كتب جديدة

قصص قصيرة من الجمهورية العربية المتحدة

« الجورب المقطوع » بقلم ملك عبد العزيز . دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٦٣
« سوق العبيد » بقلم صبحي الجيار . سلسلة الكتاب الذهبي ، القاهرة ، ١٩٦٣
« الجدار » بقلم سيد جاد . دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٣

الى اين تمضي القصة العربية القصيرة في مصر ؟ عشرات المجموعات القصصية الجديدة تتزاحم فوق بعضها البعض على سور الازبكية ، وتقدم لنا هذا السؤال . هل هي ظاهرة مرضية اذاً ان يتزايد عدد كتاب الاقصوصة ويتناقص قراؤها في الوقت نفسه ؟ ان اقاصيص نجيب محفوظ ويوسف ادريس ويحيى حقي وامثالهم تجيب بالنفي . الواقع ايضاً يضيف بديهية تقول ان عصرنا يستجيب للقصة القصيرة اكثر من اي فن ادبي آخر ، لانها تكتسب اخطر سماته من ناحية المظهر ، وهي السرعة . ومع ذلك فالصحافة — ترمومتر عصر السرعة — بدأت تتجه الى الرواية بشكل ملحوظ ، بينما هي الام الشرعية للقصة القصيرة في بلادنا — المجلات الاسبوعية والصحف اليومية على السواء . ماذا حدث ؟ لقد سجلت في غير هذا المكان « ظاهرة » ادبية هي ان جيل الشباب الراهن يتجه الى القصة القصيرة ، على النقيض من الاجيال السابقة التي عنيت بالرواية الى درجة كبيرة . ويبدو ان المناخ غير الصحي الذي تعيش فيه آدابنا وفنوننا ينبت « ظواهر كاذبة » في كثير من الاحيان . اذ تبين لي من خلال مسابقة نادي القصة للرواية وما قدمه بعض الشباب من انتاج روائي الى المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، تبين لي ان هناك اعمالا جيدة في مجال الرواية ينتجها الشباب وتحجبها ازمة النشر.

ومعنى ذلك ان ما نلحظه من نتاج كمي ضخم في مجال الاقصوصة ليس الا ظاهرة كاذبة، تنفيها اولاً من حيث الكم الاعمال الروائية المكدسة عند اولئك الشباب ، وتنفيها ثانياً من حيث الكيف جودة هذه الاعمال الروائية من جهة ، وضعف مستوى القصة القصيرة من جهة اخرى .

ألأن الرواية تغري بالجدية والتروي ، بينما الاقصوصة تغري بالسهولة واليسر ؟ ربما . ولكنه سبب سطحي لا يقبل التعميم ، ولا ينسحب على كل كتاب الرواية والقصةالقصيرة لاننا سوف نكتشف في الفريقين من يأخذون الفن عموماً على انه قضية جادةفي منتهى الخطوات،ومن يأخذونه لهوأوتسلية.

امامي الآن ثلاث مجموعات ترسم فيما ارى معالم الازمة . « الجورب المقطوع » هي المجموعة الاولى للسيدة ملك عبد العزيز . سوف نلحظ تعاطفاً انسانياً عميقاً بين المؤلفة وشخصياتها ، وسوف ينعكس هذا التعاطف الجميل على وجداناتنا بالمرارة والدهشة والفرح ، الخ . هذا التجاوب الصادق بين الفنانة وموضوعات قصصها والقراء ، هو السمة البارزة في مجموعتها الاولى. وهذا التجاوب ، بعينه ، يفصح عن مزلق خطير يقع فيه اغلب كتاب القصة القصيرة عندنا ، وهو نابع من التقاء واع واختيار دقيق كما « يماثل » همومنا وظروفنا وآلامنا .

والتماثل لا يتطلب من الكاتب سوى حشد اكبر مجموعة من الاحداث المادية التي تنبثق عنها العبرة في النهاية. التماثل ليس تصويراً فوتوغرافياً للواقع: هو التقاء معه، لا يسبقه ولا يتخطاه ولا يتجاوزه. لذلك تهزنا كلمات الخادم الصغير في قصة « قلب كبير » عندما يرفض الطعام الفاخر الذي ارسلته اليه امه من القرية ، يرفض لانه يعلم حرمان اسرته ، بينما هو يأكل مثل هذا الطعام وافخر منه . تهزنا هذه الكلمات ، ثم تغادرنا كما هي ، ونبقى على الحال التي كنا عليها قبل هزتها العابرة. امثال هذه الهزات تحدث لان الكاتب يستلقي ببهارة فائقة في التجاويف الجاهزة بداخلنا . عملية الاستلقاء هذه تريحنا فنهتز بسرعة ثم ننام .

في قصة « الهاربة » ترى المرأة الصغيرة طفلها الاول من زوجها القديم ، فتنثال على مخيلتها كافة التفاصيل التي اودت بها الى موقفها الراهن من الشك والحيرة والارتياب . التفاصيل صور من التتابع المنطقي المألوف في حياتنا اليومية : يجب ان تتزوج من ذلك الرجل لانها تعيش « عالة » على عمتها ؛ يجب ان تتحمل الشح والبخل في حياة ذلك الرجل لانها لا تريد العودة الى عمتها ؛ يجب ان تخفي جراحها في اعماقها حتى لا تزداد هذه الجراح عمقاً ؛ يجب ان تمر على المبررات دائماً ، للصمت. يجب ، يجب ، يجب . ولهذا ، ومن اجل ان ، ولانها ... الى نهاية هذه السلسلة العقلية من الصور التي ارغمت المؤلفة بطلتها على تذكيرها حتى «تقتنع» بجذورها النفسية اولاً ، وبثورتها اخيراً . هذا المفهوم للقصة القصيرة بدائي للغاية، لا لانه يفترض غباء القارىء فحسب ، بل لانه يؤدي الى عكس مايريده المؤلف . فاننا لن نشعر بتلقائية الاسباب وعقوبة النتائج من خلال هذا الترابط الشكلي بين المقدمات والنهايات . سوف يستقر في وعينا ان المبررات مجموعة من المصادفات التي لا تستند على ركيزة ما في داخل الشخصية او جوهر الحدث . ومن ثم لن ندهش كثيراً حين تروي لنا سعاد قصة حياتها كاملة في بضع صفحات تتخللها هذه التساؤلات: هل الاخلاق تورث ؟ في عداد اي نوع يدخل البخل ؟ اليس له ولو في السن المبكرة من علاج ؟ ولن ندهش من الشروحات بين المواقف المختلفة ، ولن ندهش كذلك من النهاية التي تفيق عندها الام من ذكرياتها، فتطلب ابنها وتمسح على رأسه وتقبله! هكذا تتم « الحدوتة » ولا اقول الحكاية ، لان هذه الاخيرة تركز في بعض المواضع ، اما الاولى فتفترض اننا ننشغل عنها احياناً ، فتكرر المطلوب في صيغ مختلفة .

في قصة «نفوس غليظة» تبدأ الشخصية قائلة : « لقد كنت امرأة شقية ، فلاحة فقيرة ، تزوجت في صباي ثم مات زوجي ولم اعقب اطفالا ، فارتددت الى بيت اسرتي » - وهكذا على نفس النهج في سرد مجموعة هائلة من الاحداث التي تؤدي بالطبع الى نتيجة محددة . يضاف الى هذه القصة بالذات عيب خطير ومزية هامة . العيب هو المسافة غير المبررة بين تفكير الشخصية وسلوكها الواقعي. الكاتبة تضع عقلها ولسانها في رأس الشخصية وتدعها تتحرك وفق طبيعتها الخاصة . هذا التناقض الصارخ كان ينعكس على الاسلوب اللغوي نفسه ، كأن تتساءل الفلاحة الفقيرة الجاهلة : ومتى كانت الحصاة المنحدرة من أعلى الجبل تستطيع التوقف او الرجوع ؟ غير ان اروع ما في القصة هو تلك المواجهة الفذة في تاريخ الانسان حين يلتقي بصيره في هدوء وثبات . ان هذا الموقف وحده كان كفيلا بأن يتحول بالافصوصة الى غاية انسانية عميقة تتجاوز المدلول المحلي القريب ، لولا ان الكاتبة تفهم القصة على انها « عرضحال » يشتمل على سيرة حياة كاملة في بضعة اسطر ، ويؤدي غرضه في ان يهزنا لحظة ولا نلبث ان نحوله الى «الارشيف» من غير ان يحتفر في وجداننا اخدوداً جديداً ، نستشعر لعمقه وقع التجربة الجديدة. ولكن تقترب الكاتبة من المفهوم الحديث للقصة، فانها تغلفها في اطار من الذكريات او الاحلام ظناً منها ان يكون هذا هو المونولوج الداخلي. الا ان المونولوج الداخلي اداة للتعبير عن ازمة اولاً ، واداة تعبير عن الداخل ، ثانياً

واعتقد انه بات واضحاً ان سياجاً من الذكريات يحمي بضعة احداث متراكمة تستهدف العظة والعبرة لا يثبت مطلقاً انه شيء قريب من المونولوج الداخلي .

الفنان صبحي الجيار يزيد هذه القضية وضوحا. انه يرقد على فراشه لا يغادره منذ عشرين عاماً . النافذة التي يطل منهـا على العالم الخارجي هي الاقارب والاهل والاصدقاء ثم التلفون والراديو والتلفزيون والكتاب . لذلك فنحن لا نتوقع منه تجربة شديدة الاتساع والعمق - الا في هذه الحدود الضيقة .

صبحي الجيـار في مجموعته الاولى « يستر عرضك » كان يقدم للاقصوصة بثلاث صفحات او اربع يمكن حذفها بـلا تردد ، وكانت اعصاب القارىء تكاد تفلت منه امام البلاغة القديمة التي تسود بقية الصفحات بما فيها من تقريرية وجمل شارحة لبعضها البعض . في المجموعـة الجديدة « سوق العبيد » يتخلص الكاتب من اغلب هذه العيوب . غير ان المجموعتين كلتيهما تحملان العيب الاكبر الذي تلمست آثاره على اقاصيص ملك عبد العزيز : هذا الفيض الذي لا ينقطع من الاحداث، فتراكمها في الرأس من خلال ذكرى او حلم ، فصياغتها لقطرات من دمع او علامة تعجب او قهقهات فرحة . قصة « سوق العبيد » تحكي لنا قصة امرأة خانهـا الحظ في الحياة فلم تتزوج ، وانتهت بها الايام الى مستشفى الامراض العقلية . هذه مأساة اذاً ؟ كيف عالجهـا صبحي الجيار ؟ اقصد كيف « رآها » ؟ القصة تبدأ براو يعرف طبيباً باحدى المستشفيات العصبية ؛ اخبره صديقه الطبيب ان لديه نواة لقصة (كذا !) وراح يحدثه عن امر الزبونة الجديدة التي تتصور كل شخص تراه بانه جاءها خطيباً ثم ناوله رسالة (لا بد من الرسالة طبعاً في هـذه القصص ، لان الشخصية غالباً ستحكي لنا قصة حياتها كاملة) . توهمت المسكينة ان الطبيب المعالج خطيب جديد . انـه الشخص الوحيد الذي يمكنه ان يساعدها ، فقد تخلت عنها الاسرة شيئاً فشيئاً . تزوجت شقيقتها الكبرى بغير عناء؛ هربت اختها الصغرى مع حبيبها ثم تسللوا جثتها ذات يوم بعد انتحارها احتجاجاً على زواجها الفاشل . اما هي فاكتفت باحاديث صديق اخيها في التلفون . واخيراً تبين لها ان الصديق العزيز متزوج وله ثلاثة اطفـال . هكذا رأى الكاتب هـذه المأساة . وهي رؤية - كما نرى - من الخارج الى ابعد حد ، رؤية تتحسس القشرة بالتفصيل ،بل لانها تناولت القشرة جاء التفصيل . تقول صاحبة الرسالة في منتصفها تقريباً: « عجباً لك يـا ابي . اتأبى على ابنتك الاختلاط البريء بين زملائهـا الطلبة في رحاب العلم ، ثم تعرض جسدها لطالب الشراء ، ليقرر بعد المعاينة ان كان يقبل الصفقة ام يرفضهـا ؟ » وذلك ، عندما نودي عليها ذات يـوم لتستقبل خاطباً ، رفضها بعد ذلك . لو ان الفنان قـد التفت الى محتوى هذه العبارة لربما كان في استطاعته ان يغير من منهجه في التعبير الفني . فازمة التناقض بين الشكل والمضمون في حضارتنا الراهنة هو ما تؤمن به هذه الكلمات . ولكن الكاتب في تركيبه للاحداث على نحو تراكمي جعل منها جزءاً من كل ، مجرد سطرين او ثلاثـة في حشد منظم من الاسطر . اعتقد انه لو رأى في هـذه العبارة هيكلاً شاملاً للازمـة كلها ، لو اكتشف من خلالها العنصر المأساوي ، لما كان بحاجة لان يحشد هذه التركيبة الضخمة من الاحداث التي تؤدي فيا بينها الى مستشفى الامراض العقلية . غياب معنى الازمة ، وتضخيم الجذور الاجتماعية والنفسية يتحول بالاقصوصة الى « حكاية » لها بداية ووسط ونهاية . ولكنها تفتقد الى الرواية العميقة الى الداخل ، ولا تتيح للقصة ان تتحول الى موقف فني كبير الدلالة .

والدلالة الكبيرة تختلف عن العظة اختـلاف القصة القصيرة عن الحكاية او الحدوتـة . ففي قصة « شمعة تحترق » ، مثلا ، تتساوى مجموعـة

الاحداث بجزئياتها الصغيرة مع ما تدل عليه فقط . اي ان الزوج المسن المحطم وظروف الزواج غير المتكافىء ووجود الاطفال وظهور شاب تبرق في عينيه نيران الفتوة والحب - كل ذلك يقوده في النهاية الى قدر مماثل من الانفعال يشير الى ازمة المرأة في المجتمع . انه « يشير » ولا يقتحم ، لا يفجر ، لا يغوص الى الاغوار الخفية عن عيوننا التي اعتادت هذه المشاهد . لذلك ينتفي مفهوم القصة القصيرة ليتقدم معنى الحكاية :فكرة اجتماعية في عشرة اسطر يخطها العاشق الولهان ؛ رثاء للنفس توقه الشخصية باستجداء عنيف لتجاوبنا ؛ افتعال اضطراري لتحريك الاحداث كأن تصحو الطفلة وامها تستعد للهرب، او عيناها تتركزان على الاطفال وهم يودعون الاهل في المحطة حتى « تيقظت فيها مشاعر الامومة » ، كما يقول المؤلف بالحرف ؛ ثم النهاية المصنوعة حيث تعود المرأة في عربة ، تكاد تصطدم بطفل ، فيصرخ السائق : « ما لهمش اهل دول ؟ دي القصة بتحافظ على اولادها... وبني آدم يرمي ضناه في الشارع » . وحينئذ يصوب الكاتب الى ضمائرنا مدفعاً رشاشاً اذ تقول المرأة الكلمة الاخيرة : « صدقت! » وهكذا عادت الام الزوجة العاشقة الى البيت ، بعد ان كادت تعبر عن خطورة ازمتها وتفر الى الحبيب النائي . كل جزئية صغيرة في القصة تقود الى النهاية التي ارادها الكاتب فعلا . ومن هنا الخطأ : لان الاقصوصة من خلال الجزئيات قليلة للغاية ، تكشف لنا ما هو اكبر واجل واعظم ، تكشف لنا غير العادي وغير المرئي وغير المعروف . القصة القصيرة « موقف » و « رؤيا » . القصة الحديثة تبرهن على ان واحد زائد واحد يساوي عشرة ! اما العكس ، فمن شأن الحكاية والحدوتة وحدها : رقم لانهائي من الجزئيات والمبررات والحيل يؤدي الى رقم اصغر منه بكثير في النتائج والعظات والعبر .

سيد جاد في مجموعته الاولى « الجدار » يضيف الى ازمة القصة القصيرة معنى آخر . ان قصصه انضج بكثير من المجموعتين السابقتين ، فهو اقرب من الجيار وعبد العزيز الى مفهوم القصة القصيرة . لذلك فهو يعالج ازمة المثقفين ، وهو موضوع بكر لم يناقشه احد سوى نجيب محفوظ في مجال الرواية . سيد جاد يصمم الاقصوصة على ضوء الذكريات ايضاً ، من خلال التداعي الذهني الذي يحدث للشخصية في لحظة مركزة . هي لحظة التمرد في قصة « عالم جديد » حيث تنقله المعدية من بور فؤاد الى بور سعيد . انه لا ينسى كلمات امه : « يا ابني ما تعذبنيش » . هذه الكلمات هي همزة الوصل بين كافة الافكار التي تتداعى على ذهنه : « تعودوا ان تكون انت محور حياتهم . لم يتوقعوا ان تبتعد عنهم هكذا فجأة ولو ليوم واحد.لقد صرت اكرهك ،واكره حنانك واكره هذا البيت وهذا الحي،واكره حتى هذه الحياة التي نحياها .ابداً ما احببت امينة واردت الزواج منها الا من خلال مفاهيمك المحافظة التي رضعتها من عائلتك انها تصلي وتصوم وخجولة وشعرها طويل ومحافظة ولا تكلم احداً من الرجال حتى زملاءها في الكلية . وشعرت وانت تطوح الحقيبة الصغيرة في يدك مبتعداً عن البيت انك تطوح بكل هذا الجو الخانق وانك تولد من جديد . وكنت تود من اعماقك لو تقذف بكل ماضيك الى اغوار هذا البحر » . ويود لو يستطيع ركوب احدى هذه البواخر وان يرحل الى عالم جديد . في قصة « الجدار » ايضاً يستخدم المفارقات بين العالم الخارجي والعالم الداخلي هكذا : « الاضواء والاعلانات المثيرة والفترينات والنساء الوضيئات . كل شيء كان منطفئاً في قلبي . الناس من حولي كثيرون جداً الا انه خيل الي اني وحيد . الشقة مضاءة وفيها ضوضاء ، ضحكات واصوات عالية . ودون اية كلمة دخلت حجرتي واغلقت الباب خلفي . اقترب ميعاد برنامج كافكا . والنبي يا ماما اقول لاخويا نسمع ساعة لقلبك » .

القصتان سلسلة من الخواطر التي تتمطى وتهرول وتتثاءب وتجري ؛ لا تتملق الواقع بان تماثله في جزئياته الكثيرة المتراكمة ، ولكنها تتخذ لحظة واحدة معمقة ، وتناقش ازمة . الخطأ الوحيد عند سيد جاد هو التجربة الضيقة اولا ، والتجربة المباشرة ثانيا . ضيق التجربة في القصتين يتضح من حصر الفنان للازمة في حدود الاسرة . صحيح ان الحجاب بين المثقف والمجتمع يقوم اولا بينه وبين البيت في اكثر الصور حدة وعمقا ، ولكننا حين نناقش بالتعبير الفني ازمة المثقف المعاصر في بلادنا ، ينبغي ان نتجاهل مظاهر الازمة مؤقتاً لندخل في جوهرها – وهو الحرية. حينئذ سوف تتسع ابعاد التجربة ، فلا تضيق على التناقضات البديهية بين المثقف واهل منزله . يجب ان يتسع هذا المنزل فيشمل المجتمع والكون باسره. اتساع التجربة وشمولها ينبع من اتساع بصيرة الفنان وشمولها . هذه السمة الفنية ستلغي التشابه بين قصتين متجاورتين : في الاولى « محور حياتهم » وفي الثانية « الاخ الاكبر والمسؤول الاول ». في الاولى « الف بنت تتمنى الزواج منك » ، وفي الثانية « هو اللي خلق عواطف ما خلقش غيرها ... البنات كثير » . السمة الفنية ايضاً تلغي وسائل التخاطب التقريرية المباشرة: « لا ادري لماذا اشعر ان هناك هوة نفسية كبيرة تفصلني عنهم ، وهل هي انانية مني ؟ لا ليست انانية ... فالواقع انهم يتسامرون معاً وانا وحيد غريب بالنسبة اليهم والى جوهم وكلامهم ، فلا اقل من ان يتركوني في حالي ولا يقتحمون وجودي الخاص » . السمة الفنية كذلك سوف تلغي الحلول التوفيقية الساذجة، كأن يلتقي المثقف مع اهله فيدعوهم الى سماع « ساعة لقلبك » ويدع كافكا مصلوباً على الجدار .

كما تلغي الحلول الهروبية كأن يبهره منظر البواخر المبحرة ويتمنى الرحيل الى عالم جديد . اي ان سيد جاد لا يفتقر الى المفهوم الحديث للاقصوصة ، ولا يفتقر الى القضية الملحة على وجداننا بعنف . ولكنه بحاجة شديدة الى التخلص من الابنية التقريرية المباشرة ، فيتخلص حينذاك من التجارب الضيقة ، وينفتح عالمه القصصي على دنيا كبيرة واسعة الارجاء .

معنى ذلك ان تخلفنا العظيم في فهم القصة القصيرة هو الآفة الرئيسية التي تأكل اكوام المجموعات الجديدة على سور الازبكية في القاهرة . معناه اننا ما زلنا متعلقين بنماذج القرن التاسع عشر في انتاج تشيكوف وموبسان وغيرهما من رواد القصة القصيرة في العالم . وهو تعلق طفلي لا ينم عن نضج في التفكير الفني ، فالرواية عندنا رابضة بين اسوار القرن الماضي . ولكنها كتعبير مستريح عن مراحل تطورنا الاجتماعي لا يضطر مؤلفوها الى الافتعال . بينما القصة القصيرة ، كالشعر الحديث ، اذا لم تستجب لاحدث منجزات الحضارة في العالم ، فانها تختلف عن التعبير السريع عن حضارتنا وعصرنا .

معنى هذا التخلف ، ايضا ، ان النقد عندنا لم يؤد واجبه كما ينبغي . الكتاب النظري الوحيد في القصة القصيرة لرشاد رشدي لا يقترب من حل الازمة في الكثير او القليل . فهو يعتمد اساساً على مفهوم القرن التاسع عشر الذي نريد تجاوزه ، وهو يستمد نماذجه من الآداب الاجنبية فحسب ، فيستشعر ادباؤنا مسافة كبيرة بين ازمتهم المحلية والحلول التي تبدو لهم – خطأ – وكأنها مستوردة .