الاتجاهات التقليدية

عرفنا الشكل الواقعى فى القصة بعد أن استقرت أصوله فى العالم، يفصل بووتشيكوف وموباسان، وبعد أن أصبح وجودًا متميزًا عقب رحلة طويلة خلال الديكاميرون وقصص الرعاة والشطار وحكايات الحب الشعبية. وبعد أن دخل مرحلة التنظير والتقعيد. بحيث أصبح ميسورًا وشائعًا الحديث عن: العقدة والذروة والحدث والتشويق والانطباع والشخصية ولحظة التنوير.

وفى بدء معرفتنا بهذا الشكل كان أصحابه يعتبرون أنفسهم ثوريين أصحاب جديد، يرفضون الأشكال الأدبية الجامدة كما يقولون، ويتنبئون بأن المستقبل لهم وكانت سعادتهم - شأن الدعاة المجددين - فى العمل وحده وفى إرساء دعائم فنهم الجديد.

وقد نجحوا، وأصبحت لهم مدرسة، وتتابع نتاج القصة فى شكلها الفنى تتابعًا مذهلاً جعل الدكتور طه حسين مثلاً

يتساءل: «ما بال شبابنا يغرون بهذا الفن دون غيره من الفنون». ووصلت القصة إلى عصرها الذهبى، بحيث إن الجيل التالى لهؤلاء الرواد لم يعد يتذوق رومانسيات المنفلوطى ولم ترضه مقامات المويلحى، واستقر عنده الشكل الفنى على أصول بوتشيكوف وموباسان، وأصبحت جهوده - بل وجهود الجيل الذى بعده - موجهة إلى تنويعات على هذا الشكل، فى محاولات للتعبير به عن الواقع المصرى وتطويعه لمشكلاتنا التى لم تتحول إلى هموم حضارية، بقدر ما كانت همومًا اجتماعية تسببها مرحلة انتقالية.

وخلال هذه الرحلة الزمانية التى قاربت نصف القرن تنقل فيها هذا الشكل من يد إلى يد واستجاب لكل مشكلاتنا سواء أكانت عاطفية أم اجتماعية أم وطنية، وتحول إلى قالب ثابت يخضع للتقعيد وتحفظ تركيباته الفنية فى بدايتها ونهايتها.

وكان حتمًا أن يستنفد هذا الشكل الكثير من إمكاناته الفنية وأن تثقله الاستعمالات المتتالية خلال هذه الرحلة

الطويلة، وقد ظهر الضيق به منذ فترة مبكرة (١٩٢٦) عند كاتب حساس هو يحيى حقى الذى رأى أن القصة الواقعية لم تعد كافية للتعبير عن أشياء يحس بها[١]. ثم ظهرت تباشير الخروج على هذا الشكل فى كتابات إدوار الخراط ويوسف الشارونى.

وفى الوقت نفسه كان العالم الغربى قد قطع مرحلة كبيرة فى الثورة على طريقة بووتشكيوف وموباسان، وظهر كافكا وجيمس جويس وفرجينيا وولف وآخرون، كل بطريقته الخاصة، ولكنهم يتفقون على تحطيم - جزئيًا أو كليًا - قواعد الشكل التقليدى، ويحاولون البحث عن شكل يستوعب-كما يرون - حس العصر ويعبر عن السلوك الحضارى ويتناغم مع التغييرات الأخرى فى الموسيقى والنحت والرسم والغناء بل وفى الزى والسلوك اليومى.

إنه لحرج كبير للكتاب فى مصر حين يحاولون التعبير من خلال هذا الشكل التقليدى، بعد أن تتابعت عليه الأجيال وتركت فوقه بصماتها. إن هنا ثقلاً تاريخيًا يجعل الإبداع فى

(١) صحيفة الفجر (١٦ سبتمبر سنة ١٩٢٦).

غاية الصعوبة ويتطلب موهبة كبيرة حتى يمكن إضافات جديدة وسط هذا الركام المتوارث. ومن ثم تحول عند غير الموهوبين إلى سطور مرصوصة وحكايات تقال لإرضاء مشاعر القراء. إن كثيرًا من قصص الشبان قد أصبحت تبغى الترفيه وهدهدة أعصاب القارئ ووجدت فى صحافة بيروت ومطابعها مكانًا تطل منه على نوع من القراء تجذبه «الشبكة» والكواكب وبحث عن الفضائح والمثيرات والنهايات السعيدة وتدخل الأقدار وإثارة الانفعال وبطريقة يكون الكاتب فيها حاضرًا مع القارئ الذى هو يحتاج إلى من يكون معه، فلا يستطيع أن يتحمل قسوة الوحدة ولا شدة التأمل ومن ثم نجد الكاتب كثيرًا ما يخاطب القارئ ويثرثر معه ويؤنس صحبته ويقول له مثلاً «هناك حكاية قد حدثت بالفعل وكنت شاهدها وسأقصها عليك بالتمام والكمال، كان ياما كان، كان فيه أميرة....» ويستطرد الكاتب أو الراوى متملقًا مشاعر القارئ، فقد تحب هذه الأميرة فقيرًا وبقدرة قادر يتزوجها وتحل-فوق السطور- مشكلة التناقض الطبقى التى حيرت الفلاسفة وأريقت من أجلها الدماء. إن استحضار المؤلف للقارئ ساعة

الكتابة هو الذى يفرض نوع الشكل، والقارئ لقصص التسلية قارئ شعبى، ومن ثم مال المؤلف إلى «الميلودرامية» وتملق الغرائز، واختلطت الواقعية الساذجة فى هذه القصص مع الرومانسية الشعبية، وأنا أعنى «بالشعبية» تلك الرومانسية التى يحسها الرجل العادى فى زحمة الحياة. وهى بكل تأكيد تختلف عن رومانسية محمد عبد الحليم عبد الله مثلاً، فإن رومانسيته رومانسية مثقف حساس قد أضنته متاعب فكرية أو اجتماعية، ولم يكن تركيبه الذهنى قادرًا على استيعابها فلجأ إلى تلك الرومانسية المثقفة إن صح هذا التعبير، أما الرومانسية الشعبية التى أعنيها فهى رومانسية عبد الله البرى وعبد الله البحرى. وهى تقترب - باستثناء الأسلوب - إلى روح المنفلوطى فى مبالغتها وقوة انفعالها وقد تكون لهذه الرومانسية فى عهد المنفلوطى حرارتها لأنها كانت تعبر عن عصرها ولها قراؤها الشغوفون بها أما الآن فقد فترت ولم تعد بنت عصرها. ولكن قلة من الشبان استطاعت أن تضيف إضافات جديدة إلى هذا الشكل واستخدمت طاقتها فى التعبير من خلاله، حقًا إن ذلك استهلك الكثير من موهبتها، فهى تحاول أن تبحث عن

جديد فى طريق طرقه المئات من قبل، ولكننا فى النهاية اكتسبنا تجارب فنية، فيها اللون الشخصى والمعاناة الذاتية.

إن «بهاء طاهر» فى قصصه: النافذة، الخطوبة، اللكمة، نهاية الحفلة[1] يضيق بالزيف فى مجتمعه والذى يتبدى فى شخصيات ومسميات معينة، فى الأب الذى يعلق اللوحات ويجعل مقبض الباب من زهره، ولكنه ينز من الداخل صلفًا وحمقًا (قصة الخطوبة)، وفى الموظفين الذين يدفعهم الفراغ إلى التآمر والكيد وقطع أواصر الصداقة (قصة النافذة)، وفى الفتاة التى تزعم أنه قد أشار إليها ثم تتركه حين تتبين أنه لا يملك عربة (قصة اللكمة). إن بهاء مرتبط ببيئته وبتصوير شخصيات محيطة به، وضيقه ضيق واقعى يتمثل فى أشياء محسوسة لا تتقبلها نفس الفنان التى ترنو إلى مثال الخير والجمال، ولكن لديه قدرة عجيبة على تركيز الجو وتكثيفه إنه يلم كل الخيوط ويوجهها نحو شىء واحد هو الذى يريد إبرازه، إن جو الانحلال فى قصة «نهاية الحفلة»، وجو الفراغ فى قصة «النافذة»، وجو المطاردة فى قصة «اللكمة»،

---

(١) انظر مجموعة: «الخطوبة».

وجو الزيف فى قصة «الخطوبة»، إن الجو فى كل ذلك مجدول بإحكام ويكاد يتجسد كالحائط الكثيف الذى يواجه شخصيات القصة، وهو حائط قد ضفر ضفرًا بحيث إن كل لبنة وكل ذرة تتعاون على إبرازه، وبهاء طاهر يلجأ إلى تطعيمات مبتكرة لهذا الشكل تمنحه التأثير الحى، إن الصيحات الرفيعة للتلميذات تتعالى من خلال النافذة، ثم تتجمع فى صرخة متقطعة وتتكرر باستمرار وكأنها الإيقاع الأخير لنهاية المأساة، وإن الحوار المتداول بانسياب بين الخاطب والأب عن الجو والنكت الشائعة والآراء المستهلكة يعطى صورة عن هذا المجتمع الذى يضمر سوء النية لأفراده، وإن هذا الشخص المجهول الذى أصابه باللكمة يتعقبه ويتراءى له فى المرآة «بقميصه الممزق وعينه المتورمة وتعبير وجهه الجامد».

وإن زهير الشايب يخطو بهذا الشكل خطوة أخرى، هو لم يقف عند الهموم الفردية، ولم يعن بتقديم الشخصيات المثيرة، ولم تشغله لعبة الحب بمعناها الضيق، بل توجه أساسًا إلى جوهر الإنسان، وأراد أن يزيح كل العقبات التى تحول

دون تحرره، إن «النور الأحمر»[1] هو إشارة إلى ذلك الوهم الذى يسيطر على النفوس فيحرمها فرصة التعبير، وإن الحقيقة تضيع وسط «المهرجان» والاحتفال بزعيم بارز، إن رغبات صغيرة فى قصة «الزيارة» يعلوها التراب المتناثر من سيارة المحافظ، وإن الريفى البسيط فى قصة «الغريب» يقبض عليه لأنه لا يحمل هوية تحدد شخصيته، أو الريفى البرىء يطارد من الجميع فى قصة «المطاردون» التى تتوه فيها الحقيقة فلا تعرف الطريد من المطارد. إن زهيراً يريد أن ينفض الزيف ويلتقى بالإنسان فى صورته الأصيلة الفطرية، هو لا يقف عند مسمى أو فرد بعينه أو مشكلة عارضة تزول بزوال مسبباتها ولكنه يريد أن يعانق المطلق ويتخذ من النماذج والمواقف التى يرسمها رمزًا لمعان كلية إنه فى قصته «الرحلة» يتخذ من القطار وما يحشر فيه من نماذج (العجوز والمغنى والصخاب والمتأمل) رمزًا لكى يلتقى بالكل إن القطار عنده هو الدنيا، وإن أصوات عجلاته هى النغمة التى تصاحب ركب الحياة.

---

(١) انظر مجموعته: «المطاردون».

حقًّا، إن أفكار زهير هنا عادية قد تشغل الرجل العادى وحقًّا إن رمز القطار قديم ومتداول، ولكن له قدرة عجيبة على خلق موازاة بين عالمين (الجزئى والكلى) ويستطيع أن ينتقل بينهما بحرية وفنية لا تجعل القارئ يشعر بثغرة أو بمفاجآت الانتقال بين عالمين مختلفين، إن ضجيج الحياة وعبث المسافرين وهذا الصخب الذى لا يخلو منه سفر كما قال العجوز، هو الذى جعل قارئ الرواية يدير ظهره لهؤلاء المسافرين، ويسرع فى خطاه لكى يلتمس باب الخروج إلى المدينة الواسعة، إن القارئ يحس بالعالم الكلى يتخلق بين سطور زهير، ولولا بعض التفصيلات الجزئية واستطراده إلى نماذج كثيرة يدلل بها على أفكاره لكان العناق بين العالمين تامًّا. إن زهيرا أنقذ هذا الشكل من تفاهة الحياة اليومية، وأكسبه عمقًا أدخله إلى رحاب الفن الذى لا يخاطب قارئ الصحيفة أو الكتب الشعبية المتداولة.

وقد قام حسن محسب بتفجير جديد فى هذا الشكل لقد أضاف إليه ما اكتسبه من الصحافة والسينما، إن قصته «لعبة الخوف» تبدأ بإيقاع سريع وبجمل مستأنفة خالية من حروف العطف وأدوات الوصل، لتجسد الإيقاع وكأنها

دقات المطبعة، ويلعب تبادل اللقطات دوره فى إظهار التناقض بين حاضر مفزع يضج بهدير المدافع ولهيب النيران، وماض حافل بذكريات الطفولة، وإن كان هذا التبادل يفلت منه أحيانًا وتتحول العملية إلى استعراض شكلى دون استخدام وظيفى، فالكثير من ذكرياته لا يساعد على تجسيد هذا الجو، وإنما هى صور عزيزة على نفسه فجعل يلتذ بعرضها وحقًا، إن قصة «هزيمة أبو زيد» ليس لها من الملحمة المعروفة، إلا تلك الأسماء الشعبية وهى تكتفى بالوصف وتتبع الشخصيات ذلك التتبع التقليدى، وحقًا إنها لم تستخدم طريقة الملحمة استخداما تراجيديا يفيد بما فى الملاحم الشعبية من تنوع الأسلوب. ولكنها مع ذلك مشحونة بالتوتر والأسى.

إنه هنا يستخدم الطبيعة كخلفية لتنقل هذا الأسى فهناك ضفدعة تنق وصرصار يقفز وغراب ينعق، هو كمخرج ماهر يستخدم مشاهد طبيعية ليجسد الجو وينقل الإحساس بالريف ورائحة الأرض، إن هذه خاصية من خصائص حسن محسب نجدها هنا وفى رواية «التفتيش» وفى معظم أعماله، فتبث فى الشكل الحركة وسرعة التغيير.

أما حمدى الكنيسى فهو يغوص إلى أعماق الشخصية ويحلل نوازعها، من خلال لقطات «فرويدية» إن بطله فى قصة «واحد، ٢، ٣، ٤، ....» يمر بلحظة تأزم نفسى عنيفة، هو لا يستطيع أن ينام، والسبب ليس الإحساس بنقص شخصى، وإنما هو جو الهزيمة الذى يحيط به، والذى يجعل روحه تكلم نفسها فى المنام وتحلم أحلامًا مزعجة، وجاره يتردد على البارات، وكاتب المقال يلجأ إلى المصحات، إنه ذلك الجو الفاسد الذى تجده فى قصة أخرى له هى «حينما يتوقف اللعب»، وإن كان الأسلوب فى القصة الأخيرة يتم بصورة جماعية - لا من خلال أزمة فرد أو أفراد معينين - بل من خلال عبث لمجموعة تريد به أن تهرب من واقعها السياسى. إن قصص حمدى التى من هذا النوع هى أحسن القصص التى ألفت حول هزيمة سنة ١٩٦٧، إنه يلجأ إلى طريقة فنية وغير صاخبة، يكشف عن ترسبات الهزيمة وردود أفعالها داخل نفوس شخصياته، إن البطل هنا يلجأ إلى انتصارات وهمية، يختزنها لاشعوره، كان يحلم بأن طيارًا قد هبط بمظلته وأمكنه قتله، وغير ذلك من مواقف غنيت بها القصة النفسية، امتدادًا من عيسى عبيد وشحاته عبيد

وإحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب.

أما عبدالعال الحمامصى فإنه، يفجر فى هذا الشكل إنسانية تكسبه عذوبة ورهافة تقترب إلى جو الشعر، إنه عن طريق التقاط الزوايا الحساسة يعبر ببساطة محببة عن اللحظات الإنسانية، إنه فى قصة «الشاعر والبنت الحلوة» يقابل بين الواقع الكئيب (عصر الطوابير والزحام واختناق الأوتوبيس)، وبين طموحه إلى حياة كلها حب وتسامح، وهو يلعب بهذين المتقابلين بطريقة لاتدرك فيها اللعبة ولكن تنغمس فيها، إن هنا ما يسمى «السهل الممتنع» إن استخدمنا مصطلحًا بلاغيًا، فتنغمر فى جو من السهولة الذى يلف القصة ولكنها سهولة المهارة وليست سهولة السذاجة والعجز، وهذا ما يبرر الرومانسية الخفيفة التى تنساب فى قصته فتعطيها نكهة تعوض عن كآبة الواقع، إنها ليست رومانسية بالمعنى المزرى، لأنها هنا موضوع القصة وهى تعنى ذلك الجو الذى تفر إليه النفوس الحساسة حين تثقل عليها جهامة الواقع، ومن ثم تأتى المناجاة فى القصة فإذا بها بنت الموقف، فهى فى الوقت الذى تعطى فيه تراوحًا فى الأسلوب تأتى طبيعة وفى اللحظة التى يفيض بها

الشاعر إنه يتذكر أمه بعد خبر الاستقالة فيناجيها «غفرانك يا أمى، عذبتك معى، لم أستطع أن أكون الابن الذى تريدينه» ويرى وجه حبيبته فى عذابه فيناجيها «صغيرتى ابعدى عينيك عنى، نظراتك الحالمة تفجر فى قلبى أشجانًا» إن النغمة الرئيسية التى يعزف عليها عبد العال فى جميع قصصه تعطى له طابعًا خاصًا، هى ما لخصها الأستاذ ثروت أباظة فى كلمات حين قال عن مجموعته القصصية «أهم ما تتسم به هذه المجموعة هو الإنسانية وحب الحياة حبًا يشيع فى المجموعة كلها حتى حين يثور بالدنيا ويسخط عليها»[1] وهى صفة لا تخطئها العين - وإن شئت الدقة لا يخطئها القلب - فى أى عمل من أعماله حتى وإن بدت فى ظاهرها على خلاف ذلك. فعلى الرغم من أن قصة «قابيل يخنق القمر» عن شخص شرير وأنانى، إلا أن هناك قلوبًا تضىء داخلها وتفيض بالحب الذى ينسكب على القصة فيحولها إلى قصيدة غنائية، إن سارة التى زرع قابيل فى أحشائها جنينًا ثم تركها «فى قلبها نبع من الحنان

---

(١) مجموعة «للكتاكيت أجنحة».

لا يغيض أبدًا، يلوح لى أن هذا النبع وجد ليروى آلاف الرجال بل آلاف الأجيال» وعلى الرغم من أن القمر لا يظهر خلف السحب ربما لأن قابيل يخنقه، إلا أن الراوى يطلب من سارة فى نهاية القصة أن توقد شمعة ريثما يعود القمر. إن هذه الإنسانية - بأبعادها المختلفة - تكسب هذا الشكل رومانسية وطعما هادئا ونجوى محببة ورهافة شاعرية، وكل هذا يحفظه من الجمود ويحميه من سلاسل التقليد ويمنحه الحرارة والأسلوب النابع من الذات، فى نشوة طفولية تحتضن العالم فى لحظة يتحد فيها الفاعل والمفعول وتتركز الماهيات فى ماهية واحدة.