الحياة، بحيث يكون هذا الشعور هو السلك الخفى الذى يربط كل أجزاء العمل الفنى أو الحركة الدينامية التى تبعث الروح فى كل أجزائه[٤٧].

(٥) قصة الفكرة

وإذا كانت الفكرة الميتافيزيقية تحكم قصص الخيال العلمى عند المؤلف وتتحول بها إلى قصص لا شكل لها، فإن الفكرة، أيا كان نوعها، اجتماعية أو سياسية.. يمكن أن تتحكم فى القصة فتفسد بناءها.

لقد كتب سعد مكاوى بعض القصص التى تتناول المجتمع الانفتاحى فى قاهرة السبعينيات[٤٨]، ولكنه كتبها موجَّها بالأفكار النظرية المسبقة، فجاءت مجرد تخطيطات تعليمية ساذجة تحتوى على بعض الأحداث والشخصيات والأماكن المفتعلة لإثبات مطلوب اجتماعى محدد سلفا، كما كتب قصصا أخرى تستخدم التمثيل الكنائى وتتخفى وراءه لتبدى رأى الكاتب فى الحاكم (عبد الناصر - السادات ..) أو فى حدث سياسى[٤٩].

وسنأخذ قصة واحدة من كل نوع من النوعين، لنرى كيف تتحكم الفكرة المسبقة فى القصة، فتفسد بناءها، خاصة حين تغيب التجربة.

قصة «الهيئة العامة»[٥٠] - كمثال على النوع الأول - تتكون من خمس فقرات، تتناول الفقرات الأربعة الأولى أربعة وجوه المجتمع الانفتاحى، ثم تأتى الفقرة الخامسة لتجمع بين هذه الوجوه فى «الهيئة العامة». ومائدة الافطار هى المشهد الرئيسى الذى يتكرر فى الفقرات الأربعة الأولى. تتناول الفقرة رقم (١) مائدة الإفطار فى بيت «عبده بيجو» وزوجته «فهمومه» وأخيه «شكرى خنزيرة»، وتستطيع أن تلاحظ من خلال نوعية الطعام على المائدة وأسماء الشخصيات وعملها وحديثها عن التهريب وسوق العملة.. الخ - تستطيع أن تلاحظ أن هذا هو الوجه الأول من وجوه الانفتاح. وتأتى فى الفقرة رقم (٢) مائدة الافطار عند موظف درجة أولى وزوجته وأولاده، وما نراه فى الفقرة الأولى نرى هنا عكسه تماما، فإذا كانت هناك المراوح كثيرة فهنا «الحر يسدّ النفس» وإذا كان هناك البطارخ والعصير فهنا «كلكوعة جبنة بيضا» و «ثلاثة أرغفة بائتة.. الخ. ولابد أن تلاحظ هنا أن هذا هو الوجه المقابل. ثم تأتى الفقرة رقم (٣) لتصف مائدة الإفطار أيضا فى بيت أحمد مجدى، ومعه والده الموظف الشريف وأمه التى تلح عليه فى الزواج، وأخته وزوجها اللذان يريدان له أن يتزوج حتى يفرغ لهما بيت الأب.. والفقرة الرابعة مائدة الافطار عند المهندس فتحى رئيس مجلس إدارة «الهيئة العامة» وزوجته الريسة ميرفت، ومعهما «فيفى» التى تعمل مشرفة فى أحد فنادق القاهرة الكبرى ثم زوجها عمر الذى يحتل أحد المناصب العليا فى الهيئة، وإن يكن زميل أحمد مجدى ومن نفس دفعته

«وعلى المائدة الأخيرة يدور الحديث عن كشوف التصفية فى الهيئة ونتعرف على الوساطات والرشاوى والتواطؤ.. الخ. وما يجمع بين هذه الفقرات الأربعة هو أن فى كل أسرة من هـــذه الأسر موظفا أو موظفة فى «الهيئة العامة» ليلى من أسرة عبده بيجو، مى من أسرة الموظف، وأحمد مجدى.

وفى الفقرة الأخيرة (رقم ٥) تتجمع كل الخيوط الهزيلة المشتتة التى كونتها أحداث القصة فى محاولة لتصوير اللقطة الأخيرة من هذا العالم الانفتاحى، وفى محاولة أيضا لافتعال نهاية قصصية كاشفة: أحمد مجدى فى « الهيئة العامة» ساعة الإعلان عن كشوف التصفية، وهو فى حالة حيرة بين اختيار «ليلى» ابنة عبده بيجو، و «مى» ابنة الموظف،، ويقارن (لنا) بينهما مقارنة اجتماعية: «ضجة فى مكاتب «الهيئة العامة» أثارها فى ذلك الصباح ما تسرب من أنباء كشوف التصفية، ولغط كثير غرق فيه أحمد مجدى عند وصوله إلى أن جاءته ليلى باكية:

– هل هذا معقول؟ أن تكون مى من بين من يتخلص منهم مجلس الإدارة ؟

بكاؤها من أجل صديقتها صادق. ونتيجة الحوار الذى طال بينهما فى هذه المناسبة لم تكن ضدها، بل اكتشف فى رزانتها وصفاء نفسها الكثير من المزايا التى يتطلبها راغب الزواج فيمن تشاركه الحياة.

– عمى شكرى يسمى هذا الذى يحدث الآن فى هيئتنا كوسة؟ أه.. عمها شكرى.. وأبوها عبده بيجو.. وأمها فهيمة عابرة البحار.. إن النقطة الوحيدة التى ظلت تعكر إعجابه بها هى خلفيتها الاجتماعية التى كانت تتحدث عنها بصراحة من لا ترى فيها عيبا، ولا تجد فى التزام أسرتها بمنطق

العصر وأساليبه موضعا للمؤاخذة. نوع الأسرة والقيم المتحكمة فى حياتها ونشاطها هو مشكلته الحقيقية أمام هذه البنت الحسنة شكلا ومضمونا، والتى لم تشملها التصفية.

وعلى وجه مى عندما دخل القسم الذى تعمل فيه وجد ابتسامة هادئة وتعففا عن الخوض مع الأخريات فى أسرار نجاح ضحى وأميرة وعدد آخر من «السلكات»، وعندما صحبته إلى مكتبه فرارا من ثرثرة الزملاء لم تخف عنه قلقها وحدثته عن والدها اللطيف والضيق الذى سيسببه له خبر عودتها من جديد إلى البحث عن عمل.

- بابا أعباؤه ثقيلة يا أحمد، أختى نجلاء تزنّ فى أذنه كل يوم عن حاجتها إلى الدخول فى مجموعتين تتكلفان مئات من الجنيهات للدروس الخصوصية التى أصبحت قاعدة فى دراسة الطب..» [٥١]

ويجد المؤلف نهاية قصته فى أن يزوج أحمد مجدى - بعد هذه المقارنة - من مى، ولا مانع من إضافة عناصر أخرى (غير هذا العنصر الاجتماعى) لتأييد الزواج وإضفاء نوع من الرومانسية على علاقة الحب، وتأتى فقرة النهاية لا لتصنع نهاية قصة قصيرة وإنما لتفتعل نهاية لمجموعة من اللقطات القصصية المتدابرة السطحية.

«كانت فى صدقها رائعة شفافة، وفوق هذا اكتشف فى لحظة استنارة أن فى أسفها على انقطاع صلتها بهذا المكان بعض الحزن الدفين على أنها لن تراه هو بعد اليوم، وقرأ فى عمق عينيها البريئتين ما لم يفصح عنه لسانها.

وفى المادة الغليظة لهذا اليوم المضطرب الهائج بمكاتب الهيئة العامة تهادى ذلك الشعاع الرفيق الخجول من العاطفة كما لو كان وحده لحن زفاف»[٥٢].

إن هذه القصة فى حقيقة الأمر ليست إلا (صورة قصصية) تريد أن تكون (قصة) ولو بالافتعال، افتعال العلاقات بين شخصيات وأحداث تبدو فى النص مشتتة ومتدابرة، وافتعال ما يمكن أن يكون نهاية. وليت النص وقف عند حدود (التصوير) وأجاد فيه.

ينعكس الافتعال على كل الأدوات فى النص، من صنع الحدث إلى وصف المكان (موائد الإفطار) إلى الحوار الموجه بآلية شديدة لخدمة المغزى. والحوار بشكل خاص ينعكس عليه هذا الافتعال. فعلى مائدة عبده بيجو يدور الحوار بين ليلى وأمها فهيمة:

«- أفتح لك علبة كريز؟

- يا ماما قلت لك ما ليش نفس.

وهى تتوقع فى كل لحظة أن تسمع الكلاكس من ميكروباس الهيئة العامة تحاور أمها.

- يتعبنى تيار الهواء الشديد بهذا الشكل.. ما لزوم فتح المروحتين على الصبح فى وقت واحد؟

- وما فائدة المراوح يا بنتى إذا لم تشتغل فى الصيف.

- لا ينقص إلا أن تنزلى المروحة الثالثة من صندوقها المركون فوق الدولاب وتشغليها هى الأخرى.

- عندما يصل جهاز التكييف الذى حجزناه ركبيه فى حجرتك وتصرفى فيه على هواك»(٥٣).

وينتفى فى هذه القصة - وفى هذه النوعية من القصص - وجود المحور الجوهرى لأية قصة قصيرة جيدة، أعنى: لحظة الأزمة والشخصية المأزومة وخصوصية الزاوية التى ينظر منها كاتب القصة القصيرة إلى موضوعه،

ففى القصة مجموعة كبيرة من اللقطات السطحية والشخصيات التى لا عمق لها، ولم يستطع الكاتب حتى أن يجيد (تصوير) شخصياته وسط النوازع والدوافع المتضاربة التى لا نعلم نحن - ولا يعلم هو - أيها يوجه الشخصية، وقد انعكس هذا فى تناقض صورة الشخصية من مكان لآخر داخل هذا النص القصير، فبينما نرى صورة ليلى فى حوار البداية فى الفقرة الأولى رافضة لسلوك أسرتها الطفيلية (المراوح والطعام..) نراها فى الفقرة الأخيرة وكما يصورها أحمد مجدى موافقة على سلوك أسرتها فهى (تتحدث عنها بصراحة من لا ترى فيها عيبا، ولا ترى فى التزام أسرتها بمنطق العصر وأساليبه موضعا لمؤاخذة.)، وبينما نرى علاقة الود الشديد بين الموظف وزوجته (أم مى) فى نهاية الفقرة (٢) نعود فنرى صورة مختلفة تماما تأتى فى حوار (مى) مع أحمد مجدى فى الفقرة الأخيرة (لاحظ وهى تتكلم جمال البساطة الصريحة التى تتكلم بها عن أسرتها وثقتها فى أن الوضوح الكامل هو الأساس الواجب للعلاقات الإنسانية، تكلمت عن السخان الخربان الذى « تصيح أمها فى والدها وتسممه بالكلام عن ضرورة إصلاحه واستبدال واحد جديد به»).

وفى اللغة تطول الجمل وتضطرب، وتقل أو تنعدم موسيقيتها، ويختفى فيها أى أثر للصور الشعرية، وهو ما يبتعد بها تماما عن حدة اللغة وكثافتها فى القصة القصيرة، بل إننا فى جمل الحوار نلاحظ اختلاط العامية بالفصحى بشكل منفر (راجع حوار الأم مع ابنتها).

وواضح أن الفقرة الأخيرة - التى يحاول فيها الكاتب أن يفتعل نهاية لمجموعة اللقطات السابقة- هى التى تحتوى على كل التناقضات التى تعانى منها القصة.

أما النوع الثانى من قصص الفكرة فيكاد المؤلف أن يخصصه للحديث عن رأيه فى ثورة يوليو ورؤساء مصر وحالتها منذ مجىء هذه الثورة.

فى حياة عبد الناصر كانت شخصيته تلوح من بعيد فى قصص سعد مكاوى (مؤتمر الكهان - عزبة الشيخ الشاذلى - رواية السائرون نياما..) وبعد أن مات عبد الناصر كتب المؤلف مجموعة كبيرة من القصص تتراءى فيها صورة عبد الناصر والسادات أيضا بل وحركة الضباط بكاملها، على اختلاف فى درجة الوضوح والمباشرة من قصة إلى أخرى (الرقص على العشب الأخضر - الوحش خارج القفص - الطبلة - لم يكن العنوان واضحا -السكين - الفرصة الأخيرة ..) وفى القصة الأخيرة تخايلنا صورة حسنى مبارك أيضا التى تخايلنا مرة أخرى فى قصة (المؤدبون فى الأرض ١٩٨٥) (فى صورة سائق الأتوبيس الذى يبدو منشغلا بالطريق أمامه عما يحدث فى أتوبيسه من سرقة بالقوة ومن تحايل..»[٥٤].

لم يكن موقفه من عبد الناصر قاطعا أو واضحا كل الوضوح، فهو مرة يراه حسن النية أحيا الناس أياما جميلة، وأرقصهم (بطبلته) على العشب الأخضر فى ليالى القمر، ثم قتل معهم غدرا فى نهاية الأمر[٥٥]. ومرة أخرى يراه قاسيا فظا ومضطربا فى ممارساته، لا نهج له، حقق بعض المكاسب لأهله ولكن فى إطار من الكبت والقهر[٥٦]، أو يراه شاويشا متحكما يساعد فرقته على أن تتحول من فرقة مطافئ إلى عصابة تسطو على الأموال وتدع الحى يحترق[٥٧]، ومرة يرى أن مصر (ستظل تدفع ثمن زواجها منه إلى آخر الأيام)[٥٨].

لكنه مع مرور الوقت كان يبدو أكثر قسوة فى تصويره لعبد الناصر والسادات وحركة الضباط عموما. كان فى بداية السبعينيات يكتب عنهما

فى شكل أكثر تمويها وغموضا، شأن من لا يثق فى رأيه أو من يخشى العقاب (وربما كان لا يريد أن يشارك فى الحملة التى شنت فى السبعينيات ضد عبد الناصر وحكمه). أما فى بداية الثمانينيات - وخاصة بعد مقتل السادات - فكان يبدو أكثر وضوحا وقطعا فى الحكم عليهما وعلى حركة العسكريين بشكل عام[٥٩].

وعلى الرغم من أن الكاتب لم يبرح طريقة التمثيل الكنائى فى كل هذه القصص فإنه تراوح بين التمثيل الذى يبتعد قليلا عما يمثل له ويصنع لنفسه جوّا قصصيا مستقلا فى ذاته، وبين التمثيل الذى يشير بكل الطرق إلى هذا الذى يمثل له فى الواقع، حتى وإن وصل إلى درجة الوضوح الكامل فى إشاراته، والتقرير والتحليل فى لغته الذى يصل به إلى وضوح المقال.

وقصة «الفرصة الأخيرة»[٦٠] - كمثال على هذا النوع - هى أوضح هذه القصص، كتبت بعد مقتل السادات مباشرة، وهى تقف عند الأزمة التى واجهتها مصر بعد حادثة المنصة، وما تركه لها عهدا عبد الناصر والسادات من ميراث متناقض كان على من سيأتى بعدهما أن يحاول التوفيق بين متناقضاته.

وبمجرد أن يعرف القارئ الشخصيات الحقيقية التى تعلن عن نفسها، حتى فى أسماء الشخصيات فى القصة، ينسى تماما أنه يقرأ قصة، ويتحول إلى معرفة رأى الكاتب بوضوح فى هذه الشخصيات التى لم تعد شخصيات قصصية بقدر ما هى شخصيات تاريخية يعرفها القارئ، بعيدا عن القصة بأحداثها وشخصياتها. وتبدو الأحداث والشخصيات والأماكن مخترعة لا لشىء إلا لكى يتمكن الكاتب من ورائها أن يعبر عن رأيه المباشر فى

شخصية ما أو فى حدث ما، ولكى يحلل - تحليلا سياسيا - ما وقع من أحداث وتناقضات.. دون التزام بمنطق القصة وبما يدور بين شخصياتها من علاقات وصراعات، وعليه فإن النص يفقد المنطق الداخلى الذى يحكم بناءه، ويبدو الموقف القصصى مجرد إطار مخترع للحديث من خلاله عن أشياء حدثت هناك فى الواقع السياسى وبعيدا عن هذا الموقف القصصى. وينتهى النص حالما ينتهى الكاتب من التعبير عن رأيه ومن تحليله للموقف السياسى المتأزم.

تبدأ القصة بأرملة المعلم (عبد المؤمن) - لاحظ منذ البداية دلالة الأسماء - وهى تستقبل الأستاذ (هلال) الذى جاءها ليلة وفاة زوجها الثانى ليعرض عليها الزواج من المعلم الجديد (بشير). وأثناء هذا اللقاء الذى يستغرق القصة كلها تسترجع هذه الأرملة حياتها ومشكلاتها مع زوجيها السابقين وما وصل إليه الحى من تصارع وتناقض:

«نفسها الموزعة بين الهواجس والمخاوف ممتلئة بإحساس مرهق بثقل التركة، فهى صاحبة ميراثين لا ميراث واحد، من حب مفقود، وظل للصراع ممدود، ولا طمأنينة. الجنازة نفسها كانت فاترة، وأهل الحى شيعوها ببرود بل إنها حتى قبل خروج النعش من حوش البيت سمعت من المقهى القريب ضحكات من النوع الخشن الذى تستقبل به النكت فى العادة. والبنات الثلاث من الزوج الأول عدالات وحرية ومكاسب أبين أن يلبسن السواد. وفتحية ابنتها من الزوج الثانى تملّكها نوع غريب من التوجس والتحفز. وعندما انقض المأتم وجلسن فى صالة البيت، فى شحوب وامتقاع، أرادت أن تتكلم فلم تجد ما تقوله. ودت لو إحداهن

بدأت بالكلام، أى كلام، لكن البنات الأربع ظللن جامدات كأنهن فى لحظة شلل».

ويصبح صوت الأستاذ هلال فى بداية كل فقرة هو المنبه الذى يعود بهذه الأرملة من رحلة تذكرها الطويلة لحياتها مع زوجيها السابقين إلى الموقف المتأزم الذى جاءها الأستاذ هلال من أجله ولا يخرج الاسترجاع هنا عن كونه حيلة يحتالها الكاتب لكى يحدثنا عن جذور الأزمة التى تكمن - فى رأيه - فى طبيعة علاقة هذه الأرملة بزوجيها السابقين.

«وهى جامدة فى الركن حاصرتها ذكريات الرجلين متداخلة متشابكة. رجلها الأول كان فظا فى قسوته التى تعدت حدود البيت إلى الحى كله وحكمته بيد باطشة فرضت سيطرتها على دكاكينه ووكالاته وكل أوجه نشاط ساكنيه، بل على الأنفاس فى الصدور. فى بدايات عهدها به، وبعد أن هدأت فرحة الزواج الأولى لم تكن تجد عنده ردودا واضحة على أسئلتها الخائفة غير مجموعة مضطربة من الأفكار والممارسات، ومع السنين وبكل إيمانها وتطلعاتها وصبرها الموروث عن السلالة، حاولت أن تفهم فكرته عن مستقبل بناته ومستقبل الحى كله بعد أن دان له بالطاعة. وكان يرد عليها بسباب فظيع يصبه على رأس والدها المعلم مصطفى.

«كانت فكرة المعلم عبد الصمد الثابتة هى أن والدها تهاوى عاجزا فاشلا لأنه بطبيعته لم يكن مؤهلا للوصول إلى الحل الصحيح الواجب لمشاكل الحى، وهو الاهتمام بالعدل قبل كل شئ، ولو بالإرهاب والقمع. وكانت ابنته حرية إذا وجه إليها قوارض كلماته تظل ترتعد كلها حتى بعد أن يحول عنها نظرته الحادة. لم يكن فى صميمه يحبها. كان يرى أن عدالات

ومكاسب أولى منها بالاهتمام والرعاية، فإذا وجدت هى أن من حق الأم عليها أن تسأله عن السبب فى هذه التفرقة لم تكد تفهم عنه شيئاً. وجاء وقت لم تعد فيه قادرة على أن ترفع عينييها فى وجهه الصارم وتسائله، وخاصة بعد أن وجدت الحى مستجيبا له ومدركا لانحيازه إلى الضعفاء من أهله الذين مسهم من أفكاره المضطربة وممارساته العنيفة بعض الكسب، وإن يكن ذلك قد تحقق فى إطار كئيب من الكبت والقهر، ثم مات فجأة تاركا وراءه هذا التناقض بين الأختين عدالات وحرية وكل هذا الميراث الثقيل».

وتبدأ الفقرتان التاليتان بصوت الأستاذ هلال والضحكات الآتية من المقهى لتعود الأرملة مرة أخرى إلى استكمال رحلة التذكر مع زوجها الثانى الذى زاد مشاكل الحى تعقيدا.

«كان المعلم عبد المؤمن نوعا آخر من الرجال. معه أيضا حاولت أن يكون لها رأى. جهدت وهى تنفض عنها أغلال عهد الزوج الأول، يتشدد أن تستوقفه لتفهم عنه هو الآخر، فنهرها وقال أنه هو يعرف كل شىء وليس فى حاجة إلى رأى آخر مع رأيه. جعل يصرخ ملء الحى قائلا أن على أم عدالات ومن يتشدد لها من أهل الحى أن يمتثلوا لافكاره وممارساته النافية لما كان زوجها الأول يقول أنه مؤمن به وعامل له.. إلخ».

ويستغرق الفقرتين الأخيرتين حوار الأستاذ هلال وأرملة المعلم عبد المؤمن، وهو حوار موجّه لاستكمال التحليل السياسى الذى تم فى الفقرتين السابقتين، ولعرض موضوع الزواج الثالث بوصفه فرصة أخيرة للحى لكى يتجاوز التناقضات التى وقع فيها ويتلافى سلبيات الميراثين. وتنتهى القصة بصوت أم عدالات وهى تودع الأستاذ هلال معلنة أن العصمة فى هذه الفرصة الأخيرة ستكون بيدها هى:

«ببركتك يا ست يستطيع الحى الآن أن يقوى على تلافى سلبيات الميراثين وتجاوز متناقضاتهما، وهذا يعنى ضرورة أن يكون المعلم بشير بعد انقضاء العدة إن شاء الله هو زوجك الثالث.

مترددة، اقتربت من الشباك وشملت نظرتها الحى كله.

- أخيرا قلتها، قلت الكلمة التى قصدتنى من أجلها، حتمية الزواج الثالث.

- قلتها آخر الأمر وأنا أعلم أن هذه هى الفرصة الأخيرة للحى.

- مهما بدا لنا غريب أن نتكلم عن زواج ثالث فى هذه الليلة.

- الآن أنصرف راضيا... نحن عقلاء الحى يا ست الكل متفائلون بنور وجهك الكريم كان صوتها قويا وهى تشيعه إلى الباب بخطواتها الهادئة:

- نعم .. هذا هو ما يحدث لى دائما. حيث يكاد اليأس يضرب خيماته ويرفع راياته، ومن صميم التيه ومن قلب التخبط، تقول لى الحياة دائما أن مددها لا ينضب وخصوبتها لا تنفذ.. لكن ليكن فى علمكم جميعا أن العصمة فى هذه الفرصة الأخيرة بيدى أنا».

وهكذا ما أن تنزع الأسماء القصصية وتضع مكانها الأسماء الحقيقة حتى يتحول النص من قصة إلى مقال يعرض بالتحليل والمناقشة لمشكلة سياسية. يمكننا أن ننزع اسم المعلم عبد الصمد ونضع مكانه الرئيس عبد الناصر، وننزع اسم المعلم عبد المؤمن ونضع مكانه الرئيس المؤمن أنور السادات، وننزع اسم عدالات ونضع مكانه العدل، واسم حرية.. الخ. بل إننا يمكننا أن ننزع اسم الأستاذ (هلال) لنضع مكانه الأستاذ (الشرقاوى) إذ تتفق

الشخصيتان فى أمور كثيرة تحرص القصة على عرضها، على الرغم من عدم أهميتها بالنسبة لموضوع القصة، فكلام الأستاذ هلال قريب جدا من كلام الشرقاوى عن الجبهة الوطنية، والست أم عدالات تقول لنا عنه أنه « كان أكثر التصاقًا بزوجها الأول المعلم عبد الصمد، ولم تكن علاقته بزوجها الثانى المعلم عبد المؤمن طيبة، لكنه كان فى العهدين من أصحاب الكلمة المعروفين فى الحى بحظهم الوافر من التعليم والتجارب والفصاحة» وهى تتأمله مرة أخرى متشككة فى نواياه: «وهو يطيل الكلام عن معجزات ماضيها تساءلت هل عند هذا الرجل الذى يجيد صناعة الكلام حد فاصل بين الرغبة فى انتهاز فرصة التغيير للوثوب إلى بعض الصدارة وبين الغيرة الحقيقية على مصلحة الحى..».

وتصبح القصة من ذلك النوع من القصص الذى يقول عنه «روبرت شولز» قصة رمزية تافهة تستخدم فيها شخصية باسم روائى للإشارة بخجل إلى شخصية تاريخية تحمل اسما آخر..»[٦١] ويبدو أن الكاتب كان حريصا فى هذه القصة على الوضوح الكامل، لأن قصصه الكثيرة السابقة حول هذا الموضوع ربما لم تصل إلى القراء لأنها كانت أكثر غموضا وتمويها. كما أن الكاتب لم يعد لديه ما يمنعه من الوضوح الكامل.

(٦) بقايا مرحلة النضج

وحين يبتعد سعد مكاوى عن التماس المباشر مع الواقع الخشن بالشكل الآلى الموجه الذى حدث فى القصص السابقة، وحين يُدخِل الواقع فى إطار رؤيته الحلمية الخاصة، تتبدى مأساوية هذا الواقع فى صورة شفيفة، وتصبح القصة بحق تعبيرا شعريا عن الواقع، ففى بعض القصص

استطاع المؤلف أن يقدم نفس المجتمع الانفتاحى المختل الذى قدمه فى القصص السابقة وأن يقدم - فى نفس الوقت - لحظة أزمة قصصية حقيقية، بفضل قدرته على أن يتحول بتجربة القصة من الشكل التعليمى السابق إلى شكل آخر تتبدى فيه خصوصية الزاوية التى ينظر منها ككاتب قصة قصيرة.

لقد حاول - فى القصص الاجتماعية التى تحركها الفكرة - أن يستعيد قدرته على التواصل مع الواقع الخشن فأفلتت منه الأدوات، لأنه حاول أن يقدم عالما ليس عالمه ولا خبرة له بأعماقه.. أما حين يقدم هذا الواقع من خلال عالمه هو فإنه ينجح فى الإمساك بأدواته التشكيلية. ويمكننا أن نجد أمثلة لهذا فى قصص (التيار هادئ دائما أمام نادى اليخت - أوهام الملاح العجوز - حفنة من الرمال الساخنة - مسافة طويلة إلى المطار) حيث يأتى الواقع الاجتماعى المتهرئ فى خلفية العالم الخاص لسعد مكاوى، فيصبح المكان الذى تدور فيه القص أو تُسترجَع أحداثها مكانا أكثر فانتازية (صحراء حلوان - طائرة تمر بين السحاب - البحر) وسنتوقف عند واحدة فقط من هذه القصص هى أكثرها قربا إلى الواقع الخشن وأكثرها اكتمالا فى استخدام أدواتها الفنية، بل وفى مقدرتها على استخدام الأدوات بشكل جديد على سعد مكاوى، خاصة فى استخدام الحوار.

فى قصة «التيار هادئ دائما أمام نادى اليخت»[٦٢] يجد القارئ نفسه أمام هذه الزاوية الخاصة التى يُنْظَر منها إلى الموقف، من العنوان إلى تلاحم المشاهد، إلى الحوار المكثف المشحون إلى الوصف القليل الرامز للشخصيات وللمكان، إلى الراوى الذى يبدو محايدا مراقبا للموقف من بعيد.

هذا العنوان هو أطول عنوان كتبه سعد مكاوى لقصة طيلة مشواره الأدبى (٦ كلمات) فمعظم قصصه تتكون عناوينها من كلمة واحدة أو كلمتين أو ثلاث كلمات، أو أربع كلمات فى أقصى ما وصلت إليه من طول. وينطوى العنوان على مفارقة هى الخلفية الحقيقية التى تعمل من خلالها أحداث القصة، حيث يشير إلى المكان الذى تتجمع فيه خيوط الحدث المتشعبة فى موقف واحد، ومع أن هذا الموقف مشحون بالتوتر وإمكانية الانفجار الدائمة (التى تحدث فعلا مع نهاية القصة) مع ذلك يأتى العنوان فى مفارقة ساخرة ليشير إلى الهدوء الدائم «التيار هادئ دائما أمام نادى اليخت» ويصبح طول العنوان مساعدا على الإحساس بالهدوء الظاهرى الدائم الذى يغلف الموقف المتوتر.

تبدأ القصة التى يرويها راو غائب محايد يقتصر دوره على تسجيل ما يستجد فى الموقف وتحليل بعض الأشياء الظاهرية فيه - تبدأ القصة بمقدمة سردية تمهد للمشاهد الحوارية التى تبنى عليها القصة:

«صباح ذلك الأحد كان أول من وصل إلى نادى اليخت بالمعادى مراهق غزير السوالف والشعر وبنت متوثبة الشباب تصغره بنحو عشر سنين، هزيلة دميمة وبسيطة الملبس وأقل ثرثرة من صاحبتها» ص٩٤.

وتبدو حيادية الراوى هنا منذ البداية فى وصفه الظاهرى للشخصيات واستنتاجاته التى يبنيها على ما يراه فقط لا على علمه اللا محدود، كما تبدو فى حسابه التقريبى لأعمار الشخصيات ولمرور الزمن..

وتبدأ المشاهد الحوارية فى الحركة والتتابع من هذه اللحظة معتمدة على تكنيك خاص لا يتكئ على الفقرات القصصية المنفصلة وإنما يعتمد على

أن تراقب كلُّ مائدة المائدةَ الأخرى، ولا يتدخل الراوى إلا لنقل هذه المراقبات ولوصف المكان الهادئ الجميل بكلمات مقتضبة، ومن قلب هذه المقدمة يبدأ المشهد الأول:

«تأملهما المراهق وهما تتخيران مائدة لا يفصلهما عن مكانه غير مائدة واحدة، وسأل صاحبته:

- هل تعرفينها؟

- لا، من تكون ؟

- من مهبولات المعادى.. عندها المراهقة الثانية يا عزيزتى.. والتى معها قريبة لها تعيش بعد موت زوجها.

- ومن أين لك معرفتها؟

- بيتها قريب من بيت صديقى صاحب الشقة التى أكلمك عنها... ولها ابنة تجاوزت الثلاثين ولم تتزوج ومعروفة فى النادى بأنها صاحبة أجمل هانش فى المعادى..

- تعرفها؟

- هى من اللامعات فى السهرات كما كانت أمها فى الماضى عيب فى سنها وعلى الصبح أن تخرج بكل هذا المكياج والاكسسوار.

- عندها شقة فاخرة وتليفون أحمر ومعارف كثيرون لا يزال بعضهم يدفع لها اشتراك التليفون أو إيجار الشقة المتأخر تفاديا لإلحاحها الرذل طبعا.. نصابة كبيرة.

- مالناش دعوة بالناس.

مال برأسه نحوها داعب بطرف سبابته قُصَّتَها

- فعلا .. الأحسن أن نتكلم عن شقة صاحبى..» ص ٩٥.

عند هذا الحد ينتهى المشهد الحوارى الأول بعد أن نكون قد مضينا - من خلاله فقط - فى خطين متوازيين: خط هذا الشاب المراهق الذى يراود صاحبته عن نفسها، ثم خط المرأة المتصابية ورفيقتها وابنتها، والذى يصلنا من خلال مراقبة مائدة المراهق لمائدة المرأتين.

وننتقل إلى المشهد الثانى من خلال تدخل الراوى الذى يلاحظ نظرة الفتاة الساهمة إلى المكان الهادئ بعد كلمة الفتى الأخيرة فى الحوار، ويصل إلينا وصف المكان من خلال عيون الفتاة، وننتقل منه إلى مائدة المرأتين:

«اضطربت نظرتها وحولتها إلى الزوارق الرأسية بطول حديقة النادى وهى لا تكف عن حركتها الراقصة البطيئة مع حركة الأمواج التى يحدثها عبور سفن الشحن والمراكب الشراعية المتهادية فى اتجاه التيار وضد اتجاهه، على حين كانت المرأة البسيطة المظهر تقول لصاحبتها على المائدة غير البعيدة:

- هذا الولد كل يوم مع بنت شكل.
- مالناش دعوة بالناس.
- وأنا واثقة أنه يكلمها عنك.
- وماذا يقول عنى ولست أقل من أمه.
- جيل طويل اللسان.

قالت العجفاء وهى تنظر فى ساعة يدها.

- صاحبنا تأخر.
- بعد قليل يصل وننهى الموضوع على خير.
- كل ما أرجوه هو أن لا يفسر كلامك معه على أننا نرمى بنتنا.

- لا تتكلمى على عادتكم لمجرد المعارضة.
- لعله كان من الواجب أن يكون عندها هى فكرة قبل أن تكلميه فى زواجه منها وتتفقى معه.
- قلت لك طريقتى أفضل ...
.....» ص ٩٦.

فى المشهد الثانى لا ننفصل عن المشهد الأول فهنا تطوير للمعلومات التى علمناها من حوار المراهق والمراهقة وهنا مشاغلة لتوقعات القارئ حول هذا الرجل «العريس» الذى تتحدث عنه المرأتان، لكن المشهد الثالث ينتقل مرة أخرى - ومن قلب الحوار بين المرأتين - إلى حوار ما زال متصلا بين المراهق وصاحبته:

«كان سمع المراهق قد التقط بعض الكلمات الأخيرة من حوار المرأتين فقال لصاحبته:

- يبدو ومن ظاهر كلامهما أن عندهم اليوم فريسة.. ما علينا.. قولى لى أنت.. ماذا يخيفك فى مصاحبتى إلى شقة أصحابى؟
- أنا لا أريد هذا.
- لا تكونى مضحكة.. إن عاجلا أو آجلا لابد لك أن تعيشى وتعرفى الحياة، فلماذا لا يكون ذلك الآن؟
- أنا لا أفعل إلا ما أقتنع به وأريده.
- لا أفهم لماذا تخسرين فى التردد سنة أو سنتين من شبابك؟
- فى الحقيقة أنا لا أعرف حدودك.. ولا حدود ثقتى بك.. لماذا لا نعطى بعضنا فرصة لكى نفهم بعض أكثر:؟

- ما أقترحه عليك هو جزء من ثقافة الفهم التى حصلتها كل بنات العالم.. السكس لم يعد مشكلة إلا فى العقول المتخلفة.
- طيب فيما بعد، عندما أريد أنا.
- بل الآن لو أن لك عقلا متفتحا وإرادة حقيقية.
- أعطنى فرصة للتفكير - هات سيجارة» ص ٩٧.

ثم يأتى المشهد الرابع متصلا بالجملة الأخيرة من هذا الحوار، فالمراهقة تعود ساهمة بنظرها لنرى من خلال عينيها مشهدا جديدا يضيف مائدة ثالثة إلى المائدتين السابقتين:

«وتشاغلت بالنظر إلى صبية لم تتجاوز عامها الرابع عشر دخلت مع امرأة فى حدود الأربعين،دقيقة الجسم حازمة اللفتة والإشارة، رأت أنهم كالعادة فى كل صباح يرشون العشب بالخرطوم ويتركون الأرض مبتلة فأهابت بالصبية:

- تعالى فى هذا الركن الجاف حتى لا يفسد الطين حذاءك الجديد.

الآن صارت الموائد الثلاث المشغولة فى النادى متقاربة لا يفصل الواحدة عن الأخرى أكثر من مائدة خالية. ومالت العجفاء قليلا إلى الأمام لتصل بهمساتها إلى رفيقتها المتعاظمة:

- بنت سناء الممثلة .. تلميذة فى إعدادية كلية النصر مع ابن جارنا المهندس.. هل لاحظت القلق فى وجهها الوسيم؟
- والتى معها؟
- خالتها العانس.
- آه.. سمعت عنها ... » ص ١٩٨.

منذ هذه اللحظة التى تقاربت فيها الموائد الثلاث والخيوط الثلاثة المتفرقة للحدث الواحد نبدأ فى متابعة مشاهد حوارية قصيرة وسريعة، متقاطعة لكنها لا تتواصل.. كلٌ فى عالمه: الولد لا يزال يراود البنت، والمرأة العجفاء لا زالت تحاور رفيقتها المتصابية فى عناد وتوتر يكاد يصل إلى العراك، وبنت سناء الممثلة لا زالت تنتظر، فى عصبية وقلق، أمها المسافرة دائما.. والخلفية وراء هذه المشاهد المتأزمة لا زالت كما هى: هذا النيل الهادئ الذى تتهادى فيه الزوارق والسفن الشراعية الرشيقة:

ويأتى المشهد الأخير أيضا من قلب هذه الحوارات المتقاطعة التى وصل كل منها إلى حد التأزم الشديد، ويأتى هذا المشهد الأخير سردا على لسان الراوى الذى يلاحظ تطورات الموقف ويدّعى أنه فقط يرصدها:

«.. نظر فى ساعته وركز نظرته فى عينيها:

- نقوم ؟

- لماذا نختصر الجلسة ونحن نتفرج بالمجان على هذا الفيلم المسلى.

- أريد أن آخذ المفتاح من صديقى فى النادى الكبير قبل أن يغادر ملعب التنس.

- المفتاح ؟

- مفتاح الشقة.

- آه.. ليكن هذا فى يوم آخر.

- بل اليوم.. الآن.. أم هل تغيرين رأيك كل ربع ساعة.

أطرقت البنت فسألها:

- هيه.. نقوم ؟

- مسافة ما أشرب سيجارة أخرى وأقوم معك.

نطق فى وجهه زهو الانتصار وهو يمد يده لها بعلبة الكنت المفتوحة، وفى تلك اللحظة سمعا من المائدة القريبة بكاء عاليا وصوتا محرجا ينهر الباكية:

- هل تريدين أن يتفرج الناس عليك ؟

بكت الطفلة.. نشيج عال لم تعد بنت الممثلة تقوى على كتمانه، وعندما حاول رئيس الخدم الأصلع الاقتراب لملاطفة الصبية ردته المرافقة بإشارة حازمة من يدها، وقالت لها:

- أخطأنا أنا وأمك عندما حسبنا أنك جاوزت طور الطفولة.. هيا فرجى الناس عليك كما تشائين.. وعندما تحضر أمك سأصف لها هذه الفضيحة.

لكن بكاء الصبية لم تزده محاولات مرافقتها لقمعه إلا تأججا واندلاعا، وساد الوجوم المائدتين القريبتين لحظة قبل أن يقع حدث آخر لم يتوقعه أحد حتى سقاة النادى الذين كانوا قد تجمعوا حول رئيسهم يتبادلون همسات العطف على الباكية الصغيرة، إذ اندلع من مائدة المرأتين تجاوب فجائى عالى النبرة، فاتسعت عينا المراهقة وهى تسمع لأول مرة فى حياتها قلبا بشريا يتمزق فى بكاء حارق، وتأملت بدهشة غريرة انسيال الدموع على وجه المرأة الضامرة التى كانت منذ قليل تجادل صاحبتها المتأنقة إلى أن التحم نشيجها الأليم بنشيج الصبية فى كورال موجع للقلب كادت تسكن له حتى حركة الزوارق الرشيقة على الموج.

ومع التيار الهادئ كان هناك شراع كبير أبيض يتهادى تأملته المراهقة

بعين ساهمة النظرة، قبل أن يضرب رئيس الخدم كفا بكف وهو يراها هى الأخرى تدفن وجهها فى كفيها مجهشة بالبكاء..» ص ١٠٢.

عند هذا المشهد الأخير تتجمع كل خيوط الحدث التى بدت متباعدة فى البداية مع أنها وجوه لمجتمع واحد، هو هذا المجتمع المتهرئ الذى يدفع بهم جميعا إلى البكاء المتجاوب، ويبدو مشهد البكاء مع خلفية المكان اللامبالى وكأنه ختام فانتازى للقصة، كما يساعد صمت النيل وهدوؤه على مزيد من الإحساس بتوتر الموقف طول الوقت والاقتراب من الانفجار الوشيك.

وفى بناء القصة - وقصص هذه النوعية - نعود إلى بناء القصة القصيرة الكلاسيكى الحاد المحكم - ذلك الذى يصعد إلى الذروة (النهاية) ثم يظل هناك، تاركا القارئ وقد اكتشف الحقيقة بكل ثقلها - وفى هذه القصص نعود أيضا إلى النهايات الحادة الساخرة التى تميز بناء القصة القصيرة.

وفى النص يستطيع المؤلف أن يستخدم كافة أدواته الممكنة، فالمكان لا يشكل فقط خلفية مفارقة للمشاهد المأساوية المتوترة (والتى تبدو فى ظاهرها عادية وهادئة) وإنما يُستغل أيضا كإطار يجمع خيوط الحدث المتفرقة كما كان يحدث فى قصص المرحلة السابقة، أما الحوار فهو الأداة الرئيسية التى يستخدمها المؤلف فى بناء قصته، يبنى من خلاله شخصياته، ويطور (من خلاله فقط) الموقف القصصى، فعن طريق الحوار وحده يكشف المؤلف عن أعماق شخصياته وعن صراعها الداخلى (وخاصة فى حوار المراهق والمراهقة) وعن طريق الحوار أيضا يمدنا المؤلف بالمعلومات اللازمة لفهم الشخصيات ولفهم تطور الحدث، وهى معلومات تأتى فى الحوار بشكل يبدو تلقائيا ولا يد للكاتب فيه أن يتخلص الحوار هنا من

الترهل والالتواء الذى كان يثقل الحوار فى القصص التعليمية السابقة، فالحوار هنا أكثر سرعة وكثافة.

وهكذا يعود المؤلف فى هذه النوعية من القصص إلى الطريق التى كان يبنى بها قصصه فى مرحلة النضج السابقة، وإن كان هذا يتم - فى النهاية - داخل عالم الحلم الذى يسود هذه المرحلة.

***

الهوامش

١ - من الممكن أن يشار هنا إلى الأعمال الأدبية من أجيال مختلفة، هذه الأعمال التى عكست وقع مفاجأة الهزيمة على نفوس كتابها. ويمكن أن يشار أيضا - فى غير الأعمال الأدبية - إلى حديث توفيق الحكيم فى «عودة الوعى» عن ذهوله أمام الهزيمة العسكرية فى ١٩٦٧.. وفى الأعمال الأدبية يمكن أن يشار إلى معظم جيل الستينيات فى القصة القصيرة والشعر، وقد انعكست الصدمة على بناء الأعمال نفسها وعلى سبيل المثال راجع مجموعتى جمال الغيطانى (أوراق شاب) و (أرض أرض) ومجموعة محمد البساطى (حديث من الطابق الثالث) ومجموعة مجيد طوبيا (خمس جرائد لم تقرأ).. الخ وفى الشعر يكفى أن نشير إلى ديوان أمل دنقل «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» وقصيدة حجازى (مرثية للعمر الجميل)...

٢ - نشرت مسرحية «الميت والحى» فى جريدة الجمهورية ١٩٦٨، ثم نشرت بعد ذلك فى كتاب عام ١٩٧٣ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب وطوال هذه السنوات الخمس (١٩٦٥ - ١٩٧٠) لم يعثر الباحث على قصة واحدة جديدة للكاتب. فقط أعاد نشر قصة قديمة بعد أن حولها إلى (حوارية) أو (قصة تمثيلية) بعنوان (الكابوس) نشرت فى مجلة آخر ساعة ١٢، ١٩/ ٤/ ١٩٦٧، وكان قد نشرها من قبل مرتين، الأولى فى جريدة الشعب ١٩/ ٤/ ١٩٥٨ بعنوان (الميت بكام)، والثانية فى مجموعة «الزمن الوغد» ١٩٦٢ بعنوان (الميت والحى). وخلال هذه السنوات الخمس قام بترجمة مسرحية (بيكيت أو شرف الله) لجان أنوى - مسرحيات عالمية أبريل ١٩٦٦، ثم جمع بعض مقالاته وتلخصياته القديمة فى جريدتى «المصرى» و «الشعب» ونشرها فى كتابين، صدر أحدهما عام ١٩٦٧ عن دار الكاتب العربى، وهو «لو كان العالم ملكا لنا»، ثم صدر الآخر فى سبتمبر ١٩٦٩ عن سلسلة كتاب اليوم، وهو «رجل من طين».

٣ - مأمون غريب: حاجز الصمت حول هذا القلم، حديث فى مجلة (آخر ساعة) ٣ يونيو ١٩٧٠، ص ٣٠.

٤ - لم تسكت الصدمة نجيب محفوظ على سبيل المثال، بل على العكس تزايد إنتاجه من القصة القصيرة على وجه الخصوص وتجدد فى أعقاب ١٩٦٧، راجع مجموعاته (تحت المظلة) و (حكاية بلا بداية ولا نهاية).

٥ - يستخدم مصطلح «الرؤية الحلمية Dream Vision» هنا بوصفه شكلا قصصيا مصطلحا عليه.

راجع: M H. Abrams: Aglossary of Literary terms P.44. يقول: «الرؤية الحلمية شكل قصصى مصطلح عليه استخدمه شعراء القرون الوسطى على نطاق واسع. يشعر القاص كأنه نائم، وعادة ما يكون ذلك فى أرض ربيعية، ويحلم بالأحداث تأتيه مترابطة، وغالبا ما يرشده إليها مرشد إنسانى أو حيوانى، وتكون الأحداث التى يحلم بها تمثيلية Allegory فى جزء منها على الأقل».

وراجع أيضا كتاب: Robrt Scholes: Fabuation and Metafiction.

فى فصل بعنوان .(Afoble and its Gloss - Modern allegory)
من ص ٤٩ إلى ص ٥٥.
٦ - سعد مكاوى: للناس والمستقبل، مقال بجرية الشعب ١٦/ ٩/ ١٩٥٧.
٧ - سعد مكاوى: يتحدث عن تجربته القصصية، مرجع سابق، ص٥٣.
٨ - عصام بهى: قراءة فى رواية «لا تسقنى وحدى» مجلة إبداع - مايو ١٩٨٥، ص ١٥.
٩ - سعد مكاوى: الفجر يزور الحديقة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥، ص ١١.
١٠ - عايدة الشريف: سعد مكاوى وروايته «الكرباج»، مقال بجريدة الوطن الكويتية ١/ ٤/ ١٩٨٠.
١١ - يوسف الشارونى: نماذج من الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧، ص ١٦٩.
١٢ - يشير نهاد شريف إلى أهمية العلم الحقيقى فى قصة الخيال العلمى، راجع حديثه إلى مجلة الدوحة القطرية، عدد فبراير ١٩٨٥، ص ٧٨.
١٣ - مقتطفات من مقدمة سلسلة «روائع قصص الخيال العلمى» اختيار وإعداد: راجى عنايت. دار الشروق، ١٩٨٢، ص ٩.
١٤ - مقتطفات من مقدمة سلسلة «روائع قصص الخيال العلمى» اختيار وإعداد: راجى عنايت. دار الشروق، ١٩٨٢، ص ٩.
١٥ - مدحت الجيار: مشكلة الحداثة فى رواية الخيال العلمى، مجلة فصول المجلد الرابع - العدد الرابع، القاهرة سبتمبر ١٩٨٤، ص ١٨١.
١٦ - Ropert Scholes: Fabulation and Metafiction P.54.
١٧ - سعد مكاوى يتحدث عن تجربته القصصية: مرجع سابق، ص ٥٢ - ٥٣.
١٨ - سعد مكاوى: رواية لا تسقنى وحدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مختارات فصول) فبراير ١٩٨٥، ص ٤٨.
١٩ - من حديث المؤلف إلى جريدة الأهرام ١/ ٨/ ١٩٨٥. أجرت الحديث: نيرة حمدى.
٢٠ - طه محمود طه: القصة فى الأدب الإنجليزى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٦، ص ١٦٨.
٢١ - سعد مكاوى: أبواب الليل، الدار القومية للطباعة والنشر. الكتاب الماسى، ٨٩ د. ت. ص ١٣٦.
٢٢ - صبرى حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، مرجع سابق.
٢٣ - ربما يذكرنا هذا الحوار بحوار الراوى مع موسى البرادعى فى صورة (مصرع حمار).
٢٤ - سعد مكاوى: الفجر يزور الحديقة، مصدر سابق، ص ١٤٤.
٢٥ - سعد مكاوى: كلمات فى المدن النائمة، مجموعة (كلمات فى المدن النائمة) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ٢٤.

٢٦ – الفجر يزور الحديقة. ص ٦.

٢٧ – نشرت القصة فى مجلة «الهلال» القاهرية فى يناير ١٩٧١. وفى حديث أجراه مأمون غريب مع الكاتب فى يونيه ١٩٧٠ لم يشر الكاتب إلى تفكيره فى كتابة هذه القصة، وإنما أشار إلى أنه يكتب الآن قصة عنوانها «الوحش خارج القفص» وهى قصة لم تنشر إلا فى نهاية ١٩٧١، مما يعنى أن قصة «الرقص على العشب الأخضر» كتبت كاستجابة سريعة ومباشرة لموت عبد الناصر الفجائى فى سبتمبر ١٩٧٠.

٢٨ – نشرت القصة فى مجلة «الدوحة» القطرية فى يونيه ١٩٨٢، ولكنها كانت قد نشرت من قبل فى صورة منشور سرى بعنوان «المجاديف» عن مطبوعات الجبهة الشعبية المصرية «الحرس» العدد (٩) فى ديسمبر ١٩٧٨. ويقول الأستاذ محمود توفيق – من أصدقاء الكاتب – «إن القصة كتبت فى معمعة كامب ديفيد» (من لقاء للباحث معه فى ١/ ١١/ ١٩٨٦).

٢٩ – مجموعة «الرقص على العشب الأخضر» دار المعارف، القاهرة ١٩٧٣. ص ٦.

٣٠ – حينما نشرت القصة فى مجلة الهلال رسم الفنان حلمى التونى أرضية العشب التى يرقص عليها الأربعة بلون أسود يملأ الصفحة.

٣١ – فى كل القصص التى تتحدث عن مصر عند سعد مكاوى يصورها فى صورة امرأة.

٣٢ – الساعة التى تسبق الفجر، مجموعة «كلمات فى المدن النائمة» ص ٢٦.

٣٣ – المصدر السابق، ص ٣٧.

٣٤ – المصدر السابق، ص ٣٩.

٣٥ – روبرت شولز: طبيعة الأدب الروائى التجريبى. مرجع سابق، ص ١٠٩.

٣٦ – نشرت أول مرة فى جريدة المصرى ٢١/ ٦/ ١٩٥٢ بعنوان «نحن البشر» ثم نشرت بعد ذلك فى مجموعتى (الماء العكر) و (مخالب وأنياب) بعنوان «صدمة محتملة».

٣٧ – طه وادى: عالم القصة القصيرة، مرجع سابق ص ٢٠١.

٣٨ – نشرت هذه القصص فى مجموعة (الفجر يزور الحديقة).

٣٩ – برناردى فوتو: عالم القصة، مرجع سابق، ص ٢٦.

٤٠ – قصة (البوابة) مجموعة (الفجر يزور الحديقة) ص ٦٤.

٤١ – راجع تدخلات الممثلة فى الحوار، ص ٦٧، ٦٨ من مجموعة (الفجر يزور الحديقة).

٤٢ – يحيى حقى: خطوات فى النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص ٢٤٢.

٤٣ – الفجر يزور الحديقة، مصدر سابق ص ٤٦.

٤٤ – الفجر يزور الحديقة، مصدر سابق، ص ١٢٠.

٤٥ – راجع قصة (الطبلة) المصدر السابق، ص ١٥٦.

٤٦ – الملاحظ أن هذه القصة وسابقتها هما أطول قصتين فى المجموعة، وهما أيضا أضعف القصص بناء.

٤٧ – عبد المحسن طه بدر: حول الأدب والواقع، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١، ص ١٩.

٤٨ - هذه القصص هى: الموجة الجديدة ١٩٧٧ - الشبكة ١٩٧٧ - الهيئة العامة ١٩٨٠ - على حافة النهر الميت ١٩٨٠.

٤٩ - أبرز هذه القصص: الطبلة ١٩٧٤ - لم يكن العنوان واضحا ١٩٨٠ - الفرصة الأخيرة ١٩٨٢.

٥٠ - سعد مكاوى: قصة «الهيئة العامة» مجموعة (كلمات فى المدن النائمة) ص ١٦١.

٥١ - سعد مكاوى: المصدر السابق، ص ١٧٩.

٥٢ - المصدر نفسه، ص ١٨٠.

٥٣ - المصدر نفسه ص ١٦٢.

٥٤ - راجع قصة «المؤدبون فى الأرض» مجموعة (كلمات فى المدن النائمة) ص ١١٣.

٥٥ - راجع قصة «الرقص على العشب الأخضر» مجموعة الرقص على العشب الأخضر» دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣. ص ٦.

٥٦ - راجع قصة «الفرصة الأخيرة» مجموعة (كلمات فى المدن النائمة) ص ٥٧.

٥٧ - راجع قصة «لم يكن العنوان واضحا» مجموعة (كلمات فى المدن النائمة) ص ٢٣٧.

٥٨ - راجع قصة «الطبلة» مجموعة (الفجر يزور الحديقة) ص ١٥٦.

٥٩ - يقول الأستاذ عبد العزيز جبر - وهو من زملاء الكاتب القدامى فى جريدة المصرى - «ان سعد مكاوى كان يرى أننا قد سقطنا فى بئر ولا نستطيع الخروج منه».. من لقاء الباحث معه فى ١٠/ ١١/ ١٩٨٦.

٦٠ - كلمات فى المدن النائمة ص ٥٧.

٦١ - روبرت شولز: طبيعة الأدب الروائى التجريبى، ترجمة جعفر عبود، مجلة الثقافة الأجنبية. العراق السنة السابعة - العدد (٣) ١٩٨٧. ص ١٠٩.

٦٢ - مجموعة «الفجر يزور الحديقة» ص ٩٤.

المصادر والمراجع

١ - المصادر الأساسية

مجموعات سعد مكاوى القصصية

- نساء من خزف، مطابع جريدة المصرى، القاهرة١٩٤٨.ط ١ ١٩٤٨.
- فى قهوة المجاذيب، دار روز اليوسف، القاهرة ١٩٥٥. ط١ ١٩٥٥.
- راهبة من الزمالك، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة١٩٥٥. ط١ ١٩٥٥.
- الماء العكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب و (الأعمال الكاملة) ١٩٨٠ ط ١ ١٩٥٦.
- مخالب وأنياب، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة ١٩٥٦. ط ١ ١٩٥٦.
- مجمع الشياطين، الهيئة المصرية العامة للكتاب (الأعمال الكاملة) ١٩٨٠ ط١ ١٩٥٩.
- شهيرة، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٥ ط ١ ١٩٥٩.
- الزمن الوغد، الهيئة المصرية العامة للكتاب (الأعمال الكاملة) ١٩٧٨ ط١ ١٩٦٢.
- أبواب الليل، الدار القومية للطباعة والنشر (الكتاب الماسى ٨٩) د.ت. ط ١ د.ت.
- القمر المشوى، دار الكاتب العربى، القاهرة د.ت ط ١ د.ت.

- الرقص على العشب الأخضر، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٣ ط١ ١٩٧٣.
- الفجر يزور الحديقة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ ط١ ١٩٧٥.
- كلمات فى المدن النائمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩. ط ١ ١٩٨٩.

• يتم هنا إثبات كتب سعد مكاوى فقط، أما مقالاته وقصصه المنشورة فى الدوريات فيرجع فيها إلى الببليوجرافيا الملحقة، وقد تم ترتيب المصادر هنا طبقا لترتيبها التاريخى فى طبعتها الأولى، مع ذكر الطبعة التى اعتمد عليها الباحث.

٢- المصادر الثانوية

(أ) الروايات

- الرجل والطريق، عالم الكتب، د.ت.
- السائرون نياما، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٥.
- الكرباج، دار شهدى، القاهرة ١٩٨٤.
- لا تسقنى وحدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.

(ب) المسرحيات

- الميت والحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣.
- الحلم يدخل القرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١.
- الأيام الصعبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.
- الهدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

(ج) الدراسات

- لو كان العالم ملكا لنا، دار الكاتب العربى، القاهرة د.ت.
- رجل من طين، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة ١٩٦٩.

(د) الترجمات

- اللغة السينمائية، تأليف مارسيل مارتن، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٤.
- جرمينال، تأليف إميل زولا، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٥.
- بيكيت أو شرف الله، تأليف جان أنوى، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٦.

٣- المراجع العربية

- أحمد حمروش: قصة ثورة ٢٣ يوليو، دار الموقف العربى، القاهرة ١٩٨٥.
- رشاد رشدى: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٩.
- سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٨.
- تطور فن القصة القصيرة فى مصر، دار الكاتب العربى القاهرة ١٩٦٨.
- دليل القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
- شكرى عياد: الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨.
- القصة القصيرة فى مصر، دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٩.
- صبرى حافظ: (القصة القصيرة) ضمن المسح الاجتماعى الشامل

للمجتمع المصرى ١٩٥٢ - ١٩٨٠. المجلد الرابع عشر (الفنون والآداب)، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية.

- طه محمود طه: القصة فى الأدب الإنجليزى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٦.

- عادل حمودة: أزمة المثقفين وثورة يوليو، مكتبة مدبولى، القاهرة ١٩٨٥.

- عبد الرحمن أبو عوف (مع آخرين): يوسف إدريس بأقلام هؤلاء، مكتبة مصر ١٩٨٦.

- عبد الرحمن عثمان: الشاعر عبد الحميد الديب: حياته وفنه، دار المعارف القاهرة ١٩٦٨.

- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر، دار المعارف ١٩٧٦.

- حول الأديب والواقع، دار المعارف، ١٩٨١.

- الروائى والأرض، دار المعارف، ١٩٧٩.

- عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨.

- عبد الله الركيبى: القصة القصيرة فى الأدب الجزائرى المعاصر، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٩.

- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر، القاهرة ١٩٧٥.

- على شلش: دليل المجلات الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.

- غالى شكرى: ماذا أضافوا إلى ضمير العصر، دار الكتاب العربى، القاهرة ١٩٦٧.
- فتحى رضوان: ٧٢ شهراً مع عبد الناصر، دار الحرية للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨٥.
- فؤاد دوارة: فى الرواية المصرية، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٨.
- كمال المنوفى: الفلاح المصرى ومبدأ المساواة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨.
- لويس عوض: الثورة والأدب، دار روز اليوسف، القاهرة ١٩٧١.
- محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصر، د.ت.
- محمود الحسينى المرسى: الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة، دار المعارف، الإسكندرية ١٩٨٤.
- محمود الربيعى: قراءة الرواية، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٥.
- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١.
- وحيد رأفت: فصول من ثورة ٢٣ يوليو، دار الشروق، القاهرة ١٩٧٥.
- يحيى حقى: خطوات فى النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦.
- فجر القصة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.
- يوسف الشارونى: نماذج من الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.

٤ - المراجع المترجمة إلى العربية

- إدوين موير: بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفى، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٠.
- إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.
- ا.ام. فورستر: أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، دار الكرنك القاهرة، ١٩٦٠.
- برناردى فوتو: عالم القصة، ترجمة محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة ١٩٦٩.
- توماس مونرو: التطور فى الفنون، ترجمة عبد العزيز جاويد وزميليه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢.
- جورج لوكاتش: دراسات فى الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٢.
- جيروم ستولنيتز: النقد الفنى، ترجمة فؤاد ذكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١.

٦ - المراجع الأجنبية

- Ian reid: the short story Methuen 8 co. ltd. London 1977.
- M.H. abyams: *A glossary of literary terms holt rinchart* Winston inc. U.S.A. 1971.
- Robert scholes: *fabulation and metafication* by the board of trustees of manufactured in U.S.A. 1979.

ملحق
ببليوجرافيا سعد مكاوى

تقديم

ارتبط نشوء القصة القصيرة وازدهارها بالصحافة، وظلت هذه العلاقة بينهما قائمة حتى الآن، ومن اللافت أن تجد كثيرين من كتاب القصة يعملون بالصحافة وأن كثيرين من الصحفيين يجربون أقلامهم فى كتابة القصة، وسواء كانت القصة قد أفادت من هذه العلاقة أو أضيرت فإن العلاقة قائمة لم تزل.

ومن هنا لم يكن غريبا أن يلتفت دارسو القصة القصيرة إلى أهمية هذه العلاقة فى التاريخ لهذا الفن ورصد تطوره الحقيقى[1]، ولم يكن غريبا أيضا أن تصبح الببليوجرافيا هى السبيل الأول لرصد إنتاج سعد مكاوى - وقد اشتغل بالصحافة - ورصد تطوره الفكرى والفنى الحقيقى، وعلاقاته واستجاباته السريعة للأحداث والقضايا.

ولابد أن يشار هنا إلى الكتاب الرائد لسيد حامد النساج الذى يعد أول ببليوجرافيا منظمة للقصص المصرية فى الفترة منذ بداية الكتابة فى هذا الفن وحتى عام ١٩٦١.

أرشدنى كتاب «دليل القصة المصرية القصيرة» - منذ البداية - إلى الصحف التى كان ينشر فيها الكاتب، والفترات التى قضاها فى كل صحيفة. ومع ذلك فإن هذه الببليوجرافيا تختلف - إلى حد بعيد - عن ذلك الدليل، فقد كان متاحا لى أن أتصفح كل قصة وكل مقال، وهو ما لم يكن متاحا لصاحب الدليل. ولأنى كنت قد قرأت أعمال سعدى مكاوى قبل ذلك كان من اليسير أن أنتبه إلى عمليات التغيير والتبديل الكثيرة

التى يجريها الكاتب على قصصه عند نشرها فى مجموعات، وخاصة التغيير فى العناوين، وقد سجلت كل هذه التغييرات فى باب (الملاحظات) من هذه الببليوجرافيا.

وليس هذا هو الاختلاف الوحيد مع «دليل القصة» (والحديث هنا عن ببليوجرافيا القصة القصيرة وحدها دون المقالات والروايات.. الخ) فهناك اختلافات أخرى لعل أهمها:

- سقوط قصص كثيرة من الدليل، وخاصة فى فترة (آخر ساعة)[٢].
- الخلط فى بعض الأحيان بين القصص القصيرة والمقالات والترجمات[٣]
- الدليل يتوقف - طبقا لإطاره العام - عند عام ١٩٦١، بينما تمتد ببليوجرافيا القصص هذا لتغطى الفترة الباقية من إنتاج سعد مكاوى ١٩٦١ - ١٩٨٥.

وتضيف هذه الببليوجرافيا إلى القصص القصيرة أشياء أخرى فى غاية الأهمية بالنسبة للدارس، مثل المقالات (وهى هنا أكثر عددا وأكبر حجما من القصص القصيرة) ومثل الترجمات وتلخيصات الكتب (ولها دلالتها على قراءات الكاتب واتصاله مع نوعيات وألوان معينة من الثقافة الأجنبية)، ثم الروايات والمسرحيات المنشورة فى الدوريات (وفيها تصحيح وضبط لكثير من المعلومات عن التاريخ الحقيقى الذى كتبت فيه هذه الأعمال) ثم الأحاديث التى أجريت معه (ومن الملاحظ أنها أحاديث قليلة جدا، وأنها تبدأ تاريخيا عام ١٩٧٠) ثم المقالات وصفحات الكتب التى تناولت أعماله (وهى - فى معظمها - كتابات صحفية غاية فى التسطيح، يقف معظمها عند العرض بقصد المدح أو التأبين).

وفضلا عن الملاحظات الفنية على التغييرات التى أجراها الكاتب على بعض قصصه، والتى كانت - أحيانا - مجالا للدرس فى هذا البحث، فإننى قد أفدت أيما إفادة من مقالات الكاتب ومن بعض تعليقاته وتقديماته لبعض قصصه عند نشرها فى الصحيفة، فضلا عن استفادتى من ملاحظة الفترات التى كان يغزر فيها إنتاجه والفترات التى ينقطع فيها أو يتحول إلى الترجمة وتلخيص الكتب، ودلالة كل ذلك على رؤيته وعلى استجاباته لأحداث الواقع وعلى تطور قدراته الإبداعية.

لقد كانت هذه الببليوجرافيا مصدرا مهما من مصادر معلوماتى عن شخصية الكاتب وعن فنه، أعاننى - هذا المصدر - على تجاوز القصور الشديد فى مصادر المعلومات الأخرى، خاصة إذا لاحظنا قلة الأحاديث التى أجريت معه، فضلا عن تكرار المعلومات فيما بينهما.

اعتمدت فى هذه الببليوجرافيا الترتيب التاريخى فى كل الأحوال، إذ نبدأ من أولى القصص القصيرة وننتهى عند آخرها، وكذا فى الروايات والمسرحيات والأحاديث والمقالات.. الخ. واكتفيت دائما - بناء على الترتيب التاريخى - بالإشارة إلى اسم القصة أو المقال، ثم الدورية، ثم التاريخ، دون إشارة إلى رقم العدد أو الصفحة. وفى الكتب كانت الإشارة دائما إلى الطبعة الأولى من الكتاب.

أما باب الملاحظات فيحتوى على المجموعة التى نشرت فيها القصة (فى حالة القصة) أو اسم المؤلف الأجنبى (فى حالة الترجمة والتلخيص) أو موضوع المقال (فى حالة المقال). وقد استخدمت فى هذه الببليوجرافيا رموزا قليلة هى:

ص – صحيفة

م – مجلة

ج – مجموعة

= – إشارة إلى نشر القصة نفسها فى عنوان جديد.

***

(القصص القصيرة المنشورة فى الدوريات)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
الفراش المحترق	م.مجلتى	١٥/ ٢/ ٣٦	
صاحبة العصمة	م. آخر ساعة	٢٣/ ٩/ ٤٥	
معاهدة رأس البر	آخر ساعة	١٤/ ١٠/ ٤٥	ج (نساء من خزف) ١٩٤٨
كارولينا	آخر ساعة	٢٣/ ١٢/ ٤٥	
الحلقة المفقودة	آخر ساعة	٦/ ١/ ٤٦	
حماتى لجنة دفاع مشترك	آخر ساعة	١٤/ ٨/ ٤٦	«السكن بعد غربة « ج (راهبة من الزمالك) ١٩٥٥ .
بهو الأقنعة	آخر ساعة	١١/ ٩/ ٤٦	«الرقص فى المعبد» ج (نساء من خزف) «الأقنعة» ج (الرقص على العشب الأخضر) ١٩٧٣ .
مشروع قبلة	آخر ساعة	٢٥/ ٩/ ٤٦	ج (نساء من خزف)
كباريه	آخر ساعة	٢/ ١٠/ ٤٦	ج (نساء من خزف)
آنية العطر	آخر ساعة	١٦/ ١٠/ ٤٦	ج (نساء من خزف)
كفر العقلاء	آخر ساعة	١٨/ ١٢/ ٤٦	«عصر عويس الذهبى» ج (الماء العكر) ١٩٥٦
حياة موفورة	آخر ساعة	١٥/ ١/ ٤٧	«الماء العكر» ج (الماء العكر)
عازف قيثارة على طريق الظلال	آخر ساعة	٢٢/ ١/ ٤٧	«أغنية فى الطريق» ج (نساء من خزف)
ليلة الشموع	آخر ساعة	٥/ ٢/ ٤٧	ج (نساء من خزف) + ج (الرقص على العشب الأخضر)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
بين قوسين	آخر ساعة	١٩/ ٣/ ٤٧	ج (نساء من خزف)
الخنزير	آخر ساعة	٢٦/ ٣/ ٤٧	ج (نساء من خزف)
ظل ونور	آخر ساعة	٢٦/ ٣/ ٤٧	ج (نساء من خزف)
من مذكرات آدم	آخر ساعة	٢/ ٤/ ٤٧	ج (نساء من خزف)
حالة نفس	آخر ساعة	١٦/ ٤/ ٤٧	ج (نساء من خزف) «أندلسية» ج (الزمن الوغد)
الرسالة الأولى	آخر ساعة	٧/ ٥/ ٤٧	«التقرير الأول» ج (نساء من خزف)
الليل كافر	آخر ساعة	٢١/ ٥/ ٤٧	
دعاء الفجر	آخر ساعة	٤/ ٦/ ٤٧	ج (نساء من خزف)
حطام حب	آخر ساعة	١١/ ٦/ ٤٧	ج (نساء من خزف)
زار	آخر ساعة	١٨/ ٦/ ٤٧	
رقصة الشمس	آخر ساعة	٤/ ٧/ ٤٧	ج (نساء من خزف)
موسيقى غجرية	آخر ساعة	٢٣/ ٧/ ٤٧	
الصعاليك	آخر ساعة	٣٠/ ٧/ ٤٧	ج (نساء من خزف) + ج (الرقص على العشب الأخضر)
المفتش يدفع الثمن	آخر ساعة	١٣/ ٨/ ٤٧	«جريمة تافهة» ج (نساء من خزف)
عباءة الشيطان	آخر ساعة	٢٧/ ٨/ ٤٧	«صانع الموت» ج (قهوة المجاذيب) + ج (الرقص على العشب الأخضر)
طيف من الماضى	ص. المصرى	٢٣/ ٩/ ٤٧	
بيت الموتى	ص. المصرى	١٤/ ١٠/ ٤٧	

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
اعترافات فتى النوبة	ص. المصرى	٤٧/١٠/٢١	ج (نساء من خزف) «دلائل الخيرات» ج (شهيرة) ١٩٧٥
الحب صدقة	ص. المصرى	٤٧/١٠/٢٨	
من يوميات شاعر مصرى	ص. المصرى	٤٧/١١/١٦	«حكمة المجنون» ج (راهبة من الزمالك). «استقالة شهر زاد» ج (الرقص على العشب الأخضر)
أغنية الحب الضائع	ص. المصرى	٤٧/١١/١٦	ج (فى قهوة المجاذيب)
عطر فى الظلام	ص. المصرى	٤٧/١١/٢٨	ج (نساء من خزف) + ج (الرقص على العشب الأخضر) «الطفل والمنبوذة» ج (الزمن الوغد)
الشيخ عبد الصمد قال لى	ص. المصرى	٤٧/١٢/٢٩	«الأجر والثواب» ج (الماء العكر)
على أبواب الليل	ص. المصرى	٤٨/١/١٢	ج (نساء من خزف) «عريان بين الذئاب» ج (الزمن الوغد)
المنتقم	ص. المصرى	٤٨/١/٢٥	
ليلة الربيع	ص. المصرى	٤٨/٢/٨	
الخطوات المفقودة	ص. المصرى	٤٨/٢/٢٤	«خطوة مفقودة» ج «راهبة من الزمالك) + ج (القمر المشوى)
شنقوه عند الفجر	ص. المصرى	٤٨/٣/٦	
خطيئة فى الليل	ص. المصرى	٤٨/٣/٣٠	
بلبوش	ص. المصرى	٤٨/٤/٣	«سبع الليل» ج (الماء العكر) + ج (مخالب وأنياب) ج (راهبة من الزمالك)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
يوميات قلم	ص. المصرى	٤٨/٤/١٧	
ضاع بين قوسين	ص. المصرى	٤٨/٥/١١	
الزمن أسطورة	ص. المصرى	٤٨/٦/١٢	
للحب سبعة أقنعة	ص. المصرى	٤٨/٨/١٥	
آخر سيجارة	ص. المصرى	٤٨/٨/٢٤	
صلاة بغير إيمان	ص. المصرى	٤٨/١٠/١٩	«صلاة الوحوش المؤمنة» ج (فى قهوة المجاذيب) + ج (الرقص على العشب الأخضر)
دماء على القمر	ص. المصرى	٤٨/١٠/٢٦	
شارع نور الظلام	ص. المصرى	٤٨/١٠/٣٠	
جماعة إنقاذ الدمامة البشرية	ص. المصرى	٤٨/١١/٨	«جماعة إنقاذ الدمامة المشردة» ج (راهبة من الزمالك) «الملائكة لا تخرب البيوت» ج (شهيرة)١٩٧٥.
عائد من الميدان المصرى	ص. المصرى	٤٨/١٢/٤	
صافحت الموت	المصرى	٤٨/١٢/٧	ج (فى قهوة المجاذيب + ج (الرقص على العشب)
شهيرة	المصرى	٤٨/١٢/١٨،٧	ج (شهيرة)
شهيرة	المصرى	٤٨/١٢/٢١	
شهيرة	المصرى	١، ٤، ١١، ١٥/ ١/ ١٩٤٩	
الجيل المنحوس	المصرى	٤٩/١/٢٩	
أقوى من القبر	المصرى	٤٩/٢/٢٦	

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
قصص من حلوان	المصرى	٤٩/٣/٢٤	
قصة أفريقية	المصرى	٤٩/٣/٢٦	«بلا سيف» ج (فى قهوة المجاذيب) + (الرقص على العشب الأخضر)
الينبوع	المصرى	٧، ١٠، ١٢ / ٥/ ١٩٤٩	راهبة من الزمالك
الرجل الذى عفا عن بنك مصر	المصرى	٢/٦/١٩٤٩	
ليلة العرس الثانية	المصرى	١٣/٨/٤٩	ج (راهبة من الزمالك) «التوابل الحريفة» ج (شهيرة) ١٩٧٥.
شقيقات الأستاذ عصام	المصرى	٢٣، ٢٧، ٣٠ /٨/ ١٩٤٩	ج (فى قهوة المجاذيب) «نهاية رائد» ج (الرقص على العشب الأخضر)
البحث عن زوج	المصرى	٨، ١٣، ١٥/ ١١/ ١٩٤٩	
بيت الحلم	المصرى	٢/ ١١/ ٤٩	
أنفاس الليل	المصرى	١٩، ٢٠، ٢٤ /١٢/ ١٩٤٩	
تحت أقدام الأمهات	قصص للجميع	يناير ١٩٥٠	
رجل من الرجال	المصرى	٢١، ٢٢/ ١/ ٥٠	
الروح السوداء	المصرى	١٨/ ٢/ ٥٠	
امرأة من النساء	المصرى	٤/ ٣/ ٥٠	
صانع الموت	قصص للجميع	أبريل ١٩٥٠	ج (فى قهوة المجاذيب)
الليل كافر	قصص للجميع	يونيه ١٩٥٠	

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
على بحر شبين	المصرى	١٠، ١٣/ ٦/ ٥٠	ج (الماء العكر)
الغول امرأة	المصرى	٦،٧،٨/ ٧/ ٥٠	
دخان	المصرى	٢٢/ ٧/ ٥٠	
المساكين	المصرى	١/ ٨/ ٥٠	ج (فى قهوة المجاذيب) (عمق الصوت) ج (الرقص على العشب الأخضر)
قديسة من باب الشعرية	المصرى	٩،١٠/ ٩/ ٥٠	ج (راهبة من الزمالك) (الجناح المكسور) ج (القمر المشوى)
مجمع الشياطين	المصرى	٢١/ ١١/ ٥٠	ج (مجمع الشياطين)
لقاء تحت المصباح	المصرى	٢٥/ ١١/ ٥٠	ج (فى قهوة المجاذيب) + ج الرقص على العشب الأخضر)
كفر العقلاء	قصص للجميع	يناير ١٩٥١	ج (الماء العكر) بعنوان (عصر عويس الذهبى)
صاحب العظمة المجتمع	المصرى	٢٧، ٣٠/ ١/ ٥١	«مخالب وأنياب» ج (مخالب وأنياب)
صاحب العظمة المجتمع	المصرى	٦/ ٢/ ٥١	
راهبة من الزمالك	المصرى	٢٠/ ٢/ ٥١	ج (راهبة من الزمالك)
الماء العكر	قصص للجميع	مارس ١٩٥١	ج (الماء العكر)
قاب قوسين	قصص للجميع	أبريل ١٩٥١	
الثمرة المرة	قصص للجميع	يونيه ١٩٥١	
فى سبيل الفن	قصص للجميع	يولية ١٩٥١	ج (مخالب وأنياب)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
أجنحة للحمير	المصرى	١٣/ ١٠/ ٥١	ج (مخالب وأنياب) + ج (القمر المشوى)
قراريط رضوان التسعة	المصرى	٢١/ ٢/ ٥٢	ج (الماء العسكر) ونشرت فى الصفحة الأولى من الصحيفة
رفيق الليل	المصرى	٢٣/ ٢/ ٥٢	
الناى المهجور	قصص للجميع	مارس ١٩٥٢	
شعاع من ربيع	قصص للجميع	ابريل ١٩٥٢	
الزعيمة	المصرى	٢٢/ ٥/ ٥٢	
مونمارتر	قصص للجميع	يونيه ١٩٥٢	
فى قهوة المجاذيب	المصرى	٣/ ٦/ ٥٢	ج(فى قهوة المجاذيب) + ج (شهيرة) ١٩٧٥
الفجر بعد الليل	المصرى	١٠/ ٦/ ٥٢	«معجزة كل يوم» ج (مجمع الشياطين)
نحن البشر	المصرى	٢١/ ٦/ ٥٢	«صدمة محتملة» + ج (الماء العكر)
الزفاف	المصرى	٥/ ٧/ ٥٢	«الواد الحليوة» + ج (الماء العكر)
طيور القبور	المصرى	١٣/ ٧/ ٥٢	ج (الماء العكر)
القطط	المصرى	٢٠/ ٧/ ٥٢	
مصرع الحمار	المصرى	٣/ ١٠/ ٥٢	ج (الماء العطر) + ج (مخالب وأنياب)
جولة فى نفس قاتلة	المصرى	٥/ ١٠/ ٥٢	ج (مخالب وأنياب)
فى المجتمع	المصرى	٥/ ٢/ ٥٢	ج (فى قهوة المجاذيب)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
فى ظل الكأس	المصرى	٥/ ١٠/ ٥٢	القصص الثلاثة فى صفحة واحدة ج (مخالب وأنياب)
وهيبة	المصرى	١٣/ ١١/ ٥٢	«ذيل العقرب» ج (أبواب الليل)
فى درب أبو لحاف	المصرى	١٠/ ١٢/ ٥٢	ج (مخالب وأنياب) «الطيبات» ج (أبواب الليل)
الركن المهجور	المصرى	٢٨/ ١٢/ ٥٢	ج (راهبة من الزمالك) + ج (القمر المشوى)
الشاطئ	المصرى	١١/ ١/ ٥٣	«مظلومة» + ج (الماء العكر)
٧ سبتمبر	المصرى	٢١/ ٢/ ٥٣	ج (مجمع الشياطين)
فى سوق الزلط	المصرى	٢٢/ ٣/ ٥٣	ج (فى قهوة المجاذيب) + ج (الرقص على العشب الاخضر)
الستار الممزق	المصرى	١٢/ ٤/ ٥٣	ج (فى قهوة المجاذيب) + ج (الرقص على العشب الاخضر)
الكرسى الخالى	المصرى	٢٦/ ٤/ ٥٣	ج (راهبة من الزمالك) «ميزان الحساب» ج (القمر المشوى)
الأمير شيخو	المصرى	٢/ ٥/ ٥٣	ج (مخالب وأنياب) + ج (أبواب الليل)
الأجراس الصغيرة	م. التحرير	٦/ ٥/ ٥٣	ج (فى قهوة المجاذيب) + ج (الرقص على العشب الأخضر)
العنبر نمرة ٣	المصرى	٢٤/ ٥/ ٥٣	ج (مخالب وأنياب) + ج (أبواب الليل)
حكمت	المصرى	٤/ ٨/ ٥٣	
ابن أنيسة	المصرى	١/ ٩/ ٥٣	ج (الماء العكر)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
أعمار ضائعة	المصرى	٥٣/٩/٨	«سبع الليل» ج (الماء العكر)
مجد	المصرى	٥٣/١١/١	
انتقام نادية	المصرى	٥٣/١١/٢٤	
رقصة الموتى	المصرى	٥٣/١٢/٨	
نبين زين	المصرى	٥٣/١٢/١٥	ج (مخالب وأنياب) + ج (أبواب الليل)
طفل	المصرى	٥٤/١/٥	
حب	المصرى	٥٤/٢/١٠	ج (شهيرة)
فضيحة الشيخ عمر	المصرى	٥٤/٣/١٦	ج (الماء العكر)
فى الدلاتون	المصرى	٥٤/٤/١٣	
عزيزتى أمي	م.الجيل الجديد	٥٤/٩/٢	
صيادة الذئاب	م.الجيل الجديد	٥٤/١٠/١١	
نهاية أغنية	م.الجيل الجديد	٥٤/١٠/٢٥	
عزيزى بابا	م.الجيل الجديد	٥٤/١١/١٥	
زيارة	م.الجيل الجديد	٥٤/١١/٢٩	ج (الماء العكر)
موسيقى رخيصة	م.الجيل الجديد	٥٤/١٢/١٣	ج (شهيرة) ١٩٥٩ + ج (الرقص على العشب الأخضر)
خطاب استقالة	م.الجيل الجديد	٥٥/١/١٧	
فقيد قهوة الفوانيس	م.الجيل الجديد	٥٥/١/٢٤	
مكتب الاستعلامات	م.الجيل الجديد	٥٥/٢/٢٨	
الأجر و الثواب	م.الجيل الجديد	٥٥/٣/١	ج (الماء العكر) + ج (مخالب وأنياب)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
نعيمة	م.الجيل الجديد	١١/ ٤/ ٥٥	«الرصيف» ج (الزمن الوغد)
فرصة العمر	م.الجيل الجديد	٩/ ٥/ ٥٥	ج (مجمع الشياطين)
هو وهي	م.الجيل الجديد	١٣/ ٦/ ٥٥	«أصل الحكاية» ج (شهيرة) ١٩٥٩ «الرقصة الجديدة» ج (الرقص على العشب الاخضر)
الطوفان	م.الجيل الجديد	٢٢/ ٨/ ٥٥	
فردوس وتحية	م.الجيل الجديد	٣٠/ ١/ ٥٦	«فى ظل الكأس» ج (مجمع الشياطين)
بنت الحلال	م.الجيل الجديد	٢٦/ ٣/ ٥٦	ج (شهيرة) ١٩٥٩ + ج (الرقص على العشب الأخضر)
نفوسة	ص. الشعب	٤/ ٦/ ٥٦	ج (مجمع الشياطين)
دنيا فاطمة	ص. الشعب	١٢/ ٦/ ٥٦	«الواوية الحادة» ج (مجمع الشياطين)
بنت من سنة خامسة	ص. الشعب	٢٢/ ٦/ ٥٦	ج (مجمع الشياطين)
أعصاب	ص. الشعب	٣/ ٧/ ٥٦	ج (مجمع الشياطين)
ليلة الصيف	ص. الشعب	١٠/ ٧/ ٥٦	
الكمبوشة	ص. الشعب	١٦/ ١٠/ ٥٦	ج (شهيرة) ١٩٥٩
الموال	ص. الشعب	٢٧/ ١٠/ ٥٦	
مصرية	ص. الشعب	٢٤/ ١١/ ٥٦	ج (شهيرة) ١٩٥٩
ابن الحاج سيد	ص. الشعب	١/ ١٢/ ٥٦	
بطولة فرنسية	ص. الشعب	٨/ ١٢/ ٥٦	

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
بلد زينب	ص. الشعب	٥٦/١٢/١٥	
مدد	الشعب	٥٦/١٢/٢٢	ج (مجمع الشياطين)
التحقيق	الشعب	٥٧/١/٥	
اللمسة القاتلة	الشعب	٥٧/١/١٩	
رجلان وزنزانة	الشعب	٥٧/٢/٣	ج (مجمع الشياطين)
فى خير وسلام	الشعب	٥٧/٥/١٤	ج (مجمع الشياطين)
فن الموت	الشعب	٥٧/٦/٢٦	ج (مجمع الشياطين)
فن بيتين	الشعب	٥٧/٩/٧	نشرت قصتين منفصلتين فى ج (مجمع الشياطين) هما: «ثغرة فى الجدار» و «فى بيت الشيخ خميس»
حكاية الحاج بيومى	الشعب	٥٧/٩/٢١	«حكاية الحاج» ج (الزمن الوغد)»
الحصيرة	الشعب	٥٧/١٢/٢١	ج (مجمع الشياطين)
الباب الواسع	الشعب	٥٨/١/٤	
الميت بكام	الشعب	٥٨/٤/١	«الميت والحى» ج (الزمن الوغد) ١٩٦٢ «الكابوس» ج (الرقص على العشب الأخضر) «بيعة وشروة» ج (الزمن الوغد) ١٩٧٨
العودة	الشعب	٥٨/٩/٦	«الجارية» ج (الزمن الوغد)
معجزة كل يوم	الشعب	٥٨/١٢/١٣	ج (مجمع الشياطين)
الزبون	الشعب	٥٩/٥/٢	«٧ سبتمبر» ج (مجمع الشياطين)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
الزمن الوغد	الشعب	٥٩/٧/٤	ج (الزمن الوغد)
زبيدة	الشعب	٥٩/١١/٢٩	
عزة الشيخ الشاذلى	ص.الجمهورية	٥٩/١٠/١٠	ج (الزمن الوغد)
عبير	ص.الجمهورية	٥٩/١٠/٣١	
أندلسية	ص.الجمهورية	٦٠/١٠/١٢	ج (الزمن الوغد) «حالة نفس « ج (نساء من خزف)
المتشعبطون	ص.الجمهورية	٦٠/١٢/١٠	ج (الزمن الوغد)
العمر كله	ص.الجمهورية	٦١/١/٧	ج (الزمن الوغد)
فى موجة النور	ص.الجمهورية	٦١/١/١٤	«عروق الوجود» ج (القمر المشوى)
القنطرة	ص.الجمهورية	٦١/٢/٤	ج (الزمن الوغد)
بعد الأربعين	ص.الجمهورية	٦١/٥/١٣	ج (أبواب الليل)
المرتعدون	ص.الجمهورية	٦١/٧/١٥	ج (أبواب الليل)
الباب والمفتاح	ص.الجمهورية	٦٢/٢/٢٤،١٧	(أبواب الليل) ج (أبواب الليل)
الباب والمفتاح	ص.الجمهورية	٦٢/٣/١	
الأطفال	ص.الجمهورية	٦٢/٥/١٩	
الشىء الحقيقي	الجمهورية	٦٢/٧/١٢	ج (أبواب الليل)
السبق الصحفى	الجمهورية	٦٢/٨/٢	
البحث عن زبيدة	الجمهورية	٦٤/٢/٢٠	ج (القمر المشوى)
قهوة الصبح	الجمهورية	٦٤/٦/١١	ج (القمر المشوى)
القمر المشوى	الجمهورية	٦٤/٧/٢	ج (القمر المشوى)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
الكابوس	الجمهورية	٦٧/٤/١٢،١٩	ج (الرقص على العشب الأخضر) «الميت بكام» ج ص.الشعب ١٩/٤/١٩٥٨ «بيعة وشروة» ج (الزمن الوغد) ١٩٧٨ «الميت والحى» ج (الزمن الوغد) ١٩٦٢ وفى الصور الثلاثة الأخيرة كانت سرداً ثم تحولت إلى حوار تمثيلى فى «الكابوس»
الرقص على العشب الأخضر	م. الهلال	يناير ١٩٧١	ج (الرقص على العشب الأخضر)
الوحش خارج القفص	المصور	٧١/١١/١٢	ج (الفجر يزور الحديقة) ١٩٧٥
المشوار	المصور	٧٢/٤/٢١	ج (الفجر يزور الحديقة)
طيور الليل	المصور	٧٢/٧/٩	ج (الفجر يزور الحديقة)
الفجر يزور الحديقة	المصور	٧٣/١/٢٦	ج (الفجر يزور الحديقة)
المصحة	م.روز اليوسف	٧٣/٦/١١	ج (الفجر يزور الحديقة)
الدكتور يونس يحمد الله	م. الثقافة	أكتوبر ١٩٧٣	«فى بطن الحوت» ج (الفجر يزور الحديقة)
التيار هادئ دائما أمام نادى اليخت	الثقافة	نوفمبر ١٩٧٣	ج الفجر يزور الحديقة
البوابة	روز اليوسف	٧٣/١١/٢١	ج (الفجر يزور الحديقة)
أوهام الملاح العجوز	الثقافة	يناير ١٩٧٤	ج (الفجر يزور الحديقة)
الطبلة	الثقافة	فبراير ١٩٧٤	ج (الفجر يزور الحديقة)
الشعاع	الثقافة	مارس ١٩٧٤	ج (الفجر يزور الحديقة)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
اللحم والعظم	الثقافة	أبريل ١٩٧٤	ج (الفجر يزور الحديقة)
حادث فى هيئة المسرح	روز اليوسف	٢٠/ ٧/ ٧٤	ج (كلمات فى المدن النائمة) ٨٩
الموجة الجديدة	م. صباح الخير	٧/ ٧/ ٧٧	ج (كلمات فى المدن النائمة)
حفنة من الرمال الساخنة	م. صباح الخير	١٤/ ٧/ ٧٧	ج (كلمات فى المدن النائمة)
الشبكة	م. صباح الخير	٢١/ ٧/ ٧٧	ج (كلمات فى المدن النائمة)
التركة	م. صباح الخير	٢٨/ ٧/ ٧٧	ج (كلمات فى المدن النائمة)
الهيئة العامة	روز اليوسف	٤/ ٨/ ٨٠	ج (كلمات فى المدن النائمة)
على حافة النهر الميت	روز اليوسف	١٨/ ٨/ ٨٠	ج (كلمات فى المدن النائمة)
لم يكن العنوان واضحا	روز اليوسف	٢٥/ ٨/ ٨٠	ج (كلمات فى المدن النائمة)
كلمات فى المدن النائمة	م. الدوحة	نوفمبر ١٩٨١	ج (كلمات فى المدن النائمة)
غرباء فى المولد	م. العربى	فبراير ١٩٨٢	ج (كلمات فى المدن النائمة)
الفرصة الأخيرة	ص. الأهرام	٩/ ٤/ ٨٢	ج (كلمات فى المدن النائمة)
الساعة التى تسبق الفجر	الدوحة	يونيه ١٩٨٢	ج (كلمات فى المدن النائمة)
مسافة طويلة الى المطار	الدوحة	مارس ١٩٨٣	ج (كلمات فى المدن النائمة)
الديوك والكباش	الدوحة	نوفمبر ١٩٨٤	ج (كلمات فى المدن النائمة)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
المؤدبون فى الأرض	الدوحة	فبراير ١٩٨٥	ج (كلمات فى المدن النائمة)
السور	م، إبداع	أكتوبر ١٩٨٦	ج (كلمات فى المدن النائمة)

الروايات المنشورة فى الدوريات

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
الرجل والطريق	الجمهورية	من ١٢/ ٨/ ٦١ إلى ١١/ ١١/ ٦١	كانت الرواية تنشر مسلسلة فى العدد الأسبوعى
السائرون نياما	الجمهورية	من ١٠/ ١/ ٦٣ إلى ١٩/ ٧/ ٦٣	
الكرباج	الأهرام	من ١١/ ١/ ٨٠ إلى ٢٩/ ٢/ ٨٠	مع بداية الملحق الأسبوعى لجريدة الأهرام
لا تسقنى وحدى	م.الإذاعة والتلفزيون	من ١٨/ ٢/ ٨٤ إلى ٥/ ٥/ ٨٤	

المسرحيات

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
الميت والحى	الجمهورية	من ١٩/ ٩/ ٦٨ إلى ٢٨/ ١١/ ٦٨	
المهدى المنتظر	روز اليوسف	مارس وأبريل ٧٧	نشرت بعد ذلك بعنوان «الحلم يدخل القرية»
الأيام الصعبة	الإذاعة والتلفزيون	من ١٢/ ١٢/ ٨١ إلى ١٣/ ٣/ ٨٢	
الهداية	الأهرام	ديسمبر ١٩٨٣	

ترجمات وعروض للقصص والكتب الأجنبية

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
سلطان	م.آخر ساعة	١٣/١/٤٦	قصة للكاتب الفرنسى الشهير (بول هرمثو)
نهر النار	ص. المصرى	١٢/٧/٤٦	تلخيص كتاب (فرانسوا مورياك)
فرانشيسكا	ص. المصرى	٢٦/٧/٤٦	قصة (جى دى موباسان)
كبرياء امرأة	ص. المصرى	٣/٨/٤٦	تلخيص وتعليق على كتاب لـ (ستيفان زفايج)
قصة راقصة	ص. المصرى	١٨/٨/٤٦	من الأدب البلجيكى
بحيرة النساء	ص. المصرى	٣٠/٨/٤٦	للروائية الألمانية (فيكى باوم)
عندما يأمر الشيطان	ص. المصرى	١٤/٩/٤٦	تلخيص كتاب لـ (هترى بوردو)
مونمارتر	ص. المصرى	٢٨/٩/٤٦	تلخيص لقصة
نساء فى الهوى	ص. المصرى	١٩/١٠/٤٦	تلخيص كتاب لـ (تيود وربانفيل)
نانا	ص. المصرى	٢/١١/٤٦	تلخيص وتعليق على قصة (إميل زولا)
دعوة إلى الموت	ص. المصرى	١٦/١١/٤٦	تلخيص وتعليق على قصة (موباسان)
نساء فى الأغلال	ص. المصرى	٣٠/١١/٤٦	تلخيص وتعليق على كتاب لـ (فرانسوا مورياك)
الطريق إلى ماركندا	ص. المصرى	١٤/١٢/٤٦	تلخيص كتاب لـ (بيربنوا)
النائب المحترم	ص. المصرى	٢٨/١٢/٤٦	تلخيص كتاب لـ (بيير بنوا)
عشيقتان	ص. المصرى	١٤/١/٤٧	تلخيص لقصة (لم يذكر المؤلف)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
أيها العشاق	المصرى	١٥/ ١/ ٤٧	تلخيص لقصة (لم يذكر المؤلف)
طيور الليل	المصرى	٨/ ٢/ ٤٧	تلخيص لقصة (أبيل هيرمان)
نحن بشر	المصرى	٢٥/ ٢/ ٤٧	تلخيص وتعليق على كتاب لـ (مدام كوليت)
رقصة الأسير	المصرى	٨/ ٣/ ٤٧	قصة (موباسان)
زهرة الشر	المصرى	٢٣/ ٣/ ٤٧	تلخيص كتاب لـ (فرانك مولنار)
مايا	المصرى	٨/ ٤/ ٤٧	أسطورة سويسرية
قصة خبر	المصرى	٢٩/ ٤/ ٤٧	(جان جاك جينيه)
الحب	المصرى	١٣/ ٥/ ٤٧	(ستيفان زفايج)
بيت الخطايا السبع	المصرى	٢٤/ ٦/ ٤٧	تلخيص وتعليق على قصة (لم يذكر المؤلف)
صاحب الجلالة الناشر	المصرى	٥/ ٨/ ٤٧	تلخيص وتقديم لكتاب (تريستان برنار)
مشكلة الوقت	المصرى	١٦/ ٩/ ٤٧	مشهد من مسرحية (أفرشنكو)
هندى	المصرى	١٢/ ١١/ ٤٧	قصة من الأدب البنغالى الحديث
مختارات من الشعر الفرنسى	المصرى	٢٧/ ٤/ ٤٨	من شعر (بودلير)
القاتل	المصرى	١٥/ ٦/ ٤٨	عرض لقصة (موريس جينفوا)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
القاتل	المصرى	٤٨/٦/٢٣	عرض لقصة (موريس جينفوا)
فرعون الأسود	المصرى	٤٨/٦/٢٦	تلخيص لقصة (لم يذكر المؤلف)
أرواح كالمشاعل	المصرى	٤٨/٨/٢٨	تلخيص لقصة (لم يذكر المؤلف)
ليديا	المصرى	١٣، ١٦، ٢٠،	قصة مترجمة (لم يذكر المؤلف)
ليديا	المصرى	٤٨/١١/٢٣	
المربية	المصرى	٤٩/٣/١٥	ترجمة وتعليق على كتاب (ستيفان زفايج)
ربيكا		٢٢، ٢٦، ١٩٤٩/٧/٣٠	قصة مترجمة (لم يذكر المؤلف)
بوليرو	المصرى	٥٠/٤/٢	قصة مترجمة (لم يذكر المؤلف)
ذهب مع الفجر	المصرى	٥٠/١٠/٢٨ إلى ٥٠/١١/٨	تلخيص وعرض لكتاب (جورج ستيورات)
ظمأ الملائكة	المصرى	١٩، ١٦، ٢٣، ١٩٥٠/١٢/٣٠	تلخيص وعرض لكتاب الروائية الألمانية (فيكى باوم)
ظمأ الملائكة	المصرى	٥، ٢، ١٩٥١/١/٩	
باب جهنم	المصرى	٢٨، ٢٩/٧/٥١	قصة مترجمة (جون شتاينبك)
فى خدمة دون كارلو	المصرى	٥٢/١٠/١٢	كتاب لـ (بيير بنوا)
أغنية الزهرة الحمراء	المصرى	٥٣/١/٢١	تلخيص لكتاب أجنبى (لم يذكر المؤلف)
بنت من كباريه	المصرى	٥٣/١١/١٧	(جيروم. ك. جيروم)
التمثال	المصرى	٥٤/١/١٩	قصة (بول بورجيه)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
كوردليا	المصرى	١٦/ ٢/ ٥٤	قصة (لم يذكر المؤلف)
إنسان بسيط	المصرى	٢٣/ ٢/ ٥٤	عن قصة «زنجى» لـ(بول بورجيه)
ذاهبات إلى المستقبل	المصرى	٢٧/ ٣/ ٥٤	تلخيص رواية (لم يذكر المؤلف)
عطيل الجديد	الجيل الجديد	٢٧/ ٣/ ٥٤	ترجمة وتلخيص لكتاب (فرناند فروزييه + ألفريد سانوار)
رقصة الخناجر	الجيل الجديد	٢٤/ ١/ ٥٥	قصة لم يذكر اسم المؤلف
الشجرة المعروقة	الشعب	٢٤/ ٧/ ٥٦	قصة (جوجول)
امرأة على البلاج	الشعب	١/ ٨/ ٥٦	تلخيص لكتاب (آن لندبرج)
الغاب الموروث	الشعب	٧/ ٨/ ٥٦	قصة (موباسان)
الغاب الموروث	الشعب	٩/ ٨/ ٥٦	قصة (موباسان)
دكتور	الشعب	١٨، ١٩/ ٦/ ٥٦	قصة (لم يذكر اسم المؤلف)
لقاء	الشعب	٢٥/ ٩/ ٥٦	قصة (موباسان)
الليل جاف	الشعب	٢،٣/ ١٠/ ٥٦	قصة (لم يذكر المؤلف)
مارى أنطوانيت	الشعب	٢٠/ ٤/ ٥٧	عرض كتاب لـ(ستيفان زفايج)
الذهب المجدول	الشعب	٤/ ٥/ ٥٧	عرض كتاب لـ(بول بورجيه)
هوليود	الشعب	١٨/ ٥/ ٥٧	قصة للكاتب المجرى (فرانك مولنار)
الزقاق	الشعب	١٦/ ٦/ ٥٧	عرض كتاب لـ(ستيفان زفايج)
صياد الوحوش الناعمة	الشعب	١٣/ ٧/ ٥٧	عرض كتاب لـ(هنرى بوردو)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
القطة	الشعب	٥٧/٨/١٠	كتاب (مدام كوليت)
فى كل ما نراه شىء يفسره	الشعب	٥٧/١٠/٥	عرض رواية لـ (فيكى باوم)
ليس هذا هو الطريق	الجمهورية	٥٧/١١/٢	ترجمة لقصة الكاتب الصينى (لى - تشو - ين)
الخطوة الأولى	الشعب	٥٨/١/١٨	تلخيص وتقديم لكتاب (دبيس أمييل)
الأبريق النحاسى	الشعب	٥٨/٢/٨	عن قصة للكاتب الصينى (تسواى - با - وا)
المبدأ	الشعب	٥٨/٣/٨	(با - ها - لويسون)
الأقزام	الشعب	٥٨/٣/٢٢	قصة (بول بورجيه)
تاجر من الريف	الشعب	٥٨/٤/٥	قصة (موباسان)
السفينة	الشعب	٥٨/٥/٤	قصة (سومرست موم)
العاصية	الشعب	٥٨/٥/١٦	تلخيص لقصة (لم يذكر المؤلف)
جدار خلية النحل	الشعب	٥٨/٥/٣١	(فرانسوا مورياك)
الدمية المفكرة	الشعب	٥٨/٦/٢٨	عرض كتاب لـ (بيرل باك)
الصخرة الكبيرة	الشعب	٥٨/٦/٢٨	قصة للكاتب الصينى (لوبين كى)
١١ ش لاسبين	الشعب	٥٨/٧/١٢	(بول بورجيه)
دنيا المسرح	الشعب	٥٨/٩/٢١	(بول بورجيه)
الأسرة المحترمة	الشعب	٥٨/١٠/٢٥	(جيروم . ك . جيروم)
ماندرلى	الشعب	٥٨/١١/٨	للكاتب الفرنسى (دافنى دى بورييه)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
عابر سبيل	الشعب	٥٩/١/١٠	قصة للكاتب الفنلندى (لينانكو سكى)
يوميات مجنونة	الشعب	٥٩/٢/٢١	تلخيص لكتاب (جيرى ماند وارد)
زوجة القاتل	الشعب	٥٩/٣/٧	قصة (سومرست موم)
يولا	الشعب	٥٩/٤/٤	عرض وتلخيص لكتاب (فيكى باوم)
القبر يتكلم	الشعب	٥٩/٥/١٦	عرض وتلخيص لكتاب (فيكى باوم)
كرة الشحم	الشعب	٥٩/٥/٢١	قصة (موباسان)
بيت عتبته من فضة	الشعب	٥٩/٥/٢٣	عرض وتلخيص لكتاب (فيكى باوم)
سر المهنة	الشعب	٥٩/٥/٢٨	قصة (موباسان)
الطوفان الجديد	الجمهورية	٦٠/٧/١٦،٩	تلخيص كتاب (نوريل روجيه)

مقالات وخواطر

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
خواطر	م.آخر ساعة	٤٥/١٠/٢٨	المقال بإمضاء (س)
نساء ورجال	م.آخر ساعة	٤٥/١١/٤	المقال بإمضاء (سعد)
ما قرأت وما سمعت	م.آخر ساعة	٤٥/١١/٢٥	المقال بإمضاء (سعد)
نساء ورجال	م.آخر ساعة	٤٥/١٢/٢	
نساء ورجال	م.آخر ساعة	٤٦/١/٢٠	
سيدة العاشقات	م.آخر ساعة	٤٦/٨/٢١	عن «جيولييتد وروية» معشوقة (فيكتور هيجو)

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
شاعرة وغانية	م.آخر ساعة	٤٦/١٠/٢	عن بودلير وأمه
الشاعر والنساء	م.آخر ساعة	٤٦/١٠/٩	عن موباسان وشعره
نساء من خزف	م.آخر ساعة	٤٦/١٠/١٦	عن ألدوس هكسلى ورأيه فى هذا الموضوع
شاعرة أحبت	م.آخر ساعة	٤٦/١٠/٣٠	عن (سيافو) الشاعرة الإغريقية الجميلة.
حطموا هذه الأغلال	آخر ساعة	٤٧/١/٨	رد على قارئة
إذا استطعنا أن نحب فقط فقد استطعنا أن نعيش	آخر ساعة	٤٧/٢/١٢	عن الحب وأثره فى الجنس البشرى
الرجل الذى أوقد الشموع	آخر ساعة	٤٧/٢/١٩	عن توفيق الحكيم
الألم فى صورة عبقرى	آخر ساعة	٤٧/٢/٢٦	عن بتهوفن
ألحان معدة	آخر ساعة	٤٧/٣/٥	عن محمد عبد الوهاب نشرت المقالات الثلاثة على الصفحة الأخيرة فى باب (كيف شقوا طريقهم)
جبناء	آخر ساعة	٤٧/٣/١٢	عن حياة الفنانين
بين الحب والكبرياء	آخر ساعة	٤٧/٤/٩	رد على قارئه
قصص القناع	المصرى	٤٧/٥/٢٧	
شهيد الفن والألم	آخر ساعة	٤٧/٥/٢٨	عن شوبان
اغفر لنا خطايانا	المصرى	٤٧/٦/١١	
عاشت للحب	المصرى	٤٧/٨/٢٦	مقال بمراجع عن ألفريد دى موسيه

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
المتشرد	المصرى	٤٧/٩/٢٣	قصيدة نثرية
فى موكب الحياة	المصرى	٤٧/١٠/٤	
قارع الطبل	المصرى	٤٧/١٠/٧	قصيدة نثرية
خواطر فى العيد	المصرى	٤٧/١٠/٢٤	
الحياة بهو المرايا	المصرى	٤٧/١١/١	
فى موكب الحياة	المصرى	٤٧/١١/١٦	
نادى العباقرة	المصرى	٤٧/١١/١٢،١٦	
نادى العباقرة	المصرى	٢٣،١٦،٩،٣ ٤٧/١٢/٣٠	مجموعة مقالات عن الموسيقيين العالميين الكبار. نشرت فى كتاب: (لو كان العالم ملكا لنا) ١٩٦٧.
	المصرى	٤٨/١/٦	
فى موكب الحياة	المصرى	٤٨/١/١٠	
زامرة الحى	المصرى	٤٨/١/٢٧	
فاجنر	المصرى	٤٨/٢/٣	نشر فى كتاب (لوكان العالم ملكا لنا)
فى موكب الحياة	المصرى	٤٨/٢/١٠	
المعبد والقبر	المصرى	٤٨/٢/١٧	عن فاجنر (لو كان العالم ملكا لنا)
على قد شاعر	المصرى	٤٨/٢/١٩	عن ألفريد دى موسيه
الحب والحياة	المصرى	٤٨/٣/١٦	رد على قارئه

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
هذه الكأس	المصرى	٤٨/٣/٢٠	استفتاء للقراء حول خاتمة قصة.
نادى العباقرة	المصرى	٤٨/٣/٣٠	كتاب (لو كان العالم ملكا لنا)
مع الناس	المصرى	٤٨/٤/١٤	ردود على قراء
موسيقى من البرج	المصرى	٤٨/٥/٦	نشرت فى كتاب (لو كان العالم ملكا لنا)
برليوز	المصرى	٤٨/٥/١٨	
صانع الأحلام يبحث عن حلم	المصرى	٤٨/٥/٢٨	
حديث الثلاثاء	المصرى	٤٨/٦/٨	ردود وخواطر
الهارب من الحب	المصرى	٤٨/٧/٦	
من باريس	المصرى	٤٨/٨/٣٢	
حديث الثلاثاء	المصرى	٤٨/٨/٣٠	
ليل وبحر ونجوم	المصرى	٤٨/٩/٨	خواطر
رياح الشرق والغرب	المصرى	٤٨/٩/١١	
رياح الشرق والغرب	المصرى	٤٨/٩/٢١	
عبقرى	المصرى	٤٨/٩/٢٨	
رياح الشرق والغرب	المصرى	٤٨/١٠/٥	
نحن الرجال	المصرى	٤٨/١٠/١٧	إلى مجهولة
رسالة الحياة	المصرى	٤٨/٣/١٢	ردود على قراء
جحر الثعابين	المصرى	٤٩/٣/١٢	مقال يعلق على فيلم أجنبى

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
سوف أسمع فى السماء	المصرى	٤٩/٤/٩	
لمن نصنع الأوهام	المصرى	٤٩/٤/٢٩	عن لويس الثانى ملك بافاريا ونشرت فى كتاب (رجل من طين) ١٩٦٩ بعنوان «سجين الحلم»
عن نجيب الريحانى	المصرى	٤،٩،١٠ /٦/ ١٩٤٩	
صانع المال	المصرى	٤٩/٦/١٤	«رجل من طين» فى كتاب (رجل من طين)
صانع المال	المصرى	٤٩/٩/٢٤	
جحر الثعابين	المصرى	٤٩/٩/٢٦	
أقول لك يوم الثلاثاء	المصرى	٥٠/٥/١٣	
أقول لك يوم الثلاثاء	المصرى	،٢٣ ٥٠/٥/٣٠	
درس الصبر فى مدرسة الزنوج	المصرى	٥٠/٩/٣٠	
مدام بوفارى	المصرى	،١٠ ٥١/٣/١٧	كتاب (رجل من طين)
مذكرات الخديوى	المصرى	٥١/٤/١	ترجمها عن الفرنسية وأعدها سعد مكاوى واستمرت تنشر طوال سنة ١٩٥١
الخديوى عباس حلمى	المصرى		عن جورج واشنطون
طليعة الرجال الأحرار	المصرى	٥١/٥/٢٢	

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
لمن الأرض	المصرى	٥١/٥/٧	عن جورج ديهامل
الأعماق الساكنة	المصرى	٥١/٧/١٥	عن البارون جان دى لانوار
حضارة	المصرى	٥١/٩/٢٩	
افتح يا سمسم	المصرى	٥٢/٣/٢٩	عن اليابان
فى معبد السلطان	المصرى	٦،٣ /٤/ ١٩٥٢	عن بتهوفن (لو كان العالم ملكا لنا)
صديق العبيد	المصرى	٥٢/٤/٢٩	
بطل حرية الرأى	المصرى	٥٢/٥/١١	عن أندرو هملتون
فى مزرعة الطغيان	المصرى	١٥، ١٦، ٨٧ ١٩٥٢/٩	نشرت فى كتاب (رجل من طين)
النسر فى القصص	المصرى	٥٢/١٠/١٩	عن بوشكين
بابا جمال	المصرى	٥٢/١١/٤	عن جرحى الحرب، ولا صلة للمقال بجمال عبد الناصر
مطالعات	المصرى	٥٢/١٢/١٤	
النجم المظلم	المصرى	٥٣/١/٤	خواطر
أديب	المصرى	٥٣/٤/٤	عن فرانسوا مورياك
مدام بوفارى	المصرى	١١، ١٢، ١٣، ٥٣/٨/١٤	«امرأة تريد أن تموت» فى كتاب (رجل من طين)
حديث الثلاثاء	المصرى	٥٣/١٢/١٩	خواطر
حصة من السماء وحصص من الأرض	المصرى	٥٤/٣/٩	عن ميخائيل نعيمة

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
صورة	المصرى	٢٣/ ٣/ ٥٤	عن موباسان
رسالتان	م. الجيل الجديد	٢٠/ ١٢/ ٥٤	ردود على قراء
زخيرة لسنة جديدة	م. الجيل الجديد	١٠/ ١/ ٥٥	عن موسيقى بتهوفن
الفن من ٣٠ سنة	م. الجيل الجديد	٢/ ١/ ٥٦	
أين تقضى شهر العسل	م. الجيل الجديد	٢٠/ ٢/ ٥٦	يتحدث الكاتب عن تجربته فى فرنسا
الفن والحصان والراقصة	م. الجيل الجديد	٢٧/ ٢/ ٥٦	عن الرسام (ديجا)
تاريخ	الشعب	١١،١٢، ١٣/ ٨/ ١٩٥٦	عن اليابان وأمريكا
يقظة وفكر وارادة	الشعب	١٢/ ٢/ ٥٧	فى باب (الدنيا والناس)
صفارات	الشعب	٤/ ٣/ ٥٧	
الأرستقراطية الفرنسية	الشعب		
زولا	الشعب	١/ ٦/ ٥٧	عن أميل زولا
الناس والمستقبل	الشعب	١٦/ ٩/ ٥٧	خواطر
ياجو	الشعب	١٩/ ١٠/ ٥٧	(رجل لا يريد أن يموت) كتاب (رجل من طين)
أدب جديد من الصين	الشعب	٢٨/ ١٠/ ٥٧	فى باب (الناس والمستقبل)
خطابات مفتوحة	الشعب	١١/ ٢/ ٥٨	
سير الزمن	الشعب	١٣/ ٣/ ٥٨	خواطر
سير الزمن	الشعب	٧/ ٣/ ٥٨	عن أوبريت رابعة العدوية والتصوف
سير الزمن	الشعب	٣/ ٤/ ٥٨	عن بتهوفن

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
سير الزمن	الشعب	٥٨/٤/١٧	عن الاستعمار فى أفريقيا
سير الزمن	الشعب	٥٨/٥/٨	عن كاتب تمساوى (من هو؟)
قراءات	الشعب	٥٨/٥/١٥	
سير الزمن	الشعب	٥٨/٥/٢٢	عن الحب والقصص
سير الزمن	الشعب	٥٨/٥/٢٩	عن الحب وإنسان العصر
سير الزمن	الشعب	٥٨/٦/٦	عن كتاب «اعترافات فتى العصر» لموريه
سير الزمن	الشعب	٥٨/٦/١٢	عن نجيب الريحانى
عندما نروض الصعب	الشعب	٥٨/٦/١٩	عن الموسيقى والحرية
سير الزمن	الشعب	٥٨/٦/٢٦	عن الأسلحة الذرية
سير الزمن	الشعب	٥٨/٧/٣	تعليق على مقال عن الرخاء
سير الزمن	الشعب	٥٨/٧/١٢	عن كتاب اليوميات
فى البار الأمريكانى	الشعب	٥٨/٩/١١	عن الاستعمار فى أفريقيا
من الشرفة	الشعب	٥٨/٩٩/١٨	
ثقافة الهند	الشعب	٥٨/١٠/٢	
مع الموسيقى أيضا	الشعب	٥٨/١٠/٩	
الفن والصداقة	الشعب	٥٨/١٠/١١	
بطل القصة	الشعب	٥٨/١٠/١٣	عن القصة القصيرة جداً
نموذج بشرى آخر	الشعب	٥٨/١٠/٢٣	عن القصة القصيرة جداً

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
هل للحب مستقبل	الشعب	٥٨/١٠/٢٧	مقال للكاتب عن مشروع لإحدى رواياته
مقالات قصيرة	الشعب	٥٨/١٠/٣٠	
فى مسرح تولستوى	الشعب	٥٨/١١/٦	
كتاب بورقيبة	الشعب	٥٨/١١/١٣	تعليق على كتاب عن الحبيب بورقيبة
التجربة الأخيرة	الشعب	٥٨/١١/٢١	
زلزال الصباح	الشعب	٥٨/١١/٢٧	
زهرة العمر	الشعب	٥٨/١٢/٤	مقال عن قصة قصيرة لتوفيق الحكيم
إنسان القمر	الشعب	٥٨/١٢/١١	
فى قصة تمثيلية	الشعب	٥٨/١٢/١٧	
الذئاب	الشعب	٥٨/١٢/٢٧	
مفتى الصحيفة	الشعب	٥٨/١٢/٣٠	
باحث عن الحقيقة	الشعب	٥٩/١/٦	عن أحد الرساميين
حوار فى الطريق	الشعب	٥٩/١/٨	
الكلمة الساحرة	الشعب	٥٩/١/١٥	عن حورابى
حالة خاصة	الشعب	٥٩/١/٢٢	عن المرأة والحرية
بداية سجين	الشعب	٥٩/١/٢٤	
أدب الشذوذ فى الرواية والمسرحية	الشعب		

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
إنسان وفنان	الشعب	٥٩/٢/٥	
نهاية سجين	الشعب	٥٩/٢/٧	
ثلاثة وخمسون يوما	الشعب	٥٩/٢/١٢	
فى الكتب	الشعب	٥٩/٢/١٩	
أدب الشذوذ فى الرواية والمسرحية	الشعب	٥٩/٣/٥	عن أدب جان كوكتو
عودة إلى عقدة الشذوذ	الشعب	٥٩/٣/١٢	
أى أسرة وأى مجتمع؟	الشعب	٥٩/٣/١٩	متابعة لعقدة الشذوذ فى أدب كوكتو
أمام الموت والحياة	الشعب	٥٩/٣/٢٦	خواطر حول بيتين من الشعر لشاعر يمنى
تجربة قاسية	الشعب	٥٩/٤/٢	عن المازنى
فى عالم المسرح	الشعب	٥٩/٤/٩	
الشخصيات المكملة فى الرواية	الشعب	٥٩/٤/١٦	عن «الصياد» فى مدام بوفارى
ذئب من الريف	الشعب	٥٩/٤/٣٠	
نهاية الذئب	الشعب	٥٩/٥/٣	
التاجر الرجيم	الشعب	٥٩/٥/٧	عن شخصية «لبرو» التاجر فى مدام بوفارى
قطعة السكر	الشعب	٥٩/٥/١٤	عن كتاب مصطفى محمود (عنبر ٧)
يوميات	الشعب	٥٩/٧/٢٨	

العنوان	الدورية	التاريخ	ملاحظات
يوميات	الشعب	٥٩/٨/٤	عن موريالك
يوميات	الشعب	٥٩/٨/١١	عن مقامات بيرم التونسى
يوميات	الشعب	٥٩/٨/١٨	خواطر
يوميات	الشعب	٥٩/٨/٢٢	عن قصة قصيرة لأنطون تشيكوف
يوميات	الشعب	٥٩/٩/٨	
مشكلة فنان	الجمهورية	٦٠/١١/٢٤	
خطابات مفتوحة	الجمهورية	٦١/١/٢١	
على زاوية الشارع	الجمهورية	٦١/١/٢٨	عن مسرحية (السلطان الحائر)
الفنان والعاصفة	م. الكاتب	١٩٦١/٤	عن بيتهوفن لو كان العالم ملكا لنا)
أقوال الآلهة	م. الكاتب	١٩٦١/٥	عن فاجنر (لو كان العالم ملكا لنا)
شخصية ابما بوفارى	الجمهورية	٦١/٦/١٧	
شخصية ابما بوفارى	الجمهورية	٦١/٦/٢٤	
لو كان العالم ملكا لنا	الكاتب	يوليو ٦١	عن فرانزليست (لو كان العالم ملكا لنا)

مجموعات القصص القصيرة

١ - نساء من خزف، شركة التوزيع المصرية، كتب للجميع - العدد (٤) - أبريل ١٩٤٨.

٢ - فى قهوة المجاذيب، روز اليوسف، الكتاب الذهبى - العدد (٣٥) - أبريل ١٩٥٥.

٣ - راهبة من الزمالك، دار التحرير للطبع والنشر، كتب للجميع - العدد (٨٩) أبريل ١٩٥٥.

٤ - الماء العكر ج١، دار الفكر - القاهرة ١٩٥٦.

٥ - مخالب وأنياب، دار التحرير للطبع والنشر، كتب للجميع - العدد (١٠٩) ديسمبر ١٩٥٦.

٦ - شهيرة،ط١، الشركة العربية للطباعة والنشر، الكتاب الفضى - العدد (١٩) مارس ١٩٥٩.

٧ - مجمع الشياطين، ط١، روز اليوسف، الكتاب الذهبى - العدد (٦٩ - ديسمبر ١٩٥٩.

٨ - الزمن الوغد، ط١، الدار القومية للطباعة والنشر، الكتاب الماسى - العدد (١) فبراير ١٩٦٢.

٩ - أبواب الليل، الدار القومية للطباعة والنشر، الكتاب الماسى- العدد (٨٩) د. ت.

١٠ - القمر المشوى، دار الكاتب العربى - د.ت.

١١ - الرقص على العشب الأخضر، دار المعارف، اقرأ - العدد (٣٧١)- سبتمبر ١٩٧٣.

١٢ - الفجر يزور الحديقة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.

١٣ - كلمات فى المدن النائمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٩.

الروايات

١ - الرجل والطريق، عالم الكتب، القاهرة د.ت.

٢ - السائرون نياما، الدار المصرية للتأليف والترجمة - مايو ١٩٦٥.

٣ - الكرباج، دار شهدى، القاهرة ١٩٨٤.

٤ - لا تسقنى وحدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مختارات فصول (٩)، ١٩٨٥.

المسرحيات

١ - الميت والحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.

٢ - الحلم يدخل القرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١.

٣ - الأيام الصعبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.

٤ - الهدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

دراسات

١ - لو كان العالم ملكا لنا، دار الكاتب للطباعة والنشر، د.ت.

٢ - رجل من طين، مؤسسة أخبار اليوم، (كتاب اليوم) سبتمبر ١٩٦٩.

ترجمات

١ - فتاة من الأقاليم، تأليف: ألبرتو مورافيا، ١٩٥٨.

٢ - اللغة السينمائية: تأليف: مارسيل مارتن، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٤.

٣ - جرمينال، تأليف: إميل زولا، دار الهلال ١٩٦٥.

٤ - بيكيت أو شرف الله، تأليف: جان أنوى، الدار القومية للطباعة والنشر، أبريل ١٩٦٦.

كتب شارك فيها

١ - طريق الحرية، دار التحرير للطبع والنشر، (كتب للجميع - ٥٠) - مقال بعنوان «طريقنا».

٢ - ١٥ قصة مصرية، دار التحرير للطبع والنشر، (كتب للجميع يناير ١٩٥٨) (قصة قصيرة بعنوان «القناع الساقط»).

٣ - ألوان من الأدب المصرى الحديث، دار روز اليوسف ١٩٧٩، (قصة بعنوان «الصباح رباح»).

أحاديث معه

١ - مأمون غريب: حاجز الصمت حول هذا القلم، مجلة آخر ساعة، ٣ يونيه ١٩٧٠.

٢ - نبيل فرج: سعد مكاوى يتحدث عن تجربته القصصية، الثقافة، يوليو ١٩٧٤.

٣ - فاروق الهجرسى: مرة أخرى رئيس جديد لهيئة المسرح، الإذاعة والتلفزيون، ١٨/ ١/ ١٩٧٥.

٤ - محمد عثمان: سعد مكاوى: نعم هناك أمل.. رغم السناجقة، روز اليوسف، / ٢/ ١٩٧٥.

٥ - عبد العال الحمامصى: سعد مكاوى: لا يمكن للنقد المنحرف أو المغرض.. أن يوقف الفنان الحقيقى، نشر الحديث ضمن كتاب (أحاديث حول الأدب والفن والثقافة) دار المعارف (اقرأ - ٤٣٧) يوليو ١٩٧٨.

٦ - نيرة حمدى: الروائى سعد مكاوى: إنسان القرن العشرين صاحب وجدان ممزق، الأهرام، ١/ ٨/ ١٩٨٥.

مقالات عنه

١ - د. محمد مندور: شهيرة وقهوة المجاذيب، صحيفة الشعب، ٢٣/ ٨/ ٥٩.

٢ - سمير سرحان: شهيرة (تعليق على المسرحية التى أعدت عن القصة) مجلة المسرح، سبتمبر ١٩٦٦.

٣ - فؤاد دوارة: السائرون نياما، مجلة (المجلة)، سبتمبر ١٩٦٦.

٤ - علاء الدين وحيد: سعد مكاوى والدعوة إلى الحب.

٥ - علاء الدين وحيد: سعد مكاوى كاتبا مسرحيا، الزهور (ملحق الهلال) فبراير ١٩٧٤.

٦ - عايدة الشريف: الفجر يزور الحديقة، الكاتب، يوليو ١٩٧٥.

٧ - فتحى سلامة: رحلة مع سعد مكاوى ومسرحيته الميت والحى، مجلة المسرح والسينما، مارس ١٩٧٦.

٨ - أمير سلامة: الميت والحى وأحلام المستقبل، مجلة المسرح والسينما، مارس ١٩٧٦.

٩ - مختار العربى: الميت والحى وحياة بلا روح، مجلة المسرح والسينما، مارس ١٩٧٦.
١٠ - فؤاد دوارة: المهدى المنتظر، لماذا تجاهلتها فرق الإنشاد النقدى، صباح الخير ٣٠/ ٤/ ١٩٧٨.
١١ - عايدة الشريف: سعد مكاوى وروايته الكرباج، جريدة الوطن الكويتية، ١/ ٤/ ١٩٨٠.
١٢ - إبراهيم سعفان: الوضوح والبساطة فى مصرع حمار، القصة يوليو ١٩٨١.
١٣ - علاء الدين وحيد: ألوان من الحب فى قصص سعد مكاوى، القصة، أبريل ١٩٨٢.
١٤ - د. طه وادى: عالم سعد مكاوى ودلالته، فصول يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٢.
١٥ - حسن عطية: وإذا دخل الحلم قرية مصرية، المسرح، أبريل ١٩٨٣.
١٦ - محمد مستجاب: حرق الدم (سعد مكاوى)، الشرق الأوسط ٤/ ٦/ ١٩٨٤.
١٧ - عصام بهى: الحاضر فى التاريخ - الذات فى الجماعة: قراءة فى (لا تسقنى وحدى) إبداع مايو ١٩٨٥.
١٨ - خيرى شلبى: سعد مكاوى أكبر رواد الحداثة فى القصة القصيرة، الهلال، سبتمبر ١٩٨٥.
١٩ - محمد صبرى السيد: من أرشيف القصة (سعد مكاوى)، القصة أكتوبر ١٩٨٥.

٢٠ - نفيسة الصريطى: الأديب القصصى الذى رحل، الجمهورية ١٢/ ١٠/ ٨٥.
٢١ - محمد جبريل: سعد مكاوى والهمجى، المساء ١٣/ ١٠/ ١٩٨٥.
٢٢ - عبد الغنى داوود: وجاء فى غير زمانه، الأهرام ١٧/ ١٠/ ١٩٨٥.
٢٣ - علاء الديب: عن سعد مكاوى أنه قال، صباح الخير ١٧/ ١٠/ ١٩٨٥.
٢٤ - د. سيد حامد النساج: سعد مكاوى والزمن الوغد، صباح الخير ١٧/ ١٠/ ١٩٨٥.
٢٥ - عبد الرحمن الشرقاوى: رهبان الفن والفكر، الأهرام ١٣/ ١١/ ١٩٨٥.
٢٦ - أحمد هاشم الشريف: الثقافة الجماهيرية فى قرية سعد مكاوى، صباح الخير ١٦/ ١٠/ ١٩٨٦.
٢٧ - شوقى بدر يوسف: الكرباج ومنطق التاريخ، القاهرة ١٥ نوفمبر ١٩٨٦.
٢٨ - إبراهيم فتحى: السائرون نياما - طواويس على القمة وتيارات الأعماق الشعبية تتوالى، الأهالى ١٩/ ٦/ ١٩٨٦.
٢٩ - شوقى بدر يوسف: الرجل والطريق، القصة يوليو ١٩٨٧.
٣٠ - علاء الدين وحيد: رواية الكرباج وقضية الدين فى سبيل الحياة، القصة أبريل ١٩٨٨.

صفحات من كتب

١ - فؤاد دوارة: فى الرواية المصرية، دار الكاتب العربى، ص ١٠٦ - ١١١.
٢ - علاء الدين وحيد: مواقف واتجاهات، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٦٩، ص ١٣٥ - ١٤٧.

٣ - علاء الدين وحيد: فى القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦، ص ٢٢٦ - ٢٣٣.
٤ - د. سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة، دار المعارف ١٩٧٨، ص ٢٥٥ - ٢٦٩.
٥ - د. السعيد الورقى: اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر، دار المعارف ١٩٧٩، ص ٢٠٥ - ٢٠٨.
٦ - د. محمود الحسينى المرسى: الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة، دار المعارف ١٩٨٤، ص ٢٥٦ - ٢٦٧.
٧ - د. طه وادى: دراسات فى نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ص ٥٥ -٨٧.
٨ - د. طه وادى: عالم القصة القصيرة ودلالته الفنية - (مشروع دراسة نقدية فى مجموعة: الماء العكر، للكاتب سعد مكاوى) بحث مخطوط مقدم إلى مؤتمر طه حسين - كلية الآداب - جامعة المنيا، يناير ١٩٨٣.
٩ - عبد الغنى داود: سعد مكاوى قاصا وروائيا، برنامج خاص أذيع من إذاعة البرنامج الثانى بالقاهرة فى ١٨/ ٨/ ١٩٨٧.
1 - abdel-aziz hammowda: in comes the dream prism april -1983.

الهوامش

١ - راجع د. سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة، (المقدمة) ص ١٢ - ٢٢.

٢ - قارن: سيد حامد النساج: دليل القصة المصرية القصيرة ص ٦٥، ٦٦ مع هذه الببليوجرافيا وقد سقط من الدليل، فضلا عن كثير من قصص آخر ساعة، قصص أخرى مهمة مثل (راهبة من الزمالك - أجنحة للحمير..).

٣ - فى الدليل إشارة إلى (الشجرة المحروقة - امرأة على البلاج - تاريخ - لقاء...) ص ٦٩، على أنها قصص قصيرة، وهى فى حقيقة الأمر ترجمات وتلخيصات لكتب أجنبية - قارن مع هذه الببليوجرافيا.

المحتويات

إهداء.....٣

المقدمة.....٥

مدخل: المكونات الأساسية لرؤية سعد مكاوى.....١٧

١ - حول مفهوم الرؤية.....١٩

٢ - المكونات الأساسية المتصارعة.....٢٩

٣ - رؤيته للإنسان.....٣٢

٤ - رؤيته للمجتمع.....٤١

٥ - رؤيته للفن.....٥١

٦ - مؤثرات فى الرواية.....٥٦

الفصل الأول:

مرحلة البدايات والبحث عن الشكل.....٦٧

١ - حول صراع الرومانسية الواقعية.....٦٧

٢ - طرق الحكى.....٧٥

٣ - قصة الخاطرة.....٨٢

٤ - قصة الفكرة.....٨٨

٥ - قصة الفانتازيا.....٩٩

٦ - القصة القصيرة الطويلة.....١٠٩

٧ - الصورة القصصية.....١٢٥

٨ - القصة القصيرة.....١٣٦

الفصل الثانى:

مرحلة النضج وصراع الصورة/ القصة.....١٤٩

١ - حول الثورة والمثقفين.....١٤٩

أولا: تغير حركة الصراع واتجاهاته داخل العالم القصصى.....١٥٢

ثانيا: ظهور بعض النصوص المقموعة.....١٥٤

ثالثا: تضاؤل الصلة بالواقع.....١٥٥

٢ - الصورة والقصة.....١٥٨

(٣) الصور القصصية.....١٦٥

(٣ - ١) النوع الأول.....١٦٨

(٣- ٢) النوع الثانى.....١٧٣

(٣ - ٣) النوع الثالث.....١٩٧

(٤) القصة القصيرة.....٢٠٥

(٤ - ١) تنويعات على الشكل التقليدى.....٢٠٩

(٤ - ٢) تنويعات أخرى على الشكل التقليدى.....٢١٥

(٤ - ٣) محاولة لتحديث الشكل.....٢٢٦

الفصل الثالث:

مرحلة الهزيمة والهروب من الشكل.....٢٥٥

١ - حول الرؤية الحلمية.....٢٥٥

أ- التاريخ والتصوف..... ٢٦٠
ب - الخيال العلمى..... ٢٦٢
ج - الوهم أو الفانتازيا..... ٢٦٤
٢ - قناع التاريخ..... ٢٦٩
٣ - قناع الفانتازيا..... ٢٩٠
٤ - قناع الخيال العلمى..... ٣٠٣
٥ - قصة الفكرة..... ٣١١
٦ - بقايا مرحلة النضج..... ٣٢٣
المصادر والمراجع..... ٣٣٨

ملحق:

ببليوجرافيا سعد مكاوى..... ٣٤٥
القصص القصيرة المنشورة فى الدوريات..... ٣٥١

طبع بمطابع دار المعارف