



البحث عن الذات الأفريقية

* الالتزام عند هذا الكاتب ليس هو الالتزام
بمعناه الضيق المحدود الذي يقتصر على الجانب
السياسي أو الاجتماعي وإنما هو الالتزام
بمعناه الأعق والأعرض ، وهو المعنى الروحي
أو الحضاري ، الذي يبحث عن الجذور العميقة
للشخصية الأفريقية ، والمقومات الحضارية
للإنسان الأفريقي الجديد .

obeikandi.com

الاديب اى اديب يكون أصسلا بمقدار ما يتمثل بيئته ، ويكون معاصرا بمقدار ما يعبر عن روح عصره ، وهاتان القيمتان الأصالة والمعاصرة هما الركيزتان المحوريتان اللتان يدور حولهما أدب هذا الاديب . . الطيب صالح .

وقد يبدو الاسم جديدا على القارئ العربى ، ولكن الواقع أن صاحبه ليس جديدا على اللغة العربية ، فكتاباتة تدل على تمرس طويل بأساليب العبارة ، ومعايشة حقيقية لأسرار الكلمة ، وإدراك واع لمزايا اللغة فى الفن والتعبير ، سواء فى أحكام الاعراب ، أو صيغ المشتقات ، أو ظلال الأسماء والأفعال ، أو تلاقى تعبير الحقيقة وتعبير المجاز . وليس غريبا أن نكتب عن أديب عربى فنقول انه يعرف لغته العربية ، فى هذا الوقت الذى كثرت فيه الكتابات الأدبية التى لا يمكن أن تنتسب الى هذه اللغة بأى حال ، فهى تركيبات ملتوية ، وعبارات ملفوفة ، أقرب الى الشعارات أو المصطلحات أو الرطانة المترجمة ، منها الى التعبير العربى السليم .

على أن ملكة هذا الكاتب لا تقتصر على إدراك أصول اللغة ومعرفة قواعدها ، بل تتعدى ذلك الى تفجير ما فى اللغة من طاقات وممكنات . . فهنا الصورة الحسية التى تحرك قوة الخيال ، والبصر الموحى الذى يثير كوامن النفس ، واللقطة الجزئية العابرة التى تفضى بنا الى المعنى الكلى اللامحدود ، وكلها صفات شاعرية استعارها الكاتب من أصالة هذه اللغة الشاعرة ، ليطعم بها نثره الفنى ، فإذا هو نثر فياض بالصور ، ثرى بالأضواء والظلال ، ملئ بالشحنات الوجدانية الموحية ، والعبارات الوصفية الرشيقة ، والاستعارات المجازية المنتقاة ، وهى جميعا بمثابة الخطوط والألوان التى تتألف فيما بينها ، وتتكامل فى لوحة حية كبيرة

رائعة ، كل ما فيها يصرخ من فرط الحياة ، وكل ما فيها يستهدف وحدة الموضوع وقوته وإيراز ما فيه من أبعاد وأغوار .

وعلى ذلك فكاتبنا ليس هو الأديب الذى يجيد الحشو ويكثر من الثرثرة ، وإنما هو العنق الذى يلقي بكلماته على الورق ، فإذا هى كالألوان على اللوحة ، تترابط فيما بينها وتتماسك ، بحيث تنمو الرواية بين يديه نموا من الداخل ، ككبل الأعضاء الحية ، وبحيث تتخلق فى النهاية وحدة عضوية حية كاملة ، فيها كل ما فى الكائن الحي من أسباب الحياة . . وهذا هو معنى الخلق 'لفنى عند كاتبنا الفنان ، بل هذا هو معناه عند كل فنان عظيم .

ولعل أهم ما يثير الانتباه فى فن هذا الكاتب ، هو أنه ليس كغيره من الفنانين الخالصين يحرصون على الوفاء بكافة أبعاد العمل الفنى ، من نسج متقن للعبارات ، وتصوير دقيق للشخصيات ، وخلق للحكاية الشيقة التى تشد الأنفاس حتى النهاية ، وبذلك يتحول الفن فى أيديه الى حلى زخرفية تنير العجب ببراعتها ، ولكن لا معايشة فيها للواقع ، ولا تعبير فيها عن المجتمع . ولا هو كغيره من الفنانين الايديولوجيين الذين يسخرون فنهم لخدمة قضايا اجتماعية واقعة ، أو مشكلات سياسية عاجلة ، فيغرقون بذلك فى هوة الأدب التقريرى ، وما يتصف به من مرحلية وخطابية ومباشرة ، وإنما هو فنان مفكر ، أو هو كاتب يجمع بين الفكر والفن ، بحيث يصحز فى أدبه عن خلفية فكرية عميقة ، ويشكل بهذا 'الأدب موقفا حضاريا أكثر عمقا وأبعد مدى .

فالقضية الفكرية الملحة التى تؤرق وجدان هذا الكاتب ، هى قضية البحث عن الشخصية الإفريقية الأصيلة ، وسط طوفان جارف من أضواء الحضارة الغربية ، حل يمكن لهذه الشخصية أن تؤكد وجودها بالارتداد الى ماضيها القديم ، محاولة بعث ما فى هذا الماضى من فن ودين ، على اعتبار أن هاتين الدعامين من أهم دعائم الحضارة ، بل ان الغرب نفسه غير قادر على أن يتحرر من تأثيره العميق بالفن الإفريقى ، سواء فى النحت أو التصوير أو الموسيقى ؟ أم أن هذه الشخصية لا يمكنها أن تؤكد وجودها الا من خلال ارتباطها بالحضارة الغربية ، على اعتبار أن العلم والصناعة هما الدعامتان الرئيسيتان فى هذه الحضارة ، ولا يمكن لدولة نامية أن تخطط لحاضرها على أسس غير علمى ، أو تبنى مستقبلها على غير أساس من الصناعة ؟

وإذا كانت هذه الشخصية الإفريقية ترفض كلا الطريقين ، ولا يمكنها أن تطبق واحدا منهما لأن كليهما لا يطاق ، فهل هناك طريق ثالث مغاير لهذين الطريقين ٠٠ وما هو هذا الطريق الجديد ؟ تلك هي القضية التي تؤرق وجدان كاتبنا الأديب ، والتي نقف من خلالها على معنى الالتزام عند هذا الكاتب ، فليس هو الالتزام بمعناه الضيق المحدود الذى يقتصر على الجانب السياسى أو الاجتماعى وما يحتويه من مشكلات مرحلية مباشرة ، وإنما هو الالتزام بمعناه الأعمق والأعرض ، وهو المعنى الروحى أو الحضارى ، الذى يبحث عن الجذور العميقة للشخصية الإفريقية ، والمقومات الحضارية للانسان الإفريقى الجديد .

من هذين الجانبين ٠٠ الإبداع الأدبى على مستوى الفن ، والموقف الحضارى على مستوى الفكر ، يمكننا أن نتناول رواية الطيب صالح الجميلة والجليلة معا ، والمسماة « عرس الزين » . على أننا لا نستطيع أن نتناول هذه الرواية بمعزل عن أخت لها سبقتها الى النشر ، ولا يمكننا أن نعزل ما بين الأختين فنيا وفكريا ، طالما أن الثانية تبدأ مباشرة من حيث تنتهى الأولى ، وهى المسماة « موسم الهجرة الى الشمال » . فإذا كانت الرواية الثانية بمثابة رحلة العودة الى الداخل ٠٠ داخل الذات السودانية حيث السودان ٠٠ الأرض الأم ، فإن الرواية الأولى هى رحلة الانطلاق الى الخارج ٠٠ الى الحضارة الغربية حيث لندن ٠٠ القاعدة المنهجية لهذه الحضارة .

فهنا رواية تصور موقف الانسان الإفريقى الجديد تجاه هذه الحضارة ، الانسان الذى ترسبت فى نفسه كل معانى الحداثة والعنف والصراع ، وسطعت فى قلبه شمس أفريقيا الباهرة ، فتحفزت حواسه لمقت الرجل الأبيض ورسالته الزائفة فى تمدين الشعوب المتخلفة أو الشعوب اللابيضاء ، فباسم هذه الرسالة حقر الرجل الأبيض فى قلب بلاده ، وزحزح الى الصفوف الخلفية من المجتمع البشرى ، وصب عليه الاستغلال ، ونزل به الاضطهاد ، لا من الوجهة السياسية وحدها ، بل من الوجهة العنصرية كذلك ، حتى أصبحت المشكلة الحقيقية التى يعانىها النصف الثانى من القرن العشرين ، هى كما قال الكاتب الزنجى إدوارد دى بوا « هى مشكلة الفاصل اللونى »

وهكذا محملا بكل هذه الرواسب ، مزودا بكل هذه المتبقيات ، سافر مصطفى سعيد بقلبه الأبيض وبشرته السوداء الى لندن ؛ ولندن فى الرواية مدينة ذات بعدين ٠٠ لندن العلم ولندن الاستعمار ، فقد

كانت هذه المدينة هي القاعدة التي انطلقت منها الثورة الصناعية عبر القرن التاسع عشر ، قاندفعت أوروبا تبحث عن المواد الأولية لإدارة مصانعها ، وعن الأسواق التجارية لترويج منتجاتها الصناعية ، وكان السودان من نصيب إنجلترا فاتخذتها الأخيرة مزرعة ومنجما وسوقا .

واليوم يذهب مصطفى سعيد بطل الرواية الى هذه المدينة ، حيث يصل الى أرفع الدرجات العلمية ، ويصبح دكتورا لامعا فى الاقتصاد ، ومؤلفا مرموقا فى الأدب ، وعلما لامعا فى إحدى جامعات إنجلترا . وهذه الجوانب لم يضعها الكاتب جزافا فى الرواية ، وإنما لكل جانب دلالة الرمزية . فدراسة الاقتصاد تعنى أن الإنسان الأفريقي الجديد قد وضع يده على علم هذا العصر ، أو على مفتاح العلوم فى هذا العصر . واتساع ثقافته بحيث تشتمل على ألوان من الآداب والفنون ، معناه أنه لم يقف عند تطوير عقله فحسب ، بل تعدى ذلك الى تطوير وجدانه ، وأكثر من ذلك الى اتخاذ موقف كتابي من قضايا الواقع من حوله ، أما اشتغاله بالتدريس فى إحدى الجامعات ، فلا معنى له الا أن هذا الإنسان قد بدأ يثار لماضيه ، ويحمل شعلة العلم داخل القارة الشقراء .

غير أن هذا كله لا يعنى عقد صلح حضارى بين الإنسان الأبيض والأسود ، ولا معناه أن الصراع بينهما قد انتهى أو تلاشى ؛ فهذه كلها قشور فوق السطح ، لا تكاد تمس اللب ، لتكشف عن عمق المأساة وعن المشكلة . ان مصطفى على الرغم مما حصله من علم ووصل اليه من مكانة ، لا يلبث أن يصطدم بجوهر الحضارة الغربية اصطداما دائما مروعا ، اصطداما يرجع فى أسبابه البعيدة الى المشكلة الرئيسية فى الصراع الكبير . مشكلة اللون . فمهما فعل المصطفى فهو لا يزال أسود اللون ، وعندما يقع فى علاقات وجدانية مع أربع فتيات انجليزيات ، سرعان ما تنتهى هذه العلاقات جميعا نهاية أليمة حادة ، فيها من الجليدية والبرود ما فى طبيعة هؤلاء الفتيات ، وفيها من السخونة والعنف ما فى طبيعة هذا الأسود القادم من افريقيا .

« هذه الأرض لاتنبت غير الأنبياء . . هذا القحط لا تداويه الا السماء .
هذه أرض اليأس والشعر » .

أما علاقاته بلقنيت الثلاث ، فقد انتهت بانتحارهن واحدة بعد الأخرى ، كما انتهت علاقته بالفتاة الرابعة بالزواج ، ولكنه الزواج الذى لم يلبث أن انتهى هو الآخر بالموت . لقد دفعته زوجته الى ارتكاب جريمة قتل ، فقتلها وهى مستلقية على سريرها ، بعد أن أغمد سكينه الحاد

فى صدرها بين النهدين ، تماما كما أطبق عليل المغربى بيده السوداء فوق عنق ديدمونه فأرداها قتيلة • وكان من الطبيعى أن يحدث هذا من مصطفى ، أو أن يقع هذا للفتى السودانى الأسود ، فقد حاول عبثا أن يقيم علاقة وجدانية سليمة مع كل من هؤلاء الفتيات الثلاث ، علاقة قوامها الحب الحقيقى ، الذى يحتوى على كل معانى التكامل والتكميل ، والتبادل والموازاة ؛ ولكن الفتيات يرفضن مثل هذا انتصور ، ولا يتصورن علاقة مع هذا الفتى أكثر من العلاقة الحسية العنيفة ، أو العلاقة الشهوانية الجامحة ، فهو بالنسبة لهن نمط رائع وجديد ، يجدن فيه ما يشبع عواء الجنس ويسكت صراخ الغريزة ، فى جو من الخيال الأفريقى الساخن ، الذى لم يعهدنه من قبل فى فتور الشباب الأوروبى ، الذى يمس فيهن الأسطح دون أن يهزهن من الأعماق • وكان هو من ناحية لا يطبق هذه العلاقة التى تهين فيه الإنسان ، وتجرح فيه الكبرياء ولكنه من ناحية أخرى كان يحمل شعورا مريرا تجاه المجتمع الأوروبى ، ويشعر برغبة عنيدة فى الثأر من هذا المجتمع • ومن هنا كان قبوله لهذه العلاقة الجسدية بين هؤلاء الفتيات الثلاث ، ومن هنا أيضا كان سأمه منهن فى نهاية الأمر ، مما دفع بهن جميعا الى الانتحار • لا بسبب عاطفة نفسية أو ظروف اجتماعية ، ولكن بسبب عادة فسيولوجية خالصة أدمنها وتمرسن بها وأصبحت جزءا من قوتهن اليومى • وفى هذا التصوير إشارة فنية رائعة لنوعية العلاقة بين أوروبا المادية الاستغلالية ، وبين أفريقيا الجوهرية السوداء ، فعبثا تحاول أفريقيا أن تمد يدها لأوروبا لتتعاون معها تعاون الإخاء والمساواة ، ولكن أفريقيا يوم تأس من محاولاتها ، ستدير ظهرها وتنصرف ، تاركة أوروبا تتجمد فى جليدها ، الى أن تجوع وتنتحر وتفارق الحياة •

تبقى بعد ذلك علاقة مصطفى بالفتاة الرابعة التى قبلت منه الزواج ، والتى لم تختلف فى كيفها عن علاقته بالفتيات الأخريات ، كل ما حدث فيها من اختلاف هو حرص الفتاة على أن تستأثر به وحدها ، وأن تنظم علاقتها الجسدية به عن طريق الزواج • ولم تكن أقل شذوذا وإن كانت أكثر هوسا ، فقد أدمنت جسده ادمانا شديدا ، جعل علاقتها به كالفعل المنعكس الشرطى ، الذى لا يرتفع الى الوظائف العليا من الدماغ ؛ ولذلك لم تكن تنسى غريزيا وعلى المستوى البيولوجى أنها أوربية وهو أسود ، وأنها زوجته دون أن يكون هو زوجها ، فهى قادرة على الاستغناء عنه فى أى وقت ، وقادرة على الاحتفاظ به كيفما تشاء • وعلى هذا الأساس حرصت على أن تستثيره وتهينه وتذيقه ألوان العذاب ، بقصد تحطيم

الانسان فى داخله ، واشعاره دوما بأنه من عنصر أدنى ، وأن الشرق شرق والغرب غرب ، وليس من اليسير أن يلتقيا . وأخيرا هدها بالقتل ، فلم تفزع لهذا التهديد ، حتى قرر بالفعل أن يقتلها ، فاستسلمت لقراره فى رغبة مجنونة جامحة ، ورقدت فى سريرها تستحثه أن ينفذ هذا القرار . لقد تحولت نزعة السادية المحمومة عند هذه الفتاة ، الى رغبة ماسوشية فتاكة قضت عليها فى آخر الأمر ، وفى ذلك أيضا إشارة فنية رائعة لمصير العلاقة العنصرية بين الجنسين الآرى والحامى ، التى لا بد أن تودى بالأوروبيين أنفسهم يوم يتخلى عنهم العالم كله .

« أحسست أنها تصدقنى لأول مرة ، هذه الليلة ليلة الصدق والمأساة ، أخرجت السكين من غمده . جلست على حافة السرير وقتنا أنظر إليها . كنت أرى وقع نظراتها حيا ملموسا على وجهها . نظرت فى عينيها فنظرت فى عيني ، وتماست نظراتنا واشتبكت ، فكأننا فلكان فى السماء اشتبكا فى ساعة نحس . »

وهكذا فشلت جميع علاقات مصطفى النسائية فى انجلترا ، فشلا ذريعا ، وانتهت به الى الجريمة والسجن . وبعد سبع سنوات قضائها فى أحد سجون لندن ، خرج وفى عقله رؤية جديدة ، وفى قلبه يقين آخر ، ان الانسان الافريقى اجليد لن يستطيع أن يؤكد وجوده الحقيقى الا من خلال ظروفه الاجتماعية والتاريخية ، أو من خلال اطاره الحضارى العام . أما اذابة الوجود الافريقى فى الكيان الأوروبى ، فهى محاولة عقيمة فاشلة ، لا تورث الا المزيد من الضياع والاعتراب . فالمعاصرة بالنسبة لانسان الدول النامية ليس معناها الانسلاخ عن جسد بلاده ، والانسياق وراء المدنية الغربية ؛ ولا معناها الخجل من ماضيه وحاضره ، وتحقيق نجاحات فى دول الغرب ، وانما معناها الابقاء على جوهر الحضارة الغربية ، وتوظيف هذا الجوهر لخدمة واقعه الاصيل ، بقصد تطويره نحو الأفضل ، واليهوغز به نحو ما هو أكثر اكتمالا . . هنا وهنا فقط يمكن للطليلة المثقفة أن تكون قوة ايجابية خلاقة فى معركة التحرير والتنوير ، وأن تودى دورها الحقيقى فى انماء الشخصية الافريقية ، ومن خلال هذا الدور وفى اطار هذا الواقع تستطيع بحق أن تستمد وجودها الفعلى ، وأن تمارس نشاطها المشروع . ويوم تتمكن هذه الطليعة من القيام بهذا الدور ، يوم تجبر أوروبا كلها على احترامها وتقديرها والتعاون معها تعاون العدالة والمساواة ، والتأثير المتبادل على الصعيد العالمى .

وهكذا قرر مصطفى سعيد أن يعود الى ينبوعه الاصلى ، الى الأرض

الأم ، الى حيث يكون منتجا ومفيدا . وفى السودان ، فى احدى القرى الصغيرة ، اشترى مصطفى بضعة فدادين ، عمل فيها بنفسه ، وتزوج بنتا من بنات القرية هى « حسنة بنت محمود » التى عاش معها حياة سعيدة هائلة ، فيها الطمأنينة العائلية وفيها الولاء للأسلاف وفيها التناغم مع الطبيعة ، وفى ظل هذه الحياة الزوجية السليمة ، استطاع مصطفى أن ينجب ولدين ، اشارة الى أن الجنس عندما يوضع فى اطاره الصحى وهو الحب ، يصبح طاقة انسانية خلقة ، قادرة على العطاء والانجاب ، وليس قوة حيوانية جامحة تؤدى الى الهلاك والتدمير . وتمضى الحياة بالفتى السودانى بسيطة وأصيلية وصادقة ، الى أن يموت غريقا فى أحد الفيضانات التى اجتاحت قريته ، وهو يحاول انقاذ بعض أهالى القرية . ولا تطفو جثته فوق السطح ، وإنما تغوص فى الأعماق ، لترقد فى القاع ، متحدة بصلب النيل . واهب الحياة للقارة الافريقية .

» تريد ان تعرف حقيقة مصطفى سعيد ؟ مصطفى سعيد هو فى الحقيقة نبي الله ، الخضر ، يظهر فجأة ويغيب فجأة . والكنوز التى فى هذه الغرفة هى كنوز الملك سليمان ، حملها الجان الى هنا . وأنت عندك مفتاح . افتح يا سمس ، ودعنا نفرق الذهب والجواهر على الناس » .

وعلى الوجه الآخر نجد زوجته « حسنة بنت محمود » وفيه لذكرى زوجها ، الذى ذاقته معه طعما جديدا للحب ، ونكهة جديدة للحياة ، بعد أن استطاع مصطفى سعيد أن يفتح عينيها على عالم أرحب من عالمها المحدود ، ودنيا أعمق من دنياها البسيطة . لقد أفادت من علمه ومدنيته ، وبفضلهما أحست أنها تقدمت الى الامام ، ومن هنا كانت رمزا رائعا للسودان . الدولة النامية المتفتحة لكل الاشياء ؛ لكل جديد فى العلم ، وكل نافع فى الحضارة ، والمستجيبة أيضا لكل النداءات ، بشرط أن تكون صديقة وأمينة وعادلة . ولذلك نرى « حسنة بنت محمود » ترفض رفضا باتا كل محاولة لتزويجها من « ود الرئيس » ، وهو عجوز سودانى من أهل القرية ، ويوم يجبرونها على هذا الزواج ، لا تجد معنى للحياة ، ولا تجد بدا من أن تقتله وتقتل نفسها هى الأخرى ، لقد أخذ مصطفى بيدها الى الامام . الى عالم جديد ، وليست الآن على استعداد لأن تتخلى عن هذا العالم وتتجهق الى الخلف ، لأن تصبح متعة أو متاعا لرجل عجوز ، بعد أن كانت شخصية مستقلة ووجودا حقيقيا الى جوار فتى شاب ، زكى ومتحضر ؛ لذلك كان قتلها لهذا العجوز قتلا رمزيا

لكل معاني استخلف والرجعية ، والتقاليد البائية الجاثمة فوق الصدور ، مكبلة كل حركة ، معوقة كل انطلاق . ولم يكن يسيرا بالنسبة لهذه الفتاة السودانية الجديدة أن تقدم على هذا العمل المروع بدون توضيح أو استشهاد ، لذلك قتلت نفسها قربانا لحبها الحقيقي ، وقربانا لتمردا على تقاليد البيئته ، وعلى انطلاقها الى الامام .

وبهذه النهاية الالهية الرائعة ، أو بهذا النجاح الناقص والسقوط الجليل ، تنتهي رواية « موسم الهجرة الى الشمال » لتبدأ رواية « عرس الزين » . أو بعبارة أخرى تنتهي رحلة الانطلاق الى الخارج . . حيث الحضارة الغربية ، لتبدأ رحلة العودة الى داخل . . داخل الذات الافريقية ؛ وكان كاتبنا هنا لم يطرق باب الامل المثالي ، الا من وراء آخر درجة من درجات اليأس . فبدأ رواية أقل طولا ولكنها أشد تركيزا ، وفي الوقت ذاته على جانب أكبر من التشويق ، فلا يمكن للقارىء عاديا كان أو متفنا أن يمل سطرًا من سطورها ، أو كلمة من كلماتها ، فما أن يضع عينه عليها حتى ينفعل بكل كلمة ، ويتفاعل مع كل سطر . والرواية تصور بحث هذا الكاتب عن الملامح الحقيقية للنفس الافريقية ، وسط مجموعة من الأطر التراثية والبيئية والاجتماعية ، هناك في السودان . . حيث البساطة المحلوة ، والطبيعية البكر ، والانسان على النفطرة .

والرواية من أولها الى آخرها تدور حول شخصية شديدة التركيب ، ولا أقول التعقيد ، هي شخصية الزين ، الذي يحاول أن يتزوج من إحدى بنات القرية ، ويقع خبر زواجه على أهالي القرية وقع العاصفة التي تهب ، أو السيل الذي ينزل ، أو الغابة التي تحترق ، شيء من هذا القبيل له صلة بالظواهر الطبيعية ، لأن الزين نفسه كان ظاهرة طبيعية .

« سمعت الخبر ؟ للزين مو داير يعرس » .

وكاد الوعاء يسقط من يدي أمانة حتى استغلت حليلة انشغالها بالنبا فغشتها اللبن ، وسقط حنك الناظر من الدهشة حتى نجا الطريفى من العقاب ، أما عبد الصمد فلم يخلص دينه من الشيخ على في ذلك اليوم ، ولما انتصف النهار كان الخبر على كل فم ، وكان الزين على البشر في وسط البلد يملأ أوعية النساء بالماء ، ويضاحكن كعادته ؛ يرمى الأطفال بالحجارة ، ويجر ثوب فتاة مرة ، ومرة يهزم امرأة في وسطها ، ومرة يقرص أخرى في فخذها ، والأطفال يضحكون ، والنساء يتصارخن ويضحكن ، وتعلو فوق ضحكهن جميعا الضحكة التي أصبحت جزءا من البلد منذ أن ولد الزين .

« أجل ٠٠ فلاطفال حينما يولدون يستقبلون الحياة بالصرخ ، أما الزين فالذى يروى عنه أنه أول ما مس الأرض انفجر ضاحكا ، وظل هكذا طول حياته » . والكاتب هنا يؤكد ملمحا أساسيا فى الشخصية الافريقية ٠٠ هو الفرح بالحياة ، فالذات الافريقية ذات ملتزمة بالحياة التحاما يكاد يكون عضويا ، بل هو التحام تنتفى فيه الثنائية القائمة بين الذات والوجود ، ليصبح الاثنين معا كلا واحدا ٠ هذا الكل لا يصدر فى نشاطه عن مصارعة الطبيعة كما هو الحال فى الشخصية الاغريقية ، بل عن التناغم والتناسق مع الوجود كله ؛ فهو متفتح أمام كل الاشياء ، أمام كل الاتصالات ، أمام كل النداءات ، أمام أهون نسمة كما يقول «سنجود» وأدنى نفثة ٠ وتفسير ذلك عند الشاعر الافريقى أنه يجسد كل الاشياء وفيرة وصديقة وأمينة فيستجيب لها على الفور ، ويتجه نحوها بوجدانه كله ، تاركا نفسه على سجيتها « لأنه دائما موجود فى الحاضر » .

على ان الوجود فى الحاضر أو التواجد فى الزمن ، ليس هو كل أبعاد الشخصية الافريقية ، بل هناك بعد أهم من ذلك بكثير ، ليس هو الماضى ولا المستقبل لأنه فوق الزمن وخارج اطاره ٠ هو ما أسماه فروبنيوس فى كتابه « مصير الحضارات » بالصوفية الطبيعية ، وما أكده الطيب صالح فى شخصية الزين ٠ وإذا كانت الصوفية فى جوهرها هى فلسفة الحب ، فقد كان توفيقا من الكاتب أن جعل مدار هذا الحب هو الانسان ، ثم التوحد من خلال هذا الحب ، مع القوى الكونية أو ما وراء القوى الكونية ٠٠ أعنى الله ٠ « أصبح الزين رسولا للحب ، ينقل عطره من مكان الى مكان ٠ كان الحب يصيب قلبه أول ما يصيب ، ثم ما يلبث أن ينتقل منه الى قلب غيره ، فكانه سمسار أو دلال أو ساعى بريد ، ينظر الزين بعينه الصغيرتين كعيني الفأر ، القابعتين فى محجرين غائرين ، الى الفتاة الجميلة ، فصيبه منها شيء - لعله الحب ؟ ينوء قلبه الأبكم بهذا الحب ، فتحمله قدماه النحيلتان الى أركان البلد ، يجرى ها هنا وها هنا كأنه كلبة فقدت جرائها ، ويلهج لسانه بذكر الفتاة ، ويصيح باسمها حيثما كان ، فلا تلبث الأذان أن ترهف ، وما تلبث العيون أن تنتبه ، وما تلبث يد فارس من بينهم أن تمتد فتأخذ يد الفتاة ٠ وحين يقام العرس ، تفتش عن الزين فتجده اما مسخرا يملأ القلل والازيار بالماء ، أو واقفا فى منتصف الساحة عارى الصدر ، فى يده فأس يكسر به الحطب ، أو بين النساء فى المطبخ يعاتبهن ويعطينه من آن لآخر قطعة من الطعام يملأ بها فمه ، وما يفتتا يضحك ضحكته التى تشبه نهيق الحمار ٠ تبدأ قصة حب أخرى » .

هكذا كانت قصة حبه لعزة ابنة العمدة ، ثم قصة حبه لحليمة حسناء القوز ، وأخيرا قصة حبه لعلوية ابنة محبوب ٠٠ « وكان الزين يخرج من كل قصة حب كما دخل ، لا يبدو عليه تغيير ما ، ضحكته هي هي لا تتغير ، وعينه لا يقل بحال ، وساقاه لا تكلان عن حمل جسسه الى أطراف البلد » .

غير أن انطلاقة الربن هنا ، وفرحه بالحياة انما هي شيء يختلف عن انطلاقة زوربا ، باعتبار أنه سليل الحضارة الديونيسية ، فزوربا يعيش الحياة البوهيمية والانطلاق الدنيوى ، كأنه اللحن الموسيقى المنطلق الذى لا يحده نظام ، ولا يفله قانون ، أما الزين فهو لا يزال بشيء ، ولكنه فى الوقت ذاته يهتم بكل شيء ٠٠ لا يخرج على القانون الا ليتبع بدلا منه قانونا آخر ، ولا يشيع الفوضى الا من أجل أن يتبع النظام . لذلك حرص الكاتب على أن يربط فى شخصية الزين بين فكرة الحب وفكرة الزواج ، فالحب هنا ليس غاية فى ذاته على نحو ما نجده فى الحضارة الغربية ، وانما هو سبيل الى غاية أبعد وأعمق ٠٠ هي الحياة ، واستمرار الحياة . ذلك لأنه اذا كان التناغم مع الطبيعة من سمات الشخصية الافريقية ، فمن سماتها أيضا الولاء للعشيرة ، فالوحدة العائلية هي أساس الحضارة الافريقية ، والعشيرة هي الخلية الاجتماعية الاساسية لهذه الحضارة .

لهذا كله حرص الكاتب على ألا يجعل من الحب أغنية تعزف بل حياة تعيش ، لأن الحب لذاته على نحو ما رأينا فى « موسم الهجرة الى الشمال » انما هو عقم وجفاف ، بينما الحب الذى يقضى الى الزواج ، هو الخصوبة والثراء ، ثم هو الايمان بالعشيرة والولاء للحياة . وتلك هي ديانة الزين ، التى تفتحه على الأشياء ، وتجعله على اتصال دائم بالينبوع الاصلى الذى تصدر عنه كل الأشياء ٠٠ على العكس من زوربا الذى حرر نفسه من الديانات والفلسفات بقصد تجربة كل شيء بحرية كاملة ، فما كان منه الا أن فقد ايمانه بالانسان والاله والشيطان جميعا ، ولم يجد أمامه سوى هاوية الزوال يحتضنها بلا أمل :

« أنا لا أومن الا بزوربا ، لا لأن زوربا هو أفضل الناس بل هو حيوان مثلهم ، ولكن لأن زوربا هو المخلوق الوحيد الذى امتلكه فى حوزتى وأعرفه عن ظهر قلب . أما الباقيون فانهم أشباح ٠٠ اننى أرى بهذه العيون ، وأسمع بهذه الأذن ، وعندما أموت سيموت معى كل شيء ٠٠ سيسقط عالم زورب الى القاع المظلم بلا رجوع » .

وببراعة الكاتب وروعته ربط الطيب صالح بين يقين الحب ويقين
 الايمان ، فقد كان يحدث للزين ما يحدث من دخول فى الحب وخروج
 منه الى حب آخر جديد ، دون أن يصيبه وهن فى الروح أو فقر فى الاقبال
 على الحياة ، حتى كان الحب الذى شكل نقطة التحول فى حياة الزين ،
 حب الفتاة التى لم يكن يتحدث عنها أبدا ، ولا يعبت معها أبدا ، الفتاة
 التى تراقبه بعيون حلوة غاضبة ، فاذا رآها مقبلة صمت وترك عينه
 ومزاحه ، واذا رآها من بعيد فر من بين يديها وترك لها الطريق . هذه
 الفتاة هى التى راهن عليها الزين رهانا روحيا ، من قبيل الرهان الذى
 دخل فيه **كيركيجارد** مع الفتاة التى أحبها وأحبتة ، والتى اعتقد أنه اذا
 كان لديه ايمان حقيقى كما الايمان الذى كان لدى ابراهيم ، فان المعجزة
 أيضا لا بد أن تحدث ، ولا بد أن تعود اليه الفتاة كما عاد اسحق الى
 أبيه . ولكن الفتاة لم تعد كما عاد اسحق ، لأن ايمان كيركيجارد كان
 ايمانا عقليا ، على العكس من ايمان ابراهيم لذى هو فى صميمه ايمان
 روحى . وهذا هو الفارق بين ايمان النبى وايمان الفيلسوف ، ايمان
 الفيلسوف ايمان بالعقل ، ومن ثم فهو ايمان مغلق لاتجاهه الى الداخل ،
 أما ايمان النبى فهو ايمان بالقلب ، ومن ثم فهو ايمان اشمل لانفتاحه على
 الخارج . وايمان الصوفى أقرب الى ايمان النبى منه الى ايمان الفيلسوف ،
 لذلك كسب الزين الرهان وكانت له الفتاة .

ولكن . . من هى هذه الفتاة ؟ قبل أن نعرف من هى هذه الفتاة ، وكيف
 كانت للزين ، لا بد لنا قبلًا من أن نلمس ذلك الجانب الصوفى فى شخصية
 الزين ، الذى كان سبيله الى النظر بحب الفتاة ، ومن ثم الى اليقين بوجود
 الله .

روجت أم الزين أن ابنها ولى من أولياء الله ، فأدى ذلك الى تأكيد
 صداقته مع الحنين ، والحنين هو ذلك الرجل الغريب الأطوار ، الذى
 كان يقيم فى البلد ستة أشهر فى صلاة وصوم ، بعدها يغيب ستة أشهر
 ثم يعود ، دون أن يدري أحد أين ذهب ، أو ماذا أكل ، أو ماذا شرب ؛
 كل ما يعرفونه عنه قصصا غريبة يتناولها الناس . وما كان الحنين
 يحدث أحدا من أهل البلد الا للزين ، فهو الوحيد الذى كان يأنس اليه
 ويهمس له ويتحدث معه ، وكان اذا قابلته فى الطريق عانقه وقبله على
 رأسه وناداه « المبروك » . الى أن وقع ذلك الحادث الكبير فى حياة الزين ،
 بل وفى حياة البلد كلها ، حادث انقضاضه على سيف الدين محاولا أن
 يقتله ، بعد أن أمسك به ورفع فى الهواء بعنف ، ثم رماه على الأرض ،

ثم شده من رقبته ، ولم يفتح الجميع فى إبعاده عن سيف الدين . . أحمد اسماعيل أمسك بذراعه اليمنى ، وعبد الحفيظ بذراعه اليسرى ، والظاهر الرواسى أمسك به من وسطه ، وحمد ود الرئيس أمسك بساقيه ، وسعيد أمسك بساقيه أيضا ، لكنهم جميعا لم يفلحوا . . فقد تدفقت فى جسم الزين النحيل قوة مريضة جبارة لا طاقة لأحد بها ، قوة يعلم أهل البلد جميعا أنها « قوة خارقة ليست فى مقدور بشر » .

وكاد الرجل أن يهلك تماما ، بل لقد جزم بعضهم بأنه قد مات بالفعل ، الى أن انبثقت صوت الحنين هادئا وقورا « الزين المبروك . . الله يرضى عليك » فانفكت قبضة الزين ، ونجا سيف الدين من موت يؤكد هو نفسه أنه قد رآه وجها لوجه . . وعندما سأله الحنين عن السبب الذى دفعه الى قتل سعد الدين ، حكى له الزين عن قصة حبه لأخت سعد الدين ، تلك الفتاة التى أحبها وأحبته ، ولكن أهلها زوجها لرجل آخر ، وعندما حاول الزين أن ينقذها فى ليلة عرسها ، هوى سعد الدين بفأسه على رأس الزين فأفقده الوعي ، وأسال منه الدماء . وما كان من الحنين بعد أن سمع القصة الا أن طيب خاطر الزين بصوته العميق الآتى من البعيد : « يا المبروك . . باكر تعرس أحسن بنت فى البلد دى » . ومن يومها وحادث الزين والحنين وسعد الدين عالق بأذهان الجميع ، بل لقد تأثرت حياة كل واحد من أولئك الرجال الثمانية بطريقه أو بأخرى ، فهم يروون المعجزة تلو المعجزة مما حدث فى ذلك العام الذى يسمونه « عام الحنين » ، ويردون ذلك كله الى أن الحنين ، ذلك الرجل الصالح ، قال لأولئك الرجل الثمانية فى تلك الليلة المباركة قبيل صلاة العشاء : « ربنا يبارك فيكم ، ربنا يجعل البركة فيكم » ، وكأنما قوى خارقة فى السماء قالت بصوت واحد : « آمين » .

ولا شك أن أصالة الكاتب هى التى حدث به الى اصفاء النزعة الصوفية على مضمون روحيته ، وعلى شخصية الزين ، باعتباره التعبير الأعلى عن الذات السودانية . فالباحث عن النزعات الفلسفية فى الفكر السودانى عامة ، فى القديم والحديث ، لا يجد بابا أوسع من باب التصوف ، فهو أبرز دعائم الفكر السودانى على الإطلاق ، سواء فى العصور الوثنية عندما كان مرتبطا بالتراث المصرى النديم ، وكان مجالته كله هو التقرب الى الآلية . أو فى العهد المسيحى عندما سادت النزعات الداعية الى فلسفة الخلاص من رق الأبدان ، أبدان الأجساد ، وأبدان كل ما هو دنيوى على الإطلاق ، الى أن جاء العهد الإسلامى الذى بدأ مع سلطة الفونج ، وانتشرت

فيه الدعوات الجديدة الجانحة الى الزهد فى الحياة ، والتمذهب بمذاهب التصوف المختلفة •

ونعود الى عام الحنين ، لنجد أنه على كثرة ما وقع فى هذا العام من معجزات ، إلا أن المعجزة الكبرى كانت بحق هى موضوع زواج الزين •

قال أحدهم : «كلام الحنين ما وقع البحر ، قال له باكر تعرس أحسن بنت فى البلد» ، فرد الآخر: «أى نعم والله • أحسن بنت فى البلد إطلاقاً • أى جمال ! أى أدب ! أى حشمة !» • تلك هى «نعمة» بنت الحاج ابراهيم، نعمة التى تهافت عليها كل فتيان البلد ، بل وبعض رجالها ، ولكن أحدا لم يستطع أن يحظى بقلبها ، الى أن كان الزين •

ولقد أبدع الطيب صالح فى رسم هذه الشخصية الفريدة النادرة ، وفى تهيئتها تهيئة نفسية وروحية ، حتى يجد التبرير الفنى الكافى لزواجها من الزين ؛ فقد نشأت نعمة طفلة وقورة ، محور شخصيتها الشعور بالمسئولية ، تشارك أمها فى أعباء البيت ، وتناقشها فى كل شئ ، وتتحدث الى أبيها حديثاً ناضجاً جريئاً يذهبه فى بعض الاحيان •

وليس هذا البعد الشخصى هو أهم الابعاد فى شخصية نعمة ، فثمة بعد آخر أعق وأخطر هو البعد الدينى ، فقد آقيلت نعمة على القرآن تحفظه بنهم ، وتستلذ بتلاوته ؛ وكانت تعجبه آيات بعينها تنزل على قلبها كالخبر السار ، كما كانت تحلم بتضحية عظيمة لا تدرى نوعها ، تضحية ضخمة تؤديها فى يوم من الأيام ، فيها ذلك الاحساس الغريب الذى تحسه حين تقرأ سورة مريم • ولا يقف الكاتب عند هذين البعدين • الشخصى والدينى ، بل يتجاوزهما الى البعد الثالث ، أو ما يمكن تسميته بالبعد الميتافيزيقى ؛ فقد كانت نعمة حين تفرغ الى نفسها ، وتخطر على ذهنها خواطر الزواج ، تحس أن الزواج سيجئها من حيث لا تدرى ، كما يقع قضاء الله على عباده ، «كما ينبت القمح ويهطل المطر وتتبدل الفصول ، كذلك سيكون زواجها ، قسمة قسمها الله فى لوح محفوظ ، قبل أن تولد ، وقبل أن يجرى النيل ، وقبل أن يخلق الله الارض وما عليها » •

لهذا كله أو مع هذا كله ، لم يرسم فى ذهن نعمة صورة محددة عن فتى أحلامها ، فقد كبرت وكبر معها حب فياض ستسبغه يوماً على رجل ما ، قد يكون الرجل متزوجاً له أبناء ، يتزوجها على زوجته الأولى ؛ قد يكون شاباً وسيماً متعلماً ، أو مزارعاً من عامة أهل البلد ، مشقق الكفين والرجلين ، من كثرة ماخاض فى الوحل ، وضرب بالمعول ؛ قد يكون الزين • وقد كان •

لكن كيف حدثت المعجزة ؟

اختلفت الأقاويل ، لكن أرجحها وأكثرها انسجاماً مع طبيعة نعمة ، هو الرأى القائل بأنها رأت الحنين في منامها فقال لها : «عسى الزين ، المتعرس الزين ما بتتدم » . وأصبحت الفتاة فحذت أباهما وأمهها ، فأجمعوا على الأمر ، وأعلن حاج ابراهيم النبأ فجأة ، وكان الناس كانوا يتوقعونه بعد حادث الحنين . . لم يضحك أحد ولم يسخر ، ولكنهم نظروا الى الزين فاذا هو في نظرهم أضخم وأكبر وأكثر الغازا . وهكذا انطلقت عقيرة أم الزين بالزغاريد ، وزغرد معها جيرانها وأحبائها وأهلها وعشيرتها وكل من يتمنى لها الخير .

وبذلك يكون الكاتب قد استطاع أن يضعنا وجها لوجه أمام ثلاث حقائق ، الزين ونعمة والحنين ، هذه الحقائق الثلاث هي رموز لمعانى أبعد مدى . . هي الانسلاخ ، والطبيعة المرئية ، والفكر السوداني الذي هو فكر صوفى في جوهره ، أو هو اندفاع الانسان بوساطة الطبيعة للتوحد مع القوى الكونية ، وما وراء القوى الكونية ، وأعنى به الله .

وبانتهاء رواية «عرس الزين» تنتهى رحلة العودة الى الداخل . . داخل الذات الافريقية ، وهى الرحلة التى بدأت من حيث انتهت رواية «موسم الهجرة الى الشمال» ، أو رحلة الانطلاق الى الخارج حيث الحضارة الغربية . وبذلك يكون الطيب صالح بروايته قد قدم اجابة ما على السؤال الذى يؤرق ضمير المثقف الافريقى بعامة ، وهو موقفه من تلاقى الثقافتين ، أو تلاحم الحضارتين . . حضارته الأصيلة القائمة ، والحضارة الغربية المعاصرة ، أو بعبارة أخرى تراثه القومى التقليدى ، وثقافات العالم من حوله .

صحيح أن اغتراب الكاتب عن وطنه ، وغربته في لندن ، فضلا عن زواجه من انجليزية . وعمله بالاذاعة البريطانية ، يشكل انفصاما في موقفه الشخصى ، وسلوكه الحياتى ؛ الأمر الذى حدا ببعض مواطنيه من الكتاب والمثقفين الى وصفه بأنه كاتب انجليزى من أصل سودانى ؛ ولكن الصحيح أيضا أنها القشور التى نرجو ألا تمس اللباب ، والاعراض التى

كم نتمنى ألا تصيب الجوهر ، حتى يعود الطيب صالح نباتا سودانيا
أصيلا ، وحتى يتكامل فكرا وسلوكا ، ويتجانس فنا وحياة .

انه اذا كانت الرواية العربية الحديثة قد تجمدت عند كاتبنا الكبير
نجيب محفوظ ، حتى يكاد يقف وحده فوق سطح الورق ، ولو أن تبعة
ذلك تقع على عاتق من جاءوا بعده أو من هم حوله أكثر مما تقع على عاتقه
هو ، فهذا هو الطيب صالح يعتلى خشبة المسرح بخطى فسيحة وقدم راسخة ،
ليطلع شمسا جديدة مشرقة في سماء الرواية العربية المعاصرة .

obeikandi.com

ثلاثية القصة القصيرة

✳ كل عمل فنى ايمان بخصوبة الذهن البشرى،
والحياة البشرية ، والعالم المحيط بهما، وأعمال
كل فنان تعبير عن مدى هذا الايمان . والعملية
الفنية عملية تكاملية تحتسوى فى داخلها على
الذات المبدعة وهى الفنان ، والموضوع المبتدع
وهو العمل الفنى ، فصلا عن البعد المتلوق
وهو القارىء .

obeikandi.com

رحلة طويلة وشاقة تلك التي قطعها يوسف الشاروني في مسيرته الصاعدة نحو التأليف الإبداعي في القصة القصيرة ، فبعد مجموعته الأولى « العشاق الخمسة » ١٩٥٤ ، جاءت مجموعته الثانية « رسالة الى امرأة » ١٩٦٠ ، وبعدهما جاءت مجموعته الجديدة « الزحام » ١٩٧٠ . وإذا كان يوسف الشاروني في مجموعته الأولى قد أعلن عن ميلاد كاتب قصصى موهوب ، يبشر بحصاد فنى وفير ، فقد عبر في مجموعته الأخرى عن كاتب يجمع بين الموهبة الفنية والقدرة التعبيرية ، ويمزجها معا بأسلوب فريد متميز ، أما مجموعته الأخيرة فقد توج بها رحلته القصصية ، مؤكدا قدرته على المواكبة والاستمرار ، فافرضا نفسه معلما بارزا من معالم الاتجاه التعبيري في القصة العربية القصيرة .

وإذا كانت المجموعة الأولى بمثابة حرث الأرض ، وكانت المجموعة الثانية بمثابة بذر البذار ، فالذى لا شك فيه أن المجموعة الثالثة والجديدة هى بمثابة طرح الثمار فى حقل هذا الكاتب القدير ، على أننا لن نستطيع أن نقيم هذه « الثلاثية » القصصية تقييما نقديا متكاملًا ، بل لن نستطيع أن نقيم نتاج يوسف الشاروني بوجه عام ، ما لم نضعه فى تيار عصره ، وفى إطار ظروفه الثقافية والاجتماعية على حد سواء . وفى تقديرى أن هذا جميعه لا يتم الا بالعودة الى بواكير القصة القصيرة منذ نشأتها الأولى عند جيل الرواد ، ثم تطورها عند زعماء المدرسة الحديثة ، ثم تفرعها بعد ذلك الى تيارين رئيسيين : أحدهما هو التيار الواقعى ذو الصوت العالى والطاغى ، والآخر هو التيار التعبيري بلونه الشاحب وصوته الخفيض ؛ فبهذا نستطيع أن نفرز بعض ما فى نفوسنا نحن أبناء هذا الجيل ، وبه نستطيع أن نتعرف على بعض القوى المتصارعة التى أسهمت فى تشكيل ملامح الجيل الماضى ، وبه أخيرا نستطيع أن نتفهم بعض الظواهر الفكرية والفنية الطافية فوق سطح مجتمعنا الحاضر .

وعلى مشارف هذه الرحلة في ضمير يوسف الشاروني ، أبادر فأقول ان هذه «ثلاثية» القصصية أو هذه المجموعات القصصية الثلاث ، ليست كل نتاج هذا الكاتب ، فكله الى جوار حصاده الابداعي في القصة القصيرة ، حصاد آخر في حقل لتأليف النقدى أو الدراسات الادبية ، له كتاب « دراسات أدبية » ١٩٦٤ ، وكتاب « دراسات فى الادب العربى المعاصر » ١٩٦٤ ، وكتاب « دراست فى الرواية والقصة القصيرة » ١٩٦٧ ، على أنها ليست الدراسات التى تجعل من كاتبها ناقدا محترفا له مذهب وصاحب اتجاه ، بمقدار ما تجعل منه أدبيا منتظرا لأدبه ، وناظرا لأدب غيره من خلال رؤاه الذاتية وانطباعه العام . فنقده تنظير لأدبه ، على نحو ما يكون أدبه تطبيقا لنظريته فى النقد ، تماما كما كانت نظرية العقاد فى الشعر تنظيرا لأشعاره ، وكما كانت مسرحيات بريخت تطبيقا لنظريته فى المسرح .

وعلى ذلك ، فيوسف الشاروني أديب بالجوهر ناقد بالعرض ، الا أنه على عكس كثير غيره من الأدباء قد أوتى الوعي الفلسفى الذى جعله يحاول باستمرار أن يفسف أدبه ويطل عليه من الخارج ، فاذا به يبدى عليه من الملاحظات النقدية ، ويصدر عليه من الاحكام التقييمية ما مكنه فى نهاية الأمر ، وعلى حد قوله ، من أن يستخلص نظرية فى الأسس التى ينبغى أن تقوم عليها دعائم العمل القصصى . رواية كان أو قصة قصيرة .

ومؤدى نظريته كما استخلصناها من مجموعاته القصصية ، وكما شرحنا فى احدى مقالات كتابه «دراسات فى الرواية والقصة القصيرة» . « أن سر نجاح أية قصة هو أن كل عنصر من عناصرها . كالشخصيات والحركة والأسلوب والموضوع ، بل زمانها ومكانها ، له وظيفته العضوية بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر ، بل بحيث لا يمكن تغيير عنصر من هذه العناصر الا لتغير العمل الفنى كله » .

وعلى هذا الاساس . . أساس الوحدة العضوية للعمل الفنى ، يؤمن أديبنا الناقد بمذهب النقد التكاملى ، أى النقد الذى يتناول العمل الأدبى بالدراسة من أكثر من ناحية . . من نواحيه الجمالية والاجتماعية والنفسية والتاريخية . . الخ ، على قدم المساواة كلما أمكن ذلك ؛ لأن العمل النقدي عنده كالعمل الفنى كلما كانت له أبعاده الاجتماعية والجمالية والنفسية ، كان أشد عمقا وأكثر شمولاً .

ومن الواضح أن هذه النظرة النقدية أو التنظير النقدي ، الذى استقاه يوسف الشاروني من مطلقاته فى الكتب والحياة ، يكشف أكثر مايكشف عن ولائه للمنهج التكاملى ، الذى أرسى الدكتور يوسف مراد دعائمه فى فكرنا

العربى الحديث ، مشكلا بذلك ملمعا هاما من ملامح فكرنا المعاصر كله .
وإذا كان تطبيق هذا المنهج قد اختلف من واحد لآخر تبعا لاختلاف مجالات،
التطبيق، فمنهم من طبقه فى علم النفس (مصطفى سويىف) ، ومنهم من طبقه
فى الدراسات الفلسفية (مراد وهبه) ، ومن طبقه فى قضايا الفكر (سامى
الدروبي) ، ومن طبقه فى الكتابات النقدية (محمود أمين العالم) ؛ فلا شك
أن يوسف الشارونى هو أبرز من أعمل هذا المنهج فى دراساته الادبية ،
وبخاصة فى ميدانى الرواية والقصة القصيرة .

وإذا كانت التكاملية هى محاولة التعرف على أسرار النفس البشرية،
دونما انعزال عن أسسها البيولوجية من ناحية ، ودونما اغفال لجذورها
السيكولوجية من ناحية أخرى ، ودونما تغافل عن بيئتها الاجتماعية من
ناحية أخيرة ؛ أعنى أنه اذا كانت التكاملية تعتمد الى علم الحياة وعلم النفس
وعلم الاجتماع ، لكى تستخلص منها جميعا تلك النظرة الشاملة التى تتعمق
جذور النفس الانسانية ، وتتعرف على طبيعتها الدينامية ، وتكشف عن
تفاعلها مع بيئتها المحيطة بها ؛ فهذا بعينه هو ما حاوله يوسف الشارونى
فى تناوله للقطع الأدبية باعتبارها شرائح من نفوس أصحابها ، تسمى بتلك
العملية العضوية المتفاعلة الأبعاد . فكل عمل فنى عند يوسف الشارونى
إيمان بخصوبة الذهن البشرى ، والحياة البشرية ، والعالم المحيط بهما ،
وأعمال كل فنان تعبير عن مدى هذا الإيمان .

وكما أن التكاملية كذلك محاولة للعلاء على كلا الاتجاهين الكبيرين
فى الدراسات النفسية ؛ الاتجاه التحليلى الذى يترد الى تاريخ النفس
الشريفة بالكشف عن مجموع الدوافع الغريزية والصراعات المكبوتة ، فضلا
عن التعبير الشعورى للفرد فى صراعه مع بيئته العائلية والاجتماعية ،
والاتجاه الجشطلتى الذى يحتجز الحالة الراهنة لحبرة الشعور ، فينظر اليها
فى علاقاتها المتداخلة والمتشابكة نظرة ميكانيكية سكونية خالصة ، أقول
كما أن التكاملية محاولة للعلاء على كلا هذين الاتجاهين بدمجهما فى مركب
منهجي جديد ، تتكامل فيه الأبعاد البيولوجية ، والسيكولوجية
والاجتماعية ؛ كذلك حاول يوسف الشارونى فى تناوله للأعمال الأدبية ألا
يكون التناول التفسيري الذى يقتصر على الكشف عن جوانب العمل الفنى
فى علاقاتها المتداخلة من أسلوب وموضوع وشخصيات ، وألا يكون التناول
التقييمى الذى يقدم الحكم الجاهز على قيمة العمل الفنى دونما مشاركة من
القارئ ، وإنما التناول النقدي عند يوسف الشارونى عملية متكاملة
تحتوى فى داخلها على الذات المبدعة وهى الفنان ، وعلى الموضوع المبتدع
وهو العمل الفنى ، فضلا عن البعد المتذوق وهو القارئ . وعلى ذلك « فهو

منهج يدعو القارئ الى المشاركة الايجابية فى عملية النقد ، والى أن «ينزل من جانبه مجهودا نقديا لتقييم العمل القصصى فى ضوء ما تكشف له من جوانب » .

ومهما يكن ^١ يتأ فى هذا المنهج النقدى الذى يدعو اليه يوسف الشارونى ، أو الذى ينتهجه فى مطالعة العمل الفنى ، فإن النتيجة التى نود أو نخلص اليها هنا هى نفسها النتيجة التى خلص اليها يوسف الشارونى نفسه ، والتى قالها لنا بدلا من أن نقولها نحن له ، فهو يقول : « ولست أزعم أنى ناقد ... اللهم الا اذا فهمنا النقد بأوسع معانيه ، وهو تذوق العمل الأدبى ، والاستجابة له بطريقة ايجابية لتعريف الآخرين به ، وبنواحي الضعف والقوة فيه » .

ومن واقع هذه النظرة أو هذا الاتجاه تناول يوسف الشارونى «بالنقد» عدة أعمال لعدد من الادباء فى طليعتهم نجيب محفوظ ، ويحيى حقى ، وزكى نجيب محمود ، وسهيل ادريس ، وفتحي غانم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله . ونطيفة الزيات . ثم عاد فتناول المحاولات القصصية الأولى لأصحابها ، حرصا منه على الكشف عن اتجاه الكاتب أكثر من حرصه على متابعة تطوره ، من هؤلاء الكتاب فاروق منيب ، وادوار الخراط ، وشوقى عبد الحكيم ، وعبد القادر حميدة ، ومحمود دياب ، وصبرى موسى ، وعلاء الديب . وأخيرا تكلم يوسف الشارونى «الناقد» عن يوسف الشارونى «الاديب» فى مجموعتيه القصصيتين : «العشاق الخمسة» و «رسالة الى امرأة» .

وهنا نترك الناقد لتلتقى بالاديب ، وأبادر فأقول انه على الرغم من قلة انتاج يوسف الشارونى الأدبى بالقياس الى دراساته الأدبية ، فقد استطاع هذا الاديب بهاتين المجموعتين ، فضلا عن مجموعته الثالثة والجديدة «الزحام» أن يشق لنفسه طريقا فريدا ، وأن يختار لأدبه أسلوبا متميزا وأن يصبح بحق فى طليعة كتاب القصة القصيرة فى مصر ، أن لم أقل معلما بارزا من معالم هذا الفن المستحدث فى أدبنا العربى الحديث .

ولكى نضع يوسف الشارونى فى تيار عصره ، وفى ظروفه البيئية والاجتماعية ، كاشفين عن السببية المتبادلة بينه وبين الواقع من حوله . نعود الى بواكير القصة القصيرة كما تخلقت عند جيل الرواد ، وكما تفرعت بعد ذلك الى تيارين كبيرين جاء كل منهما من نبع ليصب فى واد . فالقصة القصيرة وإن نبتت على ضفاف واقعنا العربى الحديث والمعاصر ، بسيطة وليدة كأي نبات جديد ، وبالتحديد منذ أواخر القرن التاسع عشر عندما

ظهرت الصحافة وانتشرت على نطاق واسع ، وكان لها أكبر الأثر في نشأة القصة القصيرة ؛ إلا أنها رغم بساطتها وسذاجتها ، اذ كانت من حيث المضمون منبرا للوعظ والارشاد وكانت من حيث الشكل خطابية النبرة ، مهروزة الصورة ، ضعيفة الاحكام الفنية ؛ كانت تعبيراً عن الثورة الوطنية الكبرى ، ثورة ١٩١٩ ، وتصويراً لما يعانيه المجتمع المصرى من قلقلة اجتماعية وتششت سياسى وبلبال فكرى . وهو ما نجد ارهاصاته الأولى عند محمود تيمور الذى يعد بحق الرائد الأول لهذا الفن ، ومن بعده عند يحيى حقي الذى يعد هو الآخر ، آخر من بقى من جيل الريادة ، وبالذات من المدرسة الحديثة فى كتابة القصة القصيرة .

على أن القصة القصيرة سرعان ما خطت خطوات فسيحة فى طريق التطور ، كان يزداد فيها حظها من الفن كلما ازداد تعمقها للواقع ، وكلما اقتربت أكثر وأعمق من حركة هذا الواقع . الى أن كانت الثورة الاجتماعية الكبرى ، ثورة ١٩٥٢ ، فاذا بالقصة القصيرة تعكس التغير الجذرى العميق الذى أحدثته الثورة فى هيكل المجتمع المصرى ، واذا بهذا الفن يبلغ ذورته عند يوسف ادريس الذى تبلور على يديه هذا الفن شكلا ومضمونا ، وتعبيراً عزّ واقعنا الاجتماعى ، وتأصيلا له فى وجداننا الحديث .

وعلى الطرف الآخر من قوس الطيف الواقعى كان الاتجاه التعبيرى فى القصة القصيرة ، تعبيرا عن فريق المثقفين الذين لا ينتمون الى الواقع الاجتماعى بمقدار ما ينتمون الى روح العصر ، ولا يصدر عن تجاربهم اليمينية والمعاشية بمقدار ما يصدر عن ثقافتهم العامة ، ولا يتأثرون بالأدب السوفيتى الحديث كتعبير عن الواقعية الاشتراكية وكتبشير ببناء المجتمع الحديد ، بمقدار ما يتأثرون بالحضارة الفنية فى الغرب ، وبخاصة الاتجاهات التجريبية الجديدة، التى شهدتها جيل الأربعينات فيما بعد الحرب العالمية الثانية .

واذا كان الاتجاه الواقعى يعتمد أكثر ما يعتمد على معطيات الواقع الخارجى ، والتأثر المباشر بالمجتمع ، ورؤية التجربة الفنية من جوانبها الموضوعية بمعزل عن شخص الأديب أو ذات الفنان ؛ فإن الاتجاه التعبيرى بخلاف ذلك يعتمد أساسا على ما تضيفه الذات المبدعة الى تجربة الخلق الفنى ، بل وعلى احالة الواقع الخارجى الى ذات الفنان ، بحيث يرى القارئ التجربة التى يعبر عنها الأديب من خلال عينى الأديب ، ويحكم على الأشياء من خلال حكمه ، ويشعر بالأشخاص تبعا لتيار شعوره؛ فالذات لا الموضوع هى المركز أو المحور أو البؤرة التى تدور حولها تجربة الفنان،

وعلى مدى ثراء التراث ثقافيا ووجدانيا تتوقف ثراء التجربة الفنية التى يعبر عنها الأديب ، وعلى مدى قدرة الأديب على احداث الايهام فى نفس قارئه ، يتوقف نجاحه فى اعاشة القارئ داخل تجربته الذاتية الخالصة وكأنه يعيش فى حقيقة الواقعة .

من هنا كاز تعدد التعبيريين رغم توحدهم داخل اتجاه عام ، وكان وضعهم جنباً الى جنب فى مقولة تصنيفية واحدة ، شيئا من قبيل التمييز بينهم ككل ، وبين اللواتين على الطرف الآخر من قوس الطيف الأدبى ؛ وأعنى بهم أصحاب التيار الواقعى . هكذا كان يوسف الشارونى فردا آخر غير عباس أحمد ، وغير ادوار الخراط ، وغير بدر الديب ، وغير فتحى غانم ، وغير كامل زهيرى ، وغير رمسيس يونان ، وغير ألبير قصيرى وغير غيرهم من أبناء هذا التيار ، « فالحق أنه فى اللحظة التى يجتمعون فيها حول مائدة «التجريب» ، ينفردون على التو انطلاقا من الفكرة التجريبية ذاتها ، فهى تطمح الى نوع من انفرد الموهل فى الذاتية للدرجة التى يصعب معها تصنيفهم فى خانة واحدة » .

واذا كان مناخنا الحضارى فى الأربعينات وما بعدها ، لم يتح الفرصة عريضة وواسعة أمام الاتجاه التعبيرى ، كى يتحول الى حركة فنية وفكرية شاملة ، فما ذلك الا لأن هذا التيار كان سابقا ومتقدما على ظروفنا الحضارية فى ذلك الحين ، ولأن كان فى ذات الوقت صدى ومواكبة للتيارات التجريبية الابداعية التى حفلت بها أوروبا ما بعد الحرب . كان صدى لكتابات كاسى فى الفلسفة ، وبيا تدللو فى المسرح ، واليوت فى الشعر ، وسيلونى فى القصة ، فضلا عن أعمال بول ايلوار وأندريه بريتون ؛ فهؤلاء جميعا كانوا تجسيدا لازمة المثلث الأوروبى الذى اختلت أممه قوى المجال ، وفقد القدرة على الفعل . فاحس باغترابه عن عالمه من ناحية ، وبمسئوليته من هذا الاغتراب من ناحية أخرى . وبدلا من أن يسلك طريق المتوائمين الذين يحاولون أن يتألفوا مع الواقع فى محاولة لاصلاح مايمكن اصلاحه ، أثروا طريق الرفض والتمرد تخلصا من كل المعنويات القسدية ، وتطلعا نحو ارتياد المجهول ، وأملا فى بناء عوالم جديدة . . جديدة الى أقصى حد .

ومن هنا كانت ثورة هذا التيار على المدنية ، وعلى العقل ، وعلى العلم . وعلى الآلة ، وعلى الحضارة الصناعية حين تصهر تحت عجسالاتها أشواق الانسان . ومن هنا أيضا كان بحثهم عن عوالم أخرى يعيشونها بوجدان آخر ، ولا يهمهم من تلك العوالم أن تكون عوالم ماضية أو عوالم مستقبلية ، أن تجمع بين عصر الاغريق ، أو العصور الوسطى ، أو حتى عصور ما قبل

التاريخ . ومن هنا أخيرا كان رفضهم لكافة الأبنية الذوقية والجمالية
النسبية ، وتخليهم المتعمد عن النزعة الطبيعية الكامنة في الأسلوب
الغلاسيكى ، وبحثهم الحثيث عن تعبيرية الأسلوب بوساطة الألفاظ الحادة ،
والألوان الصارخة ، واللامعقولية ، بقصد أحداث متعة الهزة في الشعور ،
والصدمة في الوجدان .

وأين هذا كله من واقعنا الاجتماعى الذى كان يعانى قلقا سياسيا
عتيقا ، ولبال فكري خطير ؛ حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هي
الطبقة الوسطى ، وتنمو معها أخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية
الجديدة ، وكانت المرأة أيضا تسعى للتخلص نهائيا من بقايا «الحريم» ،
وأخروج الى الواقع الاجتماعى للمساهمة فى تغييره وتطويره ، وباختصار
كانت أخلاقياتنا الاجتماعية كلها تمتحن امتحانا جديدا فى أتون ثورة
اجتماعية بالغة التأثير .

لهذا كان الانجاء الواقعى ، لا التعبيرى ، هو الأقدر فى التعبير عن
دراما التغيير الاجتماعى التى شهدناها مجتمعا الحديث ، وهو الأبلغ فى
التأثير فى الصفوة الكاتبة من أبناء هذا المجتمع ، وهذا ما عبر عنه نجيب
محفوظ تعبيرا صادقا واعيا بقوله : « عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أننى
أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف . ولكن التجربة التى
أقدمها كانت فى هذا الأسلوب . وقد تبينت بعد ذلك أنه اذا كانت لى
أصالة فى الأسلوب فهى فى الاختيار فقط . لقد اخترت الأسلوب الواقعى
وكانت هذه جرأة ، وربما جاءت نتيجة تفكير منى . . وأحسست بأننى لو
كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد » .

ومهما يكن من أمر عدم استجابة مناخنا الاجتماعى للاتجاه التعبيرى
تلك الاستجابة العميقة والعريضة التى لقيها الاتجاه الواقعى ، فالذى
لا شك فيه أن هذا الاتجاه لعب دورا فنيا خطيرا فى تعميق مفهوم القصة
القصيرة ، وتنقيتها مماعلق بها من شوائب التسجيلية والخطابية والمباشرة .
واذا كان أثر هذا الاتجاه لم يبد واضحاً فى الصفوة الكاتبة من جيل
الوسط ، فإن بصمات تأثيره تبدو صارخة على الكتلة الكاتبة من جيل
المناصرة . واذا كان يحق حقى بحق هو المسئول التاريخى عن هذا الاتجاه
وأبوه الشرعى فى قصتنا المصرية القصيرة ، تشهد بذلك مجموعته الباكورة
« ذماء وطن » وما تلاها بعد ذلك من مجموعات ، فإن يوسف الشارونى
هو وريثه الشرعى وفتاه الأول بلا جدال ، فقد تبلورت على يدي هذا
الكاتب ، أبعاد هذا الاتجاه ، خلقا ونقدا وتذوقا ، وتأصيلا له فى أدبنا

العربي الحديث ؛ ولا تزال في الآذان ألفاظ مدوية من قصصه الثلاث « الوباء » و « سياحة البطل » و « دفاع منتصف الليل » التي ضمتها مجموعته الأولى ، والتي لا تعد من الناحية الفنية الخالصة معالم بارزة على طريق القصة المصرية القصيرة فحسب ، بل هي علاوة على ذلك ، ومن الناحية التاريخية البحتة ، نقطة تحول في تاريخ كتابة هذا الفن في أدبنا العربي الحديث .

انه بمقدار ما كان يوسف ادريس قمة المد الابداعي في كتابة القصة الواقعية القصيرة ، كان يوسف الشاروني على الطرف الآخر من قوس الطيف الأدبي قمة المد الابداعي في كتابة القصة التعبيرية القصيرة ، وكأنما شاء تاريخنا الأدبي لهذين « اليوسفين » أن يكونا جناحي القصة القصيرة ، في الوقت الذي كان يحيى حقي فيه بحق هو قلبها النابض الخفاق . وبهذه الیاءات الثلاثة : يحيى حقي ويوسف ادريس ويوسف الشاروني يكتمل في تاريخنا الأدبي ثلوث القصة القصيرة !

وحصاد يوسف الشاروني القصصى أقل بكثير من حصاد غيره من الأدباء ، بل أقل من حصاده في باب الدراسات الأدبية ؛ وإن كانت دراساته الأدبية نفسها أشبه بالقصة القصيرة ، فكما أنه لم يكتب الرواية الطويلة ، فإنه لم يقيم بدراسة أدبية مطولة حول موضوع بعينه أو قضية بالذات ، ولعل هذا في الحالتين راجع إلى ميله الشديد للتركيز ، وعنايته البالغة بمفردات التعبير ، ومعايشته الدائمة لابطاله على الورق كما لو كان يعايشهم في وقع الحياة . « لهذا كله فأننى أكتب القصة مرة بعد أخرى ، بحيث قد أعيد نسخها أكثر من خمس وعشرين مرة تسستغرق كتابتها نحو ثلاثة شهور ، بل انها طالما لم تنشر فأننى أظل أعدل وأبدل فيها ، ويكون النشر هو طريق الخلاص الوحيد منها » . وهذا معناه عبارة احصائية أنه لم يكتب خلال أكثر من عشرين عاما الا حوالى خمسين قصة قصيرة ، أى بمعدل قصتين أو ثلاث قصص في كل عام ؛ ولعل هذا هو الذى جعله أدبيا مقلدا ، ولكنه بالتأكيد هو الذى جعله واحدا من الأدباء القلائل .

واذا كان تكتيك يوسف الشاروني شديد التركيز ، متقن الأسلوب محكم الشخصيات إلى الحد الذى جعل بعض قصصه تبلغ من التماسك مبلغ الآلية ، وتصل بالترابط إلى درجة الصنعة ؛ فالذى لا شك فيه أنه في قصصه الروايات استطاع أن يحقق التوازن الكامل بين كافة العناصر ، بين الوحدة الفنية والاداء اللغوى ، بين بناء الشخصية وإبراز ملامحها من الداخل والخارج ، بين التقاط الجزئيات الدالة ، والاحتفاظ بالموضوع

ارئيسى للفصة • واذا كان مضمون العمل الفنى هو الذى يفرض شكله وكان يوسف الشارونى قد بدأ مباشرة بالأساليب المعاصرة فى القصة القصيرة ، فذلك لأنه وعلى حد تعبيره كان مشسغولا بالتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر ؛ وهذا المضمون المعاصر ، هو الذى فرض عليه الشكل الغنى المعاصر •

لهذا فان الباحث فى أدب يوسف الشارونى ، لا يجد فيه ذلك التطور الغنى الملحوظ الذى نجده عند زميله يوسف ادريس ، الذى بدأ بالواقعية الإجتماعية ، ثم انتقل منها الى الواقعية الشاعرية ، الى أن وصل أخيرا الى ما يمكن وصفه بالواقعية الجديدة • ومع ذلك فثمة اختلاف كىفى بين قصص المجموعة الأولى ، والمجموعة الثانية ، والمجموعة الأخيرة ؛ وهو الاختلاف الذى ينشأ عن الاهتمام بموضوع معين يفرض شكلا فنيا معينا ، « لكنه ليس تطورا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة » •

ويمكن القول بوجه عام ان أغلب قصص مجموعة «العشاق الخمسة» تدور حول أزمة الانسان المعاصر ، الانسان فى منتصف القرن العشرين الانسان الذى هدت كيانه الحرب العالمية الثانية ، وتركته يحيا بلا خلاص ويعمل بلا خلاص ، ولا أمل فى الخلاص • انه يقف على أطلال عالم قديم ، بلا رؤية واضحة لعالم آخر جديد ، يعيش فى الآن والهنا دونما تفكير فى الغد البعيد أو فى أبعد مما تستطيع أن ترى عيناه • أما التكنيك المعبر عن هذه الأزمة فهو عند الشارونى تناول قطاع عرضى فى الحياة ، حيث تتزاحم أحداث العالم فى لحظة زمنية واحدة ، لتعبر عما تزدهم به لحظتنا الحضارية الراهنة من صخب وصراع •

هكذا أخذت قصص المجموعة ذلك الطابع الفنى العام ، الذى أمكن وصفه بالطابع الميتافيزيقى •• القىظ ، الطريق ، الوباء ، الهذيان ، سياحة البطل ، دفاع منتصف الليل • وربما كانت القصة الأخيرة أروع قصص المجموعة على الإطلاق ، وأكثرها دلالة على كاتبها فى تلك الفترة ، ففى هذه القصة أصبح مجرد أن يوجد الانسان جريمة ، وهى جريمة لا يملك الا أن ينفىها ، وتهمة لا يستطيع الا أن يدافع عنها ، والا أدين بتهمة وجوده ، وصدر عليه الحكم بالحياة ! وسأشهد هؤلاء أمام الناس مكررا أنى ما أردت أن أصبح عظيما ولا زعيما ولا غنيا ، بل كائنا تطمئن أقدامه للخطوة التالية •• وأنا أعلم أن هذا هو موطن الضعف الوحيد فى دفاعى وكنتى سأدافع عن نفسى حتى نهاية النهاية •• » •

وعندما يصبح الوجود الانسانى موضع اتهام ، ويصبح لزاما على الكائن الحى لمجرد أنه كائن حى أن يواجه المحاكمة ، فان ذلك لا يمكن

أن يتم الا فى ظلمة الظلمات ؛ ولهذا فان صاحب الدفاع يعلنه فى منتصف الليل ، وهذه دلالة اختيار الليل ، ومنتصف الليل بالدات ، زمنا تقع فيه أحداث القصة ! ففدا سيجلسون لمحاكمتى ، وسيلقون على التهمة نـو التهمة ، ولن أَدعهم يستمرون . . سأدافع عن نفسى ، وسأجعلهم يدركون أن شيئا مما فعلوه لم يكن ليفاجأنى . . سأخبرهم كيف نشأ لدى ذلك شيئا فشيئا وأنا أعير طرفات هذه المدينة المزدهمة فى طريقى الى عملى صباحا ، وفى طريقى الى مقهى مساء ، وفى طريقى الى منزلى صباحا ومساء . .

وكان من الطبعى بالنسبة لهذا الموضوع الغريب الذى اختاره الكاتب ، أن يدبره فى جو كابوسى ضاغط وكثيف ، وأن يصوره بأنغامة الحادة وألوانه الصارخة ، وأن يجانس بين الوهم والحقيقة ، بين الحلم والواقع ، بين الخوم واليقظة ، بين الكابوس والحياة . لهذا بدا العالم الحقيقى الذى يعيش فيه البطل وكأنه عالم غير حقيقى ، وبدأ البطل نفسه وكأنما يعيش فى عالم واقعى ولا واقعى فى نفس الآن . . « لقد أغلقت الآن النافذة ووضعت بينى وبينه حاجزا يمنعه من العمل فى الظلام والتسنىر فيه ، فاذا كان ثمة من يتتبعنى فليطرق الباب وليواجهنى فى نور بيتى » وليحدد لى شكله وصوته ومهمته ، فهذا خير من تحركه فى الظلمة خارج بيتى كأنه هاجس شيطانى أعرفه ولا أعرفه ، كأنه قريب جدا منى وبعيد جدا عنى ، كأنه موجود ولا موجود » .

وقد استطاع يوسف الشارونى من خلال تفاصيل دقيقة لأحداث تبدو غير واقعية ، أن يمزق الستار القائم بين العالمين . . الواقعى واللاواقعى وأن يحطم الحاجز الفاصل بين الواقع والرمز ، وأن يفجر مادة الحياة الى طاقة أو شفافية هو أن يفقد هذه المادة كشافتها الظاهرية . وإذا كان الرمز بدلالته لا يحسمه ، فان الصور والخطوط والألفاظ هنا أيضا لابد أن تؤخذ بما تعطيه من ذبذبة أثرية أو شفافية ميتافيزيقية ، أعنى بقدرتها على تصوير الطقم غير المادى الذى يعيشه بطل القصة : « لم أستطع أن أفهم شيئا ، وما كان يمكن لى أن أتذكر أو أفهم . . لقد كنت أحس بكتلتها داخل الورق حين اشتريتها ، وكذلك حين وقفتى أمام الواجهة الزجاجية . . لكن متى بدأت أفقد الاحساس بكتلتها ؟ ليس ثمة سبيل الى معرفة ذلك أبدا ، هذا اللغز مجهول الى الأبد » .

وبمقدار ما استطاع الكاتب أن يحيل مادة الحياة اليومية الى طائفة أثرية أو شفافية ميتافيزيقية ، استطاع أن يوظف الحركة لتحقيق هذا التحويل باستمرار = فالحركة فى القصة تهدف الى التعبير عن فزع المطاردة

بأحداث متلاحقة .. الطريق ، السيارة ، السينما ، المنزل ، الحمام ، الطابق الأرضي ؛ كما تهدف الى تصوير الخوف المتبادل بين الراوى ومن يلتقى بهم من أشخاص وأشياء وحيوانات ، وأخيرا تهدف الى تصوير الحرص على الحياة الى الدرجة التى يستوى معها فقدان الحياة ، أليس بطل القصة هو القائل : « وأنا حريص على حياتى بل أنا حريص ألا أصاب بجرح ولا بألم سخيف ، كأن يكون لكلمة مثلا .. ولكنى تساءلت فى هذه اللحظة ما اذا لم يكن حرصى على حياتى بهذه الصورة يفقدنيها » .

ويصل الرمز الى ذروة دلالاته فى التعبير عندما يعطى الاحساس بفقدان المعنى وفقدان الاتجاه ؛ فالعشبة تنخر فى خاع الأشياء حتى تفقدوا جدواها ومعناها ، وبفقدان الجدوى والمعنى ، يستحيل كل شئ الى يباب . وهكذا بعد أن كانت « الليفة » رمزا لخلاص البطل وسعادته ، أصبحت رمزا لتعاسته وبلواه ، وهو اذ يفقدنا فى أثناء المطاردة إنما يفقد بفقدانها أملة فى الخلاص ، وأمله حتى فى أن يأمل من جديد : « ثم عاد يسألنى : ما الذى كنت تحمله معك مساء اليوم ؟ وأجبته : ليفة مما يغتسل بها الناس فقهقه قهقهة مدوية ، وسألنى : أين اختفت اذن ؟ أجبته : لقد ضاعت منى أثناء الطريق .. قال ، اذن فما أنت تعترف ! » .

وأخيرا لم يبق الا الدفاع ، ولم تبق الا هذه الكلمات ، يدافع بها عن نفسه .. وفى منتصف الليل .

ويهبط الكاتب قليلا من سماوات التحليق الميتافيزيقى ، تاركا ما وراء الطبيعة ، الى حيث الطبيعة ، الانسان فى الطبيعة ، الانسان فى علاقته بنفسه وبالأخرين وهنا نجد أن تعبيرية يوسف الشارونى تأخذ طابعا جديدا تنتقل فيه مما أسميناه بالتعبيرية الميتافيزيقية الى ما يمكن تسميته بالتعبيرية الرومانسية ، فهو ينتهز فرصة الانحسار النسبى الذى شهده تيار الواقعية فى مطلع الستينات لكى يطلق لحياه العنان ، ويفسح نوجدانه الطريق . وهو يصف ما تصوره احياء رومانسيا أو بعثا لها من جديد ، فى كتابه «المساء الأخير» الذى صدر فى تلك الفترة بقوله : «وهكذا أضيء الطريق من جديد الى حيث الاحتفاء بنقاوة اللفظ وصفاء التعبير ، ورهافة المعنى وشفافية الأسلوب . عندئذ وجدت أن (مسائى الأخير) قد آب من غربته ، وعثر على صحبته ، وأن لأشلائه المبعثرة ، كأشلاء أوزيريس أن تجمع فى كتيب من جديد » .

وكانما الكاتب يتخذ من أسطورة البعث الأولى رمزا لعبث الرومانسية المصرية ، وكانما أوراقه القديمة أشلاء أوزيريس المبعثرة يجمعها ليتم بعث هذا الاله المصرى الممزق الأشلاء . وفى اتساق مع هذا التصور وفى اثره وتعميق له ، جاءت المجموعة الثانية ليوسف الشارونى تفجيرا

لخواطر الذات ، وإطلاقاً لمبهمات الخيال ، وتعبيراً عن ثورة الخيال على الواقع ، والروح على المادة ، والحرية على كل ما يعنى القيد أو الحتمية . وهذا هو الوجه الخصب للخلاق فى كل انطلاق رومانسى ، وهو ما نشهده بوضوح فى أغلب قصص هذه المجموعة « رسالة الى امرأة » التى ندور حول احترام الانسان ، وحول تأكيد حريته ، وحول الكشف عن طاقاته الدفينة ، وإمكانياته الخلاقة الرائعة . وكأنما المطالبة بالحرية الجماعية ، تأكيد فى ذات الوقت للشخصية الفردية ، وقيمة الذات .

والغالب على قصص هذه المجموعة من ناحية التكنيك الفنى ، هو ما أطلق عليه يحيى حقى فى كتابه « خطوات فى النقد » اسم « القصة ذات البعدين » ، أى أن يكون للقصة الواحدة مظهران أحدهما معنوى والآخر مادى يعمل عمل الرمز ، أو عالمان أحدهما باطنى والآخر خارجى يعمل عمل المثال . غفى قصة « الرجل والمزرعة » نرى التداخل قائما بين واقعين أحدهما يرمز للآخر ، فالمزرعة فى حياة « بدوى أفندى » حقيقة لكنها فى الوقت نفسه رمز لزوجته ، ومهنة بدوى أفندى كمزارع لم توضع عبثاً بل لها دلالتها الرمزية فى القصة . وباختصار ، فإن المرأة والمزرعة فى القصة شبه بالخطبين المتوازيين يكمل كل منهما الآخر دون أن يعارضه أو يلغيه ، لأن الرمز استطاع أن يرتفع الى مستوى الواقع .

« ولم يكن بدوى أفندى عريساً جديداً ، ولا زوجته الست منيرة عروساً جديدة ، فقد مضت على زواجهما سبع سنوات طوال ، مقفرة من البنين والبنات ، أما يحسان خلالها أن زواجهما كأرض بلا سماد أو كشجرة بلا ثمر . »

وإذا كان الكاتب قد اتخذ من مشكلة النسل أو عدم الانجاب محورا يدور حوله ، فليست هذه المشكلة مقصودة لذاتها ، والا كان مجالها البحث الاجتماعى لا التعبير الفنى ، وإنما الكاتب يتخذها إطاراً يبرز من خلاله هدف القصة وهو الكشف عن أهمية الانسان واحترامه ، وكيف أن عدم وجود طفل يزعج شخصين كل هذا الازعاج ، ويجعلهما يلجآن الى وسائل علمية تارة ، وخرافية تارة أخرى من أجل الحصول على هذا النطف .

« وفكر بدوى أفندى لحظة فى اقتراح عرضه عليه أحد الأطباء ، لماذا لا يلجأ الى التلقيح الصناعى لزوجته ؟ ورفض بدوى أفندى الفكرة من أساسها ، بل أنه استنكرها حتى أحس الطبيب بالحجل بالرغم من أنه أدلى باقتراحه بطف وبطريقة غير مباشرة . كان يريد ابنه هو ، نبته بنبت من فروعه ، كان يريد أن يتمتع بملامحه وهى تنمو بنمو الطفل . »

يريده أن يكون ضخما نشيطا ذكيا مثل أبيه ، انه لا يريد أن يستورد البذور .. يريد أن يفلح مزرعته والا فستبق مقفلة جرداء » .

وقد استطاع الكاتب أن يحقق للقصة وحدتها الفنية عن طريق الزمن ، لا الزمن في ذاته من حيث هو معنى مطلق أو شيء في ذاته ، ولكن من خلال بعدى الماضي والحاضر : فأحداث لقصة تقع ما بين ذهاب بدوى أفندى في طلب الطبيب ، حتى اللحظة التي تلد فيها زوجته ، وفي هذه اللحظة أمكن للكاتب أن يعود الى بعد الزمن الماضي ليكشف من خلاله عن مقومات هذا الموقف ، مع العودة الى بعد الزمن الحاضر من حين لآخر ، حتى لا تضيق خطوط القصة .

« واحتسبا فنجاني قهوة مرة أخرى ، وظهر القمر هلالا رقيقا في الشرق ، وبدأ نور الفجر ونسيمه ينتشران ، والطبيب يطمئن بدوى أفندى على زوجته ، ثم دخل ليشرف على سير الأمور . وقبل أن تنبزع الشمس بدقائق - وفي منتصف الساعة صباحا - سمع بدوى أفندى بكاء وليده ، فبكى هو أيضا .. ولكن في صمت » .

ان هذا التوازن الكامل بين ما يجري داخل الذهن وما يحدث على أرض الواقع ، وهذه الاحالة المتبادلة بين بعدى الزمن الماضي والحاضر ، وهذا الانتقال الواعي بين الرجل كمزارع والزوجة كمزرعة ، هذا كله يكشف عن قدرة فنية فائقة على ربط عناصر القصة ، واحكام اطارها العام ، رغم ما قد يبدو لنا في ذلك من دقة تصل الى حد الآلية والصنعة ، وتبجى على حساب التدفق والانطلاق .

على أنه اذا كان الفن الواقعي أقرب ألوان الفن الى الكثافة المطلقة ، وكان الفن التجريدي أقربها الى الشفافية المطلقة ، فان الفن التعبيري هو الذى يقف ما بين الاثنين ، مع ميل أكثر الى الفن الأخير . واذا كانت تعبيرية يوسف الشارونى فى مجموعته الأولى قد اكتسبت بطابع ميتافيزيقى واكتست فى مجموعته الثانية بطابع رومانسى ، فها هى فى مجموعته الأخيرة تقترب من الطابع التجريدى دون أن تكونه بشكل واضح . وعندما أتكلم عن هذا الطابع الثالث أو الأخير 'نما أقصد قصصا بعينها ، لأن من قصص هذه المجموعة ما ينتمى فنيا بل وتاريخيا الى المجموعة الأولى ، ومنها أيضا ما ينتمى لنفس هذين البعدين الى المجموعة الشاسية ، بل لا نعدم فى هذه المجموعة قصة لا تنتمى الى أى من المجموعتين الأوليين ، ان لم أقل لا تنتمى الى القصة على الإطلاق ، تلك هى « يوم فى الحريف » التى ألحقها الكاتب فى شبه اعتذار بنهاية المجموعة ، مصدرا إياها بقوله « يوم فى الحريف قد لا تكون قصة ، لكنها من المؤكد لبست مقالا ، وقد ظلت تنزوى بين أوراقى قرابة عشرين عاما تنتظر عبثا أن يضمها كتاب » .

وعلى ذلك فالإضافة الفنية الحقيقية التى تقدمها هذه المجموعة ، تكاد تنحصر فى ثلاث قصص قصيرة هى « الزحام » و « لمحات من حياة موجود عبد الموجود » و « نظرية فى الجلد الفاسدة » .

وإذا كانت العبرة بالكيف لا بالكم ، فقصصة « واحدة » من هذه القصص الثلاث تكفى لأن تشكل « مجموعة » بأكملها إن صح هذا التعبير ، وفى تقديرى أن هذه القصص الثلاث ليست مجرد معالم على طريق القصة العربية القصيرة فى مصر المعاصرة فحسب ، وإنما هى والحق يقال من أروع ما كتب فى تاريخ قصتنا العربية القصيرة حتى الآن .

ووقفه ولو قصيرة عند واحدة من هذه القصص الثلاث ولتكن « الزحام » نجد فيها مصداقا لهذا الكلام ، فهنا قصة معاصرة بكل ما تنطوى عليه المعاصرة من معنى ؛ فيها معنى الزحام الذى أصبح سمة من سمات العصر ، وفيها معنى قهتيت الصورة فى الفن الحديث ، وفيها معنى التوتر الدرامى الناشئ عن الصراع بين القوة فى الباطن والنظام فى الخارج ، وفيها معنى التركيب الفنى الذى يعنى بالمعمار الهندسى فى بناء القصة عنايته باضفاء الجو الصوفى على الطقس الفنى العام .

والقصة تعتمد فى تركيبها الفنى على ضمير المتكلم أو الراوى ، الذى يقع على جزئيات من حياته اليومية ليجسد الأزمة المعنوية التى يعانيتها ، وليجسد من خلالها صمجا من ملامح العصر . « أنا إنسان منضغط . من قبل كنت سميئا ، كان ذلك منذ ثلث قرن ، حين كنت فى سننى مراهقتى ، كذلك كان أبى ألف رحمة عليه ، وأمى ظلت تحتفظ بشحها ولحمها حتى آخر لحظات حياتها . فقد عاشا زهرة حياتهما فى الريف حيث الخلاء والفضاء يتسعان للسمان ولنحاف . أما أنا فقد اضطررت ، بين صخب المدينة وزحمتها ، أن أتخلى عن سمنتى حتى أفسح مكانا للآخرين ، وأجد متنفسا لى بينهم » .

هذا هو فتحي عبد الرسول « المحصل والشاعر » من قرية كوم غراب مركز الواسطى مديرية بنى سويف ، حيث أمضى طفولته بين أمسيات والده الشيخ ومريديه من المجاذيب ، وغشى حلقات الذكر التى كثيرا ما أقامها الوالد . ولكن ليس بالذكر وحده يعيش الإنسان ، لهذا كان لزاما على الوالد أن ينزح الى القاهرة سعيا وراء الرغيف . أما المدينة الكبيرة فقد بهرت الطفل الصغير ، بهرته باتساعها وزحامها حتى لكأنه اجتمع فيها ألف مولد مرة واحدة . وبقدرة خارقة تمكن الوالد - ولعلها كرامة من كراماته أن يجد لنفسه عملا ، وأن يجد لأسرته مسكنا ؛ أما

العمل فكان محلا صغيرا للبقالة ، أما السكن فكان غرفة ، غرفة يصفها الكاتب بأنها « طابق نصفه فوق الأرض ، ونصفه تحت الأرض ، نوافذه ضيقة ذات قضبان كأنها زنانات ، تصلها بقايا ضوء الشمس ولا تصلها الشمس » .

وماتت أمه ذات يوم ، وتزوج الأب من جديد ، فتاة صغيرة في العشرين من سكان الغرف المجاورة ، وحصل على الإعدادية ، وعين محصلا في شركة الاتوبيس . وفي أوقات الفراغ راح يكتب أغاني الحب العنيف . ومات الأب وبقيت زوجته الصغيرة والجميلة ، وبقي أيضا محل البقالة الصغير الذي أصرت الزوجة على بقاءه والعمل فيه بنفسها . كان فتحي رجلا ، وكانت عواطف أنثى ، وأحس الرجل بالأنثى ذلك الإحساس الغريزي الحاد « كان هذا في أول الليل ، غير أنه حدث في منتصفه أن وجدت نفسي أرقد حيث كان أبي يرقد » في تلك الليلة اكتشفت قدميها ، اكتشفت أصابع قدميها ، اكتشفت أطراف أصابع قدميها ، كنا مجنونين رغبة ، ثم غفت فغفوت » .

هذا هو فتحي عبد الرسول « المحصل والشاعر والعاشق » الذي دخل مع زوجة أبيه في علاقة عاطفية محبومة ، ولكن « سعيد » ابنها كان يحول بينهما باستمرار ، وكثيرا ما دخل معه في معارك دامية ، كانت عواطف تضطر معها أن تقف الى جوار ابنها في مواجهة ذلك العاشق الجديد ، حتى انتهى به الأمر الى مستشفى الأمراض العقلية على أثر المعركة الدموية الأخيرة « هجمت عليها ، التفت أصابعي بشعرها ، النصقت به ، تشبثت به ، حاولت أن أرفع وجهها لأقضم أنفها ، فوجئت بطعم الدم . لساني يلعبه . لمحت - من خلال المعركة - أنفها الجريح ، غير أنني لم أفلح في انتزاع قطعة منه ، ولا حتى مجرد قطعة صغيرة . خمشت وجهي بأظافرها وهي تولول . ضربت رأسها في حائط الدكان . تجمع الناس ثم تراحموا كما يتراحمون في الأوتوبيس ، ضغطوني بينهم . قلت لهم انها لا تريد أن تدفع ثمن تذكرتها ، يجب أن تنزل في المحطة التالية . أين تذاكرهم ، أنا أعرفكم ، كلكم تحتمون في الزحمة حتى لا تدفعوا . لكنني أميز جيدا بين الوجه الذي دفع والقفى الذي لم يدفع » .

هذا هو فتحي عبد الرسول « المحصل والشاعر والعاشق والمجنون » والذي حير الطبيب في أمره ، وفي كل يوم يقبل الطبيب ومعه ضيف جديد ، فيشبه نحوه قائلا : « هذا الرجل المقوس ما يزال ينتظر الأتوبيس ، منذ ثلث قرن ما يزال واقفا ينتظر ، ينتظر مكانا له في الزحمة » .

ولا يملك فتحى عبد الرسول أو الانسان ذو الأربعة أبعاد .. المحصل
والشاعر والعاشق والمجنون ، الا أن يرد على الطبيب ، وكأنما يرد على
كل البشر : « مدد يا قحط يا مغيث ، مدد يا حى يا قيوم » .

وهكذا نجد ههنا فى هذه القصة ازاء تجربة بشرية متكاملة .
أعمق من أن تكون موقفا محدودا يبعدى الزمان والمكان ، وأثرى من أن تكون
لقطة جزئية بعينها ، أو شريحة بشرية بالذات . وكأنما التجربة هنا تتمدد
فى حيز طويل وعريض وعميق ، لتشغل أكثر من مستوى من مستويات
الحياة الانسانية ، للحصول على المستوى الواقعى ، الشاعر على المستوى
الفنى ، العاشق على المستوى العاطفى ، المجنون على المستوى الرمضى .
وبعد هذا كله تجيء الصبغة الصوفية الأخيرة عميقة وكاشفة وذات دلالة ؛
أنها كالشهاب الذى يهوى .. يحترق ولكنه يضيء ، وليس هو الضوء
الأبيض الفاقع الذى يسطع على الكائنات ليضيء سطحها الخارجى ، وإنما
هو الضوء الذى ينبع من جوف الكون ، أو من أغوار النفس لينفث الروح
ويهمس بالسر الدفين . وعلى ذلك فإن المجنون الذى أصيب به فتحى
عبد الرسول ، والذى وضع نهاية لحياته ونهاية للقصة ، لا يمكن أن يكون
جنونا بأى معنى من المعانى المتداولة أو الدارجة ، فهو وإن شكل ذروة
التجسيد الحيوى للقصة ذلك الكائن البشرى ، وشكل على الوجه الآخر
ذروة التعبير الفنى عن تراجيديا الانسان المعاصر ، الا أنه فى دلالاته البعيدة
ومغزاه العميق نوع من الجذب الصوفى حيث الواقع الذى يودى الى الحلم ،
والحواس التى تفضى الى القلب ، والرؤية التى تلتقى بالرؤيا كأروع
ما يكون اللقاء .

انه مهما يكن من رأى فى أدب يوسف الشارونى ، فالحقيقة الواضحة
فى أدب هذا الأديب أنه أدب جلد وملتزم ، لا الالتزام بمعناه الضيق
المحدود ، الذى يقتصر على قضية اجتماعية ؛ وإنما الالتزام بمعناه الأرحب
أفقا والأبعد مدى ، والذى يحتم أن يكون الأدب ضرورة ملحة من ضرورات
النفس البشرية ، هى حوارها الشاق العنيف مع لغز الكون فضلا عن
قضايا العصر .

فإذا صح القول أن لا فن بلا انسان ، وكان القول صحيحا ان
لا انسان بلا فن ؛ ففى تقديرى أن يوسف الشارونى صورة بسيطة
ومتواضعة ، جادة وصلصة ، للفتان والانسان .

غادة السمان وأزمة القصة القصيرة

* ليس يكفي المرأة أن تشعر بالحرية ، وإنما
لا بد لها من أن تتحرر بالفعل ، من أن تتمرس
بالحرية ، من أن تصرخ بأعلى صوت .. أنا
حرة .. حرة حتى في ألا أكون حرة ! •

obeikandi.com

القصة القصيرة عندنا ماتت ولم يبق لها الا أن تدفن أو تحنط، وتوضع في متحف التاريخ الثقافي ، ولم يبق أمام النقاد الا أن يترحموا عليها ويذكروها بعبارات الحب والوفاء ! *)

وعبنا نحاول تسطيح الظاهرة - ظاهرة اختفاء القصة القصيرة - بارجاعها الى أسباب وهمية أو واهية ، فيها من التفاؤل ما يكاد يصل الى درجة السذاجة ، ومن الاعتساف ما يبتعد بنا عن تصوير الواقع . فليس يكفي عند المتفائلين أن تظهر مجموعة أو مجموعتان أو حتى ثلاث مجموعات ليقال ان القصة القصيرة لا تزال بخير ، وان تيارها لم يتوقف عن الجريان . فهذه المجاميع الثلاث التي ظهرت في الآونة الأخيرة . « الناس والحب » لأبى المعاطي أبى النجا و « خطاب الى رجل ميت » لصالح مرسى و « وجه المدينة » لأحمد هاشم الشريف لا تشكل موجات في تيار أكبر ينتظمها ، ولا هي دوائر صغيرة في حركة أعرض وأعمق ، وانما هي فى أسعد الأحوال انفعالات فردية تعبر عن أصحابها أكثر مما تعبر عن اتجاه أدبي غامر ، وتصدر عن ذواتهم أكثر مما تصدر عن الوجدان الجمعي بعامة . وليس أدل على ذلك من الفروق النوعية ولا أقول الفردية بين كل من هؤلاء الثلاثة . أحدهم رومانسي بلا حركة رومانسية ، والآخر واقعي بلا اتجاه الى الواقعية ، والأخير لا يزال يتحسس طريقه المذهبي .

وليس يكفي كذلك عند ذوى النوايا الطيبة من دعاة التفكير العلمى، أن تفسر ظاهرة اختفاء القصة القصيرة بتعدد التعبير الفنى نتيجة لتعدد حياتنا الحضارية ؛ فالقصة القصيرة لأنها عنصر أدبي بسيط كانت تعكس حياتنا الأقل تعقيدا ، بعكس المسرح الذى هو بناء أدبي مركب من مجموعة

* قبل هذا الكلام فى طوابع عام ١٩٦٧ ؛ أى قبل ٥ حزيران بشهور ؛ ولم تكن الموجة الجديدة من قصص الادباء الشبان قد ظهرت بعد .

من العناصر جاء يعكس تطورنا الحضارى فى الوقت الحاضر . فهذا التفسير ينطوى على طيبة القلب أكثر مما ينطوى على سلامة الفكر ، فمهما بلغت حضارتنا الحديثة من لتعقيد والتركيب فهى ليست أكثر تعقيدا ولا تركيبا من الحضارة الغربية . بنى النصف الثانى من قرنهما العشرين ، ومع ذلك لم تختف القصة القصيرة من فوق سطح هذه الحضارة ، ولم يقل أحد انها تعبير أدبى بسيط لا يتجانس والتعقيد المائل فى هذه الحضارة . والا بماذا نفسر ظهور رواد القصة القصيرة المعاصرة من أمثال جون هوسون فى فرنسا ، وايريس ميردوخ فى انجلترا ، والنبروت مورافيا فى ايطاليا ، وجنتر جراس فى ألمانيا ، وأو . هنرى فى الولايات المتحدة .

وليس يكفي أخيرا أن نفسر أزمة القصة القصيرة باختناق الطلائع الكاتبة وعجزها عن الوصول الى مجالات النشر ، أو بانغلاق مجالات النشر أمامهم ، بحجة أن القصة القصيرة لم تعد المادة المقروءة فى الصحيفة أو فى المجلة أو حتى فى الكتاب ، فالأقلام الرائدة فى أدبنا المعاصر هى نفسها الأقلام التى كتبت القصة القصيرة فى سنوات المد القصصى ، وهى نفسها الأقلام التى فرضت القصة القصيرة كأروع وأمتع شكل من أشكال التعبير . فاذا كانت الكتابات الشابة قاصرة عن الوصول الى القارئ ، عاجزة عن أن تبعث الروح فى جسد القصة القصيرة بعد أن فارقت الحياة ، فليس العيب فى الأشياء وإنما هو فى الكتاب أنفسهم ، أولئك الذين لا يستطيعون أن يضربوا ضربتهم فيعيدون للقصة القصيرة سلطانها ، ويسرقون الأضواء من فوق خشبة المسرح ، التى جذبت اليها كتاب القصة القدامى . أولهم يوسف ادريس وآخرهم فاروق منيب وبينهما عدد ضخم من الأدباء من بينهم نعمان عاشور والفريد فرج ولطفى الخولى وسعد الدين وهبه ومصطفى محمود وعبد الله الطوخى ومحمود السعدنى وصالح مرسى وصلاح حافظ ومحمود دياب .

أقول هذا كله فى مطلع كلامى عن المجموعة القصصية الجديدة التى ظهرت حديثا فى بيروت للأديبة الشابة غادة السمان . فاهمية هذه المجموعة لا تنحصر فى قيمتها الفنية من حيث هى مرحلة جديدة فى تطور الكاتبة الفنية ، ولكن هميتها الحقيقية فى أنها موجه فى تيار أكبر هو تيار القصة القصيرة الذى يغمر الأدب البيروتى كله ، على نحو ما يغمر المسرح أغلب انتاجنا الأدبى فى هذه الأيام . فالقصة القصيرة هى النغمة الغالبة على انتاج الجيل الكاتب فى بيروت ، ولا يقف الأمر عند مجرد الكتابة والتعبير بل يتعداه الى محاولة الكتاب أن يتعرفوا على الملامح الفذة والسمات الفريدة التى تشكل للأدب البيروتى طابعه الخاص وأسلوبه المميز ، والذى ليس ترجمة ولا اقتباسا من آداب الأمم الأخرى . وفى الوقت الذى تعاني فيه قصتنا القصيرة أزمة حادة وخطيرة نتيجة لتحول

كتابها الى المسرح ، نجد أن القصة القصيرة في بيروت على جانب كبير من الازدهار والانتعاش ، بل لا أغالي اذا قلت ان بعض كتاب القصة في بيروت انما يقفون بحصادهم القصصى على أبواب الأدب العالمى .

هكذا تلاقى في بيروت الكيف والكم جميعا في بوتقة واحدة انصهرت فيها تجارب جيل بأسره من الكتاب ، بينهم سهيل ادريس ، وليلى بعلبكي ، وجبرا ابراهيم جبرا ، وليلى عسيران ، وديزى الأمير ، ويوسف شرور ، وهانى الراهب ، وحليم بركات ، وغائب طعمة ، وصباح محيى الدين . والكاتبة التى نكتب عنها الآن .. غادة السمان .

وهذه المجموعة الثالثة لغادة السمان شبيهة بمجموعتيها السابقتين من حيث المضمون أو الفحوى أو القضية بوجه عام ، فمجموعة «ليل الغرباء» مثل مجموعتي «عيناك قدرى» و «لا بحر في بيروت» تدور حوله ظاهرة الضياع والاغتراب ، ضياع الفتاة البيروتية وغربتها في عصر حصلت فيه على حريتها كاملة ؛ لا حريتها السياسية أو الاجتماعية فحسب ، ولكن حريتها الاقتصادية أيضا ، حريتها فى أن تخرج من عملها لتتجه الى بيتها ومعها من تشاء ، امعانا فى تذويب الفوارق بين الجنسين .. «ليلة» ، الآن ، سادعو شبابا ما الى الرقص ، ثم الى العشاء ، واذهب به الى أفخر مطاعم المدينة .. واذا أعجبني فسأرافقه الى غرفته وأبقى معه فترة ما ، ثم أترك له على المنضدة قبل أن أمضى ورقة نقدية مناسبة ، العلاقات الجديدة ليس فيها رجل وامرأة فيها طرفان .. أى طرفين .. وتلك هى حرية الفتاة الجديدة .. حرية «جولييت» عصر الذرة ، حتى أصبحت هذه الحرية نفسها هى المشكلة ؛ فليس يكفى المرأة أن تشعر بالحرية ، وانما لابد لها من أن تتحرر بالفعل ، من أن تتمرس بالحرية ، من أن تصرخ بأعلى صوت .. أنا حرة .. حرة حتى فى ألا أكون حرة !

لكنها سرعان ما تشعر بأن سماء حياتها تمطر .. تمطر بردا رماديا وساما ، تمطر ببلادة ودون انقطاع ، تمطر كل يوم أمسية أخرى كثيبة ، تحسها نصلا حادا لسكين ينغرس فى بطنها ببطء وموات ، فتعود لتصرخ من جديد : «أنا قنفذ وقفت أشواكه ، على أن أنتسى الى هذا العالم ما دمت عاجزة عن العودة الى القرن التاسع عشر ، «ليلى» سئمت من مضاجعة اشعار «قيس» ، طيلة قرون .. أى أن الحرية لتي تريدها المرأة ليست هى حرية التخلص من القيود ، ولكنها حرية اختيار القيود ، حرية الانتماء الى مذهب أو عقيدة أو نظام ، حرية الارتباط بشخص أو بشيء أو بموقف ، لأن الحرية بلا انتماء ولا ارتباط هى حرية شكل بلا مضمون ، حرية اطار بلا فحوى ، حرية لا تستطيع أن تخرج من ذاتها لتتال غيرها ، لأنها حرية حبيسة هذه الذات . واذا بقيت الحرية حبيسة الذات قضت على نفسها

وعلى الذات معها ، لأنها لا تستطيع أن تجد موضوعها في الواقع الخارجى ،
ولأنه لا يمكن للذات أن تكون موضوعا للذات ، والا تحولت الى حطب أو
رماد -

لذلك رأينا عادة السمان تصرخ على امتداد قصص هذه المجموعة ،
مؤكد أنها حرة غير مقيّدة .. غير مربطة .. غير منتمية ، ولكنها في الوقت
نفسه تريد أن ترتبط وأن تنتمى وأن تشعر بالمسئولية . فإذا كانت
لا تعرف ماذا تريد فلا أقل من أن تعرف مالا تريد ، وهى فى بحثها عن
الانتماء تحاول ألا تكون مربوطة بشيء بل مربطة بشخص ، برجل ،
بانسان : «ما الفرق وأنت يا حازم ، أنت وحدك تثير فى نفسى احساسى
بانوثتى ، ومعك وحدك أستحيل امرأة .. أما الآن فلا جنس لى ، لا جنس
لى على الاطلاق » . فالرجل هو الذى يضع فى يدها القيود .. القيود التى
لا ترى ولا تحس ، ولتى نطلق عليها اسم الحب . فباسم الحب ترحب
المرأة بهذه القيود التى لا ترى ، لأنها تشعر غريزيا وعاطفيا وعلى المستوى
الاجتماعى بأن قيود الحب هى أعلى مراحل الحرية ، وأن حريتها الحقيقية
لا الوهمية فى أن تكون مرتبطة بحياة الرجل الذى تحبه ، فى أن تكون
أحد أو أن يكون له أحد ، فى أن يحتفظ بها رجل لأنها فتاة .. فهى
لم تتحرر بعد لأنها لم تحب حتى الآن : «لن أكون لك أبدا الا اذا تأكدت من
أنك تحبنى .. لا أريد أن أجد نفسى ذات يوم ممددة على أريكتك زينة
ولزجة كهذه السمكة .. شيء واحد يجعلنى أبدا شهية فى طبقك ، أبدا
متجددة وعطرة .. الحب .. » .

وتفسير ذلك وجوديا أن الحب لا يعنى فناء الذات فى الغير كما قد
نظن لأول وهلة ، وانما هو يعنى افتناء الغير فى الذات ؛ أى أن المرأة لا تذوب
حقيقة فى الرجل ، وانما هى تحيله الى طبيعتها ، وتفنيه فى ذاتها ،
وتتصوره دائما على غرارها . فالصورة التى لديها عن رجلها صورة من
ابتكارها هى ، ومن نسج خيالها ، ولذلك كانت فكرة الحب من أول نظرة
فكرة صحيحة لها تبيروها الوجودى ، فالنظرة الأولى هنا هى فى صحيحها
النظرة الأخيرة ، من حيث أن المثل الأعلى لموضوع الحب كان مائلا من
قبل فى ذات المحب .

ولكن القيود التى لا ترى ولا تحس كثيرا ما توجع ، وكثيرا ماتوّلُم ،
لأنها لا تخرج أولا عن كونها قيودا ، ولا يكف صاحبها بعد ذلك عن الشعور
بالحصر والضيق والاختناق ؛ فاكتمال الحب من شأنه القضاء على الحب ،
وبلوغ السعادة يحسمه طياته حبوب منع السعادة . فإذا كان الحب
حركة مستمرة شرطها تبادل وهدفها إثراء الذات ، فان بلوغ الحب غايته
يعنى ابطال الحركة بإيقاف التبادل ومنع ثراء الذات . وهذا هو السبب

حسب تفسير بعض الوجوديين فى أن المحب عندما ينجح فى تحصيل موضوع الحب ، يتوقف الحب عن الاستمرار ، سواء أكان ذلك فى صورة زواج أم فى أية صورة أخرى . وهو السبب أيضا عند هؤلاء الوجوديين فى أن كبار الكتاب والأدباء يحرصون دائما على إلقاء دائرة التوتر العاطفى مفتوحة ، تطويرا لأحداث القصة ، وتأكيدا لحركة الصراع ، والا توقفت حوادث القصة بالضرورة .

وهكذا نرى غادتنا الأدبية يهملها البحث عن الحب أكثر مما يهملها تحصيل موضوع الحب ، ويهملها الجرى وراء السعادة أكثر مما يهملها بلوغ هذه السعادة . وهذه المفارقة الوجودية التى فيها من التوتر والانفعال بمقدار ما فيها من الخصوبة والثراء ، إنما تجيء خصوبتها لحساب الفن ، ويجيء توترها على حساب حياة الفنان . وفى هذا المدار البيضاوى ذى القطبين تدور قصص « ليل الغرباء » . . . سطور ضائعة لفتاة مثل سطورها ؛ ضائعة .

ولكن تجربة العربية أو الضياع على الوجه المعنوى ، سرعان ما تتخذ على الوجه المادى صورة أكثر تحديدا أو تجسيدا هى صورة تجربة العقم . . . فعلى الرغم من أن كاتبنا ضائعة تحاول أن ترتبط ، غريبة تريد أن تنتمى ، إلا أنها عبتا تحاول وعبتا تريد ، فكل شيء من حولها عقيم ، عقيم على أكثر من معنى وبأكثر من صورة . . . فالعقم على المستوى البيولوجى نجده فى القصة الأولى «فزع طيور آخر» ، والعقم على المستوى الاجتماعى نجده فى القصة الثانية «الماء» ، والعقم على المستوى الروحى نجده فى القصة الثالثة «بقعة ضوء على مسرح» ، وعلى المستوى الأخلاقى نجده فى القصة الرابعة «ليلي والذئب» ، وعلى المستوى الدينى نجده فى القصة الخامسة «يا دمشق» ، ثم نعايش تجربة العقم على المستوى الفلسفى أو الميتافيزيقى فى قصة «أمسية أخرى باردة» ، وأخيرا نعايش هذه التجربة على مستوى الخرافة والأسطورة فى قصتها الأخيرة «خيطة الحصى الحمر» .

فالعقم فى كل مكان . . . وفى كل اتجاه لعقم قد سبل العيون ، والعقم قد غطى الجباه ، وما نحن نراه فى القصة الأولى عقما جنسيا يحيل الكاتبة الى شيء . . . أى شيء ، يزرعها فى قطار بطيء يخترق صحارى شاسعة ، ركابه لا يعرف بعضهم بعضا ، وكل منهم يتحدث لغة لا يعرفها الآخر ، ولا أحد يدري الى أين يمضى ولا من أين أتى . . . حتى السماء تمطر بردا رماديا وسأما . . . تمطر ببلادة واستمرار ، والقطعة تموء مواء فظيعة تتمزق له الأحشاء ، وفزع الطيور مغروس هناك فى آخر الحديقة بلا حراك : « انه قاض وفى كل ما يدور ظلم لى . . . ولكنه أيضا رجل أعمال كبير . . . ربما تسرب ذلك الجزء من شخصيته الى علاقتنا . . . عواطفه

تخضع لقانون العرض والطلب .. ان تجهمت هش لي ، وان صمت أغرقني
 بفصاحة مفاجئة .. ان بدوت رغبة به استخف بي ، وان أعرضت عنه
 اشتعل وجدا ، .. حتى أحكامه القضائية تخضع للصدفة العشوائية ، فهو
 يدخل الى المحكمة وفي حيبه مجموعة من الأوراق المطوية ، على كل ورقة
 كتبت كلمة : مذنب أو بريء . وبأصابع العمياء يختار مما في ظلمة
 جيبه ، ورقة ما ثم يفتحها ويقرأ فيها مذنب .. بريء .. هكذا بلا منطق
 ولا تبرير .

– المفروض أنك تمثل عدالة الآلهة ..

– اننى أطبقها على طريقتهم .. حاول أن تفهمي .

– هذا الحاد . ما ذنب الآلهة ؟

– انى أقلدكم ، بلخلاص !

– وتسلم مصير للناس لعشوائية الصدفة ؟

– الصدفة اله العالم .

– أنت مجنون .

– وانت غبية .. ما تزال اللعبة تنظلي عليك .

ولكن لم لا تكون غبية حقا ، وها هي السماء تمطرها عشوائية ..
 زواج بلا حب .. وحدة بلا أطفال .. عيشة بلا حياة .. انها ترسم
 عشرات اللوحات لعشرات الأطفال ولكن طفلها هي لا يجيء أبدا ! .. انها
 ترى خادماتها «تفاحة» تدفع بطعتها المنتفخ أمامها في الردهة فلا تتصور
 أن داخل الثياب الرثة الحبيطة بترهلها طفلا صغيرا ! انها ترى فوق الوسادة
 قطنها ذات المواء وهي تضعهم دفعة واحدة خمسة أطفال ! « وأنا لا أستطيع
 بكل ما أمتلكه ، وبكل الرجال الذين يتابعوننى بجوع ، لا أستطيع أن
 أمتلك شيئا كهذا » . هكذا أبلغها الطبيب الآن .. حكما قاطعا لا تقض فيه
 ولا إبرام .. لماذا ؟ لا هو يدرى .. ولا أحد يدرى .. مذنب .. بريء ..
 عاقر .. تنجب .. مذنب .. بريء .. عاقر .. تنسحب .. ثم أصابع
 شيطانية عابثة تلتقط ورقة ما ... ثم يقول الطبيب : آسف .. عاقر ..
 فالمصادفة غير الموضوعية هي قانون الوجود وهي أصل الحياة .. ؛
 هكذا شئت أن تجيء هي .. وهكذا شئت ألا يجيء طفلها .. وهكذا
 كان لا بد لها أن تتعاطى الحياة بعث وعشوائية ، فتترك أطفالها في
 اللوحات جيعا ، تتركهم أجسادا بلا رءوس ، طالما أن الآلهة لا تطلق
 سراحهم ليتدفقوا من بطنها ومن جوفها الى العالم . ولكن ماذنب تفاحة ..

لخادم المسكينة التى تعانى ألما حادا وتطلق صرخات مدوية ، لتؤمن هى بالحادها ، ولتتخيل أن تفاحة ليست أكثر من حيوان أبله ، وأنها لن تضع لا ماعزا أو كلبا أو فئرا ٠ ولكن هنا كانى حتى يتلوى ويحتاج الى طبيب ليرجيه من آلام الوضع ٠٠ فما الذى ستفعله الآن ؟ انها لا تملك الا أن تخرج ورقة بيضاء تقطعها بعناية الى قسمين ، تكتب على القسم الاول «سأحضر الطبيب»، وعلى القسم الثانى «لن أحضر الطبيب» وتخلط الورقتين وتضعهما فى داخل جيبها ثم تأخذ واحدة ٠٠ وتقرأ ٠٠ لن أحضر الطبيب . وبهدوء وفطور ترتدى ثيابها ، وتأخذ مفاتيح سيارتها ، وتترك ورقة زوجها « أنا عند نورا ونيللى ٠٠ سوف نلعب البريدج مع بقية الشلة » .

ولكن العقم الذى بدأ فى القصة الأولى عقما بيولوجيا سرعان ما يستحيل فى القصة الثانية عقما اجتماعيا ، فالمرأة لا تزال عاقرا ، ويبروت لا بحر فيها ، ولندن وجهها معفر بالتراب ، والمواء المتقطع يعود . يعود خافتا مخوقا « انه يشبه أنين امرأة مكتومة الفم ، تغتصب عنوة » .

وكما كان رد الفعل الطبيعى ضد العقم البيولوجى هو العبث ، الاحتكام الى المصادفة العشوائية ، فرد الفعل الطبيعى هنا ٠٠ ضد العقم الاجتماعى هو الملل والهروب الى البلد البعيد ٠٠ الى لندن . ولكن لندن لا بحر فيها هى الأخرى ٠٠ انها مدينة رمادية ، رجالها جوف ، ونساؤها غلاظ ، والأشياء فيها تبدو كأحشاء بطن مفتوح « الجدار المقابل لنا فذتى مقصوص من أعلاه ، يطل خلفه شبح مرعب ، اكتشفت فى النهار أنه شجرة ضخمة ، ودهشت كيف يمكن لشجرة أن تعيش فى وسط هذا الحى فى لندن ، حيث يوحى كل ما حولى بالعقم » .

وعبثا تحاول أن تخرج الى الحياة ، أن تجد لها صديقا أو صديقة ، فقد ضاقت بغرفة أخيها الطالب الشرقى ، الذى تحول واحدا من شباب لندن ، واذا كان هو قد خرج مع صديقه فلم لا تبحث لها هى الأخرى عن صديق ؟ هاهى جارتها «دزدرا» تراقص صديقها «شارلز» وتنصحها بأن تنتقى شابا من شبان لندن تقضى معه وقتا طيبا . ولكن هذا الجيل الجديد فى لندن يربعها ، لرجالها شعر طويل ، ونظرات مخنثة لا تطاق ، وهى ٠٠ هى ٠٠ كيف تستطيع أن تحب رجلا لا تعرفه ولا يعرفها ، وكيف تستطيع أن تمنح جسدها قطرات جنس خالية من أية مشاعر «أنا هنا امرأة خرجت نلتو من مصنع البشر الآليين ، وجاءت الى مخزن الحب لتشتري علبة معبأة بالجنس تطهوها بسرعة وتلتهمها ، ثم تمسح آثار المائدة ، وينسى ما كان على أقل من ليلة » .

لا ٠٠ لا ٠٠ لتكن ما تكون ٠٠ لتكن امرأة شرقية مثقلة بتراث القرون ، أو فتاة منطقية تعشق الانفراد ، من أن تتحول الى هذا المسخ

البشرى ، أو تشارك فى هذه التجمعات تحت البشرية • ها هى الآن
تعس برغبة فى أن تصفع شيئاً ، أو أن تكسر شيئاً ، أو أن تفعل أى
شئ • وتختار القراء من هذا السرداب ••• سرداب الحب الطحلبي الى
حيث حبيبها القديم •• حازم •• الذى كانت تسمعه مواء خافتا
متقطعا ، وأصبحت تراه الآن « بقعة ضوء على مسرح » •

• حازم •• حازم أين أنت ؟ •

وكان صدى صرقتى حادا ملتاعا ، يثير شفقتى ، ثم احتقارى ! •

• حازم ••• يا حبيبى ! •

والبرد الرمادى تنفضه المصاييح المحتضرة ••

• حازم ••• أين أنت ؟ •

والزقاق الطويل ، أتعثر بأحجاره النافرة ••

• حازم ، أين يك ؟ •

والزقاق الطويل لم أدر كم سيصبح موحشا ، اذا لم أجدك فى
انتظارى كعادتك تنند الدرج العتيق •

• حازم ، غدا العيد ••• اقرأ ؟ •

وتحاول أن تسلمه رسالة أبيها التى جاءتها من دمشق، ولكن لا حازم
هناك ولا أحد، لالونه ساهبة ربيع، لا بصيص ذكرى، لا شئ •• الوحدة فقط
والاحساس العتيق بالاغتراب، وقطرات من الظما الروحي تنساب فى طيات
جسدها ، فتصرخ بأحنة عن الارتواء •• لقد استحال العقم الاجتماعى الى
عقم روحى ، يتخذ صورة الخوف والنقشعيرية والحنين الموجه الى أرض
الوطن ، حيث الحب الكبير • ولم لا •• وحبيبها حازم لا يفكر فى زيارتها
ولو مرة واحدة ، بعد أخرج من السجن ، والتحق بعمله بالسفارة ، وعرف من
أخيها أنها هنا فى لندن •• « أجل ! ان لم تكن رابطة الحب والحياة فمن
أجل رابطة الموت • ليلتها سمعنا الصفارة ، التصقنا بالجدار الرطب فى
الزقاق العتيق • والقنبلة الموقوتة بين جسدنا تنبض ، ونحن نزداد
التصاقا كى لا نسقط الى الأرض • ونزداد اندساسا فى رحم الجدار
الرطب اللزج » •

كل هذا ولا حازم هنا •• حتى الاحتفال بالعيد لم يحضره حازم ••
هل هو غاضب ؟ هل هناك وشاية ؟ هل صار مثلهم يدين بلا محاكمة ،
وهما اللذان كافحا طويلا كيلا يدان انسان بلامحاكمة ؟ ان مهارته فى الحب

لا تبارى ، وكذلك مهارته فى الصمت ، اذن فلتحاول هى أن تتصل به ..
أن تذهب ،ليه .. أن تجعله ينطق ولو بكلمة واحدة ..

– أنت حازم ؟ أنت ؟

– أجل ! أنا ، وكما لم أكن أبدا !

– وحازم الذى عرفت !

– كان غرا ، مثلك !

– ثم ،

– اكتشف الحقيقة الكبرى !

– أين ؟

– فى السجن !

– ومدينتنا ، واليقين الذى كنا نعمل من أجله ؟

– ليس فى الحياة حقيقة تستحق أن يموت الانسان لأجلها ..

– حازم .. وحبنا ؟

– حبنا يا مادو .. انه أحد أغطية الفراش التى نستر بها عن أعيننا
حقيقة ما يدور بيننا !

وكان آخر ما رآته وهى تنطلق هاربة .. عكازه .. وفقراته المحطمة
.. وأصابع يده التى بلا أظافر .. وفى المطار .. فى انتظار الطائرة التى
تعود بها الى الوطن ، تسمع أنين المطرب يتصاعد من الأسطوانة الدائرة
« هجرت مدينتى .. هجرت شمسى .. هجرت سمائى الزرقاء ! » وكم من
دموع غافلت عيون بعض الغرباء المحروقي البشرة ، الذين هجروا مدينتهم
لسبب أو لآخر .. ولدنهم شمس وسماء زرقاء ، وليست كهذا الجحيم !

غير أن الخوف والنقشعيرية الناتجين عن تجربة العقم الروحي ،
سرعان ما يستحيلان هنا الى نوع من الذعر والفرع ، ينتجان عن تجربة
العقم الأخلاقى . فها هو مواء القطة يستحيل الى عواء ذئب ، وصديقتها
اللندنية تصبح جمجمة حسناء ، عيناها مغارتان للرعب الداكن ، وفكها
الأسفل حوت يلتهم كل حنان . وبلا جدوى تحاول أن تفرق وقتها فى
دروس كلية الطب ، حيث تقضى أغلب ساعات النهار ، أو فى سماع
الموسيقى التى تنبث طوال الليل من مسكنها بالجامعة ، ولا علاقة لها
بالعالم الخارجى الا من خلال سكرتير أمها الذى يبعث لها فى أول كل شهر
بالحوالة المالية ، أما أمها فلا تذهب لتراها أو تفرغ لمراسلتها الا مرة فى كل
عام .. فى عيد الميلاد أو فى رأس السنة .. « أمى مشغولة .. مشغولة

دائماً .. لا أدري كيف وجدت الوقت ذات يوم لولادتي ، وربما أبقتني في جوفها شهراً اضاق ، ريثما وجدت لي في زحمة مشاريعها ومواعيدها وقتاً .. ولهذا فأنا مصعبة أبداً بضيق خائف من الجدران » .

ولا يلبث هذا الضيق أن يزداد حتى تحسه رعباً ، وتحس معه ن العالم كله ينزف رعباً ، ولا أحد يحميها من هذا الرعب الا جارها فراس ، هو وحده بصوته المرفىء الحنون الذي يعيدها فتاة سوية قادرة على النوم كأية فتاة في شرعياً الحزين . وتتلقى برقية أمها مع الحوالة النقدية .. لعلها برقية التهئة بعيد الميلاد ، وتفتحها لتقرأ « تم الطلاق بيني وبين والدك .. اختارى أهدنا » . ولا تملك الا أن تضحك .. تضحك باعلى صوت لهذه النكتة الجديدة : « تطلب مني أن أختار أحدهما ! خمسة عشر عاماً وأنا وحيدة أتسول يدا كبيرة دافئة كسقف دار .. خمسة عشر عاماً من جحيم الى جحيم وأنا دوما النعجة السوداء الشاردة .. خمسة عشر عاماً وليلى في الغابة عثا عن الذئب كي يؤنس وحدتها .. خمسة عشر عاماً وأينما حللت الشريحة الشرسة .. أن أختار أحدهما ! .. كأن لي أحدهما كي أختار » .

ولا تملك الا أن تلقي بالبرقية تاركة مسكنها بالجامعة لتتجه الى أقرب محل تشتري منه كعكة عيد الميلاد .. الكعكة التي ستقدمها لا لنفسها ولكن لجمعتها الحسنة ، بعد أن قررت الاحتفال بعيد ميلاد الجمجمة .. « يا جمعتي الحسنة .. لو كنت دافئة فقط » . ولكن جمعتها لا هي دافئة ولا هي ممن يتكلم أو يرد على الكلام .. اذن فلتبك .. لتبك بمررة ولكن بلا صوت ولا دموع .. ولتجر في الغابة باحثة عن الدفء .. باحثة عن النشوة .. بلحقة عن الانسحاق .. وأخيراً تنكوم ليلي في صدر فراس .. في صدر ذئبها الحنون ! وتقوم ليلي من تحت صدر الذئب ، يملؤها احساس باللاشيء .. لتعود الى مسكنها في بيت الغرباء ، لا أحد مستيقظ الا قطها الكبير « معجج » الذي تستقبله بهذه الكلمات :

— مدجج .. هل أمك أيضاً سيدة مجتمع كبيرة !

— مدجج .. هل تستطيع الصلاة !

وهذا شيء طيعي بالنسبة لفتاة فقدت يقينها في كل شيء .. في الحب .. وفي المجتمع .. وفي الزواج .. وفي الأخلاق .. وها هي الآن تلجأ الى الصلاة ، فهل تجد في الايمان يقيناً آخر جديداً ؟ هذا هو السؤال الذي تجيب عليه الكاتبة بقصتها الخامسة « يا دمشق » حيث تتجلى تجربة العقم الديني كما تجلت تجربة العقم في غير الدين من مجالات ، فبطل

قصتها «حسان» وطنى مخلص ومناضل تورى ، يحب مدينته ويضحى من أجلها ، ويحب ماضيه بكل ما يحتويه من تراث .. أمه التى توصيه الا بأكل لحم الخنزير وأن يصلى الصبح قبل أن ينام ، وأبوه الذى يعود من صلاة الجمعة بعد أن يؤذن فى المئذنة التى كان جده يؤدى فيها الأذان ، ودمشق التى تنام فى صدر رمضان كأنها أدت كل ما عليها من جزية الحياة . « يا دمشق .. يا نبع قاسيون ويا كنزه .. ويا ليلك الوديع .. والوجوه الراضية المطمئنة ، تلتف الآن مترابطة سعيدة حول مائدة السحور » .

ولكنه يضطر الى السفر .. الى لندن : تاركا وراءه دمشق بكل ما فيها من يقين .. أبوه وأمه وسوسن التى تمثل فيها يقين الحب كأروع ما يكون اليقين . ولكنه فى لندن يلتقى بناس غير العالم .. ونساء يختلفن عن سوسن كل الاختلاف .. انهم هنا لا يعرفون شيئا اسمه رمضان ، ولم يسمعوا قط أذان المؤذن ، حتى القمر لم يعد أسطورة ، بل أصبح موقعا استراتيجيا يتسابقون لابتلاعه . لقد صدم فى يقينه ، وليس أمامه الآن الا أن ينتمى الى هذا العالم الذى تهاجم الأمواج شطآنه بقسوة ، كأنها أسنان التمساح . وها هو الغريب يجوب المدينة الغربية كأنه صائد أسماك نهم لا يشبع ؛ لقد صدم فى أكثر يقينه ولم ينبق له الآن الا الجزء المتبقى من هذا اليقين .. سوسن .. التى تركها فى دمشق ، ويراهن الآن على عودتها اليه بنوع من المعجزة ، كذلك التى أعادت اسماعيل لأبيه ابراهيم بعد أن افتداه بالذبح العظيم .

ولكنه يخسر الرهان ، ولا تعود اليه سوسن ، بل ولا يعود هو الى سوسن ، فيسقط من بين يديه يقينه الدينى ، ويشعر كالتائه يريد أن يهرب من لا مكان الى لا مكان ، أو كالوحيد فى ساحة معركة انتهت منذ وقت قريب ، ولم يبق حوله الا القتل ، والدم ، ورائحة الصديد ، وصرخة تنطلق من جوفه :

«أسوارك يا دمشق تعلو ، سوسن تلوح من خلف الأحجار الشفافة، أنا أبتسم للمسلخ ، أنهض الى المنضدة الحجرية المجاورة ، حيث جثة المرأة التى صعقتها الكهرباء التصق بها .. سيولد طفلنا ميتا ؟ » .

وهكذا فقدت الكاتبة يقينها فى الايمان ، وعندما يفقد الانسان يقينه فى المعجزة ، ويكون من قبل قد فقد يقينه فى الحب ، وفى المجتمع ، وفى الزواج ، وفى الأخلاق ، فإن المسافة بينه وبين الهاوية تصبح قريبة .. الى أقصى حد ، قريبة بحيث لا يعوق الوصول اليها الا محاولة واهية ، يحاول فيها الانسان أن يفلسف الأشياء ، وأن يستبدل هذا العالم بعالم

آخر جديد .. عالم من صنعه هو ، عالم يجد فيه يقينه الضائع ؛ فإذا لم يكن اليقين موجودا تحليننا أن نعمل على ايجاده .

ونكن كيف نعمل على ايجاد اليقين ، وهذه أمسية أخرى باردة ؟ أمسية أخرى باردة ، والكاتبة نحوم بسيارتها كمن يبحث عن اللاشيء .. عن اللامعنى .. عن المالا يسمى !! شوارع .. وجوه .. أضواء .. نباح .. أبواق سيارات .. هذا الزحام ولا أحد .. هذه الحياة ولا بشر .. الى أن تلتقي بالانسان الذى يعريها من شرنقة منفاها ، ويجردها من ثوب الضياع :

— وما أنت ؟ علم لديك حقيقة أخرى ..

— أجل .. أنه منك .. انسان متعب وممزق ، طيب وشرير ، قوى وضعيف ، وفي وخائن كالشجر جميعا .. انك تظلميننى بتأليهاك لى .. تعذبيننى بطقوسك وعبادتك ، أخشى علينا من جوعك ليقين كبير ..

ما أسعد الشقى عندما يلتقى بشقى مثله ، وما أتعس أن يتحول العالم كله الى ملجأ للأشقياء .. ولم يكن سهوا ولا من قبيل الخطأ أن سأله الكاتبة « وما أنت؟ » بدلا من أن تقول له « ومن أنت؟ » فهو بالنسبة لها آخر .. وغريب .. وكل « ما » كان أخرا وغريبا فهو بالضرورة « شئ » على الأقل بالنسبة لذات ، ولذلك فإن علاقتها به هي علاقة الاتصال اللمسى بالأشياء ، أو الالتزاج لحسى بالأغيار .. وعلاقة من هذا القبيل لا يمكن أن ينشأ عنها فعل أو انفعال .. انها علاقة عقيمة كعلاقة السالب بالسالب ، أو كعلاقة الموجب بالموجب ، ولذلك فهي تسأله « هل لديك حقيقة أخرى » دون أن تكون هناك علامة استفهام ، لأنها تعلم قبلا أن سؤالها لن يكون له جواب ..

سؤال بلا جواب .. هذا هو اليقين الفلسفى الوحيد فى عالم لا يقين فيه على الاطلاق ، السؤال وحده هو اليقين ، وكل ما فى الحياة سؤال بلا جواب .. الانسان سؤال .. العالم سؤال .. الاله سؤال .. الحياة سؤال .. السؤال هو نفسه سؤال ! وتلك هي محنة الانسان الجديد .. الانسان المحاصر بالكثير من الأسئلة حتى تحول هو نفسه لا الى سؤال بل الى علامة استفهام توضع — أو لا توضع — فى نهاية كل سؤال .. وهذا هو سبب الضياع على تلك هي قمة الاغتراب .. « والصمت والظلمة والبرد ! » ..

ولا تملك « فطمح » بعد رحلة البحث عن اللاشيء ، الا أن ترمى فى أحضان كتاب العلم ، وكتابات العدم .. وعبثا يتناهى إليها صوت

والدها الطيب : « اتركى هذا الكتاب اللعين يا فاطمة .. وتوضئى واقراى صفحات من القرآن ، فالله الذى اكتشفناه فى هذا الشرق لا بديل له فى فلسفات الغرب كلها » . ولكن صوت الايمان كثيرا ما يجيء متأخرا .. فقد التهمت فاطمة الكتاب ، والتهمها تيار العدم ، حتى قامت من فورها الى المكتبة لتبحث عن المزيد :

اليوت يصرخ من دفتى كتابه : أأنا انسان الأرض البوار .

كامو يئن : أنا الغريب .

سارتر : أنا الاله .

كافكا : أنا المحكوم سلفا بلا جريمة ، أنا الصرصار .

سقطت اذن الفلسفة ولم تجد شيئا .. وعشنا يحاول الانسان أن شيد عالما من صنعه ، فالواقع الخارجى ضاغط وكثيف ، ولابد للانسان أن يرمى على شطائه حطاما أو غير حطام . والذى يعيننا الآن هو أنه يسقط الفلسفة ، والاعتراف بقصور العقل ، وفقدان اليقين بقيمة الفكر .. يحدث هذا كله تسقط المسافة الواهية التى كانت تفصل بين الانسان وبين الهاوية ، ليجد نفسه فجأة فى القساع ، ليجدها وجها لوجه أمام الصرصار .. والصرصار هنا هو الرمز المؤسئ لنكسة الانسان ، وأرتداده الى عراء الخليقة ، حيث صباح الخلق الأول .

وهكذا ظهرت الأسطورة كما ظهرت امعجزة .. وجهان (ليقين) واحد ، فكلاهما تفكير غيبى ، وكلاهما يؤمن بشئ خارق للعادة ، يجد فيه الانسان عزاء وسلواه . وتلك هى الحال الذى انتهت اليها الكتابة بعد رحلة بحثها فى الليل الطويل .. ليل الغرباء .. الليل الذى يخيم عليه ذلك القرص الأبيض البليد الذى يسمونه .. القمر .

ها هى ذى تدفن أيامها بل وماضيها كله ، تدفنه فى حفل صاحب تعلو فيه الموسيقى حتى على طلقات مدافع العيد ، وامعانا فى الاغتراب تجعلها حفلة تنكريه ، الانسان فيها ليس هو الانسان ، وانما هو آخر وغريب بالنسبة الى نفسه فى هذه المرة ، بعد أن كان كذلك بالنسبة الى الآخرين . وهى هنا تختار قناع القرصان دليلا على الفوضى والهمجية والاستخفاف بكل قيمة وبكل مبدأ وبكل نظام . وماذا فى الحفل .. لا شئ غير الثرثرة والغثيان والفرار من كل شئ ، فهم أفراد مقنعون أو متنكرون لا يجدون ما يدعوهم الى الحزن أو الفرح ، أو حتى ما يدعوهم الى التمرد .. انهم كما قال لها أحدهم بلا حزن ولا فرح : « ألا تشعرين اننا كالحطالاب وحياتنا بلا منى ولا جدوى ؟ » .

وتنتهى الحلقة لتخرج منها صاحبتنا بهذا اليقين الآخر والآخر :
«الرجال ماتوا والجبل الجديد «مفسود» ولم يبق الا العجائز» . وفي الطريق
الى بيتها لا تذكر سوى أيام الطفولة ، وسوى عالم الأساطير ، وهذه
الأسطورة بالذات التي كانت جدتها تحكيها كل مساء ، والتي تقول « ان
أطفال الغابة لما ضلوا طريقهم استطاعوا العودة مسترشدين بخيط من
الحصى خلفته لهم جنية ، تحبهم ولا تنسى وتعرف كل شيء » .

فالعالم الحقيقي 'ذن هو عالم الجان ، واليقين الحقيقي هو الخرافة ،
والخلاص الحق بيد جنية .. تحب ولا تنسى وتعرف كل شيء ! .

هذه هي عادة مسمان في تعبيرها الصارخ عن قضيتها .. قضية
المرأة ، وتصويرها الحلد لجيلها .. جيل الضياع ، واحساسها المنتهب
بعصرها .. عصر الغربة والغربة والاغتراب . وهو كما رأينا عالم فقد
يقينه بكل شيء ، ولم يعد يجد يقينا على الاطلاق .. فالحرية أصبحت
مشكلة المرأة ، حتى لم تعد تدرى ماذا تفعل بحريتها ، واللائتماء أصبح
مشكلة هذا الجيل وعبتا يحاول أن ينتمى الى أى شيء ، الى أى مبدأ ، أو
أى عقيدة ، أو أى نغام ، والاغراب هو الطابع الغالب على حضارة هذا
العصر ، حتى سقط الحصر نفسه فى هوة سحيقة هي هوة الاغتراب .

ولقد عاشت الكاتبة عصرها بكل أبعاده .. بالطول والعرض والعمق ،
حتى جاء تعبيرها عنه قابضا بكل ما فيه من قلق وتوتر وصراع فعباراتها
مثل أحاسيسها مرتعشة وملتهبة أحيانا ، صارخة وعارية أحيانا أخرى .
وانت تقرأ القصة من مجموعتها فتشعر وكأنك أمام حزمة من أعصاب
تسمى فناة ، فناة شعافة نابضة تمزق ثوبها ليكشف عن عذابات جيل
بأسره .. عذابات قهرا فى لمعان العيون .. وتحسها فى ارتجافة
الأصابع ، وتدركها فى تلهف الشفاة .

وفن عادة المسمان فن صارخ .. فيه موسيقى الجاز ، وفيه الفن
السيرىالى ، وفيه مسرح القسوة ، وفيه أدب الالامعقول ، وفيه بعد هذا كله
ضياع جيل بأسره ، انه شاهد اثبات على هذا العصر .

والجديد فى « تكلييك » الكاتبة هو أنها لم تعالج تجربة الغربة أو
الاغتراب من زاوية واحدة ، أو فى قصة واحدة ، ولكنها تناولتها من عدة
زوايا مختلفة ، ومن أكثر من منظور واحد ، بحيث تشكل فى مجموعها كافة
الجوانب فى هذه التجربة . فكل قصة من قصص هذه المجموعة تكملة
وتطوير للقصة التى قبلها ، وهى فى الوقت نفسه ضوء جديد يلقي على

تجربة الغربة ، وظاهرة الضياع . ولذلك كان توفيقا من الكاتبة أنها لم تطلق على مجموعتها اسم قصة من القصص ، ولكنها أطلقت عليها جميعا اسما شاملا هو « ليل الغرباء » . ليل أولئك الذين بلا ليل . . ولا نهار .

والحق ان قصص هذه المجموعة انما هي طرقات على باب الأدب العالمي .