ضياء الشرقاوي

وعالمه القصصي

شوقي بدر يوسف

الكتاب: ضياء الشرقاوي وعالمه القصصى

الكاتب: شوقي بدر يوسف

الطبعة: ٢٠١٧

الناشر : وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكو ر- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ – ٣٥٨٦٧٥٧٦ – ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة : لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أوتخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

بدر يوسف ، شوقي

ضياء الشرقاوي وعالمه القصصى – شوقي بدر يوسف

الجيزة: وكالة الصحافة العربية.

تدمك:٢ – ٥٢٨ – ٤٤٦– ٩٧٧–٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع / ١٦١٥٣/ ٢٠١٧

ضياء الشرقاوي

وعالمه القصصي

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مدخل

إن محاولة التصدي لإبداع أحد الكتاب ومجابهة أعماله الأدبية عن طريق الغوص في أعماقها، وإجراء عمليات التعدين من مناجمها، وطرح ما تكتنفه من قضايا واستخراج ما تحتويه من دلالات ذهنية ومنعطفات فكرية وقيم جمالية إنما هو ضرب من المغامرة تحتاج إلى كثير من الشجاعة. إذا أن الأمر في هذه الحالة لن يخرج عن أن يكون مخاطرة قلمية يجب أن يحسب لها ألف حساب وحساب، وأن ينظر لها بمنظار الحرص والحذر في إبداء الأحكام النقدية ووضعها بطريقة تكون أقرب إلى الصواب في اتجاه الضوء الصحيح. كما وأن التصدى للإبداع الأدبي لأحد مبدعى القصة والرواية واستجلاء معمار الشكل عند هذا الكاتب والتحليل الفكرى للمضمون الذي قد صب في هذا المعمار هو عمل صعب خاصة إذا كان هذا الكاتب ممن ضربوا بسهم وافر في ميدان التجريب والرمز والعبث والأصعب منه إذا كان إبداع هذا الكاتب يدخل في دائرة من يسمونهم المبدعين النقاد الذين كانت أعمالهم خارجة وصادرة عن رؤية خاصة لهم في جماليات الفن، إذ أن الأمر سوف يحتاج أيضًا إلى مناقشة ومجابهة آرائه النقدية ورؤيته الخاصة في أعمال زملائه الذين يتصدى لنقد أعمالهم، وكذا التعمق في آرائهم ورؤاهم الخاصة التي نظروا بها في طريق الفن والأدب.

من هؤلاء الأدباء الذين يعن لنا أن نحاول الغوص في أعماق إبداعهم والذين ينطبق عليهم القول المتقدم القاص الروائي الناقد المرحوم «ضياء محمد فهمي الشرقاوي» الذي عُرف في الساحة الأدبية باسم «ضياء الشرقاوي» والذي تتميز أعماله بأنها لا تفصح عن نفسها بسهولة لمن يتناولها ولا تعطى للمتصدى لها خيوط تناولها بالمعايير النقدية المألوفة إنما هي في حاجة إلى جهد مضن لتناولها والوقوف على دقائقها حتى يلين قوامها وتفصح عن جماليتها المختبئة وراء أشكال التجريب والرمز والعبث التي تنسم هياكلها ضياء.

والنظرة النقدية في أعمال ضياء تلح علينا في أن نحاول أن ننظر في أعماله بنفس منظاره الفني، أو محاولة وضع نظراته النقدية كدليل عمل يشد من أزرنا أثناء الغوص في أعماق تلك الحياة الذاخرة الثرية الخصبة. كذلك فإن المستعرض لهذه الأعمال الضيائية سوف يجد نفسه أمام إبداع جاد له جذور قوية قلما تتوافر لكاتب في مثل سنه. فهو يتنقل بين القصة والرواية والنقد ومحاولة رسم منظور لمعمار فني من وجهة النظر الضيائية إن جاز هذا التعبير.

فلم يكن ضياء [1] «١٩٣٨– ١٩٧٧» قصاصًا روائيًا فحسب وإنما إلى جانب ذلك ناقدًا ومحللا للأعمال الفنية.. وله رؤية نظرية خاصة عن تلك الأعمال لخصها فيما أسماه «المعمار الفني» وصاغها في عدة

[1] عالم ضياء الشرقاوي : رمضان البسطويسى (مجلة فصول، العدد الرابع المجد الثانى ، ١٩٨٢) صفحة ٣٥٥.

دراسات تطبيقية عن أعمال يوسف الشاروني «الزحام» وإدوار الخراط «ساعات الكبرياء» وجبر إبراهيم جبرا «السفينة»، وقد ترك ضياء الشرقاوي مجموعة من الوسائل الأدبية توضح تفكيره النظري ومنهجه التحليلي.. وتتمثل أهمية هذه الأعمال غير الإبداعية في توضيحها للعناصر الأيديولوجية في فكر الكاتب الذي يقوم بتحليله على أساس أنها توضح المستويات النظرية والتطبيقية من وعيه الجمالي. ويتمثل هذا الوعي الجمالي لضياء الشرقاوي في عبارات من قبيل «هناك في العمل الفني «شكل» وهو على المستوى الجمالي: وعي الفنان في حالة عمل.. وهناك مضمون هو الواقع الخارجي الموضوعي.. وتلاحم الاثنين وفعاليتهما يعطي ما يسمى بالعمل الفني وكلاهما – الشكل والمضمون – مقابل فكرة الذات والموضوع الذي يعني الواقع الخارجي – وبذا يمكن الرصد.. ومن ثم فصل فعاليات الشكل وفعاليات المضمون إذا أريد ذلك على المستوى الجمالي والفكري».

وقد نجح ضياء الشرقاوي نجاحًا كبيرًا في أن يتلمس لنفسه طريقًا مضيئًا واضحًا وجادًا في رحلة حياته الأدبية عن طريق تقنين الإبداع من وجهة نظره في الهيكل الخارجي والداخلي وعن طريق محاولة الوصول إلى نماذج حية لهذه النظرة فيما كان يخرجه من إبداع روائي أو قصصي أو إبداع نقدي في الوقت نفسه إذ أن النقد والتحليل علاوة على أنه رؤية انطباعية أو تفكرية أو تأملية في إبداع الآخرين إلا أنها بالنسبة للناقد أو المحلل أو المفكر تعتبر إبداعًا جديدًا من الممكن أن يتفوق على الإبداع

الأصلي إذا قدر له نصيب من النجاح في الوصول إلى شرايين وأوردة العمل وجوهر قلبه الداخلي الصحيح.

هذا وقد تطور الإبداع الأدبي القصصي والروائي عند ضياء الشرقاوي عبر هذه الرحلة الأدبية التي عاشها مع قلمه والذي استطاع خلالها أن يتفاعل مع حركة القصة القصيرة والرواية والنقد في مصر وأن يقف بجانب زملائه المبدعين الذين أثروا الحركة الأدبية بأشكال جديدة من هذه الفنون والذين ظهرت أعمالهم خاصة في مرحلة الستينات والتي بدأها جيل بدأ تجربته الأدبية من آخر ما وصلت إليه مستويات تطور القصة القصيرة على أيدي الأجيال السابقة.

جيل الستينات وعطاؤه الأدبي

يُعد جيل الستينات – على الرغم من اعتراض الكثيرين على هذه التسمية المرحلية – ظاهرة فنية وأدبية متميزة ظهرت أبعادها وجذورها في منتصف الخمسينات وأخذت في النمو والسير الحثيث مع طلائع ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ حتى أصبح القاسم الأعظم من إبداع هذا الجيل نتيجة لتلك البواعث أو الدوافع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أوجدتها هذه الثورة لتظهر على سطح الحياة العامة في مصر.

كذلك كان لبعض النزعات النفسية والأيديولوجية والفلسفية الوافدة من الخارج تأثير عميق على إبداع هذا الجيل من ناحية الشكل والمضمون بالإضافة إلى الفكر السياسي الذي انقسم إلى العديد من الاتجاهات والذي كان له هو الآخر التأثير الأشمل والأعمق في هذا الجيل؛ فقد انقسم الفكر السياسي لوجه الحياة الثقافية والأدبية في مصر انقسامات مرحلية شملت الدعوة للديمقراطية والليبرالية الاقتصادية والتخطيط في إطار الديكتاتورية المستنيرة والاشتراكية الإسلامية والاشتراكية الديمقراطية والماركسية.. إلخ وبالتبعية فقد طبع ألوان الإبداع الأدبي والفني لهذه الفترة بأشكال ومفاهيم جديدة وقيم جمالية حديثة كانت انعكاسًا لهذا الوجه الذي تأرجح بين كل هذه الاتجاهات، وقد ظهرت إبداعات كثيرة تدعو

لهذه الأطر الشكلية، واستمرت هذه النزعات تستعدي بعضها على بعض، وتؤلب اتجاهاتها المختلفة ضد من يسمونهم بالرافضين، وامتلأ المضمون الفني بما كانت تنادي به هذه النزعات من آراء وأفكار سياسية.

كذلك فإن الشكل الأدبي والفني قد طرأ عليه كثير من التغييرات بحلول هذه الأفكار المستوردة والوافدة من الكتل الشرقية والغربية على السواء. كذلك صاحب هذه الفترة حركة نقدية لها نفس الاتجاهات ونفس الأسس التي تقف عليها هذه الأفكار «السياسة المصاحبة لها. ونحن لا نغالي إذا قلنا إن تأثير أي مصدر آخر غير الفكر السياسي كان يعود فيتفاعل ويتشكل من جديد وينصب في مجرى الفكر السياسي مرة أخرى ويتحول من خلال الأفكار الطاغية لهذا المنطلق إلى روافد جديدة لها نفس الأبعاد ولها نفس الأسس ونفس الأطر[1].

«ولقد كان التأثير الجمالى أو الفني أو التأثير الأيديولوجي لكتابات نجيب محفوظ ذات الطابع التجديدي «منذ أولاد حارتنا عام ١٩٥٩» ولكتابات لويس عوض، وشكري عيَّاد، وعبد القادر القط، ومحمد مندور، وعز الدين إسماعيل النقدية، سواء في أصول النظريات النقدية أو في التراث أو في النقد التطبيقي أو في كتابات عبد الحميد يونس، وفاروق خورشيد، ونبيلة إبراهيم في اكتشافات الأدب الشعبي أو لترجمات سارتر، وألبير كامي، وهيمنجواى، وشتاينبك، وفوكنر، وموراڤيا، وكتاب مسرح

[1] جيل الستينات فى الرواية المصرية (تحقيق الثقافية) : سامى خشبة مجلة فصول، العدد الثانى ، ١٢٠.

العبث، أو لأفلام مخرجي «الموجة الجديدة» الفرنسية السينمائية.. إلخ لم يتم استيعابه «تأثير هذه الكتابات الفنية» إلا من خلال تعامل جيل الستينات مع هذه الأعمال الأدبية تعاملا سياسيًا أولا، فقد كان التجديد الجمايى والفني أداة من الأدوات الضرورية في إدراك العالم – الواقع – إعادة المنطق أو النظام إلى لا معقوليته وفوضاه وفي تجديده بعد ذلك».

ولقد كان للاتجاه ثقله التاريخي في بداية الستنيات إلا أنه أخذ يفقد بريقه لاستمرار حدوث تغييرات كثيرة عليه نتيجة لمعرفة بلاد كثيرة لجوهره الحقيقي اكتشاف انعزاله عن الواقع. كذلك كان للاتجاه الوجودي تأثيره المباشر أيضًا على جيل الستينات عن طريق حركة الترجمة التي حملت لواءها دور النشر البيروتية والقاهرية على السواء خاصة لأعمال كامي وسارتر، غير أن هذا التأثير نابع من الإبداع الوجودي وليس من الفلسفة الوجودية نفسها.

كذلك كان للاتجاه النفسي تأثيره على جيل الستينات من خلال إعادة اكتشاف الجذور الثقافية للحركة النفسية المتميزة، والتي أعيد تشكيلها على وجه السرعة من خلال محاولة تغيير المناخ العام لفترة ما بعد الثورة والانضواء تحت العديد من المسميات. كذلك كان التحليل المضموني لإنتاج هذا الجيل خاصة عند زاوية استيعابه لـ«التاريخ الروحي» لأمته «أبنية معتقداتها وأساطيرها المتحولة إلى شعائر وسلوك يومي وتداخل تاريخها الاجتماعي والسياسي مع نسيج تراثها وقيمها الخلقية».

هذا علاوة على أن فترة الستينات قد عاشت واقع أكبر أزمات تاريخنا الحديث ٥ يونيو ١٩٦٧ وكان واقعها المعاش مفجرًا حقيقيًا لجيل الستينات والجيل السابق عليه والذي كان لا يزال يواصل العطاء ومؤصلا ومؤثرًا بلاشك في هذا الجيل والجيل اللاحق له والذي عاش النكسة بأبعادها المصيرية وحاول من خلال تراكماتها أن يعيد الوجه الأدبي المعبر إلى سابق عهده بعد أن تردى نفسيًا في متاهات لا حدود لها، وأن يعيد تكوين الوجدان الأدبي والوجه المشرق للأدب والفن ليعبر الهزيمة إلى مراحل البناء والتكوين الجديد.

في وسط هذه التغيرات الحاسمة على خريطة الأدب في فترة الستينات وما بعدها واجهت القصة القصيرة والطويلة بوجه خاص ثورة فكرية وفنية وتحديات الجهاد الأكبر للنفس. وكان التحدى قويًا فقد أطلق فرسان القصة في الستينات هذه العبارة [1] «إن القصة الجديدة ليست ما يكتبه معظم كتابنا الكبار أو المعاصرين لنا، بل هي ما تحاول كتابته لمعالجة فوضى الأشياء وعيشها بوحدة العقل الخلاق وبرؤية التخطي وتفارق الواقع المعطي أو الطبيعة الجامدة».

وعلى الرغم من مشاركة كبار الكتاب لهذا الجيل في همومهم إلا أن هذا الجيل قد ركب رأسه واستطاع أن يغامر بالرفض الشكلي والجوهري لشكل الحياة القائمة واستطاع أن ينجح ويثبت وجوده على الساحة وقد

---

[1] البحث عن طريق جديد للقصة المصرية : عبد الرحمن أبو عوف ، مجلة الهلال العدد الثامن ، المجلد ٧٧– أغسطس ١٩٦٩ ، ص ٨٢.

استلزم ذلك انقلابا في أدواتهم التعبيرية وإمكانياتهم الجمالية في عملية البناء والتركيب الفني للقصة [1] «وتتلخص بعض خصائصهم الفكرية والفنية التي تبعث من الإحساس بالقلق واضطراب عصرهم إلى البحث عن الذات والتجريب المستمر، ولم يكن هؤلاء المبدعون يكونون مدرسة أو ما يشبه المدرسة بمعناها التطوري الحاسم، إنما كانوا يمثلون جيلا واحدًا معاصرًا متباينًا، وإذا وجد بينهم ثمة تشابه في الإبداع فهذا التشابه هو رد الفعل المشترك لتلك العوامل التي شاركت في تكوين ثقافتهم وأسسهم الفكرية..

كما تتلخص الخطوط التي سار عليه إبداعهم في عدة نقاط كانت هي الفروع التي أورقت عليها ثمار إنتاجهم القصصي والروائي خلال تلك الفترة.

– ثمة ثورة مشتركة على مفهوم الحكاية والسرد التقليدي لتتابع الحوادث بترتيب آلي مكاني وزماني، فقد لا توجد حركة وأحداث وإنما صور ترسمها كلمات مرتبة بطريقة تجريبية.

– تقترب بعض المحاولات أحيانًا من التركيز الجاد الذي يقتضي من المتلقي أن يكون في منتهى اليقظة حتى لا يفوته شيء، فمعظم هذه القصص لقطات تحتضن الماضي والحاضر وتوميء إلى المستقبل، وقد نستفيد هنا من تكنيك «هيمنجواي» المسمى تكنيك «جبل الجليد

[1] المصدر السابق صفحة ٨٣.

العائم» الذي لا يظهر منه على السطح سوى جزء ضئيل بينما الأعماق تخفي أهم جزء.

– بعض هذه القصص ينحو نحو الوجود التشكيلي والعناية في اختيار اللفظة الكهربائية الموحية والاعتماد على التكرار أحيانًا، وخلق كلمة جديدة تؤثر في المتلقي بتعبيرها الغريب وإيقاعها النغمي. وتستفيد التجربة الإبداعية هنا من منجزات فنون أخرى كالسينما والموسيقى والفنون التشكيلية بحيث يهتم القصاص بالتكوين وتجسيد حضور التجربة، بدلا من استخدام أفعال الماضي، حدث أو كان، وتتم عملية الحدوث في آنية اللحظة وذلك يستلزم انقلابًا في السرد القصصي.

– والطبع الغالب على تجربة هؤلاء الكتاب وبمستويات متباينة من النضج والوعي هو استعادة إمكانيات القصيدة الشعرية، كالتركيز، والإيحاء، وتكثيف الإحساس في صور مركبة أو التقطيع في السرد، والغرام باصطياد التعبير الشفاف ذي الجرس الموسيقي والإيقاع الموحي عند المعنى المتعدد المعرض للغموض أحيانًا أو بمعنى آخر محاولة للتعبير عما لا يكون تحديده ووصفه بالحسية المباشرة، ولعل ذلك يؤدي بمعظمهم إلى الإقدام على استخدام المونولوج الداخلي أو تيار الشعور والوعي في تقديم جزئيات التجربة، ورغم صلاحيات هذا الأسلوب وإمكانياته غير المحدودة في الكشف عن المشاعر الغالية لدى هذا الجيل، كالذاتية الحساسة والغربة والانسحاق أحيانًا أمام بعض «معوقات حركتهم المطردة».

وقد ظهرت في خلال فترة الستينات أسماء كثيرة حفلت بها ساحة القصة والرواية واستمر عطاؤها حاضرًا في تلك الساحة فترة طويلة، رحل بعضهم وترك الساحة ولا يزال البعض يواصل العطاء حتى أصبحت بصماته غاية في التميز، من هذه الأسماء على سبيل المثال وليس الحصر «يحيى الطاهر عبد الله، عبد الحكيم قاسم، سليمان فياض، بهاء طاهر، جمال الغيطاني، أحمد هاشم الشريف، محمد البساطي، حسني عبد الفضيل، زهير الشايب، إبراهيم أصلان، جميل عطية، محمد حافظ رجب، محمد مبروك، إبراهيم عبد العاطي، إبراهيم منصور، ضياء الشرقاوي، عز الدين نجيب، مجيد طوبيا، محمد روميش، محمد المنسي قنديل، صافيناز كاظم، حسن محسب، عبد العال الحمامصي، عبد الله خيرت، عبد البديع عبد الله، أحمد يونس، د. عبد الغفار مكاوي، وغيرهم كثيرون تمتليء بهم الساحة على مدار أرض مصر»

ولقد تعرض تجديد هؤلاء المبدعين لما يشبه الرفض من بعض المبدعين التقليديين انطلاقًا من مفهوم صراع الأجيال فقد رفض بعضهم دخول تلك الأشكال الجديدة المتمثلة في التجريب والعبث والواقعية الجديدة والـلا واقعية إلى الساحة الأدبية خاصة أن بعضًا من هؤلاء المبدعين كانوا يسيطرون على تحرير الدوريات الأدبية وبعض دور النشر، فظهر نوع من الصراع بين الأجيال القديمة والأجيال الجديدة، وظهر جيل أطلق صيحته المشهورة «نحن جيل بلا أساتذة»[1] وكانت الصيحة تعني ما تشير إليه حرفيًا من وجهة نظرهم ولكن الواقع سرعان ما كشف لهم –

[1] المصدر السابق صفحة ٨٣.

حتى وهم في ذروة الحماسة التي صاحبت حصولهم على الاستقلال الذاتي عن جيل الآباء، أن الجيل الذي أطلق هذه الصيحة لم يتمتع بأساتذة بمثل ما تمتعوا هم به كثرة وتنوعا.

في وسط هذه المحكات الأدبية وعلى ساحة القصة والرواية تواجد ضياء الشرقاوي وحفر لنفسه اسماً مميزًا وسط زملائه فرسان القصة واستطاع أن يلمع في فترة قصيرة بدأت منذ أوائل الستينات وانتهت في الثاني من نوفمبر عام ١٩٧٧ حين صمت القلب الذي كان ينبض بقوة والذي لم يستطع الاستمرار بنفس الحيوية في حياة في حياة عبر هو عنها في قضايا كثيرة وكانت قضية الموت أحد القضايا الملحة التي غلبت على كثير من أعمال ضياء[١] «رغبة كامنة في الموت القريب الشبه من الانتحار كثيرًا ما أتوقف أمام هذا المركب مستعجبًا، هل في داخلي تركيب واستعداد ضخم للانتحار»[٢].

وقد تسبب الإجهاد الفكري والجسدي في رحيل ضياء وغيابه عن ساحة الإبداع، ونستطيع ونحن ندخل عالم ضياء الشرقاوي أن نحدد تلك الملامح التي وضحت في أعماله، والتي كان تأثيرها على زملائه من جيل الستينات تأثيرات مماثلة، فقد نهل الجميع من معين «كافكا» ونحا الجميع منحى «تشيكوف» وسار الجميع مشوار «موباسان» وتشبه

---

[١] الوسائل الأدبية لضياء الشرقاوي »الرسالة الخامسة» مجلة القصة العدد ١٨، ديسمبر ١٩٧٨ ص١٠٠.

[٢] مارس هذه الرغبة الناقد الدكتور إسماعيل أدهم والأديب الشاعر فخرى أبو السعود في الأربعينات الأول انتحر في البحر غرقًا، والثاني أطلق على نفسه الرصاص، كما انتحر الأديب القاص رجاء عليش بنفس الطريقة في بداية الثمانينات.

الجميع بـ«هيمنجواي» واستحضر الجميع تكنيك «جيمس جويس، ومارسيل بروست» واستخدم الجميع أسلوب «فرجينيا وولف» وتواجد الجميع من كل من «لورانس داريل» في متتابعاته وفوكنر وزولا وكثيرين من عمالقة القصة والرواية في العالم.

غير أن ضياء كان مشدودًا إلى عالم الصوفية والرمزية والأسرار الجمالية للفن والشفافية والقيم العظيمة. ونستطيع ونحن نقرأ أعماله أن نجد أن أبعاد الرؤية عن ضياء ومعاصريه كثيرًا ما كانت تتباعد وتقترب في العديد من نتاج إبداعهم.. وقد تنقل ضياء أيضًا شأن معاصريه من الواقعية إلى الخيال إلى الرمزية إلى العبثية إلى التشكيلية واستخدم السرد الحواري واللغة البطلة وتيار الشعور والوعي. واحتفى بالتفصيل الشديد ليكون منه مكونات أعماله الإبداعية وليصب من خلال نسيج هذا التفصيل المضمون الحي المراد التعبير عنه.

كذلك فقد كانت التأثيرات التراثية وبصمات الرواد واضحة المعالم على معظم نتاج هذه المرحلة فنجد تفريعات التراث متأصلة في أعمال كثيرة من هذا الجيل من اللغة الشعرية والأعمال القديمة التي قدمت برؤى جديدة، ونهل الجميع من الأعمال التراثية الخالدة واستحضر الجميع الشكل الأدبي في المقامات من خلال رواة جدد واختبر الجميع الفلاسفة العرب القدماء أمثال ابن رشد وابن سينا والفارابي وابن طفيل في أعمالهم الإبداعية وتعامل الجميع مع الحياة الاجتماعية مجددين آراء ابن خلدون وغيرهم من العلماء العرب وتزاوجت الأصالة مع المعاصرة في إبداع جيل

الستينات وظهرت أعمال جمال الغيطاني وفاروق خورشيد وأبو المعاطي أبو النجا لتؤصل القديم في الجديد.

وظهر عالم جديد مبدع في مرحلة الستينات. عالم فني خاص تواجد فيه ضياء الشرقاوي وكان أحد فرسانه المميزين الذي كان تأثيره على معاصريه وتأثره بهم علامة مهمة جعلت للنسيج الجديد لفن القصة القصيرة أبعادًا واضحة المعالم من الجماليات الشكلية وعمق القضايا والتكوينات التي تحمل من الرموز والإيماءات الكثير. كذلك فقد كانت لضياء لغته الخاصة الذي استوحاها من ثقافته الجادة والتي كانت نتاج تفاعل جيله الذي كان كمه وكيفه علامة جديدة تبشر بالكثير.

وقد كانت لغة ضياء الشرقاوي كما هو واضح من استقراء أعماله لغة جديدة للقصة كانت هي الأساس وما عداها فهو ثانوى. كما تفرد ضياء بصوت خاص في التعبير كان أيضا نتاج جيله وكان له لونه الخاص في التعبير الفني. سواء الإبداعي منه أو النقدي. وكانت له رؤية خاصة صبها في قالب نقدي تحليلي لأعمال معاصريه، وقد تواجد ضياء الشرقاوي في الساحة الفنية للقصة والرواية وغرق فيها حتى الثمالة. وقد اتضح ذلك من جملة أعماله التي ظهرت من خلال تلك المجموعات القصصية والروايات التي أبدعها يراعه. كذلك من خلال تلك الأعمال المتناثرة هنا وهناك في الدوريات الأدبية.

وفيما يلى خلاصة عقل ضياء الشرقاوي الفنان الذي رحل في مقتبل العمر والذي كان يعد بالكثير ويحلم بأعمال تغير من مناخ القصة الحديثة وتعبد من تضاريس طرقها لتصير شكلا ومضمونًا جديدًا.

أعمال «ضياء الشرقاوي» الإبداعية

١- رحلة في قطار كل يوم «مجموعة قصصية» صدرت عن الدار القومية للطباعة والنشر في ١٥ نوفمبر ١٩٦٦.

٢- سقوط رجل جاد «مجموعة قصصية» صدرت عن دار الكتاب العربي للطباعة والنشر عام ١٩٦٧.

٣- بيت في الريح «مجموعة قصصية» صدرت بعد رحيله عن دار المعارف عام ١٩٨٠.

٤- الحديقة «رواية» صدرت عن دار الهلال في سلسلة روايات الهلال في أبريل ١٩٧٦ وكانت في البداية قصة قصيرة نشرت بمجلة المجلة في أغسطس ١٩٦٦ تم ضمنها ضياء مجموعته القصصية «سقوط رجل جاد» ثم حولها بعد ذلك إلى رواية ذات ثلاثة أجزاء الأول بعنوان «الحديقة» والثاني بعنوان «الصوت» والثالث بعنوان «عيون الغابة».

٥- الملح «رواية» صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٠ صاغها ضياء أيضًا من ثلاثة أجزاء الأول بعنوان «القاع» والثاني بعنوان «البحر» والثالث بعنوان «التابوت» وفيها يتمثل معياره الفني من خلال شكل الرواية الحديثة ونسيجها المتميز.

٦- أنتم يا من هناك «رواية» نشرت في مجلة الأقلام العراقية عام ١٩٧٣، ولم تكمل هذه الرواية بسبب رحيل ضياء.

٧- المعمار الفني وهي سلسلة من الدراسات النقدية في الأعمال الإبداعية لبعض معاصريه أمثال «ساعات الكبرياء» لإدوارد الخراط و«الزحام» ليوسف الشارونى «السفينة» لجبرا إبراهيم جبرا و«الناس والحب» لأبي المعاطى أبو النجا.

٨- الرسائل الأدبية التي أرسلها ضياء الشرقاوي إلى الأديب محمد الراوي وغريب النجار والتي تم نشرها في مجلة القصة العدد الثامن من السنة الخامسة في ديسمبر ١٩٧٨.

٩- مجموعة متناثرة من الإبداع القصصي نشرت في مجلة القصة التي كانت تصدرها الدار القومية للطباعة والنشر في فترة الستينات، ومجلة القصة التي يصدرها نادى القصة بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب، وكذا مجلة الثقافة، والكاتب، وملحق الهلال «الزهور» الذي كانت تصدره دار الهلال مع مجلة الهلال في فترة السبعينات، وكذا مجلة الهلال، والثقافة الأسبوعية، والأقلام العراقية، والمعرفة السورية.

١٠- بعض المقالات التي توضح رؤيته في الفن والواقع.. وبعض الدراسات النقدية حول إبداع بعض معاصريه من أمثال «القاص السوري» جورج سالم، ومحمد الراوي، وسكينة فؤاد، ونبيل عبد الحميد، وغيرهم.

هذا كل ما أبدعه ضياء الشرقاوي خلال عمره الأدبي القصير، ولقد تدرج ضياء في إبداعه عبر عدة مراحل بدأها بالواقعية والتي فسرها تفسيرًا فلسفيًا وضع فيها عصارة نظرته المجردة لمجريات العصر وأقصى حدود الرؤية الممكنة، والتي قال عنها [1] «لقد ذهب البعض إلى أن الواقعية ليست الشيء في ذاته وإنما هي محاكاة له، إن الواقع شيء مستقل في ذاته لا يمكن الإحاطة به، وأن الواقعية شيء آخر، إذ هي أسلوب أو وسيط تعبيري لنقل وفهم هذا الواقع، وكان ذلك بداية الانشقاق في فهم الواقع ومن ثم الواقعية، فإذا كانت الواقعية أسلوبًا لنقل وفهم الواقع فلابد أن هناك وسيطًا لهذا النقل وهذا الفهم، وهذا الوسيط هو الفنان، هذا الفنان هو الحلقة الفاعلة ما بين الواقع والعمل الفني.. وهذا الفنان وسيط حي، نتاج لظروف محيطة به هي البيئة والسلالة والعصر، وهذه الظروف: البيئة والسلالة والعصر نتاج عنصرين: تاريخي، وحضاري. إذن فالواقع المتمثل في العمل الفني هو ترجمة الفهم ورؤية هذا الوسيط للواقع، وهذا الفهم وهذه الرؤية للواقع محكومة بعناصر البيئة والسلالة والعصر، وإذ أن هذه العناصر هي وسائط متغيرة، فإن مفهوم الواقع مفهوم متغير، رغم أنه افتراض موجد في ذاته، يمثل عنصرًا ثابتًا، فالبحر هو البحر، والجيل هو الجيل، لكن ما يتغير هو مفهومنا للبحر أو الجبل أو الإنسان.[2]

«وإذا اختلف التعبير من فنان إلى آخر عن واقع معين أو عن واقعة معينة اختلفت النظرة حسب المستوى المنظور إليه فلم تعد المسألة مشكلة «الواقع» وإنما هي مشكلة «الفنان» وليست مشكلة الواقع ونسقه

---

[1] الفن والواقع: الزهور ملحق الهلال العدد الثالث السنة الرابعة مارس ١٩٧٦. صفحة ٢٠.

[2] المصدر السابق صفحة٢١.

وإنما هي مشكلة رؤية الفنان لهذا الواقع ونسقه. وهذه الرؤية تتدخل فيها عوامل إنسانية: كقصر النظر أو طوله بالنسبة للمصور أو النحات، كرهافة السمع أو عدم رهافته بالنسبة للموسيقي.. إلخ هذه العوامل الإنسانية شديدة الخصوصية، هي التي تشمل إلى جانب العوامل السابقة رؤية الفنان فنجعلها تجنح إلى هذا أو إلى ذاك الجانب فتجرد الواقع من خصائصه كما تضيف إليه خصائص أخرى هي من عنديات الفنان، فيصير «كائنًا» مستقلا لا هو شبيه بالكائن المنقول منه ولا الكائن المعد عنه، هذا مما جعله تعبيرًا «مجردًا» كي يكون واقعًا: الكتلة والحجم والكثافة وعلاقتها ببعض البعض، فإنه لا يكون هو، أو بدلا عنه، أو محاكاة له إذن فليس هناك فن «واقعي» وإنما هذه الصفة يصبح إطلاقها على العلوم الوضعية وحدها وبصفة «مؤقتة»، إذ العلوم تراكمية فكل اكتشاف يقربنا أكثر من الواقع وفهمه».

من هذا المنطلق فإن التصدي لتحليل أي عمل فني أو أدبى على هذه الشاكلة فإنه يتعين عليه أن يحاور هذا العمل من داخله وخارجه.. إذ أنه من المسلمات التي نلجأ إليها من ذلك الرأي الذي ساقه ضياء في نظرته إلى الواقعية الجديدة أو الواقعية المجردة أن العمل الإبداعي نفسه هو الذي يسوق الناقد إلى تحليله من واقعه هو وليس بمعايير الواقعية التقليدية، فكل عمل إبداعي من الواقعية الجسدية ينبع نقده وتحليله من داخله هو ومن داخل المبدع نفسه، وهذه هي الطريقة المثلى للتصدي لمثل هذه الأعمال حتى تعتصر رؤى المبدع والرؤى المتشعبة منها والتي قد يجوز أن المبدع نفسه لا يقصدها عند عملية الإبداع.

بواكير «ضياء» في القصة القصيرة

في عام ١٩٦٦ ظهرت أول مجموعة قصصية لضياء الشرقاوي وهي مجموعة «رحلة في قطار كل يوم» وكان يغلب على هذه المجموعة روح التقليدية في البناء والمضمون المعبر عن روح العصر الذي واكب هذه الفترة، حيث كانت مشاكل الجماهير وقضايا النضال هي الطابع السائد على معظم نتاج تلك الفترة في شتى مناحي الأدب والفن، كما أن بها بعض القصص الرمزية التي تحمل في طياتها مدلولات قضايا تمس وجود الحياة. وقد وطن ضياء الشرقاوي في هذه المجموعة كثيرًا من مقومات إبداعه الذي بنى عليه فنه القصصي والذي نما في مراحل لاحقة[١] وقصص هذه المجموعة رسمت بحدق شديد تبينه قدرة ضياء على التقاط التفاصيل والتعبير بها في كل الزوايا وكذا رسم الشخصيات برهافة حس ودقة في الملاحظة.

كما كان ضياء بارعًا في رسم مناظر طبيعية مشحونة بقلق داخلي وترقب لما هو مبهم ومحير مثلما تجده في تلك الصورة القلمية التي عبر بها عن واقعية الطبيعة:

"حينما انفجر البحر من ناحية الشرق عن الشمس تحيطها هالة وردية كان هواد الفجر رطبًا والشاطئ مترامي في إعياء عند أقدام الأمواج

---

[١] قراءة جديدة في «رحلة في قطار كل يوم» دكتور نعيم عطية، مجلة القصة العدد ١٨، ديسمبر ١٩٧٨ صفحة ١٣٦.

المتحررة.. ألم يكن هناك أحد، خلعت ملابسى وارتديت مايوهًا، وتسللت خارجًا، وأتى طفل على السلم فحملق فيّ لحظة ثم ضحك، بعد لحظات قليلة ارتعشت وتقدمت إلى البحر، إني أعرف أن مياه البحر تكون دافئة في الفجر وعند الغروب، ورأيت بعضهم يتسللون إلى الشاطئ، وواحدًا وقف ينظر نحوى وأنا أسبح نظرت إليه مرة ثانية لم أجده، وارتعشت مرة أخرى تذكرت الأسماك المفترسة التي تملأ البحر، وحينما اندفعت إلى الأمام لأخرج عدت ثانية وغطست فقد كانت هناك امرأة عجوز تسير ببطء شديد على الشاطئ، وقد تدثرت بمعطف أسود ونشرت فوق رأسها شمسية ملونة، وحينما انصرفت حينما رأيتها شبحًا بعيدًا يتدحرج في بطء خرجت وأنا أشد ارتجافًا، وتوهجت الشمس، ورجعت إلى البيت وكان الماء العذب الذي انصب فوق جسدى من الدش كخيوط من الثلج».

هذه الصورة التي حشد لها ضياء هذه الشحنة المعبرة وجمع لها من الألفاظ الموحية لتعطينا دلالة وإحساسا بما كان يرمي إليه ضياء من جعل المتلقي يعيش في تفاصيل إبداعه ليخرج في النهاية بحجج كثيرة وزوايا عميقة لمدلول هذا الإبداع، كذلك إن قصص المجموعة كانت لا تخلو من الإشارة إلى الموت والتركيز عليه كما كان شبح الموت يخيم على جو المجموعة كلها بمترادفاته المعهودة كالقتل والاغتيال والاستشهاد والمرض والانتحار..

لقد أثار ضياء قضية الموت بتساؤلاتها واستفساراتها الأزلية التي أجاب عنها ضياء جميعها في الثاني من نوفمبر عام ١٩٧٧، وقد تيقن

ضياء بأن مشكلة الحياة والموت عبثية وتجريبية ولكنها انتهت به إلى الواقعية والواقعية الخالدة، في قصة «رحلة في قطار كل يوم» التي حملت اسمها المجموعة، نجد أن مضمون هذه القصة يختلف اختلافًا كبيرًا عن باقي قصص المجموعة، فهي موغلة في استحضار قضايا فلسفية وميتافيزيقية تعبر عما يدور بداخلنا ويعتمل في عقولنا من تساؤلات نفسية عن طبيعة الحياة وطبيعة الخلق وأسئلة أخرى كثيرة لا حصر لها سوف نتعرض لها بالتحليل والتفنيد في غير هذا الموضع.

كذلك نجد من خلال تلك المجموعة أن أدب ضياء الشرقاوي بصفة عامة أدب قدماه راسختان على أديم الساحة الأدبية ورأسه مرفوعتان في سمائها، فهو أدب مليء بالرمز حافل الدلالات والإرهاصات والإيماءات التي تفجر القلق في وجدان المتلقي وتحفز العقل في البحث والاستقصاء حتى أن القصة لا ينتهي تأثيرها بانتهاء قراءتها بل تظل لصيقة بالمتلقي وتتغلغل في كيانه في ما يقلقه ويؤرقه وأحيانًا تطهره وتستحثه في طرح الأسئلة والاستفسارات عن الحياة بشكلها ومضمونها ومحاولة الإجابة على تلك التساؤلات. وأدب ضياء يعتبر من خلال قراءة تلك المجموعة من بواكيره أدب رهيب جهم شديد الجدية مهموم بالإنسان، بالوجود لا تطريب ولا ترفيه بل انشغال دائم وحتى الثمالة بخفايا الوضع الإنساني تلك الخفايا التي تقصد عنها الواقعية المعاصرة له «من أنا؟ من أين جئت؟ أين أذهب؟» تلك التساؤلات التي نستمع إليها من أعماق قصص ضياء. يحاول أن يكون على حد قوله «مثل البحر بلا عقيدة» لكنه

لا يلبث مثل فراشة منجذبة إلى لهيب المصباح يتأجج ولهًا بحب الإنسان والرثاء له.

كذلك نجده يسير في ركاب الشاعرية في اختياره لكلمات وجمل وسطور إبداعه إذ نجد ذلك الجرس الموحي المعبر المؤمل يغمر معظم أعماله، ومما يؤصل هذه السطور المضيئة من إبداع ضياء هذه التعابير غير المباشرة والحافلة بالإشارات والدلالات فلنستمع إليه يقول في هذه الفقرة من قصة «الجمهورية»[1] كنت أميل أن يصير إليك المركب فأخوك لا يحبه كما تحبه أنت، ولا يعشق البحر كما عشقته أنت، وأنا إن فكرت في شيء خلال حياتى فلن أفكر لحظة واحدة في أن نفقد المركب أو يصير إلى الآخرين، وبورسعيد كلها كانت عندى، المركب والبحر وأنت، أنت يا ولدى».

ويمضي العجوز الذي فقد ابنه فيقول

«قدماى تثقلان، وقلبى ثقيل، ومازال الهواء معبقًا برائحة الموت المحترقة والدماء المسفوكة، والليل صار، رحبة مخيفة تجوس خلالها الأشباح ويتنفس فيها الموت".

١- مجموعة «رحلة في قطار كل يوم»

تحتوى هذه المجموعة التي صدرت في ١٥ نوفمبر ١٩٦٦ على تسع قصص قصيرة تمثل علامة مهمة في بواكير ضياء الأدبية كما تمثل

---

[1] الجمهورية «مجموعة رحلة في قطار كل يوم» ص ٣١.

علامة أهم في ساحة القصة القصيرة في مرحلة الستينات انطلاقًا من أهمية وتميز مبدعها وسط معاصريه من كتاب القصة.. والمجموعة يغلب عليها طابع الوجدان الوطني والقومي والنفسي، وتظهر من عناوينها لحظات تنويرها في بؤرة صغيرة لا تخرج عن حروف هذه الكلمات البسيطة فـ «رجال في العاصفة» عنوان يدل على ثورة وسط مهب الريح و«رحلة في قطار كل يوم» هو معنى له مدلولات كثيرة، ولكن المقصود بقطار كل يوم هنا الحياة باتجاهاتها الطبيعية والمضادة، و«الجمهورية» واضح من دلالتها الاتجاه الوطني.. إلخ.

ففي قصة «رجال في العاصفة»[1] وهي برغم تنقلها بين عدة مستويات نفسية في حياة بطلها الذي ورث عن أمه حالة صحية سيئة بعد أن ماتت أثناء ولادته فنشأ يحمل وزرًا نفسيًا لشعوره بعقدة الذنب لاعتقاده بأنه المتسبب في موتها، وعلى الرغم من بحبوحة العيش الذي كان يرزح تحتها إلا أن صحته المعتلة قد سببت له آلاما جسدية ونفسية عميقة للغاية وعلى الرغم من هذا الخط المأسوي الذي نهجه ضياء في بداية هذه القصة إلا أنها قد نقلتنا فجأة وبدون مقدمات إلى مستو آخر وهو المناداة بالثورة على الفساد المتفشى في البلاد والذي يرمز إليه بالإنجليز والقصر ودعوة الهياكل الضعيفة التي يعبر عنها ضياء بتلك البنية الجسدية المعتلة لبطل القصة «ميشيل» إلى التمسك بأهداب الحياة بقوة والصعود إلى الفكر القويم لترقي الحياة «إن الإنسان يسعى غريزيًا لاستكمال أوجه

[1] رجال في العاصفة «مجموعة رحلة في قطار كل يوم» صفحة ٦.

النقص لديه فليس ثمة داع جوهري لأن يشهد تدهورًا فكريًا بل الأصح أن نسمي هذه الحالة حاجة ارتقائه ماديًا إلى الفكر»

والقصة ببعديها الأول والأخير الذي يحمل كل منهما سمة مغايرة ولا يربط بينهما سوى ميشيل الذي تكونت شخصيته منذ طفولته في منزل والده السفير والذي وجد في ثوار الجامعة مجاله للتنصل من ثوريتهم والدعوة إلى ثورية جديدة من وجهة نظره هو «فوجد أن التمرد على الثورة هو تكوين جدد لشخصيته المريضة:

فصرخ بعداء: أنت عدو الشعب[1].

وحذرنى آخر: ميشيل امسك لسانك.

ولكني أحسست بأنني يجب أن أقول كل شيء.. كل ما أراه أنا صادق حقيقي نافع، وانفجرت أقول له:

– أنت مثلا فوضوي.. تصرخ هنا بقضية الشعب وحينما تخرج تبحث عن امرأة ساقطة. تصرخ بالثورة وأنت تمضغ الأفيون.. أنتم لا تستطيعون القيام بالثورة».

وينتقل بنا ضياء من خلال هذه القصة إلى أبعاد بناء الذات وتحرير النفس من ربقة المرض إلا أن القصة في بنائها الشكلي تعترضها بعض هنات البواكير، إذ يغلب عليها بعض التقريرية في الحوار، والشعارات الثورية المنبثة في جزئيتها الأخيرة رتمها أعلى بكثير عما يجب أن تكون.

---

[1] المصدر السابق صفحة ١٣.

كما أن حشد القصة ببعض الأحداث غير المتناسقة جعلها تترهل في بعض أجزائها خاصة تلك النقلة من الرومانسية إلى الواقعية الثورية، عمومًا فإن ضياء في هذه القصة قد جانبه بعض التوفيق بأن كانت قصصة اللاحقة قد استفادت من تلك الهنات التي أعتقد أن ضياء قد أحس بها حين نضجت أعماله في المراحل المتأخرة، ولكن من الواضح أن لغة ضياء في هذه القصة كانت لغة حية ناضجة، وقد استطاع أن يمتلك ناصيتها باقتدار.

وينتقل بنا ضياء بعد ذلك في مجموعته[1] «رحلة في قطار كل يوم» إلى القصة التي تحمل المجموعة اسمها، وهي قصة رمزية يغلب عليها البناء الحواري.. وهي تحمل نفس السمات في المضمون التي حملتها قصة «رجال في العاصفة» من ناحية التمرد والثورة على كل ما هو مألوف ومحاولة الوصول إلى حل ذاتي نابع من النفس، فنحن مع وليد جديد ركب قطار الحياة وهو قطار يسير كل يوم ويأتي بركاب جدد يحملون على ظهورهم الطهر والنقاء وحين يصلون إلى محطة النزول يجدون الدنيا بأدرانها وظلامها[2] «وانزلقت مضغوطًا من باب المحطة مضغوطًا مقيدًا ولم تكد قدماي تلمسان الأرض حتى انفجرت صرخة من فمي، صرخة حادة انفجر بها كل كياني.. فقد شعرت أني أحمل أوزارًا مخيفة وكل شيء حولي عالق بشبكة كثيفة من ظلام.. ظلام لا أدري هل يتكاثف، أم يتلاشى.. وامتلأ رأسي بضجيج ثقيل لا يتوقف، ولمحت مشقة إنسانين يندفعان

---

[1] رحلة في قطار كل يوم، الدار القومية للطباعة والنشر، نوفمبر ١٩٦٦، صفحة ٢١.

[2] المصدر السابق ص ٢١.

نحوي بإخلاص ويدفعاني إلى القطار دفعًا وهما يقولان كأنهما فرد واحد «هذا هو القطار».

ويخرج النبي الذي لم تمسه ظلمات الحياة ولا مساوؤها ويحمل حقيبته التي بدأت تزداد ثقلا كلما سار بها.. وتسير الحياة بالنبي.. وتدفعه ويدفعها، ويتعرض النبي للاتهام ويحاول قضاته أن يقتلوه أو بمعنى أصح أن يلقوا به خارج القطار، ويحبسونه من مخلوق مثله ولكنه يختلف عنه في أنه «تتفجر منه دناءات أرضية كثيرة» ويحاول هذا المخلوق التسرية عنه، وينظران معًا من كوة الحياة إلى الناس ويفلسفان نظرتهما إلى جميع المخلوقات، حتى يصل النبي إلى مرحلة نزوله، وينزل من القطار ومعه حقيبته الثقيلة، ويتوه النبي في الزحام، وفي هلامية يتحسس طريقه إلى أحد البيوت وهي رمز للقبور، ووجد فيها أناسًا لا يعرفهم وأحس بالخطأ يتجسم أمامه وينهار[1].

«ودت أن أقول لهم: إن وجودي كان خطأ وبي خوف من أن يقولوا.. النبي.. النبي.. ويحاكمونني ويسجنونني.. خوف هائل.. لا أستطيع الحركة أو الكلام.. كان كل شيء فيَّ يخمد تدريجيًا»

القصة ولو أنها من بواكير ضياء إلا أنها حملت شحنة كبيرة من النضوج الفني جعلها تسبق أوانها إذ أن هناك تشابه كبير في المضمون والرمز الفكري العميق بينها وبين قصص المرحلة المتأخرة خاصة التي ظهرت في مجموعة «بيت في الريح» ولغتها الرمزية متميزة إلى أقصى حد،

---

[1] المصدر السابق ص ٢٩.

وقد استطاع ضياء أن يوظف الرمز هنا توظيفًا جعله في خدمة الحدث الداخلي المختبيء وراء تلك التهيؤات والإسقاطات النشطة.

أما قصة «الجمهورية»[1] فقد استطاع ضياء أن يبرز ثوب الوطنية نقيًا نظيفًا على الرغم من الدماء التي علقت به وذلك في إطار الهدف الذي أقسم الأب أن ينتقم له.. فهذا الأب الصياد الذي قتل ابنه الصغير أمامه برصاص الإنجليز والذي ود أن يخبيء المركب من ابنه الكبير السكير الذي لا يحب البحر، والذي انضم إلى المقاومة وأقسم بشرف الجمهورية ليحصل في مقابل ذلك على مدفع رشاش كالذي قتل به ابنه، وحين ينضم الابن الكبير إلى المقاومة ويقسم هو الآخر بشرف الجمهورية يتوحد الهدف وتصبح المركب هي الجمهورية التي يقسم أن يموت في سبيلها الصياد

«قال الضابط بنفس الصرامة: إنه فخر أن يموت ولدك من أجل الجمهورية، فخر يود أن يناله كل أب. قلت بصوت خفيض: لم أكن أحسب أن هذا الولد بالذات سيكون مصدر أي فخر لي.. والمركب والجمهورية صارا شيئًا واحدًا لدى الاثنان سيان عندي الآن».

والقصة تحمل في طياتها نفس السمات التي تنسمها ضياء في قصة «رجال في العاصفة» وإن كان قد تخلص من تلك النبرة العالية للشعارات الوطنية وجعل الحدث الدرامي يتصاعد بمفرده دون تدخل منه حتى وصل إلى أعلى نقطة ممكنة في الصراع مؤكدًا نفسه من خلال تلك النواحى

[1] الجمهورية «مجموعة رحلة في قطار كل يوم» صفحة ٣١.

النفسية التي تسللت إلى العمل لتؤكد فيه عناصر القمة كما وضحت عند جيل الستينات.

وفي «التسلل»[1] وهي رابع قصص المجموعة يأخذنا ضياء متسللا بنا في عدة قضايا مهمة تتحدث عن المرأة والعقيدة والمبادئ وكيف تتسلل كل من هذه القضايا الملحة إلى وجدان المرء فتملؤه بالقلق والاضطراب وتحيل حياته إلى بحر مضطرب الأمواج، إلى جو عاصف وهدير مستمر، ويتحدث ضياء في هذه القصة بضمير المتكلم ويهدأ بهذا الاستهلال النفسي المعبر عن ذات القاص[2]

«لست إنسانًا معقدًا كما يحسبني الناس.. أبدًا.. المسألة أبسط مما يتصورونها، ليس هذا الفراغ الذي يفزعهم.. وليست تلك الرغبات التي تمتص وعيي، تمتص الوجود المعنوي.. ليست نتيجة لطبيعة شائكة غامضة.. والسبب كما قلت بسيط هو أنني اكتشفت في وقت مبكر من حياتي. مبكر جدًا.. أن لا شيء في الدنيا يستحق أن يثيرني.. وكل شيء تافه.. تافه لدرجة تبعث على الاكتئاب.. لذلك صرفت الانتباه عن كل شيء.. لذلك أرقب الأشياء بلا مبالاة.. بعينين فارغتين.. كأنهما بحيرتان فارغتان».

ويمتد هيكل القصة حينما تتسلل المرأة إلى حياة هذا الإنسان غير المعقد في القطار ثم في منزله وتعلو نبرة الحوار السياسي على صوت فنية

---

[1] التسلل «مجموعة رحلة في قطار كل يوم» ص٤٥.

[2] المصدر السابق ص ٤٥.

القصة، وتبدأ العقدة في التسلل إلى حياته وتعلو نبرات ما قرأه وأحس به في إبداع الأدباء الأجانب على صوت الرأي الأنثوي الذي تبديه المرأة مع رشفات الشاي التي تعبر عن رائحة البيت والتلويح بالحب والزواج، وتتسلل الأنثى إلى محاولة لخنق العقيدة والرأي في حياة هذا الإنسان وتضطرب الأمور[1]

وأدارت لي ظهرها مغادرة الغرفة ولحقت بها بسرعة.. وأمسكت بكتفيها من الخلف.. وهويت على شفتيها بقبلة طويلة.. فقالت بدلال:

– إنك لا تحبني.. فلماذا قبلتني؟

– مجرد اختلاف في المبادئ ليس إلا.

وارتفعت كلمات من الماضي السحيق.. كلمات أبي.. كترنيمة تتردد منذ الأزل في معبد من المعابد القديمة.. إنسان بلا عقيدة.. ستقتل نفسك حتما. وحينما عدت. نظرت إلى البحر بإمعان وتدقيق. لم أكن أراه لأنه كان غارقًا في الظلام.. بل كنت أسمع هدير أمواجه كانت هناك عاصفة والبحر مضطرب.. في هياج البحر تمامًا بلا عقيدة.. أكيدة».

وقد جاء ثراء هذه القصة من ذلك التغلغل في الجزئيات الشديدة الخصوصية في شخوص القصة حتى ليصعد ضياء إلى اللمحات الإنسانية في الحروب الكبرى «حرب كوريا» ويجعل من الجزئيات الصغيرة نماذجًا للجزئيات الكبيرة على مسرح الحياة. وأعتقد أن هذه القصة هي محاولة

---

[1] المصدر السابق ص ٦٧.

من ضياء في تأصيل الحوار الداخلي والذي ظهر بعد ذلك في «مأساة العصر الجميل» واضحًا جليا مع استخدام نصوص لاهوتية غامضة لإثراء العمل بذلك الغموض الذي ظهر مؤخرًا في بعض أعمال ضياء ذات البعد المأسوي.

ويمضي ضياء الشرقاوي في سلسلة قصصه التي يعبر بها عن ذاتية الإنسان وجوانيته من خلال قصة «الذباب» [1] حيث يحاول ضياء أن يصور سلوك الذباب حينما ينتشر حول القاذورات من خلال تلك الإسقاطات التي استخدمها في قصته والتي أظهر بها هذا الجو وهذه البيئة العفنة التي يتجمع حولها الذباب. فجميع الذباب سواء على مائدة اللئام أو على مائدة الشرفاء لا يوجد بينهم أدنى تمييز. فهم لا يشمئزون من القاذورات ولا يبتعدون عن مواطن الأوبئة ولا يحاولون أن ينظفوا أنفسهم حتى لو سعت إليهم النظافة.. وقد تحدث ضياء من خلال هذه القصة شأنه شأن الكثير من قصصه عبر ضمير المتكلم الذي يكشف أمامه بانوراما أحداث القصة في جدية وتعايش.

فهو يبدي كثيرًا من الامتعاض من هذا الصديق الجديد الذي تعرَّف عليه والذي قدم له على أنه من أصحاب الأملاك والذي صوره لنا بصورة كريهة كئيبة.. والذي تفوق عليه في الطول والنحولة.. ومع ذلك يسعى إليه ويجالسه في المقهى ويحاوره في لعبة الطاولة.. ويصور لنا ضياء في هذا الجزء من القصة تلك الأساليب الملتوية التي يلجأ إليها الذباب لينتصر كل

---

[1] الذباب «مجموعة رحلة في قطار كل يوم »ص ٦٩.

منهم على الآخر.. وهي إسقاطة ذكية تعبر عن محاولة اصطياد كل منهم للآخر بطرق شتى وسائل الاحتيال حتى يحقق كل منهم فوزًا رخيصًا سهلا على صديقه، وينتقلان إلى بؤرة أخرى من بؤر المنافسة وهي منزل صاحب الأملاك الذي يستضيفهم ويحاول أن يحكي لهم إحدى قصص حبه، وهي إسقاطة أخرى تبين جوًا جديدًا من الأجواء التي يعيش فيها الذباب، ويسمعون حكايته مع إحدى فتيات البارات التي أحبها على الرغم من قبحها ودمامتها وعلى الرغم من سقوطها وتمرغها في الأوحال، ويحاول الذباب من جديد أن يحوم حول هذه القصة وأبعادها.. فيكيلان لبعضهما أقذع أنواع الاتهامات ويتشاجران وتبدأ سلسلة من الإسقاطات لإبراز هذا الجو[1]

وانتصبت واقفًا واشتدت قبضتي على المطواة وصحت به:

– من يركع عند قدمي فتاة تبيع جسدها لمن يشتري لا يسمح له بأن يكلم الرجال الشرفاء بهذه الطريقة.

وأدار وجهه وسمعته يقول:

– لابد أن أحمد قال لك كل شيء.

فاشتددت قائلا:

– نعم أنك تريد أن تبدو رجلا شريفًا.

---

[1] المصدر السابق ص ٨٨.

ولف حول نفسه فجأة وقذفني بزجاجة أخطأت هدفها وتحطمت على الحائط ولمحت في عينيه دموعًا، فضحكت.. قلت له:

– ليس هكذا تعامل الشرفاء.

وهاج أحمد:

– لابد أن أقتلها

وانفجر فتحي قائلا:

– وأحمد وقع في حبها.

فبادرته قائلا:

– ولكنه لم يركع عند قدميها.. إنه يفكر في تأديبها كرجل شريف.. أما أنت فرجل وضيع.

– لقد كنت تغشنى في اللعب.

وحينما انصرفنا، أحسست بالرضا، وبدت لي عيناه الكئيبتان مليئتين بالدموع.. فابتسمت"

وتظهر لحظة التنوير في القصة من خلال هذا التناقض الذي يعيش فيه من يسمون أنفسهم بالشرفاء والذين يتشدقون بشعارات الشرف والكرامة فهم على الرغم من محاولتهم التطهر والتنظيف إلا أنه لا يمكن نسيان هذا الجو الذي عاشه الذباب، وهذه البيئة التي نشأوا في ثناياها[1]:

[1] المصدر السابق ص ٨٩.

وبعد شهر تقريبًا.. قابلنى أحمد.. وقال:

– لقد تطوع فتحي بجانب الأهالى في الحرب الأهلية بلبنان.

وطفحت بالمرارة، ولكني ضحكت في سخرية وقلت:

– ولكن لا تنس أنه ركع عند قدمي عاهرة.

وعادت إلى ذاكرتي عيناه المسيئتان.. وخيل إليّ كأنه يبتسم في حقد وابتسمت في مرارة وقلت لأحمد:

– لا عليك إنها مجرد أوهام.. هذا المخلوق يمر بمرحلة الأوهام.. ولكن لا نستطيع أن نعده من الرجال الشرفاء.. ولو قتل هناك.. فلا تنس أنه ركع عند قدمي امرأة.. لا تنس ذلك.

ورمقني أحمد بإصرار؛ فبادلته في تحد، وقلت له:

– وأنت .. كيف حالك؟ هل تنتوي أن تسلك سلوكه؟

قال وهو يهم بالانصراف:

– لقد تطوع في الحرب الأهلية.. وداعا يا صديقي.. دعنا نسلك سلوك ذباب".

في هذه القصة – كما في بعض قصص ضياء – تتجلى براعته في الحوار واستعذاب هذا التضاد الذي ينشأ بين شخصيتين يجسد من خلالهما الغرابة والغموض حتى يختفي داخلهما أو وراءهما الحدث السري

أو الحدث المدسوس، حتى يبحث المتلقي في غموضهما على ما بعد البعد من دلالات..

وقد ظهرت نفس السمات في قصص أخرى لضياء مثل «حدائق الليل» و«الباب» و«الموائد المنفصلة» وقد ظهرت معالجة «جبل الثلج العائم» وهو التعبير الذي ألفه «هيمنجواي» في الأعمال التي تكون دلالاتها مختفية تحت السطح ولم يظهر منها سوى جزء بسيط ولكنه ذو دلالة هامة.

وفي قصة «المصنع»[1] استطاع ضياء الشرقاوي أن ينقلنا ببراعة وذكاء عبر دروب هذه القصة الرمزية الرائعة التي صور فيها مصارع الأبطال في مصنع الرجال وكيف يصنع الرجال في ورشة الحياة من خلال هذا السرد والحوار الذكي ومن خلال تلك البيئة الشعبية التي استطاع أن يصور أبعادها الحقيقية في ورشة هذا الرجل الذي يشبه الشجرة الضخمة الوارفة الظلال والتي يعمل بها أولاده الثمانية والذين يبدون وكأنهم جذوع فيهم بذور الرجولة ويزرع فيهم نبات الاعتماد على النفس ومقاومة الظلم والطغيان. كان يعلمهم منذ نعومة أظافرهم كيف يتعاملون مع الحياة بما تحمله في طياتها من تعب وقهر[2]

«الولد منهم لا تستطيع أذرعتنا الضعيفة أن تثنيه.. ترك ثدي أمه إلى الورشة على طول.. فلم يعرف الشارع ولا الكلام الفارغ.. وعواجيز الحارة

---

[1] المصنع «مجموعة رحلة في قطار كل يوم» ص ٩٣.

[2] المرجع السابق.

يحبون عم صالح ويثرثرون معه.. ويحثونه على أن يلزم الحارة مثلهم وينتظرون حُسن الختام.. ولكنه كان يزغر لهم بعينيه فيصمتون ويفهمون أن مثله لا يعرف معنى الراحة.. وإن استراح مات».

وكان عم صالح هو الورشة الحقيقية التي يتخرج منها الرجال فتربيته لهم ونظرته العميقة للحياة التي اكتسبها من طول معاناته منها وتجاربة معها.. فهو يعلم أولاده ورجال ورشته الوطنية ويعلمهم الشجاعة ويعلمهم كيف يتفاعلون مع كل ما هو وطني.. حتى أنه كان يسمى مكنته الكبيرة «سعد زغلول» استحضار لهذا الرمز الكبير المعايش لهذه الفترة.. ويسقط أحد رجاله في وسط طريق الكفاح.. ويحاول أن يتبنى ابنه «صلاح» ويصنعه كما صنع أباه من قبل ولكن الرذيلة المتمثلة في «سعدية» تحاول أن تبعده عن ورشة عم صالح لتبث فيه الضعف والخنوع والفساد.. ولكن عم صالح وأبنائه يقفون لها بالمرصاد ويقفون للعود الطرى المتمثل في «صلاح» بالمرصاد أيضًا فيحاولون تقويمه وهديه [1]

«وسرت.. والبيوت كأنها تطبق عليَّ فأفر منها إلى منتصف الحارة.. وأطبقت على أيد قوية حملتني حملا، وسمعت زمجرة عم صالح وصخب أولاده الثمانية والماكينات وأغرق أحدهم رأسي في جردل من الماء، وحاولت أن أتخلص منه ولكنه كان يدفع رأسي في الماء بإصرار وقسوة، وانتزعني عم صالح منهم، وانقشعت الدوخة القليلة عن أعصابي ثم تقيأت فجأة.. فركلني الرجل العجوز وعاد واحد منهم في غمس رأسي في جردل

---

[1] المصدر السابق ص ١٠٤.

الماء وأمسكني عم صالح وصفعني بعنف على صدغي وهو يزعق: عال والله.. بدأت تتعلم الفساد رحت تسكر يا سيدي.. عال.. عال.. بتقول دى بيضة النسر تطلع بيضة ممششة خسرانة. وربطني إلى عمود بحبل.. وانهال فوقي ضربًا.. وضججت بالألم.. وأخذت أصيح «دى سعدية والله هي اللي سقتني» وواصل العجوز: بتقول دى بيضة نسر تطلع بيضة ممششة والله لأتوبك.. دا لسه قاتلين أبوك من قيمة كام يوم». والدم الدافئ يبلل لحمي.. وتركوني وأغلقوا باب الورشة.. والرجل العجوز يتوعدني: ما عنتش هاتخرج من هنا أبدًا بعد الليلة دي.. حتة بنت تلفانة هاتتلفك جنبها» وبدت الماكينات أشباح صامتة ترمقني بازدراء.. ولو طالتني إحداها لمضغتني بدورها وشعرت بالحزن والخجل».

وتبدأ حرب لا هوادة فيها بين الخير والشر، ويحاول الشر استئصال جذر الحياة من على أديم الأرض فيقبض على عم صالح ويغيب عن الورشة ويعود إلى الحارة جثة هامدة.. ولكن أبناءه يستمرون في تشغيل الورشة وتستمر الحياة[1]

«ورأيت الوجوه الصلبة يخدش صلابتها حزن عميق، وعيونهم تزداد شراسة. أخذت الأيام تتتابع بطيئة.. ورجال خمسة أخذوا أماكنهم في الورشة يعملون في صمت وجدية.. وسعد زغلول يزداد جهامة وحزنًا وعربات اليد تدلف إلى حارتنا.. وهمس لي ولد صغير: سعدية بتقولك سيب الورشة وما تخفشي.. «ودفعته بعيدًا عني وقلت له.. لا.. لا.. ما أقدرش».

---

[1] المصدر السابق ص ١١٣.

ولكن الشر لا يزال يحاول أن ينتصر حتى لو حول الخضرة إلى يابس، وحتى لو ذهب الجميع[1]

«واستيقظت فجأة على صهد النار.. ورأيتها تنزلق من السقف إلى الداخل فصرخت فزعًا في الرجلين.. حطما الباب.. وأخذت أستغيث.. والناس يحاولون إخماد النار دون فائدة وقد تحول الليل إلى نهار ملتهب.. والنار في لون الدم المتدفق.. وألسنتها تلوح بأكفها في قلب السماء توقظ الناس البعيدين.. وانهارت الجدران.. وأنا أرتعد هل يمكن أن يكون سعد زغلول وفتحية وست الكل وباقي الماكينات قد أحرقتها النار.. ووقف سعد يجأر «أنا عارف اللي قتل أبويا هو اللي حرق الورشة. وسألت أحد الرجلين: الحكومة هي اللى حرقت الورشة؟ فهز رأسه في صمت وإحساس بالقهر».

لا شك أن قصة المصنع تعتبر من أنضج أعمال ضياء في مرحلة بواكيره الأولى فقد تطورت لديه طريقة السرد وتطورت طريقة المعالجة، ولا يعيب هذا العمل سوى لغته، فقد توخى فيها ضياء أن تكون عامية اللهجة وهو أمر غير طبيعي في اعتقادنا، كما أنه يخالف آراء ضياء في الفن من الناحية النظرية.. والقصة في بنائها المعماري تنحو المنحنى الواقعي وإن كان عنصر الزمان والمكان قد غلفا الجو العام لها بغلاف الرمزية المناسب بتمجيد الوطن وانتماء الذات إلى العمل والدفء في جو مفعم بالوطنية والحرية.

---

[1] المصدر السابق ص ١٣.

وفي قصة «أعمال الأرض»[1] يواصل ضياء الشرقاوي تصوير تمزق وحدة المجتمع من خلال تلك المعاناة التي عاشها المجتمع المصري والتي نتجت عن تفشي الفقر والجهل والمرض في أوصال كيان الأسرة المصرية، تلك المعاناة التي ولدت وسط الجشع والطمع والتي حولت نقاء الإنسان إلى عهر وقهر يشارك فيه الفقر والجهل.. فتضخم حجم المشكلة حتى انتهت بمأساة حطمت فيها القيم.. وتلوث فيها الجمال.. وغابت فيها شمس الحقيقة.. وأصبح الشرف يباع ويشترى ليبعد شيطان الجوع.

فهذا «سعيد» الذي دلله الجهل فأصبح عديم المنفعة.. الصيف عنده كالشتاء والصباح كالمساء، يعمل كمسحراتي في رمضان مع عائلة فقيرة ويحب ابنة هذه العائلة «زينب» التي ترمز كما هو واضح من سياق القصة إلى مصر والتي أوقعها حظها العاثر في براثن الفقر والجهل فأسلمها سعيد إلى جلاده وجلادها الذي باعها في سوق الاستعمار، واستنجدت زينب بسعيد ليزيل عثرتها وينقذ شرفها المسلوب، ولكن زكي المتسلق المنافق حال بينها وبين سعيد، واستطاع أن يضع غشاوة تسلقه ونفاقه على وجه سعيد، وأصبحت زينب مثل القاهرة تمزقها القنابل والوساوس، ويحطمها المستقبل المظلم وغارات الأعداء، ولم يستطع سعيد أن يمد يده لينقذ زينب لأنه هو الآخر كان قد استسلم لمصيره بعد أن ضعفت مقاومته وأصبح لا يستطيع أن ينظر إلى النور.. وشرب من كأس العطن والفساد حتى الثمالة [2]

---

[1] أعمال الأرض «مجموعة رحلة في قطار كل يوم» ص١١٥.

[2] المصدر السابق ص ١٣٢.

«وأخذت أسأل نفسي إذا ما كنت سأتزوجها حقًا.. وبدا لى هذا السؤال بلا جواب لأول مرة، وصارت الخيالات الثقيلة تلاحقني بإصرار وبدأت أعصابي تتمزق والقنابل الكثيرة التي تهوي فوق القاهرة تزيدها تمزيقًا وتزيدني يأسًا، ماذا يصير عليه حالي إذا ما انتهت الحرب وذهب الجنود.. سأعود مرة أخرى مفلسًا لا أساوي شيئًا، سأصير جائعًا مرة ثانية، وكلما رأيت في عيني زينب اليأس والأسى والعتاب لأنها وثقت بي وبحبي وحبها، أحس تمامًا أن الحرب يجب أن تنتهي، يجب أن يذهب الجنود.. ألا أستطيع أن أنتزع بقايا آمالي بإصرار وقوة وعناد؟ إنها آمالي أنا.. وأتزوجها.. أتزوجها.. إلى متى سأظل خنفسة حقيرة لا تستطيع أن تثبت أنها أقوى من القنابل التي تمزق الناس وأقوى من الجنود الممزقين الذين يتراءون كديدان بائسة تتلف أزهار آمالي.

وهمست لي:

-سعيد انت مش هاتتجوزني؟

وفاض حلق سعيد بالمرارة.. وجدت نفسي أصيح فيها:

-لا

وشحب وجهها.. وارتعدت.. ولكمني زكي في ذراعي وقال:

– الله يخرب بيتك.

لم أستطع أن أمنع نفسي من ذلك.. فالإحساس الثقيل الذي له رائحة الدم وشكل الجثة هو الذي دفعني لأن أرفض.. أرفض بإصرار.. وهربت من الغرفة وقد ضيقت الدنيا حلقاتها مرة أخرى على عنقي.. لن أستطيع الزواج منك يا زينب.. هذه هي الحقيقة.. وعندما عدت في الليلة الثانية إلى غرفتي.. أو غرفة زميلي الذي ذهب.. أو بالأصح غرفة زميل له ربما قتل.. دفعت الباب.. وكانت منضدة موضوعة خلفه.. وأشعلت المصباح وتراجعت في ذعر.. واصطدم ظهري بالحائط بشدة فآلمني لقد كانت.. كانت معلقة من عنقها بحبل في السقف.. ولأول مرة منذ فترة طويلة تتحسس عيناي عيني زينب المكحلتين الجميلتين.. ولكنهما كانتا مدفونتين أسفل ظلال قائمة.. وانطلقت أعدو مذعورًا إلى آخر المدينة التي تمزق القنابل أجسادها وآمالها».

لا شك أن تلك المأساة التي صورها ضياء في قصة «أعمال الأرض» هي نفس المأساة التي عاشها مصر إبان عصر الاحتلال الإنجليزي لها.. ولا شك أن الرمز الذي اجتمع لهذه القصة كان المقصود به تجسيد لحظات المعاناة التي عاشها الوطن والتي نبعت من هذا الفساد الذي كان متفشيًا في هذه الفترة.. ويظهر الأثر الفني لهذه القصة من خلال القصص التي على شاكلتها والتي تنحو نفس المنحى في المضمون والتعبير عن هذا المعنى الذي أبرزه ضياء في كثير من قصص الوطن والتمجيد في كفاحه ونضاله من أجل الحرية.

وفي قصة «مولد رجل» [1] وهو أمر صعب أن يولد الرجال من جديد، وأن يجاهد المرء مع نفسه أن يبدأ من حيث كان هو أمر يحتاج إلى قدر من الشجاعة واستجماع القرار، أمر يجب أن يحتكم فيه الإنسان إلى عقله وطموحه وليس إلى عواطفه وقلبه، والطموح من أعظم القيم في الحياة.. والرجل الذي يصمم أن يولد من جديد هو إنسان طموح يحق له أن يعيش موفور الكرامة مرفوع الجبين، هذه الدلالات والمفاهيم استطاع ضياء الشرقاوي أن يصورها في قصته «مولد رجل» من خلال ذلك الإنسان الذي نزح من قريته ليعمل مع ابن عمه بائعًا للجرائد، ويتواكل عليه ابن عمه في كل صغيرة وكبيرة.. ويستخدمه هو وأخيه استخداما كاملا مقابل طعامهما فقط، بينما يصور له طموحه أنه يستطيع أن يكون شخصية هامة لها خطورتها في المجتمع[2]

«كم كنت أتمنى أن أجد الناس بعد كل مرة اتخلف فيها ينتظرونني أمام الكشك واليأس العميق يرتسم فوق جباههم.. ومخايل الأمل تتراقص في عيونهم.. وحينما يروننني يندفعون إليَّ كأنني رحمة من السماء أو شيء ذو أهمية وخطورة.. ولكن لا شيء من هذا حدث مطلقًا.. فهناك مئات غيري يبيعون الصحف».

وحين يذهب إلى ابن عمه ويخبره أنه سيترك العمل هو وأخوه.. وببساطة متناهية يخبره ابن عمه بأن العمل وعدمه هو من شأنهم.. ويصدمه

---

[1] مولد رجل «مجموعة رحلة في قطار كل يوم» ص ١٣٥.

[2] المصدر السابق ص ١٤١.

رد ابن عمه وخيل إليه أن أحلامه قد انهارت.. ويتهدم صرح البطولة عند هذا الإنسان.. ويتخيل أن البناء الشاهق الذي رسمه في مخيلته يتمسك ابن عمه به في العمل وأنه لا يمكن الاستغناء عنه قد هوى من عل وأصبح هشيما تذوره الرياح.[1]

«وهكذا بكلمات قليلة هدم بطولتنا.. هذا الأحمق.. كنت أعتقد أنه سيطلب مني بإلحاح أن نظل نعمل معه.. فأأبي وأمتنع ويتوسل ويتمسح فيّ ويغريني.. ولكن لم يحدث شيء من هذا.. ومن العار أن أتوسل إليه أنا.. حقًا ليس هناك عمل آخر ينتظرني أو ينتظر أخي.. سنصبح بلا عمل.. وليس معنا مليم واحد نعتمد عليه حتى نجد عملا ولا أقارب لنا غير ابن عمي هذا في تلك المدينة الكبيرة.. التراجع أمر سهل.. ياللهول إني أقذف بنفسي في النيل ولا أتراجع.. كبريائي.. وهذا ما أأباه على نفسي».

وينصهر الرجل في بوتقة الإرادة وحوله أهوال الحياة تحيط به وبأخيه من كل جانب.. فالجوع يطحنهما، نظرات أخيه الصغير البريئة تدمي قلبه وتتحرك في قلبه كوامن الأبوة نحوه ويحلم.. ويحلم كثيرًا بأنه رب أسرة كبيرة ويخلق فيه أخوه الصغير هذا الإحساس.[2]

«كم كنت أحس بالسعادة وأنا مسئول عن أخي الصغير فقط.. فما بالك وقد أصبحت مسئولا عن أسرة كثيرة العدد.. ستة أو ثمانية مثلا.

---

[1] المصدر السابق ص ١٤٢.

[2] المصدر السابق ص ١٤٣.

سيكون هذا أعظم عمل بطولي ذا خطورة وأهمية بالغة وأحسست بقلبي يهتز طربًا لذلك الخاطر.. وسعيت إلى ابن عمي لأخطب أخته».

من خلال هذه القصة التحليلية الذاتية التي أوضحت تلك الطفرة التي ظهرت على قصص ضياء في مرحلة البواكير والتي ظهرت فيه عنايته باللغة وتوظيفها توظيفًا ملائمًا لتجسيد وإبراز المحور النفسي الذي توخاه ضياء في هذه القصة.

وليس من شك في أن هذا السرد الرائع في القصة والذي حقق فيه ضياء التماعة المونولوج الداخلي والحوار النفسي الذي لاءم أحداث القصة وأبرز دلالاتها وجسد معانيها القيمة في تحريك كرامة الإنسان إلى أمام وإلى أعلى ومنعها من السقوط تحت رحمة الحاجة.

وفي القصة «السلاح»[1] آخر قصص مجموعة «رحلة في قطار كل يوم» نشعر من خلال هذه النبرة الوطنية التي طغت على سطح القصة بأن هناك في أعماقها سلاحا حادا يصرخ يريد أن ينطلق .. يريد أن يخرج ويتكلم.. وأن هذه الصرخة المبتورة ما هي إلا صرخة من الصديق قبل العدو فنحن في معركة بورسعيد ولكن شبح حرب فلسطين والأسلحة الفاسدة لا يزال جاثما على الصدور من خلال اليد المبتورة للأب وقصة هروبه من المعركة [2]

«وامتلأ وجهي بدماء ساخنة.. وتمالكت نفسي.. وعدت.. وكلماتها تدق بأعصابي كمطارق شيطانية هذه المجنونة الحاقدة تحذرني من ترك

---

[1] السلاح «مجموعة رحلة في قطار كل يوم» ص ١٤٥.

[2] المصدر السابق ص ١٤٨.

محمد وحده إنها تعني بصراحة.. بل تذكرني بأنني جبان.. جبان.. الجبان الذي هرب من حرب فلسطين فكأن ثمن هروبه بتر يده.. أنا لست جبانًا.. حقًا أنني هربت ولكن في ظروف قاتلة».

ويستعيد الأب رباطة جأشه من خلال محمد ابنه الذي يتدرب على بندقية خرطوش ثم أمنيته في حصول ابنه على بندقية من المقاومة بدلا من تلك البندقية الذي يستخدمها الأب لضرب سمك القرش والدرفيل، وسارع الأب إلى أرض المعركة. فنجد أن سماء منطقة الجبانة قد امتلأت بجنود العدو بينما أرض المعركة قد امتلأت بأبنائه الذين تسلحوا بالصبر والإيمان وببنادق مصنوعة بأيد وطنية وتنطلق الرصاصات من البنادق وتسقط الدفعة الثانية من جنود العدو.. ويستعيد الأب ثقته بالبندقية المحلية وأحس بأن ذراعه المبتورة قد نبتت مرة أخرى [1].

«وزحفت عائدًا نحو قلب المدينة لأستلم بندقية وأحسست بها مثل ذراع جديدة نبتت في مكان ذراعي المبتورة.. ذراع جديدة بالتأكيد.. وتخيلت ابني في مكان ما.. في المقدمة.. بقميصه الأحمر تخيلته ينتصر.. ينتصر.. ويهتف في إصرار قد قضينا على الدفعة الثانية أيضًا وعلى كل دفعة من جنود الأعداء ستحاول الاستيلاء على بلدنا.. لن يهبطوا.. سننتصر».

وهكذا كان ضياء الشرقاوي في مجموعته الأولى يبحث عن الذات في أشكالها المتعددة في النفس والوطن والعرض والسلوك، وقيمة الذات

---

[1] المصدر السابق ص ١٥١.

كما صورها ضياء قيمة عظيمة يتمثل فيها الانتماء إلى الأرض والأسرة والوطن والجماعة، وقد نجح ضياء في ربط هذه المجموعة القصصية بهذا الرباط الخفي غير المرئي لكننا نشعر به من خلال ذلك الصراع الناشب داخل الشخوص والذين يحتلون في المجتمع المصري قاعه وسطحه. والبحث عن الذات والنفس بقيمها وكثافتها وحجمها يبدو واضحًا من منظور الرؤية الكاملة، ففي قصة «رجال في العاصفة» حين ينتقل ميشيل ما بين محاولة رأب الصدع الذي ألم به منذ ولادته ورحيل أمه إلى محاولة انتقاد الثورة والظهور بمظهر الثائر الأوحد ذي الآراء العميقة في الثورية، كذلك في قصة «رحلة في قطار كل يوم» حيث يبحث النبي عن مخرج لذاته التي انزلقت عبر الحياة وحيث الخلود والأبدية، وفي قصة «الجمهورية» حيث يبحث الصياد عن ذاته وسط الثأر والانتقام من قتلة ابنه الصغير وبعد ذلك من خلال القسم بالجمهورية. كذلك في قصة «التسلل» حيث تبحث الأنثى عن ذاتها في إغراء الرجل ويبحث الرجل عن ذاته في الهروب من النفس إلى آبار العقائد والمبادئ. وأيضًا في قصة «الذباب» نجد أن سلوك الذباب هو نفس سلوك الإنسان الذي لا يستطيع العيش إلا في جو الفساد والبيئة العفنة حتى لو تطهر وبحث عن النظافة.. كذلك في قصة «المصنع» نجد هذا التأرجح الذي عاش فيه «صلاح» ما بين السقوط والنقاء على الرغم من تلك المعاناة التي كان يعيشها وسط جو مشحون بعدم الأمان.. فكل شيء فيه ينذر بزلزال متوقع في أى وقت. كذلك في قصة «أعمال الأرض» نجد أن البطل هنا يسقط دون مقاومة فكل الظروف كانت مهيأة لسقوطه بينما في قصة «المصنع» نجد أن

المقاومة قوية لهذا السقوط مقاومة نابعة من المجتمع.. بينما في «أعمال الأرض» ساعد المجتمع هنا على سقوط الجميع. أما قصة «مولد رجل» فهي قصة صراع المرء مع ذاته وطموحه.. انتصر فيها الرجل على نفسه ورفض أن تكون لقمة العيش سلاحًا يوضع على رقبته، وفضَّل الحرية النفسية على الخبز المغموس بالمهانة والذل، أما قصة «السلاح» وهي آخر قصص مجموعة «رحلة في قطار كل يوم» فنجد صرخة الأعماق في مواجهة نداء الوطن تجمعنا في ساحتين ساحة بورسعيد وساحة حرب فلسطين اللذين عاشهما البطل، ونجد أن السلام هو الذي يؤرقه ونجده يهرب من ساحة المعركة لأن ذاته رفضت الموت إلا في سبيل الوطن ولأنه اكتشف أن السلاح الذي يحارب به سلاح فاسد، أما سلاح المعركة الحالية والذي قبل أن يخوض به معركة الشرف فهو سلاح مصري يطمئن إليه، ولذلك فإنه قد وضع فيه كل ثقته وذاته واستطاع هذا البطل أن يمنح المعركة ابنه وأن يجد الحقيقة واضحة وسط الرصاص ويجد ذاته وسط المعركة في ساحة الجباية حين تسقط الدفعة الثانية لجنود مظلات العدو.

٢- مجموعة «سقوط رجل جاد»

تمثل مجموعة «سقوط رجل جاد»[١] هي الأخرى مرحلة مهمة في مسيرة بواكير الأديب ضياء الشرقاوي إذ أنها تعتبر مكملة للمجموعة الأولى من الناحية الفنية كما أنها صدرت عام ١٩٦٧ أي بعد شهور قليلة من صدور مجموعة «رحلة في قطار كل يوم» وتعتبر هذه المجموعة عن

[١] سقوط رجل جاد «مجموعة قصصية» دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧.

اتجاه لاحق للمرحلة التي تلت مجموعة القطار، وهذه المجموعة تبحث في قيم الواقع من المنطق الذي أوضحه ضياء بعد ذلك في معماره الفني وكانت هذه المجموعة وسابقتها هي المرحلة البكر التي خاضها ضياء بشجاعة ومغامرة بحيث كون فيها شخصيته الأدبية وأصل فيها تكوينه الإبداعي الذي تمخض بعد ذلك عن هذه الأعمال الناضجة التي وضعت ضياء في مصاف الأدباء المبدعين الذين بصموا عالم القصة في مصر ببصمات التميز والتفاعل بحيث تؤثر الجيل الذي تلاه بأعمالهم [1].

كما أننا نجد أن لغة ضياء في المجموعة الثانية قد تطورت من المجرد إلى الحسي بينما كانت اللغة في المجموعة الأولى تعتمد على الرمز والتجريد كذلك نجد في المجموعة الثانية أن البناء الفني يعتمد على التركيب المعقد والمهيأ ليكون ذا أبعاد داخلية عميقة تختفي فيها الملامح ذات الصوت الواحد. ويقترب ضياء هنا بالهموم الإنسانية إلى أقرب نقطة ممكنة في ذلك الصراع الذي ينشب داخل النفس البشرية والذي تنتج عنه أفعال ذات دلالة أخلاقية كالخيانة والغدر والقتل والسقوط.

ففي قصة «سقوط رجل جاد»[2] التي أطلق اسمها على المجموعة الثانية من بواكير أماله يبرز ضياء الشرقاوي وجه المقارنة بين مجتمعي المدينة والريف في سخرية عارمة تذكرنا بأعمال الكاتب الساخر «مارك توين» وذلك من خلال ذلك الخطيب الذي وفد من المدينة ليزور خطيبته

---

[1] عالم ضياء الشرقاوي: رمضان بسطويسي «مجلة فصول» المجلد الثاني العدد الرابع يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٢، ص٣٥٦.

[2] سقوط رجل جاد ص ٢٥.

الريفية وهو الرجل الجاد الذي ينظر إلى الحياة نظرة واعية متأملة بينما هي فتاة صغيرة لاهية لاتعرف من الدنيا سوى اللعب والضحك والهذل. وتنتقل دراما الحدث في هذه القصة لتحلل ذوات شخوصها بحجم اهتمام تصوير كل منهم.

فهذا صفوت أفندي يخشى من العبث الصبياني الذي تتردى فيه خطيبته والذي لا يتمشى مع سلوكه ولا يوافق مزاجه الشخصي، وهي تسعى دائمًا للعب والعبث البرئ مع ابن خالها لتهرب من هذه الجدية المفرطة التي يتردى فيها خطيبها والتي لا توافق هواها ولا مزاجها الشخصي، وتلك الأم التي تخشى من نزق ابنتها وطيشها وتخشى أن يذهب منها عريسها وتتعرض بنتها لأقاويل أهل البلد.[1]

ولكنها صمتت، وتتبعت صفوت أفندي إلى الطلمبة، وأخذت ترمقه وهو يشمر عن ساعديه، وأحست بالخوف حين رأت الشعر الكثيف الذي يغطيهما، وتذكرت ذراعي محمد الناعمتين الطريتين، وحاول صفوت أفندي أن يجلس على حافة الطلمبة، فكاد أن يسقط في الحوض الملآن بالماء القذر، فضحكت بصوت مرتفع، ورمقها بغضب فواصلت الضحك بعصبية، فتساءل: بتضحكي ليه؟ فكرت في أن تقذف الفوطة والصابونة في وجهه، وتنطلق ولكنها صمتت برهة، أليس له أن يسألها أيضًا لماذا تضحك؟ وسمعته يسألها ثانية: بتضحكي ليه يا لولو؟

قالت: علشان كنت هاتقع.

---

[1] المصدر السابق.

– طيب ودى حاجة تضحك.

– لكن أنا ضحكت عليها.

وقال بصوت مرتفع وكأنه يسمع أمها:

– لكن دى حاجة ما تضحكش يا لولو.. ولازم ما تضحكيش إلا على الحاجات اللى تضحك بس.

ماذا لو نادت على أمها لتدير له الطلمبة، فلربما ألقى عليها محاضرة في طريقة إمساك يد الطلمبة وكيفية تدويرها، قال لها وهو يضع رأسه تحت فم الطلمبة: دوري يا لولو.

ورأت صلعته حمراء وكأنها طماطماية، وتخيلته غارقًا في حوض الطلمبة وصلعته الحمراء طافية وحدها، فانفجرت تضحك حتى التمعت عيناها بالدموع، ورفع نحوها وجهه قلقًا، وأخذ يرمقها لحظة ثم يتساءل:

– بتضحكى ليه يا لولو؟

ولم تسمع إجابته، بل واصلت ضحكتها بقوة، ودخلت أمها مسرعة وابتسامة عريضة فوق شفتيها لعل صفوت أفندي قال لابنتها لولو شيئًا جعلها لا تمسك نفسها عن الضحك، وأحست بالسرور لأنه فكر في أن يضحك ابنتها ويدخل إلى قلبها البهجة، ولكنها فوجئت به واقفًا وقد أزبد وجهه، وسقطت أنفه المنتفخة وسط شبكة كثيفة من التجاعيد، فابتلعت الأم ابتسامتها في صمت متوتر وتساءلت بتردد:

– إيه يا صفوت أفندي.. بتضحكوا ليه؟

قال متوترًا:

– اسألى لولو.

– إيه يا لولو؟

قالت لولو بهدوء وهي تعطيها الفوطة:

– ما فيش يا مه دوري عليه إنتى والنبى أصل بطنى وجعتنى من الضحك.

وكما أخرجت حواء آدم من الجنة وسولت له الأكل من الشجرة المحرمة.. استطاعت لولو تارة بسذاجتها المريبة وتارة بألاعيبها الصبيانية أن تخرج صفوت أفندي ذلك المثقف الجاد من جنة جديته وأن تفقده وقاره، وربما كان ضياء الشرقاوي يقصد بذلك تحول الثقافة من الموضوعية إلى ثقافة الإسفاف والاعتساف، فبعد أن خرجا للنزهة على الترعة في حقول القرية يعود صفوت أفندي وهو يضحك ويسقط الرجل الجاد بعد أن تردى في مأساته المضحكة.

القصة تعتبر من قصص ضياء الناضجة والتي تمثل مرحلة الانتقال من الواقعية إلى الأشكال الجديدة وإن ظهرت في نفس الهيكل التقليدي العادي إلا أن نسيجها مركزًا تركيزًا شديدًا بحيث يبرز كل الدلالات التي يرمي إليها ضياء ومضمونها يعبر عن تلك المرحلة الواقعة في منتصف الستينات حيث كانت الثقافة تتأرجح ما بين الجدية والإسفاف وتكنيكها

يقترب إلى حد ما من تكنيك «جبل الثلج العائم» وألفاظها موحية ومعبرة وإن كانت اللهجة العامية تعيب حوارها من وجهة النظر الشخصية باعتبار أن الفن ليس محاكاة للواقعية لدرجة التسجيل إنما هو استخدام لتلك الأدوات الفنية في تجسيد إرهاصات وإيماءات من على سطح الواقع إلى داخل فنية العمل وهي مقولة يجب أن يستخدم فيها كل الطاقات المعبرة عن الفن من لغة وشكل ومضمون وأعتقد أن ضياء قد استخدم اللغة العامية هنا لإبراز هذا التناقض الغريب لوجه المجتمع الذي يؤدي إلى سقوط هذا الرجل الجاد.

وفي قصة «رجل أبي الطويلة إلى المدينة»[1] يصور ضياء الشرقاوي هذه العلاقات الاجتماعية والصلات الروحية التي تربط بين أهالي الريف من خلال هذه الحوادث المترابطة التي نجح كعادته في أن يستجمع لها أدق التفاصيل ليكون نسيجها بحيث خلق نوعًا من الحياة بعموميتها المتناقضة والمتآلفة من خلال هذه العواطف التي كانت تنبض بين محمد ابن الرجل الذي يمتلك فدانين وبين إبراهيم ابن الرجل المعدم الذي لا يمتلك من حطام الدنيا سوى هذا الوجه المتشقق الممتليء بالتجاويف. كانت هذه العلاقة التي تربط بين هذين التمليذين واللذين يقطنان غرفة واحدة علاقة باطنها الود والألفة وظاهرها المشاكسة والشجار، وقد صور ضياء من خلال التركيز على هذه العلاقة طبيعة ما كان يحدث في أخلاق

[1] رحلة أبي الطويلة إلى المدينة «مجموعة سقوط رجل جاد» ص ٤٥.

أهل الريف من تباعد وتقارب وتناحر وتآلف، من خلال تلك الرؤية المأساوية المرهفة الحس الشفافة الملمس [1]

ورغم أنني لم أقل شيئًا ولم أتسبب في ضربه فقد خاصمني يومها، ونام في وسط المرتبة، والتف باللحاف وتركني أنام على حرف الحصيرة، وحاولت أن أصالحه وأفهمه بأن ليس لى ذنب فيما ناله من صفعات، وقلت له: إنني أكره الأستاذ يوسف لأنه ضربه، فلم يصدقني وظل ساكتًا لا يكلمني ونزلت واشتريت فولا للإفطار، وغسلت البراد والكوبين وبريت له قلمه الرصاص، وأخذت ألمع له الحذاء، فابتسم لي وجذبني من ياقة جلبابي، ولكمني في بطني ضاحكًا، فضحكت معه وأخذنا نعدو وراء بعض وحملت له الحقيبة».

وقد استطاع ضياء أن يحشد لهذه القصة أدق دقائق النبضات الداخلية التي كانت تعتمل في نفوس شخوصها خاصة في شخصية إبراهيم الذي كان حساسيته المفرطة وانتماؤه لقريته وأسرته تجعله يضحي براحته وسعادته في سبيل هذا الانتماء، فعلى الرغم من تعرضه لكثير من الإيذاء من محمد إلا أن تسامحه يصل إلى حد التضحية براحته من أجله.. أما الانتماء الأقوى فهو انتماؤه لأسرته وإحساسه نحو أبيه بحب جارف حتى أن البلغة التي كان أبوه سيلبسها حين يذهب إلى المدرسة ليقابل ضابط المدرسة كانت هي شغله الشاغل وقد أرقه عدم نظافتها، وقد بذل قصارى جهده ليجعلها نظيفة حتى تلائم والده[2].

---

[1] المصدر السابق ص ٤٦.

[2] المصدر السابق ص ٤٦.

«وتناولت «البلغة» وأخذت ألمعها وأدعكها بشدة بطرف جلبابي، لابد أن يذهب بها لامعة، ويقف بها أمام المشرف ويقول له: أنا أبو إبراهيم.. ويراه المشرف منتعلا «بلغته» لامعة نظيفة. وقلت له: جدع بابا اللي جبت البلغة علشان تروح بها المدرسة».

ولكنه لم يجبني، إذا غرق في النوم أخذت أدعكها مرة أخرى بشدة حتى بدأت تلمع، وأدخلت فيها قدمي ورمقتها من بعيد «بلغة جديرة بشيخ خفر».

أما الانتماء للقرية فقد صوره ضياء تصويرًا رائعًا حين تمنى إبراهيم أن يمر القطار بقريتهم حتى تصبح هذه القرية من القرى المهمة في هذه الناحية[1].

«وفي اليوم التالي أخذنا نلف في البلدة، وأثارني جدًا أن أكتشف أن القطار يمر بها – رغم أنني سمعته بالأمس – وودت لو أن القطار كان يمر بقريتنا»

وتنتهي القصة بهذه الرؤية المأساوية الموباسانية غير المتوقعة والتي توخاها ضياء في العديد من قصص هذه المجموعة.. فقد ذهب أبو إبراهيم إلى المدرسة حافيا بعد أن جاهد ابنه في أن يلمع له «البلغة القديمة» وسقط الابن غارقًا في عرق الخجل، كما سقط الرجل الجاد بعد تلك المحاولات المستميتة لإسقاطه في قصة «سقوط رجل جاد» وكما سنجد

---

[1] المصدر السابق ص ٥٥.

في العديد من قصص ضياء أن النهاية الموباسانية تطل علينا من أكثر قصص مجموعة الوسط إن صح هذا التعبير عن مجموعة «سقوط رجل جاد».

وفي قصة «الحارس والضحية»[1] يعنى ضياء بهذا الحدث النفسي الذي يطلب من رأس الحارس والذي يحاول من خلاله أن ينقلنا عبر الحدس والتخمين الذي ينتاب القلب.. ومدى نجاح القلب وفشله في الحدس والتخمين.

وهل من الممكن أن يتحرك القلب ويحس بالأشياء من تلقاء نفسه أم أن الأمر يحتاج إلى الإفصاح والتلميح؟.. والحارس هنا في هذه القصة هو حارس على الضحية وليس حارسًا على الممتلكات الذاتية.. فثمة اغتصاب سيقوم به العمدة لزوجة إبراهيم الجميلة ويقوم عبد السلام الخفير الخصوصي للعمدة بحراسة إبراهيم الذي يروي حقله ليلا حتى ينتهي العمدة من مهمته.. ويضع عبد السلام القلب في مخبار التجربة عن طريق هذا الحوار الداخلي مع النفس.. هل سيشعر عبد السلام بما يدور في بيته أم لا..[2]

«ووجد عبد السلام نفسه يفكر مرة ثانية في حكاية القلب، وهل هو ينبيء صاحبه بما سيقطع له من مخاطر؟ وأحس بأن صحة هذا الأمر مشكوك فيه، وإلا لما أتى إبراهيم الليلة. وأشعل سيجارة أخرى وصب كوبا

---

[1] الحارس والضحية «مجموعة سقوط رجل جاد» ص ٦٥.

[2] المصدر السابق ص ٦٦.

من الشاى ودفن الكوز في بصابيص النار.. هل القلب خائن بهذه الدرجة؟ ورشف رشفة طويلة من الكوب، وجذب نفسًا عميقًا من السيجارة.. وأحس بالذعر فجأة.. وأمسك بندقيته، وأوقف المكنة، لقد انقطع عن أذنيه غناء إبراهيم، فهل ذهب، هل حدثه قلبه»..

وتنتقل عدوى هذا الإحساس إلى قلب الحارس إبراهيم.. لماذا لا تكون زوجته هو هي التي بين ذراعي العمدة الآن.. ويكون هذا الموقف من تدبير العمدة حتى يبعده عن مسرح جريمته، وتعتمل ثورة نفسية عارمة في صدر عبد السلام حتى إنه ليقطع الشك باليقين فيسأل إبراهيم عن زوجته الذي يعجب من هذا السؤال.. فقد رآها عبد السلام بنفسه في البيت.. ويجيبه من باب المزاح بأنها سافرت عند أمها بمصر.. وعلى الفور يسرع عبد السلام ببندقيته وثورته إلى منزله الذي يفاجأ بأن زوجته نائمة.. وحين يعود للحقل مرة أخرى لم يجد إبراهيم وإنما وجد الماء قد كسر القناة في أكثر من مكان ووجد فأس إبراهيم في مكانها وحيدة..

والقصة في حد ذاتها واقعية تعتمل فيها نواح نفسية تتركز جميعها في صدر الحارس الذي يحمل على عاتقه شكل القصة ومضمونها والذي يعرف كل تفاصيل الحدث المباشر بصفته الحارس مرة وتخوله إلى ضحية أخرى.. وقد كانت اللقطة التي انتقاها ضياء لهذه القصة لقطة ذكية صبها في وعاء اللغة المنظورة مع الحدث والتي حلت محل الشكل فكانت هي المحور الذي تدور من خلاله القصة وإن كانت عامية الحوار قد باعدت بين جمالية هذا الشكل اللغوي الذي جماليته من خلال هذا السرد

المباشر وبين الحديث الذي لم يتمش مع شكل القصة ولغتها وإن كان قد بدأ من خلال واقعية القصة عفويا وتلقائيًا.

أما قصة «الحديقة»[1] التي كتبها ضياء الشرقاوي في البداية كقصة قصيرة ثم حولها بعد ذلك إلى رواية من ثلاث أجزاء.. وهي كما يقول عنها الأديب المرحوم محمد عبد الحليم عبد الله [2] «إن هذه القصة من الممكن أن يقال فيها كلام كثير، فقد أدخلني كاتبها في عالم متناقض كثير الصخب.. كثير الصمت.. عاقل إلى حد التفلسف.. مجنون إلى درجة التخبط إيجأبي إلى درجة السهر.. سلبي إلى نومة أهل الكهف، واقعي؟ لا أظن.

رمزي؟ ربما كان الجواب نعم. والقصة كان يخيم على جوها العام منذ بدايتها وحتى نهايتها تبدأ بالموت.[3]

«ربما ماتت يا دكتور، بل من المؤكد أنها ماتت، فكل من يصبح ذا صلة بهذا المجنون يصير محكومًا عليه بالموت».

وينتقل الموت عبر زوايا القصة وأركانها فهو ينتقل إلى الابن الأصغر أثناء كفاحه مع أسرته لإعادة مجد الحديقة القديم ومحاولة إصلاحها من

---

[1] الحديقة «مجلة المجلة – العدد ١١٦ – أغسطس ١٩٦٦ ص ٥٢» روايات الهلال – العدد ٣٢٨ – أبريل ١٩٧٦، «مجموعة سقوط رجل جاد» ص ٧٧.

[2] تعقيب على قصة الحديقة: محمد عبد الحليم عبد الله «المجلة – العدد ١١٦، أغسطس ١٩٦٦» ص٥٩.

[3] الحديقة «روايات الهلال العدد ٣٢٨ أبريل ١٩٧٦» ص٨.

جديد، ثم ينتقل إلى الابن الأكبر الذي كان يحمل مع حبيبته عبء الأمل وكاهل اخضرار الحديقة ونمو الأشجار والأزهار فيها، وقد وجد ميتًا في أحد آبار الحديقة واكتشف هيكله العظمى في قاع البئر.. ثم ينتقل الموت إلى أهالي القرية الذين وقفوا مكتوفي الأيدي أمام عبث هذا المجنون ومحاولته استئناف الوصول إلى المستحيل لتحويل الحديقة الميتة إلى حديقة غناء كسابق عهدها وتحديه للطبيعة التي كثيرًا ما كانت تنتصر عليه وعلى إرادته ولكن إرادته ومثابرته كانت هي سلاحه الوحيد العنيد.. وتنتهي القصة بالميلاد.. ميلاد الوريث الذي يرث هموم الصبر..

والقصة في سياقها العام رمزية والحدث فيها يمثل القصة كلها من خلال هذا الجنون العاقل الذي يمثل الحياة بمتناقضاتها وصعوبتها واستمراريتها وحكاية الحديثة هي حكاية كل زمان ومكان.. فالصبر والمثابرة هما سر الحياة.. وكم من أحلام قد تحولت إلى حقائق.. وما الحديقة إلا نموذج حى للحياة بكل أبعادها ومكنوناتها[1].

«ولكن بعد قليل يا سيدي الدكتور سوف تدرك تماما أن ما ليس له معنى في الوقت الحاضر سوف يصير له معنى بعد ذلك، وما يغمض على عقولنا في وقت ما يصير معروفًا في الوقت الذي يليه، ما علاقتنا جميعًا بالأمل الإنساني؟ هذا هو السؤال الذي يلح على رأسي الآن.

هل نحن كلنا مسئولون بعضنا عن آمال بعض؟ ربما تراءى لك هذا السؤال ساذجًا أو لا معنى له أو سؤال رجل أضنت قلبه الآلام والأسرار

---

[1] المصدر السابق ص ١٣.

الحزينة التي تلقيها أمامنا المصادفات، يجب أن نرفض المصادفة يا سيدي الدكتور، فنحن الذين نصنعها، فلو كنت قد أفشيت السر ما كان لهذه المصادفة أية قيمة الآن، وإن كان هذا الإفشاء لا يغير من مصائرنا وأقدارنا، إنني أحكي لك يا سيدي الدكتور حكاية قديمة جذورها في المستقبل وليس في الماضي، لك أن تضحك لهذه الملاحظة الساذجة يا سيدي الدكتور، فلقد استمروا في العمل بالحديقة ست سنوات متواصلة حتى صار الآخر خرافة لا يصدها العقل وصارت الحديقة حكاية يرويها مجنون، ولكن العجوز الصلب الصلب الرأي يؤكد أنها حكاية يرويها عاقل لأناس مجانين ولا برء من جنونهم».

والواضح أن قصة «الحديقة» كانت هي المختبر الحقيقي الذي بدأ ضياء الشرقاوي يجرب فيه أعماله المنظورة في الإبداع القصصي والدليل على ذلك أنه حين نجحت التجربة معه في مختبره الجديد سار في نفس التجربة إلى مرحلة أخرى وحولها إلى رواية تتقلب في ثلاث أجزاء معملية كل جزء في مختبر حقيقي دعم فيه ضياء تجاربه الجديدة في فن القصة والرواية معًا وقصة يعتمل في داخلها تأثيرات هيمنجواي في «العجوز والبحر» من ناحية المضمون واللقطة القصصية الرامزة لهذا الإصرار والصبر الذي يعتمل داخل النفس البشرية.. وقد نجح ضياء في رسم شخصيات هذه القصة بأجزائها الثلاثة وبخطوطها الداخلية وبمعالمها الخارجية وكسر بها كثيرا من قواعد كتابة القصة في مرحلة الستينات وما بعدها.

وفي قصة «الضيف» [1] والتي تعبر عن مأساة الفرد من خلال الإحساس بمأساة المجموعة والتي توخى بها ضياء والواقعية الموغلة في حشد التفاصيل التسجيلية حتى يستطيع أن يضع يده في النهاية على هذه المأساة التي تكونت من تراكم سحابات الفقر وطبقية المجتمع. وهي ليست القصة الأولى التي نسجها ضياء للتعبير عن أوضاع اجتماعية متهرئة.. فقد كتب قبل ذلك قصة «أعمال الأرض» والتي تربط فيها بين الفقر والسقوط وقصة «رحلة أبي الطويلة إلى المدينة» والتي كشف فيها عن حجم المأساة التي يتردى فيها الفقراء وحجم الملهاة التي يعيشها القادرون الأثرياء.. كذلك قصة «ناس في الليل» التي تكشف زيف المجتمع واستبداد الفرد بالفرد.. وقصة الضيف قصة واقعية تقليدية لعبت فيها اللغة دوراً مهمًا في تأصيل هذا العمل وتطويره وتوضيح الشكل المباشر الموحي للقصة والوصول من أسهل الطرق إلى المضمون الذي أراد أن يعبر عنه الكاتب[2] وجلس نبيل فوق «المخدة» في هدوء وأحس بشيء من الراحة وأقفل أحمد كتاب الحساب ووضع داخله الكراس وأخرج كتاب العلوم «ووش» الوابور، وسمع صوت الأم وهي تغسل البراد وتملؤه، وفتح أحمد الكتاب عند آخر درس، لم يكن نبيل ينظر إلى شيء غير زجاجة اللمبة، كان يفكر في أن ينصرف، ولكن إلى أين؟

لقد جاء وخلاص.. ورمقت الأم زميل ابنها، وتمتمت «صلاة النبي». وأحست بالزهو وضعت البراد فوق الوابور، وغطت عجيزة حودة بالطرحة

---

[1] الضيف «مجموعة سقوط رجل جاد» ص٨٥.

[2] المصدر السابق ص ٨٨.

وإن كانت تظهر أجزاء منها خلال الثقوب، ولمح نبيل لأول مرة نافذة عريضة في الحائط من فوق رأس زجاجة اللمبة عليها حلل وأطباق وعلب كرتون قديمة، قال أحمد: أنت فهمت الدرس الأخير؟

والضيف هنا هو المفجر للموقف الذي كان هادئًا ساكنًا سكون الماء الراكد وحين وفد على هذه الأسرة الفقيرة حوله إلى اهتزازات دائرية متحركة في الماء وتتلخص القصة في أن نبيل زميل أحمد في المدرسة الابتدائية يحضر إليه في ساعة متأخرة من الليل وأسرة أحمد على وشك النوم، ونبيل هذا هو ابن البيه المأمور بينما أحمد من أسرة فقيرة للغاية، ويقع أحمد في ورطة عندما علم أن نبيل قد جاء ليبيت عنه لأنه غاضب من أسرته ويقع في حيص بيص، ماذا يقول لأبيه وكيف يوصل له هذا الخبر وتتضح المأساة من خلال الحالة الاجتماعية التي لا تسمح بمثل هذا الوضع.

ولكن الأب يعرف ويرحب بالضيف بعد شيء من التوجس. وينام نبيل مع أحمد وأخيه. وفي الصباح تتكشف بقية المأساة حينما حل ميعاد تناول طعام الإفطار ويقضم نبيل قطعة من الخبز الناشف الرجوع ويحاول أحمد أن ينقذ الموقف. فنبيل غير متعود على هذا الخبز. وتتحرك حساسية السن الصغير. ويقف أحمد موقفًا لم يقفه طول حياته الصغيرة، ويتحرك في بطء ناحية حصالته[1].

---

[1] المصدر السابق ص ٩٢.

«فازداد خجل نبيل، وتعاظم حزن أحمد هو وحده الذي يعرف السر ونهض في صمت وغادر الغرفة ووقف في دورة المياه المظلمة يفكر بقلق. هل. هل يفعلها؟ يجب أن يفطر نبيل. ماذا يقول في المدرسة لزملائه وتسلق مقعدًا بلا قاعدة. ومد يده في حذر وحزن يتحسس حصالته فوق السفون وحينما لمستها أصابعه سرى تيار جارف في جسده هل يكسرها حقًا؟ وفكر في أن يعيدها إلى مكانها. لن يكسرها. ماذا سيقول نبيل له بعد ذلك، سيقول أننا «غلابة« أليس كذلك؟ ووضع الحصالة جانبًا وذهب إلى الغرفة ليعود بالسكين. وأحس بأنه يطعن حصالته في قلبها طعنة مميتة. وكانت للقروش حشرجة غريبة داخلها. ووسع الفتحة حتى سارت مثل جرح غائر وسكب القروش في راحته. كان ملمسها غريبًا. وأعاد الحصالة المكسورة إلى مكانها ليصلحها عندما يعود من المدرسة، وذهب إلى الغرفة يهزه إحساس غامر، وجد أخواته يلوكون آخر قضمات الأرغفة في أفواههم. ونبيل جالس على حافة السرير ونظراته تنسكب بين قدميه، ونادى أحمد على أخيه إبراهيم وأخذه خارج الغرفة. وقال له: خد يا إبراهيم.. روح اشترى رغيف صابح.. هه.. رغيف صابح.. وبصاغ طعمية.. روح اجرى».

وقصة "الضيف" تمتليء بالحيوية والحياة.. نجد فيها لمسات كثيرة من رواد القصة في مصر «تيمور – البدوى – إدريس» ونجد فيها تأثيرات «تشيكوف» و«ديستويفسكي» تحفل القصة باختيار تلك اللحظة الحياتية والتي برز فيها وجه التناقض الذي يعزم به ضياء في كثير من قصصه والتي تبرز بعض الصيغ الفلسفية التي تعترض حياتنا حيث الإحساس بعزلة

الإنسان حتى وهو وسط مجتمعه.. وحيث الإحساس بأن الإنسان ملقى قدريا وسط مجموعة من المتناقضات هو إحداها فالفقير يرى الغني أمامه ليلتمس منه المساعدة بينما هو أولى بهذه الرعاية على نفسه، والقصة مكثفة تكثيفًا ضمنيًا يبرز اللحظة القصصية والحدث الدرامي من خلال ذلك الضيف الوافد على تلك الأسرة الفقيرة.

وفي قصة «ناس في الليل»[1] يصور ضياء الشرقاوي في سلسلة ما كتبه من مأسى يعري به وجه المجتمع الذي استبدت به الصورة القبيحة واختفت منه وجه الرحمة وتضاءلت عنده الإنسانية وتصاعدت منه الرذيلة وتفشى فيه الفساد.. ويكشف زيف هذا القناع الذي يرتديه الناس في مسوخ من الكهنوت بينما هم مجموعة من الشياطين التي لا تتورع عن امتصاص دماء غيرهم وتتحرك هذه الصورة القصصية عند ضياء عبر حارس السيارات الذي يقف في هذا الميدان الواسع بجوار أحد الملاهي الليلية ينتظر خروج السيارات من أماكنها لقاء قروش زهيدة.. وفي وسط هذه الرياح الباردة يتحسس جيوبه.. فقد قسم جيوبه إلى مناطق للادخار كل جيب يخص أحد مناطق الاهتمام في حياته، فهذا للأكل وهذا للإيجار وهذا لزوجته وهذا له شخصيًا وهذا لسميحة ابنته وكان هذا الجيب هو أهم هذه الجيوب إذ يحتوي على ورقة بيضاء كتبها له الطبيب فيها علاج سميحة..

---

[1] ناس في الليل «مجموعة سقوط رجل جاد» ص ٩٣.

ويحتل هذا الجيب المحور الذي بنيت عليه هذه القصة فمنه تصاعدت مأساة الحدث وحوله بقية الجيوب دون أهمية.. ويجلس الحارس بجوار سيارتين صغيرتين وسيارة كبيرة انتظارًا لخروج أصحابها وكان لا تهمه السيارتين الصغيرتين بقدر ما تهمه هذه السيارة الكبيرة الفارهة التي لابد وأن يدفع أصحابها مبلغًا كبيرًا. وسرح به خياله في أحلام اليقظة.. وتخيل صاحب السيارة وهو يعطيه الجنيه المطلوب لشراء دواء ابنته سميحة ثم يوصله إلى منزله ويلاطفه ويسري عنه هموم الحياة. ولم يفق الحارس إلا على سباب صاحب السيارة وثورته العارمة ويصل ضياء بالمأساة إلى ذروتها»[1].

– أيها الحمار أين أنت؟.

– هذا هو أنا يا سيدي؟

كان صاحب العربة الفارهة رجل قصير ضخم له رأس كبير، وعينان تلتمعان بالسكر والغضب.. وتقف إلى جانبه فتاة رقيقة من فتيات الملهى رآها كثيرًا تذهب مع الرجال في مثل هذا الوقت.

– أين فوانيس العربة يا لص؟

كأن لكمة قوية سقطت فوق رأس الحارس فأفقدته الوعي.. فوانيس ماذا يقصد.. هل سرقت وهو نائم؟ وأخذ يحملق في العربة بذهول والرجل الضخم يعدو حولها ويلوح بيديه في عصبية. وتمتم:

---

[1] المصدر السابق ص ٩٥.

– والله يا سيدي.

– أين كنت؟

– لم أتحرك من هنا يا سيدي والله.

– إذن كيف سرقت الفوانيس؟

– لم أتحرك من هنا يا سيدي والله.

كان الرجل يزداد صخبًا ويتحسس أماكن الفوانيس في غضب.. ولم يعرف الحارس ماذا يفعل وقد تملكه الخوف وأخذ ينظر هنا وهناك لعل أحدًا ينجده ويقف إلى جانبه؟ ليته يستطيع أن يعدو بأقصى سرعة ويذوب في الظلام.

وتتعاظم أحداث القصة وتتطور إلى ذروة الحدث ويصر الرجل على اصطحاب الحارس إلى القسم ويمثل هذا الإصرار من الرجل البعد الحقيقي والدلالة الموحية لتعرية وجه المجتمع وكشف زيفه ويتدخل المارة بمحاولة فك هذا الاشتباك تارة بالكلام وتارة بمحاولة سداد قيمة الفوانيس ولكن الرجل يصر على تحصيل مبلغ ثلاث جنيهات كاملة.. ولم يبق إلا أن يشتري حريته.. ويضطر أن يعبث بجيوبه حتى يصل إلى جيب سميحة.. ويبرز وجه المأساة واضحًا جليًا.. ويزداد الحدث صعودًا ويتصاعد الموقف الدرامي من خلال هذه اللحظة المأسوية ويبرز الوجه القبيح للمجتمع[1].

[1] المصدر السابق ص ٩٨.

«ومد عم بيومى يده من خلال زراير الجاكتة وتحسست أصابه طريقها إلى جيب سميحة وأحس بيد ابنته تمتد من الجيد وتبعد يده من النقود.. لا.. لا يا أبي. سيأخذني إلى القسم يا ابنتي.. إنه مصر.. وسأدفع الجنيهات الثلاثة هناك أو أحبس.. سأموت يا أبي سأموت إني أنتظر الدواء منذ شهر.. السعال يمزق صدري.. والدماء تلوث شفتي.. سيعوضنا الله يا ابنتي ويرزقنا برزق»

ويستمر هذا الحوار الداخلي بين الأب وابنته في صراع حول ثمن الدواء.. وتستمر يد عم بيومي في العبث بجيبه وما يعتمل في قلبه تنوء بحمله الجبال ويتحول الديالوج الداخلي إلى مونولوج داخلي بعد أن يتدخل الطبيب بوجهه وكلماته الحازمة «اشتر لها الدواء»[1] هل أعود إليها وجيبي خالي.. ماذا ستقول سميحة؟ اليوم في جيبك عشرة قروش يا سميحة.. اليوم في جيبك واحد وعشرون قرشًا يا سميحة.. اليوم صاروا ستة وثلاثين.. سأشتري لك الدواء قريبًا يا سميحة.. ماذا سأقول لها اليوم؟ هل سأقول لها لم يعد في جيبك مليما واحدًا يا سميحة.. ها أنت يا ابنتي.. لا .. مازال الطريق إلى الجنيه طويلا.. مازال الطريق إلى الشفاء طويلا.. كانت أصابعه تتلاحم.. تتقدم بتردد.. هل تواصل الطريق وتنتزع من بين أصابعها الواهنة حق الدواء رغم الدموع.. أم تنكص وليكن ما يكون؟ يا ابنتي العزيزة.. أعدك وعدًا صادقًا.. سأشتري لك الدواء قريبًا سأسأل جارنا قرضًا مرة ثانية.. سأستعطفه .. وسيأتي في الغد مائة عربة

---

[1] المرجع السابق.

وعربة وكل النقود ستكون لك.. ستكون للدواء.. صدقيني.. لن أستطيع أن أدفع لهذا الرجل ثلاثة جنيهات بمفردي.. في القسم سيحبسونني وربما سحبت مني الرخصة.. هل يرضيك هذا؟ لن تريني إذا حبسوني في القسم.. ولن أستطيع أن أراك.. أما في الغد فستأتي مائة عربة وعربة بالتأكيد.. وكل النقود ستكون لك.. خذهم يا أبي.. خذهم.. واصطدمت أصابعه بالقروش.. وأفرغ قبضته في يد الرجل وهو يقول: هذه نقود سميحة ثمانية وثلاثون».

من خلال هذه الثورة الداخلية التي اعتملت داخل ذهن الحارس داخل وعيه من خلال تلك الثورة الخارجية التي أثارها صاحب السيارة الفارهة يبرز وجه التناقض في المجتمع.. والتناقض وخطوطه وأشكاله المختلفة أحد سمات أدب ضياء، وفي هذه القصة أراد أن يبرز خطوطه الأساسية ويجسد معانيه ويكثف رؤاه من واقع اللحظة المنتقاة بعناية ليعري بها الوجوه التي تختفي وراء ستار الطهر والنقاء.

وفي قصة «الغريم»[1] نجح ضياء الشرقاوي في استحضار قصة قابيل وهابيل تلك القصة الأبدية بين الأخوين الغريمين اللذين يحاول كل منهما أن يفوز بحراء الصغيرة ويقدم أخيه قربانًا على مذبح الحب.. وقد اختار ضياء صفحة النيل مسرحًا لأحداث قصته، فحوادثها تدور في قارب يجوب النيل ثم على صفحته حيث يسبح الغريمان.. فالغريم الأول يجد نفسه الأقوى على صفحة الماء لبراعته وخفته في السباحة والغريم الثاني

[1] الغريم «مجموعة سقوط رجل جاد» ص١٠٣.

يجد نسه الأقوى في البر لقوته الجسدية والعضلية، ويتجادلان في الماء وهما يسبحان حول الفوز بقلب فتاة أحباها معا، ويحاول الغريم الأول أن يقتل زميله بالاستحواذ على القارب والابتعاد به من منطقة السباحة المليئة بالدوامات وهو بذلك يقتل في زميله أيضًا روح الغرور ويقلم أظافره من وجهة نظره.. وقد أنهي ضياء هذه القصة نهاية موباسانية غير متوقعة إذ أن الغريم الأول عندما خرج بقاربه إلى الشاطئ وجد زميله وقد استرخى على الشاطئ وفي عينيه نظرات التهديد والوعيد.. وقد نجح ضياء من خلال المونولوجات الداخلية والديالوجات النفسية في أن يعبر تعبيرًا حيًا عن نفسية كل من الغريم الأول الذي هو قابيل والغريم الثاني الذي هو هابيل، واللذين يمثلان عنصرا الحياة والصراع من أجل البقاء[1].

«وحلق فوقنا طائر صغير يخدش صفحة الماء بمنقاره، ماذا لو سبقته وأخذت القارب وابتعدت حتى أعذبه وأهينه بدرجة قاتلة وأدعه يشرب برميلا من الماء، أتركه للأمواج تؤدبه وتقلم أظافره، ويأخذ في متابعتي بيأس وأمل، وقد تجلى الصراع بيننا سافرًا وظهرت الحقيقة كوضح الشمس، وأرغمه على أن يتخلى عن منافستي في فتاتي، بعد أن يفهم أني لست غريمًا ضعيفًا كما يظن، وليست إهانتي أمامها بالشيء الذي يغتفر أو الذي أنساه بسهولة».

وقد نجح ضياء الشرقاوي في استخدام لغة موحية تتسم بالقوة لتلائم هذا الصراع الذي هو لب الموضوع، وقد تطورت اللغة من خلال الحوار

---

[1] المصدر السابق ص ١٠٧.

والمونولوجات الداخلية عبر هذه الجمل الصغيرة ذات الومضات السريعة المتلاحقة.. وقد كان لزاما على ضياء أن يتحدث بادئ ذى بدء من خلال ضمير المتكلم طالما هو يحفل ببعض المونولوجات الداخلية التي تصور هذا الصراع بين الغريمين.. والحدث في حد ذاته حدث موضوعي وهو يعد من بدايات التجريب عند ضياء، وقد غلفه في هذه القصة بتلك اللمسة الرمزية التي أصبحت خطا موازيًا للواقعية في بواكير أعماله الأولى. والقصة تظهر في أجزائها الحيوية بعض الزوايا النفسية وهي تطل علينا عند الغريم الأول من خلال اللغة وعند الغريم الثاني من خلال تلك اللامبالاة التي يتطبع بها.

وفي قصة «الصيد»[1] يصور ضياء الشرقاوي من خلال تلك القصة الرمزية التي حاول فيها أن يتجنب التصريح إلى الرمز والتلميح عن الحياة بمتناقضاتها وبذلك التهافت المجنون على مغرياتها، ومحاولة الصيد في الماء العكر.. لقد صور ضياء من خلال الرمز أيضًا هذا المتفشي في الحياة. فالصيد هو وجه الحياة الحقيقي.. الجميع يحاول الصيد بأي طريقة والميكافيللية تسيطر على قلبها بكل الوسائل. فالصيد هو الهدف والوسيلة في الوقت نفسه الجميع يصطادون بأى وسيلة وبشتى الطرق حتى لو كان الشيء ليست له أهمية.. المهم هو تحقيق شهوة الامتلاك وهدف الاستحواذ.. وقد نجح ضياء عبر تلك الإسقاطات الرمزية التي تعبر عن مكنون ما يعتمل في قلبه وصدره نحو الحياة في تصويرها بكل دقائقها

[1] الصيد «مجموعة سقوط رجل جاد» ص ١١٠.

وبشتى تفاصيلها فالحشرات التي يصطاد بها الطفل ذو الشعر الأحمر الطيور الصغيرة هي النفاق الذي تمتلىء به الحياة والتي يجذب مغرياتها بسهولة ويسر وهذا الإعلان الكبير الذى يتوسط انحناءة الشارع الأخيرة والذي يصور الجنس المعلن من خلال تلك المرأة وهذا الرجل اللذين تآكل جسداهما على الرغم من نضارة نظراتهما.

وهذا تعبير أيضًا عن بشاعة الجنس وتأثيره في الحياة إذا لم يكن عبر القنوات الشرعية[1].

«إنه هنا.. في ثيابي، وفي شعري، وفي جلدي، إنه في كل شيء، في كل شيء، وألقت بالكوز فجأة بكل قوتها وأحست به يرتطم بعيدًا كأنه يرتطم بداخلها.« أنا لا أهتم بشيء. أنا لا يهمني شيء، سأجد ألف رجل إذا شئت» انحنت مع انحناءة الشارع الأخيرة، ووجدت نفسها أمام حائط الإعلان، لم يكن له معنى هذا الحائط، خمسة عشر مترًا طول خمسة أمتار عرضها، وإعلان قديم متشقق يلتصق بالخشب يتهافت، ما فائدة أن يكون الإعلان قديمًا مهجورًا، باهتًا لدرجة أنها لا تعرف ماذا يقول هذا الرجل الذي يملأ نصف اللوحة لتلك المرأة المائلة أمامه؟ لابد أن الصورة تقول شيئًا ما، والتآكلات، التآكلات، التآكلات، استشاطت فرحًا، وأحست بالتوفر، استمرت ترمق الرجل وترمقه وتقاوم التآكلات في جسده وجسدها».

---

[1] المصدر السابق ص ١١٤.

وقد عبرت هذه المرأة التي انحدرت مع الشارع المنحدر المنحني فهي تمثل عهر المجتمع وقهره وانحداره نحو الرذيلة والسقوط حين تتعرى وتتساقط عليها غمرات الشمس التي تمثل عين الحقيقة حين تنشط[1]

«أسندت ظهرها إلى حائط الإعلان، كانت تقاوم التآكلات في جسدها، غمرت الشمس عينها بمرح، ألقت نظرة حواليها، لم تر أحدًا، خلعت ثوبها واستلقت عارية في حضن الشمس الضاحكة. سمع الولد الصغير صوت حركة خلف حائط الإعلان، نظر من خلال ثقب خلفه. ورأى الفتاة عارية».

من خلال هذا المجتمع المتهريء المتفسخ، كان الصيد والانغماس فيه هو العمل الرئيسي لكل الكائنات ابتداء من الحشرات الصغيرة التي تنغرس في سن الفخ حتى الشمس التي كانت تلعق الحشرات بحنان هي الأخرى وكانت تركن للكسل.. فالحقيقة حين تضعف ويباغتها التكاسل يزداد الفساد في المجتمع وينشط الصيد أما إذا قويت الشمس فإن نشاط الفساد يتلاشى ويضعف.

هذا هو ما صوره ضياء في قصة «الصيد» وإمعانًا في إبراز هذه السمة أسقط ضياء بعض الإسقاطات الموحية والتي عبر عنها بهذا المقطع في القصة[2].

---

[1] المصدر السابق ص ١١٥.

[2] المصدر السابق ص ١١٤.

«أخذت البيوت تتفكك وتتباعد، وانحنى الشارع انحناءته الأخيرة، وسقط في الأرض الخربة الواسعة كان سقوطه فظيعًا، وقام حائط الإعلان عند رأسه كشاهد القبر».

علاوة على ذلك فقد نجح ضياء من خلال بحثه عن الراوي داخل العمل ومحاولة ضمه إلى صفه في عرض هذه الصورة القصصية الرمزية، ومن خلال طريقة السرد غير المباشر والذي يوضح رؤيته الجديدة لشكل القضية من حيث إخفاء الحدث وجعل المتلقي يشعر به من خلال اللغة التي كانت هي البطل في هذا العمل إذ أنها تقوم بالتصوير ودفع العمل إلى إظهار وجوه جماليته [1].

«كانت الحشرة قد كفت عن المقاومة عن الحياة، قلبها بين يديه، حملق في عينيها الزجاجتين برهة، نفخ فيها بأنفاسه لعلها تدفأ وتتحرك، وضعها فوق الأرض لعلها تباغته وتجري لم تتحرك من مكانها، ابتعد عنها خطوات، أعطاها ظهره، تظاهر بالانصراف، عاد يهرول نحوها لعلها أفلتت، وجدها في مكانها وقد هجمت عليها نملة مسعورة، دهش من أين أتت هذه النملة، ماذا تريد؟ أبعدها في قسوة، أيقن أن الحشرة ماتت حقًا، جلس إلى جانبها لحظة يقلبها، حفر حفرة صغيرة وضع الحشرة فيها، عدلها على ظهرها، ربما أحبت أن يكون وجهها إلى أعلى، أخذ يهيل فوقها الرمال رويدًا رويدًا وهي تختفي شيئًا فشيئًا حتى اختفت تمامًا، وثبت عودًا من القش فوق رأسها، فتح علبة الحشرات بحذر، وأمسك واحدة وأقفل

---

[1] المصدر السابق ص ١١٥.

على جسدها ذراعي المشبك فأخذت تتلوى، وأعاد الفخ إلى مكانه وذهب نحو حائط الإعلان».

وفي قصة «الشوارع السوداء»[1] لمس ضياء وبقوة هذا الوتر الإنساني الكبير الذي يتحكم في عواطفنا وسلوكنا ووضع يده على جرح غائر عميق يؤرقنا بين الحين والحين ألا وهو قضية النجاح والفشل والإحساس بالعجز والنجاح في آن واحد.. العجز مع أنفسنا والنجاح مع الآخرين، واستطاع بهذه القصة أن يؤكد آراءه النقدية التي حلل بها بعض أعمال معاصريه من المبدعين وأن يعطي نموذجًا حيًا لهذا الإبداع الذي كان يتخيله طبقًا لمواصفات ضياء ورؤيته في العطاء الأدبي.. وتعد قصة «الشوارع السوداء» طفرة جديدة في أدب ضياء الشرقاوي شأنها شأن الأعمال الجديدة التي أخرجها خلال هذه الفترة والتي تجمعت بعد ذلك في مجموعة «بيت في الريح» والتي استطاع فيها ضياء أن يزاوج بين الواقعية الجديدة وتكنيك تيار الوعي والشعور وبين الأشكال التقليدية والرمزية التي هجن بينها جميعًا وخرج منها بأعماله الجديدة التي كتبها في منتصف حياته وحاول بها خلق أشكال جمالية في القصة تتسم بالجدية وتعبر عن روح العصر هروبًا من الأشكال السردية التقليدية المباشرة.. ومحاولة منه أن يبصم القصة المعاصرة ببصمات جمالية مميزة، وقد استخدم ضياء في هذه القصة وصولا منه إلى الشكل الجمالي المبتغى كل أدوات الحرفية القصصية والتكنيك الذي تخيله صائبًا لمثل هذه الأعمال

---

[1] الشوارع السوداء «مجموعة سقوط رجل جاد» ص ١١٧.

من الجمل القصيرة البلاغية المعبرة غير المباشرة، المونولوج الداخلي الذي يبرز أدق خلجات النواحي النفسية والسرد غير المباشر الذي يجري بين دفتيه الأحداث المدسوسة التي كان يفضلها دائمًا في هذه المرحلة من حياته الأدبية[1].

«ولا تدرى لماذا أحب الحدث السري «إذا صح هذا القول» الحدث المدسوس الذي لا يمكن الإمساك به مباشرة، وإنما تحس به منتشرًا بين ثنايا الموقف مؤثرًا فاعلا.. فإني مازلت أعتقد أن الفن عمل من أعمال الذكاء، وأن على الفنان أن يخفي أكثر مما يظهر وأن ما يظهره يشير إلى ما يخفيه بدلالة أكثر وأوضح مما لو أبان».

وقد حفلت قصة «الشوارع السوداء» أيضًا بتلك الإسقاطات ذات الدلالات المعبرة عن مكنون النفس والحوار الذكي الموظف توظيفًا جيدًا، وهذه النقلات التي لا نحس منها بالخروج من أحداث القصة والمنسوجة بمهارة نسجًا عفويًا تلقائيًا والتي تؤكد مقدرة ضياء على الإمساك بأعماله دونما اعتساف أو تهرؤ.. كل هذه الأدوات استخدمها ضياء في حذق شديد واستطاع أن يؤكد ذاته في فن القصة بهذه القصة الجيدة، وكان حزنه على ابنه شديدًا لدرجة أعجزته عن التصرف نحو معالجته[2].

«لاذ بركن الغرفة مستسلما وأخذت أفكاره وهواجسه تزحف فوق جدار أعصابه كطابور من النمل الجائع في اتصال أبدي، وكأنها عثرت على

---

[1] مختارات من رسائل ضياء الشرقاوي أبو غريب النجار «مجلة القصة العدد ١٨– ديسمبر١٩٧٨» ص ١٣٥.

[2] الشوارع السوداء «مجموعة سقوط رجل جاد» ص ١١٧.

صيد ثمن وافر، فبدأت تحاصره وتنشب فيه أنيابها وأذرعها بشراهة وبلا كلل».

ويتخيل الموت عملاقًا كبيرًا يحاول الفتك بابنه، بينما هو وقد وقف له قبل ذلك وحال بينه وبين الكثيرين من المرضى.. وتتصاعد الحركة الدرامية داخل نفسية الطبيب فيقتحم غرفة ابنه المسجى في فراش المرض بحثًا عن هذا العملاق الذي يهدد حياة ابنه[1].

«وانحنى فوق ثقب المفتاح وأخذ يرمقهما، لم يرهما فترة، كانت عيناه تتحسسان طريقهما في النور الخافت وتغوصان في كثافات الصمت، وأحس بأنه لم يجدهما، لم يرهما، لقد اختفيا، أخذهما ذلك الشيء الرهيب دون مقاومة وفي صمت وشعر بحبات العرق تبلل حاجز الثقب كالدموع. ورآهما أخيرًا كما هو منذ ساعة، منذ ساعات، الحزن يجرع نضارة الحياة من وجهها مثل سكير عربيد واليأس يحرث جبينها بمحراثه الحاد ليزرع أشجار المرارة والهزيمة، أما ابنهما الصغير فما يزال في فراشه، تحتضنه ملاءة بيضاء، أربد بياضها في الضوء الخافت وخيل إليه أنه يرى كائنًا غريبًا عملاقًا يجلس قبالتهما، ويرفع يده إلى أعلى ويميل رأسه إلى الوراء كأنه يجرع خمر الحياة من عيني ابنه الصغير، ثم ينحني فوقه ليملأهما بالرماد، وارتد إلى الخلف، واقتحم الباب في قوة فهبت زوجته واقفة مذعورة، رافعة يدها إلى أعلى متوسلة بألا يزعج ابنهما في رقدته، وأطبق على المقعد الخالي بكلتا يديه كأنه يطبق على ذلك الكائن الغريب

---

[1] المصدر السابق ص ١١٧.

العملاق الذي لا اسم له وأخذت ملامحه تتوتر في سرعة وشدة، كأنه في صراع رهيب مع الكائن الغريب، ثم ارتخت ملامحه مرة واحدة كبيت قديم يتهاوى فجأة ومرة واحدة، وزفر زفرة حادة تلقفتها زوجته بعينيها متسائلة متوسلة بأن يلزم الصمت».

ويستحضر ضياء ملمس الأشياء في هذا الجزء من القصة فهو على الرغم من أنه طبيب إلا أنه يتهاوى ولا يستطيع معالجة ابنه، ويستنجد بزملائه الأطباء ليساعدوه في وقف هذا الزائر الغريب الذي يريد سلب ابنه منه، وفي الوقت نفسه يتلاعب ضياء بخيوط القصة في ذكاء واقتدار.. إذ أن أخت الطبيب تستنجد به هي الأخرى لإنقاذ ابنتها التي على وشك الوضع والتي تبدو حالتها خطرة ويعتذر لها ولكن الأخت تلح وتحضر بنفسها، ويهتز الطبيب لموقف أخته ويستجيب لدموعها ويجرى لابنة أخته عملية قيصرية وينجح في إنقاذ الطفل والأم تلد ابنة أخته طفلا جميلا[1].

«وحينما انتهي من عمليته، أسرع نحو المولود واختطفه من بين يدى أبيه وجدته، وقد أدخلوه في ثوب فضفاض ناصع البياض، وأمسكه من ساقيه مرة أخرى وترك رأسه تنحدر إلى أسفل، فأسرعت جدته إليه فزعة، وضحك الدكتور مبتهجًا، وضعه في الميزان، وصاح:

-أووه.. ياله من طفل سمين ماذا كنتم تطعمونه.. هل كان يأكل مع عميان؟

---

[1] المصدر السابق ص ١٢٤.

أجابته أخته ضاحكة:

-هل ستحسد الولد، سأقول لأمه حين تقوم بالسلامة".

ويصل الصراع في القصة إلى منطقة اللا عودة ويتدخل القدر سريعًا ليكمل خيوط المأساة ويتحول النجاح إلى سقوط في هاوية الحياة[1].

«وأدار قرص التليفون بلهفة، وحين أجابته زوجته: من؟ انفجر قائلا: لقد ولد الولد كأحسن ما يكون، وأنقذت أمه من موت محقق.. ماذا تقولين.. ماذا لا يمكن.. مستحيل.. مستحيل تمامًا.. يا لها من لعبة قذرة.. وامتلأت عيناه بالدموع وتهاوى فوق مقعده».

وهكذا كان ضياء الشرقاوي في مجموعته الثانية صاحب رؤية مختلفة إلى حد ما عن رؤيته في المجموعة الأولى، ولا شك أن هذا الاختلاف ناجم عن المرحلية الإبداعية في تناول ضياء لفن القصة وعن تطور نظرته من خلال تأثره وتأثر معاصريه به خلال مرحلة الستنيات وما قبلها.. ولقد أطل الواقع الاجتماعي بكثير من ملامحه الحياتية خلال مجموعة «سقوط رجل جاد» واختفى المنظور المرتبط بالبطل الواحد وحل محله منظور تعدد الأبطال، إذ أن الواقع الاجتماعي من صنع مجموعة من الأشخاص وليس من صنع شخص واحد..

وقد اقترب ضياء أيضًا من الهموم الإنسانية المرتبطة بقدر الإنسان ومصيره واهتم بالأفعال الإنسانية ذات الدلالة الأخلاقية والنفسية واحتفى

---

[1] المصدر السابق ص ١٢٤.

بانتماء الإنسان إلى قدره وأرضه وذاته وأسرته، وأوجد كثيرًا من القيم المشتركة مع قيم المجموعة الأولى وشارك شخوص قصصه في كثير من محاور اهتماماتهم، ففي «سقوط رجل جاد» نجد هموم شخوص هذه القصة هموم ذاتية تنبع من اهتمامات كل منهم بواقعه الحياتي، كذلك في «رحلة أبي الطويلة إلى المدينة» نجد نفس الهموم الذاتية تطل بتناقضاتها من خلال هذه القصة، ونجد أن الانتماء إلى عاطفة الأبوة هو التعادلية نحو تخفيف هذه الكثافة من الهموم ونموها المستمر نحو الواقع للطفل إبراهيم، كذلك نجد في «الحارس والضحية» هذه المأساة الأخلاقية التي تحولت إلى هموم تجتاح عقل الحارس وتجتاز قلب الضحية، وتحولت الأرض إلى شاهد عيان لمأساة العصر الجميل المليء بالاهتمامات المنبعثة من رغبات الإنسان وأهوائه. وفي «الحديقة» وهي أنضج قصص هذه المجموعة تتجمع سحب الهموم في مناخ هذه القصة بنسب متفاوتة عند الجميع، فالعجوز وابناه همومهم في عودة الأرض إلى سابق عهدها والمرأة همها في الزواج وتغيير واقعها الاجتماعي حتى إنها عندما مات خطيبها تزوجت العجوز، وأهل القرية تتجاوز همومهم إلى عودة العجوز إلى عقله الذي هو عودة الوعي إليهم. كذلك فإن قصة «الضيف» تحمل في شكلها ومضمونها هموم هذا المجتمع فالشكل يحتوي ديكور الفقر بتفاصيله وذراته الصغيرة الذي هو انعكاس لما في داخلهم من ظلام، والمضمون مليء بهموم الطبقة الفقيرة الكادحة وبنفس الإظلام المنعكس على الواقع الخارجي، وقد برزت هذه الهموم من خلال هذا الضيف الصغير ابن البيه المأمور الذي زار هذه الأسرة فجأة ولأول مرة، والذي برزت من خلال

زيارته الهموم النفسية واليومية لهذه الأسرة، أما الهموم الذاتية التي تجسدت في قصة «ناس في الليل» فهي هموم فجرتها اللحظة الدرامية التي أحسن ضياء تصويرها بعد أن هيأ لها الجو المناسب من خلال حارس السيارات الفقير وذلك الرجل الثرى الذي يصر على الحصول على تعويض لسرقة فوانيس سيارته، أما قصة «الغريم« فإن همومها تنشأ من ذلك الصراع الذي ينشب بين هذين الرجلين العاشقين والذي يحاول كل منهما الاستحواذ على حب تلك الفتاة عن طريق إذلال زميله وتقليم أظافره. أما قصة «الشوارع السوداء» وقصة «الصيد» فتظهر فيما تلك الهموم القدرية التي تنشأ عن الموت والتي لا دخل للإنسان فيها والتي هي تتجمع خيوطها شيئًا فشيئًا مع تصاعد الحدث والتي برزت في قصة «الصيد» من خلال تيار الوعي الذي استخدمه ضياء استخدامًا حذقًا في تشكيل هذه الصورة داخليا من ذهن تلك المرأة وهذا الصبي وعن طريق المونولوج الداخلي، ومن خلال ذلك التناقض في أحداث قصة «الشوارع السوداء».

هكذا تطور فن القصة عند ضياء خلال المجموعة الثانية التي صدرت عام ١٩٦٧ والتي لم يفصل صدورها عن المجموعة الأولى إلا بضع شهور.

٣- مجموعة «بيت في الريح»

صدرت «مجموعة بيت في الريح» عام ١٩٨٠ أى بعد رحيل ضياء بثلاثة أعوام وهي مجموعة تختلف اختلافًا كبيرًا عن المجموعتين اللتين صدرتا عام ١٩٦٦، ١٩٦٧وهي مجموعة «رحلة في قطار كل يوم»

و«سقوط رجل جاد»، تختلف من ناحية الشكل والجمالية وهي تعبر عن الرؤى التي ساقها ضياء من خلال بحوثه القيمة في جماليات الفن والمعيار الفني للأعمال الأدبية كذلك فقد استخدم فيها ضياء كثيرًا من الأدوات الفنية الحديثة للقصة القصيرة عن طريق استخدام كثير من الإسقاطات والتهويمات وتيار الشعور والوعي والرمز ذي الدلالات المباشرة والمختبئة.. واستطاع أن يستحضر كثيرًا من التكنيك الجديد في معالجته لقصص هذه المجموعة من خلال قراءته في الآداب الأجنبية، ولا شك أن قصص هذه المجموعة انطلاقًا من أنبتيها التي استخدمت فيها تلك الأدوات، لا تفصح عن نفسها بسهولة ويسر بل هي في حاجة إلى التعمق فيها والتعامل معها بمثل ما تعامل معها مبدعها عن طريق تحليل تلك الذرات التي كون منها ضياء كتلها النفسية وكثافتها الفنية وحجمها الأدبي، وعن طريق الغوص في أذهان شخوصها غير المكتملة في حياتها والغارقة حتى الثمالة في همومها وأهوائها وعن طريق تجمع التفاصيل ذات الدلالات مع التكوينات الكلية ذات الأبعاد المتشابهة.

وقد كان ضياء الشرقاوي ذا طموحات فنية كبيرة وما أحوجنا لمثل هذه الطموحات في الفن، وكان صاحب مغامرة إبداعية جديرة بالتأمل والتحليل والوقوف عندها وقفات، وقد كنا ننتظر منه الكثير لولا أن اختطفته يد المنون فجأة على غير انتظار، وقد كانت قضية الموت بالنسبة له من القضايا المهمة التي استوعبها وضمنها معظم أعماله حتى احتواها فكره وعقله وجسده وروحه.

ففي قضية «العراء»[1] تتحدث اللغة بهذا السرد المركز عن طريق ذلك الراوي الذي تتحدث عواطفه بما تحب وتكره وتخشى وتخاف لتصف هذه اللغة الموغلة في التجريب أبعادًا خارجية وداخلية لهذا العراء النفسي الذي تتكون منه بنبوية هذا العمل، فمن خلال هذه الأشياء المتناثرة في الخلاء والتي يسقط عليها الضوء الرامز والضوء الواقعي تستطيع أن نحدد هذا الخواء الذي تمتلىء به تلك الشريحة الغامضة من الحياة والتي تمثل تأويلات كثيرة تفصح عنها نفسها أحيانًا ثم تختفي وراء هذه الضبابية أحيانًا أخرى والتي نلمح فيها ذلك الثعبان الزاحف في طريقه لا يلوى على شيئ سوى الإطباق على تلك المخلوقات الضعيفة وطحنها بدون هوادة ولا رحمة.. كما أننا نلمح أيضًا من خلال هذا الإسقاط الذكي الذي يسقطه ضياء ليعبر به عن خواء الحياة وعريها إلا من الخوف وقانون الغاب الذي يتحكم فيها وشريعة الأسماك الكبيرة والصغيرة التي تكتنفها وعن تلك المخلوقات التي ترتع وحدها وتطبق بقوة وشراهة ونهم على أرواح الآخرين بتحيل راحتها إلى قلق وسكونها إلى اضطراب دائم [2].

«وكنت أسمع حفيفه على الجدار، أسفل النافذة مباشرة، يتسلق إلى أعلى، إذن فهو حقيقة وليس مجرد وهم كما قالوا، تمنيت لو كانوا معي الآن لسمعوا صوت صعوده في بطء، وأنا لا أنتظره، فأنا أخاف كل الثعابين، كل الأشياء التي لها قدرة على التسلق في الظلام».

---

[1] العراء «مجموعة بيت في الريح» دار المعارف سنة ١٩٨٠، ص٧.

[2] المصدر السابق ص ٨.

أما الأبعاد الداخلية التي يعمقها ضياء في هذا العمل فهو ذلك الصراع الناشب أظافره في ذهنه والقائم بينه وبين ذلك الثعبان الذي يمرح في العراء وحده لا رادع له ولا ضابط حتى ليخيل له أنه قد تمكن من سقف الحجرة وما عليه إلا أن يطبق عليه ويسقط فوقه من خلال الإطباق بغضاريفه المخيفة على خشب النافذة ومكونات السقف، ويتحول الصراع داخل العقل الباطن وتظهر التماعات كثيرة بعضها للثعبان وبعضها للعراء والخواء الذي يسود هذا الجو المخيف، وبعضها لتلك الأشياء القذرة الصدئة التي تتناثر وتتكاثر بحيث تلف المكان بأكمله والتي تثير الإحساس بالخوف والغثيان.

وتطل قضية الموت من خلال ثنايا هذا العمل حينما يحل فجأة ليغمر المكان والزمان وليغير من طبيعة الأشياء ويحولها إلى إرهاصات مؤقتة سرعان ما تذوب وتتلاشى وتنتهي عندما يتواجد داخل الأشياء كلها الذاتية منها وغير الذاتية ومظاهر هذا العراء[1].

«أحس بالموت المباغت يحل بتلك الكائنات الدقيقة، فلم أعد أستطيع من غرفتي الصغيرة أن أبعث بالسلام إليها، ولم أستطع أن أحل السلام فوق العراء وبقي الضوء وحده هو الرابطة الصامتة بينى وبين العراء، أدافع به عن نفسي وعن مئات الكائنات الوادعة وتبقى مساحات كثيرة في الظلام، في العراء متربصة قذرة حتى أطفيء النور وألوذ بالفراش فتتوحد غرفتى بالعراء».

---

[1] المصدر السابق ص ١٠.

نلاحظ من سياق هذه القصة أن اللغة لها علاقات متشعبة ومتداخلة تتكاثر جذورها داخل البناء وفي ثنايا التركيب وحول البنية الجمالية للعمل من خلال ألفاظ ذات جرس خاص تتسم بشاعرية مميزة تجمع بين ملمس القصة ونسيج الشعر، كما وأن اللغة أيضا تحولت إلى لغة حسية داخلية حتى وأن الصمت الذي هو من سمات العراء والذي تناثر بكثرة في تهويماته كان يبلغ فيحسن التبليغ. وقد نجح ضياء الشرقاوي من خلال هذه القصة ومن خلال عدة قصص تلمست نفس الطريق ونفس البنية ونفس التركيب في تشكيل بداية عالمه الجديد والذي اختلف اختلافًا كبيرًا عن المجموعتين السابقتين واللتين صدرتا في أعوام ١٩٦٦، ١٩٦٧ والذي بدأ في نهايتهما تقريبًا العثور على هذا العالم المتميز في القصة.

أما قصة «رجال منتصف الليل»[١] فهي وإن كانت تدور في نفس الفلك التي دارت فيه قصة العراء من ناحية جو الموت والخوف اللذين يسيطران على مناحي النفس البشرية وذلك التوتر والقلق الذي يتسرب من خلال تلك اللغة ذات الجرس والإيقاع الذي يحمل نفس سمات التوتر والاضطراب والمواءمة، إلا أنها تملك حدثًا مدسوسًا مغايرًا ومخالفًا للقصة الأولى وهو الصراع داخل النفس من الخوف المستولي على هذا الرجل، ثم الهروب والوصول إلى مرحلة الجنون ثم العودة مرة أخرى إلى الواقع والمواجهة القوية مع النفس، كما تمتلك هذه القصة أيضًا واقعًا فنيًا وتكنيكًا مخالفًا لنسيج القصة الأولى من ناحية استخدام الحوار مع السرد والراوي غير المحايد والغارق حتى أذنيه في حدث القصة..

---

[١] رجال منتصف الليل «مجموعة بيت في الريح» ص١٣.

ومع أن قصة "العراء" تستخدم هي الأخرى راويا غير محايد إلا أن النسيج القصصي في «رجال منتصف الليل" نابع من التصوف والتوحد مع هذه المقولات المستمدة من أقوال المتصوفة والتي تمثل لحظة التنوير لهذه القصة[1].

«إن نهاية الذكر أن يغيب الذاكر في الذكر ويستغرق بمذكوره عن الرجوع إلى مقام الذكر وهذا حال فناء الفناء».

فنحن أمام هروب لرجل يحمل على كاهله عبء السنين واضطهاد المبدأ والعقيدة وهو يتشكل أثناء هروبه في ثلاث رجال الأول جبان خائف يحمل على كاهله مسئولية ما حدث وما سوف يحدث ولكنه ينوء بحمله فيخلع ذلك «الماسك» الذي يرتديه ويرى الزمن العجوز يبكى لمصائبه[2].

«ورأيت وجهي عاريًا، ذلك الوجه الذي فقدته منذ زمن، ونظر إلى وجهه فرأيت ذلك الوجه الذي أمتلكه منذ زمن، والتفتُّ حولي، وكان رجل عجوز جالسًا على المنضدة المجاورة يبكي في صمت، ثم رأيت الوجوه المألوفة المتناثرة في الصالة، وقد فتحت النوافذ الزجاجية على امتداد الواجهة المقابلة للباب، ثم كان الصمت».

ويتوتر الرجل الثاني ويلجأ إلى هذا السائق الذي يرمز إلى الأمان والطمأنينة ولكنه أمان مشوب بالحذر وتلك العربة الرامزة إلى الطريق ربما حملته إلى الجنون أو إلى عهده وتاريخه القديم[3].

---

[1] المصدر السابق ص ١٨.

[2] المصدر السابق ص ٢٤.

[3] المصدر السابق ص ١٦.

«قال في ذلك الزمن الطيب القديم، أين هي تلك الأيام، كنت تقول لى إن أيامًا ستذهب وستأتي أيام وأن كل الأيام ستكون يومًا واحدًا، فكرت أنه لو واصل السير في نفس الطريق دون أن يحيد فسيذهب بي إلى العباسية، ولو أنه انحرف في الميدان، أو اضطر للانحراف، فسيذهب بي إلى مصر القديمة، ومن هناك أستطيع أن أغادره».

ويأتي الرجل الثالث المنسلخ من نفس الشخصية والذي تستقر في وجدانه الحكمة والعقل فيسكن إلى نفسه ويحاول أن يتخذ قرار العودة للمواجهة بعد أن يأس من الهروب الذي ليس وراءه جدوى. فيعود ويصير ذلك الرجل الموعود الذي سيأتي بعد ذلك الزمن اللعين. القصة في فحواها قصة رمزية ذات دلالات سياسية تحمل في طياتها كمية كبيرة من الشحنة الموجبة والسالبة معًا واللذان يكونان تيارًا كهربيًا يضيء معالم الطريق وينير تلك اللحظة الممتدة بهذا الهتاف الذي يختبيء في ثنايا الحوار الذي يدور بين الرجل وسائق العربة.

كما وأننا نشعر أيضًا من خلال استقرار هذه القصة بوجود عنصر التناسخ وتكرار التاريخ وهو يطل بوجهه عبر الرجال الثلاثة وعبر زمن الحوادث ومكان وقوعها[1].

«هذه الطبيعة الزمانية المكانية للعمل الفني تجعل مفهوم واقعية العمل الفني مفهومًا محددًا قابلا للنفي، مادام قابلا لدرجة من درجات التصديق، ومن ثم إمكانية إثارة الانفعال».

[1] الفن والواقع «الزهور– ملحق مجلة الهلال العدد الثالث، السنة الرابعة مارس ١٩٧٦، ص٢٣.

ويلعب الالتباس الذي توخاه ضياء في الشكل الجمالي لهذه القصة دوره الفني في برمجة مضمونها وجعله كثير الاحتمال على الواقع السياسي بل هذا هو ما حدث فعلا ولكن من وجهة النظر الواقعية المطورة على صفحات التاريخ كل ذلك ما بين عالمي الحقيقية والوهم والمواجهة بالنسبة للحاضر على أقل تقدير.

وفي قصة «بيت في الريح»[1] التي تحمل اسم المجموعة ينتقل بنا ضياء الشرقاوي في مغامرة جديدة من مغامراته الإبداعية الذهنية التي تحمل سماته الأدبية وظلال فكره ورائحة واقعه في خلال هذا الإدراك الحسي المشوش وهذا المعيار الجمالي الذي احتوى داخله حدسًا مدسوسًا غامضًا هيكله غير واضح المعالم وبنيويته ظاهرها الحس وباطنها الإدراك، وبلغة ذات موسيقى خاصة يجتذب هذا الواقع المشكل شخصية ذات بعدين، بعد صغير قوي في قمة عنفوانه وجبروته وبعد آخر ضعيف. مقعد لا حول له ولا قوة، والإحساس البصري في هذه القصة من خلال هذا السرد الذي تحس به حقيقيًا ولكنه في الحقيقة ضارب في الخيال إلى حد كبير ينقلنا من خلال هذه اللغة الجمالية القوية إلى الإحساس بالملمس المكاني، ولكن الزمان هو المفتاح الأساسي لحدث هذه القصة. فهذه الفتاة التي يبحث عنها »أنا» والـ«هو» اللذان يمثلان في نظري شخصية واحدة يبحثان عنها بحثًا مضنيًا في بيتها الذي يقع في مهب الريح.. فهما يبحثان عنها في تلك القوارب الكبيرة المتناثرة على الشاطئ، والسفن هنا

[1] بيت في الريح «المجموعة» دار المعارف ١٩٨٠، ص٢٢.

هي رمز للأمان فهما يبحثان عنها وسط الأمان، والفتاة هي الحدث الظاهر.. أما الحدث المدسوس فيظهر من تلك التصرفات الشاذة التي تقع بين الـ«أنا» والـ«هو» فإحساس كل منهما من الآخر يقع محل الخوف والبحث عن الفتاة إنما هو بحث عن ذلك الأمان الذي غاب عنهما. وغاية هذا البحث هو الحب والجنس. فالـ«أنا» الذي يرتبط بالـ«هو» بذلك الحبل الثقيل والذي يرمز إلى عنصر الزمن والذي يجذب كرسيه المتحرك على رمال الشاطئ بثقل شديد والذي ينفذ رغباته بالبحث عن الفتاة في تلك القوارب وهو في الحقيقة يبحث عن الحب الذي أهو أصل الحياة ويكابد في سبيل ذلك هذه الأعباء المتمثلة في ذلك الحبل الذي يشده إلى الـ«هو» وتلك الدماء التي يذرفها داخل القوارب[1].

«وقفزت إلى قاع المركب فأحسست بحافة قوقعة مكسورة تتوغل في كف قدمي اليمنى فصرخت، ورأيت الدم وهو يبلل الخشب، وتردد صوتي في الداخل، وكتمت الجرح بيدى، وبللت أصابعي بالدم الدافئ فمسحتها في كومة من الشباك القديمة، وفكرت آنذاك بأنها لو كانت موجودة في الداخل لأخذت هذه الشباك لتنام عليها وتلتف بها، وغادرتها وغسلت قدمي في البحر وشعرت بالماء الملح وهو يكوي الجرح ويمتص الدم، والرمال وهي تذوب وتتشرب إلى الداخل. ونظرت إليه غاضبًا. فرأيت يديه على ذراعي الكرسي المتحرك ورأسه مائلا إلى الأمام. وخيل إليَّ أنه لم يلوح بهما كي يستدعيني وإلا لما أعادهما إلى ذراعي الكرسي

---

[1] المصدر السابق ص ٢٥.

المتحرك، فإنه حينما يشرع في ذلك فإنه لا يتوقف حتى يشعر بوجودي وراءه ورأيت كتفه، ويشعر بدوران عجلات الكرسي المتحرك، ويرى الأشياء وهي تتراجع. قلت لنفسي إنه يدرك رغبتي وإن لم يدركها الآن فإنه سوف يقدرها تمامًا حينما يعود وأوضح له الأمر.

وتتفاعل الشخصيتان معًا في البحث عن الحب والأمان وكل منهم مشدود إلى الآخر في هذا الخيط الواهي المتمثل في حبل الكرسي المتحرك وحين يفشلا في العثور على تلك الفتاة يعودان إلى المقهى التي هي رمز الإحباط والعجز والفشل[1].

«وساعدني عامل المقهى في أن أدير الكرسي المتحرك، وقال لى: لماذا تأخر العجوز اليوم؟ قلت له: لقد كان يفعل وعدل المنضدة، وذهب ليحضر كوب ليمونادة، وكان عليَّ أن أجلس بجوار الباب منحرفا قليلا نحوه حتى أرى تلويحة يديه بالعودة».

نلاحظ في هذه القصة أن ضياء كعادته في مجموعة «بيت في الريح» يحاول موسقة أعماله الجديدة وأن يجعل لغتها ذات فاعلية في التأثير من خلال تلك الذرات المتناهية في الصغر والذي يحشدها في ذات شخوصها وفي تلك التفصيلات الصغيرة ذات الدلالات الملحة وهو يعطينا دائمًا ومضات سريعة ليوقظ الذهن عندنا فنتفاعل مع أعماله ونصل إلى لحظة التنوير الذي يريد أن يعبر عنها.

---

[1] المصدر السابق ص ٢٩.

وفي قصة «التحولات»[1] نجد أن ضياء الشرقاوي قد استخدم لغة تشكيلية أثرى بها هذا العمل ومنحه نفس التضاريس الذي خط بها معظم قصصه في هذه المجموعة. كما نجد ضياء في هذه المجموعة وفي بعض قصصه ورواياته في المرحلة المتأخرة من حياته قد احتفى بالشكل الفني وألغى الحدود بين السرد وتهويماته الشعرية وركز على بناء التعبيرات الموظفة توظيفًا مباشرًا بما يخدم التشكيل في العمل بحيث كان يضع اللفظ ذا الجرس المميز بجانب اللفظ المتناسب معه والمترادف مع معناه بحيث يكونان معا أرابيسك صغير يظهر خلال القراءة وكأنه نافذ إلى الأعماق متوحد مع المتلقي وهلاميته التي تنطبع عليه من خلال العمل، وأبلغ مثال على ذلك تلك التحولات التي طرأت من خلال هذه القصة الرمزية على شخصيتها الأساسية التي جلست في حديقتها تنتظر وصوله لتغير من ثوبها وتضع موضع الاختيار الجاد ونحن من سياق هذه الألفاظ الموحية المنتقاة بعناية مركزة ومن تلك الإسقاطات الحيوانية التي استخدمها ضياء ليكشف بها الحدث السرى وهو الجنس الذي كانت تنتظره المرأة على عكس قصة «بيت في الريح» والذي وظف الجنس توظيفًا معاكسًا لهذه القصة من خلال البحث عن تلك الفتاة الوهمية لممارة الجنس معها والشد والجذب الذي كان قائمًا بين شخصيتي الـ«أنا» و«الـ«هو» بينما نلاحظ في قصة «التحولات» أن الشد والجذب هنا ليس وجودا إنما وضع الـ«هو» موضع الاختبار جاء نتيجة مطالب ملحة من الـ«هي» التي تتحول وتتلون دائمًا على مسرح القصة من خلال زوايا

[1] التحولات «مجموعة بيت في الريح» ص ٣٠.

عديدة أحيانًا من زاوية الشكل بتغيير ملابسها وملامحها وأحيانًا من زوايا الجوهر، وقد استخدم ضياء لهذه القصة أيضًا كل مثيرات الجنس ليعبر عن هذه التحولات التي تطرأ على الإنسان حينما يغير ثوبه الأبدي [1].

«واستعدت للانفلات إلى الداخل حتى تغير ثوبها لولا أن رأته أمامها عند الباب برأسه الصغير الأحمر يحملق فيها بعينيه الضيقتين الحادتين[2] انحرف في الممر وكان يتابع آثار قدميها الرفيعتين على الأرض، حتى صار أمام المقعدين، فجلس على الشيزلونج ودفع بالمقعد الصغير جانبًا، وراح ينظر نحو الطريق والجبل والشمس الدافئة تنعكس عليها. يسمع صوت الأشجار من خلفه، وهمهمة حيوانات في الداخل. فرد كفيه العريضتين فوق فخذيه وكانت أصابعه غليظة». وتركته لتغير ثيابها وعادت إليه في تحول جديد وفي صورة مغايرة تتسم بالحيوانية وهو إسقاط لخدمة حدث القصة لاختبار السلوك الإنساني وحاول معها ولكنها أنزلقت بجانب صورة أبيها وجدها وكأنها تستنجد بهما وهي في ذلك سادرة في تحولاتها معه حتى تصل به إلى الاختبار الحقيقي..

ويستمر ضياء في تكثيف لغته وتشكيلها على شكل أرابيسك موح ومعبر مع توظيف إسقاطاته داخل العمل للوصول إلى تحولات جديدة تبرز لحظة التنوير المبتغاة في القصة.. واستمر في السير داخل المنزل وهي بزيها الحيواني تغريه وتعريه فيشاهد معها تلك الصور العجيبة وهذا

---

[1] المصدر السابق ص ٣٠.

[2] المصدر السابق ص ٣٣.

المتحف الحيواني المنزلي الذي يمتليء بكثير من التحولات على جدرانه وكأن هذه الأشياء المحنطة قد رمزت هي الأخرى إلى التحول من الحياة إلى الموت[1].

«وكانت تسير في الدهليز أمامه، يرى على الجانبين رؤوس حيوانات وقرونًا متشعبة، وعيونًا تبرق، ويشم رائحة ثقيلة كامدة تشيع في الدهليز الضيق النصف معتم. وكانت تهتز، تندفع أمامه، يحس وقع قدميها الثقيلتين كثيفتي الشعر، تلامس ساقه أشياء صلبة ثم يدرس انفلاتة حيوان صغير من بين قدميه ويحس ملمس فرائه، حك ذراعيه حوله، فلامس ذراعه اليمنى رأسًا مثبتًا على الحائط، فأطبقت أصابعه على المقدمة فأحس برؤوس الأنياب تنغرس في اللحم. ودلفت خلال الباب الجانبى، فأسرع ودفع وراءها».

ويضيق الخناق عليه في هذا الجو الغريب ويحاول الفكاك منه ولكنها تخبره بأن الأمر يتطلب تحول جديد، فالحرية التي يبتغيها من هذا الجو الخانق تستلزم تحولا جديدًا يجب أن يتم[2].

«قالت له: إذا ذهبنا إلى الحديقة فسيستلزم هذا أن تغير ثيابها مرة أخرى».

وعاد من حيث جاء وقد تحول فيه شيء غريب هو تلك الدهشة والانهبار مما رأى. وتحول إلى نقطة صغيرة تعلو في الضوء. من هذا

---

[1] المصدر السابق ص ٣٣.

[2] المصدر السابق ص ٣٤.

التشكيل الثرى لقصة «التحولات» نجد أن ضياء الشرقاوي يحاول أن يجيب على تساؤلات صعبة عن معنى الحياة أو مصير اللحظة الإنسانية التي يتلذذ بتصيدها ومتابعتها خلال نموذج يطل برأسه في الكثير من قصصه.

وفي قصة «الكرتون»[1] يستعرض ضياء الشرقاوي عدة قضايا أدبية في قالب قصصي استخدم فيه نفس التشكيل اللغوي الذي يجعل اللغة هي البطل وقد حولت أيضًا في هذه القصة إلى حدث مفجر لقضايا كانت هي أحد أبعاده المهمة [2].

«قال جان: هل تؤمن بالجسد؟ قلت: إنه اللغة الوحيدة التي لا تكذب، تمتم قائلا: اللغة.. اللغة، ربما الكلمة ليست دقيقة بالمعنى الذي ترمى إليه»

والقصة في بنيانها هي محاولة للقاء شاعر ثوري يرمز إليه بالاسم ل. ل. يتعرض لسخط بعض قرائه. ومن خلال الإسقاطات على سلوك الشاعر الذي ينظم بعض القصائد التي تفجر قضايا مهمة والتي توزع سرًا. ومن خلال تعاطيه الجنس ومن خلال البحث في كلماته وقصائده عن هويته التي وضحت من استهلال قصيدته الأولى ومن خلال البحث عن عنوان بيته الذي هو إسقاطة ذكية من ضياء في البحث عن هويته، نجد أن إحدى الفنانات التشكيليات تحاول أن ترسمه في تابلوه تحدد به هويته الأدبية من

---

[1] الكرتون «مجموعة بيت في الريح» ص ٣٥.

[2] المصدر السابق ص ٤١.

خلال تلك الإسقاطة الرمزية للجمل وتحدد الخطوط الطويلة التي رسمتها هذه الفنانة هوية الشاعر من وجهة نظرها.. وفي الحقيقة أن الاستخدام اللغوي لكل هذه الإسقاطات المعبرة الموحية ذات الدلالات والرموز والإيماءات الذكية إما تعبر عن وجهة نظر ضياء باعتبار أن هذه القصة قصة لغوية إن جاز التعبير.. وتمارس الفنانة الجنس مع الشاعر ثم تتشاجر معه وهكذا يختار ضياء لغته اختيارًا ذكيًا توخى فيه أن تكون هذه اللغة لغة شاعرية مموسقة لتناسب المعمار الفني لبنية هذا العمل. كما وأن الزمان والمكان قد اختفيا بفعل طغيان هذه اللغة التشكيلية وبرزت سمات موحية للرمزية في معمار هذا العمل لتعمل على أبعاد فنية لحالة شاعر يهتم بلغته الخاصة التي وضحت من نماذج القصائد التي قالها على لسانه والتي تنادي بكفاح اليوم ليعيش الغد، كما يهتم بالجنس والفن والموسيقى الذي اهتم بها ضياء في هذه القصة والتي تبرز منه توارد الخواطر والأفكار من خلال تلك الهرمونيا ومن تتابع الألحان نشعر بالتغير في الأمزجة والشخوص ووجهات النظر ومن تقابل الألحان ظهرت لنا قضايا ووجهات نظر من زوايا مختلفة، وقد كان مهمًا جدًا أن تنقل لنا لغة ضياء الذي اعتنى بها وأخفى بجزئياتها وذراتها هذه الأمور كلها دفعة واحدة ليصل إلينا هذا «الكرتون الفني».

وفي أشكال الغابة المتغيرة»[1] يصور لنا ضياء حالة من حالات الهروب النفسي مستخدمًا هذا التضاد في الشحنة الموجودة داخل هذا

[1] أشكال الغابة المتغيرة «مجموعة بيت في الريح» ص ٤٣.

العمل والمتمثلة في الرفض والجنس ومستخدما أيضًا لغته المعهودة التي تنصرف في توجيه العمل إلى حيث يهدف ويريد في انسيابية وتشكيلية برزت في تلك الصورة الجمالية من خلال بدء الاستهلال وحتى الوصول إلى ذروة الحدث الرراضح في هذه القصة حين هم هذا الرجل التائه بتلك المرأة العجوز.

وقد برع ضياء في هذا الخط الذي التزم به منذ أن كتب قصته الرمزية «سقوط رجل جاد» والتي نشرت في المجموعة التي تحمل نفس الاسم عام ١٩٦٧. والقصة تحمل "هموم رجل تائه" في تضاريس النفس وموزع الفكر يبحث عن المرأة دائمًا.. وهذه الإسقاطة قد تكررت في أكثر من عمل لضياء فهو في قصته «بيت في الريح» يبحث عن المرأة حواء وفي «مأساة العصر الجميل» يبحث عن المرأة الوهم ومن خلال هذه الشريحة التي تتوزع ما بين المقهى والشارع والميدان المزدحم بالطلبة المتظاهرين والجنود وحيث المقهى التي تتناثر فيها يضع «موائد منفصلة بعضها عن بعض» وشارع سليمان مكتظ بالنساء المتسكعات أمام فاترينات المحلات يبحث الرجل التائه في هذا الخضم الغريب عن هويته مثلما كان الشاعر في قصة «الكرتون» يبحث عن هويته الأدبية وفي الحالتين وجد الاثنان بغيهما في الجنس فهما يسلكان نفس المسلك في الهروب من رفضهما لمظاهر الحياة المعاشة.

وأعتقد أن هاتين القصتين تعبران عن مظاهر الحياة التي أعقب نكسة ١٩٦٧ والتي امتلئت بالعفن والانسلاخ وعدم الانتماء.

ولقد كان هذا النوع من القصص يعد حاجة ملحة لاعتبارات الواقع في هذه الفترة إذ شارك الأدب عمومًا من شعر وقصة ورواية ومسرح ونقد مشاركة وجدانية في طرح الأسئلة المحيرة عن المعنى والمصير وترجمة إيقاع اللحظات المتتابعة في حياتنا. وقد توخى ضياء في هذه القصة بل في هذه المجموعة استعادة بعض إمكانيات القصيدة من حيث الاحتفاء باللغة والتركيز والإيحاء وتكثيف الإحساس في صورة مركبة.

وفي قصة «علاقات التداخل»[1] وهي تشبه إلى حد كبير قصة «التحولات» من ناحية تكرار الحدث والتشابه في هذا العالم الغريب الذي يحتوي على تلك العلاقات الداخلية التي تمتزج فيها أبعاد نفسية معقدة ولكنها تختلف عنها من ناحية الجوهر الذي يفضي إلى لحظة التنوير في القصة، فالهيكل الخارجي للقصتين يكاد يكون واحدًا أما الحدث السرى فهو مختلف تمام الاختلاف. ففي قصة «علاقات التداخل» يذهب أحدهم لخطبة فتاة تعيش وحدها في قصر كبير ولكنها مغرمة بتربية الحيوانات في حديقة قصرها، ومغرمة بحفظها محنطة وهو أمر ورثته عن أبيها الذي كان يعمل ضابطًا في السودان. وحين يشاهد الخطيب هذه الحيوانات تتحول داخله نوازع شريرة وتتسلط عليه بعض الأفكار تتضح من خلال تصرفاته [2].

«قال وهو يقلب السلحفاة الصغيرة على ظهرها فوق السجادة: لا أحب الموسيقى، ولكننا سنرى الحيوانات في الحديقة».

---

[1] علاقات التداخل «مجموعة بيت في الريح» ص ٥٠.

[2] المصدر السابق ص ٥٣.

ويتصاعد الحدث كلما أوغلا في مشاهدة الحيوانات الحية والمحنطة فهما يشاهدان صورة مصغرة لعالم الغابة في صورة هذا القرد الكبير البشع الهائج وهذا الثعبان الذي يبتلع عصفور الكناريا الصغير.. ويبلغ الحدث الذروة حين يقبض الخطيب على عنق العصفور الكناريا ويضغط عليه بقوة ليقتل فيه روح الجمال التي تعشقها هذه الفتاة الرقيقة ويتم التحول الكامل داخل شعور هذا الرجل من الناحية الاستبدادية الأنانية[1].

«قال لصديقه وهو يفتح باب قفص عصفور الكناريا ويمد يده إلى الداخل: يجب أن تعرف أنني أستطيع حين أريد»

أما في قصة "التحولات" فنحن إزاء نفس المشاهد إلا أن الفتاة التي تعيش مع هذه الحيوانات هي التي تتحول من الداخل وكأنها قد اكتسبت بعض الصفات الحيوانية من كثرة المعاشرة لهذه المخلوقات. حتى إن الخطيب الذي جاء لخطبتها يصاب بنوع من الإحباط الكامل فيذهب من حيث جاء.

والقصتان تعبران عن نوع من الحرمان النفسي من حيث جوهر المضمون أما الشكل فنحن كما أوضحنا في بعض قصص ضياء السابقة نجده يعتمد بشكل ما على الإحساس البصرى للكلمة والصورة الذهنية في إمكان عبارة ذات إيقاع خاص أن تطلقها في الذهن فتعتمد على فطنة المتلقي وذكائه في التأثير وإبراز القيم الجمالية للعمل الذي هو بصدده.

---

[1] المصدر السابق ص ٥٣.

أما القصة الطويلة لضياء والتي تضمنتها مجموعة «بيت في الريح» والتي تحمل اسم «مأساة العصر الجميل» والتي قسمها ضياء إلى ثلاث أقسام فسوف نتصدى لها في الجزء المتعلق بالرواية.

وقبل أن ننتقل إلى قصص ضياء التي نشرت خارج المجموعات القصصية نحب أن نسجل في نهاية حديثنا عن مجموعة «بيت في الريح» أن ضياء كان في هذه المجموعة يسير في نفس الطريق الذي سار فيه جيل الكتاب الذين يحاولون ما وسعتهم المحاولة تجديد شباب القصة العربية ومواكبة أحداث التيارات الأدبية التي ظهرت في أوروبا في النصف الثاني من القرن العشرين.

وقد كانت مجموعة «بيت في الريح» نموذجًا صادقًا في هذه المحاولة الجادة لمواكبة الركب الحديث لفن القصة القصيرة والذي يعتمد على أدوات حديثة وتكنيك متقدم في كتابتها والذي أبرزه ضياء الشرقاوي على أنه هذا الحدث الخفي المدسوس في ثنايا اللغة والصورة التي تنبع من داخل الشخصيات نفسها ومن منطقة عميقة داخل الشعور منعكسًا على السلوك الخارجي للشخصية ربما في كلمة ربما في إيماءة أو إشارة صغيرة.

٤- قصص أخرى لضياء الشرقاوي

أصدر ضياء الشرقاوي ثلاث مجموعات قصصية خلال عمره الأدبي القصير، وكثير من القصص الكثيرة الأخرى التي تناثرت في الدوريات الأدبية المختلفة ولم تجمع في مجموعات حتى الآن على الرغم من أن

سلسلة «كتاب اليوم» قد أعلنت أنها سوف تقوم بإصدار مجموعة قصصية بعنوان «حدائق الليل». كما قد تحولت بعض هذه القصص إلى روايات مثل قصة «الحديقة» وكان في عزم ضياء أنه سيقوم بتحويل جزء آخر من قصصه القصيرة وجد أن مادته تصلح للبناء الروائي المتميز الذي عرف به ضياء[١].

«تجددت المسألة بعد «علاقات التداخل» أقرر بأن أفرد قلمي وأبحر أينما تذهب بي الريح دون وجهة معينة، أكتب ما يعن لى أفكر في التحويل إلى المسرح.. يرغمك على التحديد، إلى جانب أنني أحب المسرح منذ البدء، لكن ما يحزنني أن هناك أشياء تريد أن تكتمل كرواية «أنتم يا من هناك – غابة الجسد» «على أضعف الإيمان» وهما تحتاجان لسنتين على الأقل. وخلالهما سأكتب قصص صغيرة»

وفي معرض حديثنا عن القصة القصيرة في إبداع ضياء الشرقاوي نطل على هذه القصص التي تضمنتها الدوريات الأدبية المتميزة والتي قبعت فيها أعمال ضياء في انتظار من يخرجها في مجموعات جديدة تضم إلى المجموعات السابقة في المكتبة القصصية الحديثة.

ففي قصة «يقظة»[٢] يطل تأثير الفكر السياسي الذي واكب مبادئ ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ من خلال هذه القصة التي تعتبر من بواكير قصص

---

[١] الرسائل الأدبية لضياء الشرقاوي «جمعها وعلق عليها محمد الراوي» الرسالة الثانية «مجلة القصة، العدد الثامن عشر، ديسمبر ١٩٧٨» ص ١٢٠.

[٢] يقظة «مجلة القصة الصادرة عن وزارة الثقافة والإرشاد القومى» العدد السابع، يوليو ١٩٦٤، ص ٢٧.

ضياء الشرقاوي والتي تصور كذلك الفلاح الذي تقدم ليتسلم عقد تمليك أرضه من رئيس الجمهورية وهو في الوقت نفسه يجاهد ثورة نفسية هائلة تعتمل في تلافيف نفسه، فهو لم يتعود على كل هذا التكريم من أهله ومعارفه فما بالك برئيس الجمهورية الذي يقدم لهذا الجذر القوي المخلص قطعة أرض هي قطعة من قلبه وعقله، وقطعة طالما اشتهاها ورغبها وود لو كانت ملكه هو وليس ملك الباشا.

ويتقدم الفلاح «مفيد عبد الرحمن عبد المتعال» وهو يرزح تحت خجله من أن يراه الرئيس بهذه الملابس الرثة وهذا الإصبع المبتور والذي بتره حين طلب للتجنيد، وعن طريق تكنيك الفلاش باك تعود ذاكرة «مفيد عبد الرحمن عبد المتعال» إلى هذه اللحظات الحاسمة من عمره. حين تمتد يده إلى يد الرئيس ليتعانقا ويتماسكا ويشكلا معًا تلك السيمفونية الرائعة لإنجاز الثورة..

وينتقل الفلاش باك أيضًا إلى تلك المقابلة التي تمت بعد ذلك بينه وبين الباشا القديم ليصور هذا التناقض بين الصورتين ويقدم بقايا صراع نشأ بين هذا الفلاح وبقايا إقطاعي بائد.

وتنتقل أبعاد القصة بعد ذلك قرب نهايتها إلى معركة بورسعيد وهو أمر زائد على هذه القصة وتكرر مضمونه بطريقة التركيز والتكثيف في قصة «الجمهورية»[1] من خلال أدب المقاومة الذي تعاظم كمه وكيفه خلال العشر سنوات التي أعقبت العدوان الثلاثي على مصر.

---

[1] الجمهورية «مجموعة رجل في قطار كل يوم» الكتاب الماسي ١٩٦٦ ص ٣١.

وفي قصة «الوباء»[1] تعتمل تلك الثورة النفسية اليائسة في قلب هذا الرجل الذي فقد القدرة على الحياة مع زوجته. فصوت زوجته يطارده أينما كان وأينما حل فيعد أن كان يحتوي هو هذا الصوت ويأتمر بأمره أصبح هذا الصوت يمتلكه وأصبح الألم هو كل سلوته[2].

«اختلجت الارتعاشة أشد قوة ووضوحًا عن المرة السابقة، واستيقظ الألم في جسده عارمًا كالوهج، وارتعشت أجفانه وكان صوت زوجته متدفقًا لزجا دافئًا، كان صوتها تجسد لخلاصه، وقد فقد كل قدرته على السرور، على الاحتواء، يدرك كل انحناءاته وإيقاعاته ولكنه الآن بعيد وقريب ولزج، ينفذ إلى جسده حادًا كالنصل».

ويحاول الرجل المرور عبر الشارع الخواء فيتصدى له عجزه ليسكنه ويتصدى له شلله ليبعده وليتقبل هذا الوباء الذي يحتاج المدينة بعد أن قلت مقاومته، والرمز هنا واضح كل الوضوح وهو يعبر عن الحرية التي يريدها الناس والتي تتمثل في تلك المنشورات التي وجدها ملقاة في الشارع.. وحاول عبور الأسلاك الشائكة التي تقيمها زوجته بصوتها حاجزًا بينه وبين الحرية بشتى معانيها، وجلس مع صديقه العجوز يقرأ من أوراق الوباء[3].

«كانت للكلمات قوتها الخاصة، رنينها المتوحش وكان للصوت قوته الخاصة، ورنيته المتحش وأخذ يتأمل أوراق الوباء».

---

[1] الوباء «مجلة نادى القصة» العدد نوفمبر، ديسمبر ١٩٧١، ص١٣.

[2] المصدر السابق ص ١٤.

[3] المصدر السابق ص ١٥.

في هذه القصة الرمزية ينتقل ضياء بين قضيتي الانتماء وعدم الانتماء إلى الأسرة والوطن وهي من القصص التي تمثل اللغة فيها عنصر البطولة عند توظيف الألفاظ والكلمات في تركيب الحديث السري المدسوس الذي أغرم بمعالجته ضياء الشرقاوي في الكثير من قصصه المتأخرة.

وفي قصة «فوق باب البيت الصغير»[1] توجد علامة حمراء وضعها الإنجليز، وقد حفرت هذه العلامة في القلوب والعقول معًا.. وظهرت تفسيراتها على الوجوه.. وظهرت بصماتها على مجتمع القرية الساذج.. عقول الكبار انقسمت قسمين: القسم المهيمن على مقدرات الأمور في القرية الصغيرة يفسرها بأنها علامة مرتبطة بالشرف وأنها تمثل العار الذي دخل هذا البيت الصغير وبصم هذا التفسير عقول الصغار بنفس المعنى.. ويجتمع شيخ البلد وشيخ الخفر حول فاطمة المرأة التي غاب زوجها يحاكمونها عن ماهية هذه الدائرة الحمراء التي تعلو باب بيتها.. وتبكى فاطمة وتحاول أن تبرئ نفسها ولكنها وسط هذا الجو الفظيع تقف فاطمة بين الدائرة الحمراء التي ترمز من وجهة نظر أهل البلد إلى العار وبين ذلك الضوء الذي يسقط عند قدميها والذي يمثل الطهر والنقاء وتنتقل فاطمة وابنها إلى منزل شيخ البلد ويقف الذئب حارسًا على الحمل في غياب صاحبه[2].

«قال شيخ البلد لأمي: حتى يعود رجلك.. ووضع يده في جيبه وراح يحك فخذه، وقال: وحتى لا يكون لأحد كلام عليك».

---

[1] فوق باب البيت الصغير «الزهور: ملحق مجلة الهلال، نوفمبر ١٩٧٤» ص١١.

[2] المصدر السابق ص ٤٧.

ويحاول الابن أن يبعد عن أمه التهمة الملصقة بها فأمسك بسكين ولوح به لزملائه الصغار وصار يزيل آثار العلامة الحمراء واستطاع أن يزيل جزءا منها.. وجاء الإنجليز وكتبوا علامات حمراء كثيرة على البيوت وخاصة بيت البطراوي أحد كبراء البلد.. وتحدث الأطفال «حتى أنتِ يا زوجة البطراوي» وتحدثت النساء «اللهم استر على ولايانا» وتضاربت الآراء في قائل إنها الكوليرا ومن قائل إنها ألاعيب الإنجليز، وتنتهي القصة بإسقاطة تعبر عن أن هذا العار الذي يجلل البلد إنما هو عار مرتبط بوجود الإنجليز، وقد تداخلت العلامة الحمراء مع كلمات الحج مع مؤخرة الجمل الذي هو يرمز إلى الصبر وتكاد هذه العلامة الحمراء تقترب من السقاطة الحديد الصدئة.

وفي قصة «النمر»[1] نجد علاقة غريبة تجمع بين رجلين وامرأة، زوج وزوجة وآخر موجود خارج الحجرة لكنا نراه من خلال زجاج النافذة التي تطل على الحديقة والذي يمثل الحياة الزوجية التي تطل على الآخرين ولكن لا أحد يستطيع أن يطل عليها.. ووجود الآخر الخارجي يفجر الحدث ويحركه دراميًا. إذ أنه يستحضر ماضي الزوجة الذي بعث فجأة من خلال هذا النمر الذي تلتمع عيناه ويتحفز دائمًا لكشف تلك الحقيقة.

والعلاقة التي تربط بين الزوجة والزوج والحبيب السابق تظهر من خلال الكلمات والإشارات المتبادلة من وراء زجاج الحجرة والإسقاطات

---

[1] النمر «مجلة القصة الصادرة عن نادى القصة بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب» العدد الأول، سبتمبر ١٩٧٤، ص١٩.

على ظلال هذا النمر الذي يمثل هدية الحبيب إلى الزوجة إذ أنه كان أمنية قديمة للزوجة طلبتها من حبيبها ذات يوم قبل زوجها، وجد أن ثمة حنين قديم متبادل بين الزوجة والحبيب القديم الذي أتى لها بالنمر من الهند، وثمة ارتباط وثيق أيضا بين الزوجة وزوجها يظهر ذلك من خلال خوف الزوجة من عبث النمر بأثاث بيتها كإسقاطة على خوفها على حياتها الزوجية من العبث والسقوط في براثن الماضي. والقصة لقطة ذكية تتبدى في ثوب من الغموض.

هذا ما كتب ضياء عدة قصص تبحث عن الحالة النفسية للإنسان قبل الزواج وبعده مثل «التحولات» و«علاقات التداخل» و«سقوط رجل جاد» و«الوباء» و«الموسى» و«الطريق إلى البيت» للك فإننا نجد أن ظلال العلاقة الزوجية موجودة أيضًا في قصة «إشراقات»[1].

وفي قصة «الباب»[2] نجد هذا التجسد لحاجة القرية إلى ما يحميها ضد آفات الفقر والجهل والمرض، والباب الفاصل بين المجتمع وبين هذه الآفات كلها هو رمز لعلاج أهل الريف لمجتمعهم. فثمة أدوات تمثل هذا الفصل، تمثل الحماية البسيطة والوقاية السهلة لفصل العلاقات الاجتماعية المتردية في هاوية الذل عن ميكروبات هذا الذل. وفي قصة "الباب" التي صاغها ضياء من هذا المنطلق تشير إلى أن وجود الباب هو إدخال النور إلى القرية ومنع للأمراض المتوطنة وحجب للكلام وهذا هو المهم من الدخول إلى البيوت.

---

[1] إشراقات «مجلة أقلام العراقية» أغسطس ١٩٧٢.

[2] الباب «الزهور: ملحق مجلة الهلال– العدد السابع يوليو ١٩٧٥» صفحة ٢٠.

وقد نجح ضياء في تصوير هذه القصة الواقعية التي تعبر عن رموز ومدلولات كثيرة.. وتتحقق لحظة التنوير من ذلك الحوار الذي دار بين عبد البديع والحاج رمضان حول تركيب باب للمنزل[1].

«سخن الدم في رأس عبد البديع وهمهم: يكشفني عيال البلد كل ليلة».

وتخطت المسألة موضوع الكلب إلى موضوع آخر. نظر إلى زوجته فوجدها قد أخفضت رأسها وجرى الدم في وجهها. وقد جسد ضياء أيضًا في قصة «المراقبة»[2] مفهوم الباب الذي يفصل بين عالمين كل عالم له مشاكله وهمومه. كذلك في رواية «مأساة العصر الجميل» يظهر عالم الوهم في منظار خاص تتباعد رؤاه وتقترب في تصوير لهذا العصر الجميل الذي تتخلله جرائم القتل والفساد والنفايات المبتذلة.

وفي قصة «الملاحظات الليلية»[3] نجد هذا الحوار الدائر بين امرأة ورجل والذي ينصب حول شخص ثالث ربما هو زوجها ربما هو صاحب البيت التي تسكنه.. المهم أن هذا الحوار يتشعب كثيرًا ويتناول تلك الوحدة التي تعيشها تلك المرأة على الرغم من وجود خادمة معها ولكن هذه الخادمة تزيدها وحدة لشعورها الدائم بالخوف، كما يتطرق الحوار إلى الشقة التي تقطنها هذه المرأة ونظامها والشقق الجانبية، وتحاول هذه

---

[1] المصدر السابق ص ٢٢.

[2] المراقبة «مجلة الثقافة الشهرية العدد ٢٠، مايو ١٩٧٥» ص ٧٨.

[3] الملاحظات الليلية «مجلة الثقافة الشهرية العدد الرابع يناير ١٩٧٤» ص٩٨.

المرأة إغواء هذا الرجل بأن يحل محل الرجل الغائب وأن يأخذ مكانه، ويختفي النور من المنزل وتبكي الخادمة وتضطرب الأمور وتظهر كل هذه الملاحظات الليلية على واجهة سطح القصة بسبب غياب النور الذي هو غياب للعقل في نفس الوقت وحلول الظلام الدامس يعقبه غياب الحقيقة التي تتوه في الظلام الذي يعقبه اختفاء وتلاشي الطهر والنقاء، وظهور تلك البقع الحمراء التي ظهرت بجسد تلك المرأة والرامزة لهذا الفساد المتفشي في أنحاء الليل، القصة في شكلها تظهر جمليات ضياء في التكوين والتنويع وحصر اللحظات الحدسية في دائرة الغموض والذي سبق أن استخدمه في الكثير من قصصه.

أما قصة «المرايا المتعاكسة»[1] فيظهر فيها المعمار الشكلي للغة والذي صاغه ضياء الشرقاوي كنموذج حي للغة التشكيلية النموذجية لأدبه. وإذا أردنا أن نحلله تلك التحليلات التي كان يحلو لضياء الركون إليها في إبداعات معاصريه، فإننا سنلجأ إلى الغوص في ذلك الحوار الذي كان يدور بين هذين النوبيين اللذين يعملان في حديقة أحد الكازينوهات ونحاول اجتذاب هذا الانعكاس الذي يدور في كل كلمة أو إيماءة أو إشارة حتى نستطيع أن نضع أيدينا على هذا التشكيل للغة ضياء في هذه القصة التي يغلب عليها عنصر الحوار. ونستطيع أن تدعم هذا الرأي بذلك الحوار الذي دار بين النادل النوبي الصغير والنادل النوبي الكبير أن يخفي الحقيقة الغائبة بأن يميل الشمسية في مواجهة الشمس كرمز لحجب الحقيقة [2].

---

[1] المرايا المتعاكسة «مجلة الثقافة الشهرية العدد العاشر يوليو ١٩٧٤» ص٩٨.

[2] المصدر السابق ص ٩٧.

«قال النادل النوبي الصغير

-ولكنك تقول إنه هجرها من أجل كلبه.

قال النادل النوبي العجوز وهو ينظر نحو باب المبنى الرئيسي:

– كانت آخر مرة يأتى إليها فيها.

– ولكنك قلت إنه قتل كلبه أمامك.

رآها تنحنى– فاختفت أسفل حافة الزجاج – لعلها تحمل كلبها أو تنظفه من الطين الذي علق بشعره. قال النادل النوبي العجوز:

– كانت كلبة ولم يكن كلبًا.

– هل قتلها أمام عينيك؟

– عاد وحده بعد أن صحيها وذهبا، وكانت كلبته معه ثم وضع لها سما في كوب لبن دافيء فراحت تشربه حتى ماتت دون أن تنبح.

رآها وهي تدلف خارج الباب، لم يكن كلبها يتبعها، لعلها تركته داخل الصالة، كان ينتظر حتى تجلس إلى منضدتها بجوار الباب الرئيسي، ثم تميل الشمسية في مواجهة الشمس وتبحث عنه بعينها وتشير إليه.

من خلال تصرفات هذه السيدة الذي انعكس على أحاسيسها الغامضة، خلق ضياء من ذلك الحوار تضادًا في تصرفات شخوصها الأساسية سواء أكانت حيوانات أو آدميين..

فالمرأة العجوز وهذا الرجل الذي كان يصاحبها شاب. والكلب يصاحب هذا الشاب الصغير كان من نوع الأنثى الكبير أما الكلب الذي يصاحب هذه المرأة العجوز فكان من نوع الذكر الصغير.

تحدث المضاجعة بين الكلبين، فيقتل الشاب كلبته بالسم، ويختفي الشاب من على مسرح القصة إما بالقتل هو الآخر أو بالاختفاء أو الهجر. وتقتل المرأة العجوز كلبها الصغير انعكاسًا لما يعتمل في قلبها من عقد نفسية فتنتقم لنفسها من هذا الحيوان الصغير وتنعكس المرايا بما يصور على صفحتها من رؤى حقيقية ورؤية نفسية.

القصة في حد ذاتها من القصص التحليلية ذات الأبعاد الرمزية تدور حوادثها المكثفة على لسان هذين النادلين النوبيين اللذين يتدخلان في تحريك أحداث القصة ويمثلان دور الراوي عن طريق الحوار الذي يشبه إلى حد ما الحوار المسرحي المنور للأحداث.

أما قصة «الموسى»[1] فهي لقطة حياتية ذكية اعتصرها ضياء من أحد أيام حياته أو هو التقطها من الحياة الاجتماعية اليومية. المهم أنه بدأها منذ خروجه من عمله الذي يمثل الأدوار العليا لأحد البنايات وأثناء نزوله من على سلم هذه البناية يتقابل مع كثير من الأنماط البشرية البعض يمر عليه مرور الكرام والبعض يعلق بذاكرته لفترات طويلة «الفتاة التي تقابله فهي الدور الرابع» يسير في الطريق مع زميله يشاهدان مؤخرات النساء وأفيشات السينما. يصل إلى منزله يتذكر النساء العاريات في

[1] الموسى «مجلة الثقافة الشهرية العدد الثاني عشر سبتمبر ١٩٧٤» ص ٩٦.

أفيشات السينما، يتعرى من ملابسه ويعود إلى أصله الأول وتتوحد صوفيته مع الحياة بتجديدها واستمراريتها. تتصاعد لديه الرغبة في مضاجعة زوجته ثم يتناول طعام الغذاء ويذهبان إلى السينما، يبحث عن منديل ليمسح نظارته حتى تزداد رؤيته، يفشل في العثور على هذا المنديل. يخلع نظارته ويضعها في جيبه وهو بذلك يلغي رؤيته بعد أن فقد ما يجددها. ولعل رتابة الحياة وميكانيكيتها قد خلقت شيئًا من الملل وأفقدت عنصر البهجة فيها حيويته الدائمة.

القصة لقطة ذكية من ضياء تتميز بواقعيتها المرهقة وحساسيتها في الملمس وتلمس الحقيقة المباغتة. وقد نقل ضياء هذا الدافع نقلا فنيًا فألقى فيه واقعيته ونما فيه المنحى المنهجي لفنه القصصي. وجمع هذه الشحنة الكهربية المتميزة في أسلاك الحياة الكامنة في نفوسنا جميعًا فتواصل السالب والموجب وتماسك المتلقي والمبدع لإلغاء هذا الرتم العجيب للحياة ومحاولة الخروج من رتابتها إلى الفن ومنهجه المتغير دائمًا.

أما قصة «المراقبة»[1] وهي قصة تبرز العلاقات المتضادة بين البشر من خلال مراقبة كل منهم للآخر ومحاولات التعرية الدائمة التي قوم بها كل منهما الآخر عن طريق كشف الأستار التي يختبيء وراءها الناس، وإماطة اللثام عما يعتمل داخلهم من أفعال وسلوك وحياة. ومحاولة معرفة طرائق معيشتهم وكشف المجهول الذي يعيشه كل منهم، وقد نجح ضياء

[1] المراقبة «مجلة الثقافة الشهرية العدد العشرون مايو ١٩٧٥» ص ٧٨.

نجاحًا كبيرًا في تكثيف الحدث السرى لهذه القصة من خلال هذا التركيز في تجميع ذرات غاية في الصغر تجري داخل النفس تمثل الفضول رحب الاستطلاع.

وقد كان خيال ضياء الشرقاوي واسعًا في تحريك جزئيات هذه القصة ودفعها من خلال الغموض المحرك للبحث عما ورائها من مدلولات وأطر.. وهذه المقولة كما هي تنسحب على هذه القصة فإنها تنسحب أيضًا على قصص كثيرة لضياء لعب الغموض فيها دورًا كبيرًا في تعميق مفاهيم ومغازي أحداثها المختبئة مثل قصة «مأساة العصر الجميل» ومعظم مجموعة قصص «بيت في الريح« و«الوباء» و«المرايا المتعاكسة» و«الامتداد» و«النمر» و«رجال في منتصف الليل» و«الملاحظات الليلية» وهي أقرب القصص شبها من ناحية المدلول بقصة «المراقبة» التي استحضر لها ضياء بعض المرئيات من خياله الخصب فبدت وكأنها عميقة الملمس، وكان الإحساس البصري للكلمة في هاتين القصتين والصور الذهنية التي جمعها وحشدها في سبيل إبراز هذا التضاد في السلوك البشري قد جعل هاتين القصتين بارتباطهما بأمل يداعب المجتمع المعاصر نحو حل أحد قضاياه الملحة وهي قضية الإسكان. يعبر عن مدلول اجتماعى نابع من الذات ومرتبط بنواحٍ نفسية مرتبطة ببعض الأمراض الاجتماعية وهي حب الاستطلاع والفضول في معرفة كل شيء عن الجيران. وقصة «المراقبة» تعتبر من أكثر أعمال ضياء نضوجًا من الناحية الشكلية والناحية المعمارية.

وفي قصة «اتجاه الضوء»[1] يختتم ضياء قصته بهذه العبارة «قرب آخر الطريق نظرت إلى الوراء ناحية المقهى، رأيتهم على الطوار، يحمل الرجل الطويل البيانولا، عبرت بركة الماء وأحسست بساقيَّ وهما تبتلان، رأيت أبي يلوح لي ثم يذهب معهم في الاتجاه الآخر»

والاتجاه الآخر هو اتجاه الضوء، والضوء في هذه القصة هو رمز للأمل الذي عثر عليه هذا الرجل في هذه الجوقة الصغيرة بعد أن وجد ابنه راقدًا في بركة من النمل وجرح عميق يعلو جبهته وذلك الإسكافي الأصم الذي يحمل مصباحه الصغير يحاول مداواته، لقد ذهب الأب في الطريق المضيء يحاول أن يبعث لابنه من هذا الاتجاه البسمة والأمل والحياة حتى لو لاقى من عنت الحياة وهمومها وصنوف أذاها الكثير.

وقد استخدم ضياء العديد من الإسقاطات التي تصور الوجه القبيح للحياة من خلال تلك الحيوانات الآدمية التي ترتدى «الماسك» في محاولة لتطهير شخصية الولد الصغير وشغله عن قلقه بأبيه، فهم يلاعبونه ببشاعة عن طريق تلك الوجوه البشعة التي يرتدونها، وحين اقترب من أبيه وجده قد انحاز إلى تلك المرأة الصغيرة التي كانت تختبيء وراء كل كاهل سنين من المكياج وأعطته المرأة صندوقا مليئا بالفراشات التي يهبت هي الأخرى في اتجاه الضوء بعد أن حاول أن يبعد بها وجه القرد القبيح.

نلاحظ في هذه القصة أن تكنيك ضياء في تغميض الحدث وتعميقه عن طريق هذا التغميض يجعلنا نقترب منه كثيرًا ونتعاطف معه إلى حد كبير

---

[1] اتجاه الضوء «مجلة الثقافة الشهرية العدد ٢٤ سبتمبر ١٩٧٥» ص٧٠.

ونحاول أن نغوص في أعماقه لنجلو عنه هذا الغموض الذي يكتنفه، ونبحث فيما هو موجود وراءه من دلالات ورموز وحيل.

وفي قصة «جغرافية رجل»[1] نجد تلك المستويات التي تعبر عن سلوك الإنسان وطموحه الذاتي وأنانيته المفرطة، كما تعبر عن جوهره وجوانيته، فالإنسان له جغرافية تظهر فيها تضاريسه ومناخه وهو يشبه الأرض المتقلبة المتغيرة من مكان إلى مكان. وقد أبرز ضياء في تلك القصة هذه البذرة الوافدة من وراء البحر والتي أودعها الجد الذي حجزته الحرب في إسبانيا ونبت البذرة وأينعت في أرض مغايرة وتم نقلها إلى أرض صلبة هي أرضها الأصلية..

وتظهر لحظة التنوير للقصة خلال ذلك الحوار الاعتراضي الذي دار بين الجد والجدة في الموطن الأصلي والذي أوضحت فيه الجدة أن البحارة الذين يتزوجون ثم يتركون أولادهم ويرحلون، هم لصوص وأوغاد.

وهو إسقاط مهم ينور لنا مضمون القصة من أن الرجل هو إنسان أناني بطبيعته وقد ظهر ذلك في المستوى الأساسي الذي صوره ضياء على لسان الراوي الذي ترك زوجته تجلس مع جده «مع الماضي» وصار هو يسبح في أمواج بحره الخاص مع صديقته وفي المستوى الثاني الذي هومته جلسة المقهى والذي خرج به من سباحته في البحر لا يرى إلا نفسه من خلال تلك المرآة الموجودة على حائط المقهى يرى فيها نفسه بأدرانها وعطنها وأنانيتها. وترفض الزوجة أن تلبس لباس البحر، ويوضح ذلك مدى

[1] جغرافية رجل «مجلة الثقافة الشهرية العدد ٥٧ ديسمبر ١٩٧٥» ص٧٤.

رجعية الزوجة من وجهة نظر الزوج ومحاولة الزوج فرنجتها لتلائم جغرافيته، لكنها تأبى على نفسها إلا أن تجلس في الظل مع الجد الذي ينام ممددًا على بطنه تحت أشعة الشمس. وحين قالت الزوجة إنها لن تنزل البحر. دفع الزوج بالفلوكه وابتعد عنها وراح مع صديقه يسبحان في بحار العشق واللذة..

وحين عاد الزوج مرة أخرى ونفض رجليه من الرمال وعاد إلى قلب البلد الذي هو رمز لقلبه الحقيقي المملوء بالتلقائية والعفوية مر على المقهى. ثم وقف يفكر في جغرافية الطريق الذي يسلكه هل هو طريق الغواية أم طريق الهداية.

وفي قصة «الموائد المنفصلة»[1] وهي إحدى القصص الرمزية عند ضياء حاول فيها ومن خلال تلك الإسقاطات أن يفسر حقيقة تلك الموائد المنفصلة.. موائد الأدب وموائد الطعام.. موائد الذين يفتئتون على الأدب ويفضلون موائد الطعام ويقتاتون على حساب مبادئهم وآرائهم وموائد الذين يخلصون للقلم ويحلمون بالمدينة الأدبية الفاضلة، وشتان بين هؤلاء وهؤلاء. وقد صور ضياء في هذه القصة مجتمع الأدب بطهارته ونقائه، موته وعطنه، بوجهه المضيء ووجهه المعتم وأبرز وجه التضاد بين هؤلاء الذين يسعون وراء الثراء بأي طريقة بينما أقلامهم إما مقصوفة لا تستطيع التعبير وإما مزيفة. وبين الذين يسطرون من عرقهم ودمائهم خلاصة إبداعهم المؤثر في القلوب والنفوس. والقصة علاوة على الرمز الذي يبرز

[1] الموائد المنفصلة «مجلة الثقافة الشهرية العدد ٣٠ مارس ١٩٧٦» ص٩٣.

في جنباتها والذي يصور تفصيلات مجتمع القلم ويبرز الجوانب السلبية والإيجابية في شخصيات هذا المجتمع. إلا أنه يسلك سلوكًا آخر ذاتيًا من خلال عرض وجهة نظره في بعض الأدباء الأصدقاء أمثال محمد الراوي ومحمد مستجاب الذين تأثروا بأدب ضياء وساروا على نهجه وفسروا ما علا أدبه من رمز وتنوير التفسير الذي أراده ضياء.

والمستعرض لهذه القصة يستطيع أن يشعر بتلك المعاناة الهائلة التي عاناها ضياء الشرقاوي في سبيل حفر اسمه في الساحة الأدبية ومدى تلك المغامرة التي خاضها خلال عمره الأدبي القصير في وسط مليء بالإظلام والإضاءة، بالارتعاشة والسكون، بالأسود والأبيض، بجميع أنواع المفارقات والمتناقضات.

وفي قصة «ذئاب صغيرة»[1] يظهر التشكيل الفني عند ضياء من خلال اللغة ومن خلال المعاناة في تنظيمها وتجميعها وتصورها وتكثيف ذراتها المبسطة لخلق صور جمالية معبرة وموحية[2].

«شعرت بذبذبة الضوء الواهنة السريعة المتلاحقة، ورأيت نفسي أقتحمها، ثم أصبر داخلها، كتلة ممتدة قاتمة، وأختلط بها، ثم يتمدد نصفي الأعلى في النصف الأسفل للمرأة، وكان الضوء ينعكس في المنتصف شاحبًا واهنًا فيسيل على السطح فوق شعري القصير وملامحي. وفكرت وأنا أهتز فتهتز الصورة وتتوالى مساحات الضوء، والظل بأن ذلك

---

[1] ذئاب صغيرة «مجلة الثقافة الشهرية العدد ٣٦ سبتمبر ١٩٧٦» ص ٦٢.

[2] المصدر السابق ص ٦٢.

يجعلني أبدو كوالد وأن ذلك سيسهل أمور كثيرة ثم رأيت بريق عيني انعكس الضوء عليهما فبدا وجهي حولهما مساحة مستديرة من الظل».

وتتصاعد درامية أحداث هذه القصة من خلال شخصيتين: رجل وامرأة، وعجوز لم تظهر ملامحه إلا ظلالا باهتة والحوار الدائر بينهما. فالرجل لص قواد والمرأة مومس يحاولان اقتحام شقة هذا الرجل العجوز وقتله وسرقة نقوده. وقد وضعوا خطة دقيقة لاقتحام الشقة عن طريق دراسة سلوك الرجل وظروف معيشته والدخول من ناحية نقطة الضعف التي لدى هذا الرجل وهي الجنس الذي وظفه ضياء في هذه القصة ليبرز النواحي النفسية لشخوص القصة جميعهم. فقد اختار الرجل المناسب والمرأة المناسبة لاقتحام العالم المناسب. كانعكاس لهذا الصراع الدائر في ساحة الحياة والذي يبدأ بالجنس وينتهي به[1].

قلت لك:

-اقفل فمك أيها القذر.

واصل قائلا:

-ولكن أخشى ما أخشاه أن تكتشفي أن للعجوز ذكورة بالغة فيجعلك ذلك تتراجعين عما سنفعله بل ربما خرجت تستنجدين بالجيران والبواب من أجل ذكورته. حينذاك لن.

قاطعته قائلة:

---

[1] المصدر السابق ص ٦٤.

-سوف أعود إذا لم تكف.

قال ونحن ندخل في شارع جانبى مظلم.

-لقد عرفت أنه كان زير نساء ولوطي في شبابه وفي شيخوخته. فربما حسبك حينما يراك أنك صبي لوطي مثل هؤلاء الذين كانوا يأتون إليه يطرقون عليه الباب أثناء الليل».

ويبدأ الرجل والمرأة في تنفيذ خطة اقتحام شقة الرجل العجوز وهنا تظهر براعة ضياء القصصية في اختيار الحركة من خلال اللغة الموحية والولوج داخل الناحية النفسية. وتتجمع نذر فشل الخطة حين تقف المرأة على باب الرجل العجوز والمرأة ويعودان بعد فشل خطتهم[1].

«قلت إنني لا أفكر بالعودة. لزم الصمت، فقلت. ولا أفكر في البيت. قال: الآن؟ قلت: الآن، وغدًا، وفيما بعد، لا أفكر فيه ولا أود أن أفكر فيه مرة أخرى».

وفي قصة «شمس في الميدان»[2] يبدأ ضياء قصته من حيث انتهى في قصته السابقة «ذئاب صغيرة» بنفس التشكيل وبنفس الرتم اللغوي المميز، وبنفس الشخصيات، وبنفس الأحداث، وتبرز اللحظة القصصية من خلال المحاولة الثانية لقتل هذا العجوز وسرقة نقوده. وتتغير الخطة الذي رسمها ذلك اللص القواد وتلك المومس.. ويحاول من خلال دراسة

---

[1] المصدر السابق ص ٦٥.

[2] شمس في الميدان «مجلة الثقافة الشهرية العدد ٣٩ ديسمبر ١٩٧٦» ص٧٠.

اللحظات النفسية معرفة ملائمة هذه المرأة للفعل والجريمة معًا. ويبدأ في تدوين ملاحظاته حول ذلك منذ انفلاتهما من هذا الميدان الواسع المشمس وحتى وصولهما إلى المطعم ثم المقهى ثم عودتهما مرة أخرى.

يخيم على جو القصة الجنس بكل أبعاده وتطوراته وهو الذي يحرك الحدث ويغيره وهو الذي يكشف اللحظة من خلال ملاحظاته الجنسية التي يدونها أولا بأول[1].

«إن طريقتها القذرة في الكلام، وفي لعق شفتها السفلى بلسانها وفي الفراش توحي بصلاحيتها للمشروع»[2].

ربما كان معنى غياب القيم هو طبيعتها الكتوم المغلقة. أو هو تعبير عن رغبتها في الصمت. هل تصلح هذه النوعية للفعل، للجريمة.. ويلجأ ضياء إلى التهويمات الموحية في محاولة لترصيع القصة ببعض الرموز والظلال لخلق جو من التصاعد المستمر للحدث فلجأ إلى تهويمة «الجمال» التي تتدافع بسيقانها وتحتك بالرجل والمرأة وكأنها تمارس الفعل الجنسى، وتخلق جوًا غريبًا ربما هو دفع لسمات الغموض عند ضياء في الخلق الإبداعي..

ولا أدرى سر احتفاء ضياء بالجمال في عدد من أعماله بينما هو استحضار صورة من بيئته لها داخله بعض الذكريات، فنجد نفس الرمز

---

[1] المصدر السابق ص ٧١.

[2] المصدر السابق ص ٧٢.

موجود في قصة «الكرتون» حين رسمت الفنانة صورة الشاعر على هيئة «جمل»

وفي قصة «علامة على البيت الصغير» حين تداخلت الحلقة الحمراء المرسومة على بيت فاطمة مع مؤخرة الجمل المرسوم من وحي الإبداع الشعبي في رسوم الحج.

وفي قصة «الطريق إلى البيت»[1] يصور ضياء لحظة اكتشاف الزوج أن الزوجة تخدعه وتكذب عليه. فذلك التحليل الذي أجراه لرجولته اكتشف فيه عدم قدرته على الإنجاب، وأحس أن زوجته تعرف ذلك وأن الخيانة قد دخلت بيته.. وتتملكه الحيرة وهو يمسك ورقة التحليل الذي اكتشف من خلاله هذه الخدعة المباغتة. وتتصاعد درامية الحدث من خلال مواجهة زوجته التي تخبيء اضطرابها واهتزازها في الاهتمام بطفلها الصغير الذي يحمل عروسته البلاستيك بين يديه، وهي إسقاطة ذكية من ضياء لتجسيد الحدث المدسوس من خلال هذا الديكور اللغوي الذي زج به خلال الحوار الدائر بين الزوج والزوجة. ويتعاظم الموقف، ومن أجل عوامل الأبوة وتلك العوامل النفسية الهائلة التي يزخر بها صدره من رائحة الخيانة التي اكتشفها في منزله. يصفع الزوج زوجته ويخرج ذاهبًا إلى الطبيب لمعرفة تاريخ بدء هذا المرض. ويدخل إلى العيادة فيجد أن هذه الحياة التي تموج بها صالة الانتظار تتسم بلحظات الترقب التي تسبق العاصفة، فهذه الفتاة النحيلة تنتظر سقوط المطر بينما هو ينتظر هبوب

[1] الطريق إلى البيت «مجلة الثقافة الشهرية العدد ٤٤ مايو ١٩٧٧» ص ٨٠.

العاصفة على حياته، سأل بشغف هل يستطيع الطبيب أن يحدد التاريخ. أجابه الممرض طبعًا يستطيع وذهب إلى والد زوجته في المقهى.

ويتبدى إسقاط آخر ذكي لضياء من خلال تلك الفتاة الشقراء والفتى الصغير اللذين يمثلان شباب الحياة وربيعها واللذين جعلاه يفكر كثيرًا فيما هو مقدم عليه. وتتغير اللحظة ويضيق الرجل من هذا الوهم الذي سيطر عليه [1] ثم قال

– إننا لا نعيش الحب مرات كثيرة.

– لا يجب أن تقول ذلك بهذا اليقين.

– إننى أقول لك ما خبرته كان المطر قد كف قليلا والنقاط الصغيرة تتناثر فوق الواجهة الزجاجية.

توقف في مكانه قال له صديقه: إلى أين؟ سأعود إلى البيت. قال: الآن؟.. فأجابه: الآن. وحين عاد إلى البيت وجده مظلما.. فتح الباب، وتلمس أزرار النور على الحائط، ضغطه فرأى آثار الطين العالق بقدميه فوق البلاط، عبر الردهة إلى الداخل واجتاز غرفته. كانت العروسة محطمة على الفراش».

وفي قصة «العودة»[2] استخدم ضياء الشرقاوي أسلوب تيار الوعي والشعور في تجسيد عالم الأم الذي يبحث عنها ابنها.. وفي استحضار

---

[1] المصدر السابق ص ٨٢.

[2] العودة «مجلة الهلال العدد التاسع المجلد ٨٦ سبتمبر ١٩٧٨» ص ١٤٠.

تلك اللحظات المكثفة للأمومة وإبراز هذا البحث الدائم المستمر للابن عنها في كل مكان في الطريق، في الحلم. في عيون الناس، في البيت مرة وهي تلقمه ثديها الأسمر الكبير ذا العروق الخضراء المتشابكة، ومرة وهي تساعده على ارتداء ملابسه بعد خروجه من الترعة بعد أن استحم مع أترابه، ومرة وهي تبحث عنه وسط الأيام والليالي ثم وهي تنفض غبار الأيام والسنين على الأبواب والنوافذ والجدران، ومرة وهي تلقمه نصائحها الغالية وتعلمه الرجولة[1]:

«لا يصح أن تتعلم البكاء منذ الآن». ومن خلال هذا العجوز الذي يحمل المصباح في يده والذي يرمز إلى ديوجين الذي يبحث عن الحقيقة يبدأ الابن بحثه عن الأم. فهو يبحث عنها في دموع العجوز في كلماته التي تنبيء عن شر مستطير، أحس بطيف أمه في كل شيء حوله. أحس بأنها تنتظره. وأن ما يفصله عنها هو هذه الجدران ويغشى عليه ويفيق على يد العجوز وهو يربت على كتفيه ويسأله عن أمه. هل عادت؟ هل رآها؟ ويطمئنه العجوز بأنها لابد عائدة.

القصة في بنيتها قصة رمزية تتفرغ منها الأوديبية بصورة واضحة. وتعمل فيها اللغة المنتقاة ألفاظها وكلماتها لخدمة هذا المعمار الحديث الذي استخدمه ضياء وقد تأثر في هذه القصة بقصة «الطريق» لنجيب محفوظ الذي استحضر ضياء الشرقاوي نفس الفكرة من سيد سيد

---

[1] المصدر السابق ص ١٤١.

الرحيمى الذي يسير في نفس الطريق يبحث فيه عن أبيه الذي اختفى منذ زمن بعيد والذي لا يزال الأمل يراوده في العثور عليه.

وفي قصة «عُد إلى بيتك أيها الرجل»[1] يصور ضياء موقفًا غريبًا نشأ في تلك الظروف السياسية التي لعبت ثورة ٢٣ يوليو دورًا كبيرًا في تغييرها هذا التغيير الذي طرأ على واجهات المجتمع من خلال تحول الحاكم إلى محكوم والمحكوم إلى حاكم.. فهذه الخلية التي يتم التحقيق معها يكتشف وكيل النيابة وجود أحد أفرادها ممن تربطه بهم صلة قديمة. فقد أحب الاثنان فتاة واحدة وقد فضلت الفتاة الرجل الآخر بحكم أنه أحد أبناء الإقطاعيين الأثرياء.. وتتغير الظروف، ويُعين الرجل الفقير وكيلا للنيابة بينما يحاول الرجل الانتقام لحبيبته التي قتلها الإقطاع وحال بينها وبين الزواج منه، وينقلب الابن المدلل إلى ثائر يحاول النيل من النظام الذي قتل أعز شيء لديه، ويقف الخصم القديم يحاكم خصمه الجريح الذي تمرد على طبقته وهو يحاول الابن أن يدمرها بعد أن عرف حقيقتها المرة، ويتحاور الخصمان[2].

قال فؤاد: ولكنى لست منهم يا سيدي. قلت: لعله انشقاق عائلي طارئ لأن تقف ضدهم، قاطعني قائلا: إنها عقيدة وليست انشقاقًا، قلت: ومهما كانت الأسماء فأنت كنت واحدا منهم، ومازال أبوك وأمك وإخوتك منهم، وهم الذين يدفعون لي كي أحميهم من المخربين، أو بالأحرى كي أحمي نظامهم».

---

[1] عد إلى بيتك أيها الرجل «مجلة الثقافة العدد ٤٦ يوليو ١٩٧٧» ص ٩٠.

[2] المصدر السابق ص ٩٢.

ويعود الحوار إلى منعطف القصة الأصلي[1].

قلت: وزميلتك الفقيرة في الكلية ألم تتزوجها؟ توقف القلب عن الدق وبرهة ورأيت التماعة العينين التماعة الرماد».

وتظهر حقيقة الصراع الدائر بين الخصمين، وينجح ضياء في تصوير هذا التضاد في الموقف وتحويله إلى جانبيه ليبرز طبيعة الحياة من خلال هذا التضاد. ويتعاطف الخصم الحاكم مع خصمه القديم. ويخرج من الحجرة ويطل قائلا لمرؤوسه طالبًا منه العودة إلى البيت رمزًا لانتهاء تلك التمثيلية الغريبة.

وفي قصة «الأذرع السوداء»[2] تتبدى العلاقة بين السادة والعبيد من خلال هذه القصة الرمزية، فقد تسلل العبيد إلى داخل السادة في محاولة لفك هذا الحصار الذي تحوطهم به تلك الأذرع البيضاء.. وتتسلل الأذرع السوداء لتفك إسارها، ولكنه الصراع العنيف يبن هؤلاء وهؤلاء. ويقتل المالك ابنة العبد، يطلق عليه الرصاص في محاولة هو الآخر لقطع الصلة التي تربطه بعبيده، وحتى لا يرث هذا العبد الأرض ويحرث بقدمه رفات أجداده وأجداد أجداده، ويصور ضياء بتكثيف شديد لتيار الوعي الذي استخدمه ببراعة في هذه القصة هذه اللحظة التي قتل فيها مالك الأرض ابنه الذي من صلبه ليحافظ على المسار الذي عاش من أجله والذي تسير فيه عائلته وتسير فيه اتجاه الأرض. ورفض أن تمتد الأذرع السوداء لترفع

---

[1] المصدر السابق ص ٩٢.

[2] الأذرع السوداء «مجلة الكاتب العدد ٢٠٠ نوفمبر ١٩٧٧» ص١١٠.

الأرض إلى قامتها. واستمد ضياء لهذا المضمون لغة ثرية شكلها بألفاظ الأرابيسك المتناهية في الصغر وجمع من ذراتها الذهنية ما جعل هذا العمل من أنضج وأروع أعمال ضياء الشرقاوي في فن القصة القصيرة.

قصة أخرى من قصص الأرض هي قصة «حدائق الليل»[1] التي حشد لها ضياء من الأحداث ما جعلها جديرة بالشكل الروائي.. فهي تقترب شكلًا ومضمونًا من قصة «الحديقة» التي حولها ضياء بعد ذلك من قصة قصيرة إلى رواية ذات ثلاثة أجزاء، فهذا العمدة الشاب الذي يحاول أن يخلق يوتوبيا في قريته عن طريق القضاء على غرز الحشيش وإدخال المياه النقية والكهرباء وفصول محو الأمية ونشر التعليم الابتدائي والثانوي في قريته، يقابل من أهل القرية ومن المسئولين بفتور شديد وتثبيط للهمة ووضع العراقيل أمامه لإثبات عجزه[2] وفوجئ بإلحاح رمضان يقول له:

– يا ابنى أنت مازلت صغيرًا.. ولا تتعب دماغك في هذا الكلام الفارغ.

– هذا اسمه كلام فارغ يا حاج، نعمل كي تتقدم البلد خطوة، كي يأكل الناس لقمة شريفة وأولادنا يتعلموا، يبقى هذا كلامًا فارغًا؟».

ونحن نجد هذا المضمون موجودًا في «الحديقة» حين يتهم أهل البلد هذا الرجل العجوز بالجنون لمجرد التفكير في تحويل هذه الحديقة الميتة إلى حديقة غناء، وإعادتها إلى سابق عهدها أيام الجدود ويصاب العمدة في نهاية تلك العراقيل التي وضعت أمامه بشيء من الإحباط ولكنه

---

[1] حدائق الليل «مجلة الكاتب العدد ١٩١ فبراير ١٩٧٧» ص٨٠.

[2] المصدر السابق ص ٨١.

يبتسم حين يرى مجموعة من الشباب تلتف حول مشروعه الذي وضع ملصقاته في كل مكان تدرسه وتحاول أن تضعه موضع التنفيذ في خيالها.

القصة حافلة بالأحداث والشخوص الكثيرة وهي مليئة بكثير من الإسقاطات الموحية المعبرة والواقعية في القصة تثير كثيرًا من الجدل حول الفن والمضمون الذي تميز بهما ضياء الشرقاوي في رحلته الأدبية القصيرة.

٥- قصص صغيرة زرقاء

لا أدري ما سر هذه التسمية التي أطلقها ضياء الشرقاوي على مجموعة من القصص القصيرة قام بنشرها في مجلة الثقافة الشهرية في منتصف السبعينات تحت عنوان «قصص صغيرة زرقاء». والمستعرض لهذه القصص يجد أنها تشترك في عدة سمات من ناحية الشكل والمضمون فالشكل القصصي لها يكاد يقترب جميعه من هذه اللقطة القصصية الواقعية الخارجية من معطف اللغة التشكيلية التي تميز بها ضياء والتي تكاد تقترب من التركيز والتكثيف الشديد. كما أن هذه القصص يغلب عليها الطابع الجنسي بكل أبعاده سواء الجنس السوي أو الشاذ وهو طابع تواجد في العديد من قصص ضياء في مجموعاته التي أصدرها قبل رحيله وبعده. وتشترك فيه هذه القصص الصغيرة الزرقاء كما سماها ولا أدرى ما سر تلوينها الاسمي هذا.

ففي قصة «أصوات الليل»[1] يعبر لنا ضياء من خلال هذه اللقطة القصصية الرائعة عن معنى ومضمون يختبيء وراء لغته اختفاءً جيدًا فهو يشاهد من وراء أحد نوافذ بيته بؤرة مكثفة لواقع الحياة بينما ترك وراءه واقعا آخر. نظراته تتواجد مع تلك الأشياء المنظورة. بينما اهتمامه قد قل أو انعدم مع الواقع الداخلي. فتلك الأشياء التي يشاهدها تأخذ عليه كل حواسه وتحتل معظم اهتمامه.. أسطح المدافن وتلك التوابيت المسروقة.. وذلك الهدهد الذي يظهر ويختفي وتلك القطعة السوداء التي تشع نظرات كالجحيم وشجرة الكافور الضخمة وأسراب الحمام التي تحوم فوق رؤوس الأشجار. وتثاؤب امرأة وحديثها وشفتيها وساقيها وحديثها المعاد..

كل هذه الأشياء والتي تعبر عن الطبيعة المتحركة والصامتة والتي تثير في النفس قضايا ودلالات توحدت معه في هلامية واحدة وصارا الاثنان شيئًا واحدًا.. بينما هو قد انفصل جسديًا عن زوجته الذي تركها تدعك جسدها بالليفة وبالماء الساخن في هذا الجو الحار.

وفي قصة «وجهًا لوجه»[2] صور ضياء في هذه القصة الرمزية المواجهة بين رغبتين: رغبة مفقودة من خلال الفعل، ورغبة أخرى متهالكة سارت في طريق اللاعودة.. ومن خلال المواجهة بين الرغبتين ينتهي الموقف بالانفجار وتمت أحد الرغبتين بينما الأخرى تبكي لأنها لم تصل إلى ما تبتغيه وتريده.

---

[1] أصوات الليل «قصص قصيرة زرقاء» مجلة الثقافة العدد ١٧ نوفمبر ١٩٧٥، ص١١٣.

[2] وجها لوجه «قصص قصيرة زرقاء» مجلة الثقافة العدد ١٧ فبراير ١٩٧٥، ص١٠٠.

وفي قصة «حادث»[1] يسقط رجل على الأرض ميتًا وتنكشف ذاته الداخلية من خلال هذه الجثة الضخمة المرسوم على سطح جلدها هذا الأسد الأخضر فوق الصدغ، وصورة أبوزيد الهلالي الممتطي حصانه الأخضر وشاهرًا سيفه على الذراع، وسيف بن ذي يزن الذي يشج بسيفه رأس أحد الفرسان فوق الصدر. وتحت هذه الأشياء توقف القلب عن النبض وماتت كل هذه الأشياء.

وفي قصة «علاقة»[2] يلتقط ضياء الشرقاوي هذه اللقطة القصصية من عالم الأطفال وما يدور بينهم من ألعاب صبيانية ولكنها تجسد بعفويته وتلقائيته هذا العالم الكبير بنفس الهموم والعلاقات والمعاملات. فمن خلال لعبة صغيرة يقوم بها صبي وبنت عن طريق بناء بيت صغير يلعبون فيه لعبة الكبار. ولكن فوزي الولد الصغير يأتي بلعبته الأرستقراطية «العجلة الكاوتشوك» أن يبعد البنت عن دائرة الاهتمام بالبيت ويغريها باللعب معه، ولا شك أن هذه إسقاطة ناجحة جسدت الحياة في مجتمع الكبار من خلال اللعب في مجتمع الصغار.

وفي قصة «بدون عنوان»[3] ينتقي ضياء لحظة قصصية جيدة يؤكد فيها براعته الدائمة وحسه القصصي الذكي وحدسه الدرامي النشط. فمن خلال هذه الفتاة البوهيمية التي جاءت إلى شقة هذا الرجل تبحث عن رجلها الذي يشاركه السكن. نستطيع أن نلاحظ ذلك التناقض الذي

---

[1] الحادث «قصص قصيرة زرقاء» مجلة الثقافة العدد ٥٠ نوفمبر ١٩٧٧ ص ١٠٠.

[2] علاقة «قصص قصيرة زرقاء» نفس المصدر السابق ص ١٠١.

[3] بدون عنوان «قصص قصيرة زرقاء» مجلة الثقافة العدد ٣٢ مايو ١٩٧٦، ص ٩٦.

ينعكس من هاتين الشخصيتين، فشخصية الفتاة التلقائية التي تأخذ الأمور ببساطة متناهية وتقول أى شيء هي تحبه بمنتهي العفوية، وشخصية الرجل الصامت الذي لا ينبس ببنت شفة ولكن صمته يتكلم أبلغ حديث ينم عن تلك الغرابة التي لم يرها قبل ذلك في حياته.

وفي قصة «الضحك»[1] ينبري لنا ضياء الشرقاوي من خلال قصصه التي لا تسلم نفسها بسهولة إلى متلقيها بين وقت وآخر بقصة رمزية ينتقي لحظتها القصصية في براعة واقتدار، وقصة الضحك هي أحد هذه القصص، فهذا الطبيب الذي لا يعلم أين تذهب زوجته ولا متى تعود والذي يقوم بأعماله المنزلية بمفرده. والذي يحلم بأن زوجته ممددة في البانيو لا تتحرك بدون ماء وهو يسألها عن الماء وكأن الماء هو سر شقائه معها وحين يشعر بأنها فقدت أهم شيء لديها يضحك.. ولست أدرى هل يضحك من نفسه أم عليها.. عملا بما يقال إن شر البلية ما يضحك.

وفي قصة «اشتباك»[2] يعرج ضياء الشرقاوي على مضمون جنسي للقصة.. يتصدى له من خلال هذه اللقطة من سوء التفاهم التي انتقاها من تعاريج الريف وغبشات طبائعه والتي تصور سوء التفاهم الواقع بين «العرباوي» وأحد الأولاد حول هذه الحمارة الجامحة والتي استطاع العرباوي ترويضها.

ومن خلال هذه الإسقاطات الموحية والمعبرة عن حالة هذا الرجل الشاذ ومن خلال حوار الولد معه نفهم أن العرباوي هذا يمتطي مؤخرة هذه

---

[1] الضحك «قصص قصيرة زرقاء» مجلة الثقافة العدد ٣٢ مايو ١٩٧٦، ص ٩٧.

[2] اشتباك «قصص قصيرة زرقاء» مجلة الثقافة العدد ١٥ ديسمبر ١٩٧٤، ص ٧٨.

الحمارة وقد رآه الأولاد يفعل ذلك بينما الرجل يتحدث عن أنها أصبحت طيعة وأن أباه يعرف ذلك.. وينهي ضياء القصة بهذه الإسقاطة المعبرة[1].

«كانت عيناها الواسعتان السوداوان قد فقدتا التماعتهما الجامحة، وبدتا منكسرتين هادئتين، وراحت تخب في الطريق بتمهل»

والقصة توضح مدى ما وصل إليه المجتمع من تهرؤ وانفساخ وانسحاق.

وفي قصة «الرغبة»[2] ينتقي ضياء هذه اللحظة القصصية من خلال تلك اللغة الموثرة التي تقف من القصة موقف المبدع، فالرغبة هنا تملأ الجميع.. تمتطي عقولهم وتتبدى في نظراتهم وعبثهم.. وحين تظهر الفرص المواتية تنقلب الرغبة إلى رهبة ثم إلى فعل.. فهذا الولد الصغير وهذه البنت الصغيرة تلتهب في رأسيهما الرغبة وهما يحاولان إطفاء جذوتها، ولكن الفرص غير مواتية، ويبحث الولد عن صديقه، أخيها الذي مات وهو في الحقيقة يبحث عن الفرصة ويعثر عليها في ذلك المكان الموحش بجوار الجسر وهناك تشتعل الرغبة وتنطفيء والطبيعة حولهما تشاركهما هذا الفعل عن طريق هذه التساؤلات الخاصة. ولا شك أن التصوير التفصيلي للجنس في هذه القصة ولو أنه من النوع الاستفزازي إلا أنه موظف كلحظة تنوير لهذه الرغبة الجارفة البادية من بؤرة أحداث هذه القصة.

---

[1] المصدر السابق ص ٧٩.

[2] الرغبة «قصص قصيرة زرقاء» مجلة الثقافة العدد السابق ص ٧٩.

من خلال هذا الرصد المتواضع لفن القصة القصيرة عند ضياء الشرقاوي نجد أن ضياء كان عطاء جيل بأكمله في القصة القصيرة وأن عملية تشكيله وتكوينه الأدبي جاء نتيجة مصاحبة المادة الأدبية عند جيل الستنيات وتأثره بالتكنيك الوافد من الغرب كذلك من المصاحبة الجادة لكتب التراث القديمة ومواءمة الحركة القصصية الذي يسبح داخل دواماتها مؤثرًا ومتأثرًا. وقد كان ضياء أيضًا ركامًا جديدًا أضيف إلى موقع القصة القصيرة المصرية. وعلى الرغم من أن ضياء كان غزيرًا في الإنتاج القصصي إلا أنه كان مقلا في فن الرواية فهو لم يبدع سوى ثلاث روايات فقط خلال عمره الأدبي القصير.

الرواية في إبداع ضياء الشرقاوي

ليس من شك في أن ضياء الشرقاوي قد دخل عالم الرواية من باب القصة القصيرة واستطاع في هذا العالم الرحب الواسع أن يثبت قدمه ويوطد مكانته الأدبية.. وأن يستكمل المسيرة التي بدأها بالقصة القصيرة بهذه الأعمال الرائعة التي خلدت اسمه في مجال الإبداع الروائي وسطرت اسمه في سجل روائيي عصر الرواية الجديدة، حتى لقد قال عنه الأديب الناقد د. نعيم عطية:

«قليل جدًا من أدبائنا من أدرك روح العصر قدر ضياء الشرقاوي، ولهذا فقد جاء الكثير من أعماله الأدبية متقدمًا عن كتابات رفاقه، وإذ نضع هذا الأديب ذا الحس التنبؤي والحدس المتوقد في طليعة أدبنا المعاصر، فليس من قبيل الحماسة المفرطة بل من قبيل الإدراك لجوهر فنه والاعتراف بفضل ريادته».

وتعد رواية الحديقة التي صدرت مكتملة في ثلاث أقسام هي أول عمل بدأه ضياء وكان في بدايته عبارة عن قصة قصيرة نشرت بمجلة المجلة عام ١٩٦٦ ثم حوله ضياء إلى رواية صدرت في أبريل ١٩٧٦.

كما أصدر ضياء ثلاث روايات أخرى إحداها لم تستكمل لرحيله المفاجئ في نوفمبر ١٩٧٧ وهي رواية «أنتم يا من هناك»[١] هذه الروايات هي «مأساة العصر الجميل»[٢] و«الملح»[٣]. وروايات ضياء كلها تأخذ شكل التقسيمات فكل منها مقسم إلى ثلاثة أجزاء، فرواية الحديقة تنقسم إلى ثلاثة أقسام، كل قسم يحمل سمة تختلف عن القسم الآخر فالقسم الأول عنوانه «الحديقة» والثاني «عيون الغابة» والثالث «الصوت» كذلك رواية «مأساة العصر الجميل» فقد قسمها ضياء هي الأخرى إلى ثلاثة أقسام القسم الأول عنوانه «على هامش العصر الجميل» والثاني «فصل في الجحيم» والثالث «أفراح الجسد».. كذلك رواية «الملح» مقسمة هي الأخرى إلى ثلاثة أقسام القسم الأول بعنوان «القاع» والثاني بعنوان «النهر» والثالث بعنوان «التابوت».. وقد كانت هذه التقسيمات التي حفلت بها روايات ضياء الشرقاوي من دواعي استكمال معماره الفني عن طريق الأدوات الحديثة التي تستخدم في أبنية الرواية وهياكلها ابتداءً من اللغة ومرورًا بجميع التيارات الحديثة التي تدخل في تصميم عالم الرواية[٤]:

«لماذا لا تحول كل عمل نقوم به إلى مختبر، فيه عنصر اللعب، نجرب فيه لغة جديدة للسرد، طريقة جديدة للقبض على الموضوع، أي

---

[١] أنتم يا من هناك «مخطوط» نشرت فصولها في مجلة أقلام العراقية العدد ٦ سنة ١٩٧٣.

[٢] مأساة العصر الجميل «مجموعة بيت في الريح» دار المعارف ١٩٨٠ ص ٦٠.

[٣] الملح: الهيئة المصرية العامة للكتاب «١٩٨٠».

[٤] الرسائل الأدبية للمرحوم ضياء الشرقاوي «أعدها وعلق عليها: محمد الراوي، مجلة القصة العدد ١٨ ديسمبر ١٩٧٨الرسالة الثانية عشر» ص١٢٨.

نلعب حتى لا يمكن القبض علينا على طريقتنا الفنية بسهولة وحتى لا نمل اللعبة».

من هذا المنطلق دخل ضياء مغامراته الإبداعية مع القصة والرواية. فقد كانت هذه الأشكال الأدبية هي مختبره ومعمله في استنباط معمار فني جديد يمثل إضافة إلى التاريخ الطويل لفنون القول والحكي.

١- الحديقة:

في رواية الحديقة نجد هذا المعمار الجديد الذي ينقسم إلى ثلاثة طوابق.. كل طابق يسكنه مستوى من البشر لهم همومهم ولهم عالمهم ولهم قضاياهم ولكن الجميع يرتبطون بذلك المعمار وذلك البناء من خلال أعمدة واحدة وهيكل واحد يتوحدون فيه لإعطاء الأثر الكلي لهذا العمل الروائي «فنحن في القسم الأول نجد تلك الحديقة المجدبة التي أهملت منذ فترة طويلة حتى تكلست أرضها، وتحجرت جذور أشجارها وعم الخراب كل أنحائها، ولكن النفس البشرية التي لا تعرف اليأس ولا القهر تصمم على إحياء هذه الحديقة وإعادتها إلى سابق عهدها أيام الجدود الأول. ويقوم بهذه المهمة شيخ مسن رسم الدهر على وجهه علامات كثيرة أكثرها يمثل الصبر والمثابرة، ويبدأ هذا الشيخ وابنيه في هذه المهمة المجنونة، وتقف لهم الطبيعة بالمرصاد فالأرض مرتفعة عن القرية ثلاثة أمتار الملح غطى معظم أجزائها حتى تكلست وهي تحتاج إلى معدات وآلات وفترة طويلة جدًا حتى تعود إلى سابق عهدها. ويقاوم العجوز كل الظروف من أجل فرض إرادته على الجميع حتى يصل إلى خلق يوتوبيا

حديقته. وتتوحد إرادة العجوز مع ابنه مع تلك الفتاة التي أحبت الابن الكبير وقبلت العمل معه في الحديقة كأمل يداعب خيالها في بناء يوتوبيا ذاتية تجمعها مع زوجها.. ولكن أبناء الرجل يسقطون في الطريق ويظل الرجل متوحدًا مع نفسه وتظل الفتاة يداعبها نفس الأمل ونفس الخيال والعمل قائم على قدم وساق في الحديقة ولكن دون جدوى فالطبيعة تتحدى العجوز والعجوز لا يكل ولا يمل ويقبل التحدى، ويقترب العجوز من الفتاة ويتوحدان معًا من أجل بقاء روح المقاومة والصبر والمثابرة في سبيل استمرار العمل في الحديقة.

الموضوع كما هو واضح[1] بسيط لكنه إنساني عميق، يؤكد إرادة الإنسان وقدرته في مواجهة الطبيعة، وقد سبق أن عالجه كتاب كثيرون، لعل من أهمهم هيمنجواي في «العجوز والبحر» لكن قدم الموضوع أو جدته ليسا هما القيمة النهائية في الفن، المهم هو كيف يكتب؟

وتجتذب شخصية البطل في هذا الجزء أنظارنا بما فيها من خيال حالم وإصرار عنيد، ونلاحظ أن الكاتب لم يهتم عند تصويرها بالزمان والمكان الخارجيين بشكل قاطع، لكنه أعطى أولوية للزمن الداخلي، وتعمد أن تكون الحديقة ذات دلالة مكانية هامة لتكون أكثر تعبيرًا عن فكره، وفي الجزء الثاني من الرواية يذهب أحد الشبان لبيت خطيبته أثناء تغيبها في عملها ويدخل حجرتها، يعبث بأشيائها وعند مجيء الخطيبة تكتشف

---

[1] حديقة ضياء الشرقاوي: محمد السيد عيد «مجلة القصة العدد ١٨ ديسمبر ١٩٧٨ ص ١٥٢ وما بعدها».

عبثه، تشعر أنه كان يعبث بملابسها الداخلية، تتضايق، وعندما تحاول ترتيب أشياءها يسقط خطاب غرامي قديم من أحد الكتب فتتصور أنه قرأه، يدعو الشاب خطيبته لزيارة خاله «ابن مؤسس الحديقة» في قريته التي تبعد عنهم مسافة ثلث ساعة بالعربة. وبعد محاولات لإثنائه عن الذهاب تضطر لأن ترافقه إلا أنها تظل طوال الرحلة تتخيل أنه يدبر مؤامرة لانتزاع اعتراف منها بعلاقتها القديمة، ويدور صراع داخلي في نفسها، يتتبعه كاتبنا خطوة بخطوة حتى يصل إلى منتهاه مع نهاية القصة. بعد فترة يصل الراكب إلى القرية، يقطع الطريق إلى بيت الخال، ثم إلى الحديقة في جو مخيف حقًا، مصحوب برعب حقيقي.

مفرداته: الحية التي تأكل بيض الحمام في الأبراج، القبر الموجود في الحديقة، والذي يحوي بين جنباته رفات أحد أحفاد الجد المؤسس من امرأة غريبة، لأنه كان يرفض زواج أبنائه من الغريبات، الساقية التي سقط فيها ابن الشيخ المسن ومات.. إلى آخر هذه الأشياء القائمة. وتتماسك الفتاة رغم صراعها المكتوم مع خطيبها، يعودان إلى البيت. وعند خروجه تضع له الخطاب في جيبه كأنها تقول له: إن ماضيَّ ملكي وحدي.

الحديقة في هذا الجزء لم تعد تمثل الطبيعة التي يصارعها الإنسان، بل أصبحت مجرد مكان للحدث، أما فكرة هذا الجزء فتختلف تمامًا عن فكرة الجزء الأول، إذا أنها تدور حول السؤال التالي: هل ماضي الفتاة قبل الزواج ملكها وحدها أم ملك الزوج أيضًا؟

وفي هذا الجزء يكسر ضياء الشرقاوي أيضًا وحدة الفعل التي يعدها التقليديون ركنًا أساسيًا في الأعمال الدرامية، بل ويعرض لنا أشخاصًا لم نرهم في الجزء الأول إطلاقًا ليدور حولهم الحدث والسؤال هو: هل كان المؤلف واعيًا لما يفعل أم أن الرواية أفلتت من يده؟ لا أعتقد «والحديث للناقد القاص محمد السيد عيد» إن الأمور قد خرجت من يد المؤلف لتسير على هذا النحو خاصة أنه طالما اهتم بالبناء القصصي وكتب فيه. وأغلب ظني أنها محاولة مقصودة لتحطيم الأفكار التقليدية فيما يتعلق بوحدة المغزى والحدث والشخصية.

وفي الجزء الثالث من الرواية تجد أن الوريث يتزوج من امرأة يتفق معها أن يكون مهرها شجر التفاح الذي يزرعه في قلب الحديقة، قليها نفسه، وتمر الأعوام وتوشك الحديقة على الإثمار فيحاول الرجل أن يشترى أشجار التفاح كي يدفع مهر زوجته إلا أن إحدى العرافات تخبره أن الأرض لن تثمر إلا بعد ثلاثة أصياف أخرى وبعد أن يرويها الدم.

يعتقد الرجل أن الدم هو دم ولده. فيحاول جاهدًا أن يجنبه هذا المصير، يهدد الحديقة رجال أغراب لا يعرف الرجل لهم أصلا، وذئب جبان يقرر الرجل مواجهته وقتله إلا أن الذئب لا يمكنه من نفسه. يذهب الرجل إلى المدينة، يقضي فيها ليلة كاملة. يشتري أشجار التفاح بعد أن يعود إلى قريته ينام في العراء انتظارًا للذئب يأتيه الذئب غرة يصيبه في يده يصر على المقاومة يتربص له في مكان آخر رغم الإصابة يصرعه الذئب، تشرب الأرض دمه وتتحقق النبوءة وتنتهي القصة.

هكذا يعود ضياء إلى موضوعه الأصلي مرة ثانية بعد جولة طويلة في الجزء الثاني، يعود ليعزف نفس النغمة بطريقة أخرى أخصب خيالا وأكثر شاعرية ويثريها بالدفاع عن الحديقة الأمل مجهود الإنسان وقدره وعمله الشاق ضد الأخطار المحيقة به.

هكذا كان ضياء الشرقاوي في مختبره الروائي وفي معمله الجديد في شكل الرواية، فالرواية لا تصور لنا حياة الأجيال المختلفة في صراعهم مع الحديقة بشكل متسلسل متلاحم يرث فيه السلف الخلف بل تجسد لنا فكرة صراع الإنسان ضد الطبيعة من خلال ثلاث بؤر مختلفة وثلاثة أطر متباينة.

ولا نستطيع أن نقول إن الرواية ككل تربطها عقدة واحدة تلتقي فيها جميع الخيوط التي بدأت مع بداية القصة، بل نحن أمام ثلاثة أجزاء متجاورة ليست متنامية حاول المؤلف من خلالها أن يصور لنا فكرة محددة وهي صراع الإنسان ضد الطبيعة.

٢- أنت يا من هناك[١]

لا أعرف كيف بدأ الأمر وعلى وجه التحديد، ولكني حين عدت من المقهى قرب منتصف الليل وجدت زوجتي وولدي جالسين في الغرفة الأمامية. كنت قبل أن أذهب إلى البيت قد رأيت نور الغرفة الأمامية، وهي مخصصة لاستقبال الضيوف، مضاءً، والنافذة مغلقة، في البداية في الأيام

[١] أنتم يا من هناك: المغامرة الإبداعية «دراسة نقدية في أدب ضياء الشرقاوي لمحمد الراوي» مطبعة الكلمة الجديدة ص ١٠ وما بعدها.

الأولى، ولم يكن قد اكتشف الحقيقة غيري، كنت أحسب أن عالمنا هذه الجدران، وأننا بمجرد أن نغلق نافذة غرفة النوم وباب الشقة – نصير وحدنا – في عالمنا الصغير والخاص، حتى اكتشفت هي بنفسها ذلك العالم الصغير والمخيف الذي يكمن ويمتد وراءنا وراءنا مباشرة، أسفل نافذة غرفة النوم، وكان هو الجدار الذي يفصلهم، بطل القصة أو ضياء وولداه وزوجته، عن المقابر المتناثرة أسفل النافذة وأنهم خرجوا من مقابرهم وناموا فوق الأرض، وأننا ننام معهم وهم متناثرون حولنا مغمضين أعينهم.

تركني اكتشف المقابر خارج النافذة كما اكتشفتها زوجته يومًا ما. وفي السطور الأولى من قصته اعتقدت متخطئًا «والكلام للقاص محمد الراوي» أنه سيقص عليَّ حدث مهم وقع لأسرته الصغيرة لكنه عالمه الخاص الذي عايشه واقعًا مجاورًا مباشرًا وحادًا، فهو كلما نظر من النافذة يرى المقابر أسفلها. ثم يبدأ هذا الواقع يفرض صورته ومكوناته على فنه في المراحل الأخيرة، فيلوح في القصة مسكنه الخاص الغرفة الأمامية التي تطل على الشارع، وهي غرفة الضيوف، الغرفة الخلفية التي تفتح نافذتها على المقابر فلا يصارح زوجته في البداية بما وراء النافذة ويدعها تستشف وحدها هذا العالم ويلتقط الفنان هذا العالم ليظهر في قصته، فتوقظ المقابر الخوف القديم من المجهول وهو خوف ميتافيزيقي غامض في مواجهة الموت والعدم ويعاوده هذا الخوف في قصة «المراقبة» التي تؤكد مدى ارتباط واقع الفنان بعالمه الفني: [1]

---

[1] المراقبة «مجلة الثقافة العدد «٢٠» مايو ١٩٧٥.

«في البداية درنا خلال الحجرات الثلاث، أنا وزوجتي تتبعنا صاحبة البيت، وكان ذلك بالليل، تبتسم وتثرثر قالت وهي تلامس كتف زوجتي إن هذه الحجرة هي أنسب الحجرات للنوم، وكانت هذه الحجرة بعيدة في آخر الدهليز بجوار دورة المياه، فنظرت إليها زوجتي وابتسمت، فابتسمت أنا أيضًا وأشارت زوجتي إلى النافذة، فقالت صاحبة البيت إنها تفتح على حديقة صغيرة «تقصد المقابر» فشعرت بالارتياح وفكرت بأن الحجرة صالحة جدًا لأن أعمل بها طول الليل، ثم نظرت إلى الحجرة المقابلة. نفس الحجرات التي في قصة «الامتداد» تجدها في قصة «المراقبة» يضاف إليها دورة المياه التي تقع بالقرب من حجرة النوم وهي الحجرة الخلفية والتي تزيدها عزلة عن بقية المسكن.

في القصة الأولى "الامتداد" توحي المقابر خلف النافذة توقظ فينا هذا الخرف الذي يملأ القلب فهي عميقة وسحيقة العمق، كثيرة الاحتمالات للموقف الواحد، والفعل الواحد والشخصية الواحدة، احتمالات للموقف الواحد بعضها يتحقق ولا يتحقق البعض الآخر، أو هي تظل تلوح بإمكانية التحقق حتى نهاية العمل: فالموتى يخرجون من مقابرهم وينامون على الأرض وهم: ضياء وأسرته أو أبطاله ينامون معهم متناثرون حولهم مغمضين أعينهم، وفي القصة الثانية «المراقبة» تعيش وراء جدران الحجرة الخلفية «شخصية مجهولة» غير محددة الملامح، شخصية مجهولة غامضة، في جو مشع بالغموض والحذر تضيف إلى الإحساس بقرب الموت ثقلا آخر.

في البداية كانت المقابر، والآن هناك من يراقب ويتصنت، مجهول الهدف والغرض وتتراكم المخاوف فهو عالم غامض مخيف والمجهود دائمًا يسيطر على مساحات كبيرة من وعى أبطاله. الخوف ممن؟ أى ترقب ملغز؟ ولماذا مسكنه بالذات الذي يستحلب منه قطرات الرعب من المجهول حيث تنقطع أو تتوقف علاقات غامضة في إمكانها أن تتحقق دون سواتر أو جدران، ولكنها تظل عند حالها.. علاقات مشوهة، لا تتم، ولا تتحقق ورغبات دفينة يتهددها الخوف من السقوط والتسليم بشيء ما، وتكمن خلف هذه العلاقات المشوهة والتي لا تتحقق، علاقته هو شخصيًا بأبيه فهي رواسب قديمة رسبت في عقله الباطن وجاء الوقت ليظهرها في أعماله الإبداعية وليتوحد مع الخوف والرهبة وليخلق من عوالم الحديقة والمقابر والمقاهي والليل والسواد أدبًا جديرًا بأن يقرأ وأن يتطهر منه الجميع.

٣- مأساة العصر الجميل[١]

نحن في غرفة بالطابق الثالث والثلاثين في عمارة بمدينة ما، رجل وامرأة صعدا إلى تلك الغرفة الشامخة للقاء ما، وهما في انتظار من صعدا للقائه. من ينتظران؟ وهما يتحاوران حوارًا هو مادة القصة كلها، وعلينا أن نلتقط خيوط هذا الحوار حتى نتبين ملامح القصة وجوهرها وأن نعي جيدًا ما تحويه المادة الحوارية التي توخاها ضياء الشرقاوي في تضاريس هذا العمل الصعب، فإننا نجد أن ضياء قد استخدم بعض الأساليب المسرحية

[١] مأساة العصر الجميل «مجموعة بيت في الريح» دار المعارف سنة ١٩٨٠.

في بناء قصته، ففضلا عن الحوار الممتد بطول القصة تبدو بعض الفقرات كأنها إرشادات مسرحية، ووصف للديكور الذي لا يتغير على مدى القصة كلها المؤلفة من ثلاثة أجزاء هي «على هامش العصر الجميل، فصل في الجحيم، أفراح الجسد» ستة أيام هو العمر الزمني للقصة والذي لا يعيه شخوصها من أول بدايتها حتى انتهائها، فمن خلال هذه القصة يصور لنا ضياء الشرقاوي جوهر المأساة، حين يصعد إلى الطوابق العليا هذا الرجل وهذه المرأة ولا يعرفان لا النزول ولا مقابلة هذه المرأة الوهم التي ينتظرانها لأمر ما.

«إنك لا تستطيع أن تذهب بعد أن جئت. كتب عليك الهلاك لو سولت لك نفسك النزول من حيث أتيت، أما إذا بقيت فليس أمامك سوى الابتذال، الكذب هو قدرنا، هو ما يجب»

«ستقولين سأهبط على قدميّ ثلاثة وثلاثين طابقًا، هه، ستقولين ذلك بلا شك، ولا تعرفين ما معنى الطوابق العلوية، لا تعرفين ما وراء هذه الأبواب الكثيرة المغلقة.

إن البوابين أنفسهم والقائمين على شئون هذا المبنى لم يعودوا يعلمون الكثير عن هذه الطوابق العلوية أو أهلها، فلربما أتت أعوام كثيرة على بعضهم دون أن يصعد إلى هنا ولو مرة واحدة».

هذه هي المساحة التي تدور فيها قصة مأساة العصر الجميل، وقد بنى ضياء الشرقاوي معماره الفني لهذه القصة على النفي المستمر، فترى

الرجل يقول عن المرأة العجوز ساكنة الغرفة الداخلية سوف تدهشين من جمالها حينما ترينها، ويمضي قائلا

«ربما ما رأيته من ثقب الباب صورة من آلاف الصور المتعاكسة لها»

ثم يقول

«ابعدي مرآتك عن الثقب وإلا رأيت صورتها القبيحة منعكسة عليها فجأة».

يدخل ضياء الشرقاوي إلى عالمنا من خلال هذه القصة عن طريق الإيلام والرعب وينفذ إلى مكمن القيح في أعماقنا فيضغط عليه لينبهنا إليه حتى لا نستغرق في نسيانه ونتوهم عدم وجوده ويقف ضياء بذلك في صف الكتاب الجادين الذين أبوا على أنفسهم أن يكونوا منافقين متملقين، مصورين القبح على أنه الجمال بذاته، والدمامة على أنها أرقى مدارج الوسامة، إنه يزيل المساحيق عن وجه الإنسان فتبدو البثور والبقع الحمراء، إنه يسقط القناع الملون فتبدو الجمجمة لذلك نسمع المرأة في هذه القصة تصرخ «اطفيء هذا النور اللعين» ولهذا أيضا كان الجردل والفضلات والروائح الكريهة من العناصر الأساسية في خواء هذه الغرفة الإنسانية ونمو كثير من الأحداث المدسوسة والجانبية من خلال إخراج الفضلات والروائح ومشاهدة المناظر من النافذة وقراءة الجريدة الوحيدة آلاف المرات والتي تبدو قراءتها وكأنها للمرة الأولى، ولا شك أن الشخصية الثالثة في القصة وهي شخصية العجوز من أشد الشخصيات جاذبية وغموضا، تتضارب الأقوال حولها كما رأينا وتلتفت بضبابية تزيد من

سحرها وفتنتها، كما تزيد من حيرتنا نحوها. وقد تكررت هذه الشخصية الغامضة في العديد من أعمال ضياء الشرقاوي في القصة القصيرة، فقد استهوت الشخصية الغائبة التي يدور عنها الحديث دائما ما يبرز سماتها ويبين طبائعها في أعمال مثل «بيت في الريح» و«الملاحظات الليلية» و«المرايا المتعاكسة» و«المراقبة» و«ذئاب صغيرة».

ويبدو ضياء الشرقاوي في «مأساة العصر الجميل» متأثرًا بفرانز كافكا وعلى الأخص في تصويره لشخصياتها ومساعيها، شخصيات غامضة، موحية، هلامية، متغيرة، لا يمكن تحديدها ولا الإمساك بها، وتعد هذه المرأة الأسطورة هي خير مثال لتلك الشخصيات التي تأثر بها ضياء الشرقاوي بفرانز كافكا وغيره من المبدعين الأجانب الذين ابتكروا كثيرًا من أدوات التكنيك في القصة والرواية، والمرأة الأسطورة في قصة «مأساة العصر الجميل» تتواجد في فكر وعقل الرجل والمرأة في الجزء الأول، وفي الجزء الثاني تتواجد المرأة الأسطورة في خيال المرأة بينما الرجل غارق في نومه، أما الجزء الثالث والذي يتم فيه الفعل يعد أسطوريا للتواصل الإنساني فيرمز إلى الخروج من ربقة القدر الذي لا فكاك منه ففيه تعطي المرأة كل خيالاتها عن نفسها إلى المرأة الأسطورة التي تبدو جميلة ورائعة.

ففي «مأساة العصر الجميل» يطارد الإنسان نفسه ووهمه حتى يستكشف داخله تلك الرؤى التي تفسر مأساة هذا العصر الذي يسمي نفسه دائمًا وباستمرار العصر الجميل.

٤- الملح[١]

تُعد رواية «الملح» آخر أعمال الأديب الراحل ضياء الشرقاوي، وقد صدرت هذه الرواية بعد رحيله بعامين تقريبًا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وهي من الأعمال التي جمع فيها ضياء كل عنفوانه القصصي والفني ويتمثل فيها كل إبداعه الأدبي ومعماره الفني ونسيجه الدرامي المتميز. وهي مرحلة متقدمة عند ضياء بعد صدور «الحديقة» و«مأساة العصر الجميل» و«أنتم يا من هناك» استخدم فيها ضياء عنصر الزمن وتياره الذي يشبه الزمن الموسيقي الذي يولد ويموت ببداية العزف ونهايته استخدامًا دراميًا من خلال مجموعة من الشخصيات التي لها طقوسها وتقاليدها ومكانها الداخلي الذي تعتمل فيه كل أحاسيسها ومشاعرها وطقوسها الغريبة ورواية الملح تثير التساؤلات التي طرقتها من قبل رواية «الصخب والعنف» لوليم فوكنر ورباعية الإسكندرية للورانس داريل التي تشبه إلى حد كبير الجزء الثاني من رواية الملح الذي أطلق عليه اسم «البحر» فقد جاء النسيج الوراثي لهذا الجزء شبيها شبها كبيرًا بأحداث الجزء الأول من رواية لورانس داريل «رباعية الإسكندرية» والذي عنوانه «جوستين» من ناحية المكان والشخوص وبعض الأحداث.

كما يتضح في رواية "الملح" أيضا نفس تأثير تيار الوعي الذي برع فيه جيمس جويس في رائعته «عوليس» من خلال نفس المعمار

---

[١] الملح «الهيئة المصرية العامة للكتاب –١٩٨٠».

وشخصيات هي أقرب من ناحية الذهن والعقل والتشوش والغرابة وربما أيضا أن ملامح شخصية بلوم تخيِّم على جو رواية "الملح" وأن تلك الـ ٢٤ ساعة في دبلن عام ١٩٠٤ التي قضاها بطل رواية "عوليس" تشبه إلى حد ما ذلك الزمن التي قضته تلك المرأة العاهرة تبحث لابنها عن أب في شوارع القاهرة وميادينها «ابن من هذا؟ ابن إسماعيل، أم مبروك، أم جميل، أم ابن القاهرة كلها» وتهيم تلك المرأة على وجهها في أنحاء القاهرة تبحث عن أب لهذا الجنين الذي يتحرك في أحشائها وتذهب إلى الرجل الذي تعتقد أنه أبوه ولكنه يطردها برفق خوفًا على سمعته وخوفًا من أخيه الصغير الذي يحاول أن يحصل على الأرض لنفسه، وتتجمع داخل المرأة نذر كثيرة من الألم والسعادة والخوف والحيرة والأمل والواقع، ويستخدم ضياء أيضًا تيار وعيه في استحضار مختبره اللغوي وتشكيله المميز في ألفاظ موحية معبرة يرتبها في تشكيل خاص وملمس مواز لعناصر الإبداع الداخلي عنده في سبيل تجسيد وتكوين هذا العالم الضخم الذي يتهاوى في القاع ويرقص على موسيقى الألم والانسحاق.

ويمسك ضياء بخيوط شخوص هذا الجزء من الرواية في براعة واقتدار ويظل خلف أو داخل هذه الشخوص يستحلب ألمها وأملها فحين راودها الأمل بأن ابنها سيكون في منبعه الأصلى الشرعي أحست بأن الدنيا كلها لها[1]:

قال لها: اذهبي إلى البيت.

---

[1] المصدر السابق ص ٣٤.

مد يده في جيبه وأعطاها المفتاح، ما كاد يلامس أصابعها حتى تفجر في داخلها ذلك الإحساس.. نفس الإحساس مختلطا برائحة البيت، باللون، بالدفء بكل شيء فيه».

وتعود إلى البحث مرة أخرى كما كان يفعل أورفيوس دائمًا.. وتذهب إلى الجامعة تبحث بين طلبتها عن أب لابنها الجنين[1]:

«ما كادت تقترب من باب الجامعة وترى الحارس حتى رفعت حقيبتها السوداء إلى أعلى قليلا وببطء، وتظاهرت بأنها تفتحها، ابتسمت له: عملة رخيصة تدفعها في اللحظات الضيقة، فهز رأسه، عملة قديمة علمها إياها، شقت طريقها إلى الكافتيريا، ألقت نظرة إلى ساعة الجامعة. تعرف مواعيدها شلل صغيرة من الطلبة والطالبات في الأركان، مكان صار أليفًا، كأنه جزء من البيت، والشمس تملأ الحديقة بالضوء اللامع وتغرق المباني القديمة.

لم يكن هناك إلا الصمت في الصالة، وفي الغرفة الداخلية وفي الغرفة الأمامية، وفي الردهة نفس الصمت الأليف، نفس الصمت الدافيء، حتى يأتي وتبذر شفتاه الكلمات والضحكات فيحيل الصمت ويلد رنينًا وإيقاعًا، حتى يأتي فيموج البيت بالضجة والدوار، ويفرخ الدفء والأمان».

وخلال يومها الطويل تدور «زاهية» أو «فوزية» أو «عنايات» فهذه الأسماء تتكرر طويلا خلال شخصية هذه المرأة.. تدور في شوارع القاهرة

---

[1] المصدر السابق ص ٣٣.

وميادينها وباراتها ومقاهيها تبحث عن هذا الشيء الضائع.. أحيانًا تراودها فكرة إعادته مرة أخرى إلى طمى قاع النيل.. وأحيانًا تلح عليها الأمومة بشدة فتتمسك به وتبحث عن أبيه مرة أخرى[1].

وقاد الحصان إلى الحظيرة قامة طويلة في ضوء القمر، بين الأشجار، ملأت كوبها مرة أخرى:

-إنه ولدك.

لم يجب.

-فقط كن أباه.

ارتطمت يدها بالكوب فوقع على الأرض، سمعت صوت انغراسه في الطين.

-ابنك أنت.

غمغمة الأشجار، وظل الأوراق والجذوع الداكنة.

-ليس ابن منصور أو مبروك أو جميل أو إبراهيم أو عنايات.. إنه ابنك أنت.. له عيناك وكفاك ووجهك الأسمر المستدير.. إننى أراه كما أراك أمامي.. أراه بوضوح.

صوت طفل يبكي خلف نافذة غريبة.

---

[1] المصدر السابق ص ١٠١.

– أن يموت فمعناه أن تموت أنت. أحبه لأنه مثلك وليس مثل منصور أو جميل أو أى إنسان آخر لأنك لست مثلهم.. لأنه ليس مثلهم.

وينصحها زملاؤها في هذا الآتون المظلم. آتون الضياع أن تتخلص من جنينها حتى تتفرغ للعمل أو تذهب إلى الإسكندرية. وينتهي الجزء الأول من رواية «الملح».

من خلال معمار الجزء الأول نجد أن الزمن في هذا الجزء ليس زمنًا واقعيًا اعتياديًا، بل إنه زمن متحرك غير مستقر.. والزمن السائد في الرواية هو زمن نفسي.. زمن فكرى ذو مرونة نسبية كبيرة. وقد كانت عملية البحث المضني والتنقيب النفسي الداخلي عن الأب ذات دلالات عميقة جسدتها هذه المرأة من ذهنها وفكرها وانسحاقها.

في الجزء الثاني من رواية الملح والذي يدور في مدينة الإسكندرية، تنتقل المرأة إلى ثغر الإسكندرية حيث البحر الذي يتصادق معها، وتقطن شاليها على شاطئ البحر مع رجل عجوز وأحد الأطباء، ومغنية أوبرا في انتظار عودة إسماعيل من القاهرة.. وأثناء تلك الفترة التي بدأت في ١٧ يونيو يتحرك الجنين في أحشائها يذكرها بوجوده.. وتحس به يهدأ من أجلها ويثور من أجلها ثم يصمت فترة من الوقت ثم يعاود الحركة. كذلك تتصادق المرأة مع البحر. وتحس به هو الآخر يهدأ من أجلها ويثور من أجلها ويلفظ كثيرًا من الجثث الخضراء تعاطفا معها.. المرأة تشعر بشيء من الأمان مع من تصادقهم، العجوز يمثل عنصر الطيبة والنقاء وعلى ذلك يرتاح له الجميع حتى إنه عندما يختفي عند الأب داخل الكنيسة، يبحث

عنه الجميع في كل مكان.. لا تزال المرأة تنتظر عودة إسماعيل من القاهرة.. وهي تكره أن تقف من الزمن موقفًا أخلاقيًا نابعًا من هذا الانتظار.. منصور وعنايات يمثلان بالنسبة له الماضي بكل توابعه.. يصل زكريا أخو إسماعيل ولا يصل إسماعيل يتحرك الجنين في أحشائها منذرًا.. تنتقل المرأة بين أنحاء الإسكندرية ما بين البحر والغابة والمستشفى المبرة والجبانة.. معظم النفايات تشترك في تحريك الحدث مثل ما حدث في« مأساة العصر الجميل» الجميع يشمون العرق، وينفثون دخان البايب..

هذا الجزء من القصة به تأثيرات من رباعية الإسكندرية حيث تدور حوادثها في أنحاء الإسكندرية بين الكاتب لورانس داريل وفتاة يهودية وعجوز وبعض الموظفين والضباط وحلاق سيدات.. تأثيرات رباعية الإسكندرية تتبدى في معمار هذا الجزء من رواية «الملح» الذي تخيم عليه سمة الروائح، فشاطئ البحر رائحة اليود، وفي مستشفي المبرة رائحة اليزول، داخل الشاليهات رائحة العرق، داخل الذات رائحة النفس.. الجنين في بطن المرأة يمثل الأمل الذي تحيا له ومن أجله.

نسيج هذا الجزء يخرج من مختبر اللغة ويتحد معه تيار الوعي مع شيء من الرومانسية لم نعهدها في أعمال ضياء السابقة.. كذلك فإننا نجد في الجزء الثاني كما في الجزء الأول والثالث احتفاء ضياء باللقطات السينمائية المقسمة إلى مقاطع وكادرات يتبدى من خلالها هذه اللحظات النفسية التي تعبر عن مكنون شخوصها.. وتبدو اللغة وهي تتجمع كتلك التجمعات التشكيلية التي كان يقوم بها ضياء في قصص المرحلة المتأخرة

حيث كانت اللغة هي المفجر الحقيقي للأحداث الدرامية لهذه القصص. وقد أضاء ضياء من خلالها كل الكادرات الصغيرة التي تتكون منها رواية «الملح» ونحن نلحظ في الجزء الثاني من هذه الرواية أن بعض الشخصيات التي كانت موجودة في الجزء الأول قد اختفت وحلت محلها شخصيات جديدة.. وإن كان ثمة ظلال لبعض شخصيات الجزء الأول موجودة في هذا الجزء مثل إسماعيل ومنصور وفوزية.. كذلك فإن شخصيات مغنية الأوبرا والعجوز والدكتور قد تداخلت من خلال هذه الكادرات السينمائية لتكون أحداث الجزء الثاني من رواية «الملح» وهو الجزء الذي أطلق عليه «البحر» وقد كان شاطئ بحر الإسكندرية هو مسرح أحداث هذا الجزء وواضح من زمان هذه الأحداث أنها كانت تقع في أوائل هذا القرن.

وفي الجزء الثالث من رواية «الملح» والذي أطلق عليه عنوان «التابوت» نجد أن ضياء الشرقاوي قد حوَّل أحداث الرواية إلى قرية بعيدة بجوار الجبل يمتلك زمامها بعض العائلات الكبيرة من ضمنها عائلة آل شريف وهو والد إسماعيل.. ويقوم زكريا شقيق إسماعيل بتجميع الفلاحين وتسليمهم للسلطة ويخلق مجال لبذور الثورة أن تتجمع في الصدور عن طريق «فوزى» الذي يحاول دائما أن يدفع بنصل سكينه في قلب زكريا وقد تحول ضياء بعد ذلك إلى خط درامي موازٍ بين الأحداث الجارية في روايته وبين أسطورة إيزيس أو أوزوريس في محاولة لتجسيد الواقع الحالي مع الواقع الأسطوري من خلال محاولة زكريا لاستيلاء على أرض أخيه إسماعيل الأب الشرعي لابن زاهية الشخصية التي تكاد تكون محور العمل

كله، ويعمق ضياء أحداث التابوت الذي تجمع له الأخشاب من الشجر المر من أنحاء مصر لصناعته.

وفي الخط الموازي الآخر يسير زكريا في نفس الاتجاه بإرسال أخيه إسماعيل ضمن الفلاحين إلى السلطة لتستخدمهم في حربها مع أعدائها.. وينتظر الجميع الميلاد حتى يعود حورس لإنقاذ أبيه والقضاء على طغيان عمه ست إله الشر المتمثل في زكريا.

استخدم ضياء الشرقاوي في هذا الجزء كل ما قد تم استخدامه في أعماله القصصية والروائية السابقة من تكنيك حديث وأدوات قصصية متقدمة من لغة وتشكيل وعبث وتجريب ولقطات سينمائية وتيار وعي واستطاع أن يعبر فضلا عن فنية هذا الشكل الحديث للرواية وأن يقيم بناءً ضخما لروايته «الملح».

المضمون عند ضياء الشرقاوي

يصف «آلان روب جرييه» أحد أقطاب القصة الحديثة، أن الأعمال القصصية الحديثة ظاهرها الموضوعية المحايدة ولكن باطنها ذاتي غير محايد. وقد استقى «روب جرييه» مقولته هذه من المنطلق الذي يشير بأن الإنسان مشغول بعواطفه وانفعالاته بحيث يبدو لنا العالم في ضوء هذه الرؤيا المسلطة على عالم الذات الضيق وقد تخلى عن واقعيته المحايدة الشائعة واتخذ لونا جديدًا وشكلا مغايرًا، فإذا به لم يعد العالم الواقعي المعروف لنا جميعًا. بل صار عالما خاصًا معينًا تسيطر عليه قوانين ذاتية

ومعايير ميتافيزيقية تغير من معالم الأشياء والأماكن والكائنات في ضوء هذا التكيف الجديد.

والمضمون في عالم ضياء الشرقاوي مضمون متفجر منبعث من داخل الشكل إلى خارجه، وهو بالدرجة الأولى ليس عالما مغلقًا إنما هو عالم له منافذ كثيرة تطلق منها قضايا تشغل بال الجميع تتداعى في أذهانهم دائمًا تلح على عقولهم في أى زمان ومكان، ويتواتر في كثير من همومهم وتثير كثيرًا من الجدل في العقل والفكر.. ومن القضايا التي تناولها ضياء الشرقاوي في إبداعه القصصي والروائي قضية الموت، وهي القضية التي نجح ضياء في المرور بها إلى الراحة الأبدية بعد تلمس بها الطريق كذلك فإن قضية الزمان والمكان وقضية الحياة ووهمها وقضية المنتمي واللامنتمي والوطن والأرض ومضمون الجنس الذي وظفه لتجسيد وإبراز هذه المعاني المنصهرة في هذه القضايا جميعها، كل هذه القضايا نجح ضياء في إبرازها في إبداعه القصصي والروائي وأضاء بها وبما هومته معالم الطريق في الذات وخارج الذات.

هذا وقد تشعبت من خلال هذه القضايا رؤى وآراء وأفكار كثيرة بعضها متوغل في الصوفية والوجدانية، وبعضها متواجد في اللاشعور وبعضها متطور دائمًا مع النواحي الجمالية والغالب الأعم يدور في فلك القضايا بمضمونها وبعدها الرامز الموحي.

قضية الموت في أدب ضياء

تعتبر قضية الموت كما أشرنا عنها سلفا، أحد هذه القضايا التي عالجها ضياء في إبداعه الأدبي، والتي توصل منها إلى أن الحياة ما هي إلا آثار أقدام فوق الرمال، أو خطى حائرة فوق الجليد، أو ومضة خاطفة سرعان ما تنطفيء في الظلمة، أو مجهول قد عبرها هنا في يوم من الأيام، وقد استطاع ضياء الشرقاوي أن يحقق كل هذه المقولات بنفسه وأن يعبر تلك اللحظة الخاطفة إلى القضية نفسها إلى المنابع الحية لقوى الحياة وإثرائها، وفي ذلك يقول ضياء[1]:

«أنت الذي تقول إن العمل الفني هو اكتشاف لمنابع وقوى الحياة وإثرائها، ولا تكتب إلا عن الموت وأناس مهزومين وضائعين ومسائل هامشية، ليس في قصة واحدة انتصار للحياة أو للإنسان انتصار حقيقي، ليس في قصة واحدة دعوة الشيء مشرف، ليس في قصة واحدة بطل يمكن أن تحبه وأن يعيش داخلك، وإن عاش فإنه سيعيش كمسخ قابلته في الطريق ورغبت منه، ورغم رعبك فإنك لن تنساه، أرى أن الفنان هو الذي يحول القبح إلى جمال، وفي عز الموت يدعو إلى الحياة».

وفي هذا المعنى كتب بسكال في «الأفكار» يقول:

«إن الناس إذا لم يستطيعوا أن يتغلبوا على الموت والبؤس، قد قرروا لكي يعيشوا سعداء ألا يفكروا فيه على الإطلاق»

---

[1] الرسائل الأدبية لضياء الشرقاوي «محمد الراوي» مجلة القصة العدد «١٨» ديسمبر ١٩٧٨- الرسالة السادسة ص ١١١.

وقد تعمق ضياء في التجربة قبل أن يباشرها في الثاني من نوفمبر عام ١٩٧٧ وخاضها في قصصه ففي قصة «رجال في العاصفة» «مجموعة رحلة في قطار كل يوم ص ٥» يصور ضياء كيفية خلق الحياة من الموت واستمرار الاثنين كل في طريق، فالموت مستمر ولم يتبق منه إلا تلك الصورة لتلك المرأة التي تبلغ الثلاثين من عمرها والمعلقة في حجرة ابنها والتي يبدو من نظرتها ذلك البريق العجيب والذي سيختفي بمرور الوقت ربما من كثرة النظر إلى تلك النظرة، كذلك فإن الحياة مستمرة في الجهة الأخرى تنمو وتتعاظم وتتضاعف وتخلق في نفسية هذا الابن نوعًا من الشوق إلى أمه الميتة والتي سيلتقى بها في يوم من الأيام لتبأ الحياة من جديد ويبدأ الموت من حيث انتهت الحياة.

وفي قصة «رحلة في قطار كل يوم» يصور ضياء بداية الحياة من العدم وعودتها إلى العدم من خلال هذه القصة الرمزية، ورحلة قطار العمر بأغلاله وحقائبه الثقيلة ومهاتراته ومحاكماته، بمحطاته الكثيرة التي ينزل إليها كثيرون ويصعد فيها كثيرون والقصة تنحو المنحى الرمزى في تصوير دقائقها وذراتها الدقيقة وغموضها الشكلي والذي يلائم العرض الذي أتى به ضياء على هذه الشاكلة. كذلك في قصة «الحديقة» «روايات الهلال ١٩٧٦» في جزئها الأول يخيِّم الموت على أرض هذه الحديقة ويزرعها ثم يحصد منها حصاده الخالد.. فهذا العجوز المسن العنيد يحاول عبثًا أن يناطح الموت الذي تملك من الحديقة ونال منها كل منال ولهذا السبب وصفة الناس بالجنون، وهو تارة ينهزم أمامه لسقوط أحد أبنائه في البئر

واكتشاف جثته بعد فترة ومرة أخرى يهزم الموت بأن يتزوج خطيبة ابنه وينجب منها من سيستمر في زرع الحياة في الحديقة.

أما الجزء الثاني فقد ظهر فيه الموت كنوع من الإسقاط حين يقطع أحد أحفاد العجوز مع خطيبته الطريق إلى قريته التي بها الحديقة وهناك يتبدى ذلك الجو الذي يخيم عليه الموت كاستمرار لذلك الحصاد الذي يزرعه الموت يومًا ما في تلك الحديقة ويحاول حصاده كحل حتمي للحياة، فهم يشاهدون تلك الحية التي تأكل بيض الحمام في الأبراج والقبر الموجود في الحديقة والذي يحوي رفات أحد أحفاد الجد مؤسس الحديقة كذلك السابقية التي سقط فيها ابن الشيخ ونال منه الموت بغيته.

وفي الجزء الثالث يكمل الموت دورته الخالدة بأن بريق الدم على الأرض حتى تثمر حسب ما تخبر به إحدى العرافات، ويذهب الرجل إلى المدينة يقضي فيها يومًا كاملًا ليشتري أشجار التفاح وحين يعود وينام في العراء يفترسه الذئب ويراق الدم على أرض الحقيقة، وتثمر الحديقة وتتحقق النبؤة.

الخلاصة أن قضية الموت في ثلاثية الحديقة قضية أبدية، وحول معنى إراقة الدم على الأرض لخلق الحياة المضيئة النافعة يقول سبحانه وتعالى[1]:

«لولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض».[2]

---

[1] سورة البقرة آية ٢٥١.

[2] سورة الحج آية ٤٠.

« ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لهدمت صوامع وبيع». صدق الله العظيم.

وفي قصة «ناس في الليل» «مجموعة سقوط رجل جاد ص ٩٣» تطل قضية الموت برأسها من جيب حارس السيارات التي يدخل في سباق مع الموت فهو يحاول جمع أكبر مبلغ ليصل إلى رقم الجنيه ليشتري الدواء لابنته المريضة التي يحاول الموت انتزاعها منه وحين يوشك على الوصول إلى ثمن الدواء، يقف له الموت بالمرصاد ويخرج له لسانه، إذ يبرز له أحد أصحاب السيارات الذي يتهمه بسرقة فوانيس سيارته ولم يتركه إلا بعد أن انتزع منه تحويشة علاج ابنته سمية. نفس المهزلة التي مثلها الموت في هذه القصة تبدو في قصة «الشوارع السوداء» «مجموعة سقوط رجل جاد ص ١١٧» فالموت يحاول أيضًا أن ينتزع ابن أحد الأطباء الذي يقف حائرًا ولا يستطيع لابنه أمرًا وتستنجد به أخته لعمل عملية قيصرية لابنتها حيث إنها على وشك الوضع، وحين ينتزع الخال المولود من بطن ابنة أخته يختطف الموت ابنه ويخرج له لسانه في نفس لحظة الميلاد. كذلك في قصة «الغريم» «مجموعة سقوط رجل جاد ص ١٠٣» حين يتنازع غريمان على حب فتاة ويسبحان في عرض النيل بالقرب من الدوامات التي هي رمز لفخاخ الموت، ويسبح أحدهم بسرعة ويلحق بالقارب، ويسير به إلى الشاطئ ويترك زميله نهبًا للغرق وحين يعود إلى الشاطئ بعد جهد جهيد وبعد صراع مع تلك الدوامات القاتلة يجد غريمه ينتظره على الشاطئ وبجانبه الموت يخرج له لسانه هو الآخر. وفي قصة «الصيد» «مجموعة سقوط رجل جاد ص ١١٣» يتبدى الموت هنا

من خلال تلك الحشرات التي لا تكف عن المقاومة والتي تجهز لتباغت الطيور أثناء سيرها فتوقعها في شراكها وتصوير ضياء للحظات موت الحشرة يذكرنا بأعمال كافكا التي تحول الراوي فيها إلى حشرة كبيرة يقدم لها الطعام ولا يستطيع أحد أن ينظر في وجهها[1].

«كانت الحشرة قد كفت عن المقاومة، عن الحياة، قلبها بين يديه، حملق في عينيها الزجاجتين برهة، نفخ فيها بأنفاسه لعلها تدفأ وتتحرك، وضعها فوق الأرض لعلها تباغته وتجري، لم تتحرك من مكانها، ابتعد عنها خطوات، أعطاها ظهره، تظاهر بالانصراف عاد يهرول نحوها لعلها أفلتت، وجدها في مكانها وقد هجمت عليها نملة مسعورة، دهش، من أين أتت هذه النملة، ماذا تريد، أبعدها في قسوة، أيقن أن الحشرة قد ماتت حقًا، جلس إلى جانبها يقلبها، حفر حفرة صغيرة ووضع الحشرة فيها، عدلها على ظهرها ربما أحبت أن يكون ظهرها إلى أعلى، أخذ يهيل عليها الرمال رويدًا رويدًا وهي تختفي شيئًا فشيئًا حتى اختفت تمامًا»

وفي قصة «العراء» «مجموعة بيت في الريح ص ٧» نجد أيضًا الموت يطلب رأسه من خلال هذا العراء الذي يخيِّم على مكان القصة من خلال ذلك الثعبان الذي يطوي مكان القصة ويحتوي زمانها بغضاريفه القوية وملمسه الخشن الصديء الكالح، وتتحول قضية الموت هنا إلى حالة من حالات الفزع من المجهول والخوف من الأوهام الكاذبة التي تحيل العراء السائد إلى نوع من الخواء النفسي. أما الموت في قصة

---

[1] الصيد «مجموعة سقوط رجل جاد» ص١١٥.

«علاقات الداخل» فهو نوع من التنفيث أراد به هذا الرجل الذي جاء ليخطب تلك المرأة الغريبة التي تحتفظ في بيتها بمجموعة من الحيوانات والطيور.. وحين رفضت هذه المرأة التنازل عن حيواناتها وطيورها وفضلتهم على هذا الرجل، قتل الرجل فيها روح الجمال من خلال عصفور الكناريا الذي ضغط على عنقه وقتله، ولقد صعد هذا الموقف رؤيته لبعض مناظر الموت داخل أقفاص الحيوانات في قفص الثعبان وقفص الثعلب وقفص القرد الهائج الذي يوشك على الفتك به، يتحول هو الآخر إلى وجه بشع للموت ويكمل المنظر بقتله لعصفور الكناريا.

هكذا كانت قضية الموت عند ضياء الشرقاوي قضية الخلق من العدم والعودة إليه.. قضية العودة إلى الحياة من الحياة نفسها. قضية صعبة خبرها ضياء وعرف أبعادها حيث رحل ولكن دون أن يأخذ معه[1].

«قطعة من الذهب ليرشي بها النوتي الذي يمر به من نهر الأساطير إلى الجحيم».

---

[1] رحلة في قطار كل يوم ص ٣٠.

قضية الحياة بوجهيها[1]

«فيما عدا الكائنات التي تنجو من الموت بانقسام كل منها إلى كائنين جديدين تدرك الشيخوخة كل كائن حي في وقت معين من عمره يختلف باختلاف أنواع تلك الكائنات، فلماذا لا يعمر بعض أنواع الذباب سوى ساعتين، في حين يمكن أن تعيش سلحفاة أو الببغاء قرنين من الزمان ولماذا يقدر لبعض أنواع السمك – مثل الكركي والسيوط – أن يعشش ثلاثمائة سنة في حين أن كلا من الشاعر بيرون والموسيقار موزارت لم يعش كل منهم سوى ثلاثين سنة؟. هذه التساؤلات ولو أنها تخص قضية الموت إلا أنها من معضلات قضية الحياة ومشاكلها الحقيقية[2].

«صحيح أن حياتنا لا تخلو من مخاوف: فإننا نخشى المستقبل ونجزع من الشيخوخة ونخاف الموت ولكننا نشعر في الوقت نفسه بأن في الحياة مرونة تجعلها قادرة بوجه من الوجوه على تجاوز شتى العوائق وتخطي جميع العقبات وقد تعلو صيحات الفلاسفة التشاؤم وعلى رأسهم «شوبنهاور» معلنة أن «المعرفة» أسمى من «الحياة» وأن المعرفة تكشف لنا عما في الحياة من شر أصيل فلابد أن نعدم بالمعرفة تلك الحياة الشريرة الطافحة بالآلام.

---

[1] فن الحياة: أندريه موروا «ترجمة أحمد فتحي» كتاب الشعب ١٩٥٨ ص ١١٠.

[2] مشكلة الحياة: دكتور زكريا إبراهيم، مكتبة مصر ص٩٥.

ولا شك أن ضياء الشرقاوي قد نجح في أن يتخطى بإبداعه هذه التساؤلات الضخمة وأن يجتاز أبوابها وأن يلج داخلها ويتعامل معها وأن يتلمس منها بعض الضوء وبعض الشعاع واستطاع أيضًا أن ينقل لنا العقل من الحياة ويحوله إلى معمار فني وشكل أدبي له مقوماته، ونجح في أن يحلم بالاتحاد مع الكلمة، وأقول: نجح في أن يحلم بأن يكون هو الكلمة والكلمة هو، لأن ضياء من قضية الحياة استطاع أن يبقي على كلمته حتى بعد أن رحل وشكل من عالمه الإبداعي نوعًا من الأثر بينه وبين ملتقى إبداعه.

ولا شك أن الحياة حلم كبير ووهم أكبر وحقيقة أعظم عاشها ضياء الشرقاوي في قصة «رحلة في قطار كل يوم» «المجموعة التي تحمل نفس الاسم» تبدأ الحياة بهذه العبارة: «قال نحن نريدك، قالت: نحن نريدك» وتبدأ الرحلة الطويلة رحلة الحياة في قطار لا يكل ولا يمل بكل ما تحمل من ثقل وملل ووجل عند المحطة المحددة ينزل الراكب ويأتون له إما بشيخ أو قسيس أو كاهن حسب عقيدته وديانته ويصبح كما قال أبو العلا المعري:

هـــذا جنـــاه أبـــي علـــى ومـــا جنيـــت علـــى أحـــد

والقصة لا شك أن بها من تأثيرات فرانز كافكا على بعض أعمال ضياء الشرقاوي خاصة رواية «المحاكمة» والتي تشير خلاصتها المركزة إلى أنه على الرغم من أن الإنسان قد جاء إلى الدنيا بعد أن يستشيره أحد في

هذا المجيء فإنه يعيش حياته «متهما» بوجوده نفسه متهمًا في قضية لا يعرف عنها شيئًا.

وفي قصة «التسلل» «مجموعة رحلة في قطار كل يوم ص ٤٥» نجد تلك الشريحة التي تناولها ضياء عن الحياة من خلال تسلل هذا الزغب الأصغر الخفيف الذي يعلو شفة تلك الفتاة التي ترمز إلى الحياة حينما ترتمي بكل قواها في أحضان هذا الإنسان لتمزج في نفسه الحب والقوة والراحة وتخيل ينابيعه الدفينة إلى مستوى عال من الوعي والشعور لكي يسلط عليها الكثير من الأضواء الوجدانية الساطعة. كذلك في «مأساة العصر الجميل» «مجموعة بيت في الريح ص ٦٠» نجد أن الحياة تطل بمآسيها وأحداثها ووهمها من خلال هاتين الشخصيتين اللتين تعقلان كل شيء موجود في الحياة ابتداء من الجنس حتى التبرز وإخراج الفضلات. كذلك في التلفظ بألفاظ ليس لها معنى. وتتردد المرأة الأسطورة على ذهن الشخصيتين الرجل والمرأة فهي مع الرجل في الجزء الأول ومع المرأة في الجزء الثاني ومع الاثنين في الجزء الأخير وهي في جميع الأحوال تمثل محاولة الخروج من رتابة الحياة ومللها إلى التفكير في أشياء ميتافيزيقية تثير الحيرة لتستمر الحياة. أما قصة «بيت في الريح ص ٢٢» فقد جسد ضياء ذلك الجذب والشد بين شخصيتين أحدهما مقعد والثاني يساعده في تحريك كرسيه المتحرك والاثنين يبحثان عن الحياة ولا يجدانها.. الأول يبحث عنها في قوة الرجل الثاني من خلال البحث عن فتاة هي تجسيد للحياة بأحلامها وآمالها، والثاني يبذل قصارى جهده في

الحيلولة دون أن تفلت هذه الحياة ليستمتع بها ولكنهما في النهاية يعودان إلى مكانهما المفضل في المقهى حيث الرتابة والملل وحياتهما الخاصة.

نجد ذلك أيضا في قصة «الوباء» «مجلة نادى القصة نوفمبر ١٩٧١ ص ١٣» حين تبدو الحياة عاجزة عن المضي في طريقها فتهرب إلى طريق آخر، خال من الأسلاك الشائكة تهرب حيث الوباء الذي تجد فيه نفسها حرة طليقة.

وفي قصة «المرايا المتعاكسة «مجلة الثقافة العدد ١٠ ص ٩٦» نجد تلك الحياة الغامضة التي يحاول هذان النادلان النوبيان الكشف عن غموضها لكنهما يجدانها كما هي تتسم بالغموض حتى ولو كشفت عن نفسها. نجد ذلك أيضًا في قصة «المراقبة» «مجلة الثقافة العدد ٢٠ ص٧٨» حيث يحاول الزوج «الراوي» أن يكشف عن غموض جزئية من الحياة تمثل شيئًا مهمًا بالنسبة له من خلال مراقبة الشقة المقابلة عن طريق الاستماع إلى هذه الأصوات المنبعثة من تلك الشقة المواجهة له ومراقبة سكانها والبحث وراءهم عن كل كبيرة وصغيرة، وفي النهاية يسقط هذا الحاجز الفاصل بينهما والذي لا يستطيع الزوج مواجهته[1].

ظللت واقفًا في الدهليز المظلم، ثم جلست فوق البلاط، ورحت أرقب سقوط الجدار، فكرت ربما تعد بيسر دونما صوت».

وفي قصة «جغرافية رجل» «مجلة الثقافة ٢٧ ص ٧٤» حاول ضياء أن يصور الحاجة للحب المستمر مهزلة البقاء «كما زعم شوبنهاور» أو

[1] المراقبة «مجلة الثقافة العدد ٢٠– مايو ١٩٧٥» ص١٢.

لكى يتحقق المعنى الحقيقي للحياة «كما قال الفرد أدلر» والجد والحفيد في هذه القصة يسيران في نفس طريق الحب، نفس الموروث واحد ونفس النظرة واحدة ونفس التمتع بمباهج الحية ورذائلها واحد فالإنسان بجغرافيته المعروفة لن يتغير أبدًا على خريطة الحياة من الجد إلى أصغر حفيد كذلك في استمرارية الحياة وبقائها وهو الخط الذي يؤكده ضياء الشرقاوي في أدبه دائمًا وباستمرار يتأتى ذلك واضحًا في قصة «الطريق إلى البيت» «مجلة الثقافة ع ٤٤ ص٨٠» حين يعود الرجل إلى بيته بعد أن يشك في خيانة زوجته له وهو شك مبني على الوهم وهو ما جعله يخرج إلى الحياة يتلمس بعض الهداية. وحين يفيق من خلال تلك الإسقاطات الموحية التي أتى بها ضياء يعود إلى بيته ولكنه يجد أثر من آثار التدمير الذي بدأه في بداية القصة ووجد بصمات ظاهرة على صفحات الحياة المنزلية الذي حاول هو تدميرها بغبائه وظنونه.

أما قصة «عد إلى بيتك أيها الرجل» «مجلة الثقافة ع ٤٦ص٩٠» فنجد في ثناياها ذلك التناقض التي أوجده الحياة والتي تقلبه على وجهيه كلما أرادت هي ذلك. فهذان الرجلان اللذان أحبا فتاة واحدة الأول فقير والثاني من أسرة إقطاعية يفوز الثاني بالفتاة حيث تقتل في ظروف غامضة ويتوه الثاني في متاهات الحياة ولكن الحياة تقلب وجهها حين أرادت وينقلب وجه المجن للرجل الثاني حيث يقف أمام الرجل الأول ليحاكمه لتمرده على طبقته الإقطاعية هكذا الحياة تفعل ما تريد كما تريد.

وكما يقول «برجسون» إذا كان انتصار الحياة في سائر المجالات هو الخلق والإبداع أفلا يحق لنا أن نقول إن المبرر الأوحد للحياة البشرية هو فعل الإبداع الذي يستطيع الإنسان العادي بمقتضاه أن يخلق ذاته بذاته.

وهذا هو ما فعله ضياء الشرقاوي فقد حاول أن يتوحد مع الحياة كلمة كلمة وأن يتجسد مع انتصاراتها لحظة لحظة وأن يتواجد معها في أى زمان ومكان وأعتقد أنه قد نجح نجاحًا كبيرًا في أن ينتصر وأن يبدع وأن يتواجد معنا دائمًا.

المنتمى واللامنتمى

الانتماء وعدم الانتماء صفة لازمت الإنسان من حداثة نشأته على أديم الأرض، ومنذ أن بدأ يعي لغته ونظراته الصائبة إلى الحياة، وقد فسرها الفلاسفة والمفكرون تفسيرات متعددة فمنهم من فسرها من منطق الحب ومنهم من فسرها من منطق العقل ومنهم من فرسها من منطق التواجد ومنهم من فسرها من منطق النجاح والفشل، وفي رحلة ضياء الإبداعية نجد هذه الرؤية تتواجد في كثير من أعماله تعبر عن مضمون حي وملموس تعكس فيه انتماء الإنسان إلى وطنه وإلى أسرته وإلى ذاته وإلى مبدأه وعقيدته.

والانتماء وعدمه يفجران العديد من القضايا التي تمت بصلة ما إلى كل من الذات والأرض والوطن في أدب ضياء الشرقاوي ويحققان بشدة تلك المقولة التي تقول «نكون أو لا نكون». ففي قصة «الجمهورية»

«مجموعة رحلة في قطار كل يوم ص ٣١» ينتمي الجميع إلى الوطن بكل قواهم حتى من خارت قواه يعود في النهاية وينتمي إلى الوطن بعد أن استيقظت فيه عوامل القهر والعهر معا. فهذا العجوز الذي يبحث عن الجنود الثلاثة الذين قتلوا ابنه لينتقم له ويقسم بقسم الجمهور مقابل أن يحصل على مدفع رشاش مثل الذي قتل ابنه هو منتمي إلى أرضه ووطنه وانتقامه بالدرجة الأولى ويعود ابنه السكير إلى نفس حظيرة الانتماء بعد أن تستيقظ فيه هذه اللحظة التي تعيد كل منا إلى وطنه وأرضه وشرفه بلحظة النقاء. نجد تلك الظاهرة تتواجد وتستيقظ أيضا في قصة «المصنع» «مجموعة رحلة في قطار كل يوم ص ٩٣» حين ينتمي الجميع إلى ذلك المصنع الذي هو عالمهم. كل ما به ملك لهم يسمون آلاتهم بما يحلو لهم ويعيشون معه قلبًا وقالبًا وحين تحيط بهم المحن والنكبات يزداد ارتباطهم وانتماؤهم إلى مصنعهم وآلاتهم حتى تشتعل من خلال قهرهم وحرق مصنعهم.

وفي قصة «السلاح» «مجموعة رحلة في قطار كل يوم ص ١٤٥» نجد أن الانتماء إلى الوطن يظهر من خلال الانتماء إلى العائلة، من خلال العناية بذلك السلاح الذي تسلمه الابن ليحارب به والذي سيؤدي حتما إلى النصر والذي يعيد إلى الأذهان السلاح الفاسد الذي تسلمه الأب في حرب فلسطين وكان سببًا في بتر ذراعه..

وفي قصة «رحلة أبي الطويلة إلى المدينة» «مجموعة سقوط رجل جاد ص ٤٥» يبرز هذا الانتماء التابع من منطلق الحب إلى الأسرة من

خلال الابن الذي يكاد تعلقه بأبيه يكون معظم عالمه فهذا إبراهيم الولد الصغير الذي ينفصل عن أسرته للتعليم ولكن زيارة أبيه له كل مرة تمثل بالنسبة له عيدًا كبيرًا وحين يهم الأب بالذهاب إلى مدرسة ابنه.. مثلت «البلغة» الذي سيرتديها أبوه أثناء ذهابه إلى المدرسة مشكلة كبيرة حتى أنه ليصاب بالإحباط حين يذهب الأب إلى المدرسة حافيًا. كذلك نجد أن الانتماء إلى الأب وهو أحد عناصر الانتماء إلى الأسرة في قصة «اتجاه الضوء» «مجلة الثقافة ع ٢٤ ص ٧٢» يمثل بؤرة الحدث في هذه القصة. فحين يتجه الأب إلى اتجاه الضوء الجديد وراء المرأة التي اكتشف فيها طريقه والذي لبس من أجلها هذا القناع في قصة «رحلة أبي الطويلة إلى المدينة» فكلاهما تعرض لفقدان قيمة كبيرة يعتز بها ويرتبط بخيوطها الواهنة.

كذلك نجد أن الانتماء إلى الأم يأخذ شكلا أوديبيًا في قصة «العودة» «مجلة الهلال ع ٩ المجلد ٨٦ ص١٤٠» فالبحث المضني عن الأم يأخذ بمجامع قلب هذا الابن حتى أن أحلامه كلها في يقظته ونومه تحثه دائمًا على البحث عنها ومحاولة إعادتها مرة أخرى إلى عالم الواقع حتى يكتمل انتماؤه إلى حياته، فمازال ذلك الخيط القوى المتين يربط بين الابن وأمه من خلال ثديها الأسمر ذي العروق الخضراء المتشابكة، من خلال نصائحها، من خلال عنايتها به وهو صغير، ومازالت محاولة إعادة تجسيد معنى الأم في قلب ابنها قائمة حتى بعد أن وصل إلى سن متقدمة.

كذلك نجد في قصة «الحديقة» ومحاولة إعادتها إلى ما كانت عليه وتجسيد جوهر الخير على أديمها. ولكنها محاولة فاشلة من وجهة نظر الآخرين الذين فقدوا هذا النوع العجيب من الولاء. ولكن انتماء هذا الرجل إلى أرضه حتى من خلال تحديه للطبيعة والتضحية بالمال والولد والوقت يمثل قيمة الانتماء حتى ولو تحدى من أجله الدنيا كلها.

أما وجه الانتماء في قصة «الموائد المنفصلة» «مجلة الثقافة ع ٣٠ ص٩١» فقد قسمه ضياء في هذه القصة إلى قسمين: قسم ينتمي إلى موائد الأدب ويضحي من أجلها بالنفس والنفيس، وقسم ينتمي إلى موائد الطعام وهو يضحي من أجلها أيضا بالنفس والنفيس.. وشتان بين المنتميان.

أما قصة «عد إلى بيتك أيها الرجل» «مجلة الثقافة ع ٤٦ ص٩٠» فإننا نجد فيها ظاهرة التمرد أو ظاهرة اللا منتمي التي تتضح من خلال شخصية «فؤاد شاكر أحمد» الذي تمرد على مجتمعه الطبقي وناهضه وحاول تدميره لأن هذا المجتمع وقف أمامه واغتال حبيبته التي حاول الاقتران بها[1].

"قال فؤاد:

لابد أن أقف ضد هؤلاء القتلة يا سيدي، لقد قتلوها كما يقتلون بعوضة، لأنها فقيرة وليست من طبقتهم».

---

[1] عد إلى بيتك أيها الرجل «مجلة الثقافة ٤٦» ص ٩٢.

وقد انتمى فؤاد شاكر إلى الحب وتمرد على الكره والبغض وضحى بحريته من أجل هذا الانتماء وهذا هو قمة إنكار الذات في قضية الانتماء وهو الضحية.

كذلك نجد ظاهرة التمرد على الانتماء واضحة في قصة «الأذرع السوداء» «مجلة الكاتب ع ٢٠٠ ص ١١٠» فقد تمرد هذا السيد على الطبيعة وحاول وأد نطفته والقضاء على ابنه من منطق أنه أحد أرقائه وتجري فيه عروق العبيد، بينما الطبيعة قد منحته أبوة هذا الرجل مالك الأرض. فكأن هذا الرجل قد تمرد على الانتماء من خلال نفس الانتماء.. تمرد على أبوته لابنه حتى لا يرث هذا الابن الأرض ويحرث قبور أجداده ويطأهم بقدميه.

أما قصة «حدائق الليل« «مجلة الكاتب ع ١٩١ ص٨٠» فنجد أن الانتماء الذي توحد فيه العمدة نحو قريته انتماء يدفعه إلى بؤرة الصراع مع أهل القرية الذي يتحكم فيهم عدم الولاء والانتماء لأرضهم؛ فهو يريد أن ينشئ فصول محو الأمية وإدخال الكهرباء ومنع غرز المخدرات وإقامة المستشفيات وتحويل قريته إلى قرية نموذجية، لكنه يتعرض لكثير من الضغوط النفسية والمادية من كبراء القرية لعرقلة هذه المشاريع، ويتعرض انتماؤه إلى نوع من الامتحان الصعب الذي ينتقل بعد ذلك إلى شباب القرى المجاورة الذين دفعهم انتماؤهم لأرضهم وقراهم إلى دراسة فكرة المشاريع، ووقف العمدة يبتسم أمام حماس هذا الشباب المنتمي وبحيويته.

كذلك في رواية «الملح» نجد ظاهرة البحث عن الانتماء والأمومة يكادان يلتصقان ويصبحان قصة واحدة فهذه المرأة التي تحمل في أحشائها جنينها تحاول أن تبحث له عن أب بعد أن تنكَّر له أبوه الأصلي. ظلت تجوب به القاهرة شوارعها وميادينها ثم تحولت إلى الإسكندرية بحثا عن هذا الانتماء الذي سوف يبحث عنه جنينها حينما يرى النور.

الجنس في أدب ضياء الشرقاوي

يعد أدب الجنس عند ضياء الشرقاوي من الأمور المهمة التي بنى عليها جزئية من جزئيات إبداعه الأدبي.. وهذه الجزئية تعبر عن أن الفن لا يرينا ما هو منظور، بل يجعل مالا نراه منظورًا.. وهو يثير فينا إحساسات الحياة وانفعالاتها، ويصدمنا من الداخل حتى نستيقظ من غفوتنا اللانهائية. ويُظهر فينا عن طريق تهويماته وإسقاطاته نواح نحن نعتبرها من الأمور الشائعة مع أنها من صميم واقع الحياة، ولكن تقنينها ووضع معاييرها يعطي الصبغة الإنسانية أبعادًا يجعلها هي البعد الأول والأخير لمجتمع الحياة.

ففي قصة «رحلة في قطار كل يوم ص ٢١» يمثل الجنس أحد الضروريات الروتينية التي نجمت عنها هذه الرحلة اليومية المتكررة، والتي صوَّرها ضياء بأنها تسير مع رتابة عجلات القطار والتي تتوحد معها الدناءات الأرضية أثناء تلك الرحلة، حينما تسجن هذه المخلوقة مع صاحب الرحلة وحين ينظران معًا من كوة صغيرة بالقطار. وهي إسقاطة أخرى المقصود بها التوحد في الجنس بين الرجل والمرأة وبيان دورهما في تنشيط الحدث الذي هو تصوير للحياة الإنسانية بطبائعها ومجرياتها..

وقد وظف ضياء الجنس في هذه القصة توظيفًا رمزيًا ليخدم الحدث واستخدمه استخدامًا سطحيًا لا محل فيه للابتذال ولا للاعتساف. أما في قصة «الصيد» «مجموعة سقوط رجل جاد ص ١١٣» فقد استحضر ضياء مفهوم الجنس من خلال تيار الشعور والوعي الذي ألم بتلك المرأة الداعرة المتمرسة كإسقاطة تدل على تفسخ الحياة وتهرؤها وعريها المليء بالرغبة[١].

«إنه هنا في ثيابي في شعري في جلدي في كل شيء، في كل شيء، وألقت بالكوز فجأة بكل قوتها وأحست به يرتطم بعيدًا كأنه يرتطم بداخلها».

أما الجنس في قصة «بيت في الريح ص ٢٢» فهو الحدث المدسوس في هذه القصة، فالبحث المضني الذي يقوم به الرجل المقعد ومساعده الذي يسحب له الكرسي المتحرك إنما هو بحث عن الجنس، وبحث عن المرأة التي يتصاعد منالها في ذهن هذين الرجلين، حتى يصل بهما إلى مرحلة اللا عودة.

وفي قصة «الكرتون» «مجموعة بيت في الريح ص ٣٥» يتناثر الإسقاط الجنسي في عدة مواضع من هذه القصة. فهذا الشاعر المرفوض من بعض فئات مجتمعه من خلال شعره، يتعرض بعض أصدقائه لهذه العاهرة التي تكوِّر أوراق قصائده وتلقيها في وجوههم وهو نوع من أنواع

---

[١] الصيد «مجموعة سقوط رجل جاد» ص ١١٤.

التدمير الذي يدفعونه عن طريق البغايا إمعانا في التدمير.. كذلك فإن هذا الشاعر يمارس الجنس مع فنانة تشكيلية، وكما قال أحد أصدقائه [1].

«إن أفضل قصائده يكتبها الآن». والجنس موظف هنا كضرورة من ضرورات الفن وليس كضرورة حياتية.

وفي قصة «أشكال الغابة المتغيرة» «مجموعة بيت في الريح ص ٤٣» يحدد الجنس ماهية بطل هذه القصة الذي يتوارى خلفه حتى لو كان مع عجوز عقيم. هربًا من عنف الحياة واضطرابها.. وهو يحاول أن يمارس الجنس ليغطي فشله الدائم المستمر من الاشتراك مع هؤلاء الناس الذين يعملون ويتظاهرون، وهو يبحث عنه حتى ولو كان في المقهى[2].

«اقترب منها والتصق بها فدفعته بيدها، جذبها إلى داخل أحد دورات المياه وأغلق الباب فبدت مذعورة وقالت: ليس هنا وسمع صوت أقدام في الخارج. دفعها نحو الحائط، وخيل إليه أنها ستصرخ، فتح الباب وذهب إلى الصالة».

ويبدو من هذه العبارات أن الجنس هنا موظف بطريقة استفزازية في الشكل والمضمون.

وفي قصة «الموسى» «مجلة الثقافة ع١٢ ص٩٦» يوظف ضياء الجنس لإبراز نقاء الحياة من خلال هذه الممارسة الأسرية للجنس بين

---

[1] الكرتون «مجموعة بيت في الريح» ص ٤١.

[2] أشكال الغابة المتغيرة «مجموعة بيت في الريح» ص٦٨.

الرجل وزوجته تلبية لنداء الرغبة الناجمة عن مشاهدات الزوج أثناء الطريق.. وهذا التوظيف على الرغم من أنه يبرز الحياة بجمالها ورتابتها إلا أن الحدث غائب عن ساحة الصراع هنا إذ أن الجنس قد ظهر بصورته الرتيبة الروتينية ولم يكن ثمة مبرر درامي لإبراز الرغبة إلا ظهور أفيشات السينما في طريق الزوج وإشعالها للقتيل المؤدي لها في صدره.

أما الجنس في قصة «ذئاب صغيرة وشمس في الميدان» «مجلة الثقافة ٣٩،٣٦ ص ٧٠،٦٢» فهو جنس استفزازي هو الآخر ولكنه مغلق داخل الحدث من خلال هذه الشخصيات المريضة التي تعبر عن نوازع الجريمة التي تكتمل في نفوس تلك الشخوص وتغريها دائمًا لإبراز ما وراءها من نفسيات محطمة لا تعيش إلا على الدعارة والسرقة والقوادة والقتل. فقصة «ذئاب صغيرة» يبرز فيها الجنس كإطار ستقع من خلاله جريمة قتل رجل عجوز، وتتهيأ المرأة المومس نفسيًا وشكليًا لأداء دورها الحيوي في الظهور أمام هذا العجوز وإعادته إلى ماضيه الجنسي والشائن، ثم الانقضاض عليه والوصول إلى لحظة اللقاء الجنسي بينها وبين قوادها أثناء عملية القتل.

وقد أبرزت هذه القصة أن عملية القتل التي لم تتم وكأنها لقاء جنسي بين الرجل والمرأة بدليل أن أداة الجريمة كانت تقوم بعملية الملاعبة والمداعبة أثناء الطريق إلى شقة هذا العجوز.. أما قصة «شمس في الميدان» فقد كان الطريق إلى شقة العجوز هو المختبر الذي يختبر فيه الرجل الحركات الجنسية التي تقوم بها الفتاة كمؤشر على قدرتها على

الاشتراك في الجريمة عن طريق تدوين سلوكها وحركاتها. وبدأ الرجل عن طريق هذه الدراسات العاجلة التي أجراها لها في المطعم والمقهى أن يبني وجهة نظره حول اشتراك هذه الفتاة في الجريمة المرتقبة، ولكن ظهور الجمال وحركاتها الجنسية الرتيبة في الشارع جعل الموقف ينفجر إلى لا شيء وكأنه فقاعة انفجرت فأحدثت دويًا وصوتًا قويًا أفرغ خلاله تلك الشحنة الهائلة من الرغبة وانتهت إلى أنهم جلسوا في شمس الميدان.

كذلك تظهر هذه الرغبة الجنسية غير المكتملة بين الصغار في قصة «الرغبة» «قصص صغيرة زرقاء– مجلة الثقافة ع ١٥ ص٢٩» حين يلبي أحد الأولاد نداء الجنس لأول مرة مع فتاة مجرية فيقف ببلاهة يتحدث إليه حديثًا بريئًا بينما تحاول إغراءه بكافة أنواع المغريات، وحين فشلت معه وضعت فشلها أنها عضت أذنيه كنوع من أنواع السادية الجنسية.

كذلك فإن قصص ضياء الشرقاوي التي أطلق عليها تسمية «قصص صغيرة زرقاء» تكاد جميعها تعبر عن المضمون الجنسي بكافة أنواعه.. فنحن نشتم في مضمون هذه القصص رائحة الجنس.. ونستطيع أن نطلق على هذا النوع من القصص بأدب «البورنوجرافي» أو أدب الكتابة عن المومسات أو العاهرات. وهو أدب له جذور موغلة في القدم. كما أن التأثيرات الأوروبية للأديب دافيد هربرت لورانس، وإميل زولا، وجوستاف فلوبير تتضح معالمها عند ضياء في الكثير من أعماله القصصية، وقد كانت براعته في استخدام اللغة، وذكاؤه في التقاط الحدث وتطويعه للناحية الفنية ونقله من منطقة المحاكاة إلى منطقة الفن.. جعلت أدب الجنس عند ضياء يتجه اتجاهًا آخر غير ما يتجه أدباء الجنس للجنس أو الأدب المكشوف.

اللغة عند ضياء الشرقاوي

تحتل اللغة عند ضياء الشرقاوي قضية مهمة ذات أبعاد واتجاهات أثرى بها كم إبداعه وكيفه، وحلق بها في أجواء قصصه ورواياته واستمد من نسبيتها وكثافتها وثرائها ديناميكية وحدت بين ذاته وذرات متلقي أدبه وبين الإبداع الروائي والقصصي الذي على الساحة الأدبية خلال هذه الفترة القصيرة من عمره الأدبي.

ولقد عانى ضياء من اللغة ما عانى إذ أن الـ ٣٩ عاما من عمره الثقافي والأدبي التي عاشها ضياء رفيقًا لتلك اللغة المتميزة كانت عبئًا كبيرًا استطاع ضياء باقتدار واعتصار أن يوائم بين إنتاجه الأدبي منذ بواكيره الأولى وبين لغة الذهن ولغة التشكيل ولغة التجريب والعبث الذي استخدمها في رحلة إنتاجه والتي كانت تحتاج إلى خبرة ثقافية وتأملية طويلة إلى حد كبير.

وقد كان هذا النمط الديناميكى الذي التف حوله ضياء الشرقاوي والذي أنجز منه إبداعه مستخدمًا وهج الانفعال الفني الذي كان كثيرًا ما يكون صادرًا عن انفعال بموقف أو قضية أو قيمة، ولكنه في كل الحالات يعكس الصراع بين الفنان وبين موضوعه. وقد كان التوتر والقلق الذي غشيه ضياء من خلال احتواء هذه المضامين في لغة هي الشكل بعينه حجمًا كبيرًا.. ابتداء من بواكير أعماله الواقعية والرمزية والتعبيرية وحتى أعمال التجريب والعبث والرؤيا الجديدة في «مأساة العصر الجميل» و«الملح» وبعض القصص القصيرة التي ظهرت خلال فترة السبعينات.

وقد كانت اللغة عند ضياء الشرقاوي مثار تجسيد كبير لمدلولات وجماليات نابعة من تلك الإحساسات البصرية المنبعثة من الكلمات المنتقاة بعناية ودراية لتوائم هذه الصور الذهنية المتصلة بتلك الإحساسات اتصالا وثيقًا[1].

«في المرة الأولى، حينما ألح، ورأيت ارتعاشة أصابعه الممدودة نحوى في الضوء أحسست برعب تلك الرغبة، وكان ظل الكنبة ساقطًا فوق رخامة المنضدة عكرًا ينذر بالشر مرتجفًا ينذر بالكشف».

كذلك فهي تمثل مجموعة من الصور الذهنية المطلقة التي تتكرر في أعمال عديدة باعتبارها خطًا نهجه ضياء[2]«وأحس بقدمي ويدى تتوغل في كائنات العراء، أترك بينها بصمات واضحة لقدمي ويدي فوق التراب الناعم المادي بكل ثقل جسدي».

كذلك كانت اللغة مجموعة من الأفكار والمعاني والذكريات المختلفة المتمثلة في ذرات وجزئيات صغيرة يتكون منها انفعالا وشكلا جماليًا ومبدأ معتنقًا ووجهة نظر معينة استمدها ضياء من عقله الظاهر والباطن، وأودعها معمار أعماله وتعامل معها تعامل الفنان التشكيلي الانطباعي التأثري[1].

«اقتربت من ذئب أغبر كبير تبرز أنيابه بين فكيه، وتلتمع عيناه كالزجاج، وقالت اصطاده أبي من السودان في أثناء الحملة وحنطه هناك وحملة إلى هنا».

---

[1] رجل منتصف الليل «مجموعة بيت في الريح» ص٦٨.

[2] العراء «مجموعة بيت في الريح» ص ٥٧.

[1] علاقات الداخل «مجموعة بيت في الريح» ص ٥٧.

فضياء في تشكيله للغة لا يستقر على نمط واحد أو زمن واحد بل ينتقل من خلال الحدث على مستويات شعورية متعددة، مرة هو متوقد الذهن كما في «العراء» ومرة هو راقد في الوهم كما في «مأساة العصر الجميل» ومرة هو خارج على عالم اليقظة كما في «حدائق الليل» ومرة هو داخل المونولوج الداخلي كما في «رحلة في قطار كل يوم» ومرة هو مع الراوي المحايد الذي لا يتدخل في مجريات الأحداث كما في «الضيف» و«ناس في الليل» و«الغريم»، ومرة وهو مع الراوي الضارب في أطناب العمل كما في «النمر» و«الوباء» و«الملاحظات الليلية» و«الملح».

هكذا كانت لغة ضياء الشرقاوي لغة حية ثرية غنية بالمفردات النفسية والمترادفات الذهنية والكلمات المعبرة والجمل المؤثرة، كل هذه الروافد تصب في نهر الحدث السري المدسوس الذي كان يحتفي به ضياء احتفاء كبيرًا خاصة في أعماله الأخيرة.

وقد تطورت اللغة عند ضياء الشرقاوي تطورًا ملحوظًا وملموسًا وتصاعدت من السرد القصصي الذي يهتم بالشكل والمضمون كما هو واضح في بواكير إنتاجه مرورًا بالأعمال المتيمزة التي يغلب عليها طابع التشكيل في الحوار الذي كان سمة من سمات أعماله في بعض الأحيان وإن عرج إلى العامية في بعض قصصه: «المصنع» و«أعمال الأرض»[1]، «سقوط رجل جاد» و«رحلة أبي الطويلة إلى المدينة»، «الحارس والضحية»، «الضيف»[2].

---

[1] رحلة في قطار كل يوم «مجموعة قصصية».

[2] رجل جاد «مجموعة قصصية».

ولا أدرى سر عروج ضياء إلى استخدام اللغة العامية في هذه الأعمال مع أنه كان يمتلك ناصية الفصحى امتلاكًا رائعًا وكان يوظفها التوظيف الحي الذي يضفي على أعماله أبعادًا موحية علاوة على الأبعاد التي تبرزها جماليات الشكل والمعمار والمضمون المصبوب صبًا محكمًا في وعاء الشكل، وإن كنت أعتقد أن استخدام ضياء للحوار العامي جاء نتيجة حبه الشديد للمسرح الذي كان يتمنى أن يكتب له أعمالا جديرة به وإن لم يقدم على ذلك طول حياته الأدبية.

ونلاحظ في بواكير ضياء القصصية تلك اللغة السردية التي تهتم بالفعل الماضي والمضارع الذي يستهل الجملة من خلال التعبير عن معنى بعيد تقربه اللغة شيئا فشيئًا حتى ليصبح في متناول اللمس[1].

«وتفحصتهم عيناي، ورأيته هو، ووددت أن أسأله ما الذي أدراه بكل هذه الوسائل.. ووددت أن أسأله هل أنت روبسبير أو كاميل ديمولان هذا الرجل أحس نحوه بشغف هائل».

نلاحظ أيضا أن ضياء كان يستخدم أسماء الأعلام ككلمات مؤثرة في اللحظة القصصية.. وفي قصة «رحلة في قطار كل يوم» نلاحظ استخدام الكلمات التي توائم الرمز الضارب في جذور هذه القصة[2].

«فسمعت الذين حولي يزومون ويهمهمون ثم لاذوا بالصمت وعادوا يزومون وردد واحد وراءي «النور»[3].

---

[1] رجال في العاصفة «مجموعة رحلة في قطار كل يوم» ص٨.

[2] رحلة في قطار كل يوم، صفحة ٢٢.

[3] التسلل «مجموعة رحلة في قطار كل يوم» ص٤٦.

«لقد لمحت زغبًا أصفر خفيفًا فوق شفتها العليا.. خفيفًا جدًا. وشددت إصبعي القوي كحربة لكي أدفعه في جنبها بغيظ».

واستخدم ضياء من اللغة المفردات[1] التي لها قدر كبيرة على التأمل الداخلي كما قال «ماسنيون» قدرة عجيبة حيث تغطي اللغة نموذجًا فريدًا لما يمكن أن نسميه بالفن الجواني الذي لا يعتمد على رؤية العالم الخارجي في المكان، بل يرسم الخطوط المسار النفوس في خلواتها أو اتصالها في هجعتها أو يقظتها».

كما وأن اللغة في نظر ضياء داخل عملية السرد هي امتداد للغة المبدع الخاصة[2] «وتعد لغة ضياء من هذا النوع الذي يتحد فيه فكر المبدع في صوفية مع فكر المتلقي وتتحد مفردات إبداعه مع جوانية القارئ فتتجسد الاستجابة بين الاثنين في صوفية عالية النبرة ونحن نجد من خلال ما تم تحليله من قصص وروايات هذا الاستخدام اللفظي الذي اعتنى به ضياء في إسقاطاته وتصوير انطباعاته. فحواره القصير ذو الإيقاع السريع يجيء متدفقًا كل التدفق ويرسم الصورة الداخلية بمنتهى البراعة حتى تحس وكأن ملمسها قد وضح كل الوضوح»[3].

نظرت خلال الزجاج وتوقعت أن ترى الشاب الصغير ينتظر، ابتسمت . فتحت حقيبتها وتناولت منديلها. وعنايات صارت تلوذ

---

[1] فلسفة اللغة العربية للدكتور عثمان أمين «المكتبة الثقافية» نوفمبر ١٩٦٠ ص ٥٨.

[2] القصة القصيرة في أدب ضياء الشرقاوي: عماد الدين عيسى «مجلة القصة العدد ٢٧ يناير ١٩٨١» ص١٠٩.

[3] الملح «الهيئة المصرية العامة للكتاب» ١٩٨٠.

بالصمت والترقب. ومبروك يضحك حين يضحكون. زجاجات فارغة وأكواب فارغة. وأطباق فارغة.

«هل تذهب معه أم لا تذهب»

لا يعرفون ولا يقول أحد كلمة، كأنه شيء لا يهم أحد منهم، شيء خاص بي وحدي. بي وحدي.

– ملك الحاج بالداخل.

رائحة الموت.

«هل تتركهم فجأة وتذهب؟ تقرر وحدها»

«فلتكن أنت أباه»

«.. بل أباه»

«زمن قديم»

وقف إسماعيل

قال منصور: إلى أين؟

– إلى البيت.

لم تنظر نحوه

«وماذا تفعل به»

كان يشد على أيديهم:

– فوزية.

– رفعت جوه عينيها

«أنت.. هو أنت»

أصابع الفجر خلال فتحات الشيش

«في داخلي أنا.. لابد أن يموت»

حملت حقيبتها وسارت إلى جانبه

«هل دعاهم للذهاب معه أم..؟»

تحمل الموت في داخلها.. عربة الموتى

أمسك بيدها

أصابع دافئة

نستشعر من خلال هذا الحوار أن الألفاظ المنتقاة لهذا الحوار وإن كانت ألفاظًا عادية يمتلكها أى حوار إلا أنها تتوحد مع هيكل الحوار العام شبه المسرحي الذي تتكون من كثافة هذه الرواية العبثية.. وواضح أيضًا مدى تغلغل بعض هذه الألفاظ لخدمة الأثر الذي يبتغيه ضياء في تكوين الحدث المدسوس السري في بنية معمار هذه القصة العبثية المغلفة بكثير من الرمز.

كما أننا نجد أيضًا أن لغة الكوابيس والأحلام والرؤى التي استقى ضياء شكلها من قاموسه الخاص الذي وضع كلماته في عقله الظاهر والباطن، وجعل ينهل منه في أعماله حتى وكأنه يحس وطأتها وتوازيها مع نظرته الخاصة في فن القصة والرواية. والكلمة هي عالم ضياء وروحه الخاصة يقول ضياء:

«كنت أحلم أن أصل إلى درجة من الاتجاه الصوفي بالكلمة، والإبداع أن أكون أنا هي، وهي أنا.. أن تكون أحلامى هي فني وأن يكون فني هو أحلامى»

ونستطيع في استعراضنا لبعض الكلمات التي يتكون منها قاموس ضياء أن نكون فكرة عن مدى ما وصل إليه فكر هذا الأديب المبدع

«الالتماع لزجا، كثيفًا، الإطباقة، المكمن، ارتعاشة، المباغت، غبشة انفلاتة، الطقوس، التآكلات، الاستدارة»، وكلمات أخرى كثيرة غارقة في جمل هي من صلب نفس القاموس الذي يحتوي على مترادفات اللغة الضيائية إن جاز هذا التعبير في القصة القصيرة والرواية والذي اشترك معه كثير من المبدعين من جيل الستينات وما بعده وهي كلما قلنا إن كان ثمة تشابه في إبداعهم إنما هو ناتج عن ردود الفعل الخاصة بتصادم وتآلف فكر كل منهم مع الآخر[1].

---

[1] القصة القصيرة في أدب ضياء الشرقاوي: عماد الدين عيسى «مجلة القصة»

«وينشغل فكره بما اعترى مجتمعه من انهيار للبناء الأخلاقي فيه خاصة بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ حتى أصبح العري: المادي والمعنوي لازمة يراها فيه فاتخذ أبطاله في التعري هوسًا «كان يسعى أن يتركني عاريًا» «وكنت أفكر بذلك الرجل الذي وشى بي وتركني عاريًا» و«وواريت الباب وخلعت ثيابي ووقفت أمام المرآة عاريًا تمامًا» «تخيلت نفسي واقفًا عاريًا تمامًا في أحد أفيشات السينما ونساء وبنات الصيف يحملقن فيَّ» «نظر من خلال ثقب خلفه، ورأى الفتاة عارية»، «التفت إليه فتحي بانزعاج كمن عُرِّي من ثيابه فجأة» «ثم رأى فخذها الأبيض العاري» «عقدت ذراعها فوق صدرها.. أسفل ثديها فبدت حلمتا الثديين صغيرتين، ورديتين»

كذلك فقد كلف ضياء بالنور وهو أمر نابع من ذاته إذ أن الأديب دائمًا يأخذ التماعة الفيلسوف في عين الحقيقة فيحمل مصباح ديوجين ويسير به يبحث عن النور حتى يجده ثم يرى في وسط النور الحقيقة الناصعة، لذلك فقد استهوت ضياء كلمات النور والضوء فاستخدمها استخدامًا حذقًا في سطور قصصه وفي ثنايا فكره الأدبي

«وقعت والضوء الكامل الأبيض» «تتوافر مساحات الضوء والظل» «و«يتميز الضوء على الحائط والبلاد أصفر شاحبًا» «وكانت اللمبة تشيع ضوءًا واهنًا» «ضوء مصابيح الشارع وهي تلتمع بين الأوراق» «و«الضوء الواهي» و«كان الضوء ينعكس في المنتصف شاحبًا»، و«تتوالى مساحات الضوء والظل» "ثم رأيت في بريق عينى انعكاس الضوء» «وسقط قصير من الضوء» و«كان الليل يملأ الصالة وأطفأ المصباح أحس بالنور يضاء»

وقد حاول ضياء استجلاء المعاني من خلال بتر الكلمات خاصة في الحوار الذي دار بين الشخصيتين في رواية «مأساة العصر الجميل» فنجد أن بتر هذه الكلمات هو إعطاء امتداد للجملة الحوارية مما يعطي المتلقي فسحة من الوقت للتفكير والدخول مع المبدع في نقاش ألا و هو إخراج المتلقي من تفاعله مع الحوار إلى حدوث صدمة نفسية توقظة كما هو متبع في المسرح الملحمي حين يوقظ المتفرج من تعاطفه مع شخصيات المسرحية مثال ذلك «أربعة أيام فقط في الطابق الـ..» «أوكد لك أنها..» «كنت أعتقد أننا سنقابلها فعلا في..» «وتحاولين باستثارتي أن...» «إنني أقصد بأن تذهب إلى..»

لقد ترك ضياء اكتمال باقي وحدات هذا الحوار إلى المتلقي وكأننا في معركة للكلمات المتقاطعة.

كما استخدم ضياء في نفس الرواية بعض الحروف للتعبير عن الصوت: مثل «آآآآ، ن ن ن، كا كا كا، ما ما ما، ع ع ع ع ، م م م م م » وإن كنت لا أستطيع لها تفسيرًا إلا أنها من المؤكد كان لها رموز أو إيضاحات في ذهن ضياء عند كتابته «مأساة العصر الجميل» كذلك نجد في رواية «الملح» وهي آخر أعمال ضياء الشرقاوي لغة ثرية متميزة غاية التميز وهي تمثل قمة النضوج عنده. استخدم فيها كل ما استخدمه من خبراته اللغوية والتي مر بها في أعماله السابقة حتى جاءت لغته في «الملح» بأجزائها الثلاثة لغة ضيائية متميزة إن جاز هذا التعبير.

عناصر تراثية في أدب ضياء الشرقاوي

كثيرًا ما يتضمن الأدب المصري الحديث علاوة على احتكاكه بجميع التيارات الأدبية الأجنبية المعاصرة وتأثره بها شكلا ومضمونًا على عناصر تراثية عربية موغلة في القدم يتدرج قدمها شيئًا فشيئًا إلى عصور تاريخية بعيدة. بدءًا بجيل الرواد ثم المرحلة الانتقالية ما بين الأدب المعاصر وعصر الإمارات ثم العصر العباسى والموازاة الأندلسية ثم العصر الأموي فصدر الإسلام ثم الجاهلى، هذه العصور جميعها قد تفاعلت كل منها مع الآخر من منطلق الأصالة والمعاصرة ومن خلال الشعر والنثر وجميع فنون القول المتداولة خلال تلك الفترات. وما من أديب شاعرًا كان أم ناثرًا إلا ونهل من تراث من سبقوه وتكونت لديه تلك الخلفية العقلية الثقافية التي كانت بعد ذلك منبعًا لعطائه ونتاج عقله. فمنهم من عب من التراث اللغوي ومنهم من نهل من الأشكال الفنية القديمة «الكلاسيكية» ومنهم من ظهرت عناصر تراثية في مضمون إبداعه سواء أكان ذلك صادرًا عن إرادة أو بدون وعي.

ونستطيع انطلاقًا من هذا المنطلق عن التراث أن نقول إن أدب ضياء الشرقاوي الروائي والقصصي شأنه شأن معظم معاصريه ومعظم من سبقوه من مبدعين قد تضمن عناصر تراثية ظهرت في قصصه القصيرة خاصة في مضمون أعماله، ولا نغالي أيضا في أن نقول إن هذه العناصر كانت نتيجة تيار الشعور والوعي الذي برع ضياء في استخدام تشكيلاته وتكونياته الفنية في قصصه ورواياته والذي كان نابعًا من ثقافة ضياء الجادة

التي استطاع أن يحصلها بوعي وإدراك عميقين. ولا شك أن التراث وهو حصيلة الفن والأدب في مختلف العصور يأخذ له مكانًا في تشكيل الجهاز العصبي للفنان لكونه تجميع لخبرات قديمة تختزن في العقل الثقافي بصور متباينة بين فنان وآخر ومن ثم[1] «بمختلف الاستجابة العصبية عند كل منهم فهناك صلة مباشرة وصحيحة في تكوين «العمل الفني» ما بين الفعل خلال وسائط «البيئة + السلالة + العصر» والاستجابة العصبية له» . وبإضافة عناصر التراث الناجمة عن تجميع الخبرات القديمة للمبدعين الذين سبقونا عن طريق الاطلاع والقراءة والدراسة ينجم عن ذلك رد فعل قوي وجديد ومهجن للتشكيل العصبي الذي يختزن خبرة الفنان شكلا وموضوعًا؟

١- شكلا: درجة الاستجابة «إيقاعها، لونها».

٢- موضوعًا: درجة الخبرة المباشرة.

«ومما لا شك فيه أن العمل الفني[2] هو الذي يكشف مدى صدق استجابة الفنان أو زيفها، وأول مظاهر الصدق هو تحقيق انسجام الشكل والموضوع والإيقاع والفعل والكتل والمساحات، ومما لا شك فيه أيضا أن العناصر التراثية تقيم نوعًا من التوازن داخل العمل الفني إذا أحسن استخدامها وأجيد وضعها في الوضع المعاصر الذي يوائم «البيئة +

---

[1] المعمار الفني في الأدب والحب «مجلة الكاتب العدد ٢١١ نوفمبر ١٩٧٨» ص ١٣٤.

[2] الرسائل الأدبية لضياء الشرقاوي: محمد الراوي «مجلة القصة العدد ١٨ ديسمبر ١٩٧٨» ص ١٠٠.

السلالة+ العصر» ولا شك أن المقولة التي تقول إن التاريخ يعيد نفسه هي مقولة صحيحة إذ أن التراث التاريخي يعود فيتشكل من جديد نتيجة لتفاعلات البيئة والعصر والسلالة نتيجة لانعكاس المخزون النفسي للحياة على الواقع المعاش، ولو طبقنا هذه المقولة على الفن الذي هو نتاج الحياة وليس البديل لها، لوجدنا أن الخلق الفني والأدبي يوجد له نظائر قديمة سواء ظهرت على السطح أم لم تظهر. تتحقق في الأثر الفني وتظهر كأوردة وشرايين داخل العمل الأدبي نفسه.

ففي قصص ضياء الشرقاوي نجد بعض لمحات من الحكمة الصادرة عن رمز الحيوان «النمر» «علاقات الداخل» «التحولات» وهو كان متواجدًا أساسًا في بعض كتب التراث مثل كليلة ودمنة التي نقلها للعربية عبد الله بن المقفع، كذلك كتاب الحيوان للجاحظ ورسالة الصاهل والشاحج لأبي العلاء المعري.

كذلك نجد أن في بعض قصص ضياء بعض العناصر المأخوذة من قصص ألف ليلة وليلة «حدائق الليل» التي تبرز سمات الشر وسمات الخير ومدى الصراع الناشب بينهما. كذلك «الحديقة» وما تحمله من مثابرة وصبر على الصعاب والمكاره وهي سمة تتواجد في معظم قصص ألف ليلة وليلة.

كذلك نجد في مأساة العصر الجميل بعضا من «حي بن يقظان» لابن طفيل كذلك نجد أن تيار الوعي الذي ابتكره كل من: جيمس جويس، ومارسيل بروست، والذي استهوى ضياء وبعض كتاب القصة المعاصرين

سبقهم إليه «ابن مسكويه» في فلسفته عن طبيعة النفس الإنسانية وعن جوهرها الذي يتميز عن سائر الصراع وهو جوهر أدب تيار الوعي الذي يصور الحياة من خلال استحضار صور تعبر عن جوانية النفس البشرية «العراء» و«الوباء» و«الملح». كذلك فإننا نجد في قصة «الموائد المنفصلة» ملامح شخصية أشعب هذا الطفيلي الذي كان لا يترك أى مائدة وإلا وشارك فيها وهذه الشخصية نجد جذورها موجودة في أدب العصر العباسي.. كذلك نجد في قصة «الأذرع السوداء» بها ملامح من شخصية عنترة تلك الشخصية الشعبية المحببة والذي رفض أبوه شداد الاعتراف ببنوته حيث تجري في عروقه دماء العبيد.

المؤثرات الأجنبية في أعمال ضياء

تأثر ضياء الشرقاوي ضمن من تأثروا بالآداب الأوروبية وكان التأثير فيه عميقًا حتى أنه أصبح علامة بارزة أثرت في القصة والرواية بالعديد من العلامات المميزة لهذه الفنون، ولولا رحيله المفاجئ لملأ الساحة الأدبية بعطائه المتميز. يتضح ذلك واضحًا جليا من أعماله القصصية والرواية ومن نظرته التي أودعها بعض دراساته في المعمار الفني لأعمال بعض معاصريه أمثال يوسف الشاروني وجبرا إبراهيم جبرا وإدوارد الخراط وأبو المعاطي أبو النجا وقد كان أثر الوعي الجمالي عند ضياء خارجًا من منطلق هذه النظرة التي أودعها تجاربه النقدية والتحليلية لأعمال زملائه المعاصرين والذين كانوا هم الآخرين متأثرين معه بما وفد من جعبة الغرب من فنون القصة والرواية والنقد.

كذلك فقد راسل ضياء بعض زملائه القصاصين والروائيين أمثال[1] محمد الراوي ومحمد مستجاب وغيرهم وترك لديهم بعض الرسائل التي حملت قيمة أدبية توضح نظرته الشمولية في تناول فن القصة والرواية، كما أودع فيها بعض همومه الأدبية التي تبرز همومه الشخصية من خلال عروجه على تلك المؤثرات الأوروبية التي أشار إليها في رسائله والتي واءمت واقعه وتشبهه ببعض أدباء الغرب أمثال كافكا وجويس وبروست.. ومن خلال تلك الرسائل نسمع ضياء الشرقاوي وهو يفكر بصوت مرتفع وتتكشف لنا ما هي القضايا الأدبية التي كانت تؤرقه وتلح عليه ونتعرف على هموم أديب جاد كرَّس حياته ووجوده للأدب كما نلمح فيها رؤوسًا أوروبية تطل علينا من خلال عبارات ساقها للدلالة على علاقته بأسرته خاصة أبيه وكذا علاقته بمجتمعه الأدبي وقبيلته الثقافية.

من أهم أعمال ضياء الشرقاوي التي يتضح فيها تأثير الأعمال الأوروبية واضحًا قصته الطويلة «مأساة العصر الجميل»[1] وهي في رأي الدكتور نعيم عطية تعتبر درة فريدة في جبين أدبنا المعاصر. وتقوم «مأساة العصر الجميل» على شخصيتين حاضرتين تذكرنا بكثير من الأعمال المسرحية التي تقوم على بطلين متحاورين أو متبارزين يقارعان بعضهما البعض ويناجزان الزمن والمكان ووهم الحياة مثل «رقصة الموت» لسترندربج أو في «انتظار جودو» لصمويل بيكيت، أو في «الخادمتان» لجان جينيه. وتعتبر هذه القصة الطويلة لضياء الذي استخدم الأساليب

---

[1] مأساة العصر الجميل «مجموعة بيت في الريح» ص ٦٠.

[1] ضياء الشرقاوي: مأساة العصر الجميل «مجموعة بيت في الريح» ص ٦٩٠.

المسرحية في بنائها وزين معمارها الفني بإرشادات المسرح ووصف الديكور. وأهم من هذا كله أن بطلي القصة يتقمصان في بعض اللحظات شخصية ثالثة لا تظهر على المسرح وقد لا يكون لها وجود أصلا، ويحاولان تجسيد هذه الشخصية والإيهام بوجودها. كما في قضية «النمر» فهي تدور بين شخصية رجل وامرأة وشخصية وهمية هي شخصية الخطيب القديم للمرأة، وهذه الشخصية تقدم وراء زجاج النافذة والتفاهم جميعًا يتم بالإشارات والحدث نفسه لا ينم عن نفسه كما يفهم من خلال ذلك الحوار الغامض غير المفهوم. كذلك يبدو تصويره ضياء الشرقاوي في قصصه[٢] «متأثرًا بفرانز كافكا وعلى الأخص تصويره لشخوص رواياته وقصصه فهي شخصيات غامضة موحية، هلامية، متغيرة لا يمكن تحديدها ولا الإمساك بها، تجعل القارئ على الدوام متحفزًا لالتقاطها والتثبيت منها دونما نهاية، وكل ذلك من خلال ينبوع من الحوار المتدفق الساخن الذي لا يهدأ له قرار ولا يشفي غليل المنطق، لأن المنطق العقلي لا يؤخذ به في العمل الأدبي، وإنما هذا العمل يقوم على منطق من نوع خاص. منطق فني له مبرراته واعتباراته الخاصة والشديدة الخصوصية إذا أن اللغة في العمل الأدبي تستبد بها آفاق أخرى غير الآفاق المألوفة فهي لغة الروح بكل طقوسها ونكهتها وإيحائيتها وألوانها ومذاقها وأصواتها وأبعادها الحدسية والرمزية والإيحائية، لغة العقل الباطن مستودع الأسرار الغوامض، لغة الكوابيس، لغة تيار الوعي والشعور والأحلام والرؤى، والهلوسات فيها ليست مدانة والإيغال في الخيال إلى حد الشطط ليس بخطيئة، ولهذا

---

[٢] الملح «الهيئة المصرية العامة للكتاب» ١٩٨٠.

فنحن لا نطلب أن نفهم فهما نفعيًا بل إن نحس وطأة الكلمات ومفعولها النفاذ وتأثيرها الموحي.

أما رواية «الملح» فقد صاغها ضياء الشرقاوي معتمدًا على عنصري الزمان والمكان في تكوين الشكل الفني وتركيبه وقد استخدم ضياء عنصر الزمن وتياره استخدامًا دراميًا خلال مجموعة من الشخصيات التي لها طقوسها وتقاليدها وطريقة تفكيرها وحياتها الخاصة ورواية "الملح" تثير تساؤلات كثيرة، نفس التساؤلات التي طرقتها من قبل رواية «الصخب والعنف» لوليم فوكنر و«رباعية الإسكندرية» للورانس داريل.

إن الزمن في رواية "الملح"[1] ليس زمنًا واقعيًا اعتياديًا، بل هو زمن متحرك من الماضي نحو الحاضر قصير، متقطع غير مستقر، وعالم "الملح" عالم معقد مرهق يعكس تحولات الزمن والمكان كما يعكس طبيعة التصارع أو التناقض بين الحقيقة والخيال والواقع والوهم. وتعرض عالم شخصيات الرواية بطريقة غاية في الفن، مبتعدة عن الشكل السردي دونما اعتساف ولا تكلف.

كذلك فإننا نجد أن مجموعته القصصية «رحلة في قطار كل يوم»[1] لا تخلو قصصها التسع من الإشارة إلى أدب أجنبي قرأه ضياء وأحب أن يخلط قصصه بانطباعاته عنه. فتارة يذكر اسمه فحسب وتارة يسترشد بفقرات مما كتب، فها ترى كرستيان أندرسن وبول بورجيه يرد ذكرهما في

---

[1] الأبعاد الإبداعية في أدب ضياء الشرقاوي: محمد الراوي ص ٢١.

[1] قراءة في رحلة قطار كل يوم للدكتور نعيم عطية «مجلة القصة العدد ١٨ ديسمبر ١٩٧٨» ص ١٣٨.

قصة «التسلل» وأندريه جيد يرد ذكره في قصة «رجال في العاصفة» وبوجين سوا ونوريه بلزاك الذي تفضله الفتاة دراسة الأدب الفرنسي يرد ذكرهما في قصة «التسلل» كذلك تينسي وليامز يرد ذكره في «الذباب» وتكاد تحس بوجود طاغور وجبران خليل جبران وأنت تلتقي بكلمة «النبي» تتردد في قصة «رحلة في قطار كل يوم». هذه الاعتراضات التي صاحبت أعمال ضياء إنما تجزم بوجود مؤثرات أجنبية على أعمال هذا الكاتب المتميز ناتجة عن ثقافة أجنبية واعية وقراءات في أعمال هؤلاء الكتاب مما عكس إعجابه بإبداعهم فأودعهم نسيج إبداعه إما بالقول أو الإشارة أو الاسم أو التلميح كذلك في قصة «الكرتون»[٢] نجده يأتي بقصيدة الشاعر أردن ليعبر بها عن ثورية أحد الشعراء وقصيدة الشاعر ألكسندر بلوك ليعبر بها عن الموت.

الأبعاد السيكولوجية في أدب ضياء الشرقاوي

يقرر علماء النفس[١] أن أساس العمليات العقلية الإدراكية هو الإحساس أو الإدراك الحسي، والإدراك الحسي كما يُفهم من اسمه هو فهم أو تعقل الأشياء بواسطة البصر. كإدراك الأصوات والنغمات وتوافقها وتباعدها وتدانيها بواسطة السمع وإدراك ملمس الأشياء نعومتها أو خشونتها باللمس أما أن الإدراك الحسي يترتب عليه إدراك المرئيات والمسموعات والملموسات وغيرها بواسطة الحواس الخمس الظاهرة وقد

---

[٢] الكرتون «مجموعة بيت في الريح» ٣٦.

[١] دراسة في علم النفس الأدبي للأستاذ حامد عبد القادر «لجنة البيان العربي» القاهرة.

أضاف إليها بعض العلماء الحاسة السادسة وهي حاسة الشعور وهي أهم هذه الحواس بالنسبة للإبداع الأدبي إذ أن الأدب يعتمد عليها في أبعاده السيكولوجية في كثير من تلك الموضوعات الأدبية التي تتضمنها إبداعات الشعر والمسرح والقصة والرواية وهي ما يمكن أن نسميه بالحدس أو القدرة على التخيل وتداعي المعاني والأخيلة.

وقد حصرها أرسطو في ثلاثة عوامل هي التشابه، والتضاد، والاقتران الزماني والمكاني، والمعاني تتداعى في أذهان الناس بصور مختلفة باختلاف تجاربهم وحصيلة معارفهم ومواضع اهتمامهم، وتزداد ظاهرة تداعي المعاني عند الأدباء رسوخًا وعمقًا وتتعاظم لتفاقم اتجاهاتهم التخيلية والتفكرية، وقد برع كثير من الأدباء في حشد كبير من الصور النفسية والأبعاد الميتافيزيقية في إبداعهم الأدبي واستطاعوا بما جبلوا عليه من قدرة على التحليل النفسي وفهم الدوافع النفسية عند الإنسان أن يصبح إبداعهم الأدبي معرضًا لكثير من العقد النفسية والأمراض. بل إنهم اختاروا من التكنيك تلك الأشكال والهياكل التي تناسب هذا المجال. كالمونولوج الداخلي وتيار الشعور والوعي والعبث والتجريب وغير ذلك من أساليب التكنيك في الكتابة القصصية والروائية.

وقد برع ضياء الشرقاوي في هذا النوع من الفن القصصي والروائي وتضمنت أعماله الإبداعية كثيرًا من القصص التحليلية التي صور فيها تلك الصراعات النفسية اللاشعورية وتلك الراغبات المكبوتة التي تعتمل في صدور شخوص قصصه ورواياته. وقد حشد لها ضياء من أساليب التجسيد

والتكوين الأدوات اللازمة لها من لغة مناسبة وشكل فني معمارى حديث يلائم هذا الجو النفسي واختار المضمون بدقة وغلفه بأغلفة الرمز والغموض وخلق من هذا العالم الميتافيزيقي فنًا أدبيًا رفيعًا وضع ضياء في مكان بارز بين معاصريه من كتاب القصة والرواية. ولو استعرضنا خفايا النفس البشرية التي تتضمنها أعمال ضياء الشرقاوي سنجد أن هذه النماذج تختلف وتتباين باختلاف وتباين البيئة الموجودة بها والسلوك التي تطبعت به الخيال السوي أو المريض التي تعيش فيه وسنجد أيضا أن هذه الشخوص التي تحاك في نسيج الأعمال الأدبية لضياء هي نتاج عقل ونفسية مبدعها فهذا الصراع العقلي الذي يدور في رأس المبدع تنعكس آثاره على الأعمال الإبداعية التي يقوم بها. فليس من الضروري أن يكون الصراع العقلي هو السبب الرئيسي للنبوغ، بل تكفي حادثة واحدة مؤلمة أو متعبة واحدة من متاعب الحياة ومشاقها – وما أكثرها لإثارة تلك الأحلام أو الأوهام التعويضية – مع بقاء المرء بمأمن من الاضطرابات العصبية أو التضارب في النوازع النفسية. فالإحساس بالوهم يسيطر على كثير من أعمال ضياء الشرقاوي.. الوهم بأن هناك أناس آخرين يربطهم بشخوص القصة روابط دون أن يكون لهم وجود بالمرة، أو يكون الوهم هو محور الحديث الذي تدور حوله كل إسقاطاتها وتهويماتها. نجد ذلك في «مأساة العصر الجميل» ذات الأجزاء الثلاثة حيث توجد شخصيتان رئيسيتان وشخصية ثالثة وهمية تشترك بوجودها الحاضر الغائب. وهي شخصية ذات سيطرة تعبر عن سيطرة الجشع على الإنسان المعاصر دون أن يشعر به أو يحس بثقله المادي عليه. هذه هي «مأساة العصر الجميل»

كذلك في قصة «التسلل» و«رحلة في قطار كل يوم» نجد هذا الوهم الذي سيطر على هذا الرجل من خلال تلك المقابلة المفتعلة في قطار كل يوم، هذا الوهم الذي جعل هذه الفتاة التي قابلها في القطار تذهب إلى منزله بدون موعد أو سابق إنذار، وهو وهم تخيله في عقله ورغب في تحقيقه فجاء من خلال هذا الحوار مع شخصية الفتاة وتنقل الحوار بين محاور كثيرة في الموضة والسياسة والمال والثقافة والحب وتحويله إلى حقيقة فعلية، كذلك في قصة «التحولات» «مجموعة بيت في الريح» نجد أن الوهم يسيطر على الخطيب حينما يرى تلك الفتاة تتحول أمامه في ديكوراتها الشخصية وفي تصرفاتها معه وفي تلك الحيوانات التي تعيش معها، فأحست بما يشبه الدوار وأحس بأنه كادت تقتله المادة الهلامية وكما جاء من أعلى الجبل نقطة صغيرة في البداية تحول في النهاية إلى نقطة صغيرة في أعلى الجبل تعلو في الضوء.

كذلك نجد في قصة «بيت في الريح» أن الرجل المقعد ومساعده يحاولان البحث عن تلك الفتاة المجهولة وهما في الحقيقة يبحثان عن وهم في مخيلتهما فيتنقل المساعد في جميع القوارب والسفن الموجودة على الشاطئ، ولكنهما لم يجدا سوى السراب فيعودان من حيث أتيا قانعين بهذه الجراح النفسية والجسدية.

كذلك في قصة «النمر» «مجلة نادى القصة ع١ ص ٩٨» نجد أن الوهم هذه المرة قد تحول إلى الحقيقة فقد انبعث الماضي الذي عاش الوهم سنين طويلة إلى حقيقة واقعة ببعث الخطيب القديم وحضوره مع

النمر الذي يمثل الرغبة الأولى لتلك المرأة ومن خلال الزجاج الذي يفصل بين الرجل وزوجته وبين ذلك العشق الديم ينداح الوهم عن هذا النمر الذي يحاول أن يخدش الملابس ويمزقها وهو في الحقيقة إنما يحاول العبث بالماضي الذي ذهب ولن يعود.

كذلك نجد في قصة «الملاحظات الليلية» «مجلة الثقافة ع ٩ص٩٨» هذا الوهم المتمثل في ذلك الشخص الغائب والدائر حوله هذا الحوار وكذلك الوهم الموجود داخل رأس الخادمة «فتحية» وكلا الوهمين متضادين في الشكل والمضمون.. فالوهم الأول متعلق بشخصية الرجل الغائب والذي يتحاور حوله الرجل والمرأة وهو وهم من صنعهما وهما يحاولوان من ورائه الوصول إلى نقطة الالتقاء بينما الوهم الموجود في رأس الخادمة فهو وهم مرضي ناشيء عن جهل الخادمة وخوفها من الأماكن المظلمة.

كذلك نجد في قصة «المرايا المتعاكسة» «مجلة الثقافة ع ٤٠ ص ٩٦» نفس الشخصية الغائبة المتمثلة في زوج هذه المرأة وهو يمثل الوهم القاتل التي تعبر عنه ظروف اختفائه فيفسر النادلان النوبيان سر اختفائه بقتله لكلبته ومحاولة زوجته قتله انتقاما لمقتل كلبها والاثنين في الحقيقة وهم وهم كبير يسيطر على شخوص القصة المتمثلة في الروايتين والمرأة. وفي قصتي «ذئاب صغيرة" و"شمس في الميدان» نجد شخصية غائبة أخرى هي شخصة العجوز الذي يريد اللص القواد والمومس قتله بغرض السرقة.. وهو وهم آخر في سلسلة الشخصيات الغائبة التي تمتلك حواس

ضياء وأبطال قصصه التي من خلالها يفجر قضايا كثيرة سيأتي التصدي لها في مكان آخر غير هذا الموضع.

ولو انتقلنا إلى ناحية نفسية أخرى بارزة في أعمال ضياء الشرقاوي لوجدنا أن حالة الشعور بالذنب الذي يكتنف شخوص هذه القصص تعد ظاهرة خصبة في حقل قصصه وقد نجح ضياء في التصدي لها وإبرازها في العديد من أعماله الإبداعية، ففي قصة «رجال في العاصفة» «مجموعة رحلة في قطار كل يوم» نجد هذه الناحية من خلال ميشيل الذي يشعر بالذنب لشعوره أنه تسبب بولادته في وفاة أمه وقد انعكس هذا على تصرفاته في الكبر حين حاول وضع تصور نموذجي للثورة والثوار، ورفض تلك الثورة المتطرفة في ثوريتها كمحاولة منه لإنقاذ الأم الكبرى ورأب هذا الصدع الذي ألم بنفسه منذ الصغر.

كذلك في قصة «أعمال الأرض» «مجموعة رحلة في قطار كل يوم» نجد أن سعيد يشعر بعقدة الذنب لتسببه في سقوط «زينب» وحين تشنق زينب نفسها ينطلق سعيد هائمًا على وجهه وسط المدينة الممزقة بفعل القنابل والبارود. كذلك في قصة «عد إلى بيتك أيها الرجل» «مجلة الثقافة ع ٤٦ ص ٩٠» نجد أن فؤاد شاكر قد أحس بعقدة الذنب لمقتل هالة الفتاة الفقيرة التي أحبها، فتمرد على طبقته الإقطاعية التي تسببت في قتلها وانضم إلى خلايا ثورية مناهضة لهذه الطبقة. كذلك فإن «فوزي» الثائر على عائلة آل شريف في رواية «الملح» يتلمس العذر لهذا الطفل

الذي ولد لابن آل شريف «إسماعيل» فقد صمم فوزي وأصحابه على قتل كل آل شريف الذين يجمعون الأهال ليقدموهم للسلطة الإنجليزية.

ولو انتقلنا إلى ناحية سيكولوجية ثالثة تضمنتها قصص ضياء الشرقاوي نجد أن الإحساس بالعار والشعور بالمهانة هما ركن أساسي في بعض هذه القصص ويبدو هذا واضحًا جليا في قصة «الذباب» «مجموعة رحلة في قطار كل يوم ص ٦٩» حين يجلل العار فتحي ويجعله سخرية زملائه بسبب ركوعه عند قدمي امرأة عاهرة ومحاولته التكفير عن هذه الفعلة بالتطوع في الحرب الأهلية الدائرة في لبنان، ويبدو أن ضياء كان متأثرًا بمسرحية «الذباب» لسارتر في مضمونها الإنساني حين كتب هذا العمل الجيد. كذلك نجد أن الإحساس بالعار حين اكتشف إبراهيم في قصة «رحلة أبي الطويلة إلى المدينة» «مجموعة سقوط رجل جاد ص ٤٥» أن أباه قد حضر إلى المدرسة حافيًا دون أن يرتدي البلغة التي مكث الليل بطوله يلمعها له[1].

«وأخذت نقاط العرق تتجمع في وجهي، ثم تتجمع في خيوط طويلة ساخنة وتنزلق في صدرى»

هكذا اختتم ضياء هذه القصة النفسية بتلك التعادلية الجسدية التي يعالج بها الإنسان عاره وهو نزول العرق كنوع من التنفيث عن النفس.

كذلك نجد في قصة «الوباء» «مجلة نادى القصة ديسمبر ١٩٧١ ص ١٣» هذا العار الذي يشقى به الرجل من جراء فقدانه لرجولته وتحكم

---

[1] رحلة أبي الطويلة إلى المدينة «مجموعة سقوط رجل جاد» ص٥٣.

زوجته فيه بصوتها، مما يجعله يستسلم لذلك الوباء الذي يجتاح المدينة والمتمثل في المنشورات التي يقرؤها الناس كمحاولة منه لاسترداد جزء من كرامته كذلك في قصة «فوق باب البيت الصغير «ملحق الهلال ع ١١ نوفمبر ١٩٧٤ ص ٤٢» نجد أن العار المتمثل في تلك الدوائر الحمراء المرسومة على أبواب بيوت القرية والتي يفسرها أهل البلد بعلامات العار والذل والمهانة وما هي في الحقيقة إلا علامات وصفت بيوتا مشتبه بإصابتها بالكوليرا. ولكن العار ينبت داخل البلد من المهيمنين على مقدرات الناس

«شيخ البلد حين يحاول أن ينال من نساء البلد في شخص فاطمة».

كذلك في قصة «الباب» «ملحق الهلال الزهور ع ٧ يوليو١٩٧٥ ص ١٠» نجد أن العار ينشأ من ذلك الإحساس الذي يشعر به عبد البديع من انكشاف بيته للناس لعدم وجود أب له فيفقد أعصابه ويقتل كلب أحد جيرانه بطريق الخطأ ويحاول أن يقترض ويبيع عنزته ليركب باباً لبيته وحين ينجح في ذلك يشعر بأن العار قد انزاح عن كاهله.

كذلك في قصة «الطريق إلى البيت» «مجلة الثقافة ع ٤٤ ص٨٠» نجد الشعور بالعار يجتاح بطل هذه القصة لإحساسه بخيانة زوجته له من خلال التحليل الذي أُجري له واكتشف فيه تعطل لأحد عناصر رجولته فيذهب إلى الطبيب الذي أعد له التحليل ومن خلال عدة إسقاطات يشعر بأنه كان مخطئا في حق زوجته وابنه، وحين يعود إلى البيت يجد أن زوجته قد أحست بجرح كرامتها فتركت له البيت ورحلت.

كذلك في قصة «يقظة» «مجلة القصة ع ٧ ص ٢٧» يشعر الفلاح «مفيد عبد الرحمن عبد المتعال» بالعار من أصبعه الذي بتره ليتفادى التجنيد. وأحس بالمهانة من اللحظة التي سيقابل فيها رئيس الجمهورية والذي لابد سيسأله عن إصبعه وسبب بتره إنه يحس بالعار من التسمية التي أطلقها أهل القرية عليه وهي «أبو صباع» ولكن صوت المذيع الداخلي يعيد إليه كرامته حين يدوي باسمه الحقيقي وينزاح العار من مفيد عبد الرحمن عبد المتعال ويصبح صاحب الأرض التي كان أجيرًا فيها.

كذلك فإن الإحساس بالخوف بشتى صوره تجده متغلغلا في ثنايا أحداث قصص ضياء معبرًا عن هذا العراء النفسي مهموما همومها وأحزانها ومجسدًا الوجه المظلم من الحياة. ففي قصة «ناس في الليل» «مجموعة سقوط رجل جاد ص ٩٣» نجد هذا الخوف يتغلغل في نفس حارس السيارات على ابنته سميحة المريضة وهو يحاول بشتى الطرق جمع المال لعلاجها حتى إنه يخصص لها جيبًا في ملابسه يدخر لها فيه النقود التي يحصل عليها كل يوم. ولكن سخرية القدر تقف له بالمرصاد حين تذهب كل حصيلة يومه. فيأخذ أحد الأثرياء غلاظ القلوب حصيلة جيب سميحة كله نظير ثمن فانوس سيارته الذي فقد. وينهار أمل كبير كان يداعب الرجل في شفاء ابنته.

كذلك لعبت سخرية القدر دورها مع الطبيب في قصة «الشوارع السوداء» «مجموعة سقوط رجل جاد ص ١١٧» حين يمرض ابنه الوحيد ويفشل علاجه وينتابه خوف شديد على ابنه لعلمه بشدة مرضه وفي الوقت

نفسه تستنجد به أخته لمساعدة ابنتها في عملية وضع. وتنجح العملية ويولد طفل جديد في الوقت نفسه الذي يرحل فيه ابنه الوحيد، ويعقد الخوف شباكه حول وينالله منه كل مأخذ.

كذلك في قصة «سقوط رجل جاد» تخاف الأم على ابنتها الطائشة وخوف الأم هنا نابع من تصرفات ابنتها العابثة وخوفها من أن يتركها خطيبها فتظهر أمام أهل قريتها بالنشوز والانحراف وهو خوف طبيعي ينتاب كل أم تقف منها ابنتها هذا الموقف.

كذلك في قصة «اتجاه الضوء» «مجلة الثقافة ع ٢٤ ص٧٠» نجد الخوف يعقد خطوطه في نفسية هذا الطفل الذي كاد يفقد أبيه الجريح وحين أسعف الأب وحاول العودة مع ابنه في اتجاه البيت، يوجهه الضوء إلى مكان جديد فيترك ابنه ويسير في الاتجاه الجديد وينعقد الخوف من جديد في قلب الابن الذي فقد أباه وتتبلل ساقه كأحد علامات التعادلية النفسية عند الطفل الصغير.

وفي قصة «رجال في العاصفة» «مجموعة رحلة في قطار كل يوم ص ٣» يشعر ميشيل بالخوف المستمر نتيجة ميراثه الصحي المعتل الذي ورثه عن أمه التي ماتت أثناء ودالته ينمو معه هذا الشعور وصارت من الأمور المعتادة في حياته أن يدفع بالترمومتر إلى فمه صباح كل يوم وقبل النوم وأن يعد نبضات قلبه إلى جانب الأشياء الأخرى التي من الممكن أن تؤثر ولو أقل تأثير في صحته المعتلة..

ويصحب الخوف أيضا بطل قصة «أشكال الغابة المتغيرة» «مجموعة بيت في الريح» حين رأى الميدان المزدحم بمظاهرات الطلبة والجنود ويحاول الهرب من هذا الخوف إلى الجنس حتى ولو مع امرأة عجوز وفي أى مكان حتى ولو كانت دورة مياه المقهى الذي يجلس فيه كنوع من التعادلية النفسية أيضا لهذا الخوف الذي اقتحمه فجأة.

كذلك في قصة «العراء» «مجموعة بيت في الريح ص ٧» يتوحد الخوف بذلك الخواء الذي يعم المكان ويبرز شبح ثعبان ضخم ينشر الرعب والفزع في كل المخلوقات الموجودة.. ومن خلال هذا الديكور اللغوي تنتشر أبعاد الخوف كنوع من التطهير النفسي للمتلقي والمبدع في آن واحد. فنجد تلك المساحات الكبيرة من الظلام التي تتوحد بالغرفة والتي يعلوها هذا السقف الممتليء بكل أنواع ديكور العراء من كائنات صغيرة تزحف ومئات الأشياء المتناثرة الراقدة على السقف، علب صدئة، وقطع من الحديد الصديء، والزلط وجلد قديم وقطع من الأخشاب شققتها الشمس هي أشياء أتى بها ضياء من خلال اللغة ليصور بها الخوف في العراء.

وفي قصة «ذئاب صغيرة» و«شمس في الميدان» «مجلة الثقافة ٣٦، ٣٩ ص٦٢، ٧٠» يظهر الخوف على تلك المومس وذلك اللص القواد وهما مقدمين على ذلك العمل الإجرامي. فالمجرم هو أكثر الناس خوفًا واضطرابًا واهتزازًا أثناء إقدامه على جريمته. وهكذا كان الخوف هو أحد تداعي المعاني في نفسية شخوص قصص ضياء الشرقاوي وفي نسيته

هو قبل تصويرها في شخوص أبطال قصصه انطلاقا من أن تجارب المبدع تتداعى في ذهنه عند تجسيدها في أعماله الدرامية وتظهر من خلال عقله الباطن أثناء إبراز الأحداث الدرامية لهذه الشخوص.

ولو تعمقنا في أعمال ضياء الإبداعية وراقبنا توحده بتلك الأعمال وغصنا قليلا مع عمليات التعدين الداخلية لهذه الأعمال فإننا سنجد أن بعض أعمال ضياء يظهر منها جانب الاعتداد بالنفس واحتفائه بذاته أيما احتفاء «وأحيانًا يخزيني هذا الإخفاق العظيم بأن أبرره بأنني من النوع الذي لا يقبل إلا النجاح العظيم، وها أنذا قد فزت بالشق الثاني، أفوز به بإصرار، وتكرارا ليس ثمة أمل كذلك.. تظهر هذه السمة في قصة «سقوط رجل جاد» والرامز فيها لحواء الطائشة التي استطاعت أن تخرج آدم الرجل المثقف الجاد المختلف في كل المظاهر العقلية الجسدية عن وقاره فيسقط «صفوت» بعد أن يغرق في الضحك. الذي هو رمز للإسفاف والسقوط.

كذلك يرفض هذا الرجل الريفي الوقوف عند هذه القدرات التي يستخدمه فيها ابن عمه ويستغله هو وأخيه في قصة «مولد رجل» «مجموعة رحلة في قطار كل يوم ص ١٣٧» ويحاول الفكاك من ربقة هذا الاستغلال انطلاقا من شعوره بالأهمية وإحساسه بقدراته الحقيقية

«أريد أن أكون إنسانًا ذا أهمية. ذا خطورة. كم يبلغ بي العذاب حينما يرى وجودي كعدمي تمامًا».

وكما أخرجت حواء من وقاره في قصة «سقوط رجل جاد» وأسقطته من عليائه وخيلائه. حاول آدم الهيمنة والسيطرة على حواء في قصة «علاقات الداخل» «مجلة الكاتب ع ١٩٨ ص ٧٤» بأن يبعدها عن تلك الحيوانات التي تحبها ويظهر لها قوته الشخصية والمعنوية حتى يستطيع أن يسيطر عليها، ولما فشل قبض على أحب الطيور لديها وخنقها، وكانت هذه الناحية النفسية كتعادل لفشل آدم في الهيمنة على حواء

«قال لصديقه وهو يفتح باب قفص عصفور الكناريا ويمد يده إلى الداخل: يجب أن تعرف أننى أستطيع حين أريد». كانت يده تقبض على عصفور الكناريا. ووقفت هي جوار تشاهد ما يفعله . وأصبعه يضغط على العصفور، اهتز جناحاه اهتزازة واهنة وتحركت ساقاه ومخالبه الرفيعة نحو اليد، ندت منها صيحة وهي تبتعد.

خاتمة

لا شك أن الأديب ضياء محمد فهمي الشرقاوي كان من الأدباء المتميزين الذين صنعوا لأنفسهم طريقًا خاصًا بهم ونحتوا في الصخر بأظافرهم حتى عبد لنفسه طريقًا خاصًا سار فيه، ففي تلك الفترة الصغيرة من عمره الأدبي لمع نجم ضياء في ساحة القصة والرواية واستطاع بحدسه الأدبي وبتميزه بين أبناء جيله جبل الستنيات العظيم – كما كان يسميه – أن يكون هو ضياء الشرقاوي القاص الروائي الناقد صاحب الأسلوب المميز المتميز الذي كان بينه وبين المتلقي نوع من التوحد كما كان بينه وبين الكلمة نوع من الصوفية. وقد كان عالم ضياء عالما متشابكا ثريا له طرق كثيرة، خاض مغامرته الإبداعية بنوع من الغموض ذي القيمة الفنية والإيهام ذي الخصائص المميزة؛ فكان له لغة مميزة ومعمار متميز وشكل متميز ومضمون أيضًا يستحلبه من الأرض والذات والوجدان والوعي.

رحم الله ضياء فقد كان بحق جيلا بأكمله من الإبداع.

الفهرس

مدخل ٥
جيل الستينيات وعطاؤه الأدبي ٩
أعمال ضياء الشرقاوي الإبداعية..... ١٩
بواكير ضياء الشرقاوي في القصة القصيرة ٢٣
١ – مجموعة « رحلة في قطار كل يوم» ٢٦
٢ – مجموعة « سقوط رجل جاد » ٥٠
٣– مجموعة «بيت في الريح» ٨٢
٤ – قصص أخرى لضياء الشرقاوي ١٠٠
٥ – قصص صغيرة زرقاء ١٢٦
الرواية في إبداع ضياء الشرقاوي ١٣٣
١ – الحديقة ١٣٥
٢ – أنت يا من هناك ١٣٩
٣ – مأساة العصر الجميل ١٤٢
٤ – الملح ١٤٦
المضمون عند ضياء الشرقاوي ١٥٣
قضية الموت في أدب ضياء ١٥٥
قضية الحياة بوجهيها..... ١٦١
المنتمي واللا منتمي ١٦٦
الجنس في أدب ضياء ١٧١
اللغة عند ضياء الشرقاوي ١٧٦
عناصر تراثية في أدب ضياء الشرقاوي ١٨٦
المؤثرات الأجنبية في أعمال ضياء..... ١٨٩
الأبعاد السيكولوجية في أدب ضياء الشرقاوي ١٩٣
خاتمة ٢٠٧