الفصل الثالث

الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة المصرية

١ - عبدالله الطوخى .
٢ - أحمد عادل .
٣ - سليمان فياض .
٤ - محمد أبو المعاطى أبو النجا .
٥ - فاروق منيب .
٦ - محمد كمال محمد .
٧ - عبدالفتاح رزق .
٨ - بدر نشأت .
٩ - أحمد نوح .
١٠ - فهمى حسين .
١١ - عبدالمنعم سليم .
١٢ - محمد سالم .
١٣ - عبدالسميع عبدالله .
١٤ - صبرى العسكرى .
١٥ - صبرى موسى .

أعد هذا الفصل من الدراسة فى أثناء تهيئة المادة القصصية ، والمصادر العلمية لبقية الفصول . لكن ظروفاً نقدية معينة ، دفعت به إلى أن يصدر فى كتاب مستقل ، لإعلان رأى فى جانب من جوانب قضية أثارها عدد من كتاب القصة الذين وقع عليهم ظلم ما من قبل النقد والنقاد المعاصرين . ووقفت تلك الدراسة عند القصص التى أصدروها حتى ١٩٨١ . فأثارت ضجة كبرى دت إلى نفاد الكتاب . وجعلتنى أضيف - هنا - عدداً آخر ممن ينتمون إلى هذه الحلقة . كما أن تأخير صدور الكتاب جعلنى أضم إلى مادته ماكتبوه من قصص حتى الآن . وهو ما اتبعته مع كل الذين تتناولهم هذه الدراسة . وليس ثمة ما يدعو إلى القول بأنى - هنا - أحاول الاقتراب من العالم الفنى ، لعدد من كتاب القصة القصيرة المصرية ، يمثلون ما اتفق البعض على تسميتهم بجيل الوسط . فى حين ذهب آخرون إلى اعتبارهم « الجيل المدشوت » . وكلهم يجمع على عدم احتفال الدراسات الأدبية والنقدية بهم ، دون سبب معقول ، ومن غير مبررات موضوعية . فقد خلت المكتبة العربية من دراسة واحدة تستهدف هذه المجموعة من كتاب القصة القصيرة فى مصر . تحلل نتاجهم . وتقارن بينه وبين ما خلفه معاصروهم ، أو الذين سبقوهم . وتجهد فى أن تقدم لنا - فى النهاية - حكما علميا سليما على ما أبدعوه . وتحدد موقعهم ، وحجمهم الحقيقى بالنسبة لتاريخ القصة القصيرة المصرية .

من ذلك مثلا أن الدكتور الطاهر أحمد مكى فى كتابه (القصة القصيرة - دراسة ومختارات) لم يشر إلى أى من كتاب هذه المجموعة من قريب أو من بعيد . وإنما اكتفى فى القسم الثانى من كتابه - الخاص بالنماذج - باختيار قصة (ذراعان) لمحمد أبو المعاطى أبو النجا . أما فى ثنايا الكتاب ، فإنه لم يلتفت إلى هذه الظاهرة التى يمثلها هؤلاء الكتاب . ولا إلى الجيل الذى ينتمون إليه . ولا إلى الظروف التى أحاطت بهم . والدوافع الكامنة وراء إغفالهم ، وتعمد تجاهلهم .

وكان من الممكن أن تستوقفه هذه المسألة . وبخاصة أنه عرض لتاريخ القصة القصيرة فى الأدب الأوربى القديم والحديث . ثم تناول نشأتها وتطورها فى الأدب العربى (صفحة ٧٧ : ٨٩) والقصة فى العالم العربى (٨٩ : ٩٥) ولم ترد كلمة واحدة تتصل بهذه المجموعة من الكتاب ، مالها وما عليها . فى حين أن القسم الثانى من الكتاب وعنوانه (مختارات من القصة العربية) يستغرق مساحة واسعة من حجم الكتاب

(٩٧ : ٣١٢)[1] لو أنها شغلت بقضية هؤلاء الكتاب ، وبدراسة نماذج من قصصهم ، لقدمت شيئا جديدا بالفعل .

وهناك كتاب (اتجاهات القصة القصيرة فى الادب العربى المعاصر فى مصر) للدكتور السعيد الورقى وهو يدخل فى إطار موضوعنا . وقد صدر عام ١٩٧٩ . وذلك بعد صدور عدد لا بأس به من المؤلفات والدراسات الجادة حول هذا الفن . ويصبح من المتوقع - والحالة هذه - أن يتناول المؤلف قضايا جديدة تتصل بهذا الفن . أو أن يكشف عن مراحل لم تدرس من قبل . أو أن يلقى الأضواء النقدية على كتاب لم تسلط عليهم الأضواء . أو أن يتنبه إلى هذه المجموعة المغفلة ، ليقول رأيه الموضوعى .

لكنه بدلا من ذلك كله ، راح يكرر أحكام سابقيه من النقاد والدارسين . لأنه اعتمد اعتمادا رئيسيا على جهودهم . ولخص كل النتائج التى توصلوا إليها . ونظرا لأنه اهتم بعرض تاريخ القصة القصيرة فى الأدب العربى القديم والوسيط والحديث والمعاصر حتى سنة صدور كتابه ، فإنك تجد أن أحكامه متناقضة ، ومضطربة . وأن الاتجاهات متداخلة ، وغير واضحة . وأن الملامح الفنية مطموسة أومشوهة . فضلا عن كثرة عدد الذين ورد ذكرهم من كتاب القصة القصيرة . بينما تعرض لأكثر من ثمانين كاتبا تحت عناوين : الرومانسية الاجتماعية - الرومانسية التاريخية - الرومانسية التحليلية - الواقعية الاجتماعية - الواقعية المتفائلة - الواقعية الفلسفية - الواقعية التحليلية - الواقعية الفردية - ما بعد الواقعية - ما فوق الواقعية .

يضاف إلى هذا أن حديثه عن تاريخ القصة القصيرة المصرية استوعب حيزا ملحوظا من الكتاب بلا داع مقبول[2] . إذ إنه حديث معاد ، تتكرر فيه أسماء الكتاب وعناوين المجموعات ، والأحكام النقدية ، والمراحل الفنية ، دون إضافة واحدة إلى البحوث السابقة ، لا فى الرؤية ، ولا فى التحليل ، ولا فى التاريخ أوالإحصاء . ولم يتنبه إلى كتاب هذه الحلقة المفقودة .

وفى رسالة أحمد منصور الزغبى (التيارات المعاصرة فى القصة القصيرة فى مصر) . اهتم اهتماما بالغا بإدوار الخراط ويوسف الشارونى ويحيى حقى ويوسف إدريس ونجيب

---

(١) « القصة القصيرة - دراسة ومختارات » - د. الطاهر أحمد مكى - دار المعارف - الطبعة الأولى - ابريل ١٩٧٧ .

(٢) انظر الكتاب من ص - ٢٠ - ٩٣ وهو نقل خاطف وسريع عن غيره ؛ دون الإشارة إليهم بشكل متعمد .

محفوظ . وقد سبقت دراستهم من قبل باحثين آخرين . ثم أضاف إليهم محاولات محمد حافظ رجب ووحيد حامد وإبراهيم عبد العاطى ومجيد طوبيا ، من كتاب القصة القصيرة . وذلك فى ضوء التيارات والمراحل التى حددها لبحثه : المرحلة التعبيرية الأولى والمرحلة التعبيرية الثانية ، والتيار التجريدى ، وتيار اللامعقول والعبث . وهكذا يبدو « الموقف » فى معظم الدراسات الأدبية والنقدية التى تناولت فن القصة القصيرة فى مصر . وكأنه إهمال متعمد مع سبق الإصرار والترصد .

ومن ثم كان الدافع لتناول نماذج تمثل هذه المجموعة من الكتاب . حتى أستكمل بعض ما قدمت فى هذا المجال . وبخاصة أنى ألمحت إلى ذلك حين كنت أذكر (أن جيلا وسطا من كتّاب القصة القصيرة ، لم ينل حظه من الدراسة النقدية ، ولم تلتفت إليه البحوث الأكاديمية ، وكاد تاريخ الأدب العربى الحديث فى مصر يغفله تماما)[1]

ولعل أول ما يلفت نظر الباحث ، هو كثرة عدد هؤلاء الكتاب الذين أغفلوا . وأنهم كانوا يمارسون كتابة القصة القصيرة منذ بداية الخمسينات . وعاصروا جل كتابها بدءا بروادها الأول ، وانتهاء بشباب كتاب السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات .

وينبغى الإشارة إلى أنهم لم يتوقفوا عن كتابة القصيرة القصيرة طوال الستينيات . منهم من احتفظ بخط فنى واحد ، فى كل نتاجه ، دون احتفال بما قد يطرأ على فن القصة القصيرة من تطور . ومنهم من حاول التجديد فى الشكل ، والإرتقاء بأسلوبه فى التناول والمعالجة .

ومما لا يخفى أن كلا من كتاب هذه الحلقة المفقودة ، أصدر مالا يقل عن ثلاث مجموعات قصصية ، إلى جانب عشرات القصص المنشورة فى هذه الصحيفة أو فى تلك المجلة .

إزاء هذه الظواهر يصبح لزاما على المهتمين بدراسة فن القصة القصيرة فى مصر ، أن يعكفوا على تناول ما أبدعه هؤلاء الكتاب بوجه خاص ، بقصد جلاء مافى نتاجهم من جوانب قوة أو جوانب ضعف . حتى يكون الحكم موضوعيا . بدلا من كلمات العطف والإشفاق التى تتدفق عندما يذكر هؤلاء الذين اصطلح على تسميتهم « جيل الوسط » والحق أن هذه النغمة لا تفيد تاريخنا الأدبى ، ولا تسهم فى توجيه الكتاب وتقويمهم ، بقدر ما تبرر للمقصرين قصورهم فى المتابعة والتحليل .

---

(١) « القصة القصيرة » - د. سيد حامد النساج - دار المعارف ١٩٧٨ - ص ٥٣ .

ونحن نرفض القول بأنهم « جيل الوسط » . ذلك أنهم لا يشكلون - مجتمعين - جيلا واحدا بالمفهوم البيولوجى للجيل . كما أن هذا لا يستقيم مع كون عمر بعضهم يقترب من السبعين عاما مثل عبد الله الطوخى وأحمد عادل وأمين ريان وأحمد نوح ومحمد كمال محمد . وتجاوز عمر بعضهم الستين بقليل مثل محمد أبو المعاطى أبو النجا وسليمان فياض وفاروق منيب وصالح مرسى وعبد المنعم سليم وعبد الوهاب داود وغيرهم . ومعظمهم من جيل يوسف إدريس ، ومع ذلك لم يقل أحد أن يوسف إدريس من جيل الوسط .

ومن ثم فإنهم بمثابة « الحلقة المفقودة » التى يلزم البحث عنها ، واستكشاف كنهها ، وبيان قيمتها ، ومستواها الفنى وبخاصة أنهم كتبوا قصصًا كثيرة فى الستينيات أضافوها إلى ما كتبوه قبلئذ .

وسوف نختار خمسة عشر كاتبًا ، ممن تتباين أعمارهم ، وتختلف زاوية الرؤية - إلى حد ما - عند كل منهم . ذلك أن دراسة كل الكتاب الذين يشتركون فى كل الصفات التى أشرنا اليها ، لن تجدى بأى صورة من الصور . بل إن محاولة إحصائهم صعبة . فهناك - إلى جانب من ذكرت - صبرى موسى وعبد الفتاح الجمل وعبد الفتاح رزق وكمال مرسى وصلاح حافظ وعبد السميع عبد الله وصبرى العسكرى ومحمد سالم وفهمى حسين وعزت نجم وسيد جاد ومختار العطار وبدر الديب وفاروق خورشيد وبدرنشأت ونجيبة العسال وجاذبية صدقى وعبد الغفار مكاوى وهوفى عبد الله وسعاد حلمى ونعيم عطية ويس العيوطى .

وليس من شك فى أن عوامل متعددة أسهمت فى عدم اقتراب النقد والدراسات الجامعية من نتاج هذه الحلقة القصصى . يقف فى مقدمتها غلبة اتجاه نقدى واحد فى فترة ما ، لا يلتفت إلا إلى ما يتفق ورؤيته . ومن ثم فإنه يغفل - عامدا - كل مالا يدعم هذه الرؤية ، أو ينسجم معها ، أو يبشر بها . وما يلبث أن يعقبه اتجاه آخر مناقض له فيتخذ لنفسه موقفا مشابها ، ويتشيع - هو الآخر - لأنصاره . عندئذ ، تتاح الفرصة كاملة لإغفال الكتاب الذين ينتصرون للفن الصادق ، ويستندون إلى معايير فنية يلزمون أنفسهم بها ، ويسيرون على هديها ، ويعبرون - من خلالها - عن ظروف مجتمعهم وقضايا واقعهم الذى يعيشون فيه وقد أشرنا إلى هذه الآفة من قبل كثيرًا .

يأتى بعدئذ انبهار بعض النقاد بالأدباء الأعلام اللامعين فقط . فما أكثر ما كتب لويس عوض عن نجيب محفوظ فى الرواية وعن صلاح عبد الصبور فى الشعر . ونفس

الشيء بالنسبة إلى يوسف إدريس فى القصة القصيرة ، ونعمان عاشور فى المسرح . وهكذا تحول معظم النقد نحوهم ، واتجه إليهم . وسارت على هذا الدرب معظم البحوث والرسائل الجامعية . بل إنا نلاحظ أن النقاد الشباب لم يكلفوا أنفسهم عناء الكشف عن أدباء جدد ، أو الكتابة عن غير المشهورين من الكتاب المعاصرين لهم .

وقد يكون اشتغال عدد كبير منهم بالصحافة ، واحدا من الأسباب التى ساعدت على اختفاء صورتهم من المؤلفات والدراسات النقدية الجامعية . وهو أمر يبدو - لأول وهلة - مثيرا للعجب والدهشة . إذ إن مرورهم من شارع الصحافة جعل بعض النقاد والدارسين ينظرون إلى أعمالهم القصصية على أنها كتابات صحفية جيدة ليس أكثر . وبخاصة أن زملاءهم من الصحفيين ممّن يحررون الصفحات الأدبية والفنية كانوا يعرفون بمجموعاتهم القصصية أو يلخصونها أو يعرضونها عرضا لا يخلو من المجاملة المبالغ فيها .

وممن يعملون بالصحافة - على سبيل المثال - من كتاب هذه الحلقة : عبد الله الطوخى وصبرى موسى وصلاح حافظ وسعاد زهير وعبد الفتاح الجمل وعبد الفتاح رزق وصالح مرسى وأحمد عادل وعبد السميع عبد الله وفهمى حسين وعبد المنعم سليم وفاروق منيب والكاتبات اللائى ارتبطت أسماؤهن بمجلة (حواء) .

أما من لا يرتبط - عمليا - بالصحافة ، فإن مظاهر « الشللية » ، والنظرة الحزبية الضيقة ، والعقدية محدودة الأفق ، وتبادل المصالح المادية ، وسيادة مناخ لاديمقراطى فى السياسة والثقافة ومجالات الفكر والفن ، وسيطرة آحاد معينين على شئون النشر والصحافة والإعلام ، كانت - جميعا - تشكل المناخ الذى عمق الظاهرة ، واشترك فى تثبيتها ورسوخها ، لدرجة أنها أصبحت حقيقةواقعة .

لذا فإن التعامل المباشر مع النصوص ، هو الوسيلة الوحيدة لضمان حيادية النظرة ، وموضوعية التقييم . ولمعرفة « الجديد » الذى قدمه هؤلاء الكتاب ، فى ضوء ما قدمه ، وما كان يقدمه ، جيل الرواد ، ومن تبعهم ، ثم جيل الأربعينيات والخمسينيات ، والستينيات الذين تناولناهم فى الفصلين السابقين .

والتركيز فى البداية على دراسة « الشكل » الفنى فى قصصهم ، أمر لازم . مع ضرورة الإشارة إلى موضوعاتهم ، وإلى درجة وعيهم الفنى والاجتماعى معا . فقد يظهر التعامل مع البناء الفنى لقصصهم لونا من التمايز . ذلك أنهم عاشوا وكتبوا مع محمود تيمور ومحمود البدوى ويحيى حقى وسعد مكاوى وشكرى عياد وعبد الرحمن الشرقاوى ومحمد صدقى ونجيب محفظ وفتحى غانم يوسف إدريس . وقد تناول هؤلاء الكتاب واقعنا

الاجتماعى بشكل أو بآخر . بل إنهم لم يتركوا قضية من قضايا الواقع ، ولا مشكلة من مشكلات الإنسان المصرى ، إلا وعبروا عنها تعبيرا متفاوت القيمة من الناحية الفنية . وهو مادرسناه فى بحثين سابقين .

وبناء القصة القصيرة كما تبيَّن لنا ، يبدأ بـ « **عنوان القصة** » . جدته . كيفية تركيبه . دلالته على الشخصية أو الحدث أو المكان أو الزمان . اتفاقه مع الجو النفسى العام للقصة . درجة الابتكار والخلق فيه .

ثم يأتى دور « **جملة الابتداء** » . وهى التى تفضى إلى الأثر المراد إعطاؤه . وتقود القارىء ، بل إنها تدفعه ، إلى الإقبال على قراءة القصة القصيرة . والكلمة الأولى فيها مهمة إلى الحد الذى قد يحكم به على أسلوب الكاتب ، ومنهجه ، واتجاهه الفنى ، على أثرها .

ولا يختلف الحال مع « **الشخصية القصصية** » كثيرا ، إذ نبدأ مع اختيار الكاتب « اسم » هذه الشخصية . وحذقه وذكاءه فى الاختيار . وانسجام الاسم مع صفات الشخصية أو مع مستواها المادى ، أوالثقافى . وارتباطه بالبيئة ، وبالموروث من العادات والتقاليد .

والجديد الذى تكشف عنه الشخصية القصصية . وكذا الوسيلة التى قدمها بها الكاتب . ودرجة اقتناعنا بها . واختلافها أو اتفاقها مع ما يحظى به تراثنا القصصى من شخصيات قصصية فنية . والموقف الذى تعبر عنه . والفكرة التى تحملها . إلى غير ذلك مما يتصل بهذا العنصر الفنى من عناصر بناء القصة القصيرة .

و « **الحدث** » فى كثير من القصص القصيرة هو المحور الرئيسى الذى تدور حوله وتبنى عليه . ولما كان أغلب كتاب هذه الحلقة من الصحفيين ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون للحدث أهمية لا تقل عن الشخصية . فإلى أى حد يختلف ما قدموه عما قدمه الكتاب الآخرون . وذلك من حيث درجة واقعية الحدث ومستوى معقوليته . وفن الكاتب فى تجسيده وتصويره وبلورته . وهل يعرضه علينا كاملا جاهزا أم إنه يدعه ينمو ويتطور أمامنا نموا طبيعيا وتطوّرا حتميا ؟ ! والزمن الذى يستغرقه الحدث . وهل هو زمن خارجى أم زمن نفسى داخلى ؟ ومدى تلازم حركة الشخصية بتصاعد الحدث . ثم المضمون الذى يشير إليه والأبعاد التى يحتملها .

أما « **الصراع** » فإنه يمدنا بالنموذج ، والاتجاه . ويعطينا الإحساس بمغزى القصة ، وهدفها ، والمجرى الذى تجرى فيه . وقد أصبح بمثابة العمود الفقرى فى بعض القصص

القصيرة الحديثة[١] . بمعنى أن يكون هاما وخطيرا وذا أهمية بالنسبة للشخصيات وهو الذى يساعد على درامية الحدث ، ويضفى عليها حرارة وحيوية .

هناك أساس جوهرى آخر من أسس بناء القصة القصيرة بناء فنيا . ألا هو مبدأ « الوحدة » ويشمل : وحدة الدافع ، ووحدة الهدف ، ووحدة الحدث ، ثم وحدة الانطباع . وقد يصلح ذلك كقاعدة لا يشذ عنها أن القصة القصيرة يجب أن تقوم على فكرة واحدة ، تعالج حتى نهايتها المنطقية بهدف واحد مطلق ، وطريقة واحدة .

وإذا ما توفر هذا الشرط ، فإنه لا يسمح بتوزيع اهتمام القارىء . حيث يجب ان تكون الفكرة الأساس واضحة تماما . وينبغى أن تثير الاهتمام بمفردها دون نظر أو اعتبار لأى تعقيد آخر . والفكرة هنا لا تؤخذ فى ذاتها على أنها منبع رئيسى للقصة القصيرة . فإنها يجب أن تأتى من داخل الشخصية أو من صفاتها المميزة . ويجب أن ترتفع من الحادثة . كما يجب أن تكتشف من الشعور الذى يود الكاتب أن يحمله لنا عن طريق القصة القصيرة . وهذه النقاط الثلاث هى أكثر المنابع خصبا ، حيث تشتق القصة القصيرة .

ويعد الوصول إلى تلك « الوحدة » من أعقد المشاكل فى كتابة القصة القصيرة فضلا عن أن إتقان هذا العمل ، وعملية تكييف الوسيلة للغاية ، تمنح القارىء لذة جمالية خاصة .

وحتى يتم بناء هذه الوحدة ، يجب أن تراعى من الجملة الأولى ، ويظل محافظا عليها إلى آخر كلمة فى القصة القصيرة .

ولما كان الباحث فى القصة القصيرة يلاحظ أن لكل كاتب من كتابها المعروفين لغة خاصة ، ومفردات يحرص على استخدامها ، وتراكيب معينة . فإن الأمر يقتضى معرفة موقف كتاب هذه الحلقة من **اللغة القصصية** . إنها الوسيلة الخطيرة التى يتوسل بها الكاتب ، والأداة الوحيدة التى يستعين بها ويعتمد عليها .

ولن يكون ذلك إلاَّ بتأمل القصص القصيرة تأملا عميقا ، والاهتداء إلى « لغة » كل كاتب منهم .

---

(١) انظر Studies ir the Short Stories - Adrian H. J affe and Virgil Scott C. U. S. A. 1960. P. 3. و « القصة القصيرة » - د. سيد حامد النساج - دار المعارف ١٩٧٨ - ص ٢٦ .

يبقى بعدئذ الحرص على معرفة مدى استفادة هؤلاء الكتاب من عناصر التجديد التى طرأت على تكنيك القصة القصيرة . وجرأتهم فى استخدام أدوات مبتكرة ، للثورة على الشكل التقليدى المعروف ، وبخاصة أنهم شاهدوا ملامح هذه الثورة فى قصص نجيب محفوظ ويوسف إدريس ، ثم محمد حافظ رجب ، وكتاب القصة القصيرة فى الستينيات ثم السبعينيات .

ونظن ظنا ، أنه بعد التعامل الموضوعى المباشر مع نماذج من قصص كل من : عبد الله الطوخى ، وأحمد عادل ، وسليمان فياض ، ومحمد أبو المعاطى أبو النجا وفاروق منيب ، ومحمد كمال محمد ، ثم عبد الفتاح رزق - وغيرهم ممن سوف نقف عند أعمالهم باعتبارهم عينات لبحثنا - قد تتاح لنا فرصة تقييم دور كتاب هذه الحلقة المفقودة .

* * *

١ - عبد الله الطوخى* :

تثير دراسة قصص هذا الكاتب القصيرة مشكلة كانت ملحوظة عند بعض الرواد ألا وهي أنهم كانوا يعيدون نشر القصة مرة أخرى ، مع تغيير فى العنوان مرة ، ومع احتفاظ به أخرى . واقتصر هذا الصنيع على اثنين أو ثلاثة من رواد هذا الفن فى أدبنا الحديث .

وتنبه من جاء بعد من الكتاب ، إلى أنه ليس ثمة ما يدعو إلى مثل هذه المسألة ما دامت القوى الإبداعية نشطة ويقظة ، وما دامت هناك قدرة على العطاء الفنى والفكرى .

ومن بين كتاب هذه الحلقة ، يقف عبد السميع عبد الله وعبد الله الطوخى فى الصدارة ، تجسيدا لهذه الظاهرة التى لا نكاد نلمسها عند غيرهما .

أصدر عبد السميع عبد الله أول مجموعة قصصية له بعنوان (عصافير) ١٩٦٣ . وكانت تضم تسع قصص قصار هى : (عصافير ، شراقى ، الآلة ، مطر ، فدان قطن ، عضة الذئب ، دفء ، صفارة ، شهامة) ، . ويفاجأ القارىء بأن هذه القصص موجودة

---

* صدرت له ست مجموعات قصصية :

(١) داود الصغير ١٩٥٨ .
(٢) فى ضوء القمر ١٩٦٠ .
(٣) النمل الأسود ١٩٦٣ .
(٤) ابن العالم ١٩٦٥ .
(٥) بحر الذنوب ١٩٧٣ .
(٦) رحلة الأيام الأولى ١٩٧٦ .

بشكل مباشر جدا ، وبآخر غير مباشر ، ضمن مجموعته الثانية (الجدار) التى أصدرها فى أواخر ١٩٧٩ . وكأن الفترة الممتدة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٩ لم تحدث تغييرا فى الأدوات الفنية ، وفى الرؤية . أو كأن التاريخ الأدبى سوف يغفر هذا . إذ إنه لم يشر إلى ذلك من قريب أو من بعيد .

ويبدو الأمر أكثر وضوحا بالنظر إلى ما يفعله عبد الله الطوخى . فهو - ظاهريا - أصدر ست مجموعات قصصية . لكن المعايشة التامة لما كتب . ومقارنة قصص المجموعات بعضها بالبعض . وتنقيتها وتصفيتها . كل ذلك يكشف عن أنه - فى النهاية - لم يكتب - واقعيا - غير مجموعة قصصية واحدة - فى أفضل الأحوال - لا يزيد عدد قصصها عن أربع عشرة قصة قصيرة .

هذه - على سبيل المثال فقط - قصص نشرت بنفس العنوان :

- « الفانوس » نشرت فى كل من مجموعتى (فى ضوء القمر) و (ابن العالم) . - « ابتسامة الرجل الكئيب » نشرت فى ثلاث مجموعات : (النمل الأسود) ثم (ابن العالم) ثم (رحلة الأيام الأولى) .

- « الموتوسيكل » نشرت فى ثلاث مجموعات : (النمل الأسود) ثم (ابن العالم) ثم (رحلة الأيام الأولى) .

- « داود الصغير » نسرت فى مجموعتى : (داود الصغير) و (ابن العالم) .

- « الرجل الذى ضحك » نشرت فى مجموعتى : (النمل الأسود) و (رحلة الأيام الأولى) .

- « الصورة والصيد » - نشرتا كقصتين منفصلتين فى (فى ضوء القمر) ثم كقصة واحدة فى (رحلة الأيام الأولى) .

- « على المقعد الرخامى » - نشرت فى (النمل الأسود) و (رحلة الأيام الأولى) .

- « العاصفة » - نشرت فى (بحر الذنوب) و (رحلة الأيام الأولى) وهذه نماذج لقصص لم يتغير إلا عنوانها فقط :

- « قصة « الرجل المثالى » فى (النمل الأسود) هى بعينها قصة « حفلة عشرة » فى (ابن العالم) .

- « وردة » فى (فى ضوء القمر) هى بنصها قصة « وردة نامت » فى (ابن العالم) .

- قصة « الطفل والعالم » فى (النمل الأسود) « شا » « جا » « رة » فى (ابن العالم) .
- قصة « فى ضوء القمر » فى (فى ضوء القمر) هى قصة « رحلة الأيام الأولى » فى (رحلة الأيام الأولى) .
- قصة « النمل الأسود » فى (النمل الأسود) هى بالحرف قصة « الرعب » فى (رحلة الأيام الأولى) .
- قصة « لحظة ضعف » فى « (بحر الذنوب) هى نفس قصة « سباق مع القدر » فى (رحلة الأيام الأولى) .
- « من منا لا يعرف شمس » فى (بحر الذنوب) هى قصة « كوميديا فى أتوبيس » فى (رحلة الأيام الأولى) .

وأحيانا لا تكون المسافة الزمنية بين المجموعة والأخرى طويلة . ومع ذلك فإنه ينشر ثلاثة أرباع المجموعة الأولى ضمن الثانية ، والثانية يضمنها الثالثة وهكذا . وفى هذا نراه قد فاق ما كان يقدم عليه الرواد . دون مبرر موضوعى صادق . وبلا داع فنى مقبول .

وإذا كان البعض يتصور أن من حق الكاتب « استثمار » ما ينتج من قصص ، فإن لنا الحق أيضا فى أن نزعم أن الرصيد المستثمر لعبد الله الطوخى قليل جداً ، فى فترة طويلة جدا قوامها ربع قرن من الزمان .

ومعنى هذا ، أن قصصه تدور فى دائرة محدودة . وأنها توقفت عند نقطة البداية . وأن الكاتب لا يملك القدرة الفنية على الاستمرار فى الإبداع المتجدد ، والخلق المبتكر ، والتطوير الدائم . فهل نضب معين التجارب والخبرات ؟! أم أن الحياة توقفت عن أن تطرح من القضايا والنماذج والصور والموضوعات ، ما يصلح لمعالجته فنيا ؟ أم أنه نوع ما من تصور القارىء فى غفلة لا يعى ولا يذكر ؟!

الواقع أن الإجابة بالنفى هى الصحيحة . وبالذات فيما يتعلق بالقارىء . إنه يقبل على قراءة القصة ليطلع على خبرة جديدة ، وليضيف إلى تجاربه تجربة مصاغة صياغة لم يشهدها من قبل ، وليعايش شخصية لم يصادفها ، وليناقش فكرة لم تعرض له بواسطة هذا الكاتب أو غيره . وفيما عدا هذا ، فإنه لاشك منصرف عن القصة ، مبتعد عن الكاتب فكيف يكون الحال ، إذا كانت القصة هى القصة ، بدءا بعنوانها ، ثم بدايتها ، فشخصيتها ثم الموقف الأساسى فيها ، حتى كلمات النهاية ؟

وبالنظر فيما قام به الكاتب من تغيير عناوين بعض قصصه ، نلاحظ أنه لم يوفق . إن

تعديل العنوان يكون مقبولا فى حالة ما إذا كان العنوان الجديد أكثر توافقا وانسجاما واتساقا مع موضوع القصة ، وهدفها ، ووحدة الأثر فيها . لكنا نتبين أن شيئا من هذا لا يتوفر فى كل القصص التى تناول الكاتب عنوانها بالتغيير ، بل إن العناوين الأولى هى الأكثر توفيقا من الناحية الفنية والموضوعية . وهى أبعد عن أن تكون مباشرة ، وصريحة فى الإفصاح عن مضمون القصة .

أما الإصرار على نشر القصة كاملة غير منقوصة ، مع عدم تغيير العنوان ، عددا من المرات ، فإنه لا يعنى إلا الرغبة فى إثبات الحضور ، دون احتفال بأية اعتبارات فنية أو تاريخية أو أخلاقية . إنه لم يتفرغ للقصة القصيرة ، كى يهبها وقتا وفكرا ومعايشة . لكنه وزع جهده بين كتابة الرواية ، والمسرحية ، والتحقيق الصحفى ، والمقال الصحفى الأسبوعى ، وأدب الرحلات الذى يتطلبه العمل الصحفى .

ورغم وضوح هيمنة المناخ الصحفى على كتاباته ، فإنا نجد أنه لم يخضع لهذا الجو فى اختياره عناوين قصصه ، أو عناوين مجموعاته القصصية التى أصدرها . ذلك أنه لا يسعى وراء التشويق والإثارة . وإن كانت الصحافة قد أثرت فى لغته إلى حد كبير . وفى شخصيات قصصه التى اختارها . وفى بعض المواقف الطريفة التى دارت حولها القصص .

وغالبا ما يكون عنوان القصة دالا على الشخصيةالمحورية فيها : إنسانا أو حيوانا أو جمادا . (الأرنب ، الصورة ، الفانوس ، الموتوسيكل ، العصفور لعبة ، داود الصغير ، وردة) وقلما يأتى العنوان تعبيرا عن موقف ما أو حالة معينة : (سبع فى قفص ، هدد .. لا .. انهيار ، لحظة ضعف ، الطفل والعالم) . ولا نظفر لديه بالعناوين المطولة . فهو يؤثر أن لا يتجاوز العنوان كلمتين أو ثلاث . مبتدأ وخبر ، أو صفة وموصوف أو مضاف ومضاف إليه : (الرجل المثالى ، النمل الأسود ، الطعام البارد ، النهاية السعيدة) .

وكل عناوين قصص عبد الله الطوخى سهلة . لا تحتاج من الكاتب عناء فى تأليفها وتركيبها . كما أنها لا تثير دهشة القارىء أو فضوله ، أو استشرافه لما يرمز إليه العنوان ، فعنوان مثل « الكلب عض لطيفة »[1] يوحى بالحدث ، والملابسات التى أحاطت به . أراح الكاتب نفسه أولا وقارئه ثانيا . وهذه هى السنة التى اتبعها عدد كبير من كتاب القصة القصيرة .

وهو فى الأغلب الأعم من قصصه ، يرويها بضمير المتكلم ، ويجعل الراوى هو البطل

---

(١) « النمل الأسود » - الكتاب الماسى - العدد ٤٦ - الدار القومية للطباعة والنشر ص ٢٩ .

الأساسى ، (فى ضوء القمر ، الصورة ، الصيد ، هدد . لا . انهيار ، سبع فى قفص ، الفانوس ، النهاية السعيدة ، الرجل المثالى ، على المقعد الرخامى ، ابتسامة الرجل الكئيب ، أو نجلش ، داود الصغير ، الذنب ، سباق مع القدر) وغيرها .

والحدث يقدم على أنه تم فى الماضى . وهذا هو الذى يفسر لنا استخدام الكاتب للفعل الماضى بشكل مسرف . معظم فقر القصة تبدأ بـ (كان - كنت - كانت) ، قال ، قلت ، قالت) . وهكذا كانت الغلبة للبدايات التقليدية فى قصصه . لم يتجاوز ذلك إلا فى عدد محدود من القصص . مثل (على المقعد الرخامى ، إلى أين ، الأرنب ، الرجل المثالى ، الموتوسيكل ، النمل الأسود ، من منا لا يعرف شمس ، الرجل الذى ضحك) .

تبدأ القصة الأخيرة على هذا النحو : (شخص واحد فقط ، ظل جالسا إلى مكتبه الصغير فى ركن الحجرة لا يتحرك ، وكأنه لم يسمع الخبر . الخبر : أن مدير المؤسسة - واسمه الأستاذ ماجد - أصيب باحتقان شديد فى زوره ، فاضطر إلى الرقاد فى المستشفى عدة أيام لإجراء عملية لاستئصال اللوزتين . كان الخبر قد وصل إلى المبنى الكبير المطل على الميدان الواسع الأخضر المستدير ، فحدث على الفور نشاط مفاجىء فيه . الموظفون تركوا مكاتبهم ، وراحوا يلتقون شللا فى الحجرات وعلى السلالم وفى الطرقات ويتفقون : متى يزورون المدير فى المستشفى وأين يلتقون قبل الزيارة . واحد فقط فى كل هذه الضجة ، ظل جالسا إلى مكتبه فى وجوم لا يتحرك . هو يوسف خليل . كان يوسف خليل يقول لنفسه وقد أضنته الحيرة : هل أزوره أم لا أزوره .)[1]

الراوى ليس هو البطل . ضمير المتكلم لا سيطرة له هنا . الجملة الأولى تقود إلى الثانية ، والثانية تفضى إلى الثالثة وهكذا . « الحدث » يتطور أمام القارىء لا بعيدا عنه ، وكأنه يشارك فى صنعه . قلما نجد للفعل الماضى « كان » السيطرة التامة . عنوان القصة منسجم مع جوها العام ، منذ البداية حتى النهاية .

ولا يسرى الحكم على كل قصص عبد الله الطوخى القصيرة . ولكنه يصدق على قلة قليلة منها . لأنه يتعامل مع القصة القصيرة على أنها طرفة أو أحدوثة . ولا يعطيها ما هى أهل له من المعاناة ، والصبر ، والاحتفال الواجب . من حيث ضرورة البحث الشاق عن شخصيات معمقة ثرية الأبعاد ، حية ، تعيش فى وجدان القارىء ووعيه وذاكرته ،

---

(١) « النمل الأسود » - ص ٥٠ .

دون أن تمحى . واختيار الموضوع الواقعى ، الذى يجسد مشكلات فعلية حقيقية يعيشها الإنسان المصرى ، فى ظل أوضاع وظروف معينة . والابتعاد عن تكرار النماذج ، وإعادة عرض الشخصيات التى سبق تصويرها فى قصص الكثيرين .

وهو فى تصويره الشخصية ، لا يسلط الضوء على الجانب المطلوب ، والزاوية المراد كشفها والتعمق فيها . وإنما يعرض الشخصية بشكل مسطح ، خاطف . مشيرا إلى بعض ملامحها الظاهرة . والتى تشترك فيها مع آلاف غيرها ، فى لون العينين ، وحجم الأنف ، وقمسات الوجه ، والطول والعرض ، وما إلى ذلك . ولا تحمل كل شخصية فكرة معينة . أو ترمز إلى شىء ما . ومن ثم فإنها لا تملك من القدرات ما يجعلها محفورة فى عقل القارىء . وموقفه من الشخصية القصصية لا يختلف عن موقفه من الحدث . إذ ليس هناك حدث بالمعنى السرامى . ولا ظل للصراع الذى يضفى حيوية وحرارة على القصة . وإنما نحن دائما معه فى موقف شعورى خاص . هو فيه البداية والنهاية . تمر الشخصية من خلال ذاته . ويصور المشهد تصويرا وجدانيا .

نجد هذا بصفة خاصة فى القصص التى يحظى فيها الأطفال بنصيب وافرأو فى تلك التى تدور حول تجارب شخصية للكاتب . ففى قصة (ابتسامة الرجل الكئيب) تتوطد علاقة شعورية بين صراف محل الخردوات الصغير وبين الطفل « امبابى » . و « داود الصغير » طفل يعرف الوفاء ، ويصنع - أحيانا - ما يصنعه الرجال . وهذا هو سر تعاطف الكاتب معه . و « محروسة » فى (فى شارع السد) طفلة تؤدى ألعابا بهلوانية تفوق بها الرجال الحواة . و « حمادة » فى (الطفل والعالم) .طفل يرتبط بغراب أسود ويداعبه . و « ميشو » فى (الموتوسيكل) وحيد أبويه ، يتمسك بالموتوسيكل ، وهو صبى لا يحسن قيادته ، فيصاب وينعكس تصرفه على مشاعر الأب . و (الأب المثالى) فى القصة التى تحمل هذا العنوان ملهوف على ابنه الصغير الذى ذهب إلى السينما وحده ، لأول مرة فى حياته . و « مجدى » الطفل فى (العصفور لعبة) يحب عصفور الكنارى . ويحاول أبوه أن يفهمه معنى الحرية . و « اسماعيل » فى (ابن العالم) صغير فرحان لأنه انتصر فى ملعب الكرة وأصاب هدفين . لكن « وردة » هى الوحيدة الطفلة التى تعمل خادمة ، تشقى طوال النهار ومعظم الليل . وتنشأ بينها وبين كتاب القراءة علاقة حب لا تنمو . وتظل تبحث فيه عن كلمات « شرشر » و « فرحان » .

وإذا ما اقتضى الحال أن يتعرض الكاتب لوصف بيئة معينة أو مكان معلوم . فإنا لا نجد خصوصية لهذا المكان ، أو لتلك البيئة . بحيث تكون لها نكهتها وطعمها المستقل المتميز . لأنه لا يجسد صورة البيئة . ولا يجعل للمكان شخصية وطابعا . ولأنه

يتناول هذا العنصر بسرعة وبخفة . فيصبح - هو الآخر - مسطحا لاقيمة له . إذ تتشابه الأماكن ، وتتحد البيئات .[١]

أما لغة الكاتب فإنها متأثرة بالأساليب الشائعة فى الصحافة اليومية . وبكل ما تحمل هذه الأساليب من شوائب ، وعدم صحة فى كثير من الأحيان . وهى لغة لا تستلزم جهدا وعناء . وهى لا تتطلب إمعانا فى الاختيار والانتقاء ، ولا حنكة فى الصياغة والتركيب ، ولا استحضارا وتمثلا للتراث اللغوى الفنى .

والناظر فى قصص عبد الله الطوخى ، لا يستطيع الزعم بأن له لغة خاصة ، أو أن له أسلوبا متميزا ، ومفردات معينة . إنه متأثر بلغة العامة ، وطريقتهم فى الوصف والقص وما يجرى على الألسنة ينقله إلى القصة . كما يتكلم ويتحدث فى حياته اليومية ، يكتب .

يقول : (كانت داخلة على التاسعة عشرة من عمرها) (كان الليل ينزل علينا) (وزمان القمر طالع هناك) (فجأة ونحن فى وسط الكلام) ، (ياما سمعتها من قبل . وياما جرحت قلبى بالليل وبالنهار) ، (رأينا الجسر يشغى بأشباح الرجال) ، (تقاطيع وجهه الأبيض الأملس ملظلظة) ، (يالها من فرحة ، محال ، وتحت أى شعار إطفاء هذه الفرحة) .

إن سعيه وراء الشائع لدى الناس ، والذائع على صفحات المجلات والصحف ، جعله لا يعيد النظر طويلا فيما يكتب . ولا يتأمل عباراته ، وجمله ، وألفاظه . كما دفعه من ناحية أخرى إلى أن يحشر بعض الكلمات والألفاظ العامية فى ثنايا السرد . ويشعر القارىء أن مثل هذه الألفاظ جاءت لغير ضرورة فنية . وأنها وضعت هكذا كيفما اتفق . دون أن تكون مقصودة ، ومهدفة نحو غاية معينة .

ولا يحتاج القارىء إلى فطنة وذكاء ، كى يدرك أن هذا الكاتب لا يستخدم من حروف العطف غير « الواو » . ولا تخرج حروف الجر عن حرف واحد هو « على » . وأدوات التشبيه عنده محصورة فى « الكاف » . وهومولع بالإكثار من الصفات والنعوت ، ورصها متجاورة .

والأمثلة على ذلك كثيرة جدا . إذ لا تخلو قصة قصيرة واحدة من هذه العلامات الأساسية .

---

(١) انظر وصفه لشارع السد فى (ابن العالم) قصة « فى شارع السد » ص ٩٨ . ووصفه للقرية المصرية فى (فى ضوء القمر) التى تدور معظم قصصها فى الريف المصرى . ووصفه محل البقالة فى (ابتسامة الرجل الكئيب) ص ٧٦ من مجموعة (النمل الأسود) وغيرها .

يقول : (حائرا ومسكينا ومجهدا) ، (فوهته دائرية وضيقة ومسدودة) ، (نظرة باسمة وشاردة) ، (ينظر إلينا فى صمت وشموخ واستنكار) ، (مظلم وفاحم السواد) ، (بحة غريبة وقاطعة ومرهوبة) ، (لطيفة وحلوة ومنعشة) . (صورة غريبة وواضحة) ، (كان وجهه أسمر وخشنا وكبير العظام)[١] ، (كل ذلك كان باقيا وأجمل) ، (بتأن وعلى مهل) ، (كانت يومها صيفا وحرا)[٢] ، (حقيبة رقيقة ودقيقة ومدندشة)[٣] وبالنسبة لحرف الجر « على » ، يقول : (استندت برأسها الصغير على حائط المطبخ) ، (كان مرسوما على الصفحة أرنب) ، (الابتسامة التى تطل من على وجهه) ، (يود أن يقوم من على مقعده) ، (نهض من على مقعده) ، (يهم بالنهوض من على مقعده) (وقفت على السكة الزراعية) ، (النجوم على صفحة السماء) ، (الخطوات الباقية على باب بيتى) ، (تجيب على هذا السؤال) ، (حلقات السمر على الأجران) ، (قالت والاستغراب على وجهها) ، (لا ينادى على شيخ الخفر وعلى الخفراء) . هذا هو الاستعمال العادى للحرف « على »[٤] . وهو لا يتخلى عنه . لدرجة أنه يجمع بينه وبين الحرف « من » ، بلا مبرر على الإطلاق .

كذلك الحال بالنسبة إلى أداة التشبيه « الكاف » .

وقصصه القصيرة تعلن أنه لم يجرؤ على الاستعانة بتقنيات السينما والإذاعة والتليفزيون ، ولم يقدم على التجريب ، واستحداث شكل جديد للقصة القصيرة أو حتى الاستفادة من التراث الشعبى ، والأساطير ، وعلم النفس . وإن دل هذا على شىء ، فإنما يدل على أن عبد الله الطوخى لم يضف إلى القصة القصيرة المصرية شيئا : فى البناء والتركيب ، ولا فى أسلوب السرد والوصف ، ولا فى إدارة الحوار ، ولا فى الصورة والتشكيل ، ولا فى رسم الشخصية وتحريكها ، ولا فى انتقاء الحدث الدرامى . وكان المتوقع منه – ككاتب يسارى تقدمى – أن يساعد على إثراء مضمون القصة القصيرة ، بالإقدام على انتخاب موضوعات جد مبتكرة ، وعرضها من زاوية جديدة ، ومن خلال رؤية نافذة . لكن هذا الجانب – أيضا – لم يتحقق . كما تقول ذلك القصص نفسها . وإنما الذى تأكد بالفعل لا بالقوة ، هو أنه اكتفى بأن تفتقد قصصه القصيرة التمايز

---

(١) « فى ضوء القمر » – صفحات ٢٦ ، ٢٧ ، ٧٣ ، ٨٩ ، ٨٢ ، ٩٢ ، ١٠٦ ، ٩٤ .
(٢) « النمل الأسود » – صفحات ١١١ ، ١١٥ ، ١٢٧ .
(٣) « بحر الذنوب » – صفحة ٥٥ .
(٤) « فى ضوء القمر » – صفحات ٩٢ ، ٩٧ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٤٠ ، ١٤٤ ، ١٦ ، ١٧ .

والتفرد . وبأن تدور فى نفس الحلقة التى دارت فيها قصص كثيرة قليلة القيمة ، فاقدة التأثير . صدرت عن كتاب سبقوه ، أو عاصروه .

هل كان طبيعيا - إذن - موقف النقد الأدبى الحديث منه ؟! . لا أظن ذلك صحيحا . فقد كان لزاما أن تعرض قصصه القصيرة على بساط البحث ، ثم التحليل فالنقد . بدلا من الإغفال التام ، أو إطلاق الأحكام بعمومية وقطعية لا تقبل الجدل والمناقشة . وبخاصة أن عبد الله الطوخى واحد من المشتغلين بالحياة الثقافية والمهتمين بهمومها . ولا يذكر إلا اسمه - دائما - فى مقدمة هذا الطابور الطويل من كتاب القصة القصيرة المظلومين .

* * *

٢ - أحمد عادل :

لم يرد اسم هذا الكاتب - أبدا - ضمن كتاب هذه الحلقة . بل إنه لا يذكر - مطلقا - كواحد من كتاب القصة القصيرة فى مصر . مع أنه يعمل بالصحافة . بمعنى أنه يملك وسيلة الدعاية - إن حقا أو باطلا - لنفسه . ويستطيع أن يملأ الدنيا صياحا وضجيجا ، وأحاديث مفتعلة ، واتهامات للنقد والنقاد ، وللجامعة والدراسات الأكاديمية . بل إنه يقدر على توظيف بعض المشتغلين بالنقد الصحفى ، ليكونوا نقاده الخصوصيين يكتبون عنه دائما ، ويبشرون بنتاجه مستقبلا ، ويعلنون إمامته للقصة القصيرة وإمارته عليها .

لكنه لم يلجأ إلى شىء من هذا كله ، واكتفى بالفن - وحده - وسيلة تعبير ومشاركة وحضور . أصدر ثلاث مجموعات قصصية . « مولد بلا عروسة » يوليو ١٩٦١ ، و « المسيح فى الدكان » ١٩٦٢ ، و « رجل فى فقاعة » ١٩٨٠ . كما أنه لم يستعن بقصصه القصيرة القديمة ، ليضيفها إلى مجموعته الأخيرة ، بشكل أو بآخر . ذلك أن « رجل فى فقاعة » تضم ثلاثين قصة قصيرة . وقد صدرت بعد أولى مجموعاته بنحو عشرين عاما . مما يجعل البعض يظن أنها تحوى كل ما كتب . نظرا لبعد الشقة بين مجموعاته .

بيد أن الدراسة المتأنية تؤكد أنه ليس من بين قصصه القصيرة ما أعيدت صياغتها أو غير عنوانها ، أو تبدلت ملامح الشخصية المحورية فيها . وإذا كانت المجموعات الثلاث

لا يزيد عدد قصصها عن أربعين قصة قصيرة ، فإن كلا منها تعد فى حد ذاتها وحدة خالصة ، نقية ، تقدم لأول مرة ، ولا نظير لها عنده ، فيما سبق نشره .

وهذا يحدد الخطوات الفنية التى مرت بها القصة القصيرة عند هذا الكاتب . وكيف أنه لم يقف « محلك سر » عند نقطة الابتداء . وإنما تطور تطورا ملحوظا تدل عليه مجموعته الأخيرة .

إن معايشة قصص هذا الكاتب تلفت نظر الدارس إلى عدد من الظواهر :

أولا : لا نجد من بين عناوين قصصه القصيرة - التى بين أيدينا - عنوانا واحدا يحمل اسم الشخصية الرئيسية فيها . وإنما أختيرت العناوين بحذق ومهارة ، بحيث تدل على معنى ، أو ترمز إلى فكرة ، أو تلمح إلى موقف ، أو تشير إلى حالة . مثال ذلك : (علاقات ، همس الصمت ، شىء غامض ، إعدام ، حياة ، انتصار ، حديد انفصام ، ثرثرة ملكية ، صوت ضائع ، أعمار ، تسالى .....) .

ثانيا : إذا ظفرنا بعنوان مثل « رجل فى فقاعة » أو « المسيح فى الدكان » ، مما يوحى بأن الشخصية المحورية رجل ، فإنا لا نعثر على ما قد يفهم منه أن الشخصية الأساسية فى القصة امرأة .

ثالثا : يستتبع هذا ، أنا نلاحظ اختفاء صورة المرأة فى قصصه القصيرة . إذ إن البطولة فى الأغلب الأعم من القصص للرجل . فالمرأة لا تتجسد ، ولا تتحرك ، ولا تؤدى دورا . وإن ذكرت ، فبقدر ما يتصورها الرجل - البطل . أو بقدر ما يريد لها أن تكون . لكنا لا نراها ، ولا نسمعها ، ولا نستشعر أحاسيسها ومشاعرها ، ولا تتاح لنا فرصة معرفة أفكارها وآرائها ومواقفها .

ولا نغالى إذا قلنا إن الإشارة العابرة لظل المرأة ، لم تتوفر إلا فى ثلاث قصص قصار هى « الكرباج » و « أمخاخ » و « رجل فى فقاعة » . وهكذا ينفرد الكاتب بهذه السمة التى يندر أن يشاركه أحد فيها .

رابعا : حاول الكاتب جهد طاقته أن يخفف من استخدام « أل » التعريف فى عناوين قصصه . وقد بدا له إقبال لكثيرين على العناوين التى من هذا القبيل أمرا مستهلكا ، ولا ضرورة فنية له . هناك ثلاث عشرة قصة فقط ، تبدأ عناوينها بـ « أل » التعريف . تبدو زائدة ، ولن يخسر العنوان شيئا عظيما إذا ما فكر الكاتب فى حذفها . فقد جاء استخدامها - فيما يظهر لى - جريا على العادة الشائعة وليس لحتمية موضوعية أو فنية ، كما هو الشأن مع بقية القصص .

خامسا : يبتعد - إلى حد كبير - عن العناوين المطولة . ومعظم عناوين قصصه عبارة عن كلمة واحدة . والقليل جدا يتكون من صفة وموصوف (صوت ضائع ، شيء غامض ، كرة صغيرة ، حفل سرى) ، أو من ثلاث كلمات ، وهى لا تتعدى القصص الثلاث .

سادسا : عناوين مجموعاته ، تتضمن إيحاء بالمكان أو بالحال : مولد بلا عروسة ، المسيح فى الدكان ، رجل فى فقاعة . وهى عناوين تستقيم مع المواقف التى تدور حولها القصص . وبخاصة فيما يتصل بمجموعتى « مولد بلا عروسة » و « رجل فى فقاعة » .

وهو لا يستعين بضمير المتكلم إلا فى قصتى (الموسم) و (الحصار) . حيث يجعل بطل القصة راويها . مما قد يظن معه أن الكاتب يروى تجربة شخصية ذاتية . لكنك لا تشك فى أنه بعيد كل البعد عن أن يكون له وجود ما فى القصة . أو إنه يتدخل تدخلا سافرا . وذلك بما أضفاه على الحدث من رمزية ، وبما قصد إليه من تهكم وسخرية . فقد نظر فى قصة (الموسم)[١] إلى الأناسى على أنهم كلاب . يتعاملون تعاملا « كلبيا » إن صح التعبير . أو على أنهم يمارسون فى علاقاتهم اليومية الحياتية أسلوبا لا يرقى إلى الإنسانية . بل إنه حيوانى كلبى . لا فى بوهيميته أو حيوانيته ، أو تغليبه للغرائز ولكن فى افتقاده النظام والعقل والانضباط .

وفى القصة الثانية (الحصار)[٢] يذهب إلى أن الإنسان محاصر بآلاف الأشياء التى كانت تبدو له شديدة التفاهة . حين يفكر فى تقديم استقالته من عمله ، فلا يعثر على ورقة يكتب فيها كلمات معدودات . وتشغل تجربة البحث عن ورقة كل القصة . وهو فى بحثه هذا يلتقى بصعوبات لا حصر لها . تدفعه إلى ارتكاب جريمة ، وإلى احتقار إنسانيته ، وإلى الصراع القاتل مع الآخرين . ولم تتسع جدران الشوارع والبيوت - كذلك - لكتابة استقالته . حتى احتمى - أخيرا - بجوار مرحاض مسكنه ، حيث وجده المكان الوحيد الذى يصلح لكتابة كلمتين اثنتين فقط ، هما « شرم برم » ! وذلك قبل أن يدهمه المتصارعون الذين انفلت منهم بصعوبة بالغة .

استند فى قصة واحدة هى (حديد)[٣] إلى ضمير المخاطب . وكأنه أراد أن يضع الشخصية فى موقع المحاكمة وجلاء مالا تستطيع جلاءه . وإظهار الدوافع الخفية التى

---

(١) « رجل فى فقاعة » - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ - ص ٣٦٩ .
(٢) « رجل فى فقاعة » - ص ١٨٣ .
(٣) نفس المصدر - ص ١٧٣ .

تتعمد إنكارها . وإعلان هذا كله لها هى . فقد استهدف الكاتب تذكير الشخصية بما صدر ويصدر عنها . فى محاولة للاقتراب من داخلها ، ولتقريبها إلى نفسها ، لتتعرف إلى حقيقتها . مع كونه استفاد من ضمير المخاطب ، فإنه لم يقع فى أسر الخطابية والمباشرة . وإنما جعله بديلا للاسترجاع ، وللمونولوج الداخلى .

بعدئذ ، يستبعد الكاتب الـ « أنا » والـ « أنت » . فالتزم فى كل قصصه القصيرة الطريقة الموضوعية التي هى ألصق خصوصيات القصة القصيرة . حيث يكون الكاتب مراقبا ، مصورا بعيداً ، محايداً .

والكاتب واحد ممن يستطيعون السيطرة التامة على لغتهم ، لما يملك من محصول لغوى وافر . مفرداته لا تتكرر كثيرا . يختار كلماته وألفاظه بعناية فائقة . يحسن انتقاء كلمة الابتداء ، ليس فى أول القصة فقط ، ولكنه ينوع وينتخب الكلمة التى يبدأ بها الفقرة الواحدة . فكل فقرة تبدأ بداية تختلف عن الفقرة التالية . وهكذا . بحيث لا نجد هذا التكرار الباعث على الملل لبدايات الفقر .

وليس من شك فى أن هذه القدرة لا تتأتى إلا لمن تعامل طويلا مع تراثنا اللغوى ووضع تحت أمره رصيدا كافيا لا ستعماله الدائم . ولا أعتقد أن ثقافته اللغوية تكونت من طول تعامل مع النثر وحده ، ولكن الشعر يشكل جانبا كبيرا منها .

وإذا كانت لغته فى مجموعتيه الأوليين تبدو قارة حادة ، مدببة نحو الهدف ، فإنها تبلغ درجة الشعر المكثف المركز المضغوط ، فى مجموعته الثالثة (رجل فى فقاعة) . وهذا هو الذى دفعنا إلى مثل هذا الاعتقاد .

بل إننا نحسب – من دراستنا لقصصه القصيرة ككل – أن ثراءه من العامية لا يحد . وهو ثراء فنان يجيد استخدام ما يملك من إمكانات وقدرات ومواهب . وقد حدد موقفه من مسألة العامية والفصحى فى الحوار ، منذ أول مجموعة قصصية له ، حيث يقول :

(... وأقول صراحة إن هذه المشكلة لم تعرض لى أبدا وأنا أكتب . فخلال المعالجة وتداعى المعانى والمواقف لتصوير الفكرة الموضوعية ، على نحو ما يعهده كل كاتب ، لم أقف أبدا لأفكر كيف أصوغ هذه العبارة أو تلك . كانت الكلمات أثناء الحوار تتولد فى الذهن من تلقاء نفسها وتستقر على الورق من غير تعديل أو تبديل . قد استراحت لها النفس لأنها عبرت بصدق عما تجيش به نفوس المتحدثين .

وليس معنى هذا الكلام بالطبع أن العامية التى لجأت إليها أصدق من الفصحى فى

التصوير وأبرع فى إبراز المعانى أثناء الحوار على وجه العموم . فقد يكون العكس هو الصحيح فى بعض الأحوال . إنما المهم هو التلقائية . تلقائية الموقف ومن ثم تلقائية التعبير فى ذلك الموقف . المهم هو الصدق الفنى ليس إلا .)[١]

ثم ينتهى إلى رأى قاطع فى قوله : (لست أتحدى الفصحى أو أخاصمها ، بل أدافع عنها ضمنا ، بدفاعى عن العامية فى مواضعها لأن الاستخدام الفنى للفصحى فى مواضعها أيضا يغنيها ويعلى شأنها كلغة حوار ، ولأن استخدامها فى غير مواضعها قد يسىء إليها ، وإلى صاحبها أو كاتبها)[٢].

لم يتغير هذا المنطلق الأساسى الذى كان الكاتب ينطلق منه . الصدق الفنى هو العقيدة الثابتة التى يؤمن بها . وهو المحرك الذى يتحكم فى تسيير دفة السرد والحوار معا . ذلك أنه كان يضمن السرد كلمات عامية . بدأت مسألة لازمة فى قصصه الأولى ، ثم أشرفت على الاختفاء فى مجموعته الثالثة . ومن أمثلة ذلك قوله :

(وهو رغم أناقته وحرصه على الملبس والحفلطة لا يبدو عليه أن الحر يضايقه) . (وكانت هناك محاولات تجرى لرفع العربة ، وأصوات هيلاهوب) ، (الولد متعب حقا ولكن أمه ألعن منه وليه ما عندهاش مخ . لاتنى تفكر فى نفسها . آل إيه عاوزه حلق وكردان . ومن أين وهو قد وضع لتوه فى ذراعها غويشة ذهب ، طمع بنى أدم . لا يملأ عينه إلا التراب) ، (ومع ذلك فقد وقف الرجل كاللطخ وتجاهله تماما)[٣].

أو قوله : (كانت تخرج من سكات) ، (فشخرته الكاذبة وهو يجلس أمام دكانه كالسلطان) ، (ولكنه عندما قلب الأمر فى ذهنه حمد لنفسه سكوته لأن الخناق برضه عيب ، لاسيما أمام الأجانب[٤] .

ولعل حرصه على الصدق الفنى هو الذى جعله - أحيانا - يكتب جملا كاملة باللغة الإنجليزية نظرا لأن الشخصية المتحدثة أجنبية . والتزم هو بترجمة هذه الجمل ترجمة عربية صحيحة . وقصة « كرة صغيرة »[٥] شاهد على ذلك .

---

(١) « مولدبلا عروسة » - أحمد عادل - كتب ثقافية ١١٠ - ٢٠ يوليو ١٩٦١ - ص ٣ الدار القومية للطباعة والنشر .

(٢) نفس المصدر - ص ٤ .

(٣) نفس المصدر صفحات : ٨ ، ١٦ ، ٣٠ ، ٣٣ .

(٤) « المسيح فى الدكان » - مكتبة العرب ١٩٦٢ - صفحات ٣٦ ، ٨ ، ٧٥ .

(٥) القصة ضمن مجموعة (المسيح فى الدكان) صفحات ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٩١ ، توجد فى كل منها جملة أو اثنتين أو ثلاث باللغة الانجليزية .

وفى كثير من الأحيان كان يكتب الكلمة العامية كما تنطق بالضبط . سواء كان ذلك فى الحوار أم فى ثنايا السرد . كقوله : « متيللا يا كمال » ، « ليه بقى يا سيدنا لافندى » ، « شوف الراجل ده بيتدقلج ازاى » ، « اثنين قهوة مزبوط » .[١]

كما أنه يضمن السرد بعض تعابير شعبية مألوفة ، يرددها الناس فى أحاديثهم اليومية ، دون الإشارة إلى ذلك ، أو وضعها بين أقواس . كأن يقول : « ولكن هذا كله كوم ، وما يحدث لها من الرجال كوم آخر » . « ولكنها لم تكن مشاجرة عادية هذه المرة . بل كانت خناقة لرب السما » ، « من صبيحة ربنا وهى تلح عليه أن ينزل ليشترى حذاء للولد » ، ركبها عفريب الحذاء من صبيحة ربنا »[٢] .

أما كيف كان يبدأ قصته القصيرة ، فإنه - فيما تكشف عنه القصص ذاتها - أخذ نفسه بكثير من الشدة والقسوة . بل بشىء عظيم من الحذر والدقة . بقصد أن تكون البداية كما أراد لها نقاد القصة القصيرة . لا تتشابه بدايات قصصه . لا نجده يهرع إلى الأفعال الدالة على الحكى والقص . الفعل الماضى « كان » لا يهيمن على نسيج القصة وبدايات فقرها . إنه بمثل ما ينوع فى بدايات الفقر يلون ويشكل فى بدايات القصص ، حتى لا تجرى جميعها فى مجرى واحد .

فهو مرة ، يبدأ قصته بحوار مركز ، يجذب الانتباه إلى أطراف الصراع ، وإلى الشخصيات المشاركة فى الحدث ، ويشير من طرف خفى إلى القضية المحورية التى تدور حولها القصة : (قالت له أمه على مائدة الإفطار : - هنية .. ما رأيك فيها ؟ . فركبه فزع مباغت . وجاشت معدته بغثيان واشتدت ضربات قلبه .

- أرجوك يا أمى .. دعينا من هذه السيرة . لكن الأم لا تكف . لا يستطيع أن يوقفها : - يابنى .. البنت طيبة ، وأهلها طيبون .. هذه هى مشكلته بالضبط . الطيبة)[٣] .

من هذه الفقرة ، يتعرف القارىء إلى موقفين متعارضين . أحدهما تمثله الأم ، والآخر تجسده شخصية الابن . فالأم شديدة الانحياز لهنية التى ترى فيها خير من تصلح زوجة للابن لا لشىء إلا لأنها طيبة ، وأهلها طيبون . فى حين أن الابن يصاب بغثيان لمجرد الاستماع إلى اسم هنية . وهو يرفض الكلام فى هذا الموضوع . بينما تصر الأم على

---

(١) (مولد بلا عروسة) - صفحات ٧ ، ٤١ ، ٨٣ ، ٨٧ .

(٢) المسيح فى الدكان - صفحات ٣٦ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٤ .

(٣) « رجل فى فقاعة » قصة « ليس بالسلاح وحده يموت الانسان » ص ٦٧ .

الاستمرار فى إثارة هذه المسألة ، ويكون ذلك أثناء تناول طعام الإفطار . وهكذا تتحدد العلاقات منذ البداية : علاقة الأم بهنية . وعلاقة الأم بابنها . ثم علاقة الابن العاطفية بهنية . وموقفه الفكرى والعقلى من صفة « الطيبة » التى تعتبرها الأم قيمة أخلاقية ينبغى أن ترقى بمستوى « هنية » فتفضل كزوجة بسببها .

أظن أن هذه الفقرة قد تثير ، فتدفع القارىء إلى إشباع غريزة حب الاستطلاع لديه ، بالاستمرار فى القراءة لمعرفة ما قد تفضى إليه هذه الفقرة ، وبخاصة أنه وضع يده على الخيط المهم فى القصة .

ثم نراه مرة ثانية ، يبدأ بإشراك القارىء فى أمر غريب ، غير عادى .. يسائله ، وكأنه يريد أن يأخذ رأيه ، وما يلبث أن يعرض عليه موقفه الشخصى من هذاالأمر ، ويعود فيقدم تجربة مثيرة : (تصور أن تسير عاريا وأنت بكامل ملابسك . الملابس قطعا لا تهم مادمت تحس فى دخيلتك العرى . الأعين تتجاوزك لكنك تشعر بأنها تقتحمك . الشفاه مطبقة لكنك تسمع همسها بصوت عال . ما كنت أسير فى الواقع وأنا فى الطريق إليك هكذا . بل كنت أعدو وأثب . فماذا بقى لى بعد ضياع التاج إلا وثبة الأسد . يقولون إن العرى يضرج الوجوه خجلا ، لكننى أحمر له غضبا . وأنا من غير التاج عار تماما . أتميز غيظا وشراسة وقحة . فأنا أتهجم وأقتحم . وأضرب وأنكل . وذاك من حقى كملك . لكن لك أن تسأل وكيف من ثم تكون ملكا بغير تاج ؟)[1] .

وهو مرة ثالثة يضعك فى قمة الحدث ، ولا تحتاج معه إلى مقدمات : (فجأة ضاق صدرالملك بكل شىء . أطاح بالزجاجات فوق المائدة ، ثم قلبها . وأعمل فى الحاضرين لكما وركلا) .[2] وبرغم أن هذه القصة رمزية ، فإن القارىء يلاحظ أن بدايتها متفقة مع كلمات النهاية . إذ قادت إليها . وكما أن البداية تفجأ القارىء ، فإن النهاية تؤكد ذلك . هناك حفل سرى أقيم خصيصا لكى يفتتح الملك « المرحاض الجديد » من أجل راحة الشعب . تحوطه حاشيته ، ويلتف حوله رئيس الوزراء والوزراء ، وكبير الياوران . وفى سخرية وتهكم لاذعين ، يقودنا الكاتب إلى هذه النهاية : (وما إن انتهى عزف السلام ، حتى صوب الملك قوس بوله إلى منتصف التاج ، ليدشن المبولة ، والمرحاض الجديد . وبينما انهمك الآخرون فى مراسم التدشين كل فى مبولته . انفجر الملك ضاحكا واستدار

---

(١) « رجل فى فقاعة » - قصة « ثرثرة ملكية » - ص ٢٠٩ وقصة « حادث .. فى الميدان - الجوانى » . مجموعة « مولد بلا عروسة » - ص ٨٣ .

(٢) نفس المصدر - قصة « حفل سرى » - ص ٣٣٣ .

بما بقى فى مثانته الملكية ، فأنعم على مؤخراتهم ، واحدا واحدا ، بالرشاش السامى !)[١] .

وتجده مرة رابعة يصحبك بهدوء ، لتشتركا معا فى متابعة حركة الشخصية ، رويدا رويدا ، حتى تبلغا والشخصية ذروة الحدث ، كما هو الشأن فى قصص : « صوت ضائع » « الحكم » ، « شىء غامض » ، « رجل فى فقاعة » ، « هادم اللذات » ، « إعدام » وغيرها[٢] .

وفى مرة خامسة تسلط كلمات البداية الأضواء على المكان ، أو الزمان ، مع تعيين الأطراف المشتبكة فى الحدث ، أوالمتصلة بموضوع القصة .

ومع كلمات الابتداء يشعر القارىء أن الكاتب مولع بأن يضع الشخصية فى موقف غالبا ما يكون مأزوما . إنسان ما فى أزمة لم يخلقها هو ، ولكنها فرضت عليه فرضا . لم تحتمها عوامل مادية اقتصادية ، بل أسمهمت فيها دوافع نفسية ، وأخلاقية ، وفكرية ، وعلاقات غير نقية . أو قل إنها مسائل قدرية . لا حيلة للإنسان الفرد فيها .

لذا يندر أن نظفر بشخصية تقاوم ، وتنتصر . تتحدى ، وتفعل ، فتغلب . أو تحاول المقاومة للانتصار ، والتحدى للغلبة . لكن قدرتها تقف عاجزة أمام قوى أكبر وأشد فتكا وخطورة لم تكن تخطر على البال من قبل .

تظل الشخصية القصصية مقهورة ومحطمة ، ومحصورة فى بوتقة ، تنصهر وتنصهر ، حتى تذوب ، داخل القوقعة أو الفقاعة . وهذا ناتج عن ضعف الإنسان ، وعجزه عن تغيير ما هو فيه ، أو ماقد يصبح فيه .

فى المقدمة الذاتية التى صدر بها الكاتب آخر مجموعاته « رجل فى فقاعة » نلتمس تفسيرا لهذه الرؤية التى تبلغ حد الإيمان . يقول عن نفسه : (هكذا أنا إنسان بلا حيلة ، مستسلم تماما لما أنا فيه ، عاجز تماما عن تغييره ، راض به بغير إرادة . وكثيرا ما خيل إلى أن فى وسعى الثورة على نفسى ، أن أشكل ذاتى من جديد ، أو أن أجعلها تواكب على الأقل ما يجرى فى الحياة وما تجرى به الحياة . لكننى ، وللحق هنا أسجل ، ماقمت مرة بمثل هذه الغزوات الفاشلة إلا عدت مطحونا مهزوما . فى عقلى وهن ، وفى فمى مرارة ، وفى نفسى سخط على ما فعلت .)[٣] .

---

(١) نفس المصدر - ص ٣٣٧ .

(٢) نفس المصدر - المقدمة ص ٤ .

(٣) نفس المصدر - المقدمة ص ٤ .

ومن ثم نستطيع أن نفهم كيف أنه ينظر إلى الإنسان ، وإلى نفسه ، وإلى شخصياته تلك النظرة الرومانسية المشحونة بالعاطفة ، والمغلفة بالحزن . مادامت الضغوط غير محسوسة ولا مدركة المصدر ، ومادام الفرد مغلوبا على أمره . (فأنا أحزن كثيرا على الناس وللناس إذا رأيتهم محزونين . وتؤرقنى الدمعة إذا صدرت من الأعين ، والآهة إذا خرجت من الشفاه ، كما يؤرقنى تنهد الصدور المكلومة بغير شكوى أو أنين . بل إن النظرة ذاتها تأسرنى وتكبلنى وتقع من نفسى موقع الألم والحسرة إذا كان فيها ظل من عذاب ، أو شبهة من مرارة ، أو لمحة من وجوم وسهوم[١] .

وفى ضوء منطلقاته هذه ، يصنف نفسه بعيدا عن أحكام النقد والنقاد :[٢] (فأنا كما ترى رومانسى فى ظل الواقعية وجدانى فى عهد العقلانية متصوف فى زمن الشك .) .

ولا أظن أن دارس قصصه سوف ينتهى إلى هذا الحكم . إذ إن الكاتب فى مقدمته هذه لم يحلل قصصه ، ولم يقصد تتبع مساره الفنى ، ولم يربط بين ما كتب وما يكتب . فهذه المقدمة لا تتفق مع قصصه المتقدمة ، ولا مع قصص المجموعة التى تصدرتها . إنه أراد أن يكتب كلمة عن ذاته ووجدانه وشخصه إلى القارىء . ظنا منه أن القارىء لا يعرف عن أفكاره شيئا . ولعله حسب أن القارىء لن يربط بين المقدمة وبين القصص . ولن يعقد مقارنة بينهما .

إن قصص هذا الكاتب واقعية انطباعية . تلتقى وقصص كل من يحيى حقى ومحمود البدوى وسعد حامد وشكرى عياد[٣] وهى أقرب إلى ما كان يقدمه شكرى عياد من قصص تدور حول الإنسان الفرد المأزوم ، فى موقف شديد التعقيد . هما معا يدركان قدرات الإنسان المحدودة . لكن أحمد عادل لا يرى وسيلة للخلاص إلا الموت ، ولا نهاية إلا الإخفاق والفشل . بيد أن شكرى عياد متفائل ، يؤمن بالغد وبالمستقبل . وإن كانا يلتقيان عند وعى متكامل بفنية القصة القصيرة .

ومهما تباينت البنى الاجتماعية والطبقية ، وكذا المستويات الثقافية والفكرية ، للشخصيات التى يختارها الكاتب ، فإن المصير واحد . يضاف إلى هذا أيضا اختلاف الظروف السياسية التى تحيط بالشخصية من ناحية ، وبنشر القصة من ناحية أخرى .

---

(١) « رجل فى فقاعة » - ص ٤ .

(٢) نفس المصدر - ص ٣ .

(٣) انظر : « اتجاهات القصة المصرية القصيرة » - د. سيد حامد النساج - دار المعارف ١٩٧٨ . ٢٠٧ : ٢٥٤ .

يتساوى فى ذلك « عوضين » صاحب « الكارو » فى (أمخاخ) مع « خليل » سائق الأوتوبيس فى (الكرباج) مع الدكتور س . م فى (رجل فى فقاعة) مع « عماد » فى (ليس بالسلاح وحده يموت الانسان) مع أبطال قصص (صوت ضائع) و (أعمار) و (هادم اللذات) و (مولد بلا عروسة) وغيرها من القصص .

إنه خيط واحد ، ولعله وحيد ، نصادفه مع أول قصة فى أول مجموعة له (قصة « الكرباج » ضمن مجموعة « مولد بلا عروسة ») حتى آخر قصة فى ثالث مجموعة صدرت له (قصة « شىء غامض » ضمن مجموعة « رجل فى فقاعة ») . وطبيعى ألا يحتفل الكاتب برسم الشخصية من الخارج ، وكثيرا مالا يذكر لها اسما . لأنها عنده رمز للإنسان المقهور - أيا كانت ثقافته ومكانته الاجتماعية وصناعته - ولأنه يستهدف تصوير اضطرابها النفسى ، ومظاهر قلقها . وعذابها وحزنها ، كما يحلو للكاتب أن يسميه .

ويجد هذا الانشغال بالداخل وبالأعماق النفسية والتوزع الفكرى والشعورى خير دليل له فى قصتى « شىء غامض » و « رجل فى فقاعة » . وهما قصتان كتبتا بشكل جيد . تمثلان مرحلة جد متطورة . كل منها تبلور موقفا شعوريا شديد التكثيف . استيطان بؤرة نفسية لشخصية محبطة . فى لغة مدببة تعرف طريقها إلى التأثير لمنشود . محددة الغرض والدلالة . لكل كلمة دورها ، ولكل حرف هدفه . الجملة قصيرة حتى لا يتوه القارىء فى البحث عن وسيلة لربط أجزائها ، أو لتتبع ما تحمل من فكر .

كما تكشف هاتان القصتان عن أن الكاتب - رغم تجاوزه الستين - لا يخشى التجديد ، بل إنه لا يقل جرأة فى استخدام الأساليب الفنية المتطورة . إلى جانب الرمز الذى نلاحظه فى قصص : « ثرثرة ملكية » و « حفل سرى » و « الموسم » و « الحكم » و « شطرنج » . فضلا عن عنصر السخرية والفكاهة فى هذه القصص ، وفى « هادم اللذات » و « ضحك محزن » .

ومن الواضح أن قصصه القصيرة لم تتأثر بالصحافة ، لاشكلا ولا موضوعًا ، ولا لغة . إذ استطاع أن يفصل فنه عن كل المؤثرات الصحفية الخارجية . ولعل استفادته الوحيدة من الصحافة لم تظهر إلا فى نشر قصصه منجمة بها . وكأنما كان تعامله معها تعامل الأديب غير المشتغل يوميا بها . ومن ثم جاءت قصصه القصيرة بعيدة عن الإثارة ، والإغراب ، بعيدة عن التسطيح ، والابتذال ، تحترم اللغة . وتعنى بالكلمة الموحية الذالة ، والصورة المعبرة المجسدة . تنتظم القصة وحدة فنية موضوعية ، ووحدة شعورية . بحيث تبدو متماسكة ، شديدة الأحكام والترابط .

٣ - محمد كمال محمد :

إنه واحد من كتاب هذه الحلقة المفقودة ، ومن نفس جيل عبد الله الطوخى وأحمد عادل لكنه يختلف عنهما ، وربما عن كثير من الكتاب . فهو لم يعمل بالصحافة قط . والصحافة - بدورها - لم تفكر فى أن تحتضن نتاجه ، أو تعلن عنه ، أوتسلط شيئا من الضوء على مؤلفاته .

وتعدى الأمر الصحافة إلى غيرها من ميادين العمل والنشاط . أن كاتبنا هذا لم يعمل عملا منظما ومتصلا طوال حياته . يضمن بواسطته حاضره ، ومستقبل أبنائه . وقد تعدى الستين من عمره ، وأبناؤه كثيرون ، وشقاؤه من أجلهم مر وطويل . لدرجة أن كتابة القصة القصيرة - فى أغلب الأحيان - كادت تصبح مصدره الرئيسى للرزق وللعيش ، رغم ضآلة عائدها .

وعلى المستويين الأدبى والاجتماعى ، لم يشعر به أحد ، ولم يحس بمأساته إنسان أو فنان أو ناقد . لم تكتب عنه كلمة ، بل لم يشر إليه مجرد إشارة . ولم يذكر اسمه فى أية دراسة جامعية أو نقدية أو أدبية[١]. وهو يكتب القصة القصيرة والطويلة منذ الخمسينيات . وبرغم ماكان يقابل به من تجاهل النقاد ، فإنه ما يزال يكدح فى ميدان الكتابة القصصية بإصرار وعناد فائقين دون استناد إلى شلة . أو ارتباط بحزب . أو انتماء إلى صحيفة . أو احتضان ناشر له . أو اعتماد على ناقد خصوصى .

ألا يعتبر تجسيدا حيا للظلم المادى والأدبى الذى يقع للأديب أثناء حياته ؟!

ومع ذلك فإنه تمكن من إصدار اثنتى عشرة مجموعة قصصية .[٢] نشرت جميعا بعيدا عن الهيئات الرسمية المسئولة عن الطباعة والنشر والتوزيع . كلما أتيحت فرصة هنا أو هناك ، لسبب أو لآخر صدرت له رواية أو مجموعة قصصية . وآخر مجموعاته القصصية هى « زائرة الليل » ١٩٨٩ .

---

(١) كنت أول من نوه بنتاجه ، وبقيمته الفنية ، فى « الأهرام » ٨ ابريل ١٩٨٠ - ص ١١ مقال (قصاص أغفله النقاد). بعدئذ تتابعت الكتابات حوله، ونوقشت قصصه فى «البرنامج الثانى بالاذاعة».

(٢) مجموعاته القصصية هى : « الحياة امرأة » ١٩٥٦ ، الأيام الضائعة ١٩٥٧ ، « أرواح وأجساد » ١٩٥٨ ، « حب وحصاد » ١٩٦٠ ، « الاصبع والزناد » ١٩٦٥ ، « الأعمى والذئب » ١٩٨٠ . « البحيرة الوردية » ١٩٨٢ - « العشق فى وجه الموت » ١٩٨٣ - « حقاة فى نهر » ١٩٨٣ - « تزييف الشمس » ١٩٨٥ - « سقوط لحظة من الزمان » ١٩٨٧ - « زائرة الليل » ١٩٨٩ .

وصدور هذه المجموعة بعد أربع وعشرين سنة من مجموعة (الإصبع والزناد) التي صدرت ١٩٦٥ ، يؤكد حقيقتين تتصلان به ، الأولى : إنه لم يكن صامتا أو متكاسلا أو يائسا . وإنما كان يكتب باستمرار ، حرصا منه على مواصلة الإبداع . والدليل على ذلك أن مجموعته الأخيرة تضم قصصا كتبت فى ١٩٦٧ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٩ . حتى وصل عدد قصص هذه المجموعة ثمانى عشرة قصة قصيرة . وبالتالى ، ضمت قصصا ممتازة من الناحية الفنية ، وقصصا أخرى عادية . الثانية : رغبته فى أن يخطو خطوات متقدمة إلى الأمام . ووجود هذين المستويين الفنيين متجاورين أكبر شاهد على ذلك . نفس الشيء نلاحظه فى مجموعة (الأعمى والذئب) حيث توجد هناك قصص مثل : « سند » ، « قليل من الثمر » ، « الثأر » ، « سلم إلى السماء » ، « أيام الدموع » ، « المشاية » ، « الزمارة » ، « الأكفان فى القاع » ، « وانكسر المجداف » ، تنتمى إلى مرحلة ذات مستوى تقليدى . تشمل - فى اعتقادى - جل قصص مجموعاته السابقة . لا توحى بتمايز فنى ، ولا بتميز موضوعى . وإنما جرت فى نفس المجرى الذى تدفقت فيه آلاف القصص لغيره من الكتاب .

وأظن أن ظروفه المادية الطاحنة ، ثم اتخاذه كتابة القصة القصيرة وسيلة حياة ، لم تهيئان له المناخ الواجب للتأمل ، وإعادة النظر ، والتجديد . وفى ظل ظروفه هذه ، كان بإمكانه أن يدع الفن جانبا ، وأن يدعى بعض ادعاءات سياسية أو فكرية ، وفقا لمقتضيات الأحوال والأزمان . فيقتنص عملا مرة ، وجائزة أخرى ، وفرصة للشهرة وذيوع الصيت مرة ، وهكذا لكنه لم يلجأ إلا إلى الصدق مع قدراته وطاقاته الفنية ، ومع واقع الحياة فى مجتمعه ، ومع القصة القصيرة أداته لتوصيل فكره ورؤيته .

كما كان متوقعا أن يأتى انحيازه للماركسية صارخا . بسبب ما عاناه فى حياته . فيعلن إيمانه العميق بها ، أو بأى من المذاهب الاجتماعية الأخرى . ويغذى قصصه القصيرة بالشعارات والخطب والمباشرة . بيد أنه توسل بالفن وحده ، ليقول كلمته وليحدد موقفه من كل ما يحيط به . ومن هنا جاءت قصصه متفاوتة القيمة الفنية . لأنه يكتبها تحت وطأة أوضاع غير مستقرة . وفى إطار مادى ضاغط . ثم إنه لا يسعى كى تصب فى قالب واحد . أو تسير فى خط موضوعى وفنى لا تتعداه .

ومع القصة القصيرة وحدها خالصة لوجه الفن ، طفق يجرب ويجرب ، حتى وصل فى مرحلته الأخيرة إلى درجة عالية من النضج . تمثلها قصص : « الليل يا فاطمة » ، « الأعمى والذئب » ، « حكايات عن طاووس العصر » ، « من أين تهب الرياح » ، « اختناق » ، « الحاجز » ، « ذراع تحت الرأس » ، « القاع » . وهى قصص كتبت

بحذق شديد ، ومهارة فائقة . ولو أنه لم يخلف طوال حياته إلا هذه القصص لكفاه ذلك . إنها قصص لا تصدر إلا عن خبير ذى حنكة ، أو محترف أصيل ذى دراية بأصول صناعته . تضاف إليها نخبة أخرى من قصص مجموعات ، « نزيف الشمس » و « العشق فى وجه الموت » و « حصاة فى نهر » ! .

وقبل التعرف إلى خصائص هذه القصص ، ينبغى الإشارة إلى أن الكاتب لا يختار لقصصه العناوين المطولة . وكذلك الحال بالنسبة للمجموعات القصصية ، وإلى جانب العناوين التى تحمل الإشارة المباشرة للشخصية المحورية فى القصة ، أو لموضوعها الأساسى ، فإنا نجد ما يدل على حالة نفسية أو اجتماعية (اختناق) ، ومايرمز إلى شىء أو موقف (القاع) ، (الحاجز) ، وما هو عبارة عن تساؤل (من أين تهب الرياح ؟) .

أما عناوين المجموعات فإنها غالبا ما تتكون من كلمتين ، تجمع بينهما واو العطف ، لكن العلاقة بين الكلمتين تختلف من مجموعة إلى أخرى . كأن تكون علاقة تناقض وتباين (أرواح وأجساد) أو علاقة زمنية تدفع إلى تصور فترة ما بكل ما يرتبط بها (حب وحصاد) أو علاقة تلازم ووجوب إبان حدث معين (الإصبع والزناد) . إذ لحدوث الطلق النارى لابد من أن يضغط الإصبع على الزناد . أو علاقة الجانى بالضحية (الأعمى والذئب) .

وشخصيات هذه القصص ليست من النوع الذى يطفو على سطح المجتمع ، لها بريق أخاذ ، ومستوى اجتماعى عال ، ولا مشكلات لها فى الحياة . اللهم إلا تلك العلاقات العاطفية والجنسية ، وما ينشأ عن الفراغ والملل من أمور تافهة . فلا تجد فى قصصه من ينتمون إلى البورجوازية الكبيرة ، ولا البورجوازية الصغيرة . وكذا كبار الموظفين . وفتيات الطبقات العليا . والفئات الطفيلية الجديدة التى أثرت دون أن يشعر بها احد ، وطرحت عددا هائلا من المصطلحات التى تتعامل بها ، والقيم التى تعتنقها وتوحى للآخرين باعتناقها .

إنه أدرك إلى أى حد أصبحت هذه النماذج باعثة على السأم ، والمرارة ، والغيظ فضلا عن كونها طرحت - فنيا - من قبل ، مع اختلاف زوايا النظر إليها ، وكيفية معالجتها . لذا فإنا نراه ينحو جانبا ، لينتقى شخصيات قصصه من أركان مغفلة ، وشوارع خلفية مظلمة ، فى لحظات معينة تمر بها فى حياتها اليومية .

ولم يقف الأمر عند حد انتخاب الشخصية المجددة ، واقتناص موقف مالم يلتفت إليه ،

بل إنه تعداه إلى صقل هذين العنصرين فى بوتقة تجربة فنية جديدة ، تقدم لأول مرة ، وفى شكل قصصى منضبط . سخرت له كل الأدوات الممكنة والخيوط المعاونة على النسج المحكم .

من هذه الشخصيات « بهلول ركة » ، الذى كان يصحو فى الفجر مسرعا إلى السلخانة ليعود بسقط الذبائح ، ويقف بجلبابه الملطخ بحبر الأختام الأحمر على ناصية الحارة ، بعد انفضاض سوق السمك فى الغروب ، يبيع الطحال المقلى لزبائنه . عاد من السلخانة ذات يوم بعضة كلب مسعور هاجم مقطف الأمعاء الساخنة فى يده . طمأنته أمه العجوز ودعكت الجرح بليمونة . لكنه فقد عقله بسبب عضة الكلب . فأصبح يتصرف تصرف الكلاب . ويعيش حياتها ويعاشرها .

والكاتب يختار هذه الشخصية ، فى لحظة صراع آخر معها . والصراع عامل ظاهر فى قصصه . إنه دائما موجود . وهو صراع طبيعى بين إنسان قوى وآخر يبدو للوهلة الأولى أنه ضعيف ؛ لكنه عند اللحظة المواتية ، يظهر كأقوى ما تكون القوة . هناك الجلاد والضحية ثم التحدى الذى يثيرنا فنيا وإنسانيا ، والذى ينتهى غالبا لصالح من هم فى القاع . ولا يخمل الانتصار للمغلوبين على أمرهم أى بعد سياسى أو عقدى عند الكاتب . ولكنه تأكيد لفكرة فقدان التواصل ، واستحالة الحب فى أجواء تفرض عرقلة مسيرته .

هناك دائما : الذئب ، والأعمى . واللقاء المستحيل بينهما . والحب المفقود لأسباب متعددة اجتماعية وطبقية وأخلاقية ونفسية . فى قصة (الليل يا فاطمة) الذئب هو راوى القصة ، و « بهلول ركة » هو الأعمى . وفى قصة (الأعمى والذئب) نجد ماسح الأحذية هو الأعمى ، وموظف الملجأ هو الذئب . وفى قصة (حكايات عن طاووس العصر) معاطى سائق عربة حنطور هو الأعمى ، والذئب هو عرفان عسكرى المباحث . وفى (من أين تهب الرياح) تجد مسعود بائع البطاطا الفقير هو الأعمى ، بينما الراوى بطل القصة هو الذئب . وفى (اختناق) تبدو الطفلة الصغيرة الخادمة هى تجسيد للأعمى ، ويقف مخدومها والآخر موقف الذئاب .

والثأر لا يتم هكذا دفعة واحدة ، دون مبرر منطقى . إنه يأتى بعد عذاب طويل ، وقدرة فائقة على الاحتمال والصبر . بمعنى أن له مقدمات مسبقة تهيىء له . وأنه يكون حتميا إبان حدوثه . كما أن له أسبابه الإنسانية الواقعية ، التى تنبع من واقع حياة الشخصية ذاتها . بحيث يأتى صراعها طبيعيا ، وثأرها مقبولا ، وانتصارها انتصارا للإنسان حتما وضروريا .

فبهلول ركة عندما يدس له السم بحجة إطعامه ، يرفض بطريقته الخاصة ، لأنه أكل لتوه . وعندما يبدأ الجانى فى فتح فمه بالقوة ، يقاوم ، لإحساسه بشذوذ هذه الطريقة . وما إن يزداد عنف الجانى ، حتى يدفع بهلول ركة العنف بالعنف ، فيعض ويجرح ويدمى . والأعمى الذى لا حيلة له ولا قوة ولا ثروة . يفاجأ بأحد موظفى الملجأ الذى أودع ابنته الصغيرة فيه ، وقد اعتدى على عذريتها . يحتال حتى يأتى به إلى بيته . فيلاطفه ، ويسائله ،ويطلب إليه تصحيح الوضع المختل . فإذا به يروع حين يخبره الآخر بأنه بعث بالفتاة إلى أقارب له فى الكويت كى تعمل خادمة عندهم . عار واحتقار وإهانة من كل جانب . والنار موقدة . فيكون الانتقام الأسطورى من الأعمى ، لشرفه ولكرامته ولفقره . بشكل تلقائى وطبيعى ، دونما افتعال .

والطفلة الصغيرة فى قصة (اختناق) تثأر وتنتقم وتنتصر . وإن بدا غير ذلك نظرا لأن الصراع الخارجى لا يمكن أن تتوافر خيوطه ، لعدم تكافؤ القوى المتصارعة . إذ لكى يكون الصراع الدرامى مقنعا ومعقولا ، يلزم أن يجرى فى حلبة تتساوى فيها كل الأطراف . الطفلة هنا صغيرة . خادمة . تركتها الأسرة التى تعمل عندها داخل السيارة الفارهة . وأغلقت أبواب السيارة ، ونوافذها ، بمنتهى الأحكام الذى يشع قسوة . فلميسمح بنفاذ نسمة هواء باردة .

وكل ما تشاهده الطفلة من داخل هذا السجن مثير وباعث على التحدى والثأر . بنت فى مثل سنها تشترى « سميطة » من الدكان المقابل ، لتقضمها . لمة حول طاسة الطعمية على باب الدكان المجاور . الناس يتحلقون حول عربةاليد المليئة بلعب الأطفال المتنوعة . طفل يلتقط أرنبا زاهى اللون ، ويسرع به مبتهجا . كل ذلك والطفلة مخنوقة . محكومة بما فرضته عليها القوة الأخرى من ضغوط . وسرعان ما يسقط ظل فوق عجلة القيادة اللامعة . جسم إنسان يغطى الباب الأمامى للسيارة . وتسمع تكة خفيفة ، ينفتح معها الباب . ثم ينزلق الجسم ليستقر أمام عجلة القيادة . ويستدير نحوها مبتسما ، وهو يدير مقبض الزجاج ، لينفذ الهواء . فاستراحت الطفلة ،وشعرت بالأمان ، واسترخت لتنام .

هكذا أتيحت الفرصة للانتقام والثأر والانتصأر . إنها لم تفعل ما يفهم منه غير ذلك ، لم تصرخ . لم تصح . لم تنادِ المارة ، وتزعق فى رجال الشرطة . إنقاذاً للسيارة ، وانحيازا لمخدوميهاوسجانيها . ليس ثمة انتماء ما للسيارة ولا لأصحابها . ومن ثم فإنه لا يهمها شخص السجان . وإن تغير زيه وأسلوبه . إنه هنا يرتدى لبسه الكاكى القديم ، ويبتسم

لها ، ويساعدها على أن تتنسم نسيم الحرية والراحة والاسترخاء .

فالثأر هنا طفلى ، سلبى . لقد تحدت جلادها بالصمت . وارتضت الانتقام بالسكوت على الواقع الجديد . (نظرت إلى ابتسامته فى المرآة . استغربت اطمئنانه لها . مد يده فأدار مقبض الزجاج . أنعشها الهواء . يجب أن تستمر السيارة فى السير دون توقف . زحزحت نفسها للخلف . وغاصت فى المقعد الطرى . نظرت إلى الطريق . والدكاكين والناس . أحست براحة عميقة . واستنشقت الهواء برئتيها . وشربته بفمها . تركت جسدها يتراخى بكل أعضائه . شعرت بمخدر لذيذ يدعوها للنعاس . قاومت لحظات . ثم استسلمت للنوم مطمئنة الملامح .)[1] .

هذه القصة نموذج ممتاز للقصة القصيرة الفنية . لم تتعد الصفحات الثلاث من القطع المتوسط . بل إنها - بالتحديد - عبارة عن اثنتى عشرة فقرة . كل فقرة كلماتها معدودة ومحدودة . وكل منها تبدأ بداية جديدة . تضيف إلى الموقف . وتثير الانتباه . وتدفع إلى الترقب . وتصعد بنا إلى حيث ينبغى أن تكون القمة . لا تعثر على كلمة واحدة تخرج بك عن الإطار الوجدانى والشعورى والفكرى . لا يترك لك الكاتب ثغرة تنفذ منها إلى الخارج ، لا زعيق ولا أفتعال ولا شعارات طنانة أوخطب منبرية .

ولنقرأ معا بدايات فقرة ، لنرى إلى أى حد تمكن من أن يتجنب تكرار الكلمات . وكيف أنه أراد أن تسلم بداية الفقرة للبداية التالية للفقرة الآتية . ثم ما يسرى من حركة داخلية متطورة صاعدة .

(**عيناها** تحملقان من خلف زجاج السيارة ... **ليتها** تستطيع الخروج من السيارة **للطريق ، للناس للشمس وللمطر وللهواء .. عدت** على أصابعها الشهور من يوم أن اشتغلت بالخدمة عندهم .... زحفت من اليسار إلى اليمين ... **انتقلت** من طرف المقعد إلى الطرف الآخر .... **الزجاج كله مغلق** وهم حذروها أن تفتحه .... **الناس** يتحلقون خلف عربة اليد التى يزعق صاحبها مناديا فيسرع بعضهم إليه .... **شىء يكتم** أنفاسها والأبواب الأربعة كلها مغلقة بالمفتاح .... **سقط ظل** فوق عجلة القيادة اللامعة .... **تحركت السيارة** فتحركت معها فى قلق .... **بدا لها** الأمر غريبا أن يجىء رجل ليجلس فى مكان القيادة غير سيدها .... **ارتجفت حين سمعت صوت الرجل . نظرت إلى ابتسامته فى المرآة** ....) .

---

(١) « الأعمى والذئب » - محمد كمال محمد - دار الأمل للطباعة والنشر ١٩٨٠ ص ٤٥ .

ومما يحمد للكاتب أيضا ، أنه لم يلجأ إلى وصف شخصية الفتاة ، ولا شخصية السائق الجديد أو السارق ، ولم يقدم إلينا السيد المخدوم ، لا برسمه ولا بسلوكه ولا بفكره ، وإنما اكتفى بالموقف فى حد ذاته . واستطاع أن يغذيه بشحنات كهربية ألهبته إلى الدرجة القصوى . ونشير إلى أنه لا يوجد حوار . وإن كنا نشعر أن الحوار الداخلى بالغ الغزارة ، بينها وبين نفسها ، وبينها وبين الأشياء البسيطة التى تتمناها فى الخارج ، وبينها وبين هذا الصاحب الجديد .

لقد وفق الكاتب فى أن تشع قصته القصيرة هذه إشعاعات كثيرة . وفى أن تحمل رؤية متقدمة ، سخر لها أدواته الفنية ، بحيث اكتملت فنيا وموضوعيا . مما يجعلنا نعتقد فى أنها سوف تبقى نموذجا فريدا يحتذى ، فى ميدان القصة القصيرة .

على نحو آخر ، نزعم أن شخصية « بهلول ركة » فى قصة (الليل .. يا فاطمة) رسمت لكى يكتب لها البقاء ، كما كتب لشخصيات « راسكولينكوف » فى (الجريمة والعقاب) و « ايفان كارامازوف » فى (الأخوة كارامازوف) والأبله فى (الأبله) لدستويفسكى ، الروائى الروسى المعروف . وهى شخصية لها حضورها وخطرها الفنى . تذكرنا بشخصية الزين فى رواية (عرس الزين) للروائى السودانى الطيب صالح . فكلاهما تعمد أن تكون الشخصية القصصية ذات تفرد ، وخصوصية ، واستقلالية ، وندرة .

بلغ من حذقه فى تصوير بلاهة الإنسان الممزق حدا جعله أقرب إلى الكلاب . ولعله وعى ذلك جيدا ، لأن الكلاب كانت سبب أزمة « بهلول ركة » . وكل ما يصدر عن الكلاب من أصوات ، وحركات ، وانفعالات ، تتبعه الكاتب ، وأضفاه على شخصيته الفنية . حتى عقد بين « بهلول ركة » وبين الكلاب علاقة ود ورحمة ومشاركة وتعاطف ، افتقدت جميعا بين البشر بينه وبين راوى القصة والذى يمثل البعد الثانى للصراع الدرامى فيها . وبين فاطمة والراوى .

استهدف الكاتب تجسيم بشاعة ما ينجم عن افتقاد التواصل ، والحب . وكيف أن الإنسان المدمر من الداخل ، الممزق نفسيا ، لا يملك إلا تدمير الآخرين . وهو فى صراعه اللا إنسانى لا يفرق بين الأسوياء وبين المرضى الضعاف . بل إن تمزقه يدفعه إلى أن يقسو على من هم أضعف فيكون دماره هو ، وضياع أمله فى الانتصار والأمان .

(خلف ضريح « الست الوالدة » المتسرب من شباكه الضيق ضوء باهت توقفت ببهلول ركة . وفضضت اللفافة بيد ترتعش . انتفخت طاقتا أنفه وتشمم . استدار مبتعدا

يدقدق بكعبيه . لحقت به . انغرزت أصابعى فى لحم ذراعه ، وأنا أجره لأقعده على الأرض . وألقيت أمامه بقطع اللحم المغموسة بسم الفئران . برز لسانه طويلا ممدودا أمامه . ظل يتشمم دون أن يلتقط اللحم أو تمتد إليه يده . كان شبعانا بعد . ممتلئا بالطعام الذى قدمته يدا فاطمة . تناولت اللفافة وقربتها من فمه . تدافع فى خيشومه الهرير . للتو ، انبثقت ، كأنما من تحت الأرض ، مجموعة من الكلاب ، فانتفضت مفزوعا ، وتطايرت قطع اللحم من يدى . هجمت عليها الكلاب فجثوت بسرعة لأخلصها . أطبق أحدها على معصمى . تخلصت منه بقطعة لحم ، وجذبت « بهلول ركة » من طوق جلبابه . فألصقته بصدرى . قاومنى نابحا ، وأنا أدفع فكه الأعلى بحد كفى بينما كظ أسنانه لأدس قطعة اللحم غصبا . التوى فكه . وضرب بقدميه الحافيتين الأرض كفارس يرجمها بحوافره . تطوح بين ذراعى يمينا وشمالا ، ركع على ركبتيه . حملق فى بفم مفتوح بانت كل أسنانه . فجأة ضرب وجهى بالتراب . وانطرح على الأرض مذيرا عنى وجهه . تدافعت أنفاسه كالفحيح . طوح ذراعه من جانبه وقبض على شعر رأسى بيد كالمخلب ، وجرنى خلفه زاحفا على يده وركبتيه . ارتميت على ظهره بثقلى فانبطح راقدا على بطنه محدثا صوتا كصأصأة الفأر ، ونبح بصوت عال . تحلقت حولنا الكلاب مستفزة بنباحه . نهش أحدها لحمى . قضم آخر إصبعى . لم أفلت بهلول ركة من يدى حتى غيبت قطعة اللحم داخل فمه ، وانزلقت عبر بلعومه . بينما برزت عيناه خارج عظمتيهما كأنما ستسقطان عن وجهه . وأطلق صوتا كصفير ماسورة الطحين . جرى لاهثا رافعا ذراعيه . وضرب بكفيه شباك الضريح الخشبى ودفع يديه ، كأنما يخرق حاجزا من مربعاته المحفورة . فغابت خلف الشباك حتى الكوعين)[1] .

فى هذا الجزء نلاحظ أن الكاتب يصل إلى ذروة تصوير الصراع المقيت المدمر ، ليس بين الإنسان والإنسان ، ولكنه بين إنسان وحيوان ! فقد تعامل مع بهلول ركة على أنه كلب من الكلاب الضعيفة الشاردة . وما صدر عنه من حركات مقاومة ، أو أصوات ، لا يتصل بالبشر بقدر صدوره عن عالم الكلاب . لدرجة أنه جسم الصوت ، حتى صار صوتا حسيا ملموسا . وحدد لكل مستوى من مستويات حركة الكلب ، ما يقابلها من درجات الصوت . بعد أن ربط منذ البداية بين « النباح البشرى » وبين استجابة الكلاب له بطريقتها الخاصة .

وقد اختار الألفاظ الدالة على ذلك . مثل : يهوهو - يوقوق - يدقدق - يعوى

---

(١) « الأعمى والذئب » - دار الأمل للطباعة والنشر ١٩٨٠ ص ١٠ - ١١ .

بصوت كالنواح - ركض - رفس - همحم - يتشمم - مع حرصه على أن تكون جملة من ناحية وعباراته من ناحية أخرى ، قصيرة إلى أبعد حد . والأفعال الدالة على الحركة ، والتوتر ، والصراع ، تستخدم بشكل جيد . ولا تجده يسرف فى استخدام حروف العطف ، ليربط الجمل بعضها بالبعض الآخر . ولكنه ينتقل من حركة إلى حركة ، ومن فعل إلى فعل ، ومن انفعال إلى آخر ، دون انتظار لعوامل ربط . إثارة لانفعال القارىء ، ودفعا له كى يعيش التوتر والقلق والترقب . ولتنتقل إليه عدوى الحركة والتوثب .

ولعله أراد ألا يخلق الجسور بين الجملة والجملة المجاورة . فلا عوازل أو موانع مهما كان حجمها ودورها وأهميتها . فثمة عدم تواصل فى كل شىء فى النظم ، والمجتمعات ، والحياة والعلاقات بين الناس بعضهم والبعض . وكأنه تعمد شيئا من هذا فى بناء القصة ، وتشكيل هيكلها العام . الجملة الواحدة القصيرة تؤدى دورها المحدد الذى لا تتعداه . وتأتى الجملة التالية بما خطط لها ، لتطبع انطباعا خاصا بها هى وحدها . وهكذا . وما على القارىء إلا أن يؤدى مهمة المتابعة ، والربط ، والتذكر ، والتخيل ، والمعايشة الكاملة .

ثم إن لغته فى كل قصصه لغة قارة . لا تبلغ حد الصرامة والجهامة . ولا تتصل من قريب أو من بعيد بلغة الشعر . ولا تهبط إلى درجة الإسفاف والابتذال ، تحت أى دعوى أو مبدأ أو مذهب أدبى . ولا ينتقى إلا الكلمات المقصودة للدلالة على المعنى الواحد المحدد ، حتى لا يدعك تذهب فى تأويلها مذاهب شتى ، فيفلت منه الزمام ، ويتمزق الخيط الفنى ، ويضيع الهدف .

فى قصة (الأعمى والذئب) نراه يدقق فى انتخاب الأفعال الدالة على حركات الأعمى عندما يبحث عن ابنه ، يقول على لسان الابن راوى القصة : (.. فى الصبح نادى أبى من حجرته . فسددت أذنى . دخل يتحسس الطريق إلى الفراش . انكمشت فى ركن الحجرة وأنا ألبس ثيابى كنست يداه الفراش الخالى .. صاح : زهرات . خرج ينادى بصيحاته دخل الحجرة ثانية زحفت يداه المرتعشتان على الجدار حتى وصلتا للمسمار الخالى من الثياب . دار حول نفسه وصرخ يناديني ..)[1] .

ونادرا مايكون « الحوار » عنصرا أساسيا فى البناء المعمارى لقصصه القصيرة . ربما لأن جمله القصيرة المدببة ليست إلا حوارا مشحونا بالإيحاءات والدلالات ، والصور ،

---

(١) المصدر السابق ص ٢٠ - ٢١ - ٢٢ .

والمعانى . وإن كانت هنالك ضرورة موضوعية أو فنية ، فإنه يقتصد كثيرا فى جمل الحوار ، بحيث يأتى قصيرا مدببا ، مكثفا مركزا .

مثال ذلك ما يديره من حوار بين الأعمى ، وبين موظف الملجأ الذى انتهك حرمة الفتاة الصغيرة وقد بعث إليه الأعمى برسول للتفاهم حول ستر الفضيحة .

(فتحت الباب للطرقة الخفيفة كنقرة الإصبع ... ودخل الرجل متردد الخطى . فى تخاذل حيا أبى بنبرة متوددة . أطرق أبى برأسه . جلس الرجل أمامنا على الدكة الخشبية المنخفضة . نظر إلى أبى مترقبا .. تمتم أبى بجفاء .

– أرسلت لك أم كوكب . قلت نداوى الجرح .

مال الرجل بوجهه العريضة إلى جانب. حدقت عيناه فى الأرض صامتا.

– لابد أنك تعرف ما تنوى عمله .

حك الرجل أنفه المدبب بإصبعه وسكت . زحف أبى على الحصير مقتربا من النار أكثر كانت الجمرات محمرة كعيون ذئاب فى الظلام .

– عرفت منك بعض الأشياء : زوجة وأولاد . أهذا يمنع ستر العار ؟

بحثت يد الرجل بارتباك فى شعر رأسه الغزير :

– ليس هذا فى الحقيقة .

أطرق أبى لحظة ورفع رأسه :

– المانع أنها بنت ملجأ . كان يمكن أن أبلغ . لولا الفضيحة .

زم الرجل شفتيه المنحنيتين وسكت .

– لا أسمع منك كلاما . البنت هربت والفرصة أمامك . لتدبر أمورك حتى تعود .

بنبرة مترددة قال الرجل منخفض الصوت :

– قابلتها .

لم ينطق أبى وصمت فى ترقب . قال الرجل بصوت يتراجع فى حلقه :

– ساعدتها للسفر مع أقاربى إلى الكويت . لتشتغل فى بيتهم .

دمدم أبى بشىء لم أسمعه . صمت مستنكرا .

– خادمة ؟

– أوصيتهم بها .

تلون وجه أبى بزرقة مخيفة . انتفض يزأر :

. - أبعدتها عنا . لتهرب من جريمتك !)[١]

واضح أنه لا يكتب الحوار بالعامية . بل إنه يتوسل باللغة الفصحى المقبولة . سليمة البناء والتركيب . بعيدة عن التقعر . سهلة . تؤدى الغرض المطلوب . والجملة الحوارية عنده قصيرة . وبرغم أن معظم ماصدر من جمل حوارية جاء على لسان الأعمى الأب ، فإننا نلاحظ اختفاء الخطابية ، والزعيق . وبخاصة أن الأعمى فى موقف شديد الانفعال ، والتوتر ، والعاطفية ، والحماس . لأنه أهين فى عرضه وشرفه وكرامته . لكن الكاتب لم يستعن بألفاظ التهديد والوعيد والتخويف والانتقام .

ومما يلفت النظر أيضا أن الكاتب لم يستخدم قبيل كل جملة حوارية أفعال القول . كما نلاحظ عند البعض . حين يبدأ الحوار بالفعل « قال » أو « قالت » . إنه هنا يمهد للحوار بفعل يكشف عن الحالة النفسية ، أو طبقة الصوت ، أو نوع الحركة المصاحبة لمن يصدر عنه الصوت . كأن يقول : « تمتم أبى بجفاء . ودمدم أبى بشىء لم أسمعه . انتفض يزأر « .. أطرق أبى لحظة ورفع رأسه » . وهو لا يكتفى بذلك ، بل إنه يحدد صدى الجملة الحوارية عند الطرف الآخر المشارك فى الحوار . وإن لم ينطق كلمة . فضبط الحركة ، أو الانفعال ، أو ماقد يصدر عفوا من صوت ، إنما هو متمم للموقف الحوارى ومهم بالنسبة للنسيج العام للقصة القصيرة ككل . إن الجملة الحوارية تستتبعها حركة ، مثل (مال الرجل بوجهه . حك الرجل أنفه . عبثت يد الرجل بارتباك شعر رأسه . زم الرجل شفتيه) . وهو ما تجد له مثيلا فى قصته (الليل يا فاطمة) .[٢]

ولا ننسى أن هذه السمات الفنية تتوفر فى كل القصص التى أشرنا إليها . والتى تعتبر خصائص وصلت بهذه القصص إلى حيث الجودة والدقة والإحكام . ونستطيع أن نضيف إلى ذلك محاولته الإقدام على أن ينوع فى طريقة السرد القصصى ، وفى الشكل الذى يقدم به الحدث مع احتفاظه بكل ماذكر على أنه أساسيات فى عملية البناء الفنى .

الشاهد على ذلك قصته (حكايات عن طاووس العصر) . طرفا الصراع هما : « معاطى » ، سائق عربة حنطور بعد وفاة أخيه أمام عينيه ، بسبب تعذيبه فى قسم الشرطة . و « عرفان » ، شرطى المباحث الذى كان يستبد بالناس ، لعلاقته بضابط المباحث « فاروق » ، ولخدماته المتنوعة لزوجة هذا الضابط . فقد كان خادما مطيعا . والكاتب يقتنص لحظة ما بعد طرد « عرفان » من الخدمة وحبسه سنة . إذ سقط عنه

---

(١) المصدر السابق ص ٢٠ - ٢١ - ٢٢ .

(٢) انظر ص ٧ على وجه التحديد . موقف حوارى بين فاطمة وزوجها حول علاقتها ببهلول ركه .

سلطانه ، وطفق يبحث عن عمل . وأدى به إلى أن يعمل مهرجا أو بهلوان فى الأسواق . هوت قوته الغاشمة ، فانهار جبروته ، ثم انحدر من عليائه . وذلك عندما طلب هو نفسه أن يتقدم أحد المتفرجين ليكتفه بحبل . وسوف يحل هو الأكتاف إظهارا لبراعته فى اللعب ، وقوة عضلاته . عندئذ يبرز « معاطى » من بين الواقفين ، قاسى الملامح . وأخذ يلف الحبل بقوة وإحكام حول جسد « عرفان » . الذى فشلت كل محاولاته فى الإفلات من الوثاق . وأخيرا طلب إليهم أن يفكوا الحبل ليخلصوه . ومن الصمت المهزوم فى العيون رأى لحظات ضآلته . تقلصت ملامحه بالهوان . فلم يجد بدًا من إعلان عجزه ، وهزيمته الصارخة .

لو أن المعنى الذى أراده الكاتب قد قيل بشكل تقليدى ، لما كان ثمة جديد . إذ الجديد حقا هو القالب الذى صب فيه الكاتب فكرته . الشكل الذى صيغ الحدث من خلاله . فقد شاء للأطراف التى يهمها « الحدث » بالدرجة الأولى أن تشترك فى بلورته . تحت عنوان (معاطى يتكلم) نتعرف إلى سبب الصراع . إلى ما كان من أمر أخيه الذى عذب حتى الموت فى إيجاز بليغ ومن وجهة نظر الأعمى المعتدى عليه . وهو – بطريق غير مباشرة – يفضح علاقة السلطة بالناس والتزوير ، والرشاوى ، والظلم . دون أن يعلن صراحة عن نقد أو تجريح . ومن غير أن يبوح بكلمة يفهم منها ذلك . والحق أن معاطى لا يتكلم ، وإلا أصبح حديثه خطبة منبرية مطولة . لكن الكاتب هو الذى يصور ، ويمهد ، ويحلل ، دون تدخل على الإطلاق .

العنوان الجانبى التالى هو : (عرفان يعلن لنفسه) . الذئب ، الجلاد ، ممثل السلطة التى تذوى ، عرفان ، يصور واقعه الذى صار إليه . ضياعه الذى أصبح فيه . عاره الذى يستشعره . والكاتب اختار الفعل المضارع « يعلن » لأن فى ذلك إفصاحًا علنيًا ظاهرًا لحقيقة يعرفها الناس جميعا . إذ هو بينه وبين نفسه يسلم يائسا بما هو فيه . وحاله هذه لا تخفى على أحد . وهذا الإعلان للنفس يقع فى عشرة سطور .

ونظل مع عالم « عرفان » ، حيث يأتى العنوان الثالث (وفى ظلمة الليل عرفان يتأمل نفسه) . هنا نشعر أن الكاتب يعين « الزمان » ، ويحدده « فى ظلمة الليل » . وهو مالم يحدث من قبل . ثم إن الفعل الذى سوف يحدث هو « يتأمل » نفسه . إنه لن يعلن ، ولكنه « يتأمل » . ومتى ؟ « فى ظلمة الليل » . ذلك أنه سوف « يتأمل » أفعالا وأقوالا وسلوكيات وأخلاقيات ، لا علاقة لها بالقيم الأخلاقية والإنسانية . أشياء خفية مستورة لا يكون الحديث عنها « إعلانا » وإنما « تأملا » مع النفس ، وفى ظلمة الليل . ومادام الأمر كذلك ، فله أن يكشف الغطاء عن كل خفى مستور . ولا بأس من أن

تستغرق فترة التأمل ثلاثة أضعاف ما احتلته لحظة « الإعلان » من مساحة .

يجيء عنوان رابع هو : (عيون فى إحياء المدينة) . وفى هذا الجزء يلتقط الكاتب نظرات بعض من كان يرهبهم « عرفان » ، ويستغلهم ، ويحل عرقهم بلا مقابل . ماسح الأحذية ، صبيان المقاهى ، باعة السمك ، أصحاب الدكاكين الصغيرة ، الجزارون ، باعة الخضروات والفاكهة .

ثم ننتقل إلى موقف عملى بدأ « عرفان » يتخذه ، جاء تحت عنوان خامس (كراوية الأسطورجى يقول) . حين عقد عزمه على أن يتعلم مهنة دهن الأثاث . وموقف الصبيان منه ، وكذا زوجة « كراوية » ، ومظهره الساخر ، ثم طرده .

وأخيرا نعيش فى القسم لمعنون (الناس يحكون) مع التجربة التى قادت عرفان إلى نهايته المحتومة على يد « معاطى » . بمعنى أن الكاتب أراد أن يشترك الناس جميعا فى رؤية اللحظة الفاصلة . ليس فقط بعض العيون فى أحد أحياء مدينة دمياط ، بل أيضا العقل الجمعى للناس مدنيين وقرويين ، فى سوق السمك الكبير . وهذا هو أكبر أجزاء القصة ، التى تقع فى اثنتى عشرة صفحة من القطع المتوسط .

ولا يخفى أن الكاتب يتوسل بالرمز فى قصص (الليل يا فاطمة) و (الأعمى والذئب) ، (حكايات عن طاووس العصر) و (الحاجز) و (القاع) . ولا يعنى هذا أنه يوغل فى استخدام الرمز ، أو أنه يجرى وراء الإغراب . ولكنا نستطيع أن نتلمس لكل قصة من هذه القصص بعدين أو مستويين . إذ يمكن تفسير الحدث والشخصية فيها فى ضوء أنها ترمز إلى فكرة أو إلى معنى أو إلى موقف بذاته . وإن كان الثابت - فنيا - أنه وفق فى تشكيل الحدث ، وتقديم الشخصية ، واختيار الشكل ، بحيث لا يبتعد بنا عن الواقع ، ولا يحيد عن الصدق الفنى ، ولا يمعن فى التعقيد والإلغاز . إنه تعمد مع سبق الإصرار والترصد ، أن تكون قصصه القصيرة مفهومة ، ومعقولة . يلتحم فيها الفكر والواقع والرمز . وتنصهر الرؤية التقدمية فى قنينة الفن الصافية النقية .

* * *

على هذا النحو جاءت قصصه القصيرة التى ظل يكتبها حتى صدور مجموعته الأخيرة (زائرة الليل) ١٩٨٩ . محتفظاً للقصة بطابعها الفنى . منتخباً شخصياته من الفئات التى تعيش فى القاع . ممن لا ينتمون إلى طبقة اجتماعية . بلا عمل . أو يعملون أعمالاً غير منتظمة وغير مستقرة . باحثاً عن موضوعات لم يلتفت إليها . شديد الصرامة مع الجملة . مركزة جداً . مضغوطة أبداً ، لا ثرثرة فيها ولا تفاصيل ولا استطرادات .

فقد أضاف إلى مجموعاته السابقة ست مجموعات جديدة هى : (البحيرة الوردية) ١٩٨٢ ، (العشق فى وجه الموت) ١٩٨٢ ، (حصاة فى نهر) ١٩٨٣ ، (نزيف الشمس) ١٩٨٥ ، (سقوط لحظة من الزمان) ١٩٨٧ ، (زائرة الليل) ١٩٨٩ . وأعماله على هذا النحو تستحق دراسات علمية تكتب عنها . ولما لم يكن ثمة بروبا جندا أو شلة تقيم الدنيا عندما يكتب أى قصة ؛ فإنه لم يلتفت إليه ؛ وقد لا يلتفت إليه . وهناك من لا قيمة فنية لهم ، ولا دور فى تطور فن القصة القصيرة ، تعقد حولهم الندوات ، وتدبج المقالات ، وتدرس أعمالهم ضمن رسائل جامعية .

إنه كاتب صموت ، خجول ؛ لا يعرف ولا يجيد إلاَّ الكتابة .

وسنشير إلى عدد من القصص الممتازة التى يمكن للباحثين أن يقفوا عندها للتأمل والدراسة والمقارنة . إلى جانب ما سبق أن وقفنا عنده : ست دجاجات - السقوط - التمرد - الحائط ، لاضوأ فى المرفأ ، الوحل . (العشق فى وجه الموت) . بقعة فى وجه المصباح - الرماد ، دعنى أحمل الحقيبة ، إنسان ، خيوط اللعبة ، العار . (حصاة فى نهر) ، إلى غير ذلك .

وينبغى الإشارة إلى أن لدى الكاتب وعياً ببليوجرافيا ، نلاحظه حين يسجل تاريخ نشر كل قصة من قصصه ؛ ليضعها فى ظروفها التى أحاطت بها . فى حين أن هناك من يخفى التاريخ ؛ ليعيد نشر القصة الواحدة أكثر من مرة .

* * *

ننتقل إلى ثلاثة من الكتاب ، يمثلون جيلا واحدا . أشرفوا على الستين من العمر ، ولعلهم وصلوا اليها ، وربما تجاوزها أحدهم . تتشابه ظروف حياتهم إلى حد بعيد . من حيث النشأة والأصول الطبقية ، ومجالات العمل ، والنشاط الاجتماعى العام . عاشوا - ثلاثتهم - قضايا الواقع العربى بشكل عام . شغلتهم هموم الإنسان المصرى البسيط ، فى حياته اليومية المضطربة ، المكتظة بالمشاكل .

ارتبطوا بالقرية المصرية وبالريف المصرى : وجدانيا وفكريا وفنيا . فثلاثتهم ينتسب إليه ، ويتردد عليه ، ويعرف كل جزئية فيه ، ويسعى لتعرية عيوبه كى يدفع إلى تغيير واقعه إلى واقع أفضل . يتناولها أحدهم بصرامة وجدية وحدة . ويعالجها الثانى بشئ من الهدوء والفكر . ويعرضها الثالث بكثير من الشفافية والعاطفية ، المنطلقيان من حب لكل ما هو مصرى جميلا كان أم قبيحا .

أما هؤلاء الثلاثة فإنهم : سليمان فياض ، ومحمد أبو المعاطى أبو النجا ، وفاروق منيب . تجمع بينهم كذلك دراسة تخصصية للغة العربية . درسها الأول فى المعاهد الأزهرية ، وتعلمها الثانى فى كلية دار العلوم ، وتفرغ لها الثالث فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة .

عمل الأول بتدريس اللغة العربية فى المدارس الثانوية ، وكذلك فعل الثانى بعض الوقت ثم مالبث أن التحق محررا بمجمع اللغة العربية ، حتى لا يترك دائرتها . فى حين ارتبط الثالث بالصحافة .

وعلى هذا فإن الثقافة العربية هى الأساس الأول الذى ينطلقون منه ، إذ هى القاعدة الثابتة التى يستندون اليها . وهى تبدو متأصلة ومتحكمة فى عقل ووجدان سليمان فياض مما نجد له انعكاسا فى قصصه . فى حين أن فاروق منيب استطاع أن يضيف إليها ثقافة انجليزية منذ ١٩٧٣ . فقد اضطره مرضه اللعين إلى البقاء فى لندن حيث العلاج الدائم . ولتجاوز المحنة كان لزاما أن ينشغل بكل ما يحيط به هناك ، وبخاصة ما يتصل بالفكر وبالفن وبالأدب ، وبأحدث التجارب والأشكال الأدبية الأروبية .

٤ - ويعتبر سليمان فياض أسبق الثلاثة إلى الشكوى من الظلم الواقع عليه ، من قبل النقد والنقاد ، والجامعة . والدراسات الأكاديمية . ولعله كان الوحيد من بينهم الذى أفاض فى الحديث عن تجربته الأدبية ، بإطناب شديد ، متناولا جيله كله ، وتأثره بالأجيال السابقة ، ودوره بالنسبة إلى الأجيال اللاحقة . مسلطا الضوء على القصة القصيرة بخاصة[1] .

وهو أشد هؤلاء الكتاب حرصا على إظهار فكره المتقدم ، ونظرته النافذة ، ونقده الجرئ ، ورفضه لكل مظاهر التخلف وأسبابه . ولعله - بذلك - أصبح أوسعهم حركة ووجودا فى ضمير الثقافة العربية المعاصرة ، لاتصاله المستمر بالمثقفين العرب ، ولنشره قصصه فى المجلات الأدبية العربية . ثم إصداره مؤلفاته عن دور نشر عربية . فقد

---

(١) انظر مجلة (الهلال) العدد الخاص بالقصة القصيرة الصادر فى أغسطس ١٩٦٩ مقال (أربعون عاما مع القصة) لسليمان فياض .

صدرت له مجموعتان قصصيتان عن مصر ، وثلاث مجموعات عن بيروت ، ورواية ثم مجموعة قصصية عن العراق[١] .

وتذكرنا دراسة قصص سليمان فياض القصيرة ، بما كنا نأخذه على رواد هذا الفن من مآخذ تجاوزتها قصص الشباب ، وبعض كبار الكتاب ممن طوروا أدواتهم الفنية . وبرغم أنه قرأ تراثنا القصصى القديم والحديث ، فإنا لا نظفر بما يفيد أنه استفاد من الأخطاء الفنية والهنات التى تسربت إليه . كما أنه لم يفكر فى تجاوز ما كان يقدمه يوسف إدريس على سبيل المثال . وكلاهما كتب فى فترة واحدة . لكن مفهوم كل منهما للقصة القصيرة يختلف عن مفهوم الآخر .

وقد يبرز لنا هذا ، لماذا لا نعثر على ظلال لتأثير سليمان فياض – فنيا – فى الكتاب الشباب الذين كانوا يكتبون فى الستينيات والسبعينيات .

لكنا نضع أيدينا – حقيقة – على بعض الملامح الثابتة فى قصصه . وفيما يظهر لى أنه كان متشبثا بتوفرها فى كل قصة ، مما يحدو بنا إلى الاعتقاد بأنها تشكل تصوره لأسس بناء القصة القصيرة . وهو يعود بنا إلى العشرينيات والثلاثينيات ويتخلف عن قصة الخمسينيات والستينيات وما بعدها .

* **فاللغة** : عنده أقرب إلى أن تكون غاية . لديه انبهار عظيم باللغة العربية الفصحى ، ورونقها وبهائها ، ومترادفاتها ، ورصانتها .. وتنقل إلينا قصصه إحساسا بأن الكاتب يؤمن بأن إظهار البراعة فى اللغة ، أمر لازم للكاتب البليغ . ومن ثم فإن حشد القصة القصيرة بأكبر قدر مستطاع من المترادفات ، والتشبيهات ، والصور ، والأحوال ، والنعوت ، والألفاظ غير المتداولة ، تعد فى نظر سليمان فياض مهمة يلزم ألا يقصر الكاتب فى أدائها . ولا فرق عندئذ بين أن يكون ذلك أثناء الوصف والسرد والتحليل ، أم فى الحوار .

وشغفه باللغة إلى هذا الحد ، يدفع القارئ دفعا إلى الانصراف المنجم المتقطع عن

---

(١) مؤلفاته هى : ١ – « عطشان يا صبايا » مجموعة القاهرة ١٩٦١ .
٢ – « وبعدنا الطوفان » مجموعة – القاهرة ١٩٦٨ .
٣ – « أحزان حزيران » – مجموعة – بيروت ١٩٦٩ .
٤ – « العيون » – مجموعة – بيروت ١٩٧٢ .
٥ – « زمن الصمت والضباب » – مجموعة – بيروت ١٩٧٤ .
٦ – « أصوات » – رواية – بغداد ١٩٧٢ .
٧ – « الصورة والظل » – مجموعة – بغداد ١٩٧٦ .

الفكرة المحورية أو الموضوع الرئيسى للقصة . مما يجعله كاتبا غير جماهيرى . والكاتب الذى لايستند إلى جمهرة قارئه ، لن يجد صدى ولا استمرارًا لكتاباته . وبخاصة إذا كان من بين أهدافه أن يعمل على توعية الجماهير ، وأن يقودها - بفنه - للعمل على تغيير واقعها .

ولعلنا نلاحظ أن سليمان فياض لم ينشر قصصه إلا فى المجلات الأدبية المتخصصة . وهى المجلات التى تقرؤها قلة من المهتمين بأمور الثقافة والأدب . ومعظمها نشر فى مجلة الآداب اللبنانية والمجلة والهلال والأقلام العراقية والكاتب ثم الفكر المعاصر[١] . وهذا أمر له دلالته إذ إنا لم نقرأ له قصة قصيرة فى صحيفة يومية على سبيل المثال . والمسألة هنا متعلقة باللغة أولا ، ثم بما سوف نتعرض له من طول قصصه الذى لا يتناسب إلا مع المجلات الخاصة .

والانصراف الزائد إلى اللغة كلغة ، يجعله أسير بعض الصور والتعبيرات والألفاظ ، كما يوقعه فى تكرار ، من واقع حرصه على أمل أن تكون له مفرداته .

فهو - على سبيل المثال - يكثر من استخدام النعوت متجاورة : (الطريق الزراعى الواسع المترب الرطب) ، (جداره الحجرى المسفلت الأصمم المرعب) ، (مياهه الساكنة العميقة المعتمة) (الجو الرمادى الغائم المضبب) ، (شمس فضية رجراجة متراقصة)[٢] .

كذلك فإن « الأحوال » ترص رصا ، بعيدا عن حركة الشخصية وانفعالها : (فاترا ، متوترا ، وعصبيا) ، (كئيبا ، ضائعا ، ومتوحشا) ، (تراجعت سعيدة ، ومرتعدة ، مبتسمة متوردة) ، (رق صوته فى المشى رقيقا ، رفيقًا خافتا)[٣] . وهذه شواهد من مجموعة قصصية متأخرة تحمل ملامح تطور كبير . أما قصص مجموعاته السابقة فإنها حافلة بالنماذج والأدلة .

ويلفت نظر الدارس لقصصه استخدام الكاتب للفعل (أقعى) فى أغلب قصصه للدلالة على أن الشخصية تجلس بطريقة معينة . وكأن كل الناس يجلسون على هذا النحو . و (أقعى) إقعاء فى (المصباح المنير)[٤] . (ألصق إليتيه بالأرض ونصب

---

(١) « زمن الصمت والضباب » - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ - صفحات ٣٣ ، ٣٨ ، ٧٨ ، ١٠٨ .
(٢) نفس المصدر - صفحات ٥ ، ٧ ، ٦٨ .
(٣) طبعة وزارة المعارف العمومية - الجزء الثانى - ص ٧٨٦ ، ٧٨٧ .
(٤) « وبعدنا الطوفان » - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ ص ١٤٧ .

ساقيه ووضع يديه على الأرض كما يقعى الكلب وقال الجوهرى الإقعاء عند أهل اللغة وأورد ما تقدم وجعل مكان وضع يديه على الأرض ويتساند إلى ظهره وقال ابن القطاع أقعى الكلب جلس على إليتيه ونصب فخذيه والرجل جلس تلك الجلسة) .

نقرأ هذا الفعل مرة فى صيغة الماضى وأخرى فى صيغة المضارع ، منسوبا إلى الغائب أو إلى المتكلم : (صفحة ٥ ، ٦ قصة « الإنسان والأرض والموت » - مجموعة (أحزان حزيران) ١٩٦٩ - صفحة ٢١ قصة « الغزوة الواحدة بعد الألف » ، ٦٧ ، ٧١ قصة « التهمة » ، صفحة ١٠٥ قصة « لا أحد » ، مجموعة (العيون) ١٩٧٢ ، صفحة ١١٤ قصة « صرخة فى واد » مجموعة (زمن الصمت والضباب) ١٩٧٤ . وكما تقعى الشخصيات فإنهم يزمون شفاههم . إذ تجد الفعل « زم » كثيرا[١] ، وتكز على أسنانها ، (كازا على أسنانه - ١٠٣ « وبعدنا الطوفان » - كز صلاح على أسنانه - ٥٦ « أحزان حزبران » - وهى تكز على أسنانها - ١١٦ - « العيون » - كز البرى على أسنانه - ١٣٢ - « وبعدنا الطوفان ») . وأنت لا تفاجأ حين تجد معظم الشخصيات فى صورة واحدة : زم الشفين ، كز الأسنان ، الإقعاء . وكذا السير محنى القامة ، واليدان معقودتان خلف الظهر : (سار محنى سار محنى القامة ويداه معقودتان خلف ظهره - « وبعدنا الطوفان » - معقود الكفين وراء ظهره - ١٩ - « زمن الصمت والضباب » - يداه معقودتان خلف ظهره - ١٨ « أحزان حزيران » - شبك يديه خلف ظهره - ٩ « العيون » - محنى الكتفين - ١٤٢ - « وبعدنا الطوفان » - محنى القامة - ١٨ - « أحزان حزيران ») . والشخص عندما يجلس فإنما يحتضن ركبتيه بساعديه[٢] أو يحتضن ساقية بكفيه[٣] . وهى صور ثابتة لأوضاع تجمد عندها حركة الشخصيات .

ولا أملك دليلا على تكراره لفعل واحد عشرات المرات فى القصة الواحدة ، ولأربع مرات فى الفقرة الواحدة ، وأحيانا فى الجملة الواحدة ، إلا ما أورده هنا متعلقا بالفعل فكر - يفكر . إن أى متخصص مشتغل باللغة سوف يمل تكرار استخدام فعل واحد بهذه الكثرة المسرفة . وطبيعى أن يكون ذلك هو موقف القارئ العادى ، أو المثقف العادى ، أو المثقف غير المتخصص .

---

(١) « وبعدنا الطوفان » - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ ص ١٤٧ .
(٢) « أحزان حزيران » - دار الآداب - بيروت ١٩٦٩ - ص ٥٦ .
(٣) « العيون » - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ - ص ١٤١ .

فى قصة واحدة هى قصة « الغزوة الواحدة بعد الألف » من مجموعة (العيون) تجده يستخدم الفعل على هذا النحو : صفحة ٣٣ (فكر عندئذ أنه يفكر فى نفسه) . وفى صفحة ٤٢ (فكر حسن مليا . فكر إن خاله) . وفى صفحة ٥٢ (فكر أنه خائف لأنه وحيد ، فكر أنه قال اليوم كلاما ما كان ينبغى له أن يقوله . فكر أن النادى إذا كان للطلبة قضية) . وفى صفحة ٥٤ (فكر أن خاله آخر من يعلم الآن) . وفى صفحة ٥٦ (فكر أنه لم يعد يحتمل هذا البق . فكر أنه لابد أن يتوقف الآن . فكر هذه هى غزوته الأولى - فكر على المحطة سيجد عم عزيز) . اثنتا عشرة مرة فى القصة الواحدة .

وفى قصة « العيون » من ذات المجموعة : صفحة ٧٠ (فكر أنه سيرقد بينهم غدا أو بعد غد) وفى صفحة ٧١ (فكر أن الموت قد غفر له فى نفسه كل ماكان بينهما) . وفى صفحة ٧٣ (فكر أن يكتب الآن الأرض لها) . وصفحة ٧٤ (فكر أن يخرج الآن إلى رأس الحارة) .

وفى قصة « التهمة » من نفس المجموعة : صفحة ٨١ (فكر أنه لا يشعر برغبة فى القراءة للكتب المقررة) . وصفحة ٨٤ (فكر أن هذه السكين مخربة ومدمرة) ، (فكر ربما استقرت فى روحى) - وصفحة ٨٥ (فكر وهو يتأمله - فكر أن عالمه مغلق . فكر أن يمد يده ويرى مابها . فكر أن يأخذ ورقة مالية كبيرة) . وصفحة ٨٩ (فكر : ما كان ينبغى أن يذكر هذا أيضا فكر : لكن المرأة رأته) صفحة ٩٠ (فكر : لم لا يذكر الهنداوى هذه الحقيقة) . وفى صفحة ١١٩ (فكرت أن غرفته هذه فى قلب البيت تماما) ، (فكرت أنه لا قيمة لكل ما تملكه القرية) . وصفحة ١٤٧ (فكر أنه بدلا من هذه الدهشة فى وجوههم كانوا سيبتسمون فكر أنه مايزال ابنهم الشجاع) . خمس عشرة مرة .

وفى قصة واحدة هى قصة « فى زماننا » ضمن مجموعة (زمن الصمت والضباب) على سبيل المثال لا تفاجأ حين تقرأ هذا الفعل : فى صفحة ٦ (فكر أن النوم الوفير ترياق للبدن) . وصفحة ٧ (فكر أن بيت الرجل حصنه . فكر أنه من أجلها يعيش ويعمل . فكر أنه حين يعود لا يجد فى روحه هذه الرغبة . فكر أنه لاينبغى أن يحدث له شىء) . وصفحة ١١ (فكر أن الوقت مايزال مبكرا . فكر : لاشىء أجمل من الطبيعة) . وصفحة ١٦ (فكر : هى الأخرى مقيدة مثله . فكر : أنه لاوقت لديه من أجلها . فكر أنها الآن تسبه . فكرا أن الموت معبأ فى جوفها) . وصفحة ١٧ (فكر أنه بعد أن يمر مترو حلوان ستتوقف الدقات . فكر أنه يشرد دائما مع آلاف الأشياء . فكر : - سيركب الأتوبيس . فكر أن عليه أن ينتظر مرور المترو) . وفى صفحة ١٨

(فكر : سيذهب إلى عمله الآخر) . وصفحة ١٩ (فكر أن الكل قد أصيب بسعار المظهر) . وصفحة ٢١ (فكر : ليس بوسعه أن يفعل شيئا) . وفى صفحة ٢٢ (فكر يسرى : ليس بوسعه أن يفعل سيئا . فكر ربما لم يعودوا) ، وصفحة ٢٤ (فكر : هذا الاضراب بلا صوت) . وصفحة ٢٥ (فكر : سينظرون إليه فى بلاهة . فكر : من اليسير أن يتكلم)[١] . ثلاث وعشرون مرة .

لا أظن أن هذه الشواهد فى حاجة إلى تعليق . وإن كنت أعتذر عن كثرة ما استشهدت به . وإذا كان القارئ يشعر بضيق من مجرد ذكر هذه النماذج ، فما بالنا به وهو يطالعها فى عمل فنى لكاتب يملك ناصية اللغة . كان بإمكانه حذف هذا الفعل تماما دون أن يحدث أى خلل فى المعنى أو فى الصورة . وعند الضرورة - وهى غير واردة ولا احتمال لوقوعها - يستطيع الكاتب الحاذق - استخدام البديل ، باللمحة ، أو بالحركة ، أو بالإيماءة ، أو بالصورة ، أوبالإشارة ، أو بغير ذلك من الأفعال التى لا تخلو منها اللغة العربية .

إن الغزارة التى تدفق بها الفعل « فكر » ، فضلا عن الإكثار من النعوت ، والأحوال ، وتثبيت حركات الشخصيات ، كانت جميعا توزع اهتمام القارئ . إذ يجد القارئ نفسه مشغولا بتتبع هذه الصفة ، أو ذلك الحال ، أو الأعداد التى وصل إليها هذا الفعل . واللغة أداة حيوية فى القصة القصيرة . وإذا كان الكاتب مطالبا بأن يكون زاده اللغوى وفيرا ، فإنه لابد وأن يحاسب حسابا عسيرا عن كيفية استخدامه لهذه الثروة ، وحسن تعامله معها ، والقنوات التى ينفقها فيها حتى لا يصبح كالمعتوه الذى يحجر عليه بحكم القانون . وحتى لا تكون هى كالدبة التى قتلت صاحبها .

** وتحتل الجزئيات الصغيرة والتفصيلات الكثيرة ، جانبا ملحوظا فى قصصه . سواء أكان ذلك متعلقا باستطراده فى ذكر أشياء جزئية عن حياة ، وعلاقات ، وأخلاقيات ، شخصيات ثانوية لا تمثل المحور الأساسى فى القصة[٢] . أو بتتبعه توافه الأمور الخاصة بالشخصية المحورية ، والتى تدرك أن لا علاقة لها بالخيط الواحد الرئيسى فى القصة . ففى قصة « التهمة » يشغل صفحة كاملة من القطع الكبير بما

---

(١) أرجو أن تنظر نفس المجموعة (زمن الصمت والضباب) دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ صفحات ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ .

(٢) تجد ميلا لهذا فى قصة « الإنسان والأرض والموت » بمجموعة (أحزان حزيران) ص ٤١ وحديثه عن أبناء الليل وسلوكهم فى قصة « الغزوة الواحدة بعد الألف » بمجموعة (العيون) ص ٢٨ .

لايفيد ولا يثرى وجدان القارئ ، عن كيفية ربط العمامة ، وتسويتها وحبكتها ، وتنظيفها[١]. وفى قصة « الضباب » يقف طويلا مع الشخصية منذ لحظة يقظتها فى الصباح . ويهتم بالبحث عن الصابون ، وأدوات الحلاقة ، والوقوف أمام المرآة ، ودخول المطبخ ، وإعداد الشاى ، وما شابه ذلك . وقد تعجب إذ نظل أسرى هذه الجزئيات لأربع صفحات كاملة من القطع الكبير[٢] .

ومعروف أن كل كلمة تحصى فى القصة القصيرة ، فهى محسوبة عليها ، وأن التفاصيل يجب أن ترقى هى الأخرى إلى الهدف الرئيسى للقصة . وكل فقرة يلزم فيها أن تتقدم لنفس الخيط العام الذى يشد القصة نحو وحدة الأثر والإنطباع . وحيث إن القصة القصيرة مركزة ومكثفة وقصيرة ، فإنها تتطلب عناية فائقة خاصة فى كل تفاصيل إنشائها . يجب حذف كل الحشو ، والاستطراد ، والإطناب . وهذه المهمة هنا أهم منها فى الرواية .

توجد جزئيات خاصة بوصف المكان . كالوصف المطول للمحطة فى قصة (الغزوة الواحدة بعد الألف) ضمن مجموعة (العيون) ، ثم وصف الطريق الذى تسير فيه الشخصية لكل ما يحيط بها . وكذا الإحاطة بكل صغيرة وكبيرة تتصل بغرفة الضيافة ، وقاعة الفرن[٣] . وفى قصة (لا أحد) من قصص نفس المجموعة ، تقرأ له وصفا ميكانيكا للقرية ، بيوتها ، غرفها ، شوارعها ، مقابرها[٤] .. أما مجموعاته المتقدمة تاريخيا ، فإنها محشوة بذلك .

يأتى - بعدئذ - احتفاله بعناصر الطبيعة . وهو ملمح فاق فيه الرومانسيين الذين كانوا يحرصون على وصفها ، والتركيز عليها . إنه يلتقط كل نأمة فيها . ويحصى كل عنصر من عناصرها أو مخلوق من مخلوقاتها . وقد أتيحت له هذه الفرصة مرات متتابعات ، لأن كثيرا من قصصه دارت حول الريف ، وفى القرية المصرية . والحق أن موقفه منها لم يكن كموقف الرومانسيين . الرؤية مختلفة ، وأسباب غلبتها فى قصصهم تتباين - بطبيعة الحال - عن مبررات وجودها فى قصصه . هو كاتب واقعى ينظر إليها على أنها كيان مادى خارجى ، ينبغى أن يكون له تجسيده فى الفن .

---

(١) « العيون » - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ - ص ٨٢ .

(٢) « زمن الصمت والضباب »- دار الآداب- بيروت ١٩٧٤ صفحات ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ .

(٣) « العيون » صفحات ٧ ، ٩ ، ١٤ ، ١٦ .

(٤) المصدر نفسه صفحة ١١٠ - ١١١ .

لكن الموقفين - فكريا وعقديا وفنيا - يقعان فى مزلق واحد ، إذا ما أسرف كاتب القصة القصيرة فى الوقوف إزاء الطبيعة ، بالشكل الذى يثقل كاهل القصة القصيرة ، ويحول دون استمرار تيار شعورى ووجدانى وفكرى واحد . فهنا نلاحظ وصفا دقيقا مطولا للأشجار والأنهار والطيور[١] ، والبرد ، والرعد ، والعاصفة والإعصار[٢] والبوم ، والضفادع ، والقطط ، والنخيل ، والخفافيش[٣] ، وأشجار الكازينو النهرى التى وصفها فى ثلاث صفحات من القطع الكبير[٤] .

ولا تفارق قصصه صورة نهر النيل ، إذ لا تخلو منها قصة . كذلك تثبت لديه صورة المعبر الصغير أو الكوبرى الضيق الذى يربط مزارع القرية وبيوتها أو بين قريتين متجاورتين (وبعدنا الطوفان ، الغريب ، جناح استقبال النساء ، رغيف البتانوهى) .

*** وتنسحب رغبة التكديس والإكثار على **تعامله مع الأشخاص فى القصة القصيرة** ذلك أننا نلتقى فى كل قصة بعدد لا تحتمله طبيعة القصة القصيرة . دون أن تكون هناك حاجة حقيقية ، موضوعية أو فنية . فأنت تعيش فى قصة (بعدنا الطوفان) مع على وزوجته ، وممدوح وأبيه ، ومنسى ، والشيخ بهلول ، والحاج رجب . بينما مركز الاهتمام ومحور الحدث هو « على » . وفى قصة (الغريب) تلتقى بالغريب ، وعلى وأمين ، ومحمود . وفى قصة (الغزوة الواحدة بعد الألف) ينفرط العقد حين تواجه حسن ، ورشاد ، ومحمدين مصطفى ، وحافظ ، وخال البطل الذى استغرق وصفه صفحة كاملة ، والشيخ حسنين ، والشيخ أحمد ، والشيخ موسى ، والشيخ يوسف ، والشيخ مكنس .

وهو يتأمل الشخصية من الخارج ، ويتعامل مع ملامحها الظاهرة ، فى أغلب الأحيان . بل إن دقته فى الوصف المادى للشخصية ، تبلغ حدا يجعله يعين نوع النسيج الذى صنع منه الثوب الذى ترتديه الشخصية . (قال الشيخ حسنين المعمم على ثوب بلدى من التيل ، قال الشيخ أحمد المطربش على ثوب بلدى من الكشمير . قال الشيخ موسى المعمم أيضا على ثوب بلدى من التيل . قال الشيخ مكنس الذى يضع على رأسه لبده . نهض الشيخ يوسف بطاقيته المزيتة)[٥] . يذكرنا بالمنفلوطى ومحمد عبدالحليم عبدالله .

لكن الملاحظ أنه يؤلف أسماء الشخصيات تأليفا يتلاءم مع القضية المطروحة فى

---

(١) انظر (زمن الصمت والضباب) ص ١٠٨ .
(٢) انظر (أحزان حزيران) ص ٥٧ .
(٣) انظر (العيـون) ص ١٥ .
(٤) انظر (زمن الصمت والضباب) صفحات ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ .
(٥) قصة « الغزوة الواحدة بعد الألف » مجموعة (العيون) ص ٣٧ .

القصة ، كالغريب والبرى والبتانوهى . ولا يجعل أسماء شخصياته عناوين لقصصه أو لمجموعاته القصصية . اللهم إلا قصة (الغريب) التى يحمل البطل فيها نفس الاسم وغالبا ما تأتى عناوين القصص تعبيرا عن حالة ، أو عن فعل ما . أو عن موقف حاضر أو مستقبلى (وبعدنا الطوفان) ، (عطشان يا صبايا) ، (العودة إلى البيت) (الصوت والصمت) ، (صرخة فى واد) ، (زيارة فى الليل) ، (أحزان حزيران) ، (الضباب) ، (عندما يلد الرجال) .

ومما يذكر له أنه يدقق فى انتقاء عناوين مجموعاته القصصية ، بحيث يلتقى عنوان المجموعة مع مضمون القصص فيها . أو على الأقل ، مع المناخ العام الذى يسود معظمها . وليس شرطا أن يكون عنوان المجموعة عنوان إحدى قصصها . مثل (زمن الصمت والضباب) وجدير بالذكر أن قصصها الخمس تعطينا هذا الانطباع . وكذلك الحال بالنسبة إلى عنوان مجموعات : (وبعدنا الطوفان) و (أحزان حزيران) ، (العيون) .

**** وبالرغم من أن سليمان فياض يدرك حركة العصر من حوله ، ونبض الحاضر المتدفق السريع اللاهث ، وبرغم أن الإيقاع الخاطف والانطلاق القوى المحدد نحو الغاية أهم ما توصف به القصة القصيرة ، لأنها مولود هذا القرن ، فإنا نلاحظ أن الكاتب لا يقيم وزنا لهذه الاعتبارات ، ولا لظروف القارئ المعاصر ، ولا لطبيعة الصراع الدرامى .

قصصه ذات إيقاع بطئ . ينتقل بك الكاتب - بفتور وبرود وأناة - انتقالا هادئا من مكان إلى مكان ، ومن شخصية إلى أخرى ، ومن موقف إلى ثان ، وثالث ، ومن رأى إلى معلومة . وكأنه يعتقد فى أنه كلما كانت الحركة بطيئة كلما كان هو أكثر قدرة على الإيقاع ، والإثبات ، والتدليل . وعلى هذا فإنك تراه وقد استهدف تأكيد قدرته على التأمل والتأنى . يظل يغزل بمغزله ، وعيناه مثبتتان فيه هو وحده ، وكأن شيئًا فى العالم لايهمه . إذ يعجبه هذا النهج ، وتلك الأداة التى تسبق اختراع مصانع النسيج الحديثة والمتطورة .

أظن أن ما سبق أن أشرنا إليه متعلقا باللغة ، وبالشخصيات ، وبالطبيعة ، كان لزاما أن يقود إلى هذه النتيجة .

**** لذا فإنا لا نبالغ حين نرى أنه مهيأ أصلا لكتابة الرواية القصيرة . وهى النموذج العالمى المعاصر . والمرتقب عربيا . رواية صغيرة الحجم . تقول كل ما تريد أن

تقوله بشكل مكثف شديد الكثافة ، مركز عظم التركيز[1] وقد عالج هذا الشكل الحديث للرواية بعض الكتاب من أمثال يحيى الطاهر عبدالله ومجيد طوبيا وغيرهما .

إن تصوره للقصة القصيرة بعيد عن مفهومها الدقيق ، وتقنيتها المعاصرة . وقد قاده إلى هذا التصور مجموعة السمات التى ذكرناها . ولا نغالى إذا قلنا إنه تصور بعيد عن الأصول التى أثبتها كل النقاد الذين كتبوا حول هذا الفن . بل إنا نذهب إلى الاعتقاد بأن الرواد من أمثال محمود طاهر لاشين وأحمد خيرى سعيد ويحيى حقى ومحمود تيمور وشحاته عبيد ، كانوا أقرب إلى فهم معنى أن تكون القصة قصيرة .

نحن لا نستند إلى الحجم أو الطول . وإن كان هذا المعيار ضروريا فى ظل ماتسمح به حركة الحياة ودبيبها ، ووسائل الإعلام المتقدمة . ولكنا نضع فى الاعتبار : الوحدة ، والتناسب ، والتكثيف ، والتركيز ، وإحكام البناء ، ودقة الربط بين العناصر ، وما شابه ذلك من بدهيات يفقهها الكاتب المبتدئ .

أنت تقرأ له قصصا يتجاوز طولها مالا يتفق وماهية القصة القصيرة (قصة « وبعدنا الطوفان » فى ٤٥ صفحة - وقصة « القرين » فى ٨٧ صفحة - وقصة « الصورة والظل » فى ٤٥ صفحة - وقصة « الفلاح الفصيح » فى ٤٦ صفحة وقصة « كل الملوك يموتون » فى ٤٤ صفحة - وقصة « الغريب » فى ٣٩ صفحة وقصة « الإنسان والأرض والموت » فى ٣٧ صفحة من القطع الكبير) .

لقد كتب سليمان فياض معظم قصصه فى الستينيات والسبعينيات ، وبدأت أولى مجموعاته تصدر فى ١٩٦١ . بمعنى أنها ظهرت مع ظهور الميل الفعلى إلى قصر حجم القصة القصيرة . بعيدا عن دقائق الأشياء ، والتفصيلات ، والتتابع المتزايد لبعض الجزئيات ، والبحث عن دوافع السلوك البشرى ومبررات الأحداث . والمباشرة التى تصل إلى حد الخطابية فى بعض الأحيان . (انظر صفحة ٥٩ من مجموعة « أحزان حزيران » - وصفحة ٢٠ من مجموعة « العيون » - وكذا صفحة ٤٤) .

وإن دل هذا على شئ فإنما يدل على أن الكاتب يعلن غرضه بوضوح فى القصة القصيرة . ويقول رأيه بصراحة مطلقة . وكأن دور الكاتب لا يلتمس إلا بالمباشرة الصارخة . التى تفضح نفسها فى قصص النضال والحرب والمقاومة . أو فى بعض القصص

---

(١) انظر فى تفصيل ذلك : « بانوراما الرواية العربية الحديثة » - د. سيد حامد النساج - دار المعارف ١٩٨٠ ص ٢٥٤ .

التى يواجه فيها الجديد الشاب القديم البالى المتخلف . وما هكذا يكون الفن الجيد ولا الدور الفاعل المؤثر للكاتب أو للفنان .

لو أن أدواته الفنية طوعت تطويعا ماهرا ، ولو أن مفهومه للقصة القصيرة جاء متطورا ومستجيبا لمتطلبات العصر ، ولأسسها البنائية ، لاستطاع أن يقدم قصصا جيدة .

والوعى بالشكل الفنى كان حتمية تفرضها كل العوامل والملابسات التى صحبت ظهور قصصه . إذ معه – فى وقت واحد – يكتب عدد هائل من كتاب القصة القصيرة يمثلون تياراتها المختلفة ، ومدارسها المتباينة . كل من خلال منطلقه الفكرى وعقيدته التى يؤمن بها . ومن ثم كانت العيوب الفنية مجسمة عند البعض ، كما كانت جوانب القوة الفنية مشرقة عند البعض الآخر . كما كان الكتاب يتعرضون لقضايا اجتماعية وإنسانية متعددة . منهم من يحسن تصويرها والتعبير عنها ، ومنهم من يخفق .

الثابت أنه عالج قضايا سبق لها أن عولجت من قبل . عند سعد مكاوى ولطفى الخولى وعبدالرحمن الشرقاوى وأحمد رشدى صالح وصلاح حافظ . ناهيك بيوسف إدريس ، فى (أرخص ليالى) و النداهة) . ومحمود البدوى فى (الذئاب الجائعة) . بل إن فكرة قصته « الغزوة الواحدة بعد الألف » تناولها محمد أبو المعاطى أبو النجا فى روايته (ضد مجهول) .

إزاء هذه التحديات ، يصبح على الكاتب الذى يتغيأ دورا ، أن يخلق عالمه الفنى ، ووسائله الخاصة ، وشكله المتميز ، وأسلوبه المتطور الذى يدل عليه ، وشخصياته التى تعيش بين الناس ، وأفكاره الجديدة – لا أصداء غيره – التى تحفر لها مجرى عميقا فى عقول القراء .

نظلم الكاتب – بعد كل هذا – إذا لم نشر إلى بعض القصص القصيرة ، التى جهدت فى أن تتلافى جوانب القصور من الناحية الفنية . وهى قصص قصيرة ضمتها مجموعته (زمن الصمت والضباب) ١٩٧٤ . إنها قصص : « فى زماننا » ، « العربة الرمادية اللون » و « القفص » . ثم هناك قصة (لا أحد) ضمن مجموعة (العيون) .

تلحظ فى كل منها اقترابا من المعنى الحقيقى للقصة القصيرة . وحركة أكثر مسايرة لنبض العصر والواقع . ولغة سهلة ، لدرجة الإقحام الملحوظ لكلمات عامية وبعض ألفاظ الحضارة الحديثة توضع كما تنطق ، وتسليطا للضوء حول شخصية واحدة ، أو

حدث محدد ، أو جزئية ، أو لمحة ، أو خاطرة ، أو فكرة . بل إنا نتبين تأثرا بالأسلوب السينمائى ، وكتابة السيناريو .

تصور قصة (فى زماننا) فقدان الإحساس بالمسئولية لدى نماذج من الناس اختارها الكاتب وأجاد التوفيق بينها . الناس يدركون الخطر ، لكنهم لا يتقدمون لفعل شئ منقذ ، وكأنهم جميعا قد أصيبوا بمرض اللامبالاة ، والبلادة ، واللاعمل . وقد حبك حدثا واقعيا ، وقدم شخصيات واقعية ، من خلال سلوك مقبول ، وحركة طبيعية .

ومع أنه اختار ثلاث شخصيات متباينة المستوى ، والفكر ، والحياة ، فإنه وفق فى ربطها بالقضية المحورية ، وفى جعلها تضرب على وتر واحد ، وتلتقى عند خطر داهم يحدق بها ، دون مبالاة أو حركة . بحيث نشعر فى النهاية أننا عشنا مع شخصية واحدة ، فى حدث واحد ، واقتنعنا بفكرة واحدة . وإنه خلف لدينا انطباعا واحدا حتى أنه عندما كان يقتحم على كل شخصية حياتها الخاصة ، فإنه كان يلتقط منها ما يخدم هدفه ، وما ينسجم مع بقية الخيوط .

ثم إنه لأول مرة يجرؤ على وضع كلمات غير عربية ، وأخرى عامية ، فى السرد والحوار معا . مثال ذلك (الكومودينو - الأتوبيس - سوستة الجاكت - طظ - الكازينو - الأسبرو - المترو - الفريجيدير - الفرامل) .

ويلجأ إلى الرمز فى قصته (القفص) ، ليقول لنا إن الناس اعتادوا على السجن حتى ألفوه ، ولم يعودوا يرون غيره واقعا وأملا ، حقيقة حاضرة ومستقبلة . وإن أتيحت لهم فرصة التحرر ، وممارسة الحرية الفردية ، فإنهم يقفون منها موقف المتردد ، الخائف لأنهم لا يصدقون إذ ألفوا غير ذلك . ومن هنا فإنهم لا يقدمون على انتهاز هذه الفرص فتكون عودتهم إلى الأقفاص مرة أخرى لأنها مأواهم الطبيعى الذى يستطيعون العيش فيه . حيث اللاحرية والقيود .

يتخذ لهذه القصة شكلا غير ذلك الشكل التقليدى الذى اتبعه فى كل قصص السابقة . فهو يجعلها فى ست مقاطع لكل منها عنوانا . وفى كل منها نلتقى بفكرة وبشخصية وبموقف ، يهيئ لاستكمال الفكرة الأم ، والانطباع الأخير .

ففى المقطع الأول نلتقى بحلم الشاعر ، وانطلاقته الطائرة . ثم يحدث التناقض نواجه فى المقطع الثانى بالعبد الذى يطلق سراحه ، فيرفض ، فيجبر على ذلك . ي نعيش فى المقطع الثالث مع السجن الفعلى الذى يأبى سكانه الخروج منه . أما ا الرابع فإنه يدفعنا إلى الواقع دفعا من خلال مدرس توقفت حياته عند حد لا تتخطا

ومع المقطع الخامس يرفض العامل أن يصبح مديرا للمصنع الذى أثبت كفاءة فيه . إنه عامل منذ ثلاثين سنة ، فكيف يرقى إلى ما لم يكن قد خطط له .

وتحت عنوان سادس هو « ملاحظات قارئ » تصب القنوات الخمس لتؤكد أن (السجين اعتاد السجن ، لذلك سيعود إليه . والعبد ألف عبوديته ، لذلك لن يخرج منها ، والدينمو مثل دوره كثيرا ، حتى نسى نفسه ، حتى صار أسيرا للجبن لذلك لن يكون مدير مصنع . لقد ماتوا . والشاعر لم يكذب)[1] .

حواره فى هذه القصة قصير ، هادف ، مدبب ، كلماته سهلة . جمل السرد قصيرة ، لا يعوق انسيابها لفظ حوشى هنا أو هناك . بداياته تجرى على هذا النحو : (امتدت يده الضخمة . تركزت عين العصفور على يده . وجل مفزعا . تراجع إلى الخلف محتميا بوليفه . كفا عن الشدو . ارتفعت عين العصفور إلى أعلى اليد . عبرت نظرته إلى المعصم ، فالساعد ، فالعضد . تسلقت الكتف ، فالعنق . سقطت نظرته على الوجه . عينان مندتان بالأسى . هدأت ارتجافة العصفورفى القفص . لكن القفص اهتز بعنف . سقطت نظرته من حالق إلى اليد . اليداختفت . باب القفص مفتوح . لا أسلاك هناك . رنا الوليف إلى وليفه . أربعة عيون راحت تنظر إلى الباب المفتوح . أدار العصفور ظهره للباب . راح منقاره يلقط الحب . قفز إلى حافة الماء أخذ يشرب . رفع عينيه . رأى الخلاء الحر تتناثر فيه جدران ، فوقه يمتد شريط أزرق وطائر يرفرف)[2] .

أما قصته « العربة الرمادية اللون » فإنها تصور ضياع حياة الفرد ، وسط أشكال من القهر ، والتعذيب ، والضغوط النفسية . والفوضى . والقتل الرسمى بلا سبب مشروع ، ومن غير جريمة مرتكبة ، ودون محاكمة ، وبلا أدنى حس إنسانى .

والقصة تقول ذلك من خلال حادث فردى بسيط وقع لإنسان عادى « محجوب » ويتخذ الحدث مستويين : أحدهما رامز ، إذ توحى بضع كلمات النهاية بالحلم ، والآخر واقعى ، لأنه جعلنا نعيش حادثا واقعيا . فقد اقتيد « محجوب » فى العربة الرمادية اللون ، من قبل بعض الجنود ، الذين كانوا يتسلون لتمضية وقت فراغهم . وعن طريق الحوار ، والتلقائية التى يصدر عنها ، ومقابلتها بالصرامة التى يتظاهرون بها ، يوجهون إليه عشرات التهم ، ثم يعقدون له محاكمة ، ويسحقونه فى النهاية .

وخلال عمليات العنف والتدمير التى كانت تمارس ضده ظل صامتا ، إذ وجد أن

---

(١) « زمن الصمت والضباب » - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ - ص ٨٥ .

(٢) نفس المصدر - ص ٧١ .

الناس يعيشون فى ضباب ، لا يقدر الإنسان الفرد فيه على الدفاع عن نفسه ، ضد عدد لامتناه من صنوف الظلم والقسوة واللاأمان .

القصة التى تروى بضمير المتكلم هى قصة (لا أحد) . إذ نادرا ما نعثر على مثيلها فى قصصه[1] . وتجربتها فريدة ، جديدة . تجسد غربة إنسان مصرى يعمل بالسعودية مدرسا . وهو يكثف مشاعره وآلامه وأحاسيسه ، بأسلوب بعيد عن العاطفية المسرفة ، والرومانسية المريضة . وقد التحمت ذات الكاتب التحاما قويا بالموضوع الإنسانى الواقعى العام . يضاف إلى ذلك أنه تمكن من أن يوفر للقصة وحدة زمان ، ووحدة شخصية ، ووحدة شعور . وإن صبت فى قالب عادى لا تجديد فيه .

ومهما يكن من شىء ، فإن المحصلة النهائية لمشواره الطويل مع فن القصة القصيرة ، لا تتناسب - بأى حال من الأحوال - مع هذا العدد المحدود جدا من القصص الجيدة ، التى تتميز شكلا ومضمونا ، من قصصه التقليدية . تلك التى ولدت فى زمان غير زمانها ، وقصدت أن تكون فنا أدبيا قصصيا ليس هو فن القصة القصيرة . بل قل إنه الرواية القصيرة ، بكل مايحمل هذا المصطلح الأدبى من معايير فنية ، وخصائص بنائية ، وأسس معمارية روائية .

* * *

٥ - محمد أبو المعاطى أبو النجا :

يظل محمد أبو المعاطى أبو النجا حريصا على الاحتفاظ بتوازنه الفكرى بين التيارات والموجات المتلاطمة . وبقيمه وأخلاقياته الريفية وسط ركام من اللاخلق واللاقيم . وبرؤيته الموضوعية لواقع الحياة فى مجتمعه ، فى مناخ ثقافى معبأ بادعاءات البطولة والزعامة ممن لا يحسنون إلا الكلام . معتمدا فى هذا على أصالة فنية ومعرفة جيدة جدا بالتراث ، وحرص على الاتصال الحى بواقعه الاجتماعى .

فهو إن أراد أن يطرح فكرة الثورة والثوار ، راح ينتقى من تاريخنا النضالى شخصية ثائرة ، ليكتب عنها عملا فنيا معقولا . حين أصدر رواية فى جزأين (العودة إلى المنفى) عن حياة وكفاح عبدالله النديم . وإذا رغب فى أن يقول رأيه فيما يتعلق بالمرحلة الأولى لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وانعكاسات تلك الفترة على واقع الحياة فى ريفنا المصرى كتب رواية (ضد مجهول) التى نشر الجزء الأول منها فى ديسمبر ١٩٧٤ .

---

(١) هناك قصة أخرى هى « الحنين والجبل » تأتى تالية لهذه القصة ضمن مجموعة (العيون ١٢٩ : ١٣٨ . تروى بضمير المتكلم . تكاد تكون امتدادا للتجربة الخاصة بهذه القصة .

وقد ساعده توازنه الفكرى من ناحية ، وتوازنه الأدبى الذى يجمع بين الرواية والقصة القصيرة من ناحية أخرى ، وقيمه الريفية التى يتشبث بها من ناحية ثالثه . على أن يحظى باحترام المثقفين والكتاب . وعلى أن يحصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة لأكثر من مرة ، كى يتهيأ لإنجاز بعض أعماله الروائية . ثم يمنح بعدها جائزة الدولة التشجيعية ، وأن يشترك فى تحرير مجلة « الزهور » ١٩٧٣ التى كانت تصدر عن دار الهلال وتعنى بأدب الشباب وما يصدر عنهم . وقبلها فى مجلة (نادى القصة) ١٩٧٠ .

لم تكن تصدر له رواية أو مجموعة قصصية ، إلا وتتناولها الأقلام فى الصحف اليومية ، وفى المجلات الأسبوعية ، بالنقد والتحليل . وما أكثر ما كتب عن روايته (العودة إلى المنفى) . معنى هذا أنه أقل كتّاب هذه الحلقة إغفالا وإهمالا . وكان أول كاتب شاب يدرس دراسة أكاديمية فى رسالة دكتوراة عن القصة القصيرة فى مصر ، ممثلا للاتجاه الفكرى[١] .

وفى خاتمة حديثى عنه - آنذاك - قلت : (ويبقى أن ننتظر تطور الاتجاه الفكرى فى القصة القصيرة عند محمد أبو المعاطى أبو النجا فيما بعد ١٩٦١ ، ١٩٦٧ ، لنرى إلى أى حد استطاع هذا الكاتب الشاب أن ينتهى إلى رؤية محددة للوجود والحياة ، وللقضايا والتساؤلات العديدة التى واجهته وتواجهه ، وهل وفق فى بلورة رؤيته وأفكاره فى شكل فنى ، يمتزج فيه الفكر بالواقع ، والموضوع بالذات ، والحركة الداخلية بحركة الواقع الخارجى ، أو لم يوفق ؟ ، وذلك فى إطار المرحلة الحضارية والواقع الاجتماعى والاقتصادى والفكرى والسياسى والنفسى للمجتمع كله)[٢] .

وكنا قد وقفنا عند قصصه القصيرة التى أصدرها فى بداية حياته الفنية ، لأننا توقفنا بالبحث عند ١٩٦١ . ولم يكن قد أصدر بعد غير مجموعته (فتاة فى المدينة) ١٩٦٠ وبضع قصص متفرقة فى الصحف والمجلات . بعدها أصدر ثلاث مجموعات قصصية هى : (الابتسامة الغامضة) ١٩٦٣ ، (الناس والحب) ١٩٦٦ ، (الوهم والحقيقة) ١٩٧٤ . ثم فى الثمانينيات : مهمة غير عادية ، والزعيم ، والجميع يربحون الجائزة ! .

وليس من شك فى أن أفاد مما كتب عنه بعد صدور مجموعته الأولى ، من حيث الطول النسبى الذى وسمت به قصصه . وسيطرة الفكرة سيطرة تامة . إذ كان الاعتماد عليها

---

(١) « اتجاهات القصة القصيرة » د. سيد حامد النساج - دار المعارف ١٩٧٨ ص ٣٣٩ : ص ٣٤٤ . وكانت قد قدمت لنيل درجة الدكتوراه فى الآداب من جامعة القاهرة فى ١٦ ديسمبر ١٩٧٠ . ولم يكن اسم الكاتب قد عرف طريقه إلى الدراسات الجامعية بعد .

(٢) نفس المصدر - ص ٣٤٤ .

بصفة أساسية ثابتة . ومحاولة تدعيم الفكرة المجردة بعناصر متعددة وجزئيات كثيرة . وهذا أفقد قصصه الحيوية والحرارة والتدفق . ومع غلبة الجدل النظرى والمناقشة المنطقية الفلسفية ، يختفى الصراع الدرامى . ولما كان صوت المفكر العاقل العالم بكل شئ هو الأعلى نبرة ، فإن « الحوار » بمفهومه الفنى ، الذى يساعد على فهم الشخصية ، ومعرفة أبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية ، ودورها فى الحدث ، وعلاقتها بالشخصيات ، لم يكن له وجود فى قصصه تلك .

حاول الكاتب إعادة النظر فيما كتب . وبدأ يخطو خطوات متقدمة . وأصبح تعامله مع « الشكل الفنى » يحظى بمزيد عنايته . واستبدل وحدة الفكر بوحدة الشعور والانطباع والطول بالقصر المناسب الحتمى . ولم يعد ينظر إلى الشخصية على أنها تمثل فكرا ، وإنما تعمقها من الداخل ، لأنها واقع موجود ، وليست اختراعا تقنيا ، للاستفادة منه واحتل الحوار مكانه اللائق فى البناء الفنى للقصة القصيرة ، وتنوعت وارتبطت بالشخصية ، على اعتبار أنها جزء من كل ، كما استندت إلى التجربة العامة التى يطرحها المجتمع ، فى زمانه ، ملتحمة بتجربة الكاتب .

وأفاد الكاتب أيضا مما كان يكتب عن غيره . وبخاصة ما كان يكتبه د. محمد مندور ، ود. سهير القلماوى ، ود.عبدالقادر القط ، ود.شكرى عياد ، ومحمود أمين العالم ، عن أبناء جيله ورفاق الطريق من كتاب القصة القصيرة . وبدا له أن حرية الفنان غير حرية الناقد . والتزام الفنان غير التزام الناقد . الناقد هو المدافع عن قيم العصر . وسلطته هى سلطة الوعى الجمعى أو سلطة القيم العامة . عمله هو عمل القاضى . وهو عمل موضوعى وأخلاقى . وكان لزاما على محمد أبو المعاطى أبو النجا أن يتعرف إلى أحكام النقد ، ومعاييره . وهى أحكام تعرضت لأعمال معاصريه .

ولعله أفاد أيما فائدة ، مما كان يلاحظه هو نفسه من عيوب فنية تردت فيها قصص صديقه سليمان فياض . فهما - كما يقول سليمان فياض - قد ارتبطا بصداقة حميمة تعدت حدود المشاركة العادية فى التعلم ، والعمل ، والاهتمام بأمور حياتنا الأدبية والثقافية بشكل عام . ولم يكن يرغب - بطبيعة الحال - فى أن يغدو نسخة كربونية من صديقه . وإن لم يبتعد عن الريف المصرى ، والقرية المصرية ، فى كثير من قصصه القصيرة . وهو هنا يشترك مع سليمان فياض ، وفاروق منيب . وغيرهم من أبناء الفلاحين الذين ارتضوا القصة القصيرة وسيلتهم للتعبير عن قضايا مجتمعهم الذى يعرفونه جيدا ، بحكم انعطافهم النفسى والفكرى والبيئى .

والقرية عنده ليست مجالا للحديث عن الإقطاع ، والاشتراكية ، والفلاح الثائر والصراع حول الأرض والزرع والمياه . كذلك ، فإنها لم تعد معبرا للانطلاق الرومانسى الحالم ، أو مبررا لإظهار قدرة الكاتب الشعرية والخيالية . وقد وعى الكاتب ذلك من قراءته قصص الواقعيين الاشتراكيين من ناحية ، وقصص الرومانسيين من ناحية أخرى . الأولى أغفلت الجانب العاطفى والوجدانى ، والثانية أهملت الكيان المادى الواقعى .

لم ينحز إلى الاتجاه الأول ، كما أنه لم يحلق فى آفاق الاتجاه الثانى . وإن كنا نراه قد تأثر إلى حد ما بالواقعية الاشتراكية فى ثلاث قصص قصار نشرت أوائل الستينيات ، هى : (حق) ، (قرية أم محمد) ، (حادثة الوابور) . لكنه خشى أن تجرى قصصه فى مجرى واحد ، تدفقت فيه مئات القصص القصيرة . فلا يشعر - عندئذ - بأنه أتى بجديد . أو بأنه غير من مساره ، وتخطى أخطاء المرحلة الأولى . فأى فارق إذن ؟ أصبح عليه أن يختار لنفسه طريقا فنيا يتلاءم وقدراته وقيمه . وبخاصة أنه جرب الانحصار فى بوتقة القضايا الفلسفية ، والكتابة فى ضوء ما تستلزمه الواقعية الاشتراكية . ومعروف أنه لاينتمى إلى حزب سياسى أو إلى جماعة عقدية معينة ، وهو أيضا ليس يوتوبيا يؤمن بمدينة فاضلة أو جمهورية مثالية . إنه - كما قلنا - متوازن فى تفكيره ، معتدل فى طموحه ، إنسان فى نظرته إلى الواقع الإنسانى ، وبخاصة ذلك الواقع الذى خبره وعاش فيه ، واستمد منه تجاربه .

الجانب الشعورى ، من واقع الإنسان ، بكل ما يزخر به من اصطراع العواطف والقيم ، والأحاسيس ، والانفعالات . الإنسان المصرى فى موقف شعورى ، قد يكون موقفا مركبا معقدا ، وقد يكون موقفا منبسطا . إنه يركز الضوء فى هذه المواقف ، فى لحظة ما من حياة الإنسان . دون أن يشغل بأسبابها ودوافعها . مع اعتقاده فى أن هذه الأسباب مادية اجتماعية . لكن الأسباب والمبررات لا تشغله بالدرجة الأولى لأن الأهم هو « اللحظة الشعورية » التى انطبعت من الواقع الإنسانى فى نفسه ، وأراد هو أن يطبعها فى نفس القارئ .

هناك - إذن - واقع مادى اجتماعى مطبوع فى أعماق إنسان ما ، طبع - بشكل أو بآخر - فى وجدان إنسان ثان هو « الكاتب » ، الذى يستهدف طبع ما انطبع فى نفسه ، مما هو مطبوع فى داخل إنسان ما ، على نفس إنسان ثالث هو « القارئ » . وهو ينتقى موطن الانفعال والتأثير فيه .

أما عن هذا الإنسان الذى تصطرع فى أعماقه تناقضات وصراعات نفسية وشعورية فإنه لا يخرج عن كونه معدما أجيرًا يشعر الحاجة إلى الرحيل ، بعد إحساسه بالغربة بحثا عن أمن نفسى ، حتى وإن كان ذلك مع عمال التراحيل[١] . أو مدرسا فى مدرسة للبنات تؤرقه ابتساماتهن الغامضة التى لا يعاقب عليها بالطرد[٢] . أو موظف تعذبه ضحكة بريئة من طفلة ساذجة تعمل فى خدمته[٣] . أو سيدة معتوهة تحمل طفلها الصغير ، الذى يخشى عليه من حركاتها ، وعنفها ، وانفعالاتها . وانعكاس ذلك على شعور الناس وأحاسيسهم[٤] .

وهو لا يبالغ فى اهتمامه باللحظة الشعورية ، ودرجة الانفعال ، بمثل ما كان يفعل فى قصصه التى اعتمدت على « الفكر » . إذ المبالغة فى هذه المرحلة تبعده عن الواقع وتغرقه فى الرومانسية والفانتازيا . ولم تعد أية تفاصيل مادية تهمه . ومع أن بعض الجزئيات الصغيرة قد تفيد فى بعض الأحيان ، لإلقاء الضوء على ملمح ما ، أو سمة معينة أو انطباع بذاته ، فإنه لم يستعن بتلك الوسائل المعاونة . إذ كان جل تركيزه فى « اللحظة الحية » التى تتكشف من خلالها آلاف الأشياء والإشعاعات . ومنها ، يستطيع القارئ أن يرى الماضى ، وأن يعيش الحاضر ، وأن يتنبأ بالمستقبل .

وقصصه « ذراعان » و « لقاء » و « زيارة » و « الصمت » و « سحابة الغبار » ، « الزيارة » و « الابتسامة الغامضة » و « الرحيل » ، أكبر دليل على ذلك .

وعناوين قصصه نابعة مما توحى به هذه « اللحظة الحية » . بعيدا عن اسم الشخصية أو المحور المكانى : تجربة مع الموت - خروج عن الموضوع - حق - وقت الزوال - ذلك الشتاء - العودة من المنفى - مد البحر - الناس والحب - مع تأمل عناوين القصص التى ذكرناها آنفا .

فى حين يجعل عنوان المجموعة واحدا من عناوين قصصها . وهو بالتحديد عنوان أول قصة فيها . بعض الكتاب يفضلون وضع القصة التى تحمل المجموعة عنوانها ، فى نهاية المجموعة . ولا أظن أن محمد أبو المعاطى أبو النجا قد فعل ذلك عن غير وعى . لابد أنه اختار مايراه - من وجهة نظره الخاصة - جيدا ، وقدمه فى الصدارة .

---

(١) انظر قصه « الرحيل » مجموعة (الابتسامة الغامضة) ١٩٦٣ - ص ٧١ .

(٢) المصدر نفسه - ص ٦ .

(٣) قصه « الصمت » - مجموعة (الناس والحب) ١٩٦٦ - ص ٣٧ .

(٤) قصه « سحابه الغبار » - مجموعة (الابتسامة الغامضة) ص ١٤ .

وجملة الابتداء تضعك مباشرة فى بؤرة الشعور . ولما كان الكاتب محور الانطباع ، بمعنى أنه يتلقى ، ويوصل ، سلبا وإيجابا ، فإنه أحيانا ما يلعب الدور الإيجابى من زاويتين . الأولى من حيث هو الكاتب - الراوى ، والثانية من حيث هو الإنسان الذى انطبع عليه الواقع أى الشخصية المحورية ، والبطل الوحيد فى القصة . وبهذا يكون الجانب الإيجابى أقوى وحتى لا يتحول « الإيجاب » المنحاز له ، إلى « ذاتية » و « أنا » ورومانسية ، يأخذ فى مزج الأصوات بعضها مع البعض ، لتعطى - فى النهاية - انسجاما موسيقيا ، أو لحنا واحدا ، يصعب معه فصل الآلات التى أسهمت فيه .

مثال ذلك قصته (الصمت) التى تبدأ هكذا : (حتى هذه اللحظة لا أدرى كيف حدث ذلك ! كيف ارتفعت يدى لتهوى على وجه « سعدية » فى صفعة حانقة وأنا أصرخ : - ألا تكفين لحظة عن هذا الضحك ؟!)[1] .

أولا : نجد أنفسنا فجأة ، وقد انتابتنا مشاعر وأحاسيس متضاربة ، لا نستطيع تحديد لونها وصفاتها . أهى مشاعر ألم ، أم هى تعاطف ، أم تراها مشاعرا ستهجان ونفور . هل هى « مع » أم إنها « ضد » ؟! لاندرى .

ثانيا : هذه اللحظة لمختارة ، ذات علاقة بما هو « قبل » - بالماضى ، وبما هو « الآن » - بالحاضر ، وبما قد يأتى فى نهاية القصة « المستقبل » . وفوق أنها تتضمن الأبعاد الثلاثة للزمن ، فإنها تبرز العلاقات المتبادلة بين المشاعر والأفكار ، والمواقف .

« انسانة » تصفع « سعدية » على وجهها . و « انسان » يصفع صارخا . وعدم الكف عن « الضحك » فيما هو معلن ، سبب حدة العلاقة وتوترها . ومن قبل لم يكن هناك صفع على الوجه . وإن كان هناك ضحك تصاعد ثم تصاعد حتى وصل إلى « اللحظة » التى نحن فيها .

ثالثا : الضحك هنا ليس شيئا ماديا أو اجتماعيا . إنه انفعال نفسى ، معلن ، يصحبه تعبير عضوى ظاهر ، بواسطة عضلات الوجه ، أو الصوت الصادر عن الحنجرة أو حركات اليد . ولا علاقة له - والحالة هذه - بالمادة والاقتصاد والطبقة الاجتماعية .

رابعا : هناك واقع انفعالى أو شعورى هو الضحك ، الصادر عن إنسان واقعى هو « سعدية » . وقد انطبع هذا الواقع الانفعالى على إنسان ثان هو بطل القصة . أدى هذا الانطباع إلى تصرف انفعالى « حانقا » ، فصفع الإنسان الأول . ونتيجة للحنق ، ثم

---

(١) قصه « الصمت » - مجموعه (الناس والحب). دار الآداب بيروت ١٩٧٣ - ص ٣٧ .

الصفع ، أصبح الإنسان الثانى يعيش واقعا شعوريا حقيقيا ، هو الندم والإحساس بعدم الرضا عن سلوكه ، والذهول إزاء ماصدر عنه (حتى هذه اللحظة لا أدرى كيف حدث ذلك !) .

هذه هى البداية القوية المشعة للخيط الانفعالى والشعورى الذى يشد القصة كلها . إن الكلمات الأولى لم تأت عبثا . لأننا سوف نظل مشدودين وجدانيا ، حتى نهاية القصة .

خامسا : هذا الإنسان الثانى ، الحانق ، الضارب ، النادم – من حيث هو إنسان – يريد أن يطبع هذه الانفعالات جميعا عن « ما قبل » اللحظة ، وعن « اللحظة » وعن « ما بعد » اللحظة من حيث هو الكاتب . ومن هنا كان له صوتان . فى حين أن « سعدية » كان لها صوت واحد ضعيف . لأن دورها سلبى ، تلقت الصفع . وإن كان هذا لا يمنع أنها أدت دورا إيجابيا هو « الضحك » ، بل إنه كان قويا ، وإلا ماترتبت عليه كل تلك الانفعالات . لكنا لم نعش الضحك ولم نشهده ، ولا دراية لنا بالأسلوب الذى خرج به ، والشكل الذى كان عليه .

لذا كان « الإيجاب » عند الطرف الآخر هو الأغلب . بدأ سلبيا حين كان يتلقى الضحك من الطرف الأول . ثم توسل بعدد من الانفعالات التى ترتبت عليها – بعدئذ – خطوة أكثر إيجابية . وهذا هو الذى جعل الكاتب ، يتخذ من هذا الطرف بديلا عنه . فيقوم – فى نفس الوقت – بسرد القصة ، وتصوير الانفعالات ، وتسليط الأضواء على « الداخل » – داخل « الشخص الثانى » .وليس الطرف الأول « سعدية » . لأن « سعدية » ليست إلا « المثير » – كما يقول علماء النفس . أما « الاستجابة » فإنها مجسدة فى الشخص الثانى . أو إن شئت قلت إنه أصبح المحور الوحيد .

وحتى لا تكون له السيطرة التامة ، فينحدر الكاتب إلى قاع الذاتية والشخصانية و « الأنا » ، جهد فى أن ينطلق صوتاهما عن حنجرتين ، لكنهما متقاربا الطبقة الصوتية لا يميز بينهما غير خبير دقيق محترف .

فالفقرة التالية مباشرة لجملة الابتداء ، تأتى هكذا : (لازلت أذكر هذا الوجه ، وجها فى الثانية عشرة من العمر ، يميل إلى السمرة ، يغطى نصف جبهته منديل ريفى أزرق ، وتتألق فيه عينان باسمتان دائما ، وفى لحظة انطفأت ملامح الوجه ، وتحجرت فى العينين الباسمتين نظرة حانقة مذعورة ، لم أقو على مواصلة النظر إليها ، فدخلت

حجرتى لأواصل العمل الذى قطعته لأجعل هذه البنت تكف عن هذا الضحك الذى لا معنى له)[١] .

الصوت الأول يقف عند « دائما ». وهذا هو صوت الإنسان الثانى . تعود به الذاكرة إلى الوراء ، حين أتت هذه الطفلة ، باسمة العينين ، سمراء ، يغطى نصف جبهتها منديل ريفى أزرق. فى تلك اللحظة من «الماضى» تشكلت العلاقة بينه وبينها. بعد كلمة « دائما » ينطلق الصوت الثانى ، وهو صوت الكاتب ، وإن بدا أن الالتحام بينهما قوى ، لدرجة أن الكاتب لم يضع نقطة ، وإنما وضع فاصلة ، ثم عطف بحرف العطف « الواو » وكأن سياق الجملة واحد ، وهدفهما واحد .

غير أنا نلاحظ أنه قد بدأ « الآن » يرصد . ويسجل . من طرف العين التى ترى ، والعقل الذى يتدبر ، والوعى الذى يحدد : انطفأت ملامح الوجه . تحجرت نظرة حانقة مذعورة ، بالنظر إلى « سعدية » الشخص الأول . ثم لم يقو - الشخص الثانى - على رؤيتها . دخل حجرته . يعمل ! فالصوت الثانى هنا صوت مرافق لسعدية وللبطل . أعطانا - وسوف يستمر فى إعطائنا - بعدا زمنيا خاصا هو « الآن » .

ويعود الصوت الأول إلى قطع اللحظة الحاضرة ، ليسترجع بعض مافات : (لم تكن تلك أول مرة أطلب فيها من « سعدية » أن تكف عن هذه العادة السخيفة ، فمنذ أتى بها أبوها من القرية ، لتساعد زوجتى فى أعمال البيت ، وصوت هذه الضحكة الرفيعة المتقطعة يتردد فى أنحاء الشقة ، سواء أكان هناك مايدعو للضحك أم لا . يكفى أن تقول سعدية أى كلام ، ولو كان مجرد رد على سؤال عابر ، حتى تختمه بهذه الضحكة . فى البداية لم نكترث بهذه العادة بل كنا نتسلى بها ، فالبنت فى الحقيقة ذكية ، وعذبة الروح ، وتؤدى ما يطلب منها فى مهارة ، وأكثر من ذلك لم نعثر عليها إلا بعد مفاوضات عسيرة ، شارك فيها جميع أقاربى فى القرية)[٢] .

أبعاد جديدة طفقت تتكشف . « سعدية » تعاون الزوجة فى أعمال البيت . ولم يكن لحصول عليها سهلا . ومعنى هذا أنه لابد من الحرص الشديد عليها ، وإرضائها . ثم نها ذات صفات أخلاقية : ماهرة - ذكية - عذبة الروح - ظلها خفيف ، وهو ما ععلها ضاحكة . إنها لا تضحك لبلاهتها ، فهى ذكية . ولا تضحك لتدارى كسلها ،

---

(١) المصدر السابق - ص ٣٧ .

(٢) نفس المصدر - ص ٣٧ .

فهى ماهرة ، ولكنها عذبة الروح . وكان هو نفسه يتسلى بضحكها ، لأنه عادة لازمتها ، ولأنه ليس مكروها ولا عيب فيه .

والصوت الأول لايرتد إلى « الماضى » إلا ليزيد اللحظة إضاءة وكشفا . وكى يزداد إيلامه لنفسه ، تجسيدا للندم الذى أمسى فيه . ويتدخل هنا صوت ثانوى يأتى فى ظلال الماضى . هو صوت الأب (وتوصيات أبيها لاتزال ترن فى آذاننا ، وهو يشد بأطراف أصابعه أطرف الطاقية الصوف على رأسه : لولا خاطركم ، ولولا ثقتى فى حسن معاملتكم مافرطت فى ابنتى الوحيدة ، إننى أتركها أمانة هنا .. ويعلم الله أننى ما ممدت يدى عليها أبدا)[1] .

كل كلمة مدببة نحو تعذيبه نفسيا . وهو الذى يستشهد بها ويتذكرها ولايرد فى ذهنه غيرها . والمسألة إنسانية عاطفية . فالأبنة وحيدة والديها . والأب يثق أخلاقيا فيه ، ولايشك فى حسن المعاملة . وهى وديعة ، أمانة ، ينبغى أن يحافظ عليها لتبقى كما هى ، دون إساءة أو تشويه . والأب يعتبر أن إيداعها لديه شىء يبلغ مرتبة التفريط والأكثر من هذا ، أنه يقسم على شىء مرتبط بالموقف « الآن » . وثيق الصلة باللحظة الحاضرة : « يعلم الله أننى ما مددت يدى عليها أبدا » ...

ويتسلل الصوت الثانى الذى يرصد الأشياء الخارجية ، والعلاقات بين « سعدية » وبين ابنة الشخص الثانى ، وبينها وبين المذياع ، وحكاياتها التى حفظتها عن أهل قريتها ، وإجادتها المحاكاة والتقليد ، وتأثيرها القوى فى ابنة العام الرابع .

ثم يدخل الصوت الأول مرة أخرى ، محاولا تبرير تصرفه ، وإرهاصات هذا التصرف (كان الضحك وحده هو الشىء الذى يمكن أن أعارضه . وتبقى معارضتى معقولة نوعا ولكن تنبيهاتى كلها ذهبت دون جدوى . فقد كانت ضحكاتها لا تنفصل أبدا عن حكاياتها ولم يكن هناك مفر من أن تكف عن الحديث والضحك معا . إذا أصررت على ذلك . وحاولت أن أتناسى الموضوع ، ولكنى كنت أستيقظ أحيانا من النوم أو أتنبه وأنا غارق فى الكتابة أو القراءة على صوت الضحكة الرفيعة المتقطعة ، فأحس بها تشد أعصابى كأنها صوت مياه تسيل من صنبور تالف دون انقطاع)[2] .

ولا يصمت الصوت الثانى ، صوت « اللحظة » ، « الآن » ، المرافق لكل الأصوات حينا ، المتميز حينا ، المعبر عن الصوت العام ، الجمعى ، حينا . إنه يقتحم العالم الحاضر

---

(١) المصدر السابق - ص ٣٧ .

(٢) نفس المصدر - ص ٣٧ .

المضارع ، حتى لا تخلو المساحة للماضى : (وحين تناهى إلى أذنى صوت ضحكتها هذا اليوم ، وكنت غارقا فى عمل يحتاج إلى هدوء كامل ، لم أستطع أن أمنع نفسى من هذا التصرف الذى لم أتصور يوما أن أقدم عليه . ومع ذلك فقد رحت بلا شعور أرقب نتيجة هذا التصرف . لقد مضت ساعات ثم مضى يوم كامل دون أن أسمع الضحكة الرفيعة تنطلق فى أرجاء الشقة . بل دون أن أسمع لسعدية صوتا على الإطلاق ، وفى الحقيقة إننى كنت أعتقد أن حالة الهدوء هذه لا يمكن أن تستمر طويلا ، فمن الصعب أن يتخلى شخص ناضج ، وليس مجرد طفلة ، عن عادة قوية كالضحك أو الثرثرة)[١] .

ولا يتوقف الصوتان عن العزف دون فاصل بينهما ، بانضباط ودقة ، بهدف الوصول إلى غاية واحدة ، وتأثير واحد . ولم يسمح بتدخل صوت يحدث نشازا أو اضطرابا فى اللحن . وبحيث إنك لا تعثر على كلمة وضعت فى غير مكانها الصحيح . حتى لا تقطع ذلك الصمت الذى ران على البيت ، ثم البطل ، فالقصة . أخذ البطل بعينه يسعى لكي يبدأ مع « سعدية » حوارا حقيقيا . وخرج من حجرته يفتش عنها ، فلم يعثر لها على أثر داخل الشقة . لكنه سمع ضحكتها الرقيعة المتقطعة تأتيه من بعيد . كانت « سعدية » تجلس على قاعدة السلم مع زميلة لها .

ويلتقط الصوت الثانى الخيط ليضع النهاية الطبيعية : (... كانت تثرثر وتمثل برأسها وملامحها ونبرات صوتها الدور الذى تحكيه ، وتنهى كل جزء بضحكتها ، ظللت لحظات مسمرا فى مكانى لا أدرى ماذا أفعل . كان وجه « سعدية » يتألق مرحا وسعادة ووجه صديقتها يتابعها فى انبهار . كيف يمكن أن يصبح هذا الوجه حين تكتشف وجودى ؟ سوف يتلاشى فى لحظة هذا العالم المرح لو فتحت فمى بكلمة واحدة ، كيف يمكن أن تفهم هذه اللعينة أننى لا أريدها أن تكف عن هذه الثرثرة ؟ يجب أن تفهم ولكن كيف ؟ وشعرت للحظات أننى غريب حقا على عالم هاتين الفتاتين ، وأنه من الخير لى أن أنصرف فى صمت مادمت فهمت سر « سعدية » المستغلق ، ولكن عينى خادمة الجيران لمحتانى قبل أن أنصرف ، وظهر على وجهها ما جعل سعدية تلتفت خلفها لترانى .....

وخيل إلى أنها تحس مثلى بما فى هذا الموقف من فكاهة ، فحين تحولت ابتسامتى الراجية إلى ضحكة من الموقف ، كانت سعدية هى الأخرى تضحك ، وحتى اليوم لاتزال ضحكة سعدية الرفيعة المتقطعة تتردد فى أنحاء شقتنا دون أن تجد من أحد أدنى معارضة)[٢] .

---

(١) المصدر السابق - ص ٣٩ .

(٢) المصدر نفسه - ص ٤٢ - ٤٣ .

هذه هى النهاية . انطلقت البداية من « الضحك » مثيرا للصراع ، وانتهت بالضحك مصيرا . ولما لم تكن القوى متكافئة بين طرفى الصراع ، فإن الكاتب جعله داخليا نفسيا . كان يجد انعكاسه فيما يرد على لسان الشخص الثانى أو فى الصوت لثانى الذى هو الصوت العام . أو فى المونولوج الداخلى الذى كان جزءا فى النسيج « سوف يتلاشى فى لحظة هذا العالم المرح لو فتحت فمى بكلمة واحدة ، كيف يمكن أن تفهم هذه اللعينة أننى لا أريدها أن تكف عن هذه الثرثرة ؟ يجب أن تفهم ولكن كيف ؟!.

والقصة قصيرة فعلا . تقع فى ست صفحات . وظف لها الكاتب كل مواهبه وأدواته وأسلحته الفنية . ولا يخفى أن هذه المستوى الدقيق يتوفر فى قصص « ذراعان » و « لقاء » و « الزيارة » و « الرحيل » و « زيارة » و « سحابة الغبار » و « الابتسامة الغامضة » . بالإضافة إلى بعض القصص التى حاول فيها الابتعاد عن الشكل التقليدى المعروف للقصة القصيرة ، مثل « ذلك الشتاء » و « السائل والمسئول » و « الزيارة » ، « الصواب والخطأ » . وهو حريص على أن يحدد للقصة محاور ، يضع لكل محور منها عنوانا كأن يضع للأولى عناوين : المقدمة ، والبداية ، والنهاية . والبداية ليست غير النهاية الفنية ، بينما النهاية هى التى لم تحدث بعد على المستوى الواقعى الخارجى . وفى القصة الثانية يختار عناوين « الثرثرة » و « الاستطلاع » و « الحلم » .

بينما يضيف فى قصة (الزيارة) صوتا أشبه بصوت الكورس ، إلى جانب صوت الراوى الأصلى للقصة – الكاتب ، وصوت أمين البطل ، وصوت فتوح ، وعزيزة ، والمهزاوى . وكل صوت من هذه الأصوات له نغمته الخاصة به جدا ، المصبوغة بصبغة المنطلق الذى ينطلق منه . لكن هذا الصوت الجديد ، يختلف عن كل الأصوات ، ومن بينها صوت أقوى ، وأكثر جرأة ، ووضوحا ، وفهما لكل الأسرار .

وقد حرص الكاتب على أن يمنح هذا الصوت شخصيته المستقلة ، بهذه الصفات التى نلمسها ، وبكونه وضعه بين قوسين كبيرين ، تمييزا له من السرد والوصف والحوار : (فتوح يتجاوز الدفاع إلى الاتهام ومع أن أمين لم يكن يجب أن ينصب نفسه قاضيا إلا أنه لم يسترح لتلميح فتوح) ، (وجه فتوح يزداد جمودا وغموضا رغم ذرات الدقيق ، ولايزال يملك المبادرة وجعبته ملأى بالمفاجآت ويبدو أن المرء ليس حرا حتى فى أن يعطى نقوده لمن يشاء ، ولابد أن يدفع ثمن تسرعه والحقيقة قد تلمح وسط الأكاذيب ، وليبارك الله فى نوبات الغضب) ، (المسافة بين أولاد الحرام وأولاد الحلال تختفى ، وتختفى ، أيضا بين الحقيقة والزيف ، ولا تتسع إلا بينه وبين الأولاد وكيف يمكن أن يتحقق من

شيء كهذا إلا بسؤال الناس حيث للحقيقة الواحدة ألف وجه وألف لسان ؟)[١] .

هناك اثنتا عشرة فقرة تسير على هذا النمط .

ويستعير الكاتب أسلوب ألف ليلة وليلة فى قصة (الصواب والخطأ)[٢]. وقد استعان بهذه الطريقة ، كى يهيىء المناخ للرمز ، وللخيال ، ولشاعرية اللغة . بمعنى أنه اجتهد فى أن يكون لكل قصة منطقها الداخلى الخاص بها ، الملائم لموضوعها ولبنائها الفنى .

ولا يفرض الكاتب وجود الطبيعة المادى على القصة دون داع . وموقفه منها كموقفه من الوجود الخارجى بكل عناصره وعالمه المكتظ . إنه يختلف عن سليمان فياض فى نظرته للطبيعة ، وللكائنات الخارجية بصفة عامة . فى بعض قصصه القصيرة ، يبدو للبعض عند الوهلة الأولى ، أنه يرصد العناصر المادية الخارجية . لكن الحقيقة غير ذلك . إذ هو يبدأ بنفاذ هذه العناصر إلى داخله ، ثم يصهرها ويذيبها فى بؤرة شعور الشخصية من الأعماق . ولايفكر فى ضبطها ورصدها وإثبات كينونتها . بقدر ما تحتل جزءا من الحالة الشعورية والوجدانية التى تمر بها الشخصية .

ها هى ذى بداية قصته (مد البحر) : (تحرك القطار فى بطء مغادرا المحطة وخلف زجاج إحدى نوافذ العربات كانت عينا « سامى » تحدقان فى أرض المحطة التى بدت خالية بعد تحرك القطار .. وشيئا فشيئا كانت المحطة تندفع إلى الوراء حتى اختفت خلف سحابة الدخان التى يتركها القطار دائما وراءه .. وبينما كان القطار يندفع إلى قلب الحقول الخضراء .. كانت المدينة كلها تندفع إلى الوراء بنفس السرعة وقد أطبقت دورها الكثيفة على المحطة وحلقت فوقها سحابات الدخان فبدت على البعد كأنها تعانى من حريق لم يطفأ بعد .. وشيئا فشيئا كانت بيوت المدينة تتداخل وشوارعها تختفى وألوانها تتحول إلى لون الضباب فى ذلك الصباح ثم لم تعد عينا سامى تبصران غير حقول البرسيم والقمح الممتدة على جانبى الشريط الحديدى .. بيد أنه كان يحدث أحيانا أن تقفز فى قلب الحقول الخضراء صورة شاحبة للمحطة التى غادرها ، وفى الصورة الشاحبة كانت تبرز فى وضوح شديد فتاة فى التاسعة عشرة من عمرها ترتدى ثياب المدرسة وتحاول جاهدة أن تلحق بالقطار المتحرك دون جدوى .. وفى اللحظات التى كانت تبرز فيها المحطة كان وجه سامى يزداد التصاقا بالزجاج المغلق بينما تسبح عيناه خلف طبقة

---

(١) انظر القصة ضمن مجموعة (الوهم والحقيقة) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ - ص ٤٤ - ٧٣ .

(٢) المصدر السابق - ص ٧٦ .

رقيقة من الدموع . وحتى تختفى المحطة فإن عينيه كانتا لا تتحولان لحظة عن مكانهما خلف زجاج النافذة)[1] .

هذا التناول للواقع الخارجى مختلف عن ذلك الذى يجمد بهذا الواقع ولا يحظى منه إلا بمجرد التسجيل . والقارئ - هنا - لاتهمه معرفة إذا كانت الصورة حقيقية أم لا . موجودة بالفعل أم متخيلة بالفن . وليس من مهمته إحصاء كل الأشياء التى ذكرها الكاتب ، كالمحطة والقطار والبيوت والشوارع والألوان وحقول البرسيم والقمح . إذ قصاراه أن ينفعل بما تنفعل به الشخصية . وينطبع فى وجدانه ما انطبع فى نفس الشخصية . ولا يفوتنا أن القطار ، والمحطة ، والنافذة ، والحقول ، ذات صلة وثيقة باللحظة الشعورية التى يقدمها الكاتب . إذ هى طرف فى العلاقة التى تربط سامى بعايدة . وابتعاد كل الأشياء التى كانت مهادا للعلاقة بينهما ، مرتبط بابتعادها هى الأخرى . حيث تغرب عن عالمه ، فينتشر الضباب والسحاب والدخان ، فى أنحاء هذا العالم .

ومحمد أبو المعاطى أبو النجا حدد موقفه من لغة الحوار منذ البداية . فهى عامية فنية حين تكون العامية ضرورية . وهى عربية سليمة سهلة ، عندما تكون العربية هى الوسيلة الوحيدة الممكنة .

وهو لم يستفد من الأساليب الحديثة فى السيناريو والقطع السينمائى ، كما أفاد زميله سليمان فياض . ذلك أنه لا يشغل طويلا بالصور الخارجية والحركة الظاهرية ، فما يزال معتمدا على الصراع النفسى الداخلى ، وما يضطرب فى حنايا الصدور ، وفى أعماق النفس البشرية . ومن ثم فإن الحركة الداخلية ، والاصطراع الخفى غير المنظور ، هما صاحبا الاعتبار الأول والأخير .

وليس معنى هذا أنه يهرع إلى الشواذ ، والمعقدين سيكلوجيا ، لأننا سبق أن ذكرنا أنه يقدم الواقع الإنسانى العادى .

وإذا كنا قد لاحظنا فى دراستنا السابقة لقصصه التى نشرت فى أوائل الستينيات ، أنه جمع بين تأثره بمحمود البدوى ويوسف إدريس . فإنا نؤكد هنا أنه استطاع أخيرا أن يتخلص من إشعاعات يوسف إدريس الفنية . واقترب من فن محمود البدوى حتى أشرف على محاذاته . وذلك حين استهدف تحقيق وحدة شعورية انطباعية للقصة ليس غير . وعندما احترم الشكل القصصى القصير . ولما تعامل مع الأعماق ، ووصف

---

(١) « الابتسامة الغامضة » - الكتاب الماسى - ١٩٦٣ - ص ١٠٠ .

المشاعر والخلجات الإنسانية . وحين تجنب - واعيا - الخطابية والمباشرة . وحين توسل بلغة عربية مصفاة نقية ، لا هى لغة المعاجم والقواميس اللغوية ، ولا هى لغة الشعراء الرومانسيين . ولما احتمى بالفن وحده . رافضا منطق الحزبية الضيقة . والشللية السخيفة ، والأخلاقيات الهابطة . والمصالح المادية المتبادلة ، أى عندما ارتضى لنفسه ، ولفنه ، الاعتدال ، والتوازن .

تتابعت كتابات محمد أبو المعاطى أبو النجا فأصدر (مهمة غير عادية) ١٩٨٠ (الزعيم) ١٩٨١ و (الجميع يربحون الجائزة) ١٩٨٤ . وهى مجموعات لاتخرج عن الإطار الذى دارت فيه قصص المجموعة السابقة مباشرة (الوهم والحقيقة) ١٩٧٤ ؛ كما أنها تحاكى القصص الجيدة التى أشرنا إليها . لكنا لا نزعم أنها أضافت أو أنها جددت ؛ أو حتى واكبت الخطوات الحديثة فى كتابة القصة القصيرة . ولعل واحدا من الأسباب المهمة التى جعلت قصصه المتأخرة ، لا تواكب ما كتبه الجيل المتمرد ، الغاضب ، الثائر ، ابتعاده الطويل عن معايشة نبض الواقع المصرى ، بشكل آنى يومى . وعدم متابعة ما يكتب أولا بأول . فوقف فى ثقافته القصصية عند محمود البدوى الذى كتبْ عنه دارسا وأصبح هو ويحيى حقى النموذجين الماثلين فى ذهنه .

وبعد العودة وجد تيارات وأجيالا ، تقدم أعمالا متميزة ؛ فى أشكال جديدة . فوقف عندما كان يظن أنه « المثال » قبل الرحيل . وتمسك بالقرية بيئة وموضوعا ، وباللغة نعوتا وصفات وأحوالا : « تلك الحركة الدءوب المرحة المتغيرة » . « ثم لم أشعر بسوى ملمس ذراعيها » « حزنًا شتائيًا مقبضًا متربًا كظيمًا لاهثا » ، «سخيفة ومضحكة وعارضة » ، « الحزن الشتائى المقبض المترب المكظوم اللاهث » .

وتصور أن كتابة القصة فى ست وعشرين صفحة هو النموذج الذى يحتذى . وأن الشخصيات الكثيرة تؤكد معرفته بالطباع والسلوك والانفعال . وأنه لا موضوع يعلو على الرسالة التى تأتى من مجهول أو من معلوم لتخلق تغييرًا وتعديلا وتبديلا فى الحياة . أو لتلعب دورًا فى الايحاء والإيهام وخلق المناخ الخاص . وهكذا .

٦ - فاروق منيب*:

يدخل فاروق منيب فى دائرة كتاب القصة القصيرة الذين تأثروا باتجاه محمود

---

* توفى فى ٢٧ من سبتمبر ١٩٨٣ ، بعد معاناة شاقة مع المرض ، أربت على عشر سنوات . وقد دفن جثمانه فى لندن ، حيث طالت هناك فترة علاجه .

البدوى . فى جعل « الانطباع » غاية ينبغى تحقيقها فى القصة القصيرة . وفى كونه استشعر خلجات الإنسان المصرى العادى ، فى القرية وفى المدينة . وفى أنه توسل بلغة أقرب إلى لغة الشعر . وفى روايته معظم القصص بضمير المتكلم . وفى نبرة التفاؤل التى توحى بنظرة مستقبلية ، تؤمن بالغد ، ولا تعود إلى الوراء .

ويلتقى معه فى كون كل منهما وضع فى اعتباره نوعية وإمكانات القارئ الذى سوف يتلقى القصة . وهو قارئ عادى ، يقبل على القصة لأنها موجودة فى الصحيفة التى يطالعها .

ومن حسن حظ فاروق منيب أنه عمل بالصحافة ، مما ساعد على نشر قصصه فى الصحف اليومية كالجمهورية والمساء ، وبعض المجلات الأسبوعية . وهو أمر له دلالة أخرى . إذ جعله يدرك قيمة أن تكون القصة قصيرة ، وكيف يتأتى للكاتب إحكام الصياغة والسبك ، والتدقيق فى اختيار كل كلمة . واختيار شخصيات ومسائل وأمور محلية ، فى صور وأساليب قريبة إلى التلقى العام .

وقد يفسر لنا هذا نزوعه الأخير نحو الأقصوصة ، التى تقدم « لمحة » مضغوطة ، أو « إحساسا » مكثفا ، أو « صورة » عابرة ، أو خاطرة « خاطفة » (وردة - ميلاد جديد - العصفورة - المهاجر الصغير - الحذاء - قاتل زوجته - الخروف والطفل) .

ولعل ارتباطه بالصحافة اليومية أيضا ، جعله يبتعد عن التحليل الدقيق ، والتعمق والحفر فى قاع النفس البشرية . وإنما صار اهتمامه منصبا ومركزا فى « صورة » ما ، يقدمها من خلال ذاته هو . ومن ثم فانه لايوجد صوتان كما لاحظنا ذلك عند محمد أبو المعاطى أبو النجا . فالصوت الموجود صوته هو ، إنسانا وكاتبا . لا ظل هنا للآخر ، الذى تنطبع فى وجدانه أشياء من الواقع ، ما تلبث أن تنطبع فى أعماق الكاتب ، وينفعل بها ، ثم يطبعها على القارئ . إنه هو عينه وحده الذى تنطبع فى نفسه الموجودات الخارجية فيعبر عنها بشفافية وعذوبة .

ويلعب الخيال دورا فى هذه العملية . وهو خيال غير مجنح . ولكنه الخيال الذى تسمح به الحياة ذاتها . كحلم اليقظة ، أو الشعور بأن الغد أفضل ، أو الأمل الذى يستشعره الإنسان فى داخله ، ليتجاوز به الواقع ، أو ليتخطى به صعاب الحياة للتخفيف من وطأة الظروف القاسية التى يعيشها الإنسان .

إنه هو الذى ينفعل بالدرجة الأولى . وهو الذى يرى . وهو الذى يحس ويشعر . ثم هو الذى يريد أن يوصل إحساسه إلى القارئ . لذا فإنه توسل إلى ذلك بأيسر الطرق

وأسهلها . دون الجرى وراء التجريب ، والإغراب ، والصور المعقدة ، والأشكال غير المألوفة . ارتضى أسلوب القص والحكى ، وكأنه - مع قارئه - يحادثه عن شخصية معروفة لديه ، أو عن موقف أزعجهما معا ، أو مشهد شعرا حياله بالتأسى أو مسألة اجتماعية يعرفان معا ظروفها ، أو أمل يرغبان لو تحقق .

ليس ثمة مايدعو - مادام يتحدث إلى صديق عزيز - إلى السفسطة ، والاستطراد والتعليل ، والتفسير ، والتحليل ، إذ يكفى ذكر المشاعر وتناولها تناولا خاطفا خفيفا والتعبير عن بعض الانطباعات الذاتية ، أو النظرات ، أو التأملات . ولشعوره بأن القارئ يشاركه مشاعره ، ويفهم الدوافع إليها ، وبقدر حرصه عليه ، فإنه يستخدم فى السرد تعبيرات متداولة شعبيا ، وأمثال معروفة ، وحكم متوارثة . ولا بأس أيضا من نثر بضع كلمات عامية لها دلالاتها .

ويلاحظ هذا بشكل واضح فى قصصة الأولى* . إذ تحظى مجموعته (الديك الأحمر) بالشىء الكثير « يارب لا اعتراض ولا مانع » ، « لو استطعت أن تجعلها تبتسم لك « لكان أبو زيد خالك » ، سقطت نجمة تندفع فى الفضاء « سهم الله فى عدو الدين » ، « على العين والرأس » ، « جدع غلبان ومرجل » ، « أخذوها على لحم بطنها » ، « كلها تحصل بعضها »[1] كلها صفات أو أقوال أو دعوات لا تخفى على القارئ العادى لأنه يتداولها يوميا ، ويتعامل معها باستمرار . وهى - طبعا - محلية ، مأخوذة من البيئة المصرية . وإذا كان لها نفس المعنى أو المدلول فى بيئات عربية أخرى ، فإن صياغتها تختلف ، وألفاظها تتباين .

يتأكد ذلك من ناحيتين أخريين : الأولى ، أنه يبث بعض الأفعال والكلمات العامية ، التى يريد لها أن تكون متساوية تماما مع الكلمات العربية الفصيحة . ولعله لم يضعها بين أقواس لهذا السبب « انشغلت امرأته فى تشطيف العيال » . « عفت ذبابة على وجه عبدالمقصود » . « سيكروت العيال » . لم يقل « حيكروت » ، حيث أن الحاء تستخدم بدلا من (سوف) و « السين » للدلالة على الاستقبال . وإنما نجده قد صدر الفعل

---

* أصدر فاروق منيب خمس مجموعات قصصية هى :

(١) « الديك الأحمر » ١٩٦٠ .
(٢) « زائر الصباح » ١٩٦٤ .
(٣) « أحزان الربيع » ١٩٦٧ .
(٤) « آدم الصغير » ١٩٧٣ .
(٥) « عابرو سبيل » ١٩٧٥ .

(١) « الديك الأحمر » - دار سعد مصر بالقاهرة ١٩٦٠ ، صفحات ١٠ ، ١٢ ، ٧٢ ، ٨٣ ، ١٠٠ ، ١٢١ ، ١٥٤ .

العامى بحرف عربى يتوسل للدلالة به على المستقبل . « تهبشنى وأنا نايم » . « زغورت بطنه » . « ترابيزة محندقة » . « وقد خمنى » . « كلشن كان » « تضحكان بكركعة » . « صهين » ، « رأس الدرمللى توش » . « جسدها يلق فى جلبابه » . « انه ينجعص مثله » .

الثانية : إن تشبيهاته لا تخرج عن البيئة المصرية ، وبخاصة منها مالا يعرفه إلا الذين عاشوا ، ويعيشون ، فى القرية المصرية ، ويفقهون الأصوات والحيوانات والنباتات ، وكل ما يتعلق بها . كأن يقول : (مذاقها فى الأنف والفم ، كشياط سنابل القمح قبل الحصاد) - آدم الصغير ص ٣٤ . (صوته الأجش يخمش أذنى كصوت ضفادع الليل) - زائر الصباح ص ٨٦ . (صوته الأجش أصبح كصوت الديك العجوز المريض) - الديك الأحمر ص ١٧٤ . (كالأحجار الثقيلة ترسخ على قلبه) - زائر الصباح - ص ٦٠ (نطح رأسه فى الهواء) - زائر الصباح ص ٢٤ .

إنه يلجأ إلى الطريقة المألوفة فى الحكى ، وإلى اللغة المفهومة السهلة ، لأنه يتوسل بها إلى قارئ أليف ، يعبر له - بصدق وصراحة ووضوح - عن أدق خلجاته وأعمق انفعالاته ، وأصفى أحاسيسه . لذا جاءت قصصه القصيرة بمثابة دفقات شعورية وجدانية ، مشحونة بالعاطفية والشاعرية . وهذا يبرر لنا بعض ما تتسم به قصصه القصيرة من ملامح لا نظفر بمثلها فى قصص غيره من كتاب هذه الحلقة .

أولاً : هناك مسحة من الحزن الخاص . تكاد تهيمن على كل قصصه . وهى سمة يدركها قارئ القصة القصيرة منذ الوهلة الأولى . وهو حزن خاص جدا ، ذاتى أبدا . ليست له أية أبعاد جماعية ، أو اجتماعية . وليس مبعثه ماديا أو عقديا ، أو نتيجة عدم تحقق أمل ما أو حلم معين . إنما هو حزن طبيعى ، جبلت عليه الشخصية المصرية منذ آلاف السنين . وبدا فى التقديس العظيم للموت . وعبر عنه التراث الشعبى المصرى تعبيرا يجسد هذه الظاهرة .

وكأن المصرى - وبخاصة الذى ينتمى إلى القرية ويحب الفلاحين حب فاروق منيب إياهم - يلتذ بالألم ، ويرتبط بالأموات أكثر من ارتباطه بالأحياء ، ويحتفل بالموت أطول من احتفاله بالميلاد والأفراح . والمصرى يفعل كل شىء حتى الموت ، فهو يموت جوعا (ميت من الجوع) ويموت ضحكا (مات من الضحك) ويموت حبا (بيموت فيها وبتموت فيه) ويخاف إذا استمتع بأكلة طيبة ، ويخاف إذا ضحك كثيرا من قلبه ، ويخاف إذا أحب .. طقوس الموت عنده تاريخية .

وفاروق منيب لم يفصل نفسه ووجدانه عن هذا التراث ، من حيث هو إنسان ، ريفى قروى ، ترسبت فى أعماقه وفى لاوعيه كل الصور الحزينة التى مرت به ، وكل المواقف المؤلمة التى شهدها أو احتك بها . ومن ثم فإنه لم ينفلت من أسرها فى لحظات فضفضته :

(كل الأحزان تتراكم فى نفسى . أحزان قديمة منذ الطفولة تطفو على السطح وأحزان جديدة مازال لهيبها ينمو فى القلب ، وأحزان يومية ، أشارك الناس فيها . والهموم ثقيلة ، إذا استطعت أن أزيح واحدة منها ، زحفت المتوارية منتهزة فرصة الهجوم المفاجىء . عينى الشمال ترف . وشىء كئيب .. كئيب .. كحصوة الرمل السوداء يغشى عينى الأخرى .. وقدماى مثقلتان ، أصبح لخطوهما وقع الجنازات فى يوم مطير أهوج)[1] .

الحزن قديم . والأحزان متراكمة . والحاضر لا ينبىء إلا بحزن متنوع المصدر ملتهب ينمو فى القلب . والعين انشمال ترف . لا تفاؤل وإنما كل التشاؤم . فى انتظار هموم وأحزان وآلام وعذاب وحرمان وضبابية وكآبة وسوداوية . والخطوات لها وقع « الجنازات » فى يوم مطير .

(كان الطريق موحشا غريبا كئيبا تحوطه أشجار الكازورين العالية الرهيبة . والأرض تكاد تلتهب من الحر الشديد . والذباب يطن فى إصرار وجنون . وثمة غراب يحلق فى السماء على ارتفاع شاهق يزعق بصوته الأشأم الرفيع . ومياه الترعة على الطريق قد وجمت هى الأخرى وكأنها تبكى وتنتحب من الرهبة التى تشملها . ونهيق حمار أجش خشن يشق المسافات قادما إلينا من الحقول البعيدة . كل الكائنات قد سكتت سكونا حزينا مترعا بالخيبة واليأس والانهيار)[2] .

كل المخلوقات حزينة لأنه حزين . والظاهرة قديمة . بدت فى قصصه الأولى وظلت مسيطرة حتى قصصه المتأخرة . وهى ذات وجود سافر فى مجموعته (زائر الصباح) ١٩٦٤ ، إذ تتسرب فى ثنايا السطور . بحيث لم تخل قصة من قصص هذه المجموعة من هذه النغمة الحزينة . فلا عجب إذن أن يتوارى الاحتفال بالعرس فى (طائر الأمل) ضمن مجموعته (آدم الصغير)[3] أمام خبر وفاة فتحية ابنة عبدالمطلب : (سوف نحول هذا الصيوان إلى صيوان عزاء ... إن حرمة الميت أقوى من حرمة الحى) . والذى يفعل

---

(١) « عابرو سبيل » - دار الهلال ١٩٧٥ - قصة « العصفورة » ص ١٤٢ .
(٢) « الديك الأحمر » - دار سعد مصر ١٩٦٠ - قصة « حفنة تراب » ص ١٠٢ .
(٣) « آدم الصغير » - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ - ص ٧ .

ذلك والد العريس ، وليس أى إنسان آخر . رغم أنه لا قرابة بينه وبين عبدالمطلب .

ثانيا : يقترن بتلك المسحة من الحزن ، اختياره للألفاظ العذبة والكلمات الموسيقية والصور الشاعرية . وهو ما يتفق مع اتجاهه نحو التعبير الدافق الحساسية وانرهافة ومع إحساسه الحاد بالحزن والألم النفسى والكآبة . ولانبع لهذه الأحزان ، وتلك الكآبة من الفكر أو الفلسفة . ولو كان المنبع هكذا ما توسل - على الإطلاق - بلغة شفافة إذ عندئذ يغلب العقل والتفكر والتفلسف . ويتحول القصد إلى إثبات فكرة ما عن الوجود أو العدم أو الحرية أو القدرية أو الاختيار . أو تجسيد القيود التى تكبل الفرد وغير ذلك من الفكر الوجودية .

إن المنطلق عند فاروق منيب مختلف . يبدأ بالعاطفة ، ويتوجه إليها . وهى البداية وهى الغاية فى وقت واحد . وهكذا نراه يتحدث من قلبه إلى قلب القارئ . وهو قلب قريب جدا منه ، لصيق أبدا به . وهو حينما يتحدث إلى نفسه فيما يشبه المونولوج الداخلى أو الحوار النفسى ، فإنما يكون ذلك بصوت خفيض ، كأنما يهمس فى أذن الآخر أن يسمعه وحده .[1] كما أنك تجد أمثلة لشاعرية أسلوبه فى قصص « زائر الصباح » و « لحظة تعب » و « أحزان » و « سأم » وغيرها .

ثالثا : إن عناوين قصصه القصيرة ذات إيحاءات وإشعاعات حزينة : « أحزان » ، « سأم » ، « لحظة تعب » ، « هروب » ، « زائر الصباح » ، « فراغ » ، « أحزان الربيع » « تأملات حزينة » ، « قرنفلة من وادى الموت » ، « حفنة تراب » ، « أحلام ضائعة » . وهناك عناوين أخرى أقرب إلى أن تكون عناوين قصائد شعر رومانسية « فى أحضان الصباح » ، « نسمة هواء » ، « قبلة المساء » ، « طائر الأمل » ، « جنون الربيع » . وهو ما يؤكد الملمحين السابقين .

رابعا : إن موقفه من القرية المصرية موقف وجدانى . تصطبغ نظرته إليها بصبغة عاطفية مسرفة . حنينه دائم إليها . عشقه لكل شىء فيها لا يتوقف عند حد . نباتاتها حيواناتها ، ترعها وقنواتها الصغيرة . طيبة أهلها وبساطتهم . بيوتها وشوارعها وأزقتها ومقابرها . كل حفنة تراب على أرض القرية المصرية .

معنى هذا أن رؤيته مختلفة عن رؤية الكتاب الذين تناولوا القرية المصرية فى قصصهم القصيرة كعبدالرحمن الشرقاوى .وسعد مكاوى وأحمد رشدى صالح ، كما أنه يختلف عن أصحاب الرؤية الرومانسية الخالصة . أولئك أنغمسوا فى القضايا الاجتماعية

---

(١) انظر قصة (خيال) مجموعة (زائر الصباح) الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ ص ٢٤ .

والاقتصادية ، والصراع الطبقى ، وهؤلاء انطلقوا بعيدا بعيدا إلى حيث لم يروا إلا النخيل والنسيم العليل والمياه الصافية الرقراقة فى الجداول .

أما فاروق منيب فإنه حاول التعبير عن أحاسيسه الخاصة ومشاعره الذاتية إزاء بعض الصور والشخصيات والمواقف التى يراها وينفعل بها . ولكنه غلب الانفعال الداخلى على الواقع الموضوعى الخارجى ، ولم يلغ واحدا لحساب الآخر . الجانبان موجودان بدرجات متفاوتة . فى حين أن الاتجاهين السالفين ، كان كل منهما يلغى الآخر ولا يظهر له أثرا ، بل يناقضه ويرفضه .

وانعطافه النفسى والوجدانى نحو القرية ، يدفعه - أحيانا - إلى الإحساس الحاد بالمسئولية إزاءها ، مما يصل به إلى الخطابية والمباشرة : (هذه البلدة أرضعتنى أصالة ووفاء ونقاء وأنا صغير ، ثم خلقت منى صاحب دعوة ورسالة حينما كبرت ، أفضج بعتابها هذه اللحظات ؟ إنه ليس أبى الذى يتكلم ، ولا شجرة الجميز ولا الحروف إنها بلدتى كلها : شجرها وزرعها ؛ مياهها وثمرها ؛ أحزانها ومشاكلها التى توغل فى السنين ، أفراحها التى تتسلل هاربة من الخجل والحياء . هذا الصباح الندى اللطيف الذى عشته ينقصه لفح الهجير وبرد طوبة ورياح الخماسين . كم غبت عنها مرات ومرات ، فلم تعرف الغضب أو العتاب أو النفور . دائما كانت تستقبلنى بذراعيها المفتوحتين الحنونين كالأم الرؤم ، يفتر ثغرها عن ابتسامة تواسى الجراح ، تحاول انتزاعى من عالمى الرحب الفياض ، يا طالما همست لى : يابنى العزيز يافلذة كبدى ، تقبل همومك بصدر عنيد صبور ، لأن غيرك يعانى فى صمت لا يشكو ولا يضيق ولا يتألم . يتلقى الضربات ، لكنه يصارع ويقاتل ، ثم لا يملك فى النهاية إلا أن يقول : لست وحدى)[1] .

القرية هى المعلم الأول له . وهى صاحبة الفضل عليه . وهى التى ينبغى أن تتوجه إليها جهوده . وهو يندمج كلية فيها ، يذوب فيها لأنها تذوب فيه وهو جزء منها لأنها الكل الأكبر . وفيها لا فارق بينه وبين الأشجار والنباتات والترع والقنوات والحصى والتراب : (تعثرت قدماى بشىء ، فانحنيت ألتقطه . زلطة عادية لونها رمادى باهت . وجدتنى أقبلها وجها لظهر . شعرت بها كأعظم قطعة ذهب فى العالم ذرة من كيانى)[2] .

هذا النزوع ليس ماديا بطبيعة الحال . إنه لون من ألوان العشق الصوفى ، لا لشىء غير منظور ، ولا لفكرة مبتكرة ، ولا لأنه تفوق قدرته كل إمكانات الكاتب ، ولكنه

---

(١) « آدم الصغير » - قصة « فى أحضان الصباح » - ص ٢٨ .

(٢) نفس المصدر السابق - ص ٢١ .

حب نادر لم يسبق من قبل ، لشيء عادى بسيط (لكم لعبنا بالزلط والطوب والحصى) ، لايظن أن درجة عشقه والتفانى فيه ، تبلغ هذا الحد .

فى ضوء هذه العلاقة الخاصة جدا جدا ، يمكن تفسير حرص الكاتب على أن يتوقف عند مفردات الواقع الريفى . حتى ما يتصل منها بالرائحة . إذ لكل نبات وحيوان وحشرة رائحته الخاصة الحية . كما تقول ذلك قصصه القصيرة . إنه لا يحصيها ولا يشعر امتيازا وتفوقا فى تكديس صورها ، ولكنها بعض وجوده ، وانفعاله . هى أساس ماضيه ، وركيزة حاضره ، وأحد مقومات مستقبله .

(مازالت موسيقى الطبيعة تجهش بنغماتها الموقعة الشجية ، تتداخل قوية حية ، ثم تضعف وانية رقيقة ، ترتطم وتتصارع وتتراجع ، ثم تهدر من جديد بحناجر البقر والجاموس والنعاج ، وبشقشقة العصافير ، وهديل اليمام ، بطنين الحشرات الهوائية القلقة المتوترة ، بأصوات السواقى وآلات الحرث والرى والحصاد بغناء الفلاحات وهن يبذرن الحب فى الأرض) ، وظللتهما سحابة بيضاء عالية . ونبح كلب بجوارهما ، فارتعشت سيقانهما من الخوف ، وأسقطت أشجار الكازورين والكافور ثمارها الجافة الدقيقة الخشنة على رأسيهما ، فتضايقا . وحومت فى الجو أسراب الهاموش الغزيرة ، فسدت الرؤية أمامهما ، وتقافزت بعض الأسماك الصغيرة فى الترعة على سفح المياه ، لأن « قرموطا » يتحرك فى أعماق الطين ، وفى الحقول ، ازدهرت حبات الطماطم الحمراء الناضجة تحت الفروع)[1] . (وسكتت مجموعة الفلاحين ، والعصافير تزقزق على فروع أشجار الكازورين والكافور العالية ، ورائحة الخبز الطازج تنبعث من أحد البيوت المجاورة تنعش الأنوف . والذباب يطن فى هوس فوق الرؤس . وثمة حفرة تمتلىء بالحطب المشتعل ، تتصاعد منها ألسنة اللهب الأزرق . وفى وسطها براد الشاى لايكف عن الغليان . ومن بعيد يجيىء صوت السواقى الموحد يئن فى خفوت)[2] .

لا انفصال بينه وبين جزئيات الواقع الريفى . إلتحام تام بينهما . فهى تعشش فى وجدانه ، وتملك عليه كل نبرة من شعراته وكل خلجة من خلجاته . وهو لا يكتفى بذلك ، بل إنه يدير حوارا بينه وبينها . مثال ذلك حواره مع الشجرة العتيقة فى قصة « فى أحضان الصباح » . وكأنه يجرى حوارا داخليا بينه وبين نفسه . إذ تحمل الشجرة العتيقة كل القيم ، والمثل ، والصفات التى تتحلى بها القرية ، والتى هى - فى ذات الوقت - قيمه ومثله .

---

(١) نفس المصدر - ص ٧٣ ، ص ٧١ .

(٢) « آدم الصغير » - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ - قصة (التوأمان) ص ٦٧ .

خامسا : فى نفس المستوى العاطفى جاءت علاقة الأب بابنه ، والإبن بأبيه ، فى قصص « حفنة تراب » ، « فى أحضان الصباح » ، « الحذاء » ، « المهاجر الصغير » ، « صوم على الطريقة الطفولية » ، « نسمة هواء » ، « ميلاد جديد » . بل إن كل طفل ليس إلا أبنا للكاتبٌ ، وكل أب هو أبوه . وهذه السمة إن هى إلا استكمال للصورة التى رسمنا إطارها . إذ هى منسجمة مع موقفه الوجدانى الذى تنطلق منه رؤيته ، ونابعة من ينبوع القيم الذى يحدد علاقات الإبن بأبيه والأب بابنه فى الريف المصرى ، وهى أقرب إلى أن تكون نوعا متميزا من الوجد والحب . وهى تعبير عن ارتباط الماضى بالحاضر والحاضر بالمستقبل . وفى لحظات موت الأب ، تغدو تعبيرا عن امتداد الماضى فى الحاضر وفى المستقبل ، معا . أو الميت بالحى ، بالذى سوف يولد .

ولئن كانت بعض القصص التى ذكرناها تجعل بطلها الأب أو الابن صراحة ، فإن بعضها الآخر لا يعين ذلك . وإن كنا نشعر شعورا قويا بهذا الموقف العاطفى الوجدانى من الكاتب إزاء الشخصية . فبرغم مايبدو من ابتعاده عن شخصية « محمود » ماسح الأحذية فى قصة (شقاوة) ، و « عنبر » الصغير ، حلاق الكلاب فى قصة (عنبر)[1] ، فإنه شديد القرب منهما ، الحنو عليهما ، التفانى فيهما . إنه ليس منحازا انحيازا عقديا أو طبقيا .

إنه يتعامل معهما من منطلق انفعالى شعورى . فهو بالنسبة إليهما بمثابة الأب المشحون بالعاطفة : إشفاقا ، أو حنانا ، أو خوفا ، أو قلقا ، أو إعجابا فى بعض الأحيان . وبقدر ما تكون العلاقة فى القصة ، بقدر ما تكون جرعة الشفافية والشاعرية . بمعنى أنه كلما كانت « الشخصية » المحورية تمثل « الإبن » كلما كان الإيغال فى العذوبة والرقة وانتقاء الألفاظ ، واختيار الكلمات الدالة ، والنغم الذى يسرى .

سادسا : ينفرد فازوق منيب من بين كتاب هذه الحلقة ، بأن يهدى مجموعاته القصصية إلى ذويه . أى أن الإهداء ذاتى خاص به . وإذا كان الكاتب حرا فى إهداء عمله من يشاء ، فإنا نستطيع أن نفسر الإهداء فى ضوء اتجاه القصص ذاتها ، أو المنطلق الذى ينطلق منه . يطالعنا اهداؤه مجموعة (الديك الأحمر) هكذا : (إلى من تحملت المشاق فى سبيل تربيتى أنا واخوتى .. أمى العزيزة .. وإلى من ارتضت أن تشاركنى حياتى .. زوجتى الحبيبة) . ثم يأتى إهداؤه مجموعة (زائر الصباح) : (إلى روح

---

(١) « زائر الصباح » – الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ – القصتان ص ٢٩ ، ص ٥٧ .

أبى .. رمز وفاء وحب ..) . وإهداؤه مجموعة (آدم الصغير) : إلى ابنى خالد .. وكل أطفال العالم) .

هذه هى الدائرة التى تدور فيها كلمات الإهداء ، وهى دائرة داخلية ، لا علاقة لها بالخارج الموضوعى . وهى تشع إشعاعات جوانية خالصة . تكشف عن مسار القصص وعن أنه يحكم الانفعال والشعور والوجدان ، أولا وقبل كل شىء .

وقد استجاب فاروق منيب فى قصصه القصيرة الأخيرة ، لدواعى التطور فى هذا الفن فاستعان بالمونولوج الداخلى . وبالموسيقى فى فاعليتها فى التأثير الشعورى بسهولة وبسرعة وبالتصوير ، حين يحاول إعطاءنا صورا تظهر فيها الألوان والظلال بوضوح . وبالكلمات المشحونة بالدلالات والرموز والمعانى . وكأن المقصود هو إحداث نوع من الغناء الشعرى الذى ينجم عن الاستخدام الدقيق للكلمات والعبارات ، من أجل أثرها الموسيقى ، وما تحييه فى النفس من ذكريات ، وما تبعثه من دلالات . ويجد هذا القول مصداقا له فى قصص « هروب » ، « سأم » ، « عبر النار » (زائر الصباح) ، وقصص « الصبى والصياد » و « لقاء الرجل المهم » (أحزان الربيع) ، ومن قبل فى قصص « لقاء » و « نظرية الهندسة » (الديك الأحمر) .

كما سمح له الجو الصوفى الذى تنفست فيه قصصه القصيرة ، باللجوء إلى الرمز ، فى قصص كاملة ، مثل « الابن العاشر » و « مهرج الملك » (آدم الصغير) وقصص « التفاهة » (زائر الصباح) ، وقصص « قرنفلة من وادى الموت » و « القوقعة » (عابرو سبيل) ..

٧ - عبد الفتاح رزق :

بداياته الفنية ظهرت فى أواخر الخمسينيات ، معاصرة لبدايات بعض كتاب هذه الحلقة ممن ينتمون إلى أجيال أخرى . فقد نشر قصصه القصيرة فى مجلات « البوليس » و« الإذاعة المصرية » و« التهر » ثم « صباح الخير » و« روزاليوسف » و« المجلة » . وفى صحف « الشعب » و« المساء » و« العمال » و « الأهرام » .

كما أصدر عشر مجموعات قصصية هى : (١) « باب ١٤ » ١٩٦٠ ، (٢) « ع الربابة يازمن » ١٩٦٥ ، (٣) « ولا فى الحواديت » ١٩٧١ ، (٤) « لوكاندات كلوت بك » ١٩٧٣ ، (٥) « بداية اللعبة » ١٩٨٠ (٦) « النورس » ١٩٨١ ، (٧) « الراقص » ١٩٨٦ (٨) « الملكة والحزن فوق الرصيف » ١٩٨٧ (٩) « هرقل العبيط » ١٩٨٨

(١٠) « كومبارس » ١٩٨٩ . وثلاث روايات طويلة هى : « حديقة زهران » و« الوليمة » و« الجنة والملعون » . فضلا عن كتابين فى أدب الرحلات هما : « مسافر على الموج » ، « رحلة الى شمس المغرب » . وهو يتابع كل جديد فى القصة والرواية والمسرح والشعر من خلال مقاله الأسبوعى بمجلة « روزاليوسف » .

ومع كل هذا فإنه أضيف إلى هذه الحلقة . ولا تجد له ذكرا فى الدراسات التى تتناول فن الرواية ، أو أدب الرحلات ، أو فن القصة القصيرة ، موضوعنا . ويبدو أن بعض النقاد – إزاءكم عطائه وقدم تاريخه الأدبى – لم يهتد إلى جيل معين ينسبه إليه . أو إلى اتجاه محدد يصنفه فى ضوئه . فالتزموا الصمت حياله ، رغم أنه بالغ الحرص على إثارتهم ، ولفت أنظارهم نحوه ، والإعلان الصريح عن أنه حى يتنفس ويكتب . وأظن أن هذه الوسائل قد أتت بنتيجة عكسية .

وفى تصورى أنه أقرب إلى تجارب الجيل الجديد منه إلى المرحلة التى شهدت نتاجه ؛ أو إلى الكتاب الذين تضمهم هذه الحلقة . إنه مثال لجيل بدأ بداية عادية متأثرة بما كان سائدا فى الخمسينيات وأوائل الستينيات ، من فكر وفن وطريقة معالجة ، ثم ما لبث أن أخذ نفسه وفنه بجد وصرامة ، بحثا عن « شكل » قصصى يبتعد عن « الحدوتة » . وهو ما يزال مستمرا فى بحثه هذا . محاولا فى كل مجموعة قصصية أن يقدم شيئا متطورا خطوة عن سابق خطواته التى خطاها . بحيث تكون له معالمه الفنية الواضحة فى مستقبل القصة القصيرة المصرية .

وهذه المعالم ستكون محصورة فى « الشكل » الخاص بالقصة القصيرة ، أولا وقبل أى شىء آخر . ذلك لأنه يجتهد فى أن تكون القصة القصيرة من حيث « الشكل » أكثر سبكا وصقلا ، وقصرا . وفيما تكشف عنه قصصه الأخيرة ، يبدو أنه ظل مهتما ومشغولا بالشكل وحده ، حتى أصبح غاية فى حد ذاته . فالقصة المحكمة البناء ، هدف كان يسعى للوصول إليه . وليس مهما بعدئذ أى اعتبار آخر . وقد فاق فى ذلك أقرانه .

تختفى صورة القرية المصرية ، والفلاح المصرى ، من قصصه القصيرة . ولا ظل للعمال أيضا . وتبقى السيطرة للبيئة الساحلية ، وللمدن التى تقع على شاطىء البحر الأبيض المتوسط . وبخاصة مدينة الاسكندرية التى تبسط ظلها على تشبيهاته وصوره ، والتى تدور حولها بعض القصص : (طبعا ستقول لى يعنى هو أنت أصلك من الريف .. ما أنت من مدينة برضه . من اسكندرية .. آه .. معك حق . ولن أجاد لك فى الفرق بين

الصخب هنا وهناك .. لأنى فى الحقيقة ربما يغلبنى الشعور بالحنين إلى الاسكندرية وإلى أهلى هناك)[١] .

إن معظم قصص مجموعته الأولى (باب ١٤) مستمدة من حياة الناس فى الاسكندريةوكذلك قصص « الشقيقان » و« البحر لا شاطىء له » وغيرهما من مجموعة (ولا فى الحواديت) . ويبدو أنه كان حريصا على إظهار ذلك فى بداية حياته الأدبية . يقول : (واقترب منها بجلبابه الذى تفوح منه رائحة السمك ، مختلطة برائحة ماء البحر .. وقد اتسعت فتحتا أنفه فبدتا وكأنهما عيون صغيرة أعدت لصيد « البسارية » وصغرت حدقتا عينيه ، وإن ازداد بريقهما واتخذت شفتاه المفتوحتان شكل قارب صغير)[٢] ويقول : (تهتز فى مشيتها كالسمكة الآروس المفضضة)[٣] . هكذا يجرى أسلوبه ، وتأتى صوره وتشبيهاته .

اختار من هذه البيئة بعض الشخصيات التى تعانى فى حياتها اليومية من أجل لقمة عيش . وقدم صورا وصفية لهذه الشخصيات . بشكل لا عمق فيه . مما قد يدل على أنه لم يكن مؤمنا بقضايا الطبقات المطحونة . ولم يكن على دراية حقيقة ووعى تام بأبعاد مشاكلها الحقيقية ومآسيها اليومية . وأظن أنه كان يجارى « المودة » فى تلك الأيام حين كانت القرارات الاشتراكية فى يوليو ١٩٦١ . وحين كان الكتاب يتبارون من أجل تطبيق الواقعية الاشتراكية فى قصصهم ورواياتهم .

دليلنا على ذلك ، أن النماذج التى قدمها سطحية ، غير مقنعة . وأنه لم يستمر فى ذات الاتجاه بعدئذ . إذ مما يثير الدهشة حقا ، أنه عكف على التجديد فى « الشكل » دون أدنى التفات إلى المضمون . فى حين إن الواقعية الاشتراكية لا تغفل إلا « الشكل » لأنها لا تحتفل إلا بالمضمون .

وأنت تقرأ قصص : « شجرة الجميز » و« أم العربى » و« الضنا غالى » و« مشكلة صغيرة » و« الدكان » ، فإذا بك أمام شخصية تكافح من أجل أن تعيش هى وبناتها أو هى وابنها . حتى بطلة قصة « أشواق » تمارس الخطيئة - كوسيلة ارتزاق - لتطعم أخواتها الصغار ، فهى لا تضمن الغد الذى قد يغريها بالاستقرار ، فى ظل زوج آمن[٤] . والمرأة المكافحة هى الوجه المفضل والشخصية المحورية . ولا شك أن لهذا النموذج

---

(١) « ولا فى الحواديت » - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ - ص ١٠٤ .
(٢) ،(٣) « باب ١٤ » - دار الثقافة العربية للطباعة ١٩٦٠ - ص ٣٦ ، ص ٣٩ .
(٤) هذه القصص جميعا تضمها مجموعة (باب ١٤) .

بالذات ارتباطا ما بإهدائه المجموعة التى تغلب عليها صورة المرأة المكافحة . إنه يهديها (إلى أول من علمنى القراءة وأول من قرأ لى .. إلى أمى) .

ومع ذلك فإنا لا نزعم أنه اعتنق فكرة معينة ، أو آمن بعقيدة ثابتة ، وراح يكتب قصصه القصيرة على هديها . فلا انحياز للفلاحين ، أو للعمال ، أو لصغار الموظفين ولا إيمان لفكرة ما ، لمجرد كونها فكرة فلسفية ، أو سياسية ، فقد كان محمد أبو المعاطى أبو النجا يجرى قصصه الأولى حول فكرة مجردة . كما أن كلا من إدوار الخراط يوسف الشارونى كانا يهتديان بفكر جان بول سارتر وسيمون دى بوفوار وألبير كامى .

وهو لا يسعى إلى استبطان النفس البشرية . واقتحام أعماقها الداخلية . أو التركيز فى اللحظة الشعورية . بحيث ندعى أنه اتجه إلى الوجدان ، وخاطب العاطفة ، من خلال انفعالاته هو ، وأحاسيسه هو . كذلك فإن قصصه القصيرة لا تنغمس فى قاع المجتمع ، لتكشف عن صراعاته وتناقضاته ، فى ثوب فنى محكم النسج . بحيث نصفه بأنه كاتب واقعى توسل بالفن الجيد .

ولكنى أزعم أنه أراد أن يتجه وجهة خاصة ، بعد ترديه فى المجموعة الأولى وبعد استكشافه عوالم كل الكتاب الذين سبقوه على طريق كتابة القصة القصيرة ، وأساليب معاصريه من كتابها . فاستهدف تقديم وجبة غير دسمة فى إناء مذهب . أو بمعنى آخر ، رغب فى إمتاع القارىء فنيا . كى يدفعه - دفعا - إلى التفكير - طويلا - فى الكيفية التى تمت بها هذه المتعة الفنية الخالصة ، التى لم تهبط بذوقه ، والتى رفعت من قدر كاتبها .

كان « الشكل » هو هذا الوعاء أو الأناء . جهد الكاتب فى صقله وتجويده ، وفى صياغته وسبكه ، حتى غدا النظر إليه متعة فى حد ذاتها تغنى عن البحث فيما وراءه . وكأن الناظر إليه إزاء تحفة فنية نادرة . والمتعة هنا لا تحققها اللغة الفضفاضة . ولا الخيال الجامح اللا محدود . ولا حكايات الحب اليوتوبية . ولا صور الطبيعة الساحرة . إنها تتأتى من جودة الخامة ، ودقة الصناعة ، ومهارة التشكيل ، وانسجام الجزيئيات بعضها مع البعض الآخر .

تجد هذه المتعة الفنية الخالصة فى قصص : ليلة الفأر ، الأحمر يناسبنى ، لعبة ، الشىء السهل ، بداية اللعبة ، النجدة ، حلاوة ، عندما نفرح ، إعجاب ، حكاية بنت مع رجل لا تعرفه . وقصص أخرى كثيرة ، تضمها مجموعاته المتأخرة .

وتبدأ أولى خطوات المتعة الفنية مع عنوان القصة . إنه يجتهد فى أن يكون عنوانا

مبتكرا ، يحمل إشعاعات رمزية أحيانا . واحيانا يعبر عن صورة مشحونة بالتوتر والحركة ، وأحيانا أخرى يدفع إلى الإثارة والدهشة . أو يؤكد حقيقة كانت خافية . مثل « شعيرات بيضاء فى منبت الذقن » ، « العبيد ذبحوا الشمس » ، « الكلب ينفخ فى المزمار » ، « الثعبان لا يغير جلده ، « الرجل الذى يريد أن يفقد ذاكرته » ، « رجال بلا عيون » ، « عندما تولد الرياح » ، « ربع ساعة قبل الحادية عشرة » .

والمتأمل فى القصص التى اختيرت لها هذه العناوين ، سوف يلاحظ أن الكاتب عانى طويلا من أجل تكوين العنوان وتشكيله وخلقه ، بما يتلاءم وجو القصة أو الرمز الذى تستعين به ، أو عنصر السخرية إن وجد . وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن الكاتب اعتبر العنوان لبنة أساسية ومهمة فى بناء القصة القصيرة . ومن هنا جاءت معظم عناوين قصصة القصيرة دقيقة ، موفقة فى أداء مهمتها .

وفيما يتصل بهذا الجانب ، فإنا نلاحظ أن كان جريئًا حين أقدم على تأليف عناوين مطولة ، غير تقليدية . ومن ناحية أخرى ، نجده يلتقط مما قد يتردد على ألسنة العامة ما يجعله عنوانا مثيرا ، فيصبح عنده وكأنه قد تحول إلى شىء جديد جدا لم تسبق لنا معرفته بشكل أو بآخر . مثل « غالى يابوى » ، « أضعف خلقه » ، « ولا فى الحواديت » .

أما كلمات الابتداء ، والفقر الأولى فى قصصه ، فإنها الخطوة الثانية لإمتاعنا . وهى تستغرق منه وقتا وعناء . وقد استبعد تماما اللجوء إلى طريقة الحكى المعروفة . قلما تجده يلجأ إلى الفعل الماضى « كان » و« كنت » . أو إلى ضمير المتكلم . وقلما يجعل من نفسه شخصية محورية ، إلى جانب كونه الروى ، كاتب القصة . ومما يدل على أنه تملك زمام بدايات قصصه أننا لا نجدها متشابهة ، أو متقاربة ، أو تجرى على وتيرة واحدة . فلكل قصة بدايتها التى لا تصلح إلا لها . وهى مجدولة ومنسوجة بطريقة بعيدة عن الافتعال .

فى قصته « غالى يابوى » يبدأ بداية جديدة ، متفقة مع الشخصية التى تؤدى دور الراوى من ناحية ، والتى لها دور أساسى فى الحدث من ناحية أخرى . وأسلوب القصة نابع من طبيعة البيئة التى نشأت فيها الشخصية ، ومستمد من القصص الشعبى فى هذه البيئة . والشكل الذى يعرض به الراوى الشعبى حكاياته وسير أبطاله . وهو يحرص على أن تبدأ كل فقرة جديدة بـ « غالى يابوى » وكأنها الجملة الموسيقية الأساسية فى اللحن الواحد . لتصل ما كان بما سيكون . ولنستبقى هذا الانسجام الموسيقى .

(غالى يابوى .. ربيت ولقيت .. ويوم أراد الأعادى أن يشمتوا فيك ، ضممت ابنك

إلى صدرك وصوتك يسمع النجد كله : « يامصطفى أنت ولدى .. أنا صح خلفتك » غالى يابوى والله غالى .. والحكاوى كانت كتير ، وأولها كان يوم مالاقت أم الرجال خالقها .. ما فاتت من الولاد غير تلاتة ، والبيت من بعدها ما عرف حرمة .. وبعد الأربعين بيوم واحد .. دخل صاحب وفى يده اليمين صبية مليحة . « مسعدة » من اليوم ملكك .. هدية تحت رجليك تخدم وما تطاول » . قالها الصاحب وسنه ضاحك ، لكن فى قلبه طمع باكى فدادينك التلاتين تطرح النوار ، وفى قطفها وقناويها تسرح الأطماع . من بعد ما تخلف مسعدة منك .. يكون لهم فى البراح جانب .. غالى يابوى .. ومسعدة صبية عودها سارح . وانت يابوى عديت من السنين ستين سنة وخلفت منها واحد . ومهما تعد سنين بعدها ، مازادوا عن اتنين ! وكل من رأى حرمتك من الأهل يقول « لسه صغار .. والظهر جنبها محنى » . والله غالى والصبية عادت ولا الشيطان تسمع كلام أهلها وما تكذبه واصل : « أخاف على ولادى من الزمن . أخاف عليهم من أخواتهم الكبار . أخاف عليهم من ذلة الحاجة)[1] .

الصعيدى العجوز يتحدث هنا وكأنه يتحدث إلى العالم كله ، بادئا بنفسه وبابنه مصطفى - ومنتهيا بابنه وبنفسه أيضا مفصحا عن عمره ، وحالته الصحية والنفسية ، وعن ملكيته وطمع الآخرين فيما يملك . وبداية الحدث ، والإرهاصات التى سبقته . وكيف دخلت مسعدة حياته ؟ ومن هى ، وما صفاتها الخلقية والأخلاقية ، وما هو السر الخفى الذى تتستر وراءه ، وما نوع العلاقة التى تربط بينها وبين زوجها المسن ، وبين أولاده . وما هى نظرة الأهل والناس لهذه المسألة . ومشهد البداية هو مشهد النهاية . عودة الأب إلى أبنائه ، بعد أن كان المقصود من الحدث هو التفرقة بينهما . وهناك « حوار » غير تقليدى ، أدركناه دون أن يعينه الكاتب أو يشير إليه بـ « قال » و« قالت » و« قالوا » فلأهل مسعدة رأى عبروا عنه ، ولمسعدة رأى صرحت به ، ولأهل النجد موقف أعلنوه لكن ذلك لم يأت نشازا حتى لا يفسد النغمة واللحن الواحد .

لون ثان من ألوان السرد والعرض تشدنا إليه بدايات راو شعبى من الدلتا . يحكى حكاية ذله ، بسبب خيانة أهله وخله . إذ مرض الفتى مرضا تصوروا معه أن الشفاء ستحيل . فعملوا على أن تتزوج امرأته بأخيه . وفى ليلة الزفاف يموت الأخ . ويبقى لمريض ليبكى الوفاء والحب والأهل .. (ياليل .. ياعين .. ياليل .. ولا كل من قال ستار ياليل » .. ستار ، ولا كل من شرخ سكونه يبان له نهار ، ولا كل من رأى الحلم

---

(١) « ولا فى الحواديت » - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ - ص ٥٨ - ٥٩ .

يسمع كلمة « خير » ! الكلمة . آه من الكلمة . الكلمة ما يصدقها إلا قليل الحيلة ، إن قال « ياليل » . يكون جواب الليل على ليله . غاب القمر ياعين ، والشجرة شربت جذورها وما ظهر على فروعها الثمر ! الشجرة « حرمه » ما انتفخ لها بطن . ياليل . وياعين عارف أن الليالى لابد وأن تظهر أواخرها ، وعارف أن الدنيا - أبدا - ما ضاع خيرها . لكن منای أغنى : ياعين .. يانهار !. أنا كنت زين الرجال . واسأل الرجال عنى ، اسمى لو سمعه « فرعون » تنشق بحور ظلمة ، أما ولو سمعه « الجدع » صدره عمره ما يغمه)[1] .

وتظل هذه النغمة الموسيقية الممتعة سارية حتى نهاية القصة القصيرة ، وكأننا نقرأ قصيدة شعرية . اختار صيغة الموال لتناسبه مع مأساة البطل العصرى ، المتشابهة مع مأساة « أيوب » المصرى . مع الفارق الكبير بين القيم هناك وسلوك الناس هنا : (ضاع الوفا ، ضاع حتى الطمع ، وبقيت أنا وأنت ومرضى . واليوم ما أقبلك أنا ومرضى . كفاية أغنى المواويل . وياليل . وياعين . ولا كل من قال « ستار ياليل » ستار . ولا كل من شرخ سكونه يبان له نهار . ولا كل من رأى الحلم ، يسمع كلمة « خير »)[2] .

ولاشك أن التفكير فى البدايات الفنية الملائمة لجو القصة ، وشخصيتها الرئيسية وحدثها الأساسى ، يستغرق من الكاتب وقتا طويلا ، ومعاناة أطول . ثم إن الدقة الفائقة فى اختيار كلمات البداية ، وتوليفها ، والانسجام بينها ، وقيادها لفقر القصة حتى كلمات النهاية ، كل هذا دليل على مهارة وذكاء . وسنجد أن كل بداية نابعة من المناخ السائد فى القصة ، وممزوجة بعنوانها الفنى . على نحو ما نقرؤه من كلمات مقدمة قصة « الكلب ينفخ فى المزمار » :

(يحكى أنه كان لأمير قصر ، وللقصر بواب ، وللبواب كلب !. والكلب - والحق يقال - ليس ككل الكلاب ، مفرود القامة بالعرض والطول .. ذيله مشرع فى الهواء قليلا ما يهتز ، أما لون عينيه فكان - لعجب - أزرق !. الأمير - بعكس السنوات الماضية نادرا ما يظهر فى الحديقة الكبيرة المحيطة بالقصر ، وذلك لأنه حزين مهموم . أحب فتاة تحب صيادا فقيرا والبواب حزين لحزن مولاه الأمير ، والكلب حزين لحزن سيده البواب . وكثيرا ما تملأ الدموع عينيه الزرقاوين فيقبع على الأرض عند أقدام

---

(١) قصة « ولا فى الحواديت » . المصدر نفسه - ص ١٤٦ .

(٢) المصدر السابق - ص ١٥٢ .

سيده فكأنه تمثال وكأنه – وللعجب – يفهم ، ويدرك أن الأمير لن يسعده إلا أخذ الفتاة من الصياد . وأن المطلوب منه – إذا استطاع – أن يقفز فى إحدى المرات ، فيمسك بين أنيابه رقبة الصياد ويمزقها شر ممزق !)[١] .

لما كان عنوان القصة يوحى بعدم المعقولية ، فإنه توسل بألف ليلة وليلة ، المليئة بمثل هذه الصور « الكلب ينفخ فى المزمار » . ولأنه يريد استخدام الرمز ، فكر فى الذهاب بعيدا حيث لا يعرف « الأمير » و« الكلب » أزرق العينين ، والبواب الذى غالبا ما يندهش بلا اندهاش ، يفتح فمه فتحة صغيرة ينفث منها تيار شديد من البلاهة الدافئة . وقد ابتعد بالزمان وبالمكان وبالحدث وبالشخصيات .

أول جملة فى القصة تلحم أبعادها الثلاثة ، الأول ، بالثانى ، بالثالث . وتربطنا نحن القراء بها . ثم يأخذ فى جذب الخيط الثالث « الكلب » ، ليبدأ به عملية النسيج . ذلك أنه نقطة الارتكاز الأولى فى العنوان أولا ، وفى القصة بعدئذ . ثم يكون دور القصر لارتباطه بالأمير ، فالبواب الحارس للقصر وللأمير ، فالكلب الحارس للبواب والأمير والقصر معا . وتبدو هذه الخيوط فى الفقرة الأولى وكأنها شباك صياد طرحها لتغرى السمك بالدخول فى ثناياها . وهى شباك محكمة . مصنوعة جيدا . وقوية .

وقد طرح الكاتب شباكه ثلاث مرات ، فى ثلاث فقر ، يقود بعضها بعضا ، ويفضى بعضها إلى بعض . الأولى نثر فيها أفكار الكلب . والثانية عرض فيها محاولات الكلب من أجل تنفيذ أفكاره إرضاء للأمير . والثالثة وقف فيها عند الحالة النفسية والشعورية للكلب وهو غاضب لفوات الفرصة عليه . وأخيرا لم الصياد شباكه ، بعد يأس الكلب تماما من تجاربه غير « الكلبية » إن صح التعبير (واستدار فى يأس . جاريا بعيدا عن الأمير ، وعن القصر ، متجها إلى البوابة . وقبع عند أقدام سيده البواب)[٢] .

والكاتب عندما كان ينتقل من مستوى إلى مستوى آخر ، كان يختار بداية الفقرة ذلك أن الفقرة التى تتعلق بأفكار الكلب ، تجدها تبدأ على هذا النحو « أفكار كلب ، والكلاب الأخرى بعيدة عن القصر » . والفقرة التى تتعمق إحساسه بالغضب تبدأ هكذا « غضب كلب ، كيف فاتته الفرصة ؟ كيف نام ليستيقظ ولا يجدهما حوله ؟ » . إن الكاتب جاد فى التركيب والهندسة والبناء والتنسيق . وكل حلقة من هذه الحلقات تستلزم إعمال فكر وإمعان عقل ودربة . رمز مستخدم بحرفية . لغة مدببة ، سهلة . لحن واحد .

---

(١) « لوكاندات كلوت بك » . الكتاب الذهبى ٢٠٣ – يونيو ١٩٧٣ – ص ٨ .

(٢) « لوكاندات كلوت بك » . الكتاب الذهبى ٢٠٣ – يونيو ١٩٧٣ – ص ١٢ .

شدتنا إليه كلمات البداية . ولولا أن الكاتب نفسه يستشعر متعة فائقة وهو يؤدى هذا اللحن ما جاء على هذه الصورة الممتعة .

ونحن إذ نعرض لأكثر من نموذج منتقى من بدايات قصصه القصيرة ، فإنما لنؤكد على هذه الحقيقة وحدها . إنه يجعل « المتعة » غاية . وسائله إليها متعددة ، ومتعاونه فى وقت واحد . صياغة عنوان مشوق . تركيب كلمات البداية ، وتنسيق جملها ، وهندسة فقرها وعباراتها . تجديدة فى أسلوب السرد والوصف والمعالجة . الإستفادة من تراثنا الشعبى المدون والشفاهى . الإستعانة بعنصر التشويق الذى لم نلحظه عند كتاب هذه الحلقة . التقاط الشخصية وهى « تفعل » الآن . وتحريكها بشكل منضبط ومرسوم . ثم الاقتحام الجرىء لما تستخدمه وسائل الإعلام الحديثة ، كالسينما والتليفزيون بخاصة . وقبل هذا وذاك ، هناك الاستجابة القوية لنبض العصر : فى كيفية تطوير المشهد . وفى انتخاب اللقطة . وفى الكلمة الخاطفة ، والجملة القصيرة . وكأنما المتعة الفنية عنده تمتد فتشمل إمتاع العين ، والأذن واللسان ، والمشاعر . وإشباع غريزة حب الاستطلاع ، وإثارة الدهشة والعجب ، لدى القارىء .

هذه فقرة البداية لقصة « ربع ساعة قبل الحادية عشرة » . (اليدان فوق ربطة العنق . العينان ترتفعان إلى المتبقى من الشعر فوق الرأس . البياض . اتخذ قراره دون مقدمات . ودع الأولاد والأحفاد وأشاح لشريكة العمر . الخطوات أسرع من المتوقع لرجل يقترب من الإحالة على المعاش . اليد فوق أول تليفون يقابله . الحوار سريع :

- سأتأخر اليوم ساعتين .
- خيرا .. ليست هذه عادتك ؟
- تستطيع أن تتغيب اليوم .
- لا داعى لذلك . سأكون فى مكتبى قبل الحادية عشرة .
- نرجو ذلك .. إلى اللقاء .
- إلى اللقاء ...

تنفس فى ارتياح . مال على محل بيع الورود . خرج مبتسما وفى يده وردة كبيرة حمراء تأمل الزحام الذى ينتظره كل صباح . تخطى المنحنى وأصبح فى مواجهة البحر)[1] .

البداية هنا مختلفة عما قرأناه من قبل . الضوء مسلط على الحركة . لا على

---

(١) « بداية اللعبة » - الكتاب الذهبى - روز اليوسف - يناير ١٩٨٠ - ص ٣٦ .

الشخصية .. وإنما على العضو الذى تصدر عنه الحركة . والحركة مرسومة . « الكاميرا » تلتقط اليدين فى وضع محدد ، من حيث كونهما فوق ربطة العنق . تنتقل بسرعة إلى العينين وهما ترتفعان إلى بضع شعيرات متبقية فوق الرأس . وهى شعيرات بيضاء . وهذه ذات دلالة مقصودة . تأتى بعدئذ الحركة التالية : توديع الأولاد . والأحفاد . و« أشاح » بيده لشريكه العمر . حركة ذات معنى خاص مختلف . خطوات سريعة . ثم تتابع « الكاميرا » حركة اليد وهى فوق أول تليفون لنستمع إلى حوار سريع . ليس مهما معرفة الطرف الآخر . وإنما الأهم هو الاستماع إلى هذه الكلمات التلغرافية . سيناريو وحوار متقن . تتحول مهمة القارىء إزاءهما إلى متابعة كل ما يصدر من حركات متتالية ، والاستماع إلى كل ما يقال من كلمات خاطفة . العين ، والأذن ، تستمتعان معا . وفى قصة (عندما نفرح)[1] تتحرك « الكاميرا » حركة سريعة لتقدم أكثر من صورة حية فى مكان واحد . (السلالم مغسولة بالسمن البلدى ورائحة الأكل عاصفة تأتى من شقة بعد شقة ، وطفل على كل سلمة ، وزغرودة ما بين الكلمة والكلمة ، وكراسى طالعة وأطباق نازلة ، ومدخل واحد للسطوح والنصبة ، وراقصة تتلوى بالوسط والكلمات ، وملح وشربات ، ودور سجاير ودور أحضان ، عروسة سابحة فى بحر من العرق ، وفتيات صغيرات بالأحمر والأبيض ، وعجائز بالمشمور والعريان ، وشبان ، وميكرفون صوته لآخر الحى . قلنا : مبروك . قالوا : البوفية قلنا : ألف مبروك . قالوا : ضرورى البوفيه . صف والثانى وجلسنا ، لا أحد ينظر ناحية العروس أو ناحية التخت . كلام .. كلام .. كلام ، ثم صوت صرخات وعراك على السلم ، مالت الرءوس وتعالت الهمسات ، وقالت واحدة كأنثى الفيل : ضرورى أبو شفة ده فتوة الحتة .. وعايز يكون أول واحد يدخل البوفيه) .

ويطول بنا الأمر لو أننا وقفنا عند كل بداياته الفنية .. وكيف أنه كان يقدم تجربة جديدة فى كل قصة قصيرة . والأهمية التى يوليها للبداية هنا لا تنبع من حرصه على أن تكون ممهدة للموضوع ، ولكنها تأتى من إيمانه بأن يكون « الشكل » محكما . وهى أهم سنة من لبنات البناء المتماسك . وثمة شواهد أخرى نلمس فيها التنوع ، والإتقان . فى قصص : « الشجرة » ، « الموت ضحكا » ، « عزة .. والموضوع الصعب » ، « العبيد يحبون الشمس » (ولا فى الحواديت) . وفى قصص : « اللمبة حمراء » ، « إمرأة أخرى » و« ليلة شتاء » (لوكاندات كلوت بك) . و« ساعة الحائط » و« للبيع فى

---

(١) المصدر السابق - ص ٧٢ .

مدينة لوكسمبورج » و« اغتصاب » و« النجدة » و« حلاوة » ، « بداية اللعبة » (بداية اللعبة) .

ولعل سعيه الدائم من أجل « شكل » بالغ الدقة والإحكام ، جعله يتلافى كل جوانب الضعف الفنى التى لوحظت عند غيره من الكتاب ، والتى أصابت قصصه القصيرة الأولى . فلا استطرادات . ولا تفاصيل فى عملية الإنشاء . ولا شخصيات ثانوية ، مهما كان دورها ، ولا خطابية . لذا كانت نهاية بحثه وتجاربه متمثلة فى هذه القصص القصار جدا والتى لا تتجاوز الصفحة ونصف الصفحة من القطع المتوسط . وقد غدا هذا « الشكل » سمة تميز قصص عبد الفتاح رزق .

ومجموعته (بداية اللعبة) ١٩٨٠ ، تضم قصصه القصيرة التى لا تخرج عن هذا « الشكل » الذى التزمه مؤخرا . وإن كنا نظفر ببدايات متفرقة له فى قصص « حكاية تحدث كل يوم » و« عود كبريت » و« المهرج » .

وفى قصته « الموت ضحكا » تجتمع عناصر متنوعة . منها الآنية ، بمعنى أن يقدم « الحدث » على أنه يحدث « الآن » ، وتحريك الشخصية حركة درامية ، لكى يجذبنا إلى اللحظة ويضعنا فى الموقف ، ويضفى حيوية وحرارة على جو القصة . وعنصر التشويق الذى يشدنا شدا إلى مواصلة القراءة . واستخدام « الحلم » كوسيلة للمقارنة بين الواقع والأمل ، بين ما هو كائن فعلا وبين ما ينبغى أن يكون أملا . بل إن مهرة الكاتب جعلته يبدأ بصورة « الحلم » وكأنه حدث واقعى يجرى أمام عيوننا .

(آخر الليل ، وأنا عائد إلى بيتى سيرا على الأقدام ، وعند ناصية مظلمة أسمع من يناديني فى همس : « بس » . وتتوقف خطواتى ، والتفت فى دهشة ناحية مصدر الصوت ، وفى صعوبة أتبين سيدة عجوزا متشحة بالسواد .. متسولة .. ليس هناك شك فى ذلك .. وأهم بأن أواصل السير من جديد ولسانى يتمتم بكلمات لابد أنها لم تسمعها ولكنها تتقدم ناحيتى بصورة أفزعتنى ويدها ممدودة أمامها وفيها حقيبة جلدية صغيرة ، لونها بنى ومربعة . ثم تقول فى نبرات لم أتعود سماعها من قبل : « خذ الشنطة دى . فيها أربع تلاف جنيه !. « شىء غريب ! وأتراجع على الفور فى دهشة شديدة وفى خوف أيضا . ثم أقول فى اضطراب : « ياستى انتى عايزه إيه ؟! اربع تلاف جنيه ، ليه ؟! . واشمعنى أنا .. أعمل بيهم ايه ؟! »)[1] .

---

(١) « ولا فى الحواديت » - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ - ص ١٨ .

رغم أنه يحكى على لسانه . كما لو كان هو البطل والراوى . فإنا لا نشعر بذلك وكأنه بعيد عن الإسهام فى « الحديث » بشىء ، وفى « الرواية » بدور . وهو لا يستعين بالأفعال الدالة على الماضى . لكنه يستخدم أفعال المضارعة ، لأنه يريد لنا معايشة « الفعل » وهو يقع « الآن » لنتابعه ، ولنعيش خطواته ومراحله . « أسمع » ، « تتوقف » ، « ألتفت » ، « أتبين » ، « أهم » ، « تتقدم » ، « أتراجع » ، « أقول » ، « أفتح » ، « تطوف » ، « ينشرخ السكون عن ضجيج سيارتين تتسابقان فى سرعة مذهلة » .

وعندما يقطع حركة الآن ، فإنما ليرتد إلى الماضى القريب جدا ، والمتصل اتصالا وثيقا باللحظة الحاضرة . رأى الطب فى الصداع الذى يسببُ أرقا ، ولا يكون ذلك إلا فى الأسبوع الأخير من كل شهر . حين ينصب التفكير فى مسائل مالية . وهنا يظهر « الحلم » . وهو حلم قريب جدا من الواقع الذى يدفع إليه . حلم الجوعان كما يقول علماء النفس . حلم إنسان محدود الدخل ، ينتهى راتبه الشهرى الثابت مع الأيام الأولى من بداية الشهر .

لم يأت « الحلم » جزافا ، وكأنه شىء يوتوبى بعيد التحقيق .. وإنما جاء فى الوقت المناسب وكأنه جزء من أحلام اليقظة التى تحدث إبان الصحو . لذا فإن الكاتب بدأ به قصته ، وهيأ له من الأدوات والوسائل ، ما جعله قريبا من الواقع ، قابلا للتصديق وكأنه هو البطل الوحيد فى القصة .

وهكذا يكون « الحلم » ، و« الارتداد » ، و« الحديث النفسى » الداخلى للشخصية ، فى قصص عبد الفتاح رزق . الابن يشتاق لرؤية أبيه ، وهو واقف أمام المرآة يحلق ذقنه . فتظهر صورة الوالد ، وبالذات ، الشعيرات البيضاء فى منبت الذقن . ليتذكر الابن موقعه الحالى ودور والده فيه ، وما يرتبط بهذا الدور من مواقف حرجة تحملها الأب ، فى سبيل هذا الإبن على وجه التحديد . وهنا يكون « القطع » والارتداد إلى الماضى حيث تركز الأضواء فى نقطة شديدة اللصوق بالحاضر ، وباللحظة المختارة فقط .[1] .

و« الحوار » فى قصص عبد الفتاح رزق عنصر أساسى . لأنه يعتمد على درامية الصورة أو المشهد أو الموقف . وهو لا يريد للشخصية أن تقف جامدة . ولا للمشهد أن يبقى ثابتا ساكنا لا حياة فيه . عندئذ يكون الحوار وسيلة من وسائل التحريك

---

(١) انظر قصة « شعيرات بيضاء فى منبت الذقن » . نفس المصدر السابق - ص ١٠٥ .

والإحياء . ثم إن الحوار عادة ما يكون بين أطراف تتباين وجهات نظرها وتختلف . بمعنى أنه يساعد على إثارة عوامل الصراع ، والكشف عن الدوافع الخفية إليه . وقلما يتوسل به كأداة لإضفاء جو واحد ، ولسريان نغمة واحدة أو لحن واحد .

ويتخذ « الحوار » فى قصصة شكله المعروف . بحيث لا تخطئه عين القارىء . لكنه فى قصص أخرى ، نجده وقد تسلل عبر السرد ، دون أن يسبق بما يشير إليه . وكأنه جزء من أسلوب الوصف العام . كما رأينا ذلك فى قصص « غالى يابوى » و« ولا فى الحواديت » و« السقوط » و « ليلة الفأر » .

وعندما يكون الكاتب مشغولا ومهموما بعملية البناء والصقل وجدل عناصر القصة بعضها بالبعض ، فإن الفرصة لا تتاح للحوار بالقدر الكافى : « رجال بلا عيون » ، « الذبابة والقناع » ، « النجدة » ، « الحلم الأبيض » التى تكاد تكون قصيدة شعر .

ولنا أن نتوقع أن يكون للرمز وجود مستقر فى هذا النتاج الذى يحتل فيه « الشكل » مكانة سامية . وما دام الكاتب يجهد من أجل التركيب ، والبناء ، فإنه - لابد - يفعل نفس الشىء إذا ما أراد الاستعانة بالرمز . وقد أشرنا إلى أن الرمز يبدأ بالعنوان . وعندما يختار الكاتب العنوان على هذه الصورة ، فإنما ليلمح إلى أن قصته منذ البداية حتى النهاية سوف تكون رمزية . فإما أن تكون القصة كلها رمزية وإما ألا تكون . فهو يخلق عالما رمزيا ، وليس شخصية أو حدثا أو جزئية أو فكرة . ولجوءه للرمز نابع من حرصة على الإمتاع ، وشعوره هو بالمتعة الخاصة وهو يشكل هذا العالم . يجد الدليل على ذلك فى قصص : « البحر لا شاطىء له » ، « إنسان » ، « العبيد ذبحوا الشمس » ضمن مجموعة (ولا فى الحواديت) وقصص : « الكلب ينفخ المزمار » ، « رجال بلا عيون » ، « عندما تولد الرياح » ضمن مجموعة (لوكاندات كلوت بك) .

وتبقى ملاحظة أخيره . تلك هى أنه رغم حرصه البالغ على أن يكون كل شىء محكما فى عالمه القصصى الخاص ، فإنه نرى أن عنوان مجموعته المسماة (لوكاندات كلوت بك) لا يتفق والمناخ الذى يسود قصص هذه المجموعة . ولعله اختير - فقط - لكونه عنوان أطول قصصها وأقربها إلى الواقع الخارجى . فى حين إن عنوان (ولا فى الحواديث) جاء أكثر دقة وانسجاما مع القصص التى تضمها هذه المجموعة . كذلك الحال بالنظر إلى عنوان (باب ١٤) ثم (بداية اللعبة) . وهى ملاحظة كان ينبغى ألا تفلت منه ، مادام قد احتفل بالشكل والبناء وبالتركيب ، كل ذلك الاحتفال الكبير .

تلك كانت الأسس التى استند إليها عبد الفتاح رزق فيما كتبه من قصص قصار

وهى التى ميزَّته عن رفاقه من كتاب هذه الحلقة ، الذين بدأوا معه . وهى التى مازالت تحكم رؤيته الفنية حتى الآن . بمعنى أنه لم يكن من الممكن أن يغيِّر جلده وأن ينقلب على عقبيه هكذا بعد تلك المجموعات التى حددت ملامحه الفنية ، وسماته الخاصة .

دليلنا على ذلك أنه أصدر بعد مجموعة (بداية اللعبة) - الكتاب الذهبى - روز اليوسف ١٩٨٠ ، خمس مجموعات أخرى . هى : (النورس) ١٩٨١ . (الراقص) ١٩٨٦ . (الملكة والحزن فوق الرصيف) ١٩٨٧ . (هرقل العبيط) ١٩٨٨ . (كومبارس) ١٩٨٩ . والباحث المدقق فى هذه المجموعات وفيم ضمته من قصص قصار ، سوف يفاجأ بأنها تسير فى نفس الخط ، الذى وقفنا عنده طويلاً ، وأن محاولات الخروج عنه تبدو غائمة ، وضعيفه ، لا تكاد تذكر . بل إن التأمل الهادئ ، الموضوعى قد يكشف عن أن هذه المجموعات - فى الأغلب الأعم - جمعت نماذج مما سبق له أن نشر هنا وهناك وهنالك ؛ وفى مجموعات سابقة .

نأخذ - على سبيل المثال - آخر مجموعاته القصصية وهى (كومبارس) ١٩٨٩ . نجد أن بها أربعا وعشرين قصة قصيرة . سبق للكاتب أن نشرها جميعا فى ثلاث مجموعات ، تحتل مجموعة (ع الربابة يازمن) ١٩٦٥ أكبر نصيب . ثم (هرقل العبيط) ١٩٨٨ التى سبقتها بعام واحد ، تحتل المرتبة الثانية . ثم (النورس) ١٩٨١ ، المرتبة الثالثة ولنقترب أكثر من القصص ذاتها :

قصة « الإيشارب » ، « شقة ١٩ » ، « كان اسمى فطومة » ، « زجاجة فارغة » ، « وعلى الأرض السلام » ، « ع الربابة يازمن » ، « الحنيفة » ، « ضحك حتى النهاية » ، « الأتوبيس » « البئر » ، « القضبان » ، « أهداف تافهة » ، « الحلم الأبيض » . ثلاث عشرة قصة قصيرة من قصص مجموعة (ع الربابة يازمن الصادرة فى ١٩٦٥ ، التى درسناها ووقفنا عند بعضها ؛ دون الإشارة من قريب أو من بعيد إلى ذلك ، والقصص موجودة بنفس العنوان ، وفقر البداية ، والنهاية ، والفاصلة ، وعلامات التعجب ، والاستفهام ، والنقاط .

أمَّا قصص : « الحياة بالحياة » و« الذى أدرك السراب » ، « أو .. ولكن » ، « محمد على وصل » ، « الفرسان » ، « غناء » ، « تذكرة ذهاب » ، « هرقل العبيط » ؛ فإنها موجودة فى مجموعة (هرقل العبيط) الصادرة فى ١٩٨٨ .

وتبقى قصص : « كومبارس » ، و« آخر كلمات نوال » تجدها ضمن مجموعة (النورس) ١٩٨١ . وثمة قصة بعنوان : « ساعة الحائط » منشورة فى مجلة « الإذاعة

والتليفزيون » العدد ١٣٧١ الصادر بتاريخ ٢٤ يونيو ١٩٦١ : صفحة رقم ١٦ . الفارق بين التاريخين ثمانى عشرة سنة !.

هل تدرس هذه القصص من خلال (كومبارس) ١٩٨٩ باعتبارها جديدة تماما ؛ فى حين إنها درست من قبل فى إطارها الزمانى ، وفى ضوء ما أنتجه أبناء جيله من الكتاب الذين بدأوا الكتابة فى الخمسينات . ومنهم من هو مستمر فى الكتابة حتى التسعينيات ؟! لكن قصصهم المتأخرة صدوراً تعيد نفسها دون تغيير أو تعديل أو تبديل . أم إن المطلوب هو تزييف للتاريخ القريب ، وللواقع الآنى المعاصر ؟! إن الموضوعية ، والبحث العلمى الجاد المسئول هما اللذان يتحكمان فى التقويم والحكم . والحقيقة المجردة وحدها هى التى تتكلم !.

وثمة مثال آخر نضربه من القصص التى جمعت فى مجموعة (النورس) ١٩٨١ .

يلاحظ أن قصص : « أسطورة الحب والذهب » و« العبيد ذبحوا الشمس » و« إنسان » والسقوط » لا على سبيل الحصر ، ولكن فقط للتمثيل ، نشرت من قبل فى مجموعة (ولا فى الحواديت) الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ . أى قبل صدور (النورس) بعشر سنوات وهى المجموعة التى وقفنا عند بعضها قصصها .

وإنك لواجد أيضا أن قصتى : « ليلة شتاء ! » ، « اللمبة الحمراء » موجودتان فى مجموعة (لوكاندات كلوت بك) ١٩٧٣ - الكتاب الذهبى - روز اليوسف .

وإن قصص : « كومبارس و« البئر » و« آخر كلمات نوال » نشرت بعدئذ فى (كومبارس) بعد ثمانى عشرة سنة ، وهكذا .

بعدئذ إذا ما حاولنا التفتيش عن الجديد المبتكر الذى يضيف إلى الملامح السابقة شيئا ؛ فإنا لن نظفر بهذا الشىء . فقارىء قصته « متتالية الصمت والكلمات » - يجد أنه إزاء ثلاث صور متقاطعة ؛ منفصلة بعضها عن بعض . ونتساءل عما يريد الكاتب أن يقوله ؟! اللقطات فى حد ذاتها ذكية الصياغة ، عن الحمل ، والتوهان ، والجثة ؛ لكن ماذا تقول ؟ إنه نفس الأمر السابق .

وتبدأ قصة « كنا نتطلع معًا إلى النهر » بداية أسلوبية جميلة أقرب إلى الشعر : (هالة السواد فوق الرأس يدب فيها بياض الشمس شعاعًا بعد شعاع . ظلام الليل ليس هو المصير المحتوم . النهار هو أعظم صديق فى العالم . انهضى فأنت صبية البشرة ملساء كملمس الخوخة . العينان متسعتان تحتويان كل ما يبوح به العالم أو لا يبوح . الأنف

مثل النبقة تتلاحق أنفاسه على استحياء . الغم أغرودة تقول نعم .. نعم .. أمَّا القوام فها هى استدَاراته تتحدى كل ضوء .. وأنا .. وأنا عاشق للحياة .. والحياة صبية لا تكبر أبدا .. نحن نكبر وهى لا تكبر . فى البداية كنت أزيد وأستطيع .. ثم أصبحت أريد وأحاول .. ثم استسلمت عندما أصبحت أريد ولا أستطيع .. قالت لى الصبية وهى تشدنى إلى إغوائها : – ماذا يمنعك ؟ قلت متمردًا على الخجل : سأكون لك بالأمس !.

سعدت بأنها ظلت تضحك وتضحك . قالت وهى فاهمة أنها لم تفهم . ملعونة لعبة الزمن . بالأمس كنت أنا وكانت هى الصبية . واليوم هى الصبية وأنا بكل وجودى ليس لى وجود) ١٧ . مجموعة (النورس) .

ما علاقة هذه المقدمة بالقصة ؟ بالواقع ؛ بالموضوع ؛ بالموقف الذى تريد أن تنقله ؛ بالفكرة التى تريد أن تمهد لها أو تتضمنها ؟! إنها منفصلة ؛ ولا تضيف شيئا !.

معنى هذا أن السمات التى حددناها مازالت ماثلة دون إضافة ، رغم صدور خمس مجموعات ظُن أنها جديدة ولكنها قديمة قديمة . وزعم كاتبها أنها تضيف وتجدد ؛ والحقيقة أنها لا هذا ولا ذاك . بل إنها تؤكد وتثبت ما سبق أن أشرنا إليه !.

* * *

هناك عدد كبير ممَّن ينتسبون إلى كتَّاب هذه الحلقة . بعضهم توقف عن الكتابة مع بداية الستينيات . وبعضهم يمارس الكتابة حتى الآن على استحياء شديد . وبعضهم يكتفى بإعادة ما نشره فى الخمسينيات تأكيدا لوجوده . ونحن سوف نشير إلى نماذج أخرى حتى تكتمل الصورة ؛ وحتى لا يكون حكمنا على هذا العدد الكبير جدًا ، من خلال آحاد فقط .

ونحن لا نتعسف فى الحكم على كتاب هذه الحلقة . ولا نقيس بمعايير النقد هذه الأيام ، ولا فى ضوء ما وصلت إليه القصة القصيرة من تطور فى الشكل والمضمون . ولكنَا نتعامل مع النص القصصى الخاص بهؤلاء بمقياس أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات . ومع ذلك فإن هذا المقياس قد لا يكون فى صالح بعض القصص أو أغلبها . وربما ينتهى إلى نتيجة مؤداها أن كثيرا منها لا يصمد أمام المقارنة بما كتبه محمود البدوى ويحيى حقى وسعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس ؛ الذى يعتبر من ذات جيل كتاب الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة المصرية . كذلك الحال بالمقارنة مع يوسف الشارونى ويسرى أحمد .

٨ – كتب بدر نشأت عدداً من القصص ضمتها مجموعتان هما : « مساء الخير

ياجدعان » ١٩٥٦ ، و« حلم ليلة تعب » ١٩٦٢ . وقد قام بتجربة تعد وحيدة وفريدة فى القصة القصيرة . إذ إنه يقوم بحكاية القصة من أولها إلى آخرها باللهجة العامية : الحوار ، السرد ، رسم ملامح الشخصية ، الحدث ، الحديث النفسى للشخصية . وهو ينتقى كلماته ، وعباراته ؛ بشكل لا صناعة فيه ولا تزيد . وشخصياته منتقاة من الواقع الاجتماعى المصرى . وهى شخصيات فقيرة كادحة فى الريف المصرى .

ولست أدرى لماذا انقطع أو لماذا توقف عن الكتابة ؟! إذ إنه لو استمر يكتب حتى الآن . لكان له شأن كبير ؛ ولأجاد وطور فى أدواته الفنية ، وفى أسلوب المعالجة ، وفى أفكاره .

الشخصيات فى قصصه حية . وصدق الواقع واضح . والمناخ الذى يتنفسه أهل الريف فى الخارة المصرية بكل ما تتسم به من ملامح وعبق . لا يكثر من التفاصيل . القصة عنده قصيرة فعلا . تحتفظ بوحدة الموقف ، والحدث ، والشخصية .

« فرح عبد السميع وانبسط .. فاتت العربية بين العمال .. ولمَّا مرت من قدامه فضل عبد السميع يزاحم لغاية ما طلع فى الأول .. وجاءت عينه فى عين توفيق فابتسم عبد السميع وهز دماغه بفرح كبير .. ولكن توفيق كان مكشرًا يبص على العمال بدون اهتمام .. وجاب السَّواق مارشدير حين دخل الحوش .. وركن العربية فى الضل ونزل يفتح له الباب » ص ٨ حلم ليلة تعب .

« وفضل عبد السميع يفكر .. ياترى عرفنى والا لأ .. لكن هو بص لى قوى وحقق فى وشى .. يمكن مارضاش يكلمنى وسط العمال .. لأ لازم ماعرفنيش .. لو كان عرفنى كان نده على وكلمنى على طول .. وجاء على بال عبد السميع إنه يدخل يقابله .. ويقول له إنه عاطل من سبع شهور .. وإنه محتاج للشغل .. وإنه قد تزوج وعنده الآن ولدان أكبرهم اسمه حسن وعمره أربع سنين .. وأنه مبسوط والحمد لله .. لولا قلة الشغل .. لكن عبد السميع رجع قال لأ .. يمكن شافنى وعمل نفسه ما يعرفنيش .. ويمكن لو دخلت يقابلنى ببرود أو يقول لى كلمة وحشة ..» .

هذا حديث نفسى للشخصية ؛ يكشف عن علاقتها ، وظروفها ، وحالتها الاقتصادية والاجتماعية . حيث يكون ثمة جو نفسى واحد . ومكان محدد بلا تفاصيل .. وحركة خارجية تساعد على التطور بالموقف .. وصراع داخلى يعتمل فى أعماق الشخصية .. وثمة حدث خارجى واحد له انعكاساته الداخلية .. وكلمات النهاية تتضافر مع بدايتها .

إنها تذكرنا برواية (قنطرة الذى كفر) للدكتور مشرفة .

وبدايات قصة « حلم ليلة تعب » موفقة إلى أبعد حد : (خد .. روح .. جيب .. هات .. وطول النهار شخط ونظر وإمارة .. ليه ..؟ خدام ؟ بواب ؟ عبد ؟ الله يلعن دى لقمة عيش اللى بتذل بنى آدم .. سبع ساعات رايح جاى .. رايح جاى .. لا الزباين عايزه تخلص ولا الدكتور عايز ينزل .. عيشة أيه دى .. اتفوه) ١٦ .

يختار الكاتب لحظة فى حياة محمدين ؛ بعد أن يهده التعب ؛ ويذهب لينام إلى جوار امرأته ، فتحدثه عن أن ابنته « نفيسه » قد بلغت الثالثة عشرة من عمرها ؛ وأنه ينبغى أن يستعد لجهازها . فما أن يعرف ذلك حتى يهدد بمنعها من الذهاب إلى المدرسة مادامت قد كبرت . غير أن الأم - رغم بساطتها ومستواها العادى ثقافيًا واجتماعياً - ترفض ذلك إيمانًا بالتقدم ، وتشبثاً بضرورة تحسين مستوى البنت الوحيدة .

(ألاَّ تقعد فى البيت دى .. ليه ! هى عملت إيه ! ماتكملش تعليمها ليه ! دى حتى البنت شاطرة وغاوية علم وطالعة الثانية على الفصل .. بنت واحدة .. بنت ماعندناش غيرها .. ما نرضاش نعلمها .. لأ يامحمدين .. هو سلامه العسكرى أحسن منّنا .. اللى خلفته كلها بنات وبيروحوا المدارس !) ١٨ .

ويضيق محمدين بحياته .. بدأ يتمرد . بدأ يفكر فى وسيلة أخرى للرزق (كده ايه ياشيخه .. اللى رازق غيرنا يرزقنا .. عمّال أموت نفسى وأحرق فى دمى .. لا بحمد ولا بجميل .. مش نايبنى إلا الشتيمة وطولة اللسان والشخط والنطر .. دااأنا اسرح بلمون .. أمشى بعربية خضار .. ولا المرمطة والبهدلة اللى أنا فيها دى) ٢٢ .

وعندما يهتدى إلى هذا الحل لتغيير عمله ، ونمط حياته ، وعلاقاته ، يصرخ فى زوجته «نفيسة » ص ٢٣ (اسمعى .. تبقى تصحى البنت كُمان شوية عشان تروح المدرسة .. وشد محمدين الباب ونزل جريا على السلم) الانتصار للعمل ، الحلم النابع من واقع الحياة .. حلم واقعى .. فرضته طبيعة الظروف القاسية .. ونزل السلم .

ونظرة فى عناوين بعض القصص يتبين لنا كيف أنها مستمدة من الحياة والواقع : أصحاب - إلاّ دى - الأوسطى سيد - جواب - والله العظيم - سلمون - قل أعوذو - ونامت أم أحمد .

والمدخل إلى قصة « الا .. دى » يأتى على هذا النحو البسيط (من صبيحة ربنا لغاية نص الليل . تفضل مبولة ميدان الفلكى مفتوحة مزحومة مثل خلية نحل .. كلها حركة وزيطة ودوشة .. كلام ناس ووش سيفونات وضبط ابواب .. ناس كثيرون .. أفندية وعمال وفعلة .. كمسارية وسريحة وتلامذة يدخلون ويطلعون فى كل وقت .. ولا يلتفت

أحد لعم أبو زيد الأسمر النحيف المحنى طول النهار على كرسى خشب فى آخر المبولة .. كمسمار متنى .. من عشر سنين وعم أبو زيد ينتقل من حى لحى .. يحرس المراحيض وينضفها .. وفى آخر كل ليلة .. بعد ما تتسطب التروماياتٍ ويهدأ الميدان والساعة تدخل على الثانية بعد نص الليل .. يمر عم أبو زيد على الأبواب ويخبط عليها واحدا ورا واحد .. ويدلق الميه على البلاط وينزل عليه بالمقشة .. ويمسح الأبواب والحيطان ويقش الميه على البلابيع .. وبعد ما يقفل الباب البرانى بالجنزير ويفرش لنفسه فى الركن ويطمئن على كل شىء .. يطفى النور وينام) ١١٥ .

هذه قصة قصيرة تامة .. شخصية محورية .. مكان محدد . معاناة يومية دائمة . انتقاء لشخصية لا يلتفت إليها أبدًا فى الأعمال القصصية . حركة الواقع الخارجى . انتظار للحظة الراحة - الحلم ، مع نهاية الليل ؛ حتى منتصفه ؛ استشرافًا لصبيحة اليوم التالى .

٩ - أول مجموعة قصصية أصدرها أحمد نوح كانت (صبحية مباركة) عن دار النشر المصرية ١٩٥٩ . وهى متأثرة بالتيار الواقعى . شخصياتها من تلك الطبقة التى انحاز لها الكتاب بعد الثورة ، والتى جاءت كما لوكان يكرر بعضها بعضًا . وحوارها عامى صريح . لم يستطع الانفلات من أسر التيار الواقعى الاشتراكى الذى طغى وهيمن على قصص تلك الفترة . كما أن اختيار عناوين القصص جاء دالاً ومعبرًا عن الشخصية المحورية . دون تجديد أو ابتكار : آمنة - شربات - رجل صغير - شاعر الغبرة - ليلة شتا .

ونلاحظ أن بعض القصص يطول إلى حد يفوق ما تستلزمه طبيعة القصة القصيرة ؛ فقصة « هالشعب مايموت » تقع فى اثنتين وأربعين صفحة . وقصة « شاعر الغبرا » فى واحد وثلاثين صفحة . و« الشىء الآخر » فى أربع عشرة صفحة .

وفى محاولته التمسك بالواقعية نلاحظ أنه فى قصة « هالشعب مابيموت » لجأ إلى من حول له الحوار إلى العامية اللبنانية . وأهداها إلى القصاص السورى سعيد محيى الدين « الذى ساهم بمجهود طيب فى تقريب الحوار إلى اللهجة العامية اللبنانية » ٧٧ . وكأن الأمر يقتضى أن يكتب الحوار باللغة العربية الفصحى لولا تشبثه بأهداب الواقعية .

وبعد أكثر من ربع قرن ، وفى ١٩٨٦ أصدر أحمد نوح مجموعته القصصية الثانية (الوشم والدفوف) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . وهو وإن كان قد عالج مشكلة طول القصص ؛ فإنه ظل محتفظًا بعالمه ، وشخصياته ، مضيفاً إليهما جو المرح والضحك

حيناً . أما فيما يتصل بلغة الحوار ، فإنه خلط فيه بين العربية الفصحى والعامية .. وكان حواره السابق يجرى على نسقٍ واحد هو اللهجة العامية . أمّا لغة السرد فإنها صحيحة التركيب ، والبناء ، ناصعة .

(صرخت : - زوجى ؟ يانصيبتى ، ماله ، مات ؟ يادهوتى .

وفقعت بالصوت الحيانى :

- لا تنزعجى ياست هانم .
- ليس ميتا والله .
- بل مسخسخ .
- مغمى عليه فقط .
- ها هو يتحرك ، أنظرى .
- ها هو يتنفس .
- يتنفس ؟ يا دهوتى !.

وفقعت مرة أخرى بالصوت الحيانى) ١٤٢ .

١٠ - انعكست كل مبادىء وتعاليم الواقعية الاشتراكية فى القصص التى كتبها فهمى حسين . إذ إنه حاكاها وقلدها بحذافيرها . فتسللت إلى قصصه كل السلبيات التى أخذت على القصص التى التزمت بهذا التيار . ولعل أهمها أنها لم تلتفت إلى تقنيات القصة القصيرة والأسس البنائية لها . وطبعى أن المناخ الفكرى والسياسى والاقتصادى والاجتماعى كان يسمح بمثل هذا اللون من الكتابة . لكنه - فى ذات الوقت - لم يكن يبيح المباسرة والخطابية والخلط فى السرد ، أو فى الحوار ، والشخصية النمطية المكررة . أو النخصية الجوفاء التى لا تتنفس ما يتنفسه الأحياء .

صدرت له ثلاث مجموعات قصصية : « علاقة بسيطة » و« أصل السبب » سنة ١٩٦٧ و« حكاية بسيطة ليست غريبة ما غريب الا الشيطان » مايو ١٩٧٣ . وقد ضمت المجموعة الأولى قصصاً مما سبق له نشره فى صحف ومجلات متنوعة خلال سنوات ١٩٥٦/ ١٩٥٧ / ١٩٥٨ . مل السعب ١٩٥٦ ، والمساء ١٩٥٧ ، والمصرى ١٩٥٣ ، ١٩٥٤ ، والغد ١٩٥٩ .

عناوين قصصه لا عناء فيها ؛ ولا ابتكار : الواد سماعين - مشكلة عبد العال - الأسطى خضرى - الجايات أحسن - نهاية الكلب مسعود - سىء يغظ - حتة أرض - تركة أبو عيسى - الجماعة وضعم - شجرة النبق - حكايه سلبى - الحذاء .

وشخصية الكاتب تفرض نفسها على القصة من أولها إلى آخرها . كما تروى القصة بضمير المتكلم . ولا وجود للراوى المحايد . وإهداء قصصه هو نفس الأهدء الذى طالعنا فى صدر عدد كبير من المجموعات القصصية الصادرة فى أوائل الخمسينات وعند من استمر فى الكتابة - منهم - بعدها : (إلى الذين اختلط عرقهم بالتراب ليصنعوا مستقبل حياتنا) .

ذلك أن قصصة جميعا تصور حياة الفلاحين ، فيما عدا قصتين أو ثلاثا ؛ أبطالها قادمون من الريف أيضا . صلة الكاتب بالقرية ؛ وبالفلاح البسيط ؛ لا تنقطع . كما يتبدى ذلك من خلال النص القصصى ذاته .

وهو يضع فى أفواه شخصياته أفكاره ، ويتحدثون بلسانه ، وليس بلسانهم هم أو بلغتهم هم ، فلا العامل الزراعى ، ولا الصبى الصغير ، ولا الفلاح المغمور ، ولا عامل التليفون ، ولا ساعى البريد ، ولا عمال التراحيل ، أو الخفراء ، أو الأطفال ، يفكرون لأنفسهم وإنما يفكر لهم الكاتب . وحتى أسماء الأشخاص ، والأهاجى ، والألفاظ ، مصنوعة ، ومنقولة عن قصص أخرى تنحو هذا النحو . ليست منتزعة من الواقع . كلماته العامية التى يبثها فى ثنايا السرد ليست لها دلالة خاصة تتيح لها ذلك . ومن ثم فإنها تفسد تكوينه ، وتنتقص من قيمة العمل الفنى .

لذلك كان توجيه كلمة أحمد رشدى صالح فى تقديمه لتلك المجموعة ، منبهاً إلى سلبيات واضحة (.. أما المسئولية التى ينبغى لهذا الجيل من الأدباء أن ينهضوا إليها فمسئولية التجويد والمتابعة الجادة) ٢٣ .

مثال من أسلوبه الخطابى المباشر ، فى قصة « تركة أبى عيسى » : (قلت لك : يا أبا عيسى ترو وفكر قليلاً وحاول أن تعتذر للمدير عن قبول العمودية فلعله يقبل .. إيه يا أبا عيسى .. يا للذكرى .. ولولا شيخوختى .. لقد غادرتنا يومها على وجنتيك دموع ، وفى عينيك بريق ... وكان الغد يا أبا عيسى ... وأوفد المدير ياوره وثلة من الجنود حمر الوجوه وسألوا عن أبى عيسى .. وكان الغد يا أبا عيسى وراح جمع منا إلى حيث المدير وسألنا عن الأم فأجاب : لن يتسلمها غير أبى عيسى .. ومرت سهور ولم تعد يا أبا عيسى .. وأعوام مضت يا أبا عيسى ولم تعد .. وكان يوم عيد منذ حوالى عشر سنين .. ومرت أيام يا أبا عيسى وانتقيت امرأة من بنات الأربعين وتزوجت منها وبعت فدانك وأنشأت المسجد الصغير الذى صلينا فيه بالأمس على جثمانك .. إيه يا أبا عيسى .. لا تعجب .. إن كنت فى قبرك قد تعجب فالحياة هكذا .. ولولا شيخوختى يا أبا عيسى

لكنت رقصت أمام مشهدك .. وعلى كل فهذه قصتك .. إلى قريتى وقريتك أهديها .. وسلام على « كل » أبى عيسى مات أو لم يمت) ١٥٦ .

تلك كانت مقتطفات من القصة التى تقع فى ست عشرة صفحة .

وقصته « الحساب » مباشرة جدا « مهداة إلى الذين حققوا الإصلاح الزراعى » ٨٣ .

أمَّا قصة « الناطح رأسه فى الحيط » من مجموعة (أصل السبب) فإنها تبدأ هكذا : (أنا قلت لهذه البلد النجسة أن تسمع كلامى ؛ أنا كنت دائما محذرهم من كل ما يحدث اليوم لهم ، أنا زهقت والله من هؤلاء الناس ، أنا سأفعل ما يتراءى لى ، فأنا أعرف مالا يعرفون وأنا أقدر على مالا يقدرون وأنا أحمل همهم أكثر منهم أنفسهم وأنا ... أنا أقول إن الجمعية التعاونية كلها لصوص ، وعندما أقول هذا فأنا أعنى ما أقول ، وأعرف جيدًا وأكيد لماذا وعلى أي أساس أقوله .. ماذا كنت أقول ؟ آه ... قالت لى إنى هنا كأخيها .. ماذا كنت أقول ؟ آه ... حكاية الست حكمت لقد طلبت منى يومًا وهذا كلام بينى وبينكم ، طلبت منى أن أخلى لها حجرة فى دوارنا . ماذا كنت أقول ؟ آه ... الست حكمت المدرسة .. يوم أن أختفى ابنها سمير من الذى عاد به إليها .. ماذا كنت أقول؟ آه ... اشرب القهوة يا عبدالسلام ، خذ قدحًا آخر الخير كثير .. أنا أقول كلاما له وزن يا عبدالستار أفندى . والكلام هناك كلمة تزن رطلًا .. وهناك أيضًا مائة كلمة تزن نفس المقدار .. أريد أن أقول إنى أنا اشفق على الست حكمت .. اسمعوا ياجماعة أنا زهقت .. زهقت .. وها أنتم كلكم متنورون وملء هدومكم . فهل يستطيع أحد منكم أن يدلنى ماذا أفعل .. آه أنا أدلكم .. ولكن ماذا كنت أقول ... آه ... الست حكمت) ٦٣/٦٥/٦٦/٦٨/٦٩ .

وبعد أن يروى لنا حكايات طويلة فى قصته « الجايات أحسن » فى عشرين صفحة ينتهى إلى القول : (... والحق أنى لست أستطيع ، أن أستطرد بحياة مرسى وعيوشة والعيال لأنها ، أى الحياة ، تستطرد بنا جميعا .. وأنا لست أخط المصير فهم يعيشون وأنا أعيش .. غير أنهم كشأن كلّ الناس الذين فى قريتنا يكدحون فيصنعون تجربة حياتنا التى مازال فيها شوط بعيد .. مادامت الحياة واقعًا يسير) ١٣٦ .

إن كل همه أن يحكى ويحكى حكايات عن أناس يعيشون .. وهو ينتظر ماتصنع بهم الأقدار حتى يستكمل حكاياتهم . ونسى أن الفن تخطيط ونصميم وخلق . وأنه هو الذى يقوم بذلك . يضع البداية ، ويصنع الحدث ، ويحرك الشخصيات ، ويحدد نكل منها

هدفا ، ويكون ثمة صراع من أجل تحقيق هذه الأهداف ، ثم تكون نهاية إن شاء جعلها مفتوحة وإن أراد جعلها منطقية ومقبولة . وأنه إن استسلم للواقع : من حيث الشخصيات والأحداث والأفكار والصراع ؛ فإنه يلزم أن يعيد تشكيل هذا الواقع ؛ وأن يقوم بصياغته صياغة جد مبتكرة ، وأن يؤلف ويختار وينتقى ما يكون منسجما ومتآلفا ؛ بحيث يبدو فى القصة القصيرة واقعا جديدا صادقاً ، له منطقه الخاص .

والمجموعة الأخيرة التى صدرت ١٩٧٣ ؛ شهدت تطور الفن القصصى بعامة والقصة القصيرة بخاصة . وجاءت بعد تجارب جديدة ، وأجيال جديدة ؛ وقارىء جديد ألف قراءة أشكال مبتكرة مضى عليها أكثر من اثنتى عشرة سنة . لكن ظلال ذلك لم تبد فى قصصها . عالمه الواحد هو عالم القرية . أسلوبه واحد . شخصياته واحدة ، لغته لا تغيير فيها ولا تطوير . طريقة الحكى كما هى : السيد أبو دراج وحماره الذى تحت الحجز - ابن أنيسة والمولد الذى بلا حمص - البغل الميرى بغل التنظيم - محمد أبو عطية - محمود العكل .

كلمات البداية لقصة « علامة استفهام » توحى بأنه يكتب للتسلية ؛ لا للتوعية أو التنوير أو التثوير (أصبح من السهل علىَّ أن أمسك بالقلم وأكتب هذا الذى حدث فى حكاية يتسلى بها الناس .. إذا خرجوا منها بعبرة ما فلن تكون أكثر مما يضربون عنه المثل فيقولون إن قليل لبخت وجد العظم فى الكرشة) ٥٦ .

وقصة « الذى يموت على السد » ٦٢ : ١٠٠ خطابة زاعقة . لا يمكن قبولها فى عام ١٩٧٣ بأى حال من الأحوال . هى أقرب إلى موضوعات التعبير الرديئة التى كتبها طالب فاشل عن ثورة ٢٣ يوليو . والقصة فى حوالى ثلاثين صفحة . حافلة بالنداء والصياح والتوجيه المباشر : (أيها الرجال ... أيتها النساء والأطفال .. أيا كل القرى .. أيها الرجال والنساء والأطفال .. الحق أيها الناس .. أيها الرجال .. أيها الناس .. الحكاية أيها الناس .. أيا كل القرى قد اشهدناك وأشهدنا .. كم أصبحت حياتنا آمنة فى قريتنا وكمثلها فى كل القرى) ٧٩/٨٥/ ٨٩/ ٩١/ ٩٢/ ٩٣/ ٩٤/ ٩٨/ ٩٩ .

والنهاية هى هى التى تتكرر فى كل قصة :

(وبعد فليست نهاية تلك التى حاولت بها اليوم أن أوقف استطرادا تمليه علينا حكايتنا. فالحكاية ، فى الحق مازالت طويلة ، وما عاد مجال لاستطرادها هنا وإن كنت ، يومًا ، سأعود أحاول .. فإننى لن أستطيع أن أستطرد بحياة الناس فى قريتنا إلى غير

نهاية .. لأنها ، أى الحياة ، تستطرد بنا جميعا .. وأنا لست أخط المصير ، فهم يعيشون وأعيش ، ومازال فى حياتنا شوط بعيد ، ولا أحسب تجربتنا إلا وستجتازه معززة كل يوم بانتصار جديد) ١٠٠ .

هل هذا هو الفن الذى يغضبون من النقد عند تجاهله ، أم عدم الوقوف عنده خشية تعرية عيوبه . وعندما يقال إنهم من كتاب الحلقة المفقودة يعتبرون ذلك عيبا فيهم ، وليس عيب التجاهل النقدى الذى كان ينبغى أن يتصدى لتلك الكتابات حتى لا تسرى مسرى العدوى ، وحتى لا يظنها الكتاب المبتدئون كتابات جيدة ، وكذلك القراء . إن دور النقد هو التفسير والتحليل ؛ والتوجيه ، والتقويم . لم يكن التجاهل إلاّ دورًا سلبيًا متعاليًا . إذ إن المواجهة غير المجاملة ، غير المتحاملة ، الموضوعية ، هى الدور الحقيقى الفعال والمؤثر .

١١ - مع بداية الستينيات وفى عام ١٩٦٠ أصدر عبد المنعم سليم مجموعتين للقصص هما : (ورقة دمغة) و(مسألة كرامة) . وهو لا يخرج عن فهمى حسين فى شىء ، اللهم إلاّ أنه يدير معظم قصصه فى شكل حوار بين شخصيتين ؛ إحداهما تمثل المحور الأساسى فى القصة والثانية أقرب إلى أن تكون وهمية لا وجود لها . حتى تتمكن الشخصية الأولى من الإفصاح والإقضاء عن حياتها ووظيفتها بلغة عامية ؛ دون أن تقول شيئا مهمًا ذا قيمة . وقصته « موظف » خير شاهد على ذلك . وثمة موضوعات عولجت من قبل بطريقة فنية أفضل. مثل مشكلات أبناء الريف غير القادرين على سداد نفقات التعليم والمصروفات الجامعية وثمن الكتب وإيجار المسكن وما إلى ذلك . وشخصياته لا تبتعد عن تلك التى طالعتنا عند فهمى حسين وبدر نشأت وأحمد نوح ومحمد سالم : شغالة - موظف بسيط - فلاح كادح - صول .

على هذا النحو لا نجد لما كتبه تأثيرا فى أى ممَّن أتوا بعده . نفس الشىء بالنسبة لفهمى حسين وأحمد نوح ومحمد سالم . ومسألة الكتابة عن الريف لها تاريخ طويل فى القصة والرواية فى مصر . من أيام هيكل وصالح حمدى حماد وعيسى عبيد ويحيى حقى وغيرهم .

وثمة عدم تجريب فى العنوان . أو معاناة فى اختياره ، رغم أهمية ذلك فى بناء القصة والإيحاء بمضمونها . هناك قصة بعنوان « فى العيد » مجموعة (ورقة دمغة) وأخرى بعنوان « يوم العيد » مجموعة (مسألة كرامة) . ويبدو أن تأثير يوسف إدريس كان على رفاقه قويا . لكنهم عند تقليده جاءت كتاباتهم مسخًا مشوها . من ذلك مثلا أن لهذا

الكاتب قصة بعنوان (خالى شغل) لا قيمة فكرية أو موضوعية أو اجتماعية لها . قصة فارغة من الحياة ، والروح ، والدماء . وحوارها ساذج ٥٢/ ٥٣/ ٥٤/ ٥٥ . لو أننا قارناها بقصة « شغلانة » ليوسف ادريس ، لتبين لنا الفارق الكبير ، فى الرؤية ، وطريقة المعالجة ، والهدف الحقيقى من ورائها ، والارتباط العميق بالواقع .

ومع أن الكاتب يعتمد الحوار عنصرًا أساسيا فى كل قصصه : فإنه حوار ساذج لافنية فيه . مكتوب بالعامية ، لكنها العامية التى لا ترقى إلى مستوى أن تكون لغة فنية تغنى عن الفصحى ، ويكون استخدامها ضروريًا .

(طرقت باب أم حسين :
- مين
- أنا
- أنت مين
- أنا سيد يا أم حسين
- اتفضل ياسى سيد . اتفضل يا أستاذ سيد . الباب مفتوح . زقه .
- مساء الخير يا أم حسين .
- مساء الخير يا خويا .. اتفضل .. خير ..
- أبدا .. والله لقيت نفسى قاعد لوحدى قلت أزورك هو عيب والا ايه .
- على العين والراس يا اخويا .. دا البيت بيتك اتفضل اقعد أنت واقف ليه) .

انظر الحوار فى صفحات ٥٧/ ٦٠/ ٦١/ ٨٨/ ٨٩ - ١٤٠ / ١٠٥/ ١١٠/ ١١١/ ١١٤/ ١١٥ .

والحوار الطاغى فى (مسألةكرامة) ٨/ ٩/ ١٠/ ١١/ ١٥/ ١٦/ ١٧/ ١٩/ ٢١ . ٢٩/ ٣٠/ ٣١/ ٣٣/ ٣٤/ ٣٥ .

١٢ - يقول يحيى حقى فى تقديمه المجموعة القصصية الأولى لمحمد سالم : (هل الحرمان من نوال قسط طيب من التعليم فى المدارس يحول أو لا يحول دون نضوج (!!!) الموهبة الأدبية ، حين لا يبقى لصاحبها إلا السير فى خط حياة طليق أو تائه . يبنى فيه نفسه بنفسه . يقرأ قدر جهده عن انجذاب لا عن تكليف ، وبالصدفة لا طبقًا لنسج مرسوم . إذا فاتته بضاعة المدارس فإنه معتمد على أن تفانين القدر تمده منذ الطفولة برصيد وفير من التجارب الذاتية فى معاناته للحياة وخوض غمارها وتقلبه بين حلوها ومرها وفى مخالطته عن قرب لطوائف شتى من الناس قد لا يتأتى لأديب صرف طفولته

وصباه وشبابه بين الجدران أمام السبورة أن يعرفها أو حتى أن يظن وجودها) ٩ .

الإجابة عن هذا التساؤل بالنفى . لأن العبرة فى الإبداع والفن بالموهبة النقية . والإبداع المؤثر . والإبتكار الصادق . أن تكون هناك أشياء خارقة للعادة يملكها الكاتب دون اعتبار لأية عوامل ذاتية أخرى . ونحن هنا لا نلغى الثقافة . فهى التى تعرفه أصول الفن ، وقواعد الكتابة ، واتجاهاتها ، وأعلامها . والخطوات التى سبقته حتى لا يقوم بتكرارها . وحتى لا يعتمد على محاكاتها لأنها وحدها فى هذه الحالة ستكون المصدر الرئيسى لإبداعه وثقافته . وتجارب الحياة وحدها لا تكفى لكى تصنع فنًا جيدًا ممتازا .

وثمة أسماء كثيرة فى عالمنا القديم والمعاصر ؛ لم ينتظم أصحابها فى سلك التعليم النظامى ولم يحصلوا على مؤهلات دراسية جامعية ؛ لكنهم اتجهوا إلى التثقيف الذاتى ، وإلى تنمية الموهبة ، والعكوف على صقلها ، فأصبحوا مؤثرين وموجهين فى الآلاف المؤلفة التى تخرجت فى الجامعة وحصلت على أعلى درجاتها العلمية . المهم ألّا تكون النشأة المتواضعة ؛ والظروف القاسية ، هى المؤهل الوحيد ؛ لاستدرار العطف ، أو للدخول فى مجال الخلق والابتكار والإبداع . أو للسعى من أجل الشهرة على حساب الذين يقلدهم ويكرر أفكارهم وينسخ أحداثهم وشخصياتهم ويسجل أنفاس حوارهم . فيكون عالة على غيره باسم الفقر ؛ أو التشرد ؛ أو عدم التعليم . كالذى يتسوّل دون التفكير فى بذل أى عمل وأى جهد !.

يقول محمد سالم عن نفسه (وتذكرت أيام « مؤسسة الزفاف / الملكى » المنجأ الذى نشأت وقضيت فيه خمس سنوات . وكانت حكومات ذلك العهد تنظر إلينا نحن المشردين كما قال أحد وزراء العهد السابق « زبالة مصر » . خرجت من الملجأ كما دخلته تتخبط حياتى فى سبيل لقمة العيش . وبلا هدف كبير كما بدأت فى نفس الوقت أهوى الأدب وأدفن آلامى فى الكتابة) ٦/٥ .

هل أدت هذه الحياة الواقعية التى عاشها الكاتب إلى إضافة فى الفن وفى الفكر وفى الأدوات ، وفى طريقة الصياغة ، وفى اختيار الشخصيات ، والأحداث والمواقف ؟!.

توجد بالمكتبة أربع مجموعات قصصية لمحمد سالم هى : (أستاذ فى الحارة) و(البحث عن السعادة) و(أفندى من المدينة) و(باب المجتمع) . وقد نشر أغلب قصص هذه المجموعات فى الخمسينيات والستينيات . وكان فيها يسير على نمط الكتابات السائدة آنذاك . تلك التى تحتفل بالتصوير الآلى الميكانيكى للواقع . وتنقل شخصيات من الفئات الدنيا : التى قد لا تنتمى إلى فئة معينة أو إلى طبقة بذاتها . وإنما هى من قاع

المجتمع . تعانى مشكلة البحث عن خبزة ، وعن عمل . وعن مأوى . أو من الفنانين المغمورين الذين لا يلتقطون عيشهم إلا بشق الأنفس .

تضم مجموعته (أفندى فى المدينة) ١٩٦٧ قصصا نشرت فى الخمسينيات :

- تكييف هوا - صباح الخير - ١٩٥٩/٧/٩ - ع ١٨٣ - ص ٣٤ .
- احترس من الكلاب - المساء - ١٩٥٨/٨/١ - ع ٦٥٦ - ص ٨ .
- أولاد البلد - المساء ١٩٥٧/٩/٢٠ - ع ٣٤٥ - ص ٨ .
- قلب امرأة - المساء - ١٢/ ١٩٦١/٥ - ع ١٦٦١ - ص ٨ .
- أفندى فى المدينة - المساء - ١٩٥٧/٦/٧ - ع ٢٤٢ ص ٨ .

كذلك الحال بالنسبة لمجموعته الأولى (أستاذ فى الحارة) :

- بنادق الانجليز - المساء - ١٩٥٧/٨/٣٠ - ع ٣٢٤ - ص ٨ .
- أحلام البنات - المساء - ١٩٥٧/١٠/١١ - ع ٣٦٦ - ص ٨ .
- أسرار الغيب - المساء - ١٩٥٨/٩/٢٦ - ع ٧١٢ - ص ٨ .
- أستاذ فى الحارة - المساء - ١٩٥٨/٦/٦ ع ٦٠١ - ص ٨ .

لعلنا نلاحظ أنه اختار صحيفة « المساء » لينشر فيها قصصه القصيرة . وكانت هذه الصحيفة فى ذلك الحين تدعم الكتابات التى تنحو منحى واقعياً اشتراكيا . وتبشر بالاتجاه الواقعى الاشتراكى فى النقد . وكان يشرف على الصفحة الأدبية اثنان من دعاة الواقعية الاشتراكية هما د . عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم . وكان تأييد الصفحة للكتاب الذين نشأوا نشأة فقيرة وكادحة ؛ مثل محمد صدقى ومحمد سالم .

وحرصنا على تعيين مكان النشر ، وزمنه ، نابع من أننا نريد أن يحاط القارىء علماً بالمناخ الذى وجدت قصص محمد سالم متنفسا لها فيه . يؤكد ذلك أيضا أن مجموعته (البحث عن السعادة) ١٩٦٤ ضمت قصصا فى الخمسينيات ومعظمها منشور فى صحيفة (المساء) :

- حفلة تكريم - المساء - ١٩٥٧/٥/٣ - ع ٢٠٧ - ص ٨ .
- شلن فضة - صباح الخير - ١٩٥٣/٢/١٩ - ع ١٨٩ - ص ٦ .
- مجد قديم - المساء - ١٩٦١/٣/٣١ - ع ١٦٢٠ - ص ٨ .
- زينة الحياة - المساء - ١٠ / ٣ / ١٩٦١ - ع ١٦٠٠ - ص ٨
- نصيحة - المساء - ٢٤ / ١١ / ١٩٦٠ - ع ١٤٩٥ - ص ٨

أمَّا مجموعته الأخيرة الصادرة فى ١٩٨٢ بعنوان (باب المجتمع) فإنه لا جديد فى قصصها على الإطلاق ، لأنها ضمت قصصًا نشرت فى الخمسينيات ، وكأنه منذ عام ١٩٦١ لم يكتب قصة قصيرة واحدة جديدة . وحتى لا يكون فى حكمنا شىء من التجنى ؛ فإنا نشير إلى ذلك بالتاريخ ، والصفحة :

١ - قصة « مهمة فنية » المنشورة صفحة ٤٢ سبق نشرها فى مجلة (التحرير) العدد ١٠٧ - ٣ / ٥ / ١٩٥٥ صفحة ٢٤ .

قصة « حفل تكريم » المنشورة صفحة ٥٥ ، نشرت أولاً فى صحيفة (المساء) ٣ / ٥ / ١٩٥٧ العدد ٢٠٧ ص ٨ ثم نشرت ثانيًا ضمن مجموعة (البحث عن السعادة) ١٩٦٤ ص ١٢٣ وها هى تنشر ثالثة ١٩٨٢ . وكانت قبلئذ تحمل عنوان « حفلة تكريم » .

٣ - قصة « الجوارى » المنشورة صفحة ٧٦ نشرت قبلئذ فى (صباح الخير) العدد ٥٩ - ٢١ / ٢ / ١٩٥٧ صفحة ٣١ .

٤ - قصة « أفراح حارتنا » المنشورة صفحة ١١٣ نشرت سابقًا فى (المساء) العدد ٥٢٠ - ١٤ / ٣ / ١٩٥٨ صفحة ٨ .

٥ - قصة « ذئاب » المنشورة صفحة ١٣٧ سبق نشرها فى (المساء) العدد ٣٩٤ - ٨ / ١١ / ٥٧ .

٦ - « باب المجتمع » المنشورة صفحة ١٥٥ سبق نشرها فى (المساء) العدد ٧٢٤ - ٨ / ١٠ / ١٩٥٨ .

٧ - « مواهب » - المنشورة صفحة ١٨١ سبق أن نشرت فى مجلة (البوليس) العدد ٩٧ - ٩ / ٢ / ١٩٥٨ - ص ٢٤ .

٨ - « خناقة فى حارتنا » صفحة ٢١٧ نشرت فى مجلة (البوليس) العدد ٧٧ - ٢٢ / ٩ / ٥٧ صفحة ٢٦ .

ماذا بقى من جديد ؟ هل هناك إضافة أو تجديد أو ابتكار ؟ هل ثمة من يدعى أنه مظلوم ؟ مَنْ ظلم مَنْ ؟ فى عام ١٩٨٢ ينشر الكاتب قصصًا تعود إلى ١٩٥٥ ، ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ ، وهى آخر ما ضمته المجموعة ؟

ومادمنا قد عرفنا مكان النشر ، وزمانه ، فإن لنا أن نتوقع بعدئذ الموضوعات ، والشخصيات ، وما شابه ذلك . ويصبح عبئًا على القارىء أن نكرر نفس الأحكام التى ذكرناها عند دراسة أبناء مرحلته . لقد سمحت مظلة « اللهجة العامية » للاحتماء بها

والاستناد إليها ؛ حتى وإن لم يكن ثمة اختيار وانتخاب وانتقاء فى كلمات الجملة الحوارية ، أو فى الصياغة ، أو فى ضرورة أن تكون « العامية » هى الحتمية للموقف أو للشخصية أو للفكرة .

ولا تخلو قصة عنده من الحوار . ويطول الحوار ويطول دون أن يكون له ثمة داع .

اقرأ معى هذا الحوار الساذج فى قصة « شاى ولقمة فينو » مجموعة (أفندى من المدينة) ص ١٣٠ :

- بابا وماما بتاع انت موجود ؟
- أيوه أهم ملقحين !
- يعنى ايه دى ؟
- يعنى كويسين .
- علشان ايه أنت كلم كده عن ماما وبابا ؟
- احنا قولنا حاجة يات .
- قول أختى .
- عشان ايه انت مش بيحب ماما وبابا بتاع أنت ؟! انت مش بيروح مدرسة .
- أصل أنا كبرت خلاص .
- لا أنت لازم ولد شقى !

وهناك صفحات من الحوار فى قصة « معبودة الجماهير » . ويحتل الحوار ثلاثة أرباع النص فى قصة « علبة ورنيش » وهو عامى فج . وثمة أربع صفحات كاملة من الحوار فى قصة « فرجة » المنشورة بصحيفة (المساء) ٦ / ١ / ١٩٦١ ، ع ١٥٣٧ ص ٨ .

١٣ - الأمر بالنسبة للرسام عبد السميع عبد الله لا يختلف فى أى زاوية من زواياه . فقد صدرت له فى عام ١٩٧٩ مجموعة قصصية بعنوان (الجدار) ظُن أنها جديدة . لكن تأمل القصص التى ضمتها فى ضوء قصص الكاتب السابقة ، يفضى إلى نتيجة مؤداها أنها استوعبت عددًا كبيرًا من القصص التى نشرها ضمن مجموعته القصصية الأولى الصادرة فى ١٩٦٣ بعنوان (عصافير) عن سلسلة الكتاب الماسى العدد ٦٠ .

والأمثلة على ذلك كثيرة . قصة « الدفء » ص ٦٠ سبق نشرها تحت عنوان « دفء » دون ال التعريف ضمن قصص تلك المجموعة الأولى ٥٣ . وقصة « الآلة » ص ١١٠ نشرت فى « عصافير » ١٩٦٣ ص ٢٣ . وقصة « شراقى » ص ١٢٠ نشرت

من قبل أيضًا بنفس العنوان ص ١٧ . وقصة « فدان القطن » ص ١٢٥ نشرت بعنوان « فدان قطن » وهو أوقع وأكثر ملاءمة وسهولة فى النطق ، ص ٣٧ من المجموعة الأولى . كذلك فإنّ قصة « عضة الذئب » صفحة ١٣٦ هى بعينها من أول كلمة حتى آخر كلمة منشورة فى مجموعة « عصافير » ص ٤٧ .

مما قد يعنى أن الفترة ما بين ١٩٦٣ - ١٩٧٩ لم تحدث تغييرًا فى أى شىء يتعلق بفن[١] القصة القصيرة عند الكاتب . وكأن المجتمع قد توقف أخلاقيًا ، واجتماعيًا ، واقتصاديًا ، ولم يتغير ، وتتبدل بنياته الاقتصادية ، وعلاقاته ، وقيمه ؛ بسبب سياسة الانفتاح الاقتصادى .

وقد سبقت هذه المجموعة الأخيرة بسبع سنوات مجموعة ثانية بعنوان (السلسلة) ، صدرت عن الكتاب الذهبى ١٩٧٢ ضمت قصصًا هى : السلسلة - العشة - الطبق - الرهان - الطفل - الحرامى - جوال دقيق - الفتوة - الخفير - الموكب - التيار - وعاء اللبن - الزنقة - اللوحة - أحسنتم - وبالرغم من أنه فنان تشكيلى ؛ فإنه لا يشكل عناوين قصصه تشكيلاً فنيًا مبتكرًا ، فيه جهد ، وتنسيق ، وجدة . مما يوحى بالتميز والخصوصية . لكن عناوينه تبدو كما لو كانت صادرة عن كاتب بادىء . « اطلع من الدره » ، « أبو النوم » ، « الآلة » « فدان قطن » وهكذا .

لا تسأل بعدئذ عن إضافة فنية ، أو عن مواكبة للتطور الفنى للقصة القصيرة ، أو عن تأثير فى الجيل التالى له ؟!

١٤ - فى ١٩٥٤ أصدر صبرى العسكرى أول مجموعة قصصية له بعنوان (قيود محطمة) عن دار الحرية للطباعة والنشر . ثم بعدها أصدر ثلاث مجموعات قصصية هى : (اللعبة التى انتهت) عن دار الهلال ١٩٧٥ . و(دعوة إلى الحب) دار الهلال ١٩٧٦ ، و(الملهى الليلى) عن نفس الدار ١٩٧٩ .

ويبدو أن عمله بالمحاماة ، وانشغاله أحيانًا بكتابة بعض المقالات النقدية التى جمعها فى كتاب (صوت .. ولا صدى) صرفاه عن الاهتمام بمواصلة كتابة القصة القصيرة ، مثله مثل صالح مرسى الذى لجأ إلى الرواية حينًا وكتابة السيناريو حينا آخر ، وعبد المنعم سليم الذى شغل بالترجمة والكتابة للمسرح . نفس الشىء بالنسبة لصلاح حافظ الصحفى الذكى اللماح ، الذى كانت مقالاته القصيرة هنا وهناك ، حافلة

---

(١) راجع ص ٢٣٥ .

بالحركة ، صادرة عن رؤية ، محددة لموقف ، منحازة إلى قضايا الناس . وكتابه (انتصار الحياة) جماع لهذا كله . لكن ذلك حال دون استمراره فى كتابة القصة القصيرة .

واستغرق الطب والعمل اليومى فى مجال الصحة يسرى أحمد الذى يعد رفيقًا ليوسف إدريس ؛ فأبعده عن القصة القصيرة بعد أن قدم عددا ممتازا منها فى ضوء الأحكام الموضوعية التى كانت تقاس بها القصة القصيرة آنذاك .

لمَّا كان صبرى العسكرى لا يحترف كتابة القصة القصيرة ، ولا يعيش منها . ولا يعمل بالصحافة التى تستلزم شغل مساحة معينة فى كل عدد .. فإنه أخذ القصة القصيرة باعتبارها هواية وليست حرفة . ومن ثم فقد عنى ببنائها . وتمهل فى صياغتها . ولم يكتبها إلا فيما ينبغى أن تكتب له . وعند الضرورة التى تحتم التعبير عن رأيه وفكره بوسيلتها هى ليس غير . وربما ؛ لأنه لا يفرض نفسه على القارىء ، والناقد ؛ ولا يحرص على إذاعة صوره وأخباره ؛ والسعى وراء الكتابة عنه ؛ فإنه لم تكتب عنه دراسات؛ ولا يذكر اسمه ضمن كتابها .

وتحليل قصصه ، وتفسيرها ، يبيِّن لنا كيف أنه يختلف كثيرًا عن كتاب هذه الحلقة . أول سمة تتسم بها هى غلبة الفكر والعقلانية فى كل القصص (مشكلته أنه لا يكف لحظة عن استعمال عقله) ، (لقد أصبح يفكر وهو نائم) ٨١ . وربما تجعل هذه السمة شخصيات القصة كما لو كانت جامدة ، واقفة عند حد معين . حيث تخلو من الحرارة والحيوية ، وقد أفرغت من مشاعرها الحقيقية ، ومن انفعالاتها الواقعية الإنسانية . ثم يأتى الصراع وكأنه قد تحول إلى صراع فكرى عقلانى أكثر منه صراعًا دراميًا . أو يبدو الشخصيات وكأنهم « يمثلون أنهم فى مأساة » !!.

وربما يكون الدافع إلى ذلك ، هو أن الكاتب أراد ألاَّ يساير ما هو سائد ، وما لم يعد يتلاءم مع خبرته وثقافته وقضايا عصره . كان ذلك مقبولاً عندما أصدر مجموعته الأولى فى بداية الخمسينيات ؛ لكنه لم يعد معقولا ولا منطقيا فى الستينيات أو السبعينيات . ثم إنه من ناحية أخرى وجد أن القصص التى يغلب عليها الاتجاه الواقعى الاشتراكى لا تحقق هدفا مقنعا ؛ ومن ثم لم يجد تمايزا ولا تفردا فيما يكتبه رفاقه . فأراد أن يتجه اتجاهاً مغايرًا .

لكن رد الفعل جاء عسكياً . فنحن كقراء لم نعش مأساة كل شخصية . لم نندمج معها وفيها . لم نشعر بها الشعور الكافى . ربما وصل بنا الأمر إلى الاعتقاد بأن هذه الشخصيات لا علاقة لها بنا أبداً . صنع لها عالم تتحرك فى داخله . عناصر مجردة . أو

مجرد أشياء . لا تنوع ولا تغيير . فالرجل أى رجل مثقف . والمرأة أية امرأة مثقفة . والاثنان مقطوعا الصلة بالزمان والمكان . التقطا التقاطاً فى لحظة أزمة . وهى فى الغالب أزمة فكرية . ومن ثم فإنها تبدو كما لو كانت ذاتية . فى أى مجتمع ؟ فى أى زمان ؟ الملامح غير واضحة .

ولمَّا كان البطل فى القصص الموجهة إيجابيا على طول الخط ، فإنه عند صبرى العسكرى ضعيف دائمًا . إحساسه الحاد بالموت والعدمية يجعله فاقد القدرة على أن يكون إيجابيا (ولكنه شعر بضعفه . وقت الموت تتساوى الأشياء) ٣٩ . الكل نتاج القحط لم يعد شيء يجدى . التيار يحمل الغرقى . السطح دائما راكد ! القمر يغيب مبكراً ويطلع متأخرا . الابتسامات لها طعم مر . فكيف يكون الخلاص ؟ لا الخلاص بالحب ؛ ولا الخلاص بالحبس ؛ ولا الخلاص بالموت .

يصور الكاتب إنسانا خاصا جدا من طبقة شديدة الخصوصية . ليس إنسانًا اجتماعيا واقعياً تتجسد فيه مشكلات الناس الذين يكدحون فى كل موقع ، ويعانون صنوف العذاب اليومى . فى كل قصة بطل ، وبطلة ، وموقف مأزوم ، وصراع عقلى . هذه هى محاور كل القصص على وجه التقريب . أزمة المثقف الفرد . هذه الأزمة التى تنشأ نتيجة إحساسه بأنه محاصر بين قوتين : قوة داخلية تصطرع فى أعماقه تطالبه بالحياة . وقوة الإطار الخارجى الغريب الذى ليس من صنعه ، والذى هو مطالب بالبقاء فيه . ولمَّا كان الفرد المأزوم فى مواقف مأزومة ، غير قادر على تحطيم الإطار الخارجى ، من أجل تقوية الحياة فى الداخل ؛ فإن الشعور بالموات وباللا شيئية يصبح غالباً . بل إنه -وحده - الشعور الرئيسى .

الشخصيات إذن ، قد تجاوز كل منهم مرحلة الحزن ، واليأس ، إلى عتبة اللا شيء : أن يشعر الإنسان بأنه يموت . لا فرق بين لحظة المخاض والموت عند كل شخصية (أنا الذى يكتئب ألف مرة فى اليوم الواحد) ٥٦ .

ولاشك أن مجموع الشخصيات يشكل جيلًا مهزومًا فى انسلم وفى الحرب . وهذا الجيل المهزوم ، المدمر ، المفتت؛ لن ينبت إلا جيلا مهزومًا . وهذا هو سر التشاؤم الموجود فى كل القصص . لم تفعل شيئا لنموت . ولم نفعل شيئًا لنعيش . الأمل - إن كان ثمة أمل - يصبح فى الجيل ما بعد القادم .

يغلب على القصص إحساس بالفردية ، واللا جماعية ؛ واللا انتماء (كل من الواحد

والواحدة كان يهرب إلى نفسه) ١٣ . (الحوار مع الآخرين لم يعد يجدى . لم يعد أحد يسمع أحدا) ١٠٢ لدرجة أن كل شخصية - بمفردها - تستعذب العذاب دون أن تقاومه ؛ حتى المهرج فارغ الرأس (كانت الحبال تلتف حول عنقه وساقيه . لم يكن يقاومها . استسلم لها وكأنه استعذب أن يشنق بها) ١٤ .

اللقاء بين الرجل والمرأة أساسى فى كل قصة ؛ ولكنه لقاء يبدأ لا ليستمر أو لكى ينتهى نهاية ما . إنما هو لقاء التوتر والقلق . أو إنه لقاء اللالقاء إن صح التعبير . فقد اقتنص الكاتب لحظة التوتر وسلط عليها ضوءه الباهر القوى .

البطل فى القصة يصطحب معه صديقًا له ليحاوره ؛ وصديقة له ليصارعها . وكأن الكاتب يصطنع هاتين الشخصيتين ، لتكون كل واحدة منهما وسيلة للإفضاء والإفصاح عن رؤيته الخاصة . أو ليعرف القارىء ما يدور فى ذهن أبطاله .

وإذا كان الكاتب فى كل قصة استهدف تصوير أزمة الفرد ، ومحاولته الخلاص . فإنه لم يلجأ إلى أسلوب فرجينيا وولف ، أو كافكا ، أو كامى ، كما فعل آخرون . إنه عبر عن الأزمة بصراحة ، وبشكل تقليدى ، وفى أسلوب فنى معروف ، دون إلغاز و تعقيد أو غموض أو رمز .

والقصص من حيث بناؤها تبدو محبوكة فنيًا . بمعنى أن نسيجها مغزول بدقة . وأن أطرافها ملمومة ومعقودة عقدًا محكمًا . وهذا أتاح للوحدة الفنية أن تسود ، محققة وحدة الموقف ، والشخصية ، والمناخ الفكرى والنفسى ، والانطباع أخيراً . ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف حرص على أن تكون كل كلمة محسوبة وموضوعة فى مكانها الصحيح . لا نجد استطرادات مطولة . ولا مترادفات . فهو يعرف هدفه جيدًا ، ويعى الطريق السليم للوصول إلى تحقيق هذا الهدف .

وبدهى أن يستغرق الضبط والإحكام وقتًا وجهدًا . ولعلنا نلاحظ أن الجملة عنده قصيرة ، لكنها تحمل إشعاعات ودلالات موحية ومركزة وهادفة . كما أن بناء الجملة بناء سليم لغويًا ونحويًا . وهذه سمة يندر وجودها فيما تقرأ وفيما قرأناه لبعض كتاب هذه الحلقة . إن دلت عل شىء فإنما تدل على قدرة الكاتب ، ووعيه بدور الكلمة . ولا سبيل إلى الخطابية والمباشرة والزعيق . التى صدعت القصة القصيرة عند كتاب هذه الحلقة ؛ إلا القليل النادر منهم . ولا سماح للتفاصيل والجزئيات ولا استغراق فى الواقع .

وقد اختفت حروف العطف التى تستخدم بلا ضابط . يكتفى بحرف واحد فى بداية كل فقرة . ويعتمد بعدئذ على استخدام الفعل المضارع فى الوصف أو فى السرد .

الحوار فى معظم القصص مضغوط ، محدد ، مدَّبب . يديره الكاتب ببراعة ودقة يحسد عليهما . وإن كنت أجد العقل مسيطرًا عليه . بمعنى أنه يتحكم فكريًا ومنطقيًا فى إدارة الحوار الذى يأتى فى بعض الأحيان وكأنه صراع فكرى عقلانى ، تختفى منه العاطفة ، وتخفت حدة المشاعر ، وتتلاشى إسعاعات الوجدان (كثيرًا ما تبادل معها من قبل أحاديث متصارعة) ٣٦ . وقصة « الرجال يعرفون من أصواتهم » تتجلى فيها هذه الظاهرة . وهنا يكون الاختلاف عن رفاقه فى كثير من السمات الفنية ، والموضوعية .

إنه أقرب فى قصة القصيرة إلى كتابات الشباب المجددين منه إلى كتابة أبناء جيله . لقد كتب مجموعته الأولى على غرار ما كتبوا . بيد أنه مع بداية السبعينيات تطور شكلاً ومضمونًا ولغة وبناءً . لكنه أصيب بما أصيبوا به ، من حيث إنه وضع فى صدارة مجموعته (الملهى الليلى) قصتين من قصص مجموعة (اللعبة التى انتهت) هما : « الموت دائمًا فى الفجر » و« قبل أن يغيب القمر » !.

وأحيانًا ما تجرى أحداث ومواقف بعض القصص فى الخارج : أثينا - لندن - أو الاثنين معًا . كما أن عناوين قصصه تحدد الزمان كالقصتين المشار إليهما . وبعضها يحمل إشعاعًا بعيدًا عن التقليد والكلاسية : اللعبة مبتدأ وخبر . أحزان الشىء واللا شىء . شنق رجل فى حدوة حصان - حوار حول حاجز من وهم وحقيقة .

١٥ - يفهم صبرى موسى أصول وقواعد القصة القصيرة . لأنه كتب الرواية الطويلة . كما كتب سيناريو الأفلام السينمائية . وقد وعى تاريخ الفن منذ بداياته حتى آخر مراحل تطوره عالميا وعربيا ومحليا . ولم تغب عن ذهنه حركة الحياة فى المجتمع المصرى والعربى والعالمى .. وتأمل فاهمًا ما يكتبه رفاقه .. وإن كانت بعض الدراسات قد احتفلت برواياته المتميزة ؛ فإنها اكتفت بذلك بعد حصوله على جائزة الدولة التشجيعية عن روايته (فساد الأمكنة) . ولم يلفت نظر النقاد أنه كاتب قصة قصيرة متميزة أيضا .

تعود كتابته للقصة القصيرة إلى الخمسينيات . فقد نشرت مجموعته القصصية الأولى (القميص) على نفقته الخاصة ١٩٥٨ . وما لبث بعدها أن أصدر مجموعة (لا أحد يعلم) ١٩٦٢ ، و(وجهًا لظهر) ١٩٦٦ . وأخيرا (مشروع قتل جارة) ١٩٧٥ . ويمكن أن يقال إن القصة القصيرة عنده قد تخلصت من كثير من الجوانب السلبية التى تسربت إلى قصص كتاب الحلقة المفقودة . ابتعدت عن الواقعية الساذجة الميكانيكية التى تنظر إلى الواقع فى لحظة سكون وجمود . ونأت بنفسها عن أن تمتلىء بالشعارات

الزاعقة ، والخطب الرنّانة . وحافظت على وحدة البناء الفنى . فلم يهتز البناء ولم يختف التكنيك لأهداف نائية عن الفن . شخصيات قصصة غير مبرمجة أو جافة ، ولكنها حية متدفقة . كذلك فإنه لم يجر وراء العقل ؛ والمنطق الصارم . فلم يجد الفكر الجامد سبيلاً للسيطرة على الشخصيات . كما لم تجد العامية القح وسيلة للتسلل عبر جمل السرد ؛ ولا جمل الحوار . إذ إن عاميته فى الحوار عامية فنية .

ونستطيع أن نقول إن صبرى موسى فى قصصه القصيرة التزم الواقعية الفنية الانطباعية على غرار ما لاحظنا عند يحيى حقى وشكرى عياد ومحمود البدوى . مع كراهة شديدة للتفاصيل ورغبة عارمة فى التقاط الأبعاد الانسانية ؛ وهدوء فى التناول والمعالجة . إنها واقعية ذات بعد إنسانى ، ينتقى من الواقع أخصب لحظاته ، وأكثرها دلالة وغنى وثراء . مع إيثار أن تكون النهاية مفاجئة لأسباب إنسانية أكثر منها أسبابا فنية !. قصة (القميص) تكشف عن إنسانية فتاة من فتيات الليل . والكاتب يعبر عن الشعور الداخلى للفتاة ببساطة متناهية ؛ من خلال موقف لا تعقيد فيه . وشخصية واحدة ، وانفعال واحد . كما يلعب الحوار دورًا مهمًا ؛ لا صناعة فية ولا زخرفة . ترفض الفتاة أن تخلع يثابها أمام البطل . فيعجب لذلك . ونستأذنه فى أن تقوم بذلك فى الحمام وبمفردها . وفى الصباح يسبقها فى الصحو ، ويدخل الحمام فيجد أن قميصها الداخلى ممزق ومرقع بأشكال مختلفة . ويأتى ليطلب إليها انتظاره حتى يعود من الخارج . لكنه عندما يعود يجدها قد غادرت المسكن . إنها ترفض الصدقة . لقد فهمت معنى خروجه . مع كونها فقيرة جدا فإنها شعرت كأن كرامتها قد جرحت .

وفى قصة « تجمهر » تأتى الشرطة ، لتفض تجمع الناس حول « البهلوان » فى اللحظة التى بدأت زوجته تجمع تبرعات المتفرجين . قهر من السلطة . وأد للحلم . للأمل . إيقاف أسباب الارتزاق . عدم الشعور بالآخر . والكاتب اختار من الواقع ، ما يخدم قصته . فقد بدأت القصة بتحديد تفاصيل مهمة ، لتعيين حرفة الشخصية ، وأبعاد الموقف .

(خلع الرجل ملابسه ثم وقف عاريًا .. لم يكن يغطيه سوى سروال باهت قد أحاط بنصفه الأسفل .. وكانت زوجته الصغيرة الشاحبة تفرغ على الأرض محتويات صندوق خشبى متسخ . أشياء غريبة عديدة ومتنافرة .. أسياخ من الحديد ، وقطع من القماش الملون ، وزجاجة بها جاز ، وعدد من الأكواب النحاسية ، وبضع قطع من الفلين ، ولفة من الحبال ، وأطواق معدنية لامعة . وخمسة كتاكيت صفراء صغيرة . ومسامير ، وثعبان رفيع !) .

وأخذ الكاتب يتتبع حركات البهلوان ؛ مع الجمهور ؛ واتساع دائرة المتفرجين ، حتى وصل الشرطيان . وخلا الميدان الصغير من زحام الخلق . وكانت المرأة واقفة تنظر إلى الوعاء الفارغ من النقود . وكان زوجها يحاول جاهدا التخلص من قيوده ، وقد لمعت على جسده الأصفر العارى حبات العرق .

وتنتهى القصة بهذه العبارة (وفى الجو .. كان مايزال يشيع ذلك الحذر اللذيذ ، الذى يجعلنا نحس فجأة ، بأن لا متاعب لدينا . وأن السماء راضية عنا أتم الرضا !!) الكاتب يعرف كيف تبدأ القصة القصيرة ، وكيف يختار لها كلمات النهاية التى ترتبط بفقرة البداية . والقصة قصيرة فعلا . تصور شخصيات واقعية ؛ وحدثا يبدو كما لو كان واقعيًا . بل إنه واقعى فى هذه القصة التى أرادت له أن يكون كذلك .

ويربط بين فتاة فى الثالثة عشرة ، وبين شاب يسكن غرفة فوق السطح ، بسبب تفاحة . فالبنت لم تر التفاح قط ولم تذقه . والفتى يشتريه ويدعوها لتطعمه معه . ومهما عذبت وضربت ومنعت من الصعود ؛ فإنها لا تفتأ تعاود الكرة . هنا يبدو الرمز . التفاحة وعلاقة آدم بحواء . والنتيجة التى حدثت من وراء المخالفة . وإن لم يصرح الكاتب بشىء إذ إنه اكتفى بتصوير الموقف . ومشاعر الفتاة ، ورغبتها التى تدفعها إلى عدم طاعة الأب . والشاب لا يظهر ، وليس له وجود عضوى أو مادى . إذ يختار الكاتب المهم من الشخصيات ؛ والحوار ، والمواقف .

كذلك نجده فى قصة « الباب » . موقف شعورى ، واستبطان داخلى ، لأرملة شابة ، يقطن فى غرفة بنفس شقتها شاب ، تتمنى قضاء حاجتها معه ؛ ولا تنام إلا بعد عودته ليلا ، وتظل موارية باب غرفتها الخاصة ، مسترقة السمع ؛ تتمنى لو أنه دخل عليها وهى مدعية النوم أو متناومة . لكنها تفاجأ به وقد عاد ومعه أخرى . إنه لا يكرر الشخصيات والنماذج التى وردت فى كتابات السابقين عليه كما فعل أبناء جيله ورفاقه من كتاب الحلقة المفقودة . ثم إنه لم يتقولب فى إطار واحد حصر رفاقه جهودهم فيه . وهو الإطار الواقعى الاشتراكى . ولعل أهم مايحمد له أن القصة القصيرة عنده خالية من التشوهات والنتوءات . لا يقف طويلا أمام جزئيات لا تخدم الحدث ولا تفيد فى بنائه وتطوره . فثمة شخصية موحدة .. وانطباع موحد . وهمس شعرى داخلى فى ثنايا لغة السرد .

ويمكن لقارىء قصة « الإنسان » أن يتلمس مبدأ مهما من المبادىء التى يفضلها الكاتب ، ويتحمس لمن يؤمنون به . فهو يصور جانبا من حياة صديق لا يعرفه أهدى

القصة إليه . لكنا سرعان ما نعرف أنه كاتب مهموم بهموم البسطاء الطيبين ؛ يكتب لتوعيتهم ، وتثقيفهم وتنوير عقولهم وأفكارهم . اختفى عامين . ربما بسبب أفكاره وكتاباته . بل المؤكد أنه اعتقل لهذا السبب .

(كان يكتب والناس يقرأون . الناس البسطاء المضيَّعون كانوا يقرأون له . وبعضهم لم يكن يعرف القراءة .. لكنه كان يسمع بالإنسان النحيل ، فكان يشترى الجريدة ، ويقعد بها عند صاحب له ؛ ليقرأ له ماكتبه عنه . وعن جاره بائع البطاطا . وعن سنية المومس التى تسكن خلفهم، وتسكر كل ليلة، وتظل تزعجهم بشجارها حتى الصباح. وعن الأعرج الذى يقفز كالجرادة على جانبى الترام بقدمه الواحدة لبيع الكبريت . والبهلوان النحيل المعروق الذى يرقص ببطنه وأصابعه ، وعينيه وأنفه . والعامل الذى تلتهم الآلة عرقه ودموعه ودمه ، وساعات عمره الحيوية . ثم لا يستطيع بعد ذلك أن يعيش .. والفلاح الذى يزرع جسده طوال النهار فى الأرض السوداء . ويريها بعصير قلبه وكل قواه ، وينام فى السباخ ، ويجمع الحسرة والشوك والألم .

كان الإنسان النحيل يكتب لهم جميعًا ، وكانوا كلهم يشعرون بذلك ، فيقرأون كل ما يكتبه . كانوا يحسون أنه منهم ، يعيش حياتهم ، ويفهمها ويدرك الخيوط للعقدة التى تصنع متاعبهم . وتنشب فى قلبه أصابع القلق الرهيبة الغليظة ، الناشبة فى قلوبهم .

وكانوا يلمسون الصدق فى كتاباته . ويرون النور الجديد خلال ما يسطره ، فيتنفسون ما يكتب . ويأكلونه أكلاً واعيًا بعقولهم ومشاعرهم . ثم يديرون أبصارهم فى حياتهم من حولهم ، ويفكرون فيما يجب أن تكون عليه هذه الحياة) .

والنص واضح فى بيان رؤية صبرى موسى فيما ينبغى أن تكون عليه الكتابة . وفى علاقة الكاتب بالناس ؛ وفى الهدف من الكتابة ؛ أيا ما كانت العواقب !.

وعلاقة المرأة بالرجل علاقة أساسية فى كثير من القصص . ولا يظن أنها تتسم بالرومانسية إنما هى علاقة واقعية ، يغلب عليها الجنس الناعم غير المكشوف ؛ نجده هدفًا عند المرأة والرجل على السواء : القناع - فى الغربة - الساعة - الباب - القميص .

يأتى حواره بشكل مضفر مع وصفه وسرده . ولا يسيطر على أكبر مساحة فى النص كما وجدنا عند الآخرين . (- عملت أيه فى العيال ؟ .

وقذف حسنين ببقية السيجارة من نافذة العربة وهو يجب على سؤال عبد الباقى :

- لقينا للبت سرير فى المستشفى ، ويمكن يعملوا لها العملية بعد بكره .

وكان صوت عبد الباقى وحسنين يعبران المزلقان خلال كلاكس من هنا وزمارة من هناك . ونداءات الباعة وصراخهم .. وأصوات فتح الكوكاكولا وارتطام الجرادل الصاج . وعاد عبد الباقى يصيح : - طب كويس .. والواد ..

- خلاص ياسيدى ربنا هدى المدير ووافق على السلفة ، ردفعت له المصاريف .. وحايخش الامتحان .

وسكت الأسطى حسنين لحظة ، دار خلالها بعينية فى الضجة المحيطة به ، ثم عاد يصيح فى سأم : - أهى ماشية ياعم عبد الباقى .. الواحد حايعمل أيه يعنى ، أدحنا بنزق فيها من هنا ومن هناك وزى ماتيجى بقى .

وزعق عبد الباقى : - ولا يهمك ياحسنين .. دى بكرة تبقى عال قوى) .

كثيرة هى المواقف الانسانية فى قصص صبرى موسى . وكثيرة هى أيضا القصص التى تمنح الحيوان أو الطير أبعادًا بشرية ؛ فى صراعها مع الإنسان ، الذى قد يقسو فى تعامله معها ، دون أن تكون لديها القدرة على التغلب عليه . قصة (الوولف) تؤكد هذا المعنى حين يصيبه شاب أراد أن يظهر قوته أمام فتاته (لكن الفتاة كانت ذاهلة .. والشاطى أيضا كان ذاهلاً .. والوولف قبع على الرمال يتحسس قائمته المضروبة بفمه ويطلق أنينا خافتًا .. قالت الفتاة : الكلب يبكى . كانت تسيل من عينى الوولف دموع حقيقية .. شعر الشاب الجاد بالخجل ففكر أن يعيد الكرة للكلب ، لكنه ما كاد يقترب منه حتى نهض الوولف فى خوف ، ثم تراجع مبتعدًا ، ويمم عائدًا تجاه الصحراء دون أن ينظر خلفه) ١١ مجموعة (وجها لظهر) .

وقصة « ديسمبر » تأتى فى نفس المستوى . ملامح إنسانية أضفاها الكاتب على الديك (... لكنه فى الحقيقة لو أجهدت نفسك ودققت النظر ، لوجدته بطريقة ما بشريًا .. الوجه الصغير الأسود المجعد يتلوى ، والمنقار ينفتح ويزعق والعرف الأحمر يهتز ، متآكلاً من أطرافه كأن ديكا روميًا آخر كان يقرضه بين الحين والحين منذ شهور .. بينما الكف البشرية تنهال عليه بالصفعات كأنها واحدة من أطراف حيوان قديم) .

وفى الاتجاه المقابل هناك من ينتظر الديك والدجاج للاحتفال بعيد الميلاد ، دون أن يعنوا بما أصاب هذه الطيور . ولا ننسى أن الكاتب يجرى حوارًا بين الرجل والديك !.

والعناوين التى يختارها صبرى موسى لقصصه مكونة من كلمة واحدة : الباب - الوولف - الزجاجة - الطوق - يناير - أبريل - المسخوطة - السفينة - أغسطس - أخوها - ديسمبر - سبتمبر - القناع - الفرح - الجدار - بطلناه -

الإنسان - الساعة - السكلان - تفاح - التلميذ . ولأول مرة يتخذ الكاتب أسماء الشهور الإفرنجية عناوين قصصه . ثم هناك عناوين تدل على زمن وقوع الفعل « وفى الصباح » وأخرى تعنى الدهشة والتعجب : « تسرق ياجاج » .

ومع ذلك فإنى كنت أفضل عند نشر الأعمال الكاملة لصبرى موسى ، وبالذات فيما يتعلق بمجموعته (مشروع قتل جاره) ١٩٩٠ الصادرة ضمن الجزء الخامس من الأعمال ، أن يحتفظ بالعنوان القديم للمجموعة وهو (وجهًا لظهر) . فهى مجموعة تضم أكثر من أثنتى عشرة قصة قصيرة هى كل ما ضمته مجموعته (وجهًا لظهر) . وقد احتفظ لبعض القصص بعناوينها الأولى ، وغير عناوين بعضها الآخر . إنها عدوى انتقلت إليه وأذعن لها بلا مبرر .

أمَّا القصص التى بقيت كما هى فإنها : (أخوها) ١٣٦ و(وفى الصباح) ١٤٣ ، و(الوولف) ١٥٨ ، و(وجهًا لظهر) ١٩٤ ، و(السفينة) ٢٠٠ ، و(يناير) ٢٢٦ ، و(أغسطس) ٢٤٠ ، و(الزجاجة) ٢٤٩ . والقصص التى تغير عنوانها هى (الذكريات) كانت فى مجموعته الأولى بعنوان (سبتمبر) ص ٢٠ . و(هابى كريسماس) كانت فى مجموعته الأولى بعنوان « ديسمبر » ص ٨ . وقد حدث ذلك دون أية إشارة للمجموعة الأولى الصادرة ١٩٦٦ . والفارق الزمنى ست وعشرون سنة !!.

فى الخاتمة

ماذا قصت شهر زاد فى الستينيات ؟

لم تلفت القصة القصيرة التى كتبتها الأديبة المصرية ، نظر أى من النقاد والباحثين . ذلك أنا إذا نظرنا فيما كتب عن القصة القصيرة فى الفترة بين ١٩٦١/ ١٩٩١ على سبيل المثال ، لم نظفر بما تستأهله الكاتبة المصرية . وإن كنا نلاحظ أن عدد الكاتبات للقصة القصيرة على نحو خاص قد أخذ فى تزايد مستمر . ومع ذلك فإن موقف النقاد والباحثين لم يتعد حدود « المجاملة » الشخصية اللطيفة ؛ مرة فى خديث إذاعى غير مسموع ؛ وأخرى فى مقال مبالغ غير مقروء . رغم أن إبداع الكاتبات المصريات فى القصة القصيرة يحتاج إلى توفر وتأمل ونظر معمق .

وثمة ملاحظة جديرة بأن تلفت الانتباه . تلك هى أن باحثة من الباحثات فى الأدب والفن ، لم تتوفر على دراسة ما ألف من قبل بعض الكاتبات المصريات من أجيال مختلفة . وأعنى بذلك – لا إعدادا ببليوجرافيا لما نشر من قصص قصار – دراسة نقدية موضوعية تعكف صاحبتها على متابعة ما نشرته الكاتبة المصرية من قصص فى صحفنا ومجلاتنا منذ عهد بعيد حتى الآن . تتابع خطوات السير من الناحية الفنية والموضوعية . وتجمع النقاط التى تلتقى عندها قصصهن . وتكشف عن مواطن التمايز والتفرد لدى بعضهن إن وجدت . وما هو وجه الاختلاف فى الرؤية والتناول وطريقة المعالجة ، فيما كتبته الكاتبات المصريات ، مع ما أبدعه الكتاب الرجال من قصص قصيرة . وهل ثمة مؤثرات مشتركة أثرت فيهما معًا ، أم إن ظروف الكاتبة تختلف ، مما قد ينعكس فيما تكتبه من قصص ؟!.

نحن نطالب بدراسة جادة تقول لنا بشكل موضوعى محايد : ما هو الدور الحقيقى الذى لعبته الكاتبة المصرية فى ميدان القصة القصيرة منذ بداية الستينيات حتى الآن ؟ من حيث تطوير الفن : شكلا ولغة ورؤية ومضمونا . وهل تعتبر كتاباتها إسهاما حقيقيا يفرض على الناقد أو الباحث أن يعلن عنه عند تناول هذا الفن بالدراسة والتحليل ، أو التقويم ، وعند التعريف به لأجيالنا القارئة : مصرية وعربية . عل أن يكون ذلك بعيدًا عن مجرد حشد لأسماء الكاتبات ، وتسجيل آرائهن بصورة صحفية ، وتدوين وجهة نظر

كل منهن فيما كتبته هى وفيما كتبته أخريات ؛ كما فعلت ذلك واحدة من الطالبات اللائى كن يقمن بإعداد بحث للدكتوراة على هذا النحو الساذج .

إذ إن من المعروف أن بعض من يسهمن بين الحين والحين بكتابة القصة القصيرة ، يعملن فى وسائل الإعلام المختلفة : صحافة وإذاعة وتليفزيون ؛ أو لديهن نشاط اجتماعى ملحوظ ، أو يملكن صوتًا صارخا ؛ يعلن عن وجوده فى كل مكان ؛ يفرضن أسماء هن وأخبارهن وصورهن من خلال هذه الوسائل ؛ مما عمَّق لدى القارىء أو المستمع أو المشاهد أنهن - وحدهن - الكاتبات القصصيات اللائى يمثلن مصر ، فى هذا الفن . المسألة فى اعتقادى ليست صراخًا ولا إعلانا ولا مجاملة ولا انحيازا خارجا عن إطار الفن الأصيل . إنها إبداع فنى مؤثر مختلف ومتميز ؛ عمَّا يكتبه الآخرون . فلننظر فى القضية باعتبارها دورًا إيجابيا مؤثرا فى قطاع كبير من القراء .

ومن ثم فإن المسألة فى غاية الصعوبة . ونحن حين نطالب بدراسة تقوم بها ناقدة أو باحثة فإنا لا نعنى بذلك مفهوما معينا للأدب يفصل بين ما يصدر عن الرجل عمَّا يصدر عن المرأة . إذ إن الفن الجيد - شكلا ومضمونا - المعبر عن حركة الحياة فى المجتمع ، والمقدم فى صياغة فنية ناجحة وبناء متماسك ، ليس حكرًا على جنس دون الآخر . إنهما معًا يعيشان واقعاً ما ، ويعبران فى شكل أدبى معين ، له سماته وخصائصه المستقرة المعروفة ؛ أمَّا من أجاد منهما وتفوق فإنه سوف يبقى ، ويذكر ، ويدرس . بشرط أن تكون درجة التوفيق عالية من حيث الشكل الفنى ، ومعبرة عن وعى وفهم عميق لحركة الحياة فى المجتمع ، وموقف أصيل منها . لكنا رأينا خلو المكتبة العربية من دراسة نقدية واعية تتوفر على هذا العمل دون تسطيح أو دعائية أو سذاجة فى الرؤية . ودون أناة فى المتابعة والتوصيف . وليس من شك فى أن الدارسة - المرأة قد تصل إلى نتائج ربما لا تتيسَّر للباحث أو الناقد . أقول ، ربما . وأظن أنه كان حلمًا ؛ بمثل ما كان ظاهرة لافتة حقًا .

حتى المقالات التى نشرت فى العدد الأول - يناير ١٩٩٣ - من مجلة (إبداع) حول موضوع : « المرأة مبدعة » بأقلام عدد محترم من الكاتبات والباحثات اللامعات لم ترق إلى ماينبغى أن تصل إليه الدراسة النقدية المأمولة : عمقًا ، وتحليلاً ، ومقارنة ، واستخلاصًا للنتائج وكشفًا للمواهب الجديدة !.

لقد أسهمت الكاتبة المصرية إسهامًا ملحوظًا فى الحياة الثقافية المصرية بعامة ، وفى القصة القصيرة بخاصة . لم تكتف بدورها التنويرى الخاص بالدفاع عن قضاياها ، والمطالبة بحقوقها ، وإنما أسست الصحف ، ورأست تحرير المجلات ، وكتبت القصة

والشعر والمقالات الاجتماعية ، وشاركت فى صياغة بعض القوانين المتعلقة بالحقوق المدنية . والبحث فى المجلات التى أشرفت على أن تكون خاصة بالمرأة ، يؤكد ذلك . وهى على سبيل المثال : الأمل - أمهات المستقبل - الجنس اللطيف - السيدات - السيدات والرجال - الطالبة - العروسة - العفاف - الفتاة - فتاة الشرق - فتاة مصر - المرأة الجديدة - المرأة المصرية - النهضة النسائية - السفور - حكيم البيت - بنت النيل - حواء - الجنس الناعم - المرأة الصغيرة - امرأة الشرق الصغيرة - صحوة المرأة . يضاف إلى هذا الصحف والمجلات الأخرى التى شهدت كتابات بأقلام أديبات مصريات .

وفى العشرينيات ثم فى الثلاثينيات ، كانت أقلام بعض الكاتبات قد رسخت . مثل : درية فهمى - فاطمة نعمت راشد - سهير القلماوى - جميلة العلايلى - نعيمة المغربى - نعيمة أحمد على - سنية العقاد - نعيمة الأيوبى - نبوية موسى - إحسان أحمد - منيرة ثابت - فاطمة فهمى - بولا العلايلى - رباب الكاظمى - أمينة السعيد - صوفى عبد الله - سميحة عبد الرحمن - جاذبية صدقى - دنيا يوسف - نعمات رشوان - وداد فؤاد خليل - وغيرهن كثيرات . وقد مارس عدد كبير منهن كتابة القصة القصيرة .

وفى إطار موضوعنا فإنا لن نؤرخ للقصة القصيرة التى صدرت عن الكاتبات المصريات ؛ منذ نشأة هذا الفن فى أدبنا الحديث . كما أننا لن نقف عند جميع المراحل . وإنما سنختار بعض الكتابات القصصية التى تمثل مرحلة الستينيات . بمعنى أن ظهورها فى الصحف والمجلات ، أو صدورها فى مجموعات قصصية كان فى هذه الفترة . الانتخاب أساس ، والتأريخ غير وارد ، والإحصاء ليس هدفًا ؛ حتى نتمكن من وضع تصور لإجابات عن بعض التساؤلات التى طرحناها .

● ولتكن بدايتنا مع كاتبة قصصية ألّفت عددا كبيرا من القصص ؛ ولا تجد لها ذكرًا . هى إحسان كمال ؛ التى نشرت أول قصة قصيرة بعنوان « ما أحلى الرجوع إليه » فى مجلة « الإذاعة » بالعدد ١٣٦٢ - الصادر فى ٢٢ أبريل ١٩٦١ . وإن كانت قد جرّبت النشر قبلئذ . ثم أصدرت أول مجموعة قصصية لها بعنوان (سجن أملكه) ضمن سلسلة « الكتاب الماسى » فى ١٩٦٥ . وشاركت كلًا من نجيبة العسال وهدى جاد فى إصدار مجموعة (سطر مغلوط) عن هيئة الكتاب ١٩٧١ ، بخمس قصص قصار . وفى مايو ١٩٧٦ أصدرت لها دار الهلال مجموعتها (أحلام العمر كله) . وفى مارس ١٩٨١ صدر لها عن دار الهلال أيضا مجموعة (الحب أبدًا لا يموت) . أمّا مؤسسة أخبار اليوم

فقد نشرت لها ضمن سلسلة « كتاب اليوم » ١٩٨٢ مجموعة (أقوى حب) . وما لبثت المجموعات الخاصة بها أن تتابعت : (لحن من السماء) ١٩٨٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (ممنوع دخول الزوجات) كتاب اليوم - العدد ٢٨٧ - أكتوبر ١٩٨٨ . وهكذا .

وتحدد إحسان كمال رأيها بوضوح فى بعض المسائل المتصلة بالقصة القصيرة التى تكتبها . من حيث إنها تلتقط (معظم أفكار قصصى من صميم المجتمع المصرى . أصور فيها مشاكل ومعاناة العديد من أفراده) . كما تكشف عن أنها تهتم (بالتحليل النفسى لشخصيات أبطالى فأبين أدق الخلجات والعوامل التى وجهته هذه الوجهة) . أمّا موقفها من القصة التجريبية فإنه قاطع حاد (إننى لا أراها قصة إن لم تستطع أن تخاطب الناس فتهزهم أحيانًا وتضيف إليهم أحيانًا أخرى . لكنها فى كل الأحوال لابد أن تلمس شغاف قلوبهم أو عقولهم) . ورأيها فى النقد والنقاد أكثر وضوحًا (فالنقاد الكبار - باستثناء اثنين أو ثلاثة - أخلوا الساحة حتى لم يعد فيها سوى خليط بعضه لم يدرس ، وكل ما لديه اجتهادات . وبعضه من الأسماء الجديدة التى تحاول أن تحقق شهرة عن طريق نقد أعمال كبار الكتاب فقط . وبعضه يجمع بين النقد والإبداع . وهؤلاء لا يكتبون إلا عن زملائهم فى الشلل المختلفة . وهكذاتاه الكتاب الجدد بين هؤلاء وهؤلاء . فلم يستطع أغلبهم أن يأخذ فرصته من النقد والتقييم وإلقاء الضوء عليه . ورغم ما قدمه بعضهم من أعمال جيدة كان مفروضًا أن تلفت الانتباه إليه) .

وردت هذه الأقوال فى الكتاب الذى أعده محمد الراوى بعنوان (أدباء الجيل يتحدثون) صفحتى ١٣٧ ، ١٣٨ . وهى تبين وعيًا بما تكتب ، وبما يحيط بها ، وبالشكل الفنى الذى ارتضته لتقول كلمتها من خلاله . وهو شكل تقليدى ؛ لأنها ترفض التجريب والتجديد . كما أنها لا تتوسل بالرمز كثيرًا ، ولا تلجأ إلى الخرافة ، والأسطورة ، وتيار الوعى . فهى مرتبطة بالواقع الاجتماعى - الاقتصادى . وبالمرأة ، شخصية محورية فى جميع قصصها أو فى الأغلب الأعم منها . ففى قصة « أنت أيضا » من مجموعة (الحب أبدًا لا يموت) نعيش مع سعودى المحصل ، الذى تبلورت أحلامه فى أن يصبح مفتشًا حتى يعفى من مشكلات يومية كثيرة . وتصور قصة « أول ميعاد » طالبًا يعشق الموسيقى لكنه لا يملك الموهبة ولا الاستعداد ؛ فيفشل ، ويتحول فى النهاية إلى كمسارى لا يملك إلا صفارته النشاز التى جعلها بديلًا للبوق والبيانو والعود . بينما تثير قصة « هشام ٩٠٪ » قضية تربوية فى مسألة الثانوية العامة ؛ ودور الصحافة التى قد تلهب الطلاب وأولياء الأمور . إلى غير ذلك من بعض القصص التى تبتعد - أحيانا -

عن المرأة : أو التى لا تكون « المرأة » : أمًا وزوجة وحبيبة ؛ ممثلة دور البطولة .

ولأن الكاتبة مدركة للأبعاد النفسية للمرأة ، وللعوامل المؤثرة فيها ؛ فإنها تحاول تصوير أزمتها من الداخل . وتلمس الخلجات الشعورية والوجدانية . والصراع الداخلى الذى يعتمل فى أعماقها مما يدمر حياتها ، ويؤثر فى وجودها : سلوكًا وفكرًا وواقعاً وأحلامًا . فقد تعاملت مع بطلة قصة « سطر مغلوط » من الداخل ؛ لاستبطان مشاعرها ، ومعرفة تناقضاتها هى مع نفسها أولاً ومع زوجها ثانيًا . فثمة صراع جاد بين رغبات زوجها ، وبين حياتها اليومية الحافلة بالمعاناة ، دون أن يلفت ذلك نظر زوجها . إنه لا يفكر فى وحدتها ، وعذابها ، وشوقها للحديث معه ؛ ويلح فى طلب النوم عند القيلولة ، وضرورة إسكات الأولاد ؛ وما شابه ذلك من مطالب لا تنتهى ، مغفلاً مشاعرها تمامًا : (أحرم نفسى أنا .. كل شىء .. عدا الانتظار .. انتظار انتهاء المصيف والعودة لأنواع أخرى من الانتظار فى القاهرة) ٣٠ . والقصة تحمل عنوان « انتظار » . وتقودنا كلماتها الأولى إلى الانطباع النهائي ، وإلى الموضوع المطروح ، وموقف الشخصية : (مازلت أنتظر . انتظر وأنتظر وأنتظر .. يخيل إلى أننى خلقت فى هذه الدنيا خصيصا كى أنتظر .. حياتى كلها ضاعت فى الانتظار) ٢٥ .

والزوجة المنتظرة هنا زوجة لا تعمل . غير مثقفة . وهكذا استطاعت الكاتبة أن تقول رأيها بفن ؛ دون خطابية أو زعيق . لأنها لا تكتب مقالة .

وتعانى البطلة فى قصة « صرخة فى الطابور » – مجموعة (أحلام العمر كله) من أجل الحصول على دجاجة ؛ تقدمها لزوجها الخارج تواً من السجن . وكان سجنه لسبب مادى اقتصادى : ولحاجة أسرته إلى ما يقيم أودها . لقطة من الواقع الحى ؛ حيث تعانى زوجات فقيرات كثيرات . والقصة من أول كلمة فيها حتى آخر كلمة تفضى إلى انطباع موحد . وهى تحتفل بالدراما الحادة ، والصراع الداخلى والخارجى ؛ فى موقف مكثف جداً ؛ يوحى بإدراك المرأة للمفارقة العجيبة فى الدخول ، وفى مصادر الثروة ، وفى التناقض الطبقى . فالمرأة الواقفة فى طابور الجمعية هى المعادل الموضوعى للمرأة التى لم تحصل على الدجاجة . تعيش نفس الظروف الطاحنة التى دفعت الزوج إلى ارتكاب الجريمة بالاختلاس أو السرقة .

الواقع الجاثم قاتل ومدمر . كل القوى المحيطة تتواطأ ضد الانسان البسيط الفقير . حتى موظف الجمعية الذى لا يبتعد كثيرا فى انتمائه الطبقى عن مستوى الزوجة المطحونة ؟ ومع ذلك فإنه لم يأبه لتوسلاتها : (اعمل معروفا . لابد أن هناك كمية

متبقية . أريد دجاجة واحدة . حاجتى إليها شديدة . لا أوقعك الله فى ضيق أبدًا . انظر بطاقتى . لم أحصل من قبل على دجاج قط . لم أكن أهتم . اليوم الأمر مختلف . أقبل يديك) ٨١ . الكل يمارس ضغطاً عليها ، وهم - جميعًا - يقتلون حلمها الصغير : (أردت اليوم أن أظهر له مشاعرى . معزته عندى . افتقادى له . فرحتى بعودته . ندمى على تصرفاته السابقة . لا أجيد الكلمات وأراها غير قادرة على التعبير عن كل ما أكنه . أردت أن أقيم له وليمة . لا أستطيع الشراء من التجار . وحتى الخمسون قرشا هذه لا يعلم إلاّ الله كيف دبرتها) ٨٢ .

وإحسان كمال تقدم شخصياتها فى إطار عالم واقعى . شخصيات وأماكن ومواقف . ولو أننا تتبعنا شخصيات قصصها لوجدنا أنها شخصيات عادية ؛ مطحونة اقتصادياً ، مدمرة نفسيًا ، لا تنتمى إلى الطبقات العليا . بل إن الشخصيات التى من هذا النوع - وهى قليلة - تحظى من الكاتبة بكثير من النقد اللاذع ، والسخرية المرة . هناك صلاح بائع اللب الجوّال ، ومعاناته مع الشرطى . ورمضان صبى الميكانيكى . وحارس الأسد فى حديقة الحيوان ، أطفاله لا يجدون الحلوى واللّعب ووسائل الترفية ؛ وكذلك زوجته ، والأبناء الضائعون للخلافات الزوجية بين الأب والأم « طفلان يتناولان العشاء » . والمدرس المخلص الذى لا يستطيع مواجهة متطلبات الحياة اليومية : حيث الابن العاطل بلا عمل . والأخت القعيدة التى تريد أن تتزوج وهو غير قادر على تجهيزها . وغير ذلك مما يكتم أنفاسه ، ويضغط عليه .

وينبغى التأكيد على أن الكاتبة لاتنحاز انحيازًا عقديًا . وإنما هى تأسى للضغوط الاقتصادية والاجتماعية ، ولعدم توفر العدل ؛ حيث يتكدس الفقر فى جانب مظلم ؛ بينما يملأ أصحاب الدخول الطفيلية الحياة صخبًا وضجيجاً واستعلاء وإثارة للحقد .. وهى وإن كانت تغوص فى أعماق المجتمع ؛ فإنها لاتنسى الأحلام الصغيرة لهؤلاء المعدمين أو الكادحين . وكيف أنه من الممكن أن تتحقق لهم أحلامهم ؛ ولو بالصدفة ، لكن ذلك قد يأتى بنتيجة عكسية . ربما لأنه قد جاء عن غير طريق العمل الشريف ؛ والعرق الناتج عن جهد جهيد . إذ يرتبط موقفها من الكادحين بنظرتها للعمل : قيمة وطنية واجتماعية وإنسانية . ففى قصة « الإنسان والآلة » - مجموعة (أحلام العمر كله) ، تجسد التناقض بين من يعملون من أجل ألاّ تتوقف عجلة الإنتاج ، وبين من يقتنصون عمل الآخرين ؛ كى ينسبوه إلى أنفسهم ؛ فى مفارقة شديدة الوضوح ، ومن خلال قصة قصيرة فنية .

ثم يأتى موقفها من الطبقة البورجوازية فيما تقدمه من نماذج نسوية . فى قصة « صقيع

أغسطس » – مجموعة (الحب أبدًا لا يموت) وجه مختلف ، ولون آخر لم نألفه للمرأة عند الكاتبة . أرادت الكاتبة تعذيب البطلة ؛ لأنها أنانية ، فردية ، مستعلية ، متعجرفة ؛ بهذا اللون الجديد من العذاب القاسى القاتل ، حيث حاصرتها بملل غير محتمل أشبه بالصقيع فى شهر أغسطس . وفى قصة « ذلك الحلم » شكلٍ آخر من أشكال الإيلام النفسى للبطلة التى تملك كل شىء : ماديًا وعاطفيًا واجتماعياً ؛ لكنها تشعر بصفة دائمة بأن شيئا ما ينقصها ؛ هى لا تعرفه ولكنها تريد الوصول إليه . يتمثل ذلك فى حلم تراه كل ليلة ، مضمونه واحد ونتيجته واحدة ، والطبيب لا يصل إلى تفسير مقنع له .

وفى محاولة لاستخدام الرمز ، تسخر الكاتبة من الجشع المادى الذى يصيب بعض الناس ؛ ممن يقيمون الحفلات الصاخبة الباهرة فى الفنادق الكبرى ؛ وهو ما أدى إلى أن تقتحم الحيوانات الحفل الكبير . « الحفلة الكبرى » مجموعة (ممنوع دخول الزوجات) .

ومناصرة الكاتبة للمرأة تأتى من منطلق إحساسها بمعاناتها وشقائها المادى والمعنوى . وليس لأسباب حزبية أوعنصرية . وحرصها على عدم رسم الملامح الخارجية للمرأة ؛ يأتى من كونها تريد تسليط الأضواء على « الداخل » ؛ ووعيها بحتيمة أن تكون ثمة وحدة انطباع معينة وراء كل قصة ؛ حتى تؤثر فى القارىء : عقلاً وشعورًا . وثمة قصص تصور المرأة شجاعة لا ضعيفة ، إيجابية لا سلبية ؛ وبخاصة فيما يتعلق بأداء عمل وطنى أو واجب قومى : « عدت ولم أعد » ، « وضع مختلف » ، « من بعد غربة طالت » ، بل أحيانًا ما نجدها أضفت على المرأة صفات تجعلها أكثر حرصًا على الأخلاق والمبادىء من الرجل . قصة « دموعك يا جميلة » مجموعة (الحب أبدًا لا يموت) . زوجة مصطفى السايس تخشى أن يضطر إلى تغيير مبادئه وسلوكه وأخلاقه وهيبته ، من شدة ضغط الظروف الطاحنة ، التى لا يحتملها بشر . هذا التعاطف – ولا أقول الانحياز – الإنسانى قد يدفعها إلى غمز الرجل : (مسكينة المرأة – الرجل يخطىء . وهى تدفع الثمن) ٣٩ من قصة « الحب أبدًا لا يموت » .

لكنها من ناحية أخرى ، وفى ثنايا حديث نفسى لبطلة قصة « خطأ فى التقدير » – مجموعة (سطر مغلوط) تقدر الرجل وتتمناه زوجاً ؛ كى تقف إلى جواره ، وتشجعه على الفوز بالبطولة ، بمعنى أنها تريد تحقيق هدف شخصى ؛ لغاية نبيلة ، ولعمل إيجابى (تمنيت أن نتوج ذلك الحب بالزواج ، بل أصبح هذا الحلم شغلى الشاغل ليلى ونهارى . لا أكتفى بمجرد التمنى . بل أخطط أيضا . كيف ستكون علاقتنا بعد الزواج ؟ سأسعده . سأفعل كل ما بوسعى كى أرضيه . ليس هذا فقط . سأكون ملاكه الحارس

الذى يقف بجواره يرعاه ويحميه . حتى من نفسه . لن أجعله يسهر . سيكون فى ذلك حرمان لى من متع وحفلات عديدة . ولكنى سأضحى حتى يكون دائما فى كاملٍ لياقته .. لن يهمنى أن أحرم من صحبته فترات طويلة ما دام يتمرن . أنا رياضية أيضا وأعرف ما يفيد اللاعب وما يضره . من مأكل وتمرين وراحة . يقولون إن خلف كل عظيم امرأة . سأقف أنا خلفه حتى يصبح لاعبًا عظيمًا) ٥٧ .

كما يبدو الموقف الإيجابى للمرأة من بعض الأمور السالبة فى المجتمع ؛ فى قصة « مطلوب على وجه السرعة » - مجموعة (ممنوع دخول الزوجات) حيث تطالب البطلة بحاجة الناس إلى مرايا تعكس مايضمرون ؛ ليروا وجوههم القبيحة ، وملامحهم غير النقية (لقد سألتنى إذا كان هناك حل أو علاج لما وصل إليه حالنا . نعم ياسيدى هناك حل . حل واحد وحيد . أكتب هذا الإعلان كى ينشر فى جميع الصحائف « مطلوب على وجهٍ السرعة . مرايا . الآلاف . بل الملايين من المرايا . كى توزع على الناس . جميع الناس فى هذا البلد) ١٠١ .

لم تستخدم الكاتبة تلك الأدوات الفنية التى أصبحت - الآن - تقليدية وقديمة . كالفلاش باك والتقطيع السينمائى ، وتداخل الأزمنة ، وعناصر اللون والضوء والموسيقى . لا غرابة فى عالمها الذى شغل قصصها . ولا شذوذ فى شخصياتها . ولا شىء يبعث على إثارة الدهشة لغموضه أو لتعقيده . فالقصة تروى بضمير المتكلم غالبًا ؛ وبضمير الغائب أحيانا . وهى قصة تنطلقٍ من بداية معينة ، لتصل إلى نهاية محتومة . الكلمات محددة . والعبارات بسيطة . لا تكلف ، ولا خيال ، ولا شعر . الأسلوب سهل مقبول بالنسبة للقاسم الأعظم من القراء والقارئات . وتطعيم لغة السرد ببعض العبارات التى تجرى على ألسنة العامة ، أو المفردات التى تستخدمها المرأة فى حياتها اليومية ، أمر ملحوظ . مثال ذلك : « لا منه ولا كفاية شره » . « مجرد حضورها قد أعطى للفسيخ طعم الشربات » . « وقديمًا قالوا فى الأمثال إن الفاضى يعمل قاضى » . « نعم حردت الباط أمس وأبدأ الآن فى حرد القبة » . « هناك سطر مغلوط فى منتصف انكوت » . «ياه .. دا عندى ميعاد مع دكتور الاسنان . كنت ناسياه خالص . لولا الضرس نقح علىَّ فجأة » . واختارت الكاتبة لإحدى قصصها القصيرة عنوان « يامساء الفل » ، مجموعة (الحب أبدأ لا يموت) . وتقول إحدى شخصيات قصة « دموعك ياجميلة » . (كلا .. ألف بعد الشر .. محمد بخير وعافية) .

وثمة قصص لدى إحسان كمال طال فيها الحوار مثل « ذلك الحلم » و« أنت أيضاً وأخرى جاءت بمثابة تخطيط لرواية طويلة حيث عرضت الكاتبة عرضًا مطولاً حياة

أفراد أسرة اللواء مراد بك « كنبة وأربعة مقاعد » ؛ بالإضافة إلى ما قد يبدو مباشرًا وتعليمياً عندما تتناول قضية وطنية أو تربوية باعتبارها الأم التي توجه وترشد وتعلم ، وتحاول التوفيق بين جيلين : جيل الأب وجيل الابن « من أجل ابنى » . وبمثل ما وجدت الهنات فى بعض القصص ؛ تمثلت الجودة فيما أشرنا إليه ؛ فى ضوء مفهوم الكاتبة للقصة القصيرة ، واختيار موضوعها وشخصيتها ؛ وموقفها من قضايا المجتمع . مثل : الإنسان والآلة - صرخة فى الطابور - والكوب الذى انكسر - الأول والأخير - أول ميعاد - الحب الأخير - نجاح فاق الخيال - وغيرها . إننا لَسْنا بصدد تقييم نهائي باتر . ولكنّا نسعى جاهدين لبيان الدور الذى لعبته الكاتبة المصرية فى تطور فن القصة القصيرة فى هذه الفترة . وحدود هذا الدور ، وملامحه ، وقيمته الحقيقية .

● تتخذ هدى جاد من الرجل ، ومن الواقع ، ومن قضايا الناس والمجتمع ، موقفًا لا يلقى قبولاً لدى كثير من النقاد والقراء المستنيرين على حد سواء . لم ينجح فى تدعيمه البناء الذى أرتضته شكلاً فنيًا عبَّرت من خلاله عن رأيها . فقد جاء بناءً غير متماسك ؛ مختل الاركان . ضعيف الأساس . وإن وصفته بأنه قصة قصيرة . وإن انتمى بعضه للبناء التقليدى المعروف . لكن أغلبه لم يوفق فى مجرد الانتساب إلى هذا الشكل الفنى .

ومعروف أن الكاتبة هدى جاد حريصة على نشر قصصها فى الصحف والمجلات . بدأ ذلك فى يوليو ١٩٦٢ بمجلة « الأديب اللبنانية ، بقصة « حتى الأربعين » . بعدها تابعت النشر فى مجلات : القصة - آخر ساعة - الرسالة - التحرير - الكواكب - حواء - الثقافة - المصور - الهلال - الوعى العربى - الموقف العربى - الفيصل - الشاطىء - المساء - الجمهورية - الاخبار - وشاركت كلا من إحسان كمال ونجيبه العسال فى المجموعة المشتركة (سطر مغلوط) ، وانفردت بمجموعة أخرى (سكرنبات) التى صدرت عن دار المعارف ١٩٨٠ . ولها روايتان إحداهما بعنوان (الوشم الأخضر) ١٩٦٥ ، والثانية بعنوان (عيناك خضراوان) ١٩٧٤ .

هل هناك علاقة بين كثرة الانتاج ، وانتشاره هنا وهناك ، وبين الجودة الفنية التى تستهدف تأثيرًا قويًا فى القارىء ؟! إن للانتشار مقوماته ووسائله ؛ وللرغبة فى غزارة الكتابة دوافعها ؛ وهما معاً قد لا تكون لها أية علاقة بالفن الأصيل . إن من يطلع على أى دليل للقصة القصيرة المصرية سوف يفاجأ بأسماء نُشرت لها قصص كثيرة جدا هنا وهناك ؛ لكنها لم تحدث أثرًا ، لا فى القارىء العادى ، ولا فى حركة هذا الفن المتميز .

وما الذى يدفع القارىء والناقد معًا إلى الإقبال على عمل قصصى ما ؛ إن لم يكن به جديد ، مثير ، ويضيف ولا يكرر ؟ وما الذى يفرض على الناقد الجاد أو الباحث الموضوعى أن يقف عند الأسباه والصور الكربونية ، ولا يفتش عن الجواهر فى القاع والبطون ، ولا يكتشف الجديد الجيد ؟

إن نظرة فى عناوين بعض قصص الكاتبة المنشورة فى الستينيات والسبعينيات ، تدل دلالة واضحة على اتجاه رومانسى حالم ؛ فى ظل مجتمع تصطرع فيه القوى والتيارات ، والتناقضات الاجتماعية والاقتصادية ، وتضطرب فيه الافكار والمبادىء ، وتتعير البنى الأساسية فيه . ونحن لا ننظر فى العنوان وحده ؛ بقدر ما يوحى به ، وما يقود إليه ؛ إذ اعتبرناه ركنا من أركان البناء الفنى للقصة القصيرة . تختار الكاتبة مثل هذه التناوين : « باقات من حب » (فبراير ١٩٦٤ - الأديب اللبنانية) - « أردية الليل التاصعة » (سبتمبر ١٩٧٢ - المصور) « سماء وبحر وزرقة » (يناير ١٩٧٣ - الأديب اللبنانية) « امرأتان فى شرنقة » (٢٤ مارس ١٩٧٣ - حواء) - « إغماضة وتنهيدة » (مايو ١٩٧٣ - الهلال) - « الحلم الذهبى » (١٥ يناير ١٩٧٤ - الكوب) - « شموع الفجر » (٨ يونيو ١٩٧٤ - حواء) - « زهور لاتذبل » (٢٥ يونيو ١٩٧٤ - الكواكب) - « غرام من الشرفة » (١٢ اكتوبر ١٩٧٤ - حواء) - « دموع مضيئة » (٨ مارس ١٩٧٥ - حواء) - « القرنفلة المعلقة » (أغسطس ١٩٧٥ - الثقافة) - « الورود والأسواك » (٥ مارس ١٩٧٧ - حواء) - « سقة فى الجنة » (مارس ١٩٧٧ - الثقافة) - « حقيبة الأحلام » (فبراير ١٩٧٨ - الثقافة) - « شهيدة الحنان » (مارس ١٩٧٨ - الهلال) - « عنق الزهرة يلتوى » (أغسطس ١٩٧٩ - الهلال) .

إنها عناوين وموضوعات تذكرنا بقصص ابراهيم ناجى : النوافذ المغلقة - مدينة الأحلام - حبيبان - رجلان وامرأة - صفحة غرام - الحرمان - على ساطىء الأحزان - الغرام الأخير - جحيم امرأة - حب عظيم - صانع الأحلام . وهى منشورة فى الثلاثينيات والأربعينيات . كما تعيد إلينا عالم محمود كامل المحامى فى قصصه : كبرياء امرأة - القفص الذهبى - حبك أو حنانى - شبح الحب - مات الحب - لا . لم يمت الحب - حنين الوداع - فتاة ذات ليلة - امرأة بلا قلب - الليلة الهائلة - ذكر الغرام - ليلة حب - الربيع الآثم - امرأتان - ليلة عاصفة - ساعة حب - كل الرجال منافقون - العمر الحالم - بقية حب - العالم فى هذه الغرفة - حب منطفىء - حب فى الربيع - كلمات الحب الأخيرة - اللقاء الأخير - قبان فى

جحيم - رمال رمادية . وقد نشر أغلبها فى الثلاثينيات ، والقليل النادر فى الأربعينيات . كذلك فإنها تحيى فى الذاكرة بعض ما كتبه إحسان عبد القدوس ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، وابراهيم الوردانى (وبخاصة : أوراق الورد ، إفاقة قلب ، نور الفجر ، الحب فى النافذة ، صورة امرأة ، وداعًا .. إلى غير لقاء) .

هل يعيد الكاتب فى الستينيات والسبعينيات ما سبق أن قُدم من موضوعات وشخصيات ومواقف ، كانت انعكاسًا لمجتمع يعيش مناخًا مغايرا فى السياسة ، والعلاقات الاجتماعية ، والنظام الاقتصادى ، والمناخ الثقافى والفكرى ، والقيم الأخلاقية ؟! أم تراه يبدأ السير فى الطريق الفنى كما بدأه الكتاب السابقون تمامًا ، منذ الخطوة الأولى التى خطوها ؛ وكأن شيئًا لم يكن ؟! هل الإبداع فى التكرار أم فى الخلق الجديد ، والابتكار الفريد ؟! هل خلت حياتنا الاجتماعية فى ظل ما ساد المجتمع فى الستينيات والسبعينيات إلا من المرأة التى تكره الرجل ، والغيرة : غيرة الأخت والأم والأب والابنة من بعضهم البعض؟! هل توقفت الحياة المصرية منذ الثلاثينيات ، دون حركة ، وصدام ، وصراع ، وظهور فئات جديدة ؛ ومشكلات جديدة ؛ وأفكار جديدة ؟! حتى إننا لو تناولنا ما كتب فى الثلاثينيات - على هذا النحو - سوف يتأكد لنا أنه بعيد عن حركة المجتمع المصرى ومشكلاته آنذاك . فكيف بنا نعيده ، وندور حوله ، ولا ننظر فيما نحن فيه ؟ .

إذا حاولنا البحث عن صورة للواقع فى قصص الكاتبة ؛ فلن نظفر بها . أو إذا استهدفنا معرفة موقف الكاتبة من حياتنا ، فلن نجد شيئًا . بل إنا فى سعينا للملمة رؤية كاملة تعبر عن دور للكاتبة - من خلال عملها الفنى - فيما يتعلق بقضايا المرأة المصرية ؛ سوف نصاب بخيبة أمل . اللهم إلا بعض النماذج المريضة - نفسيًا - والمعقدة - سيكلوجيا - وهو ما لا يعبر عن شىء ، ولا يكشف عن موقف . ويخطىء من يظن أننا نريد داعية ، أو خطيبة ، أو سياسية ، أو زعيمة ؛ ولكنا نبغى كاتبة تعيش زمانها ومكانها وهموم الإنسان : رجلاً وامرأة فى مجتمعها .

تبدأ قصة « صقيع الأفران » بداية تثبت أن الكاتبة تنظر إلى الحياة من وراء نافذة ؛ وأنها فى نظرتها تلك لا تسجل ما تراه ، أو انطباعها عمَّا تراه ؛ وإنما تتخيل ما وراء النافذة أو ماتراه : (وهذه نافذتى أطل منها أو لا أطل . أتخيل ما وراءها أو أراه) ١٣٥ . ثم نقرأ فقرًا غير مترابطة ، وغير دالة ، عن قصة جريمة بسبب الحب والرغبة فى الزواج من« لوزة » فيقتل البطل العجوز الست أم أحمد ، ويودع السجن ، الذى ينظر من نافذته إلى الخارج . وسرعان ما نكتشف أن المسألة لا تعدو كونها خيالاً فى خيال

(الكوخ الذى أراه أو أتخيل أننى أراه .. لازلت أنظر من نافذة حجرتى التى خلتها زنزانتى) ١٤٣ . وتنتهى القصة بهذه الجملة (ما أجمل بلدنا .. ما أجمله) .. ومن وراء نافذة أيضا تحكى قصة « غزالة هانم » . بل إنها تبدأ نفس البداية السابقة : (من وراء زجاج النافذة) ١٤٤ . وتكون كلمات النهاية (كل ذلك حدث من وراء 'لنافذة) ١٥٦ . وما بين البداية والنهاية خيال محض ، وأحداث ملفقة ؛ حب وغيرة وانفصام ثم انسجام ، دون أن يكون هنالك ما يبرره أو يقنع به . ولا يخرج عن دائرة أحكم أبعادها كل من محمود كامل المحامى وإحسان عبد القدوس .. تستكملها الكاتبة بالخيانة الزوجية ، وأشكالها ، وصورها ، فى قصة « صدى » !.

والموقف من الرجل غريب ؛ لا يستند إلى ما يدعمه ؛ من حركة داخلية فى النص القصصى ذاته . ولا تقنع به الفكرة - إن كانت هنالك فكرة - التى تدور حولها القصة ؛ ولا يدفع إليه الحدث - إن كان هنالك حدث بالمعنى الفنى لا الواقعى - ولا يجسده صراع درامى ما . والعنف والقسوة اللذين يتسم بهما هذا الموقف لم يسبق لكاتبة أن صورته . رغم أن الكاتبة لا تعتمد فى كل قصصها القصيرة على رؤية سياسية أو عقدية أو فكرية أو اجتماعية . إنها بعيدة عن الواقع فى حركته وصراعاته وتناقضاته . فمن أين نبتت هذه الحدة ، وكيف جاء هذا الموقف ؟! مادمنا قد عرفنا ذلك كله : إنه غير مبرر فنيًا ؛ ولا ينطلق من رؤية معينة ؛ ولا يصدق مع الواقع ؛ ولا يدعمه تشكيل فنى صادق ، يجمع بين كل العناصر الداخلة فى بنائه ، فى بوتقة فنية خالصة .

فى قصة « بقع الدم .. الوردية » [لاحظ التناقض فى العلاقة بين المفردات والصفات . فبقع الدم تكون نتيجة صراع حاد ومعركة عنيفة . بينما الورد يرمز للحب والتفاؤل وجمال الحياة . مما قد يوحى بعدم معقولية الاتهامات التى لا أساس لها من الناحية المنطقية] امرأة تعانى لأسباب غير واضحة . تحكم بالإدانة دون دليل . تجعل من نفسها القاضى والجلاد . لا يوجد ثمة صراع ، ولا تناقض . ثرثرة خاصة تتضمن وصف الرجل بأن أفكاره متبلدة ، وبأنه حقود ، قاتل ، لا يجيد إلا التهام الطعام . (هذه بقايا ملامح . كانت من زمن بعيد تمثل وجه رجل فى الثلاثين ، محملق العينين بنظرة جامدة ، قد تلين أحيانًا أو قليلا . لكن الدافع عادة يكون فى لحظات قنص أو اغتصاب) ٤ .

السيد مأمون فى قصة « القلب المثقوب » صاحب النظرات الحادة المتشنجة ، شخصية غير قريبة من وجهة نظر امرأته (لماذا تزوجت هذا الرجل الخشبى ، تكاد تجزم

بأن مكان قلبه حجرة) ١١ ويتبلور وصفها له فى أنه (قواد أمه .. قواد أمه .. وأخيرا زوجته) ١٤ .

مع هذا فإن « المرأة » التى تحتل مكان الصدارة فى القصة القصيرة عند هدى جاد ، امرأة ضعيفة ، سلبية . قلوبهن - جميعًا - كما صورتهن الكاتبة ، مثقوبة ، وضعفهن واضح مجنون ، وكل واحدة تعانى انفصامًا فى شخصيتها « ابنة من رحمين » . فلا ظل للمرأة الثائرة أو الفتاة المتمردة التى تثور على الأوضاع المقلوبة أو الأسباب التى أدت إلى إحباطا وضعفها . وتظل المرأة خاضعة ساكنة مستسلمة لظالمها ولظلمه « دوامات ذكرياتى » . وتبقى - فى النص - تناجى نفسها فى همس صامت ، وحوار مكتوم ، تجتر الذكريات ، وتنهش فى أعماق الشعور أو اللاشعور . لا تفعل فعلاً إيجابياً ، بل تتلقى أفعال « الرجل » : (سمعت فيما مضى من جدتى أن المرأة خلقت لترفه عن الرجل : تسانده إن أمكن فى أوقات راحته . تتلقى صفعاته كأنها قبلات على صفحات الورود وأنها لو حملت دون رغبته فله الحق أن يطالبها بالإجهاض ؛ لأن طاعة الزوج واجبة فى كل الأديان المقدسة) ١٣٩ . مجموعة (سكرنبات) .

ورغم أن « الرجل » هو الطرف الثانى فى الصراع . بل إنه السبب الرئيسى الدافع إليه . فإن الكاتبة لا تسمح له بأن يحتل من مساحة النص القصصى ما يثير ، وما يحرك ، وما يصعد بالموقف إلى الذروة فنيًا . فهو سبب ضعف المرأة ، ووراء اعتلالها النفسى . وله وجود حقيقى فاعل فى المجتمع . بيد أن الكاتبة تكتفى بالتقاط انعكاس سلوكه على المرأة . فحكمت عليه بالنفى بعيدًا بعيدًا خارج النص ، والصراع ، والحوار . واحتفظت بالشخصيات التى تجمع بينها علاقات شاذة .

هناك علاقة أوديبية بين الأب والبنت فى قصة « الأوزة السوداء » . لا واقعية فيها ولا داعى لها . والأب فى « سكر نبات » يقف حائلاً دون سعادة ابنته بزواجها ممن تحبه . والأخت التوأم التى سقطت من فوق سطح البيت - بثينة - تمنع سعادة أختها - جمالات - لأسباب خفية ، لا مرئية .

والجانب الضعيف هو الذى يحكى قصة « الضعف المجنون » حيث علاقة غير سوية بين نبيلة الضعيفة ، الأخت الصغرى ، و « عقيلة » الأخت الكبرى . فى ظل ترابط مفقود ، وحب معدوم ، وقيم لا وجود لها . ولا نعرف ما هو الهدف الذى كتبت قصة « تابوت الحياة » من أجله ؟ وما المقصود ؟ وما هو الحدث ؟ سيدة تحلم بأن ابنتها فى تابوت دائم . والحلم يستمر سنوات وسنوات . وليس ثمة حدث ، أو صراع ،

أو فكرة ، فى قصة « شقة فى الجنة » . إن هو إلا مقال حول أزمة الإسكان التى أدت إلى أن يقيم الناس فى المقابر . وثمة ساكنة مريضة نفسيًا . أمّا « شبابى الذى عاد » فإنها مناجاة وليست قصة قصيرة .

ولمّا كان الواقع الاجتماعى فى كليته غير ماثل ، ولا يشكل جانبًا من جوانب الرؤية الموضوعية والفنية ؛ فإن الكاتبة فصلت شخصياتها النسوية عن زمانهن ومكانهن وظروف بيئتهن . وكأنهن يعشن فى فراغ ؛ إلا من هذا لحديث الهامس الصامت غير المنطوق . وإلا من تلك العلاقات المحدودة الضيقة جدًا ، المحصورة فيما بين الأخت وأختها ، أو بين الزوجة وزوجها الذى تكرهه ولا تحبه ، أو بين البنت وأمها ، أو بين البنت وأبيها . ومن هنا فإن بعض الظواهر التى تبدو نفسية ، وصور السلوك الذى يكشف عن اضطرابات عصبية وسيكلوجية ؛ بدت غير مقنعة ، وغير مبررة ؛ لأن البواعث إليها ليست مجسدة ، ولا هى منتخبة من واقع تعيشه الشخصية ، أو نعيشه نحن معها ؛ وكل ذلك أثر فى بناء القصة القصيرة ، مما أصابها بالاضطراب والاهتزاز وعدم الاستواء .

● شغلت الكاتبة زينب صادق بموضوع « الحب » طويلاً ؛ حتى سيطر على كل القصص ، وأصبح هو المحور الرئيسى الذى تدور حوله . طرفاه « رجل » و « امرأة » أو « هو » و « هى » أو « فتى » و « فتاة » ، لكن المرأة هنا فى الأربعين أو ما بعدها . والفتاة مثقفة ، عاملة ، إيجابية ، متحررة ، تقتحم ولا تنتظر . تفعل ولا تتلقى أفعال الآخرين وصفعاتهم . لم تعد نظرتها إلى الرجل هى نظرة الحقد والتشفى ، والاحتقار ، والامتهان . إنه ضرورة حياة ووجود . زميل فى العمل ، أو صديق محب ومحبوب ، أو رئيس فى الشركة أو المؤسسة أو المصلحة . هى جريئة بحكم العصر ، والثقافة ، واختلاف الأجيال . كما أنها ليست معقدة نفسيًا تنتابها أزمات مدمرة تفقدها التوازن ، والسلوك السوى .

لا أوديبية فى العلاقات . إذ إن الخيط الذى يجمع الرجل بالمرأة هو خيط المساواة ، فى الفكر ، وفى الثقافة ، وفى التعليم ، وفى المهنة ؛ وقبل هذا وذاك فى الطبقة الاجتماعية . معظم بطلات القصص من الطبقة البورجوازية ، ذوات مهن محترمة إجتماعيًا . يندر وجود المرأة غير العاملة ، قعيدة بيتها ؛ أو غير المتعلمة . ولعل الكاتبة أرادت أن تعبر عن شخصية جديدة للفتاة أو المرأة المصرية ، وقد اجتازت مرحلة خطيرة مر بها المجتمع فيما بعد الثورة ، وفيما بعد النكسة . وانعكاس ذلك فى محاولات التغيير التى أصابت السلوك الاجتماعى . ابنة الجامعة : صحفية ، وطبيبة ، ورسامة تشكيلية ، وباحثة اجتماعية ، وممثلة ، فى صدامها مع مجتمع أبوى ، وسلطة الإرث

والعادات والتقاليد ؛ والنظرة التى تصدر عنه فى مواجهة الجرأة ، والصدق ، والصراحة ، والواقعية .

إلى غير ذلك من الصور ، والمواقف ، والشخصيات ، التى صاغتها زينب صادق ، ووضعتها فى دائرة حسَّاسة للغاية ؛ لجلاء ما يخفى ؛ ولعلاج ما يمكن علاجه . إنها دائرة « الحب » والعلاقة بين الفتاة أو المرأة المعاصرتين ؛ وبين « الرجل » الذى هو من ذات الجيل أو من الجيل السابق عليها بشكل أو بآخر . وقد ساعد الكاتبة على الإلحاح فى قصصها الكثيرة على هذا الموضوع ، أنها عملت بالصحافة . وهى تستلزم مواصلة الكتابة الأسبوعية : حرفةً وهوايةً وانشغالاً خاصًا . فقد نشرت معظم قصصها القصيرة فى مجلات « صباح الخير » و « روز اليوسف » و « الكواكب » و « الموعد » اللبنانية .

وإذا عرفنا أنها أصدرت ست مجموعات قصصية ؛ فإنا سوف ندهش لحجم ما حظيت به هذه العلاقة من اهتمام الكاتبة . أمَّا المجموعات فإنها : (عندما يقترب الحب) ١٩٧٥ ، (هذا النوع من النساء) ١٩٨٢ ، (انقذنى من أحلامى)، (أنت شمس حياتى) ١٩٨٧ ، (ضاع منها فى الزحام) ١٩٨٧ ، (أمنيات فى ضوء القمر) ١٩٨٧ . وهى نشرت قبلئذٍ طوال فترة الستينيات . وهناك روايتان أخريان : (يوم بعد يوم) ١٩٦٩ ، (شهورِ الصيف) . وليس من شك فى أنها تختلف عن كاتبات أخريات ؛ بمثل ما تُعَدُّ واحدةً ممن أسهمن – على نحو ما – فى مسيرة القصة القصيرة المصرية .

أرادت الكاتبة من اختيار بطلاتها ، منطلقات متحررات ؛ أن تتعمق نفسية المرأة الجديدة . وأن تبحث فى الجانب المستور من مشاعرها الدفينة ؛ وهو ما لا يستطيع كاتب أن يتلمسه أو أن يصوره بصدق . وهى تقدم ذلك فى موقف يتطور ، وحدث يتصاعد ، وداخل يعبر عن الخارج ، وينمو به ليفرض نفسه عليه . ويستطيع الناقد أن يضع يده على الموضوع ، والمكان ، والزمان ، والمغامرة ، منذ الفقرة الأولى : (استهوتنى المغامرة ، التقينا فى منتصف الليل ، فى مقهى فندق كبير . رجلان وحدهما ، ثالث معه صاحبته) ٦ . قصة « عندما وجدنا الدفء » – مجموعة (عندما يقترب الحب) . ورغم ما يبدو من ألفة وانسجام ظاهرين ؛ فإن الفتاة تحس بالغربة وهى وسط أصدقائها . كما تدرك عمق تلك النظرة التى ينظرون بها إليها ؛ حتى صديقها لا يقبل منها أن تقص شعرها كالصبية .

وتتوفر عناصر الحب ، والمكان ، والرجل ، والمرأة ، فى قصة « الحديقة » : (كانت تحب الرقص والحفلات والنزهات . كان لها عدد كبير من الأصدقاء والصديقات) ١٥ . دائمًا هناك صاحب أو صديق أو حبيب للبطلة ، لا تخلو منه قصة . وقد يكون متناقضًا فى

الفكر والمشاعر مع انطلاق البطلة ، غير المقيدة . وربما يؤدى هذا الاختلاف إلى موقف صارم من « الرجل » يدعو إلى عدم حبه (الشجرة ستبادلك الحب إذا أجبتها ، أما الرجل . لا تقولى أبدًا أحبك) ١٧ .

والمرأة على هذه الصورة تريد أن تثبت استقلاليتها وتفردها . إنها ليست رقمًا فى مجموع الأرقام . هى ذاتها ، وهى نفسها ، وهى « الكل » . (النساء فى الطريق كأنهن رأس واحدة . لا أريد أن أكون جزءًا من هذا الرأس المكرر) ٢٦ . وتطالب « الرجل » بأن يؤكد ذلك ويشعر به ويعلنه (... وتقول إننى لست وحيدة فى المكان .. أن تلاحظ تصفيف شعرى وعقدى الجديد . أن تقول إننى مختلفة عن النساء) ٢٧ . رغم زحام الحفل فإنها تشعر بالوحدة . ومع فرح الجميع فإنها تستشعر الحزن والكآبة . وفى انطلاق الجميع يتولد إحساسها بالاختناق .

ويزداد الشعور بالغربة لدى الرسامة فى قصة « آخر الصيف » - مجموعة (عندما يقترب الحب) : (أحيانًا فى الطريق أو فى مكان عام أدير رأسى بين مجاميع الناس الهائلة ، فلا أجد أحدًا أعرفه أو يعرفنى . هل أنا ابتعدت عن الحياة العامة . أم هم غرباء عن البلد فلا أعرف أحدًا منهم . أحيانًا وأنا فى سيارة أجرة أنظر إلى السيارات الأخرى المجاورة تجرفنى رغبة أن أحيى أحدًا . أبتسم لأحد . أشير لأحد . وأجدهم غرباء حولى . كأن كل معارفى تركوا البلد وجاءت بدلهم هذه الوجوه الجديدة) ٧١ . (نظرت إليه وجدت وجهه غريبًا . كأنى أراه لأول مرة . واحد من الوجوه الغريبة التى أراها فى الطريق أو فى مكان عام . لا أعرفها ولا تعرفنى) ٧٢ .

طبعى ألَّا ننتظر أن يكون وراء الحديث عن الوحدة ، وتناول الإحساس بالغربة ، فلسفة وجودية ، أو رؤية عبثية . فالكاتبة لا تنطلق فى قصصها القصيرة من مذاهب فكرية أو عقدية أو سياسية ؛ أو إجتماعية . إنها - فقط - تجسد شعورًا إنسانيًا تعانيه البطلة : إمَّا بسبب أزمة فردية خاصة فى العلاقة بينها وبين الرجل . وإمَّا لأن نظرة المجتمع والناس حادة جارحة . وإمَّا لأنها منطلقة ، لا تحد من حركتها قيود أو حدود ؛ ولا تجد من يسايرها من رفيقاتها أو من يستجيب لها من الرجال ، وهكذا .

ويتولد هذا الإحساس بالغربة رويدًا رويدًا بالتجربة والممارسة الواقعية . فالفتاة الجديدة التى تريد الرجل ، وتسير يدها فى يده ، وتختلف معه إلى أماكن كثيرة ، فى الليل والنهار ، وتستمع إلى آراء متقدمة من « الرجل » فى السياسة والعمل والديمقراطية وحرية المرأة ، واحترامها لذاتها وإيجابيتها : سرعان ما يتعرى عند الامتحان العملى الحقيقى . (فى يوم ما قلت . هذا من بحثت عنه دائمًا . يعجب بى وبعملى . وقلت له

إننى أخبرت أهلى بحبنا . قال لتحرجينى ، وتقدم خاطبًا . بدأت معاملته تختلف ويؤجل . إلى أن نعرف بعضنا بعضًا أكثر . وربما كل منا عرف أنه لا يصلح للآخر . لكننا نؤجل إعلان قرارنا) ٩ . قصة « عندما وجدنا الدفء » .

والمجتمع يستنكر أى سلوك من المرأة ؛ حتى وإن كان غير إرادى ، وبلا قصد ؛ وهو يرفض الحرية المطلقة « حكاية كان » - مجموعة (هذا النوع من النساء) . والقصة جيدة . حيث الموقف بسيط ومكثف . والمشاعر ذاتية خاصة جدًا . والفكرة داخل رأس البطلة . والقصة تقع فى صفحتين من القطع المتوسط ، لا يقبل المجتمع - رغم المظهر البرَّاق والأرستقراطية - ما يسمى قبلة الصداقة والوحشة ، حتى وإن كانت عفوية . ومع ذلك تظل المرأة صاحبة القرار الحر ، والإرادة القوية ، فى « تحولات فى قدر إنسان » . مجموعة (انقذنى من أحلامى) ، « امرأة بين نارين » ، « إنها ليست تيبى » - مجموعة (أنت شمس حياتى) ؛ « أجمل ما فى الحياة » ، « الذى يحبنى » - مجموعة (عندما يقترب الحب) .

وفى المقابل نراها تقول رأيها فى الرجال ، والناس ، والأشياء (مقاييس الأشياء فى زماننا أصبحت عجيبة . الصوت المرتفع هو الذى يسمع مهما كان تخريفًا ما يقوله . الناس أصبحت مثل السيارات فى طرق عاصمتنا . يسيرون رأبواقهم تدوى . وبدأت الثورة تزحف من رأسى إلى قلبى إلى جسدى . الآن لا يمكن فصل الأشياء عن بعضها . الحب ، العمل ، والحياة العامة ، كلها مرتبطة . الأقوى هو الذى يؤثر على الباقين أو يتغلب . وثرت على الأقوى وتشاجرت مع حبيبى ، وقلت له بحدة : مللت الانتظار المتوتر والسكينة المفتعلة . عندما أقلق أغسل ملابسى وأنظم دولابى . ملابسى دائمًا نظيفة ودولابى منظم . ملابسى تحمل الماركات العالمية . يحضرها لى كنوع من المهدىء . لكن المهدىء إذا زاد الإنسان فى تعاطيه ينقلب إلى ضده) ٣٩ . قصة « شيش كباب » - مجموعة (عندما يقترب الحب) .

وترفض الزيف ، والخداع ، والطبقات الجديدة التى يقوم كيانها كله على ذبح الآخرين . تدين العلاقات الزائفة ، والأخلاقيات الهابطة الخادعة ، والكذب ، والنفوس الضعيفة . وترى أن هذه الصور تحمل ملامح واحدة ، ومنطقًا واحدًا ، وتستخدم أساليب واحدة ، عملها واحد ، وطعامها واحد ، ونوع الراحة لديها واحد . لكن البطلة فى قصة « وجه لطيف وقت العشاء » تنقد كل هذا وتبحث عن وسيلة لتغييره . وهى تسخر فى قصة « استنزاف » مما يتكدس فى صفحات الصحف من قرارات (ولم أدر ماذا يعنون بهذه القرارات التى يتخذونها وعندما تبينت الكلمة ضحكت) ٦٤ .

ولا يخفى أن الكاتبة زينب صادق سعت من أجل أن تصوغ موضوعها الأثير ؛ فى أكثر من شكل ، لذا جاءت مجموعتها (هذا النوع من النساء) وقد ضمت عددًا من القصص القصار جدًا ؛ أو المواقف الخاطفة ، التى يغلب عليها « الفكر » فى بعض الأحيان . اصطنعته الكاتبة لكى تقول رأيها بوضوح على لسان شخصية أو شخصيتين . وعناوين هذه المواقف وتلك الصور : قوة الحب - ماذا أريد أكثر من هذا - كم . كم كنت أحبك - واحدة من قصص الحب - لحظة شوق - لماذا قلت أحبك - خطاب حب من ربع قرن - امرأتان - الزوجة - رجل يحب - قبلة صغيرة لا أكثر . ولا تزيد الصورة عن صفحتين• اثنتين .

وعلى هذا النحو تتكون مجموعة (أنت شمس حياتى) من بعض المشاهد والصور ، التى تعطى نماذج لعلاقة الرجل بالمرأة . والتى تقول الكاتبة من ورائها ما سبق أن عرضته فى قصص قصيرة سابقة . زواج الصغيرات بكبار السن . اللقاء بعد طول غياب . الزواج العرفى . تسلط امرأة . والكاتبة لا تتعمق نفسية المرأة أو الفتاة ؛ ولكنها تقض بشكل خاطف سريع ومباشر . عناوينها يفهم منها مضمون القصة ؛ لمباشرتها ووضوحها : هلوسة رجل - صديقتى تحب - الحصان الجامح - المثقفون لا يشاهدون التليفزيون - ذنوب رجل - المنتمون للخارج - صدمة رجل - زوج ألطاف هانم - اغتصاب . تسع وعشرون صورة لا تزيد كل منها عن ثلاث صفحات .

ولأول مرة يحكى « الرجل » تجربته فى قصة « زوج ألطاف هانم » . وقد قدمت جل القصص على لسان البطلة - المرأة .

تنتمى مجموعة (أمنيات فى ضوء القمر) لنفس الاتجاه . لقطات خاطفة عابرة ؛ وليست مواقف معمقة أو أحداثا مكثفة . لا تستهدف من ورائها أشياء مهمة فى حياتنا الاجتماعية ، وعلاقاتنا الإنسانية . قد يفهم منها أن الكاتبة استمعت إلى حكاية ما أو قرأت حادثة معينة أو أثارتها طرفة ، أرادت أن تنقلها إلى القارىء ؛ لتثيره أو لتسليته . لذا فإن هذه الصور وتلك الحكايات كانت بمثابة ثرثرات أدبية نقتها أديبة حرفتها الكتابة ، عن نساء وفتيات ورجال ، لا يحسنون الصياغة الفنية ، والحبكة القصصية ، والنسيج الحكائى . ونظرًا لأن « الفكر » لا يعنيها وكذلك « القضايا » الجادة الحادة التى تضطرب فى حياتنا الاجتماعية ؛ فإنها أغفلت المرأة الكادحة : عاملة وفلاحة وبائعة جوّالة وممرضة ، وغيرها وغيرها ممن ينتمين إلى فئات مطحونة ، مدمرة ، مقهورة ، مستغلة .

لم تحتفل الكاتبة باختيار العناوين ؛ وآثرت المباشرة الصحفية ؛ والصياغة الصحفية

أيضًا . إنها حكاوى صديقة عن بعض ما تعرفه عن صديقاتها أو زميلاتها ، تحكيها بشكل بعيد عن التوليف والابتكار والإبداع : سفرجى الصالون - المدموازيل - نصيحة من بابا - القلب يخفق بالحب لأسباب كثيرة - الزوج النكدى - امرأة ذات خبرة - دعوة شرقية - ثورة المثقفات - هل انتهى عصر الحب - العظماء يفعلون هذا - كاره النساء - اللون الأصفر .

وتجيد الكاتبة « الحوار » ؛ وتجعله أداةً وحيدة فى رسم الصورة ؛ وصياغة الموقف ، والكشف عن أبعاد الشخصية . مثال ذلك قصة « الحقيقة أحيانًا » . حيث تكتب حوارًا دالًا على جودة فى الصياغة . بين القاضى ، والطبيبة النفسية ، التى تدافع عن حرية المحبين . وهو العنصر الأساسى فى قصة « حالة ليست خاصة » . طبيبة نفسية مريضة بذات المرض الذى تعانى منه إحدى المريضات ؛ وقد جاءتها لعلاجها . وفى قصة « أزرق . رمادى . أسود) - مجموعة (أنقذنى من أحلامى) مواقف حوارية جيدة . يتخلل كل موقف فقرة سردية قصيرة ؛ تصف المكان ، أو الجو ؛ أو تهيىء لما هو قادم . والحوار قصير جدًا ، جمله مدَّببة . وهو العمود الفقرى لبناء هذه القصة . المتحاوران ، أنا - هو . البطلة - الرجل .

كما تستخدم « الحلم » فى هذه القصة ، وتضع « الحالمة » مقابل « الواقعية » . ص ٢٧ (يا حبيبى حلمت بحديقة وطيور مغردة . فرحت بصوتها . وقمت منتشية بالحلم . جمعت ملامح وجهك فوق وسادتى . احتضنتها ونمت على أن أحلم حلمًا آخر طيبًا . لكن الحلم الثانى كان مزعجًا . كنت وكأنى فوق لعبة من ألعاب الألغاز حائرة فوق سطح كبير لبناء . به سلالم كثيرة . صاعدة وهابطة . لم أدر أى سلم أصعده وأى سلم أهبطه لأخرج من لعبة الألغاز هذه . قمت منزعجة مكدرة وفى رأسى صداع . قال : سأحقق حلمك الأول وأنسيك الثانى وستشفين من الصداع) .

وتمزج الكاتبة الحوار الخارجى بالحوار الداخلى ثم حوار البطلة مع نفسها ، تعليقًا على تلك الجمل القصيرة جدًا التى تجرى على لسان كل منهما ، فى قصة « أوقاتنا السعيدة » - مجموعة (ضاع منها فى الزحام) . تقول البطلة لنفسها (.. فى الصباح تختلط الأشياء ببعضها . الحب بالكراهية ، الأمل باليأس . المعقول باللا معقول . الاحتقار بالحاجة . مشاعر الليل الحميمة تندثر فى مشغوليات ومطالب الصباح . يا أوقاتنا السعيدة لماذا يطلع عليك النهار) ٥٠ .

ويلاحظ الناقد المدقق أن عددًا من القصص يركز على ابتعاد البطل عن البطلة ؛

لسبب أو لآخر ، مدة طويلة من الزمن ؛ ثم يكون لقاء بعد هذا الانقطاع . تكون حياة كل منهما قد حفلت بمتغيرات كثيرة . ويطلب إليها أو تطلب هى إليه ، عودة المياه إلى مجاريها أو الزواج . وقد حدث هذا فى قصة « رجل من الماضى » - مجموعة (ضاع منها فى الزحام) بعد خمسة عشر عامًا . وفى قصة « هذه العواطف العجيبة » وهى من القصص الجيدة . العائد بعد غيبة كان أول رجلٍ فى حياة البطلة . ولمَّا كان الغياب قد طال ؛ فإنها تفاجأة بزواجه وبأنه أنجب ولدًا وبنتا . وعبثًا حاولت تذكيره بنفسها ؛ لكنها فشلت . وفى قصة « حلم طبيب البحر » يكون لقاء ؛ ثم حنان ؛ يدعوها إلى أن تتساءل : « من الذى قال لحنان أقوى من القسوة والماء أقوى من الصخر . كاتب أم شخص عادى) ٨٣ . وفى قصة « انقذنى من أحلامى » تحقق المصادفة ما لا يعقل . طبيبة تلقى بزميل لها كانت تحبه . وبعد أكثر من تجربة الرجال الأزواج ، تذهب إليه ليعالجها من أحلامها المزعجة ؛ فهو طبيب نفسانى . فإذا بها تكتشف أنه هو أيضًا كان يحبها ويريدها زوجة . فى حين أنها كانت ترفض فكرة زواج الطبيب من طبيبة ؛

● دخلت نوال السعداوى ميدان القصة القصيرة وهى مسلحة بمجموعة من الأدوات والمعارف التى استندت إليها ، وأفادت منها ، وهى تكتب . يقف فى مقدمتها ثقافة علمية وطبية ، ساعدتها فى معرفة أمراض الجسد ، وتكوينه ، وحاجاته ؛ وما يتصل منها بالحاجات العضوية والجنسية بخاصة . أضافت إلى ذلك ثقافة نفسية أتاحت لها فرصة دراسة النفس البشرية ، وأمراضها ، وتقلباتها ؛ وما يتعلق بنفسية المرأة ؛ والمدارس العلمية التى فسرت سلوكه وانفعالاتها ، وعواطفها ، وغرائزها . وشهيرات النساء فى التاريخ ، وفى الأدب ، وفى عالم الأطباء النفسيين . ثم اختارت لنفسها موقفًا سياسيًا بارزًا ، تدافع فيه لا عن الحقوق التقليدية للمرأة ؛ ولكن عن مطالب جديدة ، تحدد علاقتها الداخلية بالرجل ، وبالمجتمع ، وتعلن عن دورها فى كل شأن ن شئون الحياة .

وقد أصدرت عددًا ملحوظًا من الكتب اللافتة ، التى اعتبرت فريدة فى هذا المجال ؛ جعلت الأنظار تلتفت إليها ؛ لأنها كسرت وحطَّمت حواجز كانت تحول دون ظهورها فيما قبل . ولأنها اتسمت بجرأة غير مألوفة ، وصفها البعض بالشذوذ . وإن كانت هى قد سخرت الحقائق العلمية والطبية المرتبطة بالتكوين العضوى والبيولوجى للرجل والمرأة ، لخدمة أفكارها التى تؤمن بها ، والآراء التى تعلنها ، والدعوة التى تدهو إليها ؛ حتى لا تطلق صيحات فارغة فى الهواء ؛ أو شعارات جوفاء لا تجد صدى ؛ أو أوهام لا تستند إلى دليل . وكان كتابها المعنون (المرأة والجنس) أول خطوة على هذا الطريق . بمثل ما كانت أول مجموعة قصصية لها هى (تعلمت الحب) التى أتبعتها

بمجموعات (حنان قليل) و (لحظة صدق) و (الخيط والجدار) وبعض الروايات مثل (الغائب) و (مذكرات طبيبة) وغيرها .

ولعلنا نلاحظ أن معظم ما أصدرته من قصص ومجموعات جاء فى أواخر الخمسينيات وحتى أواخر الستينيات مما قد يدل على أنه كان الفن الأدبى الأول الذى استهواها مع بداية التفكير فى الكتابة والتأليف . لكنها مع بداية السبعينيات ، وبعد صدور كتاب (المرأة والجنس) اتجهت اتجاها آخر فى الكتابة ، وفى النشاط ، والفكر ؛ أثرَّ فيما يتعلق بكتابة القصة القصيرة . فقَلَّ إنتاجها فى هذا الجانب ؛ كما ضعف من الناحية الفنية .

كانت بداياتها الفنية الأولى فى القصة القصيرة تبشر بكاتبة مؤثرة ؛ لو أنها توفرت على الإخلاص لهذا الفن وحده ؛ ولو أنها عمَّقت قراءتها فى أصوله ، وتقنياته ، وأهم آثاره ، والقواعد التى ينبغى أن توضع فى الاعتبار عند الكتابة . ونستطيع الإشارة إلى بعض القصص التى ضمتها مجموعة (حنان قليل) ١٩٦١ . مثل : « حنان قليل » ؛ وهى من القصص الجيدة جدًا ، و « مجرد صورة » . و « الدوسيه الضائع » التى تتناول الأوضاع البيروقراطية فى الإدارة بالنقد . و « سوسن » التى تتناول ضياع الأطفال بسبب زواج الأمهات ؛ وإهمالهم والتغاضى عن مشاعرهم ؛ بمعنى أنها اقتربت من بعض مشكلات الواقع الإنسانى والاجتماعى ؛ كما اقتربت من خصائص فن القصة القصيرة .

لكنها ما إنْ بدأت تسلك فى حياتها ، وثقافتها ، وكتابتها ، دورًا آخر ؛ حتى خصَّصت كتابتها لقضية معينة ، وشخصية معينة ، وموضوع واحد ، عرضت لمختلف أوضاعه وزواياه . لم تحد عن المرأة ، وانشغالها بهم واحد هو علاقتها بالرجل ؛ وعلاقتها هى بجسدها . فلم يكن ثمة من يلتفت إلى جسد المرأة ، وعدم الخجل من تصويره ، والحديث عن رغباته ، من خلال موقف المرأة نفسها منه ، ثم موقف الرجل والمجتمع . وقد ركزت فى العلاقة الندية التصادمية بين الرجل والمرأة ؛ والحرب المستعرة بينهما ؛ وكيف أن الانتصار للمرأة دائمًا . لأنها إمرأة خاصة ، مجربة ، مشبعة ، تواجه رجلاً خاصًا ، مجرب هو الآخر ، ذئب ، تعود على الانتصار ؛ فيه سمات خاصة ؛ لا يخضع للمرأة ، وإنما يخضع هو الكثيرات .

واحتلت عقدة أوديب ، واليكترا ، جانبًا من المساحة القصصية ؛ ومن تفكير الكاتبة ، علاقة الأب بابنته ؛ والأخت بأختها ، والأم بابنها ؛ وقد مارست التحليل النفسى ؛ أو قدمت نماذج تعانى من أمراض معقدة ، عصابية ؛ وانفصام . ويكون « الجنس » عاملاً ضاغطًا ، ومؤثرًا فعالاً ، ومحورًا أساسيًا فى كل القصص . لذا كانت صورة « المرأة » هنا مختلفة عمَّا قرأناه عند كاتبات أخريات . فقد رأت هدى جاد فى

الرجل خشونةً ، ومهانةً ، وشذوذًا لا أخلاقيًا . ومع ذلك كانت المرأة ضعيفة ، مستسلمة ، تصفع ولا ترد الصفعة . لا احترام فى العلاقة . ولا مساواة ولا ندية . حيث لا تتكافأ القوى . مما جعل الصراع يختفى ويتوارى . وتكون الغلبة للرجل على طول الخط . مع الهروب من قضايا الناس والواقع الاجتماعى .

وسعت المرأة إلى الرجل فى قصص زينب صادق ؛ باعتبارها ذات شخصية متحررة مستقلة ، صادقة مع نفسها ، ومع ما وصلت إليه من ثقافة ؛ مما جعلها نموذجًا مختلفًا عن الجدة والأم والخالة والعمة . وهى تسعى للرجل محتفظة بشخصيتها وإرادتها واستقلالها . واثقة من كل ما تقول وما تفعل ، ومن ثم فإنها ترغب فى علاقة واضحة ؛ مع الرجل الصديق ، الزميل ، الحبيب . وقدمت زينب صادق صورًا كثيرة للمرأة أو الفتاة التى لا تخرج عن هذا الإطار المرسوم فى ميدان الحب ، والعلاقة الجديدة ، مع ابتعادها عن المرأة المصرية الكادحة والعاملة .

● أمَّا إحسان كمال فإنها رأت أن الرجل والمرأة عنصران مهمان فى المجتمع . كل منهما يعانى ، بما يملك من قدرات وإمكانات . وإن كانت معاناة المرأة أكثر تقديرًا وإكبارًا . هى المحور ، وهى البطولة ، فى التربية ، والتأييد ، والمساندة ، والصبر ، والكفاح اليومى الشاق . فليس ثمة صراع بينها وبين الرجل . فالمرأة عادية ، والرجل عادى . وإن كان الدور الذى تلعبه المرأة يحظى بكل الاحترام والاحتفال والتقدير . وفى هذا اللون من الحياة ، ومع هذه الشريحة الاجتماعية لا وجود للرغبات الجنسية أو العاطفية الجامحة ، ولا شذوذ ولا مركبات نقص نتيجة التواءات نفسية أو تعقيدات فكرية . وثمة اقتراب من الحياة الواقعية .

بينما نوال السعداوى : الطبيبة ، الأستاذة ، العالمة ، السياسية ، صاحبة الدور المهم فى الحركة النسائية عالميًا ومحليًا ؛ فإن المرأة عندها أقوى من الرجل فى النهاية ، تستطيع أن تصارعه لتصرعه ، ولتنتصر عليه . إنها معه فى حلبة سباق . الهازم هى . والتحدى قائم ودائم . جاد وحاد ومرسوم بدقة . لكن دائرته لا تضم إلا « الجنس » أولاً والجنس أخيرًا ، مع عدم الإذن بدخول هذه الدائرة لامرأة فقيرة من القرية ، أو تعيش فى قاع المدينة ، أو تطحنها القوى الضاغطة ، أو تشقيها وفاة الرجل ؛ فتنكفىء على رعاية الأبناء . أو ... أو ... وغيرها ممن لا يملكن هذه المواصفات الفريدة ؛ وممَّن لا يخضعن لتجارب العالمة الطبيبة ، الباحثة فى النفس البشرية .

كما أن الدائرة المغلقة المظلمة لا تنير جوانبها وأركانها لمشكلة هنا ، أو قضية هناك ،

أو مسألة تؤرق جموعًا كثيرة جدًا من البشر الذين يعانون ، ويمرضون ، ويتآكلون ، ويموتون ، وتطحنهم تروس أصحاب الثروة ، أو السلطة ، أو الطبقة المستغلة . إن المنطقة التى تلعب فيها نوال السعداوى ، من أجل « المرأة » علقت عليها لافتة كبيرة تحمل تحذيرًا خطيرًا : ممنوع الاقتراب والتصوير . لقد ارتضت هى ذلك واختارته . فانتحت هى وبطلاتها مكانًا قصياً . وسوَّرته وأحاطته بموانع حديدية . ومع مضى الوقت أصبحت المنطقة بمن فيها ، وبما يعتمل داخلها ، وبمن تقوم على حراستها ، بعيدة عن عيون الناس ، وقلوبهم ، وأفكارهم ، وحركتهم .

فى كلمته التى قدم بها مجموعتها (لحظة صدق) سجَّل يوسف إدرس بذكاء شديد قريبًا من هذه الملاحظة ، حيث قال : (.. إنها مجموعة من القصص لم تكتبها مراهقة أدب أو هاوية شهرة وإنما كتبتها كاتبة حقيقية تعرف وتدرك معنى الكتابة ودورها وخطورتها ؛ ومن أجل هذا نحن نطمع من نوال السعداوى فى الكثير ، نطمع فيها بعد أن وجدت نفسها أن تجدنا نحن ، وتجد حياتنا ومشاكلنا وأن تخرج حتمًا من الذات النسائية إلى الذات الكبرى غير المحدودة) ١٣ - ١٤ .

أمَّا الدكتورة لطيفة الزيات فإنها فى تعليقها على قصة « الخيط » فى مقدمة كلمتها عن مجموعة (الخيط والجدار) سرَّبت كلماتها التى تحمل رأيها - فى هذا العالم - فى همس شديد وبلا ضجيج أو صراخ فى ثنايا قولها : (والكاتبة تستخدم أسلوبًا ينأى عن الواقعية ، لتصوير العالم الداخلى ، أو مجرى الشعور لامرأة تصارع من أجل تحقيق التكامل النفسى . والصراع هنا ، وإن جرى على مستوى الحلم ، وفى انفصال كامل عن الواقع ، صراع حاد ومرير . فالشخصية التى تخلقها الكاتبة تعانى مرضاً نفسيًا يسد عليها منابع الخلاص ، والحب ، وبالتالى منابع الحياة) ١٤ .

تحدد رأى الدكتور لطيفة الزيات فى أن نوال السعداوي تنتقى عالمًا خاصًا جدًا . تجرى وقائعه وأحداثه فى « الأحلام » ومن خلال الكوابيس المزعجة . تسود فيه الأمراض النفسية والعقلية التى يحتاج أصحابها إلى مستشفيات خاصة ، لبحث حالاتهم وتشخيص أمراضهم ، وتوصيف الدواء الصالح لهم . لكن ذلك كله ينأى عن حركة الناس العاديين الذين يعيشون حياة عاقلة وواقعا عاديًا . لذا فإنه فى انفصال كامل عن المجتمع والواقع المعاش .

حتى أن الدكتور على الراعى الذى حاول تصنيف فئات الأبطال الذين تصورهم نوال السعداوى ، كما حاول إرجاع القهر الذى يعانى منه أبطال القصص إلى الظلم

الاجتماعى والشعور بالانسحاق ؛ وهو ما يرد عليه ؛ انتهى إلى القول بـ (ليقرأ من شاء من الناس هذه القصص لذاتها غير أنى أدعو بعضًا من قرائها إلى النظر بوصفها مقدمات فى الكتابة القصصية أدت إلى عمل ناضج جدير بالتقدير هو رواية « الغائب) ١١ . إنه - هنا - يحكم ويقيم عملاً آخر ليس قصة قصيرة ، وليس مجموعة قصصية . أمَّا هذه فإنها مقدمات فى الكتابة . بمعنى أنها تجارب . علمًا بأنه سبقتها تجارب أخرى فيها ما هو أنضج من حيث الفن . ولم يدخل الدكتور الراعى فى تفاصيل البناء ، ولا فى عناصر التشكيل الفنى ، ولا فى تناسق الموضوع والشخصية مع الشكل والقالب اللذين صيغا فيه . بل إنه شغل - أولا وقبل أى شىء - بما أسماه بالفئات المقهورة بسبب الجنس ؛ أو بسبب المكاتب ؛ أو بسبب الجدار !.

ولست أدرى ما هو السبب القاهر الضاغط الذى يدعو الكاتب المحترم أو الناقد المثقف إلى المجاملة السافرة أولاً ؛ وإلى إخفاء رأيه الموضوعى ثانيًا ؛ وإلى الالتواء بحثًا عن منافذ للهروب أخيرًا ؟ ولا أظن أن نوال السعداوى أو غيرها من الكتاب يتحملون مسئولية ما يقوله النقاد عنهم . لأن دور المؤلِّف المبدع ينتهى عندما يصبح إنتاجه بين أيدى القراء جميعًا . ونحن سوف نتعامل مع نصوصها ، دون اعتبار لما قيل أو كتب عنها .

تكاد مجموعتها (لحظة صدق) تقدم صورة كاملة لشكل العلاقة بين المرأة والرجل ؛ ونوع الصراع المحتدم بينهما . وخصوصية كل منهما . (كل ملامحها غريبة بالنسبة لملامح النساء وملامح متسقة متكاملة تنطق بأنوثة عارمة ولكنها أنوثة غالية مثقفة تثير فى نفس الرجل المغرور برجولته بالذات رغبة عنيفة فى تحديها وإخضاعها) ١٨ . (عيناها تنظران إليه فى قوة وكبرياء وعناد) ٢٣ ، (وهذه المرأة الجالسة إلى جوارى . أليست هى كبقية البشر . إذا أعطت لا تأخذ . وإذا أخذت لا تعطى ؟ ولكنها عنيدة ذكية . يبدو أنها مثلى تماما . من نوعى . من فصيلتى . إنها لا تعطى) ٩٣ . (كانت قد بلغت من النضج ، وفهم الحياة حدًا لم تعد معه تخشى تجربة أى شىء . ولكنها تريد أن تختبر هذا الرجل) ٧٧ . (يجب علىَّ ألاَّ أعبأ بشىء أنا حرة فى حياتى الخاصة مثلك . لقد نلت الليسانس كما نلته أنت وأشتغل ما تشتغل أنت ، واستلم ماهية مساوية لـ هيتك . يجب أن أمارس حريتى كما تمارسها أنت) ٥٢ . هذه هى المرأة التى يصيح بها قائلا : (التحدى فى عينيك يرغمنى على القسوة) ٣٣ .

والرجل الخاص جداً فى قصص نوال السعداوى (أنا رجل قوى ناجح . لم يمنحنى

أحد القوة والنجاح ولكنى أنتزعتها نزعًا من بين فكىَّ العالم .. وإنى حين أريد امرأة فإنها تركع لى وتعطينى كل ما عندها دون أن أعطيها شيئًا . هذا شىء طبيعى) ٩٢ . (لقد أحبته مئات النساء من قبل ولا تزال تحبه العشرات والعشرات وهو يبتكر فى كل يوم أساليب جديدة للهروب من النساء) ، (بل أحيانا ما كانت المرأة هى التى تدفع له حتى لا يقطع صلته بها إلى الأبد وتظل تخدع نفسها بذلك الأمل الكاذب فى أنه سيأتى يومًا) ١٧ - ٢١ . (أيمكن له بعد هذا العمر الطويل وتلك الصولات والجولات فى عالم النساء وذلك الانتصار الساحق مع امرأة وأخرى أيمكن له بعد كل هذا أن يشك فى رجولته ؟ أن يشك فى سحره ؟ أن يشك فى قوته ؟) ٢٥ . إنه يتحدث دائمًا بزهو (ذلك الزهو الذى يملأ الرجل حين يعتقد أن المرأة قد أحبته وأنه ملكها) ٢٧ .

العلاقة بين هذه النوعية من البشر علاقة خاصة هى الأخرى . تحددها دائمًا الفقرة الأولى فى كل قصة : الحدث المرتقب . الرغبة السافرة لدى كل منهما . فى كلمات حادة لا زيادة فيها ولا حشو ولا فضفضة . والمكان توصف تفاصيه وأركانه ؛ لا رغبة فى التصوير ، ولكن لمواءمة الحالة التى يكون عليها « البطل » والبطلة ، ويرتبط - إلى حد ما - بسلوك الشخصية المحورية فيما قبل الآن . وهو غالبا غرفة نوم ذات سرير واحد . والمفردات زجاجة خمر حولها بضعة كئوس . وهما معاً . وثمة تتبع آنى دقيق لكل نأمة أو حركة .

ولمَّا كانت الكاتبة لا تحتفل بالهندسة ودقة الإحكام ؛ ولمَّا كان « الحدث » وحده هو شغلها الشاغل ، وهو حدث يتكرر للأسف ؛ فإنها لا تعيد النظر فى الصياغة الفنية . من ذلك مثلاً أن الفقرة الأولى فى قصة « الجانب الآخر » هى بعينها الفقرة التى تبدأ بها قصة « من أجل المعرفة » ملامح المرأة . العربة . حركة شعرها التى تتأثر بالهواء . النسمات التى تعبث بالوجه والشعر والخدين الجالس أمام عجلة القيادة . نظرتها إليه . وهذا نلاحظه أيضاً فى قصة « الخيط » من مجموعة (الخيط والجدار) حيث تتكرر فقرة واحدة كاملة فى صفحة ٤٥ ثم فى صفحة ٦٠ كما هى . وثمة فقرة أخرى مكررة بالنص فى صفحتى ٤٣ ، ٥٩ . فلا غرابة إذن أن تتكرر شخصية المرأة . وشخصية الرجل ، وأن تثبت العلاقة عند بعد واحد فقط ، يتمثل فى الصراع ؛ الذى يستهدف انتصار طرف على الآخر .

فى قصة « قلبى الذى عصيته » تقول المرأة « سأهوى بك إلى أسفل » ٤٤ . وفى قصة « حينما ينهزم الرجل » (كانت تريد أن تخضع رجولته المغرورة . أن تشعر به وهو

ذليل جريح يتعثر فى استسلامه لها ، ويبكى ضعفه وهزيمته . أن تلف حول عنقه خيطها الحريرى وتشده وراءها . كانت مثله تنشد الانتصار بأى شكل وبأى ثمن) ٢٥ . والرجل يقول فى قصة « لحظة صدق » : (هذه المرأة يجب أن تسحق ! وإنى لقادر على سحقها . هذه العنيدة المتكبرة ! سأعلمها من أنا ! سأجعلها تذكرنى دائما . وكلما ذكرتنى نفذ الخنجر المسموم إلى قلبها من جديد . الخنجر الذى طعنت به كرامتها وأنوثتها وشخصيتها) ٩٤ . إنه يراها متناقضة ، تتباين تيارات التعبير التى تمر بعينيها دون أن تفصح عن شىء محدد . (نظرة الحنان تحرك قلبه . ونظرة التحدى تثير رجولته . الأنوثة العارمة فيها إلى جانب تلك القوة التى تكاد تشبه قوة الرجولة ؟ الأنوثة التى تشعره برغبة عنيفة فى الالتصاق بها . والرجولة التى تشعره برغبة مثلها فى الفرار منها . التناقض العجيب فيها) ٣٥ .

لكن الكاتبة تنتصر للمرأة ؛ حتى وإن كان الموقف غير مقنع ، وغير قابل للتصديق والمعقولية . المرأة تغلب بالكلام كثيرًا . إذ إنها فى قصة « قلبى الذى عصيته » لم تكن واقعية أو طبيعية . بإرادتها هى اختارت الرجل الناجح المرموق . الطبيب الكبير والجراح الشهير . وقد سعت إليه لجاهه وماله ونجاحه ومع ذلك تصفه بأن كلماته لزجة متكلفة خالية من الفن والذكاء . وبأن له « أنفًا منخفضاً قصيرًا يوحى إلى بأنه منحط . وشفتين رفيعتين مقوستين إلى أعلى كحاجبى امرأة رخيصة » ٤٤ . سخرت من هذا كله ؛ ومن بساطته وصراحته وصدقه . ما هذا ؟! ثم بعدئذ تترك البيت والسيارة والمائدة الشهية ، والفراش الوثير ، والملابس ، والأحذية ، والنقود ، والأوراق الخاصة ، والبطاقة العائلية . هل هذا هو الانتصار ؟! إنها معركة وهمية صنعتها هى فى خيالها فقط . وأين الآخرون فى هذا العالم . هل تعيش المرأة فى قمقم ؟ وهل لا يجد الرجل ما يشغله فى الحياة إلا البحث عن امرأة عنيدة . متكبرة . شرسة . تتشبه بالرجال ؛ كى يخضعها لإرادته ورغبته السادية ؛ بعد أن ميَّل مئات النسوة من المستسلمات فى براءة أو سذاجة أو عدم خبرة !.

● حاولت الكاتبة نوال السعداوى - ذراً للرماد فى العيون - أن تقدم صورة إجتماعية حملت عنوان « ثمن الدم » . غير أنها وقعت فى حبائل يوسف إدريس . فأعادت صياغة قصته « شغلانة » وجعلت عم أبو محمود الذى يعيش هو وزوجته وطفله وابن وابنة فى غرفة فارغة فوق سطح إحدى العمارات الكبيرة ؛ بلا خبزة . مما يضطره إلى بيع دمه . ليس فى بنك واحد للدم . ولكن فى أربعة بنوك ؛ نظرا لكثرة الأبناء . لأن عبده بطل

يوسف إدريس لم يكن لديه أطفال . وكان يتخذ فى كل بنك اسمًا مختلفًا . يبيعهم ٥٠٠ سم مقابل جنيه ونصف الجنيه (سأشترى خبزاً ولحمًا ودخانًا وشايًا وكل شىء) ٦٤ . ونسيت الكاتبة البطيخة التى كان يشتريها عبده - يوسف إدريس عندما يتهور . وفى آخر مرة يموت عم أبو محمود لنفس الأسباب ؛ التى جسَّمها يوسف ادريس بحدة وعنف ودرامية مؤثرة .

إن الكاتبة عندما زعمت لنفسها اللجوء إلى قضايا الواقع ؛ أسلمت وجهها ولجأت إلى يوسف إدريس . وللمرأة عند نوال السعداوى شكل آخر ؛ وصورة ثانية ؛ تكاد تجسدها مجموعة (الخيط والجدار) ؛ حيث نجد حالات نفسية خاصة ؛ وعلاقات غريبة يحكمها الشذوذ والعقد المركبة . سلطة الأب مع فتاة بلغت الثالثة عشرة من عمرها ، هى ابنته ، وعمق العلاقة بينهما ، ونفاذ تأثير الأب فى كل خلية من خلاياها ، وخلجة من خلجاتها . حتى تفاجأ بأبيها مع الخادمة التى فى مثل سنها ليلًا فى المطبخ « قصة الصورة » . والفتاة التى تمكنت منها شخصية الأب ، فحطمت كيانها ووجودها وحياتها (كنت أنا قطعة منه ، قطعة من جسده تذوب معه فى الألم شيئا فسيئا . وتسلم معه للموت جسدها جزءاً جزءًا) ، (كانت تمر بى لحظات فإذا بجسد أبى يتراءى لى عاريًا ، وأحيانًا أرى نفسى عارية . كنت أكره منظر الجسد العارى ، كان يفزعنى ومن شدة الفزع كنت ألهث وأحس الهواء يدخل صدرى ويخرج بسرعة وبحدة كالإبرة) ٣٢،٢٣.

ونراها تعرف الرجل من خلال تفسير جنسى يرد على لسان إمرأة « نون » فى قصة « عين الحياة » ، بالإضافة إلى تصوير لحظة ممارسة جنسية فى نفس الصفحة ١٣٨ . ويتساءل القارىء أحيانًا عمَّا تريد الكاتبة توصيله من وراء بعض ما تقدم من شخصيات شاذة ، أو سلوكيات غير سوية ، أو لقاءات غريبة ! هل هى فى قصة « الرجل ذو الأزرار » تدعو للخيانة الزوجية ؟ وإباحة علاقة غير مشروعة برجل ، مع وجود الزوج ؛ لا لشىء إلا لأن الزوج لا يهتم بمظهره وزيه واختيار أزرار جاكتته وإحكام وضعها . أم تراها تحتقر وظيفته وعلاقته برؤسائه ؟ أم ماذا ؟! وهل أرادت بقصتها « الكذب » أن تكتفى بصورة حديثة لجلسة تجلسها المرأة الجديدة وهى مستغرقة فى القراءة ، وقد كشفت فخذيها نصف العاريين ، نصف المنفرجين . وهو ما تسميه الكاتبة بالوضع العادى الذى (يتخذه فخذا المرأة الحديثة حين تستغرقها القراءة . ذلك الاستغراق الطبيعى لأى شخص مثقف). وتكرر هذه الجملة مرتين فى صفحتى ٩٩،٩٧.

وقصتها « لا أحد يقول لها » أقرب نسبًا إلى المقالات التى ضمها كتاب (المرأة والجنس) . إنها تشبه مقالاتها الأربع المعنونة : البنت - التربية والكبت - الطبيعة

برئية - الأسباب الحقيقية . وربما تكون القصة تطبيقًا تمرينياً لإثبات ما ورد فى تلك المقالات من معلومات وآراء حول الطبيعة الجنسية للمرأة والفتاة .

ويخطىء من يظن أن نوال السعداوي ابتكرت تلك الشخصيات الغريبة ، أو العلاقات الشاذة . الجديد فقط هو أن الأمر هنا صادر عن امرأة . أمَّا ما بقى فإنه توفر كله فى كل ما كتبه ابراهيم المصرى بدءاً من ١٩٢٠ فى الصحف والمجلات ، وفى المجموعات القصصية الكثيرة التى أصدرها : حزيف امرأة - كأس الحياة - الأنثى الخالدة - الباب الذهبى - صراع الروح والجسد - قلب عذراء - نفوس عارية - قلوب الناس - صور من الإنسان - وغيرها من القصص والمجموعات .

فى قصته « خريف امرأة » المنشورة فى مجلة « الأسبوع » ١٩٣٤/٢/٢٨ نجد إحسان هانم فى علاقتها بابنها محمود ؛ فريسة للأمراض العصابية التى يقول عنها « فرويد » إنها « اضطرابات فى الوظائف الجنسية » أو هى « الناحية السلبية للانحرافات » . ودولت هانم فى القصة التى تحمل هذا العنوان حطمت بناتها ، وأهدرت حقوقهن ، ودمرت حياتهن بشكل خطير ، لا إنسانى . كذلك فعلت الأم فى قصة « جناية أم » . ومصطفى حمدى فى قصة « سناء واعتدال » ؛ الذى تحركه الرغبة الجنسية كما يقول « فرويد » أو رغبته فى السيطرة كما يقول « أدلر » . كذا الأمر بالنسبة لشخصية محمود البورجوازى فى قصة « عندما تغرب الشمس » المنشورة فى مجلة (آخر ساعة) ١٩٦١/٢/٢٨ . ولإبراهيم المصرى مجموعة قصصية بعنوان (الأنثى الخالدة) عالج من خلال إحدى عشرة قصة قصيرة الأطوار النفسية التى تمر بها المرأة ، والعرائز التى تتحكم فى سلوكها وأفعالها .

وعندما يتعرض ابراهيم المصرى لتحليل شخصياته من الداخل ؛ فإنه يعتبر الشخصية وحدة نفسية وجسمية واجتماعية متفاعلة متكاملة . وهى وحدة ديناميكية تتكون من تفاعل الروافد الداخلية والخارجية وعلاقاتها بعضها مع البعض الآخر . بمعنى أنه يأخذ بوجهة النظر الشاملة بالقياس إلى تفسيره للسلوك الاجتماعى . فالشخصية - عنده - كائن بيولوجى ينشأ وينمو فى بيئة مادية اجتماعية . والجوانب البيولوجية - سواء كانت عمليات فسيولوجية أو مظاهر عضوية تكوينية - إن هى إلاّ نتاج تغيرات تتأثر بالظروف البيئية . وأن نموها لا يحدث فى الفراغ بمعزل عن البيئة المحيطة ، فثمة ارتباط عضوى واتصال ديناميكى بين الفرد وبيئته الاجتماعية . وعلى هذا الأساس يحتاج فهم السلوك الاجتماعى للشخصية إلى معرفة المجال الاجتماعى ، والإطار

الثقافى ، بما فى ذلك من عادات وتقاليد وقيم وآراء وأفكار واتجاهات سائدة تنشأ الشخصية فيها وتتعامل معها .

ولم يحل هذا دون اهتمام ابراهيم المصرى بالطبقات المطحونة نفسيًا ، نتيجة الضغوط الاقتصادية والاجتماعية والسياسية عليها . وهى الطبقات التى تنتشر الأمراض النفسية بينها انتشاراً مطرداً . إذ كلما زادت أساليب الحياة الاجتماعية ضغطًا وتعقيدًا ، ازدادت معها وطأة هذه الأمراض شدة . فإن القسط الأوفر من الحالات النفسيةيرجع إلى المسئوليات الاجتماعية والأعباء العائلية الثقيلة ومشكلات الأسرة وما يعانيه الفرد فى أعماق نفسه من مشكلات تتصل اتصالاً وثيقًا بحياته العائلية . هكذا يفهم ابراهيم المصرى ، الذى حرص على أن يكتب قصصاً قصيرة . وما هكذا كتبت نوال السعداوى التى جاءت بعده بأكثر من أربعين عامًا . لا فى القدرة على التحليل . ولا فى مهارة التشكيل الفنى . ولا فى الاقتراب من الواقع الاجنماعى والأخلاقى والاقتصادى . علمًا بأنها فى كتابها (المرأة والجنس) أرجعت كل ما يحدث للمرأة من اضطرابات نفسية وسلوكية إلى المجتمع .. تقول فى صفحة ٣٨ (لكن المجتمع بنظمه وقوانينه ومؤثراته وضغوطه يكبت المرأة فيعوق هذا الكبت نموها الفكرى والنفسى ، ويحول دون تحررها من السلبية والاعتماد على الآخرين ، وتظل كالطفل فى مراحله الأولى من النمو عاجزاً عن الاستقلال والإيجابية وحرية الفعل . إن سلبية المرأة ليست صفة طبيعية فى المرأة ولكنها صفة غير طبيعية نتجت عن ضغوط المجتمع وكبته لنموها ، وكذلك أيضا جميع الصفات الأخرى التى ألصقها المجتمع بالمرأة والأنوثة وكلها صفات غير طبيعية دخيلة على طبيعة المرأة السوية) .

وتعيب على علماء النفس وعلى رأسهم فرويد ؛ بما لم تنأى هى عنه ؛ ولم تثبت براءتها منه ، حيث تقول ص ٣٩ إنهم جميعًا (كانوا يهتمون بداخل الإنسان أكثر من اهتمامهم بالبيئة الخارجية ولهذا فقدوا الكثير ، وثبت قصور نظرية فرويد التى تقول بأن الذى يحكم سلوكنا الواعى إنما هى دوافع العقل الباطن ؛ فقد اتضح أن كل تغير فى شكل أو مضمون وعينا إنما هو رد فعل أو تفاعل لتغير فى البيئة من حولنا ، وأن الصراعات التى يعانى منها الطفل والتى رجعها فرويد إلى الإحباط الجنسى والغيرة ليست إلا نتاجًا لتفاعل الإنسان مع القوى والضغوط الاجتماعية التى تفرض عليه . وقد أخطأ فرويد وأتباعه فى فهمهم لنفس المرأة وأحاسيسها ورغباتها . ويرجع هذا الخطأ لأنهم لم يستطيعوا إدراك القوى الاجتماعية والضغوط وأثرها فى نفس المرأة ، ولأنهم أيضًا كانوا رجالاً ولم يكونوا نساءً)

والغريب أن نوال السعداوى مع أنها امرأة فقد أخطأت هى الأخرى . ومع هذا الوعى النظرى فإنها لم تفد منه فى قصصها . لقد قَوْبلت شخصياتها المريضة . وحاصرتهم فى غرف مظلمة . ومنعت عنهن الماء والهواء والضياء . وعذبتهن بسياط مسمارية . وأخرست ألسنتهن . وهوت بهن فى قاع الجب . فأين هى القوى والضغوط الاجتماعية ؟! وأين هو العالم الطبيعى الذى يتنفسن فيه ؟ وأين المجتمع المصرى فى الستينيات ؟! وأين الأمراض الجديدة والصراعات الجديدة ؟! بل أين التجديد فى القصة القصيرة بعيدًا عن ابراهيم المصرى الذى حافظ على الأصول الفنية ، وابتعد عن التنظير والتقعيد والخطابية والمباشرة ؟!.

تقع قصة « الخيط » فى تسعة وأربعين صفحة (١٩ : ٦٧) و« عين الحياة » فى واحد وخمسين صفحة إلى جانب ما ذكرناه من تكرار ، وفقدان للتماسك ؛ وغلبة الحقائق العلمية ؛ التى دفعت بالقصص إلى ميدان المقالات الموضوعية . بل إن قصة « المربع » أكثر إثارة للدهشة . فهى عبارة عن ألعاب لغوية ، وحذلقة ، والتفاف ، والتواء فى التركيب ؛ فى محاولة لمنطقة بعض الأفكار الخالية من الدم واللحم ، والقريبة من العظام وهى رميم . (انظر صفحات ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢) . هذا نموذج للعب بالكلمات : (ويعلم بما يشبه اليقين أيضًا أنه واحد منها وأنه آدمى مثلها . لكنه ليس يقينًا كاليقين ، فالشىء هنا لا يبدو كالشىء نفسه ، إنه يبدو شيئًا آخر ، مختلفًا تماما ، مختلفًا إلى حد أنه لا يصبح هو الشىء نفسه وإنما شيئًا آخر قد يصل فى بعض الأحيان أن يكون هو النقيض نفسه . فهذا اليقين مثلاً لم يعد يقينًا كما تعوده أن يكون ، وإنما أصبح أبعد ما يكون عن اليقين وأقرب ما يكون إلى الشك . لكنه أيضا ليس شكًا كالشك وإنما سك غريب يتأرجح بين الشك واليقين فلا هو شك ولا هو يقين) .

ماذا تريد الكاتبة – هنا – أن تقول ؟! لا خيال . لا واقع . لا حياة ولا روح . لا مضمون ولا فكر . لا شكل . لا أظن أنه يمكن أن هناك قصدًا إلا التركيب المعقد لبعض الجمل والعبارات تعبيرًا عن صورة مهزوزة أو فكرة مختلة . أخشى أن أقول إنها تقلد رسالة التربيع والتدوير للجاحظ . تلك الصورة الساخرة الحافلة بالفكر والفلسفة والمنطق . فإن علاقة الكاتبة بالتراث العربى أدنى بكثير جدا من علاقتها بالمجتمع الخارجى ، وما يدور فيه . وعندما أرادت التعبير عن تأكيد قدرة المرأة ، وإرادتها الحادة ، لم تستعن بالتصوير والتحريك والتشخيص والتمثيل ؛ وإنما التراتب اللغوى والتراكم فى الكلمات :

(كانت تريد أن تعيش فعاشت . ربما لو أرادت الموت لماتت قبل أن تولد أو بعد أن

ولدت أو فى أى لحظة من حياتها . لكنها أرادت الحياة . وربما دميت قدماها من السير ، ربما بليت عيناها من النظر ، ربما تآكلت أصابعها من النبش ، ربما جاعت ربما تعرت ، ربما هطل عليها المطر وجمد أطرافها الصقيع ، ربما ألقيت فوقها القاذورات والعفن ، ربما أى شىء ، لكنها لم تكن تتوقف . كانت قد أرادت الحياة ورفضت الموت . ليس رفضًا عاديًا حيث يرفض المرء شيئًا قد يقبله وقد يرفضه . لكنها لم تكن تختار . كانت فى الأصل مرفوضة ولم يكن أمامها إلا أن ترفض الرفض) ١٥٢ - ١٥٣ .

بعض المصادر

● أثبتنا فى ثنايا الدراسة النصوص القصصية التى استندنا إليها فى التحليل والنقد . ونسبنا كل مجموعة قصصية إلى مؤلفها . ولمَّا كان عددها كثيرًا ؛ ولمَّا كان ذكرها هنا يعد تكرارًا لا معنى له ؛ فإنا آثرنا الاكتفاء بما أوردناه فى المتن .

● الدوريات (ا) :

١ - الثقافة ١٩٦٣ : ١٩٧٨
٢ - الرسالة ١٩٦٣ : ١٩٦٥
٣ - الرسالة الجديدة ١٩٧١
٤ - الزهور ١٩٧٣ : ١٩٧٦
٥ - الشهر ١٩٦١
٦ - سنابل ١٩٧٠ : ١٩٧٢
٧ - الطليعة ١٩٧٤
٨ - فصول ١٩٨٢ : ١٩٩١
٩ - الفكر المعاصر ١٩٧٩
١٠ - القصة ١٩٦٤ : ١٩٦٥
١١ - القصة ١٩٧٤ : ١٩٧٧
١٢ - الكاتب ١٩٦١ : ١٩٧٨
١٣ - المجلة ١٩٦٢ : ١٩٧١
١٤ - نادى القصة ١٩٧٠
١٥ - الوعى العربى ١٩٧٦

● الدوريات العربية (ب) :

١ - أديب
٢ - الآداب
٣ - الثقافة العربية ١٩٧٤ : ١٩٧٧

٤ - الثقافة العراقية ١٩٧٥ : ١٩٧٦
٥ - الدوحة ١٩٧٦ : ١٩٧٩
٦ - الطليعة الأدبية ١٩٧٧
٧ - العربى ١٩٦٢ : ١٩٧٧
٨ - المعرفة السورية ١٩٧٧
٩ - الفيصل ١٩٧٧ : ١٩٧٩
١٠ - الأقلام ١٩٧٣ : ١٩٧٨
١١ - الكلمة اليمنية ١٩٦٩ : ١٩٧٣
١٢ - الموقف العربى ١٩٧٧ : ١٩٧٨

بعض المراجع

١ - **النظرية الأدبية المعاصرة** .. رامان سلدن - ترجمة د . جابر عصفور - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩١ .

٢ - **الجمالى والفنى** .. غينادى بوسبيلوف - ترجمة عرفان جاموس - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩١ .

٣ - **الإبداع العام والخاص** : الكسندرو روشكا - ترجمة د . غسّان عبد الحى أبو فخر - العدد ١٤٤ من (عالم المعرفة) الكويت - ديسمبر ١٩٨٩ .

٤ - **الوعى والفن** : غيورغى غاتتشف - ترجمة د . نوفل نيوف - العدد ١٤٦ من (عالم المعرفة) الكويت - فبراير ١٩٩٠ .

٥ - **الأنثروبولوجيا** : جيلبير دوران - ترجمة د . مصباح الصمد - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزع - بيروت ١٩٩١ .

٦ - **الخطاب الروائى** : ميخائيل باختين - ترجمة د . محمد برادة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٧ .

٧ - **الرواية الحديثة** : بول ويست - ترجمة عبد الواحد محمد - دار الرشيد للنشر ١٩٨١ .

٨ - **الخيال الرمزى** : جيلبير دوران - ترجمة على المصرى - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٩١ .

٩ - **الرواية فى الوطن العربى** : د . على الراعى - الصقر العربى للإبداع - دار المستقبل العربى ١٩٩١ .

١٠ - **الأسس النفسية للإبداع الأدبى (فى القصة القصيرة خاصة)** : د . شاكر عبد الحميد - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٢ .

١١ - **الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة** : د . مراد عبد الرحمن مبروك - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ .

١٢ - Krapetchenko, M. The Creative Jndividuality and the devel opment of Literature, Mosco : Progress publishers, 1977.

١٣ - Luckacs. G. Writer and Critic, london Marlin Press Ltd, 1870.

١٤- The Psycholog of Phantasy. I Roset Moscow. 1977.

١٥- Myth and Mythod. James E. Miller, JR University of Nebraska Press- 1960.

١٦- Form and Thought in pross. Wilfaed Stone-Robert Hoopes. four the- edition 1977.

١٧- Fictions (the Novel and Social Reality). Michel Zeraffa. Penguin- books Ltd. 1976.

١٨- The Criticism of pross- S.H. Burton Longman Groap limited 1973.

١٩- The technique of Modern Fiction. Jonathan Raban. 1968.

٢٠- Formalism and Marxisum. Tony Benett First published in 1979 by- Methuen Co. ltd.

٢١- Fiction as process. Carl Hartman and Hazard Adams.

٢٢- النقد والحقيقة : رولان بارت - ترجمة إبراهيم الخطيب - الشركة المغربية للناشرين المتحدين ط ١ - ١٩٨٥ .

كتب أخرى للمؤلف

١ – مصر وظاهرة الثورة	دار النهضة المصرية	١٩٦٩
٢ – ثورة الجماهير الشعبية	دار الجامعات المصرية	١٩٦٩
٣ – حول الفكر الاشتراكى	دار النهضة الحديثة	١٩٧٠
٤ – دليل القصة المصرية القصيرة	ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب	١٩٧٢
	ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب	١٩٨٩
٥ – تطور فن القصة القصيرة فى مصر	ط ١ دار الكاتب العربى	١٩٦٨
	ط ٢ دار المعارف	١٩٨٢
	ط ٣ دار المعارف	١٩٨٤
	ط ٤ دار غريب للطباعة	١٩٩٠
٦ – اتجاهات القصة المصرية القصيرة	ط ١ دار المعارف	١٩٧٨
	ط ٢ مكتبة غريب	١٩٨٨
٧ – القصة القصيرة	دار المعارف سلسلة (كتابك)	١٩٧٨
٨ – الأدب العربى المعاصر فى المغرب الأقصى	ط ١ دار التراث	١٩٧٧
	ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب	١٩٨٥
	ط ٣ دار سعاد الصباح	١٩٩٢
٩ – بانوراما الرواية العربية الحديثة	ط ١ دار المعارف	١٩٨٠
	ط ٢ مكتبة غريب	١٩٨٥
١٠ – بحوث ودراسات أدبية	ط ١ دار المعارف	١٩٧٨
	ط ٢ مكتبة غريب	١٩٨٥
	ط ٣ دار المعارف	١٩٩٣
١١ – تعريف بالرواية الأوربية	الهيئة المصرية العامة للكتاب	١٩٨١
١٢ – فى الرومانسية والواقعية	مكتبة غريب	١٩٨١
١٢ – رحلة التراث العربى	ط ١ دار المعارف	١٩٨٤
	ط ٢ دار المعارف	١٩٨٥
	ط ٣ دار المعارف	١٩٨٧
	ط ٤ دار المعارف	١٩٩٠

١٤ – أوراق من هنا وهناك	دار المعارف	١٩٨٤
١٥ – البناء الدرامى للمأساة عند أرسطو	مكتب غريب	١٩٨٧
١٦ – حصاة فى بحر هائج	دار المعارف	١٩٨٨
١٧ – الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة المصرية	الهيئة العامة لقصور الثقافة	١٩٩٠
١٨ – مشوار كتب الرحلة قديمًا وحديثًا	مكتبة غريب	١٩٩٢