الفصل الأول

ثوار غاضبون متمردون
« فى الشكل والمضمون »

- محمد حافظ رجب .
- عز الدين نجيب .
- أحمد هاشم الشريف .
- ضياء الشرقاوى .
- أحمد الشيخ .

محمد حافظ رجب

يقف محمد حافظ رجب فى صدارة كتاب القصة القصيرة فى مرحلة الستينيات . بل إنه فارس من فرسان التجديد الفنى ، الذى وسم قصص هذه الفترة . استند فى تجاربه ، وفى رؤيته ، وفى دعوته ، إلى الفن وحده دون غيره من الوسائل والأساليب والأدوات . استطاع بصوته المنفرد الصادق مع نفسه أن يصرخ فى وجوه التقليديين من الكتاب؛ رافضا أسلوبهم وفكرهم قائلا : « نحن جيل بلا أساتذة » .

وأيًا ما كان رأينا فى هذه المقولة ؛ فإنا نزعم أنه تحمل تبعاتها وحده . وظل يصارع التيار حتى صرعه . فاعتكف بعد عودته إلى الاسكندرية : قارئا ، متصوفا ، محايدًا ، خافت الصوت . ثم سرعان ما عاود الكتابة ، حيث نشر قصة هنا وقصة هناك . وما لبث أن أصدر مجموعة بعنوان : اشتعال الرأس الميت ١٩٩٢ . لم يصطنع لنفسه جوقة . ولم يملك أى وسيلة من وسائل الإغراء للكتابة عنه . ولم يلتفت إليه بعض النقاد – آنذاك – لأنهم بحثوا عنه فى القهاوى ، والأندية والأماكن التى يترددون عليها ، والشلل التى يلتقون بها ، وفى ثنايا ثرثراتهم الفارغة ، فلم يعثروا عليه . لأن موطنه « القصة القصيرة » التى يكتبها ، ثم يجتهد فى محاولة نشرها . إنه لا يحسن ابتكار مجموعة من محترفى العلاقات العامة فى الحياة الثقافية ، كى يستخدمها لحسابه الخاص جداً هنا وهناك . كما أنه لم يكن ذا وظيفة مرموقة تجذب إليها وإليه الوصوليين ، ليكتبوا عنه . وهو لا يملك صفحة أدبية يجيد استغلالها ؛ وبَذْرَ البذور فيها ؛ ثم جنى المحصول ؛ لتخزينه فى مخازنه هو ؛ واستثماره فى الوقت الذى يشاء ، وفيما يشاء .

ذاق طعم الأيام مُلِحًا مصفى . ومرارة فى الحلق . وغصة فى القلب . وعذابا متصلاً من أجل لقمة العيش . ويكفى أنه عانى وحده فى سبيل ما دعا إليه . ومع ذلك لم يكتب اسمه – ولو ذراً للرماد فى العيون – ضمن كتاب الستينيات . إذْ اقتنص المُزَيِّفون ادعاء « الريادة » فى الستينيات . وأصاب عيون النقاد المنحازين قذًى فلم يروا إلا « ثلاثة » ثمار مزهرة فوق شجرة القصة القصيرة والرواية الطويلة . وزيف الآخرون أدوارًا وأسماء ، وانتحلوا كتابًا لا قيمة لهم ، ولا موهبة لديهم . لا يملكون القدرة على المواجهة ، أو الإبداع الفنى ؛ أو الرؤية الصحيحة . وإنما أجادوا القنص بليل .

أمَّا محمد حافظ رجب فإنه فى صرخته ، لم يكن يريد أن يلفت الأنظار إليه . وإنما كان يطلب إلى رفاقه من أبناء جيله أن يعبروا عن « أفكارهم » هم لا أفكار سابقيهم ، وأن يتحدثوا « لغتهم » لا أن يستعيروا لغة الأقدمين : صادقًا مع نفسه ، ومع الفن الذى

أجاده . وقد تبيّن لنا فيما سبق أبعاد دعوته ؛ وأسس رؤيته الفنية ؛ وملامح التجديد الذى طالب به . ورغم ردود الأفعال العنيفة التى تلقاها . ورغم الصعوبات والتحديات التى صادفته ؛ فإنا نعجب إذْ كنا - ومازلنا - نقرأ كتابات صاخبة تنسب محاولات التجديد للأصدقاء من أصحاب هذه الكتابات . إذ تجعل منهم « ثوار » الأدب ، وحاملى مشعل التطور ، ورافعى راية الابتكار . وكان من الممكن أن يقبل هذا لو أنهم استندوا إلى دراسة موضوعية ، ونظرة شاملة ، واستيعاب واعٍ لكل ما كتب من قصص قصار لأصدقائهم ولغير أعضاء مجموعتهم . بدلًا من اللهاث المحموم من أجل اصطناع « قيادات » أدبية من داخل « الشلة » التى جعلت مثل هؤلاء لسان حال لها : دعائيًا وصحفيًا وإعلاميًا .

واللافت للنظر المدقق أنهم أغفلوا « محمد حافظ رجب » عند الحديث عن اتجاه التجديد والثورة على الأشكال القديمة . والحق أقول إنا نلاحظ - الآن - أنه من غير معاصرى محمد حافظ رجب ، جاء شباب الكتاب فى الثمانينيات ؛ فالتفتوا إلى بعض كتاباته ؛ وأخذوا يعيدون قراءة نصوصها ؛ واهتموا بتأكيد دورها فى تطور فن القصة القصيرة فى مصر .

نذكر على سبيل المثال مقال « محمد كشيك » فى مجلة (أدب ونقد) العدد الخامس - يوليو ١٩٨٤ بعنوان (فانتازيا جديدة ولعبة للأقنعة) ص ٥٠ . ومقال السيد الهبيان فى مجلة (الكاتب) العدد ٢٢٥ - ٢٢٦ يناير ١٩٨٠ بعنوان (القصة القصيرة بين التقليد والتجديد - دراسة فى قصص محمد حافظ رجب) . كما كتب ابراهيم عبد المجيد مقالا عنه فى مجلة (سنابل) العدد ٢٦ - يناير ١٩٧٢ بعنوان (سياحة فى رأس محمد حافظ رجب) . وأجرى أحمد محمود حميدة حوارًا معه نشر بمجلة (الثقافة الجديدة) العدد ١٠ - ابريل ١٩٨٦ . وكان سمير عبد الفتاح قد فعل نفس الشىء فى مجلة (رواد) التى تصدر فى دمياط .

وحتى هذه اللحظة ، لا أجد سببا منطقيا مقبولا جعل مجلة (الطليعة) تغفل هذا الكاتب ، ولا تعنى بمجرد الإشارة إليه . فالشهادات الواقعية التى قدمتها فى العدد التاسع - سبتمبر ١٩٦٩ لمجموعة من الكتاب والنقاد والسينمائيين والتشكيليين ، قد خلت تمامًا من شهادة محمد حافظ رجب . وكان قد أصدر مجموعتين من القصص القصار . ولم يكن صدى صيحته قد خفت بعد . فى حين احتفلت المجلة والمسئولون عنها - بطبيعة الحال - بكتاب لم تكن قد صدرت لهم أية مجموعة قصصية ، وكان تأثيرهم فى الحياة الأدبية ، وفى مجال القصة القصيرة باهتًا ، وإنْ لم يكن معدومًا . وتجارب محمد

حافظ رجب كانت سابقة على أحداث يونيو ١٩٦٧ . فلم تكن رد فعل عكسى لما حدث أثناءها ، وإنما انطلقت - بالفعل - من استشراف للتناقض ؛ وإدراك لعبثية العالم ؛ ووعى بغربة الإنسان المصرى .

إلى هذا الحد قوبل هذا الكاتب من اليمين ومن اليسار فى آنٍ معًا . وهو يسعى جادًا ، من أجل تغيير مفهوم القصة القصيرة شكلاً ومضمونًا ، معتمدا على الفعل الإيجابى ، - أى الكتابة الإبداعية - وليس التنظير والطنطنة الفارغة الجوفاء .

نفس الظاهرة تلمسها فى العدد الخاص (بالقصة القصيرة : اتجاهاتها وقضاياها) من مجلة (فصول) يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ سعت المجلة نحو عددٍ محددٍ وجدناهم فى عدد القصة القصيرة ، ثم فى عدد الرواية . كذلك الحال بالنسبة لمجلة (إبداع) العدد التاسع - السنة السادسة - سبتمبر ١٩٨٨ ؛ وهو عدد خاص بالقصة القصيرة . كما أن لم يتخير له إدوار الخراط قصة قصيرة فى العدد ١٤ من مجلة (الكرمل) ١٩٨٤ . وقد تفضل فذكر اسمه فقط واحدًا من الكتاب الاسكندرانية - كما قال - دون إشارة إلى دوره وأهميته ؛ حيث قال ص ١٠ (والشائق أن الكتاب الاسكندرانية ، يغامرون بأنفسهم بركوب هذا التيار ؛ نذكر منهم محمد حافظ رجب ومحمود عوض عبد العال) ؛ بينما أفاض فى الحديث عن صغار حواريه ممّن لم تكن تجاربهم قد نضجت بعد . ومنهم من لم يكن قد سمع بهم أحد داخل مصر أو خارجها . لأنهم - بوضوح شديد - لم يكتبوا إلا القصة أو القصتين اللتين احتفى بهما أدوار الخراط وحده وغض الطرف عن قصص تحمل سمات خاصة ، وتثير الجدل حولها .

كانت قصص محمد حافظ رجب قد نشرت فى بداية الستينيات . مثال ذلك قصته (الكرة ورأس الرجل) التى نشرت فى العدد السابع من مجلة (القصة) يوليو ١٩٦٤ ص ٨٤ . وقصة (مخلوقات براد الشاى المغلى) نشرت فى مجلة (المجلة) العدد ١١٦ - أغسطس ١٩٦٦ ص ٦٠ . وهى التى طبعت بعدئذ ضمن مجموعة تحمل هذا العنوان ١٩٧٩ . أمّا قصته (أصابع الشعر) فإنها نشرت فى عدد يونيو ١٩٦٥ من مجلة (القصة) ص ٧٣ . أى قبل أن تضمها مجموعته (مخلوقات براد الشاى المغلى) بأربع عشرة سنة . كذلك الحال بالنسبة لقصة (الأب حانوت) ضمن مجموعة (الكرة ورأس الرجل) فإنها نشرت لأول مرة فى مجلة (المجلة) العدد ١٠٧ نوفمبر ١٩٦٥ ص ٨٨ .

يضاف إلى هذا أن الدكتور عبد القادر القط قد تناول قصة (أصابع الشعر) بالتحلل والنقد فى العدد الثامن عشر من مجلة (المجلة) يونيو ١٩٦٥؛ قائلا (لاشك أن القارىء

يحس بأن فى أسلوب هذه القصة شيئاً غير مألوف . فهو لا يجرى على النسق المنطقى المتتابع الواضح كما فى سائر القصص بل يعتمد على شىء غير قليل من الغموض) ص ٩١ . وفى عدد أغسطس ١٩٦٦ من (المجلة) العدد ١١٦ كتب عنه يحيى حقى بعد تحليل قصة (مخلوقات براد الشاى المغلى) : (إنه يتميز بأسلوب يدل عليه ويكاد هو ينفرد به ، وأعنى بالأسلوب : المضمون والشكل واللغة) ص ١٠٥ . ثم ما لبث أن أعلن أنه يسبق زمانه . بيد أن محمود أمين العالم أشار إلى أن (لحديثه وقصصه وشخصيته مذاق حاد للغاية ولكنه على أية حال مذاق خاص للغاية كذلك فيه طرافة وأصالة) .

وفى العدد الأول - السنة الأولى ، لمجلة (القصة) الذى صدر فى يناير ١٩٦٤ ناقش محمد عبد الحليم عبد الله ما أعلنه محمد حافظ رجب من أنه وأبناء جيله من الكتاب الشباب « جيل بلا أساتذة » . وأرجع ذلك إلى أنهم « بدأوا يكتبون فى جو مشحون بالرغبة والخوف والإرشادات والقواعد فلم يجدوا أنفسهم أحراراً مع عوالمهم الخاصة وتجاربهم التى لم يعشها أحد سواهم) ص ٦٧ لكنه إزاء قصة من قصص محمد حافظ رجب هى (الكرة ورأس الرجل) عبر عن إحساسه بجمالها الذى انتقل إليه ببساطة وعذوبة وانتهى الى أن هذا العمل جليل وجميل . انظر العدد السابع من مجلة (القصة) يوليو ١٩٦٤ ص ١٠٤ .

وكانت تجربة محمد حافظ رجب هى التى تدفع بعض رؤساء تحرير المجلات إلى إعلان موقفهم من نشر مثل هذه الأعمال ؛ وإلى أنهم ليسوا ضدها بأى حال من الأحوال . وهذا ما نجده فى افتتاحية العدد الأول من مجلة (القصة) للكاتب الكبير محمود تيمور حيث يقول : (فلن يستأثر بها مذهب بعينه من مذاهب الأدب القصصى ، ولن يتحكم فيها ذوق خاص من أذواق المفاضلة والتمييز . وكما تعتز المجلة بأن تفرض من الأعمال القصصية ثمرات ناضجة لأقلام متمرسة لها تجارب موفقة فإن المجلة كذلك يسرها أن تحتفى بما تتمحض عنه قرائح الشباب من قصص فيها مخايل مبشرة وبواكير واعدة) ص ٤- ٥ . على هذا النحو سار الأديب ثروت أباظة فى مجلتى (القصة) و(نادى القصة) قال : (ستقرأ هنا وفى هذا العدد قصصًا من الأدب الحديث . ولعلى لم أكتب فى هذا النوع من الأدب إلا قصتين أو ثلاثًا ، ولكننى لا أرفضه مادمت أستطيع أن أفهمه . وكثيرا ما أعجب به إذا وصل فهمى إليه . فأنا لا أقف منه موقفًا . وإنما أقف من نفسى أنا موقفًا . ألا أتحمل مسئولية الحكم على شىء لا أفهمه) ص ٥ .

لذلك نجد إقبالاً على نشر قصص أحمد هاشم الشريف ومحمد البساطى وابراهيم

أصلان وضياء الشرقاوى وأحمد الشيخ وحمدى الكنيسى وغيرهم ممَّن أشرنا إليهم من قبل ؛ استجابة للدعوة التى طالب بها محمد حافظ رجب ؛ وردا على صيحته ؛ وتأكيدا للحرص على مسايرة التطور الفنى الذى يتمثل فى كتابات جيل جديد من شباب الكتاب ؛ يعبر عن مرحلة اجتماعية وفكرية جديدة .

يختلف محمد حافظ رجب عن كثير من رفاقه ؛ من حيث إنه لم يبدأ « التجديد » من فراغ . كما أنه لم يمارسه فى ضوء محاكاة ما كان يقدم من ترجمات لأعمال : البيركامى : صموئيل بيكيت ، سارتر ، كولن ولسون ، ويونسكو ، جون آردن ، هارولد بنتر ، جينيه ، آلن روب جرييه ، ناتالى ساروت ، فرجينيا وولف . ثم إنه لم يقدم على الكتابة القصصية مستندا إلى فلسفات ورؤى أوربية ؛ تحكمت فى منظوره للواقع الاجتماعى : وفى أشكال وأدوات التعبير عنه . إنه - فكريًا - انطلق من وعى عميق بواقع الحياة فى مجتمعه : سياسيًا واقتصادياً واجتماعياً وتاريخياً . وهو - فنيًا - كان قد فطن إلى أشكال التعبير القصصى فى تراثنا ؛ ولدى كبار الكتاب الأعلام الذين عاصرهم . ولعله بحث فيما توفر له من « نصوص » قصصية ؛ فلم يجد ما يعتبره « مثالا » أو « نموذجا » يقنعه ويقوده إلى « التجديد » الذى يصبو إليه . ومن ثم كانت مقولته « نحن جيل بلا أساتذة » التى لا تعنى إلغاء لكل الأجيال السابقة ؛ بقدر ما تؤكد اعترافه بأن أحدًا من « الأساتذة » لم يقده إلى التجديد ؛ إذ إنه لم يجد فى نصوصهم ما يبحث عنه . إنه ليس من دعاة « سوء الخلق » باسم « الفن » ، ولا هو من هواة « الفوضى » تحت شعار « التجديد » .

يؤكد ذلك أنه مارس الكتابة القصصية فى « الشكل » التقليدى الملتزم . وتعتبر بعض قصص مجموعته الأولى (غرباء) ١٩٦٨ تمثيلا لهذا الاتجاه ؛ وإن حملت فى طياتها بذور التجديد الذى يسعى لممارسة الكتابة فيه . قد يوافق هذا ما نلاحظه من أن شعراء المدرسة الحديثة كتبوا القصيدة التقليدية ؛ وبعدها طفقوا يجددون . يقول محمد حافظ رجب (لقد بدأت الكتابة بالتقليد ، ثم وجدت نتيجة لتغييرات نفسية قاهرة ونتيجة لتغييرات ثقافية وحضارية أن الكتابة التقليدية انتهى أمرها . فكتبت الجديد . أمَّا كتاب اليوم (كما يقول البعض) فهم يقفزون من فوق جميع الأطر الفنية . لقد وجدوا المائدة أمامهم حافلة وجاهزة فانقضوا على ما فيها دون اهتمام بقدرتهم على الهضم . لكن الحاجة إلى التجديد تستوجب المحافظة على الجديد الصالح فى الأشكال الأدبية ؛ وبالتأكيد لا يمكن أن تنفصل حركة الأدب عن حركة المجتمع) . مجلة رواد - العدد ٧ - ص ٢٧ .

وبعد سنوات طويلة من الممارسة ، والمراقبة لما يجرى تحت شعار التجديد ؛ يُعلن محمد حافظ رجب رأيه فيمن قلّدوه ، أو فيمن تطرَّفُوا فى الغموض الخاص بهم ، الذى لم يساعدهم على النجاح فى توصيل كتاباتهم إلى أحد . واعتبرهم مجموعة من المنبهرين بالجديد لغرابته وتكنيكه ؛ فراحوا يقلدونه بلا ضرورة وبلا حساب (لقد ظنوا أن ما لا يفهم هو الأجود . وهذا خطأ كبير . إن الترنيمة التى يتسم بها الأدب الجديد هى ترنيمة الصورة والموسيقى والرسم لكنهم اتبعوا شهوتهم فى إغراق المتلقى بالغموض الكاسح . وهذا اللون يستحق اللعنة وعدم السكوت عليه وهو فى حاجة إلى سكين النقاد لقطع لحمه . لقد انبهروا بالغموض الكاذب فكانت النتيجة هى موضة الضباب الذى يكتنف كل أعمالهم . إنهم يستحقون اللا اهتمام بهم وعدم منحهم صكّ الغفران) . الثقافة الجديدة - العدد ١٠ - ابريل ١٩٨٦ ص ٨١ .

أصدر محمد حافظ رجب أربع مجموعات قصصية ، هى (غرباء) ١٩٦٨ ، و(الكرة ورأس الرجل) ١٩٦٨ ، و(مخلوقات براد الشاى المغلى) ١٩٧٩ ، و (اشتعال الرأس الميت) ٩٢ (الأربعينيون) ١٩٩٢ . ويبدو أن مجموعته الأولى تأخرت فى الصدور ؛ إذ ضمت عدداً من القصص الذى نشر له قبل ١٩٦٤ . لأن قصته التى أعلنت عن ثورته (الكرة ورأس الرجل) نشرت فى مجلة (القصة) يوليو ١٩٦٤ . ومع ذلك فإن مجموعته (غرباء) لم تضمها مع كونها صدرت ١٩٦٨ . كذلك الحال بالنسبة لقصص (أصابع الشعر) التى نشرت فى يونيو ١٩٦٥ ، و(الأب حانوت) التى نشرت فى نوفمبر ١٩٦٥ ، وقصة (مخلوقات براد الشاى المغلى) التى نشرت أغسطس ١٩٦٦ . وربما يكون الكاتب نفسه قد آثر أن يجمع ما يمثل - من وجهة نظره - مرحلة أولى فى المجموعة الأولى . ثم أخذ يجمع القصص القصيرة التى تتحد شكلاً ومضوناً ؛ لتكشف عن مرحلة جديدة ، وأصدرها فى كتاب معًا ؛ وهكذا .

وهو لم يكتف بإصدار الكتب ؛ وإنما نجد قصصه القصيرة منشورة فى مجلات (القصة) و(نادى القصة) بالقاهرة ، و(المجلة) و(الرسالة الجديدة) و (الصحوة) و (سنابل) و(جاليرى ٦٨) و(قصص ٨٠) و(المساء) و(الآداب) اللبنانية ، و(الرائد العربى) الكويتية ، و(السفير) ثم (إبداع) و(نادى القصة) التى تصدر بالاسكندرية . والمتابع لما يكتبه محمد حافظ رجب سوف يلاحظ أنه يواصل الإبداع فى نفس الاتجاه حتى الآن . نشرت له مجلة (إبداع) فى عدد أكتوبر ١٩٩٢ قصة « الثدى المقطوع » ص ٥٤ . وكانت قد نشرت له فى عدد يونيو ١٩٩٢ قصة « لهيب السقا المستعر » ص ٦٨ . أمّا مجلة « نادى القصة » السكندرية

فإنها نشرت له فى سبتمبر ١٩٩٢ قصة « أشجار اللحم تطرح عظمًا » ص ٨ . وعلى هذا النحو تجد له قصصاً فى الثمانينيات والتسعينيات » .

وقف محمد حافظ رجب فى قصصه الأولى عند تفاصيل الحياة اليومية ، لشخصيات انتخبها من القاع : بائع الترمس ، بائع الحلاوة العسلية ، بائعة الطعمية ، سائق عربة الكناسة ، شرطى ، موظف بالأرشيف ، محاولاً تسليط الضوء على معاناتهم وكدحهم من أجل ضرورات الحياة . متوسلاً إلى ذلك بوصف المكان ، وللملة الجزئيات المحيطة ، والاهتمام بالحارة ، والشخصيات التانوية ، (انظر صفحات ٣ ، ٤ ، ٩ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٥ على سبيل المثال . تطول القصة القصيرة لديه فتبلغ أكثر من ثلاث عشرة صفحة من القطع الكبير (المدية) . وقد تظفر بقصة يبدو فيها التأثر بيوسف أدريس واضحاً « شغلانه » حيث العلاقة بين الزوج والزوجة . وطريقة الحكى ، والشخصية التى تعتمد على القوة الجسدية ، واختيار العنوان . وإن لم تخل من ملامح خاصة بالكاتب .

لكن النظرة الفاحصة فى معالجة بعض القصص ؛ قد تفضى إلى تلمس بذور التحول أو محاولة الانفلات من أسر الشكل التقليدى . حاول - مثلا - التصريح بأنه يرفض الطريقة المألوفة التى يقدم بها الكتاب شخصيات قصصهم . يقول فى قصة « المليونير » (وأرى ألاَّ نتوقف أمام ركاب العربات الأخيرة ، فنصفهم كما يفعل كل الكتاب عادة ؛ فهذه الطريقة وإن كانت ناجحة ومثيرة إلا أنها تكلف المؤلف كثيرا من اللفافات الرخيصة . لا أجد ثمنها الآن . كما أنه تكلف القارىء كثيرا من « الباستيليا » التى يروح « يستحلبها » كأوامر الأطباء ، وهو يتمخط بين كل سطر وآخر بينما عيناه تعالجان القصة . لذلك سأصرف النظر عن وصف ركاب عربة الدرجة الثالثة وأعدو بسرعة إلى بطل قصتى) ص ٢٦ تنبه - هنا - إلى الابتعاد عن الإغراق فى التفاصيل التى لا تتصل اتصالا عضويا بوحدة القصة القصيرة . مع ملاحظة أنه اقتحم عالم أصحاب الملايين ، وما يسفر عنه سلوكهم ؛ وكأنه يصور أصحاب الثروة فى السبعينيات والثمانينيات .

والإحساس الحاد « بالغربة » الداخلية ، والشعور « بالوحدة » ، تصوره قصة « غرباء » حيث يتعمق نفسية « سباك » صغير الشأن ، هاجر من الاسكندرية إلى القاهرة ؛ وهو محب للحياة فى جماعة وحيث يتواجد الآخرون . وقد عولجت الفكرة بأدوات فنية واقعية . تختلف عمَّا سوف يقدمه بعد .

أمَّا قضية العلاقة بين « القدم » و« الرأس » بين « العلم » و« الثقافة » و« الفكر »

و« الأدب » ؛ واللعب « بالكرة » ، الذى لا يحتاج إلاَّ إلى قدم قوية لا تستلزم « عقلا » و« تفكيرا » ولا « ثقافة » . وكيف أن « القدم » هى التى أصبحت تسوس أمور الناس ؛ وهى « الفكرة » المحورية التى صاغها بشكل مبتكر فى قصة « الكرة ورأس الرجل » فإنا نقرأ بذورها الجنينية فى قصة « شغلانة » حيث يقول : (عندما يستسلم العقل للتعب . وتخور قواه . وينقسم المخ إلى ألف جزء أو أكثر تتناثر فى ألف زقاق ودرب . تتوه بين متاهاتها كل الأفكار والأحلام . فى تلك اللحظة تتولى الأقدام القيادة على الفور . سواء كانت أقدامًا حافية أو تلبس أحذية . أى نوع من الأحذية) ص ٥٧ . ثم يقول : (منذ ذلك الوقت وأقدام عوض تتولى كل أموره الدنيوية) ص ٦٠ .

كما تأتى قصة « جداران ونصف » بداية للاتجاه الجديد الذى عرف به محمد حافظ رجب بعدئذ . العلاقة بين « الأنا » و« الآخر » ، العري ، البحث عن « الأنا » فى « الأخر » . الأسلوب غير التقليدى . اللغة التى لا نألفها عند معاصريه . تقول الفقرة الأولى من القصة : (فى الجب صمت ، ورجل ، وامرأة . أنا فى الجب . وفراش بارد لم تلمسه أنامل حارة بعد . فوقنا مصباح . تحتنا كتب كثيرة مبعثرة ، فوقها نسج عنكبوت تائه فى عشه . لسان الرجل أبكم . كلماته مرتعشة . كلماتى مبعثرة كالقش . المرأة غاضبة : « ماله كالمريض . ميت !! الكفن أولى به من هذا الفراش ، وامرأة مثلى عندها شغل تجرى وراء رغيف العيش » . لم أسمعها كلماتها لم أسمعها . سمعها شخص « آخر » غيرى يعيش معى . أعرفه جيدًا . عينا المرأة تنزعان ثوبى ، تعرينى ، تنتزع منى حتى جلدى)» ص ١٦ .

ثم تكون الفقرة الثانية (قلت وأنا أطرق برأسى إلى الأرض : - أنا .. كانت لى واحدة . كنت أحب . الحب يختلف عن ذلك . كنت قاطعتنى بشراسة : « أف لك ، سأنصرف » . استدرت إلى الشخص « الأخر » الذى أعرفه جيدًا . إنه يمتلك نصف جسدى ، له إحدى قدمى وعين واحدة من عينى . قلت أتوسل إليه : « إنه هذا الموقف . لا تدعنى أحرج معهم ، نظر إلىَّ وابتسم . ثم استدار ومشى . تركنى وحدى ومشى . سحب قدمه الوحيدة . تحسس عينه وابتعد . إنه يختلف عنى فى شىء واحد : سمين وشره لذلك أكرهه) ص ١٧ .

وتستمر القصة على هذا النحو : (فى الخارج جياع ينتظرون بقايا لحم . لم أتذوقه أنا بعد . تركنى الشخص السمين « الآخر » . خذلنى . أخذ منى خمسة أصابع . أخذ نصف رأسى . وجزءاً من مخى . وعد شعيرات رأسى . قسمها بينى وبينه مناصفة وانصرف . أنا

متعب . أقسم لك . اتركنى حرام عليك . فى جيوبه يضع اللحم . يبحث عنه فى صندوق القمامة ثم يحشو به جيوبه . إنه لم يمتلك فراشًا دافئًا أبدًا . ولم ير جدرانًا أربعة ولم يغلق عليه بابًا . **اعتاد مشاركة الكلاب فى اللحم المخطوف** خلف حوارى السوق المظلمة . اتركنى فقدماى لم تعودا قادرتين على حملى كأن السحاب يحملنى . ورأسى ساخن كقرص الشمس . **ليس هناك فائدة منى**) ص ١٨ .

هذه لغة جديدة ، ومفردات جد مبتكرة : الضياع . الانشطار . التمزق . اجسد نصف جسد . والقدم واحدة . والعين واحدة ، والأصابع خمسة . والرأس نصف الرأس . والشعيرات معدودة يتقاسمها اثنان ، أحدهما سمن شره « والآخر » لا فائدة ترجى منه . اللسان أبكم . والجُبُ لا يضم إلاَّ « المرأة » و« الرجل » و«الشخص الآخر » . الوعى هنا مفقود وخلايا المخ موزَّعة ، والرأس مشتعلة باللهيب ، لا اتصال بين الأعضاء البشرية ، وبين أفراد المجتمع ؛ بل بين أجزاء الجسم الإنسانى . المرأة راغبة ؛ لكن « الرجل » نصف رجل ، و«الإنسان » نصف «إنسان » . مشطور . شطران لا يلتقيان ؛ فكيف يمكن أن تكون حميمية ، أو أن يكون لتواد أو جماعية . إنها بداية النظر إلى « الواقع » الغريب المشوش الذى سوف يسيطر على « عالم » محمد حافظ رجب .

هذه البداية الفنية الجيدة تبلور شكلاً من أشكال الرفض للواقع ؛ ولتركيبته المختلة غير المتوازنة . جزئيات ، وتفاصيل ، وأفكار ، وقيم ؛ غير مترابطة . لا نسق فيها ولا تنظيم لها ولا دقة . ولا انسجام أو اتحاد . هذا اللون من التعبير أو التصوير لم يكن مألوفًا بالنسبة للذوق المتلقى العام . قياسًا على الكتابات القصصية السابقة . فقد كان الرفض عند الكتاب مباشرًا وواضحًا وخطابيًا وزاعقًا . يعتمد - فى الأغلب الأعم - على تصوير ما هو كائن كما هو . ثم التعليق عليه ، أو تضخيمه بقصد تشويهه .

لكن محمد حافظ رجب رأى الإنسان ، والأحداث ، والفكر ؛ فى وضع مقلوب تمامًا . والفرد فى هذا العالم - الواقع ، ضائع ، غريب ؛ لاكنه له ولا كينونة ؛ محاصر ، مخفوق . لا دور له ؛ يتساوى بالأشياء أو الأرقام . يحاول الخلاص والتمرد ؛ لكن كيف ؟ وإناء الماء تشتعل من تحته انيران الملتهبة ؛ وهو فى داخل هذا الإناء ذرة من الذرات المسحوقة ، التى فتتتها النيران . صعقه التيار الذى لا يميز إنسانًا عن حشرة أو جماد أو أى « شىء » آخر لا يدرك ولا يحس ولا يفكر ولا يعى .

إنه - على هذا النحو - لا يقدم إلاَّ « واقعا » كان من اللازم ألاَّ يكون قائمًا وموجودًا ؛ لأنه مرفوض ، وغير عقلانى ، ولا قابلية لتصديقه ؛ لكنه - للأسف -

موجود . منطلقه العالم الواقعى الذى يتعامل معه يوميًا . ومحوره شخصيات من الحياة الدنيا . لاسيريالية ولا أسطورية ولا ابتعاد عن المعقول للجوء إلى اللا معقول ؛ كما وصفت النظرة السطحية قصصه فى البداية . والحق أنه يتناول واقعاً هو فى كليته مرفوض ، ومن الضرورى ألاَّ يكون له وجود ؛ غير أنه كائن بصورته الشائهة . ومن ثم فإنه « عبث » . أمَّا الانسان - الفرد الذى يريد أن يؤدى دوراً فى مجتمع قائم على أساس البناء الاجتماعى الصحيح غير المعتل ؛ فإنه ضائع أو غريب ، أو محاصر .

يريد الإنسان مجتمعًا مستنداً إلى قيم إنسانية ، تحترم وجوده ، وتساعده على أداء دوره ، وتخلق له المناخ الصحى الطبيعى الذى يتنفس فيه ؛ حتى يكون الاستقرار ، والأمن ، والمعقولية ، والواقعية ، والصدق . ولمَّا كان ذلك غير ممكن التحقيق فى ظل هذا الواقع الكائن المهيمن ؛ فإنه قد ساد إحساس حاد بالاغتراب ، وسيطر على الشخصيات رفض دائم لأية إضافات يضيفها هذا الجو العبثى ، وهذا الواقع اللامعقول فكريا وإنسانيا . عالم يبدو للكاتب ممزقًا فاقد المنطق . يسفر عن تناقض فاضح مع ما يدعيه عن نفسه من وحدة وتماسك ومنطقية وثبات وصدق .

ومن ثم كانت رؤية محمد حافظ رجب ، التى قوبلت بعدم الفهم . وهو ما أفضى إلى عدم قبولها من الكثرة الغالبة من الكتاب . وإلى التشويه من قبل بعض النقاد الذين زعموا لأنفسهم أنهم يؤيدونها فاصطنعوا لها وصفًا يلصقها بالسيريالية والفانتازيا . وهم بذلك لا يختلفون عن سابقيهم ؛ ليخرجوا بها من دائرة « التجديد » و« الابتكار » .

والمتأمل فى قصص محمد حافظ رجب : « مخلوقات براد الشاى المغلى » و« مارش الحزن » و« جولة ميم المملة » و« الأب حانوت » و« ذراع النشوة المقطوع » و« الثور الذى ذبح الرجل » و« الكرة ورأس الرجل » و« عظام الجرن » و« جف البحر » و« الطيور الصغيرة » و« حديث بائع مكسور القلب » ، وغيرها وغيرها ؛ سوف يجد أن الكاتب حرص على أن يتناول قضايا الواقع الاجتماعى والإنسانى فى مصر ، من خلال رؤية واحدة ؛ لا تبتعد كثيرًا عن هذا الواقع ، فى تلك اللحظة من تاريخ مجتمعنا .

لذا فإنا نلاحظ أنه قدم عالَمًا قصصيا جديدًا ؛ له ملامحه الفنية الخاصة ، ووحدته المستقلة البارزة . حيث جاءت الرؤية متسقة مع البناء الفنى المحكم للقصة القصيرة . بمعنى أن التجديد عنده كان كليًا وشاملاً ، تناول القصة القصيرة شكلاً ومضمونًا . ولا يستطيع الناقد أن يفصل الأدوات الفنية التى استخدمها عن هذا العالم الواقعى الذى صوره . فلم يكن مقبولاً معالجة عالم الواقع الذى يفتقد الانسجام والوحدة والتناغم ، بأسلوب فنى يحتفل بالتوازن والاستقرار والرصانة والثبات . لأن الواقع جزء لا يتجزأ

عن الأسلوب الذى استخدمه . كما أن الأسلوب وجه من وجوه هذا الواقع اللا متوازن . إنه يريد تصوير عالم يفتقد الترتيب ، والتنظيم ، والإحكام العقلى ، من خلال قصة قصيرة محكمة لا ينفصل فيها الشكل والتتابع المنطقى عن المضمون ؛ وتتحقق فيها الوحدة الفنية الكاملة .

ومما يستلزم الإشارة إليه أن ابراهيم فتحى قد تنبه إلى أدق ما يكشف عنه عالم محمد حافظ رجب ، فى فقرة موجزة لفتت الأنظار إلى أهمية هذا الكاتب الفنان ؛ حيث يقول فى (جاليرى ٦٨) - ابريل ١٩٦٩ ص ١١٣ (ويعبر محمد حافظ رجب عن نظرة شاملة غارقة فى المرارة ولكنها لا تكف عن محاولة اختراق الأسوار : إنه يطعن بقلمه هذا العالم الخاص ويخرج أحشاءه العفنة ، وقلبه الأسود ، ويقذف به فى الوجوه ، وعنده تشف المظاهر المرئية الوديعة عن ضوارى الأعماق . فهذه المظاهر المألوفة تصطدم بوقعها النفسى على الذين يحبونها فتتحول الشخصية الإنسانية إلى ذرات ، وتصْلى بالنار فى قدر يغلى أو تتكاثف لتصنع جدران حانوت أو تتقلص إلى أصابع تلتهم ، أو تختفى فى درج مكتب ، أو تتحول الرأس إلى كرة قدم . وهذا الاصطدام بين المرئى وتمثله فى إحساس من يعانيه يقذف شررا يضىء أمامنا الجوهر ، لا كدلالة فكرية ، بل كشىء ملموس غريب كل الغرابة مألوف كل الألفة) .

هذه الإضاءة الدالة على نفاذ وعمق تلمح إلى استشراف واعٍ لدور القصص القصيرة التى يكتبها محمد حافظ رجب . وهى تشير إلى قصص مهمة مثل « مخلوقات براد الشاى المغلى » و« الأب حانوت » و« أصابع الشعر » و« جولة ميم المملة » و« الكرة ورأس الرجل » . وإن كنا نراه يخص قصة « الأب حانوت » بقوله : (وتكاد هذه القصة الممتازة توجز موقف كتاب القصة الجدد من شجرة التقاليد الفكرية الراسخة) . ولم يلجأ إلى وصف عالمه بالفانتازيا والتهويمات والسيربالية ؛ على نحو ما فعل صبرى حافظ مرتين : الأولى فى مجلة (المجلة) العدد ١١٦ - أغسطس ١٩٦٦ ؛ والثانية فى العدد ١٤٧ من ذات المجلة - مارس ١٩٦٩ .

وإنْ كنا نراه يُسلِّم فى المقال الأول بما يلى : (.. وهى لهذا من أقدر أقاصيص هذا الجيل على بلورة الملامح العامة والأبعاد العميقة لهذه اللحظة الحضارية التى تصدر عنها) ويؤكد ذلك بقوله : (... فقد تمكنت من فتح طاقات تعبيرية ثرية أمام الأقصوصة المصرية ؛ تمكنها من تناول الكثير من القضايا والموضوعات التى تستعصى على التناول بالأساليب القديمة وخاصة فى ظل هذه اللحظة الحضارية المتغيرة دومًا . كما نجحت فى الوقت نفسه فى تقديم عالم أقصوصى متكامل له ملامحه الخاصة وسماته

الفريدة . مشكلة بذلك وجهًا بارزًا من وجوه هذا التيار الأقصوصى الفريد) .

لم يخرج العالم الخاص الذى صوره محمد حافظ رجب عن عالم الواقع الذى عاشه ، وعانى طويلا من تناقضاته ، ووصل - إزاءه - إلى مرحلة اليأس من محاولات التمرد والثورة عليه . ولعل أول ما أرقه ذلك التباين الواضح فى النظرة الاجتماعية للكاتب أو الأديب ، إذ إنه لا يتساوى مع لاعب كرة القدم . هذا الإحساس اليقظ لخطورة هذه النظرة جاء تعبيراً وتصويرًا لما كان قائمًا ، وما يزال . إذ يخطى لاعبو الكرة بأقدامهم بكل تقدير واحترام وإثراء . فى حين لا يتوفر للكاتب والمفكر بعقله شىء - ولو يسير - من هذا .

ألحت عليه هذه المفارقة ؛ حتى أصبح نبضه الفنى متدفقًا بها فى عدد من القصص . وبسببها قد نُفَسِّر شعور الفرد المتميز « بالوحدة » ، وإحساسه « بالغربة » ، والضياع ، والتمزق . ورغبته فى « الخلاص » ، ومحاولته التمرد . ومنها تأتى النظرة « العبثية » إلى الواقع اللامعقول ؛ الذى لا يستند إلى تعادل ، ومنطق ، وحرية .

تبدأ قصة « الكرة ورأس الرجل » على هذا النحو : (قال الرجل الذى بلا رأس . للشرطى الواقف خلف سور الملعب : - هل لك أن تساعدنى ياسيدى الشرطى ؛ لأسترد رأسى الذى يلعبون به داخل الملعب ؟ ومد الشرطى يده له ليتعلق بها قائلا : هيا بنا لنرى ما يمكننا عمله . المجلة التى أكتب فيها لم تعد موجودة . تركها الناس الذين كانوا السبب فى وجودها . ساروا فى صفوف طويلة نحو الكوبرى يعبرونه ليعثروا على الملعب ، هناك يشترون بثمن المجلة تذكرة مباراة كرة القدم) . ص ٥ قد ضاع العقل ، وافتقد الإنسان المفكر رأسه الذى يميزه ، ويساعده على منطقة الأشياء ، وقيادة الوعى ، وتوجيه الرأى العام . وجموع الناس اتجهوا نحو شىء آخر هو « الملعب » بدلا من المجلة . ليستمتعوا بأقدام تتلاعب بالكرة وليس بأقلام تقدم ثقافة وعلمًا وفنًا وأدبًا . وما كانوا يدفعونه لشراء المجلة أصبحوا يقدمونه ثمنًا لتذكرة .. والشرطى - السلطة تحرس الملعب وترى ما يمكن عمله .!! وحلت الكرة محل الرأس ؛ وتوسلت الأقدام بها ، لأنها اتخذت مكان « العقل » ؛ واختفت « المجلة » ليظهر « الملعب » ميدانًا لصراع الأقدام ، بدلا من صراع الأفكار والعقول . وتحول المحرر سليط اللسان إلى الرياضة فأصبح معلقا رياضيًا . وغدا الكتاب والمفكرون كالماعز ؛ جلودهم خشنة .

(.. وأخيرا جدا تبينت أنى لست موجودًا . ومن ثم فرأسى هو الآخر غير موجود . ولأننى غير موجود ، فقد مد رجل خلفى يده وشد شعرة من رأسى من فرط الحماس

ليس إلاَّ . فالتفت ورائي مدهوشا ، فقال وهو يستعد للصراخ – معذرة حسبت رأسك معلقاً فى فراغ ! قلت وأنا أرغب فى محادثته : – إنه كذلك ، ولكنه يستحق الإعجاب أيضاً . لكنه لم يرد . قفز إلى أعلى وصرخ « جون ») ص ٩ .

وعبثًا يحاول إثبات وجوده – رأسه – عقله – فكره ، فى هذا الواقع اللا مقبول لكنه موجود ، فاقد العقل والتوازن ، ويذوب صوت الفرد العاقل فى الملعب الكبير الحافل بالجماهير (أردت أن أقول لكم إن رأسى يساوى هذه الكره . لو تجربونه مرة . جربوه مرة . صاح الناس : أخرجوه أخرجوه . نريد الكرة . نريد الكرة . أعيدوا اللعب . وجدت فى عيونهم الشر) ص ١٣ . لقد حوصر واتهم لأنه لا يقبل « الواقع » الموجود ويريد أن يفرض « واقعاً » آخر غير موجود مع أنه معقول . ومن ثم فإنه – فى النهاية – يصبح غريبا لا يجد له مكانًا وسط هذا العالم .

ويصبح هنا العالم بكل ما يشتمل عليه هو القوة القاهرة الضاغطة على الفرد فى كل حين ؛ فتدمره وتطحنه وتمزق أوصاله ، وتفتته إلى جزئيات صغيرة ؛ كى يغدو بلا فكر ، وبلا عقل ، وبلا وجوده أو فلينزو ويتقوقع حتى لا يواجه الثيران الهائجة فى كل مكان من هذا العالم . ومحاولة استرداد العقل عند الأطباء النفسيين لا تجدى ؛ لأنهم هم الآخرون مرضى ، ولأن دواءهم « بول » وعلاجهم « زيف » . وإذا كان المحور الأساسى هو « العقل » ؛ فإن الرمز بالحرف « ع » لبطل قصة « الثور الذى ذبح الرجل » مقبول فنيًا . (وقام متعبًا يتحسس رأسه فوجد فى أعلاه قرنين بارزين . فأدهشه الأمر . وتبع القرنين البارزين حتى انتهيا به إلى ملعب واسع تحيط به مدرجات هائلة تغطيها آلاف الرءوس المتحمسة إلى حد الجنون) ص ٣١ .

دائمًا أبدًا هناك : الرأس ، والملعب ، والكرة ، والشرطى أو الجندى التترى ؛ ثم المعاول التى تلتهم العقول . وتضيع الصيحة باستمرار (أرجو أن تعيدوا لى الآن الجزئين المكسورين فى رأسى) . حتى الهروب من هذا الواقع الاجتماعى الشرس غير ممكن . « فالرجل لم يدعه يهرب ؛ بل اندفع إليه وغرس فى عنقه – عند الكتف – حربة صغيرة » . وكان عليه أن ينصرف والسيف مغروس فى عنقه ، مذبوح يركب العربة فيجد أن للوجوه قرنًا ، تطول وتطول حتى تخترق سقف السيارة . وجد نفسه مربوطاً فى العامود من عنقه . وهو يحمل الجزأين المكسورين من رأسه . ومع ذلك فإن الجميع يرفضونه ؛ ويبتعدون عنه ، ويسرقونه . لا لشىء إلا لمجرد أنه « ثور هادىء عاقل » . العقل والاتزان مرفوضان ؛ يجعلانه غريباً بين الثيران الهائجة المجنونة التى تضغط عليه وتمتهن وجوده ، ولا تتيح له فرصة التمايز والتفرد .

وفقدان « العقل » ، و« الوعى » سمة أساسية ومَعْلَم من معالم هذا المجتمع الواقعى . حتى العمال الفعلة الذين يمثلون الفئات الدنيا فقدوا عقولهم وأخذوا يبحثون عنها فى « القاع » حيث التراب ، فسقطت عيونهم فيه (نظرت للباعة حولى ، وجدت عيونهم ملقاة فى التراب . سألتهم : – لماذا سقطت عيونكم ؟ ماذا حدث ؟ قالوا : التهمت المعاول عقولنا ! وداروا يبحثون عنها بين الأنقاض . فضبطهم المهندس ، قال لهم : ماذا تفعلون ؟ – نبحث عن عقولنا . قال : احملوا هذه الأحجار واملأوا اللوريات . إنكم ستجدون فيها عقولكم :) ص ٤١ .

وما دام الجميع قد فقدوا عقولهم ، التى تميزهم عن الكائنات الأخرى ، فإنهم أصبحوا يتساوون معها . ولا ضير إذن من أن يجعلهم الكاتب أرقامًا أو حروفًا أو ثيرانًا أو مكاتب ، إن قصة « جولة ميم المملة » يحتل الحرف « ميم » مكان الصدارة فى العنوان ، وهو الشخصية المحورية فى القصة . وإلى جانبه الحرف « س » و« غ » و« نون » . وقد أشرنا إلى دلالة الحرف « ع » فى قصة « الثور الذى ذبح الرجل » . وشخصيات قصة « رجل معلق فى دوسيه » ليسوا إلا مكاتب « عاد إلى الديوان من جديد وفوجىء بالرجال المكاتب ، وقد ظهرت لهم أرجل خشبية زائدة . كل واحد صار له ٤ أرجل وفى داخل قلبه ثقب لمفتاح يدور » ، « سأقطع أرجلى الزائدة لكى لا أصير مكتبًا .. سأخلع قلبى وأدفنه لكى لا يصير ثقبًا مفتاحه يدور فيه من الثامنة إلى الثانية » . وثمة الصديق « ح » فى نفس القصة .

هناك « الدمية » و« البراد » و« الجثة » و« الشبح » فى قصة « مخلوقات براد الشاى المغلى » . أمَّا الأرقام فإنها أساسية فى قصة (اشتعال الرأس الميت) مجلة « قصص » – العدد الأول – يوليو ١٩٨٣ ص ٤ . « حضرت لجارك رقم ٨ . أنا رقم ٦ . حرام أن أتركك بلا عمل . ادخلى . ادخلى وامتصى دمائى بدلاً منه . زميلاتك فى الليل امتصصن كل الدماء » . « رقم ٧ رقم زنزانه وهو خارج السجن وداخل السجن من قاع الصندوق وخارج الصندوق » . إن التحول من المحسوس إلى المجرد قد تطور فى العصر الحاضر ؛ ولم يعد وقفًا على حسابات الميزانية والعمليات الاقتصادية حسابًا عدديًا معقدًا . وذلك لأنَّه فى النظام الاقتصادى لا يتعامل الرأسمالى بألوف الجنيهات ، بل إنه يتعامل مع ألوف الزبائن ، وحملة الأسهم ، والعمال والموظفين .

وقد أصبح كل هؤلاء أجزاء فى آلة ضخمة ينبغى حساب شئونها . وليس الفرد فى هذه الآلة الضخمة سوى رقم من الأرقام ، أو وحدة مجردة ؛ كأنها لا تتنفس ولا تنبض بالحياة . غير أن التفكير المجرد بالكم والرمز قد تجاوز دائرة الإنتاج الاقتصادى ، وامتد

إلى موقف الإنسان من كل شيء ، ومن كل فرد ، بل وامتد حتى شمل موقفه من نفسه . هذا المعنى هو الذى أدركه محمد حافظ رجب فى « مارش الحزن » : (كل شيء يسير فى مداره بنظام . نحن ذرات ضئيلة غير مرئية داخل هذا النظام) . ص ٢٥ م . الكرة ورأس الرجل .

كل العناصر المحيطة ، والظروف الخارجية ، والتناقض بين ما يقال وما يحدث بالفعل ، وما يشاع عن الأمل فى الغد ، مع وجود القهر الدائم فى « اللحظة » ، والإحباط المستمر « الآنىّ » ، هو الذى دفع بالإنسان - الفرد إلى عدم التصديق ، وإلى ما أجاد الكاتب تصويره من حيث إن شخصياته فى الأغلب الأعم تعيش « اغترابًا » دائمًا . إنها تستهدف « الصدق » والعالم من حولها كذوب ، مبنى على باطل . وهى تتغيا «الأمن » والمجتمع لا يوفر إلا « الوحشية » والقسوة والعنف . هى تحلم بعالم عقلانى منظم ، بينما تسرى الفوضى والعبثية بدعوى التغيير . وتتضافر « الغربة » مع « العبث » مع « الغثيان » وتتحد - جميعا - فى نسيج متشابك ، لتشكل عالمًا « مقلوبا » عند محمد حافظ رجب .

« هو غريب والليل هو الآخر غريب . ابن غير شرعى للزمن وابن غير شرعى لهذه المدينة » ؛ « أنا بينهم غريب لكن الغربة أصبحت عادة » ، « الآن أغلق عينى . أموت غريبًا كما كنت فى الشارع . اكتشافى لا فائدة منه . الليل ليل كما يراه كل الناس . والنهار نهار كما يجدون أنفسهم فيه » . ص ٢١ - ص ٢٢ - ص ٢٦ من مجموعة « الكرة ورأس الرجل » . و« ميم » يحمل جسده الصريع فوق كتفه ويسير يهتز من ثقله يبحث عن مقبرة « هناك فى مقبرة الغرباء سيدفن نفسه » ٩٤ . « أنت لم تجرب العيش أبكم ، تمشى وحدك بالشهور فوق الأسفلت بلا إنسان تحادثه . أنت عشت بلسانك كاملاً . لم يقطعه لك أحد . والرجال دفء متوهج حولك دائما » ٩٩ .

وكلمات البداية فى قصة (مخلوقات براد الشاى المغلى) تأكيد لهذا المعنى . (أنا رجل تكتنفنى الغربة فى كل الأركان . توقفت عن المسير مؤقتًا . أجلس الآن داخل علبة سجائر فوق رف . أعرض فوقها الحظ معلقًا فوق حبل : أوراق يانصيب . اقتحم غربتى رجل سمين) ٥١ ، (ترقبت من داخل غربتى حضور الزبائن لأسألهم عن سبب كراهيتى للمقهى » ، « تلفت حولى . نسيت كراهيتى للمقهى مؤقتا درت أبحث فيه عن مخلوق حى لأحادثه . لكنى لم أجد . وعثرت فى طريقى على جثة تتكىء فوق مقعد » .

هكذا نجد « الغربة » و« العزلة » و« التفكك » ، والمخلوقات المسحوقة فى هذا العالم الغريب تنتظر الانتظار القاسى الذى يدمر كل شىء . حيث يكون الزمن قاتلاً . بل إن الكاتب كثيرًا ما يقدم مخلوقاته خارج الزمن « بعد الساعة الرابعة والعشرين » ؛ « فى أى يوم من أيام القيامة الآن ؟ » . ومع ذلك فإنها - جميعًا - محاصرة ، مخنوقة ، منطوية ، تنزوى داخل براد شاى . أو فى علبة سجائر . أو فى أعماق شق . أو فى زوايا صندوق أحذية . **إنه اغتراب حقيقى وابتعاد عن العالم الخارجى** . دفعت إليه قسوة هذا العالم وتناقضاته ؛ وعوامل القهر التى تتضافر لتخنق الإنسان - الفرد ؛ أو لتسلبه حياته ووجوده وأحلامه .

وليس أدل على ذلك من أنه عندما خرج إلى الشاطىء سرقوا سرواله ؛ فآثر الانزواء فى جحر ، مرعوبًا متوجساً ، خائفاً ، محمومًا . حيث يرى الصور المفككة المتداخلة التى قد تترابط فى النهاية ترابطًا مقبولا ؛ فى حين إنها تبدو - لأول وهلة - فاقدة منطق الترتيب المنظم . صور عن فانجلى وستليو ، واليونانية العجوز ، والمراهنات ، وماسح الأحذية ، والكهف ، والأحجبة ، وصبى المقهى ، وبائع السجائر ، والأقرع ، والقزم ، ومقطوع الساقين . إنهم جميعًا يشكلون عالمًا لا يتوفر وجوده إلا فى مقهى . بمعنى أن المكان أضفى ملامحه على الأشياء والأشخاص . فالبطل يقبع فى داخل علبة سجائر ، وصاحب المقهى فى براد . وسط هذه الأشياء قد يستمد الغريب وجوده . إذ الكل مسحوق مقهور ، وليس ثمة مفر منها معًا . لكنها الرغبة فى التواصل التى تدفع إلى محاولة التحرر ، بتحطيم السدود والحيطان العالية ، فى هذا العالم الذى تحاصره الغربة ، وتكتنفه العزلة .

والهروب إلى العزلة عند محمد حافظ رجب فى معظم قصصه القصيرة ، محاولة يائسة من شخصياته لإيجاد نوع من « الأمن الخاص » أو « الاستقرار الذاتى » ؛ بعيدا عن العلاقات الخارجية التى تتسم بالتعقيد ، والقسوة ، والضغط ، والقهر ؛ وتفضى إلى الانسحاق ، والطحن المؤلم . والانسان - الفرد إزاء هذه الضغوط والملابسات والظروف ، عاجز عن فعل شىء ، أو عن رد الأذى عن نفسه . إذ لا تتلاءم قوته الذاتية مع مجموع القوى الخارجية ؛ فيشعر بالعجز والضآلة ؛ مما يجعله يهرب إلى حيث العزلة فى « براد شاى » ، أو « علبة سجائر » ، أو داخل « دوسيه » معلق . وسرعان ما يتضخم الإحساس بالغربة ، ويتحول إلى « **غربة عن الذات** » ، **بعد أن كان اغترابًا عن الواقع**] .

إن « بطل » محمد حافظ رجب هو « **أغرب الغرباء** » كما يقول علماء النفس وعلماء

الاجتماع . فإذا كان الغريب هو ذلك الإنسان الشقى الذى ينطق وصفه بالمحنة بعد المحنة ؛ ويشعر بالاقتلاع فى هذا العالم ؛ حيث لا جذور تربطه به ؛ إذ إنه لا يقوى على الاستيطان فى وطن بنى بالماء والطين . فإن هناك نوعًا آخر أعمق منه غربة ؛ وهو ذلك الذى يكون غريبًا حتى وهو فى الوطن ، لم يتزحزح عن مسقط رأسه . هو ذلك الذى يكون غريبًا حتى وهو بين الآخرين ، هذا هو أغرب الغرباء . إنه وإن كان وسط الناس ؛ لا يضيع فيهم ، بل يظل غريبا عنهم ، لا يتقولب داخل قوالب آرائهم الشائعة ؛ ولا يتمذهب بمذاهبهم الجارية . بل إنه لا يرغب فى الاختلاط بهم ؛ لأنهم فى نظره - وفى الواقع - من عوامل ضياع ذاته الحقيقية وشخصيته الفردية .

يصف « أبو حيان التوحيدى » فى كتابه (الإشارات الإلهية) هذا اللون من الغربة ؛ وهذا النوع من الغرباء بقوله : (هذا وصف غريب نأى عن وطن بُنى بالماء والطين ، وبعد عن آلاف له ، عهدهم الخشونة واللين . فأين أنت عن غريب طالت غربته فى وطنه ، وقلّ حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه ! وأين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان ، ولا طاقة به على الاستيطان ؟! الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة . إن حضر كان غائبًا . هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه ، ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه ، وأغرب الغرباء من صار غريبًا فى وطنه . وأبعد البعداء من كان قريبًا فى محل قربه ؛ لأن غاية المجهود أن يسلو عن الموجود ويَغْمِض عن المشهود ، ويُقصى عن المعهود) .

وكما سبق لنا القول إن محمد حافظ رجب لا يستند إلى نظرية نفسية أو إلى رؤية فلسفية معينة يسعى إلى تطبيقها فى تصوير « الإنسان » المغترب : أو إلى تبنى مفهوم معين للاغتراب . ولكنه - بالفعل - يصور واقعا ؛ قاده إلى تصويره ؛ الحرص على تحطيمه ، ورفضه ، والثورة عليه . وهو لا يعلن ذلك بإطلاق الشعارات الزاعقة أو الخطب الجهورية ؛ ولكنه يجعل « الواقع » المقلوب ؛ فى تناقضه ، وتقلبه ، ولا معقوليته ، هو محور الحركة والصراع فى القصة القصيرة . إنه لا يتمثل « ميرسو » بطل رواية البير كامى (الغريب) ؛ بقدر ما يعى الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى والفكرى ، ودور الإنسان فيه ، وموقف الجماعة منه .

مجتمع يجرد الإنسان من هويته الإنسانية بتحويله إلى « شىء » أو إلى « ذرة » ؛ فاقد القدرة على الإحساس والشعور وانتعاطف . مجتمع يوجد فيه أفراد متفردون ؛ لكنهم عاجزون عن التجاوب مع الأوضاع السائدة فيه ، والثقافة التى يفترض أنهم ينتمون إليها ، لكنهم يرفضون القيم العامة التى تسود فى هذه الثقافات التى يتقبلها أفراد

المجتمع الآخرون . مجتمع تزداد فيه سطوة القيود ممثلة فى قوة العادات والتقاليد والعرف ؛ وانحسار الديمقراطية ، وطغيان المادة ؛ مما يخضع الفرد لهذه السطوة تمامًا بطريقة تنمحى معها شخصيته المستقلة المتميزة ؛ بحيث لا يكاد يتمتع بكيان متمايز ومستقل عن الجماعة التى ينتمى إليها ويستمد منها كل مقوماته . عندئذ تكون حياته – من حيث هو فرد – عديمة الأهمية بالنسبة لنفسه ؛ وبالقياس إلى غيره من الناس ؛ مما يلجئه إلى الانتحار أو إلى حالة الاغتراب الدائمة عن الذات ؛ وعن الآخرين .

والاغتراب عن النفس ينطوى على شعور الفرد بانفصاله عن ذاته . وهو نمط من التجربة يرى الفرد نفسه فيها كما لو كانت غريبة عنه ؛ حين يصبح منفصلا عن نفسه ؛ وحين يفتقد المغزى الذاتى والجوهرى للعمل الذى يؤديه . ويمكن لنا أن نتبين هذا فى قصة « رجل معلق فى دوسيه » حيث يتعامل البطل مع جثته ، ومع أعضائه الشيئية ؛ كما لو كانت منفصلة تمامًا عنه .

وبالمثل يتعامل الابن مع الأب من منطلق الانفصام التام ؛ وعدم القدرة على الاتصال والتوافق . حيث يصبح الأب شيئًا « حانوت » يبيع للزبائن ؛ له جدار ، وبداخله موائد وملاحات ، لكن الابن يرفض هذا الواقع ؛ حتى لا يتحول إلى « حانوت » ؛ إلى شىء لا روح فيه ولا حياة ولا استقلال ولا شخصية . ومن ثم فإنه يشهر السكين فى وجه الحانوت . وهو بهذا ينقض على الواقع القائم الموجود ؛ بهدف تحطيمه والقضاء عليه . إنه غريب عنه ؛ رغم انتمائه الأولى إليه . لم يعد ابنًا يرتبط بأب . بل إنه أسير بين يدى جلاد له أنياب مخضبة بالدماء . والزبائن أصابع تحفر الأرض وتبنى البيوت وتصلح السيارات وتنغمس فى أطباق الفول ، وتضع القروش فى جيب فوطة الأب حانوت . وعمال المحل رجال متآكلون ، سجناء داخل وعاء الفول الضخم المغلق المعبأ بالبخار . وفوق الوعاء يتربع الأب حانوت . وزبائن المحل « أصابع الفقراء الجائعة » تضطهد أرجل وأذرع ورءوس الفقراء من عمال المحل . وإذا كانت الابن قد فشل فى توجيه الطعنة إلى قلب والده ؛ فإنه خرج طريدًا مقهورًا ، وبقى الحانوت والجدران وسطوة الاستغلال .

ذلك أن الإحساس الحاد بالغربة عن الجذور ؛ وعن الواقع ؛ وتناقض العالم المحيط بالإنسان الفرد ؛ حيث الأب الذى أصبح حارسًا لسجن الابن ؛ فى حين يتحدث عن الحنان الأبوي ؛ مع أنه يمارس مع ابنه علاقات الاستغلال البشع ، وخنق الحرية ، ووأد أية محاولة لإثبات الشخصية الفردية . إذ يظل الفرد محاصراً مخنوقًا ؛ لأن الجدران قائمة راسخة صلبة كالجبال .

وهنا لا يستقيم الحكم الذى أطلقه الدكتور شكرى عياد على هذه القصة ؛ مع رؤية محمد حافظ رجب التى انسحبت على معظم قصصه . فقد نظر إليها الدكتور شكرى عياد منفصلة عن نتاجه القصصى . يقول : (وتلتقى « الأب حانوت » مع « المربع الدائرى » فى فكرة ظلم الضعفاء لمن هم أشد منهم ضعفًا ؛ حين تجعل زبائن مطعم الفول يقسون على العمال ، وصاحب المطعم يقسو على ابنه الذى يساعده فى العمل ، وتمزج بين التمرد على الاستبداد والتمرد على سلطة الأب فى إيحاءات فرويدية واضحة) القصة القصيرة فى مصر ط ٢ ١٩٧٩ ص ١٨١ .

الابن هنا إنسان ضائع ، يحيا وسط عالم تسوده القوة . وهو فى مواجهة القهر المفروض عليه يحاول أن يصطنع قوة موهومة يدافع بها عن وجوده؛ لكنه يخفق ؛ ويبقى ضائعا وحيدا ، كما تظل نظرة الناس إليه كحشرة كما هى دون تغيير . مثال ذلك بطل قصة « برهوتة والحمار المهموم » ؛ وبطل قصة « الأمطار تلهو » حيث تتكامل عناصر متعددة لتفصح عن طبيعة العالم الذى يحاصره فى كل مكان ، وهو عالم موحش متناقض ؛ يحتل فيه « البواب » سلطة « الأب حانوت » أو القوة الضاغطة التى تتخذ موقفًا مضادا للفرد ؛ لتوقعه فى قاع الخيبة والعجز والانزواء فى أركان الغربة والوحدة والضياع . والبطل هنا - كما كان فى « الأب حانوت » - يحاول الفعل لكنه ينهزم ، حيث يهوى من فوق السلم ليتحطم عموده الفقرى : فلا يقوى بعدئذ على شىء . وتتأثر علاقته بزوجته . وكما أن علاقة الأب بالابن افتقدت جانبها الإنسانى ، فإن الزوجة - كذلك - تتغير وتتخذ علاقتها به شكلاً مغايرا لما كانت عليه قبل العجز والهزيمة . لأنه لم يعد قادراً على الفعل « أنا نصف رجل الآن » .

كذلك نلاحظ أن الزوج فى « ذراع النشوة المقطوعة » يشعر بغربته عن زوجته ؛ حين يتأكد من خيانتها له . والموظف الذى يعيش غريبًا ؛ وهو يعانى بسبب هذه الغربة ؛ وسط جمع من الموظفين أهملوه . ولم يعد له إلا المصير المؤلم « رجل معلق فى دوسيه » ، ويظل العجز عن تحقيق الأمل يلاحق الإنسان فى هذا العالم الغريب « الطيور الصغيرة » . حيث يبقى حبيساً كالطيور الصغيرة فى قفص مصنوع من قضبان حديدية جامدة وصارمة . فيكون افتقاد الأمن والراحة والاستقرار ؛ والإحساس بالاغتراب عن هذا الواقع الملىء بالخداع والزيف ؛ والذى لا يتحقق فيه أى نوع من التواصل الحقيقى . إذ يحتل القهر أسمى مكانة . وترتوى الخيانة من أصفى منهل « الأمطار تلهو » و« الطيور الصغيرة » . فلا نظفر بعدئذ بإنسانية أو حب أو إخلاص أو صدق . لأن كل ما سبق يتحد لينحرف بالإنسان عن جوهره ؛ وليفصل بينه وبين الآخرين .

لقد ابتعد الإنسان - بالقوة - عن الاتصال المباشر بكل عناصر هذا العالم المخيف . وهذه الظاهرة النفسية هى التى تجعل الفرد يحس بأنه غريب عن هذا الواقع ؛ بل غريب عن نفسه . لا يشعر أنه مركز العالم ، أو أنه خالق لعمله ، متحكم فيه . فقد باتت أعماله وما يترتب عليها ، سيدة عليه ، متحكمة فيه ، وليست ملكا له . وقد يكون مخدوعًا فيحسب أنه يعمل ما يريد ، والواقع أنه مدفوع بعوامل تنفصل عن نفسه ، وتعمل من وراء ظهره . إنه غريب عن نفسه ؛ كما أن غيره غريب عنه - الأب والزوجة والموظفون ولاعبو الكرة - وهو لا يتصل بنفسه ولا يتصل بغيره كما هم فى الواقع ؛ ولكن فى حالة منحرفة من أثر القوى اللا شعورية التى تفعل فعلها فيهم . ويغدو الفرد فى النهاية وقد فقد نفسه كمركز تتجمع فيه خبراته الخاصة ، وفقد إحساسه بذاته ككائن مستقل له كيانه الخاص الذى لا يتوقف على شىء سواه .

ومن ثم تبدو صورة الانفصال شاملة فى قصص محمد حافظ رجب . وهى انعكاس للصورة التى تسود العلاقات فى المجتمع . إنه يتغلغل فى العلاقة بين الإنسان وعمله . وبينه وبين الأشياء التى يستهلكها . وبينه وبين الدولة . وبين غيره من الناس . بل بينه وبين نفسه . إن العلاقة بين الإنسان والإنسان فى ظل النظام القائم ، والواقع المفروض ، فقدت إنسانيتها التى تتميز بها ؛ وغدت علاقة بين فكرتين مجردتين ؛ أو بين آلتين حيتين - إن صح التعبير - تحاول كل منهما أن تستخدم الأخرى أو أن تستغلها ؛ فى ضوء إحساس عارم بالريبة وانعدام الثقة . وهنا الفصل بين الإنسان والإنسان قد أفضى إلى فقدان تلك الروابط الاجتماعية العامة التى كانت معروفة فى القديم . لذا فإن المجتمع أصبح مؤلفا من أفراد ، كل منهم غريب عن الآخر . وهو المعنى الذى توصل إليه محمد حافظ رجب فى قصصه القصيرة **وكأنه يريد أن يقول إن « الاغتراب » نوع من الوباء الذى خلقته عوامل اجتماعية واقتصادية وسياسية** ؛ أصبح بها ومعها يهدد البناء الاجتماعى . وإن اتخذ صورًا وأشكالاً متنوعة ؛ كالانسلاخ عن المجتمع ، والعجز عن التلاؤم ، والإخفاق فى التكيف مع الأوضاع السائدة .

ولعل التأمل الدقيق فيما تضمنته قصة « جولة ميم المملة » يقودنا إلى بلورة صياغة لعالم محمد حافظ رجب ولكثير من مفاهيمه . تأتى فقرة البداية على هذا النحو : (**تدحرج ميم داخل المأزق المجنون . رياح** تندفع من كل الثقوب تدحرجه . ظل يتدحرج . يتدحرج ملتاث العقل) . فالبطل محاصر ومخنوق داخل المأزق المجنون . الحصار اللا معقول . والقوى العاصفة العاتية تعمل على دحرجته من كل صوب

وحدب . وهو لا يملك إلاَّ الاستجابة لها صاغرًا فاقد القدرة على التفكير ، والوعى ، والتصديق .

ثم نقرأ ص ٨٧ (عاد يتدحرج من جديد . وتذكر كلمات أبيه له فى الماضى : يابنى . أنت قاتلى ، وقاتل أبنائك وأبنائى . صرخ فى أبيه : أصمت أصمت . يجب أن أذبحك لأتحرر .. وليتيتم الأولاد . لا يهم . حريتى : الهدف : خروجى من العادة) .

هنا يتجسم الانفصال حيث الإنسان غريب عن الإنسان . الابن قاتل أبيه - ماضيه - وقاتل أبنائه - مستقبله - والهدف هو الحرية الفردية ؛ لأن سلطة الأب كانت جبارةً قاسية . والذبح هو السبيل الوحيد للقضاء على الماضى ، والعادى ، والمألوف . والغاية هى الخروج من التقليد والعادة . لم تعد ثمة وشائج ، ولا صلة رحم ، ولا شفافية ، ولا حوار عقلانى معقول . لأن الكائنات ، والأشياء ، والأحداث ، والوقائع ، غير عقلانية ولا معقولة . الأب غريب عن أبنه . والأبناء غرباء وكذلك الأحفاد ، والصمت هو الطريق الممهد للذبح ، فى سبيل الحرية . وثمة تمرد ، وثورة ، وغضب من أجل الخلاص والحرية . كما أن عدم التوافق أو الانسجام أو الاتصال ، حيث الضدية ، علامات بارزة فى هذا الواقع الموجود .

وتقودنا هذه العلاقة إلى قمة العبث والغيان : (دس يده فى صدر أبيه . أخرج قلبه . مد السكين وذبحه . وارتمى الأب فوق بلاط الدكان . فداس فوق جثته ومسح الدماء من السكين : الآن تحررت من البكم ، تحررت يا سجناء . الدكان سجنه ، بناه الأب ، ليظل للأسرة مقبرة مفتوحة) ص ٨٨ . السكين هنا هى الوسيلة كما كان وسيلة الابن فى قصة « الأب حانوت » . الأب والابن والسكين ثالثهما . وهو فى يد الابن فقط دون الأب . هناك كان العجز ؛ وهنا كان القتل . والأب يرتمى مضرجًا بالدماء فوق بلاط الدكان . حيث يمثل البيئة المكانية التى يتم فيها الظلم ، والإظلام ، وكبت الحرية ، وموطن الاستغلال . وحانوت الأب كان هو السجن الذى بناه الأب لممارسة كل صنوف القهر ، وخنق الصوت ، ووأد أية محاولة للانطلاق . ورغم ذلك الانتصار الخادع يعود الإنسان إلى الوحدة ، والوحشة : (أحس ميم فوق أسفلت الشارع أنه وحيد . وحشة لا تغتفر منه ومن العالم معه . وتاقت نفسه إلى مخلوق آخر يحدثه براغيث المأزق المجنون . يتدحرجون مثه فيه يجلبون له **الغثيان** ، **الغثيان**) ص ٩٢ . الوحدة ، الغربة عن نفسه ، وعن العالم . والمخلوقات إمَّا أرقام أو أشياء أو حشرات ؛ واقع يثير الغيان . والانفصال التام عن الذات . وانشطار الواحد إلى اثنين لاعلاقة سوية توحد بينهما . عبث . فوضى : (حمل « ميم » جسده الصريع فوق كتفه وسار يهتز من ثقله .

يبحث عن مقبرة . هناك فى مقبرة الغرباء سيدفن نفسه . ولمَّا رأى أنه لا يمكنه الاستمرار فى السير وجثته ينقلها من كتف إلى كتف ؛ أسرع وقفز إلى الترولى وهو سائر ، ووضع الجثة على مقعد وجلس هو على مقعد آخر : إلى أين يسير به ؟ إلى الغموض الذى لا يعرفه . يجد فيه الراحة من كل هذا العذاب المتصل . هذا هو مقصده . وجاء الكمسارى يطلب ثمن تذكرتين . قال « ميم » وهو يشير إلى جثته : هذا النائم معى . وأنا وهو ليس معنا نقود) ص ٩٤ .

ويستمر الكاتب فى تصوير هذا العالم البارد ، وتلك الجثث الميتة ؛ ومفردات الواقع العبثى الذى يثير الغثيان ، (تلفت « ميم » حوله . فوجد عددًا من الجثث تجلس متكومة بعضها حول بعض تحتسى الشاى ، وتدخن اللفائف ، وخلف كل جثة قدمان معلقتان فوق المشجب على الحائط . اقترب « ميم » منها وهو يرتعش . هل يمكننى الجلوس ؟ . قالت جثة وهى تدخل رأسها فى كوب الشاى الساخن تدفئه فيه لحظة ، ثم ترفعه منه لتعاود الاشتراك فى المناقشة مع الأخريات : - علق قدميك واسترح ؛ ماذا كنتم تقولون ؟ . خلع « ميم » قدميه وعلقهما على الحائط خلفه . وجلس يستمع . كانت هناك جثة فوق عينيها نظارة طبية . تمسحها بين لحظة وأخرى . لتصفو أمامها الرؤية . أصيب « ميم » بالإغماء لمدة دقائق حتى كفت الجثة عن الكلام ممتقعة الوجه . ولمَّا أفاق لكز أول الجثث . سألها هامسًا : - ماذا تقولون ؟ - نعمق الشعور . ليجف الملح . ويتقيأ البحر ماءه . قال « ميم » : لم أفهم شيئًا . قالت الجثة : - اشترك فى المناقشة معنا وأنت تفهم . بشرط أن تكون مشتعلاً وغاضبًا دائمًا . - ولكننى مللت كل هذا الافتعال . كله عبث) ص ١٠٢ .

لم يعد الغضب والتمرد والثورة وسائل تجدى مع عدم الفهم والتواصل . ولم تعد تثير اللامنتمى الذى يستشعر الغربة عن نفسه ، وعن عالمه الميت الممقوت . فالكل باطل . وما هذه الدمى التى تتناقش وتتحاور إلاَّ أشكال تؤكد عبثية الوجود ولا معنى الحياة . ويبقى الحزن دمًا فى داخل الإنسان . ويصير اللسان حجرًا أبكم لا ينبس . ويسير الإنسان وحده فوق الأسفلت بلا إنسان يحادثه أو يأمن له أو يتواصل معه . (هنا نكست رأسى بحزن : ليس الأمر أمر جديد أو قديم يا امرأة . **إنها حكاية الحيرة . حكاية كل الطيور الصغيرة مثلى ومثلك التى لا عش لها . ولا تعرف كيف تبنى العش . ولو عثرت عليه لبعثرت قشه . إنها طيور لا تعرف أين تستقر . ولا أين تبقى . ولا أين تقف . وإلى أين تطير . إنها حكاية رعب دائم . ومطاردة مستمرة**) ص ١١٠ قصة « الطيور الصغيرة » .

يحمل « ميم » جثته على كتفه ، ويسير إلى « الغموض » الذى لا يعرفه : يجد فيه الراحة من كل هذا العذاب المتصل : « القلق يولد أبناءه قلقا ثم قلقا ثم قلقا » ص ٩٨ . هكذا البطل دائمًا ، الغريب أبدًا : ينوء بحمل ماضيه وحاضره ؛ ويُدفع دفعًا إلى عالم لا يعرفه ؛ ليظل قلقا على الدوام . هذا القلق ، وذلك الغموض ، يولدان لديه غضبًا ورفضا يقودانه إلى الثورة ، أو إلى الانعزال . والغضب هنا أتى رد فعل عنيف للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يعانيها المجتمع . ومهما تصور القارىء أن الكاتب يبتعد عن واقع الحياة فى مجتمعه ؛ فإنه سوف ينتهى إلى عكس ذلك ؛ عندما يتفهم أسلوب الكاتب ؛ وشخصياته ، ومفردات القصة ، وأدواته الفنية . ذلك أن قصص محمد حافظ رجب تصور لحياة الاجتماعية والسياسية لمصر إبان كتابتها ؛ وتوضح مشاعر الخيبة التى أصابت جيل الكاتب تجاه واقع مفروض مرفوض . لذا كان غضب الأبطال وانعزالهم وإحباطهم . يجد الفرد نفسه معزولا لا أحد يتجاوب معه ، ولا أحد يدرك موقعه وموقفه ، ولا أحد يهتم بما يعانيه . من أجل ذلك تولد لديه إحساس بالعزلة ، والوحدة ، والغضب ، نتيجة ما يعيشه من إحباط نفسى وشعورى وفكرى واجتماعى .

كما أنه يعالج قضية الحرية ، والأمن النفسى ، واستقلال الشخصية ، وكل ما يولد الخوف واليأس لدى الإنسان المصرى المعاصر له . ولعل قصصه بذلك تشكل صوتا رافضا ضد عوامل القهر والخوف والرعب ، التى يجد فيها الإنسان نفسه غير واثق من أى شىء . ونحن نلاحظ أن قصصه - غالبًا - تجرى حوادثها فى « مكان » ضيق محدود ؛ وزمان أشد ضيقا ومحدودية . ورغم ما ترمز إليه وتوحى به ؛ من حيث الاختناق والحصار والسجن والقيود ، فإنها من ناحية أخرى تمثل ملجأ للشخصية ، أو للفرد ، تحميه من شرور العالم الخارجى المحبط . وكأنها أداة تعذيب وإيلام ، أو مهرب للخلاص ، فى وقت واحد ؛ حيث يتوفر مناخ العزلة والوحدة .

يذهب محمد حافظ رجب إلى أن : « حياة العذاب وطول المعاناة الغريبة فجرت أحشاء الإنسان ، ووضعه فى القوالب الحديدية جعل الحاجة ماسة إلى **تصوير متفجر دموى الملامح والمضمون** ... إن العالم المقلوب فيه روعةٌ وإبداعٌ ولابد من الإحاطة به والولوج إلى أسراره ومتاهاته الحافلة .. إن عجينة الإنسانية محيرة ومدهشة . من هذا كان لابد من الدهشة التى تستولى على آفاق الرؤية للكاتب الفنان ... إن الرجل ليس هو المنظر المواجه للناس : إن قاعه وإدراكه وأفكاره تحتاج إلى كل الفنون لتصويره .. إن المعاناة الجديدة تفجر محتويات لم توجد من قبل ؛ لذلك يستلزم الأمر معاناة القارىء

المقابلة لجهد الفنان الكاتب حتى تتم المعايشة المشتركة » . مجلة (نادى القصة) السكندرية - العدد السادس والثلاثون - ١٩٨٨ - ص ٨-٩ .

فى هذه الفقرة حدَّد الكاتب رؤيته الفنية ؛ وأسرار حرفته ، وما يتطلبه من القارىء . لأنه - كالغريب الذى تدور حوله كل القصص - ثائر فى وجه القيم الشائعة التى يتشبث بها الناس . ولا يحتفل بظاهر الأشياء والأناسى والعلاقات والنظم والقيم والأخلاق . لأنه يستهدف الكشف عن معنى وجود الإنسان فى الأرض ؛ بإمعان النظر فى الفوضى التى تحيط به ؛ وبالسعى إلى تحقيق إرادته وإضفاء غاية على وجوده . إنه - الكاتب والغريب - لا يخدع نفسه ، كما تفعل النعامة عندما تدفن رأسها فى الرمال وهى تحس دنو الخطر منها ، فيتوهم أن اليقين فى جانبه ؛ نظرًا لأنه يخشى الاعتراف بما تنطوى عليه الأشياء من فوضى .. فى حين أنه - الكاتب والغريب - يريد أن يحقق قدرًا أكبر من الفاعلية عندما يواجه ما يحيط به من فوضى واضطراب وتناقض وتفكك . لأن هذه المواجهة تقتضى منه استجماع شجاعته كى يخطو بها خطوة على الطريق الصحيح .

إنه ككاتب جاد يدعو الناس - بالفن - إلى الوعى واليقظة بما يدور فى دخيلة أنفسهم أولاً ، وبما يحدث فى المجتمع الخارجى ثانيا . ولن يكون ذلك بتسجيل الظروف الاجتماعية تسجيلاً أمينًا دون أن يبذل من جانبه أية محاولة للحكم عليها . ذلك أن الأدب الذى يكتفى بتصوير ما يجرى فى المجتمع - بأمانة - دون تمحيص أو تعليق أو وعى أدبٍ يفتقر إلى الفهم الصحيح والإدراك السليم ؛ (فالأدب لا يمكن أن يسمى أدبًا حقيقيًا إلا إذا اعترض على كثير من الأفكار السائدة واتصف بقدر من التأمل يزيد عمَّا يتصف به الآن) انظر مقال د . رمسيس عوض - « أدباء الجيل الغاضب يدعون إلى الإيمان » - مجلة (الفكر المعاصر) العدد ٢٨ - يونيو ١٩٦٧ . ص ٧١ .

ويطالب الكاتب قارئه بإعمال عقله ويقظة ذهنه ، والاجتهاد فى إعادة تشكيل العالم الذى يواجهه أثناء القراءة . لأنه عالم غير عادى ، وقد لا يكون مألوفًا : شخصيات ، وأحداث ، ولغة ، وفكر ، وقضايا ، وأشياء . سوف يجد أن الزمن المرتب ترتيبا منطقيا وواقعيا قد انهار ؛ وحلت محله تركيبة جديدة للزمن يتداخل فيها الماضى والحاضر والمستقبل ، بلا ترتيب ودونما اتساق . إذ قد تتزامن فى آنٍ معًا .

واتسع ميدان القصة القصيرة للغة ؛ بحيث أتيح للكاتب اقتحام ميادين متباينة فى السرد والحوار . يجرى فيها الكاتب مغامراته وتجاربه ؛ حتى يستكشف ويقتحم ،

ويغوص ، ويجدد ، وفقا للموضوع ، وللفكرة ، وللشخصية ، والعالم الداخلى الذى يستبطنه ، والعالم الخارجى الذى يعيد ترتيب عناصره المشتتة الفوضوية . إلى جانب عناصر أخرى تداخلت مع العناصر الفنية المعروفة ؛ مثل وجود الحلم ، واللاوعى ، والداخل مع الخارج ، والظاهر بعد الباطن . وسيطرة الحوار والجدل ؛ فلم تعد للسرد مكانته الأساسية ، وتلاحمت الضمائر ؛ وتنوعت . وحل الصمت أحياناً محل الصوت . إلى غير ذلك مما جاء متسقًا - فنيًا - مع الرؤية الجديدة . وهو ما يستلزم جهدًا من القارىء لا يقل عن معاناة الكاتب أثناء العملية الإبداعية .

وليس من شك فى أن الكاتب واعٍ بإشكالية القصة القصيرة ، وما تتطلبه من قارئها من معاناة ، حتى تتم المشاركة والمعايشة . وهذا هو الذى يقول به فرانك أوكونور فى (الصوت المنفرد) : (يوجد ضمن الخصائص الغالبة للقصة القصيرة شىء لا نجده كثيراً فى الرواية . إنه الوعى الحاد باستيحاش الإنسان . والحق أننا نكون أصدق لو قلنا إننا إذا كنا نعيد قراءة رواية أثيرة لدينا تنسمًا للألفة فإننا نجد أنفسنا تجاه حالة مناقضة تمام المناقضة لذلك ونحن نقرأ القصة القصيرة . إن القصة القصيرة أقرب إلى الحالة التى يمثلها قول بسكال : « إن الصمت الأبدى لهذه الآماد اللانهائية يرعبنى ») ص ٤ . كان الكاتب مهتما بضرورة أن يضع القارىء ، من خلال حركة الأسلوب ، أمام حركة نفسية تمحى منها الصفات الفردية بقدر الإمكان . وأن يكون لب هذه الحركة النفسية هو « الجدل » بين « الانسان » و« الأشياء » : بحيث يبعث هزة غامضة منعشة ، أو نوعًا من الأضطراب الانفعالى يجعل من الممكن أن ندرك - دفعة واحدة - موضوعا أو شيئاً كاملا بكل تعقيداته الممكنة ؛ بل بكل أعماقه التى لا يسبر غورها إن كانت هذه الأعماق موجودة .

ومع غرابة العالم الذى يصوره ؛ والشخصيات التى يحركها ؛ والفكر التى تشكل رؤيته ؛ فإنه كان واعيًا بحتمية التحام الشكل بالمضمون ، وعيه بالالتحام اليومى بواقع الحياة فى المجتمع المصرى . فكما نجد لديه أسلوبًا يبدو لدى البعض شاذاً ، فإنا نقرأ له هذه الفقرة فى قصة (عظاء فى الجرن) : (قالت العمة : اخلع حذاءك ، والبس البيجامة . وتعال بجانبى . يا أقدام المتعبين ألن تكفى عن التجوال . الحذاء تحت السرير . البيجامة فوق الجسد المتعب . ملابس السفر والترحال وضعها جانبا . ارتاح هدأ قليلاً . صعد فوق السرير . جاءت فاطمة . ظلت صامتة . بادلها نظرات صامتة . سحبت نظراتها من الركن . هو فى الركن . نظرت إلى أمها فى المنتصف . قالت العمة : كيف أبوك ؟ قال : كما هو قالت وعملك ؟ قال طردنى المعلم من الدكان . قالت

فاطمة : أظنك هربت منه ؟ قال بحدة : ولن أعود إليه . سأشتغل هنا . قالت العمة : أأكلت ؟ قال نفسى مسدودة . قالت لابنتها : هاتى له يابنت طبق قرع) ص ٨٤.

ويخطىء من يظن أن لغته معقدة أو أن أسلوبه غير مستقيم . إذ يحتاج التعامل مع قصصه إلى تهيئة نفسية أولاً . واستعداد للقبول والاستكشاف ؛ منذ البداية ؛ وليس رفضًا حادا قبل البدء . عندئذ سوف يكتشف قارئه أنه أمام كاتب فنان ؛ لا غرابة لديه ، ولا استعلاء ؛ ولا تعقيد . له رؤيته ، التى صاغها بشكل فنى جديد ، لم يألفه القراء آنذاك ، فاتهم بالإغراب والسيريالية ؛ لأنه لم يجعل « التقليد » هدفه ، ولا القدماء « أساتذته » . وتكفى دراسة بعض القصص التى أشرنا إليها ، ووقفنا عندها ؛ لتأكيد ذلك . بل إن دراسة قصة (جولة ميم المملة) تكفى وحدها للدلالة على تميز عالمه ؛ وعلى وضوح رؤيته ، واستقلال شخصيته . كما أنه من اللافت الإشارة إلى أهمية دراسة تأثير محطة « الرمل » ؛ والاسكندرية بشكل عام ، إذ إنا نجد ظلالها فى معظم قصصه ، مثل « حديث بائع مكسور القلب » و« جف البحر » و« مارش الحزن ، و« مخلوقات براد الشاى المغلى » ، وغيرها .

* * *

عـز الدين نجيب

لا يقف محمد حافظ رجب وحده ممثلاً لصوت التجديد والثورة ؛ ولكن يلتقى معه كل من عز الدين نجيب وأحمد هاشم الشريف وضياء الشرقاوى وأحمد الشيخ ثم محمد ابراهيم مبروك فى هذه الفترة . الاهتمام بالداخل ، وتصوير عبث الوجود ، وتجسيد غربة الإنسان ، والحصار الذى يقع فيه الفرد ، والإحساس العام بالعجز ، والاختناق . وكذلك المطاردة والكوابيس ، والأحلام ، والزحام ، والخوف . هذه هى المعانى ، والموضوعات التى تعلن عن صوت فريد جديد ، منبت الصلة عن أساليب التعبير السابقة التى شهدتها القصة القصيرة المصرية .

ومع التفاف موضوعاتهم واتحادها - فى الأغلب الأعم - فقد كانت لكل منهم أدواته ، ووسائله ، والبناء الفنى الذى يسم قصصه . بمعنى وجود أصوات خاصة ذ ت نغمات تتوافق وتنسجم مع الصوت الجماعى المنفرد . فقد صحب هذه المضامين الجديدة محاولات متنوعة للتجديد فى الشكل القصصى ؛ بالإفادة مما يقدمه الفن التشكيلى ، وطاقات اللغة ، والموسيقى ، والفلسفة ، وعلم النفس ، والسينما .

ولئن دلّ هذا على شىء ؛ فإنما يدل على أن سياسة النظام - فى الستينيات - لم تكن تفرض خطاً فكريا أو أدبيًا أو فنيًا أو نقدياً . وأن الاستجابة للواقعية الاشتراكية ؛ نبع من الكتاب أنفسهم ، تعبيرًا عن إيمانهم بالتطبيق الاشتراكى الذى أخذت به الدولة : اقتصادياً واجتماعياً وسياسيًا . أما شباب الأدباء فإنهم يفجرون ينابيع النقد ، وإعادة النظر ، بشكل جذرى فى كل المسلمات التقليدية : ماديًا ومعنويًا . وكانت القصة القصيرة من أقدر الينابيع التى تفتحت بالتمرد ، والنقد ، والعطاء ، والتجديد . حيث شهدت تيارات خلاّقة من إبداع شباب الكتاب : تدين ، وتخلق ، وتحاول التعبير عن إنسان هذا المجتمع ؛ وإعادة تغيير نظرته إلى الحياة ، وتعميق شعوره بها . بحيث يسعر بكيانه وحيويته ، وبالتكامل معها ، فى وقت واحد .

وسرعان ما سرت نغمة التجديد بين كل من اقتحم ميدان الكتابة فى القصة القصيرة ؛ دون عزل عن واقع الإنسان المصرى . يبدو هذا من الإهداء الذى تصدر مجموعة (الأحلام . الطيور . الكرنفال) لأحمد هاشم الشريف وأحمد يونس وأحمد الخميسى ، (إلى الجيل الجديد الذى يحاول استكمال الحرية فى التعبير الفنى ملقيًا الضوء

على واقع الإنسان الحديث ، ومسئولياته ، وآماله فى التقدم والسلام) . ويهدى وحيد حامد مجموعته الأولى (القمر يقتل عاشقه) : (إلى جيل من الشبان يسعى بجهد وإصرار . إلى جيل هو الأمل .. أقدم .. القمر يقتل عاشقه) . هناك وحدة منطلق ، وموقف ، واتجاه .

● عز الدين نجيب صاحب الرؤية التشكيلية أحد هؤلاء المجددين . شارك وهو فى العشرين من عمره (من مواليد ٣٠ ابريل ١٩٤٠) فى إصدار مجموعة قصصية مع عدد من الأدباء الشبان بعنوان (عيش وملح) ١٩٦٠ قبل تخرجه فى كلية الفنون الجميلة بعامين . ثم ما لبث أن أصدر مجموعة خاصة به فى يناير ١٩٦٢ بعنوان (أيام العز) . وهذا يعنى أنه انفرد بإصدار كتاب مستقل ؛ قبل كثير ممن كانوا يضعونهم فى مصاف رواد الستينيات . أمّا مجموعته الثانية (المثلث الفيروزى) فإنه أصدرها ١٩٦٨ ، مقدمًا لها يحيى حقى بكلمة تكشف عن ملامح مميزة لهذا الكاتب الشاب . بعدئذ جاءت مجموعته الثالثة (أغنية الدمية) التى صدرت عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٧٤ . ثم ما لبث أن أصدر طبعة ثانية مضيفًا إليها بعض القصص ، عن دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٧ .

لم يكتف بما أصدره من مجموعات ؛ وإنما واصل النشر فى الصحف والمجلات مثل « المجلة » و« الكاتب » و« الثقافة العربية » و« صباح الخير » و« الشهر » و« روزاليوسف » و« المعرفة السورية » و« نادى القصة » و« إبداع » . وكانت قصصه القصيرة الأولى قد نشرت فى صحيفة « المساء » ١٩٦١ . لكنه فى السنوات الأخيرة توفر على الاهتمام بالفن التشكيلى إبداعاً ونقدًا دون أن يهب القصة القصيرة ما كان يهبها إياها حتى بداية الثمانينيات . حين استطاع الجمع بين الفن التشكيلى وكتابة القصة الحديثة . إذ واكبت كتاباته - دائمًا - إنتاجه الفنى التشكيلى .

وإذا كان أبناء الجيل السابق قد اتهموا شباب هذا الجيل من الكتاب الذين بدأوا مع أوائل الستينيات بأنهم لا يفهمون ولا يدركون ، وليست لديهم الأصول الفكرية والثقافية التى تدفع إلى تصديق تجاربهم والاعتراف بها ؛ فإن التأمل الدقيق فيما كتبوه من قصص أو رسموه من لوحات ، أو أطلقوه من آراء يدحض ذلك ويرد عليه . ذلك أن عز الدين نجيب - مثلا - يعرف خطواته الفنية جيدًا ، ويستند إلى رؤية محددة ، ويقنن لكل مرحلة . يضاف إلى هذا وعى عميق بالقضية الاجتماعية ، ودوره - كاتبًا - فى كيفية التعبير عنها .

ومن يقرأ أقواله التى نشرتها له مجلة (الطليعة) العدد ٩ السنة الخامسة - سبتمبر ١٩٦٩ ، فإنه سوف يجد نفسه أمام ناقد واع مدرك لأبعاد العملية الإبداعية ، وأهدافها ، يقول : (أعتقد أننى أكتب أو أصور ، لأقول رأياً ما فى الواقع الذى أعيشه . لقد عشت هذا الواقع قبل أن أفكر فى التعبير عنه . واهتديت مبكرًا إلى الفلسفة التى أستطيع أن أفهمه من خلالها . وقد قدمت لى الإجابات عن كل اسئلتى الحائرة أمامه وأمام العالم . ارتبط الأدب والفن عندى بقضية التغيير الاجتماعى ، وتمزيق القشرة الخارجية للصراع الطبقى وتفجيره ، وفضح الظروف الخارجية التى تسحق الإنسان الفرد وتهدر حريته وإرادته . باختصار كل الواقع الخارجى الذى يضغط على روح الإنسان ويتحول داخلها إلى واقع نفسى مريض يدفعها إلى الضياع والاغتراب) ص ٤٤.

وفى ضوء هذه الرؤية تجده يصنف خطواته الفنية : (.. وكانت قضية الصراع الطبقى هى القضية الرئيسية فى معظم قصص المجموعة الأولى « أيام العز » . بينما كان ضغط الظروف الخارجية على الإنسان الفرد ومحاصرته حتى الهزيمة هو محور معظم قصص المجموعة الثانية « المثلث الفيروزى » بعد ست سنوات . وفى القصص التى كتبتها بعد ذلك لم يعد الأشخاص عندى صرعى الضياع والغربة واليأس يضغونها فى استسلام أو استغراب ، بل اكتسبوا شيئا من التمرد الذى قد ينتهى بدمارهم) .

ويستمر الناقد لنفسه قائلا : (لكننى لا أقف محصورا فى إطار القضية الاجتماعية بل أسعى إلى أن أصل من خلالها إلى التعبير عن هموم إنسانية ووجودية ، تعكس الضغوط التى يعانيها الإنسان فى الحضارة المعاصرة . وهذا لاشك يترك أثره فى أسلوب كتابتى ؛ فأحيانا يتلون بلغة الشعر ، أو يلغى منه الزمن الميكانيكى . ويصبح الزمن والكائنات هى ما تشعر به الشخصيات أوتراه . كما أننى فى التصوير لم أعد أهتم بالشكل الواقعى والبعد الثالث ؛ وأصبحت العلاقات الديناميكية للأشكال والألوان والخطوط وثراء السطح ، مشاكل أساسية لى كمصور) .

ماذا يقول النقد بعدئذ ؟! فنان ناقد يتحدث فى اللغة ، والصورة ، والزمن ، والقضية الاجتماعية ، واللون ، والصوت ، والاغتراب ، والتمرد ، والضياع . ومع ذلك فإن الذين تعرضوا للقصة القصيرة فى الستينيات احتفوا بغيره ، وقدموا الأضعف فنيًا وفكريًا ، ونصّبوه رائدًا . وقد واجه عز الدين نجيب الشلليين أول ما واجه مع الأيام الأولى لقدومه من القرية إلى المدينة . وتنبّه إلى الدوافع الخفية وراء بدعة صراع الاجيال ؛ الذى لا يستند إلى « قضية » أو « فكرة » أو « عقيدة » ؛ كما أنه لا دخل

فيه للقوى الاجتماعية والسياسية . واهتدى إلى أن الشللية تزدهر « حول مستنقع المصالح » . بعد هذه القناعة أخذ فنه مأخذ الجد ؛ دون الانشغال بغيره من الترهات .

والمدخل الحقيقى لعالم هذا الكاتب الفنان هو محاولته تشكيل الرؤية ؛ أو رؤيته التشكيلية ، وما قام به من استخدام اللون والصوت والصورة ، والظلال والأضواء ، فى التعبير عن الواقع الاجتماعى ، من وجهة نظره هو ، التى قد يشترك فيها مع رفاقه ، مع تمايزه فى التوسل بأدوات وأساليب جد متباينة ، وقد يلفت الانتباه أن له قصة بعنوان « البحث عن لون » ؛ وأنه فى الطبعة الثانية لمجموعته (أغنية الدمية) أعاد نشر قصة « الأقنعة » بعنوان « عقد من الخزف الأزرق » . فالخزف مادة يتعامل الفنانون معها باعتبارها أداة من أدوات التشكيل ؛ والزرقة لون من الألوان التى لابد منها فى العمل الفنى التشكيلى ، والأكثر من هذا أن بطل قصة (ظل السكين) ينتهى تفكيره فى محبوبته (بمجرد ابتعاده عنها أو انشغاله بكتاب أو بلوحة) ص ٢٣ مجموعة المثلث الفيروزى . ولك أن تلاحظ استخدام كلمة « ظل » فى عنوان القصة : و« الفيروز » كلون من عنوان المجموعة .

ويصور حركة البطل فى قصة « المثلث الفيروزى » هكذا : (احتضن اللوحة وغادر حجرته فى « البنسيون » الرطب ، على السلم تقابلت عيناه **بمربعات ومستطيلات من الزجاج الملون بشتى الألوان** فى الشباك الكبير المطل على المنور . وفى الدرجة التالية من السلم واجهته صورته **منعكسة فى المرآة** الضخمة عند « البسطة » . **الضوء المشع من** الشباك **يلون وجهه بألوانه المتداخلة** ويوحى له بغرابته عن نفسه) ، وأشخاص لوحاته كانوا (**رفيعين عراة ، تتداخل وتتقابل فيهم الألوان الرمادية والسوداء والبنية الداكنة**) ص ٩ .

الصورة ، والضوء ، والألوان المختلفة ، وانعكاسات الصورة فى المرآة ، والمربعات والمستطيلات عناصر لافتة فى هذه القصة لا نظفر بها على هذا النحو فى قصص غيره . وهى هنا موجودة لا للتزيين أو الزخرفة والنمنمة كحلية ؛ وإنما هى مقصودة ؛ وملتحمة « بالداخل » ، والحالة النفسية التى يريد أن يلقى عليها الأضواء أو الظلال ، « وأشعة الشمس المنسكبة على زجاج مكتبه من النافذة تنعكس على زجاج نظارته ؛ فتوحى بسعادة بلهاء » ص ١١ ؛ « عندما أرسم أمى ياسادة لا أصور أشخاصًا . أنا فقط أطل إلى الداخل » ص ٨ ؛ « عندما رفع رأسه أخيرًا ، كانت تغطى صورة أمه « بقعة » غزيرة من العرق » ص ١٣ ؛ « فى الترام كان يحاول أن يتذكر وجهها .. وجه أمه .. لم يستطع ؛ ضاعت ملامحه . كل شىء غائم ضبابى . السحب الداكنة قريبة جداً من

« العمارات » . والدنيا كلها رمادية » ص ١٦ مجموعة « المثلث الفيروزى » .

لمَّا أراد التعبير عن « الداخل » ؛ وإحساسه بضياع ملامح « الأم » ؛ ربط بين كفاحه وكده من أجل رؤيتها ، باستخدام بقعة العرق الذى ينضح من جبينه ، بدلا من بقعة اللون ، وكأنه أعطى للعرق لونًا من شأنه أن يطمس الملامح ويغطى الصورة ؛ فيبدو كل شىء فيها ضبابيًا غائمًا لم تعد عيناه تريان شيئًا ، إذ غطت السحب الداكنة على الملامح الخارجية للصورة ، والبنايات شاهقة الارتفاع ، والانفعالات الداخلية ، والمشاعر الذاتية ؛ أصبحت الدنيا كلها رمادية اللون . وهكذا تكون النظرة التشكيلية التى أضفت على المشاعر والأحاسيس ثراءً وغنى ، لأن الكاتب لا يحكى « حدوتة » ولا يقص قصة فى ثوب تقليدى ولكنه يصور لنا أحاسيس البطل فى موقف شديد الخصوصية والحساسية معاً .

ويتحد الصوت أو الصمت مع الضوء أو اللون فى تجسيد المشاعر الداخلية فى قصة (ظل السكين) . حيث يتناغم الصمت مع الظلام . والكلام مع الضوء والنور ؛ فى تتبع حالة القلق ، والترقب ، واليأس ، والخوف لدى كل من صباح والبقرة وفتحى . إمّا الذبح والسكين ، وإمّا الإنجاب والإثمار والخلف ؛ وكأن تجويفًا فى الصدر ما يزال مفتوحًا عند ثلاثتهم . كل منهم يستشعر هذا التجويف ، حيث تتحكم فيه قوة خارجية هى التى يتعلق بها مصيره . وكل منهم يبحث عن « الخلاص » و« الخروج » من هذا المأزق الذى هو فيه : البقرة والجزار ؛ صباح وفتحى ، وظروف قاهرة كثيرة ، وصراعات نفسية داخلية مدمرة .

وكلمات البداية وفقت إلى أن تسلمنا لهذا الانطباع . (تخطى باب الحجرة إلى السطح . فاجأته ألواح الظلام ، فى لطمات غليظة طمست عينيه) ؛ (كان الصمت والظلام جاثمين فى كآبة) ص ٢٠ . الظلام متحدًا مع الصمت يفضيان إلى كآبة وحزن . والظلام ألواح ثقيلة ؛ بمثل ما إن اللطمات غليظة مؤثرة جعلت العينين لا تؤديان الوظيفة والمهمة الطبيعية لهما . فلم تعد ثمة رؤية ، ولم يسمع صوت . وهناك فراغ كبير فى « المادة » حيث الصوامع فارغة مهملة ؛ يوازيه فراغ فى المساحة واللوحة والزمن . وحيث يرتعش النور تكون الخطوات مكتومة ؛ وعندما يلتقى اللونان الأبيض والأسود فقط فإن لنا أن نتوقع إيقاعاً حادًا جداً . (أراد أن يضيف شيئًا ، لكن الصمت كان أقوى ، صمت كئيب بلا جلال . نظر نحوها . بدت كقطة سوداء حالكة تحتمى به . كانت أقصر منه ، ولم يكن يرى من وجهها إلاّ الأنف وأعلى الرأس) ص ٢١ .

الصمت كئيب ثقيل ، والسواد حالك يضيف إلى الكآبة والحزن تشاؤمًا . وملامح الوجه لا يظهر منها إلا الأنف وأعلى الرأس . لأنه رسام فإنه لا يهتم عند رسم البورتريه إلا بالجانب المرئى الأعلى الذى يواجه الناظر إليه . وما إن يأخذ الصمت فى الذوبان شيئًا ؛ حتى تبدأ « أصابعه تتحسس (تقاطيع) وجهها الناعمة » ص ٢٢ . فهو أيضا يهتم بدقة الملامح والارتسامات المجسدة . وما دام الصمت قد اتجه نحو الذوبان ؛ فإن الضوء هو الآخر لابد له من أن يبين ويظهر « أصبحت السماء بيضاء فى جهة الشرق وإن لم يظهر القمر » ص ٢٤ . كذلك كان الصوت « ثقيلاً مجروحًا » ص ٢٢ ولا نضيف جديدًا إذا قلنا إنه يختار اللون ، والظل ، والصوت ؛ بما يتلاءم مع « داخل » الشخصية وملامحها النفسية والشعورية . وهذا واضح فى قصة (السقوط) على سبيل المثال ؛ بل وفى جميع قصص هذا الكاتب – الفنان : (كان خط الضوء على مسافة قدم واحدة من مجلسه ، يهتز اهتزازات خفيفة مع أرجحة « الكلوب » المدلى من السقف . تحرك فى تلك اللحظة خط الضوء من أمامه . أخذ ينسحب وينسحب ، فتضيق رقعة النور فى الزقاق . وسقط فجأة على المكان ظلام ثقيل . نظر هناك كانوا قد أغلقوا باب المضيفة) ص ٣٩ مجموعة المثلث الفيروزى.. فالظلام يسقط فى لحظة عدم تحقق الأمل ، وإغلاق الأبواب فى وجه عوّاد . بل إن الضوء الذى اختفى تمامًا كان قد ارتعش – قبلئذ – لحظة اكتشافه مزقًا جديدًا فى جلبابه (ارتعش ضوء مصباح « الجاز » على « الطبلية » عندما هبت نسمة مجهولة المصدر . لاحظ عواد مزقًا جديدًا فى جلبابه عند الحجر . كان رأسه تحت المصباح تمامًا . يغمره الظلام . أخذ يلملم المزق بإصبعه ووجهه فى حجره . قام فى صمت ودس قدميه فى حذائه البالى وغادر الدار . يخترق ظلام الزقاق) ص ٢٩ م . ف .

ولنا أن نتوقع هذه العين اللاقطة ، وتلك الفرشاة الحريصة على جعل الظلال والألوان والمساحات والفراغات أدوات ووسائل لا يمكن الاستغناء عنها فى صياغة هذه الرؤية التشكيلية ، التى – كما يقول عنها يحيى حقى فى مقدمة مجموعة المثلث الفيروزى – هى بطبعها نظرة جمالية تحتاج إليها القصة القصيرة ، بما تحمله من أطياف تتساند حول جمال الصدق فى التعبير ؛ حتى يشع بها انتباه الكاتب للوجود كله من حوله . ولك أن تتأمل قوله ص ٢٩ : « كانت أرنبة أنف الحاج شعبان تلمع وحدها . وسط وجهه الغارق فى الظل » وقوله ص ٣٢ : « تراجعت البيوت القصيرة السوداء إلى الخلف » بمثل ما تتراجع فى خلفية الصورة حين ينظر إليها من بعيد ؛ حيث تكبر العناصر والجزئيات القريبة ، وتصغر التفاصيل البعيدة وقوله ص ٣٨ : « اقترب عواد أكثر . أصبح جسمه كله فى رقعة الضوء العريضة أمام المضيفة » . وقوله ص ٤٤ : « ألف شمس فوق

« الاسفلت » ، ينفذ « الصهد » ورائحة القار » . ضوء شديد جدًا ، درجة حرارة مرتفعة إلى أبعد حد ، مع رائحة لم تألفها حاسة الشم من قبل .

ليس من شك فى أن هذه اللملمة الفنية الواعية ، تستلزم دقة وسبكاً فى صياغتها بحيث لا تنفصل عن الانطباع العام الذى يريد أن يحدثه الكاتب من خلال قصته ؛ ولا تَبْعد عن الموضوع الذى تعالجه القصة القصيرة . كما أنه يحتاج إلى أناة وصبر بالغين لإجادة هذا التشكيل الفنى الدقيق . وهذا ما ينفرد به عز الدين نجيب بين زملائه الذين كتبوا القصة القصيرة معه فى أوائل الستينيات . كانت إفادته من تخصصه الفنى سمة واضحة لديه فى الأغلب الأعم من قصصه القصيرة . وإن لم يبتعد عن القضايا المحورية التى دارت حولها قصصهم .

فالإنسان عنده متهم دائما بارتكاب جريمة لم يرتكبها . « متهم دائمًا ودائما مدان . وحين أوجه الاتهام إليهم أخرج أيضا مذنبًا » ص ١٢٥ مجموعة بيت الدمية . وعندما تفشل كل حيلهم معه يعلنون جنونه ، « وفشلت محاولاتهم لإقناعه بالنزول . فدفعوه عنوة إلى المستشفى ، واقتادوه إلى الطابق العلوى ، ووجد الجميع فى انتظاره ، تملأ عيونهم الفضول والبهجة وهم يعدون الكلام الذى سيقسمون عليه لأصدقائهم وذويهم مؤكدين أنهم رأوه بعيونهم هذه » ص ١٤٥ مجموعة بيت الدمية ؛ « .. لكن ألا ترين كم هو مضحك كل هذا ؟ ثلاثون يوقعون على أننى مخرب ومجنون . ثلاثون هم كل موظفى المكتب .. ويقولون إن الناس لا تجتمع على خطأ » ص ١٢٤ مجموعة بيت الدمية .

الفرد – دائمًا – فى مواجهة الفرد ؛ والجماعة – أبداً – ضد الفرد ؛ تطارده ، وتتهمه ، تحاصره ، وتخنقه ، أو تعزله . « الأسفلت .. ورائحة البنزين . والطرق المقفرة تنبت عيونًا تقتفى أثره . وكان مفعمًا بالضآلة » ١٢٣ مجموعة بيت الدمية « عشرات العيون والعوينات الزجاجية : لامعة ، ومحترقة ، ومبتسمة بشكل ما ، تحاصرنى ، وتغرقنى بترقب مصهور ، يلهب أطراف أذنى » ٤٥ م .ب .د . « انشق الطريق المنحدر فجأة عن عشرات الأشخاص بجلابيبهم البلدية . اندفعوا خلفى يتصايحون ويثيرون الغبار ، بحقد وعدائية ثأر قديم . انتهى المنحدر فجأة إلى سلالم حجرية عريضة لا نهائية العدد . اندفعت أخطف كل عدة درجات فى قفزة واحدة . كانوا ينبتون فجأة على الدرجات كأنما ينشق عنهم الحجر ، ويقابلوننى بالعرض . لم أكن أدرى بأية قوة تتحرك ساقاى . انحنت السلالم بغتة إلى منحنى جانبى . التفت خلفى . كنت قد تجاوزت المطاردين بمسافة كافية لأن اختفى الآن فى أى ركن . خلف جدار أثرى مهدم ألقيت

بنفسى . ومن مخبئى رحت أشاهد جحافل المطاردين تندفع مدومة » ص ٥١ - ٥٢ مجموعة بيت الدمية .

الانسان الفرد المطارد فى قصة (الزوايا) متهم بالسرقة وهى لم تحدث ؛ وإنْ لم يمنع هذا استمرار المراقبة ، والمتابعة ، والمحاصرة ؛ بهدف الإدانة ، والتعذيب ، وخنق الحرية . والمطارد فى قصة (الطوفان) متهم بالتخريب أولا ثم بالجنون بعدئذ . وهذا هو ما يستهدفه الكاتب ؛ حين تتكاثف القوى الخارجية الضاغطة على الإنسان ؛ كى تودى بعقله وحياته . والمطارد فى قصة (الأقنعة) متهم بقتل زوجته ؛ فى حين أنه لم يفعل ، وإنما السائق هو الذى فعلها بدعوى الانتقام منها لكرامة الزوج . فالجماعة الخارجية هى التى تثأر لكرامته هو ؛ وسيلة لكى يكون قتله مشروعًا ؛ وسجنه مؤبداً ؛ ونهايته مضمونة . والمطارد فى قصة (المملوك) تتهمه الجماعة بنقل أسرار العمل للخارج . والمطارد فى قصة (طريق الكثبان الرملية) يوجه إليه اتهام غامض مثير ؛ ينتهى إلى أنه يعمل لحساب العدو .

وإذا كان المطاردون جماعة قد لا تتحدد هويتهم ؛ فإن الكاتب - أحيانًا - يشير إلى الشرطة فى قصة (التفاحة والسكين) : (.. فإن ماتنقصهم معرفته عنى هو ما أفعله فى تلك الساعات التى أقضيها فى البيت ، أمَّا خارج البيت فلديهم الكفاية : هناك دائمًا على درجة من السلم - واحد منهم ، فى الأركان المظلمة ، فى المطاعم ، فى الحانات ، فى المقاهى ، فى الأتوبيسات . غيرت طريقى بين البيت والعمل مرات . امتنعت عن ركوب الاتوبيس وتحملت التكاليف الباهظة لسيارات الأجرة : اكتشفت أنهم السائقون أيضا . لو كنت فقط أجرؤ على النظر فى وجوههم !.. لكننى - حتى وهم يبتسمون لى ، وهم يمدون أيديهم الطرية لمصافحتى لم أكن أجرؤ ، بل كنت أكتفى بأن أشيح بوجهى عنهم وأبتعد مسرعًا . قررت أخيرًا أن ألزم البيت بعد عودتى من العمل ، تجنبًا للظهور فى الأماكن العامة ، فلجأوا إلى التليفون .. لكن أن يطلب منى ذو الرأس الأصلع بعد كل ذلك أن أقوم أيضًا بالدور نفسه . أن أصبح عينًا لهم على الآخرين - ولو لبضعة أيام - حتى يأذنوا لى بالسفر ..) ص ٨٧ - مجموعة بيت الدمية .

ولا يغيب هذا العالم عن قصة (كونشرتو الناى) حيث الاعتقال ، والسجن ، والتعذيب ، والمراقبة ، وهو ما نلاحظه فى قصة (ليلة ذى الرأسين) .

وأحيانًا ما تتضافر عناصر كثيرة موجودة فى الواقع الخارجى ، لتشكل مع الجماعة - المحددة وغير المعروفة - هذا الحصار وتلك المطاردة . البقعة الرمادية البعيدة فى الميدان ،

إشارات المرور ، العربة ذات الغطاء الرمادى ، الصمت المشحون بالتآمر ، العيون التى يزداد حصارها إحكامًا ، الصمت السميك الذى يتذبذب فوقه الصدى . فليس ثمة تواصل بين الفرد وكل العناصر المحيطة به ، والأناسى الذين يعيشون أو يعملون معه ، أو يتظاهرون بحبه ، لا حوار ، لا جدى ، لا تفاهم ، لا اتصال . « شخصوا إليه صامتين كأنهم لا يعرفونه » ، « لم يتلق غير الصمت » ، « التفتوا إليه بحدة كأنهم بوغتوا بوجوده . تردد صوته فى أذنيه غريبا بائخًا . راحوا يحاصرونه بالنظرات » ص ٣٥ - ٣٦ مجموعة بيت الدمية .

إزاء هذا العالم العبثى الغريب ، يشعر الفرد بالعجز ، والاختناق ، والغربة . « ظل السؤال الأخرس معلقًا فى عينيه بلا جواب . تضاعف ثقله ، واختنق بالعجز عن أية حركة» ، « لقد ظللت طوال الوقت تسلط الفكرة على ذهنى ، لكننى لم أكن استطيع » ص ٩٧ - ٩٨ مجموعة بيت الدمية : « أمره السائق بإشارة أخرى أن يخرج الجثة . ارتجف كل جسمه . كونت الصراصير جوقة ملأت الظلام بصفيرها . نظر نحو السائق متوسلاً . لطمته النظرة الآمرة . انحنى داخل العربة وراح يجذب الجسد المسجى من تحت الإبطين . صعقته البرودة الثلجية المنبثقة منه ، وهاله ثقله المضاعف » ص ٩٩ . « وها أنا أجلس القرفصاء على عتبة حجرية لأحد المحال المغلقة ، أضم حقيبتى إلى صدرى بقوة ، وأدفن رأسى بين ركبتى ، لأمنع ارتجافى وأتفادى كشافات العيون » ص ١٢٢ - مجموعة بيت الدمية .

ويلعب الصوت مع الصورة ، والنغمات مع الظلال والألوان ، دورا مهما ، فى قصصه القصيرة ، لإضفاء شعور معين ، وحالة نفسية خاصة . وقصة (قطار الشمال) تحفل بهذا العنصر . فجملة الابتداء توحى لنا بذلك « سمعت البوق . رغم الطنين المندغم المصهور . فى المرة الأولى كان واهنًا قصيرًا مكتومًا .. انطلق البوق للمرة الثانية .. انصب بينى وبينها تمامًا ، غليظًا ممطوطًا لحوحًا » فالطنين مصهور . وصوت البوق واهن « صحياً » ، « قصير » حجماً ، مكتوم ، لمحاكاة الحالة الشعورية التى عليها البطل ، ثم هو غليظ « حجماً » ممطوط « حالة » لحوح « استبداد » وتحكم . « يذوب زعيقها فى الطنين المصهور من أصوات الرجال ونقيق النسوة وبكاء الأطفال وعجلات القطار » ص ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ لكل من العناصر درجة الصوت التى تميزه ؛ وهى - جميعًا - تكون النغمة النشاز . إنها كائنات ذائبة فى طنينها الغامض .

ويهيمن « الصمت » فى المدينة الفارغة من البشر ، الحافلة بالأشياء والأدوات الاستهلاكية التى لا يتعامل معها الناس . لا حوار بينهما . بمثل ما يختفى أو ينعدم الحوار

بين الأحياء . « الصمت وحده هو الذى استقبلنا فى المحطة . صمت معدنى سميك » ص ٢٤ . « أصبح للصمت فى المخبأ صوت غريب كأنه بقايا صيحات وهمسات الناس المذعورة » . « وجدنا الصمت بانتظارنا » ص ٢٥ . وكيف لا يهيمن الصمت ، والإنسان مخنوق ، والحوار مقطوع ، والفعل ممنوع . « وفجأة تلقت عيناى صفعة ضوئية عنيفة ، من فوق سطح النهر الذى يلمع كالسيف تحت الشمس الأصيلية » ص ٢٦ . « خيم فوقنا ذلك الصمت المعدنى الذى يتذبذب - بغموض - ببقايا أصداء ضحكاتنا ، وكأنها حدثت فى زمان بعيد » ص ٣٢ .

« عندما رفعوا رءوسهم مرة أخرى لم يكن هناك غير الصمت ، ذلك النوع من الصمت الذى يملك حضوراً لا تجسر أى قوة على خدشه . أيقنوا أنه الموت » ص ٧٤ .

وفى قصة (التفاحة والسكين) نلتقى مع واقع حى متحرك ، تجسده لحظة حاضرة آنية ، يتخللها صوت البطلة أحيانًا ليستكمل الصورة ويربطها بالحاضر ، ثم يكون صوتها الصامت الذى يحدد تاريخ علاقتها بالبطل ، ونوع هذه العلاقة ، ودرجتها ؛ وما يلبث أن يأتى صوت البطل ؛ ليكشف عن أغوار نفسه وأحاسيسه الداخلية الآنية ؛ وأخرى ليذكر بعضا من ماضى علاقته بها ؛ كل ذلك فى اتحاد فنى وانسجام شعورى ووجدانى .. كذلك فإنا نراه فى قصة « الزوايا » يستخدم وسيلة لا تتعدد فيها الأصوات . فالراوى يلتقط لحظة حاضرة فى حياة البطل ، ويتتبعها حتى يصل بها إلى الذروة ؛ لكنه - فى ذات الوقت - يتوجه إليه بحديث مباشر مسترجعًا بعض الصور والذكريات من ماضيه . وذلك بهدف استكمال الحدث ؛ حينًا ، ولتجسيد رؤية شخصية من الشخصيات المحورية حينًا آخر . ويكون ذلك للتطور بالحدث خطوة إلى أمام ، أو للتعليق على موقف من المواقف المستحدثة فى القصة .

وفى (المثلث الفيروزى) تتعدد الضمائر ص ٩ . وقد توسل فى تجربته لمتابعة الحالة الشعورية والوجدانية لشخصياته ؛ أن يجىء ذلك عن طريق تقسيم القصة إلى مواقف نفسية وشعورية . وجعل لكل قسم رقمًا . لا تنفصل الأقسام عن النسيج العضوى للقصة . لأنه احتفل بالداخل احتفالاً شديدًا ؛ وحرص على أن يكون كل قسم من الأقسام ملتحمًا ومؤديًا إلى تمثيل المحاصرة ، والاختناق ، والقهر . ولم تحل « اللغة » دون تحقيق الهدف . إذ ينبغى أن نشير إلى أن « لغته » تتسم بالشاعرية . لم يقصدها لذاتها وإنما جعلها طائعة لتوصيل الانطباع الذى يريده هو إلى القارىء . جمله قصيرة محكمة الصياغة والسبك . قلما لجأ إلى « العامية » فى الحوار بين الشخصيات . وكانت تلك هى

أداته فى قصصه القصيرة الأولى التى استجاب فيها لمبادىء الواقعية الاشتراكية . ولئن بدا العالم الذى يكتفه عالمًا عبثيًا مجنونًا فى غالبِ الأحيان ؛ فإن الشكل الفنى الذى استوعب هذا العالم ، لم يكن كذلك إلا قليلا .

* * *

أحمد هاشم الشريف

أول قصة قصيرة نشرت لأحمد هاشم الشريف هى (ولد بالقاهرة فى ٢٧ من مارس ١٩٤٠) « الذباب لا يموت فى الطين » بالعدد الثالث من مجلة (القصة) مارس ١٩٦٤ . واشارت المجلة إلى أنها القصة الفائزة بالجائزة الأولى لنادى القصة عن عام ١٩٦٣ صفحة ١٣٥ . وأضافت المجلة أنه فاز بالجائزة الأولى عن عام ١٩٦٢ أيضًا . وفى العدد العاشر من هذه المجلة الصادر فى أكتوبر ١٩٦٤ نشرت له قصة « القمة » وهى الفائزة بالجائزة الأولى فى مسابقة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٦٤ (المجلس الأعلى للثقافة الآن) ص ١٤٢ .

ثم كانت أول مجموعة قصصية له بعنوان (وجه المدينة) ١٩٦٦ وقد ضمت القصتين اللتين أشرنا إليهما . وشارك بأربع قصص قصار فى المجموعة القصصية التى صدرت عن دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بعنوان (الأحلام . الطيور . الكرنفال) مع كل من أحمد يونس وأحمد الخميسى . وهو الذى حرص على الاستمرار فى كتابة القصة القصيرة دون رفيقه . أمَّا مجموعته الثالثة فإنها صدرت فى فبراير ١٩٨٦ - العدد ٢ - السنة ٣٢ - الكتاب الذهبى - عن مؤسسة روزاليوسف بعنوان (قبل يوم القيامة) . وهى لون سافر من الصور القصصية الخاطفة السريعة . وتلتقط مجموعته الرابعة (بنت السنى) - العدد ١٠ - السنة ٣٣ - يناير ١٩٨٩ - الكتاب الذهبى - نماذج لشخصيات ومواقف واحداثًا تمثل - معاً - عصر الانفتاح الاقتصادى . والمجموعتان الأخريان لا تتوفر فيهما خصائص القصة القصيرة الفنية . لذا فإن دوره الريادى ، وصوته الفنى ، ينطلقان من قصصه المنشورة فى بداية الستينيات فى الصحف والمجلات ، ومن قصص المجموعتين اللتين أشرنا إليهما فى البداية .

جدير بالذكر أن أحمد هاشم الشريف لفت أنظار النقاد إليه ، إلى الحد الذى جعلنا نقرأ تعليق ثلاثة ممنَّ كانوا مهتمين بتجارب المجددين من الشباب ، وقد التقى ثلاثتهم حول قصة واحدة هى قصة (اللصوص) .

وصفها إبراهيم فتحى فى مجلة (جاليرى ٦٨) ص ١١٣ بأنها « القصة الرائعة » . إبريل ١٩٦٩ ، وقال عنها غالب هلسا فى نفس العدد ص ١٢٣ (ومن القصص الممتازة

التى لا يتسع المجال هنا للحديث عنها كثيراً قصة أحمد هاشم الشريف « اللصوص » .) ويذهب الدكتور شكرى عياد إلى أنه (ليس فى وسعك أن تخطىء النسب بين قصة « اللصوص » وقصة « الزحام » ليوسف الشارونى ؛ وإن كان الشريف يبدأ من النقطة التى انتهى عندها يوسف الشارونى) ص ١٧٩ - ط ٢ من كتاب (القصة القصيرة فى مصر) ١٩٧٩ . بينما تناول الدكتور محمد مندور قصة « حول الرقبة » فى مجلة (القصة) العدد ١٨ - السنة الثانية - يونيو ١٩٦٥ ص ٣٦ .

وهؤلاء جميعًا تعرضوا لقصة قصيرة واحدة ، دون ربطها بنتاج رفاقه من الشباب ، أو مقارنتها بما كتبه هو بعدئذ ، فقصصه ومواقفه المعلنة الخاصة بالتجديد ، والموقف من الأجيال السابقة ؛ وإن عبَّرت عن صوته ورؤيته الخاصة ؛ فإنها تدخل فى منظومة واحدة ؛ وتشكل تياراً جديداً ، أسهم فى تشكيل ملامحه ، وتحديد قسماته كل من محمد حافظ رجب وعز الدين نجيب وأحمد هاشم الشريف وضياء الشرقاوى وأحمد الشيخ ومحمد ابراهيم مبروك ، وإذا كانت هنالك « أشكال » ما للتعبير ؛ فإن كلاً منها جاء محصلة ظروف عاشها الجيل الجديد ؛ بعامة ، كما خضع كل كاتب لظروفه الخاصة التى أفرزت « الشكل » الملائم . وهى جميعًا تختلف عن شكل الكتابة القصصية الواقعية الاشتراكية الذى ساد فى الخمسينيات .

خطا أحمد هاشم الشريف أولى خطواته نحو هذا التيار الجديد من خلال قصته الأولى المنشورة « الذباب لا يموت فى الطين » من حيث اختلاف ملامح البطل ، والإحساس بالملل ، والاختناق ، ورتابة الحياة ، ومحاولة الخلاص من الحصار والأزمة الفردية التى يعانى منها كل من الطبيب ، والبغى ، والذبابة .

ومفردات الواقع العفن المرفوض من قبل كل . وتكثيف اللحظة : بواسطة وحدة الموقف النفسى ، ووحدة المكان ، ووحدة الهدف ، ووحدة الانطباع . فهو يقتحم على الطبيب أعماقه الشعورية ، وكذلك البغى ، ثم صراع الذبابة مع القوة الخارجية ، للانفلات من أسر الحصار الخانق ، وقد كان واعياً حين لم يجعل الطبيب هو الشخصية المحورية : إذ جمع بينه وبين البغى والذبابة فى وحدة موضوعية لم يطغ عنصر على الآخر . وإحساس الطبيب بالغثيان ، والميل الدائم للقىء ؛ لا يقل عن أزمة الذبابة إبان حصارها وصراعها مع زجاج النافذة كى تخرج . وكما أنه جاء إلى المكان رغمًا عنه فإن البغى قد أتت إليه طالبة الإذن بالترخيص لممارسة مهنتها القذرة وهى كارهة مريضة غير قادرة على المقاومة ؛ ولا أمل فى الخلاص . كذلك كانت الذبابة ، ونظرة الطبيب إلى

الذبابة على أنها ولدت فى الطين ، فلا ينبغى لها إلاَّ أن تعيش وتموت فى الطين ، هى نفس النظرة للبغى : إذ يعتبرها ذبابة ولدت فى البرك ، وحيث على أكوام الزبالة ، لتزعج الناس بطنينها . وهما معاً يعكسان رؤيته للواقع الذى هو جزء منه . ثلاثتهم محاصر بمجموعة عوامل ضاغطة . وثلاثتهم مريض نفسياً ويقاوم القوى الخارجية التى تضغط وتكتم الأنفاس .

ومن غير تعقيد أو التواء ، استطاع الكاتب بلورة الأزمة العامة ، متكئًا على الأزمة الخاصة بكل ، مما وحدَّ بينهم فى الموقف الذى صوره . حتى جاءت لحظة الانفراج بالنسبة للواحد متزامنة مع الآخر .

بعدئذ أخذت القصة القصيرة عنده تحمل دلالات موقف من الواقع ؛ ومن النَّاس ؛ ومن الأشياء . وتركز على علاقة الجماعة بالفرد ؛ وهى العلاقة التى ينجم عنها إحساسه بالعبث ، وشعوره بالوحدة ، والغربة ، والخوف ، والاختناق ، وغلبة الكوابيس والأحلام . ووعيه الدائم بالمطاردة التى تلاحقه . وهى دلالات تجسدها قصص ، اللصوص - الوهم - حول الرقبة - الطيور - لعبة القش - عابر طريق - الغرق فى النهر - تحت المطر - القمة - الأمير والبحر ، على سبيل المثال . كذلك فإنها تتوافق مع ما اتجهت إليه قصص زملائه ، متناغمة معها فى لحن واحد . مما قد يدل على أن الظروف الموضوعية التى أحاطت بهم ، والتى أفرزتها عوامل فكرية واقتصادية وإجتماعية وسياسية ، كانت واحدة ، وذات تأثير قوى ، وجد إنعكاسه فى فن القصة القصيرة آنذاك .

فقصة « اللصوص » تكثيف لضغوط اجتماعية ، ولدت مشاعر الخوف ، وعدم الأمن ، والمطاردة ، من خلال عالم ملىء بالأحلام والكوابيس والرعب ، « ولمَّا أخبرت الثلاثة أنى غير مسئول عن ذلك هدَّدونى بأنهم سينتزعون شعر رأسيى ، ثم انصرفوا وهم يضحكون قائلين : سنضحك أكثر من رأسك الأصلع » ص ٢٦ - مجموعة وجه المدينة . « واستيقظ مرة أخرى وهو يتحسس شعر رأسه ، كان يعلم أنهم يتعقبونه » ص ٣١ ، « لاشك أن زحام العربة وجوها الخانق ، وحرصى على الحقيبة مضافاً إلى ذلك تلك الابتسامة المريبة واللون الأحمر الذى صاحبها ، كلها أمور تثير الأعصاب »ص ٢٥ اللصوص فى كل مكان فى الشارع ، وفى الأوتوبيس ؛ والكل يتعقبه ويرصد حركاته ، الكل ضد الواحد الفرد . ولا أحد يفعل شيئاً . عمال المخبز يتابعون اللص وهو يعتدى على التاجر دون أن يتحركوا .

و « الحلم » فى هذه القصة عنصر رئيسى يقابل الواقع بمنطق خاص لا يقل صدقاً ومعقولية عن الواقع المادى المتحرك ، وكأنه ليس ثمة فارق بين الحقيقة الواقعية وبين الحلم ، الذى لم يعد مجرد وهم أو كابوس ؛ أو تابع لعالم الواقع أو صدى للرغبات المكبوتة .. ووفقاً لرؤية الكاتب فإن الواقع الخارجى هو « الوهم » وهو « الحلم » وهو « الكابوس » والناس يؤدون أدوارهم فى الحياة الواقعية وهم فى حالة « حلم » و « كابوسية » .

وأحد شخصيات قصة « الوهم » – وانظر إلى اختيار العنوان – الذى يروى القصة يقول : « قررت أن أتخلى عن خوفى وارتيابى » ص ٩١ فالشك والتوجس والخوف علامات بارزة لشخصيات قلقة ، لوجود الرقابة والمتابعة والحصار « لقد نجحت الخطة أخيراً ، وتبددت أوهامى ومخاوفى عن ذلك الرقيب المجهول الذى كنت أخشاه وأعمل له ألف حساب ، ولم يبق أمامى إلاّ أن أواجه الحقيقة الوحيدة التى جئت من أجلها مع صديقى ، إلى هذا المكان ، حقيقة المرأة التى تبعناها من شارع الجنزورى ، وأحطناها بالظن والتخمين ، أيمن أن تكون هى الأخرى وهماً بالنسبة إلينا » ص ٩٧ .

و « الخوف » هو الشعور الغالب على شخصيات قصة « القمة » : الزوج ، الزوجة ، الطفل المريض ، السيدة الأجنبية . لدرجة أنه أذهل الأم عن طفلها المريض ، وأمام الإحساس بالخوف اختل العقل وشلت حركته تماماً . بعد أن كان يؤمن بأن العقل قوة هائلة لا يستهان بها ؛ حتى وإن أحاطت بالانسان ظروف قاسية كالتى مرت به . وعلى أساس « الخوف » تجرى قصة « الأمير والبحر » : « وكلّما هبَّ الريح أو استمر هطول المطر بضعة أيام أزددنا انكماشاً حول القصر وقد أحاط بنا الخوف » ، « وتحت تأثير الخوف وتلاصق بيوتنا حول القصر بدأنا نشعر بأننا نعيش فى جزيرةوليس فى مدينة وسط الصحراء » ص ٥٠ مجموعة « الأحلام ،الطيور ، الكرنفال » . « كان الأمير غاضباً علينا لأننا نخاف » ص ٥١ .

وبسبب الخوف يفقد الإنسان – الفرد قدرته على أداء عمل إيجابى ، واتخاذ موقف مؤثر « لم أعد أملك القدرة على أن أعيد الحياة للقتلى . الذين ماتوا من الضجر وهم سكارى . فاقدو الحيلة ، والوعى . فقدت الحيلة والوعى . فقدت الحيلة والوعى مثلهم » ص ٧٦ ، « كان هذا الشيىء غير المفهوم يشدنى إليه بقوة . وصعدت فوق أحد الكراسى لأتكلم . ولكنهم أنزلونى بالقوة » ص ٧٦ المجموعة نفسها . فى هذا العالم العبثى يموت الناس من الضجر والملل والضيق بالانتظار . وفيه أيضاً يفقد كل

إنسان حيلته ووعيه . فلا عقل ولا قوة ولا فعل . هذا ما تصوره قصة « لعبة القش » . لحظة عبثية فى حياة مجموعة من الأفراد - داخل أحد البارات - فى أوضاع مقلوبة وغير معقولة . لا استواء فيها ولا شفافية . رخام الترابيزة ، مروحة السقف التى تعكس صورتها . اللوح الزجاجى إلى يسار البار يعكس الصورة مكسورة . النصف الأعلى للداخلين . صوت أم كلثوم وقد فقد معناه . هنا تبدو العلاقات مبتورة ؛ غير سوية ؛ لا تعاطف ؛ لا تواصل . وثمة شيىء خفى غير مفهوم يتحكم فى مصائر الجميع .

ويلخص لنا الرجل - القش رؤيته للواقع الحياتى المجتمعى « لاشىء حقيقى فى حياتنا . نحن نعيش حياة الآخرين . نحن نقلدهم . أنت تتحدث كالبغايا - كل الكراسى بغايا » ص ٥٧ . الرجال الجوف ، كالأشياء والكراسى ؛ حديثهم حديث البغى والإفك . لأنهم بلا قدرة على العطاء ، والإنجاب والإثمار الطبيعى . هنا يعيش الفرد حياة أشبه بحياة الطحالب التى لا جذور لها ولا فروع . مثل بطل البيركامى فى أسطورة سيزيف . فلا زوجة ولا أهل ولا ولد . يعيش حياة بلا هدف ، وموقفه من كل ما يمارسه من أفعال ظاهرة للناس هو موقف الحيوان الذى يعيش فى اللحظة ، ويستجيب لدوافعهم مع إحساس عميق بعدم الجدوى . وبأن الحياة بكل ما فيها خالية من المعنى . عندئذ يصبح الغثيان من الوجود كله هو الإحساسى السائد لدى الفرد . وهذا ما نلاحظه هنا . غثيان جسدى هو التعبير العضوى عن الاشمئزاز من عدم جدوى الحياة ، ومن ضياع الانسان فيها بلا أمل وبلا نتيجة . وبذلك تفقد كل الأشياء والاشخاص الخصائص المميزة ، وتتميع ، فاقدة ماهيتها ؛ كما تتميع الأشكال حين تخلو من هياكلها العظمية فى داخلها .

ها هو ذا بطل قصة « الغرق فى النهر » لم يستطع أن يكتم صرخة ألم وسط الزحام : « قلت للناس وعينى فى عينهم : أنتم جثث بلا أكفان . يا فرحة ديدان الأرض بكم . يا فرحتها » ص ٦ مجموعة وجه المدينة ، « لم أصب أى قدر من السعادة فى الماضى ، ولا أعتقد أن لحظات من السعادة ستأتى بعد ذلك » ، « أنا وحيد فى غرفة مغلقة فلا أحد يسمعنى سوى نفسيى » ، « لن أستنشق الزفير المتصاعد من أنوفكم الملوثة » ، « لأنى قامرت بكل شيىء خسرت كل شيىء » ، « كنت أرتعش وأعتبر مجرد التفكير ولو لحظة واحدة فى نفسيى يضاعف الرعشة ويجعلنى أسير صور غريبة : أرى فتاتًا يتساقط من مائدة عامرة . أقدام الخدم لا ترحم ضآلته بل تتولى مهمة سحقه وهى ترفع الصحاف . ثم أرى جناح ذبابة معلقًا بخيط واهٍ فى ركن غرفة والرأس فى فم عنكبوت يمضعه بتلذذ » ص ١ مجموعة وجه المدينة .

صور كثيرة مقلوبة ، الإنسان المضغوط حتى بأقدام الخدم ووخز النمل . حالات تبدو غير مترابطة وهى تعبر عن مواقف فى حياة الشخصية المحورية ، لكنها تتجمع فى النهاية لتبلور موقفاً يعيشه الفرد المأزوم وحيداً غريباً فى غرفة مغلقة ، حيث الكآبة ، والهموم ، والضيق والاختناق ، وغريباً فى الشارع حيث الجثث التى بلا أكفان ، والانهيار ، والتصدع ؛ والزفير المتصاعد من الأنوف الملوثة . كيف يتحقق فى هذا الواقع المشحون التى تزكم رائحته الأنوف ، أى قدر من السعادة ؟ لا أمل .

ويزداد موقف الفرد تعقيداً ، وتحيط به الكوابيس ، منذ الفقرة الأولى فى قصة « حول الرقبة » ، حيث تواجه بالعجز ، والزحام ، والخنق ، من جانب الإنسان فى مواجهة أيد كثيرة قوية ضاربة تجذبه من كل ناحية ، وأكف تلطمه غاضبة ، متوعدة ، وعيون شرسة تلتهمه من ثنايا الشرفات . ولا يجد خلاصاً حتى فى الحلم الذى يفرض عليه ما يروعه ، فيأتيه بمن ماتوا وكانوا مزعجين ، قساة ، وحوشا ، يحملونه إلى قاعة المحكمة ، ويضعونه وراء القضبان . ويتساءل عن معنى مطاردة الكابوس له ثلاث ليال ، وما معنى أن يدينه الناس وهو برىء ؟! فلا يجد أية إجابة . لأن العلاقات مقطوعة ، والألسن ممنوعة من الكلام ، والناس يموتون موتاً بطيئاً .

العلاقة بين البواب وزوجته غير متسقة ، لا انسجام ، لا تواصل ، لا توافق . والراكب يمسك برقبة المحصل محاولاً خنقه . والسائق يضرب الراكب بالمفتاح الحديدى على رأسه . والقطة مخنوقة يتولى الحبل من رقبتها والأحشاء تطل من البطن . إن تفاصيل هذا العالم العبثى المثير للغثيان هى التى تجعل الإنسان عاجزاً عن الحركة ؛ قلعة منهارة بين مدافع منصوبة . فمن ذا الذى صوب المدافع نحو قلعة منهارة ؟! كل شيىء يدورحوله كأنه يجرى فى عالم الأحلام ؛ حيث يرى أشخاصاً ما توا كان يعرفهم بمجرد سماع أصواتهم . وفى قاعة المحكمة يتأمل الحاضرين : آذانهم شرك منصوب ينتظر حركة شفتيه . عيونهم سطح لامع يخفى تحته البئر المعتم . عيونهم عميقة كالصمت ، يتمشى بين الأركان ثم يستريح فوق الرءوس ؛ وصوته طائر كسيح يجرب جناحيه فينتابه الإخفاق .

لا أثر للجماعة إلاَّ من حيث إنها تشل الفرد عن الحركة ، توئد محاولاته للانطلاق لممارسة حريته . تناصبه العداء بلا أية أسباب ظاهرة . تمتنع عن أن تمد له يدالعون ، بل إنها تنسج حوله خيوط العنكبوت التى تحاصره فيها . تحرمه من الحركة ، والتفكير ، والتنفس . لقد تجمع الناس كى يلقوا بالكنباس فى حوض النافورة . والأمير أغرق

الآخرين فى البحر . والجميع فى قصة « الطيور » نهاَّشون كالطيور الجارحة . الفرد يتمزق بأنياب الجماعة بمثل ما تفتك الطيور بصغيراتها تحت السرير ، وفوق المائدة ، وفى السماء . « كانوا يأكلون جثة منتفخة البطن بأمر من منظم الرحلة » ص ٣٥ - مجموعة « الأحلام ، الطيور ، الكرنفال » . لا شيىء يمكن الحرص عليه والتمسك به . ومن ثم تأتى أزمة الفرد ، ويهيمن عليه القلق ، والتوتر ، والرعب . ويكون التفكير فى « الموت » هو الخلاص الوحيد . « إذا استمرت هذه المضايقات تلاحقنى فسوف أشنق نفسيى ، بكل هدوء سوف أشنق نفسى . كنت أعرف طريقة الحبل والكرسى ، وعقدة الحبل المنبثقة بدقة خلف الرقبة والكرسى عندما ينكفىء بوجهه على الأرض تاركاً الجسم المعلق يتحول إلى جثة باردة الأطراف » ص ٣٣ - المجموعة نفسها .

رائحة الموت ، وجثث الأفراد ؛ والديدان التى تحفر الثقوب عند انتفاخ البطن ، والأحلام الكابوسية ، والمفردات العبثية ، وعناصر الواقع اللا معقول ، خنقت أنفاس الكائن الفرد ، وزكمت أنفه ، وشنقت صوته ، وقتلت كل نبض فى قلبه ؛ فأسرع إلى « الموت » بإرادته . وهذا هو الفعل الإيجابى الوحيد الذى يصدر عنه . وبخاصة أنه إنسان عادى ، يتعامل مع البوابين ، والكناسين ، ورواد المقهى ، والمحصل ، وغيرهم من الناس الطيبين الذين يعيشون فى سعادة من فراغ رءوسهم ، ويخلفون وراءهم أجيالاً أخرى تحمل نفس الصفات .

وتلزم الإشارة إلى أن الكاتب يستخدم فى سبيل تقديم هذا الواقع العبثى اللامعقول ، صوراً غير معقدة ؛ وإن بدت متناثرة مما يوحى بعدم انسجامها ؛ فإنها عند إعادة تركيبها فى ذهن القارىء تتجلى دقيقة ومنظمة ، وتشكل وحدة فنية وموضوعية . أفادته اللغة الملتحمة مع التجربة ، والأسلوب الدال على المواقف النفسية ، وحالة الضياع ، أو التوهان ، أو القلق والهياج والتوتر . والكاتب لا يستعين بهذا التكنيك لمجرد الصنعة ، أو وسيلة لتزويق القصة ببعض الألعاب النارية التى تسطع ملونة فى الفضاء ، ولكنه جعله أداة خاصة به ، يملكها هو ، ليسبر بها أغوار المادة ، وقياس أبعادها ؛ تهيئة لاستكشاف قيمتها وتحديد معناها .

كما ينبغى التأكيد على دور المكان فى القصة القصيرة عند أحمد هاشم الشريف . إذ إن له أهمية بالغة في بعض القصص مثل : الذباب لا يموت فى الطين ه القمة - اللصوص - تحت المطر - حول الرقبة - الفرق فى النهر - لعبة القش - الطيور - عابر طريق - بالإضافة إلى أهمية الشارع وحدوده الفاصلة وما يجرى فيه . وكذلك ميدان التحرير ، وميدان العتبة . ومما يلاحظ القارىء أيضا ولع الكاتب بالرقم (٣) ؛

الذى يمثل الزمن المفضل فى تحديد الإطار الزمانى للفعل . أم إنه ذروة التشاؤم ؛ وهو الأنطباع الغالب على جو معظم القصص . ومن اللافت تكرار شخصية البواب ، والزوجة المتوفاة ، بذكرياتها وصورها ؛ والخطيبة الجديدة .

حاول الكاتب تسخير كل قدراته الفنية ، وإمكاناته الفكرية ، فى ضوء وعيه التام بواقع الحياة فى مجتمعه ، لكى يكون صادقاً مع ما يستشعره ؛ وأميناً فى نقل رؤياه للقارىء الذى يعيش نفس الواقع فى حركته الدائمة ، وصراعاته المستمرة ، وضغوطه الطاغية . ولأنه كاتب موهوب ؛ فإنه كان أفقاً جديداً يرى القارىء من خلاله الناس ، والأشياء ، والعلاقات . ولأنه ثائر على القديم والأساليب التقليدية ؛ فإنه راح يبحث عن الشكل الملائم - فنياً - للعالم المقلوب الذى يرفضه . ولعلنا نلاحظ أن آخر جملة فى قصته « الطيور » هى « لو أن الرحلة بدون منظم لكانت أجمل » ص ٣٦ . إذ إنه يرفض القيود فى الحركة ، والرحلة ، والفن . ويدعو إلى حرية الفرد : إنساناً وكاتباً وفناناً . دون أن تثقل كاهله تعليمات أو توجيهات قيادية تصدر عن منظم أو قائد أو رئيس أو ناقد أدبى . لأنه يريد - بالفن - أن يتحرك حركة واسعة تساعده على الإدراك والفهم والوعى بكل الطاقات والإمكانات المحدودة فى الحاضر ، من أجل تجاوزها إلى واقع أرحب وأكثر إنسانية وتقدماً . وهو فى كل هذا يحرص على أن يكون صادقاً ؛ فالصدق هو مضمون موهبة الكاتب وجزأ لا يتجزأ منها . إمَّا أن يكون موجوداً وإمَّا ألاَّ يكون .

* * *

ضياء الشرقاوى

●●● يلتقى صوت « ضياء الشرقاوى » (من مواليد ٢٠ من ابريل ١٩٣٨ - توفى ٢ من نوفمبر ١٩٧٧) مع أصوات رفاقه السابقين ؛ للإسهام فى تيار التجديد الذى عرفته القصة القصيرة المصرية فى الستينيات . وذلك من خلال مجموعاته القصصية التى صدرت فى حياته ، وبعد وفاته : (١) « رحلة فى قطار كل يوم » - الكتاب الماسى - الدار القومية للطباعة والنشر - العدد ١٧٥ - ١٩٦٦/١١/١٥ - (٢) « سقوط رجل جاد » - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ - (٣) « بيت فى الريح » دار المعارف ١٩٧٨ . كان قد بدأ ينشر قصصه القصيرة فى مجلة (القصة) يونيو ١٩٦٤ - العدد السادس (ناس فى الظل) ؛ ثم فى يوليو ١٩٦٤ ، ويونيو ١٩٦٥ (التسلل) ؛ أمّا قصته (الحديقة) فإنها نشرت فى مجلة (المجلة) عدد أغسطس ١٩٦٦ ص ٥٢ . وبعدها انتقل إلى مجلة (صباح الخير) لينشر قصته (ما فيش تفاهم) فى عدد ١٥ سبتمبر ١٩٦٦ . وهكذا امتد نشاطه حتى شمل الكتابة فى الكاتب ، و « الطليعة الأدبية » العراقية ، و « المعرفة » السورية ، و « الآداب » البيروتية ، و « والأقلام » العراقية ، و « الثقافة » و « الإذاعة » فى مصر .

ويتفق ضياء الشرقاوى مع رفاقه فى الموقف من الأجيال السابقة ؛ وفى دعوته الدائمة إلى تثوير الأدوات الفنية ؛ استناداً إلى أن العمل الفنى عنده هو قوة اجتماعية ثورية تسعى للتغيير . ومن ثم محاولة تصوير العزلة والوحدة اللتين يعيش فيهما الانسان - الفرد فى المجتمع . وكذلك تجسيد الضغوط والقيود التى تشل حركته وتدفع به دفعاً إلى قاع الإحساس بالغربة . إلى غير ذلك مما يعد القاسم المشترك الأعظم فى قصص الستينيات .

لكن ضياء الشرقاوى يختلف عن معاصريه فى أنه أعطى اهتماماً ملحوظاً لجانب التنظير ؛ الذى سعى به إلى الدخول فى ميدان النقد الأدبى . إذ نراه يحاول الإسهام فى مجال الخلق الفنى ؛ بكتابة قصص قصيرة ؛ جنباً إلى جنب محاولة نقد بعض الأعمال القصصية ، فى ضوء ما أسماه بالمعمار الفنى ، محدداً لنفسه إطاراً نظرياً يتضمن مفهوماً « للشكل » وآخر « للموضوع » ، وكل ما يتصل بالرؤية ، وكيفية التوصيل . فقد كتب مقالاً مطولاً بعنوان « المعمار الفنى فى ساعات الكبرياء » - مجلة (الأقلام) -

العدد ١١ - السنة التاسعة ١٩٧٤ ص ٤٤ : ص ٥٣ ومقالاً آخر بعنوان « المعمار الفنى فى الزحام » - مجلة (الأقلام) - العدد ٢ - السنة العاشرة ١٩٧٤ - ص ٩٩ ، ص ١٠٩ ، وتناول مجموعة (محاكمة السيدة س) لسكينة فؤاد بالنقد فى مجلة (الكاتب) العدد ١٧٩ - فبراير ١٩٧٦ ص ١١٢ . يضاف إلى هذا أن رسائله التى كان يبعث بها إلى صديقه محمد الراوى احتفلت بآراء ونظريات نقدية كثيرة غلبت على المشاعر الخاصة ، والعواطف المتبادلة .

وليس من شك فى أن هذا الجانب العقلانى الهندسى التقنينى قد شغل فكره طويلاً ؛ وانسحب تأثيره على إبداع القصةالقصيرة عنده ؛ حيث سيطر « التصنيع » وهيمنت « الحرفية » وغلب « المنطق » الصارم ، المستند إلى قواعد خرسانية صماء مرصوصة رصاً هندسياً متقناً ، وهربت الدراما ، والحركة ، وابتعدت القصة عن واقع الحياة الإنسانية فى المجتمع . فالقصة القصيرة لديه « تشكيل جمالى » ، يعتمد أساساً على الصياغة اللغوية المكثفة جداً ، تحاصر « البطل » و « القارىء » فى دائرة مغلقة خارج إطار حركة الواقع ؛ ولا تفضى إلى مضمون ما ؛ سياسياً كان أم اجتماعياً . يقول : (أما عن مفهومى للقصة القصيرة فأحسب أنها نسق جمالى ، نثرى ، حدثى ، زمنى ، يعبر عن رؤيا القاص للوجود) ص٢٩ من كتاب « أدباء الجيل يتحدثون » لمحمد الراوى - ذار المطبوعات الجديدة ١٩٨٢ . وأغلب الظن أن ما زعمه ضياء الشرقاوى أنه بناء معمارى انحصر فى « البناء اللغوى » ليس غير ؛ بعيداً عن الفكر ، والمضمون ، والحياة الواقعية .

وإذا كان اقتحامه ميدان النقد الأدبى قد انعكس - بالسلب - على إبداعه الفنى الحقيقى ؛ فإنه من ناحية أخرى لم يؤهله - اعتماداً على العدد المحدود من المقالات النقدية التى كتبها - للتأثير فى كتاب القصة القصيرة ؛ ولا للذكر فى عداد النقاد المتخصصين . وكان أحوج كتاب هذه الفترة للتفرغ الكامل للخلق الفنى فى القصة القصيرة . ولو كان قد فعل ، لأصبح تأثيره أقوى ، وصوته أبقى ، وتجدَيده أبين . ولا ننسى أنه يعترف قائلا ، (فأغلب المؤثرات التى تشارك فى إبداعى الفنى لا تساعدنى على النمو الصحى السليم : أنا ومعظم الأدباء الجدد الذين يحملون فوق أكتافهم تبعة ومسئولية مرحلة خطيرة وحاسمة من تاريخ أمتنا . فمن الناحية الاجتماعية : عملى كموظف فى قسم حسابات لا يتيح لى الظروف الملائمة للإنتاج الأدبى ، فهو يقتطع أفضل ساعات اليوم . ما لا يتيح لى حرية الحركة « كالسفر » لدراسة الأماكن التى أكتب عنها .) مجلة « الطليعة » - العدد ٩ - سبتمبر ١٩٦٩

ص ٥٢ . ومع ذلك نراه يفتت ويبعثر ما بقى له من وقت ، وجهد ، وفكر .

يدفعنا إلى ذلك ما نقرؤه من حرص ضياء الشرقاوى على فن القصة القصيرة ؛ واعتباره الفن الشائك الحساس ، والنافذة الرئيسية التى تطالعنا من خلالها أصوات جديدة . كما أن إيمانه بدور الجيل الذى ينتمى إليه ، نابع من إدراكه ووعيه بخطورة هذا الفن . يقول : (وسوف تظل القصة القصيرة ذلك الفن الرهيف الحساس الشائك ؛ **النافذة الرئيسية التى تطالعنا من خلالها** - دون غيرها كالرواية والمسرح - **أصوات جديدة ذات ملامح وهموم وطموحات ؛ خاصة** تثرى حياتنا الأدبية . ولاشك أنه منذ **جيل الستينيات العظيم** - وكأنه قد مضى عليه زمن طويل - الذى عاش فترة من أغرب وأخصب فترات حياتنا ، بطموحاته وهمومه : فى الحياة والفن ، لم تطالعنا إلا أصوات قليلة لها تميزها وتفردها ؛ يمكنها أن تواصل أداء رسالة هذا الجيل فى تطوير القصة القصيرة ، حساسيتها وجماليتها ، وتطويعها للتعبير عن هموم وقضايا الشعب) - مجلة « الكاتب » - العدد ١٧٩ فبراير ١٩٧٦ ص ١١٢ .

ولعلنا نلاحظ أيضاً أن بعض من كتبوا عن ضياء الشرقاوى - وهم من أصدقائه - قد وقعوا فى أسر أفكاره النظرية التى سيطرت عليه فكراً وفناً . فلم يحاولوا الغوص فى أعماله القصصية لبيان أثر رؤيته ، وتصوره للمعمار ، فى قصصه ورواياته . مما جعلهم يخلصون - فى النهاية - إلى مجموعة من الأفكار والآراء العامة ، التى لا تميز قصصه ، ولا تكشف عن ملامح فنية خاصة به ؛ بل إنه يشترك فيها مع عدد ممن مارسوا الكتابة معه . ولم يلتفتوا إلى أنه كان ينقل مبادىء ما أسماه بالمعمار الفنى ؛ عن أعلام المدرسة البنيوية . وما كان يترجم عنها فى المقالات التى نشرتها بعض المجلات العربية بدءاً من ١٩٦٤ . ونشير هنا إلى ما كتبه محمد الراوى تحت عنوان « فى المغامرة الإبداعية عند ضياء الشرقاوى » - مجلة « القصة » - العدد ٨ - يونيو ١٩٧٦ . وما كتبه عماد الدين عيسى تحت عنوان « القصة القصيرة فى أدب ضياء الشرقاوى » - القصة - العدد ٢٧ - يناير ١٩٨١ .

فى حين أدرك الدكتور رمضان بسطاويسى أهمية الأعمال غير الإبداعية فى توضيحها للعناصر الإيديولوجية فى فكر الكاتب الذى يقوم بتحليله ؛ على أساس أنها توضح المستويات النظرية والتطبيقية ، من وعيه الجمالى ؛ وتكشف عن أثر الوعى الجمالى فى صياغة العالم القصصى . وهذا هو ما حاوله فى مقاله الخاص بعالم ضياء الشرقاوى ، المنشور فى مجلة (فصول) المجلد الثانى - العدد الرابع - يوليو أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ ؛ ص ٣٥٥ ولم يكن ثمة تأثير لضياء الشرقاوى فيما كتبه عنه .

أمَّا الشيىء الذى غاب عن ثلاثتهم ؛ فإنه يكمنُ فيما لو أننا فكرَّنا فى إخضاع قصص مجموعاته الثلاث ، وكذا القصص العشرين التى لم تضمها المجموعات ، وتشكل - وحدها - مجموعتين أخريين ؛ للأسس والمعايير التى وضعها للبناء المعمارى ؛ فإنه سوف تكون النتيجة فى غير صالح القصص ؛ لأنها - فى الأغلب الأعم - لا تتوفر فيها تلك القيم الفنية التى حددها . وربما لا نظفر فيها بخصائص القصة القصيرة الجيدة شكلاً ومضموناً . وقد ينطبق عليها الحكم الذى أطلقه الكاتب نفسه على مجموعة « الزحام » ليوسف الشارونى حين قال : (إن غياب الفهم الحقيقى لإمكانيات القصة القصيرة ووسائلها الجمالية وسيطرة التصميم العقلى المسبق وتناقض الوسائل والغايات فى معالجة أفكار قديمة أدى إلى اضطراب الكاتب وإخفاقه فى تقديم فن مقنع) . مجلة « الأقلام » . العدد ٢ - السنة العاشرة ١٩٧٤ - ص ١٠٩ .

نشير هنا - على سبيل المثال إلى قصص « التسلل ، الذباب ، المصنع ، أعمال الأرض ؛ وهى ضمن قصص مجموعته (رحلة فى قطار كل يوم) . فالقصة الأولى تقع فى اثنتين وعشرين صفحة من القطع الكبير (٤٥ ، ٦٧) ولا يحتمل الموقف كل هذه الصفحات ؛ حيث يمكن تكثيفه فى صفحتين اثنتين على الأكثر . وفى صفحة ٥٦ وصف مطول لا داعى له ، نفتقد فيه الحركة ، والدراما ، والحياة . وإن كنا نلاحظ بدية الإشارة إلى نوع البطل الذى قد يتعامل معه الكاتب بعدئذ : « لست إنساناً معقداً » ؛ « أرقب الأشياء بلا مبالاة » . والقصة الثانية تحتل أكثر من عشر صفحات ؛ ويحتشد فيها عدد من الشخصيات ، والتفاصيل الزائدة عن الحد . هناك البطل ، وأحمد ، وفتحى ، والفتاة القصيرة ، والمرأة الجميلة المتشحة بالسواد ، والعجوز ، والراقصة ، والخادمة .

ولنقرأ معاً نموذجاً للوصف : (ودلفنا إلى ردهة نصف مظلمة . وقابلتنا خادمة سمينة صغيرة السن . ودخلنا قاعة واسعة . فى ركن منها بار صغير ، ومصفوفة بلا عناية . ثلاثة مقاعد ذات سيقان طويلة . وفى الناحية الأخرى مقاعد من الخشب مبطنة بمشمع أخضر . ومساندها مستلقية إلى الخلف قليلاً . وفى الوسط منضدة واسعة يتألق سطحها وكانت ذات دائرة كبيرة من الزجاج . واسترخيت على مقعد أمام فتحى) ص ٨٠ ونموذج آخر للاستطراد : (إنها راقصة فى ملهى الطاووس الذهبى ، قصيرة . سمراء سمرة خشنة . لها عينان نافذتان بلاشك . كل الخطورة فيها تتركز فى عينيها . نحيفة . لا شيىء . إنها لاشيىء مطلقاً . لذلك لاقت صعوبة فى معيشتها . أقصد فى عملها

بالملهى . لم تكن تصلح لشيىء مطلقاً . ويبدو أنها قدمت إلى صاحب الملهى بواسطة صديق عزيز له . أو شيىء من هذا القبيل) ص ٨٣ .

القصة الثالثة تؤكد أن مفهوم القصة القصيرة عنده غير واضح المعالم . وإن كنا لا نخطىء العثور على أفكار وجودية ؛ من خلال شخصيات عبثية ؛ فقد سمح للفكر الوجودى الخالص بأن يتسلل إلى قصصه بشكل مباشر . والقصة فى أكثر من عشر صفحات . بينما تأتى القصة الرابعة « أعمال الأرض » فى تسع عشرة صفحة من القطع الكبير ، وقد غلبت عليها المباشرة ، والخطابية ، وسيطرة الفكرة فى أغلب الأحيان . وبخاصة أنه يستخدم فى هذه القصص الراوى الذى يتحدث بضمير المتكلم ، ليعبر عن بعض الهموم الذاتية الخاصة التى يعلو فيها الصوت المنفرد عند احتدام الموقف أو اشتداد الأزمة أو تضخيم الأنفعال الشعورى الخالص .

ويمكننا إضافة قصص « رجال فى العاصفة » و « رحلة فى قطار كل يوم » و « الجمهورية » إلى تلك القصص ؛ من حيث الرواية بضمير المتكلم ، ومن ناحية الطول الذى قد لا يتناسب مع حجم القصة القصيرة ؛ إلى جانب التركيز على البطل المعزول ، الوحيد ، الغريب ، المضغوط . وهو ما يتيح الفرصة للبحث عن ملامح كافكاوية وعناصر وجودية مؤثرة فى قصصه . ولن يكون البحث شاقاً أو عسيراً ؛ لأن الشخصية تعلن عن هويتها بوضوح ، دون حاجة إلى موقف فنى تكون له دلالاته وأبعاده . مثال ذلك قول الراوى - البطل - ضمير المتكلم فى « رجال فى العاصفة » : (اشتد إحساسى بذاتيتى اشتداداً هائلاً حتى أحسست أننى أنا العالم ، والعالم هو أنا) ص ١١ ؛ (وعند ذاك فقط أحسست أننى انخلعت وصرت وحدة مستقلة استقلالاً ذاتياً لها أمانيها الخاصة) ص ٧ ؛ (ومنذ هذااليوم وقد ازدادت عزلتى) ص ١٤ ؛ (وها أنذا قد انعزلت ، أرغمت على الانعزال) ص ١٥ .

وتأتى القصة الثانية على نفس النهج ؛ مفتقدة الحرارة والحيوية : منفصلة عن قضايا الواقع الاجتماعى ، محصورة فى إطار عقلانية صارمة ، جافة ؛ وإن كان « البطل » الوجودى مضغوطاً ، مقيداً ، غريباً ، (وانزلقت مضغوطاً من باب المحطة . مضغوطاً مقيداً . وجذبت أنفاساً طويلة . ووقفت خاملاً غريباً) ص ٢٢ ويصل إحساس هذا البطل إلى الحد الذى يؤمن فيه بأن وجوده لا أهمية له ، ولا ضرورة فيه : (وسألنى الرجل الذى لا أراه : هل تعتقد أن وجودك ضرورة كبيرة ؟ وأعادونى إلى الغرفة الضيقة . وظللت واقفاً مكانى ، ومن خلال كوة تطل إلى خارج القطار ظللت أتأمل بقيت هكذا مدة هائلة . وامتدت أطراف شعرى إلى كل مكان . بعضها فوق عينى . اهتزت

من الأعماق . لقد صار شعرى فى بياض النور . وشعرت كأنه يضيىء غرفتى ، واصطك الباب بشدة مرة أخرى . وامتدت الأيدى تقتلعنى من مكانى) ص ٢٤ .

هنا نجد البطل الفرد ليس إنساناً عادياً ؛ ولكنه يرقى إلى مستوى الأنبياء ؛ الذين يعانون من عدم فهم البشر الذين يستوعبهم القطار . إنه الوحيد الذى ينظر إلى البعيد البعيد . ويتسع المجال لعالم شبه خرافى وأسطورى ؛ تتناقض فيه « الحرية » مع « الموت » . وكما تلا علينا الكاتب فى قصة « التسلل » على لسان البطل آيات طويلة من التراتيل المسيحية ؛ لا علاقة لها بالوحدة العضوية فى القصة ، ولا بنسيجها الغنى ؛ فإنا نراه يحشو قصصه بأقوال وأشعار وآراء كثير ممَّن قرأ لهم الكاتب من الأدبَاء والفلاسفة ورجالِ الدين والمتصوفة . مثل أندريه جيد ، وبول بورجيه ، وبلزاك ، والدينوى ، والنِّفَّرى ، أودن ، الكسندر بلوك وغيرهم كثير . ولقد بلغ به الأمر حداً جعله يستعير شخصية « ميشيل » لأندريه جيد ؛ كى يوضح عن طريقها وبواسطتها شخصية البطل فى قصة « رجال فى العاصفة » . وقد سبق ليوسف الشارونى أن أدار قصة قصيرة على شخصية من شخصيات نجيب محفوظ فى (زقاق المدق) وهى شخصية « زيطة » صانع العاهات .

ولا يبتعد بطل قصة « الذباب » عن « ميرسول » بطل (الغريب) لألبيركامى ؛ كما لا يختلف بطل « تسلل » عن بطل « الغثيان » لسارتر ؛ فى كل المنطلقات الفكرية ؛ والأحاسيس ؛ والموقف من الوجود ومن الآخرين ، حيث العلاقة بينهما علاقة عداء ؛ نتيجة تفشى أحاسيس عبثية كثيفةٍ كالخوف ، والقلق ، واليأس ، والاغتراب ، والشعور بالعدم . وهى الأحاسيس التى عبرَّ عنها صموئيل بيكيت بقوله (لاشيىء أكثر واقعية من العدم) . ذلك أن اللامعقول يقيم ظاهراً أو مستتراً وسط معقولية العالم الظاهرة ؛ مما قد يستلزم لقاء عقل الإنسان المحدود باللامعقول ، فى محاولة عاقلة لتوضيحه ؛ أو بمعنى آخر : لتعقيله . وهو ما نادى به « البيركامى » فى قوله : ليكن سعىِ العقل إلى اللامعقول ؛ فلن ينفعنا الفرار .

ويبدو أن ضياء الشرقاوى لم يفهم « الوجودية » على النحو الفلسفى الصحيح : كما أنه لم يتعمق أبعادالأعمال القصصية التى استندت فى رؤيتها الفنية والموضوعية إلى هذه الفلسفة . وإنما راح يقلدها ، ويحاكى أبطالها ؛ ولم يعان فى تجربةٍ خلق عالم ملائم تتحرك فيه هذه الشخصيات ؛ بحيث يكون الصدق الفنى متضافراً مع الصدقِ لإنسانى ؛ ويذوب « الشكل » فى « المضمون » أو يكون ثمة نسيج فنى محكمٍ . وإلاّ ماسر هذا الاضطراب فى شكل كثير من قصصه ؛ حيث جاء « السكل » تقليدياً فى « سقوط رجل

جاد » التى احتلت تسعاً وثلاثين صفحة من القطع الكبير ؛ وكذلك قصة « رحلة أبى الطويلة إلى المدينة » فى سبع عشرة صفحة ؛ وقصص « ناس فى الليل » و « الغريم » و « الضيف » التى التزمت الشكل التقليدى للقصة القصيرة فى كل عناصره ؟! فضلاً عما أشرنا من قبل .

ورغم الانحياز الواضح فيما كتبه الدكتور نعيم عطية عن ضياء الشرقاوى (قليل جداً من أدبائنا أدرك روح العصر قدر ضياء السرقاوى . ولهذا فقد جاء الكثير من أعماله الأدبية متقدماً على كتابات رفاقه . لقد كتب هذا الأديب بلغة غير التى ألفناها واستخدم أسلوباً متميزاً ، لا يمكن اعتباره امتداداً لتقاليد سابقة فى آدابنا بقدر ما يعتبر كسراً لهذه التقاليد ، وتجديداً فى التجربة الأبية) ؛ فإنا نراه يرجع ذلك إلى مصدره « قراءة الآداب الأوربية مترجمة إلى العربية » . ثم لا يلبث أن يعتبره نموذجاً باهراً لتأثير الآداب الأوربية على مسار الحركة الروائية والقصصية عندنا ، « وهذا النموذج يتمثل فى قصص وروايات أديبنا الراحل ضياء الشرقاوى » ويدلل على ذلك بقصته « مأساة العصر الجميل » التى يعتبرها الدكتور نعيم عطية « **درة فى جبين أدبنا المعاصر** » . ومع أنه يعتبرها كذلك فإنه لا يخفى اعترافه بأنه (... ويبدو ضياء الشرقاوى متأثراً بفرانز كافكا وعلى الأخص فى تصويره لشخصيات روايته ومساعيها ، سخصيات **غامضة ، موحية ، هلامية ، متغيرة ، لا يمكن تحديدها أو الإمساك بها**) .

تجد هذه الأقوال جميعًا فى مجلة (فصول) المجلد الثانى ه العدد الرابع – يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ ، صفحتى ٢١٨ ، ٢١٩ . وهو يزعم أن قصة « مأساة العصر الجميل » رواية ، فى حين إنها منشورة كقصة قصيرة ، ضمن مجموعته الثالثة « بيت فى الريح » . ولما كانت تقع فى أكثر من تسعين صفحة فإنه صنفها باعتبارها رواية . لاضطراب مفهوم القصة القصيرة عند الكاتب . ولنا الحق فى التساؤل : كيف يتأتى لكاتب أن يدرك روح العصر من ناحية ، وأن يكون متقدماً على رفاقه من ناحية ثانية ؛ وأن تكون قصته درة فريدة فى جبين أدبنا المعاصر » من خلال قصة تحاكى وتقلد فرانز كافكا ؟! الشخصيات فيها غامضة ، هلامية ، متغيرة ، لا يمكن تحديدها ؛ لا تكوينها الخاص ؛ وليس لأن الواقع المحبط الغريب هو الذى خلقها على هذا النحو ، ولكن لأنها وردت كذلك فى الأدب الوجودى ، وعند فرانز كافكا على وجه التحديد . وهل الأسلوب المتميز الذى يعتبر كسراً لتقاليد سابقة ، وتجديداً فى التجربة الأدبية ؛ هو الذى يأتى من الخارج الأوروبى أم إنه الذى ينبع من خلال التجربةالمستمرة ، والمعاناة

مع اللغة ؛ ويكون ملتحماً مع الموضوع ؛ والشخصية ، والموقف ، والبنية الدلالية ؟!

إن هذا لا يعنى أن قصص ضياء الشرقاوى - جميعًا - قد وقعت فى هذا الأسر الكافكاوى أو الكامى أو البيكيتى أو السارترى إن صح التعبير . كما أن هذا لايدل على أنه تخلَّف عن تيار التجديد ، إذ إن الدراسة الموضوعية لجميع قصصه القصيرة ؛ قد تكشف عن أن إسهامه فى هذا التيار كان أقل كثيراً من إسهام محمد حافظ رجب وعز الدين نجيب وأحمد هاشم الشريف وأحمد الشيخ . وأن صوته - من داخل القصص والنصوص الفنية - كان خافتاً . وإن وجدناه عالياً فى المقالات النقدية التى تناول فيها أعمال غيره من الكتاب الذين سبقوه أوعاصروه فى آنٍ معاً . ذلك أن القصص القصيرة التى تنتمى إلى التيار التقليدى شكلاً ومضموناً ؛ غلبت على نتاجه . والقصص التى لا ترقى إلى المستوى الفنى المطلوب من شباب يزعم التثوير فى الرؤية والأدوات ، موجودة . وهذا هو الذى جعل القصص التى تنتسب إلى التيار الجديد - فعلاً - غير ظاهرة مما قد لا يلفت الانتباه إليها .

ومع ذلك فإن الوقوف عندها يبدو حتمياً لبيان حجم الدور الذى لعبته . غير أن المؤكد - عند النظر فى هذه القصص - أن ماكتبه فى أواخر حياته هو الذى يمثل الجديد الجيد ؛ وهو الذى يضاف إلى التيار الشبابى الذى فرض نفسه فى أوائل الستينيات ، وإن كانت عند ضياء الشرقاوى قد جاءت فى ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ ، ١٩٧٧ .

وهى التى ضمتها مجموعته « بيت فى الريح » التى أصدرتها دار المعارف بعد وفاته « باقة ورد » وضعتها على قبره ١٩٧٨ .

نجد فيها الحرص على « التشكيل » : تشكيل الصورة ، واستخدام اللون ، والضوء ، والفسيفساء ، وعنصر « المكان » الواحد المحدد ، المغلق ، الذى يتناسب و « حالة » البطل المتقوقع « داخل » ذاته ، بعيداً عن الجماعة ، والخارج ، بعداً مقصوداً متعمداً .

ونواجه بطلاً تبدو ملامحه غائمة ، لا السمات الخارجية ، ولا الانفعالات الداخلية ، ولا المشاعر الجوانية الخاصة . دون أن يحول ذلك بينها وبين الانغلاق الشديد على هذه « البوتقة » الخاصة ، أو « البؤرة » البللورية .

حيث تنقطع العلاقة ، وتنعدم الصلة ويموت التواصل مع « الخارج » أفراداً وجماعات وقضايا ومشكلات وأحلام . كما توئد الرابطة التى تربط « الماضى » بـ « الحاضر » بـ « المستقبل » . الزمان التقليدى غير موصول ، إذ ينبت زمان خاص ، فى مسألة خاصة ، لشخص شديد الخصوصية .

تبدأ قصة « العراء » هكذا : (كنت جالساً إلى جوار النافذة الخلفية . والأضواء البعيدة تلتمع فى الليل ، أطفأت المصباح فساد الظلام ، وأنا أكره الظلام . أكره كل ما يحول بينى وبين الرؤية الواضحة) ص ٧ . هنا صوت البطل معبراً عنه بضمير المتكلم . والنافذة الخلفية . والأضواء البعيدة ، والليل . والظلام . وأشياء صغيرة دقيقة . ثم الالتماعه الخاطفة لكرتين صغيرتين متوهجتين . إلى جانب ما يحول دون الرؤية الواضحة : غيوم ، سدود ، حوائل خارجية تمنعها : قد تكون سياسية ، أو اجتماعية أو اقتصادية أو أخلاقية . وسوف نقرأ مثل هذه المفردات فى معظم القصص المتأخرة . وإذا كان المضمون منبت الصلة ، لا علاقة له بالواقع الاجتماعى والإنسانى ؛ فإن إحكام الصياغة والسبك ، ودقة الغزل اللغوى سمة رئيسية ؛ لا تخفى .

وقد يوحى التركيب اللغوى المعقد - أحياناً - بأن عنصر « اللغة » يبلغ حد القصد الذى يخضع للعقلانية والصرامة ، بحيث يتحول إلى « هدف » . وتطول الفقرة الواحدة حتى تستوعب صفحة كاملة . مثال ذلك صفحة رقم ١٠ ، التى تعد فقرة واحدة ، ثم تلتهم معظم صفحة رقم ١١ . وهذا لا ينفى وجود فقر قصيرة دالة : (وأبقى داخل منطقة الضوء وحدى ، وليس ثمة مجيب ، أو من يمد يد النجدة ، وما علىَّ إلا أن أبقى فى دائرة الضوء وحدى ، وحدى ، وليس ثمة أمان أو خلاص أو جدوى ، أن أتوحد معها أوتتوحد معى ، فى الحياة ، أو فى الموت ، فى الضوء أو فى الظلمة ، أن نتوحد معاً فى ذلك الفخ) ص ٨ .

هنا الدقة فى الانتخاب . الكلمات المحددة التى تدل على اللا تواصل ، واللا أمن ، واللاخلاص ، والوحدة ، والغربة عن الآخرين ، والتقوقع (وحين أستسلم للتعب واليأس ، ألتف بالبطانية التفافاً كاملا ، وأترك الضوء يغمر الغرفة ، وأروح أتابع أصوات العراء خلف الجدار ، وفوق السقف ، فيكمن الصوت ، ثم يسقط ويملأ الغرفة ، وها هو ذا يتحسس طريقه إلى أعلى ، حيث أجلس فى الضوء وحيداً) ص ٩ . مزيد من الانحصار والالتفاف حول الذات داخل شرنقة ، مع عناصر جديدة : الضوء ، الصوت ؛ لاكتمال « التشكيل » . والمكان ضيق محدود ، يذكر بأعمال « هارولد بنتر » المسرحية . والحوادث التى تقع فى غرفة مغلقة تمثل ملجأ يحمى الشخصية من شرور العالم الخارجى المحيط بها . وثمة إشارة إلى وجود ثعبان يزحف فى طريقه بلا رادع ، بحثاً عن مخلوقات صغيرة ليسحقها . وكأن الكاتب يرمز إلى العرى الذى لا يستر الحياة الواقعية إلا من الخوف ، حيث ترتع الثعابين قابضة على أرواح صغار الكائنات الحية ؛ فتبث الرعب ، والقلق ، واللا أمن ؛ دون ساتر أو حام أو مدافع . عندئذ تنتشر رائحة

الموت ، ويتناثر عطر الدماء ، ويتكاثر الضحايا من المخلوقات البسيطة التى لا حول لها ولا قوة .

وتحتاج قصة « رجال منتصف الليل » إلى قارىء من نوع خاص ، كى يعيد صياغتها ، وتركيبها بحيث تصبح مقبولة للفهم بسهولة ويسر . فهى جيدة الصياغة . مكتوبة بشكل ملفوف مضفر ، فى لغة محكمة . تتنوع الضمائر . وتتعدد أصوات القص داخل النص . ولا تذهب بعيداً عن المنهج الذى تحكم فى قصصه المتأخرة . (فى المرة الأولى حينما ألح ورأيت ارتعاشة أصابعه المحدودة نحوى فى الضوء ، أحسست برعب تلك الرغبة) ص ١٣ هذه هى البداية . الأنا . الضوء ، الرعب . انعكاس الأحاسيس الداخلية على حركة الأعضاء الخارجية . (الآن لا أكون أنا هو أنا ، تلتمع عيناه ، فأيقنت الشر ، ونظرت إلى الأمام ، ورأيت وجهى عارياً ، ذلك الوجه الذى فقدته منذ زمن ، ونظرت إلى وجهه فرأيت ذلك الوجه الذى أمتلكه منذ زمن) ، (وكنت قد بدأت ألتقط أنفاسى بصعوبة ، وبدأت قدماه تثقلان ، ورأيت رجلاً يجلس أمام أحد المحال ينظر إلىّ – عندما اقتربت منه – وارتفعت يده اليمنى إلى أعلى قليلاً ثم هبطت بتردد فوق ركبته ، وفكرت فى أن أنهى تردده بأن أحييه ، ثم فكرت بأنه ربما عاد وأنكرنى إذ رآنى مرة أخرى بشعرى ولحيتى المستعارين ، وأنه لا يمكن أن أكون أنا فى نظره بشكلين مختلفين ، فلربما أيقظ ذلك فى نفسه الرغبة فى أن يبحث فى داخلى عن رجل ثالث ، أو ربما أساء ذلك كله إليه : الرجل الأول الذى يعرفه ، والرجل الثانى الذى سيتعرف عليه ، والرجل الثالث الذى سيبحث عنه) ص ١٤ ، ١٥ .

الرجل الواحد هنا ثلاثة رجال . والرجال الثلاثة ليسوا إلاّ شخصًا واحدًا . أو مستويات ثلاثة لأبعاد نفسية متباينة . ارتبطت كل حالة بزمن ما . قد يبدو أن شيئًا من التناقض بينها . الداخل والخارج . الظاهر والباطن . المرئى واللامرئى . أو إن شئت فقل إن أحد الوجوه متعب ، يحمل على عاتقه أشكالاً ضاغطة من الهموم والأعباء ، وهو غير قادر على مواجهتها . وسرعان ما تصطرع الوساوس والمخاوف والتشاؤم مما قد يأتى به الغد . وما إن يتخلص من القناع السائر حتى يفاجأ بزمن آخر يستشعر آلامه وأحزانه ودموعه .

أمَّا الوجه الآخر فإنه يبحث عمن يقوده إلى الأمن ، والهدوء ، والسعادة . فى محاولة للتخلص من الواقع المر الملىء بما يبعث الشعور بالأسى وافتقاد القيادة السليمة . وتظل القيادة العابثة للعربة الطائشة لا تعرف إلاّ طريقًا واحدًا يفضى فى النهاية إلى العدم أو الجنون ؛ أو يعود إلى زمن آخر لا يختلف عن زمن الآلام والأحزان والدموع . ويظن

الوجه الثالث – الرامز ، أنه قد ملك الحكمة والعقل والمنطق ؛ مما يمكنه من اتخاذ قرار العودة للمواجهة بعد يأسه من الهروب الذى لا أمل فيه ؛ ولا فائدة ترجى منه .

معنى هذا أن الكاتب يحاول سبر أغوار الشخصية ، والتقاط مختلف الأحاسيس والمشاعر الداخلية التى تصطرع فى أعماق النفس البشرية ، والمترسبة فى وعى الشخصية ؛ بين الحضور والغياب ؛ الإشراق والانزواء ؛ اللمعان والخفوت . الصراع بين « الأنا » و « الآخر » و « الشخص الثالث » . التردد بين « الآن » و « الأمس » و « الغد » القريب والبعيد فى وقت واحد . وقد ساعدته « اللغة » كما أفاد من « علم النفس » ؛ ومما كتبه « فرانز كافكا » فى « الغثيان » . إن حياة البطل هنا تبدو مستحيلة ؛ لأنه ميَّال لتعمق أفكاره ، ومواجهة مجموعة من التساؤلات الملحة : لماذا هذا الشيء أو ذاك ؟ لماذا هذه المرة بالذات ؟ لماذا هذا الموقف بعينه ؟ لماذا هذه الرغبة فى الحياة والحركة ؟ لماذا يتحتم الوجود ؟ وهل أنا موجود أم لا ؟ وما فائدة وجودى ؟! إلى غير ذلك من المشاعر والتساؤلات التى تغدو الحياة معها فى غاية الصعوبة . والحياة مع الاعتقاد بأنها باطلة ولا جدوى منها هى مصدر القلق . ومتى اضطر الإنسان لمتابعة الحياة ضد اعتقاده وبلا أمل شعر بالاستياء والاشمئزاز والتقزز . ومن ثم يسود التمرد كيان الإنسان كله .

والتركيز فى الشعور بالخوف يتبدى من حوار « الأنا » مع « الآخر » فى قصة « بيت فى الريح » ؛ ويلتقط الكاتب درجات متناهية الدقة للخوف : الرغبة فيه . أو الشروع فيه . أو الخوف المكتوم الكائن بالفعل . الخوف الذى ينتاب الرجل ، أو المرأة ، أو المرأة والرجل معًا ، فى المقهى ، أو فى عرض الطريق ، أو فى الحديقة ، أو أمام البحر ، أو حتى خلف المستشفى العام خارج البلد حيث يلقى اللقطاء والجثث . والبطل هنا شخصية غير محددة الملامح العضوية ، أو الطبقة الاجتماعية ، أو الاسم ، أو الوظيفية ، أو المستوى الثقافى . وثمة تواجد لعنصرى اللون ، والصوت : (وحين نظرت إلى عينيه الزجاجيتين رأيت انعكاس الشمس الغاربة الحمراء ، ففكرت بأن ذلك الضوء الأحمر للشمس الغاربة أكسب نظرته الباردة بعض الدفء ، وبعض الغضب) ص ٢٣ .

ولا تتخلَّف قصة « التحولات » عن التوسل بنفس الأدوات الجمالية ، والالتزام بالملامح السابقة ، من حيث التشكيل ، واللون ، والضوء « وكانت الشمس تنعكس على زجاج النوافذ فتعكس ضوءًا أحمر على زجاج الصور وثوبها المجعد الأرقط » ، « وكانت الشمس تنعكس على الجبل والنوافذ » ، « ترتدى ثوبًا مجعدًا أرقط » ص ٣١ –

ص ٣٢ . انظر إلى وصفه الثوب بأنه « مجعد أرقط » . إنه استخدام غريب ، يؤكد احتفاله بالصياغة اللغوية ، التى تشغله عن الفكرة ، والمضمون الحى ؛ وتفقد القصة حيويتها ، ودراميتها . وهذا هو الأمر اللافت ، رغم حداثة التشكيل ، وجودة السبك وإحكام النَّسْج . فالاحتكام إلى جدائل اللغة وتضفيرها . والهروب من الواقع المطلوب تغييره وتثويره . والسعى من أجل تطبيق ما سمىّ بالمعمار الفنى الهندسى . والاقتراب من محاكاة العالم العبثى والوجودى . أثقل القصة القصيرة بما لا ينسجم مع طبيعتها الفنية . فأصابها بالجمود ، والقتامة ، والبرود ، والصلابة ، وأبعدها عن المضمون الإنسانى . وما هكذا كانت قصص محمد حافظ رجب التى توغلت فى اللامعقول ، وقدمت واقعًا عبثيًا .

ولا تخلو قصة من ضوء الشمس ، أو الضوء الأحمر ، وزجاج النافذة ، أو النافذة الزجاجية والشرفة ، والحديقة . (كانت شمس العصر تسقط هينة فوق الشرفة ، تنعكس على جبل المقطم خلف الفيللا فتعكس ضوءًا أحمر على زجاج النوافذ) ص ٥٠ ؛ (وكان الضوء الأحمر الذى يعكسه الجبل يتألق على النافذة الزجاجية التى تطل على الشرفة والحديقة) ص ٥٢ من قصة « علاقات الداخل » . كذلك فإنا دائمًا فى مواجهة شخصين ، أو ثلاثة ؛ سرعان ما تذوب الفوارق بينهم ؛ ليظهر لنا شخص واحد . حين تتداخل الأزمنة الخاصة ؛ لتتبلور فى زمن واحد خاص أيضا . وثمة غموض فنى سرى فى تشكيل عالم بعض القصص مثل : « الحصان » و « الحصار » ، لتجسيد الإحساس بالمطاردة والاختناق والموت ، وقصة « إشراقات » و « بذور الليمون » و « الثمر » و « اتجاه الضوء » و « مأساة الرجل الرابع » حيث المجهول - اللامعلوم ، واللاموجود وغير الكائن ، والبحث عن اللامعروف بواسطة ما هو معلوم وكائن ومعروف ، فى داخل الشعور . الذى أبرزه ضياء الشرقاوى باعتباره حدثا خفيًا مدسوسًا ، فى ثنايا اللغة ، وفى منطقة عميقة الشعور منعكسة على الشعور لداخلى للشخصية المحورية ؛ كما تبدو فى لفظة تصدر عفوًا ، أو حركة بسيطة غير مقصودة ، أو إشارة عابرة !!

* * *

أحمد الشيخ

٥ - ثم يأتى أحمد الشيخ (ولد فى ١٠ من يوليو ١٩٣٩) لتتبلور لديه الرؤية الموضوعية والفنية ؛ لكتاب هذا التيار ؛ ممن شهدت كتاباتهم وأفكارهم هذه المرحلة المهمة فى تاريخنا الوطنى والاجتماعى والفكرى . وهى بلورة ناضجة ، صدرت عن وعى بقضايا المجتمع كله ؛ وعن حرص أصيل على تطوير فن القصة القصيرة .

جاءت بدايتها عنده بعد فترة من بدايات رفاقه السابقين الذين ينتمى إليهم ؛ والمعاصرين الذين يختلفون عنه : شكلاً ومضموناً . حين ظهرت قصصه القصيرة منشورة فى صحيفتى « العمال » و « المساء » ١٩٦٨ ، ثم مجلة (المجلة) فى مارس ١٩٦٩ ، وإن كنا نراه يصرح فى مجلة (فصول) م٢ - ع٤ - ١٩٨٢ ، بأنه بدأ النشر على استحياء فى ١٩٦٦ . ولعلها كانت الخطوة الأولى العفوية ؛ التى أعقبتها مرحلة التخطيط الحقيقى للكتابة القصصية التى حددت هدفها ؛ وشكلها ؛ واتجاهها . تلك التى استمرت حتى ١٩٦٩ ؛ حين أثمرت أول مجموعة قصصية هى « دائرة الانحناء » ١٩٧٠ .

بعدئذ عرفت القصة القصيرة عنده طريقها إلى معظم الصحف والمجلات العربية : الجمهورية ، الأهرام ، الهلال ، سنابل ، صباح الخير ، الإذاعة والتليفزيون ، الطليعة ، الفيصل ، الثقافة العربية ، الموقف العربى ، القصة ، الكاتب ، الشرارة ، الأقلام ، الشرق الأوسط ، الثقافة الجديدة ، آخر ساعة ، إبداع ، البيان . لم يترك قصصه مبعثرة هنا وهناك ؛ ولكنه جمعها فى أربع مجموعات قصصية ؛ إلى جانب مجموعته الأولى « دائرة الانحناء » . هى : « النبش فى الدماغ » ١٩٨١ - « كشف المستور » ١٩٨٤ - « مدينة الباب » ١٩٨٣ - « الحنان الصيفى » ١٩٨٧ .

ومع أن أحمد الشيخ كتب رواية (الناس فى كفر عسكر) فى ثلاثة أجزاء ؛ نشر الجزء الأول منها فقط ؛ فإنا نعتبره كاتبًا للقصة القصيرة بالدرجة الأولى . ولعلنا نلاحظ أن معظم كتاب هذا التيار ممن تطوروا بفن القصة القصيرة فى الستينيات لم تشغلهم فكرة الكتابة بعيدًا عن القصة القصيرة . مثل محمد حافظ رجب ، وعز الدين نجيب ، وأحمد هاشم الشريف ، ومحمد إبراهيم مبروك .

اللّهم إلاّ ضياء الشرقاوى الذى لم تتوطد دعائمه كاتبًا للرواية . فالقارىء لم يألفه إلاّ ممارسًا للقصة القصيرة ؛ ومن ثم فإنه لا يبحث عنه خارجها .

كذلك الحال بالنسبة لأحمد الشيخ الذى يصرح بأنه : (سوف تبقى القصة القصيرة رسالتى وهمى الأول .. حتى فى هذه الرواية - يقصد الناس فى كفر عسكر - كنت أستخدم تكنيك القصة القصيرة وأدواتها . لذلك فأنا كاتب قصة قصيرة حتى ولو أصدرت فى المستقبل عشرات الروايات . القصة القصيرة هى لغة المستقبل ؛ سوف تتجدد وتزدهر وسوف تبقى واحدةً من أهم الفنون فى شرقنا العربى برغم كل العقبات) . ص ٢٦٤ - فصول - م٢ - ع٤ - ١٩٨٢ .

أمَّا موقفه من الكتابة - عمومًا - فإنه قد يتلمس من بعض آرائه حول الهدف منها ؛ ودوره بالنسبة للقارىء ، أو مكانة القارىء فيما يكتبه ؛ ثم تصوره لبعض تقنيات كتابة القصة القصيرة على نحو خاص . ذلك أنه يرى أن (الكتابة دور ورسالة وتعبير عن زمان ومكان . والكاتب يتأثر بواقع المجتمع مهما ادعى عدم الاهتمام أو الالتزام . حتى أصحاب فكرة الفن للفن ينطلقون من نفس هذا الواقع . فهم لا يكتبون من فراغ . ولذلك ستجد فى أعمالى الكثير الذى يناقش الأوضاع الاجتماعية . لكننى لا أميل إلى « لوى أعناق » الأحداث الفنية قسرًا لأخرج بمقولة أو مغزى مسبق) . هكذا يحدد موقفه - منذ البداية - من مختلف المذاهب المتباينة ؛ وبخاصة ما كان يستلب شباب الكتاب البادئين . إنه يرفض أن تكون القصة القصيرة تطبيقًا لمذهب فلسفى ؛ أو إعلانًا عن موقف سياسى ؛ أو خطبة حول قضايا إجتماعية ، تؤيدها الشعارات ؛ التى تتنفس فى مناخ الصوت العالى ؛ والنبرة القوية ، اللاعنة أو المؤيدة .

لقد ربط فنه بالواقع الاجتماعى أولاً وقبل كل شىء . وأنه لا يكتب لمجرد الكتابة ، أو لتزجية وقت الفراغ ؛ ولكن تحكمه - فى النهاية - رسالة ، ويحيط به هدف . وهو - فى كل - لا يخرج بالفن عن طبيعته ، وعن كونه فنًا . وأنه إذا كانت لديه أفكار يؤمن بها ؛ فإنه سوف يجاهد لتوصيلها بأدوات الفن نفسه .

ولمَّا كانت الكتابة بالنسبة إليه محاولة للتواصل مع الآخرين ؛ وبخاصة عندما يكون هناك شىء مشترك : حلمًا أو ألمًا أو دهشة مشتركة أو قضايا عامة ؛ فإنه يحرص كل الحرص على قارئه الذى يشاركه الأرض ، والعصر ، والمناخ ، والأحداث ، والماضى . إنهما يقفان معًا فى خندق واحد . يجمع بينهما هم واحد ، وانفعالات مشتركة . إنهما الوسيلة والغاية . البداية والنهاية . لا استعلاء من أحدهما على الآخر . ولا نفور بينهما أو تناقض . (قارئى كما أتمثله يملك الحساسية والوعى والقدرة على استخلاص المعانى التى أدور حولها فى كتاباتى . إننى أشعر به يتنفس بينما أكتب له . إنه يشاركنى على نحو

غامض فى اختيار الموضوعات وترتيب الأحداث وصياغة العبارات . إنه الجزء الآخر منى أينما كان وحيثما كان) .

ويدخل أحمد الشيخ فى بعض تفاصيل الإنشاء الفنى للقصة القصيرة ؛ حيث ينطلق من إيمان واعٍ بأن الفن مغامرة حرة أولًا ؛ وممارسة محكومة بالقواعد ثانيًا . فالحرية أساس ، والتقنين ضرورى . ويشير إلى ما سبق أن اتفق عليه نقاد القصة القصيرة - عالميًا - من حيث إن كلمات الابتداء تلعب أهم الأدوار فى البناء الكلى ؛ حتى لحظة النهاية ، أو كلمات النهاية . يقول : (مدخل القصة بالنسبة لى هو المقياس الحقيقى لإمكانية النجاح أو الفشل فى إنجازها ، بمعنى أنه من الممكن فى حالة العجز عن اختيار المدخل المناسب للموضوع أن تضيع القصة نفسها . إنها البداية أو بذرة الخصوبة الأولى التى أنطلق منها فى محاولة استكمال ملامح الكائن الحى . ومهما كان الأمر فى قصة الأشخاص أو الأحداث فإن البداية الموفقة تعنى قصة موفقة) .

ثم نراه يتناول - فى كلمات - دور المكان والزمان ؛ باعتبارهما جزءًا من البناء الفنى . ويستدرك قائلًا إن قصص الشخصيات المأزومة التى تسيطر عليها الحالة النفسية لا يكون الأمر بهذا القدر من الأهمية . وينتهى إلى أن القصة القصيرة نسيج عضوى تتشابك فيه العناصر لتخرج به حيًا موحيًا أو ميتا باردًا ؛ وهذا يتوقف على قدرات كل كاتب .

وإن دلت هذه الكلمات الواعية على شىء ؛ فإنما تدل على أن أحمد الشيخ أدرك أن القصة القصيرة تتنفس من خلال رئتين : رئة الوضع الاجتماعى ؛ ورئة البناء الفنى . وأنه لم يسع كى يكون منظّرًا - مثل ضياء الشرقاوى - ولكنه ثقف نفسه ثقافة فنية ؛ كى لا تخرج قصصه القصيرة عن الميدان : شكلًا ومضمونًا . وحتى تكون القصص منطلقة من تخطيط محكم مبنى على دراسة وفهم لأصول الفن ، وقواعده ، والمراحل التى مر بها فى تاريخه ، حتى وصل إلى رفاقه وأبناء جيله .

وقد يلفت النظر عند دراسة القصص القصيرة التى كتبها أحمد الشيخ ؛ أن من كتبوا عنه أغفلوا هذا الملمح فى رؤيته ؛ فلم يفيدوا منه فى تحليل ونقد قصصه . وأن منهم من تجاوزوا مجموعته القصصية الأولى (دائرة الانحناء) ؛ وأخذوا فى تتبع بعض ظواهر الشكل والمضمون فى مجموعاته الأخرى ؛ معتبرين (النبش فى الدماغ) هى الأساس لخطوات الفن القصصى عنده . وإنى أرى أن هذا الموقف النقدى غير صحيح موضوعيًا . كما أنه يظلم النتاج الأول للكاتب ، حيث بذل جهدًا ملحوظًا ؛ ليؤكد ذاته الفنية ؛ وليثبت تميزه فى استخدام أدوات غير تقليدية ، وتناوله قضايا الإنسان الفرد ،

تناولاً يضيف إلى قصص هذا التيار ؛ ولا يعود بالقصة القصيرة إلى الوراء . ومن ثم فإنا نعتبرها الأساس القوى الذى ثبت الأركان ، ووطد الدعائم ، وحدد الملامح الراسخة ، وأصَّل للفن عنده .

حقيقة إنه اجتهد - بعدها - فى تطوير أدواته ، وأسلوب معالجته ، وفى الاقتراب الشديد من الواقع الاجتماعى فى صراعاته ، وتناقضاته ، والمشكلات التى طرأت عليه ؛ لكن تظل « دائرة الانحناء » هى المنطلق . وكيف بمن يتناول « كلا » يلغى أهم أجزائه ؟! وبخاصة إذا كان هذا الجزء يحمل فى داخله سمات « الكل » الذى سوف تتسع دائرته فيما بعد . سوف يجد القارىء ملامح « بطل » جديد وفد من القرية إلى المدينة ؛ فيواجه تحديات كثيرة ليست تقليدية ؛ وإنما يقف فى مقدمتها : « الخناق » و « التحدى » و « القهر » ثم « القتل » المعنوى والإرادى . كما يلاحظ القارىء أن « الجدران » السميكة ، و « الحصار » القوى ؛ قوتان تقفان ضد الفرد من قِبل الجماعة ؛ فلا سبيل إلى الخلاص . « دائرة الانحناء » . الكل ضد الواحد . « ذيوع التحدى » ، فيكون الشلل واللافعل ، حيث العودة إلى القرية مستحيلة ، والطرق مسدودة ؛ حيث العالم اللامعقول « كتلة الصمت » ؛ الذى تنتهى حياة الفرد فيه إلى الاحتراق والفناء ؛ فلا وسيلة لمواجهة مطاردة الذئاب ؛ حتى فى الملعب . « همسات الرجل الضئيل » . (تأكدت أن الباحث عن عود الثقاب ليس إلا كبير الذئاب . راح الذئب يرقبنى فى ارتياح وشماتة ولمعت أنيابه . وتأكدت أنه سينهش أشلائى بعد تملم احتراقى) ص ٨٨ - ص ٨٩ .

فى هذا العالم تضيع الملامح الخاصة ، ويشك الإنسان الفرد فى وجوده ؛ بل إنه ينكر على نفسه هذا التواجد بشكل أو بآخر : (ويشك إن كان هو « ليس هو » فذلك المسخ شىء آخر لا يخصه . يتزايد الشك فيصر على أنه برىء من كل الملامح التى يطالعها حياله ... العود المحنى والصلعة وعدسات المنظار والكف المرعوش والعنق النحيل . هذه الأشياء لم تكن لتخصه يومًا . يذكر تمامًا أنه كان شيئًا آخر . وإلى مدى قريب جدًا كان شيئًا آخر . فالمدى الزمنى الذى تمت فيه كل هذه التغييرات محدود . ربما لا يتجاوز شهورًا معدودة عاشها مغتربًا هائمًا على وجهه . يحلو له أحيانًا البحث عن كتاب بلا غلاف . أو طفل لم تلده أمه . فى مدينة معتمة بلا أضواء) ص ٩٨ .

مصير الإنسان الفرد - دائمًا - محكوم بما تريده الجماعة ، مهما ادعى من شموخ وثقة ؛ فقد نسجوها بإحكام ، فى هدوء ، وفى متسع من الوقت .

(جمعوا خيوطها المتشعبة وعقدوها وصنعوا منها عشرات المعاول وراحوا يحفرون

قبره . جردوه أولاً من كل وسائل المقاومة لدفنه فى المقبرة حيًا ، ودون إثارة مشكلات ... وفى لحظات كان كل شىء قد انتهى وبصورة هادئة . ودخل عبد الحق فى جوف المقبرة . ساعتها تغير كل شىء . واستحالت الألوان إلى لون وحيد كالح . وبدت جدران المقبرة عملاقة لزجة . تسخر من كل محاولة للخلاص . كان صوته مكتومًا . وكان طريقه مسدودًا بدائرة الجدار المصقول الأملس والأرضية الرطبة الرخوة . ساعتها تأكد عبد الحق للحظة وحيدة أنه انتهى . وأن صوته محكوم عليه بالإعدام) . ٣٨ - ٣٩ .

وابن القرية فى قصة (كتلة الصمت) طحنته المدينة فى طرقاتها الملتوية ، يشعر بالاختناق والقرف من عدم استقامة أى شىء ؛ ولكم صادفته الطرق المسدودة والأزقة الملتوية (لم يكن مقطوع اللسان كل ما هنالك أنهم كمّموه بكمامة غير مرئية) ٥٣ . (تراجع وفى داخله إحساس بالقرف ، قرر أن يتخلص من منظر الكلب المدهوس الذى رآه عفوًا . فكرّ فى بائع ليمون متجول ليعالج نفسه بامتصاص واحدة . غير أن الميدان لم يكن يحوى بين عرباته الصغيرة واحدًا ممن يبيعون الليمون) ٥٩ . كل الأشياء متواطئة ضده ؛ حتى لا يحقق وجودًا ما بأى صورة من الصور . ويقف « الذباب » قوة قاهرة فى قصة (صيف الذباب) لا تقل خطورة عن عبد الونيس والمهندس ؛ حين يصبح غير قادر على مواجهتها رغم ما تبدو عليه - سطحيًا - من ضآلة . وهذه هى حال « البطل » الوحيد فى دائرة الانحناء المرة (كنت أغوص فى أعماق الدوامة . رغبة مذبوحة وإرادة مبتورة الطاقة . وألف ذراعٍ تلتف حول الرأس وتحرمنى من وضع الرؤية ، وعملاقان ماجنان يُطِنّان فى أذنى . وصمم كئيب من نوع فريد يتهددنى . وطاقات تتآمر على خلع رأسى) ٦٢ قصة « الكرسى المهزوز » .

وثمة بذور فنية تكشف عن نفسها فى قصص كثيرة من قصص هذه المجموعة . ويمكن لنا تحديد بعض القصص التى توفرت لها كل العناصر الفنية للقصة القصيرة . مثل « ذيول التحدى » و « كتلة الصمت » و « همسات الرجل الضئيل » . بدءًا من اختيار العنوان ؛ ثم انتخاب كلمات البداية . والجمل القصيرة . والحوار الحاد المدبَّب ، المكتوب بلغة عربية سليمة . وتقديم الشخصية من خلال الحلم (صيف الذباب) . و (ذيول التحدى) مع ربطه بالواقع الذى تعيش فيه الشخصية ، ولغة السرد التى تبلغ درجة الشاعرية فى بعض الأحيان ، ومحاولة استبطان الشخصية من الداخل . وتعمق الأغوار البعيدة السحيقة داخل النفس الإنسانية فى لحظة ما ، وسيادة « الوحدة »

النفسية والشعورية والموضوعية . وتآلف الموقف مع « الجو النفسى » ؛ لإحداث الانطباع المطلوب الذى قادت إليه كلمات البداية .

وظهور عنصر « الحلم » و « الكابوسية » ؛ اللذين قد تتجسد فيهما أبعاد الصراع بين الداخل والخارج ؛ تجسيدًا لمعانى الإحكام ، والصمت ، والعزلة ، والوحدة ، والدوائر المغلقة ، والمسخ ، و لقهر ، والانكسار ؛ والغثيان ، والقرف . كما أننا لا نغفل تجارب التجديد المتمرد على الشكل التقليدى . وإن بدا لا معقولاً ؛ فإنه قدم فى لغة منتظمة ، معقولة ، مرتبة ، منسقة (همسات الرجل الضئيل) . وتجدر الإشارة هنا إلى وسيلة فى القص سوف تنمو عند أحمد الشيخ لتصبح عنصرًا مهمًا فى بعض قصصه القصيرة . فهو يجعل « البطل » يبوح بما فى داخل نفسه إلى صديق عزيز لديه تجمعهما ألفة ومودة ؛ وهو حينما يفضى إفضاءً ؛ فإنما يضفى على النص حميمية ؛ تجذب القارىء إليه ، وكأننا مع أربع شخصيات تذوب جميعًا فى شخصية واحدة . البطل والصديق . الكاتب والقارىء . وليس ثمة فاصل بينهم . إذ إنهم - فى الحقيقة - واحد صحيح .

ففى إيجاز شديد يقص البطل « النص » بضمير المتكلم (قصة دائرة الانحناء) . وفى جمل قصيرة جدًا تتحول إلى جمل شعرية أحيانًا « ص ١٢ - ٩٦ » عندما يتوجه بالحديث إلى « الأم » عن البنت الحلوة ذات العينين الخضراوين . لكنه سرعان ما يبوح : (أوه آآ نسيت أصل الحكاية .. كنت أقول قبلاً ، إننى أتحرك فى هذه الأيام فى إطار دائرة مغلقة بلا أبواب ولا ثغرات) ص ١٠ . وقد جعل من هذه الجملة محورًا يدور حوله « النص » . لذا فإنه اختارها ليربط القارىء بالهدف ، والفكرة ، ومنطقة الجذب الرئيسية . كما أن اختياره لجملة « محلك سر » اختيار ذكى ، مرتبط تمامًا بصفة أساسية فى « الشخصية » ، وبالقصة التى تعالجها القصة ؛ وبالموضوع الذى يشغل مساحة « النص » .

تأخذ هذه العناصر فى التطور ، كما تتجه الرؤية نحو الشمول ؛ فى القصص التى نشرت بعدئذ مستقلة أو ضمن مجموعات قصصية . من ذلك مثلا ؛ فإنا نلاحظ تشبثا بالعنوان الجديد الجيد الدال : مداخل الندم - لصوص المدن المسلوبة - مشاهدات عاشق الملامح المستحيلة - الجفاف - إنه يختار عنوان القصة بكل دقة وعناية بحيث يكون اللبنة الأولى فى البناء ؛ أو الخيط الأول فى النسيج . يضاف إلى هذا ما أصبح معلمًا من معالم التشكيل ؛ وهو تأليف عناوين داخلية لأغلب القصص . يجعلها الكاتب جزءًا مهمًا فى البناء . إذ إنها توحى بتتابع الفكرة ، أو بخطوات الحدث ، أو بتطور الحالة النفسية ، فى ثوب تبدو ألوانه - من بعد - كما لو كانت غير متناسبة ؛ لكنها فى

العمق متناغمة . لأنها لم تبتعد عن الجو العام والفكرة الرئيسية ، و « الوحدة » مقومًا من مقومات العمل الفنى الناضج .

فى قصة (التحلل) بدت العناوين الداخلية علامات مهمة جدًا لتحديد ثلاثة مستويات أخلاقية وسلوكية أدت إلى مرحلة خطيرة فى حياة المواطن « فتحى فتوح أبو الفتوح » فلم يعد متمسكًا بأى قيمة من القيم الشريفة . فثمة « منزلق » و « استمراء » و « تبجح » . ومن هنا أدت العناوين دورًا فى البناء الفنى من ناحية ؛ وساعدت فى صياغة الوحدة الوجدانية ؛ وفى تقديم الرؤية الكلية ممهدًا لها ؛ بحيث تأتى بالانطباع النهائى الواحد المراد إحداثه فى نفس القارىء ؛ صادقًا طبيعيًا ؛ دون افتعال . كذلك الحال فيما يتعلق بالعناوين الداخلية لقصة (مقدمات التراجع) حيث نجد : « تنويه » و « عن التراجع » و « عن القهر » و « عن الهبوط » ثم « ذكريات » و « ختام » .

وتبدو العناوين الداخلية ضرورية فى قصة (ضرب البحر) ؛ لأن الشخصية تحكى ، وتقص ؛ وتتصور جموعًا من الناس ينصتون ؛ فكان عليها أن تقدم لما هو آت . وبخاصة أن « البطل » بمثابة المجنون فى نظر الكبار الذين يكرههم ، ويدفعنا إلى كراهيتهم . وهو رجل مجرب أهلكه الصراع ، ودمرته التجارب ، ويبغى نقل تجاربه للشباب ؛ لذا فإنه أخذ يتوجه إليهم بالنصح ، منتقلا من خبرة إلى خبرة ، ومن تجربة إلى تجربة ، بين « عروس البحر » و « فرس البحر » و « سر البحر » لأنه « عجوز البحر » . تدخل فى هذه الدائرة قصص : روح النهر - مشاهدات عاشق الملامح المستحيلة - لصوص المدن المسلوبة !

ومع أن استخدام هذا الشكل جذب اهتمام الكاتب فى أكثر من قصة ؛ فإنَّا نراه لايُفْرِط فى فَرْضه على بناء جميع القصص التى كتبها - فلا نظفر فى القصص القصيرة جداً بمثل هذا اللون . وعلى سبيل المثال فإن مجموعته (كشف المستور) تخلو منه . والقصص التى تُحْدِث فيها هذه العناوين خللا ما أو اهتزازاً فى الوحدة ، أوحداً للشعور الداخلى ؛ أو إيقافاً لنمو الانفعال ؛ تختفى منها العناوين الداخلية ؛ والدليل على ذلك قصص مجموعته (الحنان الصيفى) . إذ إن المسألة محسوبة من كل الجوانب ، ولا تأتى هكذا كيفما اتفق . وليس معنى نجاح ابتكارها فى تصميم وهندسة بعض القصص أن يستمر الكاتب فى استثمارها فى كل ما يكتب من قصص قصار .

ترتبط كلمات البداية ؛ أو فقرةالبداية ، ارتباطاً وثيقاً ؛ بالعنوان ، والعناوين

الداخلية ؛ إذ إنها تقودنا إلى الشخصية ، والموقف ، والفكرة ، ثم الانطباع . وهى التى تحمل فى ثناياها كل الشحنات الكهربية التى تقوم بتوزيعها فى الجزئيات الصغيرة ؛ لإحداث نوع من التوتر ، والانفعال ، والصعود بدرجات الترقب والإثارة : إثارة الفكر ، والمشاركة .

وتكفى فقرة البداية فى قصة (مداخل الندم) ص ١١٦ لأداء ذلك كله ؛ ولتقديم مناخ العجز ، والاحتراق الداخلى ، والهروب إلى الداخل ، بسبب اختناق الجو العام ؛ (أترنح بالخطى المشنوقة بالاندحار ، أمتص رحيق التوقع ممعوداً بمسرى مرارات الخوف فى الحلق الجاف . تتطوح مشاعرى سكرى بالتأملات الصعبة ، أشنق الرغبة فى العويل مشيعاً وجهه الذى كنته بدمدمات العجز ، أزيحه جانباً حتى لا أعود أحترق من الداخل والخارج كعصفور صغير تشتعل فى أحشائه جمرة لا تخبو بينما صهد النار يشوى سطح لحمه العارى من ريش الحماية . أسكت بعجز الكلمات عن وصف الآلام الرابضة عند عتبات التذكر . وصهد لحظة الضجر اللافح يفرى مداخلى المشتعلة وسطح الكيان تشوبه شمس نهار صيف تخطى الحدود المألوفة المحتملة) .

والفقرة الأولى فى قصة (الأمنيات الحبيسة) بالغة الدلالة على نوع البطل ، وقضيته ، وتجربته ، ونهايته إن صح التعبير . وهى تتسم بما أسميناه « بالبوح » والإفضاء . فالحديث مباشر لكنه لا يبدو كذلك . (مرة أخرى سوف أحدثكم عن حدث السقوط فى دوامات اللحظة القائمة والتى أستحيل فيها إلى شىء محمول فى فراغ دون إمكانية الوقوف والثبات . الذى حدث منذ البداية وحتى الآن جعلنى معتاداً على توقع الضربات من كل الاتجاهات وفوق كل الجزئيات المضروبة سلفاً فى كيانى المحدد الأبعاد والذى لم يحدث وقطعاً لن يحدث على أى نحو أن أتجاوزه بالتضخم أو الانكماش . فى مشوار العودة وحيداً قلت لنفسى إنه يبدو أن العالم أصبح بالقطع غير صالح للتعايش معه ، وأنه من الأجدى أن أفر إذا سنحت الفرصة لفرار حقيقى ، فالفرار فى المرات السابقةسرعان ما كان يستحيل إلى بؤرة إنهاك جديدة مزحومة باللحظات المعادة ، والشروع فى الفرار من جديد بوهم إمكان الثبات والسكون عند مرفأ أمان أملاً فى مشوار الحركة صعوداً إلى آفاق مجهولة أو الدخول فى عوالم أكثر انفتاحاً ورحابة . كل ذلك كان محض محاولات خاسرة للخروج فعلاً) ص ١٠٤ مجموعة « مدينة الباب » . ولما كانت طبيعة الأرض التى تنبت فيها أحداث قصة (الزائرة) فى مجموعة (الحنان الصيفى) تختلف وفقاً للموضوع ، والشخصيات ؛ والبُعد الفكرى والرمزى ؛ فقد جاءت فقرة البداية حافلة بالحركة ، واللفتة ،

والإشارة ، والكلمة المتحاورة ؛ متضمنة الشخصيات المحورية التى تشارك فى « الحدث » : (دقت الباب بعنف فى صباح باكر ، فرحت أفتحه لأراها لأول مرة ، كانت تبتسم فى ألفة وهى تلقى تحية الصباح ، كانت تحمل على الرأس سلة كبيرة وثوبها الريفى يستر قوامها الممشوق العفى . سألتنى إن كان المسكن يخص اسمى الذى ذكرته ثلاثيا فأومأت بالإيجاب أزاحتنى فى ود عن طريقها ودخلت باطمئنان ، التفتت نحوى وهى فى منتصف الصالة ثم قالت بعشم : - حططنى . مددت يدى أساعدها فى إنزال حملها الثقيل أكثر مما كنت أتوقع ، جلست هى على أرضية الصالة وسألتنى عن الأحوال جاءت زوجتى تستطلع الأمر ، كانت هى تعبث بغطاء السلة المحكم التحبيش بخيوط الدوبارة فى محاولة لفكه ، نظرت نحو زوجتى وإبتسمت وهى تلقى تحية الصباح ردت زوجتى عليها ثم التفتت نحوى وكأنما تسألنى عن هوية الزائرة الغريبة فى مثل هذا الوقت المبكر ، قالت هى بينما تفلت طرف الخيط من محيط السلة : - يمكن هو ما يخدش باله بس احنا قرايب) ص ٦١ - ٦٢ .

ورغم قصر القصةالقصيرة فإن الجملة تأتى - أحياناً - مطولة . ومعروف أن طبيعة القصة القصيرة تحتاج إلى التكثيف والتركيز ، واختيار الجمل الحاده المجدولة التى لا تحتمل كلماتها تأويلا ودلالات كثيرة قد تبعد اهتمام القارىء عن التركيز فى دائرة محددة . لكن طول النفس عند أحمد الشيخ يعبر عن نفسه فى جمل يقصد بها التعبير عن دفقة فكرية أو شعورية كاملة ؛ وليس دلالة على رغبة فى الإكثار من التفاصيل . ولاشك أن طول الجملة يكون نتيجة معاناة وجهد شاق قبل الكتابة . إذ إنها تحتل المكانة التى تشغلها فقرة كاملة فى القصة التقليدية . فالقصة القصيرة - عنده - مجموعة من الجمل المركبة المستقلة ؛ وليست فقراً . وكل جملة تؤدى دوراً . ومجموع الجمل - وهى قليلة نظراً لطولها - يفضى إلى الانطباع الكلى الموحد . وقد يستلزم هذا التكوين معاناة مماثلة من القارىء ؛ الذى لابد من أن يعمل فكره ويجتهد ويكدح ويتأمل بنفس الدرجة التى كان عليها الكاتب .

تحت عنوان « عن التراجع » فى قصة (مقدمات التراجع) ضمن مجموعة (مدينة الباب) نقرأ الجملة التالية : (قبل القول شروع مرعوش بتراجع الحروف وتزاحم الرغبة فى إخراج الكلمات المحمومة دون إخراج ، تتلوى فى الصدر كائنات مقبوضة ومرعوبة ، ينكمش القلب فيضيق بامتلائه إلى الحد الذى يكاد أن يوقفه ، نيز الشريان الرئيسى ببطء ممل يوشك أن يكون سكوناً بارداً ، تتثلج الأطراف العطشى إلى قطرات الدم ، وأهم بالقول فى محاولة أخيرة لاختراق حاجز الصمت الوهمى الذى يتجسد فى

الرأس جداراً صلباً ، تسقط الرغبة فى الكلام عند أطراف أصابع القدمين فآنف من الانحناء لاستعادتها حفاظاً على عودى المستقيم) ص ١١١ - ١١٢ . وكنا قبلها قد قرأنا جملة واحدة ص ١١٠ : (قبل الهبوط فى سرداب التراجع أسأل إن كان من الممكن أن أرى وجهك المأمول يا « سها » أختنق بانتظار لحظة الحصول عليك وأسأل نفسى أيضاً إن كان فى مقدورى مواصلة الرمح وحدى فى محيط الدائرة الرحبة رغم اكتشافاتى المتكررة أننى أعود مكدوداً إلى ذات النقطة التى انطلقت فيها فى المرة الأولى هادفاً إلى العثور على وجهك المستحيل الذى حسبته فى البدء ممكناً) .

جملة الحوار تختلف اختلافًا ظاهرًا . إنها قصيرة . تكتب بالفصحى الميسورة الفهم مرة ؛ وبالعامية عندما يكون المتحاورون فى بيئة القرية أو من مستوى فكرى وثقافى لا يتوسل بالفصحى فى حياته اليومية . ففى قصة (شوق) يدور الحوار بين بهلول ومشحوت والشيخ سعدون والحاج عوف فى كفر عسكر بالعامية ، وفى قصة « الشملولة » حيث نعمات وشوق وجواهر وعطيات ، فى الكفر ، مع العِمة ؛ يدور حوار عامى صريح . وفى « الزائرة » مع أن الحوار قليل فإن لغتة عامية أيضا . لكن الاتجاه الغالب فى لغة الحوار أنها عربية ؛ منتقاة : لا تعقيد فيها ولا تقعر . فلا نجد كلمة غير مستساغة أو منحوتة ومأخوذة من المعاجم والقواميس . وهى لغة تصدر عن الكاتب نفسه ؛ باعتباره صاحب « النص » . ولأنه يقوم بدور الحاكى أو الراوى أو الشخص الذى « يبوح » للآخر . ولعل اعتماده فى « النص » على « التقديم » و « التهيئة » و « الوصف » ؛ هو الذى جعل مفرداته - كاتبًا - ولغته - مثقفًا - ونعوته وأوصافه وتحليله - قاصًا - هى التى تسود وتسيطر .

ولا ننسى أنه يصف الشخصيات من الداخل . ومن ثم فإن الدراما هنا تكون دراما داخلية . أو إن شئنا فإن الصراع الذى يجرى فى قصصه صراع نفسى داخلى ، مما يوحى بأن القصة خالية من الحوار بمعناه المألوف . وإن كان تأمل بعض القصص يكشف عن أنها قد تكون حافلة بالحوار . من ذلك مثلاً أن قصة « مقدمات التراجع » مشحونة بالحوار بين البطل والزوجة ، وأن الفعل له رد فعل ؛ مما يحدث الانفعال النفسى . وإن بدا للعين القارئة بشكل مسطح غير ذلك [انظر صفحة ١١٣ من مجموعة مدينة الباب] .

فى قصته « النبش فى الدماغ » يقدم أكثر من مستوى للحياة النفسية للفرد . ويلتقط « حالات » معينة تتحد فيما بينها لترسم صورة ذات ملامح نفسية ، أصبح عليها الإنسان

المصرى المعاصر . ففى لحظة واحدة يقتتل رجلان متشابهان فى ميدان العباسية ، استخدم أولهما مدية فى حين استخدام الثانى شفرة حلاقة . وسرعان ما يتكشف أنهما أخوان (إنه زمان أغبر يتقاتل فيه الإخوة بمثل هذا العنف ؛ وأضاف وسط اندهاش الكل أن الرجلين أخوان شقيقان يسكنان فى نفس العمارة التى يسكنها فى مصر الجديدة ؛ استنكرت وجوه البعض فأقسم الرجل بشرفه أنهما توءمان من أم وأب) ص ٧ . وفى الثامنة والنصف إلا خمس دقائق صباحًا وفى ميدان التحرير (كان الزحام المتعجل الآتى من ناحية محطة الأوتوبيس الرئيسية يضغط من كلا الجانبين رجلاً فى الثلاثين أو نحوها ؛ كانت قد انفلتت من كوعه قبضة رجل آخر فى مثل سنه وإن كان أكثر منه نحافة ويستخدم عدسات منظار رقيق) ص ١٠ فى نفس اللحظات تقريبًا وفى محيط الدائرة البشرية (وجد الرجل النحيل نفسه بدون سابق مقدمات ممسوكًا من زنده بقبضة قوية لرجل فحل يلتف عنقه بتلفيحة لونها كالح تدارى الجزء الأسفل من ذقنه ، لم يحاول تخليص يده فقد كانت القبضة قوية وحادة . جذبته اليد العفية فأطاع متعجبًا أولاً ثم تسلل إليه خوف . كاد أن يتكلم فأسكنته غمزة بلا معنى من عين الرجل . فكر فى لا جدوى مقاومة الوجه الصارم) ص ١١ فى السابعة مساءً اشترك رجلان فى تهديد « ولد » و « بنت » من العاشقين . ثم تبادلا - أمام الولد - اغتصاب « البنت » . فأصابهما دوار نفسى مفتت ومقيت (وعند نهاية الشارع المطل هو أيضًا على النيل شعر كل منهما أنه لم يعد قادرًا على الاستمرار فى الإحساس بأنه يخص الآخر . وعجزا عن الاستمرار فى السير جنبًا إلى جنب فابتعدا وانحرف الولد عمدًا إلى كوبرى الجامعة واستمرت البنت فى طريقها إلى شارع النيل) ص ١٤ .

نحن هنا أمام شخصية واحدة بعثر داخلها الكاتب فى أكثر من مكان ؛ بهدف تعرية العلاقات التى تنتظم الحياة الفردية والجماعية . وما قد يتعرض له الفرد من مواقف نفسية ؛ فى علاقته بالآخر ، أخًا أو زميلاً فى العمل أو إنسانًا مثله يشاركه عبور الطريق ؛ أو حبيبة تدمر الجماعة علاقته بها بشكل وحشى غير إنسانى . هذه الدوائر التى يدور فى محيطها الفرد صنعها الكاتب ليقول ما سوف يجسده بعد فى أكثر من قصة . من حيث إن « الجماعة » تقف - دائمًا - ضد الفرد . وأن الواقع والقوى الخارجية ، يفعلان فعلهما المدمر لذات الفرد وخصوصياته .

ويعيش بطل قصة « الجفاف » أزمة خاصة مع نفسه ، ومع واقع الحياة من حوله ، ومع الآخرين . وربما يكون الكاتب هنا قد استهدف تقديم ثلاث حالات نفسية لإنسان مثقف يعيش فى ظل ما ساد السبعينيات من قيم ومبادىء ونظم . يتحرك من خلال شعور

حاد بالوحدة ، والعجز ، اللذين يدفعانه إلى محاولة تدمير رغبة الحياة فيه ، فهو مضغوط ومشلول الطاقة ؛ يتجلى له الموت غادرًا خطافًا يبرع فى أخذ أمثاله من المنفردين فى حجرات معزولة . ومع إحساسه الحاد بالفراغ والضياع والضغط المادى ؛ فإنه يرفض الحل الذى يأتى عن طريق العمل بإحدى الدول البترولية بعد عرض قدّمه صديق قديم له . وتتأثر علاقته بحبيته التى انتظرته طويلاً . إذ إنها عجزت عن تحمل الانتظار الممل واللاحل ؛ فقبلت الزواج من مدرس الرياضة المالية ؛ الذى سبقت إعارته للعمل بالخارج .

فى مقابل الحالة النفسية ، والمواقف المتباينة التى انعكست آثارها فى شعوره وعماقه ، قدم الكاتب ثلاث نهايات محتملة لهذا الفرد المأزوم ؛ وجعلها جزءًا فى بناء القصة القصيرة ، ونجح فى أن يقنعنا بأهميتها . حيث طرح ثلاثة حلول : الأول هو انتحار البطل . والثانى هو « الجنون » بالفن مما يعرضه لاتهام الجماهير له ووصفها إياه بأنه الشاعر المجنون . ويبقى الثالث محددًا فى إقناع نفسه بالأخذ بالمنطق الذى ساد السبعينيات ، وهو الهروب بالعمل خارج الوطن ، واللحاق بالصديق القديم ، والحبيبة المهاجرة ؛ بحثا عن الثروة .

ونظرًا لخطورة هذا الدافع المادى ؛ وتأثيره فى بناء الإنسان ، وعلاقاته الاجتماعية مع الأسرة ، والمجتمع ؛ وما ترتب عليه من آثار نفسية فردية وجماعية ؛ فإنا سوف نلاحظ أن الكاتب جعل هذه القضية موضوعًا لعددٍ من القصص القصيرة التى كتبها فى السبعينيات . تأكيدًا لدوره الاجتماعى النابع من معايشته لما طرأ على المجتمع المصرى من تغير فى البنى الأساسية ؛ وفى العلاقات ؛ والقيم ، وفى النظر إلى ما كان « تراثيًا » وما هو كائن « اقتصاديًا » وما ينبغى أن يكون « مستقبليًا » . فلم تغب صورة المجتمع فى حركته عن مجال الإبداع عند الكاتب ؛ وبخاصة فى قصصه القصيرة .

وما دام الكاتب يحتفل بالداخل ، والشعور ، بعيداً عن التهويمات والغموض ؛ فلا بأس من تدعيم عنصر « البوح » و « الإفضاء » الذى استأثر بأسلوب بعض القصص . لارتباطه بالموقف الداخلى للشخصية والحالةالشعورية والوجدانية ؛ ثم الإحساس بضرورة تواجد أو تخيل المشارك ، المنصت ؛ ويكون ذلك ضرورياً ولا زماً فى الأزمات التى تجعل الشخصية أسيرة إحساس قائم بالوحدة ، والعزلة ، والاختناق والخوف والانكسار .

نجد ذلك فى قصص : « ضرب البحر » ، « تأملات رجل فى مقعد صخرى » و « الأمنيات المستحيلة » ضمن مجموعة (مدينة الباب) وفى قصة « كشف المستور »

ضمن المجموعة التى تحمل نفس العنوان - وفى قصة « روح النهر » ضمن مجموعة (النبش فى الدماغ) ، بل إن البوح فى القصة الأخيرة يعرى ظاهرة عدم التواصل ، واللا اهتمام ، وعدم المواجهة ، فالبطل يبحث عمَّن يستمع إليه ؛ وينصت إلى « بوحه » و « شكايته » إنساناً مقهوراً معذباً مجلود الحاضر ، مشوى الماضى ؛ لكنه لا يجد أحداً : فى النهار . وفى منتصف الليل . ويلعب هذا العنصر دوراً مهما فى الصياغة الفنية لقصة « مشاهدات عاشق الملامح المستحيلة » . وهى من القصص الجيدة التى تضمها مجموعة (النبش فى الدماغ) . تبلور معانى العجز ، والخوف ، والانذحار . وتتبع المشاعر الداخلية من خلال مواقف نفسية لا تناقض فيها ؛ يفضى بعضها إلى بعض ، فى لغة رصينه ، وفى جملٍ مكثفة ، بلا استطراد أوتفصيلات أو إطالة . يضاف إلى ذلك ما أسهمت به العناوين الداخلية .

ومن العناصر التى تبدو واضحة فى قصة أحمد الشيخ عنصر « الحلم » . وهو يهتم به اهتماماً ملحوظاً . ولا يستغله للإغراق فى التهويمات والإغراب والصور الشاذة والأحداث الغريبة . وإنما يجعله جزءاً فى البناء يعطيه وقتاً وجهداً وتفكيراً ؛ حتى يأتى مقنعاً ومستنداً إلى منطق . يختار كلماته ، وينتقى صوره ، ويستثير جانب الوعى - وليس اللاوعى - فى الشخصية ؛ بحيث يأتى كل شيىء فى القصة متضافراً ومنسوجاً بإحكام ودقة . بل إنه يصرح - أحياناً - بأن هذا الجانب فى القصة يدخل فى دائرة « الحلم » بالإشارة إلى أن « البطل » « رأى فى منامه » ؛ أو عندما أغفى شهد كذا وكذا ، وكأنه يريد أن يفسر لقارئه مالم يره أو مالم يسبق له أن أفصح عنه ؛ وما يجرى فى المنطقة المستورة اللامرئية للشخصية .

ينعكس هذا - بطبيعة الحال - على سلوك الشخصية - بعدئذ - وتطور « الحدث » النفسى فى القصة ، ودرجة اقتناعنا بما يقدمه الكاتب لنا ، يقول فى قصة « الجفاف » - مجموعة (النبش فى الدماغ) ص ٢٨ (عندما أغفى رأيى نفسه وحيداً فى صحراء مقبضة لا حد لها ولا نهاية ، تلال وهضاب وساحات رحبة وجبال شاهقة ، وسراديب معتمة وكلها محض رمال ؛ رمال ، رمال من كل الأنواع والألوان والأحجام ، مجرد رمال ورياح مسعورة تدمدم من كل الجهات تحمل ذرات الرمال الدقيقة وتصفعه ، تنفذ من طاقتى أنفه وتتسرب إلى حلقومه وتخترق شفتيه المضمومتين عن صمت عاجز عن دفع ما يحيطه ، تكتسى الأسنان أيضاً ويجف اللسان ، حتى حدقتى العينين المغمضتين تقتحمهما الرمال ، لكنه يتململ فى رقدته ربما يكون قد انقلب إلى الجانب الآخر فيراها من خلال الضباب تتسرب فى ثوب هفهاف لونه غريب متداخل ، يراها ويوشك على اللحاق بها ،

ينسى دمدمة الرياح وصفعات الرمال فى الوجه والبدن ويرمح بكل عزمه ثم يشرع فى النداء .

وعلى هذا النحو يأتى الحلم فى قصص « أزهار السنط العريانة » و « جواز سفر بهلوان » و « الغائب » و « روح النهر » و « مداخل الندم » و « تأملات رجل فوق مقعد صخرى » . والكاتب هنا يختلف فى استخدامه هذا العنصر عن رفاقه من كتاب هذا التيار الثائر . إذ إنهم صوَّروا الواقع كله باعتباره حلماً حافلاً بالكوابيس ؛ والصور المقلوبة ، والفكر المتداخلة ، والأحداث التى تبدو كما لو كانت غير مترابطة . ولم يفصلوا بينه - فى البناء - وبين العناصر الأخرى الداخلة فيه . وكانوا فى هذا يريدون أن يقدموا « الواقع » بصورة شائهة ، دفعًا إلى رفضه ، والثورة عليه ، وعدم تصديق كل ما يجرى فيه : فكراً ، وأشخاصاً ، وأحداثاً ، وعادات ، ونظماً .

إذا انتقلنا إلى الحديث عن موضوعاته وقضاياه ؛ فإنا سوف نجد قصصه القصيرة تدور فى محاور ودوائر ، تستكمل « الصورة الكلية » لقصص هذا التيار ، ولا تخرج عنها ، ولا تتناقض معها ، أو تختلف فى ملامحها ، وإن تبين لنا أن صورة المجتمع المصرى فى حركته مع أواخر الستينيات وطوال السبعينيات كانت ماثلة فى ذهنه ، وحاضرة فى وعيه أو لا وعيه ، عند الكتابة . لذا فإن العامل الاقتصادى ، والتناقضات الطبقية ، ووقوع الإنسان - المصرى ، العامل ، الشريف ، النقى ، فى أتون الطحن المادى ، والضربات العنيفة القاتلة ؛ بسبب عجزه المالى عن الوفاء بأبسط واجباته المادية ، والحصول على حقه المشروع فى الحياة الاجتماعية العادلة ، التى تحقق له شيئاً من الأمن ، والاستقرار النفسيى ، والاستقلال بشخصيته ، وضمان مستقبله ، واستشراف غدٍ إنسانى لأبنائه .

ولعله بسبب ذلك - أيضاً - انفرد بعددٍ أكبر من القصص القصيرة التى رفض فيها هجرة وطنه بحثاً عن الثروة ، أو عن وسائل التغلب على المشكلة المادية . وقد أشرنا إلى ذلك من قبل . فالخلاص المادى بالاغتراب عن الوطن ، لن يلغى بأيٍ حال ، ما يصبح فيه الفرد - والمجتمع ، من أوضاع وأحوال أكثر ضغطاً وإيلاماً وتفككاً وهدماً ؛ تستلزم البحث من جديد عن أدوات وأفكار وقيم تساعد فى « الخلاص » مما يَجِدُّ ، على حياة الفرد ، والجماعة . وهذا هو الذى لا أمل فيه ، إذ تكون الأمور العامة والخاصة قد وصلت إلى منحدرٍ مظلمٍ عميقٍ لا سبيل إلى الخروج منه .

فيما عدا ذلك فإن قصص أحمد الشيخ تصور لنا الإنسان - الفرد ، مأزوماً ، عاجزاً ، خائفاً ، مطارداً ، مطروداً ، يجثم عليه « الآخر » فى كل لحظة ، ومع كل نفس ،

وفى كل مكانٍ ؛ حتى يضيق الخناق عليه ؛ فلا يجد خلاصه إلا بالتفكير فى الانتحار ؛ لأنه فقد القدرة على أن يكون « هو » . وليس ثمة تواصل بينه وبين الآخرين . فتكون الوحدة والعزلة والقرف والإحساس بالغم ؛ هى مفردات حياته اليومية ، داخل الجب وخارجه ، على حدٍ سواء . وهذه هى السمات البارزة فى قصص الكتاب الذين ينتمون إلى هذا التيار . تلك التى اتخذت طريقها مع بداية العقد الأول من الستينيات . ومن ثم فإنا نستطيع - بوعى - أن نضم قصصاً بعينها إلى مرحلة الستينيات ؛ وإن كانت قد كتبت أو نشرت فى السبعينيات والثمانينيات .

من الشواهد على ذلك بعض قصص مجموعته (النبش فى الدماغ) الصادرة فى ١٩٨١ ، والتى ضمت قصصاً نشرت فى ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ، ١٩٧٣ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٧ ، ١٩٧٨ . مثل « الجفاف » و « النبش فى الدماغ » و « مشاهدات عاشق الملامح المستحيلة » و « لصوص المدن المسلوبة » و « مداخل الندم » و « روح النهر » و « النجوم » . وفى مجموعته (مدينة الباب) المنشورة فى ١٩٨٣ ، لا نخطىء قصصاً مثل : « أشجار السنط العريانة » و « بهلوان الأحزان » و « مقدمات التراجع » و « جواز مرور بهلوان » و « الأمنيات الحبيسة » .

تقدم قصص مجموعة (مدينة الباب) ألواناً متباينة من العجز عن فعل شيىء إنسانى ، خطير ، مهم ، إيجابى . إنه سمة كثير من أبطال القصص : « المتجنس » و « الغائب » و « مدينة الباب » و « التحلل » و « مقدمات التراجع » . وقصته « الجفاف » - مجموعة (النبش فى الدماغ) لا تخلو صفحة من التركيز على هذه السمة الأساسية التى يتصف بها البطل ، تقول البنت عنه : (إن سنوات شبابه توشك على الضياع لكنه منوم ولا يود أن يفيق ، سوف أكبر أنا الأخرى وتضيع منى أحلى سنوات عمرى وأنا أنتظر وهماً عاجزاً عن التحقيق) ٢٩ . وتقول : (لكنه أصبح معقداً مهموماً عاجزاً عن الإقناع بلا يقين فعلام أتعلق به) ٣٠ . ويعلق الكاتب بأنه (كان بالنسبة لها فى تلك اللحظة رجلاً جباناً . رعديداً لا يجيد سوى الطنطنة ، يدعى أنه يحتمل سخفها بسبب أنه يحبها بينما هو عاجز عن عمل أى شيء فى هذا العالم) ٣١ .

وفى قصة « النجوم » - مجموعة (النبش فى الدماغ) يشاهد الفتى والفتاة فيلماً سينمائياً داخل سينما قصر النيل يتحرك بطله فى إطار العجز ، ولا يتنفس إلا فى مناخ العاجزين ، (ظل ينظر إليها فى عجز مشلول ولا يقول شيئاً ، قال كلاماً لكنه لم يكن مناسباً بأى مقياس ، كان قد تحول إلى مجردٍ شيىء فوق مقعد صخرى ، برغم صراخ البطلة ظل البطل عاجزاً مهزوماً راضياً بعجزه وهزيمته متوافقاً معهما) ٤٤ .

وعلاقة الابن بالأم يحكمها العجز ، وكأنما قد أرضعته العجز ، فلم يعد يعرف من الكلمات اللازمة فى حديثه إلا هذه الكلمة - العقيدة : (قلت لنفسيى إننى لو اقتربت منها ما عرفتنى ، وإنها حتى لو سألتنى عن اسمى فسوف أعجز عن ذكره) ٧١ . ويقول : (لم ألفظ أحلام الأمس بقهر أيام العجز المتشابهة .. خاوى الجوف إلا من صبّار عجزى .. حصيلة لحظات القهر والعجز عبر السنوات الفائتة .. لفظت صبار عجزى ورحت أركض نحوها هادفاً إلى اختراق حاجز الزمان واحتوائها فى ذات اللحظة ، عجزت عن احتمال عجزى) ٧٥ - ٧٤ .

ورغم أن « البوح » أحياناً قد يكون وسيلة من وسائل العاجزين فى التعبير أوالفضفضة ؛ فإن الشخصية المحورية فى قصة « لصوص المدن المسلوبة » لا تقدر عليه (إننى أعجز عن البوح فى اللحظات العصيبة) ٨٨ ، مما جعل العجز يصبح شائعاً يغلف الجميع (غلف الجمع صمت عاجز عن القول واكتفينا بتبادل نظرات المقت) ٩١ .

وثمة أسباب متعددة قادت إلى أن يصبح الانسان عاجزاً عن الفعل ، والقول ، والتفكير ، والحركة . وهى أسباب خارجية فرضت عليه : اقتصادية واجتماعية وأخلاقية وسياسية وثقافية . ونحن لا نستطيع أن نفصل عاملاً منها عن بقية العوامل . فالدخل المحدود جداً لبطل قصة « النجوم » لا يسمح له بشراء كل الكتب التى يرغب فى قراءتها ؛ مما يؤثر فى المستوى الثقافى له . و « تصفية دم المواطن سيد عوف » أسهم فيها رفض مسرحيتين شعريتين مكتوبتين ؛ لكنهما رفضتا ؛ وثمة ديوان كبير غير قابل للنشر لظروف غير معقولة ، وغير معلنة . وهذا يعنى أن إرهاصات العجز بعضها ظاهر ملحوظ ؛ وأغلبها قد لا يكون إلا خافياً مستتراً غامضاً لا يخضع للمعرفة بسهولة ويسر . يتمثل بعضها فى مجموعة أحاسيس داخلية تعتمل وتصطرع فى نفس « البطل » .

يقف فى مقدمة تلك الأحاسيس ؛ شعوره المتواصل الذى لا يفارقه بأنه « مطارد » دائماً ؛ فى النوم واليقظة ؛ فى الوعى واللا وعى ، وفى كل مكان ، هناك « لآخر » و « الأخرون » ، والعلاقة العدائية الجاهزة بينهما منذ القدم . وقد يصل الشعور بالمطاردة إلى حد تصور أن « الوحدة » تشارك فى حصاره (كان يكابد شعوراً قاسياً بالوحدة ؛ كانت قد اقتحمته فى خلوته وأكدت وجودها القديم ، كثفته تكثيفاً وجعلته يعايش إحساساً مؤكداً بأنها حاصرته وحصرته) ، ناهيك عن الآخرين واضحى لهدف ، محدودى الملامح . وإن كنا لا نظفر بما يمكن أن يسمى المطاردة السياسية ، أو المدفوعة بدوافع عقدية ومذهبية . إذْ إن الأغلب الأعم هو الدافع المادى أو الاجتماعى أو النفسيى .

يدفعه شعوره الداخلى بالمطاردة إلى « الوحدة » و « العزلة » ؛ وإلى الإحساس بأنه فى سقوط دائم.. لا يجد إزاءه إلا « الموت » سبيلاً للخلاص . « بينما هو مضغوط ومشلول الطاقة تماماً ، يتجلى له الموت غادراً خطافاً يبرع فى أخذ أمتاله من المنفردين فى حجرات معزولة عن خلق الله » ، « كان برغم كل محاولاته فى الاستمرار يكابد شعوراً كأنه اليقين بالوحدة وكانت وحدته هذه هى آفته التى توشك على تدمير رغبة الحياة فيه » ص ٢٦ مجموعة (النبش فى الدماغ) .

وفى (مدينة الباب) حيث يسود العجز نقرأ ، (كنت معزولاً وملفلوظاً ومحروماً) ١٠١ ، (سألت نفسى عن ألف خيط أحسه يلفنى ويسدنى إلى الفراغ أدور فى فلكه دون إمكانية الوقوف والثبات) ١٠٦ ، (وأتأكد بعد خطوات أننى ما زلت فى داخل الخيوط اللعينة بكيانى الذى لم أتجاوزه بالتضخم أو حتى الانكماش . معلقاً فى فراغ وذاهباً إلى فراغ) ١٠٨ ، (بينما محاولة استخدام الشفرة فى قطع شرايينى كما ينبغى تبوء بالفشل ربما لأننى أجبن بالفعل فى الغوص بحدها إلى الأعماق أكثر . وأظل أتنفس رغمى . أتنفس رغمى) ١٠٩ ، (إنه بقيت لى فرصة انتظار الموت ومواجهته أو البحث عنه) ٦٨ .

لعل هذه الصورة القاتمة للبطل ، وتلك النهاية التى يختارها للخلاص ، غير متوفرة فى قصص كتاب هذا التيار كما هى عليه عند احمد الشيخ . وهى جاثمة بشكل لافت . وقد يكون لها مبرر نفسى ؛ نابع من هيمنة شعور كامل بالسقوط والاندحار والفشل . ومحاولات الكاتب التفتيش فى الداخل والأغوار السحيقة للإنسان جعلته شديد الحرص على بلورة كل المخاوف ، والانفعالات ، والمشاعر الغامضة . ولغته التى يستخدمها فى وصف شخصياته الرئيسية لا تخلو من مفردات : التراخى - التخاذل - الانهزام - الفشل - الانكماش المرعب - السقوط الحتمى - بحار الرعب - الخرس والشلل - النظرة المهمومة - الاستسلام - انهزام البريق - الكآبة المحفورة - جدران الحصار الصماء - عجز مشلول - الخوف الرعديد - .

تحت عنوان « **السقوط** » يعترف بطل قصة (لصوص المدن المسلوبة) قائلاً : (كنت أنحدر بدون وعى إلى أسفل ، أغوص فى بطء بدون فهم لخطورة الاستمرار فى الانحدار والغوص .. كنت أنزلق إلى هوة الاستحالة) ٨٠ ، (كنت أتوهم قدرتى على السقوط الكامل فى داخلها طلباً للحماية والسقوط بدون رغبة فى أن أعود متخوفاً من أشباح الكابوس الذى كان يعاودنى بنفس الصورة فى الأمسيات الرطبة) ٨١ ؛ (لحظة الانتفاض من الكابوس المرعب انزاحت من جانبى فدرت فى الفراغ مذهولاً ومتخوفاً

ومرتبكاً ومغلفاً بالصمت . ذلك أننى كنت أتأبى لأسباب لا أعرفها أن أطلب العون منها أو من سواها ، فجعلت أسقط وأنحدر وأغوص) ٨٤ ، ويصل به مستوى الانحدار إلى الرغبة فى تدمير نفسه : (يومها أحسست بسخف الأشياء وعاشت رغبة حادة فى تدمير كل ما أملك من طاقة حتى النفس الأخير مدفوعاً بخزى اندحارى منكمشاً حول نفسيى خجلاً من فرار العيون المستحيلة ، ممعناً فى الانكماش إلى حد التلاشى) ٧٣ . تتشابه حالة البطل فى قصة « مقدمات التراجع » - مجموعة (مدينة الباب) إلى الحد الذى يجعل الكاتب يصوره بنفس الكلمات ؛ ويستنطقه ذات المفردات التى « قرأناها واردة على لسان الشخصية السابقة ذلك أنا نقرأ تحت عنوان داخلى هو « عن الهبوط » ص ١١٥ مايلى : (أشرع فى الهبوط والسرداب الخرافى يمتد ويمتد ، أقدامى تمعن فى الهبوط المتوتر المغلوب دونما تفكير فى التوقف ، أستعيد فكرة تدمير نفسى) ويقول ص ١١٦ : (عندها أحس بسخف الأشياء وأمعن فى الرغبة الحادة فى تدمير كل ما أملك من طاقة حتى النفس الأخير لأخرج من عالمهم إلى جوف مقبرة العظام المحطمة) .

وهى عيْن الكلمات والمفردات التى بدأت بها فقرة السقوط فى قصة (مشاهدات عاشق الملامح المستحيلة) حيث يقول « البطل » عن نفسه ص ٧٢ : (أشرع فى الهبوط بمشاعرى فيمتد السرداب الخرافى إلى أعماق سحيقة . أقدامى تمعن فى الهبوط المتوتر المغلول دونما توقف . أستعيد فكرة تدمير نفسيى القديمة التى أفهمنى صديقى أنها سخيفة وأنه من الأجدى أن أظل حياً أفكر فى مهرب) .

بل إنا نجد الجملة الأخيرة مصاغة فى قصة « مقدمات التراجع » - مجموعة مدينة الباب - ص ١١٥ على هذا النحو : (أستعيد فكرة تدمير نفسى التى أفهمتنى « سالى » بأنها سخف وأن الأجدى لى ولها أن أبقى ، أفكر فى مهرب آخر) . ولعل مرد ذلك إلى إلحاح فكرة السقوط والاندحار والرغبة فى التحطيم والتلاشى والخلاص بالفناء : فراح الكاتب يؤكدها بشتى الوسائل ، وفى أكثر من قصة ؛ مما رسّب مفردات بعينها - فى لاوعيه - ذات دلالات خاصة ، وتحمل أبعاداً أراد لها أن تكون مشعة ومضيئة للنفسية فى جانبها اللامرئى ؛ وهذا هو الذى جعله يستخدمها بعينها مرة واثنتين وثلاثاً .

والسقوط نتيجة من نتائج العجز ، الذى كان خلاصة مجموعة من الدوافع ؛ ثم كان الموت أو التفكير فيه ، هو جملة النهاية للمطاردة ، والاختناق ، والحصار ، واللا تواصل ، والخوف ، والعدمية ، والشعور باللاوجود أو اللا نفعية واللا شيئية . يقول بطل « روح النهر » عن يومه الثانى : (يضيق صدرى بهموم خفية . يرتد ضيق الصدر

فآكل نفسيي . من داخلى أشعر بالتآكل وهو يوسع دائرته وينهش بغير رحمة وأنا أتمدد ولا أنام . أحس أنى أتحول إلى شيىء مجوف مثل بوصة) ١٣١ ، ويعمق لدى أبطاله الإحساس بالفراغ واللا جدوى : فالواحد منهم « قشة » أو « عود » أو « بوصة مجوفة » أو « كأية نفاية متخلفة بلا ثمن » ٢٧ .

بعدئذ لا يحق لنا أن نسأل عن « التواصل » أو الالتحام » أو « الحميمية » بين « الفرد » و « الفرد » ، أو بين « الواحد » و « الآخر » : أو بين « الفرد » و « الجماعة » التى يتعامل معها ، ويحتك بها . لأسباب كثيرة منها موقف المجتمع من الإنسان الفرد . ومنها الضغوط التى تفرض عليه . ومنها انعزاله المفروض عليه بالقوة . والحصار المضروب حوله ، لدفعه إلى الذهاب بعيداً ، أو إلى التقوقع فى داخله ، ليعيش فى وحدة دائمة . ومنها إثارة الشعور بالخوف لديه ، وبث الرعب والفزع فى أعماقه .

ولنأخذ - على سبيل المثال - علاقة « نجوى » بحسان ، وهما زوجان فى قصة « الغائب » - مجموعة (مدينة الباب) (كانت تزداد عنفاً فى بعض الحالات ، يسهران الليل بطوله فى صراع لا أول له ولا نهاية ، صراع ممطوط متواصل بلا هدف إلا الصراع ، وكأن كلا منهما يهدف إلى تحطيم الآخر) ١٥٨ ..وليس ثمة ما يدل على وجود تفاهم أو حوار أوحب بين المحبين فى قصة « الأمنيات الحبيسة » من نفس المجموعة (ذلك المساء سرنا مشواراً طويلا وكل منا داخل نفسه تماماً) ١٠٦ ، والمقهور المعذب فى (روح النهر) لا مستمع له ، ولا مجيب لشكاياته : إنه يريد فقط من ينصت لصوته ، لكن لا صدى « يبدو أن الحديث إلى أمر غير مستحب لأحد » ص ١٣٣ . والزائر العجوز فى قصة « الزائر » مجموعة (كشف المستور) رجل وحيد ، معاشه يكفيه (كل ما أطلبه هو أن أجد فى هذا العالم من يرحب بوجودى معه : لكن فى آخر الزيارة كان الأمر يختلف ، تشاغلوا عنى ، لم يستمعوا إلى كلماتى ،تركونى وحيداً فى حجرة الصالون) ١٤ .

وما أشرنا إليه من نماذج اخترناها من مجموعة (النبش فى الدماغ) دليل موضوعى على انشغال الكاتب بظاهرة « اللا تواصل » التى فرضت على الإنسان عزلته ووحدته وقرفه وتفكيره فى الخلاص بشكل مدمر ، لأنه لم تعد هنالك أية قيمة من تلك القيم التى كان أفراد المجتمع يتشدقون بتميز جماعتهم فيها ، كالتواد ، والتراحم ، والألفة ، والمشاركة ، والحميمية ، والغيرية . فالأخوان يقتتلان ، والأب مع الأبن فى صراع : والشارع يشهد عنفاً وصراعاً دموياً . والاغتصاب بالقوة ، للقهر والإيذاء والإفناء ، سلوك لا يجد من يواجهه أو يتصدى له .

نظرة الإنسان إلى الآخر تشوبها شراسة ؛ ويغلفها عنف ، ويدفع إليها تحدٍ حارق ؛ دون أن يكون هنالك سبب معلوم ، (لحظتها راح يرمقنى بغلٍ مسرف فى التحدى . استحال كل منا إلى زوج من العيون المحدقة بالإصرار فى وجه الآخر .) ؛ (عيناه تنغرسان فى لحم أكتافى سهاماً مسمومة يستحيل الإفلات من حدتها) ٦٩ . والانفصال قائمٍ جاثم حتى والزوجة فى أحضان زوجها ، إنه لم يعد حالة خاصة . لقد أصبح سمة عامة . يفضى بطل « لصوص المدن المسلوبة » - مجموعة النبش فى الدماغ - بما يعنى ذلك ، بل إنه يؤكده .

(تعلقت بها من فورى ، أمسكت بها ورحت أضغط صدرها فى صدرى بعنف واستماتة ، أتشبث بها مرتمياً فى أحضانها وأضغط نفسيى إليها كطفل يحتمى من الأشباح فى صدر أمه ، وكلما اكتشفت جزءاً منى غير ملتصق بها ارتعبت ، وبرغم كل ما قمت به من جهد ساعة بطولها كنت أدرك أننى بالفعل كائن منفصل عنها على وجه من الوجوه) ٨١ . برغم سعيه وتشبثه ورغبته فى الاقتراب والألتحام ؛ فإن الأصل هو « الانفصال » و « الابتعاد » و « الأفتقاد » ؛ وليس « الاحتماء » والذوبان » كى يصبح الكل فى واحد ؛ (كانت تتأود وتقاطيع وجهها تفضح رغبتها فى الابتعاد) ٨٢ . والوجه الآخر للعلاقة نجده فى علاقة الابن بزوجة الأب ؛ نتيجة أوهام دفينة لا أساسٍ لها ، (أمسكتنى من طوق جلبابى وراحت تصرخ فى جنون حقيقى ؛ عيناها تنضحان غلا وحشياً ممزوجاً بهم لا يطاق . كانت مرعبة ومثيرة للأشفاق) ٩٦ . عالم الخائفين ، المهزومين ، الساعين إلى الموت ، المطاردين ، المطرودين ، المعزولين ، هو العالم الذى تقدمه قصص أحمد الشيخ ، كما رأينا . حتى إن كلمة « الخوف » أصبحت تجرى على كل لسان . وكأن لها فى وعى الأبطال تاريخاً ودلالات . أو كأنما هى دستور تعارفوا عليه . وعرفوا نصوصه ، ومبادئه ، وأحكامه ، وهل هناك صفه يمكن أن نصف بها هذا العالم غير ما اصطلحنا عليه ؟! ومن يطلع على قصة « مشاهدات عاشق الملامح المستديمة » سوف يفاجأ بأن الكلمة - الخوف - كانت كاللحن المميز ، الذى يعود إليه الموسيقى بين لحظة وأخرى ؛ ليعمق تأثيره فى نفس المستمع . (انظر صفحات ٧١ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨) . وتوجد بكثافة شديدة أيضاً فى قصة « لصوص المدن المسلوبة » (أنظر صفحات ٨١ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩١) وفى قصة « الوريث والميراث » .

وتظل المدينة مسئولة فى الدرجة الأولى عن إشاعة كل تلك الأحاسيس والمشاعر ، فى نظر الكاتب ، وبخاصة أن بطله واحد من أبناء القرية ، ألقى به إلى المدينة لسبب أو لآخر . وقد ألمحنا إلى ذلك فى البداية ، لأنه لفت انتباهنا إليها منذ مجموعة قصصه الأولى

(دائرة الانحناء) . فالمدينة هى المسئولة عن « تصفية دم المواطن سيد عوف » ، وهى التى تتحمل تبعات « ضرب المواطن فاضل التلاوى » ، وهى التى تتخفى وراء « غياب المواطن سيد غزال » ؛ وهى التى أشاعت العنف ظاهرة فى بلد نام . وهى التى تدفع الإنسان المصرى إلى الابتعاد بحثاً عن الثروة ، تلبية لقيم الاستهلاك والمظهرية التى تبثها ليلاً ونهاراً ، فيترك المواطن زوجته ، وأبناءه ، ويتخلى عن قيمه ومبادئه . و « مدينة الباب » كانت وراء التدمير الذى أصاب الاقتصاد الوطنى ، بما أشاعته من تزييف ، وخداع ، وتزوير ، وسلوكيات هابطة ، وقيم غير أخلاقية . وهى قننت للرشوة والفساد ؛ فسقط ضعاف النفوس فى قاع التحلل . والمدينة - قبل ذلك - ملأى بالعرى شتاءً . والكلاب المسعورة ليلاً ، والقطط البرية الشرسة . والمطاردات الوحشية المتنمرة . والأشباح المقنعة بالأضواء الملونة ، والصفعات والركلات الحادة دون أسباب . وفى زحام مواصلاتها نشلوا مرتب الشهر قبل سداد الديون ، وفى اليوم التالى سلبوا أوراقى الخاصة ومن بينها بطاقتى ، جعلونى بلا هوية . وفى الترام تشاجروا معى عندما اكتشفوا أننى لا أحمل غير جيوب فارغة . مزَّقوا بنطلونى من الخلف بسفرات الحلاقة .. عندما عدت إلى الشقة عرفت أنهم كسروا بابها وفتشوا فى أشيائى التى عجزوا عن حملها) ٨٥ ، ٨٦ .

وتجدر الإشارة إلى أن أحمد الشيخ اقترب بالفكرة ، والموضوع ؛ من الواقع الاجتماعى : فى الريف والمدينة على حدٍ سواء . وهذا يفسر لنا كيف أنه كتب قصصاً واقعية التزمت بالشكل التقليدى للقصة القصيرة ؛ رغم أنه مارس التجريب ،وثار على البناء الفنى المألوف ، الذى كان سائداً فيما قبل ثورتهم ، وتجاربهم . ربما تكون قضايا الواقع الجديد ، وهموم الإنسان المصرى المعاصر فى السبعينيات والثمانينيات ، قد تضافرت واتحدت ، ليتوجه نحو هذا الواقع ، مؤديا دوره ورسالته التى عرفناها ؛ حتى لا ينفصل شكلاً ومضموناً عن إنسان هذا المجتمع . دليلنا على ذلك أن معظم قصص مجموعة (الحنان الصيفى) وجدت سبيلها للنشر فى عامى « ١٩٨٣ ، ١٩٨٤ . وهى التى ينطبق عليها هذا الحكم : فى الشخصية ، والحدث ، والموقف ، والحوار . يضاف إليها قصص مجموعته (كشف المستور) ١٩٨٤ ؛ وقصصها نشرت فى الثمانينيات . لم تتخل عن طبيعة القصة القصيرة من حيث إنها قصيرة ، مكثفة ، لا استطراد فيها ، ولا غموض .

وأحمد الشيخ احتفظ فى لغته بالقواعد السليمة الصحيحة ، لم يثر على أصولها بدعوى التجديد والثورة . تبلغ درجة الشعر فى المواقف التى يقصد فيها استبطان المشاعر

الداخلية ، وتجسيد الانفعالات والعواطف والمشاعر المتباينة . وهى - من ناحية أخرى - غير مقصودة لذاتها ؛ وإنما هى وسيلة فنية ، متناسقة ، متصاعدة ، تتوافق مع طبيعة الشخصية وموقفها الانفعالى والعقلى . لأن شخصياته غير متوترة ؛ لأنها قريبة إلى من نلقاهم فى الواقع .

ونظراً لأن احمد الشيخ استهدف « الداخل » فإنه حرص على تتبع المواقف الشعورية ، والحالات النفسية للشخصية . ولعل هذا هو الذى جعله يحدد للقصة أبعاداً أو تجولات أو مواقف ، اختار لكل منها عنواناً دالاً . وكانت تلك خطوة فى تجديد « الشكل » و « البناء » ، وهذه الأبعاد تصب فى قناة واحدة ؛ وفى بؤرة شعورية واحدة ، بمعنى أن « الأبعاد » تفريعات تلتقى متدفقة فى « مصب » واحد . وكأنها نبعت من منبع فى بداية النهر ؛ لتصب فى المصب الأخير ، الذى يلتقى عنده القارىء لينهل منه ، وهى مع تعددها لا تصرف الظامىء عن الوصول إلى التبع .

هناك سمة نتلمسها فى القصة القصيرة التى كتبها أحمد الشيخ ؛ وكانت تستلب بعض الذين فهموا التجديد على نحو مغاير . إنه ابتعد عن الغموض ، والإيعاز ، والرمز المعقد . مما قد يحول بين القارئ وبين ما يريده الكاتب من إثارة التفكير ، والانفعال ، وتحريك العواطف ، وجذب الاهتمام . وقد أشرنا إلى أن « الحلم » فى القصة القصيرة عنده لم يسمح بذلك رغم أنه الميدان الذى قد يتيح الفرصة للكاتب كى يحشد فيه كل الغرائب والرموز والأوهام والعالم المجنون ، الخرافى ، اللامعقول . إذ إن القصة التى تبدو فيها هذه العناصر ، تستلزم قارئاً من نوع خاص ، يقوم بمعاناة خاصة لإعادة الصياغة ؛ والتوليف ، والتركيب ، وفقاً لمزاجه الخاص ؛ بما لا يقل فى مستواه فى الدرجة التى تصل إليها معاناة الكاتب إبان تجربة الكتابة . لذا فإن قصص أحمد الشيخ تعد بلورة للاتجاه الجديد فى الأغلب الأعم ، إنها بدءاً من أواخر الستينيات واحدة من موجات هذا التيار التجديدى الذى واكب أحدث الأشكال الفنية - آنذاك - فى القصة القصيرة . وما لبثت أن اشتد عودها وقويت ملامحها فى مجموعته (النبش فى الدماغ) وقد ضمت قصصاً نشرها على مدار عشر سنوات متصلة : ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ، ١٩٧٢ ، ١٩٧٣ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ ، ١٩٧٧ ، ١٩٧٨ . ولم تحد قصصه عن مواكبة حركة المجتمع المصرى ، دون طغيان لفكرة ، أو تمجيد لمذهب ، أو تجميد فى قالب ، أو انحناء لاتجاه سياسى أو عقدى . ومعروف أن كتاب هذا التيار تمتعوا بحرية فى التفكير ، والكتابة ، والإبداع ، لأنهم لم يقيدوا أنفسهم بتعاليم حزب بعينه ، أو مبادىء جماعة بذاتها ، أو حتى الخضوع التام لنظرية نقدية محددة وضاغطة .