# الفصل الأول ..

## الإتجاه الرومانسى

١- بورجوازية المدينة فى عالمها الخاص
٢- يوتوبيا الفاشلين من المحبين الوالهين
٣- الريف فى القصة الرومانسية القصيرة
٤- الرومانسية الثورية

خدم الوضع الاقتصادى والاجتماعى والسياسى الطبقة البورجوازية المصرية – الكبيرة والصغيرة التى سارت فى ركابها – فأخذت تستمتع بحياة ذات طعم خاص ، وتمارس ألواناً من السلوك تختلف عمّا يمارسه بقية أفراد الشعب وقواه الفاعلة ، وكذلك اعتنقت مجموعة من القيم والأخلاقيات التى لم تكن مستمدة أصلا من واقع مجتمعنا المصرى ، وإنما حاكت فيها النمط الأوربى الذى كان يعد فى نظرها النموذج الغالب المنتصر . فإذا بها فى ثقافتها ، وأدبها ، ونوع حياتها ، منعزلة تماماً عن الشعب المصرى ، ومنفصلة عن كل ما يدور فى أعماق المجتمع وداخله ، لأنها تعيش ماديًّا ومعنويًّا فى إطار بيئة وحضارة وفكر وفن وقيم تتباين كلية وماكان عليه مجتمعنا المصرى طوال الثلاثينيات فى الحقيقة والواقع .

إزاء هذه الحقيقة يصبح علينا أن نتوقع من القصة القصيرة التى يكتبها أدباء نشأوا أصلا فى حضن هذه الطبقة أو انتسبوا إليها وحاولوا اللحاق بها والتشبه بكل ما يصدر عنها ، أن تكون تعبيراً عن هذه الطبقة ، وعمّن يحلمون بحياة مثل حياتها . ومن ثم فإنها لكى ترضى وتقنع قراءها ممن حصلوا على قدر من التعليم والثقافة ولديهم القدرة المادية على شراء المجلة أو الصحيفة أو المجموعة القصصية : كان لزاماً عليها ألا تخرج عن الحدود الضيقة لتلك الطبقة من ناحية ، أو العالم الذاتى الصغير لكاتبها الذى يعتمد على التأمل المجرد المنعزل عن الواقع من ناحية أخرى .

ذلك أن ليس كل من كتب القصة القصيرة فى مرحلة الثلاثينيات عاش حياة الطبقة البورجوازية ومارسها ممارسة طبيعية وحقيقية ، أتته عن طريق النشأة فيها أو الاحتكاك المباشر بها ، والتعامل اليومى معها ، أو ملكية جزء كبير من وسائل الإنتاج أو الثروة ؛ بل إن هناك من اقتصرت معايشته على مجرد « التطلع » و « الحلم » و « التمنى » مما قد يدفعه دفعاً قويًّا إلى محاولة الارتقاء إلى مستوى هذه الطبقة بواسطة العمل المتواصل ، أو بوسيلة الحلم الدائم ، وتصور عالم خاص يعيش فيه الكاتب وحده دون غيره ، ويحس فيه بنوع من التفرد والخصوصية والذاتية التى لم تهيئها له حياته المادية الواقعية .

بيد أن كتابا آخرين شهدوا هذا العالم البورجوازى ، ولم يحيوا حياة أبنائه ، كما لم يتخيلوا أنفسهم وهم يندمجون فى أيامه ولياليه . لأنهم يعتقدون فى ضرورة الثورة عليه وتحطيمه من جذوره . تقودهم إلى ذلك بعض القيم الجديدة ، والأفكار الاجتماعية المتقدمة التى يؤمنون بها ، ويجهدون من أجل تطبيقها ، لكن تعوقهم العلاقات الاجتماعية القديمة السائدة فى المجتمع . فتندلع بين ضلوعهم ثورة من هول ما يستشعرونه من مسافات شاسعة بين الواقع الذى يبتغون القضاء عليه والمثال الذى يرغبون فى

تحقيقه . وهم يعتمدون على الانفعال الثر فيما يكتبون ، والشحنة العاطفية التى يتقد بها قلب الفنان ويتوهج خياله من أثر الضغوط الاجتماعية التى يعانى فى سبيل التنفيس عنها .

ولئن كان النوع الأخير من الكتاب تنتمى قصصهم القصيرة التى خلفوها إلى الاتجاه الرومانسى فـإن رومانسيتها إيجابية وليست سلبية ، ثورية وليست انهزامية ، تقدمية وليست رجعية ، لا تستسلم لمخدرات « الفردية » التى تضخم « الذات » تضخماً مبالغاً فيه ينتهى بالإنسان إلى « قوقعة » من الأنانية وجنون العظمة ، أو العزلة خلف أسوار الماضى وأمجاد القدماء ، أو التهويل من شأن كل ما يمت إلى البورجوازية المتعالية بصلة ، وإنما هى ثائرة على البورجوازية ، حاقدة على القديم وعالمه ، متحمسة لبناء أشكال جديدة من الحياة ؛ وهى فى كل هذا تخاطب خيال القارئ وعاطفته أولا ، وتعتمد على اللمحة الشخصية ، وتطلق العنان للعاطفة وما تحمل عليه العاطفة من مبالغات ، وتميل إلى الأسلوب الشاعرى ، والنغمات الرنانة ، والصور البلاغية ، كما تركن إلى أحكام الكاتب الذاتية ، وآرائه الخاصة ، وتعليقاته المبثوثة .

معنى هذا أن القصة القصيرة الواقعية قد توارت طوال الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ، وحل محلها اتجاه رومانسى سيطر على وجدان كتابها ومبدعيها على اختلاف نزوعهم نحوه . فمنهم من اكتفى بالتعبير عن طبقته البورجوازية وتمجيدها ، كما تمثل ذلك فى قصص محمود كامل ، وإبراهيم ناجى ، ومحمد أحمد شكرى ، ويوسف حلمى ، ويوسف جوهر ، وعزت السيد إبراهيم ، وحلمى مراد ، وصلاح ذهنى ، وحسين مؤنس ، ويوسف السباعى ، وحسين القبانى ، وأحمد عبد القادر المازنى ، وإحسان عبد القدوس ، وإسماعيل الحبروك ، ومحمد فرج ، وحسن فتحى خليل ، ونقولا يوسف ، ومحمود صبحى ، وعبد المنعم الصاوى ، وغيرهم ممن صاغوا قصصهم القصيرة على غرار قصص هؤلاء شكلا وموضوعاً .

ومنهم من زيّن لقصصه القصيرة عالما « يوتوبيًّا » حالماً ، قائماً على ركائز فردية بحتة ، وملتفا حول موضوعات وقضايا عاطفية مسرفة فى عاطفيتها ، وبعيدة كل البعد عن عالم الواقع والموجود ، مما يجعل قصصها بما تدور حوله من أحداث ووقائع ، وبما تقدمه من شخوص ، غير قابلة للتصديق على الإطلاق . ويدرك هذا بوضوح فى كل ما كتبه محمد أمين حسونه ، وعبد العزيز عمر ساسى ، وحبيب توفيق ، وشعبان فهمى ، وفؤاد فهمى ، ونقولا حداد ، وأحمد صبرى ، وحسين عفيف الشاعر المعروف .

وإذا كان من الملاحظ أن قصص هؤلاء جميعا قد جعلت « المدينة » والعواصم الكبرى ، والإنسان الفرد البورجوازى الذى يعيش فيها ، مدارا لها ؛ فإن من كتاب القصة القصيرة من تناولوا « الريف » و « القرية » فى قصصهم تناولا رومانسيًّا صرفاً ، ويبدو هذا من دراسة قصص محمد عبد الحليم

عبدالله وسعيد عبده. ورغم أن محمد عبدالحليم عبدالله كتب قصصه القصيرة ابتداء من ١٩٥٢ والمجتمع المصرى يبدأ على المستوى الواقعى : سياسيًّا واقتصاديًّا واجتماعيًّا يدخل فى إطار مرحلة حضارية جديدة مهدت لها سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية .

أمّا كاتب القصة القصيرة الذى يعتبر مثالا للرومانسية الثورية التى لم تحل دونه والتفتح على الواقع الاجتماعى ، ونقد الأوضاع الطبقية ، والوقوف مع المظلومين ضد الظالمين ، والهجوم على البورجوازية المتعنفة ، فإنه عبد الرحمن الخميسى فى قصصه القصار التى كتبها فى «المصرى» و «كليوباترا» و«الجمهورية» منذ أواخر الأربعينيات حتى الستينيات ، مما جعل رومانسيته تحمل هذا الطابع الثورى الإيجابى ، متأثرة بحركة المجتمع ، والقوى الجديدة المتصارعة فيه ، والأفكار الاجتماعية والتقدمية التى بدأت تنتشر فى كل مجال من مجالاته .

ونحاول فى هذا الجزء من الدراسة أن نقف عند كل من هذه التفريعات داخل إطار الاتجاه الرومانسى فى القصة المصرية القصيرة ، معتمدين على تحليل نماذج من القصص التى تتحد ملامحها وتتلاقى قسماتها ، لبعض الكتاب الذين تجمعهم ظروف وعوامل متشابهة ، ومستندين إلى معرفة بأصول الفن وتقنياته من جهة ، وبالمجتمع وملابساته من جهة أخرى . فنحن هنا سنتناول بعض القصص لا كلها ، وبعض الكتاب وليس كلهم بطبيعة الحال .

## ( ا ) بورجوازية المدينة فى عالمها الخاص

١ – وبالنظر الدقيق فيما أشرنا إليه من قصص النوع الأول الذى يتزعمه محمود كامل المحامى سنجد أن أصدق وصف له هو ذلك القول الذى أطلقه «مكسيم جوركى» عن «جى دى موباسان» حين قال عنه إنه هلك متسما بثناء البورجوازية عليه ، وأنه (أهدر مواهبه فى كتابة قصص هينة هدفها إيقاظ الغرائز الحسية لأصحاب الدخول الثابتة الذين يقرءونها عقب وجباتهم الدسمة)[1] . وتركز صحيفة «الأهرام» فى عددها الصادر بتاريخ ١٩٣٣/٣/١٣ على هذا اللون من القصص المصرية الذى كتبه وتفنن فيه عدد من الكتاب البورجوازيين فتقول : (هناك طائفة من الكتاب وأصحاب المجلات أدركت أن أسهل سبيل للوصول إلى القراء إنما هو استثارة شهواتهم وتملق الغرائز البهيمية فيهم ونحو ذلك ، وهذه بطبيعة الحال يكون تأثيرها فى الشبيبة أكثر من غيرها . فأصبحنا نقرأ أخباراً ومقالات ونرى صوراً خلاعية ، أقل ما يقال فيها إنها لا تصح أن تكون حديث المجالس بين الطبقات الراقية)[2] . . . وبإمعان النظر فى كل من النصين السابقين ، سيجد الباحث أنهما يكادان يلتقيان ويتفقان تماماً فى

(١) «الأدب والحياة» – مكسيم جوركى – ترجمة فؤاد دوارة الدار المصرية للطباعة والنشر – ص ١٥ .

(٢) «الأهرام» – العدد (١٧٣٣٦) – ١٩٣٣/٣/١٣ – ص ١ من مقال (أزمة الأخلاق فى صفوف الشبيبة) .

وصف ما صدر فى الثلاثينيات من قصص قصيرة ، كتبها كتاب بورجوازيون : يملكون وسائل النشر ، ولا تقف أمامهم أية عقبة فى سبيل إذاعة ما يرغبون إذاعته على القراء ، وبخاصة من أبناء طبقتهم ، أو ممن ينتمون إلى فئة من الفئات التى تضمها طبقتهم ، وتحمل نفس الوجدان الطبقى الذى يجعلها تنتسب إلى البورجوازية بصورة أو بأخرى . فنحن نرى أن الطبقة البورجوازية ليست طبقة اقتصادية فحسب ، بل هى أيضاً طبقة الصفات العقلية والخلقية والفكرية والنفسية . ويذهب البعض إلى أبعد من ذلك فيقولون إنه يكفى فى الانتساب إلى تلك الطبقة أن تتوفر تلك الصفات دون المال . دليلهم على هذا أن كثيراً من أغنياء الحرب أو من عامة الناس الذى توصلوا إلى الحصول على المال لا يستطيعون الارتفاع فوراً إلى طبقة البورجوازية ، ولا يكسبون الاحترام اللائق بتلك الطبقة ، «لما يعوزهم من تلك الصفات المعنوية الاجتماعية التى تحتاج إلى مران طويل وتعلم عقلى وثقافة فى أساليب المجتمع البورجوازى» (١) .

لذا فإننا نذهب إلى الاعتقاد بأن الكتاب البورجوازيين المصريين الذين سيطروا بكتاباتهم فى الثلاثينيات لم يكونوا جميعاً يملكون أدوات إنتاج رأسمالية ، وإنما كانوا فى الأغلب الأعم يعيشون حياة بورجوازية ، ويفكرون تفكيراً بورجوازيًّا ، ويتطلعون تطلعات بورجوازية ، ويتنقلون فى أوساط اجتماعية كالأسر والنوادى والصالونات والمسارح وغيرها مما يقرب بين أطراف هذه الطبقة ، ويخلق عند كل فرد منها شعوراً بمكانته الاجتماعية فى داخل سلسلة من المكانات . وإن كان هذا لا ينفى مطلقاً أن البعض كان «يملك» ، وأن البعض الآخر كان «يرث» ملكيات ، وأن بعضا ثالثاً كان بسبيله إلى «جمع» ثروة ، وأنهم جميعا بحكم نشأتهم وتربيتهم وثقافتهم وتعليمهم ووظائفهم كانوا بورجوازيين – كبروا أو صغروا ، ملكوا أو لم يملكوا . فقد كانت هذه الطبقة هى المسيطرة سياسيًّا واقتصاديًّا وفكريًّا . ولم يقتصر الأمر على مرحلة الثلاثينيات وحدها ، وإنما يتعداها إلى ما قبل ذلك بكثير . فقد لعبت هذه الطبقة دوراً هاماً عبر تاريخنا الحديث ، فهى التى قادت النضال الوطنى فى عهد الحملة الفرنسية وأوائل حكم محمد على وطالبت خلفاءه بالحكم الدستورى ، ومضت فى الوقت نفسه تقاوم التدخل الأجنبى ثم الاحتلال الإنجليزى فى ثورتى ١٨٨٢ و ١٩١٩ .

وإذا كانت الرواية الحديثة ، وأختها القصة القصيرة من بعد ، هما الصورتان اللتان صاغتهما البورجوازية وعبرت بهما عن أخلاق العصر الذى تولت زعامته فى أوربا ؛ فإن لنا أن نتوقع ارتباطاً بين القيم الفنية لهذا الأدب فى تطورها ، وبين الدور الذى لعبته الطبقة المتوسطة عبر تاريخنا الحديث (٢) ؛ فقد

---

(١) «الطبقات الاجتماعية» – د . محمد ثابت الفندى دار الفكر العربى – ١٩٤٩ ص ١٨٤ .

(٢) «القصة القصيرة فى مصر» – د . شكرى محمد عياد – مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية – ١٩٦٧ – ص ٦ وص ١٠ .

نشأ الأدب القصصى الحديث ونما فى فترة سيطرة هذه الطبقة فى مصر . وظلت مكانة هذه الطبقة ثابتة دون أن يطرأ على تكوينها الاجتماعى وتحكمها الاقتصادى ، وغلبتها السياسية ، تغيير لم يكن فى مصلحتها . وبالتالى صاغت القصة القصيرة وفق ما تراه ، فاختارت شخوصها وموضوعاتها ، وأحداثها ، وشكلها ، بالدرجة التى ترضيها ، والنوع الذى يتفق ومزاجها .

ولمّا كانت هذه الطبقة تريد القصة القصيرة المسلية والمرفهة ، والتى ترضى فضولها ، وتعبر عن أهوائها وأغراضها ، وتقدم نماذج لحياتها التى تحياها ، أو لحياة تتمنى أن تعيشها ؛ فإن القصة القصيرة استجابت لهذه الغاية وتسللت إلى الميدان بلا دعوة فكرية أو فنية ، اللّهم إلاّ لإرضاء نزعات وميول هذه الطبقة من القراء . لذا كان طبيعيًّا أن تكون القصة القصيرة رومانسية مغرقة فى رومانسيتها . ذلك أننا إذا تأملنا كل اتجاه من اتجاهات الأدب فى مختلف أطوار التاريخ ، نجد أنه يشرح معتقدات طبقة اجتماعية من طبقات المجتمع ، أو فئة من فئاته ، ويفسر مفهومها للواقع ، ويعبر عن مزاجها . كما أنه ينمو بنموها ، ويزدهر بازدهارها ، ثم يضمحل باضمحلالها . (وبانتقال مجتمع ما من النظام القبلى إلى النظام العبودى ثم إلى النظام الإقطاعى فالرأسمالى فالاشتراكى ، يتحول أدبه من أدب خرافى إلى أدب أسطورى فأدب كلاسيكى ، فأدب رومانسى ، فأدب واقعى اشتراكى . ومن ثم يبدو الرباط الوثيق بين الأدب والاقتصاد واضحاً للباحث عن الحقيقة [1] .

وفى الثلاثينيات ، ثم فى الأربعينيات ، وكذلك فى الخمسينيات ، وجدنا أبناء هذه الطبقة حريصين كل الحرص على كتابة قصص رومانسية ، تحمل فى أعطافها كل الملامح والصفات والقيم التى تعتنقها الطبقة البورجوازية ، إرضاء لها من جانب ، وتلهية للجمهرة القارئة من أبناء قوى الشعب حتى لا يفكروا فى قضاياهم الأساسية ومشكلات حياتهم اليومية من جانب آخر ، ثم استدراراً لأموال الجمهور القارئ من جانب ثالث . وهى أهداف يسعى الكتاب البورجوازيون بالوعى أو باللا وعى نحوها ، لضيق آفاق الرؤية أمامهم ، نتيجة تأملهم الذاتى المقترن بفوضى التفكير المنفصل عن حركة الواقع ، ولدورانهم فى محيط الفردية التى تتحول إلى تمركز حول « الذات » و « الأنا » .

ويعتبر « محمود كامل المحامى » زعيم هذه المدرسة فى الثلاثينيات بلا منازع . فقد كتب كثيراً من القصص القصيرة ، والطويلة ، ولكنه لم يكن يكتب للأدب وللقصة وللمجتمع ، وإنما فقط ليرضى قراءه من الفتيان والفتيات أبناء وبنات الطبقة البورجوازية المترفة . لذلك فإنه فى معظم قصصه القصيرة يتعرض لنوع معين من الشخصيات الشاعرية التى يغرم بها قراؤه من الشبان . وفى نفس الفترة التى كتب فيها محمود كامل المحامى هذا اللون من القصص ، وجدنا عدداً كبيراً جدًّا من الكتاب المعاصرين له ، والذين كانوا يتناوبون الكتابة معه فى مجلة (الجامعة) و (الـ١٠ قصص) ثم (الـ ٢٠

(١) « الأدب الثورى عبر التاريخ » - محمد مفيد الشوباشى - دار الهلال - أغسطس ١٩٦٧ - ص ١٦ .

قصة) ، يكتبون هم الآخرون قصصاً قصيرة رومانسية الاتجاه ، تتخذ من حياة الطبقة البورجوازية موضوعاً وتختار شخوصها من بين شخوص هذه الطبقة ، وتصف كل ما يتعلق بوسائل معيشتها وثقافتها ، ومجالات عملها .

ولو أننا حاولنا حصر عدد الذين كتبوا القصة القصيرة على هذا النحو ، لوجدناهم يفوقون المئات عدًّا ؛ ذلك أن الاتجاه الرومانسى غلب إلى حد كبير ، لم يفلت منه حتى أولئك الذين كانوا يظهرون فجأة على صفحات المجلة أو الجريدة ، ولا يسجلون أنفسهم فى ميدان القصة القصيرة إلا بكتابة قصة واحدة ، أو قصتين قصيرتين اثنتين ؛ أما أولئك الذين ساروا مع محمود كامل المحامى جنباً إلى جنب وهو بصدد تدعيم هذا الاتجاه وسيطرته على إبداع مرحلة بأسرها ، فإن منهم محمد أحمد شكرى المحامى ، ويوسف حلمى المحامى ، ومصطفى مشعل المحامى ، ويوسف جوهر المحامى ، وإبراهيم ناجى ، وأحمد عبد القادر المازنى .

ومن بين هؤلاء جميعا يقف محمود كامل المحامى مؤثراً فى جيل كامل من أبناء الطبقة البورجوازية ، فيحاكيه فى كل شىء ، ويكاد فى قصصه القصيرة لا يخرج عن الدائرة التى حصر محمود كامل نفسه فى أبعادها وزواياها المحدودة . ابتداء من عزت السيد إبراهيم الذى أصدر مجموعة (وحى الرمال) ١٩٣٤ ، مروراً بصلاح ذهنى وحسين القبانى ، وصالح جودت ، وحسين مؤنس ، ويوسف السباعى ، وإحسان عبد القدوس ، وأمين يوسف غراب ، وإسماعيل الحبروك ، ومحمد فرج ، ومحمود صبحى ، وحلمى مراد ، حتى عزت محمد إبراهيم فى (حارة السقايين) ١٩٦٠ .

يقول فى ذلك معاصره «إبراهيم ناجى» : (أما محمود كامل فقد صارت له مدرسة كبيرة تقلده تمام التقليد ، تقلده فى ألفاظه وأبطاله ، وطالما لمحت فى قصة الأستاذ خيال هذا المثل الأعلى ، ولا عيب فى محمود كامل إلاّ أنه يرسم للمبتدئ «حدوداً ضيقة» ولا يخرج به إلى العالم الواسع المختلف الأشكال والألوان . . ثم إنه لا يبالى بالأغلاط الشائعة . .) [1] . ونحن نرى أن «الحدود الضيقة» التى يتحدث عنها «إبراهيم ناجى» هى حدود الطبقة البورجوازية التى لم يخرج ناجى نفسه فى قصصه القصيرة عنها ، لأنه لم ينطلق إلى العالم الواسع المختلف الأشكال والألوان ، كما يريد لمحمود كامل أن يكون .

الأهم من هذا كله أن كلمة إبراهيم ناجى تشير إلى زعامة محمود كامل للقصة الرومانسية ، كما تؤكد مدى تأثيره فى المبتدئين برسمه تلك – الحدود الضيقة – المشار إليها . وهى شهادة كاتب معاصر على المستويين : التاريخى والنقدى معا . فإبراهيم ناجى يأخذ عليه بعض المآخذ ، فى نفس الوقت الذى يحدد فيه مكانة محمود كامل وإشعاعاته التى استوعبت مدرسة كبيرة من كتاب القصة القصيرة الذين

(١) مجلة «المصرية» – العدد ٣٦ – أول أغسطس ١٩٣٨ – ص ١٣ – من مقال (قصة مؤلف) للدكتور إبراهيم ناجى .

راحوا يقلدونه ويحاكونه ، ليس فقط فى اتجاهه الرومانسى ، وعالمه البورجوازى ، وإنما أيضاً فى توقيعهم الذى كانوا يحرصون فيه على أن يردفوا أسماءهم بكلمة « المحامى » . فقد كان محمود كامل يوقع دائماً هكذا : « محمود كامل المحامى » .

ومن ثم أصبحنا نقرأ لكتاب ينتمى معظمهم إلى فئة رجال القانون ، ويشتغلون بالمحاماة أصلا ، ويكتبون القصة القصيرة كهواية ، وتقليد لمحمود كامل المحامى . إلا أنهم يصرون على الإشارة إلى فئتهم الاجتماعية وانتمائهم إلى البورجوازية المصرية . فهناك على سبيل المثال « محمود غالى حسنى المحامى » ، « عبد الباسط جميعى المحامى » ، « محمود فرج المحامى » ، « محمد كامل حسن المحامى » ، « مصطفى مشعل المحامى » ، « يوسف جوهر المحامى » ، « يوسف حلمى المحامى » ، « محمد أحمد شكرى المحامى » ، « فهمى حسنى المحامى » ، « مصطفى الهلباوى المحامى » ، « عطيات المحامية » . وفى العدد ٦٨ من مجلة (الجامعة) [1] نجد ثلاثة من المحامين يكتبون القصة القصيرة . قدم محمود كامل وحده قصتين ، وترجم محمد أحمد شكرى المحامى قصة عن الإيطالية ، ثم كتب أخيراً مصطفى الهلباوى المحامى قصة « العابثة » .

بل إنهم كثيراً ماكانوا يجعلون الشخصية الرئيسية فى القصة تمتهن مهنة المحاماة ، أو يجعلون راوى القصة محاميًا ، أو يستمدون وقائعها وأحداثها من سجلات المحامين والقضايا التى تعرض عليهم ، أو يجعلون أنفسهم المحور الوحيد فى القصة القصيرة ، بوظيفتهم الأساسية كمحامين ، ثم على اعتبار أنهم كتاب القصة ومؤلفوها ، ورواتها ، والمشاهدون لأحداثها ، والمتفاعلون مع تلك الأحداث ، بحيث يكونون كمحامين من أبناء الطبقة البورجوازية كل شىء فى القصة القصيرة ، لأنهم كذلك فى المجتمع ، يتحكمون فى تسيير دفة الأمور ، ويسيطرون سياسيًا وحزبيًا واجتماعيًا وفكريًا .

ونحن نظلم الواقع الاجتماعى فى حد ذاته ، لو أننا قصرنا هذه الظاهرة على مجرد محاكاة محمود كامل المحامى ، وتقليد قصصه الرومانسية . إذ أن الاتجاه نحو دراسة القانون ، والحقوق ، يتصل بشكل أو بآخر اتصالاً وثيقاً بما أرسته الطبقة البورجوازية حينما فكرت فى خلق جيل من أبنائها القانونيين ، حماية لمصالحها ورغبة فى أن تصبغ القوانين بالصبغة التى تريدها وترغب فيها . ومن هنا كان كل أبناء الطبقة المالكة والرأسمالية يدرسون القانون فى أوربا أو فى مصر ، وسار على نفس الدرب كل أبناء الطبقة البورجوازية الصغيرة ، محاكاة لسلوك البورجوازية الكبيرة . يضاف إلى هذا أن الوزراء ، ورؤساء الوزارات ، كانوا يختارون من خريجى كليات الحقوق ، لا لكونهم دارسين للقانون ، ولكن لأنهم من أسرات بورجوازية أولا وقبل كل شىء . فوزير الصناعة ووزير المواصلات ، ووزير

(١) مجلة (الجامعة) العدد ٦٨ – ١٨ مايو ١٩٣٣ – ص ١٩ ، ص ٢٦ ، ص ٦ ، ص ٣٧ .

الحقانية ، ورئيس الوزارة ، ورؤساء الأحزاب ، بل أغلب أعضاء الوزارة والبرلمان من الحقوقيين ، حتى وقر فى الأذهان أن مدرسة الحقوق العليا هى السلم الطبيعى للوزارة .

فالمسألة متعلقة أساساً بالتطلع ، والرغبة فى الوصول ، ومسايرة الطبقة المتحكمة ، والاتجاه السائد ، وما دام البورجوازيون الكبار حقوقيين ، فليس ثمة ما يمنع من أن يكون كل متعلم من أبناء هذه الطبقة أو ممن يترسمون خطاها حقوقيًا . مما أدى إلى تضخم فى عدد خريجى هذه الكلية ، وفى عدد المحامين أيضاً . ويؤيد ذلك ما يقوله الأستاذ محمود بسيونى نقيب المحامين فى أوائل الأربعينيات : (من دواعى الأسف أن يتضخم عدد المحامين فى مصر تضخماً يدعو إلى إيجاد حلول سريعة تقف استفحاله . ولكنى أعتقد أنه على مر السنين سيقل هذا التضخم تدريجيًا لأن الطالب إذا ما لاحظه فسوف ينصرف عن كلية الحقوق إلى غيرها من الكليات التى تفتح له أبواب الدخل الذى يكفل له الراحة ويسد مطالب الحياة خصوصاً والأزمة مستحكمة الحلقات)[1] .

وأيًا ما كان الأمر ، فالحقيقة التى تواجه المطلع على صحف هذه الفترة ومجلاتها ، تؤكد بما لا يدع مجالا للشك ، أن معظم الذين كتبوا القصة القصيرة إبان الثلاثينيات كانوا من الذين درسوا هذا النوع من التعليم ، وتخرجوا فى هذه الكلية بذاتها ، وعملوا بالمحاماة ، أو عملوا بالصحافة ، ومنهم من بلغ شهرته وذاع صيته كمحام لا لشىء إلا لأنه كاتب قصة قصيرة . يثبت ذلك أن محمود كامل جمع ثروة كبيرة من المحاماة بسبب شهرته التى خلقتها له القصة القصيرة[2] ، وكان المتقاضون يفدون تباعاً على مكتبه بعد إعجابهم بقصصه وقراءتهم لكتاباته فى الصحف والمجلات ، مردفاً اسمه بكلمة «المحامى» . وكذلك الحال بالنسبة لمحمد كامل حسن المحامى وغيره .

وسواء قل أو كثر عدد كتاب القصة القصيرة الرومانسية من دارسى الحقوق والمشتغلين بالمحاماة ، فإنهم يتشابهون فى نواح معينة : كنوع الحياة التى يحيونها ، والعمل الذى يقومون به ، ومصدر الثروة التى قد يجمعونها ونوعية التعليم الذى تلقوه ، والثقافة التى يحصلونها ، والأماكن التى يترددون عليها ، وأوجه النشاط الذى يمارسونه ، والأوساط الاجتماعية التى ينتقلون إليها بعد أداء أعمالهم ، مما يجعلهم يختلفون عن غيرهم فى هذه النواحى ذاتها داخل نطاق المجتمع الواحد . وهم بذلك يكونون قطاعاً من قطاعات البورجوازية المصرية التى «انعزلت عن الشعب المصرى تماماً فى أسلوب معيشتها وفى مصادر

---

(١) مجلة (العزيمة) – العدد ٥ – ١٩٤٠/٣/١٤ – ص ١٨ . مقال (كثرة خريجى الحقوق مشكلة خطيرة) لنقيب المحامين الأستاذ الكبير محمود بسيونى .

(٢) صرح لى بذلك فى حديث خاص أجريته معه يوم الأربعاء ١٩٦٧/٨/١٦ .

ثقافتها ، وكونت خليطاً من « الفرانكو آراب » كثير الاعتزاز بنفسه تجاه بقية الشعب ، تابعاً مقلداً تجاه عناصر الحضارة الأوربية الغازية »[١] .

وفى قصص محمود كامل القصيرة ، والشيع التى تابعته ، تتمثل لنا هذه الطبقة البورجوازية فى حياتها الخاصة ، داخل قصور الزمالك ، وفيلات جاردن سيتى ، وفى طريق الهرم الصحراوى ، على متن السيارات الفاخرة جدا . فالذى يقرأ القصص القصيرة التى كتبها محمود كامل وغيره ممن نهجوا نهجه وساروا على طريقته ، ابتداء من الثلاثينيات وحتى آخر ما كتبوه فى الستينيات ، سوف تواجهه موضوعات بعينها ، وشخوص بذواتها ، وأماكن لا تختلف فى كثير من ملامحها ، وأحداث لا تتغير ولا تتبدل ، وإنما كل ذلك مجتمعاً يدور حول « طبقة » محددة ، هى التى ترتاد تلك الأماكن ، وهى التى تؤدى تلك الأعمال وهى أيضاً التى تصدر عنها تلك الأقوال والأفعال الشاذة الغريبة .

فإن المتتبع لكل القصص القصيرة التى كتبها محمود كامل ، وإبراهيم ناجى ، ومحمد أحمد شكرى ، ويوسف جوهر ، ويوسف حلمى ، ويوسف السباعى ، وإحسان عبد القدوس ، وغيرهم من الكتاب الرومانسيين ، سيجد أنها فى الأغلب الأعم تسير فى هذا الاتجاه دون غيره ، وهو ما يدل على أن احتفالهم بتصوير حياة الطبقة البورجوازية التى نشأوا فى أحضانها ، وتمثلوا مبادئها وأهدافها ، وتشربوا عاداتها وتقاليدها ، واعتنقوا مثلها وأخلاقياتها ، أمر لا سبيل إلى البعد عنه أو التفريط فيه ، مهما كلفهم ذلك من مشقة وعناء ، بل ومهما عرضهم ذلك لنقد الناقدين . فهم على ولاء دائم لطبقتهم فى كل ما يكتبونه من قصص قصار ، لأنهم لا يمكن أن ينفصلوا عن هذه الطبقة بأى حال من الأحوال .

ويفاجأ الدارس لقصص محمود كامل القصيرة بأنها تتركز فيها مجموعة الخصائص التى لا تتوفر إلا فى القصص الرومانسية التى تعبر عن طبقة معزولة عن بقية الطبقات فى المجتمع ، وتعيش فى عالم مستقل خاص بها لا يشاركها فى هذا العالم أحد على الإطلاق . ففى قصصه يغلب موضوع الحب والعواطف المشبوبة . وتسيطر حياة الفن والصخب فى الملاهى والمراقص وعلب الليل . وفيها اعتماد كبير على المناحى الشاذة من الغريزة الجنسية دون سواها . كما تمتلئ بشخصيات يبدو فيها الشذوذ أكثر من غيرها ، أو بشخصيات مهزومة سلبية تؤثر فيها الصدمات العاطفية ، ويودى بها الحرمان . كذلك فإن الأقدار والمفاجآت والمصادفات غير المتوقعة تلعب فى قصصه أهم الأدوار وأخطرها . وفوق هذا وذاك فإن قصص محمود كامل القصيرة يسودها إحساس عارم بالفردية والذاتية ، وبعد واضح عن الواقع الاجتماعى بتفاعلاته وصراعاته وتناقضاته المتعددة . وليس أدل على ذلك من أننا نقرأ له فى

---

( ١ ) « القصة القصيرة فى مصر » – د . شكرى محمد عياد – ص ١٦١ نقلاً عن أحمد عباس صالح فى نقده لمجموعة ( أرواح بين السحب ) لمحمود كامل – مجلة ( المجلة ) – عدد ديسمبر ١٩٦٢ .

تقديمه لكل قصة قصيرة ينشرها فى صحيفة أو فى مجلة ، أو فى تصديره لكل مجموعة قصصية ، كلمات وعبارات تشير بسفور إلى أن القصة ذاتية ، وأن أحداثها مستمدة من حياة الكاتب الشخصية ، أو أن أبطالها يعرفهم الكاتب معرفة شخصية . يقول فى تقديمه لمجموعة (فى البيت والشارع) : ( . .فإن هذه القصص التى يراها القارئ فى هذا الكتاب أقرب إلى أن تكون صدى لحالات عاطفية خاصة . أو لتجارب فى سابق حياتى العملية . وتلك الحالات والتجارب قد مرت بى ألوانها المختلفة المتباينة مرور الحياة . . فى البيت . . وفى الشارع . . فتجد جزءاً من هذه القصص يدور حول المسارح ودور التمثيل والموسيقى . . وأوساط الفنانين والفنانات وهو لون من ألوان الحياة تعشقتها عندما كنت لا أزال طالباً . . ثم اتصلت بها ودرستها بعد أن وفر لى العمل الصحفى وسائل الاتصال والدراسة . . .) [1] .

ونراه أيضا يقول فى تقديمه لقصته (البخت والقسمة فين ؟) ما يؤكد أن همه الأول هو التعبير عن نفسه وعن ذكريات خاصة به وحده ، وإن أدى به هذا إلى إهمال قواعد الفن القصصى ، وإغفال أصوله وتقنياته ، فليس هذا هو المهم فى نظره ، بل إن «أناه» هى الأهم : (ليس فى هذه القصة عقدة ، وليس فيها حشد منظم للشخصيات ، وليس فيها تكلف فى تحليل أخلاق الأبطال والبطلات على ضوء القواعد الحديثة للفن القصصى وإنما هى صدى حالة عاطفية خاصة وقع الكاتب تحت تأثيرها فى ليلة من ليالى الأسبوع الماضى .)[2] ، فالكاتب هنا يستند إلى المثالية الشخصية التى تقول دائما إنه ما من حقيقة إلا «الأنا» . ومن يقم علاقاته بالعالم على أساس أن «أناه» هى الحقيقة الوحيدة لا يمكن أن يكون إلا فقيراً جداً فى الأفكار ، إذ لا تتوفر لديه أية إمكانية لاكتساب شىء منها ، لأن الأفكار ليست شيئا قائما خارج عالم الواقع ، و «إن علاقات كل فرد بهذا العالم الواقعى هى منبع ذخيرة أفكاره وثروتها» [3] .

ولم ينفلت الكاتب من أسر ذاته أبداً . وهو يعى هذا تمام الوعى ، ويدركه كل الإدراك ، ويصل عنده هذا الإحساس بالفردية والذاتية إلى درجة القصد والتعمد . فهو بطل القصة دائماً ، وراويها أبداً ، وكاتبها بطبيعة الحال ، وهو كل شىء فيها من ألفها إلى يائها ، إذ أنه يختار عنوان القصة القصيرة متفقاً مع حالته النفسية ومزاجه الخاص ورغبته فى التعبير عن ذاته ، ولا عليه إن كان العنوان منسجماً مع موضوع القصة ومتمشيا مع الحدث الرئيسى فيها ، أو دالاً على حالة شخوصها أم لا . مثال ذلك ما يوضحه هو نفسه فى مقدمته لمجموعة (بائع الأحلام) حيث يقول : (أما اسم الكتاب فقد اخترته

---

(١) «فى البيت والشارع» - محمود كامل - ط ١/١٩٣٣ - المطبعة المصرية - ص أ .

(٢) «الجامعة» - العدد ١٢٧ - ٥/٧/١٩٣٤ - ص ٤ .

(٣) «الفن والحياة الاجتماعية» - بليخانوف - تعريب إحسان حصنى - حمص ، سوريا - ص ١٢٦ .

وأنا واثق من أنه أكثر الأسماء انطباقاً عليه ، أو بمعنى أدق على أنا اليوم وأنا أقدمه للقراء .)[١] وقصته «رسائل غرامى الأول» ليست إلا مجموعة من الذكريات الغرامية والعاطفية المتعلقة به هو وحده ، أثارها حادث تافه غاية فى التفاهة : (احتفل فى مساء ١٥ مايو الجارى بافتتاح الموسم الصيفى لكازينو سان ستيفانو بالإسكندرية ، ولقد كان هذا الحادث وحياً تدفقت معه ذكريات هذه القصة البعيدة) [٢] .

أما قصص محمود كامل القصيرة ، فإنها أبداً لم تتخلص من «ذاته» ، واحتشدت بالعناصر الشخصية المتعددة ، وغدا القارئ لها أسيرا لعالم خاص كل الخصوصية بالكاتب وحده . فهو لا ينفك يذكره بنفسه ، ويحيطه علماً بأن ما يجرى فى عالم القصة قد جرى له فى وقت ما . فقصته «فاجعة المستشفى» يقول عنها إنها (من ذكريات إقامة قصيرة فى المستشفى الإسرائيلى بغمرة)[٣] ، وكذلك قصته «الخطيئة» يذكر أنها مستمدة (من ذكريات قديمة للبان طره)[٤]. وكأنى به كان يكتب كل ما يعن له ، وما يخطر بباله ، هكذا كيفما اتفق ، من غير معاناة أصيلة واحتفال كبير بأصول فن القصة القصيرة ، وحرص كبير على أن يخرج عمله فى شكل قصة قصيرة مكتملة وناضجة . وإنما قصاراه أن يجلس فى مكان ما ، أو يستمع إلى لحن معين ، أو تلتقط أسماعه جملة بذاتها أو تروى أمامه حادثة بعينها ، فإذا به بعدها مباشرة أو فى الحين والتو يسجلها بقلمه على أنها قصة قصيرة .

ومن هنا جاءت غزارة إنتاج الكاتب فى القصة القصيرة ، نظراً لأنه لم يكن يجهد نفسه كثيراً . ولم يتح الاتساع والتعمق فى المشاهد ذات الدلالة ، أو التى تخدم غرضاً فنياً فى العمل القصصى ، بحيث يطرح جانبا كل ما لا قيمة فنية له ، من الدقائق واللحظات التى لا تستوجب الاستغراق فى جزيئاتها الصغيرة . بمعنى أنه لم يكن يعى جيدا معنى الاختيار فى الفن ، وإلا ما ألفناه معتمداً على الرسائل التى كانت ترد إليه من القارئات بخاصة ، وقد عمرت قصصه القصيرة بتلك الرسائل ، بل إنها فى حد ذاتها تعد مصدراً أساسياً من مصادر وحيه وإلهامه ، ومنبعاً ثرا غزيراً كان ينهل منه بلا كلل أو ملل .

والشواهد كثيرة جداً فيما كتبه محمود كامل . فقصته «وجهها المحترق»[٥] رسالة من قارئة كانت تعمل بالتمريض ، سردت فيها ذكرياتها عن درامة عجيبة عرضت لها أثناء عملها . و«لا . . لم يمت

---

(١) «بائع الأحلام» - محمود كامل المحامى - دار الجامعة للطبع والنشر ١٩٣٥ - المقدمة .

(٢) «الجامعة» - العدد ٢٧٧ - ٢٠ /٥/ ١٩٣٧ - ص ٤ .

(٣) «الجامعة» - العدد ١٣٠ - ٢٦/٧/١٩٣٤ - ص ٤ .

(٤) «الجامعة» - العدد ١٧٧ - ٢٠/٦/١٩٣٥ - ص ٤ .

(٥) «الجامعة» - العدد ١١١ - ١٥/٣/١٩٣٤ - ص ٤ .

الحب»[١] رسالة من سيدة شابة يقول إنه صقلها فى القالب القصصى ليس غير. و«٢٥ ديسمبر»[٢] أرسلتها إليه سيدة مصرية وهى «تسرد اعترافات خاصة عن درامة حية هائلة عاشت هى بطلة فيها مدة طويلة». ويذكر أنه عقب ظهور هذه القصة فى المجلة تلقى رسالة أخرى من «سيدة شابة تتضمن اعترافات عن درامة أخرى لا تقل عن الأولى قوة وهولا. ومرة ثانية لم يزد عملى هنا عن صقل هذه الرسالة فى القالب القصصى وتغيير الأسماء . . .»[٣] – وقصته «حياة شقية» تلقى الكاتب وقائعها «داخل رسالة بعث بها إليه تاجر من أكبر تجارنا المعروفين الآن ، وقد اعترف فيها بسر رهيب ظل محور درامة عائلية هائلة مدى ثلاثين عاماً»[٤] .

ولم يكن الكاتب يعمل عقله فى تلك الرسائل، أو يمعن فكره فى مضمونها والوقائع التى تسردها، يدل على ذلك من بعض الوجوه ، أنه كان دائم الحرص على التأكيد بأن موقفه إزاء هذا النوع من الاعترافات والرسائل لا يزيد عن تنقيح أسلوبها وصقلها فى القالب القصصى كما كان يقول . وليت ذلك فقط ، بل نراه فى تقديمه لقصة من قصصه التى تعتمد على رسالة عثر عليها الكاتب مصادفة ، يشير إلى أنه لا يملك إزاءها إلا أن ينشرها (دون أن يضع لها حتى . . . عنواناً)[٥]؛ فليس ثمة جهد فنى أو فكرى على الإطلاق . ولا يمكن أن يؤخذ الفن بهذه البساطة . فى حين أن التاريخ الأدبى يذكر للكاتب الأمريكى «ناثانيال هوثورن» ١٨٠٤ – ١٨٦٤ ، أنه ذهب إلى قريته الصغيرة التى لا تبعد عن (بوستن) إلا ستة أميال ، وعكف وحيداً على التمرين والكتابة والتجويد ما يقرب من اثنى عشر عاماً ، يكتب ويمحو ، ويثبت ويرفع طوال هذه الأعوام ، ثم أخرج بعدها مجموعة واحدة من القصص القصيرة .

غير أن محمود كامل على عكس ذلك تماماً ، فإنه لا يكلف نفسه أى عناء ، وإنما يضع الرسالة التى تأتيه أويتصور أنها وافدة إليه من قبل قارئة أو معجبة ، كما هى . وحتى إن لم يكن ذلك كذلك بالفعل ، على سبيل أن شيئاً من الرسائل لم يصله ، فإنه يلجأ إلى الإيهام بذلك حتى لا يؤخذ عليه أن القصة فقيرة من الناحية الفنية . وعلى هذا فإنه ظل يكتب ويكتب ، ويصدر المجموعة فى إثر الأخرى دون أى تفكير فى ضرورة التطور والتجديد . والمتتبع لكل كتاباته فى ميدان القصة القصيرة سيجد أنه لم يحد عن نقطة الابتداء قيد أنملة ، لا فى الشكل ولا فى المضمون . حيث بقى فى مكانه «محلك

---

(١) «الجامعة» العدد ١٠٩ – ١/٣/١٩٣٤ – ص ٤ .

(٢) «الجامعة» – العدد ١٠٠ – ٢٨/١٢/١٩٣٣ – ص ٤ .

(٣) «الجامعة» العدد ١٠٢ – ١١/١/١٩٣٤ – ص ٤ قصة (أونا يناير) .

(٤) «الجامعة» – العدد ١٢٦ – ٢٨/٦/١٩٣٤ – ص ٤ .

(٥) «الجامعة» – العدد ٧٢ – ١٥/٦/١٩٣٣ – ص ٥ قصة (قصة . . . بلا عنوان) .

سر» . يدور حول «ذاته» ، ويتخذ من طبقته البورجوازية محوراً رئيسياً لقصصه . يضعها نصب عينيه وهو يكتب ، ويجعل شخوص قصصه من هذه الطبقة المترفة إرضاء لها وحفاظاً عليها .

ولما كانت الطبقة البورجوازية تملك من الثروة والجاه والنفوذ والسلطة ما يغنيها عن التفكير فى الأعمال الجادة والبحث عن لقمة العيش ، فإنها وجدت لديها الفراغ الكافى الذى هيأ لها فرصة العبث ، واللهو ، وارتياد المراقص والملاهى ، وممارسة الجنس ، والعشق ، وإفساح المجال أمام العواطف دون قيد أو تحفظ ، مما أثر بدوره على الآداب العامة ، وجعل الشباب يحاكى هذه الطبقة فيما تسلكه متوهمة أنها تقلد أوربا والحضارة الغربية . وكانت هذه الموجة تواجه بين حين وحين بصيحات الاستنكار من بعض الكتاب والمفكرين ، مطالبين بالبعد عن هذه المهاوى . ونجد فى مجلة (اللطائف المصورة) نصاً يدل على هذا يقول فيه كاتبه : (تراخت حدود الآداب العامة تحت ستار التمدن والارتقاء ، وزالت دولة الحياء وكثر انتهاك الأعراض وأبيح الاختلاط بين الجنسين وغفل الوالدون عن صيانة أولادهم وبناتهم وألقوا لهم الحبل على الغارب وكثر غشيان دور الخلاعة والرقص والتياترات والسينما وأصبحنا نرى فى الجرائد أشكال التقبيل بين الجنسين والأجسام العارية والنصف عارية مما يستفز الغرائز البهيمية ، وكثرت حوادث الاختلاط بلا زواج وكانت ثمرتها الفضائح والجرائم والمخازى ، حتى عمت الفوضى وقل الزواج ونشز الأزواج وضاعت الأنساب وبدت نذر الدمار والانحطاط والخراب) (١) .

وظاهر هذا النص يوحى بأنه يبالغ مبالغة شديدة فى وصف الأخلاق العامة ، لكنه يستند إلى حكم أصدرته محكمة النقض والإبرام فى ٢٠ نوفمبر ١٩٣٣ طعنت فيه المطبوعات والكتب والروايات والأقاصيص التى يعتبر نشرها انتهاكا لحرمة الآداب وحسن الأخلاق لما فيها من الإغراء بالخروج على عاطفة الحياء وهدم قواعد الآداب العامة . ولقد سادت هذه النغمة الإصلاحية فترة من الوقت قليلة ، كرد فعل لانتشار ذلك اللون من القصص والكتابات فى بداية الثلاثينيات ، وهو الذى يجعل منبعه الوحيد تصوير الجوانب الشاذة من الغريزة الجنسية ، ولا يستعرض العناصر النبيلة منها ، ولا يسمو بها ، وإنما جعل همه الأكبر أن ينحط بهذه الغريزة إلى الحضيض .

ويعتبر محمود كامل المحامى أحد الكتاب المسئولين عن ذيوع مثل هذه المطبوعات آنذاك ، فهو ابن للطبقة البورجوازية المصرية ، وأحد خريجى كلية الحقوق ، وصاحب دار كبيرة للطبع والنشر والتوزيع ، يكتب أى موضوع يعن له فى أية مساحة من المجلة ، ثم بعدئذ مباشرة يصدر ما كتب فى مجموعة قصصية أو فى كتاب مستقل ؛ كما أنه عاش حياة البورجوازية بكل معنى الكلمة ، وارتاد

(١) «اللطائف المصورة» – العدد ١٠٠٠ – السنة العشرون – ٩/٤/١٩٣٤ – ص ٦ من مقال (متى ينقذ الله البلاد من هذه الكارثة» كتبه نجيب شقرا .

مسارح الكورسال ، ورمسيس ، والأوبرا ، وانغمر فى الحياة الليلية الصاخبة التى عرفتها القاهرة آنذاك ، حين كانت الفرق الأجنبية تتوافد تباعاً ، لدرجة أن شارع عماد الدين وحده وجدت به أربع صالات تعلم الرقص الأجنبى ، كما أنه اكتظ بعلب الليل ، فكانت هناك بديعة مصابنى ، والبوسفور يتناوب عليه المغنون ، ثم شارع الباب البحرى بحديقة الأزبكية الذى اشتهرت فيه المغنية «سعاد محاسن» ، وفى ليالى القاهرة الصيفية كانت منطقة روض الفرج تغص بالمسارح والملاهى والمراقص وغيرها من دور اللهو التى تعمل طوال الصيف . هذا فضلا عن أنه كان يتنقل بين القاهرة والإسكندرية ورأس البر بصفة دائمة ومستمرة ، ويرحل إلى أوربا ليستمتع بحياتها ، ثم لا يلبث أن يعود إلى حفلات فندق سميراميس ، وحفلات الرقص الليلية فى جروبى سليمان باشا ، وحفلات الليالى الأولى لدور السينما التى تعرض فيها قصص تشبع نهم هذه الطبقة . كل هذه الأماكن كانت بمثابة مجتمعات دورية تلتقى فيها البورجوازية المصرية طوال الثلاثينيات . وقد احتك بها محمود كامل احتكاكاً مباشراً ، وتفاعل معها ، وكونت هذه الحياة مادة قصصه جميعاً ، فلم تخرج عن إطارها أبداً ، وجاءت قصصه القصيرة تصويراً لحياة الطبقة الغنية المترفة التى تعيش بين قصور القاهرة ورمل الإسكندرية وملاهى شارع عماد الدين ، وتقوم فوق ذلك بجولات متعددة فى أوربا .

لذا فإن معظم «بطلات» قصص محمود كامل القصيرة ، يكدن يعشن فى وسط واحد ، ويتحركن داخل بيئة معينة ويتنفسن هواء يشبع فيه عبير عطر واحد . معظمهن فتيات ينتمين إلى أسر مصرية ثرية أو فى حكم الثرية ، تلقين ثقافتهن فى بعض مدارس الراهبات ، فهن يجدن التحدث بالإنجليزية أو الفرنسية ، ويتحدثن عن شعراء هاتين اللغتين وقصاصيهم أكثر مما يتحدثن عن شعراء مصر وقصاصيها فى العصر الحديث . وكذلك الحال فى «الأبطال» ، معظمهم شبان أتموا دراستهم العليا إما فى أوربا أو فى مصر ، ويمتهنون حرفاً معينة محدودة ، فهم إما موظفون فى السلك السياسى أو مهندسون أو أطباء أو محامون ، وهم الآخرون يجيدون التحدث عن قطعة موسيقى لشوبان ، أو قطعة شعرية لسولى برودوم أو مسرحية لهنرى باتاى أكثر مما يتحدثون عن ابن الرومى أو المتنبى أو أبى العلاء المعرى ، وهو ما جعل قصصه تتسم بطابع «الفرانكو آراب»[1] – كما وصفتها الصحافة آنذاك – الذى يغلب عليها ، ويخرج بها عن لونها ومحيطها الشرقى إلى محيط آخر غير مألوف لا فى مصر ولا فى الشرق . فلم يكن مجتمعنا المصرى فى الثلاثينات مكوناً من فتيات مدارس الراهبات ، وموظفى القنصليات والمفوضيات ومحبى موسيقى شوبان ، ورواد أبهاء الفنادق الكبرى ، وهواة معارض اللوحات الزيتية والتماثيل المنحوتة . وإنما هناك طبقات مطحونة على كل المستويات ، ومجهولة فى عالم الفن والأدب ، طمست معالمها البورجوازية المسيطرة والمستبدة تماماً .

(١) «المصور» العدد ٧٩٤ – ٢٩ / ١٢ / ١٩٣٩ ص ٣١ . كلمة المجلة بمناسبة صدور مجموعة (الربيع الآثم) لمحمود كامل .

والغريب أن جميع الفتيات فى قصص محمود كامل القصيرة عاشقات ، متدلهات ، يتبعن الرجل كثيراً بدلا من أن يكن متبوعات ، ويخرجن من منزلهن ساعة يشأن ، ليقمن بنزهة فى سيارة ذات مقعدين يقودها شاب فتان يخيل إلينا فى أكثر القصص أنه المؤلف نفسه ، وتنتهى النزهة أحياناً عند سفح الهرم على باب الصحراء ، حيث يترجل العاشقان فيتناجيان فى ظل الخلود ، ويضطجعان على الرمل الطرى فى الغسق وفى أول الليل ، وأحياناً أخرى تكون نهاية المطاف فى فراش وثير ، داخل حجرة من حجرات ڤيلا أنيقة . خاصة بالفتى أو هى ملك خاص للفتاة ، وما شابه ذلك . فلكل فتاة فى قصص محمود كامل صاحب من الشبان تخرج معه ، وتعرف به ، وتضرب له المواعيد ، ويلتقيان دائماً أبداً ، وكأن شيئاً آخر فى الحياة غير موجود سوى اللقاءات الغرامية والحب ، والجنس المثير .

وهو يذكر ذلك صراحة دون مواربة أو تضمين . ففى تقديمه لقصة (قصة . . . بلا عنوان) يقول : (كاتب هذه اليوميات فتان شاب معروف يقيم الآن فى أوربا موفداً من الحكومة فى إحدى بعثاتها . وقد كتبها قبل أن يسافر وهى تمثل لوناً من ألوان الحياة الصاخبة الملتهبة التى كان يحياها مع صديقة له . . .) [1]. ويقول فى كلمته القصيرة التى كتبها مصدراً بها مجموعة (القافلة الضالة) ما يبرز اتجاهه نحو تصوير حياة الطبقة البورجوازية التى يعترف أن الحضارة الأوربية أفسدتها ، وإن كنا نراه يطلق الحكم عاماً. ويوحى لنا فى كلمته بأنه يتناول الحياة الاجتماعية فى مصر بعامة ، وما الحياة الاجتماعية فى مصر فى تصوره إلا حياة البورجوازية العابثة الماجنة : (ترددت كثيراً قبل أن أقدم هذه القصص لقرائها فهى لا تعدو أن تكون مجموعة صور انتزعت من الحياة الاجتماعية المصرية التى أصبحت بعد أن تسربت إليها البدع الأوربية ترقص على فوهة بركان متأجج . ! هذه القصص تصور خليطاً من نساء ورجال ضلوا سواء السبيل فاهتدوا آخر الأمر حينا . أو طال تيههم وضلالهم أحيانا) [2] .

ولا يهم محمود كامل فى شىء إن كان الموضوع متشابهاً ، أو الحادث متكرراً ، بل الغاية عنده تكمن فى كونه يريد أن يقدم لقرائه من الفتيات والفتيان وقائع عديدة لا تختلف إلا فى أسماء الشخوص الذين يؤدونها أو يقومون بها ، والعجيب أنه هو نفسه الذى يوضح ذلك ، مما يدفع القارئ بالفطن الذى يبحث عن جديد فى كل ما يقرأ ، إلى أن يعرض عن قراءة القصة . مثال هذا ما نراه منه قبل مطالعتنا لقصة (ليلة مسمومة) إذ يبادرنا بقوله (كان المحرر قد نشر فى مثل هذا الشهر من العام الماضى فى الـ ١٠ قصص ، قصة فى يوميات بهذا العنوان . . ولكنه يعود إلى نشر قصة جديدة أخرى تحمل

---

(١) «الجامعة» - العدد ٧٢ - ١٥/٦/١٩٣٣ - ص ٥ .

(٢) «القافلة الضالة» - محمود كامل - دار الجامعة - أبريل ١٩٤٦ - ص ١ .

نفس العنوان لأن هذا الشهر فيما يبدو قد اعتاد أن يحمل إليه طائفة من الليالى المسممة )[1]

ولا يدل هذا على حكايته لما يحدث له وإن تشابه فحسب ، وإنما يدل على أنه يجعل شغله الشاغل الليالى المسممة ، والفضائح الأخلاقية ، والشذوذ الجنسى ، والماضى الملوث ، والتردى فى حياة الرذيلة ، وعالم الراقصات والمغنيات . والفنانين والفنانات ، وما يسلكونه فى حياتهم الخاصة من سلوك ينأى عن العرف العام والتقاليد المألوفة والقيم المتوارثة التى كان يؤمن بها ويعتنقها جمهور الشعب الكادح فى مصر . ذلك أن أى قصة من قصصه لم تتعرض لأى جانب من جوانب الحياة المصرية الحقيقية ، وإنما كانت منقطعة الصلة بالواقع ، وموضوعاتها تلك كانت منفصلة عن سائر قضايا العصر والمجتمع والناس .

والكاتب فى تصويره للأحداث التى تقع فى قصصه القصيرة يغفل أثر سائر الأحداث المحيطة بها ، وأيضاً بالنسبة لتناوله للشخوص ، نراه يفرضهم على القارئ فرضاً بصفاتهم وميولهم وآرائهم وأهوائهم ، وهو لا يحللهم من الداخل ، ولا يتعمقهم ، ويهمل تأثرهم باتجاهات العصر الفكرية والسلوكية ، ومبلغ تجاوبهم مع تلك الاتجاهات أو اصطدامهم بها . وما ذلك إلا لأنه ينظر إلى الأشياء والناس نظرة جزئية غير شمولية ، ذاتية غير موضوعية ، وبعد عن الواقع فى كليته وحركته المتطورة الصاعدة . لذا فإن هذه النظرة غير الواعية للواقع بأبعاده المختلفة ، لا تبصره بارتباط جميع الموجودات المادية والمعنوية بعضها بالبعض الآخر ، إذ يكتفى برؤية العصر والبيئة والحياة فى ثبات وركود وجمود على ما هى عليه دون حركة أو نمو أو تطور . ويرى الأحداث ظواهر تقع مصادفة ، وتزول دون أن تحدث إلا آثارها المباشرة ، ولا يدرك ارتباطها بحركة عصرها وتطوره ، وما يقع بينها من تفاعل .

مرجع ذلك فى اعتقادنا إلى أنه حصر نفسه فى طبقة بذاتها ، وعاش فى الأبراج العاجية أو فى غيرها من حصون تقام ضد الحياة ، واعتبر الفن متاعاً وميزة لفريق من الناس دون فريق ، وفصل بينه وبين الحياة ، ولم يستطع أن يحيا حياة سائر الناس ثم يعبر عنها ، ولم يحس بكل ما فى حياة الغير من ألم وأمل وسعادة وشقاء ، ولم يشارك حياة الآخرين بوجدانه وينفعل معها ، ولم يدرك روح الأشياء ، ويمتزج بها وتمتزج به ، ويفكر خلالها وتفكر خلاله ، وكأنه قد حل فى الحياة حلولا شاملا كلياً . فالفن هو الذى يزيد وعينا بوجودنا وضوحاً ، ويجعل فهمنا لكياننا أكثر عمقاً وإحاطة وشمولا ، على عكس ما تصوره الرومانسيون والكتاب البورجوازيون من أن الفن نشأ للتسلية والترويح ، وهو ما كان محمود كامل يؤمن به ويعتقد فى صحته وأهميته كل الاعتقاد .

ولو لم يكن الأمر كذلك لقدم لنا محمود كامل فى قصصه القصيرة حياة الناس الواقعية فى مجتمعنا المصرى وعالج قضاياهم الفعلية التى يعانون منها ، ويشقون فى سبيل القضاء على ما يحول دون

(١) « الجامعة » - العدد ٢٧٥ - ٦/٥/١٩٣٧ - ص ٤ .

سعادتهم ، ولربط مصيره بمصيرهم ، وأخذ على عاتقه مسئولية توجيههم وإرشادهم ودفعهم إلى تغيير واقعهم ، خاصة وأنه كان يملك الوسيلة التى يستطيع أن ينقل بها أفكاره للناس . كما أننا لا نحس فى قراءتنا لقصصه القصيرة أنه حاول نقد الأوضاع التى كانت عليها الطبقة البورجوازية ، وتشريح عيوبها ، وإبراز خطاياها ، ولكنه اكتفى بوجه من وجوهها ، فعبر عنه ، وقدمه لها هى نفسها ، لتسرى عن نفسها بالتطلع إليه .

ولهذه الطبقة أيضا كتب محمود كامل المحامى قصة الحب الرومانسية ، الحب الذى لا سبيل إلى تصديق ما يحاك حوله . أبطاله فنانون والهون متيمون ، وبطلاته فتيات بورجوازيات ناعمات ، يعشن فى أوهام وخيالات تملأ عليهن فراغهن . وأشخاصه عاشقون يحلمون أثناء النهار أحلاماً أغنى وأروع من تلك التى يحلمها غيرهم أثناء الليل كما يقول هو عن شخوص قصص مجموعة (بائع الأحلام) حيث يذهب إلى أنه كان حريصاً على أن يكون بين القصص جميعاً اتساق تام (قوامه عنصر الحب الذى يغذى هذه القصص كلها كما يغذى قلوب أبطالها وبطلاتها بدم حار متدفق)[1] .

ولم تخل قصة من قصصه القصيرة من هذا العنصر ، فقصته «العالم فى هذه الغرفة» عرض لعلاقة حب شاعر حساس من نوع جديد ربما ألفه الفنانون الذين يعيشون فى ضباب الحياة على بعد أمتار من الأرض ، لكن سواد العشاق لم يألفوه بعد ولا ينتظر أن يألفوه ![2] وقصة «خيانة رأفت هانم» (تسجل غراماً رائعاً بين شاعر مصرى شاب معروف وفنانة . غراما من نوع جديد لم يألفه سواد العشاق .)[3] . والرسام «شاكر قدرى» يحب «إحسان» السكندرية التى جاءت إلى القاهرة لتقطن مع عمتها «خديجة» فى المنزل المجاور له ، وذلك من خلال نافذة مرسمه التى تطل على حجرتها . وتبادله هى الأخرى حباً بحب ، رغم أنها كانت مخطوبة لـ «عزيز نيازى» إلا أنه فجأة وبلا مقدمات يقطع صلته بها معلنا أنه أحب فتاة أخرى . وكانت الدموع لا تفارق عينيه بسبب وبغير سبب ، ثم تركها بلا مبرر أيضا ، ورسم بعدها لوحة عرضها فى معرض أقيم برابطة الفنانين سماها «الجارة الراحلة» ويتصادف أن تذهب «إحسان» وزوجها «عزت» فيشاهدا اللوحة ، بينما يلاحظها «شاكر» فيغادر المعرض وعيناه تدمعان دموعاً غزيرة . هذا هو النوع الذى لم يألفه أحد من الحب والذى أغرم به الكاتب وسجله فى كثير من قصصه القصيرة . وكأنه حاول أن يتجرد قليلا من وصف الراقصات ودور اللهو ، والمغنيات الخليعات ، والعلاقات غير المشروعة ، فإذا به ينهمك فى لون غير واقعى وغير معقول من العواطف .

وراح محمود كامل يضع الأسس والقواعد التى يجب أن يلتزمها كاتب القصة القصيرة حينما

---

(١) «بائع الأحلام» - محمود كامل - دار الجامعة للطبع والنشر ١٩٣٥ - المقدمة .

(٢) «الجامعة» - العدد ٢٩٦ - ١٩٣٧/٩/٣٠ ص ٤ .

(٣) «الجامعة» - العدد ١٨٥ - ١٩٣٥/٨/١٥ - ص ٤ .

يتصدى لكتابة قصة تدور حول «الحب» ؛ مما يدل على اهتمامه الكبير بهذا اللون من القصص ، وبأن الحب شغل جانباً كبيراً من موضوعاته . فقد كتب فى (آخر ساعة) مقالا بعنوان (كيف تكتب قصة الحب ؟) .[1] وكان قبل الآن قد أعلن فى مجلة (الجامعة) العدد ١٧٩ – ١٩٣٥/٧/٤ ص ٨ عن مسابقة (لأحسن قصة حب مصرية قصيرة) جوائزها خمسة جنيهات ، ويشترط فيها أن تكون قصة غرامية مصرية Love Short Story من وضع القارئ أو القارئة) . وحينما أعلنت نتيجة المسابقة أسفرت عن فوز بعض القصص التى يغلب عليها تأثرها الواضح بمحمود كامل ونهجه فى كتابة القصة القصيرة ؛ وكانت كلها فى شكل رسائل متبادلة ، أو فى صورة اعترافات ، أو فى ثوب يوميات ، وكان كتابها يشيرون إلى ذلك بمثل ما كان يفعل محمود كامل فى قصصه . حتى إن عناوين القصص الفائزة ، يشعر قارئها لأول وهلة أنها من وضع محمود كامل (نهاية غرام – أسيرة – اتبعينى – أشلاء قصيدتى – انتقام خائب ) .

ونلمح تأثيراً آخر لمحمود كامل فى هذه الناحية حينما نقرأ فى مجلة (الراوى) العدد ٤ و ٥ – ١٩٣٦/٦/٢٥ قطعة نثرية بعنوان «الحب سنة ١٩٣٥ – افتحوا الباب باسم الحب»! ! يقول عنها كاتبها «حسن زكى أحمد» إنها قطعة تصويرية للحب فى أحد أشكاله الحالية . وهو فيها . متأثر بمحمود كامل وإن لم تكن قطعته قصة قصيرة على أى نحو من الأنحاء .

وعلى نفس النمط الذى أشاعه فى مصر محمود كامل سارت كل القصص القصيرة التى كانت تنشرها المجلات والصحف فى تلك الفترة ، بقصد إرضاء نهم طبقة معينة من القراء ، وتسليتهم ، والترفيه عنهم ، وتزجية وقت فراغهم ، وهى إذ تفعل ذلك إنما تتوسل إليه لا بأسلوب فنى أو بقصة فنية ناضجة ، بل بواسطة فن رخيص لا يرقى إلى مستوى العمل الموضوعى الجاد ، ولا يدل على ثقافة عميقة أو اطلاع واف على أصول الفن القصصى ، وتراث أعلامه ، كما أنه يشير إشارة واضحة إلى جهل كتابها بمجتمعهم وانفصالهم التام عنه . ورغم أننا لاحظنا أن كثيراً من كتاب القصة القصيرة الرومانسية طوال الثلاثينيات ، كانوا يعملون بالمحاماة وهو ما يفرض عليهم بطريقة أو بأخرى التعرف إلى مجموعة القضايا والمشكلات التى تعتمل فى أعماق مجتمعنا ، فإن انعكاسات الحياة الاجتماعية الحقيقية وأصداءها لم تتضح بأية صورة من الصور فى قصصهم القصيرة . وكأنهم إذا فعلوا شيئاً من هذا أغضبوا الطبقة البورجوازية الحاكمة والقارئة على حد سواء ، بل وأغضبوا هم أنفسهم بأنفسهم ، لأنهم يصفون فى قصصهم القصيرة حياتهم الخاصة ، وعالمهم الذاتى المنعزل ، أو الذى عزلوه عن العالم الخارجى الواقعى .

وكيف يمكن أن تعد قصص مثل (الحب – يحييه الإيمان وتميته الغيرة العمياء) ، (مسألة

(١) مجلة «آخر ساعة» – العدد ٦٦٢ – ١٩٤٧/٧/٤ – ص ١٢ .

حسابية : الإعجاب + الإشفاق = الحب) و (غرام الأستاذ وغرام الصديق)[١] لأحمد عبد القادر المازنى ، فى مرتبة الفن الصادق الواقعى السليم ؟ ! وكذلك قصة (أين زوجها ضحكت منه وبلغت مأمنها)[٢] لعز العرب على ، وقصة (شرك الخادمة – قصة خادمة وسيدها الشاب)[٣] لصادق راشد ، أو (تيجى تصيده يصيدك) لمحمد السيد المويلحى ، و (أعاصير العزوبة) لمى الصغيرة ، التى تهديها إلى جماعة العزاب فى مصر ، وأولهم عباس العقاد لذكرى شبابه إذا حاول واعترف[٤]. و (ليلة الوداع) لأحمد عبد القادر المازنى التى تمجد الحب الرومانسى والتفانى فى الغرام والإفراط فى العواطف الحالمة ، والتى تركز على تصوير لحظة الوداع وتأثيرها على كل من المودعين[٥]. وغيرها وغيرها مما كان أصحابها يطلقون عليها اسم القصة القصيرة وهى أبعد ما تكون عن القصة الفنية القصيرة ، وإنما هى أقرب بالفعل إلى قصص محمود كامل التى تهتم بالحب من ناحية ، وبالطبقة البورجوازية المصرية بتطلعاتها وأحلامها وحياتها من ناحية أخرى .

والواقع أن قراءة عدد يسير من قصص محمود كامل القصيرة ، أو القصص التى سارت على طريقته ، تكفى تماماً للحكم على قصص الاتجاه كلها . فإن عالمها واحد ، وموضوعاتها واحدة لا تتغير ، وشخوصها معروفون كل المعرفة لا يخرجون عن «زيزى» و«ميمى» و «فتفت» و «نانى» و «زيزى» والموسيقى الشهير ، أو الرسام المعروف أو المحامى اللامع ، أو المطرب ذائع الصيت ، أو الديبلوماسى الممتاز ، أو الثرى بالوراثة ، أو ابن أحد كبار الموظفين ، أو الأطباء . كما أن عناوين القصص هى الأخرى لا يوجد ثمة فارق كبير بينها عند محمود كامل وعند غيره ممن شايعوه . فهى عنده أحياناً (ياريت زمانى مرة) و (الليلة . . . وإلا فلا) ، و (علية هانم تغرى) و (لغم فى بيت) ، و (مطربة ماتت) ، و (علية هانم ممثلة) ، و (أين حنانك ياصديقى) ، وأحياناً (الجارية) و (الدسيسة) ، و (الفاجعة) ، و (المتردية) ، و (الأكذوبة) ، و (الفضيحة) ، و (العودة) . وأحياناً أخرى (خيرية) ، و (إنعام) ، و (نور) و (يسرية) و (حكمت) و (ناهد) . .[٦] وهى عندهم (كان يحبها) و (فى النهاية) ، و (قبلة قبل أن يموت) ، و (امرأة) ، و (بائسة) ، و (قلب يحب) ،

---

(١) مجلة «شهرزاد» العدد ٦ – ١٧/١٠/١٩٣٣ ص ٤ – العدد ٢٢ – ٦/٢/١٩٣٤ ص ٤ العدد ٣٤ – ٢/٥/١٩٣٣ ص ٤ .

(٢) مجلة «شهرزاد» العدد ٣٩ – ٦/٦/١٩٣٣ – ص ١٢ .

(٣) مجلة «شهرزاد» العدد ٤٧ – ١/٨/١٩٣٣ – ص ٤ .

(٤) مجلة «روزاليوسف» العدد ٨٥٤ – ٢٦/١٠/١٩٤٤ – ص ١٩ .

(٥) مجلة «الجديد» – العدد الأول من السنة العاشرة – ٢/١/١٩٣٧ – ص ٦٠ .

(٦) اخترنا هذه الأسماء من عناوين بعض القصص التى تضمنتها مجموعات محمود كامل المحامى والقصص القصيرة التى نشرها فى الدوريات .

و(إذن خذنى خليلة) ، و(غريرة ثائرة) ، (كيف انزلقت قدماى) ، (زوج نصف الليل) ، (عفواً يا إبليس) ،و(الدكتور العظيم) ، و(مركب الشيطان) ، (الحرمان) ، (فتاة محطمة) (١) .

وقصة محمود كامل تأتى فى شكل يوميات ، أو اعترافات ، أو فى ثوب رسائل متبادلة ، وهى عندهم كذلك أيضاً. وكما كنا نلاحظ أنه يضع لكل قصة اصطلاحات أو إكليشيها ، رأيناهم كذلك يفعلون . ومن مصطلحاتهم (قصة حب شخصية) و(قصة مصرية كاملة) و(قصة مصرية غامضة) و (قصة مصرية) و(قصة مصرية جديدة) و(قصة مصرية واقعية).بيد أن كل قصصهم القصيرة كانت أبعد ما تكون عن الواقعية بمفهومها المتعارف عليه . ويبدو أنهم كانوا يقصدون بوصف القصة بأنها (جديدة) أن الخبر فيها جديد ، أو أن أسماء الشخوص جديدة بمعنى أنهم لم يردوا مسبقاً فى قصص أخرى ، أما كلمة (الواقعية) فكانوا يبتغون من ورائها أنها حدثت لهم هم بالفعل أو أنهم رأوها بأعينهم ، مثال ذلك قصة (ثأر قديم) (٢) لمحمود كامل التى كتبها على أثر ما شاهده الكاتب من احتجاج طلبة كلية الحقوق بالجيزة ، على قرار أصدره مجلس إدارة الجامعة ، وحاولوا تحقيق مطالبهم بواسطة تحطيم أبواب الكلية والتجمع عند باب غرفة العميد . فإذا به يسرد فى هذه القصة ذكرى أيام دراسته بنفس الكلية ، ويقارن بين جيله والجيل اللاحق له . هذه القصة يقول عنها إنها واقعية – «قصة مصرية واقعية» فى حين أنها تصور «موقفاً خاصاً» للكاتب ككل قصصه القصيرة التى تنحو هذا المنحى . والموقف الخاص دائماً ، مهما حسن تصويره ، ومهما خدمه الكاتب بشخصيات اعتقد فى حيويتها وإقناعها ، لا يمكن أن يساوى فى القيمة الفنية موقفاً مركباً ، موازياً له فى الجودة الفنية ، يعرض للخاص والعام معاً ، ويقدم لنا المجتمع ، بل العالم كله خلال الأفراد وعلاقاتهم بعضهم بالبعض ، وتفاعلهم مع البيئة المحيطة . والظروف والملابسات العامة والخارجية .

وسواء أكان هذا «الموقف الخاص» لصيقاً بالكاتب فى حد ذاته ، أم خاصاً بطبقة واحدة من بين طبقات المجتمع كلها ؛ فإنه لا يقدر له البقاء طويلا ، ولا يبلغ التأثير المطلوب من العمل الفنى الجاد ، وما أكثر ما كتب محمود كامل من قصص قصار ، وما أطول الفترة التى ظل فيها مسيطراً على مرحلة بأسرها ، لكن فنه ومن سلك مسلكه لم يقدر له الخلود طويلا أو البقاء بفاعلية وقوة وتأثير ، لأن الكاتب منهم كان يمتص تجربته الذاتية كما يمتص الطفل قطعة الحلوى ؛ والناس عادة لا يرضون عن فنان يوزع عليهم قطع الحلوى بدلا من قطع التجربة الإنسانية التى تنتفض بالحياة والفن معا ، ويعيش فيها الخاص متحداً مع العام فى كل واحد لا يتجزأ . . يضاف إلى هذا أنهم – بحكم نشأتهم وانتمائهم

(١) إنظر فى ذلك «شهرزاد» و«الجديد» و«روزاليوسف» حتى ١٩٤٤ ، و«الوفد المصرى» ، و«آخر ساعة» و«المصور» و«أخبار اليوم» .

(٢) «الجامعة» – العدد ١٩٦ – ١٩٣٥/١٠/٣١ .

الطبقى – انعزلوا عن المجتمع ، وانفصلوا كلية عن حركة الواقع فيه ، فانعدم لديهم الوعى الاجتماعى السليم الذى يمكنهم من المشاركة فى مشكلات العصر والبيئة ، والمساهمة فى رفاهية المجتمع بأسره ، وتقدمه ، فالوعى الاجتماعى للكاتب أمر مفروغ منه .

من هذه الزاوية تناول بعض المعاصرين لمحمود كامل فنه القصصى ، وأدركوا عيوبه وجوانب القصور التى انتابته كنتيجة لانحصاره داخل بوتقة البورجوازية ، وفى محيط «الذات» و «الأنا» . ومنهم من طالب النقاد بحماية الجيل الجديد من هذا اللون من الأدب . مثال ذلك ما نقرؤه فى التعليق على صدور مجموعة (بائع الأحلام) من أن كاتبها يعمد إلى القصص الضعيف السهل الذى تعرضه المجلات الأمريكية والفرنسية السوقية ، ويمصر الأسماء والأماكن ، أو يختلق المواقف والمشاهد أو يفتعل الشذوذ (وهل تستطيع أن تقول إن قصة حياة الظلام فيها تصوير صحيح لناحية من مناحى الحياة المصرية . . وعندك كتاب (بائع الأحلام) هل تجد فيه قصة واحدة تستطيع أن تضعها فى صف الآثار الأدبية التى تستحق البقاء ؟ . إن الأسماء والعناوين تدل وحدها على النزوع إلى الانحطاط مثل «ماض ملوث» . . و . . و . . ولعل الكاتب الفاضل لم يصدق فى شىء صدقه فى اختيار عنوان القصة الأخيرة . . «إلى الحضيض» . فالواقع الذى لا شك فيه أن هذه العبارة هى أصدق وصف لأدبه القصصى . . . وبعد فإن مهمة النقاد حماية الجيل الجديد من هذا الأدب الوضيع المنحط الذى نعطيه لقب الأدب منحة وتجوزاً . .) [1] .

وثمة رأى آخر يعيب على محمود كامل تصويره حياة الطبقة الغنية ، واهتمامه بموضوعات لا صلة لها بالواقع الاجتماعى الحقيقى للمجتمع المصرى ، وما ينتظم حياة الناس فيه من عادات وتقاليد وقيم متوارثة وأخلاقيات ، ويرى هذا الرأى أن قصصه جميعها تنقل قارئها (إلى حياة غريبة أطاحت بهذه التقاليد كلها ، ولم تبق من الشرق على شىء من ميزاته التى نعرفها ونصورها كما يعرفها فينا ويصورها كتاب الغرب أنفسهم .) [2] . وإذا كان هذان الرأيان يحددان محمود كامل وقصصه القصيرة بالذات التى تصور عالما شاذاً وحياة غريبة وأجواء بعيدة كل البعد عن الجو المصرى المعروف ؛ فإن رأياً ثالثاً يتحدث عن الفن القصصى الذى يصدر عن الطبقة البورجوازية عموما ، وهدفه ، وعلاقته بالترف والسطحية واللاعمق .

يقول «محمود عزت موسى» فى مقال له عن (الفن والترف – اتجاهات دقيقة فى الفن القصصى) : (إن الفنان عنصر حى ثائر ينفذ إلى أعماق الأشياء . . يحس بأن المجموع يعيش فيه ،

---

(١) «الراوى الجديد» – العدد ٤٢ – ١٥/١/١٩٣٦ – ص ٩ – مقال (من أدب الانحطاط) للأستاذ عبد الحميد يونس .

(٢) «المكشوف» – العدد ١٦٩ – السنة الرابعة – ١٠ تشرين أول ١٩٣٨ ص ٦ مقال (القصة المصرية بين تيمور ومحمود كامل) .

ومن هذا الإحساس فقط تنبع مواهبه وتتشاكل . أما الفن الزهيد فهو الذى يعيش على الطلاء ، والنفاق ، والاشتغال بالسطحيات والزخارف والمسائل الدنيا التى يعف عنها الفنان الصادق . وهذا الفن يعيش بعيداً عن حقائق البيئة وما فى هذه الحقائق من دقائق جديرة بالالتفات والانتباه والاهتمام . . بل إن هذا الفن يحيا أيضاً بعيداً عن الحقائق الإنسانية السامية لأنه جاهل بالبيئة . . وهذا الفن لا خير فيه ولا نفع . وهو خذلان للفن كله . هذا هو فن الترف الذى يحتضنه جهلة الأغنياء لأنه يصور حياتهم وينعش حيويتهم ويضفى عليهم أثواب المجد . وهذا الفن إذا انتاب أدب أمة فت فى عضدها . وأفسد كيانها . وبعث فى كافة فنونها الرخاوة ) [1] .

ويستمر الكاتب فى تدعيم وجهة نظره التقدمية التى ترفض الفن البورجوازى ، الذى يقوم على التطريز والوشى ، بحيث يصبح شيئاً كمالياً يموت أو يعيش طوع رغبة أو رهبة رعاته من رجال الحكومة أو الجاه . وفى هذا الرأى تلمح صاحبه يساند الفنان الصادق الذى يعيش بفنه فى البيئة ذاتها : يأخذ منها ، ويعرض صورها بأسلوبه الصادق فى إخلاص ودقة وصدق وعمق . ويذهب إلى أن ( صاحب فن الترف إذا ما عالج المسائل الإنسانية ، فإنما يعالجها من خلال حياته البورجوازية ، ومن هنا تتضاءل أمامه الإنسانية ، وإنما يفرغ صاحب هذا الفن جهده فى دنيا قائمة على الأحلام ) [2] .

ولا تدل هذه الكتابات المتفرقة على وجود تيار نقدى محدد المعالم واضح القسمات حينذاك ، وإنما هى تعبر عن وجهات نظر فردية لم تسمع صوتها الآذان فى تلك الفترة ، نظراً لتشبع الكثيرين بالاتجاه الرومانسى السائد ، وغلبة المفهوم البورجوازى للفن والأدب على عقول الكتاب وأفكارهم . نلمس ذلك فيما نطالعه من كتابات تحبذ قصص محمود كامل ، وتقربها إلى القراء ، وتقدمها للمتأدبين على أنها نماذج رائعة يجب أن تحتذى . إلا أن هذه الكتابات المؤيدة لاتجاهه وأسلوبه لم تكن تصدر عن نقاد متخصصين ، بقدر ما كانت تعبيراً عن وجهات نظر كتاب رومانسيين أيضاً فى الأدب والفن بعامة ، وفى القصة بخاصة . وطبيعى ألا نظفر منهم بنظريات نقدية ولا حتى أسس موضوعية تدعم وجهة نظرهم ، بل اكتفوا بإعلاء شأن القصة القصيرة المصرية التى خلقها محمود كامل . وأغفلوا تماماً دور الرواد الأول لهذا الفن من أمثال محمد تيمور ومحمود تيمور وأحمد خيرى سعيد ، ومحمود طاهر لاشين ، وشحاته عبيد ، وعيسى عبيد ، وغيرهم . وتطرفوا فى الإشادة بدور محمود كامل ومكانته إلى حد بعيد ، لدرجة جعلتهم يذهبون إلى أن قصصه من حيث القيمة الفنية والموضوعية لا تقل شأنا عن قصص « جوجول » و « كوبرين » و « ديكنز » و « ستيفنسون » و « موباسان ». ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل إن منهم من وصف اتجاه محمود كامل بالواقعية ، وأن قصصه فيها ( دنو من الحياة الواقعية

(١) « المهرجان » – العدد ١٦ ، ١٧ – أول سبتمبر ١٩٣٨ – ص ٢٦ ، ص ٢٧ .

(٢) نفس المصدر السابق .

المصرية وإن يكن يحاول متأثراً بقراءاته الفرنسية أن يصبغها بصبغة التحليل النفسى . وهذا التحليل النفسى حسن لذاته . وهو جيد فى كثير مما يكتب الأستاذ محمود كامل . ) [١]. ويدعى آخر أن محمود كامل (متصل بصميم البيئة المصرية كأحد أبنائها فرأينا فيضاً من قصصه فى المجلات والصحف اليومية الكبيرة منذ تسع سنوات تقريبا ، وفى هذه القصص عالج الأستاذ محمود كامل مسائل اجتماعية وأخلاقية دقيقة . )[٢] . وها هو ذا «محمد شوكت التونى المحامى» يعتبر أن ما يكتبه محمود كامل من قصص (نوع من الأدب لازم كل اللزوم لنا . ) [٣] .

وليس من شك فى أن هذه الأقوال جميعاً لا يصدق عليها إلا وصفها بأن بها مغالطة شديدة ، ومجافاة للواقع ، وانحرافاً عن التقويم الصحيح والصادق للفن . فلم تكن قصص محمود كامل واقعية على الإطلاق . كما أنه فى أى منها لم يقف ليحلل نفسيات الشخوص ، ولم يتعمقهم أو يدرسهم من الداخل ، فى محاولة لتبين الدوافع والمؤثرات ومناحى السلوك ومبرراته السيكلوجية والنفسية . كذلك فإن من الظلم له أن يقال إنه عالج مشاكل ومسائل اجتماعية وأخلاقية دقيقة ، وقد عرفنا أنه لم يفعل شيئاً من هذا على أى وجه من الوجوه . ثم كيف يعن لنا أن نقول إن مجتمعنا المصرى كان يلزمه هذا النوع من الأدب كل اللزوم ؟ والمجتمع المصرى لم يكن كله ينتمى إلى تلك «القافلة العابثة» وحياتها اللاهية غير الملتزمة التى تقودها فى النهاية إلى الضلال ثم الضلال . فالفلاحون والبائعون المتجولون والعمال والأجراء وعمال التراحيل والصيادون وبقية أفراد القبيلة الكادحة لم يحسوا أبداً ولم يستشعروا حاجة إلى ذلك الفن البورجوازى ، لأنه لا يصور حياتهم ، ولا يكشف عن واقعهم ، ولا يعالج قضاياهم ، فهم من طبقة مختلفة كل الاختلاف عن تلك التى تتعاطى الفن بعد وجباتها الدسمة .

وتشترك كل الكتابات التى تعرضت لقصص محمود كامل القصيرة ، سواء ما كان منها مادحاً أو ناقداً جارحاً ، فى أنها معاً لم تتناول قصصه من الناحية الفنية التكنيكية ، واكتفت بالإشارة إلى الأحداث التى تقع فيها ، أو الشخوص الذين يعبر عنهم ، أو الموضوعات التى يعالجها وعما إذا كانت لصيقة بالحياة أم بعيدة عنها . فقد أعفاهم محمود كامل وأعفانا معهم من تشريح قصصه القصيرة فنياً ، حين سبقنا إلى الاعتراف والتسليم بأن ما يكتبه لا ينطبق عليه مفهوم القصة الحديثة ، ولا تتوفر فيه كل أو بعض عناصرها الفنية ؛ إذ كان سريع المبادرة إلى القول بأن (من التعسف اعتبار هذه الرسائل قصة بالمعنى الصحيح) [٤] و(لا ينتظر القارئ من هذه القصة «عقدة» غامضة «تنحل» فى

---

(١) «الجامعة» - العدد ٦٢ - ٦ أبريل ١٩٣٣ - ص ٦ .

(٢) «الجامعة» - العدد ٦٣ - ١٣ أبريل ١٩٣٣ - ص ٣٢ .

(٣) «الجامعة» - العدد ٦٠ - ٢٣ مارس ١٩٣٣ - ص ٢٤ .

(٤) «الجامعة» - العدد ١٨٥ - ١٥/٨/١٩٣٥ - ص ٤ قصة (خيانة رأفت هانم) .

نهايتها حلاً هادئاً أو عنيفاً ، ولا «حادثة» تهزه وتثير مشاعره .)[١] .و(ليست لهذه القصة عقدة . ولا تتوفر فيها عناصر القصة الفنية ، وإنما هى حادثة غرام واقعية بين اثنين يعرفها الناس ويراها المصطافون فى الإسكندرية هذا العام ولا يدرى أحد ما دار بينهما )[٢] .

والحقيقة التى لا تقبل الجدل أننا لو حاولنا الحكم على قصصه القصيرة التى كتبها منذ الثلاثينيات حتى الستينيات لوجدناها غير ناضجة فنياً . فالقصة القصيرة عنده مختصر رواية ، مليئة بالأحداث والوقائع ، محشوة بالشخصيات ، حافلة بالتفصيلات التافهة ، مكدسة بالتعليقات الخاصة التى ينثرها الكاتب هنا وهناك . لذا فإن عنصر «التركيز» مفتقد فى كل القصص القصيرة التى نقرؤها له ، و«الوحدة» ينعدم وجودها نظراً لهذا الزحام المتتابع من العناصر غير الضرورية التى تفرض نفسها فرضاً فى القصة . ونبحث عن «الحركة» و«الصراع» اللذين يشعان نوعاً من الحيوية والتدفق ، فإذا شىء منها غير مكتمل ، وإنما كل شىء فى القصة القصيرة عنده ثابت منحجر ، لأن الكاتب يعمل على الثبات والمحافظة على الأوضاع الموجودة اقتصادية وسياسية وطبقية وفكرية وفنية .

ولعل أظهر الأمثلة على ذلك ما نشاهده من صور التغيير والتعديل التى كان يجريها على قصصه القصيرة ليعيد نشرها بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وبالذات بعد صدور قوانين الإصلاح الزراعى الأولى والثانية . وهو تغيير غير جذرى للقصة القصيرة ، يبقى على هيكلها العام ، ويحتفظ لها بشكلها الأول الذى نشرت به للمرة الأولى ، أويحول الحوار من العامية إلى الفصحى ، بمثل ما فعل فى قصة (الوحل) التى كان قد نشرها ضمن مجموعة (بائع الأحلام) ١٩٣٥ : ثم أعادها للمرة الثانية فى (لوحات وظلال) ١٩٦٠ مبقياً على موضوعها الرئيسى الذى يصف حياة «سعاد» ابنة «إبراهيم أفندى عبد السلام» تاجر الخشب بالسبتية ، والتى زلت قدمها مع شاب من جيرانها لم تكن تحبه ، فطردت من المنزل ، وارتمت بعدئذ فى حياة اللهو والمجون ، وعاشرت عامل المرقص «سليمان» الذى عملت معه وتوطدت علاقتها به ، ثم ركلها ذات ليلة ولفظها ، وما لبثت أن استمرأت حياة القاهرة الليلية ، وأصبح من العادى والمألوف أن تتردد على مقاهى عماد الدين وحاناتها ومراقصها والسيجارة فى فمها يتعالى دخانها المتقطع فى عصبية متمردة . وتتعرف إلى الشاعر الشاب «حماد عبد الله» وقد أغرمت بقصائده العاطفية وشعره القصصى ، وصرحت له بمكنون قلبها ، ووجدت فيه ضالتها المنشودة ، لكنه عطف عليها رفقاً بها ، وسرعان ما فكر فى الابتعاد عنها خشية أن ينجرف فى علاقته بها ، وكانت صدمة قاسية جعلتها ترتمى فى أحضان كل رجل تصادفه فتحبه وتعمل على إرضائه وإطعامه فى آن واحد . وتسير حياتها على هذه الوتيرة حتى يدركها الهرم ويسقمها الرجال (لقد أرادت أن ترتفع إلى

---

(١) «الجامعة» – العدد ٢٩٦ – ١٩٣٧/٩/٣٠ – ص ٤ قصة (العالم فى هذه الغرفة) .

(٢) «المصور» العدد ١٠٣٤ – ١٩٤٤/٨/٤ – ص ١١٢ .

المستوى الذى كانت تحلم به . . ولكنها قد تسممت . . بسم الشارع . . الشارع الذى احتشدت فيه الناس والعربات والبهائم . . وتراكمت على جوانبه الأوحال) (١) .

فالموضوع عند الكاتب فى قصته التى نشرها سنة ١٩٦٠ هوهولم يتناوله الكاتب بالتبديل أوالتحوير أو التغيير الشامل ، كذلك فإن الشخوص هى هى لم تزد ولم تنقص ، والوقائع والأحداث ثابتة لم تتحول . أما الحوار فإنا نرى الكاتب يستبدل ألفاظه العامية بألفاظ عربية فصحى ، وإن كنا نعتقد أن دلالتها واحدة ، وأن معانيها واحدة أيضاً . فقط تغير شكل الكلمة ، وتبدلت بعض حروفها ، فى حين أنا نرى أنها وهى على صورتها العامية أوقع فى الدلالة على الشخصية ، وأدق فى التعبير عن كنهها ومستواها الفكرى ، وأعمق فى الكشف عن أبعادها النفسية الداخلية . . يدور هذا الحوار بالعامية بين «سميرة» الراقصة صديقة «سعاد» ، وبين «حماد عبد الله» الشاعر البورجوازى صاحب العربة الفخمة والمظهر الأنيق :

– ما تشوفلك طريقة فى صاحبتك دى يا أستاذ . . فسألها :

– صاحبتى مين ؟

– صاحبتك سعاد .

– سعاد مين ؟

– ما نتش فاكر الست اللى عرفتك بها عندى ف أودة السفرة .

– ما لها دى يا سميرة ؟

– يا سيدى خوتنى . كل ما تقابلنى تقولى حماد جالك والا لأ ؟ حماد حيجيلك امتى ؟ وحياة أبوكى لما يجيلك حماد ابقى قولى لى ! أهو بالشكل ده لما هوستنى .

– ودى قصدها إيه بأه ؟

– يا سيدى بتقول إنها بتحبك من زمان . . وإنها من يوم ما شافتك مش عارفه جرى لها إيه . وآهى قعدت تشعر لى وتقول لى عنيه . . وكلامه . . وصوته . وحاجات بأه يا أستاذ انتو تفهموها أكثر منى . . ) (٢) .

ونقرأ الحوار بعد إعادة صياغته بلغة عربية فصحى يجرى على هذه الشاكلة :

– ما العمل مع صاحبتك يا أستاذ ؟ فسألها :

– صاحبتى من ؟

---

(١) «بائع الأحلام» – محمود كامل – دار الجامعة للطبع والنشر ١٩٣٥ – ص ١١٤ و«لوحات وظلال» مؤسسة المطبوعات الحديثة ١٩٦٠ – ص ٢٦٩ ، ص ٢٧٠ .

(٢) «بائع الأحلام» – محمود كامل – دار الجامعة للطباعة والنشر ١٩٣٥ – ص ١٠٧ .

– صاحبتك سعاد .

– سعاد من ؟

– ألا تذكر الفتاة اللى عرفتك بها عندى فى غرفة الطعام ؟

وعاد حماد بذاكرته إلى ذلك اليوم ، وتذكر بصعوبة شكل تلك السيدة ذات الثوب الأسود التى كانت جالسة فى الظلام تنظر إليه نظرات طويلة شاردة ، وسألها :

– مالها يا سميرة ؟

– كلما قابلتنى انهالت على أسئلتها : هل رأيت حماداً ؟ إذا زارك حماد ناديني . . حتى كدت أجن .

وزادت دهشة الشاعر فسألها :

– وما قصدها ؟ . فأجابته وهى تغمز بنصف عين فى صوت خافت ونغمة ممطوطة :

– عاشقة . . تقول إنها تحبك من زمن بعيد ، وإنها منذ قابلتك عندى لا تدرى ماذا جرى لها ، لقد تحولت إلى شاعرة لا هم لها إلا الكلام عن نظراته ، ودفء صوته ، وإيماءة يده ، ورجولة مشيته ، وأشياء أخرى كثيرة أنت بها أدرى يا أستاذ ، أنا عارفة . . . )[1]

والذى يمعن النظر فى الصيغة الأولى المكتوبة بالعامية ، والثانية التى حرص على أن تكون باللغة العربية الفصحى ، سيلاحظ أن الفرق غير كبير بالمرة بين المستويين . وهكذا فى كل عناصر القصة القصيرة . المسألة عنده مرتبطة بجزئية صغيرة ، أو بلفظة واحدة ، أو بتغيير اسم البطل أو البطلة ؛ لكن الملامح والسمات والطباع والسلوك والطبقة الاجتماعية والأحداث ، تظل راسخة كما هى دون أى تغيير ، رغم أن البعد الزمنى شاسع بين التاريخين اللذين يقع فى إطارهما نشر القصص ثم إعادة نشرها وما يطرأ على المجتمع من تطور وتقدم ، وما يستلزمه ذلك من طمس لمعالم القديم وإحلال جديد محله .

وإن من يقرأ قصص «منتظرات» و«غرام ذات صيف» و«وحى رخيص» و«خيبة دون جوان» و«العودة إلى سيدى بشر» عام ١٩٣٥ ثم يقرؤها سنة ١٩٦٠ وقد أعيد نشرها فى مجموعة (لوحات وظلال) وأن من يطلع على قصص «ذكرى غرام» و«عطر قديم» و«غرام مفقود» و«اللقاء الأخير» و«امرأة مرت» فى مجلة (الجامعة) و(الـ ١٠ قصص) ثم (الـ ٢٠ قصة) ثم يتصفحها فى (أرواح بين السحب) الصادر فى ١٩٦٢ ، لن يظفر بتغيير يستحق التأمل والذكر .

ولقد اطلعت على أعداد مجلة (الجامعة) فى مكتبة الأستاذ محمود كامل الخاصة ، فوجدته يجرى بعض التعديلات السطحية الخفيفة على قصة «بين رجلين» المنشورة فى العدد (٢٩٩) ٢١ / ١٠ / ١٩٣٧ – وهى تصور موقف «سهير» فى أتون مستعر ، ووسط رياح شديدة الهياج ، وأمواج متلاطمة من حب أول يكاد يعصف بها ، وحب ثان تكلل بالزواج على طريقة محمود كامل

(١) «لوحات وظلال» – محمود كامل – مؤسسة المطبوعات الحديثة ١٩٦٠ ص ٢٦٣ ، ص ٢٦٤ .

الرومانسية . وبخط يد المؤلف ، وبالقلم الأحمر ، تناول أشياء بسيطة بالتعديل لكى تنشر القصة فى أوائل الستينيات . من هذه التعديلات على سبيل المثال لقب «بك» و«باشا» إذ شطبهما من القصة . واستبدل «مدرسة الزراعة العليا» بـ «كلية الزراعة» و«الألف فدان» بالعمارات الست و«أجود أطيان دكرنس» بـ «رمل الإسكندرية» ، وألغى كل ما يمت إلى الملكية الكبيرة . وشطب شهادة «البكالوريا» لأنها لا تدل إلا على نظام تعليمى لا يعرفه الجيل الجديد وقارئ ١٩٦٢ . . وغير أيضاً وظيفة إحدى شخصيات القصة من «طبيب بيطرى» إلى «مفتش آثار» ، و«المركز» بـ «المديرية» . و«الدم يتفجر حارًّا غزيراً من قلبه» صارت «الدم يتفجر حارًّا غزيراً من صدره» . وهذه كلها كما أشرنا لم تمس جوهر القصة وموضوعها ولا حتى الانتماءات الطبقية البورجوازية لشخوصها . فـ (راشد) لا يزال الشاب البورجوازى رغم أن المؤلف بعد الستينيات نزع من ملكيته الألف فدان وأحل محلها ست عمارات . لكن حياته المترفة ، وثروة أبيه ، والفتيات اللاتى يتعلقن به وبسيارته «البويك» السوداء الفخمة ، وحياة اللهو ، بل والإفراط فى الرومانسية ، والدموع التى تتساقط بصفة دائمة ومستمرة من عينى المرأة والرجل على السواء ، والشخصيات السلبية ، والمفاجآت المفتعلة والمواقف غير الواقعية ، وشكل «الرسالة» الذى أصبح لازمة من لوازم محمود كامل ، هى فى معظمها لم تتزحزح قيد أنملة منذ عرفناه بها فى الثلاثينيات . وكان قبل قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وقبل صدور قوانين يوليو الاشتراكية ١٩٦١ ، يكتفى بتغيير عنوان القصة فحسب ، كأن تصبح (زوجى . . الرجل الذى كنت أكرهه) [١] (العين تبكى) فى (فتيات منسيات) ١٩٤٦ ، وتغدو (البلاج الدامى) [٢] (ظل امرأة) فى (الهاربون من الماضى) ١٩٤٨ ، و(نسيان) [٣] تتحول إلى (الجارة الراحلة) فى (القافلة الضالة) ١٩٤٦ ، وغير هذا كثير فى قصصه ومجموعاته ، دون أن يصحب ذلك تكتيك جديد ، أو مضمون فكرى جديد أو هدف اجتماعى متطور .

وعلى هذا النحو هلك محمود كامل الرومانسى ، متسمماً بثناء الطبقة البورجوازية عليه ، بعدما أهدر مواهبه فى كتابة قصص قصيرة كثيرة جداً ولكنها سهلة هينة ، هدفها إيقاظ الغرائز الحسية لأصحاب الدخول الثابتة ؛ كما أهلك معه عدداً لا بأس به من كتاب القصة القصيرة الذين تابعوه وشايعوه وتأثروا به أو كانوا على شاكلته .

وكاتب القصة القصيرة «محمد أحمد شكرى» هو الآخر لم يخرج فى قصصه التى نشرها ابتداء من العدد (٥٨) من مجلة (الجامعة) الصادر فى ١٩٣٣/٣/٩ حتى قصصه التى قرأناها له بصحيفة

---

(١) «الجامعة» - العدد ٢٣٢ - ٩ يونية ١٩٣٨ - ص ٥ .

(٢) «الجامعة» - العدد ٣٤١ - ١١ أغسطس ١٩٣٨ - ص ٤ .

(٣) «الجامعة» - العدد ٣٨٢ - ٢٥ مايو ١٩٣٩ - ص ٨ .

(الجمهورية) عام ١٩٥٥ عن الاتجاه الرومانسى ، والنهج الذى نهجه محمود كامل فى قصصه القصيرة وإن أختلف عن محمود كامل فى شيء فإنما يختلف فى كونه أخذ فى كتاباته القصصية الأخيرة يسترجع صوراً من ماضى حياته ، تتعلق بطفولته وشبابه ودراسته ثم ميدان عمله . وهى صور ترتبط بذاته هو أكثر من ارتباطها بذوات الآخرين . والشخصيات التى يتعرض لها ويصفها ويذكرها لا قيمة لها فى حد ذاتها ، وإنما تتحدد قيمتها بمدى علاقتها بكاتب القصة أو راويها أو بطلها الأول الذى هو الكاتب نفسه . وكأنى به – بعد التغير الاجتماعى والاقتصادى والسياسى الذى أصاب مجتمعنا – أصبح غير قادر على العطاء . ربما لأنه لم يهيأ أصلاً لمثل هذا التحول الذى أتى فى غير صالح الطبقة البورجوازية الكبيرة بطبيعة الحال ، فلم يجد لديه جديداً يقوله أو يعبر عنه ، ومن ثم راح يجتر ذكرياته ، ويكتب عن سالف أيامه ، حتى جاءت كتاباته كلها معبرة عن « أناه » الخاصة من جهة ، وعن حياة ومجتمع وظروف وقيم وشخوص غير واقعية من جهة أخرى . وكما رأينا محمود كامل فى قصصه القصيرة والتى لم يجد حرجاً من إعادة نشرها فى الستينات ، وهى تعبر عن واقع طبقى مختلف لعدم استجابته للواقع الجديد ، ولارتباطه الأصيل بالطبقة البورجوازية ؛ فإن محمد أحمد شكرى أيضاً لولائه الرئيسى – كما يبدو من قصصه – للطبقة البورجوازية ؛ ولأنها كانت شغله الشاغل وموضوعه الوحيد والمجال الذى دارت فيه كل قصصه القصيرة فى الثلاثينات ، ظل كما كان واقفاً عند نقطة الابتداء رغم ما أحاط به ابتداء من ٢٣ يوليو ١٩٥٢ من مظاهر التحول والتغيير .

وإن الناظر فى قصته « الملاك الأبيض » [١] سيجد فيها الإحساس بالتمايز الطبقى ، إلى جانب الجو البورجوازى الذى وصفه من قبل محمود كامل . ومع أن هذه القصة القصيرة نشرت ١٩٥٥ فإننا سوف نجد الفتاة « سامية » ابنة عم الفنان « محمد راجى » بورجوازية النشأة والتطلع والثقافة والتعليم والمسلك والملبس والمسكن ، والدها على جانب كبير جداً من الثراء ، يعمل بالسلك السياسى ، ويطوف بمعظم بلدان أوربا ، ولما عاد إلى مصر لم يتخل عما كان قد ألفه هو وعائلته من سلوك وعادات أوربية ، تمثلت فى إقامته للحفلات الراقصة ، وإباحته الاختلاط بين الجنسين فى غير تحفظ وما شابه ذلك . وهى « سامية » تحذق التحدث بعدد كبير من اللغات . أما « محمد راجى » ابن عمها (مرهف الحس ، رقيق الشعور ، فنان ، يعيش فى جو من الخيال تسرى فيه أنغام الموسيقى وهمسات الشعر ، لقد كان يهوى هذين الفنين منذ كان طالباً بكلية الآداب .) [٢] فالشخصيات كما هو واضح نموذجا لما شهدناه فى الثلاثينات وكان يجب ألا نراهما فى الخمسينات مهما كانت الدوافع والمبررات .

والأستاذ « عصام » فى قصة (ليالى) [٣] حينما يستبد به القلق ، يلجأ إلى مذكراته الخاصة ليقرأ فى

---

(١) « الجمهورية » – العدد ٣٩٨ – ١٣/١/١٩٥٥ – ص ١٠ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٠ .

(٣) « الجمهورية » – العدد ٤٠٧ – ٢٢/١/١٩٥٥ – ص ١٠ .

بعض الليالى التى عاشها مع العشق والحب والغرام ، وبمثل ما هرب «عصام» إلى لياليه وماضيه وانطلق يعيش مع عالم خاص كان يحياه فى مرحلة ما من مراحل عمره ، فإن محمد أحمد شكرى يهرب كذلك من البيئة والعصر وظروف المجتمع ، إلى أحداث خاصة به شهدها ماضيه بشكل أو بآخر . فقصته (الحاجة زينب)»[1] مستخلصة من تجاربه هو ليس غير ، يحكى فيها قصة الحاجة زينب الخادمة التى عملت فى خدمته ، وكانت تضيق به إذ تجده ينام وزوجه حتى الساعة الخامسة مساء . و(النائب المحترم) [2] قصة لا يكتبها إلاّ محام ؛ وهى مستمدة من بعض الأحداث التى مر بها فى حياته . يقول فى تقديمها (وهذه الصورة ، إن أتت يد الزمن على غيرها من الصور فى أعماق الذهن ، ثابتة على توالى الأيام ، وتعاقب الحوادث ، لا تحول ولا تنصل ولا تبهت معالمها ، ولا يستلها من مكمن الذكريات ومستودع الرؤى إلا هادم اللذات ومفرق الجماعات ) . كذلك الحال بالنسبة لقصته (السيد أفندى) فهى أيضاً صورة لأحد المدرسين الخصوصيين الذين قاموا بالتدريس للكاتب ، وكان قبله يكره الدروس الخصوصية لأنها تعطله عن اللعب الذى يحبه .

وإذا كان جنوح الكتاب نحو حياتهم الخاصة ودورانهم حول ذواتهم فى الثلاثينيات يجد لدى بعضهم ما يبرره فإن الانعطاف نحو «الأنا» ، والانغلاق فى بوتقتها الضيقة المحدودة فى مجتمع النصف الثانى من القرن العشرين أمر غير مقبول بالمرة ، وهو يكفى للدلالة على عزلة الكاتب وانفصاله عن مجرى الحياة وحركة المجتمع ، ثم عن سلبيته التامة . ومعروف أن المجتمع كان يمر بمرحلة هامة وخطيرة ، تستلزم من الكاتب الواعى بمجتمعه أن يعبر عنها لا عن نفسه ، وأن يصورها لا أن ينتحى لنفسه ركناً قصياً ويرحل عن حاضر الناس ويهجر واقعهم إلى ماض عفّى عليه الزمن ، ومما يزيد الأمر غرابة وشذوذاً أنه لا يلجأ إلى الماضى بقصد ربطه بالحاضر . أو الإيعاز والرمز لما يحدث فيه ، أو مجرد استمداد العون منه ، وإبراز نماذج تحتذى ، ولكنه ماض تتوفر فيه كل الخصوصية ، ولا يمت إلى التاريخ بصلة تذكر بل ينتمى إلى الكاتب «الفرد» بكل ما له من توحد وتفرد وخصوصية .

والحقيقة أن محمد أحمد شكرى كغيره من الكتاب البورجوازيين الذين لم تكن لديهم القدرة الكاملة على الارتباط بالواقع الاجتماعى الجديد ، لإحساسهم بأن هذا التغير ليس فى صالح الطبقات القديمة صاحبة المصلحة فى بقاء الأوضاع ثابتة على ما هى عليه . لهذا جاءت قصصه القصيرة معبرة لا عن الواقع الجديد ، وإنما حاولت جهدها الرجوع إلى الوراء طويلاً لتعبر عن علاقات اجتماعية وأخلاقية وتفاهات وجزيئات طبقة قديمة سبق أن عبر عنها فى قصصه التى قرأتها له هذه الطبقة فى الثلاثينيات . فهو لم ينفصل عن ماضيه وطبقته والفن الذى تفضله هذه الطبقة بقدر انفصاله التام عن

(١) «الجمهورية» - العدد ٣٢٩ - ٥/١١/١٩٥٤ - ص ١٠ .

(٢) «الجمهورية» - العدد ٢٨٥ - ٢٢/٩/١٩٥٤ - ص ١٠ .

المجتمع ككل وحياة الفئات والطبقات الكادحة فيه .

ولعل موقع هذا الكاتب يتحدد بشكل أوضح إذا ما تعرفنا إلى بعض قصصه القصيرة التى كتبها فى الثلاثينيات مكتفياً فيها بموضوع واحد ، وطبقة واحدة ، وشكل للقصة لا يتغير .

فى أول قصة قصيرة نطالعها له فى مجلة (الجامعة) نضع أيدينا على بوادر رومانسيته وانعزاله عن المجتمع وانحصاره فى جو خاص به وبأمثاله من شخوص قصصه الذين احتفل بهم أيما احتفال ، فى الفراغ الذى يملأ حياتهم وبحثهم الدائب عن الحب ، وانغماسهم فى العواطف ، وشغفهم بالمسائل السطحية وجزيئات الحياة التافهة لا كلياتها العامة . والكاتب فى أول قصة له يصور لنا شاعراً يقطن الريف ، ويهيم حباً فى الهدوء ، ويرغب فى الحب استكمالاً لجمال الطبيعة . . ويفاجأ بجارة له «إجلال» ، فيحبها حباً رومانسياً شاعرياً ، دون أن يلتقيا أو يتعارفا ، هكذا من بعيد لبعيد ، إذ يرقبها وهى تعزف على «البيانو» بثوبها البديع وقوامها الرشيق ويظل فى عذاب وحيرة فترة من الوقت ، ثم يقرر خطبتها ، فتصدمه حقيقة أنها مخطوبة ، فينتقل لتوه من مسكنه . وبعد زمن يعرف أن صديقاً له أقام فى المسكن الذى كان يقطن به ، وعندما كان يزوره فوجىء بصورة «إجلال» فى منزله ، وعرف من صديقه «فؤاد» أنه مر بنفس تجربته معها ، إلا أنه عندما تقدم لخطبتها ووفق عليه فى الحال لأنها كانت قد فسخت خطبتها لما بلغهم من سوء أخلاق خطيبها القديم .

خلال عرضه لهذه المواقف الرومانسية يجد الكاتب المجال متسعاً أمامه لوصف الطبيعة فى الريف ، وتصوير حالته العاطفية ، وهيامه ، واهتماماته البسيطة ، وقراءاته ، وسلبيته ، وضعفه ، وبكائه ، وانهزامه . وطبيعى أن يكون الريف عنده هو فقط الطبيعة الجميلة ، والهدوء ، والسكينة ، والوداعة ، والرضا والقناعة والاستسلام ، مادام قد أغرق نفسه فى قراءة الأدب الفرنسى فى عهده الرومانسى ، وغداً لا يطلع إلا على المجلات الفرنسية ، ولا يحفظ إلا الشعر الفرنسى الذى يضفى على الطبيعة فى الريف – كما يقول – رونقاً وبهاء : (ولست أدرى هل شعر لامارتين أودى موسيه أو بيرون الذى يلذ لى أن أقرأه فى الفجر وساعة الإمساء . . لست أدرى هل هذا الشعر هو الذى يسبغ على المكان جواً من الروعة يزيد فى جلاله أم سحر المكان هو الذى يخلع على الشعر عمقاً فيبدو أعذب معنى وأرق موسيقى ؟ !) [1] ليس عجيباً بعدئذ أن ينحصر الريف فى الحقول الخضراء الساجية التى تمتد أمام منزله (حالمة بهيجة ، وهناك يرتفع النخيل فارعاً فى الجو ، وتحته تنتثر بيوت الفلاحين الساذجة يتمثل فيها الاستسلام والقناعة ، وتجرى الحياة فيها ومن حولها هادئة بسيطة ليس فيها تعقيد ولا تكلف) [2] ويصبح هدفه الأساسى (الجمال ، الحب . إنى ألتمسها دائماً . فليس يكفينى ما ينبسط حولى من هدوء ساحر ، وما يكتنفنى من طبيعة ضاحكة . . بل ما قيمة الهدوء إذا لم تتفجر فيه أنوار

(١) ، (٢) - «الجامعة» - العدد ٥٨ - ١٩٣٣/٣/٩ - ص ١٣ قصة (لكى ينسى) .

الجمال ، وما غناء الطبيعة إن لم تحن على حب ، ويدرج بين نبتها الأخضر ومائها المنساب وألحان طيرها الواثبة . . غرام هو للشعور سمو ، وللأمل غذاء وموسيقى ! إن قلبي ليبحث ظامئاً عن ذياك الحب . وإنه ليرف على تلك الأعشاش القريبة عله يجد فيها حمامته البيضاء الوديعة التي طالما حن لها ، وتخيل حياته فى ترجيعها حلماً لذيذاً ممتداً )[1] كل هذه الصور والأساليب والتشبيهات تتكدس فى قصة قصيرة .

وواضح أن الريف فى هذه القصة ليس هو ريف مجتمعنا المصرى بأى صورة من الصور ، لأن الكاتب ليس أحد أبنائه ولا يعيش فى أعماقه ليتلمس قضاياه الحقيقية ويعرف حياة أهله الواقعية ، فإنه يتغيا شيئاً غير الذى يبتغيه الفلاحون فى حياتهم اليومية العادية ، إذ يشقون من أجل لقمة العيش ، ولا يشعرون بالفراغ على الإطلاق لأن الجهد المضنى والعمل الشاق والتفكير المتصل فى وسيلة الرزق والاستغلال الواقع عليهم والضغوط الجاثمة على صدورهم تجعلنا لا نصدق الكاتب أبداً حينما يصور لنا حياتهم على غير هذا النحو . وأن مجرد اهتمامه بالريف وذكر عناصر الطبيعة لدليل كاف على أنه يشغل بالجزء دون الكل ، ويعشق المظهر لا الباطن ، ويحب القشور غير الأعماق . ويكفى أن ما يسيطر على فكر الكاتب وشعوره ووجدانه ، وأن ما يسعى فى سبيل الحصول عليه ، يختلف كل الاختلاف عما يفكر فيه ويشقى من أجله الفلاحون فى ريفنا وقرانا .

ولا يعنى هذا مطلقاً أن محمد أحمد شكرى تخصص فى كتابة القصة القصيرة التى جعلت « القرية » و « الريف » موضوعاً لها ، لأننا لا نجد له قصصاً كثيرة من هذا النوع ؛ حيث إن أغلب قصصه القصيرة تصور حياة ساكنى القاهرة فى أحيائها الراقية ، التى تكاد تنعزل انعزالاً تاماً عن الأحياء الأخرى . لكن مجرد تعرضه للريف فى هذه القصة ، ثم فى قصة أخرى غيرها ، يكشف عن عدم درايته به ، وتعاليه على تقاليده ، وازدرائه للمقيمين فيه . ثم إنه لا يرى فى الريف غير الماء الرقراق الذى ينساب فى الجداول ، والطيور المغردة إبان خروجها من أعشاشها فى البكور ، والبساط السندسى ، والهدوء والسكينة وما إلى ذلك كله من لوحات زاهية براقة سبق لمحمد حسين هيكل أن رسمها بريشته الخضراء فى ( زينب ) . فهؤلاء الكتاب البورجوازيون الذين كانوا يختلفون إلى ضياعهم فى الريف فى كل عام ساعة أو بضع ساعة ، يعكفونها فى قصورهم المنيفة الشاهقة المسورة التى تعزلهم عن كل شيء ، لم يكونوا يختلطون بالفلاحين اختلاطاً مباشراً لأنهم لا يهمونهم فى شيء ، وإذا عن لهم أن يعيشوا قليلاً فى جو الريف بعد أن يصفه الطبيب لهم كوسيلة من وسائل العلاج مثلاً فإنما يتنزهون قليلاً على شاطئ ترعة أو يجلسون فى ظل شجرة وارفة ، يحوطهم الحراس والخفراء خوفاً عليهم من أن يقلق راحتهم أحد من الفلاحين . وهنا يتأملون الطبيعة ، ويسرحون البصر فى مفاتنها ، ويتغزلون فيها

(١) الجامعة : العدد ٥٨ - ١٩٣٣/٣/٩ - ص ١٢ قصة (لكى ينسى) .

ويطلقون العنان لخيالهم الثر الغزير ، يهيئ لهم الحياة فى عالم وردى حالم لا أساس له فى الواقع ، لأنهم أولا وقبل كل شيء عزلوا أنفسهم عن واقع الناس حولهم . وها هو ذا بطل قصة (غرام فى الريف) الشاب البورجوازى الذى يحب العزلة والانفراد والابتعاد عن الناس يقول : (ذلك التعامى عن الحقائق أو هذا الغرور الذى يخلقه الشباب جعلنى أعيش فى حلمى وفى حدود نفسى)(١) .

ومن الملاحظ أن هذه الشخصية تشغل وظيفة محام ، إلا أن الكاتب جعله يعيش فى الريف فترة من الزمن ويعشق الطبيعة الساحرة ، ثم لا يلبث أن يحب فتاة ريفية أعجبته فتنتها وطيبتها وسذاجتها . ويلح على طلب الزواج منها . ولكنه يدرك الهوة السحيقة التى تفصل بينهما ، وهى هوة طبقية اجتماعية ، إذ أنه من ساكنى العاصمة ، وثمة فارق كبير بين «القرية» التى يكدح فيها الفقراء والبائسون ، وبين «المدينة» التى يرتع فيها أصحاب الملكيات الكبيرة والإقطاعيون والبورجوازيون عموماً . وهو يشعر أنه ليس من غرس القرية بل من زهور المدينة . ويدفعه إحساسه هذا إلى أن يطلق القرية نهائياً ويطلق معها زوجته الريفية ، لأنه لم يطق الحياة فى الريف . فقد عاش فيه وحيداً ، منعزلاً ، متعالياً ، غريباً .

ورغم أن المحامى الشاب كان يفتن بالطبيعة فى الريف ، فإننا نلاحظ أنه لم يندمج فيها ، ولم يمتزج بها هى الأخرى. وانعكس هذا على تصويره لها ، الذى ينم عن شعور غير واقعى بالارتباط والامتزاج والمعايشة الأصيلة. وإنما قصاراه أنه اختار بعض العبارات والفقرات والأساليب والجمل المحفوظة ، ورصها رصاً بعضها إلى جانب البعض ، (كنا نؤثر أن نخرج دائماً إلى ضواحى شبين الكوم ، لنتمتع بالسكون السابغ ، والطبيعة الوديعة الحنون التى تتفتح لها النفس وتتحرر ، وتشعرها بأفقها الممتد ، وألحانها الهامسة العجيبة – بنوع من الرهبة والإيمان والخضوع . . وهناك فى بقعة لا تبعد عن المدينة كثيراً ، كنا نجلس على حافة قنطرة حجرية ينحدر تحتها ماء ترعة ضيقة يحمل فى لونه الداكن وحفيفه الخافت ، واطراده الدائم معنى حزيناً مقبضاً . . وعلى أحد جانبى تلك الترعة تقوم شجرة عتيقة قصيرة تتدلى فروعها فى الماء . وكأنها ثكلى مهدمة تغذى فجيعتها بهذا الأنين الحزين المتواتر الذى تهمس به الترعة الضيقة ) (٢) .

فالماء لونه داكن ، وفوق هذا نراه يحمل معنى حزيناً مقبضاً ، والشجرة العتيقة كالثكلى التى تغذى فجيعتها بأنين حزين متواتر هو الآخر تهمس به الترعة الضيقة . وهو إمعان فى الرومانسية ، وإغراق فى إضفاء القتامة والعبوس والحزن على مظاهر الطبيعة وعناصرها ، دون أن يكون ثمة مبرر لهذا الحزن ؛ فهو يضفيه على الطبيعة بشكل دائم ، وكأنها يجب أن تظل على المدى مكلومة وأن تبقى إلى الأبد

(١) «الجامعة» – العدد ٩١ – ١٩٣٣/١٠/٢٦ – ص ٣٢ .

(٢) «الجامعة» – العدد ٩١ – ١٩٣٣/١٠/٢٦ ص٣١ قصة (غرام فى الريف) .

حزينة . ولو كان الموقف الشعورى الوجدانى والنفسى للشخصية فى القصة يستلزم ذلك لهان الأمر وأصبح مقبولاً إلى حد ما ، بيد أنه لا يستدعى هذا أبداً وإنما رومانسية الكاتب هى التى فرضت عليه وعلى شخوصه هذا الطابع الحزين الثاكل على طول الخط .

هاتان القصتان القصيرتان اللتان تصوران الريف من وجهة نظر ساكن المدينة والعواصم الكبرى ، قد أقحمها الكاتب على بيئته التى يعتز بها ، فأصبحتا وسط عدد وافر من القصص القصيرة التى تصور حياة الطبقة البورجوازية فى العاصمة بمثابة النبات البرى أو الشيطانى الذى لا يُعرف له أصل ينتمى إليه . وأن الوقوف عندهما أو دراستهما لا توحى بأن الكاتب فى هذا اللون يرقى إلى مستوى الكتاب الآخرين الذين جعلوا الريف موضوعاً أساسياً لكل قصصهم القصيرة مثل محمد عبد الحليم عبد الله ، وسعيد عبده ، ومحمد زكى عبد القادر ، ومن قبلهم محمد حسين هيكل فى العشرينيات الأولى من هذا القرن ، فإنا فى القصتين لم نجد شخصية فلاح واحد ، بمعنى أن الشخصية المحورية فى كل منهما كانت «قاهرى فى الريف» أو «مدنى فى القرية» : شاعراً مرة ، ومحامياً أخرى ، ومن حولها تحتل الطبيعة كبير جانب وعظيم اهتمام .

ذلك أن النزعة الرومانسية هى التى سيطرت على تفكير الكاتب وقلمه ووجدانه ، فعبر بها ، ونجد فى العالم الذى صوره وعبر عنه حشدا من الفنانين والشعراء والراقصات وساكنى القصور والفيلات وراكبى السيارات الفارعة ، وليالى اللهو والمجون والعبث . ثم تحظى دموع العشاق بعناية كبيرة وكأنها المداد الذى يغمس فيه قلمه قبل أن يشرع فى كتابته للقصة القصيرة . والمفاجآت لا حصر لها ، والاعترافات الشخصية ، واليوميات لا تخلو قصة من قصصه القصيرة من هذه الأشكال جميعها .

يدل على هذا من بعض الوجوه قصة (الدم) – فى رسائل – وهى تقدم حياة رسام بوهيمى يعيش فى عبث متصل بين لوحاته وصوره ورسائل صديقاته وارتياد الملاهى . وحينما يريد أن يعبر عن نفسه فإنه يرسم لوحة من «تلك اللوحات العارية» التى أغرم بتصويرها ورسمها . وهو دائم البكاء رغم ذلك . (دخلت إحدى صالات الرقص واحتللت مقعداً فى الصف الأول وتتابعت الراقصات يعرضن فتنهن فى أجسام تكاد تكون عارية على أنغام الأوركستر التى تتلوى وتتاوج وترتعش ، وتساعد على خلق جو من العاطفة المتأزمة الخانقة . وخيل إلىّ أن الأجسام الوردية الممتلئة التى تتكسر عليها الألوان الهادئة تفيض بنوع من العطر الصارخ المسكر . . . وأخيراً – ولست أدرى لماذا – وجدت أننى أبكى ، وأثن أننا مكتوماً كمواء الهرة السجينة )[1] ، ونحن لا نرى فى بكائه معنى ولا فى أنينه المكتوم أية دلالة موضوعية أو فنية ، وإنما ولع الكاتب باختيار النماذج السلبية المقهورة فقط لأنه يريدها كذلك ، دون أى تفسير أو تحليل أو كشف للأسباب التى جعلتها أو تجعلها تبدو على هذا النحو .

(١) «الجامعة» – العدد ١٠٩ – ١/٣/١٩٣٤ – ص ٢٣ .

والفنان فى قصة (قلب فنان) [١] يخفق قلبه للحب مع «تغريد» التى ألهمته أعظم لوحاته الفنية ، لكنه يهجرها حين تحدثه فى أمر الزواج منها ، ويعرف فتاة غيرها «نبيلة» ثم يتركها ، ويصيبه المرض ، ويتحطم . والشخصية الرئيسية فى (الغريزة) [٢] فتاة «سميرة» تشكو لصديقتها «سميحة» حياتها الخالية من الرجال ، وحزنها الدائم ، وشؤمها ، ومرضها ، واصفرار وجهها وشحوبه وضمور جسدها وكراهيتها لكل المحبين والعاشقين . إلى جانب هذه النماذج الضعيفة المبؤس منها فى الحياة ، نجد عدداً لابأس به من شخصيات قصصه القصيرة لايعنيها فى الحياة إلا العبث واللهو، لأنها تحيا فى فراغ متصل . فالوجيه الشاب «إبراهيم بك فتحى» لا يشغل باله باستمرار إلا البحث عن النساء ، والعبث بالفتيات البريئات ، وإقامة الحفلات الراقصة لصديقاته وأصدقائه.وما إن يرى «سناء» الفتاة الرقيقة الفقيرة التى تعمل فى محل «وادى الأحلام» الخاص ببيع الروائح العطرية بشارع فؤاد ، حتى يفكر فى غوايتها وإيقاعها فى شباكه . وهو يتحدث بالفرنسية ، ويقرأ الصحف والمجلات الفرنسية ، ويذكر على الدوام (رحلاته ومغامراته وما كلفته من أموال طائلة وهدايا ثمينة . . وأخبار حفلاته الكثيرة التى يقيمها ويدعو إليها شباب الطبقة الأرستقراطية الراقية ) [٣] . ولا شيء يحظى باهتمامه فى هذه الدنيا وفى هذا المجتمع إلا «سناء» حيث هى تعمل فى ذلك المحل ، فيمضى به وقتاً طويلاً سائلاً عن أحدث أنواع العطور والروائح (وكانت كل زيارة تكلفه حزمة كبيرة ، يدفع ثمنها غالياً . ولكن ما قيمة النقود وهو الثرى الوجيه ما دام يرى سناء على منضدتها العالية ، وما دام هذا السحر من عينيها يرفعه إلى جوكله شعر وأنغام ويصغى فى حديثها إلى ترجيع البلبل . . فيملأ صدره حناناً وحباً وشعراً . . ) [٤]

والشاب البورجوازى الثرى جداً فى قصة (أيهما أحب ؟) [٥] يقضى مأربه من جارته بدعوى حبه لها وعندما تنزل عندها ابنة عمها الصغيرة تقوم بدور حامل رسائل الغرام بينهما ، لكنه لكثرة رؤيته «روحية» الصبية الصغيرة ، يحبها هى أيضاً ، وينكشف ما بعقله الباطن حين يكتب رسالة لصديقته «اعتدال» واصفاً فيها ملامح «روحية» ، فلم تغضب «اعتدال» ولم تثر . ونسأل أنفسنا بعد قراءتنا لكل قصة من قصصه : ماذا يريد أن يقول ؟ هل صور مجتمعنا بكل أبعاده ؟ هل تناول الواقع تناولاً فنياً ؟ هل كشف عن عيوب هذه الطبقة وتناقضها ومساوئها وخطرها على المجتمع ؟ لا شيء من هذا يحدث عند هذا الكاتب الذى ركز كل اهتمامه على الطبقة البورجوازية المصرية التى عاشت فى مجتمعنا فى الثلاثينيات وكانت لها حياتها الخاصة ، ولونها المميز وفراغها الكبير .

(١) «الجامعة» - العدد ١٢١ - ١٩٣٤/٥/٢٤ .

(٢) «الجامعة» - العدد ٦٢ - ١٩٣٣/٤/٦ - ص ٣٧ .

(٣) «الجامعة» - العدد ٦١ - ١٩٣٣/٣/٣٠ - ص ٢٧ قصة (حياة جديدة) .

(٤) المصدر السابق - ص ٣٨ .

(٥) «الجامعة» - العدد ٩٩ - ١٩٣٣/١٢/٢١ .

وقصص محمد أحمد شكرى القصيرة شكلاً وموضوعاً ، شخوصاً وأحداثاً ، سرداً وحواراً ، تتفق وقصص محمود كامل كل الاتفاق ، ولا تختلف عنها فى أى ملمح من الملامح . وإن من يقرأ قصص محمد أحمد شكرى دون قراءة اسم كاتبها المدون ، سوف يضمها بوعى إلى قصص محمود كامل المحامى للشبه التام بين اتجاه قصص كل منهما . وليس ذلك فقط ، بل إنهما يتشابهان فى النشأة ، والثقافة ، والتعليم ، والمهنة ، والانتماء الطبقى ، فضلاً عن أن قصصهما نشرت لأول مرة فى (الجامعة) . فإذا بالقصص التى كتبها كلاهما متحدة الموضوعات ، وإذا بالشخوص من طبقة معينة ، وإذا بهم غير مرسومين بدقة ومفروضين على القارئ فرضاً ، لأنهم – شاء القارئ أو لم يشأ – محامون أو سياسيون أو رأسماليون ، ولأنهم يعبرون عن الكاتب أصلاً ، فلا سبيل إلى رفضهم أو تجنبهم ، وإذا بالقصة القصيرة عندهما لا تبرز للكاتب موقفاً من الحياة ، أو وجهة نظر فى الأحداث التى تقع وتدور حواليه ، لأنها بعدا تماماً عن حركة الواقع وصيرورته ، فضعف إحساسها بالزمان والمكان حتى تلاشى أو كاد ينمحى ، لذا ليس غريباً أن تأتى قصصها بعدئذ غير مقنعة ولا مبررة ولا مفسرة للواقع أو معقولة .

* * *

ولا يملك الباحث فى القصة المصرية القصيرة ، وهو يعالج اتجاهاتها ، أو وهو يتصدى لدراسة الاتجاه الرومانسى من بينها على وجه الخصوص ، أن يكتفى بهذين الكاتبين ممثلين للكتاب الذين شغلوا بالطبقة البورجوازية فى قصصهم ولم يعبأوا بغيرها من الطبقات ، وقدموا قطاعاً من قطاعات الحياة فى «المدينة» خاصاً كل الخصوصية ، فقد سار على نفس الدرب قصاصون كثيرون كما أوضحنا ذلك مسبقاً ، لهم ظروفهم المتشابهة إلى حد كبير ، وتطلعهم الموحد ، وحرصهم على الاستمرار فى تدعيم هذا الاتجاه الذى عرفوا به فى قصصهم القصيرة الأولى والأخيرة فى وقت واحد ، فلم ينحرفوا عنه أو يرفضوه ، وظلوا على ولائهم له ، وارتباطهم به ، ودفاعهم عنه .

من هؤلاء الكتاب «يوسف حلمى المحامى» . وقد بدأ كتابة القصة القصيرة فى الثلاثينيات ، لكن ليس فى مجلة (الجامعة) وإنما فى مجلة (روز اليوسف) و(آخر ساعة) ثم (أخبار اليوم) فى الأربعينيات وقد جمع مما نشره فى (روز اليوسف) فى الفترة بين ٢٣ / ٧ / ١٩٣٤ حتى ٩ / ١٢ / ١٩٣٥ ست عشرة قصة قصيرة ، وأصدر مجموعة قصصية بعنوان (من غور المحيط) ١٩٣٦ ، ضمت ثمانى عشرة قصة قصيرة . وقدم لها بمقدمة تدل على اعتزازه بنفسه ، وكبريائه الذى جعله يرفض أن يكتب له مقدمة كتابه أحد كبار الأدباء أو الكتاب المشهورين . كما أنها تدل على أنه لا يحفل بالتكنيك الفنى للقصة القصيرة ، ولا يعير أسسها البنائية أى التفات ، وإنما مبتغاه هو التعبير عن أحاسيسه ومشاعره وانطباعاته الذاتية (وكل ما فى الأمر أننى أنطلق أحياناً مع التعبير القوى الصريح ما وسعنى الانطلاق لفرط ما أحقد على سوأة أو رذيلة فأسخر قوتى للتعبير عن رأيى ومشاعرى بلا أدنى تردد أو حذر

لا يقتضيها (كذا) الحال . ) [١] ، ثم يضيف إلى هذه الإشارة أنه بعيد عن مجرد الاتهام بأن قصصه تميل إلى اللون المكشوف أو الأدب المكشوف – كما يذهب إلى ذلك – فيبادر إلى نفى مثل هذا الاتهام قبل أن يقول : (يهمنى هنا أن أشير إلى أن بعض الناس قد يسمى خطأ بعض هذه القصص بالأدب المكشوف بينما أنا أمقت هذا اللون الهمجى من الأعمال الأدبية ، وأكره أن يوصف به شىء مما أكتب . . ) [٢] . . وكأنى به يقصد من وراء هذا الدفاع عن القصص بتحقيره للأدب المكشوف أن ينبه بطريق غير مباشر إلى ما فيها من إغراق فى العلاقات الجنسية والعاطفية ، وتصوير للخيانات الزوجية ، وانعزال عن واقع الجماهير ، والتحام مباشر بحياة الطبقة البورجوازية . . وتفرغ جعبته القصصية أواخر الأربعينيات ، وإذا به يبدأ من العدد (١٠٤٩) ١٩٤٨/٧/٢٢ يكتب فى مجلة (روز اليوسف) تحت عنوان (همسة) ص ١٠ مقالات سياسية قصيرة عن الأحزاب بعامة ، والحزب الوطنى بخاصة ، وكنا قبلها بعامين قد وجدناه يكتب فى (آخر ساعة المصورة) نقداً سينمائياً وموسيقياً ، وموضوعات سياسية وقانونية أيضاً ، وذلك بعد أن أفرغ كل ما عنده من قصص قصيرة لم يصبها أى تطور أو تجديد . فقد ظلت موضوعاته وشخوصه وأجواؤه وعالمه وشكل قصته تدور حول ساقية واحدة لا تتجدد مياهها ولا تتعدد منابعها ، فقصصه القصيرة استمرت طوال مدة كتابته لها تنبع من نهر معين ، وتصب فى نفس النهر ،حتى إذا ما أدرك أن المجتمع والحياة يعتورهما تطور كبير ، وأن قصته القصيرة التى كتبها طوال الثلاثينات والأربعينات لن تقدر بأى شكل من الأشكال على ملاحقة التطور ومسايرته ، أو مواكبة المجتمع المصرى فى تفاعلاته العديدة ، توقف عن كتابة القصة القصيرة ، وتحول إلى غيرها مما قد لا يستلزم منه مثل هذه المعايشة وتغيير الجلد القديم ، وارتداء أثواب جديدة والانصهار فى بوتقة جديدة .

والدارس لقصص يوسف حلمى القصيرة لن يظفر بتباين كبير بين قصصه وقصص محمود كامل ، اللّهم إلاّ اهتمامه بلغته إلى حد ما ، والجو السوداوى الكئيب الذى يضفيه على قصصه ، والنهايات المفجعة المأساوية التى يختارها لشخوصه من غير داع فنى ولا موضوعى . وقصته (قتيل الشك) تبدأ على هذا النحو : (التقينا كما يلتقى رجل وامرأة أعد كل منهما نفسه لقضاء ليلة ماجنة فى مجتمع فاجر من تلك المجتمعات التى تعرفت إليها بعض البيوت المصرية فى السنوات الأخيرة . ذهب هو مدعواً من إحدى صديقاته ليلتقى عندها ببضع من الفتيات حديثات السن والنشأة لعله يجد من عبث تلك الليلة عزاء عن الشعيرات البيض التى بدأت تضىء رأسه الداكن كبصيص من ضوء نجوم الخريف الخابية . وذهبت هى مدعوة من صديقتها لتقدمها إلى بضعة من الفتيان الذين وفروا على الإناث فى جهادهن

(١) «من غور المحيط» – يوسف حلمى المحامى ١٩٣٦ – ص ٦ .

(٢) «من غور المحيط» – يوسف حلمى المحامى ١٩٣٦ – ص ٦ .

للمساواة بالرجل شوطاً كبيراً . تعدى كلاهما سن الثلاثين بقليل . وكانا يقطعان الخطوات الأخيرة من شبابهما الدابر منحدرين إلى الشيخوخة المظلمة ، وهما يعتصران كل ما فيها من متاع ولذة ! . قدمتهما لبعضهما صديقة الطرفين . وتركتهما ومضت إلى بقية ضيوفها) (١) .

وأعتقد أن فى هذه الفقرة التى أراد لها الكاتب أن تكون مفتاح قصته ما يغنى القارئ والباحث معاً عن السعى وراءه لمعرفة نوعية شخوصه وهدفهم فى الحياة ، ولون الحياة التى يعيشونها ، والفراغ المحيط بأيامهم ولياليهم . فالرجل يبحث عن «الجنس» والمرأة تريد أن تشبع رغبتها رغم أن كلا منهما قد تخطى الثلاثين . والمكان فى ذاته ملتقى الطبقة التى لا تفكر إلا فى الجنس وحده . والشخصيتان مسطحتان ومفروضتان فرضاً لا سبيل إلى الهروب منه . وعلى القارئ أن يقبلها كما يريد لها الكاتب أن يكونا . وكل شخصية منهما لا تتطور تطوراً داخليًّا من خلال تفاعلها مع المواقف والأحداث ولا من ثنايا الحوار الذى يدور بينها وبين غيرها من الشخصيات فى القصة ، فالكاتب لا يدعنا نتعرف إلى شخوصه بأية وسيلة من وسائل الفن أو التكنيك ، وإنما هو يقررها تقريراً مباشراً ويلزم القارئ بقبولها . وفوق هذا فإن « الحدث » يفرض كذلك بلا جدل أو مناقشة دون تبرير أو تحليل ، مما يدفع إلى عدم تصديقه وقبوله . فالرجل فى هذه القصة يشك فى المرأة التى صادقها وأحبها كما أحبته ، وأولاها ثقته العمياء بوفائها وولائها وإخلاصها ، ونعرف أنه شك فيها من غير سند أو دليل ، لا لشىء إلا لأن الكاتب يريد أن يهدم مستقبل الشخصية وينهى القصة نهاية حزينة مأساوية ، كما كان المنفلوطى يفعل فى شخوص قصصه ، فقد كانت راحته الكبرى أن يوارى جثمان أبطاله التراب فى نهاية كل قصصه . نفس الشىء يفعله ويشبته يوسف حلمى إثباتا بعيداً عن الواقعية والمعقولية : (وتهدم مستقبله إذ هجر عمله الناجح وانزوى يقرض الشعر فى قرية نائية لاقى فيها ربه شهيداً) (٢) .

أما شخصية « درويش بك » فإنها من الشخصيات غير السوية الشاذة . فهو رجل ثرى جدًّا . كل همه فى الحياة أن يتردد على بيت صاحبة له فى شارع سليمان ، يقضى عندها سهراته الليلية مستمتعاً بالجلوس معها والاستماع إلى أحاديثها الجنسية بلا ريب . وكانت تقدم له فى كل ليلة فتاة جديدة ، لا ليقضى معها حاجته الجنسية ، ولكن ليستمتع برؤيتها عارية ، فقد كان شغوفاً برؤيتهن فى عريهن بلا ثياب ، ويتطلع إلى أجسادهن . وأكثر من ذلك كان يلذ له أن يرى فتى وفتاة فى حجرة مغلقة لدى هذه السيدة يمارسان الجنس معاً ، ويكتفى هو بالنظر من ثقب الباب ، ثم يعطى صاحبته فى كل ليلة جنيهاً مصرياً . وفى إحدى الليالى زفت إليه صاحبته بشرى قدوم فتاة فاتنة تنتسب إلى عائلة كبيرة ، وتبحث عن المغامرات فى كل مكان . وما إن انتهى إعداد كل شىء وخلعت الفتاة ثيابها داخل

(١) «روزاليوسف» – العدد ٣٧١ – ١/٤/١٩٣٥ – ص ٤٨ .

(٢) «روزاليوسف» – العدد ٣٧١ – ١/٤/١٩٣٥ – ص ٥٠ .

الحجرة ، حتى دخل هو فى حذر ، وأغلق الباب من خلفه ، وبرزت له الفتاة العارية فإذا بها ابنته ! ويعلق الكاتب على هذا المشهد المفتعل قائلا : (إنها ابنته أيتها الأقدار . . الأب وابنته متجاوران متواجهان . . الأب بعينيه اللامعتين ووجهه الساخر . . والابنة بلا رداء يسترها ولا رحمة من القدر تدفع عنها هول الموقف .) (١) . ولا يفوت الكاتب أن يختتم القصة بنهاية حزينة لكل من الشخصيتين . فالفتاة تسقط فوق أرض الغرفة بلا حراك ، دون أن تصدر صوتاً . فى حين أن « درويش بك » يذهل ويقف جامداً لحظة ثم انطلق يصرخ (ويمزق ثيابه ولحم وجهه ، وفتح الباب وهو يترامى من جدار إلى جدار حتى وصل إلى الشرفة فقفز منها إلى حيث ضاعت صرخاته فى زحمة الشارع الملىء بالناس والعربات .) (٢) . فالأب يسعى لإشباع رغبته ، والابنة تسلك سلوكاً مماثلا ، والكل فى هذه الطبقة يحيا للجنس ويقدس الجنس ويعمل من أجله وفى سبيله. وما هكذا كان شعبنا المصرى إبان الثلاثينات وطوال الأربعينات . فقد كان شعبنا يعانى من مشكلات مدمرة ، ومن الصراع الطبقى الذى كان يدور خفية وتستراً ، نتيجة لتحكم قلة قليلة وسيطرتها واستعبادها للكثرة الفاعلة أو غير المالكة . فلم تكن « المدينة » هى الأحياء الراقية وحدها التى تقطنها الطبقة الأرستقراطية والبورجوازية ، بل هناك قطاعات كبرى ، وأحياء أخرى كثيرة فقيرة كادحة . وفى هذا تأكيد على أن مجتمعنا لم يصور فى قصص هذا الكاتب ، لأنه لم ينظر إلى المجتمع نظرة شمولية ، بل اقتصر على معرفة الطبقة البورجوازية التى ستتلقى فنه وتقرؤه فتياتها . ويحق لنا أن نتساءل : هل هذه هى حياة الطبقة البورجوازية ؟! ألم يكن يشغلها شىء سوى الجنس والخيانات الزوجية واللقاءات غير الشرعية والشذوذ الجنسى ؟ ! فإن الكتاب البورجوازيين الرومانسيين لم يركزوا فى قصصهم القصيرة إلا على هذه الموضوعات الغريبة جدًّا والشاذة أبداً . ربما لجذب الشباب المراهق ولمزيد من إقبال القارئات على هذا اللون من القصص ، ورغبة فى الكسب المادى . وربما لأن الأخلاقيات والقيم بصفة عامة كانت فى تلك الفترة من صنع الطبقة التى لم يكن يعنيها أن تكون هناك مثل عليا وفضائل إنسانية غير التى تتحلى هى بها . وهنا تبرز « فردية » الكاتب وأنانيته فى التعبير عن طبقة واحدة كان كل كتاب القصة القصيرة يتملقون غرائزها وأهواءها ويتقربون إليها بموضوعات « الجنس » و « الخيانات » والطلاق السائد بين أسرات هذه الطبقة لا لسبب إلا الجرى وراء التغيير والتجديد من جانب الزوجة التى هى فى أغلب القصص القصيرة عندهم كثيرة الأصدقاء من الرجال ، وافرة الخبرة فى هذه الميادين ، تسرى فى عروقها « الخيانة » وكأنها دم الحياة المتدفق الريان . . ولو كانت لهؤلاء الكتاب نظرة متكاملة إلى العالم الموضوعى الخارجى تعبر عن فهم مترابط للمجتمع كوحدة ، لتبينوا أن ما يعبرون عنه ليس إلا وهماً بعيداً عن الحقيقة مغرقاً فى العبث

---

(١) « روزاليوسف » - العدد ٣٧٨ - ٢٠/٥/١٩٣٥ - ص ٤٥ قصة (درويش بك بالعاش) .

(٢) نفس المصدر ص ٤٥ .

واللامعقولية ، لاكتفائهم بالنظرة الجزئية الضيقة للتجربة البشرية المحدودة ، دون تعمق فى معرفة العالم المحيط معرفة كلية ، والصراع الذى يعتمل فى أعماق المجتمع بين طبقاته المختلفة ، وأسباب ذلك كله .

ورغم أن كاتبا كيوسف حلمى قد أخذ على «يوسف جوهر» أنه لم يكن ذا فلسفة خاصة ، ونظرة إلى العالم والعصر الذى يعيش فيه ، وأن عنصر التحليل يخلو من قصصه القصيرة ، لأن كاتبها ينقصه عمق الفكرة وبراعة الكشف عن مخبآت الطبيعة البشرية ؛ فإنا نجده هو نفسه يفتقر إلى هذا الذى كان يطالب به الآخرين ، ويعتبر أن عدم توفره فى قصصهم ينال من مكانتهم إلى حد كبير ، وذلك ضمن كلمته التى يقول فيها : (يجب أن أقرر أيضاً أن كثيراً من قصصه – يقصد يوسف جوهر – ينقصه عمق الفكرة وبراعة الكشف عن مخبآت الطبيعة البشرية ، وصدق التحليل . . إلا أنه فى رأى نقص عارض سببه قلة النظر والقراءة فى علوم الاجتماع . .)[1] ،وكأنى به يسلم تسليماً ضمنيًّا دون اعتراف صريح بجوانب القصور والضعف فى قصصه هو ، لوأننا وضعنا فى اعتبارنا أنه كان بمثابة الرائد بالنسبة ليوسف جوهر ، بل إنه مكتشفه ، وهو الذى أتاح له فرصة نشر قصصه القصيرة التى كتبها ، وأن قصص يوسف جوهر – كما سنرى – لا تفترق عن قصص يوسف حلمى فى كثير . من ذلك أنه يبدأ كلمته مشيداً بأسلوب يوسف جوهر ولغته لأنه يحاكيه فى هذا الجانب ، وربما يكون يوسف حلمى هو أستاذه فى الاهتمام باللغة وانتخاب اللفظ والصور الشعرية والجمل الموسيقية . يقول : (أكثر ما يعجبنى فى هذا القصاص الموهوب هو إشراق أسلوبه ، ثم محاولاته العنيفة فى سبيل التجديد بالبيان العربى ، وليس من ينكر أن يوسف جوهر قد ابتدع قاموساً جديداً لا يزال صغيراً جمع من مستحدث الاستعارات والتشبيهات . . وهو ينتمى إلى مدرسة حديثة جدًّا فى الأدب ، أحسبنى من المعجبين بها ، بل من أنصارها .)[2] فهو من أنصار المدرسة الأسلوبية التى تحتفل بالصياغة والإكثار من الصور البلاغية والتشبيهات والاستعارات والكنايات ، ووضع ذلك فى المرتبة الأولى ؛ ومن ثم جاء إهماله للموضوع ، وللفكرة ؛فاتسمت قصصه بالسطحية والافتعال والإغراب .

وإذا كان ثمة وعى بالمجتمع ، وإحاطة شاملة بأبعاده ، ودراية ببواعث الصراع الكامنة فيه ، أو قراءة فى علوم الاجتماع ، لاستطاع يوسف حلمى فى قصصه القصيرة أن يصور لنا مجتمعنا المصرى الحقيقى فى فترة كتابته للقصة فى الثلاثينات والأربعينات ، ولوقف بقارئه عند العوامل الجذرية التى تهدد حاضر الفرد المصرى ، وتظلم طريق مستقبله ؛ ولما اقتصر فى تبريره لأسباب الطلاق إلى الرغبة فى التغيير ، وهو أمر غير مقبول بالمرة ونجده فى أكثر قصصه القصيرة . المرأة تطلق الرجل لأنها تريد أن تجدد حياتها ، وتمارس الجنس مع آخر وآخر . والرجل يطلق زوجته لأنه يبحث عن اللهو واللذة

(١) مجلة «الساعة ١٢» العدد ٢٤– ١٩٤٢/١٠/٢٩– ص ١٢ .

(٢) مجلة «الساعة١٢» العدد ٢٤– ١٩٤٢/١٠/٢٩– ص ١١ .

ويرغب فى التعرف إلى نسوة كثيرات غيرها وهكذا . ولقد تجاهل الكاتب الحالة المادية والاقتصادية لمجتمعنا آنذاك . فإن أحكام الطلاق التى صدرت فى مصر سنة ١٩٣٧ بسبب الفقر وحده (كانت ٥٩٩٩ حكماً يضاف إليه آلاف صدرت من محاكم العائلات ولم تذهب إلى دور القضاء خشية الفضيحة والعار وكانت أحكام النفقات التى حبس فيها الأزواج لعجزهم عن دفعها ١٣١٠١ حكماً وكانت قضايا التشرد ٤٦٠٤ قضية وبلغ عدد حوادث الانتحار والشروع فيه ومعظمها بسبب الفقر ٦٢٥ حادثاً بين الوطنيين) [١] . معنى هذا أن العامل الاقتصادى والمادى كان وراء كل مظاهر الضعف والخلل التى تسللت إلى المجتمع المصرى بعامة ، وليس ما ألفناه من تبريرات سطحية ساذجة ترد إما على لسان شخوص القصة القصيرة عند الكاتب ، أو فى تعليقاته الجزئية . فالانتحار دائماً فى قصص يوسف حلمى ليس مبعثه فكرة فلسفية أو عقيدة معينة تؤمن بها الشخصية وتدافع عنها وحينما تجد الضغوط من الخارج والقسوة من قوى بعيدة عنها تقدم على هذا الفعل كمحاولة إيجابية من جانبها وقد قهرتها كل الظروف المحيطة والقيود المكبلة لانطلاقها وحريتها ، كما يذهب إلى ذلك بعض الرومانسيين ، ولكنه عند يوسف حلمى يأتى هكذا بلا منطق يدفعه ، أو عقيدة تحركه ، أو دوافع موضوعية وخارجية تؤدى إليه . وغالباً ما نجد السبب واحداً فى كل قصصه هو : الفشل فى الحب ! ! ! .

وقد رأينا أن هذا الموضوع هو الذى هيمن على كل قصص الرومانسيين . كأن لا شىء فى الحياة سواه : على كل شخصية فى القصة أن تحب أو تعشق أو ترافق أو تتخذ خليلا . وصيحة الصغير والكبير فى كل قصة قصيرة عند يوسف حلمى «يجب أن أحب» ، «أنا أحمل قلبى على كفى أقدمه ملكاً مباحاً لأول من تلتقطه» . [٢] . ولئن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن الكاتب لا يتناول القضايا الأساسية للمجتمع ، وإنما يتناول أشياء جزئية ذاتية يفسرها تفسيراً ضيقاً محدوداً يكشف عن انعزاليته واعتكافه وعدم تفاعله مع المجتمع . فى حين أنه محام تعرض عليه صنوف وأشكال متنوعة من قضايا الناس الحقيقية التى تكفى فى حد ذاتها لأن تكون معيناً فياضاً لكاتب القصة القصيرة على وجه الخصوص ، إذ ينتقل إليه الواقع بكليته ، وتوضع أمامه المشكلات بتعددها ومختلف أسبابها ، فضلا عن أنه يلتقى لقاءً مباشراً بألوان متباينة من الشخوص : بأفكارهم ، وأفعالهم ، وآلامهم ، وآمالهم ، وحركتهم اليومية وحياتهم المعاشية . لكن شيئاً من هذا لم يجد مكاناً له فى القصة القصيرة عنده ، لا لشىء إلا لأنه انفصل عنه وارتبط بطبقة معينة ، وراح يجهد من أجل إمتاعها بقصص سهلة ، يتعاطاها البورجوازيون بعد وجباتهم الدسمة أو قبل قضائهم لحاجتهم الجنسية وهم فى أسرتهم يضطجعون . والمثال على ذلك فى كل قصص يوسف حلمى . وقصته (الخامس والسادس) تقدم لنا

(١) «مشكلة الفقر» - محمد عبد الرحيم عنبر - ١٩٤٠/١/١٥ - ص ٣٧ .

(٢) «روزاليوسف» - العدد ٣٦٥ - ١٩٣٥/٢/١٨ - ص ٥٢ . قصة (بثينة) .

إحدى الفتيات من أبناء الطبقة البورجوازية وهى تحكى قصتها مع الحب وتؤكد فلسفتها الخاصة فيه (إذا كان لى أن أحب واحداً ، فلم لا أحب اثنين ؟ أهو رغيف يتقاسمانه فلا يشبع أحدهما إلا بالنصف ؟ ولم لا يكون ثلاثة . . وأربعة . . وخمسة أيضاً إذا كان لهم متسع ؟ ! هذا هو ما وقع صدق أو لا تصدق . . لم أفضل واحداً منهم على الآخر ولا أتصور أن فى إمكانى أن أستغنى أو أتعزى بواحد عن الآخر . وكم تمنيت وأنا مع الواحد منهم أن أكون فى أحضان الباقين ، وكم تمنيت أن أجمعهم كلهم فى صعيد واحد فأنظر إليهم جميعاً أو أتحدث معهم جميعا وأتمتع بهم جميعاً) ثم تقول : (لقد كنت أحب ؛ أحببتهم جميعاً . . نعم . . وفى وقت واحد . . . . لماذا تلومنى إذا أحببت خمسة ، ولا تلومنى إذا أحببت واحداً فقط ؟ إن الحب هو جنون القلب . . . أتنكر هذا ؟ إذن فلم اللوم ؟ . . )[1] .

وقارئ هذه القصة القصيرة لن يشعر بشىء ذى خطر كبير ، لأن الكاتب لم يبغ من تقديم هذا المثال تحليل شخصية ذات نمط سلوكى شاذ ، ولم يقصد دفع القارئ إلى التفكير فى شىء اجتماعى أو روحى أو فكرى ، بقدر ما حاول إظهار الشخصية بمظهر المتباهية الفخورة بانتصاراتها العاطفية وجولاتها المتعددة مع الرجال الذين بلغوا ستة ، وذلك من خلال قصة قصيرة فشلت فى أن تقنعنا بإمكانية وجود مثل هذه الحالة الشاذة فى مجتمعنا وفى واقعنا ، لأنه من ناحية أخرى لم يجسد لنا لحظات الشعور بالحرمان والألم لديها ، ولم يعن بتصوير هذه المشاعر لدواعى التحليل النفسى مثلا ، لكنه اقتصر على أن تسرد الشخصية الرئيسية صوراً لبعض الرجال الذين عاشرتهم وتصورت أنها أحبتهم جميعاً فى وقت واحد ، من غير تعليل أوتبرير أوإقناع ، وإنما فى شكل ذكريات خاصة جدًّا تمليها إرادة الكاتب الذاتية ، التى استهدفت تصوير حالة الشبع العاطفى عند الشخصية المحورية فى القصة ، وهى عملية ممجوجة ، أشبه بمن يتحدث طويلاً وكثيراً عن تفصيلات وجبة دسمة أكلها .

ويشق « الجنس » لنفسه أكثر من مجرى فى قصص يوسف حلمى القصيرة ، لكنها جميعاً تصب فى قناة واحدة ، هى الآثارة الجنسية حيناً ، والتسلية حيناً آخر . فصديقه فى قصة (الهدية المختارة) سافر إلى إنجلترا ، ومرّ هناك بمغامرات نسائية «جنونية» كما يقول ، حيث لا يكاد يرى إلا وجوه نساء وأجسامهن ، ولا يسمع إلا أصوات نساء ، ولا يشم إلا عرق نساء . ويروى أحداثاً غريبة عن علاقات جنسية مثيرة ، لكنه عندما فكر فى الزواج بعد عودته وهو فى الثلاثين من عمره ، اختار فتاة أقل منه طبقة وثقافة ، أختها الكبرى مخطوبة لطبيب شاب ، وأمها فى الثانية والأربعين وكان ذاهباً لزيارتها ذات مرة ، فلم يجدها ، وفوجئ بأختها تغازله وتحتضنه . ونعرف بعدئذ أنها فسخت خطبتها لسبب لم يذكره الكاتب . هكذا فجأة بلا مقدمات . ومع ذلك فإنه صدها ولم يتردد للزيارة مرة

(١) «آخر ساعة» - العدد ٢٥٩ - ١٨/٦/١٩٣٩ - ص ٥٤ وص ٥٦ .

أخرى . فذهبت الأم لترى السبب ، وعرفها به ، غير أنها هى الأخرى حاولت معه نفس المحاولة . تحتضنه وتضمه إليها بقوة ، وتطبع على فمه قبلة . فتخلص منها بسرعة ثم طردها شر طردة . وفى اليوم التالى فوجئ برسالة من خطيبته تعلنه بفسخ الخطبة لأن أمها ضبطته فى بيته مع امرأة ساقطة .

هذا هو الجانب الذى كرس يوسف حلمى جهوده لتصويره فى القصة القصيرة ، حتى إن من يقرأ قصصه يتوهم أن الناس جميعا جعلوا همهم فى الحياة «الخيانة» و «الجنس» وما شابه ذلك . ونحن لا نعيب على الكاتب أن يتخذ «الجنس» موضوعاً أساسيًّا فى قصة قصيرة ، بل فى كل قصصه القصار ، على أن يكون تناول الكاتب له بموضوعية وفهم . وإدراك لأهميته فى حياتنا الواقعية ، ثم يحرص على معالجته بطريقة فنية جادة خلال قصة قصيرة مكتملة فنيًّا ، يكون هدف الكاتب منها لا تصوير المواقف الجنسية بقصد الإثارة والرواج ، بقدر ما يبغى نقل فكرة معينة ، أو فلسفة محددة أو مبدأ ما يترسب من الموقف الجنسى فى عمل فنى أو أدبى ناضج . . والفارق كبير بين الأدب الحقيقى حين يتعرض لموقف جنسى وبين الكتابة الرخيصة التى تصور المواقف الجنسية واضعة فى اعتبارها الإثارة ليس غير . مثال ذلك كتاب د . هـ . لورنس «عشيق الليدى تشاترلى» ، حيث صور فيه الكاتب مواقف جنسية شديدة الصراحة والوضوح ، لكنها تؤدى فى النهاية إلى فكرة معينة ، وفلسفة محددة أرادها المؤلف ، ويدركها القارئ الذى يعرف ماذا كان يتفشى فى المجتمع الإنجليزى إذ ذاك من عدم مبالاة بالناحية الجنسية فى الحياة الزوجية . وقد أراد لورنس أن يقول إن إنجلترا وصلت إلى درجة من الانحراف عن الطبيعة لابد معها من هزة . وحاول هو إحداث هذه الهزة فى قصصه وبكتاباته .

وبالنظر فيما كان يكتبه يوسف حلمى وأمثاله من الرومانسيين أبناء الطبقة البورجوازية ، لم يكن هناك إلا استعراض المفاخر والمباهاة بأن هذه الطبقة تستمتع بالجنس فى كل صوره وألوانه . وأن كل فرد فيها شيطان عربيد . يقول صديق الكاتب فى رسالته إليه : (ولكن ما أريد أن تذكره عن صديقك هو ذلك الشيطان العابث الفاجر المستهتر ، هو ذلك الحيوان الضال الذى لا يعيش إلا ليأكل ويبحث عن أنثاه ! هو ذلك الوحش الصغير الذى لم يكن يتورع عن افتراس الخادم الصغيرة فى الظلام وهو يكتم أنفاسها حتى لا تصيح ، هو ذلك البهيم الأحمق ، الذى كان يقف مسمر القدمين ثلاثين دقيقة بجوار النافذة المظلمة وهو يختلس النظر إلى زوجة الجار التى ترضع طفلها فيظل محدقاً فى ثديها الأزرق النحيل بلا مراعاة لحرمة الجار أو لحرمة الأمومة المقدسة ) [1] .

والبورجوازى المتلاف ، كثير السهر ، مدمن الخمر ، الذى يقضى معظم لياليه فى الحانات وصالات الرقص وبيوت الدعارة ، يعود مخموراً ذات ليلة فيجد خادمته فى «الصالة» فيراودها عن نفسه ويطنب فى جمالها وفتنتها ويقضى معها ليلة ممتعة ، حتى إذا ما أصبح الصباح ، انسلت من جانبه

(١) «آخر ساعة» - العدد ٢٥٢ - ١٩٣٩/٤/٣٠ - ص ٥٣ . قصة (الهدية المختارة) .

وارتدت ثيابها العادية ، فنهرها وسبها ، لأنه «جنسيًّا» أشبع نهمه منها فى الظلام ، وعندما فكر ملياً وفتح عينيه فى وضح النهار ، أدرك «طبقيًّا» أنها لا يمكن أن تكون هى الفتاة الجميلة الفاتنة التى باتت فى أحضانه . وغدا يحلم بالليلة التى قضاها وبالفتاة التى أسعدته ، وخرج يبحث عنها[١] ، «والشيخ حسن قرنفل» المحامى الشرعى يفتك بالخادمة «شمة» فتحمل منه سفاحاً[٢] . وبطلة قصة (موضوع قصة)[٣] توجه رسالة إلى الكاتب تعترف فيها بأنها أخطأت مع أحد أقاربها من الذين هم فى سن أبيها ، حين كانت هى فى السادسة عشرة من عمرها ، وكان هو قد بلغ الخمسين يدللها ويلاطفها ويقبلها بحنان أبوى ، إلى أن تطور هذا الحنان وأدى إلى ما اعترفت به الفتاة فى نهاية رسالتها . وابنة «محمد بك ناصح» فى العشرين من عمرها . تنحدر إلى الهاوية ، وتبيع جسدها لكل طالب ، ويقودها إلى بيوت الأثرياء وعلية القوم شاب من الذين ورثوا بضعة آلاف ، أهلته ثروته لأن يتعرف ببعض الأرستقراطيين وأصحاب رءوس الأموال . ويحدث أن يصطحبها ذات ليلة لتلتقى براغب جنس «أحد البكوات العجائز» وتفاجأ بأنه «صديق أبيها» . فيبكى الرجل ويتشنج ويحتضنها فى البداية بأبوة ، ثم لا يلبث أن يبدأ رويداً رويداً يعاملها كغانية[٤] .

أعتقد أن فى هذه الأمثلة ما يغنى عن البحث بعدئذ عما إذا كان يوسف حلمى قد صور فى قصصه القصيرة مجتمعنا المصرى بدقة وواقعية وصدق أم لا ؟ فإن الإجابة عن هذا التساؤل بلا قد تكون غير وافية لإثبات المطلوب برهانه والتأكيد على صحته ، إن لم تكن مستندة إلى نماذج متنوعة من قصصه القصيرة بالفعل . كما أنه فى هذا المقام لا يقنع مجرد القول بأنه سار فى ركاب محمود كامل أو محمد أحمد شكرى ، وقد رأينا أنه اختلف عنهما بعض الشىء . اللهم إلا فى تعبيره عن البورجوازية المصرية وحياتها ، وبحثها الدائب عن «الجنس» و«المرأة» . وكذا فى اختياره لشخوص من نفس طبقته أو من مهنته ، فأغلب أبطال قصصه محامون ، وأبناء أثرياء ، وفتيات أرستقراطيات . فضلا عن أنه يكتب القصة القصيرة فى شكل رسالة أو رسائل متبادلة ، أو اعترافات شخصية ، وحوارها تتجاور فيه العامية مع الفصحى فى غير تناسق فنى . ثم إنه موجود فى كل قصة من قصصه القصيرة ، وجوداً دائماً ومستمراً بصلف وغرور وكبرياء ، يعلق أو يخطب ، يعظ أو يوجه ، ويديم النظر إلى نفسه فى المرآة ، حين يتحدث عن ثقافته وغزارة علمه ودراسته لعلم النفس . نشعر بهذا ونحن نقرأ بداية قصته «موضوع قصة» إذ تكتب له البطلة رسالة خاصة قبل أن تستطرد فى سرد قصتها ، وتكيل له المديح والثناء ، وتطنب فى ذكرها لمحامده الفنية وشهرته القصصية ، وكيف أنه يجيد الفرنسية ، ويعشق الأدب

(١) انظر «أخبار اليوم- العدد ٥١- ١٩٤٥/١٠/٢٧- ص ٧ قصة (ليل وخمر) .

(٢) «روزاليوسف»- العدد ٣٧٠- ١٩٣٥/٣/٢٥- ص ٤٨ .

(٣) «آخر ساعة»- العدد ٢٤١- ١٩٣٩/٢/١٢- ص ٥١ .

(٤) «روزاليوسف»- العدد ٣٣٥- ١٩٣٤/٧/٢٣- ص ٥٠ . قصة (صديق أبيها) .

الغربى ، وأنه فى القصة القصيرة يماثل الكاتب الفرنسى المعروف «جى دى موباسان» (وثمة ميزة أخرى لك هى أنك صاحب شخصية تطبعها على قصصك وتصبغ بها أبطالك بحيث إنك لو نشرت قصة دون إمضاء لاستطعت أن ألمس هذه الإمضاء بعد كل سطر من سطورها وفى رأيى أن هذه الميزة تدل على الغرور أكثر مما هى موهبة يصح التباهى بها .) (١) وجدير بالذكر أن هذه المقدمة المطولة خارجة عن موضوع القصة ، دخيلة على بنائها ، إلا أنها تكشف عن مدى غرور الكاتب وعبادته لذاته .

ومن حيث تدخله المباشر فهو متوفر فى قصصه القصيرة كلها بلا داع : (إن المحاماة مهنة قاسية وأليمة فى أكثر الأحيان . لقد عاهدت نفسى على ألا أقبل المرافعة فى قضية إلا وأنا واثق أننى أخذت فيها جانب الحق والعدل ، ولذلك تقل عندى نسبة القضايا الجنائية (٢) .

وقد كان فى معظم قصصه مغرقاً فى الوهم والخيال ، موغلا فى الرومانسية ، متأثراً بالمنفلوطى إلى حد كبير فى لغته وأسلوبه ، وإضفاء الحزن والقتامة والعبوس على شخوصه ، والميل إلى الفانتازيا الفاجعة ، واختيار النهايات غير الطبيعية أبداً (٣) .

نفس عدم المعقولية ، والخيال المسرف ، والأحداث التى تتتابع فى لا منطق ولا دقة ، والمفاجآت غير المتوقعة وغير الطبيعية تتجمع فى قصة (ابنة ناظر المحطة) (٤) التى نشرت فى أواخر عام ١٩٤٥ ، وكان تيار الواقعية فى الأدب والفن قد وجد صدى لدى الكثير من الكتاب والفنانين ، بل كان هو الاتجاه الطبيعى الذى تحتم ظهوره فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وكان المجتمع المصرى يتخلص تدريجيًّا من رواسب الجمودوالتحجر والـلاحركة ، ولم تكن الجماهير القارئة على استعداد لتقبل قصة ما تلهيها عن واقعها ، وتسرح بها بعيداً عن حاضرها الذى تسعى للتخلص منه بغية البحث عن واقع أمثل . لكن يوسف حلمى الكاتب البورجوازى الذى لا تهمه الجماهير فى شىء ، والذى لا يعترف بواقعها مهما كان ثوّاراً متحركاً ، ومهما بلغت به درجة الغليان والصراع والثورة ، يقدم قصة فتى بورجوازى يملك مزرعة شاسعة ، ويتحكم فى زمام أطيان إحدى القرى ، تتحدث عنه صالونات العاصمة وفاتناتها . ثم يعيش قصة حب رومانسية لا تتفق وما أضفاه الكاتب عليه من صفات تتعلق بخبرته وحنكته وتجاربه مع النساء ، إذ تكون غايته فى الحب مجرد التبتل والخشوع أمام نافذة إنسانة ما لم يبين لنا الكاتب موقفه النفسى والشعورى والوجدانى منها لا فى بداية القصة ولا فى خاتمتها .

(١) «آخر ساعة» - العدد ٢٤١ - ١٢/٢/١٩٣٩ - ص ٥١ .

(٢) «آخر ساعة» - العدد ٢٥٤ - ١٤/٥/١٩٣٩ - ص ٥٣ . قصة (ثمن الدم) .
و«أخبار اليوم» - العدد ١٧٣ - ٢١/٢/١٩٤٨ - ص ١١ . قصة (نهاية رسول) .

(٣) انظر فى ذلك قصته (بهجت أفندى بأرشيف المالية) - «روزاليوسف» - العدد ٣٥٦ - ١٧ ديسمبر سنة ١٩٣٤ .

(٤) «أخبار اليوم» - العدد ٦٠ - ٢٩/١٢/١٩٤٥ - ص ٨ .

ولئن كان النقاد قد عابوا على المنفلوطى فى العقد الأول من القرن العشرين اهتمامه باللغة وانتخابه للفظ الموسيقى والكلمة الرنانة ذات الجرس ، دون أن تكون لها دلالة ومعنى ، ومن غير أن يكون لوجودها إسهام حقيقى وفعال فى البناء العضوى للقصة القصيرة ، بمثل ما أخذوا عليه إسرافه فى الخيال والوهم ، فإن يوسف حلمى هو الآخر أولى بأن يوجه إليه هذا النقد ، لأنه – كما أشرنا – عنى بالصياغة عناية جعلته يغفل كل شىء عداها ، فالقصة القصيرة عنده مجموعة من الصور البيانية والتشبيهات والجمل الموسيقية والكلمات ذات الوقع الرنان . وهو يبدأ قصة ( ابنة ناظر المحطة) بداية أقرب إلى بدايات المنفلوطى فى « النظرات » و « العبرات » .

(شىء ما همس فى روحه بأن منظر الشمس الغاربة جميل يستحق التأمل ، فانصاع لهذا الهمس وشدَّ عنان جواده ووقف به على حافة النيل وجعل يراقب القرص المتوهج وهو يختفى وراء أشجار النخيل الباسقة ، ويبعث من خلال أغصانها خيوطاً من اللهب كلها لطف وجمال . الدقائق القليلة التى مرت ملأت قلبه خشوعاً ورهبة ، وهونوع من الشعور لم يعرفه من قبل. إن روحه تغتسل فى هذا الفيض الإلهى الذى يغمره . . ولما انقطع عن عينيه آخر شعاع لم يجد بنفسه رغبة لأن يغادر هذا المكان ، وظل يحدق إلى ما وراء الأشجار . . لكأن القدر كان يعد روحه إعداداً « لطيفاً » للبذرة المقدسة التى سيلقيها فيها بعد حين كما يفعل الفلاح وهو يخصب أرضه ويحرثها ويرويها قبل أن يبذر الحب فيها .

كانت هى الأخرى تحدق فى الغروب وقد تفتحت روحها للطبيعة كما تتفتح أوراق الزهرة لندى الفجر . . لم تسمع حوافر الجواد القادم ولم يستلفت أذنها أن هذا الجواد توقف تحت شرفتها تماماً . . ولكنها بعد لحظة أحست أن شيئاً ينادى عينها أن تنظر ، فأرخت أهدابها بحذر دون أن تحنى رأسها) (١) .

فالكاتب فى أواخر الأربعينيات يقلد محاولات المنفلوطى الأولى وتجاربه فى القصة القصيرة ، رغم أن المنفلوطى التمس له البعض شيئاً من العذر ، نظراً للمناخ الفكرى والسياسى والثقافى والاجتماعى الذى تنفس فيه من ناحية ، ولأن فن القصة القصيرة على أيامه لم تكن قد ثبتت أقدامه وأصبح له أعلامه المبرزون فيه . أما وقد قطع هذا الشوط الطويل ، ثم يأتى يوسف حلمى فيحيى ما طمسته الأيام والسنون ، ويلغى ما أصاب المجتمع من تطور ، والفكر من تقدم ، والفن والأدب من اتجاه نحو الواقع ، فهو أمر غير مقبول بالمرة ، خاصة بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها : وبعد أن أصبح الناس يسمعون عن كتاب ومفكرين يمهدون السبيل للإصلاحات والثورات الاجتماعية ، ويقرأون فى كتابات « ويلز » و « برنارد شو » و « بريستلى » دعوة جادة وصريحة للقضاء على عصر الشقاء الاجتماعى ، وضرورة بزوغ عهد يستطيع أن يعيش فيه كل فرد حياة جديرة بالكرامة الآدمية ، حيث

(١) « أخبار اليوم » – العدد ٦٠ – ١٩٤٥/١٢/٢٩ – ص ٨ .

لا إغراق فى البؤس ، ولا إفراط فى الترف ، بل نظام يقوم على التوازن الاجتماعى والتضامن والتعاون ، فهم يرسمون فى أدبهم الاتجاهات الجديدة التى ينبغى أن يتجه إليها بعد الحرب ، لا الشعب البريطانى وحده ، بل البشر كافة ، وفى جميع أقطار العالم .

* * *

ويخلص كل من «يوسف جوهر» و «صلاح ذهنى» للاتجاه الرومانسى كما تمثل عند أستاذهما «يوسف حلمى» وتصبح القصة القصيرة لديهما قريبة الشبه جدًّا بينها وبين قصص رائدهما فى هذا المجال ، وإن تفوقا عليه من ناحية الكم فقد كتب «يوسف جوهر» أكثر من مائتى قصة قصيرة ، رغم أنه لم يصدر إلا ثلاث مجموعات ضمت عدداً قليلا مما كان قد نشره فى «مجلتى» و «الرسالة» و «الرواية» و «آخر ساعة المصورة» و «العزيمة» و «الثقافة» و «الاثنين والدنيا» و «أخبار اليوم» و «الجيل الجديد» . فقد كان كمحمود كامل يكتب القصة القصيرة بلا انقطاع أو توقف ، وأحياناً ما كنا نصادف له فى اليوم الواحد قصتين منشورتين فى مجلتين مختلفتى الاسم متفقتى الهدف ، تصدران فى وقت واحد ، أما الشىء الطبيعى فهو أن يفصل بين القصة والأخرى أسبوع على أكثر تقدير . هذا التدفق والانسياق فى الكتابة كان من أهم المآخذ التى أخذها عليه يوسف حلمى ، لدرجة أدت به إلى اتهامه بأن قصصه ليست مصرية صميمة ، وليست من خلقه وابتكاره ، وإنما هى أقرب إلى القصص الأجنبى منها إلى أى شىء آخر (إلا أن ماآخذه على يوسف جوهر هو إسرافه الشديد فى الإنتاج ، ذلك الإسراف الذى أمسك بتلابيبه فى كثير من أعماله القصصية . . فعاق تقدمه وأنزله من تحليقه إلى مستوى لا يرضاه له أفق مواهبه الرحيب . . وقد ذهبت محاولاتى من أجل ربط فرامله سدى . . وأحسبه أساء إلى نفسه كثيراً إذ لم يسمع لنصح أصدقائه ، ولهذا لم يقتصر الأمر معه على الهبوط من سمائه ، بل تجاوزه إلى اضطراره التكرار والتعسف فى نحت المعانى واختلاق التزويق والترصيع . . ثم لست أدرى لماذا أصبحت أشم فى قصصه رائحة الأزاهير التى تفوح من رياض الآداب الغربية ! )[1] .

غير أن هذا الانسياق فى الكتابة لم يقتصر على القصة القصيرة ، وإنما امتد فشمل الميدان السينمائى أيضاً ، فكتب «سيناريو» عدد كبير من الأفلام ، كما كتب قصص أفلام كثيرة ، وفى عام ١٩٤٨ وحده ظهرت له على الشاشة ثلاث قصص سينمائية ، - كما هو وارد بالسجل الثقافى - منها (سجى الليل) الذى عرض بسينما «ريفولى» فى ١٤ يناير ١٩٤٨ و «الروح والجسد» فى ٤ أكتوبر سنة ١٩٤٨ ، و «فتاة من فلسطين» بسينما «رويال» فى أول نوفمبر ١٩٤٨ ؛ فضلا عن أنه كان يحرر فى مجلة (الاثنين) باباً عنوانه «مشاكل الحياة» يناقش فيه مشكلات القراء وما يعترض الأفراد فى حياتهم اليومية . وإن لم يستفد منها فى قصصه القصيرة ، فيحللها ويقف عند بواعثها النفسية والاقتصادية والاجتماعية ، بل هام

(١) مجلة (الساعة ١٢)- العدد ٢٤- ١٩٤٢/١٠/٢٩- ص ١١ وص ١٢ .

بالخيال وراح يصوغ قصصه القصيرة من اللاواقع والمحال .

نفس الشيء ينطبق على «صلاح ذهنى» بل إنه يفوقه بكثير ، من حيث كونه أفرط إفراطاً شديداً لا فى كتابة القصة القصيرة وحدها ، ولكن فى كتابة المقالات السياسية والأدبية والنقدية ، كما كتب للمسرح والسينما والصحافة بشكل منتظم لا انقطاع فيه . فى ميدان القصة القصيرة ترك أكثر من ثلثمائة قصة . وخلف تسع مجموعات قصصية . وله كتاب عن (قصة السينما) ، وآخر عن (مصر بين الاحتلال والثورة) وثالث عن (المثل العليا) ، كما ترجم (المفتش العام) لجوجول . وفى مجلة (الراوى الجديد) كان يحرر باباً عنوانه (حديث المجالس) يقدم فيه الكتب الجديدة ، وأخبار الفن والأدب والفكر ، ابتداء من العدد العاشر ١٩٣٥/٣/٦ ، وفى (آخر ساعة) كان يكتب باستمرار تحت عنوان (بين المسرح ودور السينما) . أما فى مجلة (الساعة ١٢) فإنه كان يحمّل قلمه فى كل هذه المجالات ، فهو يكتب القصة القصيرة دون انقطاع ، إلى جانب تحريره للأبواب التالية : «السينما والمسرح» – «على رفوف المكاتب» – «شكل للبيع» – «رغى المجالس» – وهو حيناً يوقع باسمه كاملا ، وحيناً آخر يكتفى بإمضاء «صلاح» ، وحيناً ثالثاً يكتب كلمة «مشاغب» فى آخر المقال أو الباب الثابت الذى يحرره . ثم نراه فى مجلة «روز اليوسف» منتصف سنة ١٩٤٦ يحرص على تقديم باب أسبوعى بعنوان (الأسبوع حوادث وخواطر) اهتم فيه بتسجيل خواطره الذاتية ، وإيراد بعض الأحداث التى وقعت له فى حياته اليومية خلال الأسبوع ، كل هذا بالإضافة إلى أبحاثه القصيرة التى نشرها قبل ذلك عن «مهيار الديلمى» و «فى السياسة المصرية» فى (الراوى الجديد) ١٩٣٥ ، ثم بعدئذ كتاباته عن «فيكتور هوجو» و «خليل مطران» و «جورج برناردشو» فى (آخر ساعة) ١٩٤٩ ووصفه لرحلاته المتنوعة إلى أوربا ؛ مما قد يدل على أنه كان متعدد الجوانب ، مشتت الجهد ، يكتب فى كل شيء ، ويعالج كل قضية ، ويتناول موضوعات متعددة فى ميادين متنوعةإرضاء لرغبة صاحبة الجلالة الصحافة من ناحية ، وإشباعاً لفرديته وغروره وإحساسه بذاتيته من ناحية أخرى . لذا فإن هذا التنوع غير المستند إلى أساس فكرى واضح ، ومنهج علمى محدد ، وعقيدة معينة ، جعل كتاباته فى هذه المجالات سريعة وخاطفة وخفيفة ، فهو لم يتأن فى أى منها ، كما أنه لم يحصر فكره ونشاطه العقلى والأدبىفى ميدان واحد أو فن واحد يعكف عليه ويجود فيه ويتقنه ؛ فلا هو فى عداد الصحفيين صاحب أسلوب ومدرسة ، ولا هو فى نظر الدارسين والباحثين رائد منهج ، ولا هو بين المفكرين زعيم اتجاه ، وإن كان بين كتاب القصة القصيرة غزير الإنتاج خفيفه ، تهطل سماء القصة القصيرة عنده فى كل لحظة وكل مناسبة ، لكنه مطر لا يعمل على زيادة خصوبة الأرض ، ولا يساعد على إنبات البذور ، بقدر ما يزيد الأرض أوحالا وأوحالا . . ولعلنا نلاحظ أن الرومانسيين فى مصر عموماً كانوا كثيرى الإنتاج ، ينشرون كثيراً ويكتبون أكثر . . ربما لأنهم لم يكونوا يعانون طويلا قبل أن يكتبوا ، ولم

يكونوا فى الأغلب يرتكزون إلى دعائم فكرية أو اجتماعية قوية ، كما أنهم لم يتفاعلوا مع الواقع تفاعلا إيجابيًّا مثمراً . وعملية المعايشة فى حد ذاتها ، والانصهار التام أو شبه التام فى قضايا الناس والمجتمع والحياة بعامة تحتاج من غير شك إلى وقت طويل ، ثم التعبير عن هذا وتصويره بدقة يستلزم بعدئذ جهداً أطول ومعاناة أدق . لكن الرومانسيين يعبرون عن أنفسهم فقط ؛ وأنفسهم موجودة فى كل لحظة و « ذواتهم » تحت أمرهم فى كل حين ، و « أناهم » تحركهم وتدفعهم لدى كل موقف ؛ فإنهم لا يجدون مشقة فى شىء . إذ يعبرون عن أحاسيسهم ومشاعرهم ووجداناتهم عندما يريدون ، بأى شكل من أشكال التعبير . سواء خرج هذا التعبير فى قصة أو مقالة أو حديث أو حتى شبه دراسة لشخصية ما ؛ فهم لا يعترفون بأن قيمة الإنتاج الفنى تحددها بشكل نهائى قيمة مضمونة . وما دام الأمر كذلك ، فلا عليهم أن يكتبوا فى كل شىء ، بغية الشهرة وذيوع الصيت ، والكسب المادى السريع ، والظهور بمظهر العارف الخبير القادر على أن يضرب فى كل ميدان بسهم . ولا يمكن أن يكون مرد هذا التشعب والتعدد إحساس الكتاب بالقلق أو التمزق النفسى الذى قد ينبع أساساً من ضيق بالواقع الاجتماعى والسياسى والاقتصادى والفكرى ، أو تمرد عليه وسعى جاد من أجل تغييره واستئصال جذوره ؛ لأن كتاباتهم لم تكشف إلا عن محافظة على الواقع الموجود وحرص دائم من أجل تثبيته . ففيه مصلحتهم وبقاؤهم واستقرارهم المادى والنفسى .

وإلا ما حاكى بعضهم البعض . وما جاءت قصصهم القصيرة نسخة كربونية واحدة ، تدور فى حلقة مفرغة ، وتقف عند نقطة واحدة هى البداية والنهاية فى آن معاً ، دون أى نمو أو تطور أو تجديد . وكأنى ببعضهم كان يكتب القصة القصيرة هكذا لكى يثبت لنفسه أنه ليس أقل ممن يكتبونها ، فليس ثمة أحد أحسن من أحد . وبهذا الدافع يكتبها كما يكتب فى غيرها من الألوان الأدبية . فإبراهيم ناجى يكتب القصة القصيرة إلى جانب الشعر الذى شهر به ، ويكتب المقال ، ويترجم ، ويعالج المرض جسديًّا . وصالح جودت يكتب القصة القصيرة مع الشعر والمقال . ويوسف السباعى يكتب القصة القصيرة ، والطويلة ، والمسرحية ، وسيناريو الأفلام السينمائية وحوارها ، والمقال الصحفى . وإحسان عبد القدوس كذلك يكتب فى السياسة ، والرواية ، والقصة القصيرة وهكذا وهكذا . . ولو كانت هنالك أرضية فكرية معينة ، أو وجهة نظر موضوعية مبلورة ، أو عقيدة ما ، وراء ذلك كله ، لما كان ثمة مأخذ على الإطلاق . إذ عندئذ يكون الكاتب ملتزماً بشىء محدد ، ومدفوعاً به ؛ وبالتالى فإنه يسعى للتعبير عنه فى شتى صور الفن الأدبى وأشكاله .

والأمر عند الذين كتبوا القصة القصيرة من الرومانسيين يتناقض مع هذا المبدأ كل التناقض ، مما انتهى بالقصة القصيرة الرومانسية فى مصر إلى الثبات والجمود واللاتجدد لفترة من الزمن ليست قصيرة . يشهد بذلك الدكتور إبراهيم ناجى الرومانسى شعراً وقصة قصيرة : (لا يزال فن القصة فى

مصر يرسف فى قيود الرومانسية المفرطة . رومانسية متشائمة معلولة باكية شاكية مغالية فى الأنين . مسرفة فى التأوهات . . القصة المصرية لون واحد يلمع من خلاله حزن «فرتر» وآلام «رفائيل» وعبرات «المنفلوطى» . لون واحد متغير الحواشى مختلف الذيول ولكن الصميم لا يختلف )[١] ، فهى عند يوسف جوهر وصلاح ذهنى وإبراهيم ناجى نفسه وصالح جودت ويوسف حلمى ويوسف السباعى ، كما كانت عند محمود كامل ومحمد أحمد شكرى ، لم تتغير ولم تتطور لا من حيث الموضوع ، ولا من ناحية الشكل ، ولا من جانب الغاية المرجوة من وراء كتابتها .

وإن النظرة النقدية الموضوعية الفاحصة لكل ما كتبه يوسف جوهر من قصص قصيرة تؤكد ما نذهب إليه . فقصته ( نحيب فى الظلام )[٢] إمعان فى اللا معقول والرومانسية ، ولا يمكن لأحداثها المختلفة أن تؤثر بأى شكل من الأشكال . وإذا كانت هذه القصة تدل على سيطرة الخيال سيطرة تامة والابتعاد عن الواقع والحقيقة ، فإن أغلب القصص القصيرة التى كتبها يوسف جوهر لم تتخلص أبداً من هذه النزعة . وقارئ قصصه «الأيام السعيدة» و «راعية الأحلام» و «حلم ليلة» و «الثوب الأبيض» و «كان ظله يتبعه» سوف تدركه هذه الرومانسية فى كل عنصر من عناصر القصة . فى الموضوع . واختيار الشخوص ، واختلاق الأحداث ، والاحتفال الكبير باللغة الموسيقية الشفافة ، والنهايات غير المتوقعة التى تقود إما إلى الانتحار أو الموت الطبيعى – وهو كثير جدًّا – والسوداوية والتشاؤم والحزن ، ثم الخضوع للقدر واللجوء إليه هروباً من الواقع وإفلاساً من الموضوعية والمنطقية . فالقدر فى قصصه يتحكم فى كل شىء بفجائية لا تقبل الانتظار أو التوقع . نجده يتدخل بسفور فى القصة فيجعل الطفل غبيًّا ليفشل فى دراسته رغم ثراء والديه ، حتى يسرق ويقبض عليه ثم يودع فى السجن . وهو الذى يجعل «وهيبة» تركب مع الدكتور «خليل» ليحبها دون سابق إنذار أو تمهيد ، رغم أنها تركب دائماً فى نفس المركب وفى ذات الموعد لتذهب إلى البلدة التى يقصدها هو [٣] . كما أن القدر هو الذى تدخل كى تموت أم «فواز» أثناء ولادته لتنتقم منه «حفيظة» زوجة أبيه ، ويصبح متشرداً [٤] .

وثمة عدد كبير من قصص الكاتب القصيرة سار فيها على نهج الكتاب البورجوازيين الذين لم يعنوا فى قصصهم إلا بالطبقة البورجوازية وحياتها الفارغة التى كانت تحياها ، وعلاقاتها ، وأحداث عشقها وغرامها ، وصور الخيانات التى تبدو لديها ، والفراغ الكبير الذى كان يحيط بها . بالإضافة إلى وفرة

---

(١) مجلة (القصة) – العدد ١٥ – ٥ مايو سنة ١٩٥٠ – ص ٣ . مقال (فن القصة فى مصر) للدكتور إبراهيم ناجى .

(٢) مجلة (الساعة ١٢) – العدد ٨ – ١٩٤٢/٧/١١ – ص ١٢ .

(٣) مجلة «آخر ساعة المصورة» – العدد ٢٦٧ – ١٩٣٩/٨/١٣ – ص ٤٣ . قصة (لقد وجد صديقا) .

(٤) مجلة آخر ساعة المصورة – العدد – ٢٦٩ – ١٩٣٩/٨/٢٧ – ص ٤٥ . قصة (كان ظله يتبعه) .

أخرى فى القصص التى تتخذ من حياة الفنانين والفنانات والراقصات ودور الغناء موضوعاً أساسيًّا لها . وإن الدارس لقصص (أربعة ذئاب ونعجة) ، و(طريق الكباش) و(لقد قتلت امرأة) و(للفضيحة رائحة) و(شارع الرذيلة) و(الشيطان .. امرأة) و(القطط الضالة) لن يظفر بجديد عما كان يقدمه محمود كامل فى قصصه القصيرة . ولا يخفى أن يوسف جوهر كتب القصة القصيرة فى ١٩٣٣ وظل يمارس كتابتها طوال الأربعينات والخمسينات والستينات . لكنه فى كل ما كتب لم يعن بإبراز صراع القوى المتناقضة والمتصارعة فى مجتمعنا المصرى إبان تلك المراحل التى مر بها المجتمع ، ولم يكشف بصورة أو بأخرى عن حقيقة هذا الصراع ، بمعنى أنه لم يحاول تصوير الواقع الاجتماعى فى حركته الصاعدة ، بعد تخليصه من التزييف والتضليل ، وإنما أطلق العنان لخياله وسمح له أن يزيف الواقع ويزركش له العالم البورجوازى ، فابتعد به طويلا عن تصوير المشكلات الاجتماعية والمادية والنفسية ، والتنقيب عن أسبابها المدفونة تحت أكوام الأكاذيب .

وقد يفاجأ القارئ لقصص يوسف جوهر القصيرة بقصة أو قصتين يحاول فيهما الكاتب الاقتراب من الطبقة الفقيرة (الشريد) (١) ، (الأمل)(٢) و لكنا نلاحظ أنه اقتراب من عل ، غير نابع من معايشة فعلية واقعية وفكرية وإحساس صادق أصيل ، ومن ثم يأتى التعبير أيضا مبالغاً فيه تمام المبالغة ، ومزيفاً كل الزيف ، حتى إن تناوله للريف فى بعض قصصه القصيرة كان تناولا منصبًّا حول الجنس والخيانة ، لأن هذا هو الأساسى فى نظره : الجنس أولا وقبل كل شىء . وكذلك ينحصر إحساسه بالريف فى الطبيعة الجميلة ، والوداعة ، والهدوء ، والسكينة ، وحبذا لو أضيف إليها قليل من التعبير عن الفقر والجهل والمرض بشكل سطحى جزئى لا ينم عن اختيار الجوانب الحية النامية من الواقع ، ولا يدل على نظرة شاملة حية إلى العالم الخارجى ، بقدر ما يدل على التعالى البورجوازى الذى ينظر إلى الأشياء بوجهة نظر جزئية خاصة ، لا تستند إلى أساس فكرى ، أو وعى اجتماعى ، ولا يحركها شعور كامن بضرورة التعبير عن حياة «الإنسان» الذى يناضل فى سبيل طمأنينته وسعادته وكرامته داخل مجتمع ملىء بالتناقضات حافل بالصراع بين طبقاته ، لأنه لم يتعمق الواقع فهماً واستيعاباً ، ليتخذ من فهم الواقع واستيعابه وتعمقه ركيزة ينطلق منها فنه القصصى .

* * *

كذلك كان «إبراهيم ناجى» فى قصصه القصيرة التى كتبها بعيداً عن الواقع الاجتماعى ، ذاتيًّا إلى أبعد الحدود ، يعبر فيها عن نفسه ومشاعره بمثل ما يعبر عنها فى الشعر . والعجيب أن إبراهيم ناجى الذى ذاع صيته كشاعر ، واهتمت به الدراسات الأدبية التى كتبت عن أدبنا الحديث من هذه

(١) «آخر ساعة» العدد ٣٣٧ - ١٩٤١/٣/٩ - ص ٢٤ .

(٢) «آخر ساعة» العدد ٣٩٥ - ١٩٤٢/٤/٢٦ - ص ٢١ .

الزاوية ، فتناولته الأقلام بالدراسة والتحليل كشاعر انتسب لجماعة أبولو عام ١٩٣٢ ، يجرى شعره على النحو الذى سارت فيه تلك المدرسة الشعرية ، كان كاتباً للقصة القصيرة ، وترك فيها عدداً من القصص يكفى لإصدار ثلاث مجموعات قصصية أو يزيد . وفوق هذا كان أكثر كتاب القصة القصيرة من الرومانسيين اهتماماً بها ، وإشرافاً على كتابها الجدد ، ويبدو ذلك من إشرافه على مجلة (القصة) التى أصدرها يس سراج الدين عام ١٩٤٩ . ثم إنه كان له رأى فى كتابها المصريين ، وكتب عن محمود تيمور وصلاح ذهنى ويوسف جوهر وإبراهيم الوردانى . ونشر بعض مقالات عن أصول القصة القصيرة ، ومذاهبها الفنية ، والاتجاهات التى يلزم أن تتجه إليها . بمعنى أن مجلاتنا وصحفنا عرفته كاتباً للقصة القصيرة ، فى اللحظة التى أظهرته شاعراً رومانسيًّا . تشهد بهذا قصصه المنشورة فى (الجامعة) و(حكيم البيت) و(كليوباترا) و(المصرية) و(النداء) ثم (القصة) أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات . كما ترجم فى (الراوى الجديد) لموباسان وسومرست موم . وتشارلس مورجان ، وأناتول فرانس ، وعن الروسية قدم بعض قصص اندرييف وتورجنيف وتشيخوف ودستويفسكى فى مجلة (الجامعة) .

ورغم ثقافته القصصية الواسعة واطلاعه الوافر على آثار أعلام هذا الفن فى العالم ، ومحاولاته المتعددة فى التصدى للكتابة عن تقنيات هذا الفن وأسسه ، فإن قصصه القصيرة لم تخرج عن كونها كانت ترجمة ذاتية له ، يعبر فيها عن تجاربه الخاصة وتأملاته الفردية ومغامراته المتنوعة فى عالم الحب . ومن ناحية أخرى جاءت قصصه القصيرة خالية تماماً من العناصر الفنية التى كان يطالب الآخرين بضرورة اتباعها والحرص عليها . وقد أشارت إلى ذلك مجلة (مجلتى) فى معرض حديثها عن جوانبه المتعددة فى مجالات الخلق والإبداع حيث تقول : (وقصصه - وليدة تأمل ومشاهدة وإحساس ، يأخذها من حياته ، ومن حياة أصدقائه ، تنقصها الألوان ، والتركيز فى الفكرة ويشوبها الحوار)(١) .

ومسألة تغليب ذاته على القصة القصيرة أمر واضح جدًّا . فمن الملاحظ أنها تدور كلها حول «إبراهيم ناجى» نفسه ، الشاعر العاشق ، والطبيب الإنسان ، والإخصائى النفسى ، وابن الطبقة البورجوازية العابث ، والمتخرج حديثاً فى كلية أو مدرسة الطب ، وكاتب القصة الذى تهرع إليه قارئة تحكى أحداث غرامها ، ومؤلف الفيلم السينمائى . معنى هذا أنه كرفاقه من الرومانسيين هو كل شىء فى القصة من ألفها إلى يائها . وكثيراً ما كان يبدأ قصته القصيرة بداية يتحدث فيها عن قراءاته والكتاب الذين يصحبهم فى جولاته ورحلاته ، كما كان يفعل محمد تيمور فى بعض قصصه القصيرة . يطالعنا ناجى فى قصة (الهوى والشباب) على هذا النحو : (سافرت وحدى على غير عادتى . ولم يكن معى غير «ويلهام مايستر» وحقيبتى الصغيرة . ولغير سبب أعلمه لم يكن «جيته» كافياً هاته المرة ليجعلنى ألتفت

(١) «مجلتى» - العدد الأول - المجلد الثالث عشر - أول نوفمبر ١٩٣٨ - ص ٤٣ : ص ٤٥ .

إليه من أول الطريق لآخره ، غير منتبه لسواه ، الواقع أنى كنت أشعر بالفراغ المصحوب بالملل )[١] .

ونقرأ له فى قصة ( رجلان وامرأة ) سرداً طويلا لذكرياته الخاصة : ( قضيت أعوام الحرب الكبرى تلميذاً بمدرسة الطب . وكانت أعواماً قاسية لا تنسى . شحت فيها الموارد السهلة وظهر احتياجنا لأوربا بشكل فاضح مخجل . أبسط الأشياء الطبية غير موجود ) و ( التحقت أنا بمصلحة الصحة ومرت الأعوام وأنا أنتقل من بلد إلى بلد لا تستقر بى القدم ، فأحمد الله على أنى موفق قليلا وأنى أخذت أضع حجراً أو اثنين فى طريق مستقبلى .. وفى عهد هذه القصة بدأت عملى بالمنصورة مجهولا ، لا يأتينى الناس إلا لحاجة تتعلق بعملى الحكومى أو ما يمت إليه بسبب فكنت أقتل الضجر بالقراءة ، وذلك دأبى دائماً . فليس من قاتل للضجر أنجع من الكتب وكنت أجلبها من الكتبى الإيطالى المجاور لعيادتى )[٢] .

وتدخل الكاتب فى القصة القصيرة بهذه الصورة يبعد بها عن أخص خصائصها ، وهو « الموضوعية » يجعلها أقرب إلى فن الترجمة الذاتية ، أو إلى الشعر الذاتى . فليس غريباً بعدئذ أن يكون ابراهيم ناجى فردياً فى قصصه القصيرة وهو الشاعر الرومانسى الذاتى الذى لا تقل مكانة طبقته إطلاقاً عن طبقة محمود كامل ، وهو الذى ( ولد فى ظل النعمة ، وأبوه موظف كبير فى الدولة ، يسكن قصراً فيه عربة وجياد وإماء وخدم وحشم . وقد تعود الشاعر النعمة طول حياته . كان يكسب كثيراً من مرتبه وعيادته . )[٣]

فما وجدناه عند أولئك الكتاب البورجوازيين نجده بحذافيره عند إبراهيم ناجى : من تعبيره عن نفسه ، وتصويره لحياة الطبقة البورجوازية ، وسيطرة « الحب » و « الجنس » على كل قصة من قصصه القصيرة ، والاهتمام بالشخصيات السلبية والمهزومة والضعيفة ، وإضفاء الشفافية الشعرية على لغته وأسلوبه فى القصة ، وعدم تعمقه الشخصية وتحليله لها . والهروب من الواقع هروباً تامًّا . والاحتماء بالخيال الشعرى الذى يتنافى والواقع كلية . وهو ما وجدناه مقرراً عند كل الرومانسيين . وإبراهيم ناجى هو الوحيد من بين الرومانسيين جميعاً الذى يعلن بصراحة رفضه للواقعية وإيمانه بالرومانسية كاتجاه يجب أن يسود كل القصص التى تكتب : ( الواقعية فى القصة – فى رأينا – خرافة وأن القصة الحقيقية رومانتيكية تتأرجح بين التحليل والتعليق أو بعبارة أخرى حكاية تستند على الجناح الشعرى وتستمد من أصول علم النفس وتتكئ على التجارب البشرية )[٤] . هذا الرأى انتهى إليه إبراهيم ناجى بعد أن كان

---

(١) « الأسبوع » – العدد الأول – ٢٩/١١/١٩٣٣ – ص ١٥ .

(٢) « حكيم البيت » – العدد الثالث – ١/٣/١٩٣٤ – ص ١٤٣ ، ص ١٤٤ .

(٣) « ناجى حياته وشعره » صالح جودت – ص ١٣٢ .

(٤) « مجلة القصة » – عدد ٩ ٥ فبراير ١٩٥٠ – ص ٣ .

قد أعلن رأيا آخر غير متطرف إلى هذا الحد ، حين قال : (إن الواقع وحده لا يكفى .. بل لا بد من الواقعية المجنحة ، أى الظلال والأضواء والألوان التى يضيفها الروائى على الواقع ..) [١] فهو هنا يعترف بالواقع بعد أن ينتخب الكاتب منه ويضفى عليه ما يسميه ناجى بالظلال والأضواء والألوان ، لكنه هناك ذهب إلى عدم الاعتراف بالواقع كلية وأصبحت القصة الحقيقية فى نظره هى القصة الرومانتيكية التى يكتبها الكاتب نتيجة للإحساس المرهف بتجربة ذاتية تلح إلحاحاً عارماً فى أن تعرض نفسها وتفضى بما فى ثناياها .

ومن هنا كانت كل قصصه عبارة عن تجارب خاصة به وأحداث فردية لم تقع إلا له مع مريضاته فى عيادته الطبية ، أو مع رفيقاته وصديقاته وعشيقاته من فتيات الطبقة البورجوازية . والشخصية الأولى فى القصة القصيرة عند ناجى دائماً من فئة الأطباء ، أو طلاب مدرسة الطب ، لأنه يريد أن يقدم للقارئ كل ما يتعلق بحياته هو ، وأطوار هذه الحياة ، وأصدقائه ، ومزاجه ، وقراءاته ، وسلوكه ، وطبائعه . لذا فإنه أراد أن يكون البطل فى قصصه طبيباً (بل هو الطبيب الشاعر نفسه – وإنك لتكاد تلمح من خلال كل قصة منها شيئاً من ملامح الشاعر .. تلمحه شاعراً وعاشقاً وباحثاً نفسيًّا وإنساناً محروماً) [٢] ، وقصته (صفحة غرام) تصور جانباً من جوانب حياته إبان دراسته فى مدرسة الطب وسهره مع أصدقائه حتى مطلع الفجر ، وتجولهم فى شوارع القاهرة ليلاً ، وغرامه الملتهب بزميلاته ، وتبرمه بدروس الطب أحياناً ، كما يبدو من هذا الحوار الذى يدور بينه وبين «ليلى» .

– أهلا ليلى ..

– أهلا فخرى ، تعبان من الدروس أظن الطب متعب .

– لا والله أنا ما ليش ميل له .

– طبعاً .. لأنك على ما أسمع شاعر ، والشعر لا يتفق مع هذه العظام .

– أهى مصركده يا ليلى الشاعر يبقى حكيم والحكيم يبقى شاعر ، والمهندس يبقى صحفى ..) [٣]

و(زوزو) تصور تجربته مع فتاة بورجوازية تعرف عليها أيام دراسته بالكلية [٤] . بينما تمثل قصة (حبيبان) مرحلة من حياته عقب تخرجه فى الكلية مباشرة ، ويحدثنا فيها عن رفاقه وأصدقائه وما كانوا يقومون به من سلوك عابث لاه ، وذلك حين عمل طبيباً بالأقصر ، وهناك صدم فى عواطفه عندما خطب ابنة أحد الأعيان ورفض مطلبه : (كنا نتلاقى فى شرفة لوكاندة الأقصر كل مساء :

---

(١) «مجلة القصة» – العدد ٥ – ٥ ديسمبر ١٩٤٩ – ص ٣ .

(٢) «ناجى – حياته وشعره» – صالح جودت – ص ٨١ .

(٣) «حكيم البيت» – العدد ٥ – ١/٥/١٩٣٤ – ص ٢٤٣ .

(٤) «النداء» – العدد ٥٩ – ٢٠/٧/١٩٤٨ – ص ١٢ .

أصحابى الثلاثة وأنا .. جمعتنا الغربة وألف بيننا الشباب والفراغ والكسل .. وكان أكثر حديثنا – كالشباب – عن المرأة .. كان كل من الأصدقاء الثلاثة يبوح بتجاربه همساً .. أما أكبرنا سنًّا فدرس وله شهرة خاصة عن النساء وبسبب فضيحة سابقة نفته وزارة المعارف إلى الأقصر . وأما الثانى فطبيب بيطرى مغرم بأن يقص تجاريبه عن الحب فى الحيوان .. وأما الثالث فهو بطل قصتنا هذه .. موظف بالزراعة ) ويبرز ناجى فى القصة منفرداً يكاد يكون أشهر رفاقه جميعاً (جاء الجرسون يخبرنا بأن التليفون يريد الدكتور فقمت لأجيب عليه .. وعدت لأخبرهم أن عائلة الخواجا قلدس الغنى المعروف بالأقصر تطلبنى )[1] .

أما قصة (الحرمان) فلا يمكن أن يكتبها إلا إبراهيم ناجى الشاعر العاشق . فهى أبرز مثال للقصة القصيرة الرومانسية من ناحية ، والقصة التى تصور حياة الطبقة البورجوازية من ناحية أخرى . ولا يخطئ قارئها حينما يظن أن بطلها هو إبراهيم ناجى بكل ملامحه ومشاعره وأحاسيسه وسلوكه . وهو فى القصة شاعر ، رومانسى ، حزين ، يبدو هائماً فى اللانهاية السوداء والفتيات يهمن به حبًّا ، ويحاولن الالتفاف حوله وإبداء رغبتهن فى صداقته ، فهو المعشوق لا العاشق والمحبوب لا المحب . وعلى الجانب الآخر توجد « فيفى » ابنة أحد البورجوازيين ، تعلمت فى « البون باستير » و « الليسيه » وقرأت « موباسان » و « بول بورجيه » و « أناتول فرانس » ، وسافرت إلى باريس تحب « مجدى » حبًّا عارماً وتكاد تذهب ضحية هذا الحب وتتمنى الزواج به وتشعر بحرمان دائم طالما هى بعيدة عنه . ومع أنها تثور على التقاليد مرة واحدة فتدعو إلى صالونها شباباً وشابات (يتحادثون ويلبون نداء الجنس فى أدب وحياء كامل) ، وتلبس أروع الثياب وتقص شعرها أكثر مما يجب ، إلا أن حرمانها منه وبعدها عنه يظل قائماً ومستمرًّا . ويكشف هو عن هذا الشعور بالحرمان عندما يكتب قصة فى مجلة (العبرات) تحوى نفس المضمون وتصور نفس المواقف ، ثم تقدم القصة فى فيلم سينمائى فتكون – كما يقول ناجى – (رواية محزنة قاسية – حبيب على قيد خطوة من حبيبه وهو محروم . وفقير على قيد خطوة من الثروة وهو محروم . وعليل على قيد خطوة من الدواء وهو محروم وظامئ على قيد خطوة من الماء وهو محروم . أى شيطان هذا المؤلف ؟ لم يدع محروماً إلا أتى به وحشره فى روايته .. ولم يكد ينتهى الفصل الأخير حتى أخذت المناديل تجفف الدموع .. دموع الحرمان فى مئات العيون .. )[2] ، فيوسف مجدى الذى تقرأ له الفتيات كل ما يكتب ، ويعجبن به ويغازلنه ويتصلن به تليفونيا ويرين فيه شيئاً خفيًّا يجذبهن إليه ويجيش فى صدورهن ، يتزوج زواجاً تقليديًّا بواسطة الخاطبة وهو المتحرر من العادات والتقاليد ، ويقول لزوجته : (أنا لا أكرهك وإنما أنا حزين .. حزين حتى الموت) [3] . وكل الطباع

---

(١) « حكيم البيت » – العدد ٤ – ١٩٣٤/٤/١ – ص ١٨٨ ، ص ١٨٩ .

(٢) و(٣) « المجلة الجديدة الأسبوعية » – العدد ٥٢ – ١٩٣٥/٦/١٩ – ص ١٧ وص ١٨ وص١٩ .

والصفات التى يحملها يوسف مجدى بطل القصة تنطبق على إبراهيم ناجى الذى تزوج هو الآخر زواجاً عادياً تقليدياً من ابنة «أمين باشا سامى» دون أى حب ، وهو الذى عاش حياته كلها متيماً ، بل إن للحب عليه سلطاناً قوياً يوجهه ويهديه إلى ما يشاء . وكل قصصه بلا استثناء يسيطر عليها موضوع الحب بشكل أوبآخر كعهدنا بالرومانسيين جميعاً ، فما بالنا وكاتب القصة القصيرة هذه المرة شاعر رومانسى يقدس العواطف والحب تقديساً كبيراً : (للحب أدين بكل شىء . لأجله وبسببه قلت الشعر ولأجله تعلمت الفرنسية فى ثلاثة أشهر والألمانية فى اثنين ولأجله صرت طبيباً . وهو حب واحد بدأ فى الصبا وامتد أثره للشباب ، وسيظل محلقا كالطير مظلِّلاً إياى كالغمامة ويوم ينطوى أطوى صحائفى من أدب وشعر ، وأعتزل الناس ، وأوثر القبر) [١] ثم يؤكد ذلك بعدئذ فى معرض حديثه عن «الشعر والحب .. والطب» : (إنى كنت بطبعى مرهف الإحساس والعاطفة ، سريع الاستجابة لنداء الحب والجمال) [٢] .

وتقف بنا هذه القصة القصيرة أيضاً عند بعد آخر من أبعاد شخصية إبراهيم ناجى ككاتب بورجوازى ذاتى انعزالى ، يعيش فى برج عاجى يراقب منه الجماهير ولا يرغب أبداً فى الاحتكاك بهم أو التعرف إلى مشكلاتهم وانفعالاتهم ، وقد يصدق هذا الزعم إذا ما رأيناه يصور لنا «يوسف مجدى» الشاعر يجلس وحيداً ويجيب عن سؤال يوجه إليه فى هذا الشأن : لماذا تجلس وحدك ؟ دائماً وحدك ؟ قائلا : (إنى أحب أن أراقب هذه الجماهير من أعلى ، أراقب هذا البحر من صخرة بمفردى) [٣] .

وأكثر من ذلك دلالة أن قصصه القصيرة جميعاً لا نظفر فيها بأى مضمون فكرى أو اجتماعى ، ولم نجد فى أى منها إلا إبراهيم ناجى وحده الذى يعيش حياة كانت تعيشها طبقة قليلة العدد جداً فى مجتمعنا المصرى منذ اللحظة التى خرج فيها ناجى إلى الوجود حتى قبل وفاته بقليل .

وإن من يقرأ نقد إبراهيم ناجى لقصص البعض من كاتبيها آنذاك ، ثم تصوره لما يجب أن تكون عليه القصة الفنية القصيرة سوف يتوقع أن ناجى هو أول من يتلافى المزالق التى وقع فيها غيره . لكن الحقيقة تغاير ذلك تماماً . فهو مثلا يقول فيهم : (وهؤلاء القلة قد طغت عليهم موجة المخرفين والمقلدين والذين لا يعرفون ما هى القصة ولا أصولها ، وكل بضاعتهم حادثة واحدة حدثت لهم يعتقدون أنها فذة فى تاريخ البشرية فيحومون حولها ويعيدونها ويكررونها .. وهى لا تخرج عن أن محبًّا أحب وفشل ، أو أن حبيبة أكرهها أبوها على الزواج ممن لا تحب وهكذا وهكذا مما لاكته (كذا) وسئمته النفوس .) [٤] . لكنا رأينا أن قصص إبراهيم ناجى القصيرة دارت كلها حول أحداث وقعت له ، ولم

(١) «الجامعة» – العدد ١١٦ – ١٩/٤/١٩٣٤ – ص ٦٣ .

(٢) «الاثنين والدنيا» – العدد ٦٢٦ – ١٠/٦/١٩٤٦ – ص ١٤ .

(٣) «المجلة الجديدة الأسبوعية» – العدد ٥٢ – ١٩/٦/١٩٣٥ – ص ١٦ .

(٤) أنظر مجموعة (رئيس التحرير) لصلاح ذهنى – المقدمة بقلم إبراهيم ناجى ص ٨ و١٠ و١١ .

تخرج عن «الحب» بشتى صوره ومختلف ألوانه ، وحاكت قصصه قصص الرومانسيين جميعاً .

هذا من ناحية : ومن ناحية أخرى فإنه يتصدى لوضع تعريف محدد للقصة القصيرة فيقول : (ما هى القصة القصيرة ؟! القصة القصيرة هى قصيدة شعرية صغيرة . معنى ذلك أن يركز فيها السياق فى أعلى الأساليب ولا يشترط فيها «الحادث» كما فى القصة الطويلة . فقد تبنى على الشخصيات . وقد تبنى على فكرة . وقد تبنى على لاشىء !! وإنما المهم فيها أنها «خبر» تجيد سرده فى أقصر وقت وبأروع أسلوب وفى أكثر ما يستطاع من طرق التشويق .. ويجب أن يتوفر فى القصة القصيرة ما فى القصيدة البارعة من سمو المعنى ، واختيار اللفظ والتركيز ، والحرارة ، ويجب أن ترسم فيها الشخصيات بسرعة وإيجاز وقوة ، كإشارات الأبكم توجز لك أهم خصائص الأشياء)[1] . ثم يستمر فى التفرقة بين القصة القصيرة والقصة الطويلة ، ويخلص إلى أن كاتب القصة القصيرة يشترط فيه (أن يكون عبقريًا .. أعنى بالعبقرية ، ذلك الذكاء الشاكسبيرى الذى يوجز لك قصة طويلة عريضة-فى «سطر جبار» ..)[2] هذه العناصر ارتضاها ناجى بينه وبين نفسه كأساس متين لبناء القصة القصيرة كعمل فنى أكدها بعدئذ حينما تولى الإشراف على مجلة (القصة) وأثبتها ضمن كلمة له وجهها إلى قارئ المجلة يوضح فيها فهمه للهدف من القصة[3] .

ولو كان إبراهيم ناجى ناقداً لناقشناه فى تعريفه الذى وقف فيه عند بعض خصائص فن القصة القصيرة ، كالتركيز ، والإيجاز ، واقترابها من بعض ما تتميز به القصيدة الشعرية من وحدة عضوية ، وبناء متماسك متكامل ، وعدم استغراق فى التفصيلات والتفاهات ؛ ذلك أن قصصه القصيرة التى كتبها لم تتوفر لها أى من هذه السمات التى حددها والأسس التى أوضح معالمها ؛ وإن كان قد احتفل بأسلوبه وامتلأت قصصه بالصور البلاغية والمواقف الخطابية وهو أمر طبيعى من إبراهيم ناجى الشاعر الذى يكتب القصة . فأغلب قصصه القصيرة لا تلتقط موقفاً مكثفاً فنيًّا خصباً بالدلالات ، ولا تتجاوز السطح إلى الأعماق ، ولا تطرح الخيال لتغوص وراء الحقيقة الموضوعية الصادقة . كما أنها تفتقد «الوحدة» ؛ وحدة الإيقاع ، ووحدة الانطباع ، لأنه كان يحشوها بالشخوص والأحداث والجزئيات ، والتتبع الطولى للشخصية ، والتوغل فى أبعاد الزمن دون التوغل فى أبعاد النفس واختيار قطاع عرضى من الحياة . يضاف إلى هذا أنه جعل هدفه الرئيسى من القصة نقل انفعاله الخاص فقط ، بلا اعتبار للأشياء التى أثارت فيه انفعالا خاصًّا ، إذ أن الانفعال وحده أو النزعة العاطفية والشعرية الصرف لا يمكن أن تؤلف قصة قصيرة جيدة .

كذلك فإن التعبير الشعرى فى قصص إبراهيم ناجى يأتى مجرد زينة وحلية ، ولا يعول عليه الكاتب

---

(١) و(٢) انظر مجموعة «رئيس التحرير» لصلاح ذهنى - المقدمة بقلم ابراهيم ناجى ص ٨ وص ١٠ وص ١١ .

(٣) «القصة» - العدد الأول - ١٥ أكتوبر ١٩٤٩ - ص ٢٨ .

فى الإثارة أو التشويق أو تقديم الشخصية أو التطور بالحدث ، بحيث يصبح عنصراً بنائيًّا حيويًّا وليس عنصراً ثانويًّا طفيليًّا . ونقرأ له صفحات وصفحات فلا نشعر بفكرة أو بمعنى بقدر ما نحس بجمال اللفظ وتتابع الصور والتشبيهات . مثال ذلك قوله فى قصة (مدينة الأحلام) : (كان الليل هادئاً والقمر فى السحب الصافية يلوح جليلا فى حيرته يبدو من خلال سحابة ثم يستتر وراء أخرى وكأنه ينظر إلى الدنيا بعين ملولة ، ويرى أن أهلها لا يستحقون ما يقدمه إليهم من النور القدسى الجميل ، إذ بينما يشع عليهم من وجدانه وقلبه يغط بعضهم فى النوم . وبعضهم لا يفهمون أنه يعلمهم السمو والنبل فيمضون إلى إتيان لذة محرمة أو منكر لا يليق . نعم كان القمر فى تلك الليلة يعتزم ألاّ يطلع على الدنيا واستتر وطال استتاره لولا أن اليد الخفية الجبارة دفعته من وراء السحاب فطلع كارهاً ، وغمر نوره القاهرة وفاض على أعالى القصور كما فاض على السطوح الفقيرة فى حارة علام)[1] .

وقلما تخلو قصة من قصص إبراهيم ناجى القصيرة من هذه الفقرات الطويلة التى لا علاقة لها بالموضوع الرئيسى فى القصة أو الحدث الأساسى بها ، كما أنها لا تكشف عن الحالة النفسية والمعنوية للشخصية ، ولا تساعد على التعرف إلى أبعادها المستترة غير السطحية . ولم يكن إبراهيم ناجى بدعاً فى هذا ، فقد كان كل كتاب القصة القصيرة الرومانسية ينشغلون باللغة والألفاظ والكلمات والصور والاستعارات والتشبيهات والكنايات ، ويهملون كل ما عدا ذلك من قواعد الفن وأصوله المعروفة .

## (ب) بوتوبيا الفاشلين من المحبين الواهمين

تزخر القصة المصرية القصيرة بعدد آخر من الكتاب يسرف فى الرومانسية ، ويعتمد اعتماداً أساسيًّا على الخيال والوهم ، وينصرف انصرافاً تامًّا عن الحياة الواقعية ، وينهمك فى اللاواقع وتصور أشخاص ووقائع وأحداث لا علاقة لها بمجتمعنا المصرى على الإطلاق ، وإنما هى غريبة عنه ، مفتعلة كل الافتعال .

ويتمثل هذا بوضوح فى (الورد الأبيض) لمحمد أمين حسونه ١٩٣٣ و(من الأعماق) لعبد العزيز عمر ساسى ١٩٣٣ ، وما أصدره حبيب توفيق من مجموعات قصصية مثل (الربيع) ١٩٣٤ ، و(مديحه) ١٩٣٥ و (فى دنيا العدم) ١٩٤٥ ، و(أطياف الفن) ١٩٤٨ . وكل ما كتبه شعبان فهمى المحامى (قصة خطيبين) ١٩٤٠ ، و(نداء الصخرة) ١٩٤١ . ونقولا يوسف فى (دنيا الناس) ١٩٥٠ ، و(مواكب الناس) ١٩٥٢ ، وهلال شتا فى (الشفق الأحمر) ١٩٣٧ . وقصص نقولا حداد المتفرقة فى (اللطائف المصورة) ١٩٣٦ ، وعزت السيد إبراهيم فى (وحى الرمال) ١٩٣٤ وجميله العلايلى فى (الراعية) ١٩٤١ . وهم جميعا داخل إطار الاتجاه الرومانسى يستغرقهم الحب

(١) «المجلة الجديدة الأسبوعية» - العدد ٤١ - ٣/٤/١٩٣٥ - ص ٢٠ .

الأفلاطونى ، وتستهويهم عوالم يوتوبية حالمة مسرفة فى بعدها عن الواقع ، ولا سبيل إلى تحقيقها أو تواجدها بأى صورة من الصور ، حين يرسمون لوحات شاعرية مزدانة بالألوان الزاهية الجميلة ، ويصورون مواقف انفعالية بالتدفق العاطفى الملتهب ، الذى لا يثير فينا إحساساً بوجود مثل هذه العاطفة فى الحقيقة والواقع ، ولكن يدفعنا دفعاً إلى عدم قبولها وتصديقها لما تبدو عليه من افتعال وتزوير . ففى قصص هؤلاء نواجه بالمحبين الواهين الذين يعيشون على وهم اللقاء بمحبوبهم إن آجلا أو عاجلا بعد أن اختطفهم الموت . ونقرأ عن الفنان الذى يحترق ويتمزق ويذوى ثم يموت لأن فتاته هجرته ، أو الكاتب الفنان الذى لا ينسى الصخرة أو البحر اللذين شهدا أول لقاء له بمحبوبته ، فيتردد عليهما فى الغروب انتظاراً للتى لن تأتى أبداً . كل هذا بلغة شفافة موسيقية ، وصور شاعرية ، مقصودة لذاتها .

معنى هذا أننا ونحن بصدد دراسة الاتجاه الرومانسى فى القصة القصيرة نتبين فريقين من الكتاب كلاهما عبر عن الحياة فى المدينة دون القرية . لكن أحدهما اقتصرت قصصه على وصف حياة الطبقة البورجوازية المصرية وسلوكها وأخلاقياتها فى لهوها وعبثها ومجونها وانفصالها عن المجتمع وقضاياه ، وانشغالها بذواتها . أما الفريق الآخر فإنه ذلك الفريق من الكتاب الذى لم يستمد قصصه من واقع معين أيًّا كان هذا الواقع ، وإنما يستلهمها من الخيال والتصور واللاواقع واللاسبيل إلى تواجده بالمرة . فأصحاب النزعة الأولى يختارون قصصهم من حياة طبقة بعينها احتكوا بها ورأوها ، وشاهدوا شخوصها عن قرب ، لأنهم ينتمون إلى هذه الطبقة ويشكلون أحد عناصرها . فهم فى هذا الشأن يعبرون عن حياة واقعة ، لكنها بورجوازية بعيدة عن حركة الجماهير والواقع الأعم والأشمل ، وحياة الغالبية العظمى من الناس . ومن ثم فإنها لم تدفع إلى شىء ، ولم تقل شيئاً يهم الجماهير ، لأن غاية الكاتب من هذا الفريق انحصرت فى مجرد التعبير عن أفراد طبقة عاطلة بالوراثة تعيش طفيلية على حساب الطبقات الأخرى الكادحة والفاعلة ، بينما لا يعتمد الفريق الثانى من الكتاب الرومانسيين على واقع طبقى بذاته ، بل يهرعون إلى اللاواقع واللاحياة ويستندون إلى الوهم واللامعقول .

فالبطل فى قصة (شاعر وامرأتان) (١) لحبيب توفيق شاعر فنان ، يحب فتاة جميلة ، ويطلب منها أن تتزوجه فترفض لأنها تحبه للحب وتريد منه أن يحبها لذات الحب ، لأن الزواج فى نظرها شىء مادى يتعلق بالرغبة الجسدية وهى لا ترغب فى شىء من ذلك ، وتتمنى التحليق فى السماء متبتلة مترهبة متفانية . ويعيش الشاعر بعد ذلك فى أحلامه وترهاته باكياً حزيناً يذرف الدموع الغزار على وجناته النحيلة ويهذى كالمحنون . فالعالم الحالم الذى صوره الكاتب غير مقبول لأنه غير واقعى وليس من الممكن تصديقه أو قبوله بأى حال . كما أنه فى وصفه للشخصية أضفى عليها أوصافاً شاعرية رومانسية

(١) «أطياف الفن – وقصص أخرى» – حبيب توفيق – ١٩٤٨ – ص ٣٣ .

كاتصاله بربات الشعر والآهة ، والتحافه الليل ، وهيامه مع عرائس الشعر وبطلاته وشادياته ، واصطحابه النجوم اللامعة والقمر الساجى ، وكل ما هو خيالى بحت . بالإضافة إلى النهاية غير المعقولة .

وفى (زهر وشوك) تعيش فتاة على ذكرى حبيب لها مضت على وفاته ثلاث سنوات ، وهى تنتظره اعتقاداً منها بأنه سوف يأتى لها يوماً . وعندما يتقدم لخطبتها أحد الشباب تقابله حزينة كاسفة البال مطرقة بادئ الأمر ، لكنها لا تلبث أن تصرح بما تطويه بين حناياها (مات .. ألست ترى أن الدنيا ليس بها إلا الحيف والغبن والحطوب الشداد ؟ أهذا الشباب يذوى وهو وشيك التفتح وعمرى التافه من بعده يسعى هوناً ويمضى مبطئاً ؟ ثلاثة أعوام وأنا أترقب أن ألقاه فى قبره المعشب المزهر وأثوى معه ، ولكن القدر يأبى إلا أن أحيا لأعذب وأعانى .. قدرأعمى أصم .. يميته بعيداً عنى .. وراء البحار .. لوكان قبره بأرض الوادى لكنت أزوره كل يوم وأعفر بالمسك المسحوق جدثه وأهرق الطيوب عليه . آه لو يضمنى وإياه مثوى واحد .. إن روميو وجولييت إنسانان كاملان ) (١) . واللامنطقى أن يتأثر الشاب بكلامها وحديثها اللاواعى ، لأنه شاعر يهيم بالجمال ويعيش فى محراب يدوى فى أرجائه شدوه وتسبيحه وترنيمه وشعره ، ويرى فيها آلهة ممن قرأ عنهن الأساطير وأنها خلاصة ما يمكن أن ينتجه ذهن عبقرى فنان فى أحلام الخيال . ويشعر أنه تعلم منها أنشودة الخلود وسر البقاء . فيتركها حزيناً مكتئباً وقد تراءى له قلبها (هيكلاً مقدساً فيه تابوت من عاج ترقد فيه تلك الأطياف الخالدة من روح صاحبها . وتراءت له شموع وهاجة وهبت نفحات المباخر وسرى إلى سمعه تسابيح الخلود )(٢) .

والشاعر أيضاً عند « شعبان فهمى » يكتفى من الفتاة التى يلقاها فجأة ويحبها فجأة ويهيم بها فجأة . بالتطلع إليها ورؤيتها من بعيد دون أن تهمس ، ويظل هو صامتاً لا ينبس . وعلى هذا النحو (مرت الأيام وتكرر لقاؤهما الصامت . . هو يسبقها إلى الصخرة ، وهى فى إثره لتجلس . . ولكن بعيدة عنه ، ترقب الأفق ولا تحيد بنظرها عنه إلى أن ينشر الظلام أجنحته فتعود . . ويعود هو الآخر صامتاً . . ككل يوم) ودون أن يتخذ أى محاولة إيجابية نراه يقول لها فى سلبية وضعف (إننى أحبك حقًّا . . لا أطلب منك أن تحبينى . . . يكفينى أن أراك ولو عن بعد . . بل حسبى أن ألقاك فى الخيال فقد يكون ذلك خيراً من رؤيتك على حقيقتك . . جسد بلا روح . . بلا أمل . تمثال جميل ولكنه جماد لا يعرف الحياة . . الوداع أيتها المسكينة)(٣) ، الكاتبان إذن ابتكرا شخوصاً واخترعا مواقف واختلقا أحاسيس ومشاعر لا مجال إلى تصديقها أوتقبلها ، لأنها تحلق فى سماء الخيال المطلق اللامحدود ، وترسم عالماً حالماً غير موجود بالمرة ، ولا يقبل مجرد تصوره أواخر الأربعينيات .

---

(١) و(٢) «فى دنيا العدم» – حبيب توفيق ١٩٤٥ – ص ٨٧ وص٨٨ .

(٢) «نداء الصخرة» – شعبان فهمى ١٩٤١ – ص ٩ وص ١١ .

ويصادفنا نفس العالم اليوتوبى والشخصيات الهائمة والمواقف الشعورية الحالمة ، عند «محمد أمين حسونه» فى (الورد الأبيض) بإسراف شديد جدًّا ، مضفياً عليها وصف الطبيعة ، ومضيفاً إلى شخوصه النهايات الفاجعة «فكوثر» فى (الورد الأبيض) يتركها الكاتب فى قرافة الإمام الشافعى . و«مارى» فى قصة (الواحة) يدعها دفينة بين الرمال لا يعرف لها أحد مقرًّا . و«فيفى» يختار لها فراش الموت فى النهاية . وغرامه بقتل أبطاله لا يقل عن ولعه بقتل بطلاته ، إذ يقتل منهم عدداً لا يستهان به . فالشاعر «ياقوت زاهر» الشاب المشهور والفنان الرقيق الذى ألف من الدواوين الشعرية ما جعل الناس فى كل مكان يحبونه ، يلقى بنفسه صباح يوم من فوق أحد أعمدة الإشارات ، على شريط المترو ، لأن حبيبة قلبه «اليس» ماتت بعد أن أصيبت بمرض التيفوس .

وتحتل الطبيعة عند محمد أمين حسونه بداع ومن غير داع مكان الصدارة فى كل قصة من قصصه القصيرة . وهو يحرص فى كثير من القصص على أن يمهد للقصة بوصف الطبيعة ، كما يتضح من قصتيه (فيفى) و(الثائرة) التى يبدؤها هكذا : (.. كان الجو لا يزال إذ ذاك أقتم أدكن ، تكتنفه السحب الملبدة بالغيوم المتجمعة ، والطبيعة هادئة نائمة ، فقد استسلمت العصافير المغردة على فنن الدوح إلى الوسن ، وأطيار الحقول انزوت فى الدغل والوكن ، والأفق متوهج بإكليل من أرجوان .. وإن هى إلا لحظات قصار ، حتى خلعت تلك السحب المتلبدة فى الفضاء ثوبها الأسود القاتم ، وما لبثت أن ازدانت أطرافها بلون خمرى ساحر ، ثم تفرقت كل منها عن الأخرى فى ناحية من نواحى الفضاء المترامى الأطراف فأسفرت عن عروس الطبيعة تتيه خيلاء وعجباً . .) [1] .

و«الحب» هو الموضوع الأوحد فى كل قصص محمد أمين حسونه القصيرة ، والفشل فيه هو العامل الوحيد الذى يدفع إلى الانتحار أو الموت ، والسوداوية والتشاؤم والحزن أجواء تهيمن على كل قصصه . فهو كرفاقه لا ينطلق من الواقع بل يهيم فى وديان الخيال المطلق . وقد أشارت مجلة (المقتطف) إلى أنه يفتعل المواقف ولا يتعمق نفسيات شخوصه حيث تقول : (فإن القارئ يشعر بكثير من التعمل فى الانتقال من حادثة إلى أخرى ومن موقف إلى آخر ، كان من الممكن أن يتلافاه المؤلف بقليل من الاسترسال فى الوصف أوالاستطراد فى التعبير عن الحالات النفسية التى تلابس أبطاله ) [2]

وتتعرض صحيفة (الأهرام) للكاتب من خلال تقديمها لمجموعة (الورد الأبيض) وتشير إلى أن الاتجاه الرومانسى فى القصة القصيرة يجب أن يختفى ، وعلى الكاتب أن يستمد موضوعاته من الواقع الفعلى ، ثم يصوغ هذا الواقع صياغة فنية ، فى قالب فنى محكم دقيق ؛ وتعيب الصحيفة الالتفاف

(١) «الورد الأبيض» - محمد أمين حسونة - مطبعة الشمس ١٩٣٣ - ص ١٢٤ .

(٢) «المقتطف» - يوليو ١٩٣٣ - ص ٢٤٤ .

حول موضوعات العشق والحب والغرام بألفاظ شعرية خيالية . تقول الصحيفة : (... ولعل الشباب حين يقبلون على التأليف وعلى إنشاء القصة المحلية يدرسون قبل إنشائها الأساليب التى قامت عليها القصة فى فرنسا مثلا أو فى إنجلترا أو فى غيرها من البلدان ذات الصبغة العلمية أو ذات الحضارة الفنية . ونظن أنهم لو أمعنوا دراسة هذه الأساليب لعلموا أن القصة لا توضع وضعاً وليست هى من بنات الخيال وإنما هى توجد كما يوجد الإنسان وليس على الإنسان إلا أن يصوغها فى القالب الفنى الذى يليق لموضوعها . أما الغرام تحت الأشجار والعويل فوق الأعشاب الباسقة والدموع المنهمرة فوق الوجنتين النضرتين والعتاب فى موقف الغضب أو الرضا والبسمات التى ترسلها المعشوقة من فمها المستدير فهذه كلها ألفاظ شعرية قد تفيد المبتدئين ولكنها لا تغذى الأدباء الفنيين ) (١) .

هذا الرأى الذى نشر عام ١٩٣٣ يبلور فى النهاية ما ووجه به الاتجاه الرومانسى الذى أفرط فى الوهم والخيال وجعل بينه وبين الحياة الواقعية التى كانت تعيشها جماهير الشعب وقواه الفاعلة الكادحة ، والتى كانت تستحق من الكتاب أن يقدموا لها قصصاً قصيرة معبرة عن حياتها ومعاناتها وآلامها وآمالها فى شكل فنى ، أما القصص القصيرة التى لا تهتم إلا بالعاشقين المتيمين ، وثكالى الغرام ، والباكين الشاكين أمام الأطلال والدمن وديار الأحبة ، فالأجدر أن تصبح طعماً للنيران كى لا تبقى لها على أثر . وهذا يفسر لنا كيف أن هذا الفريق من كتاب القصة القصيرة الذين صاغوها صياغة شاعرية صرفة مسرفة فى الخيال ، لم يمتد تأثيرها طويلا وإنما وقف عند حد هؤلاء الكتاب الذين ذكرناهم . بيد أن قصص الفريق الآخر الذى يتزعمه محمود كامل وجدت لها أصداء بعيدة المدى لدى كثير من الشباب الذين أقبلوا على كتابة القصة القصيرة حتى أواخر الخمسينات من هذا القرن . فثمة مجموعات قصصية صدرت متأثرة بالاتجاه الرومانسى كما تمثل فى قصص محمود كامل ، واهتمت بالطبقة البورجوازية التى كانت شغل محمود كامل الشاغل ، ورأوا فى كتابة القصة القصيرة أكبر وسيلة تنقذهم من «الكبت» وما فيه من اجترار دائم لهمومهم الجنسية كما يقول أديبنا محمود تيمور : (والذى يطالع قصص هؤلاء الشبان يجدها تفيض بعاطفة الحب الجنسى .. وكثيراً ما اتحدت المواضيع فيخيل إلينا أنهم إنما نقلوا عن بعض .. والحقيقة أنهم اغترفوا جميعاً من نبع واحد ، هو نبع الشباب ، موطن الحب والمرأة)(٢) .

ينطبق هذا القول على قصص حسن عبد المنعم كامل فى (وادى النسيان) ١٩٣٦ ، وفريد إبراهيم فى (قلوب محطمة) ١٩٣٦ ، ومحمد فهمى عبد المجيد فى (أشواك الورد) ١٩٤٤ ، ومحمد إبراهيم

---

(١) «الأهرام» – العدد (١٧٤٩٨) – ١٩٣٣/٨/٢٥ – ص ٣ .

(٢) «وادى النسيان» – تأليف حسن عبد المنعم كامل – مقدمة بقلم محمود تيمور – دار الجوهرى للطبع والنشر ١٩٣٦ – ص ٨ .

المنياوى فى (نساء ورجال) ١٩٥٠ ، ويجد له انعكاسات باهتة عند كل من مصطفى بهجت فى (اللهو الخفى) ١٩٣٥ وعطيه صبحى فى (باكورتى) ١٩٣٦ ، وكامل بركات فى (بدايتى) ١٩٣٧ ، ومحمد فريد محمد فى (نفس حائرة) ١٩٣٨ ، ومحمد ثابت بندارى فى (فى موكب الشيطان) ١٩٤٩ ، ومحمد عبد الفتاح فى (أرغن الشيطان) ١٩٥٠ ، وزكى عبد التواب فى (فى موكب الشيطان) ١٩٥٠ .. ثم يتبلور هذا الاتجاه أخيراً عند محمد فرج فى (قلوب محطمة) ١٩٥٥ ومحمود صبحى فى قصصه القصيرة التى نشرها فى (المصرى) فى الخمسينات ، ومجموعات يوسف السباعى العديدة ، وقصص إحسان عبد القدوس الغزيرة ، وأمين يوسف غراب ، وعبد المنعم السباعى ، وإسماعيل الحبروك ، وحلمى مراد ، وغيرهم ممن سلكوا نفس المسلك الذى اتبعه محمود كامل ومحمد أحمد شكرى ويوسف حلمى وإبراهيم ناجى ويوسف جوهر وصلاح ذهنى . وهذا يدعم قولنا بأنا لا نستطيع أن نضع الحواجز الحديدية والقيود الصارمة والحدود الزمنية الضيقة بين الاتجاهات الأدبية والفنية ، كأن نعلن أنه فى سنة كذا توقف التيار الرومانسى كلية ، أو انعدم الاتجاه وأصبح عقيماً كل العقم فلم يعد له ممثلون أو حتى مقلدون وأشباه مقلدين . ذلك أنه رغم أن القصة القصيرة فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وقيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ أخذت تنحو منحى واقعيًا يميل إلى وصف الواقع الخارجى وتصويره ، ثم نقده ، ثم الالتزام الواعى النابع من إدراك الفنان لمسئوليته الكبرى إزاء مجتمعه والإيمان بقضاياه فإننا نلاحظ وجود بقايا الرومانسية أو فلولها تتمثل فيما يكتبه بعض الكتاب البورجوازيين الذين فضلوا البقاء على ما كانوا عليه ، والإبقاء على قيمهم ثابتة راسخة لا تتزعزع ، إذ تسيطر عليهم منازع خاصة وأهواء معينة ، بعيدة كل البعد عن قضايا الجماهير والمشكلات التى تعترضهم فى مسيرتهم الكادحة فى حياتهم اليومية . إلا أن بقاء هذه البقايا والرواسب الرومانسية لا يعنى سيادة الاتجاه وغلبته – كما سبق القول – فقد سيطر الاتجاه الواقعى على المستوى الفنى ، كما انتشرت الكتابات فى شئوننا الحيوية والاقتصادية والاجتماعية ، التى تتناول مجتمعنا المصرى بالدراسة والتحليل والتعمق من وجهة نظر موضوعية علمية واقعية وشمولية فى نفس الوقت . تلك البحوث والدراسات الجادة التى حملت عبء توعية الجماهير بحقيقة ما يدور حولها ، وبدورها ، وبما ينتظرها ، وبما يجب أن تقوم به لأداء هذا الدور على حقيقته حتى تكون لها السيادة والغلبة ، وحتى تتوفر لها الحياة الإنسانية التى يسودها العدل والخير والحق والسعادة والرفاهية والمساواة .

أما تفسير وجود أشلاء لاتجاه محمود كامل فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وفى أعقاب قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، فإنه يرتد إلى أن ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ لم تتمكن منذ البداية وعلى طول طريقها الثورى النضالى من أن تقتلع كل جذور القيم البورجوازية والرجعية القديمة من عقول وأذهان وأفكار هذه الطبقات المخلوعة أو التابعة للطبقات المخلوعة ، فإن أى مجتمع جديد وهو فى سبيله إلى التماس قيم

جديدة لا يقضى مطلقاً على القيم القديمة ، بمجرد تصور حالة المجتمع الجديد ، أو باتخاذ القوانين والإجراءات التنظيمية لتشكيل صورة المجتمع النامى الصاعد ؛ وإنما لا بد أن يتوقع أيضاً استمرار بعض القيم القديمة ، ولو فى حالة خمود وكمون ، تظهر حينما تتاح لها الفرصة ، ثم إن القيم الجديدة المتطورة تحتاج دائماً إلى تدعيم وتثبيت حتى تكون مجالا للقدوة ، وحتى يزداد المؤمنون بها ، وحتى تقضى بدورها على صور القيم المترسبة الكامنة المتخلفة من حياة المجتمع القديم .

## (جـ) الريف . . . فى القصة الرومانسية القصيرة

فيما بين الحربين ، طغى الاتجاه نحو « المدينة » واختيارها بمن فيها وما فيها موضوعاً أساسيًا فى القصة المصرية القصيرة ، على معظم الإنتاج القصصى لفترة طويلة من الزمن ، لدرجة تدفع إلى الظن بأن « الريف » و« القرية » لم يكن لها وجود على الإطلاق . وكأن الفلاحين والفاعلين فى الأرض والتربة المصرية كطبقة ، قد حكم عليها أن تظل معزولة عن ميدان القصة القصيرة بقدر محاولة الحكام والسياسيين والطبقات المالكة عزلها عن حلبة الصراع الحقيقى فى المجتمع . فقد عرفت « المدينة » مظاهرات متعددة ، وحركات وطنية كثيرة ، وإضرابات وهتافات ومطالب ، تتصل بشكل أو بآخر بالقضية الوطنية ، فى حين لم تكن هذه المظاهر بنفس الحدة والفوران فى « القرية » المصرية ، إلا فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وإبان غليان الحركة الوطنية ، ورفضها أن تكون الثورة الوطنية خالية من المضمون الاجتماعى . عندئذ أسهم الريف بقدر مهما كان ضئيلا فإنه دليل حى على وجوده وثقله .

قبل ذلك كان الملاحظ أن طبقة كبار الملاك الزراعيين حرصت كل الحرص على ألا تتيح للريف أن تنفذ إليه فكرات أو دعوات أو آراء تقدمية وثورية تجعله يقوم بدوره فى الحركة الوطنية بمثل الدور الذى قام به أثناء اشتعال ثورة ١٩١٩ . ومن ثم زادت من ضغوطها عليه وتقييدها لحركة أبنائه وتحكمها فى مصير الفلاحين ككل ، بسيطرتها على أدوات الإنتاج ووسائله الزراعية ، وملكيتها لرأس المال الأساسى فى الريف وهو « الأرض » ؛ حتى لا تظهر حركات الاحتجاج على الإقطاعيين ، ولا تنشب معارك من أجل تغيير الواقع أو رد الظلم . وظل الشعور بالظلم كامناً فى النفوس كموناً عميقاً جدًّا ، كأنه مدفون تحت ركام من الصخور الثقيلة لا تسمح له بالظهور . وغدا الريف بذلك بعيداً كل البعد عن حركة المجتمع ، لا يراد له إلا مايبتغيه السادة الملاك الزراعيون الإقطاعيون ، ولا يكتب عنه إلا بالأسلوب الذى ترتضيه هذه الطبقة أيضاً ، ولا تصور منه إلا المشاهد التى يسمحون بتصويرها ، كالأشجار الوارفة ، والنخيل الباسق ، والنسيم العليل ، والجداول الرقراقة ، والفلاح القانع الراضى الوادع ، وكأنه ما عدا ذلك مناطق محرمة ثبتوا عليها لافتة صريحة صارمة محذرة تقول : « ممنوع التصوير » .

وعلى هذا تحدد مسار القصة القصيرة التى تتناول الريف أو تتعرض للقرية المصرية ، كما تحدد بالتالى عدد القصص القصار التى تجعل الريف المصرى موضوعها الأول وشغلها الشاغل . فالذين يكتبون عن الريف والقرية والفلاح المصرى يعيشون فى «المدينة» ، ويحافظون على وجودهم ومكانتهم ومصالحهم وسلطتهم فيها ؛ بيد أن الريف لا يهمهم من قريب . وإن كتبوا عنه قصة أو قصتين أو ثلاث قصص أو حتى خمس قصص قصار طوال تاريخهم الأدبى والفنى ، فإنما يقاس ذلك بمقدار عدد زوراتهم للريف زورات متباعدات متفرقات ، دافعها الرئيسى جمع الأموال ، وتحصيل الإيجارات ، وفرض الديون وما شابه ذلك . حتى وإن لم تكن العلاقة بينهم وبين الريف تحكمها المصلحة والمنفعة المادية ، أو يهيمن عليها الاستغلال ، فإن ثمة دوافع فكرية وموضوعية أو أيديولوجية أخرى غير متوفرة لديهم ، مما كان يمكن أن يجعلهم أكثر وعياً بالوجود الريفى وحياة الفلاحين وثقلهم ، وأكثر حرصاً على تصوير معاناتهم ومشكلاتهم الواقعية ، وأقرب إلى تفهم طبيعة التناقضات الحقيقية التى تعانى منها القرية المصرية ؛ ثم تصوير ذلك كله بأسلوب واقعى موضوعى .

وجدير بالذكر أن الدعوة إلى ضرورة إعادة تنظيم الملكية الزراعية ، وتعديل نظام الإيجارات ، ورفع أجور العمال الزراعيين منذ سنة ١٩٤٦ ، كانت تصدر أساساً من المثقفين الثوريين فى المدن ، لكنها تسربت إلى الريف عن طريق أبنائه المثقفين أو الصحف ، حتى بدأت عوامل التخمر الثورى فى الريف تنذر بحركة فلاحية جماهيرية . لذا جاءت القصص القصيرة التى كتبها سعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى وزكريا الحجاوى وعلى الدالى وفاروق منيب ومحمود البدوى ويوسف إدريس ، عن الريف المصرى وفلاحه وأشقياء أرضه وتعساء ترابه ، مختلفة تمام الاختلاف عما كتبه محمد أحمد شكرى ويوسف جوهر وعبد العزيز عمر ساسى وغيرهم من الرومانسيين بل إنها تختلف كذلك شكلا ومضموناً عن تلك القصص القصيرة التى كتبها الرواد الأول للقصة القصيرة فى مصر عن الريف . مثل ( فى الريف ) لصالح حمدى حماد التى تعتبر أول قصة قصيرة مصرية تدور أحداثها حول البيئة الريفية والفلاح المصرى وبعض الجوانب الخفية فى حياة هذا الفلاح . و ( مأساة قروية ) لعيسى عبيد ، و ( حديث القرية ) لمحمود طاهر لاشين ، و ( الشيخ حسن ) و ( حكم الهوى ) لمحمد حسين هيكل . و ( فى ظلال الدموع ) لمحمد شوكت التونى .

ولهذا لم نجد طوال فترة الثلاثينات كاتباً واحداً يحصر همه فى الكتابة عن القرية المصرية والريف المصرى ، ويجعله موضوعه الأول فى كل قصة قصيرة يكتبها . وذلك على الرغم من أننا فى الثلاثينات كانت تطالعنا الصحف بين الحين والحين بمقالات متتابعة تصف حال الفلاح المصرى ، وتتحدث عن مشروعات يوتوبية لاسبيل إلى تحقيقها ولا تستند إلى تفسير علمى وتحليل موضوعى لمشكلات القرية المصرية ، والطبقات الاجتماعية المتصارعة فيها ، والقيم والعلاقات والأخلاقيات السائدة بها ،

والأسباب الجذرية التى تدفع إلى تدهور القرية وسكونها ووقوفها فى موضعها ثابتة لا تستجيب لدواعى التطور ولا يصيبها شىء من تقدم ونمو.

فقد تعرضت صحيفة ( السياسة ) و( السياسة الأسبوعية ) للقرية المصرية والريف المصرى . وما أكثر ما أعلنت عن خططٍ لإصلاحه وليس لتغييره . وكانت الصحيفة تخصص صفحة للسياسة الزراعية فى بعض الأحيان . لكن ما نشر فيها وفى غيرها من الصحف والمجلات عالج قضية الريف المصرى بمسحة أدبية سادت تفكير الكتاب وأسلوبهم . فلا يظفر القارئ من كل ما نشر فى هذا الصدد بتعليل علمى أو تفسير تاريخى أو وضع علاج عملى للبؤس الذى كان يعانى منه الفلاح فى ريفنا المصرى . ويصدق هذا أيضاً على ماكتبته « ابنة الشاطئ » فى كتابها عن « الريف المصرى »[1]

ومهما يكن من أمر فإن كتابات المصلحين وبعض الأدباء عن الريف واحتياجاته ومطالبه تكشف عن أنهم لم يراعوا الظروف الموضوعية والتاريخية المحسوسة للمجتمع ، بحيث تمكنهم هذه المعرفة لخلفيات المجتمع وخصائصه وقضاياه وآماله ، من تحديد العمل اللازم ، كى لا تكون المبادئ والقوانين فى جانب والواقع الحى بتفاعلاته وصراعاته فى جانب آخر . فإنا لا نجد فى آراء أى منهم ما يكشف عن أنهم استندوا إلى دراسة عملية مستوعبة شاملة وجادة ليس فقط للقطاع الريفى من المجتمع المصرى ، بل أيضاً لمجتمعهم من مختلف النواحى : اقتصادية واجتماعية وسياسية وفكرية وثقافية وحضارية . ذلك أن كل جانب من هذه الجوانب يؤثر فى الآخر ويتأثر به . ولو أنهم فطنوا إلى مثل هذه الدراسة لاستطاعوا أن يربطوا بين الظلم الذى يقع على الطبقة الكادحة وبين النظام الاقتصادى للمجتمع ، وأن الظلم ظاهرة ملازمة للنظام المادى القائم وليس منفصلا عنه . وكان من الممكن أن تفقههم هذه الدراسة أيضاً عند حقيقة أن المجتمع منقسم إلى قوى متصارعة تتعارض مصالحها بعضها مع البعض الآخر ؛ ومن هنا فليست كلها صاحبة مصلحة فى أى تغيير ، اقتصاديًا كان أو اجتماعيًا أو سياسيًا أو ثقافيًا .

وربما تكون « المعايشة الفعلية الواقعية » للريف المصرى أهم من الدراسة المستوعبة الشاملة ، فإن معاناة الحياة لا تكسب الأديب معرفة بها فحسب بل وإحساساً بوقعها . وهذا الإحساس هو الذى ينفث الحرارة فى الأدب . وهذه الحرارة هى التى تثير القارئ أو السامع وتنفذ إلى وجدانه وتحدد بصيرته . وبذلك يؤدى الأدب وظيفته فى تطهير النفوس وتقوية عنصرها الإنسانى . والأديب المعانى للحياة لا يكتفى برصد أحداثها أو ملاحظتها عن بعد ، بل ينفعل بها ولا يستطيع إلا أن يحكم لها أو عليها وأن يوحى بحلول لمشاكلها ويقاوم ما فيها من فساد ويجابه هذا الفساد ولو لقى فى سبيل ذلك حتفه . وهو يجد أكبر العزاء بل والمتعة فى أن يشعر بأنه يشارك إخوانه فى الإنسانية فى محنهم ويجاهد فى سبيلهم وينير لهم سبيل الخلاص .

---

(١) « الريف المصرى » – ابنة الشاطئ – مكتبة ومطبعة الوفد – القاهرة ١٩٣٦ .

وأما الأديب الهارب من الحياة فهو أحد اثنين إما مسالم يؤثر العافية ويخشى العطب فينأى بنفسه عن مشاكل عصره ومآسى الحياة فى شعبه فيهرب إلى تهاويل الخيال أو غياهب التاريخ . وإما طموح مسرف يظن أنه لم يخلق لكى يبدد مواهبه فى أوحال الحياة ومشاكلها العابرة بل لكى يبتدع المعانى الإنسانية المطلقة والأخيلة الشعرية المجنحة .

وفى كتاب ( الريف المصرى ) لابنة الشاطئ نقرأ قصتين قصيرتين إحداهما بعنوان ( ذبول ) والثانية اختارت لها الكاتبة عنوان ( بين نارين ) ووصفتها بأنها « قصة ريفية واقعية » . والقصتان وإن كانتا تدوران فى البيئة الريفية فإنهما لم تتعرضا إلا لموضوع سبق أن استهلكته القصة المصرية القصيرة إبان فترة ازدهارها على أيدى أعضاء المدرسة الحديثة فى الربع الثانى من هذا القرن : ألا وهو موضوع تزويج الفتاة الصغيرة من رجل يكبرها سنًّا ، فزهرة الطفلة الجميلة الصغيرة ، تزف إلى « الشيخ متولى » ففيه كتاب القرية الذى أربى على السبعين . وتفرح « زهرة » بحياتها الجديدة مع هذا الزوج ، وتؤكد ذلك لـ « يوسف » البستانى الشاب الذى يحبها حبًّا عميقاً لكن سرعان ما يجد أنها غدت شاردة أبداً ساهمة فى كل وقت ( وقد فهمت المسكينة مدى حبى لها لتزيد فى شقوتها ولكنى خنقت حبى فى صدرى وحطمت قلبى فى الوقت الذى بدأت هى فيه تهتم بى . لم أجد بد من مشاركتها محنتها ، سعادتها هى كل شىء عندى ، فأما جسمى الفانى فلا شأن لى به ، وهأنذا أذهب إليها كل أسبوع لأحمل إليها تاج الأزهار ، رمز الطهارة والجمال الشاحب الذابل ، وهناك . . . فى سجنها المظلم نجلس ساعة صامتين لا نتكلم ولا نتحرك ، وهذه اللحظات هى النعمة التى تبقت لى ولها من الأمس الدابر البعيد . إنى لا أعرف لحياتى نظاماً ، ولا لمستقبلى خطة ، لا إرادة ولا رجاء . . . إنى أمضى وسط تيار الحياة إلى حيث يحملنى وأما هى : فلها الله ؟ ! ) (١) .

ومن حيث رومانسية القصة ، وشخصياتها السلبية غير الإيجابية ، والحدث غير المعقول فيها الذى يبتعد عن الصدق والواقعية ، فهى عناصر متوفرة فيها إلى أبعد حد . فضلا عن أن الكاتبة أفاضت فى بداية القصة فى الحديث المباشر عن نفسها ، وعن علاقتها بـ « يوسف » البستانى ، الذى استغرق أكثر من ثلث حجم القصة القصيرة . ولا نكاد نشعر أن بالقصة شيئاً من ريفنا المصرى الحقيقى ، وفلاحنا الكادح الذى جهدت الكاتبة فى الدفاع عن حقوقه كما تصورتها ، والمطالبة بإصلاح أحواله الصحية والتعليمية وغيرها ، فالبستانى الفقير قضيته الأساسية فى نظرها هى « الحب » وشغله الشاغل هو « زهرة » التى يختلف إليها ويطيل الجلوس معها والاستماع إلى مأساتها ومشاركتها آلامها ، ثم لا يفعل شيئاً – أى شىء – على الإطلاق ، لا من أجل تخليص حبيبته مما هى فيه ، ولا من أجل تخليص نفسه من عذابها وآلامها ، لأن الكاتبة لم ترد إلا أن يكون سلبيًّا موجوعاً مكلوماً مشلولاً ، لا إرادة له ، كما أن « زهرة »

(١) « الريف المصرى » – ابنة الشاطئ – مكتبة ومطبعة الوفد ١٩٣٦ – ص ١٧٠ وص ١٧١ .

لا حول لها ولا قوة . أما عن المشاكل الواقعية التى يعانى منها « يوسف » أو التى يشقى بسببها والد زهرة فلا قيمة لها فى نظر الكاتبة .

والقصة الثانية فى الكتاب ( بين نارين ) تدور فى نفس الدائرة ، مع كونها أبعد ما تكون عن القصة القصيرة إذ تفتقر إلى الكثير من عناصر القصة الفنية القصيرة . تقوم الكاتبة بتلخيص سريع لحياة بطلة القصة ، الفتاة الثرية التى أحبت شاباً مكافحاً ، رفضه أبوها المتلاف زوجاً لها ، لأنه ليس فى مثل ثرائه وغناه ، وتحل بالأب ضائقة مالية تهز كيانه المادى ، فيبيع قصره لعجوز غنى ، بينما يتقدم إليه الشاب مرة أخرى وقد تحسنت حاله نوعاً إنقاذاً للأسرة ، فإذا به يواجه بأن الأب يرغب فى ترويج ابنته من الكهل لأنه سيرد إليه أرضه وثروته . وتشعر الفتاة بأنها بين نارين : نار استعطاف أبيها ، وبكاء أمها ، وأخيها الطفل ، مشجعين إياها على قبول الصفقة وإنقاذ العائلة ، ونار حبها « حسين » الذى أخلص لها وتحمل له فى قلبها أطهر عاطفة وأصدق حب !

والكاتبة تسرد لنا هذه القصة فيما يقرب من اثنتى عشرة صفحة ، بشكل تقريرى إنشائى لا حيوية ولا حركة ولا تدفق فيه ، ثم تختتم القصة برسالة تقع هى الأخرى فى تسع صفحات تؤكد فيها وقوفها إلى جانب الحب ، وتلوم الأب والأم معاً ، وتعنف سلوك الأب ورغبة الأم ( وبعد فأنا أنزهك عن النظر إلى تلك الثروة الطائلة التى أضعتها عليك وما زلت أزيحها بيدى بعيداً عنك . . . لك من أشعة الشمس ساعة الغروب ، تشهدينها وفى نفسك غبطة وفى قلبك حياة ، ما يغنيك عن أكوام مكدسة من الذهب ، لا تستطيع أن تسكب فى قلبك قطرة واحدة من الحياة ؟ . . لك من ضوء القمر الفضى اللامع ، تستقبلينه فى ظلام الليل وأنت فى غمرة من السعادة النفسية ، وفيض من جمال الحياة ، ما يغنيك عن كثير من المال ، تبيعين به حرارة الحياة وحياة الهدوء . . . هى أكلات ثلاث ياعزيزتى ، لاطاقة لمعدتك على تحمل أكثر منها ، وهى سترة واحدة لا تتفاوت فى تأدية الغرض سواء كانت من نسيج الذهب أو القطن فماذا وراء زواجك بالغنى يا أختاه ؟ ثق أن مكاناً عزيزاً يعده لك زوجك المثقف فى قلبه خير من قصر فخم يشيده لك هذا السكير من ذهبه ، وأن زهرة صغيرة يهديها لك زوجك رمزاً لإخلاصه وحبه ، أسمى من عقد من أثمن الجواهر يخنق به الآخر عنقك دليل إعجابه ، وثمناً لما تمنحينه من حياة . إن بريق عينى « حسين » ، المملوءتين حياة وطهارة ووفاء ، أعز من بريق الذهب ، ترينه لتذكرى فى حسرة أليمة ، أنه أضاع سعادتك وسلبك راحة البال وصدق اليقين . )[1]

بهذا الأسلوب الخطابى غير المقنع تناولت الكاتبة عرض المشكلة التى واجهت بطلة القصة وحاولت أن تبدى وجهة نظرها فيها بإفاضة . لكنها لم تتعمق الشخصية ، ولم تبرز جوانب الصراع الذى يعتمل فى أعماقها ، وأبعاده ، وتأثيره فى سلوكها وتصرفاتها وأقوالها ، وانعكاس ذلك كله على شخصية

(١) « الريف المصرى » - ابنة الشاطئ - مكتبة ومطبعة الوفد ١٩٣٦ - ص ١٩٠ - ص ١٩١ .

« حسين » الفتى المثالى الذى فرضته الكاتبة فرضاً دون أن تقنعنا بإمكانية وجوده بالريف المصرى وبهذه البساطة . وشخصية « حسين » هنا أقرب إلى شخصية « يوسف » البستانى المستسلم القانع الراضى بقدره وقضائه ؛ كما أن الفتاة أشبه بـ « زهرة » بطلة القصة السابقة ، سلبية ، يائسة ، تترك مصيرها يتقرر بيد غيرها ، ولا شيء فيما أضفته الكاتبة عليها من صفات يوحى بأنها بإيجابية بأى صورة من الصور .

ولئن كانت الكاتبة قد قدمت لقصتها بمقدمة طويلة ، تبغى من ورائها الإيهام بأن قصتها حقيقية وواقعية ، وأنها تنقل عن الموجود فى الخارج بحذافيره ، فإن القصة فى حد ذاتها لم تقنع القارئ بفن وحذق ومهارة بأن شيئاً مما عالجته محتمل حدوثه أو من الممكن أن يقع بالفعل فى ريفنا المصرى . (وها أنذا اليوم أسجل قصة لم يسدل عليها الستار بعد ، ويغنيها عن البلاغة أنها كمثيلاتها التى توضع بالنسبة للتسلية ، بل هى حقيقة تقع حوادثها الآن فى ريف مصر ، وعلى المسرح تقف البطلة الصغيرة حيرى تنتظر إسدال الستار ونهاية المأساة . هى قصة حقيقية تمثل جشع الآباء – أعنى البعض منهم – وضعف الفتيات ، وتحكم المادة فى الحياة تحكماً مرًّا مؤلماً ؟ )[1] . وهذه الطريقة يلجأ إليها أولئك الذين لا يقدرون على التعمق فى الواقع ، والنظر إليه بموضوعية وجدية ، ثم تقديمه وتصويره فى عمل فنى يخلو من الافتعال والاختلاق والتزوير .

وإن الناظر فى أغلب القصص القصيرة التى كتبتها المؤلفة حول الريف المصرى والفلاح المصرى فى « الرسالة » و« الهلال » بعدئذ ، سيجد أنها لا تخرج عن هذه الدائرة ذاتها ، ولا تكاد تتخطى نفس المحور أو تتجاوزه من حيث رومانسيتها وخطابيتها ، واحتفالها بالشخوص السلبيين الذين يمثلون بعض القيم الهابطة التى تكاد تكون خاصة بالريف المصرى لتمكنها من أهله وانطلاقها فى أذهان الريفيين وعقولهم تمارس نشاطها بحرية : كالتواكل والاعتقاد فى الخرافات ، وعدم الإيمان بالعلم ، والاكتفاء بالغيبيات ، والاعتماد فى تقويم الإنسان لا بمقياس العمل والإنتاج ، وإنما بالمقياس الشخصى أو العائلى ، أو بمعيار الطبقة التى ينتمى إليها الشخص أو المكان الذى ولد ونشأ فيه . أما من حيث فنية القصة القصيرة واكتمالها واستوائها فإنه شيء لم يتوفر فيما كتبته الكاتبة عن الريف ، وفيما خلّفته من قصص كانت تسميها وتطلق عليها اصطلاح « القصة القصيرة » .

وتظل هذه الصورة عن الريف المصرى وفلاحيه ثابتة ومطبوعة لفترة طويلة من الزمن فى كتابات الذين تصدوا للريف ، إن فى شكل صور أو قصص قصيرة . من ذلك أن محمد زكى عبد القادر كتب مجموعة من الصور عام ١٩٤٩ لا تخرج عن كونها انطباعات مدنى يعيش فى « المدينة » ويختلف إلى القرية بين حين وحين ، إذ تعبر عن أحاسيس ومشاعر الكاتب ، وانعكاس صور الطبيعة على نفسه الشفافة ؛ وهى فى معظمها مكتوبة بأسلوب رشيق أكثر شاعرية وتسلسلا من الأسلوب الذى كانت

(١) « الريف المصرى » – ابنة الشاطئ – مكتبة ومطبعة الوفد ١٩٣٦ – ص ١٧٢ – ١٧٣ .

تكتب به ابنة الشاطئ عن الريف . وهما إن اتفقا فى شيء فإنما يتحدان فى كون كتاباتهما أساساً تستند إلى الخيال وتحلق فيه ، وتنفصل عن الواقع انفصالاً كبيراً . كما أنهما لم يتناولا الريف من الداخل ومن الأعماق ، بل احتفلا بالسطح ، وفرضا عليه نماذج يشك فى وجودها به أصلا . وعبرا عن المآسى العاطفية والقلبية بلغة تذوب رقة وحناناً . وذلك بالإضافة إلى الطبيعة كعنصر لم يغفله أى منهما .

يقول محمد حسين هيكل فى مقدمة ( صور من الريف ) لمحمد زكى عبد القادر ، عما أثارته من ذكريات فى نفسه : ( أليست هى ذكرى الطبيعة البارعة التى ألهمت الموسيقى موسيقاه بخفيف شجرها ، وغناء طيرها ، وترانيم أبنائها بما تتنفس عنه عواطفهم البريئة الساذجة ، والتى ألهمت المصور صوره بأشجارها الباسقة ، ونباتها اليافع ، وجداولها وغدرانها ، وحيواناتها الجميلة السعيدة كما ألهمت الكاتب قصصه وأقاصيصه – يجعل من هذه الطبيعة إطارها ومن أبناء هذه الطبيعة أبطالها ؟ أولا تتجدد كلما غابت شمس ، أو بزغ قمر ، أو تغيرت فصول السنة ، أو جادها النيل المحسن بفيضانه ؟ ! أولا تحدث نجومها اللامعة ، فتبعث إلى نفس الساهر من أبناء الريف من معانى الأزل والأبد مالا يحدث به شيء غيرها ؟ !) (١). فالنبات والأشجار والجداول والغدران والحيوانات « الجميلة السعيدة » ، والشمس والقمر والنيل والنجوم وحفيف الشجر هى كل ما بالريف المصرى ، وهى التى تشدنا إليه ، وتجعل الكاتب مبرزاً إن أشاد بها ووقف عندها وتغنى طويلا بمحاسنها ، بينما « الإنسان » ، « الفلاح » ، الذى يرتبط وجوده بهذه الأشياء المادية جميعاً ، فكأنه غير موجود وهو الذى يفعل هذه العناصر ويتفاعل معها ووجودها مرتبط بوجوده وهى نتاج عمله وكدحه أولاً وقبل كل شيء .

ثم يؤكد محمد حسين هيكل على الموضوعات الرومانسية التى تعرض لها محمد زكى عبد القادر فى صوره فيقول : ( وإننى واثق من أن قراءك سيشعرون بمثل ما شعرت أنت به إذ كنت تكتب فصول هذا الكتاب . سيشعرون بما فى حياة الريف من بهجة مطمئنة هادئة لا تهز الأعصاب ولا ترهقها ، ولكنها تذهب بالنفس إلى عالم من الخيالات الجميلة التى تنبعث إلى الهواء من كل ما فى الريف من مظاهر الروعة والبهاء ، وسيرون هذا الحب الريفى المتألق على جبين كل فتى وفتاة ، يبعث جو الريف إليهما الصحة وحب الحياة والحرص على تخليدها ، وسيحزنون مثلك للحب الأسيف والأمل الذاوى والوفاء القتال ، وسيقفون معك على هذه المقابر الريفية المتواضعة تتحدث عن الموت حديث عظة وعبرة . . . ) (٢) .

طبيعى أن نجد هيكل يمتدح « صور » زكى عبد القادر من هذه الجوانب فقط ، لأنها تحيى فى نفسه ذكريات أول رواية كتبها وهى ( زينب ) . فهو يشعر بانعطاف نفسى نحو الجو الريفى بعامة ،

---

(١) « صور من الريف » – محمد زكى عبد القادر – دار التحرير للطباعة والنشر ١٩٤٩ – ص ٦ .

(٢) « صور من الريف – محمد زكى عبد القادر – دار التحرير للطباعة والنشر ١٩٤٩ – ص ٧ .

ويشير إلى أن الريف كان البيئة الأولى التى استمد منها موضوع روايته . كذلك فإنه يحس إحساساً قويًّا بأن اهتمامات زكى عبد القادر لا تقل بحال من الأحوال عن اهتماماته ، وكأن الفارق الزمنى الكبير بين ( زينب ) ١٩١٢ و ( صور من الريف ) ١٩٤٩ لم يحدث تأثيراً لا على الريف بذاته ، ولا على الحياة المصرية بعامة . فالريف فى ١٩٤٩ عند زكى عبد القادر هو هو ، ونظرته له لا تختلف عن نظرة هيكل له فى ١٩١٢ . لذا فإن الدارس لمقدمة هيكل من ناحية ، ولصور محمد زكى عبد القادر من ناحية أخرى ، سيلاحظ أنهما معاً شغوفان بالطبيعة . والمناظر الريفية والهواء العليل ، والأرض الخضراء المنبسطة المنمقة تنميقاً إلهيًّا لعبت فيه ريشة القدر التنميق الأكبر .

كما أن المقدمة ، والصور ، تبعدان عن الريف الحقيقى بعداً جعلها تنظران إليه فقط من خلال الرؤية الرومانسية التى لا تتعمق الواقع ولا تهمها معرفة الحقيقة ، ولا تشعر بمأساة « الفلاح » فى قرانا ، وإنما يكفيها التشدق بحياته البسيطة الهادئة الناعمة فى الحقل أو فى البيت . فالفلاح طيب ، ساذج ، سهل ، سمح ، خجول ، راض ، سلبى . ومع كل ذلك فإنه أسعد الناس طرًّا كما يقول الرومانسيون . وليست هذه هى الصورة الحقيقية للفلاح فى أرضنا ، لأنهم نظروا إليه من على . !

* * *

وبما أن الإقطاع هو العدو المباشر للفلاحين وبالتالى للمجتمع كله ، كان على الثورة أن تضرب أول ما تضرب من أجل تحرير الفلاح . ومنذ اليوم الأول للثورة وسجل أعمالها يشير إلى هذه الحقيقة ( ٢٦ يوليو طرد الملك رأس الإقطاع – ٣٠ يوليو إلغاء الألقاب وخلع هالة القداسة من آلهة الريف – ٢ أغسطس العفو عن المتهمين بالعيب فى الذات الملكية – ٤أغسطس التطهير وقانون الكسب غير المشروع – ٩ سبتمبر الإصلاح الزراعى ) . فالإصلاح الزراعى ليس الاستيلاء على الأراضى الزراعية الزائدة عن الحد الأقصى . وليس توزيع هذه الأراضى على صغار الزراع فحسب ، بل إنه ثورة اجتماعية واقتصادية وفكرية وأخلاقية . لا فى المناطق التى تخضع لقانون الإصلاح الزراعى فقط وإنما فى شتى أنحاء الريف كله .

أبعد من هذا أن الفترة السابقة على ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وصدور قانون الإصلاح الزراعى الأول ، كانت تشهد بين حين وآخر ظهور دعوات وفكر تقدمية جديدة تطالب بالتغيير الجذرى لعلاقات الإنتاج الزراعية السائدة فى الريف . ومنذ بداية الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها أخذت كتابات المفكرين ودراساتهم فى هذا الموضوع تتوالى وتتوالى بصورة ملفتة . وكلها تركز على التناقض الطبقى فى الريف ، والصراع الاجتماعى المستتر فى أعماقه لأسباب اقتصادية مادية . ثم تحاول وضع حلول علمية موضوعية وواقعية للمشكلات الحقيقية التى يعانى منها الريف المصرى .

وقد صدرت بعض البحوث والدراسات الجادة التى تصدت لهذه القضايا ، أو طرفاً منها ،

أو جزئية من جزئياتها . منها على سبيل المثال : ( الحالة الاجتماعية فى مصر : عيوبها وطرق علاجها ) لمصطفى محمود فهمى المحامى ١٩٤٠ ، ( الإصلاح الزراعى : الملكية . الإيجار . العمل ) لمريت غالى ١٩٤٥ ، ( مشكلات مصر بعد الحرب ) حسن عكوش ؛ محمد مصطفى الفيشاوى ١٩٤٥ ، ( مشكلة الفقر ) لمحمد عبد الرحيم عنبر ١٩٤٠ ، ( مشكلاتنا الاجتماعية ) للدكتور راشد البراوى ، والدكتور دولار على ١٩٤٨ ، ( تاريخ مصر الاقتصادى والمالى فى العصر الحديث ) للدكتور أمين مصطفى عبد الله ١٩٥١ . وكل هذه المؤلفات فى تعرضها للريف المصرى وقضية الفلاح الكادح به كانت تتناولها تناولاً أبعد ما يكون عن اليوتوبية والرومانسية .

يرى الدكتور راشد البراوى ( أن مشكلة الفلاح هى فى الواقع مشكلة مصر بجميع طبقاتها وطوائفها وهيئاتها ، وذلك لسبب بسيط جدًّا وهو أن الحياة الاقتصادية كل لا يتجزأ وعناصرها المكونة لها متصلة متشابكة بمعنى أن كل عنصر يؤثر فى الآخر ويتأثر به )[١] . وأن المشكلة تنحصر فى ( أن نهيئ للفلاحين الظروف المادية الملائمة أو الظروف الاقتصادية إن شئتم ، لكى يزاولوا الإنتاج السليم ويكسبوا عيشهم اللائق ، وبذلك يتمكنون من إشباع مطالبهم المادية والاجتماعية بأوسع ما تنطوى عليه هذه العبارة من معنى )[٢] ، ثم ينتقل إلى مسألة يذهب إلى أنها شائكة ( وهى تتعلق بتوزيع الأراضى الزراعية ، فأود أن أقول بصراحة إن هذا النظام فى حاجة كبيرة إلى التعديل الذى يسترشد بمبادئ العدالة والمصلحة العامة كذلك ) [٣] .

وعن سوء توزيع الملكية الزراعية والمطالبة بالحد من الملكيات الكبيرة وإتاحة الفرصة للفلاحين أن يملكوا يتحدث مؤلفاً كتاب ( مشكلات مصر بعد الحرب ) قائلين : ( الملكية الزراعية فى مصر ليست موزعة توزيعاً عادلا ، وتطورات الحياة الاجتماعية بعد الحرب تقتضى إعادة النظر فى توزيع الثروة العقارية فى البلاد . . وإذا كان الدستور ينص على حماية الملكيات الصغيرة والتوسع فيها وفرض الضرائب الباهظة على كبار الملاك واستخدام هذه الضريبة فى استصلاح الأراضى البور وتوزيع الإقطاعيات الزراعية على صغار الفلاحين لتشجيع الملكيات الصغيرة وايجاد التوازن بين الثروات ، وبذلك نكون قد وفقنا بين مصلحتين ؛ حماية الملكية القروية من ناحية ، وتوزيع الثروة العقارية توزيعاً عادلا من ناحية أخرى ، فإنه من أحط الظواهر الاجتماعية هذا التفاوت الشاسع بين الطبقات فى مصر وتمتع نفر قليل من كبار الزراع بالضياع الواسعة وحرمان السواد الأعظم من الشعب ، وهم طبقة الفلاحين من النزر اليسير الذى يكاد يكفى قوت أسرته . فإن كيان الأمة قائم على سواعد صغار الفلاحين ،

---

(١) و(٢) و(٣) « مشكلاتنا الاجتماعية » - د . راشد البراوى ، د . دولار على - النهضة المصرية ١٩٤٨ ص ٢٥ وص ٢٦ وص ٢٩ . وانظر أيضاً « تاريخ مصر الاقتصادى والمالى فى العصر الحديث » د . أمين مصطفى عبد الله - الأنجلو المصرية ط ١/٥١ - ص ١٥٧ و١٥٨ .

فهم مصدر خيراتها فى السلم وحصن دفاعها فى الحرب . وأن الانقلابات الاجتماعية والمذاهب المتطرفة كانت أبداً نتيجة اختلال التوازن فى توزيع الثروات والفارق الشاسع بين الطبقات )[١] .

حول نفس الفكرة التى تدعو إلى تقليم أظافر كبار الملاك الزراعيين ، والاهتمام بتمليك صغار الفلاحين ، يدور مقال الدكتور أحمد حسين المنشور فى مجلة ( المصور ) والذى يضع فيه مقترحات محددة من أجل نشر الملكيات الزراعية الصغيرة ، والقضاء على كل ما يؤدى إلى التفرقة الشاسعة بين الطبقات الاجتماعية فى ريفنا المصرى ، وينهى مقاله بقوله : ( لقد مضى الوقت الذى كان ينظر فيه بعين الرضا إلى الملكيات الزراعية الواسعة التى تقوم على استغلال عمال الزراعة كوسيلة من وسائل الاستعمار . والعالم كله يسير نحو تحقيق العدالة الاجتماعية . ولقد سبقتنا الكثير من البلاد التى تشابه ظروفنا – كروماتيا والمجر وتركيا وغيرها – إلى التدخل لتصحيح توزيع الملكية بالحد من الملكيات الواسعة وتمليك صغار الفلاحين . . فعسى أن نوفق إلى اختيار الطريقة التى تتفق وروح العصر ، بدلا من التشبث بالقديم ومعاندة التيار المتزايد الذى قد نعجز عن رده فيجرفنا فى طريقه )[٢] .

وكتبت مجلة ( آخر ساعة ) عن الريف المصرى فى الصعيد ، وكيف أن التناقض يبلغ ذروته ، حيث يشقى الفلاح العامل من أجل كبار أصحاب الملكيات : ( فى صعيد مصر عدد من الأسرات الكبيرة الغنية وعدد من الدوائر ومن كبار أصحاب الأملاك ، وبين هؤلاء وهؤلاء تجتمع عشرات الآلاف من الأفدنة . وفى منطقة نفوذ هذه الدوائر وكبار أصحاب الأملاك يعيش مئات الألوف من صغار المزارعين والفلاحين الذين لا يملكون سوى فأسهم وجلبابهم الأزرق ، والذين يحيون – بكل معنى الكلمة – للأرض وعلى الأرض التى يعيشون عليها . فهم يستأجرون الفدان أو الخمسة أو العشرة الأفدنة من الدائرة أو المالك الغنى الكبير ، لكى يخرجوا من عامهم الزراعى بإيراد قدره بضعة جنيهات قد لا تزيد على العشرة هى الفرق بين ما دفعوه إيجاراً فى الأرض وبين ما قبضوه ثمناً للمحصول . والسبب هو الإسراف أو التحكم أو التعسف من جانب الدوائر وأصحاب الملاك فى تقدير الإيجارات . . أبناء الصعيد لا يجدون فى الصعيد قوت الكفاف بسبب تحكم كبار أصحاب الأملاك وإسرافهم فى تقدير الإيجارات وفرض هذه الإيجارات على مزارعهم من صغار الفلاحين )[٣] .

ولم تقف تلك الكتابات عند حد تناولها للنظام الإقطاعى والعلاقات التى تسود فى ظله ، ومحاولتها

---

(١) « مشكلات مصر بعد الحرب » – حسن عكوش ، محمد مصطفى الفيشاوى – ط ١/١٩٤٥ – ص ٢٨ .

(٢) « المصور » – العدد ١١٠٨ – ٤ يناير ١٩٤٦ – ص ٤ مقال : ( لتحقيق العدالة الاجتماعية : كيف يصبح صغار الفلاحين ملاكاً ) .

(٣) « آخر ساعة » – العدد ٣٠٧ – ١١/٨/١٩٤٠ – ص ٢ مقال (فلاح الصعيد يتعب ويشقى من أجل كبار أصحاب الأملاك) .

وضع الحلول العلمية لتغييره والقضاء على مساوئه ، وإنما ينقد بعضها الطريقة التى يعامل بها رجال الإدارة والبوليس الفلاح المصرى ، وكيف أنهم لا يقيمون له وزناً ، وينكرون عليه شخصيته ويعتبرونه شخصاً غير واجب احترامه ، أو أنه لا يحتسب من « الهيئة الاجتماعية » كما كانوا يقولون ، مما قد يدفعه إلى عدم الشعور بأى حب للدولة أو للحكومة القائمة ، ويفقده الإحساس بالعلاقة الوثيقة التى بين الفرد والدولة ، لأنه مهان مضطهد ولا شخصية أوكرامة أوحرية له : ( لا يليق ونحن فى القرن العشرين وفى عصر الحرية والدستور والعلم أن تعامل الإدارة الفلاح المصرى هذه المعاملة التى فيها اعتداء على حقوقه المدنية والسياسية ، رعاية حقوق الفلاح الدستورية منوطة برجال الحكومة فيجب على أولياء الأمور أن يشددوا كثيراً فى منع مثل هذه الاعتداءات على حرية الفلاحين وعلى حقوقهم لأن التمادى فى الاعتداء يقتل فى نفوس الفلاحين كل عاطفة نحو وطنهم ونحو أولياء أمورهم وفى هذا من الضرر ما فيه . يجب أن يشعر الفلاح أن له حقوقاً وله كرامة وله شخصية وأن الموظف مأجور للعناية بصحته وبماله وبأمنه ) (١) .

ولعل أهم تلك الكتابات وأعظمها شأناً عن الريف المصرى فى فترة ما قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، مؤلف صغير الحجم عن ( الإصلاح الزراعى ) لمريت غالى ، صدر فى مايو ١٩٤٥ ، قنن فيه كاتبه لمشروع إصلاح زراعى يعالج التناقض الموجود فى الملكية الزراعية ، ويضع الحدود العادلة لها ، على أساس من الدراسة الفعلية الموضوعية المستندة إلى إحصائيات دقيقة ، وتحليل عميق للحياة الزراعية ، ولطبيعة المجتمع الريفى فى القرى المصرية . فضلا عن أنه وضع أربعة مبادئ أساسية تساعد على تحقيق هدفين رئيسيين ، أولهما رفع مستوى المعيشة لدى المزارعين فى حدود الأرض الضيقة والزراعة المحدودة ، وثانيهما إيجاد طبقة من صغار الملاك الزراعيين ، يرى أنهم عامل قوى فى نهوض الأمة واستقرار الدولة . ويفطن الكتاب إلى أهمية أن تكون الكتابة عن الريف واقعية لا خيالية تعتمد على الواقع الفعلى بأرقامه ولغته وإحصائياته وبياناته والتعرف إليه عن قرب ( وإذ نؤكد هنا ضرورة الإصلاح الزراعى كجزء هام من برنامج النهضة القومية ، لا نتكلم بلغة الشعور والاستعطاف بل بلغة الواقع والواقع وحده ؛ ولا يقودنا فى هذا بعض النظريات السياسية أو الاجتماعية أيًّا كان مصدرها ، وإنما تقودنا الظروف الخاصة بنا ومصلحة بلادنا مجردة عن أى اعتبار آخر . . . ) (٢)

كان طبيعيًّا أن تتجه حركة الفكر إذن نحو الواقع كنتيجة طبيعية لحركة المجتمع كله فى مصر ، والمجتمع العالمى بأسره بعد الحرب العالمية الثانية . وأصبح رفض اليوتوبيا والحلم واللاواقع ديدن الكتابات التى كانت تصدر عن مفكرين واعين حريصين بالفعل لا بالقوة على تغيير المجتمع وإعادة

---

(١) « الحالة الاجتماعية فى مصر : عيوبها وطرق علاجها » - مصطفى محمود فهمى المحامى ط ١/١٩٤٠ - ص ٨٠ .

(٢) « الإصلاح الزراعى : الملكية - الإيجار - العمل » - مريت غالى - ط ١/١٩٤٥ - ص ١٣ .

بنائه وتحطيم الهوة التى تفصل بين طبقاته . وأجمعت كلها على أن الريف والقرية والفلاح تكاد تمثل الغالبية العظمى من العاملين فى المجتمع ، كما استشرفت إلى نظام اجتماعى عادل ، ونظام اقتصادى يحقق المساواة المادية بين الجميع ، وسعت نحو وضع تخطيط علمى مدروس حاولت فيه أن تبنى على أساس من الواقع ودراسته بتخلفه وتبعيته وتناقضاته ، وليس على أساس استيراد نظريات وفلسفات نبعت أو طبقت فى بيئات تختلف عن بيئتنا ؛ فكراً وحضارة واقتصاداً وسياسة وتاريخاً وطبقات .

ومهما يكن من أمر ، فإن تلك الكتابات تدل دلالة واضحة على أن المفكرين أخذوا ينظرون إلى الريف المصرى نظرة جد مختلفة وجديدة ، عمادها الفهم السليم ، والإدراك الواعى ، والإحاطة الشاملة بكل ظروفه وملابساته ، والعوامل الجذرية التى أدت إلى انهياره ، والصراع الطبقى الذى بلغ أشده وعبر عن نفسه قبيل ثورة ١٩٥٢ ؛ إذ حدثت فى بعض مناطق الريف حوادث تشير إلى هذا الشحن الثورى من أهمها الحادث المعروف فى عام ١٩٥١ بثورة الفلاحين فى قرية « بهوت » الواقعة فى إحدى المناطق التى تملكها أسرة البدراوى . وكذلك ( الثورة الفلاحية التى حدثت فى أملاك الأمير محمد على وتدخل البوليس حينئذ لسحقها )(١) .

وسط هذا الجو الواقعى الفوّار المتحرك ، الذى يرفض كل صور الرومانسية والكتابات اليوتوبية التى لا تعبر عن الحقيقة والواقع وإنما توغل فى الوهم وتسرف فى الخيال ، تأتى قصص محمد عبد الحليم عبد الله القصيرة التى تناول فيها ريفنا المصرى وفلاحنا المناضل فى أرضه صباح مساء . ومن حسن الاتفاق أن عبد الرحمن الشرقاوى بدأ ينشر روايته الواقعية الأولى ( الأرض ) فى الفترة التى طفق عبد الحليم عبد الله يكتب فيها قصصه القصيرة . فالأرض تصور ريفنا والصراع الطبقى فيه ، والفلاح المصرى الذى تنهشه مجموعة مصالح الطبقات المستغلة ، ابتداء من الباشا وناظر الزراعة والعمدة وشيخ البلد ، حتى البقال الذى يتطلع نحو تسلم إدارة القرية بعد العمدة . وعالج فيها كذلك المشكلات الحقيقية التى ترتبط بالأرض والتراب والحدود والرى وما شابه ذلك . وليس من شك فى أن كل ما قرأناه من كتابات صدرت قبل الثورة ، أو فى السنوات الأولى لقيامها كانت بمثابة الإرصاهات القوية التى مهدت الطريق للثورة كى تعالج قضايا الريف بشكل واقعى وإيجابى وفعال .

أما الكاتب الذى تكاد قصصه القصيرة تنحصر فى « الريف » فإنه « محمد عبد الحليم عبد الله » ، الذى نشعر فى أغلب قصصه القصيرة بهيمنة الجو والطابع الريفى عليها ، وإن دار بعضها فى أماكن بالمدينة أو بإحدى عواصم المديريات (طنطا – المنصورة – كفر الشيخ ثم القاهرة والإسكندرية) فإنها دائماً أبداً تحمل طابع الريف والفلاحين . ففى المدينة نجد الموظف ريفيًّا جاء من القرية وحيداً

(١) « ثورة ٢٣ يوليو وأصولها التاريخية » – د . محمد أنيس – د . السيد رجب حراز – دار النهضة العربية – ط ١ / ١٩٦٥ – ص ١٥٨ .

أو بصحبة أولاده ، واتصاله بالقرية لا ينقطع ولا تنفصم عراه ، فى كل أسبوع مرة أو مرتين . والطالب الذى يتلقى العلم بالمدينة هو أصلا من الريف نزح إلى المدينة لخلو قريته من المدرسة الثانوية أو الجامعة . ومعظم طلاب الكاتب يدرسون فى المرحلة الثانوية . أو أنه فلاح من القرية ذهب ليؤدى عملا مؤقتاً فى المدينة ثم يعود . أو ربما كان فلاحاً راح إلى المدينة لتأدية شهادة أمام إحدى محاكمها ( الرخيص الغالى )[1] ، وهكذا فإن الريف يسيطر على الكاتب فى الكثرة الغالبة من قصصه القصيرة كما تدور أحداث أكثر من خمس روايات طويلة أبدعها فى القرية المصرية .

وليت محمد عبد الحليم عبد الله أوقف كل حياته على تصوير الريف والتعبير عنه فى كل ما كتب رواية أو فى قصة قصيرة ، على نحو ما فعل شاعر الريف الأمريكى « روبرت فروست » الذى امتزج حب الريف بدمه ، وبكل نسمة من حياته ، فأوقف نفسه على تصوير الريف بقلمه . وعاش عمره الطويل فى الريف الأمريكى على شاطئ الولايات المتحدة الأمريكية الشرق فى مزرعته وبين أشجاره . وظل أميناً وفيًّا للريف ، عاملا فيه حتى قضى فيه عن شيخوخة سعيدة عام ١٩٦٣ وقد أشرف على التسعين من عمره . وكذلك فعل الكاتب اللبنانى « فؤاد سليمان » الذى يلتقى مع فروست عند حبه للريف والطبيعة بكل ألوانها لأنه عاش معها بالروح والجسد فكانت عشرتها زاد روحه وقلمه .

ومحمد عبد الحليم عبد الله بدأ سيل القصة القصيرة عنده ينهمر بغزارة منذ عام ١٩٥٢ فى مجلة « الرواية » ثم « روز اليوسف » و « الجمهورية » و « الرسالة الجديدة » و « المصور » و « الثورة » و « حواء الجديدة » و « الشعب » وغيرها من الصحف والمجلات .

ويعنى هذا بعض الوجوه أنه كتب عن الريف فى قصصه القصيرة فى فترة كان المجتمع المصرى كله يمر بمرحلة تحول فى شتى الميادين : الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية . وكانت الثورة قد أعلنت مبادئها الستة التى تنطلق فى حد ذاتها من وجهة نظر كلية شاملة تدرس الواقع فى كليته وعموميته وشموليته ، وذلك من أجل إحداث تغيير جذرى أساسى فى جوانب المجتمع بأسرها . كما تميزت الأهداف الستة بالواقعية تعبيراً عن حاجة عميقة عند المواطن المصرى ، وعن مصلحة تمسه مباشرة . ثم أنها حددت معالم الطريق أمام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ .

يدل هذا على أن قصص محمد عبد الحليم عبد الله القصيرة عن الريف المصرى قد كتبت فى ظل ظروف متغيرة ومجتمع تتصاعد حركته . بل إن المناخ العام أخذت تشيع فيه مجموعة جديدة من القيم الصاعدة التى تقدس العمل وتحترم العاملين ، وتجل الطبقة الأكثر عدداً والأطول حرماناً ومعاناة من قهر الإقطاع وظلم الدولة . وتمثل هذا فيما ارتأته الثورة من ضرورة توجيه أولى ضرباتها لتحالف الإقطاع والرأسمالية المستغلة . ومن ثم كان قانون الإصلاح الزراعى أول عمل فى هذا الشأن . فإذا كان « الفلاح »

(١) « المصور » - العدد ١٦٥٧ - ١٣/٧/١٩٥٦ - ص ٦٢ .

هو العمود الفقرى للشعب وللثورة معاً ؛ فإن الإصلاح الزراعى هو العمود الفقرى للفلاح وللثورة وللشعب المصرى فى وقت واحد . وهو أهم إصلاح جوهرى جذرى تم فى التاريخ القديم والحديث على حد سواء . فقد أدركت الثورة منذ البداية أن القضاء على الاستعمار يستلزم استئصال الاحتكار الإقطاعى للأرض . لذا كان لزاماً على من يتصدى للثورة الاجتماعية أن يضع نصب عينيه قضية الفلاحين ؛ فهى قضية الثورة الديموقراطية التحررية . وهى قضية الوطن بمجموعه .

لكن الدارس لقصص محمد عبد الحليم عبد الله القصيرة التى كتبها عن ريفنا وفلاحه وأرضه وترابه وعلاقاته وقيمه ، سوف يجد أنها كانت على النقيض تماماً مع كل الذى ذكرناه . تناقض الدعوة والفكرة التقدمية الثورية ، وترفض الواقعية ، وتجنح مباشرة إلى الرومانسية . وإذا كانت هذه القصص القصيرة نتاج المرحلة الحضارية السابقة لهان الأمر والتسمت للكاتب آلاف الأعذار والمبررات ، بيد أنه كتبها إبان مرحلة حضارية جديدة ، أفسحت المجال أمام كل تعبير حر ، وكل تصوير واقعى وحقيقى وصادق ، نظراً لما يمكن أن يلعبه الفن والأدب الصادقان من دور فى تثبيت قيم جديدة متطورة ، والعمل على تحطيم قيم أخرى قديمة ورجعية ومتخلفة .

والواقع أن لمحمد عبد الحليم عبد الله قصصاً اختار لها بيئة المدينة وإنسان المدينة ، إلا أننا سوف نركز على قصصه التى تناول فيها ريفنا المصرى على وجه التحديد . لغلبتها على إنتاجه فى القصص القصيرة من ناحية ، ولتكرار حديثه عن الريف وحبه له وتردده عليه ، وأنه يهرع إليه حينما يريد الكتابة من ناحية أخرى ، ثم لأن أسلوبه فى تناول الريف لا يتباين مطلقاً وأسلوبه عند التعرض لشخوص وأحداث ووقائع تدور فى بيئة المدينة . فالوصف ، والحوار والسرد ، والاهتمام بالمشكلات العاطفية ، واختيار النماذج السلبية ، والشخصيات المريضة ، والاحتفال بالمفاجآت والفواجع ، وكذا الهدف الإصلاحى ، وكثرة الحكم والنصائح بقصد الوعظ والإرشاد وإعطاء الدروس الأخلاقية . كلها ظواهر تتوفر فى قصصه القصيرة التى يعبر فيها عن الريف والمدينة معاً .

فقصص محمد عبد الحليم عبد الله القصيرة كتبت لهدف إصلاحى وعظى . لذا فإنه قلما تخلو قصة منها من مجموعة من الحكم والمواعظ والأقوال المأثورة ، يبثها الكاتب بلا داع على الإطلاق ، تأتى هكذا بين السطور ، أو يضعها فى صدر القصة أو فى خاتمتها ، أما أثناء السرد فإنها تتعدد وتتعدد بشكل يضعف السياق ، نظراً لكثرة عددها فى كل قصة من قصصه القصيرة . ينسحب هذا على قصصه الأولى والأخيرة على حد سواء . . يقول فى قصة (النسيان) : (تطلب النسيان ليس إلا صورة كبرى من صور الحب يعترف فيها المرء بهزيمة نفسه ويلتمس الطريق إلى التراجع فى خطوات تقودها الحيرة وتغشى سبيلها الدموع .) (١) ، (الطبيعة دائماً تعطى المتوسط . . تسخو وتبخل فى كل ما تفعل

(١) «روز اليوسف» - العدد ١٢٩١ - ١٩٥٣/٣/٩ - ص ٢٨ وص ٢٩ .

فتحقق لنا حالة وسطا من حيث لا نشعر. هو هذا دائماً فى أعمالنا إرادية وغير إرادية )[١].

كما نقرأ له فى قصة كتبها سنة ١٩٥٦ قوله : (نحن فى وحدتنا ننكر أصوات أنفسنا ؛ حتى لكأننا نسمعها للمرة الأولى فكأن أصواتنا قد خلقت ليسمعها غيرنا ، أى أنها ليست أشياء شخصية) ، (والضحك يستتبع الرقة كما أن الدمع يستتبع الشفقة) ؛ (العدل هو الحكم الأول والأخير ، ولا داعى للشفقة على إنسان لم يشفق عليك )[٢] .

وتلخص لنا حكمة أخرى مضمون قصته (ألوان من السعادة) وإن كان الكاتب قد دسها دسًّا فى ثنايا السرد : (إن الله يعطى الفقراء ألواناً من السعادة أعظم ما فيها أن الأغنياء يعجزون عن شرائها بالمال . كأن الله قد صنعها للفقراء خاصة بهم فحسب )[٣] . وفى قصة (حلاوة ونار) ثلاث حكم متجاورة : (وعندما تتخطى أمانينا إلى قمم أعلى من التى كنا نتصورها تبدأ الشكوك والمخاوف فى الظهور) و (المرأة تذرف أسخن دمعها وأغزره حين تشعر أنها مغلوبة ، أو حين يحيرها قلبها .) و (إننا نأسف على التافه من ذكرياتنا إذا بدأنا ندوسه ، كما نأسى على سقط المتاع حين تحمله عربة النقل بعد أن نبيعه)[٤] .

كذلك الحال بالنسبة لما يبثه فى قصة (الرخيص الغالى) : (إن مشروعية الأعمال وعدم مشروعيتها تختلف فى ميزان الناس ، وإذا اختل ميزاننا مرة بعد مرة تحتم علينا أن نقضى مدة معقولة حتى يعود إلينا ضبطه وحتى تغير بأيدينا من جديد « صنجاته » القديمة ، لذلك فإن الذين يهبطون المنحدر قلما يتوقفون إلا إذا وصلوا إلى الحضيض )[٥] . والباحث عن الأدلة والشواهد على ذلك سيجد أنها كثيرة جدًّا فى كل قصة من قصص محمد عبد الحليم عبد الله القصيرة . بمعنى أن الكاتب يعيد علينا سيرة المنفلوطى ليس فقط فى وعظه وإرشاده ، ولكن أيضا وبنفس الدرجة فى أسلوبه الخطابى الإنشائى ، واهتمامه الشديد بلغته ، وحرصه على أن تكون الشاعرية من خصائصه « فبين الرجلين اتفاق كبير فى الطبيعة والثقافة والأسلوب : كلاهما ريفى لم تستطع المدينة أن تنفذ إلى عظامه ، وكلاهما يتناول أشكال الأدب الحديث بنفس القلم العربى الزخرفى القديم ، إن جعله تطور الحضارة يضع شملات يستدفئ بها عامة الناس فإنه ينسجها من نفس الخيوط وبنفس الحساسية اللتين كان يستعملها صائغ المطارف . وكلاهما شاعر نثر شعره : الأول فى مقالات ؛ والثانى فى روايات )[٦] .

---

(١) « روزاليوسف » ١٢٩١ - ١٩٥٣/٣/٩ - ص ٢٨ ، ٢٩ .

(٢) « المصور » - ١٦٤١ - ١٩٥٦/٣/٢٣ - ص ٦٢ .

(٣) « المصور » العدد ١٦٩٧ - ١٩٥٧/٤/١٩ - ص ٤٥ .

(٤) « الرسالة الجديدة » - العدد ٤١ - ١٩٥٧/٨/١ - ص ٢٩ .

(٥) « المصور » - العدد ١٦٥٧ - ١٩٥٦/٧/١٣ - ص ٦٢ .

(٦) « تجارب فى الأدب والنقد » د . شكرى عياد - دار الكاتب العربى ١٩٦٨ - ص ١٧٤ وص ١٧٥ .

ويجد عبد الحليم عبد الله فى الريف مجالا رحباً لصوره الرومانسية وأسلوبه الشاعرى ؛ فإذا بقصصه القصيرة التى يصور فيها ريفنا تنظر إليه نظرة وحيدة الجانب ، تجرد الواقع من حركته ، وتتغنى بالركود والجمود ، وتمجد قيمه الثابتة غير النامية أو المتطورة . وهو يكتب عن ريف ما بعد الثورة بنفس الشكل والأسلوب والروح التى يلتزمها فى كتابته عن ريف ما قبل الثورة . فالريف – فى نظره – لم يصبه أى تطور أو تجديد والفلاح هو هو . والعلاقات الاجتماعية هى هى . والطبيعة فيه هى كل شىء . والفقر والجهل والمرض ملامح أصيلة تدل عليه وتشير إليه . والفلاح يظل أبد الدهر يلقى البذور قانعاً ويحصدها فى مواسمها الثابتة شاكراً ، كما أن صاحب الأرض مبق عليها وعلى ألزامه للفلاح بالعمل فيها وربما بالاستشهاد فى سبيله . والسعادة لا تكمن فى شىء بقدر كمونها فى البؤس والفقر ، أما الشقاء والتعاسة فإنهما صفتان تلازمان الأغنياء الذين يملكون القصور والضياع . راحة البال ينأ بها البستانى الفقير ، بينما القلق والاضطراب واللا أمان لا تخلو منها حياة السادة والمالكين .

فى قصة (شريط النور) يقول بصراحة إن البواب وزوجته يعيشان فى سعادة وارفة ، فى حين لا يحس بهما «البك» صاحب الفيلا ، لأنهما (قرويان فيهما بركة الريف وسخاء الريف واعتماده على الطبيعة فى كل ما يطلب) ، (إن لحظات من الراحة تنسيهم متاعب العيش . لولاها – فى الحقيقة – لعجزوا عن مواصلة السير . . آه . . . . يأكلون بشهية ، ويشربون بشهية ، ويضحكون بشهية ، وينامون بشهية ، وبالشهية يفعلون كل شىء . لماذا ؟ . هز رأسه لأنه وجد الجواب : لأنهم لا يعيشون إلا فى «اللحظة الراهنة» ولا تعدهم الحياة ولا تمنيهم ، ولا تغشهم ولا تخدعهم . وهذه هى الميزة الوحيدة للفقر )[1] .

فالفقير هنا قانع كل القناعة ، راض تمام الرضا ، سعيد جداً برغم أن الكاتب أفقده كل إحساس بالمستقبل ، ولم يتعمق حياته اليومية أو جانباً منها ليقنعنا بسعادته الحقيقية ، وكأن شيئاً من تطلع وصراع وآلام ومشكلات غير موجودة على الإطلاق . فالكاتب يحافظ على الموجود . ويبقى على كل ماهو قائم ، ولا يفكر فى ضرورة تغييره أو دفعه إلى الأمام ، إذ يتخلى عن مسئوليته وتبعته . الأغنياء يجب أن يظلوا أغنياء لأنه يؤمن بأنهم غير سعداء ، هكذا كلهم وبلا استثناء ، والفقراء يتحتم عليهم أن يستمروا فى فقرهم لأنه يرى أن فى فقرهم غنى وفى شقائهم وفى بؤسهم هناء وطمأنينة .

والحقير فى قصة (ألوان من السعادة) يكتمل إيمانه بعناصر سعادته برغم فقره حين علم فجأة (أن الابن الذكر الوحيد بين خمس بنات لمالك هذه العزبة قد مات مصدوراً ، وأن غناه لم يستطع أن يشفيه ، وأن الأب القصير الغليظ المنتفخ العينين والبطن والعنق يمشى شارداً كأنه نصف مجنون . وأن أزواج البنات بدأوا ينظرون إلى العزبة من فوق أكتاف زوجاتهم وأن التطاحن سيبدأ عما قريب بعد أن

(١) «المصور» – العدد ١٦٩٣ – ١٩٥٧/٣/٢٢ – ص ٤٦ .

يرحل المالك . وأنه أدرك ما سيحدث مقدماً ، فأوصى بنصيب ابنه المصدور من الميراث ليكون وقفاً على معالجة المصدورين فكأنه عاش وتمتع بشبابه ،لكن كمده لم يخف وحسرته لم تنقص ) (١) : وينتهى الحفير من هذا كله إلى أن الأغنياء محرومون من السعادة إما لأنهم مرضى ، وإما لأن أبناءهم يموتون مصدورين ، وإما لأن زوجاتهم غير وفيات لهم ؛ وهذه هى منغصات الغنى ، لذا فإنه لا يريد أن يكون غنيًّا بأى شكل من الأشكال ، وإنما هو مطمئن إلى فقره وبؤسه ، لأن الله يعطى الفقراء ألواناً من السعادة أعظم ما فيها أن الأغنياء يعجزون عن شرائها بالمال ، كأنه قد صنعها للفقراء خاصة بهم دون غيرهم .

وكان من الممكن أن تعالج قضية الحفير على غير هذا النحو الرومانسى المنفذطى السادج ، ذلك أن الصراع الطبقى لم تتضح معالمه ، وأن ارتباط الحفير الفلاح بأرضه كان جديراً أن ينمو فى نفسه وعقله وقلبه ، ويولد صراعاً من نوع جديد ، لا استسلاماً وقناعة ورضا ، كتلك التى رأيناها من علاماته ، علماً بأن القصة مكتوبة عام ١٩٥٧ ؛ إلا أن الكاتب نشرها فى مجلة (المصور) ، فكيف إذن يكتب عن الصراع الإجتماعى والتناقض الطبقى والتغير الذى أدرك أحاسيس الفلاح وفكره وعقله ، وانهيار أصحاب الملكيات الكبيرة ، وهذا هو الشيء الذى لم نلمح له أى أثر فى القصة؟ فالملاك كما هم ملاك ، والفلاح فلاح أجير معدم ، ومصيره لا يزال وقفاً على إرادة الأول ، ثم إنه يعتقد اعتقاداً راسخاً لا سبيل إلى زحزحته أو النيل منه بأن «القناعة كنز لا يفنى» !

وتعلو نبرته الخطابية حين يقارن منفعلا بين الغنى والفقر فى قصتى (الخيل والعبيد) و (بكاء الشادوف) بافتعال واختلاق كبيرين . فهو لا ينتخب من الواقع جزئية معينة ذات دلالة ، ولا يركز على جانب فرد من جوانب شخصيته تقنعنا بمعقولية وجودها فى حياتنا الريفية ، كما أنه لا يمنح شخوصه الحرية التامة كى تعبر هى نفسها وتصف حياتها ومعاناتها ، بمثل ما يسد الباب على «الحوار» كعنصر من العناصر التى تسهم بدور فعال فى التعريف بالشخصية ، أو فى التطور بالحدث ، أو فى تصاعد الحركة الداخلية فى القصة . إذ يفرض ذاته فرضاً لاخفاء فيه : فى الوصف والسرد والحوار والتعليق والحكم ، ولا يترك الفرصة للواقع : واقع الشخوص والأحداث ومنطق الحياة وحوارها العادى .

وقارئ هاتين القصتين معاً لن يخرج إلاّ بانطباع واحد مؤداه أن الكاتب طلب إليه بمثل ما يطلب من طلاب المدارس الثانوية أن يكتب موضوعاً إنشائيًّا يقارن فيه بين فلاح فقير ومالك غنى . فكتب : فى طريقه إلى محطة سكة الحديد ليركب قطار العصر ، رأى على شاطئ الترعة أول إنسان قابله فى رحلته ، ألقى عليه السلام ثم جلس معه وراح يستمع إلى قصة حياة هذا الرجل الذى جاوز الستين ،

(١) «المصور» – ١٦٩٧ – ١٩٥٧/٤/١٩ ص ٤٥ .

وبينما هما كذلك سمعا حوافر جواد يمتطيه سيد يرفع المظلة فوق رأسه لتقيه أشعة الشمس ومن ورائه كلب يجرى خلف الحصان ، ومن ورائهما معا رجل يحاول ألا يتخلف عن ركاب السيد ، يحث الخطا على التراب الساخن واضعاً فى فمه أذيال جلبابه والعرق يتصبب منه . وما لبث صاحب الجواد أن التقى بسيد آخر يملك سيارة فاخرة ، فتبادلا التحية ، ونزل كل منهما عن مطيته ، ووقفا يتحدثان . هذه فقط هى القصة . أراد الكاتب أن يقول هذا سيد منعم ، وذاك فلاح مصدور توفى ابنه بعد إصابته بمرض التيفوس ثم هذا مالك يمتطى حصاناً ، بينما يلهث وراءه خادم فى شدة القيظ .

والكاتب يشرح هذا بسفور لافنية فيه ، فهو لا يعتمد على التحليل الموضوعى للتناقض الطبقى ، ولا يحاول تعمق نفسية الشخوص ، ولا يختار أو ينتخب من الواقع ما يوحى بالفكرة التى يريد إيصالها للقارئ : (كان أمامى فى هذه البقعة فريقان يكره كل منهما الآخر . فعلى بعد خطوات وقف الخادم التابع ممسكاً بلجام الحصان والخادم مضطرب النفس غارق فى عرقه ينظر إلى السيدين نظرات لا حب فيها . وإلى جوار الشجرة كهل مريض رأى الجلوس جريمة ما داما لم يسمحا به ولو أنه متهالك يكاد يهوى بعد كل سعلة . أما العنز فإنها انكمشت خائفة من الكلب ، وأما البقرة فإنها تلتفت مذعورة من الحصان ، فبدا الموقف غريبا مضحكاً مبكياً فى وقت واحد فقلت فى نفسى : «يا إلهى ما قيمة دنيا تسيطر عليها البغضاء ؟» كانت السيارة قريبة منا وكان فيها راديو وكان هناك صوت ندى جميل ينبعث منه ويتناهى إلى أسماعنا فخفف عنا شيئاً من مرارة الموقف لم يكن الصوت يغنى بل كان يرتل القرآن وعندئذ سمعته يقرأ : «ولقد كرمنا بنى آدم وحملناهم فى البر والبحر ورزقناهم من الطيبات وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلا . «وسمعت الكهل العجوز يقول وهو لا يزال معتمداً على جذع الشجرة : «صدق الله العظيم» وعيناه تلمعان باليقين والإيمان . .)[1] .

ويبدأ الكاتب قصة (بكاء الشادوف) على هذه الشاكلة : (يستوقف نظر من تسوقه قدماه إلى تلك البقعة الحادثة الواقعة على النيل فى القاهرة قطعة أرض من بقايا الحقول تنظر إليها القصور فى ازدهاء وكبر . . لكن الخصب الكامن فى معدنها بدا كأنه يتلقى عنجهية المبانى بتسامح وعفو وإغضاء . كنفس العمل الذى يأتيه سكان هذه المبانى ونفس العمل الذى يأتيه الكادحون فى هذه الأرض ! وهناك كوخ صغير يجثم بين قصرين . . جداره من صفيح وحطب وطين وقصب . وجثم كأنه رصد وكله فرعون بكنز ثمين . . يتصاعد الدخان من بابه وسقفه وكواه والتفاريح التى تملأ جدرانه فلو رأيته من بعد لظننته أنه يحترق . . لكنك حين تقترب منه يأخذ سمعك أول ما يأخذ غناء ناشز لا انسجام فيه يتردد بلهجة صعيدية ويراسله على البعد فى وسط الحقل بكاء الشادوف ينزف الماء من بئر غير غزيرة حيث يسقى السبانخ والخبازى والنعناع والجرجير ، وبعض شجرات من الورد نثرت فوضى على حوافى

(١) «النافذة الغربية» - محمد عبد الحليم عبد الله - دار الفكر العربى - ط ١ - ص ١٠٨ وص ١٠٩ .

الحقل لأن غرسها لم يكن عملا مقصوراً لذاته . . وإن كنت ممن لا يقيسون الأمور بالأرقام كما يفعل عداد الماء أو عداد الكهرباء فقد حكمت بأن فى هذا الكوخ سعادة قد لا تكون فيما هو منزو بينه من قصور) (١) ، ثم نعرف أن بالكوخ طفلا يدعى «مرسى» وبالقصر آخر يسمى «عادل» أو «دولا» تعارفا وتحابا ، غير أن أسرة «عادل» منعته من الاختلاط بالطفل الفقير لأنه كان سبب إصابته بالحمى . ويمرض «مرسى» فيرقد بالدرجة الثالثة فى مستشفى الحميات ، على نقيض زميله الذى عاده الأطباء ، ومات نتيجة الإهمال والجوع ، وترك وراءه أبوين غارقين فى دموعهما . (ثم أظلمت الليلة التالية فلم يوقد فى الكوخ مصباح ، بل لبس الظلام منذ مدخل الليل حتى نهايته . أما القصر فقد كان مشرقاً بأضوائه مزهوًّا بجمال بنائه . فهل أحس بالزهو الذى يحسه الصنم حين يحرق تحت قدميه قرباناً ؟ ! ) (٢) .

ليس فى القصة ما يدعو إلى موت «مرسى» اللهم إلا رغبة الكاتب فى أن تكتمل حلقة المفارقة بين الطفلين . فبعد أن قارن بين «عادل» و«مرسى» من حيث مسكن الأول وموطن الآخر ، ثم بين حنان الفقير وعطفه وحبه وإخلاصه ووفائه ، وبين قسوة الغنى وجفائه وعجرفته ، أراد أن يبين وجهاً آخر من أوجه الاختلاف فالأول يصاب بحمى بسيطة يعوده على أثرها الطبيب فى منزله مباشرة ، فى حين أن الثانى رقد فى مستشفى الحميات بالدرجة الثالثة حيث تتقارب الأسرة فى ازدحام قذر تشرف عليه نفوس لا تحب عملها .

والقصة كعمل فنى لا تمت إلى فن القصة القصيرة بصلة . وإنما هى أقرب إلى موضوع إنشائى عن طفلين أحدهما فقير يسكن كوخاً : والآخر غنى يسكن قصراً فخماً . أما أن كاتباً فى النصف الثانى من القرن العشرين بعد التطور الكبير الذى شهدته القصة القصيرة شكلا وموضوعاً ، وبعد سيادة الاتجاه الواقعى وتطوره ، وبعد تغير النظرة إلى الريف المصرى وقاطنيه ، يلتزم هذا الأسلوب الرومانسى ، ويركز على مثل هذه الموضوعات ، ويتناولها هذا التناول ، لا شك ستكون قصته أبعد عن الواقع من ناحية ، وغير مسايرة لتطور المجتمع ولا معترفة بحركته من ناحية أخرى .

ينسحب هذا الحكم أيضاً على القصص القصيرة التى حاول فيها الكاتب أن يتعرض لريف مصر بعد ثورة ١٩٥٢ إذ نجده يعبر عن التغيير الذى حدث فى الريف المصرى تعبيراً إنشائيا خطابيا لا فنية فيه – ويكفى أن نقرأ خاتمة قصته (عائد إلى القرية) التى يلخص فيها تاريخ حياة (حسب الله) الذى يعمل خولياً – أى خولى – فى عزبة الباشا – أى باشا – وهجر قريته بسبب اضطهاد الباشا له لالشىء إلا لأن ابنه «عطية حسب الله» لم يعط صوته للباشا فى الانتخاب. وفى مهجره رأى فى منامه

---

(١) «النافذة الغربية» ص ١٢٦ .

(٢) «النافذة الغربية» – محمد عبد الحليم عبد الله – دار الفكر العربى – ط ١ – ص ١٢٦ .

رؤيا فسرها له ابنه بأنها تبشر برجوعهم إلى القرية وتحقق الحلم بعدئذ بقيام ثورة ١٩٥٢ . (لكن الأيام بدأت تحقق حلم عم «حسب الله» ولم يكن هذا الحلم يخصه وحده ولكنه كان حلم الملايين . أجل حلم الملايين من الفلاحين الذين كان الأثرياء يحولون حبات عرقهم إلى ذهب وفضة ثم يقذفون بها فى البحر . بدأت رؤيا عم «حسب الله» تتحقق يوم ثار الشعب ثورته العاقلة المنظمة فنحى السدود عن طريق الإصلاح وبدأت أحلام الملايين تتحقق يوم أصدر أبناء الشعب قانون تحديد الملكية فكبلوا الغول العظيم وقيدوه ، وأحس الشعب بأنه حر وأنه طليق وأن فى مقدوره أن يمشى فى طريق الإصلاح لا يقف ولا يلتفت ولا يخشى خيانة ولا غدرا)[1].

هذه الطريقة الخطابية الإنشائية صرفته عن النظر إلى الحقائق الواقعية الجديدة فى حياة الفلاح المصرى بعد ثورة ١٩٥٢ . وقد عرفنا أن قصص محمد عبد الحليم عبد الله القصيرة طفقت تظهر بعيد قيام الثورة ، لكن لتأثره بالمنفلوطى وإعجابه الشديد به ، ثم لكونه ينظر إلى القرية نظرة رومانسية على طريقة الدكتور محمد حسين هيكل لها ، إذ يرغب فى أن يكون له نوع من التفرد فى الاتجاه نحو الريف بمثل ما كان لمحمد حسين هيكل فضل السبق فى إنتاج عمل روائى يتخذ من القرية المصرية موضوعاً له ، فضلاً عن أن اهتمامه بالريف ليس عن إيمان حقيقى بامكانياته الإيجابية ، وثقله الاجتماعى ، وحتمية تغييره ، لهذا مجتمعا جاءت قصصه القصيرة معبرة عن رؤية متخلفة للواقع الاجتماعى والطبقى فى الريف المصرى ، غير حريصة على أن تقدم للقارئ وعيا جديداً ، أو دراسة تحليلية للعلاقات الإنسانية ، أو محاولة استكشاف دخائل الفلاح المصرى وصراعاته الداخلية وتطلعاته وأحلامه ومشكلاته الفعلية الصادقة غير المزيفة أو المدعاة ، كذا الجهد فى إبراز إيجابياته وقيمه النامية . وإن من يقرأ (هذه السعادة) و(الكنز) و(الأم الرءوم) و(سفينة النجاة) و(الرخيص الغالى) و(الطالع السعيد) و (أربعة أجنحة) و (شرارة نور) و(ألوان من السعادة) و(شريط النور) و(هكذا أبدا) سوف تتضح له هذه الحقيقة .

كذلك فإن الدارس لقصص الكاتب القصيرة سيجد أنها تأثرت عنده بالرواية الطويلة وهى أحب الألوان القصصية إلى نفسه – كما يقول – ومن ثم فإنا نلاحظ أن مفهوم القصة القصيرة لم يتبلور بوضوح كما يدل على ذلك إنتاجه الغزير فيها . إذ تشغله فى كثير من الأحيان تفصيلات الحياة وجزئياتها التافهة التى لا تحمل أى دلالة إنسانية أو فكرية أو موضوعية ؛ وبالتالى يصبح الاهتمام بها فى عمل فنى تكديساً لا فائدة منه . وهو يعنى بسرد حياة الشخصية منذ لحظة الميلاد ، والأحداث الجانبية التى تمر بها ، والشخصيات الثانوية التى قد لا يكون لها أى تأثير على الشخصية الرئيسية . وشغفه بالطبيعة ووصف عناصرها بداع ومن غير داع . وحكمه الطويلة التى أشرنا إليها . وتفسيراته وشروحه ومتونه التى

(١) «النافذة الغربية» ص ٩٢ – ص ٩٣ .

لا تفلت من أسرها قصة واحدة من قصصه القصيرة . وهكذا يغلب على الظن أن كل قصة من قصصه القصيرة تعتبر تلخيصاً لرواية ، أو تخطيطاً مبدئيًا لعمل روائى طويل(١) .

ويبدو أن ولع محمد عبد الحليم عبد الله بأسلوبه ولغته وصوره وتشبيهاته جعله يقع فى نفس الخطأ الذى وقع فيه المنفلوطى من قبل ، مما يدفع النقاد والدارسين إلى أن يتصدوا لأسلوبه اللغوى ، وتشبيهاته ، واستعاراته ، ليبرزوا جوانب القصور والضعف فى كل منها ، على نحو ما فعل إبراهيم عبد القادر المازنى ، ومحمد مصطفى الحلباوى ، وأحمد حسن الزيات ، حينما تعرضوا للمنفلوطى ووقفوا عند لغته وأسلوبه وألفاظه فى قصصه .

وعلى الرغم مما هو معروف عن الكاتب من حرصه على أن تكون لغة الحوار عربية فصحى على طول الخط فى كل المواقف وعلى مختلف الألسن ؛ فإن بعض قصصه القصيرة تتجاور فيها العامية والفصحى جنباً إلى جنب ، كما نجد فى (ثمرة الخوخ) و (بقية الليل) و (النسيان) على سبيل المثال . وإن كنا نلاحظ أن الحوار بصفة عامة لا يشكل – كما قلنا – عنصراً أساسيًا من عناصر القصة القصيرة لدى الكاتب . وهو لا يدل على الشخصية مطلقاً ، ولا يوحى بأبعادها النفسية أو الفكرية أو الاجتماعية أو الأخلاقية أو السلوكية ؛ وإنما هو استمرار للسرد مكمل له ، لا يعبر إلا عن شخصية الكاتب وحده بصرف النظر عن بقية الشخوص .

الشىء الوحيد الذى نستطيع القول بأن الكاتب قد اقترب فيه إلى حد ما من الريف المصرى ، يظهر فى حشوه السرد ببعض الكلمات والألفاظ التى لا يعرفها إلا الذين عاشوا فى القرى فترة طويلة من الزمن . وتشبيهاته الغريبة الشاذة والمنفرة التى تحول دون تأثير أسلوبه الشاعرى . وكأنه يلقى أحجاراً صلدة ليوقف به تدفق الماء العذب فى جدول رقراق . والأمثلة على ذلك لا سبيل إلى حصرها . ولئن كان الغرض من وراء الإكثار من هذه الصور والتشبيهات ، ومن الألفاظ والكلمات والعبارات الريفية هو تقريب الصور إلى ذهن القارئ أو التظاهر بالواقعية والنقل من الحياة الخارجية ، فإن النتيجة تكون عكسية تماماً ، إذ ينفر القارئ ويشعر بامتعاض من ناحية ، ويدرك مدى غرابة الصورة وافتعالها ولامعقوليتها من ناحية أخرى .

نراه فى قصة (بقية الليل) يأتى بصورة كاملة ليشبه كفاح والد بطل القصة بالحمار الذى يجر عربة مثقلة بأكياس الدقيق : (لكننى عدت فذكرت جهاده حين بصرت فى الشارع بعربجى كارو يمشى إلى جوار حصانه ومن خلفها العربة المثقلة بأكياس الدقيق . وكان يصيح بوحشية رعناء وهو يجلد الحصان بالسوط على كفله جلدات لا تنقطع «شى . شى . .» والحيوان عاجز تماماً عن زيادة السرعة ، وكان على جسده

(١) انظر «خطيئة وغفران» – «المصور – العدد ١٦٣٥ – ١٠/٢/١٩٥٦ – ص ٦٢ .
«والليلة الموعودة» – روز اليوسف – العدد ١٣٤١ – ٢٢/٢/١٩٥٤ – ص ٢٢ .

عرق ، وعلى شدقيه زبد كثير . . قلت فى نفسى هكذا أريد أن أفعل ! ! كيف إذن أجلد الإنسان . . وهو فوق ذلك كله . . والدى) (١) .

وفى نفس القصة نقرأ له هذا التشبيه : (وكانت نفس صديقى كذلك فى سلام ، كان يتناول الحياة بطريقة أكل «البلوظة» ، أما أنا فكنت أتناولها كما أتناول عيش الذرة المخلوط بالحلبة ) ، (وقابلنى بترحاب ولغط شديد كما يفعل ذكر الوز ) (٢) . ويشبه تكاثر البعوض على الضوء بذرات التبن . فى حين أنه يكتب أصلا للقارئ فى المدينة الذى يكون غالباً بعيداً عن تصور المشبه به : (وبدأ البعوض يتكاثر فى منطقة النور – عند مقدم السيارة – دقيقاً منتشراً كأنه ذرات التبن ) (٣) ، ويشبه تزاحم الخواطر على الذهن بقوله : (لكن ذهنى لم يلبث أن استحال مسرحاً لخواطر أخرى لذيذة معلقة كأنها هرش على جرب ) (٤) . ونقرأ له هذا التشبيه فى قصة (نهاية معركة) : (أعنى أن الآنسة وداد – [illegible] قلت [illegible] يوما فضحكت – كانت أشبه بملعقة من المربى دست بين شفتى رغيف حامض ) (٥) .

ويشبه إنساناً ينشج بشجرة جميز تهتز ، علماً بأن شجرة الجميزة قلما تهتز : (فبكى بإخلاص واهتز بكائه كما تهتز شجرة الجميز) (٦) وآخر فى لحظة سهوم ووجوم كأنه ثور : (وكان منظره الساهم فى هذه المشاكل أشبه بمنظر الثور الموحول حتى ركبتيه فى الطين ، وبجتر) (٧) . ويرى فى احمرار الخد شيئاً غير طبيعى كأنه أثر التهاب (كان على كرسى خديه حمرة غير طبيعية كأنها أثر التهاب ) (٨) وفى قصة أخرى نجده يشبه الفقر ببطن الحامل (لكن الفقر فصيح اللسان . كبطن الحامل تتحدث عن نفسها يوماً بعد يوم حتى تمسى سرًّا مذاعاً وحديثاً مشاعاً ) (٩) ، إلى جانب هذه التشبيهات توجد الظاهرة الأخرى التى أشرنا إليها وهى حشوه بعض الألفاظ التى لا تستخدم إلا فى القرية ، وذلك فى ثنايا السرد ولغته العربية الفصيحة ، مع اعتبار أن قصصه لا تقرأ إلا فى المدينة ، كما أنه نشر أغلبها فى مجلة (المصور) و (روز اليوسف) و (الجيل الجديد) و (حواء) ولكل منها قارئ ذو طابع معين لن يفهم ما تعنيه هذه الكلمات المتناثرة ، وسوف يقف أمامها حائراً متسائلاً عن دلالتها . . مثال ذلك قوله : (حذاؤه ذو الرقبة الطويلة «مجنوب» إلى ناحية عليه كثير من أوحال الطريق ) و (تيار هواء بارد

(١) «روز اليوسف» – العدد ١٢٩٨ – ١٩٥٣/٤/٢٧ – ص ٢٨ .
(٢) «المصدر السابق» – ص ٢٩ .
(٣) و (٤) «المصور» العدد ١٦٤١ – ١٩٥٦/٣/٢٣ – ص ٦٢ .
(٥) «المصور» – العدد ١٦١٠ – ١٩٥٥/٨/١٩ – ص ٣٤ .
(٦) و (٧) «المصور» – العدد ١٦٢٤ – ١٩٥٥/١١/٢٥ – ص ٣٤ .
(٨) «الرسالة الجديدة» – العدد ٤٤ – ١٩٥٧/١١/١ – ص ٢٥ .
(٩) «ألوان من السعادة» – محمد عبد الحليم عبد الله – مكتبة مصر – ص ١٢٨ .

يتدفق كأنه الماء من «بريخ» ) ، (عليها قميص حرير أبيض ، يمسك جسمها و«ينجر» على كعبيها ) و(البواب فى «صدغ» الباب منزو ) (١) ، (تدردب الماء من البلاص وهى واقفة ) (٢) و(فما أقسى أن تدفع الأقدار ببعض هذه الأزهار إلى «الكانون» حيث تأكلها النار) (٣) ، وغير هذا كثير جدًّا فى كل قصة من قصص الكاتب القصيرة .

هذا بالإضافة إلى استخدامه بعض الأفعال غير المتداولة كما فى قوله «التلاميذ كانوا يجرون وهم يوحوحون» و «تقطعت الأزرار وتشرمت العرا» و «السمك يطشطش فى المقلاة» وهى أفعال شاذة ونابية فى نفس الوقت . وهو شديد التمسك بأداة العطف «ثم» وكأن حروف العطف قد خلت إلا من هذا الحرف وحده . إذ تجده يستخدمها كثيراً وبصفة مستمرة . فهى متقاربة فى إحدى قصصه وفى فقرة واحدة أكثر من أربع مرات ؛ بل إنها موجودة بشكل يربو على الثلاث عشرة مرة فى قصة قصيرة واحدة . وفى مواضع تحتاج غير هذا الحرف بالذات .

والواقع أن هذه المآخذ ما كان لها أن تطفو على السطح بهذه الصورة لولا أن الكاتب يهتم بلغته اهتماماً بالغاً ، ولولا أنها تحظى منه بكبير عناية وعظيم تقدير . وقد أشرنا مسبقاً إلى أن الرومانسيين جميعاً يحتفلون بلغتهم احتفالهم بالشكل والسطح والصياغة والمظهر دون المضمون أو الموضوع أو الفكرة .

وإذا كانت القصص القصيرة القليلة التى كتبت عن الريف المصرى فيما قبل قد سجلت وجهة نظر البورجوازيين ساكنى المدينة فى أحوال الريف وأهله ومناظره ، فكتبوا انطباعات فردية لزيارات خاطفة ، أو سجلوا بعض ملاحظات سطحية ينقلها إليهم وهم فى موطنهم بالمدينة أحد الذين يعيشون فى القرية ؛ فإن محمد عبد الحليم عبد الله ابن القرية المصرية ، كتب عنها غير مسلح بفكرة واضحة المعالم ، ولا بإيمان قوى راسخ بضرورة تغيير الواقع الفلاحى ، ولا بدراسة واعية عميقة لمشكلات الريف الحقيقية التى يعانى منها ساكنوه وأهله ليل نهار ، وإنما اكتفى بأنه ينتسب فعلا إلى القرية وبأنه ولد فى حضن الريف ، لكنه ما لبث أن تحول إلى المدينة ففصلته عن القرية بصورة أو بأخرى لما يزيد على ربع قرن ، فاستعاض عن الدراسة والفكرة والعقيدة والإحاطة الواقعية الشاملة بظروف الريف ، بحب وولاء للمنفلوطى صرفه عن الاحتكاك بأهله الأصليين فلم يصورهم فى واقعهم أو فى آمالهم المستقبلة ، وإنما عبر عما كان قد ترسب فى لا وعيه من بعض صور حياتهم تعبيراً رومانسيًّا .

---

(١) «المصور» - العدد ١٦٣٥ - ١٩٥٦/٢/١٠ - ٦٢ .

(٢) «المصور» - العدد ١٦٤١ - ١٩٥٦/٣/٢٣ - ص ٦٢ .

(٣) «المصور» - العدد ١٦١١ - ١٩٥٥/٩/٣٠ - ص ٥٧ .

## ( د ) الرومانسية الثورية

كان من الطبيعي ألا يأتى التحول إلى الواقعية فى القصة المصرية القصيرة فجائياً ، خاصة وأن الرومانسية قد غلبت وطغت على النحو الذى رأيناه ، حتى عند الكتاب الذين مارسوا الإبداع فى القصة القصيرة فى ظروف مغايرة وفى فترة زمنية مختلفة ، أولئك الذين كانوا يملكون فى الوقت ذاته أكبر دليل موضوعى على مخالفتهم للاتجاه الرومانسى إن هم نحوا غير النحو الذى كان ينحوه . بمعنى أن ثمة بقايا من الرومانسية التى سادت المرحلة السابقة ابتداء من ١٩٣٣ ، استطاعت أن تستمر فى قصص ما بعد الحرب العالمية الثانية ، بطريقة أو بأخرى . وقد ارتدت ثوباً متبايناً عند عبد الرحمن الخميسى ، إذ وجدت لديه من التهيؤ النفسى ، والاستعداد الفنى ، ما مكنها من البقاء عنده ، وما جعله يتقبلها بصدر رحب ، وإن غير فى مسارها .

وما إن انتقلت الرومانسية إلى سعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى ومحمود البدوى ، حتى ووجهت بفكر واقعى ونزوع تقدمى ، ووعى اجتماعى ، وتمسك بالواقع ، واستقرار نفسى لم يكن متاحاً للخميسى ، فلم تطغ على موضوعاتهم الواقعية وإن جملتها ، بحيث غدت الرومانسية فى قصصهم القصيرة ، واللمحات الصوفية والشاعرية الحالمة فى كتاباتهم النثرية شيئاً مجملا للواقع ، مكملا له ، وليس متناقضاً معه أو غريباً عنه . ولا يعنى هذا أن عبد الرحمن الخميسى لم يكن يستند إلى أرضية فكرية معينة ، فإنه من الكتاب التقدميين الذين قرأنا لهم فى (المصرى) مع مجموعة الكتاب الذين كانوا يعتنقون الفكر الاشتراكى ويمثلون الجناح اليسارى داخل إطار حزب الوفد . وظلوا على ولائهم لبعض الفكرات التقدمية والثورية الاجتماعية التى كانت نتاجاً لقراءتهم وتأثرهم بآراء وأفكار كارل ماركس وفردريك إنجلز ، وبرودون وسان سيمون ، ثم شبلى شميل وسلامة موسى .

وكانت كتابات هذه الجماعة تدل على أنهم يؤمنون بالتغيير الجذرى الشامل لجوانب المجتمع بأسرها . كذلك فإنها كانت تكشف عن وعى بالمجتمع والقوى المتصارعة فيه ، وإن ثمة قوى قاهرة ظالمة تحرم المثقفين من حرية الرأى والتفكير والسلوك والعقيدة ، بمثل ما تحرم الطبقات الكادحة حقها فى الحياة الحرة الكريمة . ومعروف أن هذه القوى كانت تتجسد فى الإقطاع ، وسيطرة رأس المال ، وطغيان الملكية ، والاستعمار .

ولم ينفصل عبد الرحمن الخميسى عقلا وفكراً وشعوراً ووجداناً عن هذا الاتجاه العقائدى ، وإن كان قد عبر عنه بأسلوب رومانسى إلى حد كبير : شعراً وقصة قصيرة . ذلك أن الخميسى بدأ حياته شاعراً ، ولا يزال ولاءه للشعر ملحوظاً حتى الآن . فهو شاعر يكتب القصة القصيرة . وهو شاعر يبتكر المسرحية . وهو شاعر يخلق لحنا موسيقياً . وهو شاعر حين يكتب المقال الاجتماعى أو الأدبى أو

السياسى . وهو شاعر حين يدعو إلى فكرة ، أو يناصر حقاً لعامل ، أو يقود حركة نضال . وهو شاعر أيضاً حين يقوم بإخراج عمل درامى أو سينمائى . ومنذ سنى دراسته فى المدرسة الثانوية وهو يكتب الشعر ، وكان قد اجتمع لديه ديوان كبير كامل ، ثم ما لبث وهو فى السابعة عشرة من عمره أن لمع اسمه بين الشعراء وعرفته الحياة الأدبية شاعراً ذا إحساس مرهف عميق .

وفى القصص القصيرة التى كتبها عبد الرحمن الخميسى نلمح مزيجاً متحداً من شعره الرومانسى الذاتى وحياته القاسية الصعبة ، وقراءاته ، وانتماءاته الفكرية والعقائدية . وهذه فى حد ذاتها تكاد تشكل الشخصية الأدبية لعبد الرحمن الخميسى . فإن شعره لا ينفصل عن نثره ، كما أن كتاباته النثرية ومقالاته ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحياته الاجتماعية ، وفكراته الثورية . فضلا عن أنها توحى بقراءاته المتعددة ليس فقط فى الفن والأدب بل فى السياسة والاقتصاد والاجتماع والموسيقى والفولكلور وحياة العظماء والأعلام .

والخميسى لم يكون هذه الحصيلة من العلوم والمعارف عن طريق التعليم الرسمى ، فهو لم يستكمل دراسته كالذين أتيحت لهم الظروف المادية الميسرة من أبناء الطبقة البورجوازية ، وإنما بوسائل ذاتية معتمداً فيها على نفسه ، وبجده ودأبه على الاطلاع والتحصيل ، بمثل ما كان يفعل مكسيم جوركى الذى لم تتهيأ له الحياة المريحة فى ظل الظروف الاجتماعية والطبقية فى روسيا القيصرية ، فكان عليه وحده أن يشقى ويكدح ويلاقى فى حياته الأمرين . ومن هنا يبدو أن ثمة أوجه اتفاق بين كل من الخميسى ومكسيم جوركى فى النشأة والمعاناة والحياة المعيشية والنضال اليومى من أجل لقمة عيش ، ثم النضال السياسى من أجل تحرير الوطن والمواطن .

فإذا كان مكسيم جوركى قد نأت أمه عنه وهو بعد لا يزال طفلا وتزوجت بعد وفاة أبيه مرة ثم مرة ، فإن الخميسى هو الآخر لم يكد يبلغ عامه الأول حتى كان أبوه متزوجاً من غير أمه ، وكانت أمه متزوجة من غير أبيه . وعلى نحو ما وجد جوركى نفسه مطالباً بأن يخوض معركة الحياة وحده وهو صبى ، كذلك دفع الحرمان والفقر عبد الرحمن الخميسى إلى مواجهة المشاق بمفرده بعد أن قضى طفولة بائسة محرومة ممزقة فى بورسعيد والسويس والدقهلية ثم القاهرة ، ومجالات العمل التى ارتادها جوركى لم تختلف فى كثير عن ميادين العمل التى عمل بها الخميسى . فقد بدأ جوركى حياته مع الناس بالعمل فى محل لبيع الأحذية ، وبعدها اشتغل خادماً فى منزل إحدى قريبات جدته فى حارة قذرة مملوءة بالطين والذباب والقمامة العفنة الراكدة على الأرصفة . وكان ينام فى المطبخ الذى يواجه المرحاض . . وما لبث أن فر ليعيش هارباً بين الحمالين يطعمونه ويرعونه بقلوبهم الطيبة . واحتك بالخبازين والصيادين والخادمين ، كما كان يقوم فى أيام الآحاد بجمع الأوراق وقطع القماش البالية والعظام وقطع الحديد الصدئة والمسامير من الشوارع ومن أكوام القمامة ليبيعها إلى تجار « الروبابيكيا » .

هذه الصنوف من الأعمال شتى بنظيرها الخميسى فى فترة باكرة من فترات حياته ، حين اعتبر نفسه فيها أحد المشردين الذين كانت تعج بهم مصر شبه الإقطاعية شبه الرأسمالية . إذ تقلب مع الحياة وتقلبت الحياة به . فاشتغل فى محل للبقالة وكمسارياً فى أوتوبيس ، ومؤلفاً للأغانى ، وممثلا فى جوقة موسيقية صغيرة تطوف بالقرى ، ومعلما بمدرسة أهلية ، ومصححاً فى إحدى المطابع وغير ذلك من الأعمال التى لم يكن ينظر إليها المجتمع آنذاك نظرة تقدير واحترام .

وتعرف عن طريق هذه المجالات المتنوعة إلى كثير من أبناء الشعب الكادحين البائسين ، من بوابين وحمالين وخبازين وسقائين وبائعين جائلين وصرافين ، . وهو لا يتورع عن أن يقول : ( نمت ليالى كثيرة على أرصفة الشوارع بالقاهرة ، وأمضيت أياماً عديدة بلا طعام غير حبات الحمص )[1] .

وقد جعلته هذه الحياة الشقية غير الهادئة أو المستقرة ، يستشعر حقيقة المأساة التى تعيشها الطبقات الفقيرة والمطحونة فى مجتمعنا المصرى ، مما جعله يزداد إيمانا بضرورة البحث عن حل جذرى يستهدف إتاحة الحياة الكريمة والعدالة الاجتماعية والمساواة الاقتصادية بين العاملين جميعاً . وهذا هو الذى دفعه إلى الانضمام لجماعات الثائرين الناقمين على الأوضاع القائمة فى مجتمع ما قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كما فعل مكسيم جوركى حين التف حول اليساريين الشبان والماركسيين الثائرين على التناقضات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى روسيا القيصرية قبيل قيام الثورة البلشفية الكبرى فى أكتوبر١٩١٧ .

كلاهما وقف بعناد وإصرار ضد أدب الخاصة ، إيمانا بأن الأديب جزء من مجتمعه ، وهو ملتزم كل الالتزام بالتعبير عن أمانى الناس ، والعمل من أجل جموع الشعب الفاعلة ، والإسهام فى دفع عجلة التطور نحو حياة أفضل للجميع بلا استثناء .

يدافع الخميسى عن هذه الفكرة ، ويتحمس لربط الأدب بالشعب وقضاياه فى الحاضر وأمانيه بالنسبة للمستقبل فى مقال بعنوان ( الأدب للشعب ) قائلا : ( إن الكاتب الذى يريد الشعب أن يقرأ له ، هو الهارب من الصومعة ، الغائص فى تجربة الحياة ، الشاعر بآلام الناس وأمانيهم ، المصور لكفاح الأمة ، المدافع عن الشعب وحرياته ، المستعد فى كل لحظة لأن يضحى بحياته فى سبيل حياة المجموع لا أن يمتطى المصلحة العامة ليصل بها إلى أهدافه الشخصية ! إن الأدب الذى يريد الشعب أن يقرأه ، هو كل ما يتصل بالناس ، ويوحى إليهم بالنضال من أجل المستقبل السعيد ، ويحارب استئثار الإنسان لأخيه الإنسان ، ويعلم كراهية الظالمين ويحرك أحقاد المظلومين . إن الأدب الذى يريد الشعب أن يقرأه هو لوحة العصر ، ومرآة الكفاح ضد البغى ، وملهم العزائم فى حومة الجهاد ضد الاستعمار والاستغلال )[2] .

---

(١) « المصرى » - العدد ٥٤٨٠ - ١٩٥٣/٢/٢٨ - ص ٨ .

(٢) « المصرى » - العدد ٥٤٨٠ - ١٩٥٣/٢/٢٨ - ص ٨ مقال ( الأدب للشعب ) .

من قبل أكد مكسيم جوركى على ضرورة استناد الأدب إلى قيم سياسية محددة ، ولم يغفل ما يمكن أن يتضمنه الفن من عناصر فكرية قد تتخذ مستوى فلسفياً أو سياسياً أو اجتماعياً ، ولكنها داخل العمل الفنى وفى بوتقته تتحول إلى مضمون فنى يدعم استمرارها بشكل أكثر عمقاً وأدق تأثيراً فى النفس البشرية . ولا يتأتى ذلك إلا بالتزام الكاتب وتصويره لواقع الحياة . ذلك أن الحياة – كما يرى جوركى – هى القصيدة البطولية للإنسان الذى يبحث عن قلبه دون أن يجده . الإنسان الذى يريد أن يعرف كل شىء دون أن يتوصل إلى ذلك ، والذى يرجو أن يكون قوياً ولا يستطيع التغلب على ضعفه . فالحياة هى الينبوع الذى يلزم على الكاتب أن ينهل منه بصفة دائمة . والإنسان المناضل ، الكادح ،الفاعل ، يجب أن يكون موضوع العمل الأدبى . والقصة كفن يتحتم عليها أن تؤدى دوراً بارزاً وفعالاً ، فى خلق قيم اجتماعية وإنسانية جديدة . فهى عمل إيجابى بناء يسهم فى إقامة المجتمع الاشتراكى السليم .

يوضح عبد الرحمن الخميسى التزامه بقضية الإنسان المصرى فى مجتمعه الذى يكتظ بالصراع والتناقضات والضغوط وذلك فى تقديمه لقصة (قطعة اللحم) بقوله : (أيها المواطن الحائر أمام تلال الشقاء ، إنى أعيش لك : قلماً ، ونفساً ، وعقلا وجسماً . إنى أشاطرك النوم فى السراديب المتعفنة لا تزورها شمس ، وأقاسمك فتات الطعام لا يقوم بأود ، وأرتعش إلى جوارك فى قلب الشتاء دون ثوب ، وتدمى رجلاى معك وأنت تخبط فى الأرض . إنى أحيا إلى جوارك فى كل لحظة ، وفى كل مكان ، لأن قلبك ينبض فى صدرى ، وألمك يحز فى نفسى ، وهواجسك تدور فى رأسى ، ومواجعك تنزل بروحى قطعاً من النار . وهذه القصة لوحة منتزعة من المجتمع المصرى الذى تشيد أنت نظامه ، مأخوذة من الحياة المصرية التى تصنع أنت شكلها ، وتضع قوانينها)(١) ، فالخميسى يؤمن بأن الأديب لا بد له كى يزاول عمله بأمانة وصدق وإخلاص أن يرتبط بالشعب فى كل صغيرة وكبيرة ، وأن يراجع ضميره فى كل ما يكتب ، وأن يعتقد بأن رسالته هى خدمة الصالح العام وحده ، وليس تملق أو إرضاء الطبقة الأرستقراطية الحاكمة بأى حال من الأحوال .

وقراءة الخميسى للفكر الاشتراكى التقدمى ، وحماسته الزائدة من أجل الثورة على القيم والعادات والعلاقات والنظم القائمة ، ومعاناته المتعددة فى حياته الخاصة ، ورؤيته الأوضاع الفاسدة فى المجتمع المصرى ؛ جعلته كل هذه العوامل يختلف عن غيره من الكتاب الرومانسيين من أبناء الطبقة البورجوازية أو حلفائها الذين لم يرتبطوا بقضايا المجتمع ، ولم يتفاعلوا مع أفراده ، ولم يتعرفوا إلى تناقضاته ، فلم تأت قصصهم القصيرة مصورة للواقع أومعبرة عنه ، لأنها أصلاً لم تكن تصدر عن إيمان وعقيدة معينة . غير أن الخميسى مؤمن بالتطور ، ومتفهم للفلسفة الإشتراكية ، وداعية صادق لحقوق العمال

(١) «المصرى» – العدد ٤٧٢٢ – ١٩٥١/١/٢٠ – ص ٨ .

والفلاحين ، إذ يعتبرها جزءاً لا يتجزأ من حقوق الإنسان ، فهو نصير للطبقة البروليتارية غير حليف للبورجوازية ، لأنه ليس بورجوازياً أصيلاً فى نشأته ، وإنما له أصوله فى البروليتاريا وفى ريفنا المصرى .

وإحساس الخميسى كغيره من المثقفين بأنهم غير قادرين على التعبير بحرية عما يدور فى المجتمع ، تحت ثقل ضغوط القوى صاحبة المصلحة فى أن تبقى الأوضاع على ما هى عليه ، ملأ نفسه بالحزن ، وراح يمضغ أشجانه فى الشعر ، ويجتر آلامه فى القصة القصيرة . لكنه لم يجنح إلى الذاتية المسرفة جداً ، ولا إلى انتخاب شخوص مهزومين على طول الخط ، مرضى بصفة مستمرة ، ضعفاء دائماً ، بل إن شخوصه لديهم نوع من الوعى يدفعهم إلى الثورة والتمرد على القيم الرجعية والعلاقات الاجتماعية المتخلفة ، لأن آلامهم وأحزانهم وبؤس حياتهم كان نتاجاً لكل هذه التناقضات .

وحينما كان الخميسى يتعرض لشخصية بورجوازية لم يكن يمجدها أو يشيد بقيمها وأخلاقياتها ، وإنما كان يعريها من كل ثوب ، ويكشف عن الأسس المنهارة التى كانت تقوم عليها حياتها . فى حين أن الشخصيات ذاتها كانت تصور فى القصة الرومانسية القصيرة وكأنها كائنات منسجمة متلاحمة ، لها «سيكلوجيا» يجب أن تدرس . كما أن المنفذ إلى العالم غير المخلوق على صورة الإنسان والذى تمثله الرومانسية عن طريق وسائل الحلم ، والهوس الميتافيزيقى ، والشعر الكونى ، والتطلب الأخلاقى ، والاتجاه نحو اللامتناهى والقدر ، والحوار مع الطبيعة لم تعرفه قصص عبد الرحمن الخميسى القصيرة ، وإن كانت قد حفلت بالشخصية التى ترفض الحياة المعطاة ، سواء كان هذا الرفض اجتماعياً أو أخلاقياً ، لأنه يوجهها إلى سلسلة من الحلول الجديدة لمشكلة طبيعتها ونهايتها ووجودها .

وهذا هو الذى رأيناه فى الرومانسية الجديدة فى أوربا ابتداء من ١٩٣٣ إلى ١٩٤٥ ، التى ولدت جيد ، ومالرو ، وكامو ، وغيرهم . الرومانسية التى كانت لدى جيد وكلودويل وبينى اندفاعاً أو رأياً شخصياً صرفاً أو صيحة أو انفعالاً أو تمرداً صميماً . لم يكن يقصد بها غنائية رومانسية ١٨٣٠ المجهضة وعاطفيتها المسرفة ، بل تلك الواقعة الرومانسية فعلا التى هى تعبير الكاتب عن قلق وعن حرية . . ويذهب «هنرى بيى» إلى أن هذا التعريف البسيط والدقيق للرومانسية الجديدة يشمل أيضا كتابات (جيد وتلاعبه بالرغبة والصدق والأخلاق فى مطلع القرن ، كما يشمل المحاولات الشعرية والميتافيزيقية لكوكتو ، والسوريالية والتساؤل عن المصير والإنسان لدى مالرو ، وسانت اكزوبير ، والمأساوية الغائمة لدى «مورياك» و «جوليان جرين» و «برنانوس» ، والعبث والتمرد لدى كامو ، والتزمت الدوغمائى لكن القلق لدى سارتر )[١] .

عند هؤلاء الرومانسيين الجدد نجد بالفعل اضطراب الكائن الإنسانى إزاء الأبدية ، ونضاله ضد

(١) «الاتجاهات الأدبية فى القرن العشرين» هنرى بس - ترجمة جورج طرابيشى - منشورات عويدات - بيروت - ص ٥٣ .

الموت والهوان ، وبخاصة فيما خلفه مالرو وكامو ، من غير أن يكون هناك ذلك الافتعال فى الأسلوب ، وتلك البلاغة الكلاسيكية المطبقة على موضوع رومانسى ، وهما سمتان تبدوان فى كل ماكتب شاتوبريان . إن حب المغامرة الذى كان يروى غليل شاتوبريان ، فى أحسن الأحوال ، برحلة إلى الشرق أو إلى أمريكا ، حلت محله الأدغال والحرب والثورة والممارسة اليومية للمجازفة . كما أن الأقدار التى يحييها مالرو ، ويصورها من خلال القرى المحروقة بالأمل وحرب الأنصار ، تعتبر فى نظر البعض ( أكثر واقعية من أقدار « هرنانى » . إن اللون المحلى يأخذ معناه دون ما حاجة إلى الوصف القديم البالى ، وتصبح القصة بوجه خاص واقعاً يومياً وأزلياً فى آن واحد معاً ) (١) .

وإذا انتقلنا إلى عبد الرحمن الخميسى فى قصصه القصيرة سنجد أنها بدأت تظهر فى ظل المناخ الفكرى والثقافى والاجتماعى والطبقى الذى نقل المجتمع بأسره من مرحلة اليوتوبيا والحلم إلى مرحلة الواقع والموجود والحركة من خلاله ومن أجله . ثم من خلال رؤية جديدة تباين ورؤية الرومانسيين السابقين للحياة والمجتمع والناس والعلاقات والقيم والأخلاقيات والنظام السياسى والاقتصادى القائم. جاءت قصص الخميسى معبرة عن منظور مختلف ومن زاوية جد جديدة . ورغم ما بها من ملامح رومانسية ، إلا أنها تدور فى الاتجاه التقدمى الثورى . وفى كل قصة من قصصه القصيرة التى كتبها فى أول الخمسينات على وجه الخصوص يستهدف تغييراً ما فى ناحية أو أخرى من نواحى الحياة فى المجتمع . بحيث يمكن لنا القول أنه بالنظر إلى مضامين القصص القصيرة التى كتبها مكتملة ومجتمعة ، نستطيع أن نحظى بفكرة عامة عن هدف الخميسى الاجتماعى وبغيته الثورية . فالرومانسية عند الخميسى لا تمثل هروباً من الواقع ، ولا انفصالا عنه أو تعالياً عليه ، كما أنها لا تعبر عن فردية مسرفة ، أو انغلاق فى بوتقة الذات ، ولا تدور أولا وأخيراً حول « الأنا » الخاصة بمشكلاتها وهمومها وأحزانها . لكنها رومانسية ذات دلالة ثورية تحمل مضمونا اجتماعياً تقدمياً . وإذا عبرت أو صورت القيود التى تحيط بالفرد وتعوقه عن ممارسة نشاطه بحرية ، فإنها تبغى من وراء هذا التعبير أو التصوير الثورة والتمرد على تلك القيود ؛ بمعنى أنها تنطلق من الواقع الموجود فعلا لتحقق واقعا آخر يجب أن يكون أملا . وإذا كانت الرومانسية حرية فقد فهم الخميسى الحرية على أنها مسئولية .

فكثير من قصص عبد الرحمن الخميسى القصيرة لا يصدق عليها القول بأنها تنفصل تماماً عن الواقع الاجتماعى أو الاقتصادى أو النفسى بشكل قاطع ، لأنه يعى جيداً وجود الواقع وثقله وتأثيره فى هذه المجالات وفى الفن أيضاً . ثم إنه أحياناً يختار حادثة من الواقع ، ويخلق لها الشخصية الرومانسية ذات الملامح الثورية المتمردة ، ليوضح لقارئ ما قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ أن واقع المجتمع المتحجر الجامد الذى تسيطر عليه الرجعية المتخلفة ، وترتع فيه الطبقية ، ويعمه الركود والضعف لا يمكن له

(١) « الاتجاهات الأدبية فى القرن العشرين » – ص ٤٣ .

أن يتحول ويتغير إلا بواسطة أناس أو أفراد متمردين ثائرين . حتى هروب الشخصية فى بعض قصص الخميسى القصيرة يمثل أحياناً موقفاً، أو فعلا . فالانتحار أو الإقدام عليه أو التفكير فيه يكاد يكون عند الخميسى «إيجابا» لا «سلباً» وقوة لا ضعفاً ، وفاعلية لا انكساراً أو هزيمة ، ومواجهة ما للواقع عندما تدرك الشخصية – وقصص الخميسى فى الأغلب الأعم تدور حول أشخاص – أن القيود المحيطة والظروف القاهرة الصعبة أقوى من قدرتها على التأثير فيها أو تحطيمها ؛ فإذا بها تفكر فى الانتحار كوسيلة للخلاص ، . وهذا هو الذى فعلته الشخصيات الرئيسية فى قصص (رسالة المنتحرة) و (ليتنى ما كنت يا أماه) و (الحنة يا الحنة) و (آه يا أسمر اللون) وهى من أولى القصص الرومانسية التى كتبها عبد الرحمن الخميسى .

تأتى ثورية الخميسى إذن من تأثره بالفكر الاشتراكى الماركسى وبخاصة فى الجانب الثورى منه ، كما تدفعه إلى الرومانسية ظروف حياته الخاصة وإحساسه بفقدان التوازن والأمان فى مجتمع تتصارع فيه مصالح الطبقات بشكل ملحوظ ، وحساسيته المرهفة إزاء الواقع المر الأليم الذى كان المثقفون يعانون منه ويسعون جادين فى المطالبة الملحة بتغييره ولو بوسيلة الثورة الشاملة . يضاف إلى هذا كله تأثره وتعلقه الشديدان بالشاعر خليل مطران . وهو شاعر رومانسى ،عشق الحرية ، وتغنى بشعره ضد الاستبداد والظلم العثمانى . وإمعاناً فى مناهضة السلطان عبد الحميد وسياسته الغاشمة ، انضم إلى جماعة «تركيا الفتاة» حينما رحل إلى باريس ١٨٩٠ . ولأن الضغوط الجاثمة على أنفاس الشعب المصرى لم تكن أقل منها فى أى قطر عربى آخر ، فإن الخميسى راح يدعو إلى رفع الظلم ، ويطالب بالحرية : حرية الفرد وحرية الجماعة . كما أنه انتظم فى سلك الجماعات السرية الثائرة ، داعياً إلى الحرية والكرامة والمساواة والعدل الاجتماعى فى مقالاته وأشعاره . وهو خط التزمه الخميسى مسايراً فيه رائده الشاعر الرومانسى خليل مطران .

وفى شعره يمثل ما فى شعر خليل مطران تعبير عن أحاسيسه ، وإحلال للشعور محل الخيال ، فبعض قصائده ترقى إلى مستوى العمل الذاتى التام ، الذى يعبر فيه الشاعر عن نفسه تعبيراً متكاملاً . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإنه حاكى مطران فى تغنيه بآلام النفس البشرية ، غناء مليئاً بالحزن والشجى . وليس من شك فى أننا نجد لهذه التيارات انعكاسها المباشر على قصص الخميسى القصيرة . ولعل أوضح ما يمكن أن يلاحظ فيها – كما لاحظنا فى شخصية الكاتب ذاته – روافد من الرومانسية التى أخذها عن مطران ، واهتماماً بالشخوص الضائعين البائسين كما كان يفعل مكسيم جوركى ، ثم نظفر لديه دائماً وفى أغلب قصصه بوجهة نظر مادية ، حيث نراه يرد الصراع بين الطبقات ، ويفسر شقاء الأفراد والجماعات تفسيراً ماديًّا ، وهو ما تأثر فيه بالماركسية إلى حد بعيد . يدل على هذا من بعض الوجوه أنه يرفض الإصلاح كحل لعلاج الأزمات أو للارتفاع بمستوى المعيشة ، ولا يرضى بالتغيير

البطىء التدريجى على نحو ما يذهب الفابيون ، ولكنه يدعو إلى الثورة والتغيير الجذرى الشامل .

تبدو هذه النظرة واضحة من مجرد قراءة الحوار الذى دار بين راوى إحدى قصصه وبين رفيق له ؛ وهما يتناقشان حول أسطورة من الأساطير جعلت كل همها « التخدير » فقط والتحليق فى عالم يوتوبى لا واقعى ، بقصد إبعاد أذهان الناس عن التفكير فى واقعهم . وفى هذا الحوار تظهر كراهية الخميسى للفن الذى لا يدفع الإنسان دفعاً إلى تغيير واقعه السيئ ، كما نلحظ فيه إيمانه بأنه لكى نغير الواقع يجب علينا أن ندرسه علميًّا ، وأن نتفهم أبعاده ، وأن نتعمق فى جذوره لنقف على الأسباب والمشكلات التى تعترض طريقه . ونراه يستند فى كل هذه النظرات إلى أساس مادى صرف .

(قلت : ليست الغاية من الحياة بالطبع أن نكون تعساء وأشقياء . لذلك ينبغى علينا أن نبحث عن الأسباب فى شقاء الناس . وسنرى بالبحث أنها أسباب مادية أولا وأخيراً ، ومن ثم نستطيع مادمنا قد شخصنا العلة ، أن نلتمس لها العلاج ، ولن يكون الدواء إلا من صنف المرض ، لن يكون غير دواء مادى أيضاً .

قال : وهل من الضرورى أن يكون للأسطورة أو للحكاية مضمون ؟

قلت : ومضمون نافع للتطور ، مفيد لمعركة الإنسان ضد أعدائه كذلك .

قال : ولكن حكاية أم شداد قد أراحتنى .

قلت : ولم تحل مشكلتك . إنها ترمز إلى أسباب شقائك فتدفعك إلى محاولة القضاء عليها . إنها فقط هربت بك من واقع حياتك ، وحذرتك . وهذه الأسطورة نفسها هى التى خدّرت أم شداد ومثيلاتها من القرويات ، فجعلتهن يرضين بعيشة السوائم ، وهن اللواتى يصنعن لغيرهن الحياة ، وهى التى خدرت أجيالا من العبيد فى عصر الإقطاع ، وأجيالا من العاملين فيما تلاه . خدّرتهم جميعا عن المطالبة بحقوقهم فى السعادة والراحة ومستوى الحياة اللائقة بالإنسان ، حين قررت لهم أن الشقاء موزع على الجميع ، لتضمن عدم تمردهم على بؤسهم المقيم ، وفى ذلك خدمة للأقليات المستبدة .

قال : وبعد ؟

قلت : لا ينبغى أن يمتص الفن متاعب الناس امتصاصاً سلبيًّا ، وإنما يجب أن تكون مهمته الآن تصوير متاعب الناس والإشارة إلى طريق الخلاص منها )[1] .

ويلح الخميسى دائما على ضرورة تغيير الظروف المادية ؛ فالعوامل الاقتصادية هى التى تؤثر فى سلوك الأفراد وتصرفاتهم وتفكيرهم وعلاقاتهم بعضهم بالبعض الآخر ؛ ويكون لها انعكاس مشابه على قيمهم ومثلهم الأخلاقية . وعنده ، قد يدفع ضغط الحاجة المادية إلى الانتحار أو الجنون . وينتهى من ذلك إلى الإيمان القوى بأنه لكى نضمن حياة اجتماعية ونفسية وأخلاقية سليمة يلزم علينا تغيير النظام

(١) لن نموت - عبد الرحمن الخميسى - مكتبة الخانجى - قصة (حكاية الشقاء) ص ٥٩ - ص ٦٠ .

المادى ، والقضاء على علاقات الإنتاج القديمة ، والقوى المستغلة ، كشرط لتجديد الحياة والمجتمع والناس على حد سواء . ذلك أن القوة الرئيسية التى تؤدى إلى التغير فى الإدراك البشرى ، ومن ثم فى التنظيمات الاجتماعية لا يمكن العثور عليها فى العقل البشرى ، ولا فى أية فكرة سامية أو وحى مقدس ، بل إنها تكمن فى الظروف المادية للوجود . وأهم هذه الظروف « إنتاج ضروريات الحياة » وهو النشاط الذى يضمن الناس بواسطته وسائل معيشتهم ، كما أنه يكون العامل الأساسى فى المجتمعات ، ويتحكم فى تاريخها . إذ تتحدد العلاقات الإنسانية ، والمؤسسات السياسية والأفكار ، بواسطة إنتاج السلع المادية .

وقصة ( العذاب ) توضح من خلال رسالة بعثت بها إحدى نزيلات مستشفى الأمراض العقلية إلى أمها ، كيف أن حالة زوجها المادية ، وعدم منحه إياها من المال ما تتمكن به من إشباع مطالبها الاجتماعية ، خاصة وأنها لم تنجب ولداً ولا بنتاً ، تستكمل بأحدهما نقص حياتها الأليمة ، مما أدى بها فى النهاية إلى الجنون . فقد تخلى عنها زوجها ، ودفنها حية فى حجرتين خاويتين إلا من الوحشة ، فجعلت تتخيل أنها فى مقبرة . وما لبث ذلك التخيل أن وجد فى نفسها البائسة تربة خصيبة له ، فاعتقدت أنها ستدفن حية ، ونمى ذلك الاعتقاد نوع الحياة الحالكة التى كانت تحياها : ( ومن هنا نجد أن العلاج الوحيد لاقتلاع هذه الفكرة الثابتة ، هو المال ، هو تحسن المعيشة . هذا فقط هو الحل ) ، ( هذه حالة من الحالات ، ليس لها علاج لدى الطبيب العصبى ، لأن هذا الخطاب الذى كتبته المريضة إلى أمها ، قد كشف لى عن لب المأساة ، عن جوهر المرض الذى لا يزيله غير ظروف اجتماعية معينة . )[١]

ويدرك « عبد الخالق » السائق لدى إحدى الأسر البورجوازية مدى الاستغلال الواقع عليه من جانب أولئك الذين لا يعملون ولكن يملكون القوة المادية . ( إن مثل هؤلاء الناس يريدون أن يستمتعوا وحدهم بالحياة ، وإذا تطلعت « نعيمة » مثلا إلى ركوب العربة كما يركبون ، ونسيت منديلها داخل العربة ، عدوها جريمة من الجرائم لا تغتفر ) ، ( إن مثل هؤلاء الناس يريدون وحدهم أن يحيوا . وأن يأخذوا الراحة كلها على حساب الآخرين وهم لا يصنعون شيئاً غير استعباد الآخرين ) . . ويترك « عبد الخالق » هذه الأسرة البورجوازية ليعمل عند أحد أصحاب العربات ، فإذا به يستشعر لديه هو الآخر بشاعة واستغلالاً لأنه « يملك » وسيلة من وسائل الإنتاج المادية ( التحقت بعمل جديد . . أنا هذه المرة سائق عربة تاكسى . . نعمل إيه ؟ كله شغل . . إنى أعمل طول النهار وصاحب العربة يتقاضى الفلوس وهو قاعد فى بيته أربعة وعشرين قيراطاً . . طبعاً . . إنه صاحب الفلوس ! )[٢] .

---

(١) المصرى - العدد ٤٤٨٦ - ٢١/٥/١٩٥٠ - ص ١٢ .

(٢) « قصاص الدم » عبد الرحمن الخميسى دار النشر المصرية ١٩٥٣ - ص ١٣٥ ، ص ١٣٦ .

«عبد الخالق» هنا عامل لا مال عنده ، ولا يملك سلعة غير سلعة عمله الخاص ، وهو مضطر لبيعها كى يتحاشى الجوع ؛ وبمقتضى النظام الرأسمالى يتقدم إلى صاحب العمل فيشتريه منه بأقل سعر ممكن ، على الرغم من أن القيمة الحقيقية لسلعة العمل تكون أعلى دائماً من الأجر الذى يتقاضاه العامل . وهكذا يصبح ربح الرأسمالى مبلغاً حصل عليه من «فائض القيمة» (١) – قيمة العمل الذى سرقه صاحب العمل من العامل لمجرد أنه «صاحب الفلوس» ! ومن ثم فإن النتيجة المنطقية لهذا هى أن النظام الرأسمالى ما هو إلا خطة أثيمة مدبرة لاستغلال الطبقة العاملة ونهبها ، ذلك أن الرأسمالى يجد فى السوق «سلعة» لها ميزة خاصة تنفرد بها ، وهذه السلعة هى القوة العاملة التى توجد فى شكل «العامل البشرى» الذى يحتاج إلى قدر محدود من وسيلة العيش لنفسه ولأسرته . وفائض العمل الذى يؤديه العامل ، بالإضافة إلى الوقت الضرورى اللازم لتغطية أجره هو مصدر «فائض القيمة» أو «الربح» الذى يحصل عليه رأس المال الذى يتضخم هو الآخر بصفة مستمرة .

ولئن كان الكاتب فى هذه القصة القصيرة قد اتضح تأثره الكبير بنظرية «فائض القيمة» كما وردت فى الفقه الماركسى ، فإنا نراه فى غيرها يركز على الطبقة العاملة ويصور معاناتها وقلقها وصراعها مع أصحاب رؤوس الأموال. من ذلك ما نعرفه عن «بسيونى» العامل الذى شقى فى حياته وكان يتنقل من مصنع إلى آخر ، يعمل اثنتى عشرة ساعة فى اليوم دون أن ينال ولو نصف ساعة ليتناول طعام الغداء (٢) . ويبلغ تبرمه بهذه التناقضات ذروته ؛ فيطلق صيحة مدوية فى بداية قصة (لحم الناس) موجهاً إلى كل الناس دعوة صريحة حادة : (لا تغمضوا أعينكم عن قذارة المجتمع . ولكن عليكم أن تفتحوها لتشهدوا . . وتلمسوا . . وتهبوا معاً يداً واحدة ، وإرادة ماردة ، تحقق العلم للجميع ، والقوت للجميع ، والشرف للجميع .) (٣) . هنا يطالب بالاتحاد والتكتل والجماعية من أجل الإطاحة بكل القيم الفاسدة والنظم العتيقة ، بهدف تحقيق ما هو أفضل للجميع : قوتاً وعلماً وشرفاً وكرامة .

والكاتب يؤمن بأن الفرد وحده غير قادر على فعل شىء ، وإنما تقوده وتؤثر فيه مجموعة الظروف المحيطة ، لذا فإنه لا يلوم الفرد إن أخطأ . بل يلقى بالتبعة على المجتمع بنظامه الاقتصادى أولاً والاجتماعى والسياسى بعدئذ . فالفرد فى نظره لا يخطئ ، ، ولكن تضافر هذه العوامل السيئة هو الذى يدفعه إلى ارتكاب الجريمة أو إلى أن يسلك سلوكا غير سوى . فهو يذهب إلى الاعتقاد بأن النظم الاجتماعية والتربوية تعتبر فى حد ذاتها المسئول الأول عن تشكيل المواطن وتكييفه ؛ فإن كانت هذه النظم خيرة جاء المواطنون أكثر خيرية وتعاونية . وإن كانت النظم الاجتماعية فاسدة ساعدت على خلق

---

(١) «رأس المال» – كارل ماركس – ترجمة د . راشد البراوى – جـ ١ – ص ١٩ و٢٠ .

(٢) «المصرى» العدد ٥٣٨٢ – ١٩٥٢/١١/٢٢ – ص ٨ . قصة (الجميلة جمالات) .

(٣) «قصاص الدم» – دار النشر المصرية ١٩٥٣ – ص ٧٠ .

المواطنين الفاسدين الانتهازيين ؛ لأن سلوك الأفراد والجماعات ليس من صنعهم وحدهم وإنما هو انعكاس لأثر البيئة الاجتماعية والأنظمة السياسية والاقتصادية والتربوية ، وما تعلق بها من ثقافة وحضارة . ويصبح علينا – والحالة هذه – إذا أردنا إصلاح الناس ينبغي أولاً إصلاح النظم والقوالب التي تصب فيها أفعالهم .

وجميع أبطال الخميسي يخطئون بسبب البيئة وفساد النظم . ويتسع مفهومه للبيئة حتى يشمل العالم كله . فالصراع بين الدول الكبرى ، والحروب الدائمة ، يكون لها تأثير على نفسيات الأفراد وسلوكهم وأخلاقياتهم وإن كانوا بعيدين عن مجالات الصراع في حد ذاتها . وكما تفقد ( دهب بنت عبد الباسط ) حياتها نتيجة للمعاملة السيئة ، والتفرقة الطبقية ، وفقر أهلها في المجتمع المصرى ، تفقد ( دهبية ) وليدها الجديد الصغير بسبب الحرب العالمية الثانية التي لايد لها فيها على الإطلاق . وتعترف « وداد » الغانية قائلة : ( لقد دفعتني الظروف إلى احتراف الكذب ، إلى التبسم وقلبي يقطر بالدم . إلى مراقصة المخمورين وساقاي لا تقويان على حمل جسدي من التعب . كنت أتمنى أن تثقل كفة المؤهل العلمي الذي أحمله ، على كفة تلك الكأس التي أعاقر بها الناس الخمر . كنت أتمنى أشياء كثيرة ، عاقني عن تحقيقها مجتمع لا أتحكم فيه وإنما يتحكم هو في مصيري )[1] .

ويرى الخميسي أنه إذا أخطأ الفرد ، فعلى المجتمع ألا يغلق في وجهه أبواب التوبة ، لأن المجتمع هو مبعث خطئه من جانب ولأن النتيجة السيئة سترتد إليه من جانب آخر . ( الله يقبل التوبة . فلماذا يغلق المجتمع أبوابها في وجوه الخاطئين ، فيحولهم إلى الجريمة مكرهين ، يوغلون في ظلماتها ، ويتلطخون بقذارتها ، ويألفون بشاعتها ، حتى ينقلبوا حرباً على أنفسهم ، وعلى الناس وعلى الحياة )[2] . وعنوان هذه القصة (الطعام.. يا أبواب الجريمة) يؤكد إيمانه بأن المجتمع هو الذي يفتح أبواب الجريمة على مصاريعها بطريقة أو بأخرى .

وأغلب الظن أنه استمد هذه الفكرة من أحد المفكرين الاشتراكيين السابقين على كارل ماركس وهو « روبرت أوين » ١٧٧١ – ١٨٥٩ ، الذي كان اسمه لا شك يتردد بين أسماء رواد الفكر الاشتراكي في الجلسات والاجتماعات التي كان الخميسي يحضرها مع رفاقه من أعضاء التنظيم السياسي . وروبرت أوين كان يرى أن المجتمع سيئ التكوين ويرتكز على أسس مجافية للعقل ومنافية لقوانين الطبيعة ، وأن تطوير الوجود الإنساني يلزم تعديل البيئة . وهو أمر سوف يصبح سهلا هيناً لمهندس ماهر يمكنه أن يعيد بناء المجتمع وفقاً لخطة يمليها العقل وتستمد منهجها من الطبيعة . وفي هذا يقول : ( إن العالم ليس خيراً أو شريراً بصورة لا مناص منها ؛ ولكن نحن الذين نجعله كذلك )

---

(١) « المصري » – العدد ٤٤٩٧ – ١٩٥٠/٦/١ . ص ١٢ – قصة (كنت أتمنى) .

(٢) « المصري » – العدد ٤٧٠٩ . ١٩٥١/١/٧ – ١٢ .

ويقول أيضاً : (لقد منحتنا الطبيعة التربة الصالحة القادرة على أن توفر لنا كل ما نحتاج إليه ، ولكننا بجهلنا زرعنا الشوك بدلا من الكروم .) (١) . وحينما يقول « أوين » إن الإنسان وليد الظروف إنما يكشف بجلاء إدراكه لأثر البيئة والإرث الاجتماعى والخصائص الاجتماعية فى سلوك الأفراد ، وينص بهذا على أهمية العوامل البيئية فى تفسير السلوك البشرى ، وكيف أن الشخصية الإنسانية يمكن أن تتغير وتشكلها البيئة فى أى صورة تقريباً .

وقد استفاد الخميسى من آراء « أوين » وأفكاره فى هذه القضية بالذات ، وإن لم ينهج نهجه فيما دعا إليه متعلقاً بالتعاونيات والمزارع الجماعية وما شابه ذلك مما نادى به روبرت أوين فى النصف الأول من القرن التاسع عشر مستهدفاً إعادة بناء المجتمع بناء سليماً .

وتناول الخميسى لكل هذه الفكرات والآراء التقدمية والثورية لم يكن إلا تناولا رومانسيا يعتمد فيه على الانفعال والشحنة العاطفية التى يتقد بها قلب الفنان ويتوهج خياله . وأحياناً ما تكون الشخصية مختلقة وغير مستمدة من الواقع ، يحاول الكاتب إضفاء بعض الصفات عليها للإيهام بإمكانية تواجدها ولتحميلها الفكرة التى يريد أن يوصلها إلى ذهن القارئ . كذلك فإن النهايات غير المتوقعة ، والمفاجئة ، والتى غالبا ما تكون مأساوية حزينة ، تزخر بها قصص الخميسى . مضافاً إلى هذا أن « الحب » عنصر لا تغفله قصصه ، إذ هو عنصر أساسى فى قصصه القصيرة لا نكاد نظفر بقصة تخلو من هذا العنصر . وهو حب شفاف للوطن حيناً ، وللأم أو للابن حيناً ، وللبشرية فى كثير من الأحيان . ويشعر قارئ الخميسى أن استخدامه لهذه العاطفة فى قصصه ليس كاستخدام البورجوازيين من أمثال محمود كامل وإبراهيم ناجى ومحمد أحمد شكرى ويوسف جوهر ويوسف حلمى لها ؛ فهو يعتبر الحب دافعاً يدفع المحب إلى التغيير الذى ينشده بالنسبة للحياة فى المجتمع ، أو بالقياس إلى احتياجات الفرد نفسه . ومن هنا فإنه يرى ضرورته وحيويته ، وأنه عامل رئيسى لتجدد الحياة وتطورها واستمرارها ؛ وليس كما كانت القصة الرومانسية السابقة تظنه لهواً وعبثاً أو ترفاً .

وقارئ قصص (الجميلة جمالات) و (أفران الموت) و (العودة) و (دهبية) سيتبين له كيف يستخدم الخميسى عنصر الحب بشكل يختلف كثيراً جدا عن استخدام الرومانسيين السابقين له . ففى القصة الأولى يدفع الحب « بسيونى » إلى الذهاب إلى الإسكندرية كى يلتقى مع والد « فردوس » ليتفق معه على موعد زواجه بها . وبينما هو راكب القطار فى طريقه إلى حبيبته تعود به الذكرى إلى عام ١٩٤٠ أيام كان يعمل بالإسكندرية ويقيم فى حجرة بالطابق الأول من المنزل الكائن فى حارة ربيع فى باب سدرة . وكانت « الجميلة جمالات » هى الطفلة الوحيدة ابنة صاحبة البيت الذى قطن به ، هى التى هدته إلى الحجرة الخالية وتعلقت به وتعلق بها . وكانت تهبط إليه لتلعب فى حجرته وتحمل الحلوى التى

(١) Robert Owen of New Lanark. Margaret Cole. London 1939 – P. 24, 25, 26

تعود أن يأتى بها . ونلاحظ هنا ثمة علاقة حب لكنه من نوع آخر يختلف عن الحب الذى يربط « بسيونى » بـ « فردوس » ، ولكن اللونين يؤديان معاً إلى ارتباط « بسيونى » بالإسكندرية وحبه لها . ويجد الكاتب ذريعة لمناقشة ماهو أهم من الحب : الحرب . وتدميرها لبعض أحياء الإسكندرية بلا ذنب . فتفقد الأم طفلتها الوحيدة ذات الأعوام الخمسة ، ويتهدم المنزل الذى تملك (المنزل؟ أين المنزل؟ ياللفاجعة . لقد تحول إلى ركام ! . . أتذكر يا بسيونى؟ لقد وجدتما الجميلة جالات فى الصباح ، لاكائناً حيًا وديعاً ، ولكن أشلاء متمزقة مبعثرة بين الأنقاض . هذه يد الجميلة جالات فى ناحية وهذه ساق الجميلة جالات فى ناحية أخرى . ولكن أحقًا ، كانت يداها تلك التى تداعبك يا بسيونى؟ أحقًا كانت عيناها هاتان المنطفئتان تبرقان فى عينيك يا بسيونى؟ ألا انهدى أيتها الجبال وميدى أيتها التلال ، وارتجفى أيتها الأرض الدائرة ، وارتعشى يا سماء وامطرى الجحيم ! إنهم هم الذين أطفأوا بالحرب حياة الجميلة جالات . ولن تناديك بعد اليوم يا بسيونى ، لم تخف إليك ، لن تقول لك : إزيك يا عمى . لن تصفق وتضحك وهى تصيح : هيه . . خلاص . . ألا لعنة الله على الحرب . وما تصنع بالناس يا بسيونى ) . ويستمر فى تحقير الحرب والتحالف العسكرى مع الحكومات الغربية ويحذر من ذلك حتى لا تتورط مصر كما تورطت أثناء الحرب العالمية الثانية .

وتسير قصة (أفران الموت) فى نفس الخط ، إذ يستغل عنصر الحب : حب الخطيبة وضرورة العودة إليها ، وحب الأرض وحتمية الدفاع عنها والالتحام بها . وحب مصر والرغبة فى تخليصها من أيدى الإنجليز . وتمتزج هذه الأنواع الثلاثة من عاطفة الحب فى قلب « مدبولى » العامل ، بنفس القوة التى هى عليها عند الخميسى . إذ فى هذه القصة نلمس معايشة الخميسى لأحداث وطنه ، ومناصرته حركات العمال فى الإسماعيلية وتأييدهم لهجرهم المعسكرات البريطانية فى عام ١٩٥١ مضحين بأعمالهم التى يقتاتون منها ، راضين بمكابدة الجوع فى سبيل حرية الوطن . مناشداً العمال جميعاً بأن يكونوا طليعة الشعب إقداماً من أجل استقلال مصر .

والكاتب فى بداية هذه القصة يحدث الشخصية الرئيسية كما لو كان يحدث نفسه ، ويلقى عليها بكل أحماله النفسية وأثقاله الاجتماعية ، وتطلعاته القومية . ومن خلال لحظة زمنية قصيرة ، يجلس فيها البطل القرفصاء على شاطئ ترعة الإسماعيلية ، وحيداً فى الظلام ، ومن حوله تنتشر معسكرات الإنجليز التى أقاموها على أرض الوطن واستخدموا فيها أمثال « مدبولى » من العمال المصريين ، يتذكر « مدبولى » أو يذكر الكاتب « مدبولى » بـ « صالحة » خطيبته وكيف أنه هجرها وترك قريته من أجل مزيد من الرزق ، لكنه لم يجد سوى العبث بحقوق العمال المصريين والاستهتار بأرواحهم ، فهم يلقون إلقاء فى « أفران الموت » بسبب أوبغير سبب . وما إن يجد « مدبولى » أحد العمال المصريين يطالب بمقاطعة

(١) « المصرى » - العدد ٥٣٨٢ - ١٩٥٢/١١/٢٢ - ص ٨ .

البريطانيين والاستقالة الجماعية من العمل فى المعسكرات الإنجليزية كحل أوكوسيلة لشل حركتهم ، حتى يستجيب «مدبولى» للدعوة ، ويعود إلى قريته الحبيبة ، وخطيبته الحبيبة العزيزة «صالحة» وأمه الحنون (مصر) منادياً بفرحة (عاشت مصر وعاش العمال المصريون) [١] .

و (العودة) [٢] تصور أثر الحرب وبشاعتها وتدميرها لعناصر الحياة الإنسانية النبيلة ، من خلال موقف شعورى موحد ومركز جدا . ينقل فيه الكاتب مشاعر «سنية» لحظة تسلمها برقية تنبئ بقدوم زوجها وحبيبها المخلص الوفى (إسماعيل) الذى انتزعوه من بين أحضانها وهو يقضى معها شهر العسل ، ليقاتل فى الحرب ، وتفهم من البرقية أنه قادم بعد سويعات قليلة . فتغرق فى أحلام اللقيا ، وتهيم فى تخيل ما سيكون إبان مواجهته ، لكنه يأتى محمولا وقد فقد ساقيه .

وفى (دهبية) [٣] يجيد الكاتب اختيار الموقف واللحظة . وعن طريق تعمقه مشاعر دهبية التى هى فى أمس الحاجة إلى وقوف زوجها معها وقت ولادتها الوليد الأول ، يأخذ الكاتب فى عرض أهوال الحرب وتأثيرها فى ذات الفرد ، والجماعة ، والتكوين الأسرى ، والعلاقات الاجتماعية والإنسانية عموماً . فزوجها فى غيبة طويلة عنها بعد ما انتزعوه ليحارب فى (يافا) وطفلها الوليد تدمره القنابل وتفتك به أدوات الحرب بلا ذنب ارتكبه ، لا هو ولا أمه ولا أبوه .

إلى جانب توفر عنصر الحب فى هذه القصص الأربعة ، ومع وضوح القصد والهدف منها مجتمعة ، يوجد ثمة اتفاق آخر فيما بينها . وهو يكمن فى كون الكاتب يلتزم فى كل منها طريقة عرض واحدة . حيث يبدأ بتوجيه الحديث إلى الشخصية ، وينشئ علاقة مباشرة معها ، يكلمها ويوجهها ويذكرها بماضيها وبما يجب أن تفعله فى حاضرها ضماناً لمستقبلها ومستقبل مصر والإنسانية . وفى القصة الأولى يحدث «بسيونى» بقوله (فردوس يا بسيونى . . . فردوس يا بسيونى . . فردوس فى الإسكندرية . . بمنزل أبيها . . وأنت هنا ، مقطوع فى القاهرة ووحيد وشريد فى حجرتك الضائعة فوق السطح ) . ونفس البداية فى القصة الثانية لكن مع «مدبولى» وكلاهما عامل مصرى يتعذب من قسوة المعاملة سواء من الأجانب أو من الرأسماليين المصريين ، وساعات العمل ، والأجور ، وعدم وجود تأمينات اجتماعية أو ضمانات ضد العجز والمرض والشيخوخة . . . وغيرها من القضايا العمالية يناقشها الكاتب أثناء السرد . لكنه يوجه حديثه إلى «مدبولى» : (صالحة . . ما أجمله من اسم يامدبولى ، وما أكثر إشراقه فى ذهنك ، وما أعذب موسيقاه فى قلبك الوطنان . . صالحة . . آه من عودها المتأود ، ومن نظراتها المتكسرة ، ومن وجهها الصداح ، ومن ثناياها العواطر ) . أما فى القصة الثالثة فإنه

---

(١) «المصرى» - العدد ٤٩٨٤ - ١٥/١٠/١٩٥١ - ص ٨ .

(٢) «قصاص الدم» - دار النشر المصرية ١٩٥٣ - ص ٩٤ .

(٣) «المصرى» - العدد ٥٤٨٧ - ٧/٣/١٩٥٣ - ص ٨ .

يهمس إلى «سنية» : (برقية يا سنية . . إنها برقية آتية إليك . فهبى من مقعدك يا عروس الحبيب . واضبطى أعصابك . ولا تضطربى خوفا . لا ترتجى أملا . . بل اهرعى . . اهرعى إلى الباب . . واغمضى خيالك عن نوع المقدور المجهول فإنها ثوان معدودات تواجهين بعدها ما تحمل هذه البرقية من خبر . ) وكذلك الحال نراه يحدث «دهيبة» بين حين وآخر .

والكاتب بهذه الوسيلة مزق الستار الذى يفصل بين الكاتب وشخوصه ، وبينهما معا وبين القارئ ، فحطم الحائط الرابع ، وأبعد القصة القصيرة عن الموضوعية التى هى أهم سماتها . ومهما اختلف عن الرومانسيين من حيث فكرة القصة ومضمونها والهدف الذى يبتغيه من ورائها ووجهة نظره الشاملة ، فإنه يتفق معهم فى اختياره لشكل القصة وبنائها الكلى . فهو بناء وشكل رومانسى تتوفر له أساسيات معينة ، كذات الكاتب ، ودعوته الصريحة ،وأسلوبه الشاعرى . وكون شخصيته كفنان لا تتوارى وراء شخوص قصصه ، مما يضعف البناء الفنى . ومرد ذلك عند الخميسى إلى أنه شاعر جلب القصيدة الغنائية التى تتميز بخطابية واضحة إلى القصة القصيرة . وهذا أيضاً هو سر الخطابية الزاعقة التى نلحظها فى كل قصص الخميسى القصيرة . كما أنه يفسر لنا اهتمامه بلغته وموسيقيتها وغنائيتها . ومن أمثلة خطابيته ما نقرؤه فى قصة (آهة خرساء) : (إلى مهاوى الردى بعد أن استولت الحكومة على ثروته . . إلى مهاوى الردى بعد أن أصبح ضياع العروس حقيقة مؤكدة . . إلى مهاوى الردى بعد أن انكفأ إلى الليل الطويل . . لا شىء غير مهاوى الردى . . إلى الطريق إذن . . إلى المسغبة . . إلى حرمان الحياة والحب . . إلى السعال الذى تتشابك فيه خيوط الدماء )[1] .

وتحتشد قصص (رسالة المنتحرة) و(آه يا أسمر اللون) و (اللحن الأخير) و (ليتنى ما كنت يا أماه) و (وحدى) بصفحات أقرب إلى المقطوعات الشعرية منها إلى النثر الموضوعى الذى يناسب القصة الفنية القصيرة .

إلى جانب ذلك نلاحظ أن الخميسى يختار لبعض قصصه القصيرة شكل الرسائل المتبادلة ، كوسيلة لعرض المشاعر الذاتية الخاصة لأبطال قصصه ، وهو فيها يجد المجال رحباً فسيحاً لشاعريته ورومانسيته . وقد عرفنا أن معظم الرومانسيين عبروا عن مشاعرهم فى هذا الشكل . وتجد هذه الملاحظة مصداقاً لها فى قصص (رسالتان) و (والثالث يا أمى) و (لمن أعيش) و (العذاب) و (رسالة المنتحرة) و (فقاعة الهواء) .

ومع ذلك كله فإن عبد الرحمن الخميسى ليس رومانسيًا حالماً يوتوبيا يرسم صوراً مشرقة براقة لعالم لا سبيل إلى تواجده ، وهو ليس بورجوازيا يفصل نفسه تماماً عن المجتمع ليعيش فى بوتقة أو فى برج عاجى بأحلامه وترهاته وعاداته الخاصة وقيمه الذاتية ووضعه الطبقى ؛ ولكنه رومانسى عاش الواقع

(١) «المصرى» العدد ٤٩٧٦ ٧/١٠/١٩٥١ . ص ٨ .

الكبير بآماله وآلامه ، بمشكلاته وتطلعاته ، بصراعاته وتناقضاته ، بأزماته المعاشية اليومية وأزماته الخارجية ، وانطلق من الواقع المأزوم ، لأنه هو نفسه تأزم من هذا الواقع وتأثر به وبكل ما يعتمل فى جوانبه . وتعرف إلى كل جزئية من خلال رؤيته الكلية الشاملة ونظرته الموضوعية . وكما انفعل بالواقع وعاش فيه ، عاش أحلام الشعراء ، وجمع بينهما وبين أحلام الثوريين العمليين : بين الواقع والحلم ، بين الخيال والتجربة العملية ، فى عمل فنى رومانسى شكلاً ، ثورى تقدمى موضوعاً .

ولوضوح اتجاه الخميسى منذ بدأ يكتب القصة القصيرة فى صحيفة (المصرى) ١٩٤٧ حتى القصص التى عثرنا عليها فى (الجمهورية) ١٩٦٠ نجده على ولائه الشديد له لا يتزحزح عنه قيد أنملة ؛ لأنه لا ينفصل عن الإطار الفكرى والعقيدة التى يعتنقها ، فهو لا يبعد به عن الوعى بمجتمعه والنظر إليه بمنظار جاد . ومن ثم فإنه حينما ينشر مثلا مجموعة (أمينة) ١٩٦٦ نلاحظ أنه يضمنها كثيراً من القصص التى سبق له نشرها فى (المصرى) أعوام ٤٧، ٤٨، ١٩٤٩ . بل وكثيراً مما ضمته مجموعة (الأعماق) وهى أول مجموعة قصصية مطبوعة له ، تبدو فيها رومانسيته جلية من أولها إلى آخرها . وذلك على الرغم من مرور ما يقرب من عشرين عاماً على إذاعة هذه القصص لأول مرة . مثل (فقاعة الهواء) المنشورة بـ (المصرى) ٢٠ / ١٢ / ١٩٤٧ العدد (٣٧١٦) ص ٦ ، وكذلك (الحنة يا الحنة) المنشورة فى ٣١ / ١ / ١٩٤٨ – العدد (٣٧٥٢) ص ٨ . و (الأبله يحب) المنشورة فى ٣١ / ٧ / ١٩٤٨ العدد (٣٩٠٧) ص ٨ .

ويعنى هذا بكل تأكيد أن عبد الرحمن الخميسى له خط واضح محدد الملامح منذ أول قصة نشرت له حتى آخر قصصه القصيرة . هذا الخيط الذى يرتبط بالرومانسية الثورية الواعية بدورها فى المجتمع ، على المستوى الفنى والأدبى فى وقت واحد .