

الاتجاهات التقليدية

عرفنا الشكل الواقعي في القصة بعد أن استقرت أصوله في العالم، يفصل بووتشيكوف وموباسان، وبعد أن أصبح وجوداً متميزاً عقب رحلة طويلة خلال الديكاميرون وقصص الرعاة والشطار وحكايات الحب الشعبية. وبعد أن دخل مرحلة التنظير والتفعيد. بحيث أصبح ميسوراً وشائعاً الحديث عن: العقدة والذروة والحدث والتشويق والانطباع والشخصية ولحظة التنوير.

وفي 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 - في العمل وحده وفي إرساء دعائم فنهـم الجديد.

وقد نجحوا، وأصبحت لهم مدرسة، وتتابع نتاج القصة في شكلها الفني تتابعاً مذهلاً جعل الدكتور طه حسين مثلاً

يتساءل: «ما بال شبابنا يغرون بهذا الفن دون غيره من الفنون». ووصلت القصة إلى عصرها الذهبي، بحيث إن الجيل التالي هؤلاء الرواد لم يعد يتذوق رومانسيات المنفلوطى ولم ترضه مقامات المويلحى، واستقر عنده الشكل الفنى على أصول بووتشيكوف 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 حقي الذي رأى أن القصة الواقعية لم تعد كافية للتعبير عن أشياء يحس بها^(١). ثم ظهرت تباشير الخروج على هذا الشكل في كتابات إدوار الخراط ويوسف الشاروني.

وفي الوقت نفسه كان العالم الغربي قد قطع مرحلة كبيرة في الثورة على طريقة بووتشكيوف وموباسان، وظهر كافكا وجيمس جويس وفرجينيا وولف وآخرون، كل بطريقته الخاصة، ولكنهم يتفقون على تحطيم - جزئياً أو كلياً - قواعد الشكل التقليدي، ويحاولون البحث عن شكل يستوعب - كما يرون - حس العصر ويعبر عن السلوك الحضاري ويتناغم مع التغييرات الأخرى في الموسيقى والنحت والرسم والغناء بل وفي الزى والسلوك اليومي. إنه لخرج كبير للكتاب في مصر حين يحاولون التعبير من خلال هذا الشكل التقليدي، بعد أن تتابعت عليه الأجيال وتركت فوقه بصماتها. إن هنا ثقلاً تاريخياً يجعل الإبداع في

(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 المهويين إلى سطور مرصوفة وحكايات تقال لإرضاء مشاعر القراء. إن كثيراً من قصص الشبان قد أصبحت تبغى الترفيه وهددة أعصاب القارئ ووجدت في صحافة بيروت ومطابعها مكاناً تطل منه على نوع من القراء تجذبه «الشبكة» والكواكب ويبحث عن الفضائح والمثيرات والنهايات السعيدة وتدخل الأقدار وإثارة الانفعال وبطريقة يكون الكاتب فيها حاضراً مع القارئ الذي هو يحتاج إلى من يكون معه، فلا يستطيع أن يتحمل قسوة الوحدة ولا شدة التأمل ومن ثم نجد الكاتب كثيراً ما يخاطب القارئ ويثرثر معه ويؤنس صحبته ويقول له مثلاً «هناك حكاية قد حدثت بالفعل وكنت شاهداً وسأقصها عليك بالتمام والكمال، كان ياما كان، كان فيه أميرة....» ويستطرد الكاتب أو الراوى متملقاً مشاعر القارئ، فقد تحب هذه الأميرة فقيراً وبقدرة قادر يتزوجها وتحمل - فوق السطور - مشكلة التناقض الطبقي التي حيرت الفلاسفة وأريقت من أجلها الدماء. إن استحضار المؤلف للقارئ ساعة

الكتابة هو الذى يفرض نوع الشكل، والقارئ لقصص
التسلية قارئ شعبي، ومن مال المؤلف إلى «الميلودرامية»
وتلقى الغرائز، واختلطت الواقعية الساذجة في هذه القصص
مع الرومانسية الشعبية، وأنا أعنى «بالشعبية» تلك
الرومانسية التي يحسها الرجل العادى في 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 قادراً
على استيعابها فلجأ إلى تلك الرومانسية المثقفة إن صح هذا
التعبير، أما الرومانسية الشعبية التي أعنيها فهي رومانسية
عبد الله البرى وعبد الله البحرى. وهى تقرب - باستثناء
الأسلوب - إلى روح المنفلوطى في مبالغتها وقوة انفعالها
وقد تكون لهذه الرومانسية في 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 في التعبير من خلاله، حقاً إن ذلك
استهلك الكثير من موهبتها، فهي تحاول أن تبحث عن

جديد في طريق طرقه المئات من قبل، ولكننا في النهاية اكتسبنا تجارب فنية، فيها اللون الشخصي والمعاناة الذاتية. إن «بهاء طاهر» في قصصه: النافذة، الخطوبة، اللكمة، نهاية الحفلة^(١) يضيق بالزيف في مجتمعه والذي يتبدى في شخصيات ومسميات معينة، في الأب الذي يعلق اللوحات ويجعل مقبض الباب من زهرة، ولكنه ينز من الداخل صلفاً وحمقاً (قصة الخطوبة)، وفي الموظفين الذين يدفعهم الفراغ إلى التآمر والكيد وقطع أواصر الصداقة (قصة النافذة)، وفي الفتاة التي تزعم أنه قد أشار إليها ثم تركه حين تبين أنه لا يملك عربة (قصة اللكمة). إن بهاء مرتبط ببيئته وبتصوير شخصيات محيطه به، وضيقه ضيق واقعي يتمثل في أشياء محسوسة لا تتقبلها نفس الفنان التي ترنو إلى مثال الخير والجمال، ولكن لديه قدرة عجيبة على تركيز الجو وتكثيفه إنه يلم كل الخيوط ويوجهها نحو شيء واحد هو الذي يريد إبرازه، إن جو الانحلال في قصة «نهاية الحفلة»، وجو الفراغ في قصة «النافذة»، وجو المطاردة في قصة «اللكمة»،

(١) انظر مجموعة: «الخطوبة».

وجو الزيف في قصة «الخطوبة»، إن الجو في كل ذلك مجدول بإحكام ويكاد يتجسد كالحائط الكثيف الذي يواجه شخصيات القصة، وهو حائط قد ضفر ضفراً بحيث إن كل لبنة وكل ذرة تتعاون على إبرازه، وبهاء طاهر يلجأ إلى تطعيمات مبتكرة لهذا الشكل تمنحه التأثير الحي، إن الصيحات الرفيعة للتلميذات تتعالى من خلال النافذة، ثم تتجمع في صرخة متقطعة وتكرر باستمرار وكأنها الإيقاع الأخير لنهاية المأساة، وإن الحوار المتداول بانسياب بين الخاطب والأب عن الجو والنكت الشائعة والآراء المستهلكة يعطى صورة عن هذا المجتمع الذي يضرر سوء النية لأفراده، وإن هذا الشخص المجهول الذي أصابه باللكمة يتعقبه ويتراءى له في 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 أساساً إلى جوهر الإنسان، وأراد أن يزيح كل العقبات التي تحول

دون تحرره، إن «النور الأحمر»^(١) هو إشارة إلى ذلك الوهم الذي يسيطر على النفوس فيحرمها فرصة التعبير، وإن الحقيقة تضيق وسط «المهرجان» والاحتفال بزعيم بارز، إن رغبات صغيرة في قصة «الزيارة» يعلوها التراب المتناثر من سيارة المحافظ، وإن الريفي البسيط في قصة «الغريب» يقبض عليه لأنه لا يحمل هوية تحدد شخصيته، أو الريفي البريء يطارد من الجميع في قصة «المطاردون» التي تتوه فيها الحقيقة فلا تعرف الطريد من المطاردي. إن زهيراً يريد أن ينفذ الزيف ويلتقى بالإنسان في صورته الأصلية الفطرية، هو لا يقف عند مسمى أو فرد بعينه أو مشكلة عارضة تزول بزوال مسبباتها ولكنه يريد أن يعانق المطلق ويتخذ من النماذج والمواقف التي يرسمها رمزاً لمعان كلية إنه في قصته «الرحلة» يتخذ من القطار وما يحشر فيه من نماذج (العجوز والمغني والصخاب والمتأمل) رمزاً لكي يلتقى بالكلية إن القطار عنده هو الدنيا، وإن أصوات عجلاته هي النغمة التي تصاحب ركب الحياة.

(١) انظر مجموعته: «المطاردون».

حقاً، إن أفكار زهير هنا عادية قد تشغل الرجل العادي
وحقاً إن رمز القطار قديم ومتداول، ولكن له قدرة عجيبة
على خلق موازاة بين عالمين (الجزئي والكلّي) ويستطيع أن
ينتقل بينها بحرية وفتية لا تجعل القارئ يشعر بثغرة أو
بمفاجآت الانتقال بين عالمين مختلفين، إن ضجيج الحياة
وعبث المسافرین وهذا الصخب الذي لا يخلو منه سفر
كما قال العجوز، هو الذي جعل قارئ الرواية يدير ظهره
لهؤلاء المسافرین، ويسرع في خطاه لكي يلتمس باب
الخروج إلى المدينة الواسعة، إن القارئ يحس بالعالم الكلّي
يتخلق بين سطور زهير، ولولا بعض التفصيلات الجزئية
واستطراده إلى نماذج كثيرة يدل بها على أفكاره لكان
العناق بين العالمين تاماً. إن زهيراً أنقذ هذا الشكل من
تفاهة الحياة اليومية، وأكسبه عمقاً أدخله إلى رحاب الفن الذي
لا يخاطب قارئ الصحيفة أو الكتب الشعبية المتداولة.
وقد قام حسن محسب بتفجير جديد في 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 المطبوعة، ويلعب تبادل اللقطات دوره في إظهار التناقض بين حاضر مفرع يضج بهدير المدافع وهيب النيران، وماض حافل بذكريات الطفولة، وإن كان هذا التبادل يفلت منه أحياناً وتتحول العملية إلى استعراض شكلي دون استخدام وظيفي، فالكثير من ذكرياته لا يساعد على تجسيد هذا الجو، وإنما هي صور عزيزة على نفسه فجعل يلتذ بعرضها وحقاً، إن قصة «هزيمة أبو زيد» ليس لها من الملحمة المعروفة، إلا تلك الأسماء الشعبية وهي تكفي بالوصف وتتبع الشخصيات ذلك التبع التقليدي، وحقاً إنها لم تستخدم طريقة الملحمة استخداماً تراجيدياً يفيد بما في الملاحم الشعبية من تنوع الأسلوب. ولكنها مع ذلك مشحونة بالتوتر والأسى.

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

أما حمدي الكنيسي فهو يغوص إلى أعماق الشخصية ويحلل نوازعها، من خلال لقطات «فرويدية» إن بطله في قصة «واحد، ٢، ٣، ٤، ...» يمر بلحظة تأزم نفسي عنيفة، هو لا يستطيع أن ينام، والسبب ليس الإحساس بنقص شخصي، وإنما هو جو الهزيمة الذي يحيط به، والذي يجعل روحه تكلم نفسها في المنام وتحلم أحلاماً مزعجة، وجاره يتردد على البارات، وكاتب المقال يلجأ إلى المصحات، إنه ذلك الجو الفاسد الذي تجده في قصة أخرى له هي «حينما يتوقف اللعب»، وإن كان الأسلوب في القصة الأخيرة يتم بصورة جماعية - لا من خلال أزمة فرد أو أفراد معينين - بل من خلال عبث لمجموعة تريد به أن تهرب من واقعها السياسي. إن قصص حمدي التي من هذا النوع هي أحسن القصص التي 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، يخترنها لاشعوره، كان يحلم بأن طياراً قد هبط بمظلته وأمكنه قتله، وغير ذلك من مواقف غنيت بها القصة النفسية، امتداداً من عيسى عبيد وشحاته عبيد

وإحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب.
أما عبدالعال الحماصي فإنه، يفجر في هذا الشكل إنسانية
تكسبه عدوية ورهافة تقترب إلى جو الشعر، إنه عن طريق
التقاط الزوايا الحساسة يعبر ببساطة محببة عن اللحظات
الإنسانية، إنه في قصة «الشاعر والبنيت الحلوة» يقابل بين
الواقع الكتيب (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 مصطلحاً بلاغياً، فتنغمر في جو من السهولة
الذي يلف القصة ولكنها سهولة المهارة وليست سهولة
السذاجة والعجز، وهذا ما يبرر الرومانسية الخفيفة التي
تنساب في قصته فتعطيها نكهة تعوض عن كآبة الواقع، إنها
ليست رومانسية بالمعنى المزرى، لأنها هنا موضوع
القصة وهي تعنى ذلك الجو الذي تفر إليه النفوس الحساسة
حين تثقل عليها جهامة الواقع، ومن ثم تأتي المناجاة في
القصة فإذا بها بنت الموقف، فهي في الوقت الذي تعطي فيه
تراوحاً في الأسلوب تأتي طبيعة وفي اللحظة التي يفيض بها

الشاعر إنه يتذكر أمه بعد خبر الاستقالة فيناجيتها
«غفرانك يا أمي، عذبتك معي، لم أستطع أن أكون الابن
الذي تريدينه» ويرى وجه حبيبته في عذابه فيناجيتها
«صغيرتي ابعدي عينيك عني، نظراتك الحاملة تفجر في قلبي
أشجاناً» إن النعمة الرئيسية التي يعزف عليها عبد العال في
جميع قصصه تعطى له طابعاً خاصاً، هي ما لخصها الأستاذ ثروت
أباطة في كلمات حين قال عن مجموعته القصصية «أهم ما تتسم
به هذه المجموعة هو الإنسانية وحب الحياة حباً يشيع في
المجموعة كلها حتى حين يثور بالدنيا ويسخط عليها»^(١) وهي
صفة لا تخطئها العين - وإن شئت الدقة
لا يخطئها القلب - في أي عمل من أعماله حتى وإن بدت
في ظاهرها على خلاف ذلك. فعلى الرغم من أن قصة
«قاييل يخنق القمر» عن شخص شرير وأنانى، إلا أن
هناك قلباً تضيء داخلها وتفيض بالحب الذي ينسكب
على القصة فيحوّلها إلى قصيدة غنائية، إن سارة التي زرع
قاييل في أحشائها جنيناً ثم تركها «في قلبها نبع من الحنان

(١) مجموعة «للكتاكت أجنحة».

لا يغيض أبداً، يلوح لى أن هذا النبع وجد لىروى آلاف الرجال بل آلاف الأجيال» وعلى الرغم من أن القمر لا يظهر خلف السحب ربما لأن قاييل يخنقه، إلا أن الراوى يطلب من سارة فى نهاية القصة أن توقد شمعة ريشا يعود القمر. إن هذه الإنسانية - بأبعادها المختلفة - تكسب هذا الشكل رومانسية وطعماً هادئاً 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.