القسم الأول
فى الرواية والقصة القصيرة

من أوراق
«أبى الطيب المتنبى»
علاقة جدلية بين الأدب والتاريخ

مقاربة أولية :

من أهم ما يطمح إليه الأديب فى أدب أى لغة هو إيجاد علاقة ترابطية حميمة بينه وبين قارىء نتاجه .. وهذا الطموح يقابل ببعض الانكسارات والملوثات فى العصر الحاضر، لذلك ألفينا تعاظم إشكالية الغموض أو الثنائية فى إبداع المنشىء الأدبى بل خرج المبدع فى معظم التجارب المعاصرة عن المألوف الشكلى فى شجرة الأنواع الأدبية فى مجالى النثر والشعر لدرجة أن القارىء العادى – القاعدة الرئيسية – فى جمهور الأدب ، لا يقدر على تصنيف العمل الأدبى أو الاحتفال به .

على أية حال، كان طبيعيا أن نضع «من أوراق أبى الطيب المتنبى»[1] – كنص أدبى – فوق خارطة الأنواع الأدبية. لعل أول ما يطالعنا من استقراء العنوان هو تذييل المؤلف / المحقق أو المبدع / المقدم بتوقيع يلى عنوان الغلاف يجمع بين العمدية والذكاء فى آن واحد ، فالعمد فى مقولته «تقديم وتحقيق» جعلنا نقف منه موقف الاحتراز لأنه قدم وحقق فحسب ! إذ سيترك «الواقع» و «الأحداث» و «الشخصيات» تصنع كتابه .. هذا من ناحية .

أما الكاتب الروائى محمد جبريل[2] فهو الشاهد على زمن الوقائع المعلق الشارح لثناياها من ناحية أخرى . لكن الذكاء الذى أشرنا إليه هو لون من ألوان الذكاء المعرفى يتمتع به الروائيون/ المؤرخون أو يتوفر عليه المؤرخون/ النقاد بحيث يطفو على سطح النص صوت المؤرخ الروائى فى أسلوب فنى ناقد «يمتعك» و «يعلمك» أسرار

---

(١) من أوراق أبى الطيب المتنبى ، تقديم وتحقيق محمد جبريل ، ط ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨م .

(٢) محمد جبريل كاتب روائى مصرى معروف ، يكتب القصة القصيرة والرواية والدراسة الأدبية، نال جائزة الدولة التشجيعية فى الآداب ، وهو المشرف الأدبى على الصفحة الأدبية بجريدة المساء القاهرية ، له نشاطه الأدبى الملحوظ ، نشرت له وعنه العديد من الدراسات والمؤلفات .

التاريخ . وذلكم الأسلوب الفنى الذى أشرنا إليه يجمع بين التعقيد الفنى والتأريخ المادى فالتأريخ Historization ليس ماديا بحتا ، كما أن التعقيد الفنى لا يوقع لكاتب فى مزلق الوعظ التاريخى المباشر لأن حبكة السرد أو الروى متناغمة مع الأوراق الحقيقية والمتخيلة .. على نحو ما صنع **محمد جبريل** .

وعلى ضوء ما تقدم نميل إلى الرأى القائل بأن كل تصنيف لعمل من الأعمال الأدبية والفنية لابد أن يعتمد على السمة الغالبة على العمل وليس على تمثيله النقى والكامل لكل صفات النوع[1]. والسمة الغالبة فى أوراق المتنبى أراها تنأى عن الشكل الروائى المألوف إبان نشأته أو تطوره ولا بتقسيماته النمطية فى الأدبين القديم والحديث، فذلك الشكل الروائى المعاصر لا يعود بنا إلى قص الرحلات أو الزيارات التاريخية أو الجغرافية ، أو سرد السيرة الذاتية ، أو مغزى القص التعليمى ، أو المقامة فى تجسيدها لمظاهر الفساد فى المجتمع . وأنما «أوراق المتنبى» مغامرة تشكيلية معاصرة تسترفد شخصية تاريخية حقيقية فى قالب أدبى روائى فيه مزاوجة بين علم التاريخ وعلم الاجتماع الأدبى .

والتاريخ والمجتمع هما دائما الهم الأول بل والمسيطر على أدب محمد جبريل منذ ربع قرن ، أجل يسيطران على ذهنيته الواعية وأحاسيسه النابضة ، ولنا أن نؤكد مصداقية ذلك من خلال استقراء نتاجه جميعا وبخاصة كتابه القيم :(مصر فى قصص كتابها المعاصرين – ١٩٧٢) . فقد استلهم الشخصيات المحورية من عظماء التاريخ الحديث وانعكست أصداء كلا من «الفاعل» والفعل» التاريخى فى صدرة للأعمال الأدبية ، كما استغرقه كذلك الواقع شبه التام بوصف دقائق الحياة فى سائر عناصرها وصفا ماديا بحيث تخبو أمامه مرتكزات الوصف الإنشائى المتخيل لأنه فيما أرجح يجد دائما المدد الاجتماعى الذى تقدمه رموز الحياة وجبة حاهزة للتقديم فى سياق العمل الفنى بعد طول دربه وحسن توظيف مثاليين .

قراءة نقدية فى «من أوراق أبى الطيب المتنبى» :

فى «أوراق المتنبى» يجدد **محمد جبريل** فيخرج عن المألوف الشكلى .. حقا وظف أدباء الرواية التاريخية فى الشرق والغرب التاريخ بعناصره فى قوالب روائية، لكن تجربة

---

(١) تطور الرواية العربية الحديثة د. عبد المحسن طه بدر : ص ٩ ط ٣ ، دار المعارف ، ١٩٧٣م .

محمد جبريل المعاصرة فيها ابتكار فى التناول حيث مادة التاريخ تقف فى كفة راجحة – من حيث الشكل – أمام كفة مادة الأدب كأنما يثير الروائى **محمد جبريل** أمامنا عدة تساؤلات أهمها على الاطلاق .. اطلاق حرية المفهوم الأدبى .. ذلك ما سنحاول سبر أغواره .

نحن أمام أوراق حقيقية ومتخيلة حشدها الكاتب حشدا فى قالب روائى ، فالحقيقة يصنعها لتاريخ والخيال يصنعه كاتبنا بصوته المعلق الشارح .. وهذا الصوت لم يغب طوال سرد «الأوراق» بعد تنسيقها ، لأن اللغة – وياللخسارة – قد تغيرت لكن الحادثة التاريخية والفاعل التاريخى لم يتغيرا .. فقط أسقط الكاتب – بلغته – ووعيه بالمجتمع والتاريخ – **ذلكم التشكيل التجريبى** .

إن الروى أو – التقديم والتحقيق – على حد تعبير الكاتب جعله المؤرخ وهذا لا يقلل من أهمية الإشادة بدوره الأساسى فى اتساق شكل ومضمون «الأوراق» لقد نجح **محمد جبريل** فى تحويل الأوراق المادية والتعليقات المتخيلة والحوادث أو الوقائع الحقيقية إلى سرد أو قول روائى منظم، وهى مهمة فنية فى غاية الصعوبة فى النثر على عكس الشعر ، لأن الأخير يسترفد الرمز أو يضمن الأسطورة فى اختزال هو المعادل الموضوعى للاستعمال التاريخى .

إن الكاتب المؤرخ يقف عند الحوادث والوقائع والشخصيات والتفصيلات وقوفا يتسم بالاستقراء المفصل تارة أو النقول اللازمة فى لحمة العمل الروائى تارة أخرى وتكمن الصعوبة فى إيجاد الناثر لنوع من الإيقاع الروائى المنظم لأنه إيقاع طارىء عليه من الخارج شأنه فى ذلك شأن مضمونه هناك .. إن الحبكة تظهر بوصفها إيقاع المضمون .

إن الحبكة الفنية تبدو جلية فى «أوراق المتنبى» فى نهج الكاتب لعرض مادتها التاريخية وأسلوب تقويمها هو نهج يتسم بتجويد وقدرة بل وتلمح معاناة الكاتب فى أسلوب لملمة الأوراق القديمة ومن ثم الإسقاط المعاصر حولها .

إن «أوراق المتنبى» المؤتلفة فى قالب روائى وقفت من حيث الشكل عند التجريب فى أدبنا الروائى المعاصر وهو تجريب فنى واع يتآزر فيه الشكل مع المضمون .. ومع ذلك تبدو لدينا «إشكالية الالتباس الشكلى» وبخاصة عند القارئ العام الذى فوجئ بأبيات شعرية مختارة من شعر المتنبى تسود الصفحة السابعة جميعها ومن قبل ذلك صدمتا القارئ بنص أدبى ممهور بتقديم وتحقيق .. وعندما يدلف القارئ بفطرته إلى مطالعة

«حكاية الأوراق» التى صدر بها الكاتب روايته فيجد بين ثناهياها المتعة والتشويق فحسب بينما أبقى الروائى للقارىء : الكلمة الفصل لحقيقة الأوراق بحيث تظل لغزا وحقيقة وخيالا .. حسنا لكن هذا الغموض لم يألفه جمهور القراء فى العمل الروائى حتى لو كان العمل رواية تاريخية متخيلة .

لا جدال حول أهمية توظيف التاريخ فى الأدب شعره ونثره والعكس صحيح ؟!... فالعلاقة جدلية بينهما شريطة ألا يجور أحدهما على الآخر بحيث لا يجد القارىء أنه أمام بحث تاريخى كتب بلغة أدبية بحته أو نص أدبى أغلب مادته «تاريخية مادية بحتة». إن الروائى **محمد جبريل** يستهدف استلهام التراث العربى فى مصر لعهد الإخشيديين لكن مدى نجاحه يكمن فى الأخذ بمعطيات التاريخ وهو يصوغ القالب الروائى وكيف يصب مادته .. وإذا كان المعهود أن الشعر هو فارس الأنواع فى استلهام التاريخ باعتبار ما يومىء إليه على عكس النثر الذى يتطلب السرد والوعى بتنسيق معطيات التاريخ بمفردات عناصره الكبرى الإنسان والزمان والمكان ، ومما لا شك فيه أن الروائى الذى ينسق ويفصل ويجتزىء ويتخيل يحتاج إلى ذوق الفنان وبصيرة رجل الاجتماع ودقة المؤرخ، وهو يصوغ عمله الروائى .

إذا كانت الرواية التاريخية تمجد نوعا من الوعى بالموروث فإن «أوراق المتنبى» **لمحمد جبريل** تقترب من هذا المفهوم لأننا إزاء عناصر البناء الروائى الخاص بذلك اللون ، تمليه فى تسلسل منطقى أركان «السرد» و «الوقائع» و «الأحداث» تارة وشروح الكاتب عليها تارة ثانية . إن طغيان الوقائع على الأحداث المتخيله التى يطل منها الروائى على جمهور القراء جعلنا نحسن فى بعض الأحيان أننا نقرأ سيرة[1] عن حياة المتنبى فى مصر تحكيها تفصيلات زيارته وإقامته وعودته بين الأعوام (٣٤٦ - ٣٥٠هـ).

لقد حاول الكاتب أن يعقد اتفاقا للتآخى بين التاريخ كعلم والأدب كفن لذلك لم يترك الوقائع التاريخية كما أوردها فى السياق الروائى ليفسرها القارىء بل فسرها بالشرح أو التعليق مما أسلم القراء إلى مزلق قرائى وهو قراءة مصدر تاريخى على حساب متابعة السرد الروائى الأساسى . ولعل مفترق الطرق التى قد تعترض مرور القراء إلى أى اتجاه ينشد الكاتب ؛ فيقفون ضحية عند مفترق الطرق لأن الروائى اعتمد على التاريخ اعتمادًا

---

(١) الروائى على مفترق الطرق ، دافيد لودج : ص ٤٥٣ ، ط لندن ، ١٩٧١م .

أكبر بمراحل من اعتماده على الفن الروائى وإن قصد إليه . ومن هنا يقع القارىء الواقف فى حيرته فى إشكالية الالتباس الشكلى التى أشرنا إليها .. أجل بطل التاريخ حليفا طبيعيا للرواية والسبب هو أن كلا منهما لم ينته فلا يكتفيان كما يقول **دافيد لودج**: إن كلا منهما لا يدعم الآخر فقط وأنما يتبادلان المعونة[١].

فى ضوء ذلك أزعم أن المتنبى كشخصية أدبية تاريخية لها وزنها تتفق والتعريف الاصطلاحى للسيرة بأنها ترجمة فنية لرجل نجح ، أى أن الكاتب الروائى **محمد جبريل** كان يكتب «من أوراق أبى الطيب المتنبى» وفكرة الابداع الروائى لا تقصد السيرة بمعناها الدقيق ولا التاريخ كمصدر أدبى وحيد وأنما قصد فى واقعية المزاوجة بين السيرة / التاريخ أو الرواية / التاريخ وهو تصور آراه لا يختلف عن تعريف «دافيد لودج» فى حالة **محمد جبريل** ونظرائه عندما يتوسلون بالتاريخ فيقول :

«إننا نعامل الأحداث الروائية وكأنها نوع من التاريخ أو لتشير إلى الجمال الأدبى فى الادلاء بالحقيقة»[٢].

وليس من شك أن الرواية تتطلع إلى التوهم بوجود تماثل تاريخى فى أسقاط على الحقيقة المجتمعية المعاصرة على النحو الذى صنعه كاتبنا فى روايته «من أوراق أبى الطيب المتنبى» لقد انتخب **محمد جبريل** شخصية عبقرية مبدعة كالمتنبى ومن ثم طرح حولها رؤيته فى حقبة تاريخية تتسم بالضعف والفساد فى (دويلات) القرن الرابع الهجرى ، وبالتحديد لعهد **كافور الإخشيدى** فى مصر . إن رؤية الروائى هنا رؤية ناقدة يشتجر حولها الرأى بالسلب والإيجاب .. ومهما يكن من شىء لنا أن نتعلم .. أننا نتعلم تعلما أسهل وأفضل عن طريق رسم المثال لما يجب أن نتجنب ، أكثر مما يعلمنا الذين يودون إرشادنا إلى ما يجب اتباعه .. ولعل سبب ذلك أننا أكثر ميلا إلى تمج ونعاف مانكرهه فى الآخرين من أن نعجب بما هو جدير بالثناء[٣].

غير **كافور الاخشيدى** نجد المتنبى هو الرصيف المناوىء فى أحداث ووقائع رواية «من أوراق أبى الطيب المتنبى» .. لقد وفق **محمد جبريل** فى اختيار شخصيتهما كشخصيات

---

(١) السابق ، ص ١٤١ .

(٢) السابق ، ص ٣٥٤ .

(٣) نظرية الرواية ، ح . هالبرين : ص ١٠ ، ط ١ ، ١٩٨١م . دمشق .

محورية رئيسية وهما يتمتعان فى أذهان القراء برصيد نفسى من الخصال : الخلقية والخلقية أما التوفيق الأكثر نجاحا فهو البنى الاجتماعية من صفوف الصناع التى جعلها الكاتب تصوغ أحداث ووقائع الرواية .

ظواهر فنية وأسلوبية فى أوراق المتنبى :

١ – تنوع أدوات التشكيل الفنى :

تنوعت فى أوراق المتنبى أداة التشكيل فى المجال اللغوى، فلدينا بعد استقراء صفحات الأوراق «المستوى اللغوى الثابت» وهو المستوى الذى حافظت عليه الأوراق الحقيقية التى أوردها الكاتب فى السياق الروائى ونعنى بالأوراق الحقيقية «النصوص التاريخية» بشتى صورها . ومستوى آخر هو المستوى اللغوى المعاصر وتمثلة لغة الكاتب وأساليبه الفنية المعلقة الشارحة ، وأزعم فيما أزعم أن الكاتب نجح فى ألا تحدث فجوة بين المستويين مما كان سيصيب العمل باشكالية الازدواج أو الثنائية بل جاء التناغم متدرجا فى سهولة فنية .

أيضا لم يقع الكاتب فى لجة الوصف الانشائى ، فلم تأسره اللغة الوصفية الظاهرية كى يتناول واقعة أو حادثة أو حتى فى رصده وتقديمه لشخوص البنى الاجتماعية أو لأماكن الأحداث . ولذلك يمكننا القول بأن تنوع التشكيل الفنى وقف عند مستويين هما :

– الاجترار التاريخى بعناصره الدالة .

– الاسقاط المعاصر فى جمل وتراكيب معاصرة تحمل دلالات مجتمعية آنية فالمستوى **الأول** تمثله على سبيل الاستشهاد – الصفحات أرقام – (١١ ، ١٢ ، ١٧ ، ١٩ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٥١ ، ٦٢ ، ٦٢ ، ١١٧ وغيرها) طالع الرواية . **أما المستوى الثانى** فتمثله أيضا على سبيل القياس الصفحات أرقام: (٢٢ ، ٥٠ ، ٥٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، وغيرها) طالع الرواية .

إن تنوع التشكيل الفنى فى اللغة والوصف أو حبكة البناء لم يشعرنا بدرجة ملحوظة بأدنى تفاوت، ولو أخفق الكاتب هنا لألقينا معه المعاذير ، نظرا للتفاوت الزمنى الممتد بين القرنين الرابع والخامس عشر الهجريين – فى اللغة الفكر – والوقائع وتباين الأحداث ..

إن خصوبة التنوع عند **محمد جبريل** لا تنفصل عن همه الأول : المجتمع والتاريخ .. عبقرية صيرورة الحياة . ولقد أعان الكاتب على العزف المتنوع فيما اعتقد خلفيته التراثية المهمة ووقوفه داخل معترك الحس الاجتماعى المعاصر .

٢ – توظيف الخيال الارتسامى :

الخيال الذى نقصده هنا هو المساق بالتوهم وليس الخيال التقليدى المساق بالصورة الفنية ، وهو خيال ارتسامى ، رسمه الكاتب فى وعى ظاهر عندما استثار القراء منذ المقدمة إلى أن أغرقهم فى لجة الأوراق .. ففى حكاية الأوراق أو المقدمة على سبيل المثال يكثف الكاتب من جرعة التساؤلات لتتخيل أو نتوهم مصدر الأوراق (انظر ص ٨ – ٩) .. هل تركت فى موضع مقتله، أم فى حقيبة؟! أم داخل متاعه ونقلت لبغداد إلى أن وصلت للكاتب !!.. أم صارت فى حوزة أحد اللصوص . لكن كاتبنا يعود فيحترز بعد طرحه لخياله الارتسامى ليومىء إلى كون الأوراق متخلية فى أسلوب عصرى هو أسلوب الروائى **محمد جبريل**.

٣ – التأكيد على مهمة المؤرخ :

* منذ البداية وإلى ص ١١ يؤكد الكاتب ماذكره فى نهاية المقدمة فى أنها ذات قيمة تاريخية وأدبية ، ضاع بعضها أو طمس ، لذلك بدأ عمله بترقيم داخلى استهله بالرقم ٦ متناسيا الورقة الأولى إلى الورقة الخامسة مع أن الكاتب ألقى معاذيره ، فنرى صوت المؤرخ الموثق فى الهامش ، وهذا فيه من عمل المؤرخ أكثر من الروائى . أن وصول المتنبى إلى مصر حيث موقع الأحداث بعد الرقم ٦ أو قبل ذلك لا يفيد الروائى أكثر مما يفيد المؤرخ الدقيق الأمين والموثق جميعا .

* يوثق المؤرخ نقوله عن مصادر تاريخية أثبتها فى تسع ومائة مرة بهامش الرواية وهو عدد كبير جدا بالقياس لعدد صفحاتها البالغ جملته مائة وأربع وخمسين صفحة .. ومن المعروف أن تكثيف الشروح والتعليقات بهوامش الرواية تهم المؤرخ بدرجة تفوق قارىء العمل الأدبى فى الأساس يكفينا الإشارة إلى هامش لا ضرورة له حتى ولو كان فى مصدر تاريخى فحسب (انظر ص ١٠٨ – ١٠٩) هامش يفسر معنى صلاة الاستسقاء أليس ذلك تزيدًا ؟... بلى .. لكنه التهميش المصاحب لصفحات الرواية .

• أيضًا وقف العمل الروائى يسجل فوق الأوراق صورة اجتماعية حية نقلتنا إلى منتصف القرن الرابع الهجرى وبرع الكاتب فى تقريب أنحاء شتى من الحياة الاجتماعية وهو يعرض النماذج البشرية من أرباب المهن وطوائف المجتمع بقدر مساو لوصف البيت الحاكم.

• من أمتع ما يشد قارئ أوراق المتنبى الحواريات المتقنه التى تفنن الكاتب فى صياغتها صياغة عصرية لا تنفك عن جذرها التراثى وهذه الحوارات متكررة وممتعة وهادفة ولا تنفصل عن سياق العمل الفنى .

• أودع الكاتب فى السياق كذلك مقطعات أو ابيات شعرية أراها منطنية خاصة أنها تمثل الحالة النفسية للواقعة أو الحدث .. غير أنه بالغ غير مرة فى عرض نماذج من تلك المقطعات الشعرية دون تمهيد أو تعقيب ، وهو أمر أشك فى إمكانية متابعة جمهور القراء .. ربما يقدر ذلك بعضهم لكن أغليهم يقفون عند مثل تلك (الأوراق الشعرية) – وهى كثيرة – وقوفاً يتسم بالتأويل المطول .. كأنما الكاتب ينأى عن الشرح حينما يتطلب الشرح ثم يشرح أحيانا فيما لا يتطلب ذلك .

وبعد .. هل اختار الكاتب شخصية المتنبى باعتبارها شخصية وافدة (طارئة) على البيئة المصرية يومئذ بكل ما تحمله من ضجيج وثورة وطموحات وكبرياء قاتل ؟!! والشعراء الطارئون على مصر من غير المتنبى ليس لهم حصر واف فلماذا انتخب المتنبى فى مواجهة الحاكم الإخشيدى ؟ ربما لأنهما ينحدران من أصول طبقية متشابهة هيهات فالكاتب ينحاز دوما كما عودنا إلى الجموع الغالبة .. ربما التقط الكاتب شخصية المتنبى ليعكس عليها أحد ملامحه النفسية فى المجد الأدبى .. لأن الأنا السلوكية عند المتنبى طامحة لأقصى درجة بينما تقف شاعريته عند نبوغ لم يطاوله أحد بعد ومع ذلك أميل إلى رأى **العقاد** العظيم القائل عنه : «هو المعتد بفضله ، الفاشل فى أمله ، الساخط على زمنه»[1] .

تحياتى للكاتب الروائى محمد جبريل على تتابع مجهوده الروائى فى حقل الرواية العربية المعاصرة وأسجل هنا أعجابى الموصول بنتاجه الروائى المتميز.

---

(١) شخصية المتنبى فى شعره ، من مقالة بكتاب أبى الطيب المتنبى لمجموعة أقلام ، ص ٦ ، ط بيروت ، د . ت .

جماليات القصة القصيرة
فى مجموعة
«عمل الشمس»[1]

مدخـل :

يتابع الكتاب القصصى/ فؤاد قنديل فى مجموعته القصصية الجديدة (عسل الشمس) خط بحثه القصصى المتميز ، يرسم لغته الفنية من داخل عناصر الواقع الأكثر خصوبة وعبقرية فى آن معا ، كما تفصح رؤيته عن انحيازه لأفكار دينامية مثلى فى المجتمع نقطة ارتكازه دوما (الذات الإنسانية المعاصرة) ... لكنه لا ينفصل أبدا عن جذوره التراثية والبيئية ... فنراه ينسج خطوط رؤيته من فيض الذهب الخالص التى لا تقبل التلون المخادع بطلاء الذهب القشرة .

الأديب وإشكالية المصطلح النقدى :

الأديب الناجح لا يتاثر بالمجتمع ورموزه فحسب وأنما يؤثر فى المجتمع كذلك والفن عندئذ يغدو إدراكا للحياة وليس مجرد الوقوع فى أسر واقعها .

والكاتب القصصى / فؤاد قنديل من أصحاب النتاج الأدبى الملحوظ فى مجالى الرواية والقصة القصيرة . وقد أسهمت بيئته الاجتماعية بمعناها الواسع : ريفية وحضرية ووظيفية فى تشكيل شخصيته الابداعية إلى جانب الموهبة والثقافة وغيرها مما أوجد لدى الكاتب مزية الإحساس الاجتماعى وهو إحساس نابض بالمراقبة الحاذقة لواقع الحياة فى خط مواز لوعى جمالى يسبر أغوار عناصرها .

---

(١) فؤاد قنديل (١٩٤٣) كاتب روائى/ قصصى من جيل الستينات فى مصر صدر له فى مجال الرواية : (الناب الأزرق ، السقف ، شفيقة وسرها التابع ، عشق الأخرس ، موسم العنف الجميل .. وفى مجال القصة القصيرة : عقدة النساء ، كلام الليل ، العجز ، عسل الشمس ، والمجموعة الأخيرة – موضوع الدراسة طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠م .) .

إننا لا نستطيع أن نقلل من مخزون الكاتب من روافد الطبيعة حيث الريف الفطرى العبقرى، ولا من مدد الكائنات التى تدب حول سهول دلتا النيل ، وبخاصة إرث الكاتب عن كائنات (كفر سندنهور) من ريف بنها ... ثم اصطدامه بعد ذلك بالمدينة حيث رياح الحضارة المادية اللاهثة بقيمها ومتغيراتها ... كل ذلك أسهم فى أن يظهر أدب / فؤاد قنديل فى سياق اجتماعى من لون خاص .

وقد انتقل بفنه القصصى إلى «وظيفة» الفن فقد وظف أدبيات القص الروائى والجزئى لطرح رؤيته المعبرة عن اتجاهه الفكرى الفلسفى ولا أقول – أيديولوجية – فهو يصدر فى اتجاهه عن رؤية واقعية معاصرة تعكس الآن الشائك وتحاول تجاوزه إلى عالم أفضل فهى رؤية الأديب الذى يشتجر قلمه مع سلبيات الواقع فلا يهدأ إلا بمحاولة التغيير إنه القاص المتأزم مع الآن MODE بكل الألم والأمل .

إن موقف أدب الكاتب من – الآن الحضارية المعقدة، لايبدو واضحا للقارىء أو على استحياء وأنما نستطيع كشف مفاتيحه مع الآن الشائكة المعاصرة من خلال تأملنا – غير المقصود لانتماء الكاتب الاجتماعى واتجاهه وأيديولوجيته ، وهى أمور (لايمكن أن تدرس فقط من كتاباته بل فى الأغلب أيضا من الوثائق غير الأدبية المتعلقة بسيرته ، فالكاتب مواطن له رأى فى المسائل ذات الأهمية الاجتماعية والسياسية ، كما أن له دورا فى قضايا عصره)[1].

ولقد درج بعض النقاد على استرفاد مصطلحات القاموس السياسى فى مصطلحات النقد الأدبى ، وأعتقد أن ذلك يعكس الوقوع فى أسر المعتقد الأيديولوجى المسبق عند هؤلاء ، فبعضهم يسم الواقعية المعاصرة (الآن) بالواقعية الراهنة[2] ، وديوع المصطلح الأخير يفرغ دقة ولغة الأداء النقدى من دلاليتهما ، ومع ذلك فأدب فؤاد قنديل لا يعمد إلى الخطاب القصصى فى زمن راهن لذاته بل يذيل قصصه بتأريخ ماضوى ومتفاوت ومتداخل أحيانا . فى ضوء ذلك وفضلا عن عوامل أخرى سنحاول كشفها هذه الدراسة يمكننا القول بأن الواقعية الآنية التى ينتمى إليها أدب فؤاد قنديل تعكس الدوائر المحيطه بالإنسان والذى تنتظمه رواسب الماضى وتعقيدات الحاضر وقلق المستقبل، وليس معنى

---

(١) نظرية الأدب ، رينيه ويليك ، وأوستين وارين ، ص ١٠٠ ط ٢ بيروت ، لبنان ١٩٨١م .

(٢) فى الشمال العربى الأفريقى ، وفى اليمن وعند أهل الشام ، ومن مصر على سبيل المثال : د. جابر عصفور ، فالواقعية – مرهونة – كما يرون بموقف سياسى يؤثر على حركة الحياة جميعا فى المجتمع .

ذلك أن الكاتب أغفل دوره الاجتماعي السياسي في لوحاته القصصية، ولا نستطيع أن نغفل معه كذلك جدليه العلاقة بين الأدب والسياسة وإذا كنا نميل إلى عدم التصنيف الأيديولوجي للمبدع في خط مساو لعدم إمكانية تقنين الأدب كفن إنساني فإن الواقعية النقدية أو الواقعية الاشتراكية لايظلان تحت شجرتيهما النتاج القصصي لفؤاد قنديل، فعلى مستوى المضمون تبقى المجموعة القصصية (عسل الشمس) مرآة نقية لذات الكاتب (فليس هناك من مضمون إلا وكان الإنسان ذاته نقطته البؤرية)[1] .

إن انتاج قنديل بعامة هو الواقعية بلا واقعية ، فهو لا يقف عند المحاكاة من الخارج مهما انبهر القارىء الفطرى أو القارىء العام بمعطيات عناصر التشكيل الفنى ... بل يقف نتاجه عند إدراك الواقع يشخص علله ويرسم بحلمه الدواء ، ومن ثم نحلم معه بتغيير العوالم المتردية في ظواهر الحياة ، ومن هنا تبدو القصةالقصيرة عند فؤاد قنديل أشبه بحالة تشخيصها أمراض الآن الشائك ، وأصبحت الأحداث التى تصنع – مع غيرها من العناصر القصصية الزاخرة بدمدمة الحياة . فالحادث المعاش محدد يتم على الأقل (على مستوى التجربة ، أما الحادث المتذكر فأنه بلا حدود)[2].

إن وصف ادب كاتبنا بالواقعية الآتية يسبره المغرى الذى طرحه فى مبنى ومقاصد قصص المجموعة ... أننا لانعيد إلى الأذهان ماهية الفن، لكننا نؤكد فى الشعور الجمعى مسألة أن يكون الفن مرآة للحياة وإدراك منهجها ، وفؤاد قنديل ينهل من أرض الواقع ويصعد بما اخترنه إلى سماوات الحلم والمثال ، وهو فى رحلة الصعود فى الفلك الشائك يرصد ويتأمل ويتألم ويحلم ويؤمن فى درجات شبه متساوية – أدواته كاميرا لاقطة طيعة بالشعور الفياض ومعبرة بالأفكار الجسورة وتلك الواقعية سبق أن أومىء إليها جورج لوكاتش فيذكر :

وإذا كان الكتاب الواقعيون يتعاطفون مع التجارب المعاصرة التى تحفزهم إلى توسيع مجال الواقعية ، فهذا لأنهم يودون أن يجدو وسائل جديدة للتعامل مع مواد الموضوعات المعاصرة[3].

---

(١) معنى الواقعية المعاصرة : جروج لوكاتش ، ترجمة د. أمين العيوطى ، ص ١٨ ، ص ١ ، دار المعارف ، ١٩٧١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٦ .

(٣) نفسه ، ص ٦٢ .

ظواهر فنية وأسلوبية :

إن ماوراء نصوص فؤاد قنديل نقدره على مستويين هما :

(١) البناء السطحى الشكلى .

(٢) البناء الفكرى العميق .

وهو فى الحالتين ليس القاص الواعظ أو الصاخب الثائر وأنما صاحب الرؤية الواعية والأدوات التشكيلية الناضجة والنظرة المتفاعلة مع هَـم الجماعـة وعلى الأخص القاعـدة الكادحة منها وأن كاتبنا يلتقط بعض عناصر الواقع على تنوع روافده وتباين تياراته ويحاول إقامة جسور مستقبلية لمعادلة الحلم الممكن ... أجل تنبث – نادرًا – فى ثنايا القصص عبارات التمرد على ما هو كائن ولكنها على أية حال ليست الهتاف الحزبى أو الطرح الفكرى الجموح وانما أدبه فى معظمه قنطرة جميلة يعبر فوقها المتلقى إلى مرافىء الأمان .. أمان (الإنسان) من سطوة المطاردين تارة وفى سبيل أحلام المكدوحين تارة أخرى. وقد يسأل سائل هل يحترز الكاتب فى طرحه السياسى لزمن قصص المجموعة ؟.. ونجيب من فورنا :

إن مهمة الفنان هنا تختلف فى طبيعتها عن مهمة السياسى – وإن كنا لا نفصل بينهما فصل التعارض – غير أن الذى يعنينا مدى نجاح الفنان القاص فؤاد قنديـل فى إبـلاغ رسالته المحملة بوهج الإبداع ووميض الفكر .

والمرجح أن رسائله تلك تصل إلى وجدانات القراء فى سهولة فنية بلا خطاب سياسى مباشر أو جدل فكرى ممقوت ، لأنه وفق اختيار عناصر ورموز الواقع وأعاد صياغتها فى لحمة الشخصيات والفكرة القصصية الممتعة والرامزة – إن – القارىء «لمجموعة» (عسل الشمس) يراها شفافة كصفحة المياه عند المنبع ، لكنه يكتشف بعد حين عمق الماء الذى يعكس الواقع الآنى عند المصب ، ذلك أن الكاتب حمل الأمواه ثورة الموج وأودع فى مخيلة القراء حلم التغيير الأفضل هناك .

والزمن عند فؤاد قنديل يلتحم مع المكان والأبطال كمحاور رئيسية تلهب الشعور الجمعى للواقع الآتى بكل ما ينضح به من هموم وقهر وسنحاول فيمايلى استقراء الظواهر الفنية والأسلوبية فى (عسل الشمس) :

(١) فى دلالة العنوان والمستوى القرائى :

من اللافت للنظر دقة اختيار الكاتب للعنوان ، فمن بين قصص المجموعة نجد عسل الشمس تنبئنا بالمعادل الموضوعى من حيث المحتوى / الدلالة فمن داخلنا تتشكل مع الشمس – الثورة – ... الشمس قوة الطاقة الكامنة فى إنسان العصر الحالم بإشراقة التغيير ... أما العمل فحلاوة الأمل وشهد الخير الآتى واستقراءنا لقصص المجموعة : نلحظ أو ما نلحظ وجود مستويين من القراءة أحدهما : قراءة أولية شكلية تمتعنا ببنيتها المعمارية واللغوية ثانيهما : القراءة الجمالية الواعية ، ونلمسها من خلال تآزر الشكل مع المضمون ، ولنا أن نعضد ما ذهبنا إليه من رأى «رينيه ويليك» و «أوستين وارين» فى نظرية الأدب ومنه قولهما : يجب على الأدب دائما أن يكون ممتعا ، يجب عليه كذلك أن يمتلك بنية وهدفا جماليا وتلاحما مفعولا مع الحياة[1] وفؤاد قنديل تحمله موهبته على بساط النص الشاعرى فتجىء بنية السرد أشبه ما تكون بحالة فنية معجونة بالإنسانية ... وياللدهشة تطير تلك الحالة فوق سماوات الواقع بلا واقعية لأنه استعان بمفردات الواقع بلا واقعية لأنه استعان بمفردات التشكيل الفنى –التى أحسبها – تامة وافية مما أسلم جمهورة القراء إلى قراءة تتسم بالسهولة الفنية .

(٢) شاعرية التشكيل اللغوى :

يمثل التشكيل اللغوى فى المجموعة دعامة بارزة من دعامات التشكيل الفنى عند الكاتب، فالأداء اللغوى نلحظه عنده كأسلوب مميز يتسم بالشاعرية البسيطة غير المحلقة والتيسير اللغوى على صيرورة اللغة ، فالجمل والتراكيب غير ملغزة أو معتمة لاحوشية أو مستغربة ، والشاعرية القصصية تمتع وتدرك دونما هروب علنى إلى عالم القصيدة . وإذا كان التجريب فى الشعر الحر يشبه القصيدة المدورة بقصيدة النثر فإن القصة – أحيانا – قليلة تبدو فى بعض لوحات فؤاد قنديل القصصية ، وهى مشحونة غالبا بطاقة مؤثرة فالعناصر المكونة للغى القص عناصر آسرة ... تتسلل إلى القارئ فى رهافة ويسر لكونها خالية من الشوائب والتعقيدات فتجىء حلوة الإيقاع بسيطة التركيب .

---

(١) نظرية الأدب ، مرجع سابق ، ص ١٢١ .

ولست هنا أول من يقول بأوجه التماثل بين القصة القصيرة والقصيدة ، لكنى ألفيت بدرجة ما قد تكون محدودة ، بين بعض قصص فؤاد قنديل وهذا الجانب الشعرى من حيث فنية التوازى بينهما .

فالقصة القصيرة تشبه القصيدة الغنائية : كلتاهما محكومة بشيئين ، **بالبؤرة الشعورية التى تنمو إحداهما حولها ، وبطول مهما يمتد فانه لا يتجاوز مقدارا تحتمه وتقرره دورات نمو تقف به عند حد** ، ثم تختلف كلتاهما فى عدا ذلك ولهذا فأن مقتل القصة القصيرة : أن تفلت من يد كاتبها فتتحول إلى قصيدة فى مستوى التعبير ونوع التصوير والسياق ، وعند ذلك تفقد خصائصها التى تكفل لها استقلاليتها[1].

أضف إلى ذلك من زعمى أن لغة فؤاد قنديل فى هذا الجانب انعكاس أمين لشخصية فنان مطبوع ينحاز إلى الخير بدرجة كبيرة ... ومعجمه النثرى يعكس النقاء والوضوح فى الأسلوب والشخصية الأدبية .

إن اللغة الشاعرية القصصية الممزوجة بالحس الشعبى تأخذ أبعادا جمالية مشحونة بالمتعة الفنية والوعى الفكرى ، وهى لا تظهر كالنقوش فوق سطح نسيج العمل القصصى وإنما تنساب فى كليته لغة محلقة لكنها بسيطة فى آن واحد وبين أيدينا شواهد نتخيرها من إبداع القاص أوردها قصصه ، لنأخذ على سبيل المثال من قصته «ابن بهانه» : ص ٤٢ .

مالذى يمكن أن يفعله ليختفى هذا الحذاء من الوجود ؟ المشكلة الوحيدة الآن فى العالم كله هى هذا الحذاء الذى يسكن بالضبط فوق رأسه .. كيف يبعده عنه .. عاد جلال ينظر محتشدا بالسخط فى عيون الجالسين ، كانوا يرمقونه والحذاء .. كانوا لاشك يفكرون فيه والحذاء، كانوا لاشك يتصورونه دائما والحذاء .. كان هو فى عينيهم دائما والحذاء .

تصور أنهم ينتظرون قراره ليتأثر لكرامته .. عاد ينظر إليهم فهربت عيونهم إلى لاشىء أحس أن الحذاء يهبط تدريجيا ويلمس رأسه .. اندلعت فى رأسه النار .. بدأ شعره

---

(١) القصة العربية أجيال وآفاق ، د. إحسان عباس : ص ١٠ ، طبعة الكويت ، ١٩٨٩م .

يبيض .. شعرة .. شعرة .. هبط الحذاء .. نفذ من جلدة رأسه إلى جمجمته .. حفر فيها حفرة تكفيه .. واصل هبوطه إلى المخ .. ضغط .. أظلم الكون ولم يعد جلال يرى شيئا أو يسمع أو يجيب على كلمه .

غاص الحذاء فيما وراء عينيه تحت خديه وبلغ شدقيه وأطل من فمه حظة ثم تابع الطريق إلى رقبته واستقر فى صدره .. كل فردة فى جنب . ضغط على رئتيه وقلبه وكبده .. فقع مرارته .. حاول جلال أن يتنفس أو يبتلع ريقه فلم يفلح .

أنظر كذلك إلى اللغة الوصفية إذ يصف بالإدانة فى جمال قريب المأخذ على ألسنة الجنود ابسطاء الذين يضطرون لركوب الصعب أو ركوب سطح القطار : ص ٣٩ .

توالى قدوم الركاب وتعالت النداءات .. وبلغته دقات على سطح القطار فأدرك أن الجنود وصلوا .. واندفعوا نحو أماكنهم المفضلة .. كان جلال يحسب لأقرب وقت أنهم هاربون من الكمسارى .. أقسم له التهامى زميله أن هؤلاء الجنود معهم تذاكر ونقود .. لكنهم يفضلون الجلوس فى الخلاء بعيدا عن الزحام، وحيث افواء يصافح وجوههم والدنيا كلها مبسوطة أمامهم .. السماء والأرض والخضرة والبيوت المبعثرة وسط المزارع .. قضبان الحديد .. منظر القطارات القادمة وهى تكاد تدهم القطار الذى يمتطوه .. وكما يقول التهامى .

– يكفى شعورهم أنهم فوق ظهر القطار .

فالأسلوب هنا يتحول فى مستواه اللفظى من الكلمات العامة المطلقة إلى الكلمات الدالة على معنى محدد والموحية بانفعال خاص كما تحول الراوى الذى يذيع القصه فى مستوى انفعالى واحد إلى عديد من الشخصيات الحاضرة والغائبة والمخاطبة ، والتى تتلون نغمات كلماتها وفوق نفسياتها المتباينة وأحوالها المتغيرة[1]. – حتى وهو فى معمعة الغربة ... من روما تتنازعه بلاده بكل رموزها الباقية الماثلة فى وجدانه وعقله ... يقول فى قصته الطويلة (ليلة يهودية) (أنظر ص ٦٩ وآخر المجموعة) .

---

(١) ماذا أضافوا إلى ضمير العصر ، د. غالى شكرى : ص ١٦ – ١٨ دار الكاتب العربى ، مصر ، ١٩٦٧م .

أنه كما ألفينا المطارد فى الغربة ليقع فى أسر الجاسوسية ... هيهات فنراه يلوذ بقيمه الروحية الشرقية يدفع شراك سعار الجنس أو إباحية الغربة : رأينا كذلك أن فارس الأداء اللغوى عند الكاتب سهولة فنية يقدمها استرفاده للحس الشعبى المعجون بقاع المجتمع وجذوره الأصيلة وهذا الاتكاء المشروع لاسترفاد الأدب الشعبى بأمثاله وأقواله الحكيمة وجبة وصفية لاتلذ فحسب وانما تحس بذات الكاتب متحركة فى أحرف الأساليب ، فهى ذات الكاتب التى نراها لأنها معجونة فى لحمة الأداء اللغوى[1].

أن توظيف الكاتب لمعطيات الأدب الشعبى من مأثورات قولية أدت دورها دون تزيد فى عناصر التشكيل الفنى سواء فى بنية السرد أو نسيج الحوار أو على ألسنة الشخصيات أو حدثنا بها الكاتب غير مرة كما وضعها القاص فى موضعها اللائق ، وهنا نحن نورد منتخبات منها : مش فاضى لحد – الدنيا من غير تعب مالهاش طعم – بكره تفرج – ربنا يسترها النهارده – قاعد رجل جوه ورجل بره – ياما أنت كريم يارب – يقطع ويوصل – حكمتك يارب – يموت الزمار وصباعه بيلعب – الله يخرب بيتك يبعيد – انت فاكر نفسك فى بيتك – وبعدها معاك –ألطم .... وغيرها . وإذا كانت مثل تلك الأقوال المأثورة قد لعبت دورها فى نسق البناء اللغوى القصصى فأننا وجدناها أحيانا كثيرة الجواب المباشر عن أسئلة الواقع تارة أو مطعمة بالنزعة الدينية المؤمنة تارة أخرى ، وقد عمد الكاتب إلى الدورين معا فى تلك الناحية .

وتكشف لنا فنية الكاتب العالية فى سائر قصص المجموعة عن مدى نجاحه فى الخروج من مأزق الازدواج اللغوى فالحواريات فى مجملها مطعمة بالعامية السليمة المستعملة وهذا التطعيم أكسب لغة الحوار حيوية الواقع ونبضه – أننا فى بنية السرد لانعثر كذلك على أدنى إسفاف لغوى أو تعقيد له ، فلم تحمل لغة القص بألفاظ وتراكيب صعبة أو غريبة الاستعمال، ان تطعيم الفصحى بالعامية جمل السرد من ناحية وأفاد المتلقى بتلك السهولة الفنية المشروعة من ناحية أخرى ولنتأمل عدة نماذج حول تلك الجزئية فى أكثر من موضع من المجموعة :

---

(١) طالع على سبيل المثال الصفحات التالية من قصص المجموعة موضوع البحث وهى (٨ ، ١٢ ، ١٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ٨٤ ، ١٠٣ ، ١٢١ ، ١٢٢ وغيرها) .

أحملك للشمس ياخاله ؟ – مازال لها فى الدنيا عمر – أخذت نجمه وعشره على عشره .... وغيرها (أنظر على سبيل المثال الصفحات ٥٣ ، ٥٤ ، ٩٢) .

وكنا نود لو خفف القاص فعل الأمر (ابعث) فى نهاية ص ٣٤ من قولته : ابعث لى العيال بعد المغرب . لأن الثاء فى الفعل تتحول إلى تاء، أيضا إيراد الكاتب للفظة (وقيد / وقود) ففى ص ٢١ يقول فى فصاحة العامية : قومى هاتى وقيد . وفى ص ٢٢ يقول : دنت بهانه من الفرن لتطمئن على الوقود . ومهما يكن من أمر الشك فى دقة صحة (وقيد) برغم سلامتها وجذرها القاموسى (انظر اللسان مادة وقى) لأن الاستعمال الذى أورده الكاتب بعد فعلى الأمر من العامية (قومى ، هاتى) يؤكد الاستعمال لـ (وقيد) بنطقها ورسمها على لسان الشخصية (وقيد) بكسر القاف وسكون الدال أما الأصل القاموسى فهو (وقيدا) ومما لاشك فيه أن الاستعمال الثانى أتم وأصح نطقا واستعمالا وقاموسا لاعتبار الوقود مصدر : الحطب (النار) . ومما أعجبنى هذه اللغة الحوارية القصيرة : أم – أم –الحقى يأم[1]. ص ٢٣ أنها تذكرنا بمعمل صوتيات الحياة النظرية فى جذورها الإملائى ونطقها الأدائى . وتتأكد نظرتنا عن الوعى بالتشكيل اللغوى عند الكاتب من تكرار التنبيه على استعمال اللغة الإشارية / الحسية بحيث نكاد نراها ونسمعها فى آن واحد ، أنظر هذه الحوارية وهو يكشف مكيدة زوج الابن لأمه فى قصة (عسل الشمس) :

جيل مجنون . هل يعقل أن القى للبط خرزات السبحه ؟.. صحيح أن رؤيتها بالعين مضطربة أو ربما معدومة لكنها تستطيع أن تتعرف على الأشياء باللمس إذا أمسكتها (ص ٥٢) أيضا كنا نود مع القاص أن يبث الحوار الذى أورده قصته (الحل الأخير) بأسلوب أقل فصاحة إذ لسان الطفل أعجز من أن يتابع المراجعة الحوارية ، لأن جهازه العضوى اللغوى لم يكتمل بعد يقول الكاتب (ص ٧٤) :

– أقصد الا تحضر الحلوى

– أنا اذا قلت كلمة فلابد أن أنقذها .. أطمئنى

– ألا أنك كبير .

– هـه ...

---

(١) النداء على «الأم» كما أورده الكاتب ينطلق بالمرادف الصحيح «أم» بضم الألف أو فتح الألف فى بعض المناطق ، ومنه الجذر اللغوى من قوله تعالى «قال ابن أم إن القوم استضعفونى ....» الآية ١٥٠ الأعراف .

– لانك كبير ... أليس كذلك ؟

– كل انسان يجب أن يفى بوعده .. هيا .. أذهبى ..

– متى أكبر يأبى

– لماذا ؟

– كى أفعل ما أريد ...

– هل اردت شيئا ولم تحصلى عليه ؟

– أظن ... أحيانا ...

– مثل ...

– الان لا أدرى .. حين أتذكر شيئا سأقول لك .

– لا تشغلى بالك الآن ... أذهبى ...

(٣) جماليات الوعى بالوصف :

سمة فنية أخرى يشعر بها القارىء وهى الوعى – بجماليات الوصف – سواء فى رسم الصورة المخيلة أو اللوحة الوصفية فى خط مواز للقيمة التعبيرية الملازمة لها . وإذا كان «هارولد لى» قد قال : (إن تذوق الجمال أفضل من فهمه)[١]. واتفقت معه «كيت جوردن» بأن جماليات الإنسان تساعدنا على استيضاح أذواقنا والشعور بها عن وعى[٢]. فإن زهير ابن سلمى سبقهما فى معلقته حين قال :

تبصر خليلى هل ترى من ظعائن

إن الرؤية المدركة الواعية أو الوعى Wareness المدرك تؤازره العناصر الدالة من المعطيات الحسية كالأصوات والألوان وغيرها من العناصر التى ينتظمها الانتباه العاقل فى ذهنية الكاتب ، انها تتحول فى معظم قصص المجموعة إلى لوحات وصفية نابضة مشبعة بشحنات فكرية لا تظهر فى شكل خطاب مباشر إلا فى القليل النادر ، أنظر على سبيل المثال قوله : «كبار الباعة لايحملون لذلك هما .. فعرباتهم موجودة والعسكرى الملعون

---

(١) الإدراك الحسى والقيمة الجمالية، هارولد . ن . لى ، ص ٩ ط نيويورك . د .ت .

(٢) علم الجمال ، كيت جوردن ، ص ٥ ، ط . نيويورك ، ١٩٠٩م .

لا يقترب منها» ص ٨ أو قوله وهو يحترز ويعلق بهامش ص ٢٦ : «هو واثق تماما أن المتظاهرين فى كل أنحاء العالم وخاصة فى مصر قبضوا مبالغ لقاء هتافاتهم التى لايفهمون معناها ولا يقصدونها» كما يكشف عن موقفه الفكرى على لسان بطل قصته (ليله يهوديه) فيذكر :

«عدت صورة الأصلع ذى الوجه المستدير تهاجمنى ، وقد بدأ ووراثه بكل غلظة مبنى الحكومة الفاشية ... تذكرت من جديد حوادث اعتداء اليهود على بعض الشخصيات العربية – الحرب – السادات ومعه الطفل الإيرانى والإيطاليين الذين يتفرجون على صورة السادات فى التليفزيون وعند باعة الصحف» ص ١٠٨ .

فالوعى الجمالى تعبيرا باللغة أو رسما بالصورة الفنية ينبئان عن رؤية الكاتب حين يلجأ إلى الوصف برسم الصورة (الذهن/ أدبية) وبرغم تنوع تلك الصورة فإنها تنوب عن فكرته أو تشير إلى غير مرئى أو تنعكس عليها مرايا الواقع بحيث نكاد نتذوقها ونقدرها ناطقة برؤية الكاتب ، ان ما يعطى الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط بالإحساس ، وتأتى فاعلية الصورة من كونها (بقية) و (تمثيلا للإحساس) . أى أنها معرفة تصورية Concaptial تقوم على إدراك عال للمعطيات الحسية عند الكاتب وبخاصة حاستى السمع والبصر .

اسمع وانظر معى قوله فى قصته الأولى (أمنيات بهانه) :

علمت نفسها أن تجلس والقفة لاتزال على رأسها دون معاونة هبطت أولا على ركبتيها كالجمل ، وحطت مؤخرتها فوق الكعبين كجلسة المصلى ، ثم سحبت ساقا من تحتها فأصبحت أمامها وسحبت الأخرى وربعت ، ثم وضعت الرضيع فى حجرها، فأفلت الثدى من فمه ... ضرب الهواء بيديه بحثا عنه ... أهملته إلى أن أنزلت القفة بيديها الاثنتين . وضعتها أمامها وكشفت عما بها ... ردت الملهوف إلى صدرها ومدت ساعدها الأيسر تحته . ضمته فى حنان إلى صدرها وسرعان ما عثر بالثدى واطمأن حين استقر رأسه على قلبها الواجف . (ص ١٢ – ١٣) .

وقوله فى قصة (ابن بهانه) :

فمنذ أسابيع لم يحظ بكرسى فى هذا اليوم المشهود . تسلل إليه شعور بالرضاء لأنه وجد كرسيا وهذا معناه أن الزحام لن يسحقه ولن يضطر للتشاجر مع الضاغطين عليه .

قد يميل عليه راكب .. ليست مشكلة، ويدخل بين فخذيه راكب .. ليست مشكلة .. وقد يحمل حقيبة ثقيلة سلمتها له راكبة لا تجد لها ولا للحقيقة مكانا فوق الأرفف أو تحت الأقدام .. ليست مشكلة مع أنه متوجس منها لأنه لا يعرف ماذا بها . (ص ٣٨)

أيضا تنساب تلك الصور (الذهن / أدبية) الراقية فى مواضع متنوعة من بين قصص المجموعة تأمل معى تصوير القاص «فؤاد قنديل» للحمير الرامزة فى قصته (وقائع المشهد الأخير) :

«لم استطع الاختباء بقاع نفسى طويلا . جذبنى الحدث التعس رغم الاضطراب والارتباك والتداخل والقرف والجنون الذى شمل الجميع فقد بدت الحمير متداخلة وملتحمة وممتزجة . كائن واحد يتدحرج وتتلاطم أجزاؤه .. كانت متانقه فى رضا وصبر .. تتراءى على ملامحها ظلال اليقين ، والعيون بحيرات ساكنة يتراقص على سطحها الأمل فى الفرج القريب» (ص ٨٤) .

وأنظر كذلك عدسته السمعبصرية الواعية وهو يصف بهانة فى أول قصص المجموعة :

– الأفق يضيق والسماء معتمة والضباب كثيف وقطرات الندى تطير وتسقط على كل شىء ، وهى ماضية لا تعبأ ، تشق الحجب فى ردائها الأسود» (ص ٧) .

و «البرد قارس يصفع معالم الوجه الجاد ، والعينان المتطلعتان للمدى المبهم يترقرق فيهما الدمع . قنوات صغيرة من العرق تنحدر على أخاديد الرقبة المتصلبة ثم تذوب فيما بين الثوب والجسد» (ص ٨) .

وهذا الملمح الجمالى فى الوصف المدرك يسير مع الكاتب من البداية إلى النهاية يقول فى افتتاحية المجموعة من قصته (أمنيات بهانه ٢) :

« .... الرضيع بفمه وقبضته وعدد الأظافر الناعمة يتشبث بالثدى الذى يشبه بالونة فرغت من الهواء» (ص ٧) . فطفل المهد يحتاج إلى الاشباع الفسيولوجى ... لكن هيهات فالأم عاجزة عن ضمور / فقر الثدى ذاته : خواء ... خور ... بالونة فارغة .

.... جانب آخر يعمد إليه كاتبنا وهو «المفارقة» وتبدو فى المقابلة بين الشىء و قيضه : (كبار الباعة – صغار الباعة) ، (كبار الضباط / صغار الجنود) ، (الحرب / السلام) ، (الرأس المفكرة / الرأس الفارغة) ، (على اليسار مبان عتيقة / على اليمين مبنى ـقور) ، (لست ملكا لنفسى / اننى أملك الظروف بدرجة كبيرة) ، (مبنى للثقافة وفى ظهره مبنى

مباحث أمن الدولة) وغيرها من المفارقات التى اقتربت من السخرية اللاذعة أحيانا ، أو الفنية المشروعة أحيانا كثيرة . وهذه العمدية الفنية فى قصص المجموعة بمثابة طرح فكرى أو رموز شفافة تعلن دائما عن انحياز الكاتب مع هموم طوائف المجتمع وعلى الأخص جدا هموم الطبقات الدنيا فى قاع المجتمع .

ويصل فؤاد قنديل إلى ذروة تفوقه الفنى فى دقة رسم شخصيات قصصه ، بحيث دفعها فى لحمة البناء القصصى وتركها تفصح عن مكنونها عن طريق نقش ملامحها النفسية والجسمية ، ولم يشأ أن يحدثنا عنها مباشرة بل تركها تصنع مع عناصر أخرى أحداث قصص المجموعة فالشخصية الأساسية (بهانه) بطلة محورية إيجابية لقصصه الثلاث الأولى وقد وفق الكاتب فى رسم شخصيتها رسما دورونياً فى تجويد فنى يحسد عليه ، ولا ينسى أبدا أن يجعلنا نتعاطف مع بهانه وغيرها من شخصيات-قصص المجموعه ، ذلك لأن الايمان العميق بالله وفى حس دينى عميق طبع فى ضمائرها وعقولنا بلا أدنى صراخ يقول الكاتب :

«وحدها تزرع فدان .. أجرته بنفسها .. وتبيع بنفسها محصوله الذى لا يكفى مع المرتب رجل كى يأكل أولادها ويلبسون كما تتمنى لهم . ولكنها دائما لا تدرى لماذا تحسن أن الله يرقبها هى بالذات ولن ينساها» (ص ١١) .

ونلاحظ الحاح الكاتب على مزج الشخصية الكادحة بالعمل الدؤب الممزوج بالإيمان . وكنا نأمل لو حسم الأستاذ/ فؤاد قنديل نتيجة ما آلت إليه شخصية «بهانه» بطلة قصصه الجزئية لثلاث الأولى وهى نهاية لا تروق لمعظم من تعاطف معها ، فالثمار المرجوة لها من الكفاح لا تغنى ولا تسمن من جوع لقد حصدت الانكسار والتيه والمرارة مع سطوة التاجر الأقوى ببطشه وأداته : عسكرى السوق (انظر ص ١٥) وأعتقد أن ذلك أضعف من نهاية القصة ، خاصة وأن شخصيات القاص فى مجملها إيجابية فاعلة ، فلو تركها فى النهاية مفتوحة Open Ended لكان أفضل إذ الطبقات المكافحة تتطلع إلى الفوز فى النهاية .. أيضا مما أضعف إلى حد ما من فنية البناء القصصى عند الكاتب (التهميش المفصل) بقصة «عصر بهانه» حيث تكرر غير مرة بتفصيل متخيل تارة أو فى ادراك عاقل تارة أخرى وهو تهميش أشبه بتعليقات المؤرخين أو البحاث أو رجال الإعلام وأعتقد أن القصة القصيرة ببنيتها ومضمونها لا تحتمل ذلك التعليق (المرجعى) ، فى إطار تحديثات التشكيل .

ولو تركنا تلك الملاحظة[1]. إلى جانب مضيء من الجوانب المضيئة فى «عسل الشمس» سنتقابل مع شخصية الرقيب الأسطورى «محفوظ» رقيب الشرطة أو أداة السلطة فى قمع المظاهرات ، وأشد ما أعجبنى فى رسم الكاتب لشخصية البعد الإنسانى فى مصريته الأصيلة وقلبه الأخضر كقلب الدلتا وكنت أود فى قصة (ليلة يهودية) أن أدرك المغزى وراء سخرية الكاتب من مشهد إعادة افتتاح قناة السويس للملاحة عام ١٩٧٥ (أنظر ص ١٠٠) .. ومع ذلك أسجل إعجابى برؤيته الجمالية الوصفية إذ يتغزل ويومىء إلى حسناء روما اللعوب فيقول :

«لو حكمت شعبنا لعبدها بأكثر مما تعبد الشعوب المختلفة حكامها» (ص ١٠٤) . كذلك أعجب ويعجب القراء معى فى دقة الوصف المحمل بالدلالة العميقة فى قصته (ابن بهانه) فتذكر :

«أنظر إلى الناس .. كانوا كلهم متجهمين والعربة كالنفق والإضاءة شاحبة والقطار يجرى ويدمدم والحياة كلها مستسلمة .. ولكن لا أحد فى مثل وجعه .. تطل من جديد إلى قدرة المعلق والمستعد للهبوط المفاجىء الدقيق على أم رأسه .. الحذاء مسنون وشرس ومستبد فى سيطرته على الموقف» (ص ٤٣) .

ونظرة فاحصة إلى ألفاظ مثل (مستسلمة – وجعه – تطلع – قدره – مستبد – سيطرة) سنكتشف فى يسر كيف أقام الكاتب جسور معادلة جماليات الوعى بالوصف، فالبناء اللغوى معجون بالشاعرية وألغام الفكر الدلالى فى آن معا .

ونأتى إلى آخر نقطة مضيئة فى جماليات الوعى بالوصف ومغزاه الدلالى من خلال إثباتنا لحوارية مكثفة وهامة من قصته (ليلة يهودية) يقول القاص :

– هل هذه الفتاة يهودية ؟

– ولماذا لا تكون. . ما دخل ديانتها فى جسدها وجماله .

– الصهاينة غيروا فكرتنا تماما عن اليهودية بوصفها دين .

---

(١) لا سبيل إلى إيراد الفنان لمثل هذه التعليقات الهامشية التى يثبتها فى هوامش العمل الفنى ولأجدر – فيما أرى – أن يتوسل المبدع بوسيلة فنية تنساب داخل النص فلا تأتى من خارجه تحت دعوى التحديث فى الشكل الفنى ، وخطورة استعمال التعليقات (وباطراد) فى مجال القصة والقصيدة سيعود بنا القهقرى من خصوصية النوع الأدبى إلى الأدب بمعنى مغاير – وهو الأدب العام .

– توقعت أن يكون لجسدها رائحة منفرة .

– هل حقا سيسلم له نفسه فى كل هذا الجمال الموغل فى الوحشية . (أنظر ص ١٢٣ ١٢٤) .

أما بعد :

فقد لاحظنا فى مجموعة «عسل الشمس» وجود رابطة حميمة – لا على – مستوى الشكل – بين قصص : أمنيات بهانة ، عصر بهانة ، ابن بهانة وقدمها الكاتب فى الثلث الأول من المجموعة بتذييل متفاوت يؤرخ لزمن كل منها دونما ترتيب وقع ذلك فهى الأنموذج المثالى للرابطة لحميمة بين أفكارها من جانب والوظيفة الكفاحية للأدب من جانب آخر . وأزعم أنه يمكن إعادة تبويبها مرة أخرى فى طبعة ثانية على النحو التالى : أمنيات بهانه ، ابن بهانه ، عصر بهانه ، وهذا التسلسل الذى أرشحه تتبدى فيه الوظيفة الكفاحية متناغمة متدرجة ، أيضا يتأزو ذلك مع الوظيفة الكفاحية للأدب حيث أنه يمكن أن يتجه نحو تحقيق الأهداف السياسية والاجتماعية للمجتمع[1]. وخصوصا تلك الفترة الزمنية الحاسمة من التاريخ المصرى المعاصر (٧٩ – ١٩٨٧) وهى تواكب زمن إبداع قصص المجموعة .

لقد حاولت الدراسة أن تفيد من خصوبة أدب الفنان / فؤاد قنديل وتميزه ، الذى يجمع – فيما رأينا – عن قرب بين الأصالة والفطرية والعصرية .. فى ضوء ذلك طوف اجتهادى مع عالمه القصصى أبحث عن الإنسان وعلاقته بالوطن بكل رموزه والحياة فى شتى صورها وفى العسل المر ... والشهد الآتى ... وفى الشمس المحرقة ..

كما آب القاص من روما – بعد أن أودع قصته «– ليلة يهودية – رؤيته ففى القصة جماع ما استهدفه ... يقول الكاتب :

«أيتها القرية الطيبة .. يا أطيب قرى العالم ... أرجو أن تصرفى عنى الآن تذكاراتك الأثيرة – اطمئنى فمنقوش فى صدرى إلى الأبد عرق حواريك المظلمة وصفصافتى وأرضنا الصغيرة والبهائم وأكوام السباخ والطيور الوديعة والأشجار الحنون .. حصى السيجة وزفة المولد والعيش السخن ومقام سيدى أبو نوار اطمئنى .. فما زالت بأنفى طيوب

(١) فى الأدب والنقد ، د. محمد مندور : ص ١٨٩ ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٨م .

المساجد وأمام عينى الآن قدما أبى المشققة وديوكنا الرومية تتهادى فى صحن الدار وضحكاتها المتغطرسة تجلجل إذا الصمت ساد والفونس الذى كان فى رمضان يصوم معى[١].

تحياتى لمكاتب، المبدع الأستاذ / فؤاد قنديل وأمنياتى بدوام التوهج ومواصلة الإبداع ليضيف إلى حسابه فى بنك الزراء أرصدة قصصية تزدان بها المكتبة العربية المعاصرة .

---

(١) عسل الشمس ، فؤاد قنديل : مجموعة قصصية ، ط ١ ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٠ م .