الفصل الثالث ..

الإتجاه الواقعى

١- الواقعية الانطباعية
٢- الواقعية الانحيازية
٣- يوسف إدريس .. والواقعية الشمولية

١ – الواقعية الانطباعية

يرى البعض أن العمل الأدبى الذى يستند إلى الواقع ويلتزم بقواعد الشكل الفنى يندرج تحت ما يسمى «بالواقعية الفنية» ، اعتماداً على النظر إلى الشكل الخارجى فى المحل الأول . والقصة القصيرة – بهذا التصور – التى تبدو محكمة البناء ، مترابطة الشكل ، مكثفة ومركزة ومضغوطة ، وكان الحدث أو الشخصية أو الموقف فيها مقتطعاً من الواقع الخارجى ، ينطبق عليها هذا الاصطلاح «الواقعية الفنية» .

ونحن نرى أنه داخل دائرة الاتجاه الواقعى سوف نجد فى كل منهج من مناهجه ، أو أسلوب من أساليبه نماذج متعددة يكتمل فيها الشكل الفنى وعناصر البناء العضوى للعمل الأدبى ، على اختلاف الهدف منها : نقداً أو تصويراً آليًّا للواقع بحذافيره بقدر ما تستطيع الكلمة ذلك ، أو دفعاً إلى تغيير الواقع وتطويره ، أو تعبيراً عن شموليته وحركته الدائمة . فى الواقعية النقدية نظفر بقصص قصيرة تتضح فيها السمتان معاً : أولاً أنها نقدية ، وثانياً أنها فنية لا يتسرب إليها ضعف أو خلل ، وكذلك الحال بالنسبة للواقعية الاشتراكية .

وانطلاقاً من النظرة التى تحرص على أن يكون الاصطلاح محدداً للهدف والغاية من العمل الفنى ، فإنا نرى أن ثمة نماذج من القصة القصيرة الواقعية – رغم اختلاف نهجها – قد قصد بها مؤلفوها نقد جوانب من المجتمع أو شرائح من الواقع نقدا فنيًّا فى ثوب القصة القصيرة الفنية ، كما نلاحظ ذلك فى بعض قصص محمود البدوى وشكرى عياد ويوسف إدريس وسعد مكاوى ، وإن كان «النقد» هنا ليس السمة المميزة أو الطابع الغالب على قصص الكاتب ككل أو اتجاهه الفنى العام . فما يغلب على اتجاه يوسف إدريس ليس هو بالتأكيد ما كان يغلب على اتجاه محمود البدوى . وكذلك ما تصطبغ به أغلب قصص شكرى عياد غير ما يسم قصص محمد صدقى مثلاً . إذ أن منهج كل منهم وأسلوبه يتباين عن الآخر ، وإن استندت قصصهم القصيرة إلى الواقع ، وقصدوا فى بعضها إلى النقد ، والتزموا فيها بالقواعد الفنية للقصة القصيرة .

بمعنى أن «الواقعية الفنية» بهذا الإطلاق والتعميم ، تصبح مرنة مطاطة ، بل إنها تمتد فتشمل قصصاً قصيرة غايتها أو هدفها الأساسى قد لا يكون الإحكام الفنى والصياغة الفنية . وما دامت الأرضية هى «الواقع» ، والمعول فى التصنيف والتقويم هو «الهدف المقصود» فى شكل قصة قصيرة ، فلابد إذن من أن نحرص على أن نبرز هذا الهدف فى اصطلاحنا . وفى هذه الحالة لا يكون معيارنا الاحتكام إلى الشكل بصورة مطلقة ، وإنما إلى المضمون وكيفية صياغته فى شكل فنى محكم دقيق .

وبمثل ما نرفض وصف الاتجاه الواقعي الذى ساد بعد الحرب العالمية الثانية بأنه «واقعية جديدة» ، فنحن أيضاً لا نرى ثمة ما يدعو إلى إطلاق «الواقعية الفنية» هكذا دون أى ضبط . ذلك أنا وجدنا فى قصص الرواد من أمثال أحمد خيرى سعيد ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين ، قصصاً قصيرة واقعية ، توفرت لها عناصر الفن والتقنية ، لكن منها ما قصد به المؤلف «النقد» ومنها ما استهدف من ورائه «التحليل» ، فكان وصف هذه القصص بأنها «نقدية» أو «تحليلية» هو الأكثر انضباطاً ودقة .

لذا فإنا عندما نصف معظم قصص يحيى حقى ومحمود البدوى وسعد حامد وعبد الرحمن فهمى وشكرى عياد ، بأنها قصص «واقعية فنية» ، نغفل إلى حد كبير كون كاتبها يضفى انطباعاته الخاصة ، ورؤيته الذاتية ، وحضوره الدائم ، وإنه أولاً وقبل كل شىء يبغى من وراء قصته القصيرة توصيل «انطباع» معين إلى القارئ أو المتلقى ، فهم لا يصورون الحقيقة الموضوعية كما هى ، ولا يلتزمون بعقيدة فكرية يفرضونها فرضاً ، ولا يعظون أو يخطبون ، وإنما قصاراهم «التأثير» : تأثير الواقع فى الكاتب الواصف ، وتأثير الوصف فى القارئ المتلقى . والأمر ينطبق بإحكام على قصص يوسف إدريس . إذ لو اقتصرنا على القول بأنها «واقعية فنية» لأغفلنا بذلك – عامدين – سمة واقعيته التى قد تميزه عن سواه .

ونحن نميل إلى أن يكون اختيار المصطلح نابعاً من دراسة القصص المصرية القصيرة أولاً ، وتحليلها ومعرفة الملامح البارزة فيها ثانياً ، والوقوف عند أوجه الاتفاق التى تجمع بين أكثر من قصة قصيرة لأكثر من كاتب أخيراً .

وعلى هذا الأساس ، فإن معايشة القصص القصيرة التى كتبها كل من يحيى حقى ومحمود البدوى وسعد حامد وعبد الرحمن فهمى وشكرى عياد ودراستها وتحليلها ، تكشف عن نقاط التقاء عامة يشترك فيها هؤلاء الكتاب معاً ، بدأت تظهر عند يحيى حقى فى المرحلة الثانية من تطوره الفنى ، لكنها حملت فى أعطافها بعض الشوائب ، ثم ما لبثت حدتها أن خفت عند محمود البدوى بعد أن أضاف من فنه ما لم يكن متوفراً لدى يحيى حقى ، حتى إذا ما وصلت عند شكرى عياد ، أصبحت نقية تماماً من كل ما يشوبها . ولعل أول ما يبرز من ملامح الالتقاء بينهم ، أنهم جميعاً يجعلون لوحدة «الانطباع» المقام الأول فى قصصهم ، إذ يقصدون أن يبلغوا تأثيراً معيناً فى نفسية القارئ وشعوره ، ومن ثم فإنهم يخاطبون منطقة الإحساس والمشاعر والعواطف والوجدان . وهم يلتقطون من الواقع الخارجى ويضيفون إليه من عندهم . ذلك أنهم لا يعتقدون أن فى مجرد التصوير والوصف والنقل عن الواقع ما يكفى لأداء رسالة «التأثير» دون حاجة إلى الإفصاح عن مشاعر الكاتب الخاصة . لذا فإنهم يحاولون ترتيب الواقع المصور أو المخلوق وسرده بحيث يثير القارئ ، ويولد الانطباع الذى يهدف إليه الكاتب .

معنى هذا أن لديهم وعياً بالواقع ، لكنهم يفرقون بين الواقع الخارجى الموضوعى ، وبين «الواقع فى

الفن» الذى قد يختلف اختلافاً بيناً عنه فى الخارج ، بعد إضافة ذات الكاتب وانطباعاته ومشاعره . وقد يفسر لنا هذا من بعض الوجوه أنهم جميعاً يبرزون «ذواتهم» بشكل واضح لاخفاء فيه ، مما قد يبعد القصة القصيرة عن موضوعيتها . فهم يروون القصة – غالباً – بضمير المتكلم ، ويجعلون أنفسهم شخصيات رئيسية فى كثير من الأحيان . وقد يعلقون أو ينثرون حكمة فى وضوح غير فنى .

ويتحدون أيضاً فى كونهم يختارون من الواقع شرائح دقيقة جداً ويفصلونها عما عداها ، ويقفون إزاءها فى ذاتها كما لوكانت منعزلة تماماً عن غيرها ، مركزين عليها الأضواء ، مبعدين بينها وبين النسيج الكلى الذى هو أحد خيوطه . يتوسل يحيى حقى فى ذلك بـ«الصورة القصصية» لشخصية من الشخصيات الموجودة فى واقع الحياة ، كما يتوسل كل من محمود البدوى وسعد حامد باختيار «حادث» بعينه ، بينما يتوسل عبد الرحمن فهمى وشكرى عياد بتصوير «موقف» منتخب من الواقع أيضاً .

وهم يتحدون فى احترامهم «اللغة» واهتمامهم بها عنصراً أساسياً فى القصة القصيرة ، وأداة لتوصيل الانطباع أو التأثير المطلوب ، فهم يحتفظون لها بقواعدها ، ورونقها ، وجمالها . وهى تساعدهم على نقل تصورهم للواقع وعلى تجسيد خيالهم فى بعض الأحيان ، وتقريب المشاهد والمرئيات إلى حس القارئ ومشاعره . وهذا هو السر فى أننا نظفر بالكثير من التشبيهات فى قصصهم .

يضاف إلى هذا أن الأغلب الأعم من قصصهم القصيرة تحتفظ بالشكل الفنى (عدا الكثير من قصص يحيى حقى والقليل من قصص البدوى) . ويعتبر شكرى عياد فى قصصه القصيرة أكثرهم إحكاماً للشكل ، بينما محمود البدوى وسعد حامد أشدهم ميلاً إلى الشاعرية ، فى حين أن عبد الرحمن فهمى أقربهم إلى البيئات الشعبية فى الأحياء البلدية من المدينة الكبرى . ويبدو يحيى حقى أكثرهم انجذاباً إلى الفكاهة والسخرية .

كما يغلب عليهم الميل إلى تصوير الشخوص من الخارج وتحديد القسمات والملامح والزى والسن وما إلى ذلك مما يساعد على تجسيد الشخصية مادياً ، وتمثل القارئ لها شكلياً . وهذه الظاهرة تبدو أكثر جلاء عند يحيى حقى فى صوره القصصية ، وعند عبد الرحمن فهمى فى تقديمه للنماذج الشعبية ، بينما تتضاءل هذه النسبة رويداً رويداً فى قصص شكرى عياد ومحمود البدوى وسعد حامد ، الذين يقدمون انطباعاتهم عن الشخصية وإحساسهم بها وشعورهم نحوها .

وثمة ملتقى آخر يلتقى عنده كل هؤلاء ، ذلك أنهم يكتبون القصة القصيرة دون أن يقيدوا أنفسهم بمذهب أو آخر . فهم يفصلون فصلاً تاماً بين السياسة وبين الفن . ولا تكشف قصصهم القصيرة – فيما عدا شكرى عياد – عن أيديولوجية واضحة تحركهم وتدفعهم للكتابة ، إلا رغبتهم فى التعبير عن إحساسهم بالواقع من خلال ذواتهم هم قبل كل شىء . بيد أن بعض قصص شكرى عياد التى نشرها فى «المصرى» فى أوائل الخمسينات ، ومعظم قصصه التى نشرها فى الستينات تحمل انعطافاً نحو

التقدمية ، وإن لم تفسد عقيدته فنه . وهذا هوالذى يجعلنا نعتبره القمة التى تبلورت عندها الواقعية الانطباعية . فى الوقت الذى يبتعد كل من يحيى حقى ومحمود البدوى وسعد حامد وعبد الرحمن فهمى عن المذهبية أو الانحيازية . وأن أياً منهم لم يشتغل بالسياسة ، ولم ينضم إلى حزب من الأحزاب . استناداً إلى نقاط الالتقاء هذه التى تجمع بين هؤلاء الكتاب الخمسة ، واعتماداً على أنهم فى قصصهم القصيرة يبرزون «وحدة الانطباع» ويجعلونها مقصدهم الأول من القصة نجد أن أصدق وصف لواقعيتهم هو «الواقعية الانطباعية» .

* * *

وربما يكون «يحيى حقى» هو أسبق هؤلاء الكتاب – تاريخياً – إلى هذا الاتجاه. فقد بدأ حياته الأدبية بكتابة قصص قصيرة تغلب عليها الموضوعية ، وتجعل هدفها تصوير أحياء وشخوص من الواقع المادى تصويراً حرفياً آلياً لا أثر لمشاعر الفنان الخاصة وانطباعاته الذاتية . لكنه فى هذه المرحلة يتخلص كثيراً من موضوعيته الجامدة تلك ، ويبدأ ينظر إلى الواقع نظرة انطباعية تأثيرية ، تظهر فى اختياره للشخوص الذين يصورهم فى قصصه ، وبعض الأحداث الذاتية التى وقعت له ، أولأحد معارفه ، ويرويها هو من وجهة نظره الذاتية ورؤيته الخاصة .

ولعل تقديمه لشخصية «إبراهيم أبى خليل» فى قصة (أم العواجز) تقديماً انطباعياً من خلال ذاته هو ، يوحى بأنه على معرفة ودراية بما يتصل بهذه الشخصية (سبحان الذى وسع ملكه الخلق كله ، ولا اعتراض على حكمه ، فلا أبتغى إلا أن أروى قصة إبراهيم أبى خليل وهو يهبط درجات الحياة : كورق الشجر فى الخريف ، قد ترفعها الرياح قليلاً ، ولكنها – حتى فى ارتفاعها – تنطق بالهبوط المكتوب عليها ، رويداً رويداً إلى أن يتوسد خدها الثرى وتدوسها الأقدام . شهدته وهو ينزل آخر درجات السلم . وقد علمت فيما بعد أنه يتيم وتلطم فى صغره ولا أدرى أهو حضرى أم ريفى واعتقادى أنه من أولاد البلد . . وفى حياته فترات قصيرة متقطعة لم يصلنى خبرها وأغلب ظنى أنه ذاق لتشرده لسعة الأسفلت فى قرة ميدان)[1] .

وهو هكذا فى كل قصصه لا يغفل ذاته ، فهى حاضرة حضوراً أبدياً ، ومعظم بدايات قصصه تأثيرية ذاتية على عكس المرحلة السابقة تماماً التى كانت «الموضوعية» من أوضح معالمها . فقصته (تنوعت الأسباب) تبدأ على هذا النحو : (إننى شغوف بتتبع أخبار البخلاء ، فليس كمثلهم جنس من الناس ، يثير الاشمئزاز والابتسام فى وقت واحد : ويقال : «لعل أبلغ ما أعلك ما شفاك» ، وهكذا أنا شفيت من هذا الهوس منذ أن سكنت دارنا هذه فى حارة الشيخ البغال ، وتعرفت على جارتنا الست زليخة . . وأسارع بإخبارك إلى أن منزلها لا ينار بالكهرباء ، بل بمصباح بترول صغير

(١) «أم العواجز» – يحيى حقى – الكتاب الذهبى ١٩٥٥ – ص ٧.

« نمرة خمسة » هو كل ما فى دارها الكبير من وسائل الإضاءة ، اللهم إلا إذا أعددت من بينها تلك القداحة العجيبة التى تحملها معها أينما ذهبت وتحرص عليها أشد الحرص)[١]. وفى (إفلاس خاطبة)[٢] يحدثنا عن تأثره الشديد بحال من يعاشره من الأصدقاء ، وعن شغفه بتتبع أسعار الأسهم والسندات ، ثم رثائه لحال صديقه ودعوته له بالتوفيق فى محنته الكبرى من أجل العثور على زوجة ، وكذلك الحال فى قصته (فى السينما) التى تكاد تكون قطعة من ماضى طفولته وشبابه ، إذ كان فى طفولته يعشق مشاهدة الأفلام السينمائية ، ويخيب أمله مرة حين فوجئ بفيلم « استير » عبارة عن قصة دينية مأخوذة من التوراة ، وكان ذلك بمناسبة عيد الفصح عند المسيحيين ، ومنذ ذاك كره الاسم . فلما ذهب إلى روما ووجد أن الخادم الإيطالية تدعى « استير » خشى كراهيتها هى الأخرى ، فبدأ يناديها قائلاً : « اسارة » بدلاً من اسمها الحقيقى . والقصة كلها ذاتية منذ البداية حتى النهاية .

ويروى لنا أيضاً فى قصة (عقرب أفندى) من وجهة نظره هو صورة من صور التلمذة أو ذكرى من ذكريات طفولته . وعلى هذا النحو فى الكثير من قصصه القصيرة تحتل ذاته حيزاً كبيراً من القصة القصيرة . ونحن لا نرفض أن تكون ذات الأديب موجودة ، ولكن بشرط ألا يكون وجودها هو كل شىء ، وأن يكون ذلك بفن وخفية لا سفوراً . فهو يفرض نفسه فرضاً على القارئ . كما أنه يعطى وصفه صفة التقريرية والثبات لا الحركة والحيوية . ويفسح أمامه المجال لأن ينثر تعليقاته وحكمه بكثرة وبلا داع . فلا تفتأ تقرأ صورة له إلا ويفاجئك تعليق هنا وحكمة هناك . وقد يطول التعليق فيبلغ فقرة كاملة . كهذا الذى نقرؤه فى قصته (صحوة) : (إذا أقبل الرجل على المرأة بعد نهار متعب بمشاغله ودسائسه فمدت إليه يدها أو هيأت له شفتيها أو أذاقته من أفانين ماتعلم أوتجهل من دل النساء ، هدت إرادته فإذا هو فى يدها خرقة متخاذلة تحركه كيف تشاء ، ولو قالت له أسرق لسرق ، أو اكفر لكفر . والضعف بين يدى المرأة هادم للرجل هدمة لا قيام له بعدها . فهو أسيرها بالليل والنهار ، فى حضورها وفى غيبتها وفى وفائها وفى غدرها ، وكم من سردفين باح به الأمين عليه فى ساعة نشوة بين ذراعى المرأة)[٣]. وتلازمه هذه الخصلة فى قصصه التى كتبها أواخر الخمسينات وأوائل الستينات . مما يدل على أنه لم يتخلص من كثير من عيوبه . وأولها التدخل المباشر والتعليق السافر والحكم الغزيرة بشكل يحيل القصة إلى مجموعة من الأقوال المأثورة والمبتكرة . وإذا كان للقارئ أن يغفر له ذلك فى قصته (أبو فودة) التى نشرها ١٩٣٣ ، والتى تقرأ له فيها مثل قوله : (إن هو إلا قدر محتوم يهبط على الخلائق ، فى حواشيه حوادث تسمى مرة مصادفات ومرة موجبات ، وما هى إلا نغمة من نغمات

---

(١) « أم العواجز » - ص ٦٧ .

(٢) « الراديو المصرى » - العدد ٥٩٩ ، ١٩٤٦/٩/٧ - ص ٨ .

(٣) « أم العواجز » - ص ١٣١ .

الكون فى دورانه . ليس للإنسان فيها إلا ما للثقب فى صفير الناى) وقوله : (فليس أكثر تمزيقاً للقلب وبعثاً للغيرة من عشق امرأة تصد فى حين أنها مبذولة للكثير) ، فإن القارئ نفسه لا يمكن أن يقبل منه أى شىء من هذا القبيل فى أواخر الخمسينات وأوائل الستينات ، خاصة وأن القصة القصيرة حظيت بتطور كبير فى البناء والمحافظة على شكلها وأسسها وخصائصها . لكن يظل يحيى حقى على ولائه لأسلوبه القديم ، فنجد الحكم لازمة من لوازمه بمثل ما كنا نجدها عند الكتاب الرومانسيين . ويرد هذا بطبيعة الحال إلى أنه يقحم ذاته على القصة بمثل ما كانوا يفعلون .

فلا فرق إذن بينه وبين محمد عبد الحليم عبد الله فى هذا الجانب . وحينما يقول يحيى حقى فى قصة (الديك الرومى) : (فما أسهل نسيان النذور ، النية صادقة عند الالتزام به ، متهربة عند حلول الوفاء ككل دين ، أظرف إنسان لإنسان هو الدائن حين يسعفك ، وأثقل إنسان على إنسان هو هذا الدائن نفسه حين يطالبك بالسداد)[1] أو يقول فى قصته (ألم أقل لك) : (لا سبيل لك أن تشيح بوجهك عن صديق مخلص ، يضع تحت تصرفك خبرته التى دفع هو ثمنها من رصيد آماله وأحلامه ودموعه وعرقه ، ونحن نعيش فى بلاد حارة ، كأنما دفع الثمن إكراماً لك ، فى توقعه أن يصيبك أنت فيما بعد ما قد أصابه هو فيتأتى له أن يحذرك قبل وقوع المحذور ، الذى يعلمه عن تجربة)[2]، لابد للقارئ أن يتذكر مباشرة حكم محمد عبد الحليم عبد الله التى كان يبثها فى كل قصة من قصصه القصيرة والتى تحولت إلى لازمة من لوازمه . وإذا كان الأمر بالنسبة لمحمد عبد الحليم عبد الله - ككاتب رومانسى أولاً وقبل كل شىء - قد يغتفر ربما لأنه كاتب روائى أساساً ، فإنه لا يحمد ليحيى حقى الذى بدأ حياته الأدبية كاتباً للقصة القصيرة الموضوعية[3]، ومتأثراً بآراء المدرسة الحديثة وإسهاماتها فى الدعوة إلى الواقعية فى الأدب والفن .

وتستلفت الدارس لقصص يحيى حقى القصيرة فى هذه المرحلة قضيتان رئيسيتان شغلتاه كثيراً ، وسيطرتا على فكره ، ومن ثم على قصصه . نستطيع أن نحصرهما فيما يلى :

أولا : شغفه بوصف الشخصيات الشعبية التى تروق له أو تعجبه أو تؤثر فيه ، لغرابتها أو شذوذها أو بلاهتها . ويدفعه هذا إلى إبراز عاداتها وتقاليدها وأخلاقها والبيئة التى تعيش فيها ، والشخصيات التى تحيط بها . وهو لا يقدم الشخصية من خلال حركتها فى الواقع وصراعها مع غيرها أو مع نفسها ، أو من خلال حوارها وجدلها فى الحياة ، ولكنه يصر على أن يتتبعها تتبعاً تاريخياً بشكل تقريرى لا يخفى

---

(١) «عنتر وجوليت» - دار العروبة - ١٩٦١ - ص ٧٧ .

(٢) «الإذاعة المصرية» - العدد ١٠٨٣ - ١٧/١٢/١٩٥٥ ص ٢٤ .

(٣) انظر حكمه المفحمة والكثيرة فى قصص (قصة فى سجن» ٣٥ . (أبو فودة) ٣٣ ، «الصحفاة تطير» ٣٣ ، «كنا ثلاثة أيتام» ٤٢ ، «كن كان» ٥٤ ، «أم العواجز» ٥٥ .

وجوده ولا يطمس معالم ذاته . ومن ذلك أنه فى قصة (احتجاج) نراه يعود إلى سابق عهده ، فيقف عند كل شخصية على حدة ، محيطاً بكل ما يتصل بها علماً ، مشيراً إلى الأشياء الصغيرة والكبيرة التى تمت إليها بوشيجة قربى ، حتى إن حديثه عن « الست خيرية » استغرق صفحة كاملة ، وكذلك حديثه عن « بمبة » الخادمة منذ طفولتها ونشأتها غير المعروفة حتى بلغت الأربعين . وهو فى أثناء ذلك يعود إلى ظروفها وطباعها وقيمها الخلقية وعلاقاتها مع غيرها من الشخصيات ، وأسباب تواجدها فى بعض المواقف . وهذه كلها من شأنها أن تقطع السياق ، وتبدد التأثير الذى يريده الكاتب ، وتفتت وحدة الانطباع ، وتحول دون تجسيد الصورة كما يبغى الكاتب ، وهو أصلاً مبدع « صور قصصية » . وفى هذه القصة نجد أكثر من شخصية ، لا لشىء إلا أنه ولوع بتجميع « الصور » وتشخيصها . فهناك « نعمات » وزوجها ، « وزينات » وزوجها ، و « محمود » وزوجته ، و « الست خيرية » ست البيت الكبير ، و « الأسطى حسن المنجد » ، و « بمبة » الخادمة . شخصيات عديدة زحمت القصة ، علماً بأنها قصة « بمبة » وموقفها ومشاعرها ورغبتها فى الزواج من الأسطى حسن المنجد ، واحتجاجها على ما دون ذلك .

ويحدث نفس الشىء فى قصة (تنوعت الأسباب) التى يتحدث فيها طويلاً عن « زليخة » ثم يستطرد أطول ليذكر شخصية أخرى « شعيب أفندى » بكل ما يحيط بها وظروفها ، (وفى العيادة) يتخذ من مكان العيادة مسرحاً لا ليدير على خشبته حدثاً درامياً موصول الخيط ، نامى الشخوص ، غاصاً بالحركة ، وإنما هو جعلها فقط ميداناً يلتقط منه بعينه اللاقطة وعدسته المصورة بعض الشخصيات التى لا تربط بينهم أية رابطة إلا تواجدهم فى عيادة طبيب . ويحشو قصة (سوسو) بوصف علاقته ببسيونى ، وعادات كل منهما . حتى إن الوصف نفسه يبلغ أكثر من نصف القصة القصيرة دون مبرر . كما يستغرق وصف السينما وما يحدث بها قبل عرض الفيلم مساحة كبيرة فى قصة (فى السينما) . وكذلك تصويره لمشهد الرقص على المسرح فى قصة (وراء الستار) .

ولا تقف رغبته فى « التصوير » عند حد الشخصيات الآدمية وحدها ، بل تتعداها إلى تصوير الطيور والحيوانات ، وهو ما لاحظناه فى أول قصة قصيرة نشرها بصحيفة (الفجر) وهى « فلة . مشمش . لولو » . وتكاد قصته (كوكو) تنحصر فى تصوير الطيور ودقة وصفها . وكذا وصفه للديك الرومى فى قصته التى تحمل هذا العنوان . وأيضاً « عنتر وجولييت » .

وقد يكون هذا الانحصار فى دائرة « التصوير » القصصى الذى لا يخلو من وجهة نظر الكاتب الذاتية ، وانطباعاته الشعورية ، وأحاسيسه بالنسبة للشخصية التى يصورها ، هو الذى صرفه بصفة دائمة عن الاهتمام « بالحدث » و « الموقف » و « اللحظة الجزئية المكثفة » أو « الشريحة المنتخبة » من واقع حياتنا المعاشة والمتجددة بالفعل . وهذا السبب وحده هو المسئول عن عدم معرفة الكاتب بالواقع معرفة

شاملة والوعى به فى كليته ، بحيث يكشف عن المبررات والدوافع التى تتحكم بشكل أو بآخر فى واقع المجتمع المصرى ، والأحداث اليومية الجارية به ، وسلوك الناس فيه ، وعلاقاتهم ، ومشكلاتهم الفعلية .

ولئن كان الكاتب فى مرحلته الأولى قد جعل « الموضوع الخارجى فى المرتبة الأولى ولم يوفق فى تقديم هذا « الموضوع » تقديما فنيًّا ، فإنه هنا رفع من شأن « ذاته » وأخفق – فنياً – فى مزج الواقع الداخلى النفسى له بالواقع المادى الخارجى . حتى غدا هو المحور الرئيسى فى القصة . يحدث القارئ ، ويحادث الشخصية . يتحدث عن نفسه وعن الشخصية . يصف انطباعاته وعواطفه ومشاعره ، ولا يتعمق فى أحاسيس الشخصية ومشاعرها . وهذا يدفع القارئ لقصصه إلى التساؤل بعد قراءتها : ماذا يريد الكاتب أن يقول ؟ ما الذى فكر فيه قبل كتابة القصة ؟ وإذا الإجابة تسرع : إنه رأى صورة فى الواقع ، فنقلها بعد أن فرض عليها نفسه . فى (وراء الستار) و(فى السينما) و(سوسو) و(مولد بلا حمص) ، (فى العيادة) و(كنا ثلاثة أيتام) و(أبو فوده) و(كوكو) و(إفلاس خاطبة) و(عقرب أفندى) وقد يعجب القارئ لمهارة الوصف ، لكنه لا يظفر بإجابة مقنعة عن تساؤله المسبق . لأن المضمون ثانوى فى الأغلب الأعم من قصص الكاتب ، نظراً لأنه جعل الوصف والتصوير هدفاً فى ذاته .

ثانياً : حرصه الشديد على أن يحدث تغييراً فى أسلوب السرد القصصى وفى اللغة القصصية . (ظللت طول عمرى أضيق أشد الضيق عند كتابة القصة القصيرة بما أسميه « عنصر السرد » أى خضوع الفكرة لسيطرة مطالب تأليف الجمل وترتيبها وربط بعضها ببعض ، فالفكرة عندى ينبغى لها أن لا تمشى كالأعمى ويده على حواجز بين الجانبين تحدد سيره وتهديه إلى الطريق . بل ينبغى لها أن تنطلق بلا قيود ، أن تقفز أحياناً بدل أن تمشى طول الوقت . أضيق أشد الضيق بروابط الجمل وبحروف السببية ، وكل كلمة من أمثال « ولذلك . . ومن هنا . . ومعنى هذا . . والسبب فى ذلك » إنها تزج نفسها لشرح موقف ينبغى ألا يحتاج لشرح ، إن هذه الألفاظ كرنين الخبط على أوتار العود فى يد العازف غير المتمرن ، أما العازف البصير فإنه يسمعك ألحانه بريئة من ضجة هذا الخبط)(١).

وبدأ يحيى حقى يضع لنفسه الضوابط والقيود التى رأى ضرورة استخدامها فى السرد والوصف ، مما يوحى بأن قضية « اللغة » قد حظيت بمزيد اهتمامه ، حتى أصبحت هى الأخرى إحدى شواغله الأساسية . وقد جعله هذا فى مجال التطبيق يقع فى متناقضات مع نفسه . وبالذات فى هذه المجموعة التى تتصدرها مقدمته تلك . فإن ادعاءه بأنه يضيق أشد الضيق بحروف السببية ، يدحضه ما نقرؤه منها فى قصة (عنتر وجولييت) . (لذلك أجزم أن عنتر لم يقابل جولييت أبداً) ، (لأن إرادة جولييت

(١) من مقدمة «عنتر وجولييت» – ١٩٦١ – ص ٥ .

قد ماتت)[١] وقوله فى قصة (الودع) : (وأنا أزورها كل يوم سبت لأنها لا تفرش يوم الجمعة)[٢].

ولكون يحيى حقى أراد لنفسه ألا يستخدم حروف العطف – علماً بأنه استخدمها بالفعل كثيراً – بدأ يستخدم الجمل الاعتراضية ، فكثرت عنده لدرجة تقطع السياق ، وتوقف تيار التأثير للجملة الواحدة ، وقصته (سوسو)[٣] وحدها مليئة بالجمل الاعتراضية التى لا حصر لها ، إذ كيف يتذوق القارئ قصة تبدو فيها الجمل الاعتراضية على هذا النحو من التجاور والتعدد : (لم تكن السخرية ، فهى مبلوعة بين الأصدقاء ، ولا الاستهزاء من عيوبى – ولست غافلاً عنها وإن كنت لا أستطيع التخلص منها – سبب ضيقى ، وهذا الكلام – فى نهاية الأمر – اعتدت سماعه من بسيونى ، ولكنى شعرت بالضيق) ، (وتمتعنا معه بأول سيجارة وأغرانا فؤاد – ونحن فريسة سهلة –) (أما بسيونى فهو بغير سعى منه تصطفيه – ونحن نكاد نتلازم – فتيات الأثرياء وزوجات رجال أفاضل) . وقس على ذلك بقية قصصه القصيرة التى كتبها أواخر الخمسينات وأوائل الستينات .

ومن ناحية أخرى أخذ يحيى حقى يستعين بالعامية إلى حد كبير فى الحوار وفى السرد والوصف ويدس الأمثال العامية دساً فى لغة السرد . وأصبح همه الوحيد هو العثور على لفظ عامى ، وابتكار تشبيه شعبى ، والحصول على أكبر قدر ممكن من الكلمات المتداولة فى البيئات الشعبية فى «سيدنا الحسين» و«السيدة زينب» و«القلعة» و«باب الشعرية» . فإنه يجهد فى بث عبارات وجمل وألفاظ وصور وتشبيهات وأمثال عامية فجة ، قد لا يقبلها الذوق السليم فى بعض الأحيان ، ولا تحمل «شحنة» فنية تدل على حسن ذوق أهل البلد وظرفهم وطرافة منطقهم ، كما يرى الكاتب . ونحن نرى أن ازدياد ولعه باللغة إلى هذا الحد جعله أشبه بباحث لغوى شعبى يسعده الحصول على أكبر قدر ممكن من الألفاظ الشعبية . وأثر ذلك بطبيعة الحال على قصته القصيرة ، فنسى كل شىء من فنية القصة وعناصرها وتقنياتها عدا «اللغة» ، حتى تحولت قصصه القصيرة إلى معرض يضم نماذج من المأثورات والألفاظ والصور والتشبيهات الشعبية . فاللغة وحدها فى قصصه القصيرة هى البطل الرئيسى الذى يستحوذ على فكر الكاتب .

ولن يجد الناقد كبير عناء فى الإتيان بشواهد لما يقول ، لتوفر هذه الظاهرة فى قصص يحيى حقى . وناهيك عن الحوار العامى ، فهذه قضية ليست فى حاجة إلى نقاش . ونحن لسنا ضد العامية فى الحوار ، ولكنا لا نؤيد الكاتب الذى يجعل «اللغة» مقصده ومبتغاه ، فصيحة كانت أو عامية .

---

(١) «عنترة وجولييت» – ص ١١٥ .

(٢) «عنترة وجولييت» – ص ١١٩ .

(٣) «الجمهورية» – ١٩٥٨/١٢/٢٧ – العدد ١٨٣٣ ص ٥ .

(والراقصة لا تزال على شخلعتها وتقصعها تملأ الجو برنين الصاجات) .[١] (لوت خرطومها وتركته) .[٢] (دعوت إلى مائدتى امرأة عجوزاً دردبيساً)[٣] (فوقع فى دباديبها) .[٤] (وكانت فشتها عائمة) ،[٥] (البنات يلازمنها فى خدمة الدار وينهرنها ويتستتن عليها) ، [٦] (يساهم فى الضجة بزعيقه وزياطه) .[٦] (يختلط صوت تجشؤهم وقواقهم وخراطهم برائحة فسائهم) .[٦] وغير ذلك كثيراً . أما تشبيهاته فإنها غالباً ما تكون غير مألوفة ومنفرة فى الوقت نفسه . مثل : (تعبث بأصابعها الطويلة فى شعرى ، كأم القرد تفلّى رأسه وتناغيه) و (أجرت شقة كالحق) و (كنت بجانبها كالجرو المبتل يوضع فى الشمس) ، (إن تحت وشيى هذه النظرات الجميلة يختبئ قزم من الحزن والحرمان : له عين البوم ، وأسنان الفأر ، وعناد الثور ، ونزق الجدى) .[٧] (كان صدره كالقصبة المشجوجة ينفخ منها بهواء ينقلب أنيناً خافتاً) ، (وتظل أنفاسه كالمنشار الصدئ يغدو ويروح فى قلب شجرة عجوز) .

ولئن كان الكاتب قد وضع لعاميته ضابطاً عند استخدامها كأن يكون اللفظ العامى (متجرداً من قواعد اللغة العامية كإدخال حرف الباء فى أوائل الأفعال أو النفى بحرف الشين فى آخر الكلمة) فإنه ناقض نفسه وخرج عن هذا الحد الذى ألزم به نفسه دون أن يفرضه أحد عليه . ولو لم تكن غايته «اللغة» ، ولو لم يكن هو وحده مخطط الضوابط لاستعمالها ، ما انشغلنا بالبحث عما يمكن أن يعد جوانب ضعف وقصور فى مذهبه أو منحاه . ففى قصة (الودع) نجد حرف الشين الذى يستخدم للنفى فى العامية : (– أنا مش قلتلك أم محمد ما تدخلش هنا) ، (يعنى لسانك ما يسكتش يا ميت ندامة على كدة يا اخواتى) ، (– ليه يا حبيبى أنا أرخك منى ولا تزعلش) .[٩] و (فى العيادة) – أيوه قدامك على طول ، لوكان على ما كنتش جيت ، احنا مش بتوع حكما ، إنما عشان ابنى ده . – أهلاً وسهلاً ، شرفونا ، احنا بيتنا ما يتوهش) [١٠] ، وفى (مولد بلا حمص) – كان احسن تضربى لى تليفون علشان مشوارك ما يروحش فاشوش ؟ – أنا عاوزك يا عم تقف جنبى ما تسبنيش دقيقة

(١) قصة «أبوفودة» – «السياسة الأسبوعية» ملحق العدد ٣٠٢٧ – ١٩٣٣/٢/٣ – ص ٦ .
(٢) قصة «كن . . كان» – «قنديل أم هاشم» ١٩٥٤ ص ١٠٢ .
(٣) قصة «صحوة» – «أم العواجز» ١٩٥٥ ص ١٣٤ .
(٤) قصة «فى عرضحال» – «أم العواجز» ١٩٥٥ ص ١٠١ .
(٥) قصة «تنوعت الأسباب» – «أم العواجز» ص ٧٣ .
(٦) قصة «احتجاج» المجلة الجديدة – العدد ٥ – ١٩٣٤/٥/١ ص ٦٥ .
(٧) قصة «كنا ثلاثة أيتام» – «الثقافة» – العدد ١٩٢ – ١٩٤٢/٩/١ ص ١٢ .
(٨) قصة «ذكريات دكان» – «أم العواجز» ص ٨٨ ، ص ٨٩ .
(٩) «عنترة وجولييت» – ص ١٢١ ، ١٢٣ .
(١٠) «عنترة وجولييت» ص ، ص ١٠٠ .

واحدة ، ربنا يستر عبال ما تخلص الهيصة)[١] ، وفى (السلم اللولبى) – الست بتقلك معهاش فلوس دلوقتى . – إيه يا خويا الناس دول . . ما يخفوش على الواحد إلا إذا كلب عضه)[٢].

وكان من الممكن ليحيى حقى فى قصصه القصيرة أن يسهم إسهاماً حيا ملحوظاً فى تصوير مجتمعنا المصرى على حقيقته ، لو لم ينهمك فى البحث عن «صور» طريفة لشخصيات شاذة أو غريبة أو ساذجة ، ولو لم ينشغل فى التنقيب عن ألفاظ عامية ، وبثها فى قصصه ، ولولا أن ذاته لم تطغ هذا الطغيان المستبد والقاسى ، بتفسيراتها وتعليقاتها وحكمها ، ثم اقتفاءه أثر الشخصية وتتبعها تاريخياً ، وكذا إكثاره من الشخوص فى القصة الواحدة التى لا تحتمل إلا جانباً يسيراً من جوانب شخصية واحدة . وهذا هو الذى أفقد قصصه القصيرة قوة التأثير والامتداد من ناحية ، وإحكام الشكل الفنى من ناحية أخرى . فضلاً عن خلوها من المضمون الاجتماعى ، رغم أنه ينتخب صوره وشخوصه ونماذجه – دون شك – من الواقع . إنه كاتب يحتفل بالزخرفة والزركشة وكلتاهما صناعة وحرفية وليستا من الفن فى شىء .

* * *

ثم يلتقى كاتبان آخران فى قصصهما القصيرة حول مفهوم «الواقعية الانطباعية» . بدأ أولهما وهو «محمود البدوى» – الكتابة عام ١٩٣٥ بعد أن ترجم لتشيخوف وموباسان قصصاً قصيرة فى مجلة «الرسالة» المصرية . بينما بدأ الثانى «سعد حامد» بعد ذلك بنحو ثمانية أعوام ، بعد أن مر بالمرحلة الرومانسية وكتب شعراً رومانسيا يعبر فيه عن عواطفه وأحلامه ، متأثراً بجبران والزيات والرافعى والمازنى ومحمود تيمور ، ثم ما لبث أن أضاف إليهم قراءات للجيل التالى لهم من أمثال نجيب محفوظ وعبد الحليم عبد الله وأمين يوسف غراب وإبراهيم الوردانى ومحمود البدوى الذى يكاد يكون رائده فى كتابة القصة الواقعية الانطباعية .

وثمة تشابه كبير بين محمود البدوى وبين سعد حامد . فهما يشتركان أولاً وقبل كل شىء ، فى أن القصة القصيرة وحدها ، وليس أى لون أدبى آخر ، هى فنهما الأوحد الذى أعطياه كل عمرهما . وانعكس هذا على إنتاجهما فيها ، فخلف كل منهما عدداً وفيراً من القصص القصيرة منشورة فى الصحف والمجلات ، وعدداً آخر لا يقل وفرة من المجموعات القصصية المطبوعة ، فلم يجريا وراء الإذاعة أو التليفزيون أو السينما ، وإنما أخلصا إخلاصاً غير عادى للقصة القصيرة ليس غير .

ومع ذلك فإن أيًّا منهما لم يأخذ حتى الآن حقه لا من الدراسة والبحث ، ولا من التكريم والتقدير . فقد ابتعدت عنهما الأضواء – عامدة – فى حين سلطت بقوة وتركيز على غيرهما . ربما لأنهما

---

(١) «الجمهورية» – العدد ١٨٦٧ – ١٩٥٩/١/٣٠ – ص ٤ .

(٢) «الجمهورية» – العدد ١٩٠٧ – ١٩٥٩/٣/١١ – ص ٤ .

عزوفان ؛ وربما لأن أياً منهما لم يشغل وظيفة رسمية كبيرة . وربما لأنهما لم ينضما إلى أى من التنظيمات الحزبية ، أو الجماعات الفكرية التى نشطت بعد الحرب العالمية الثانية خاصة ، فهما ليسا انحيازيين أو يساريين . وأيًّا ما كان الأمر فإنهما تفرغا للقصة القصيرة ، ووهبها كل منهما ما مضى من عمره ، وهو على استعداد لأن ينذر لها ما بقى منه .

وكلاهما ثقف نفسه بنفسه ، بعد أن حالت الظروف دون أن يستكملا دراستهما الجامعية ، ووقفا عند حدود الدراسة الثانوية . لكن محمود البدوى أخذ يقرأ الأدب العربى القديم وبخاصة الجاحظ ، والأصفهانى ، وابن المقفع ، والتهم «عيون الأخبار» و«صبح الأعشى» و«ألف ليلة وليلة» ، ثم قرأ الأدب الأوربى مترجماً ، ووقف عند تشيخوف ودستويفسكى ومكسيم جوركى وديكنز ولورانس وأوسكار وايلد وهنجواى . قانعاً بوظيفة رسمية متواضعة دون أن تحدث فى نفسه هزة أو صدمة ، كما رأينا عند محمود عزت موسى وإبراهيم المصرى . وإنما رضى بها – وكذلك سعد حامد – على اعتبار أنها «قدر» مكتوب . ولم يحل ذلك أبداً دون إبداعها واستمرارهما فى كتابة القصة القصيرة دون انقطاع ، حتى وإن انقطعت عنهما وسائل النشر وأدواته .

وكان تعبيرهما عن الواقع فى قصصها القصيرة تعبيراً صادقاً ، من خلال رؤيتهما غير المتحزبة أو المتعصبة أو التى تشوبها التطلعات وتفسدها الأهواء والمطامع . وإنما أغرقا همومها الواقعية ، التى تحدثها الحياة وتدفعها الظروف المحيطة فى وجهيها . فى العمل الفنى ، فكان هو وسيلتهما الوحيدة للتنفيس من ناحية ، وإبراز وجودهما وكيانهما من ناحية أخرى . ومن هنا تناولا الواقع تناولاً عاطفياً شاعرياً ، وقدماه تقديماً انطباعياً فيه قدر من الذاتية وقدر آخر من الموضوعية ، باتحاد وتآلف واتفاق ، لم نجد له نظيراً عند يحيى حقى . إذ أنهما لم يثيرا قضية معينة ، بحيث تدفعها إلى الإتيان بالأدلة والبراهين التى تثبتها وتؤيدها . كما أنهما لم يلتزما بعقيدة ما حتى لا يلتزم فنهما بهذه العقيدة أو ذلك المذهب . بل إنهما فقط عبرا عن إحساسهما بالواقع تعبيراً انطباعيًّا .

وإذا كان كل منهما يسعى من أجل أن يكون للقصة القصيرة تأثير وانطباع معين ، فإنهما يركزان على «أحداث» لها خصوصيتها ، لا على «صور» لها طرافتها . اختار البدوى معظم أحداث قصصه من الريف المصرى فى إقليم الصعيد ، وهى البيئة التى عايشها وانفعل بها حتى التاسعة والثلاثين ، فى حين كان اختيار سعد حامد لأحداث ومشكلات اجتماعية وعاطفية من المدينة ، وبالذات مما يحدث لأبناء الطبقة المتوسطة التى ينتمى إليها بحكم النشأة ، ذلك أن موطنه الدائم كان ولا يزال العاصمة .

والقصة القصيرة عندهما تروى بضمير المتكلم – وهى سمة الواقعيين الانطباعيين عموماً – لكى تسهل عليهم عملية التعبير ، ولإيهام القارئ بأن ما يقصه الكاتب قد حدث فعلاً ، ومن ثم يختفى التحليل ويصعب بينا يكثر الوصف ويتيسر ، كما يصبح الوصول إلى عواطف القارئ ومشاعره سهلاً

هيناً . ويرتبط بهذا أن « الحدث » غالباً ما يكون قد تم فى الماضى ، لذا فإن استخدامها للفعل « كان » لا تخلو منه فقرة فى السرد . الذى لم يفكرا فى أن يبثا خلاله ألفاظاً عامية .

ولعل أوضح ما يميزهما البساطة فى العرض ، وسلاسة السرد وسهولته ، واختيار الموضوعات التى تتصل بالنفس الإنسانية ، والعواطف البشرية ، والعلاقة بين الرجل والمرأة ، والعطف الشديد والحنان المفرط على « الإنسان » ذلك المخلوق الضعيف ، الذى تنهشه قوى أعتى وأكبر منه . يتمثل بعضها فى « القدر » الذى لا سلطان له عليه ، ويتمثل بعضها الآخر فى التقاليد التى تفرضها الجماعة ويحددها المجتمع . وهما يؤكدان على جانبى « الخير » و « الشر » عند الإنسان ، فثمة توازن بين الجانبين ، ويأتى ذلك لا بدافع أيديولوجى أو فكرى أو التزام بمنهج فلسفى – كما سنرى فى قصص توفيق الحكيم القصيرة – بل بدافع التعبير عن الواقع ، والواقع مكتظ بالصور والأحداث التى يكشف بعضها عن الخير ، ويفضح بعضها نوازع الشر عند الإنسان .

ورغم ما أذيع عن محمود البدوى من أن « مسألة المرأة والرجل والعلاقة الجنسية بينهما تحتل مكاناً مسرفاً فى قصصه حتى لا تكاد تخلو منها قصة واحدة » .(١) فإن الباحث فى كل ما أنتج البدوى من قصص قصيرة يجب ألا يقف عند هذا الموضوع وحده الذى شغل – فى الحقيقة – جانباً من فكر البدوى وفنه . ذلك أن هناك موضوعات أخرى متعددة تكشف عنها لقطاته لأحداث واقعية شاهدها وتأملها وأحسها وشعر بها وربما عاشها أيضاً . ولعل الدليل على ذلك قصص البدوى عن الريف وتصويره للقرية فى صعيد مصر ، بتقاليدها وأخلاقيات الناس فيها والعلاقات السائدة بينهم ، وهو موضوع تنفرد به قصص البدوى وحده . وإذا كانت القرية المصرية قد حظيت ببعض اهتمام كتاب القصة القصيرة – قبل البدوى وبعده – فالملاحظ أنها « قرية الدلتا » وليست قرية الصعيد .

فالبدوى كتب عن ريف الصعيد أكثر ما كتب ، لأنه عاش فى الحقول ، وزرع الأرض وحصدها ، وعرف كيف يعيش الفلاح المصرى فى ذلك الإقليم ، وعرف كيف يخرج ليلاً ليسطو إذا كان لصاً ، وما الدافع إلى ذلك ، وكيف يفكر ليأخذ بثأره ، ثم تفهم طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة . فالثأر ، واللصوصية ، والجنس وإن كان نادراً ومغطى جداً وملفوفاً ، هى الموضوعات التى شغلته فى بداية حياته الفنية ، لأنه رأى ذلك فى البيئة التى عاش فيها ، وأحس بهذه الظواهر واضحة فى مركز « أبنوب » محافظة أسيوط – فى هذه المنطقة التى لم تشهد أمراء ولا تفاتيش للزراعة ولا إقطاعيات ولا عبيداً وأصحاب ضياع . حتى إذا ما انتقل البدوى إلى المدينة « القاهرة » اختلط بالمثقفين من أبناء الطبقة البورجوازية الصغيرة ، فيصورهم ويكتب عن أزماتهم ومشكلاتهم وعلاقاتهم وقيمهم التى تختلف عما شاهده فى الريف . والغريب أن البدوى لم يكتب عن أولاد البلد ساكنى

(١) « الشعب » – العدد ١١٧٣ – ٣٠/٨/٥٩ – مقال د . محمد مندور عن « الذئاب الجائعة » ، الزلة الأولى ، ص ٦ .

الأحياء الشعبية مثل يحيى حقى وعبد الرحمن فهمى ، لأنه لم يعش فى هذه الأحياء ولم يحتك بأهلها . فهو لا يكتب عن أناس وشخصيات وأحداث لم يشاهدها ولم يرها . ومع ذلك فإنه وإن كتب عن المدينة أو عن حدث فيها أو شخصية بها ، فإن صورة القرية بتقاليدها وقيمها وأشخاصها لا تبارحه ولا تفارقه .

يظهر هذا للوهلة الأولى فى قصته (ليلة فى الخان) إبان تصويره لمشاعره الدافقة وهو مع صديقته التى قضى معها ليلة ممتعة شاعرية ، فهو لا يفتأ يذكر قريته والفقراء الذين لم يفعل لهم شيئاً سوى مجرد العطف على حالهم : (كنت واقعاً تحت تأثير خواطر عاصفة ، أتعذب لعذاب الناس ، وأتألم لآلامهم ، وأشقى لشقائهم وبؤسهم ، أرى الفقراء إخواننا فى الإنسانية يشقون ويتعذبون ويتساقطون حولنا تساقط الفراش حول اللهب ، ونحن لا نفعل شيئاً لأجلهم ، لا نفكر فى إسعادهم وانتشالهم من بؤسهم وفتح أبواب الحياة . كان نظرى إلى المرضى والضعفاء والمساكين والذين قست عليهم الحياة وشردهم المجتمع ولفظتهم الإنسانية ، كله عطف وإشفاق على مصيرهم)[1]، ولا يقف تذكره للريف عند حد أهله المساكين ، وإنما إلى طبيعته وأرضه ولياليه أيضاً : (وضغطت على ذراعى وقربت منى . مشينا على رصيف الجسر حتى تخطيناه وانحدرنا إلى الشط ، وسرنا على العشب الأخضر المطلول ، وكان السكون عميقاً شاملاً ، والطبيعة هاجعة ناعسة ، وطرف الجيزة الفيحاء يبدو بنخيله وحدائقه وبساتينه ، غائص فى لجج الظلام ، ولم تكن الليلة مقمرة فاسترحنا إلى الظلام ، وإلى ظل النخيل الممتد على أديم الماء . ولم تكن سعادتنا مستمدة من الطبيعة الجميلة الضاحكة بل كانت خارجة من أعماق نفسينا . . وجلسنا على العشب الندى ، ورحت أذكر قريتى الحبيبة على النيل وطفولتى وملاعب صبای ، أيام كنت أقضى النهار طوله أصطاد السمك ، وأسبح فى الماء . رجعت أذكر الليالى الصيفية المقمرة التى كنت أتنزه فيها فى النيل مع لداتى من أبناء أعمامى)[2] .

وتلازمه صورة القرية المصرية الصعيدية فى رحلاته إلى اليونان وتركيا ورومانيا والمجر والهند والصين وهونج كونج . وقد كان دائم المقارنة بين حياة الفلاح المصرى وحياة الفلاح فى كل بلد يزورها . وفى قصته (الرحيل) ١٩٣٥ قارن بين بؤس الفلاح المصرى وشقائه وتعاسته وبين سعادة الفلاح اليونانى . وكذلك بين ظروف الفلاح المصرى والفلاح الروسى قبل الثورة . وقد هيأت له ذلك قراءاته وحبه الشديد لتشيخوف . وهذا يدل دلالة واضحة على مدى اهتمام البدوى بالريف ووصف حياته وطبيعته ومآثر أهله .

وفى قصته القصيرة (صوت الدم) تركيز على تصوير القرية المصرية فى الصعيد ، لكنها اهتمت

---

(١) «فندق الدانوب» – محمود البدوى – مكتبة مصر ومطبعتها ١٩٤١ – ص ٤٣ – ص ٤٨ .

(٢) «فندق الدانوب» – ٥٦ .

كثيراً بالتفاصيل ووصف الطبيعة والجو ، على اعتبار أنها أشياء وعناصر مادية موجودة فى الريف ولا سبيل إلى الخلاص أو الهرب من وصفها . وإن كان « الحدث » الرئيسى فى هذه القصة جديراً بأن يكون موضوعاً رئيسياً لقصة قصيرة تعالج الأخذ بالثأر الذى انتشر فى تلك الرقعة من مجتمعنا . ولئن كانت هذه القصة أقرب إلى أن تكون مختصر رواية ، وهى ظاهرة لحقت بقصص البدوى فى مراحله الأولى ، فإن الكاتب أجاد التعبير عن الوساوس والمخاوف والقلق والاضطراب النفسى الذى ركز عليه فى نهاية القصة عندما وقف إزاء استعداد « عبد الحى » للأخذ بالثأر .

ومع صدور مجموعة (الذئاب الجائعة) تبدو ملامح القصاص الفنان الحريص على أن يعطى قارئه صورة فنية صادقة وواقعية لانطباعاته عن الحياة فى الريف والمدينة ، وإن كنا نراه أكثر انعطافاً نحو الريف وتصوير قطاعات من الحياة فيه . وتكشف قصة (الذئاب الجائعة) التى تتصدر المجموعة عن أن الكاتب بدأ يتخلص رويداً رويداً من بعض ما علق بقصصه الأولى من شوائب الجزئيات والتفصيلات والأحكام الذاتية والتدخل وما شابه ذلك . فنى هذه القصة القصيرة قدر كبير من الوحدة الفنية ، والحركة ، وتسودها وحدة انطباع ظاهرة منذ الكلمة الأولى . الحدث فيها واحد دون حشد للتفاصيل أو سرد لجزئيات تافهة لا علاقة لها بالموضوع الرئيسى . ولأول مرة فى تاريخ القصة المصرية القصيرة يتصدى كاتب لتصوير الشذاذ واللصوص الذين التزموا فى ثورتهم على تناقضات المجتمع وسيلة العنف والسرقة والتدمير . سرقة الأثرياء والبخلاء الأشحاء ، وكأنهم الصعاليك ذوو النظرة أو الفكرة الاجتماعية المعروفة فى العصر الجاهلى .

والكاتب يصورهم فى إحدى لياليهم التى توجهوا فيها نحو مزرعة « عثمان بك » ، حيث انتهت الليلة بمطاردتهم ، وسقوط أحدهم « حسان » قتيلا . وعلى لسان واحد منهم يلتمس الكاتب طريقه إلى تصوير حياتهم والتعبير عن عدم رضاهم عن هذه الحياة : (لقد مرت علىّ فى تلك الساعة الرهيبة صور حياتى من الوقت الذى شببت فيه عن الطوق إلى أن أصبحت مع الفتاك الآثمين . . . وضمنى هؤلاء الرفقاء إلى زمرتهم . . وسرنا جميعاً فى طريق الظلام – هل كنا سنصبح هكذا ، ونعيش على هذا النحو لو أنيرت أمامنا السبل ورفعت المشاعل وتبينا السبيل ؟ . . أبداً لقد كنا أشد ما نكون حماسة وفتوة ونضارة ، فانتقلنا من الروض إلى بيداء التيه بعد أن ضاقت بنا السبل ، ودفعنا المجتمع إلى ركوب هذا الطريق . . فيجب أن نمضى إلى النهاية . . إن أحداً من الناس لم يفكر فى الساعة الفاصلة فى تاريخ الإنسان . . الساعة الفاصلة فى تاريخ الرجل . . التى قد يكون بعدها ملاكاً رحيماً أو شيطاناً رجيماً . . لقد مرت بنا تلك المحنة القاسية كما لم تمر على مخلوق بشرى ، وكنا نتعذب ونقاسى من البرد والجوع والشقاء ، ونحمل من الأعباء ما تنوء بحمله الجبال . . كنا نعمل ونحن صغار فى الحقول ، فلا نحصل فى آخر النهار حتى على ما يمسك الحوباء ، كنا نرتعش من البرد فى ليالى الشتاء ، ونتألم من

الجوع . . . ولم يكن عملنا منتظماً بل كنا نعمل يوماً ونتبطل خمسة . . وكان كل شيء يعمل على عذابنا وشقائنا ، فلم يكن بد من هذه الطريقة . ولم نكن نشعر فى أول الأمر ، بعد كل حادثة سطو بشعور الرجل الراضى عن عمله وفعله ، بل كنا فى ساعات كثيرة نشعر بالندم ، وعذاب القلق ، إذا ما أسفرت الليلة عن محنة وبانت عن قتيل . . . ثم مضت الأيام وجرفنا التيار إلى نهاية المنحدر ، فغلظت قلوبنا . . وماتت ضمائرنا . . وغدونا أشد ضراوة من الوحوش)(١). إن البدوى يقرر أن الظلم الاجتماعى فى الريف يطحن الكثيرين من الأجراء ، وهو يقول ذلك من خلال ذاته كفنان يحس بأحاسيس الناس ويتألم لها ، وليس مستنداً إلى أرضية فكرية أو عقائدية ، كما نرى فى تصور عبد الرحمن الشرقاوى وسعد مكاوى وعلى الدالى ويوسف إدريس لقضية الفلاح المصرى ومعاناته وصراعه ومحاولاته الثورة على الواقع بهدف تغييره لصالح الطبقات الأكثر عدداً والأطول حرماناً . الفلاح عندهم مطحون بحكم تناقض الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية ، وسيطرة وملكية قلة قليلة ، فلابد أن يكون ثائراً حتى يقضى على كل التناقضات وتتحقق العدالة الاجتماعية والمساواة الاقتصادية . لكن الفلاح عند البدوى غالبا لا يثور ، وإنما هو قانع راض بقدره ، فالبدوى يسلم بالقدر تسليماً لا سبيل إلى زعزعته ، ولئن ثار الفلاح عند البدوى فإنما يتخذ ذلك شكل اللصوصية التى قد تحقق أغراضاً جزئية للصوص أنفسهم . وطبيعى ألا تكون الثورة هنا مهدفة اجتماعياً ، ولكن بحكم الواقع والبيئة . فمعروف أن « أبنوب » موطن الكاتب كان يطلق عليها « شيكاغو مصر» . بمعنى أن اللصوصية والأخذ بالثأر كانا طابع الحياة فى هذا الإقليم .

لذا فإن الكاتب وهو بسبيل التعبير عن واقع معين فى إقليم له هذا التفرد فى طابع حياته ، لم يكن أمامه بد من تصوير هذه الحياة باختيار أحداث تجرى على هذا النحو . السرقة والأخذ بالثأر والتمرد على العرف . والشخوص ذوو الطبائع والخلائق والعادات والسلوك غير المألوفة وغير الطبيعية فى نظر ابن العاصمة أو ابن المدينة الكبرى ، وإن كانت هى فى حد ذاتها « واقعاً » شاهده الكاتب وتعرف عليه وعايشه وأحس به ثم نقله فى شكل قصة قصيرة . والذى يقرأ (الشيخ عمران)(٢)، و (الذئب)(٣). و(حارس القرية)(٤)، سوف تواجهه حياة القتل والرعب والشظف والقسوة والبؤس معا .

وربما يكون البدوى هو أول من نعرف من كتاب القصة القصيرة فى مصر الذين عبروا عن حياة « عمال التراحيل » وهو قطاع كبير من ريفنا المصرى ظلت أعين الكتاب [redacted] رؤيته حتى جسد

---

(١) « الذئاب الجائعة » - ط ١ ١٩٤٤ ط ٢ ١٩٥٤ الكتاب الذهبى - دار روز اليوسف - ص ١١ .

(٢) « أخبار اليوم » - العدد ١٠٩ - ٧/١٢/٤٦ - ص ١١ .

(٣) « الشعب » - العدد ٣٠٨ - ٩/٤/٥٧ ص ٨ .

(٤) « العربة الأخيرة » - ط ١ ١٩٤٨ ، ط ٢ ١٩٦١ الكتاب الذهبى روز اليوسف ص ١٤١ .

مشكلتهم فيما بعد يوسف إدريس فى روايته (الحرام) . لكن البدوى كان الأسبق إلى اختيار هذا الجانب من حياة أبناء الريف المصرى ، ومعاناتهم من أجل الحصول على لقمة العيش ، ثم إحساسهم بالحرمان الجنسى والجفاف العاطفى : (كنا نستيقظ فى الساعة الخامسة صباحاً حتى فى أشد أيام الشتاء برودة وأقساها زمهريراً ، ونتخذ طريقنا إلى الحقل متثاقلين . . كنا خمسة عشر رجلا من قرى مختلفة ، جمعنا عمل واحد فى قلب الصعيد . . كنا من العمال الأجراء الذين يسعون فى الأرض طلباً للرزق أينما وجدوا للعمل سبيلا ، وللرزق موطنا . . كنا من هذه المخلوقات البشرية التى كتب عليها الشقاء الأبدى فى هذه الدنيا ، والذين ولدوا فى ليال لا يلوح فيها نجم ولا تبدو بارقة من سعود . كانت الأيام تمضى بنا من سيئ إلى أسوأ . . كان الواحد منا لا يحصل على أكثر من ثلاثة قروش يومياً نظير العمل اثنتى عشرة ساعة فى الحقل . . وكنا نعمل بين الشادوف وسقى الأرض وعزقها من فجر اليوم إلى مغرب الشمس ، وطعامنا لا يعدو الخبز الأسود والبصل وما تنبت الأرض من بقل ، ومع ذلك لم نكن نشكو نصباً ولا مرضاً وكنا نعمل تحت الشمس ونصلى نارها طول النهار) ، (كانت الأيام تمضى رتيبة وكنا ننتقل من الحقل إلى القرية وننام فى منزل صغير اكتريناه بعرق جبيننا ، واخترنا فيه طعامنا . . ولقد كان المنزل أشبه بزريبة الحيوانات التى يجوارنا) (١) .

وفى ظل هذا الحرمان المادى وتلك الحياة الجافة العصية المكفهرة ، يزداد الإحساس بالرغبة والشعور بالظمأ الذى يجب أن يشبع . ويتجه شعور المحروم نحو « الجنس » و « المرأة » فالمرأة بالنسبة إليه هى الحياة التى حرم من متعها ، و « الجنس » هو « القوة المادية » التى عصيت عليه ، وهو يريد أن يقتحم المرأة ليشعر بوجوده وليقضى على أسباب مرارته ، وليسقط همومه وأحزانه ويخفى حاجته وينسى بؤسه : (أنا رجل من لحم ودم . . رغم كل شىء . . ورغم ما فى من قوة الأعصاب . . وأنا وإن كنت ريفياً خشناً لم يخفق قلبى خفقة الوجد ، ولم أنعم فى ظلال الروض بنسيم الحب وشذاه . ولكنى رجل . . رجل فى ربيع عمره ، من لحم ودم . . ذاق قسوة الحرمان عدة سنين . . ولهذا شعرت عندما اقتربت منى هذه المرأة ، وامتزجت أنفاسها بأنفاس الزرع المحيط بى ، بأن يداً من الفولاذ تعصر قلبى . . فوضعت الفأس على كتفى ، وتركت المرأة وحدها ، ودخلت الحقل ، وأخذت أضرب فى الأرض ، وعيناى لا تريان شيئاً ، وجسمى يسيل عرقاً . . وظللت على ذلك مدة خيل إلى أنها طويلة جداً . . وتنبهت على صوت المياه وهى تتدفق بجوارى وتسيل تحت قدمى . . فأسرعت إلى خارج الحقل . . فوجدت القناة قد تقطعت فى المكان الذى كان يشرب فيه القطيع . . وكانت الفتاة واقفة مكانها تضحك) (٢)

---

(١) « الذئاب الجائعة » — ط ٢ ١٩٥٤ ص ٣٦ ، ص ٣٨ .

(٢) « الذئاب الجائعة » — قصة (فى القرية) ص ٤٢ ، ص ٤٨ .

وبعد أن يحصل على «المرأة» ويشبع رغبته الجنسية ، أى بعد أن يشعر بذاته وبأن الحياة أقبلت عليه ، سرعان ما تمتص قوته ، وتعود فتفتك به وتغدر ، لأن البقاء دائماً للأقوى ، وتنتهى حياته إلى السجن . وكأنى بالكاتب يريد أن يقول إن أبواب الحياة مغلقة فى وجوه هؤلاء الكادحين ، وهى إن ضحكت أو ابتسمت لهم حيناً فإنما لتغدر بهم وتقضى عليهم قضاء نهائياً ، أو لتصيبهم بداء لا سبيل إلى الشفاء منه (وطالت أيام مرضى . . فلم يكن هناك علاج ولا طب ، فقد تركت نفسى لرحمة الأقدار . . وتطور الجرح ، وأصبت بالحمى ، وكنت أهذى طول الليل فى غرفة حقيرة قذرة ليس فيها نور ، ولا هواء ، ولا تراها عين الشمس . فلم يكن فيها غير منفذ واحد ، وهو بابها الصغير . . وكانت الحشرات تمرح فيها فى الليل ، والذباب يملأ جوها فى النهار ، والروائح الكريهة تنبعث من كل مكان . . وكنت ملقى على حصيرة قذرة فى ركن من الغرفة ، وتحت رأسى وسادة أقذر منها . . فأى عذاب وألم ، وأى حياة يحياها الريفى المسكين . . إنه إذا عاد من الحقل ودخل البيت ، أو ما يسمى بيتاً ، شعر بالاختناق ، ولكن حسه يبلو على مر الأيام ، وعينه تألف القذارة ، كما يتعود بطنه الجوع) (١) .

على أن الريف عند البدوى ليس فقراً كله وليس ثأرا ولصوصية على طول الخط ، ولكن مع هذا وذاك هناك الشىء الواقعى والطبيعى الذى ابتعد عنه الرومانسيون وهم يكتبون عن الريف وصوروه تصويراً بعيداً عن الواقع ، هناك «الجنس» الذى يعالجه البدوى معالجة فنية وواقعية ، ويصوره تصويراً جيداً لا أثر للإثارة فيه . وإيمانه بأن الجنس أمر واقع ، وهو واقع مادى لا تخلو منه الحياة ، جاء نتيجة طبيعية لعزلته غير العادية والإحساس بالحرمان والشذوذ ، ثم لأنه عاش فترة ليست قصيرة من حياته فى «بنسيونات» . فالوحدة ، والحرمان غير الطبيعى ، والشذوذ ، والحياة فى هذه الأماكن ، جعلت الجنس ينفجر فى قصصه القصيرة بشكل واضح . رغم أنه بدأ حياته كرجل دينى ، وكانت أحب الدروس إليه وهو فى المدرسة الابتدائية هى دروس الدين . لكن حياة المدينة ، ورؤيتها إبان الحرب وما كان يصدر عن جنود الاحتلال والأقليات الأجنبية ، دفعه إلى التفكير طويلا فى هذا الموضوع ، وقادت خطاه عبارة تتصدر فاتحة ترجمة (ألف ليلة وليلة) بالإنجليزية تنص على أن (للأبرار كل شىء بر) . وقد أثرت فيه هذه العبارة وانطبعت فى ذهنه ، وعندما بدأ يكتب فى الجنس وضع فى اعتباره أنه يكتب للأبرار أولا وقبل أى شىء آخر .

ومما يلفت النظر أن البدوى كان كثيرا ما يختار شخوصه من ذوى العاهات فى المجتمع : الأعمى والأعرج والمشلول وقبيح الوجه والدميمة ، ممن يشعرون بأنهم غير طبيعيين ، وممن يحسون بأنهم يعيشون فى وحدة وأن أشياء معينة تنقصهم . وكأنه يريد حينما يجعل محيط تفكيرهم «الجنس» ، أن يعوضهم

(١) «الذئاب الجائعة» قصة (فى القرية) ص ٤٢ و ٤٨ .

عن شيء افتقدوه . . إحساسهم العارم بالنقص ورغبتهم الكامنة فى محاولة تعويضه وتخطيه أو تناسيه ، يقودهم إلى إبراز قدرتهم ووجودهم فى هذا الشيء الآخر «الجنس» ، ليكشفوا عن قدرتهم على مواجهة الحياة وصلابتهم وتخطيهم للعقبات وعزمهم على إخضاع الآخرين أو الأخريات . ففى (الأعرج فى الميناء) البطل مهندس أعرج ، وفى (جسر الحياة) البطل كذلك مهندس أعرج ، وفى (الأعمى) الشيخ سيد أعمى ضرير ، لكنه يقتنص الفرصة ليدخل الفتاة الحقل ويقضى معها رغبته عنوة ، والمهندس «جعفر» فى (جسر الحياة) يغتصب «روحية» ويتجاهل صوت خطيبته ويقفل سماعة التليفون فى وجهها .

والبدوى يؤمن بأن الجنس ليس ضرورياً فحسب ، ولكنه «قدر» لا سبيل إلى الهروب منه . وقد أشرنا إلى أنه كريني يعتقد فى وجود قوة أعلى منا وأقوى ، قوة جارفة لا نستطيع ردها ، ولا نقوى على دفعها ، تسوقنا إلى المصير الحتم ، وهى التى تسيرنا وتوجهنا وتقودنا ، ونحن لا نملك إزاءها دفعاً . و«الجنس» بالتالى قدر يفاجئنا ويتحكم فى سلوكنا ، ونحن لا نقوى على دفعه ، بل نقوى فقط على الاستسلام له (حتى الحيوانات لها رفاقها فى الأجم ، حتى الشوارد لها قرناؤها فى البرارى ، حتى الطيور لها رفاقها فى الأيك ، حتى العجماوات والحشرات لها رفاقها على ظهر الأرض وفى أعمق طبقاتها ، فلم ينفر ؟ كل ما فى الحياة يبغى رفيقاً ، فلم يعيش وحيداً ولم يتعذب ؟ خلقت المرأة للرجل وخلق الرجل للمرأة ، ولابد أن يتلازما) (١) .

وحينما سقطت «جميلة» مع «سيد» الأعمى لم يلق الكاتب عليها أى لوم أو تأنيب ، فقد كان لابد لها من الاستجابة الفورية لدعوة «الجنس» مادام هذا هو قدرها : (ستذكر جميلة دائماً أن قوة خفية ساقتها ، بمحض إرادتها ، إلى الوحل ، قوة أعلى منها لا تستطيع فهمها ولا تحاول فهمها ولا تعليلها . . هذه القوة الخفية الأزلية تعمل دائماً من وراء الحجب ، تعمل أبداً من وراء الغيب ، وتسوقنا إلى المصير المحتوم . . ستذكر جميلة ، الفتاة الريفية الجميلة المزهوة ، أن قوة خفية ساقتها إلى البئر ، لتقودها إلى الأعمى ، ولتجرفها إلى الحقل ، لا لذة ، ولا متعة ، ولا إحساس بشيء من هذا كله ، ولكنها استسلمت ورضيت ، لأنه حكم عليها بأن تستسلم وترضى)(٢) .

ورغم ذلك فإن المصير المأساوى ينتظر دائما بعض أبطال قصصه ، و«نعمان» فى قصته (فى القرية) بعد إقباله على المرأة واستمتاعه بالجنس أصابه المرض واقتيد إلى السجن ، بينما «المرأة» – الحياة – تسير سيراً طبيعياً دون أن يمسها أدنى أذى ، وكذا الشيخ سيد فى قصته (الأعمى) وهى القصة التى أجاد الكاتب فيها تصوير اللحظة والموقف تصويراً جيدا ، انتهت حياته بأن رجمه الأطفال

---

(١) «الذئاب الجائعة» – ط ٢ ١٩٥٤ – قصة «فى الظلام» ص ١٥٧ – ص ١٥٨ .

(٢) «الرسالة» – العدد ١٥٦ – ١٩٣٦/٦/٢٩ – قصة (الأعمى) .

بالحجارة ، ثم وجدوه قتيلا على قارعة الطريق : (وتجمع الصبية على الجسر ، ووقفوا صامتين وعلى شفاههم بسمات خفيفة ، حتى جاوزهم الأعمى ، وهو يسير سيره المألوف . ولما بعد عنهم قليلا ، رماه أصغرهم بحصاة استقرت عند صدغه ، ما هذا ؟ لقد أصابته للمرة الأولى أول رمية من أصغر صبي ، ما الذى جرى ؟ وانهالوا عليه بعد ذلك يداً واحدة حتى أمطروه وابلا من الحصى والحجارة . فاستدار لهم الرجل ، وقد تميز غيظاً ، ولوح بعصاه يهدد ويتوعد فتفرقوا عنه واستأنف سيره بعد برهة قليلة ، واستأنفوا هم بدورهم حصاهم وحجارتهم ، فما أقل الصبر عند الأطفال ، وأصابه حجر فى الجانب الأيسر من صدغه فشجه وسال الدم . وآلمه الجرح جداً حتى خرج به عن رشده ، فدار على عقبيه وجرى وراء الصبية يضرب بعصاه يميناً وشمالا ، ولا يبالى أين تقع وتصيب ، وهو مخبول تماما ، حتى أصابت ضربة قوية صبياً فى رأسه فجرحته جرحا بليغاً ، ونزا دمه الأحمر فلطخ وجهه . وكان الكلب رابضاً على الجسر فى ظل جوار لمنزل خرب ، وعينه إلى المعركة التى حميت واشتدت ، فقام ينفض جسمه نفض الليث وتوثب وثبات جامحة ، ثم دار دورات سريعة يقذف فى خلالها الهواء بغبار رجليه ، ثم انتفض على الرجل فمزق الجزء الأمامى من ثوبه ، وطار به ، والصبية تبصر هذا ولا تصدق . وشجعهم الكلب على معاودة الكرة على الرجل فانهالوا عليه وقد حموا ونشطوا يرجمونه بالحصى والحجارة حتى انطلق الرجل يسابق الريح . . وما زالوا يتبعونه حتى أجلوه عن القرية ، ولما كلت سواعدهم رجعوا إلى القرية ضاحكين وانطلق هو يجرى كالمخبول لا يلوى على شىء)[1] .

والموقف هنا طبيعى لا افتعال فيه ، وعناصره كلها واقعية . فالشيخ سيد بعد أن فعل فعلته لم يستطع أداء الصلاة ، فنام فى الخلاء تحت شجرة السنط حتى القيلولة ، وما إن رآه الأولاد حتى جروا وراءه كعادتهم ، لأنه هو أيضا ينهرهم ويؤذيهم بعصاه إذا ما اقتربوا نحو المسجد أو نحو البئر . هو فى قوته حين يكون بمفرده فى مكان عمله ، وهم أقوياء بتجمعهم بعيداً عن موطن رهبته وقسوته وجبروته . والكاتب لا يكتفى بتصوير هذا الموقف الواقعى المكثف الذى أسهمت فيه وخدمته كل عناصر الواقع الموضوعى الخارجى ، وإنما حدد للشيخ سيد مصيراً يرتبط دائما عنده بالجنس ، وهو الموت . فإذا كان « الجنس » و « المرأة » هما عنصر البقاء والتجدد والحياة ، فإن الموت هو النقيض لهذا كله . وكما أن الجنس والحياة والمرأة حتمى تواجدها وضرورى ، فإن الموت هو الآخر حتمى وجوده ، وهو قدرنا . ولابد لقارئ هذه القصة أن يتساءل : كيف وعلى يد من ومتى ولماذا قتل الشيخ سيد ؟ والكاتب لا يجيب عن هذا التساؤل لا فى هذه القصة ولا فى قصص كثيرة غيرها ، المهم أن « الحياة » تسير ، فجميلة حية وموجودة وباقية ، بينما الشيخ سيد انقضى أمره . وبما أن الحياة ممتدة فليس ثمة ما يدعو الكاتب إلى أن يضع لقصته نهاية . وربما اعتقاداً من الكاتب بذكاء القارئ ، وفطنته وهذا

(١) « الرسالة » - العدد ١٥٦ - ١٩٣٦/٦/٢٩ - قصة « الأعمى » .

لا يستوجب توضيح كل شيء له . . وربما أيضاً لأن الكاتب يريد أن يشاركه قارئه التفكير بعمق .

ويتجاور الجنس مع الموت والحياة مع الفناء فى عربة واحدة تحملها معاً جنباً إلى جنب فى قصة (زهور ذابلة) التى صور فيها الكاتب مشاعره بعد يوم مرهق وهو يركب عربة الموتى تحمل خلفه قريباً له ، وفى الطريق تركب فتاة ريفية جميلة ، فلا يلبث الراوى أن يفكر فيها جنسياً وينسى كل شيء : الموت ، الصديق ، ظلمة الطريق ، توقف العربة ، إرهاقه ، جسده المتعب ، المصير الذى ينتظره ، جو الحزن والسهوم والذبول والإحساس بالفناء ، اللهم إلا ارتباط فكره بالمرأة مصدر الحياة وعنصرها المتجدد . وهو يرى أن ذلك طبيعى فى لحظة كهذه . انعدام الرفيق ، والشعور باللابقاء . فتكون هى الخيط الذى يصله بالعالم الخارجى وبالحياة والوجود المستمر ، والكاتب يتناول هذا الأمر الواقع ببساطة متناهية : المرأة على استعداد للاستجابة لأنها فى حاجة دائمة إلى الرجل لإثبات وجودها وقدرتها ، والرجل فى حاجة دائمة إلى المرأة لأنه فى حاجة إلى الحياة ، وهو يصور لنا هذه اللحظة بسهولة ويسر هكذا : (بقينا صامتين مدة طويلة . . وكنت مضطجعاً ، ومرسلا بصرى إلى سقف العربة . . وكانت هى مائلة إلى النافذة ومطلة برأسها على الطريق . . لم تكن تتحرك . . حتى يخيل للناظر إليها أنها نائمة . . ما أشد سكون هؤلاء القرويات وما أحلى وداعتهن . . أى سر فى الحياة . . بعد أن بارحنا السائق بلحظات . . ووجدت نفسى وحيداً مع هذه المرأة . . سرت فى جسمى رعشة . . ووجدت الدم يتدفق فى عروق من جديد . . ونسيت المرض والحزن والموت . . هل كنت أتمنى هذه اللحظة وأنا فى غمرة هذه التعاسة المرة ، وهذا التعب الجسمانى البالغ ؟ ربما . . فقد شعرت بعد أن تركنا السائق أن حملا قد انزاح عن صدرى . وأن الفاصل الذى كان يحجب عنى هذه المرأة قد أزيل . . ونسيت الموت . . وصاحبى الراقد خلفنا فى العربة . . نسيت كل شيء يتصل بهذا ، واتجهت بكليتى إلى هذه المرأة ، وكانت قد رفعت رأسها وواجهتنى . . ونظرت إلى . . وعاودتنى الرعشة من جديد . . وابتدأ العرق ينضح على جبينى واقتربت منى وقالت فى صوت خافت : « أخائف أنت ؟ » فقلت لها بصوت مرتعش : — « أبدا » ومددت يدى دون وعى ، كانت يدى تزحف فى الظلام كالعنكبوت . « يدك ساخنة » ولم أقل لها شيئاً . . وتركت يدى فى يدها . . وأغمضت عينى . . « مالك أنت محموم ؟ » . . أنا محموم . . كان العرق يسيل من جسمى كله . . وكنت أرتعش . . ومرت يدها على يدى وذراعى . . ووجدت يدى تمسح على ذراعها . . وشعرت بنعومة بشرتها تحت ملمس أصابعى . . وأحسست بجسمى يتخدر . . وسكنت الرعشة وجف العرق . . وانحدرت يدى عن ذراعها . . وكأنى كنت فى غيبوبة . . ورجعت إلى نفسى وبحركة لاشعورية . . مددت رأسى ونظرت من النافذة إلى صاحبى وكان فى نعشه ، وعليه الغطاء الحريرى . . هل تصورته تحرك ، ونظر إلينا ،

ووضعت يدى على جبينى وملت إلى النافذة ، وابتعدت عن هذه المرأة)[١]

فالمرأة هنا مصدر عذابه وقلقه واضطرابه ، وإن كانت ينبوع حياة فى الوقت نفسه . وهو يخشى أن تقضى عليه أو تكون سبباً فى هلاكه أو فقدانه ما يملك . فهى التى تسببت فى أن يفقد « عبد العال »[٢] الجنيهات الخمسة التى كاد يهلك من أجل الحصول عليها فى البئر الرملية ، لسبب بسيط هو أنه طمع فى الغجرية وتمنى أن يضمها ويحتضنها فى أحد الحقول . وبعدما تم له ذلك ونامت بجواره وضمها فى نعومة ونشوة غامرة ، إذا به يستيقظ فى الفجر فلا يجدها ولا يجد جنيهاته الخمسة . فيعود إلى رفاقه فى العمل حيث الكفاح اليومى الشاق . والقصة الأخيرة إلى جانب ذلك تخلو من العيوب التى تردت فيها قصصه الأولى أو تتميز بالتركيز الشديد ، وتترك فى نفس القارئ وشعوره أثراً حرص الكاتب على أن تكون وسيلته إلى ذلك لغة شفافة ، تزيد من الرؤية الشاعرية للواقع . ولعل هذه القصة تكون قد أبرزت قضية عمال التراحيل وحياتهم وشقاءهم ومعاناتهم اليومية وبؤس أيامهم ، وهم يعيشون فى ظل ظروف اجتماعية واقتصادية وصحية ونفسية متناهية الصعوبة .

وينفرد البدوى من بين كتاب القصة القصيرة فى كونه يكاد يكون الكاتب الوحيد الذى صور جانباً من الحياة فى « اللوكاندات » و « البنسيونات » وهو لون من الحياة لم يشاهده المصريون ولم يقرأوا عنه كثيراً . واستطاع البدوى عن هذا الطريق تصوير حياة الأقليات التى كانت تعيش فى مصر أثناء الحرب العالمية الثانية ، وفساد هذه الحياة ، وانعدام الأخلاق بها ، والخيانات الشائعة فيما بينها . وقد نقل البدوى فى بعض قصصه القصيرة انطباعاته عن سلوك جنود الاحتلال ، وإلى أى حد انعكس هذا السلوك على أخلاقيات بعض المصريين والمصريات . ومن ثم وجد البدوى مجالا خصباً لتصوير قطاع من الحياة المستترة والغريبة على مجتمعنا ، وما يدور فيها بعيداً عن أعين العاديين من الناس وبخاصة الطبقات الكادحة التى لا تعلم عن هذه الأماكن شيئاً . . واستطاع أن ينفذ من خلال ذلك إلى تصوير بشاعة الحروب وأثرها فى نفوس الأفراد والجماعات . (وشاهدت وأنا أعبر ميدان مصطفى كامل فتاة مصرية يبدو عليها الجمال . . والفقر . . واقفة مع شاب قصير يرتدى جلباباً وعلى رأسه طاقية . . وكان يحادثها بصوت خافت ثم رأيته يركبها « تاكسى » مع ثلاثة من العساكر الإنجليز . . وتفطر قلبى لهذا المنظر . . وقرنت هذا المنظر المؤلم بحالة عامة وهى أن الحرب تأكل الفقراء من الناس وعليهم يقع عبؤها الأكبر)[٣] . ونلمس ذلك أيضاً فى قصصه (ساعات الهول)[٤] و (الرجل الشريف)[٥] و (فندق

(١) « كليوباترا » - العدد ٤ - ١٩٤٦/٩/١٦ - ص ٤ .

(٢) « الشعب » - العدد ١٠٣ - ١٩٥٦/٩/١٦ - ص ١٢ قصة « الرمال » .

(٣) « غرفة على السطح » الكتاب الذهبى دار روزاليوسف - العدد ٧٤ مايو ٦٠ ص ٣٠ قصة (امرأة فى الجانب الآخر) .

(٤) « الذئاب الجائعة » - أبريل ١٩٥٤ ص ١٤ .

(٥) « الجيل الجديد » - العدد ١٦١ - ١٩٥٥/١/٢٤ ص ٢٦ .

البحر)[١] وغيرها .

وفى بعض قصص محمود البدوى القصيرة نزوع نحو «النقد» الاجتماعى ، ونقد الواقع ، بواسطة اختيار بعض الأحداث الجزئية البسيطة التى تكشف عن عيوب أو قصور ، مثل الروتين ومساوئه ، وتطبيق اللوائح بحذافيرها ، وعقد اللجان وتشكيلها من أجل أمور تافهة ، كما انعقدت أكثر من لجنة لإصلاح نافذة كسر زجاجها (لجنة الشباك) - الجمهورية - العدد ٢٠٢ - ١٩٥٤/٦/٢٩ - ص ١٠ ، وكشفه عن المحتالين الذين ينتشرون فى كل مكان ، ويستغلون الناس ورغبتهم فى الأمن والمسكن ، ويخدعونهم ويحتالون عليهم ، عن طريق شركات وهمية يؤلفونها . (المنزل) - المساء - العدد ١٣٤٨ - ١٩٦٠//٧/١ - ص ٨ ، وفى قصة (زهور ذابلة) يصرخ من سوء المعاملة التى يلقاها المريض داخل المستشفيات (إن العاملين فى هذه المستشفيات قد تجردوا ، كما خيل إلىّ ، من كل عاطفة بشرية . . يستوى فى ذلك الطبيب المتعلم والممرض الجاهل . . والسرير عندهم أغلى من الراقد عليه . . وهم ينقلون الميت من سريره إلى غرفة الموتى ويتنفسون الصعداء ، وكأنهم يرمون بكلب إلى الطريق . . إنها الحياة فى تلك المستشفيات . . الحياة التى لا تعرف الرحمة ، الحياة التى تسحق الضعيف والفقير سحقاً . . لم أجد فى المستشفى صديقاً ولا رفيقاً بل حانوتية فى كل مكان ، يساومونى على نقل قريبى كأننى سأشحن بضاعة إلى السوق)[٢]

وتحتل الموضوعات الإنسانية جانباً غير يسير من إنتاج البدوى فى القصة القصيرة . وهو يلتقط مواقف بسيطة يعبر فيها ببساطة عن إنسانية الإنسان . . وفى مثل هذه القصص لا نجد فيلسوفاً أو مفكراً أو داعية لمذهب ، ولكنا نظفر بفنان حساس ، دقيق الملاحظة ، رقيق المشاعر ، شفاف الأحاسيس ، شاعرى الألفاظ والكلمات . وهذه الأدوات تساعده على أن يبلغ تأثيره النفسى عند القارئ . وتتوفر هذه الخصائص فى قصص (تذكار)[٣] و (ليلة فى العربة)[٤] و (الزلزال)[٥] و (الثعبان)[٦] و (السكين)[٧] و (الفنان)[٨] .

كما أن البدوى كفنان واقعى انطباعى يتأثر بالواقع فيعبر عنه فى صور فنيه ، نراه فى قصصه القصيرة

---

(١) «الشعب» - العدد ٤٥٢ - ١٩٥٧/٩/٥ ص ٨

(٢) «كليوباترا» - العدد ٤ - ١٩٤٦/٩/١٦ ص ٣ .

(٣) «الجيل الجديد» - العدد ٣٩٤ - ١٩٥٩/٧/١٣ - ص ٣٧ .

(٤) «الجيل الجديد» - العدد ٣٨٢ - ١٩٥٩/٤/٢٠ - ص ٤١ .

(٥) «الجيل الجديد» - العدد ٢٠٨ - ١٩٥٥/١٢/١٩ - ص ٢٦ .

(٦) «الأهرام» - العدد ٢٥٢٥٩ - ١٩٥٦/١/٢٦ - ص ٩ .

(٧) «الشعب» - العدد ٢١٣ - ١٩٥٧/١/٤ - ص ٨ .

(٨) «الشعب» العدد ٢٢٦ - ١٩٥٧/١/١٧ - ص ٨ .

يساير المجتمع فى تطوره ، فلا يقف جامداً عند حد تصوير الماضى كالرومانسيين ، وإنما هو يصور المجتمع الجديد فى قصصه ، ويكشف عن مدى إحساسه بما حدث فيه من تحول . ويلاحظ هذا بشكل واضح فى قصصه القصيرة التى كتبها بعد ١٩٥٦ . وهو يركز على القيم الجديدة والعلاقات الجديدة ونظرة الإنسان الجديد إلى الحياة والعمل والإنتاج وضرورة القضاء على كل الرواسب التى تخلفت عن المجتمع القديم ، ويحظى الريف – وريف الصعيد بخاصة – بمزيد من اهتمامه فى هذه المرحلة أيضاً .

ولئن كان البدوى فى قصصه القصيرة السابقة قد شغله الريف الصعيدى من جانب واحد وزاوية واحدة هى اللصوصية والقتل والأخذ بالثأر ، على أساس أنها كانت شيئاً ثابتاً وواقعاً موجوداً يتحكم فى سلوك الناس وعلاقاتهم وأخلاقياتهم وقيمهم ، فإنه فى قصة (الغريب)[1] يشعر بأن مثل هذه العادات وإن كانت واقعاً يجب أن يقضى عليها قضاء تاماً . وقد جعل الانتقال للمجتمع وللإنسانية عامة يأتى من الداخل . أى أن التحول لا يفرض من قبل قوى خارجية ، وإنما تحدثه وتقوم به قوى داخلية . فالزوجة «رقية» هى التى تقتل زوجها الشرير ، لأنها عرفت أنه قتل الرجل الغريب الذى لجأ إليه ليبيت عنده حتى الصباح ، بعد أن سرق كل ما معه من نقود ، فى حين أن زوجته وأولاده كانوا فى انتظاره . فالقتل والنهب والسرقة كانت تطبع قصص البدوى فيما مضى ، إلا أنها أصبحت قيماً هابطة يجب ألا تظهر وتجسم فى الفن ، وألا تدور حولها قصصه . وهذا هو الذى جعل «رقية» تنتقم من زوجها للمجتمع من ناحية ، ولابنها القادم فى الطريق من ناحية أخرى . . إذ أنها لا تريد للمستقبل أن يتلوث بالماضى بأى صورة من الصور . وابنها – أى مستقبلها – يجب ألا يكون سفاحاً لصاً كأبيه ، ويجب ألا تريه أباه وهو قاتل لص شرير . ففى قتل «رقية» لزوجها ثورة ورفض للقيم البالية ، وفيه تحطيم لما كان يتمثله الزوج ويؤمن به ويسير على هديه ، وهو ما لم يعد يتفق أبداً وتطور الحياة فى المجتمع .

وتكاد تكون هناك علاقة بين قصة (زوجة الصياد)[2] المنشورة فى ١٩٦١/٧/٥ وبين تطور مجتمعنا من مرحلة الثورة السياسية إلى مرحلة الثورة الاجتماعية والاقتصادية . فهى تصور لنا أولا ذلك الاستبداد والظلم الذى كان يعانى منه الفلاحون إبان الحرب ، حين كانت السلطة تجمعهم بالآلاف لتحصد أرواحهم حصداً من غير ذنب جنوه ، ودون أن يشتركوا فى الحرب أو يكون لهم أى ارتباط بها . وهنا خلق المجال واسعاً للعمد والمشايخ فى القرى المصرية لكى يستغلوا الفلاحين استغلالا غير إنسانى بالمرة . مثل ما كان يفعله الشيخ «عبد القادر» شيخ قرية «الجنابن» . وكانت نتيجة استغلاله للفلاحين

---

(١) «الشعب» – العدد ١٢٦ – ١٩٥٦/١٠/٩ – ص ١٢ .

(٢) «آخر ساعة» – العدد ١٣٩٣ – ١٩٦١/٧/٥ – ص ٣٤ .

ودفعهم إلى السلطة أن أثرى ثراء فاحشاً ، وأصبح ينتهك الحرمات ويطمع فى زوجات الآخرين . ومن لم تكن ترضخ له وترضى رغباته الجنسية ، كان يدفع بزوجها أو أخيها أو ابنها إلى السلطة ، مستغلا ما شاع فى قريته والقرى المجاورة من أن كل من يذهب إلى الحرب لا يعود لأهله سالماً . وبالفعل أغرى « بهية » زوجة « خليفة » الصياد ، وهى عروس لم تكمل شهرها الأول مع زوجها . وظل يهددها باقتناص زوجها وترحيله إن لم تلتق به وترضى له . . واستمراً هذا واستمر فى إغرائها بالمال والحلى حتى تحولت كلية إليه ، وكرهت زوجها وتزوجته بعد أن أرسل « خليفة » إلى السلطة ومات فى الحرب .

هذه إحدى جوانب الفكرة عند البدوى والتى ترتبط بالظلم السياسى وكيف أن الثورة السياسية كانت كفيلة بأن تقضى عليه . أما الناحية الاجتماعية والاقتصادية ، فتبدو من ملاحظة تطور شخصية « عبد القادر » الذى جمع الأموال الطائلة واحتفظ بها فى بيته سنين طويلة . لكنه عندما عرف أن « عبد الرحمن بك » سيبيع عزبته الشرقية بكل ما فيها من مساكن وآلات وحظائر بسبعة آلاف جنيه ، ذهب ليستحضر النقود ، فوجدها كلها متآكلة مترية فقد نفقت تماماً ولا فائدة ترجى منها . هنا شىء من الارتباط بين ما كان يحدث من قوانين اشتراكية وبين فناء ثروة « الشيخ عبد القادر » المدفونة التى جمعها عن طريق الاستغلال ولم تكن الدولة تعرف عنها شيئاً . وكأن الكاتب يريد أن يقول لقد آن الأوان للقضاء على كل شىء جمع بهذه الوسيلة غير الإنسانية ، لأن المجتمع بقوانينه الجديدة ونظمه الجديدة يستهدف القضاء على صور الاستغلال الماضية جميعها .

وفى (وجه الشمس) [١] و (القنطرة) [٢] و (المنارة) [٣] نجد نماذج للإنسان الجديد الذى يحمل فكراً جديداً والذى يرتبط بقضايا مجتمعه ومصير بلاده . الحياة الجديدة التى بدأت تدب فى الصحراء لتحولها وتغير معالمها . الإشادة بالعمل والعاملين . فى القصة الأولى نواجه بـ (مختار) المهندس الشاب المثقف الذى جاء طواعية إلى الصحراء لتطويرها وجعلها أرضا خضراء تنبت الزرع والمحصول الجيد من أجل رفاهية المجتمع وسعادته . ويفاجئنا « توفيق » ساعى البريد بقوله : (إننا نعيش للمستقبل) ومختار يقول لزوجته : إن الجمود هو العدم ، وهو الشر المطلق ، وأن هذا كله سيتغير . . متى تغير الإنسان أو شاء أن يتغير . وفى الثانية « إسماعيل عمار » المهندس المعمارى الشاب ، رغم عذاباته الخاصة وآلامه النفسية ومشكلاته التى هدت كيانه ، كان يجلس وحيداً ويفكر فى مستقبل بلاده ونهضتها .[٤]

والكاتب يعالج ذلك بفن وواقعية فى بعض قصصه (كالغريب) و (زوجة الصياد) ، لكنه فى

(١) « أخبار اليوم » - العدد ٨٦٠ - ١٩٦١/٤/٢٩ - ص ١٣ .

(٢) « أخبار اليوم » - العدد ٨٨٠ - ١٩٦١/٩/١٦ - الصفحة ١٣ .

(٣) « غرفة على السطح » - الكتاب الذهبى - دار روزاليوسف مايو ١٩٦٠ ص ٧٩ .

(٤) « غرفة على السطح » - ص ٨٠ .

بعضها الآخر يبدو تقريريًّا مباشراً ـ مفتقراً إلى الشكل الفنى للقصة القصيرة ، ويتمثل ذلك فى قصته (وجه الشمس) ـ (هذه هى الحياة) بلا وحدة ، ودون تركيز ، وبحشد من المفاجآت والمصادفات والأحداث الجانبية . والواقع أن إيمان الكاتب بعنصر « القدرية » يجعله أشد إيثاراً لعنصر « المفاجأة » غير المتوقعة فى قصصه القصيرة . وما دام « القدر » واقعاً ، « فالمفاجأة » واقع هى الأخرى لأنها من صنعه . ونجد ذلك فى أكثر من قصة له : (العودة إلى البيت) [١] ، (سيدة وحيدة) [٢] ، (جسد وفنان) [٣] ، (الباب الزجاجى) [٤] ، (إكسير الحياة) [٥] ، (العازب) [٦] ، (حفلة الزفاف) [٧] وهى مليئة بهذه المصادفات والمفاجآت .

بيد أن القصص الجيدة فنياً عند البدوى تفوق هذا العدد كثيراً ، وأن (الرفيق) [٨] و (صراع) [٩] و (الورقة) [١٠] و (الطاحونة) [١١] و (حوش) [١٢] و (قطار الساعة ٨) [١٣] على سبيل المثال تدل دلالة قاطعة على أن الكاتب يعرف أصول الفن الذى وهبه حياته ، وأنه على وعى بالتكنيك ، ويبغى من وراء قصصه توصيل انطباع موحد تسهم كل كلمة فى القصة القصيرة فى أداء هذه الوظيفة أو تلك المهمة ، وهو يعرف كيف يجمع فى فنه بين الواقع الموضوعى الخارجى وبين انطباعاته وأحاسيسه ومشاعره : فلا نكاد نحس بشىء من شذوذ أو بغلبة أحد العنصرين على الآخر وإنما هناك توازن وتوافق بينهما لا سبيل إلى تجاوزه أو إنكاره . وهو حريص فى كل قصة من قصصه القصيرة أن لا يطول حجمها وألا تكثر أحداثها ، وألا تتعدد شخوصها ، وألا تفقد شاعريتها وعذوبتها ورقتها ، بحيث تسرى فيها نغمة واحدة ، تتدفق برفق رويداً رويداً حتى تكون النهاية ، فتبلغ التأثير المطلوب .

ويؤثر محمود البدوى بفنه وأسلوبه ومنهجه فى كثير من كتاب القصة القصيرة المصرية ، وإن كان تأثيره يتضح بشكل غير مباشر فى قصص سعد حامد القصيرة . وسعد حامد يميل إلى الموضوعات

---

(١) « الجيل الجديد » ـ العدد ١٧١ ـ ١٩٥٥/٤/٤ ص ٢٨ .

(٢) « الشعب » ـ العدد ٣٨٠ ـ ١٩٥٧/٦/٢٣ ص ٨ .

(٣) مجموعة « العربة الأخيرة » ـ ط ٢ ١٩٦١ ـ الكتاب الذهبى دار رزز اليوسف ص ١٠٩ .

(٤) « الشعب » ـ العدد ٢٧٥ ـ ١٩٥٧/٣/٧ ـ ص ٨ .

(٥) « الأهرام » ـ العدد ٢٥٣١٠ ـ ١٩٥٦/٣/١٧ ـ ص ١١ .

(٦) « الجيل الجديد » ـ العدد ٣٩٣ ـ ١٩٥٩/٧/٦ ـ ص ٣٧ .

(٧) « الجيل الجديد » ـ العدد ١٥٩ ـ ١٩٥٥/١/١٠ ـ ص ٢٦ .

(٨) « الشعب » ـ العدد ـ ٣٦٦ ـ ١٩٥٧/٦/٩ ـ ص ٨ .

(٩) الآداب ـ العدد ٤ ١٩٥٦/٦/١ ـ ص ٢٥ .

(١٠) « الشعب » ـ العدد ٣٤٧ ـ ١٩٥٧/٥/٢١ ـ ص ٨ .

(١١) « الجيل الجديد » ـ العدد ١٩٥ ـ ١٩٥٥/٩/١٩ ـ ص ٢٦ .

(١٢) « الرسالة الجديدة » ـ العدد ٢٥ ـ ١٩٥٦/٤/١ ـ ص ١٢ .

(١٣) « الجيل الجديد » ـ العدد ٣٨٤ ـ ١٩٥٩/٥/٤ ـ ص ٤١ .

الإنسانية العامة لا القضايا المحلية الخاصة ، وإن كانت شخوصه وأحداثه منتخبة من واقعنا المصرى الذى شهده الكاتب وتأثر به ، فقصته (النور الذى أضاء) [١] موقف إنسانى استطاع الكاتب فيه أن يؤكد التشبث بالحياة والإيمان بالمستقبل ، وأن على الإنسان أن يضحى فى حاضره ويتحمل عذاباته فى سبيل المستقبل ، لأن النور الذى يضيء فى المستقبل قادر ألف مرة على محو الحاضر بآلامه وكآبته . ولقد وفق الكاتب حين اختار حدثاً واقعياً بسيطاً من حياته أو من حياة أى فرد : إنسان يشعر بالقلق والاضطراب فى حياته المنزلية مع زوجته ، فيهرب من البيت إلى مكان خلوى ، ليجلس فى مقهى بعيدة بمكان هادئ ، ويشاهدمن نافذة أحد البيوت نوراً يضيء ، وتظهر سيدة وطفلها ، فينقله هذا المنظر إلى طفله ويعود به إلى بيته . لكنه يبتعد بالحدث عن جفاف الواقع ، وخشونته وجموده ، ويسقط عليه من ذاته وأحاسيسه ما يساعد على إفرازه بعدئذ إفرازاً فنياً محكماً .

والكاتب حريص على أن ينتخب أحداثه الجزئية البسيطة من واقع الحياة من حوله ، ثم لا يلبث أن يعيد صياغتها والتأليف بين عناصرها بحيث تبدو وكأنها شيء جديد . وتمثل قصته (إنسان)[٢] ذلك أوضح تمثيل وهى تحاول ببساطة أن تقول إن الإنسان دائماً هو الإنسان ، طماع ، نزاع إلى اقتناص ما ليس له ، راغب فى أن يحصل على «الشيء» دون جهد أو عناء حتى ولوكان هذا «الشيء» ملكاً لغيره ، وهذه الخصلة موجودة فى كل طبقة وفى كل بيئة . وهو يختار شخوص القصة من الطبقة الكادحة التى تأكل بعرقها . اثنان يعيشان على الخير والشر معاً . يبيعان الخضر سوياً ويأكلان وينامان فى مكان واحد . ينتهز أحدهما غيبة صاحبه قليلا ليأخذ بعض الخضروات من عربة زميله ثم يضعها على عربته هو . وما إن عاد الرفيق حتى جلس الاثنان ليتناولا الطعام وكأن شيئاً لم يكن . وما لبث الأول أن غفلت عيناه وراح يغط فى نوم عميق ، فإذا بالآخر يقوم ليحمل من عربة النائم بعض ما عليها ويضعها فوق عربته هو . فقط هذا هو «الحدث» ببساطة كما نقلته مشاعر الكاتب .

وعلى هذه الشاكلة تدور قصص سعد حامد القصيرة ، التى تعتمد على «انتخاب» ذكى من الواقع أولا ، وتكشف عن امتزاج هذا الواقع بمشاعر الكاتب ثانياً ، ثم توحى بلمسات إنسانية بعدئذ . وإن كنا نلاحظ عند سعد حامد احتفاله بالمصير المأساوى والنهايات الفاجعة غير المتوقعة فى كثير من الأحيان . وهو فى هذا متأثر بمحمود البدوى من ناحية ، وبوباسان من ناحية أخرى . وكان فى بداية حياته الأدبية ميالا إلى اختيار الأحداث الفاجعة التى يصاب بها الفرد فى حياته دون أن يكون له أدنى إسهام فيها ، وإنما يشعر أنها تفرض عليه دون أن يدرى . وإنه إزاءها عاجز تماماً ، ومن هنا يأتى إشفاق الكاتب على الإنسان بعامة ، على اعتبار أنه مظلوم وأنه لا حول له ولا قوة . لذا فإنه فى قصص

---

(١) «الجمهورية» العدد ٢١١ - ١٩٥٤/٧/٨ - ص ١٠ .

(٢) «الجمهورية» - العدد ٤٢٧ - ١٩٥٥/٢/١١ - ص ١٠ .

سعد حامد مفجوع مصاب فى آماله وأحلامه ، شقى فى دنياه ، مكلوم فى عواطفه . فالخادمة الفقيرة فى قصة (الحذاء) تطلب من سيدها أن يهبها حذاءه القديم حتى تمنحه أباها ، وعندما يتحقق لها هذا الحلم ، وتحظى بالحذاء فعلا ، يأتيها نبأ أن أباها فقد ساقيه فى حادث قطار وهو قادم ليتسلم راتبها أول الشهر . الأمل الوحيد الذى استطاع أن يحققه الإنسان – ذلك المخلوق الضعيف – بترته يد «القدر» . ونلمح هنا تأثره بموباسان .

وإذا كان الكاتب قد وفق فى بعض قصصه القصيرة فى أن يهيئ الجو لمفاجآته وفواجعه ، مما يجعل القارئ متقبلا لها ، فإنه فى بعضها الآخر – وخاصة فى قصصه العاطفية – لم يحالفه التوفيق تماماً . لأن الاعتماد على الفجائية والقدرية على طول الخط أمر غير مستحب ، يدفع إلى عدم تصديق الكاتب ويبتعد بالقصة عن الواقعية والصدق . ولو سلمنا بأن الحياة الواقعية فيها شىء من «المفاجأة» ، فإنها لا يمكن أن تسير عليها وتقوم لها قائمة بها ، وإلا أصبحت عبثاً ولهواً وهزراً . فهناك الأسباب والدوافع والعلل ، وهناك النتائج . والأشياء والناس لا تتحرك اعتباطا كيفما اتفق ، وإنما هناك مبررات وقوانين معينة تحكم حركتهم . وما دام الكاتب قد جعل «الحدث» محور اهتمامه ومدار قصته ، فلابد أن يكون «الحدث» مبرراً ومسبباً وله نتيجته المتفقة مع الصدق والمعقولية ومنطق الحياة .

إلا أن قصص الكاتب الجيدة تخلو تماماً من عنصر «المفاجأة» ، مثل «ثمن الحياة» ، «ضمائر الناس» ، «خطيئة فى الماضى» ، «النور الذى أضاء» ، «الإنسان» ، وغير ذلك من قصصه التى لا يدور «الحدث» فيها حول مشكلة عاطفية أو علاقة غرامية . ومهما يكن من أمر ، فإن سعد حامد ومحمود البدوى فى إطار الواقعية الانطباعية يشكلان الاتجاه الأكثر شاعرية وشفافية ، لم يفسد قصصهما حب التصوير لذات التصوير ، ولا الإتيان بألفاظ عامية طريفة لمجرد الحرص على الحصول عليها ، ولم ينقلا عن الواقع الآلى نقلا مجرداً ، وإنما عبرا عن جوانب جزئية منه ، وإن صدرت قصصهما عن تصوير جزئى للعالم ليست له صفة الشمول والتكامل والتحرك ، مما جعلها أحيانا تجرد الواقع من نسيجه ، وأحيانا أخرى تبدو خالية من الهدف ، خالية من المضمون ، وإن تميزت بأحكام الشكل وشفافية الصياغة .

* * *

ويبقى فى هذا المجال نموذج ثالث يمثله كاتبان قصصيان تجمع بينهما أوجه شبه متعددة ، هما عبد الرحمن فهمى ، و د . شكرى عياد . ولعل أول ما نستطيع تسجيله من أوجه الشبه هذه ، أنهما من جيل كتب القصة القصيرة ، لكنه لم ينل ما يستحقه من الدراسة رغم تفوقها فيها . فالقصة القصيرة عند شكرى عياد (فنه المفضل) الذى يتناسب كلية وطبيعته : فهو شديد الميل إلى التركيز والتأمل والدقة والانضباط ، والقصة القصيرة تتوفر لها وتجتمع فيها كل هذه الخصائص . فهى فن

التركيز والتأمل والدقة والانضباط أيضا ، وهو بطبيعته يعانى فكرياً وذهنياً وعقلياً وقتاً طويلا ، ثم ينتهى إلى صياغة هذه المعاناة فى فقرة موجزة ، أو مقال قصير ، أو محاضرة لا تستغرق زمناً طويلا . والقصة القصيرة عند كتابها المجيدين لابد أن تسبقها عملية المعاناة الطويلة والشاقة التى تكون هى حصيلتها الفنية أو الصياغة الفنية لها. ولئن كان شكرى عياد قد نال شهرته ناقداً أدبياً ، فإنه ظل بعيداً عن الضوء كاتباً للقصة القصيرة ممتازاً . . وعبد الرحمن فهمى كذلك وإن التهمته الإذاعة واستغرقه التليفزيون وعرفه الناس عن طريقها ، فإنه مهضوم الحق كاتباً قاصاً رغم أنها فنه المحبوب والمعشوق الذى يوليه كل احترامه وحبه وتقديره ، ويضعه فى أعز منطقة من وجدانه .

وقد نجد لذلك تبريراً نراه من وجهة نظرنا معقولا . ذلك أنهما قليلا الإنتاج فى القصة القصيرة بالقياس إلى الذين شهروا فيها . ثم إنهما يكتبانها كتابة الهواة لا المحترفين ، ومن هنا تأتى قلة الإنتاج ثم الابتعاد عن محيط الدراسة ككاتبين للقصة القصيرة. فضلا عن أنهما نالا شهرتهما فى الميدان الذى كثر فيه إنتاجها ، والذى يعتبر حرفتهما الأساسية أو الظاهرة . يشترك معهما فى ذلك (د. سهير القلماوى ، د. أحمد كمال زكى ، و د. عبد الغفار مكاوى وأحمد عباس صالح وأحمد رشدى صالح) .

وجدير بالذكر أن عبد الرحمن فهمى بدأ كاتبا للقصة القصيرة ثم تحول بعدها إلى الإذاعة والتليفزيون . وكذلك بدأ د. شكرى عياد مترجماً للقصة القصيرة فمبدعاً فيها ثم تحول إلى النقد والدراسات الأدبية . بمعنى أنها كانت الفن الأول الذى اتجها نحو قبلته.

وكلاهما تتلمذ على يد أستاذ واحد هو المرحوم الأستاذ الشيخ «أمين الخولى» ، وكلاهما كان عضواً فى جماعة «الأمناء» ولايزال ، وأثر فيهما أستاذهما كثيراً . وربما يرتد إليه احتفالها بالأدب الإقليمى أو المحلى ، وارتباطها بالإنسان المصرى ، وحبهما الشديد له : بخصائصه وسماته ومميزاته.

ونجد لذلك صدى فى قصصها القصيرة ، فهى مستمدة من الواقع المحلى ، ومقدمه أساسا له ، وهى تسعى لاكتشاف إنسانية المواطن العادى فى مصر لتزيده ثراء وخصوبة وغنى ، ولتعطيه أملا ، ولتقول له ببساطة إنك إنسان عظيم بكل ما فيك. ولا تتعالى عليه ، ولا تستنكر وجوده ، وإنما تقدره وتحترمه. أما النبع الثقافى الأول الذى نهل منه الكاتبان فهو واحد ، إذ تخرجا فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة ، وأضاف كل منهما إلى حصيلته الأولى حصيلة وزاداً آخر أكبر. وتجد أثر هذا التحصص فى قصصها التى تحرص كل الحرص على أن تكون لغتها فى السرد والوصف سليمة لا تشوبها شائبة ، فهما يعرفان أصولها جيداً ، وهما يجيدان الوصف والتشبيه والاستعارة حينما تكون لهذه الوسائل ضرورة فنية . ويبدو من قصصها تفهم كامل وناضج لدلالات الألفاظ ومعانيها ومترادفاتها . ومن هنا نجد دقة فى اختيار الكلمات والألفاظ ، بلا فضفضة ولا حشو ولا إفراط فى استخدامها . فاللغة أساسا هى أداة الأديب ، وهى «العملة» التى يتداولها ويتعامل بها فنيًّا مع قارئه .

ولئن كان ثمة تجديد فى لغة الحوار ، وجنوح شديد نحو العامية فيه ، فإن ذلك عن قصد وتعمد فنيين ، وليس عن جهل بالعربية الفصحى أبداً . فهما يسعيان لكى يذيبا حدة الفوارق بين العامية الفنية وبين العربية الفصحى ، وكانت وسيلتهما فى ذلك أن تكون لغة الحوار بادئ ذى بدء (عامية فنية) غير مبتذلة ولا مستهجنة ، بحيث لا تقل فى إيحاءاتها ومضامينها عن العربية الفصحى إذا استخدمت لغة حوار ، ثم كانت الوسيلة الثانية فى تضمين لغة السرد ببضع عبارات وألفاظ وكلمات عامية ، لكنها لا تبدو نشازاً . وقد يقف الإنسان حائراً مندهشاً أمام تلك القدرة التى أتاحت لها أن يتفوقا هذا التفوق فى لغة الحوار فضلا عن لغة السرد .

وتضمين السرد الفاظا عامية فنية فى القصة القصيرة عند د . شكرى عياد يبدو وكأنه عمد مع سبق الإصرار ، لأنه يريد– واعياً– أن يحطم ذلك الحائط الوهمى فى العمل القصصى بين القصة والكاتب والقارئ . فمادامت القصة جزءاً مقتطعاً من حياة القارئ ، وما دام القارئ يعرف – بذكائه – أنه أمام عمل زائف صنعه إنسان مثله ، فليس ثمة ما يدعو إلى خداعه . ولنصرح له بأننا نقدم له قصة . ولنقدم له القصة كما يحب هو حتى لا يكتشف زيفها . ولننطق الشخوص باللغة التى ينطقونها فى جلساتهم اليومية العادية ، ولنجعل السرد والوصف أقرب إلى سرده ووصفه لموقف أو لحادث عادى . وإن كنا نلاحظ – من خلال دراسة قصصها القصيرة– أنهما جد يشقيان ويعانيان عناء مجهداً من أجل العثور على اللفظ العامى الفنى الذى يحمل شحنات تؤدى إلى الانطباع المقصود . وهو عناء من أجل أن تكفل للقصة القصيرة واقعيتها ، وليس من أجل استعراض العضلات اللغوية والكشفية كما هو الحال عند يحيى حقى .

وقد يفسر لنا هذا من بعض الوجوه كيف أن الحوار فى قصصها القصيرة عنصر أساسى ، يضفى على القصة مزيداً من الحركة والحيوية ، فى حين كان عند البدوى وسعد حامد عنصراً ثانويًّا قد لا نظفر به دائماً . والبدوى وسعد حامد هما اللذان يتحاوران ويتحدثان عن الشخوص بما يريدان للشخوص أن تنطق وأن تعبر . بينما د . شكرى عياد وعبد الرحمن فهمى يخليان السبيل أمام شخوص قصصها القصيرة كى تتحدث ، وتتحاور ، وتتنفس ، وتتصارع ، وتتجادل ، بما يعبر فعلاً وبصدق عن طبقتها وثقافتها واتجاهها الفكرى والنفسى وسلوكها وأخلاقياتها . ومن هنا بدا الحوار طبيعيًّا لا افتعال فيه ولا تصنع ، ومن غير هذا فى القصة القصيرة– مادام الكاتبان ينقلان من الواقع ومن الحياة ، ويتقدمان بعملها الفنى إلى الواقع وإلى الحياة– لا تكون القصة القصيرة واقعية .

واستمرارا فى تذويب حدة الفوارق بين الكاتب وقارئه ، فإنهما يحدثان قارئهما بصراحة– احتراماً لمشاعره وتقديراً لذكائه– ويشركانه معهما فى القصة دون أن نشعر بغرابة ، لأن الدافع إلى ذلك فنى لإيهام القارئ بالواقع المنقول وبأن ما يقصه الكاتب صدق وحقيقة ، وبأن القارئ شريك فيه بطريقة

أو بأخرى . وليس المقصود من ذلك – كما يبدو – التظاهر بالتفوق والاستعلاء والتدخل وفرض أحكام مسبقة فرضاً تعسفياً على القارئ . فإن الكاتبين يمارسان الإبداع فى هذا الفن عن وعى أصيل بتقنياته ، وعن ثقافة جادة فى محيطه ، وعن إلمام بنماذجه وآثاره التى خلفها أعلامه فى الأدب الأوربى والأدب العربى الحديث ، وعن معرفة شاملة بتطور بنائه وشكله الفنى . لكنهما يبغيان ألا يكون ثمة فاصل بينهما وبين القارئ ، وأن من حق القارئ على الكاتب أن يشاركه حتى فى متاعبه الخاصة : (سأقص بعض متاعبى الخاصة . . أليس من حق الكاتب على القراء أن يقرأوا له ولو مرة واحدة عن متاعبه الخاصة) ،(١) والمسألة هنا مختلفة عما هى عند الرومانسيين الذين يفرضون ذواتهم فرضاً ويديرون قصصهم القصيرة كلها حول مشكلاتهم العاطفية التافهة وأزماتهم الجنسية وعلاقاتهم غير المشروعة . . والكاتب هنا يقول لقارئه – بذكاء – إن متاعبك هى متاعبى – وأنا سأقص عليك متاعبى أى سأحكى لك متاعبك ، ثم يسردها عليه بشكل موضوعى . وعملية المشاركة الجادة والموضوعية هذه فى قصص د . شكرى عياد أساسية وكثيرة .

والقصة القصيرة عندهما قصة « موقف » بالدرجة الأولى . وهو « موقف » واقعى ، عملت فيه يد فنان صناع بمهارة ودقة وإحكام حتى ارتدى هذا الثوب الفنى . ومن خلال « الموقف » تبدو ملامح بسيطة لفكرة لا تظهر إطلاقا بوضوح . والفكرة عند د . شكرى عياد تقدمية ، ترتبط بالمجتمع وقضاياه ولا تنفصل عنه بأى صورة من الصور . بينما هى عند عبد الرحمن فهمى إنسانية بحتة تحاول تجسيد الجوانب الإنسانية الحقيقية الخفية عند الإنسان المصرى ، وابن البلد على وجه الخصوص . لذا فإنهما تطوير للواقعية الانطباعية التى بدأت بيحيى حقى وانتهت بشكرى عياد الذى نجد لديه نماذج تقترب من الواقعية الشمولية ، لاستناده إلى أرضية فكرية ، وارتباطه الواعى بالمجتمع ، وإحكامه الشكل الفنى دون إغفال للمضمون التقدمى ، وتوفيقه بين الذات والموضوع . وهو ما نظفر به فى قصصه الأخيرة وليس فى قصص المرحلة الأولى التى تنتهى فى اعتقادنا مع منتصف ١٩٥٧ وبعيد صدور مجموعته الأولى (ميلاد جديد) .

ورغم وجود هذا التشابه بين الكاتبين فإنا نتلمس من دراستنا الداخلية لقصصهما أن كلا منهما يتوسل إلى هدفه بطرائق معينة . فعبد الرحمن فهمى يقتطع من الحياة مواقف متكاملة تتحرك فيها شخصيات عدة . وكأن القصة القصيرة فى تصوره موقف درامى أو مشهد تمثيلى أو شريحة من الحياة الواقعية . وهو يأتى بعدسته اللاقطة شديدة الحساسية لينقل على الورق صورة وجدانية لها ، وهو يؤلف بين العناصر ، ويجمع بين الشخوص المتآلفين غالباً فى لحظة زمنية محددة ، وفى مكان معين ، خلال

(١) « الجمهورية » – العدد ٥٠٩ – ٥/٥/١٩٥٥ – ص ١٠ .

موقف منفرد. وهنا نلاحظ حرصه على أن يكون للقصة القصيرة مسرح تتحرك على خشبته الشخوص وفق الأدوار التى رسمت لها . وهى أدوار نشعر أنها غير مفتعلة وطبيعية .

وغالباً ما يكون مسرح القصة القصيرة مقهى من المقاهى المتناثرة فى الأحياء الشعبية ، حيث تتاح الفرصة للكاتب كى ينتخب ممثليه من الفئات المترددة عليها ، وهى فئات شعبية بطبيعة الحال . وجدير بالملاحظة أن عبد الرحمن فهمى لا يكتب قصصه وتمثيلياته إلا فى قهوة فعلا مما يوفر له عنصر المعايشة والمراقبة والملاحظة والتأمل . وقصص مثل (أزمة) و (عادة) و (الملك لك) لا يكتبها إلا من اختلف إلى هذه الأمكنة ، وشاهد المترددين عليها ، وتأمل جيدا حركاتهم وأقوالهم وتعليقاتهم ، وحفظت ذاكرته ملامحهم وقسماتهم . وهو لا يختار شخوص قصصه القصيرة هكذا كيفما اتفق ، لأنه لا يريد أن يعطى سجلا للمترددين على المقاهى البلدية فى الأحياء الشعبية المصرية ، ولكنه دائم الانتخاب من الواقع : واقع جماعة بعينها ، ذات نمط من السلوك معين ، ولها عاداتها وقيمها المعنية ، ولها مواقفها الإنسانية التى تخفى على غير دارسهم ومعايشهم .

كذلك فإن عربة الترام فى حركتها البطيئة تشكل مسرحاً آخر للقصة القصيرة عند عبد الرحمن فهمى ، تكتظ فيها الشخوص وتتحرك حركة تلقائية ، وتتحاور حواراً عادياً ، وتعبر عن مشاعرها وآلامها وأحزانها بلا تزويق أو تهويل أو افتعال. فقصته (حكاية تافهة)[1] لا تعدو أن تكون موقفاً دراميًّا فى عربة من عربات الترام ، استطاع الكاتب فيه أن يختار لشخوصه مواضعهم بدقة على خشبة المسرح . وقدمهم واحداً واحداً من خلال حركتهم وزيهم وتعليقاتهم السريعة التى تبرز طبقتهم الاجتماعية ومستوى تفكيرهم وثقافتهم . وأن المتأمل فى الأوصاف والحركات التى يضفيها الكاتب على الشخوص الثانويين والأساسيين فى القصة سيجد أنها تصلح أساساً لتكون مشهداً فى مسرحية أو موقفاً من المواقف الدرامية التى تحتمل مثل هذه الشخصيات الثانوية ، فهى تساعد على تجسيد المنظر والإيحاء بالجو وإضفاء كثير من السمات الواقعية . والكاتب ينقل آلته المصورة فى خفة ورشاقة بينهم بالتساوى حتى تكتمل الصورة وتقترب أبعادها أمام عينى المشاهد .

وفى (قنبلة ذرية)[2] نشاهد عربة ترام تتحرك وبها نماذج لقطاعات متعددة من الشعب تمثل بعض طبقات المجتمع : الشاب العامل ، الفتى العابث اللاهى الذى يلوك اللادن ، الكمسارى ، المهرجين ، ثم المثقف الذى يريد أن يدفع عن الجماهير خطر القنبلة الذرية ، لكنهم لا يستجيبون له ، لأنه يحدثهم بلغة غير مفهومة لهم أبداً . . و(تراب)[3] قصة موقف ، مسرحها إحدى مصحات المصدورين ،

---

(١) «الشعب» - العدد ١١٥٦ - ١٣/٨/١٩٥٩ - ص ٦ .

(٢) «سوزى والذكريات» - عبد الرحمن فهمى - مطبوعات الجمعية الأدبية ١٩٦٠ - ص ١٠٣ .

(٣) «الأدب» - العدد ١١ - فبراير ١٩٥٧ - ص ٢٢ .

يتحرك فيها الغلام الصغير ، والشيخ المتهدم الذى تماثل للشفاء ، والثالث الذى يتهدده الموت ، وثمة علاقة تربط بينهم جميعاً هى إحساسهم بالضعف والمرض والخوف من الموت . فى (كلنا إخوة) (١) نجد أمامنا «زكى الصراف» و«حسين عواد» و«خليل قرطم» و «عاشور الساعى» و«علام أفندى» فى موقف واحد ولحظة زمنية واحدة ومكان واحد .

وعبد الرحمن فهمى فى هذا يكاد يماثل محمد تيمور الذى كان دائم التشبث بدرامية الموقف ، وبأن تكون للقصة القصيرة وحدة مكان وزمان وحدث وعدد من الشخوص يتفاعلون ويتحاورون ويتحركون ، يقدمهم هو للقارئ تقديماً خارجيًّا يهتم بالشكل والزى واللون . غير أن عبد الرحمن فهمى يخلص «الموقف» من كثير من التفاصيل والتعليقات والجزئيات التى لا تخدمه . وهو يختار الشخوص اختيارا واعياً وذكيًّا . كما أنه حريص على أن يكون للقصة القصيرة شكلها وبناؤها الفنى .

إلى جانب هذه المجموعات المتحركة فى بعض قصصه القصيرة ، نراه يدير بعضها الآخر حول شخصية لم يلتفت إليها فى كثير من الأحيان من البيئات الشعبية المصرية الصميمة . وهو ينتقى من وسط هذه البيئات شخصيات لم يلتفت إليها من قبل ، أو ممن يعتبرها البعض هامشية فى الحياة ، لا جدوى من التركيز عليها والاحتفال بها وتصويرها أو حتى تذكرها : فهى أقل من أن تشغل عملا فنيًّا مثل «بائع الكبد والكلاوى» (٢) المتنقل فى حى «الحسين» ، فى نضاله اليومى من أجل لقمة العيش له ولأولاده ، وما يعترض طريقه من محن وصعاب تفوق احتماله . لكن إصراره على الكفاح يظل كما هو . وإيمانه بالله يتزايد ولا يتزعزع منه شىء ، بل تضيف إليه هذه المحن قوة وصلابة وعزماً وتصميماً على الاستمرار . وعامل المقهى «عبده لوز» الذى يهدده المعلم بالطرد لأنه يطلب خمسة قروش من أجره قبل أن يأتى موعد صرف أجرته بخمسة أيام (٣) . والمجذوب الذى يعيش على وهم وخداع الناس بعلاقته وقربه واتصاله بسيدى «العطيطى» فى كفر الدوار ، والذى لا يجد له مأوى بعد بناء مسجد إلى جوار ضريح الشيخ (٤) ، فلم يعد ثمة مكان لأمثال هذا الدعى الكاذب الذى كان يعيش طفيليًّا ، وعلى أمثاله من الكسالى والمتخاذلين أن يبحثوا عن عمل شريف يقتاتون منه دون أى ادعاء . وهناك المتسول الذى يحكى قصته مع التسول بسذاجة دفعت به إلى السجن ثلاثة أشهر (٥) . ونادراً ما نجد لديه شخصية عمالية أو فلاحية .

---

(١) «المصرى» - العدد ٥٨٥٤ - ١٤/٣/١٩٥٤ - ص ٨ .

(٢) قصة «الملك لك» المساء العدد ٦٠٦ ١٤/٨/١٩٥٥ - ص ١٠ ؛ «الجمهورية» - ملحق العدد ١٠٥٧ ١٠/٩/١٩٥٩ - ص ٨ .

(٣) قصة «أزمة» - «الجمهورية» - العدد ٣٧٠ - ١٦/١٢/١٩٥٤ - ص ١٠ .

(٤) قصة «مكان تحت القبة» - «الجمهورية» - العدد ٣١٨ - ٢٥/١٠/١٩٥٤ - ص ١٢ .

(٥) قصة «على الله» - «الجمهورية» - العدد ٤٤٧ - ٣/٣/١٩٥٥ - ص ١٠ .

وعبد الرحمن فهمى يسعى دائماً لاكتشاف جديد فى شخصية الإنسان العادى . بل إنه فى بعض قصصه القصيرة يؤثر إبراز الجانب الإنسانى فيه ، وكيف أنه ميال بصفة مستمرة إلى التعاطف والتعاون والمشاركة ، دون نظر إلى مثوبة أو مكافأة ، حتى وإن اتهم أحيانا بالبلاهة والسذاجة من قبل أولئك الذين يحكمون على الناس والأشياء من ظواهرها السطحية فقط . فالحاج « محمد الحدق » يساعد « عبد البصير » الطالب الفقير بكلية الحقوق ، بطريقة ذكية ومستترة من غير أن يشعره بذلك على الإطلاق . فقد تعود « عبد البصير » أن يتناول طعام الغداء عند الحاج ، وفى لحظة دفع الحساب كان الحاج يوهمه بأنه يخطئ فى محاسبته ليرد له ما دفعه مضاعفاً بالإضافة إلى ثمن الطعام الذى تناوله (١) ، حتى بلغت جملة ما أخطأ فيه الحاج « محمد الحدق » – عامداً – سبعة جنيهات ونصف جنيه ، لم يدر عنها « عبد البصير » شيئاً ، إلى أن تخرج وأصبح محامياً كبيراً ، وكان الحاج يفعل ذلك لأنه مر بمثل الظروف التى مر بها عبد البصير . إذ كان فقيراً أثناء تعليمه بالأزهر ، ووقفت الظروف المادية حائلا دون إتمام دراسته فيه . وقد رأى ألا يحرم عبد البصير من تعليمه ، لأن والده المزارع البسيط فى القرية لا يرسل إليه إلا جنيهين اثنين كل شهر ، يدفع منهما ثمانين قرشاً إيجاراً للمسكن ، ويدبر بالباقى شئونه . لم يشأ الحاج أن يجعل العوامل المادية تسد على « عبد البصير » طريقه إلى العلم . وهو يفعل ذلك فى الوقت الذى تصور « عبد البصير » فيه أن المعلم أبله وعبيط ومغفل . هنا يكشف الكاتب عن إنسانية هذا الإنسان . و « الدجوى » بائع اللبن الزبادى المتجول ، يعطف على « عبود » تاجر الجير والأسمنت الذى جاوز الخمسين ، وينقطع لخدمته أثناء مرضه بالروماتيزم . يسهر الليل بجانبه ، ثم يخرج فى الصباح ساعتين يوزع فيهما اللبن الزبادى على زبائنه . وبعد ذلك يذهب إلى دكان « عبود » فيفتحه ويظل يبيع فيه الجير والأسمنت لحساب « عبود » حتى الأصيل . ثم يحمل إيراد اليوم ويذهب لتسليمه إلى « عبود » فى بيته . وإذا كان موعد الذهاب إلى الطبيب حمله بين ذراعيه حتى يصل به إلى عيادة الطبيب ، ويعود به ، ليسهر بجانبه حتى الصباح ، « كان له ابناً وأماً وأختاً وأباً » . والدجوى يفعل كل هذا فى لحظات المرض والضعف الإنسانى التى يمر بها رفيقه ، بينما كانا يتشاجران إذا ما لعبا الطاولة معاً فى المقهى (٢) .

وقصة (كلنا إخوة) (٣) يتجسد فيها كل هذا . لحظة انفعالية يعانى فيها « علام أفندى » الموظف الصغير الذى يهيئ ابنه « عزت » لدخول الجامعة ، وهو فى حاجة إلى مصروفاتها التى كانت تبلغ أربعين جنيها . ويظل فى حيرة وهو أمام آلاف الجنيهات المرصوصة عند « زكى أفندى » الصراف ، هل يمد

---

(١) قصة « المغفل » – الجمهورية » – العدد ٤٧٢ ١٩٥٥/٣/٢٨ – ص ١٠ .

(٢) قصة « عادة » – « الجمهورية » – العدد ٤٣٤ – ١٩٥٥/٢/١٨ – ص ١٠ .

(٣) « المصرى » – العدد ٥٨٥٤ – ١٩٥٤/٣/١٤ ص ٨ .

يده ويسرق رزمتين وليكن ما يكون ؟ من أجل ابنه فقط . سيموت هو إن سجن . بينما يتمتع ابنه ويستكمل تعليمه ، لكنه فى نفس الوقت يرى بعينيه نموذجاً لابن أحد الصرافين . الذى فقد منه ألف جنيه ، فأصيب بالشلل . وغدا ابنه يدور على الزملاء ، كى يجمع ما فيه النصيب من أجل القعيد . فيبكى « علام » ويمضى . وفى طريقه إلى مكتبه يسمع « عاشور » الساعى يناديه ويخبره أن أمه ماتت ، فيعطيه من جيبه ورقة لا يدرى كم هى ؟ ويذهب فيجد « خليل قرطم » الذى يساومه على ثمن الساعة لابنه « عزت » ، لكنه يردها له زاعقا ، غير أن « خليل » يقسم أنه لن يأخذ منه مليماً هذا الشهر ، وأن لديه قطعة قماش تصلح بدلة لـ « عزت » .

الكل لديه مشاعر إنسانية نبيلة بالنسبة للآخرين . الكل إخوة . الإحساس بالتعاطف والمشاركة الوجدانية موجود عند هؤلاء الناس الصغار . وأن الظروف والقوى القاهرة الخارجة عن إرادة الإنسان مهما بلغت ، فإنها قليلا ما تحوله عن طباعه أو تفقده آدميته كإنسان . « علام » رغم حاجته الشديدة وفقره (يتقاضى خمسة عشر جنيهاً فى الشهر) يساعد « عاشور » الساعى لوفاة أمه . و « زكى » الصراف يدفع لابن زميله المشلول و « خليل قرطم » يشعر بمحنة « علام » النفسية واضطرابه فيترك له الساعة التى كان يريد أن يبيعها بسبعة جنيهات . كل هذا صوره الكاتب فى لحظة زمنية لم تستغرق أكثر من دقائق معدودة . وإن كانت هناك شحنات انفعالية صبها الكاتب فى تركيز شدنا إلى موضوعه بقوة منذ أول كلمة فى القصة حتى كلمة النهاية بها . والحوار – لكثرة شخوصها – كان عنصراً مهماً ، ولكل شخصية دورها الذى يسهم فى التأثير المرجو وترك الانطباع الموحد فى نفسية القارئ .

ولا تقف مشاركة ابن البلد لأخيه عند هذا الحد ، وإنما هى تظهر إبان الأزمات الوطنية والحروب القومية ، فهو فيها سباق إلى تأدية دوره القومى إذا ما لزم الأمر ، كما فعل بائع البسبوسة فى قصة (الفار)[1]

وإن اتفق عبد الرحمن فهمى فى البداية الذاتية للقصة مع محمود البدوى وسعد حامد (الملك لك – المغفل – الرجل الذى يعرف كل شىء – تحت الحذاء) ، وفى الوصف الخارجى للشخصية (وصفه للحاج محمد الحدق فى قصة « المغفل » – ووصفه لبائع البسبوسة فى قصة « الفأر » – والمعلم ابراهيم فى قصة « موقف لأجل رجل واحد ») ، غير أنه يختلف عنهما فى وصفه الآلى للمكان ، وفى حواره الذى يلتزم بالعامية الفنية الدالة على الشخصية . ومع أنه ينجح فى تحريك الشخوص ، فإنه فى وصفه المكانى لا يكتفى باللمحة والإشارة ، بل يقف طويلا إزاء جزئياته الصغيرة يلتقطها التقاطاً . يصف منزل المعلم ابراهيم فى قصة (موقف لأجل رجل واحد) هكذا : (كان البيت فى طرف الضاحية ، فلم يكن بعده مبان أخرى ، وإنما خلاء تناثرت فيه أكوام من الأتربة والأحجار ، وانتشرت فيه برك صغيرة تختلف

---

(١) « المساء » – العدد ٧٠ – ١٤/١٢/١٩٥٦ – ص ٨ .

عما تلقيه النسوة من ماء الغسيل . وكان هناك كلب أجرب يتسكع بين الأتربة باحثاً عن أى شيء يصلح للأكل ، وغراب أسفع يحوم فوق الأكوام يتلمس جيفة ربما ألقى بها بعض سكان الحى ، وعلى مرمى البصر تنساب قضبان القطار لتتغلغل فى أعماق الدلتا . وانحنيت على السور أطل على الطريق المترب أمام البيت ، لم يكن يفصله عن الخلاء فى الجهة المقابلة إلا خط وهمى . . وإن كانت أرض الطريق تمتاز بأن أقدام السابلة رصفتها وسوتها دون الأرض الخلاء . . إلا أن هذه التسوية لم تمنع الماء الذى يلقى أمام الأبواب من التجمع فى برك صغيرة يتشرب التراب ماءها . فلا يبقى منها إلا الطين . وكان أمام بيت المعلم دائرة من الطين ، يقسمها إلى ثلاثة أقسام أخدودان حفرتهما حديثاً عربة (كارو) لم تنطمس آثارها بعد ، فيما عدا هذا كان الطريق خالياً من أى أثر للحياة) ويستمر فى وصفه الدقيق لجزئيات الواقع : (وانتهى الكلب الأجرب من التهام الخبز ، وعاد يتسلل بين الأكوام ويتشمم الأتربة والأحجار فى تبلد وكسل ، وحط الغراب الأسفع فوق أحد الأكوام ، وأخذ يضرب بجناحيه الهواء وينعق ، فنظر إليه الكلب طويلا ، ثم عاد إلى تسكعه الكسول المتبلد ، وكف الغراب عن النعيق ، واسترخى جناحاه إلى جانبيه فى اطمئنان . وفجأة سمعت صوت نافذة تفتح تحتى ، فنظرت إلى أسفل ، ورأيت يداً تمتد خارج النافذة ، وتطوح بلفافة من الورق عبر الطريق ، فيقع بين الأكوام ، ويطير الغراب الأسفع فزعاً ، ويهرع الكلب الأجرب إلى حيث سقطت اللفافة ، ثم تختفى اليد وتغلق النافذة فى قوة ، ويعود كل شيء إلى ما كان عليه . . الغراب الأسفع يحوم فوق الأكوام ، والكلب يتشمم اللفافة . . وأنا فوق السطح أتطلع إلى الأفق البعيد)[1].

ويشعر قارئ هذا الوصف المكانى المطول أنه لا يخدم الموقف فى القصة وأن الكاتب أطال فى الوقوف عنده لكى يترك انطباعاً بالمكان ومختلف جزئياته وعناصره ، وكأنه يريد الإيهام بالجو النفسى لشخصية المعلم إبراهيم الذى لا ينجب ، فهو يساعد الكلب الأجرب ، والغراب الأسفع ، دلالة على حالة الحزن الدائمة التى يعيش فيها ، والأرض الموحلة ذات الأخاديد رمز لعدم الخصب والنماء عند الرجل . لكن وصفه الآلى مع ذلك لم يهيئ لهذا الأثر ولذلك الانطباع ، لأنه شغل بالبحث عن تفاهات فى الواقع وجزئيات صغيرة لا يحفل بها إلا الطبيعيون عادة .

ومن ناحية حواره ، يكفى للدلالة على الفارق بينه وبين محمود البدوى وسعد حامد أن تقرأ له هذا الحوار الذى يدور بين زوجة المعلم إبراهيم التى لا تنجب ولا تفكر إلا فى هذا الشيء وتريد أن تعرف بمزيد من الشغف وحب الاستطلاع كيف ينجب الآخرون . ثم شخصية « مدبولى » العربجى المتزوج الذى له تسعة أولاد من زوجته .

— عطشان والنبى يا ست . . إلهى يجبر بخاطرك

---

(١) « صباح الخير » - العدد ٣٧ - ١٩٥٦/٩/٢٠ - ص ٤٨ .

– انت دايما عطشان يا اسمك إيه ؟

– محسوبك مدبولى ، ، خدامك مدبولى . . مدبولى العطشان . . العطشان قوى

– انت متجوز يا مدبولى ؟

– جوز . . وحياتك انت جوز . . إنما قارفينى فى عيشتى . . لو كنت اعرف . .

– ومخلف ؟

– دستة إلا ربع . . زى النمل بعيد عنك . . ماتفكرينيش بالسيرة دى اعملى معروف)

وفى موقف آخر يدور بينهما هذا الحوار :

– يا ميت أنس . . يا ميت صلاة النبى . . قلتلك الحلوة يا حلوة . .

– يا شيخ اتلهى بقى على اللى جرالى من تحت راس القلة . . مش المعلم حدفنى بيها . . ولولا ستر ربنا جت فى الحيطة ولا جاتش فى دماغى .

– يا هوه على الخلق اللى ما بتفهمش . . دا راجل تتن صحيح . . إزاى يمد إيده اللى عاوزه الكسر دى عليكى ؟

– سيبك منه وقول لى . .

– عنيه

انت جبت التسعة ازاى ؟

– تسعة ايه ؟

– ولادك . . انت مش مخلف تسعة ؟ خلفتهم ازاى ؟

– يا سلام . . ده يوم المنى . . أقول لك . . حاضر . . افتحى لى

– أفتح لك أيه ؟

– الباب دهده ؟

– وافتح لك الباب ليه ؟

– عشان ادخل ؟

– أما راجل قليل الأدب ومجرم . . يالله امشى انجر من هنا .

– لا . . حلوة قوى ؟ . . . كويسه)[1].

الحوار العامى هنا يساعد على تجسيد الموقف ، وإبراز طبائع الشخصيات ، وهدفها ، وينمو بالحدث ويعبر بصدق عن الشخصية . ولعل امتياز عبد الرحمن فهمى فى الحوار ، واستخدامه بكثرة فى قصصه القصيرة منذ بدأ يكتب فى هذا اللون الأدبى ، هو الذى ساعده على أن يتفوق فى كتابه

(١) « صباح الخير » العدد ٣٧ – ١٩٥٦/٩/٢٠ – ص ٤٧ .

التمثيليات الإذاعية التي تقوم أولا وقبل كل شيء على الحوار . وليس الحوار الجاف الجامد المفروض على الشخصية فرضاً ، ولكنه الحوار المجسد لها ، الممثل لحركاتها ، المحدد لميولها ورغباتها وسلوكها . واهتمام الكاتب بالشخصية فى موقف و« بالحوار» الدال عليها ، و« بالمكان» الموجودة به ، يشكل الإطار العام للقصة القصيرة عند عبد الرحمن فهمى ، الذى يفسر الواقع تفسيراً وجدانيًّا وشعوريًّا .

* * *

وحينما يتصدى الدارس أو الناقد لقصص د . شكرى عياد القصيرة ، ليرى إلى أى حد تعتبر المثال الكامل والنموذج الناضج للواقعية الانطباعية من ناحية ، وليقف عند أوجه الاختلاف بين قصصه وبين قصص عبد الرحمن فهمى وغيره من الواقعيين الانطباعيين ، سوف يواجه منذ البداية بوعى عميق بحرفية الفن القصصى وتقنياته . وقد أتاه ذلك من الثقافة الواسعة التي ثقف نفسه بها ، وبخاصة فى الميدان الروائى . فقد ترجم وقرأ لأعلام هذا الفن فى الآداب العالمية والعربية على السواء . بل إنه يكاد يكون الفنان المصرى الوحيد الذى أجاد جانبى الخلق والنقد معاً – كان فى خلقه مبتكراً ومبدعاً ، وكان فى نقده جاداً ذواقة موضوعيًّا .

وثمة فكرة تطغى على عقول الدارسين والنقاد جميعا ، تلك أنه قلما يجيد إنسان ما الجانبين : الإبداعى والنقدى فى وقت واحد . لأن لكل من الجانبين وسائله الخاصة وأدواته المعينة .

ويشهد أدبنا المصرى الحديث بأن من الكتاب من بدأ حياته الأدبية مبدعاً وخالقاً ومبتكراً فى هذا اللون أو ذاك من ألوان الأدب وفنونه ، لكنه سرعان ما تحول إلى النقد الأدبى ، فغلب عليه ، وتحكم فى مسار فكره ، وحجزه بين أركان أصوله وقواعده وأسسه ، فلم يفكر بعدئذ فى العودة إلى الابتكار والخلق ، مثال ذلك أحمد عباس صالح الذى بدأ كاتبا للقصة القصيرة ، وأحمد رشدى صالح ، ورشاد رشدى صاحب (عربة الحريم) وإن كتب للمسرح إلا أنه لم يواصل كتابة القصة القصيرة رغم أنه ألف فيها وترجم لكثير من كتابها فى الأدب العالمى .

أما بالنسبة للدكتور شكرى عياد فإن الأمر جد مختلف . إذ أنه يكتب فى النقد والدراسات الأدبية ، وفى نفس الوقت يمارس الإبداع فى القصة القصيرة . وأن ثقافته النقدية ، وعقليته الموضوعية ، لم تحل بشكل أو بآخر دون انطلاق قدراته الفنية وملكاته الإبداعية . وقد أفاد إلى حد كبير جدًّا من دراساته لآثار غيره من الكتاب ، كما أفاد من ترجمته للأدب الروسى والقصة الروسية القصيرة على نحو خاص . واستطاع بعد هذا أن ينجح أثناء عملية الخلق فى أن يخضع فنه لما يجب أن يخضع له الفن حتى لا تتسرب إليه أية تأثيرات من هنا أو من هناك ، فالفن يجب أن يظل فناً ، والنقد يجب أن يظل نقداً ، بحيث لا يؤثر هذا فى ذلك ولا يتأثر هذا بذاك . (أنا أنفصل تماماً عن كل ما أعرف حينما أتصدى لكتابة قصة قصيرة . لإحساسى بأن ثمة تجربة أريد أن أنقلها . وبالتالى

أشعر كأنى لم أقرأ شيئاً ولم أكتب شيئاً . وكأنى أمارس الكتابة لأول مرة ، أنا أكتب وأنا غير واع بأى شيء آخر إلا الكتابة) ، ومع ذلك فإن قراءاته المتنوعة فى الأدب القصصى وإعجابه الشديد بقصص تشيخوف القصيرة قد طبعا قصصه بطابع خاص ، جعل لها مذاقاً معيناً .

وإذا كان الدكتور شكرى عياد قد وفق إبان كتابته للقصة القصيرة فى أن يفصل بينه كفنان وبينه كناقد ، فإن الناقد لقصصه القصيرة يفشل إذا قام بعملية الفصل هذه . ذلك أن شكرى عياد الناقد يساعد ناقده فى تحليل قصص شكرى عياد الفنان ونقدها وتفسيرها . فلن نجد من بين كتاب القصة القصيرة فى مصر كاتباً تصدى لآثارها بالنقد والتحليل مثل شكرى عياد . كما أنه خلف للمكتبة العربية دراسة فى تأصيل هذا الفن الأدبى عندنا . ومن ثم فإنه يجب على ناقد قصصه أن يضع فى اعتباره هذه الكتابات بأسرها . فهى مفتاح دراسة قصصه القصيرة . فيها يتحدد مفهومه للقصة القصيرة ؛ ومن خلالها تتضح وجهة نظره فى كاتبها ، ومنها نخلص إلى تصوره لأسسها البنائية وخصائصها المميزة .

من ذلك مثلا تعريفه لكاتب القصة القصيرة ، وكيف أنها تلتقى معه كإنسان مأزوم ، فتعبر عن فرديته وانطباعاته وتعاطفه مع الآخرين ، وتكشف عن رؤيته للحياة ، ثم إنها تجمع بين قوة الشعر وقوة الإحساس بالدراما من ناحية ، وبين الذاتية والموضوعية من ناحية أخرى : (أما كاتب القصة القصيرة فقوة الشعر وقوة الإحساس بالدراما هما أظهر ما فيه . إنه فنان شديد الفردية ، ولهذا ينظر إلى الحياة دائماً من زاوية خاصة ، ويتلقاها بحساسية خاصة ويرى الإنسان فيها دائماً فى موقف مأزوم . هذا التكوين النفسى لفنان القصة القصيرة هو الذى يجعل الشكل الخاص بهذا الفن شكلاً طبيعيًّا لا مجرد رواية مختصرة . فالفنان الشخصى الفردى المتأزم هو فنان تغلب عليه انطباعاته ، ولا تنشط نفسه لتسجل التفاصيل التى لا تتصل مباشرة بهذه الانطباعات . ثم هو فنان متباعد ، لا يستطيع أن ينغمس فى حياة الآخرين ، بل يؤثر دائماً أن يتعاطف معهم على بعد . ثم هو بعد هذا وذاك فنان يحس وقع الصدام ويسمع تمزق الوشائج فى كل ما يسترعى انتباهه من أمور الحياة)[٢].

ولو أننا طبقنا ذلك على قصصه القصيرة لوجدنا أنها فى الأغلب تدور حول مواقف واقعية يبدو فيها الفرد من خلال أزمة معينة خلقتها له تناقضات الحياة واضطراب الواقع وعدم اتساق النظم . فقصة (ميلاد جديد)[٣] تعبر عن أزمة فردية . فرد يريد أن يثبت وجوده . هو موجود فعلا ومطالب بإثبات تاريخ هذا الوجود ، ولكى يثبت ذلك عليه أن يستخرج شهادة ميلاد جديدة حتى يحصل على الوظيفة التى تجدد الحياة فيه . إن وجوده المادى بشكله وزيه واسمه لا يكفى ، بل لابد من شهادة ميلاد

---

(١) من حديث أجريته معه مساء الأربعاء ١٣ مايو ١٩٧٠ .

(٢) «القصة القصيرة فى مصر» - د . شكرى عياد - مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية ٦٨ - ص ٣٨

(٣) «المصرى» - العدد ٥٦٤٥ - ١٥/٨/١٩٥٣ - ص ١٠ .

حتى يحتفظ له بالوظيفة التى يقبض منها ثمانية جنيهات فى الشهر . لكن إهمال « إبراهيم أفندى » الموظف بمكتب الصحة يضيع منه الوظيفة فيفقد الجنيهات الموعودة . وكأن إهمال الموظف وأد المولود الجديد الذى يعيش فى أزمة طاحنة طوال فترة التردد على مكتب الصحة .

وقصة (الشريد)(١) تصور هى الأخرى أزمة فردية حادة . أزمة فرد ضائع جائع وحيد . فرد يبحث عن مستقبله ومسكنه ومعاشه حتى يشعر بوجوده ويحس بأنه مولود فعلا وموجود حقيقة . وحينما تبدو له بارقة أمل فى الحصول على غايته ، تضيع منه الفرصة . لكنه يظل مع ذلك محتفظاً بكرامته وإنسانيته . الفرد يضيع وحده فى المجتمع الكبير لأن الآخرين لا يحسون به ولا يشعرون بأزمته ولا يشاركونه مشكلاته وآلامه . هناك ضاعت فرصة الحياة والميلاد الجديد بسبب إهمال الموظف والروتين والتعقيدات البيروقراطية واللوائح . وهنا أيضاً ضاعت المكافأة لأن أحداً من الناس لم يقدر عمله بل ولم يشعر به أصلا . وهكذا تظل الأزمة الفردية متصلة وقائمة وكأن لا أمل فى أن تحل الأزمات الفردية التى يعانى منها الإنسان . فسيظل مأزوما طوال عمره مادام الآخرون لا يشعرون به ولا يتعاطفون معه . وفى (الشريد) كما فى (ميلاد جديد) استطاع الكاتب بكلماته المقتصدة والمعبرة منذ جملة الابتداء فى القصة أن يطبع فى نفوسنا الإحساس بأزمة راوى كل من القصتين ، ومعايشتها فى وحدتها .

وكما انتهت أزمة الراوى فى (ميلاد جديد) بضياع الوظيفة : وفى (الشريد) باستمرار التشرد والجوع وفقدان المكافأة ؛ تنتهى أزمة الشاب المصدور الذى يبحث عن العلاج فيفاجأ بأن التكاليف ستكون باهظة وهو لا يملك شيئاً منها ، بأن فقد الأمل فى شفائه (وخرج الفتى برأس مطأطئ مهموم . وخيل إليه أن ضوء المصابيح الكهربائية قد خفت جدا . وأن الكراسى الكبيرة فى حجرة الانتظار تجلس واجمة وهو يدير فيها عينيه بلهفة خرساء)(٢) ، وذلك بعد أن أدرك أنه لن يشفى من مرضه لأنه لا يملك جنيهاً واحداً كاملا . والفرد فى أزمته عند شكرى عياد لا يجد عوناً على الإطلاق ، وكأنه معزول . هو يشعر بالآخرين من خلال أزمته . فى حين أن الآخرين لا يشعرون به أبداً . الشعور بالفردية والأنا يطغى عليهم ، فلا يفكرون فى « ذوات » غيرهم . حدث هذا فى (ميلاد جديد) . قتله نفسيًا فقدان الوظيفة ، بينما الموظف الكسول المتسبب فى ذلك لا يبالى بشىء ومثله فى (الشريد) ازداد جوعه وضمن استمرار تشرده وضياعه ووحدته بينما أصحاب الكلب الذين رصدوا مكافأة لمن يعثر على كلبهم لا يعبأون ، حتى الكلب نفسه أخذ ينبح نباحا كاد يمزق أذنه : و (فى العيادة) يشعر الشاب المصدور بالأسى والحزن واللا أمل فى الشفاء ، فى حين أن الطبيب لا يهمه من ذلك شىء (وشعر بأنه إنسان جدير بالرثاء . ولكن هل ترى يرثى له الطبيب ؟ أيكلمه الآن فى « ظروف » الجراحة ؟ أيخبره

---

(١) « المصرى » العدد ٥٤٣١ – ١٩٥٣/١/١٠ ص ٨ .

(٢) قصة « فى العيادة » – « المصرى » العدد ٥٤٧٨ ٢٦/٢/١٩٥٣ ص ٨ .

بأنه لا يملك جنيهاً واحداً كاملا ؟ . ونظر إلى وجه الطبيب . ولكنه كان جامداً كوجه تمثال . لم يكن يشعر إلا بأنه صحيح معافى ، وأنه يكسب جنيهين فى كل زيارة ، وكان مصمماً على ألا يشعر بشىء آخر)[1]. وفى (الغائب)[2] تعيش الأم «أم سلام» وحيدة أزمتها ، تنتظر ولدها الغائب الذى تعتقد أنه موجود فى الجيش ، وقد أصبح ذا منصب كبير ومكانة عالية ، وإن كانت الحقيقة تؤكد أنه مات وهى لا تعلم عن ذلك شيئاً . هى تحيا فى أزمة انتظار من لا يعود دون أن تدرى وابنها وزوجته لا تهمها أزمتها ووحدتها وآلامها ، بل إنهما يعملان على زيادة أزمتها حدة وضراوة .

والفرد المأزوم – مهما اختلفت أسباب أزمته – يشعر بوحدة وقسوة تؤلمه . فالراوى فى (ميلاد جديد) وحيد فى مشكلته . لا أحد فى مثل سنه ، ومن مواليد ١٩٢٥ يحتاج إلى شهادة ميلاد أو مستخرج رسمى منها . كل من حوله فى مكتب الصحة أطفال صغار . فقط هو «الوحيد» كبير السن . والراوى فى (الشريد) يقول إنه : «كان جائعا ووحيدا» والكلب «كان جائعاً ووحيداً» ، والشاب (فى العيادة) اسمه وحيد . و«أم سلام» هى الوحيدة فى القرية التى لا تعرف مصير ابنها ، لأنها صماء لا تسمع . فحياتها وحدة من كل جانب . وما أكثر (الوحيدين) أو المأزومين فى المجتمع : (وفعل شيئاً غريباً قبل أن يخرج نظر إلى المبصقة ليبحث عن الصرصار ولكن عينيه المتعبتين لم تعثرا على صرصار واحد ، بل صراصير كثيرة سوداء)[3]. وسبب هذا كله أن كل فرد يعيش لذاته ولا يبالى بذوات الآخرين ، وإن هو التفت إليهم فإنما ليقضى عليهم وليصارعهم ويدمرهم . وقد اعترف بذلك «سالم» اثناء أزمته مع نفسه ومع ضميره فى قصة (بيوت من القش) : (نحن ضفادع بشرية . نحن كلاب قذرة . . نحن كالسمك يأكل بعضنا بعضاً) ، (لأننا هكذا ، لأن كل واحد يخاف على نفسه ، لأننا سنداس جميعاً كالديدان)[4] . المجتمع كله بيت من القش لأن كل بيت فيه وكل فرد بداخله يعانى أزمات متباينة : نفسية ومادية وصحية واقتصادية . ومع ذلك فإن التعاطف غير موجود وإن الحب والتعاون مفتقدان تماماً .

هذا العالم الصغير الذى يصنعه شكرى عياد فى قصصه القصيرة يعبر عن الشخصية الفردية المأزومة . لأنه يؤمن بأن كاتب القصة القصيرة يرى الإنسان فى الحياة دائماً «فى موقف مأزوم» ومن ثم فإن كل قصة من قصصه إن هى إلا موقف مفرد ، لشخصية واحدة يركز الكاتب عليها ويسلط أضواءه نحوها . وهنا يكمن الفارق بينه وبين عبد الرحمن فهمى الذى لم يكن ينظر إلى «الفرد فى أزمة فردية» ، وإنما إلى

---

(١) «المصرى» – العدد ٥٤٧٨ – ١٩٥٣/١/٢٦ – ص ٨ .

(٢) «المصرى» – العدد ٥٤٢٣ – ١٩٥٣/١/٢ – ص ٨ .

(٣) «المصرى» – العدد ٥٤٧٨ – ١٩٥٣/٢/٢٦ – ص ٨ .

(٤) «ميلاد جديد» – مكتبة القاهرة الحديثة ١٩٥٨ – ص ٦٢ .

« أفراد » فى غير أزمة أو فى لقاء عابر غير مهدف . فكثرت فى قصته الشخوص ، بينما لم تتعد الشخصية المفردة فى قصة شكرى عياد . وهناك قد لا تكون ثمة فكرة ، أما عند شكرى عياد فواضح أنه يريد أن يقول شيئاً وأن يعبر عن شيء استرعى انتباهه من أمور الحياة . إذ الفن الحقيقى فى نظره هو الذى (يقول شيئاً لابد أن يقال ، ويقوله بالطريقة الوحيدة التى يمكن أن تؤديه) (١).

وبطبيعة الحال لا يبرز الإحساس الحاد بالأزمة الفردية ولا يتجسد على هذه الصورة إلا عند المثقفين أو أنصاف المثقفين الذين يعيشون فى « المدينة » . فالمثقف فى المدينة شديد الإحساس بفرديته وذاته وأناه ، عظيم الإدراك لأزمته وأسبابها . و « المدنية » إن هى إلا « أفراد » يغلق الواحد منهم مسكنه على نفسه حتى لا يسمع أنات الآخرين . لذا كان اختيار شكرى عياد للشخصيات المأزومة والفردية من المدينة ومن طبقة المثقفين أو أنصاف المثقفين . على عكس عبد الرحمن فهمى الذى كادت قصصه كلها تدور حول شخصيات من بيئات شعبية لا تتعمق أزماتها ولا تنطوى على نفسها لأنها لا تعيش بمفردها ، ولكن وجودها يتحقق بتآلفها وتعاطفها . وإذا كانت هناك أزمات فإنها تأتى من قبل قوى غيبية مثل أزمة بائع الكبد والكلاوى فى (الملك لك) . فى حين أن مبعثها عند شكرى عياد النظم والتقاليد والقيود والقوانين والأفراد أنفسهم .

والقصة القصيرة عند شكرى عياد ليست صنعة تفكير ولا صنعة هندسة بل ولا صنعة خيال ، بقدر ما هى صنعة حساسية (فكاتب القصة القصيرة يلتقط من العالم المحيط به – عن طريق العطف والفهم – نظرة خاصة إلى الأشياء ، إدراكاً بديهيًّا لما هو قيم وما هو تافه ، وهذا الإدراك هو لب فنه ، هو الخلاصة الشعرية التى تكمن خلف جميع أعماله ، وبغير هذا الإدراك الذكى العطوف لن تكتب قصة لها وزن ، ولن يوجد أسلوب له أصالة) (٢). هناك إذن عملية اختيار دقيقة يتبعها كاتب القصة الواقعية . فهو لا يفتلذ فلذته من الحياة كيفما اتفق ، وإنما يسير على هدى نظرة إلى الحياة تجعله يصوغ منها كتلا ذات معنى . إذ لو كان إدراكه الفنى يقع على أى موضوع من موضوعات الحياة بلا تمييز لتساوت موضوعات الحياة عنده فى صلاحيتها لأن تكون موضوعات للكتابة ، ولاستحال عليه أن يكتب فى موضوع دون موضوع . (وليس هذا مجرد قياس منطقى ، فلو أننا استقرأنا قصص موباسان لوجدنا اختياره لموضوعاته يدل على موقف من الحياة ، موقف له أساسه الوجدانى ككل موقف آخر) (٣). حساسية الكاتب ونظراته واختياره ، وموقفه أمور يجب ألا تغفل فى القصة القصيرة التى تعبر عن الواقع . وهذه تساعد على تفسير الواقع تفسيراً وجدانيًّا ، وتقرب القصة القصيرة من العمل

---

(١) « القصة القصيرة فى مصر » د . شكرى عياد – ص ٤٠ .

(٢) « تجارب فى الأدب والنقد » – د . شكرى عياد دار الكاتب العربى ١٩٦٧ – ص ٢٢٤ .

(٣) « القصة القصيرة فى مصر » – د . شكرى عياد – مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٨ – ص ٤٣ ، ٤٤ .

الشعرى ، فهى شبيهة بالشعر . لأن كاتبها لا يبنى عالما ، بل يشق طريقاً ، ولا يرفع هرماً ، بل يصنع مسلة ، ولا ينقلنا إلى جوه بمئات التفاصيل التى تحيط بالمشكلة ، بل يقنعنا بالمشكلة ذاتها .

والمتأمل فى قصص شكرى عياد القصيرة يجد أن كاتبها يختار موضوعاته من الواقع بدقة وحذر ، وأن موقفه مما اختاره له أساسه الوجدانى ، الذى ينطلق من رؤية شعرية للواقع نعيد تشكيل الحياة أمام عين القارئ . وعلى هذا النحو يستطيع أن يحقق بقصته هدفين فى آن معاً : الوصول إلى التأثير العاطفى الذى يريد ، وتجسيم المعنى فى نفس القارئ بطبع نفسه على المشهد أو الشخصية أو الحادث .

وقصص شكرى عياد لم تقف عند حد التعبير عن أزمة الفرد ، وإنما حاولت تصوير أزمة المجتمع التى تخلقها المتناقضات الطبقية والأوضاع الاجتماعية غير العادلة . ففى (صديق قديم)[1] إدراك يقظ لذلك التناقض الطبقى الذى كان المجتمع المصرى يعانى منه : طبقة تكدح وتشقى لتتعلم ، وأخرى يعيش أبناؤها منذ نعومة أظفارهم فى باريس يرتعون ويتمتعون بمباهج الحياة عموماً . والكاتب فى تركيز شديد أجاد عملية الربط بين واقع الراوى وبين واقع « على كامل » الحقيقة المصرية ، ومزج بين ملامح الاثنين لبيان أوجه الشبه بين الطبقتين البورجوازية الفرنسية والبورجوازية المصرية . ونقيضها من أبناء الطبقات المكافحة فى كل من البلدين . وكانت معالجة الكاتب لموضوعه معالجة فنية جيدة . وفى (النهاية)[2] يسعى الكاتب لنقل انطباعاته عما كان يجرى فى مجتمعنا قبل الثورة . وذلك باختياره لشخصية أحد الانتهازيين الذين أصبحوا فى يوم ما من الوزراء الأثرياء جدًّا ، وجاءت الثورة فجعلته هو وأمثاله فى ركن بعيد ، يقطنون الفنادق والقصور ، ويتصورون فى خيالهم المريض أن الدنيا بخير وأن الطريق أمامهم لا يزال مفتوحاً . ولا ينسى الكاتب أن يصور ذلك من خلال تجربة خاصة مرت به هو ، وعلقت بذاكرته ، ثم يربط بين الماضى والحاضر ، حيث تبدو رؤيته الذاتية دون زعيق أو خطب أو رنين زائد عن الحد . وصورة الإنسان الانتهازى الذى يستخدم ابنته وسيلة للصعود والرقى إلى أعلى المناصب ، والسرقة غير المشروعة ثم تكوين الثروة وتكدسها على حساب العاملين الشرفاء الأنقياء ، نجدها مقدمة فى (القط)[3]. والطبقة البورجوازية بكل عيوبها المستترة والبادية ، وصعودها القذر ، ووسائلها الدنيئة فى السرقة ، واقتناصها للثروة عن أى طريق ، وتهافتها على النساء ، وفساد أخلاقياتها ، والعلاقات السيئة الشائنة التى تطبع حياتها ، والوزراء الذين يستقيلون من أجل امرأة ، وقضايا الاستيراد والتصدير والسرقات التى ترتكب باسمها ، تكشف عنها جميعاً قصته (الثأر)[4]، التى

---

(١) « روز اليوسف » - العدد ١٥٢٨ - ١٩٥٧/٩/٢٣ - ص ٢٠ .

(٢) « المصرى » العدد ٥٧٨٤ - ١٩٥٤/١/٣ - ص ١٠ .

(٣) « المصرى » - العدد - ٥٤٩٩ ١٩/٣/١٩٥٣ - ص ٨ .

(٤) « صباح الخير » - العدد ١١٠ - ١٣/٢/١٩٥٨ - ص ٣١ ، ٣٢ .

يبلغ فيها ازدراؤه للطبقة البورجوازية مداه حين يقول على لسان راوى القصة (تريد أن تعرف الحقيقة ؟ بعض نساء هذه الطبقة الراقية لسن أفضل من المومسات).

وتبدو سخريته المرة من هذه الطبقة فى تصويره لشخصية (المسيو كميل) تصويراً كاريكاتوريًّا : (كان سمينا جدًّا من أعلى ، ولكن ساقيه كانتا تبدوان من تحت المكتب وكأنهما شىء إضافى ، شىء لابد منه لتكميل صورة إنسان . وكان عنقه بوجه خاص شديد الاكتناز ، وقفاه يحمل طية كبيرة من اللحم ، وكانت عيناه خضراوين لامعتين ، فذكرنى منظر عينيه وعنقه ورأسه وصدره وقفاه بقط خائن اعتاد أن يسرق الفراخ من بيتنا وبيوت الجيران)[1]. هذه هى انطباعات الكاتب وتصوره للانتهازى الذى يتورم جسده بالزيادات من كل جانب ، والإضافات غير الطبيعية وغير المتناسقة ، لأن تكوينه لم يكن كذلك أصلا . فساقاه الحقيقيتان تبدوان كما لوكانتا شيئاً إضافيًّا أمام هذا الاكتظاظ والتنوءات غير الطبيعية . وتشبيهه له بالقط الخائن الذى اعتاد أن يسرق الفراخ ، كاف تماماً للدلالة على سلوك وأخلاق وصفات «المسيو كميل» .

ولا تظل صورة المجتمع هكذا بل إنها تأخذ فى التغير شيئاً فشيئاً ويلتقط الكاتب ملامح هذا التغير ليبرزه فى لقطة أو موقف أو لحظة نفسية وشعورية أو حادثة صغيرة . ويلتفت الكاتب إلى ظهور قيمة «العمل» واحترام العاملين بسواعدهم ، وكيف أن هذه القيمة هى البسمة التى يجب أن تظل مرتسمة على الشفاه لتنير طريق المستقبل بالنسبة للمجتمع . وهو أمر طبيعى كان لزاما أن يثير اهتمام الكاتب الذى أثاره من قبل الانتهازيون والوصوليون والعاطلون بالوراثة . وتظهر هذه القيمة الجديدة – قيمة العمل – فى قصة (بسمة) . الست «سعاد» ابنة حسين أفندى ، التى تربت فى المدينة وعاشت بها ، تتردد على القرية كل صيف ، تحترم وتقدر «متولى» الرجل الكادح الذى يعمل فى أرضه ، والذى يقطف العسل النحل ويجيد إقامة خلاياه ، ويحب عمله حبًّا كبيراً ، وهى تنظر إلى ابنه «طلبه» الذى يعمل سائقاً للتاكسى الذى اشتراه له أبوه بنفس نظرة التقدير والاحترام . الفتاة تقدره لأنه «يعمل» . وترى أنه أحسن من أناس كثيرين فى البلد ، وتطلب منه ألا يغضب من «شوقى» ابن العمدة حين سخر منه ، وادعى كذباً أن التاكسى وقع فى «القناية» وأنه يشرب من الماء ، أو قوله بأن غسل «متولى» به رائحة البنزين وبأنه يحترق فى الشتاء . أصبحت «سعاد» تفرق بين العاملين وبين العاطلين بالوراثة . بين الكادحين وبين الذين يملكون دون أى عمل . والبسمة التى أشرقت على وجه «سعاد» رمز للقيمة الجديدة وللتقديس الجديد للعمل مهما كان نوعه لأنه يؤدى خدمة للجماعة .

ومع هذا التقدير الجديد للعمل والعاملين فى المجتمع الجديد يرى شكرى عياد أن رواسب من

---

(١) «المصرى» – العدد ٥٤٩٩ – ١٩٥٣/٣/١٩ – ص ٨ ، وانظر كذلك تصويره التهكمى الساخر لشخصية «حسان بك» الوصولى الانتهازى فى قصة «أحلام» – «الكاتب» العدد ١ – ١٩٦١/٤/١ – ص ١٧٩ .

المجتمع القديم لا تزال قائمة وموجودة ، وأنها تفعل فعلها فى أن تهدر كل قيمة ، وتبدد كل انطلاقة خلاقة ، وتخنق كل فكر متجدد فى سبيل مصلحتها ، ويضع يديه على ما سمى بالطبقة الجديدة التى بدأت تظهر فى مجتمعنا بعد ثورة ١٩٥٢ ، والتى بدأت تطلعاتها الطبقية من أجل أن ترث امتيازات البورجوازية القديمة تهدد نمو العناصر المخلصة والنقية التى تؤمن بالفكر الجديد والقيم الجديدة . ويمثل الطبقة الجديدة فى قصة (أحلام) نبيل الزوج الشاب الذى يجعل من بيت الزوجية «باراً» يدعو إليه بصفة دائمة رؤساءه فى العمل مثل «حسان بك» وغيره ، يقيم لهم الولائم ويسكروا ويشربوا كل أنواع الخمور . وهو يفعل ذلك كى يصبح «رئيس قسم» فى الشركة التى يعمل بها حيث يزيد مرتبه خمسة عشر جنيها . لذا فإنه ينتقل إلى مسكن على النيل فى الدور السابع بعمارة (شيك) إيجارها ستة عشر جنيها .

وإذا كان نبيل يرمز إلى الطبقة الجديدة التى تريد أن ترث كل ما اتصفت به الطبقة القديمة المتهاوية والتى ظلت تتحكم وتسيطر على كثير من مستويات العمل الإدارى والفنى والعملى والاقتصادى فى بلادنا فترة طويلة ، وإذا كان «حسان بك» يرمز إلى الطبقة البورجوازية القديمة بكل ما كانت تمثله ، فإن «أحلام» تجد نفسها – وهى القيمة الجديدة والعنصر الجديد – فى صراع كبير وحاد بين زوجها «نبيل» الوصولى المتطلع المنتهز ، وبين «حسان بك» الرجل الدنىء الذى اختطف قبلة من جانب عنقها عند لفة العقد . «أحلام» رمز للمستقبل ، و(نبيل) رمز للحاضر ، و(حسان بك) رمز للماضى . وكلهم فى صراع محتوم . وتثور «أحلام» فى وجه زوجها ، وتعبر عن رأيها فيه وفى (حسان بك) الذى يتعلق به ويتشبث بأهدابه . وتتنبأ بأن «صنف حسان سيختفى من الوجود بعد قليل» ، لم يعد ثمة مبرر لبقائه ، ليس العصر عصره ولا الزمان زمانه ولا المجتمع فى حاجة إليه . (لا تضحك . إن هذا واضح كالشمس . أنت فقط لا تريد أن تراه . أنت تفكر فى مستقبلك . ولكن هل تعرف شيئاً عن هذا المستقبل؟ هناك رجال يحطمون الصخر فى الجبل . يصهرون الحديد . يصنعون المستقبل . هؤلاء لن يسمحوا لأمثال حسان بالوجود . قد تفيدك صداقته فى ترقيتك اليوم ، ولكن احذر لنفسك ، إنه لن ينفعك غدا)[1].

وربما تقف هذه الجملة الحوارية التى وردت على لسان «أحلام» دليلا على أن الكتّاب الواعين أصبحوا يدركون أن التحول الاجتماعى الذى كان المجتمع بسبيل الإقدام عليه ، لابد أن تستتبعه بالضرورة تحولات جذرية فى العلاقات الاجتماعية والقيم الأخلاقية والأوضاع الطبقية . وهذا هو الذى يدفع إلى الاعتقاد بأن القصة القصيرة أدركت بحسها الدقيق ونبضها القوى السريع وخفقاتها الحساسة الواعية ، أن الانتهازيين والوصوليين وفلول الرجعيين وذوى الأخلاق غير الحميدة كانوا لا يزالون يقبعون

(١) «الكاتب» – العدد الأول – ١/٤/١٩٦١ – ص ١٨١ .

على كراسيهم فى أماكن حساسة وهامة حتى عام ١٩٦١ ، وأن هؤلاء ينبغى أن لا تقوم لهم قائمة فى المستقبل . المستقبل الذى يصنعه العاملون محطمو الصخرة فى الجبل وصاهرو الحديد فى المصانع . ورغم هذا فإن شكرى عياد فى هذه القصة يبدو غير متفائل بإمكانية تحقيق ذلك . فقد فشلت « أحلام » أوكادت أن تفشل . وفى النهاية تصفو صفاء غريباً إلا أنه موحش (وكان مرأى الشارع النائم ، والأشجار ، ومصابيح الطريق بضوئها الواهن ، ينشر فى نفسها رقة حزينة ، نبوءة بالحنين ، ذكرى لا تدرى : أهى من الماضى أم الحاضر أم المستقبل) . الكاتب هنا لديه ما يقوله ، وقد قاله بالطريقة الوحيدة التى يجيدها ويتقن صنعتها وهى : الفن . وهذا هو الذى يجعلنا نعتبره القمة التى تبلور عندها الاتجاه الواقعى الانطباعى فى القصة القصيرة . فهو حريص على أن يترك فى نفس القارئ بعد قراءة كل قصة من قصصه القصيرة تأثيراً وانطباعاً معيناً ، وهو حريص على أن يختار مواقفه وشخوصه وأحداثه وصوره من الواقع بعدما تكون قد انطبعت صورتها فى نفسه ، وبعدما يطبع عليها نفسه ، ثم يستهدف من ورائها أن تحدث انطباعاً مماثلا فى نفس قارئه . ويستطيع الناقد لقصصه أن يضع يديه على هذه الخصائص منذ قصص الكاتب فى المرحلة الأولى ، فى (ميلاد جديد) و(الكوالينى) و(الشريد) و(فى العيادة) و(الغائب) ثم قصص المرحلة الثانية كلها .

ولعل أكثر ما يميز شكرى عياد عن كتاب الواقعية الانطباعية عموماً أنه أحرصهم على الاحتفال بالشكل العام للقصة القصيرة . فهى تواجهنا بتركيزها الشديد ، ووحدتها الظاهرة الملفتة للنظر ، واستبعادها للتفصيلات التى لا تؤدى إلى غرض فنى يخدم الموقف ، ويوحى بالانطباع الكلى والجو المحيط بالشخصية . وقصصه القصيرة مؤلفة تأليفاً غاية فى الإحكام والعناية . وفى كل قصة نراه يختار الطباع ، ويحدد الوقائع ، ويتقدم فى مراحل القصة مع الاحتفاظ بالتناسب الدقيق بين أجزائها دائماً . إلى جانب أنه موجز لا يميل إلى الإطناب : فهو يستطيع أن يكتب فى صفحة ما كان يكتبه الرومانسيون فى صفحات طوال . فالإيجاز الشديد خصيصة من خصائصه نجدها توجه سرده وتتحكم فى وصفه ، وقد تفصح عن نفسها بسفور أثناء السرد : (سألت الرجل فى إيجاز) ، (شرحت له الحكاية . أعنى أننى شرحت له ما يعنيه منها فقط) . وهنا يكمن حرصه على التركيز والإيجاز والتدبيب نحو المقصود ليس غيره ، مما جعله بعد ما قال « شرحت له الحكاية » ، يستدرك فيتحفظ قائلا إنه شرح فقط ما يعنى « محفوظ » الكوالينى منها فقط ، وحينما يقول الكاتب (قصدت إلى السيمة وكان مدخلها أشبه بمرحاض عمومى) يوحى بالانطباع المقصود من غير وصف تفصيلى تحليلى . ويصف الطبيب فى (فى العيادة) فى كلمات موجزة (كان يجلس فى مكتب فى أقصى الحجرة رجل فى نحو الخمسين . كبير سمين . يملأ فجوة المكتب . وكان شعره الخفيف مسوى بعناية فوق قمة رأسه) [١] . وكذلك وصفه

(١) « المصرى » - العدد - ٥٤٧٨ - ١٩٥٣/٢/٢٦ - ص ٨ .

لشخصية الموظف فى قصة (ميلاد جديد) : (كان أبيض اللون بيضاوى الوجه ، مستطيل الأنف ، وكانت خضرة ذقنه تظهر بقوة بجانب بياضه اللامع ، وكأنها طحلب على صخرة ، وكان يلبس بنطلوناً أمريكانيًّا ويبدو من جلسته أنه طويل القامة ممتلئ الجسم) (١) .

ولا يقتصر الأمر على وصفه الشخوص فحسب ، ولكنه يستطيع أن يصف المكان ويصور منظراً كاملا فى خمسة أو ستة أسطر ليس غير (٢) . وهو يكشف لنا عن الطباع بعمل واحد له دلالته ، وله من قوة الإيحاء ما للتحليلات النفسية الطويلة . ولا نجد فى قصته القصيرة جملاً طويلة ، بل لهجة متسقة ، إذ يرتفع فى فنه إلى مرتبة فريدة فى جودة التعبير والتصوير . ومع قصر جمله نجدها متلاحقة وسريعة ومركزة ، تحمل شحنات عاطفية قوية ، ندرك منها أن الكاتب متفهم لدلالات الألفاظ ، متحسس لألوانها وطعم إشعاعاتها ، مما يجعله يأتى بالألفاظ فى موضعها الصحيح الدقيق من الجملة ، لتقوم بوظيفتها وإيحاءاتها الهادئة أو الحادة أو المرة ، فتنمو دائماً نحو التصور المركز أو التصوير الناطق بما يود أن يوصل الكاتب .

ويبدو شكرى عياد فى عاميته منضبطاً متقناً واقعيًّا صادقاً ، حتى إن قارئ حواره العامى أو تشبيهاته العامية قد يفوته إدراك أنها تختلف بما تحمل من شحنات انفعالية عن اللغة الفصحى التى يتفوق فيها الكاتب . فمن تشبيهاته الواقعية التى تقرب الصورة إلى ذهن القارئ : (كان يحار أحيانا بين سطور كراسته التى زحفت عليها الإضافات كطوابير النمل) (٣) ، (ثم انفرج الباب وانسرب فتحى كسمكة صغيرة فرت من شبكة صياد) (٤) ، (رأى جلابيبهم وهى تطير منتفخة زاهية فى ضوء القمر كالبالونات) ، (وجلست على الأرض وهى تئن وتصفر كما تئنى مفصلة صدئة) (٥) ، (كانوا كعش نحل هيجتهم ضربة عصا) (٦) . وحواره يدل على نوعية الشخصية وحركاتها وأخلاقها . يقول «الكوالينى» (– الريش . . ده فيه أربع ريش . . أصل كل كالون فيه ريش . . اللى فيه تلاتة واللى فيه أربعة واللى فيه خمسة . . وتلاقيهم فى الكالون ده محطوطين كده وفى الكالون ده محطوطين كده . . لازم تفك الكالون على شان تعرف تولف له مفتاح . . هى الكوالين الإفرنجى كده . . قلت : سيبك من ده . . احنا نحمد ربنا اللى النطة دى جت سليمة . . لكن ما كانش لازم نعمل كده –ما كانش لازم ازاى . بقى تبقى قصدتنى فى حاجة ولا أخلصها لكش : عيب يا افندى . . دى الأعمار بيد

(١) «المصرى» – العدد ٥٦٤٥ – ١٩٥٣/٨/١٥ – ص ٨ .

(٢) انظر وصفه الدقيق والمركز للمكان والشخوص فى (الشريد) و(فى العيادة) و(الكوالينى) .

(٣) قصة «شباب» – «المصرى» – العدد ٥٥٢٤ – ١٩٥٣/٣/١٤ – ١٠ .

(٤) قصة «ليلة» – «المصرى» – العدد ٥٤٥٣ – ١٩٥٣/٢/١ – ص ٨ .

(٥) قصة «الغائب» – «المصرى» – العدد ٥٤٢٣ – ١٩٥٣/١/٢ – ص ٨ .

(٦) قصة «المعدية» – «المصرى» – العدد ٥٤٣٩ – ١٩٥٣/١/١٨ – ص ٨ .

الله) (١) . حتى ما يدور داخل نفسية الشخصية ينقله لنا كما هو ، كى لا يبدو الحوار النفسى الداخلى مختلفاً عن الحوار العادى المنطوق . وفى موقف حوارى بين «أم» لا ترضى عن الطريقة التى تزوج بها ابنها ، وبين زوجة هذا الابن ، يكشف الحوار عما يدور بخلد كل منهما ، وعن محاولة الفتاة التحايل والتظاهر بحب أم زوجها حتى تقتنع بها ، والأم كذلك تحاول إخفاء مشاعرها الدفينة ، لكن الحوار يفضح كل هذه المشاعر . وهو يكتب الحوار كما تنطقه الشخوص بطريقة رائعة تبرز سمات الشخصية وتضفى على جو القصة القصيرة حركة طبيعية . تسأل «أم عبد المنعم» زوجة ابنها «البندرية» فى قصة (زيارة) قائلة :

– ويا ترى ح تتنك مستوظفة بقى والا ح تسيبى شغلة المستشفى دى ؟

– والله يا نينه أنا قلت لعبد المنعم ما يصحش يبقى باباك ونينتك ناس كبار وعلى قوالته إن رجليكى بيوجعوكى شوية ونقعد احنا ف حته وانتوف حته ، يا سلام دى نينتك دى باين عليها ست طيبة قوى . أنا يعنى قلت له كده . ما هو أنا ما شفتكيش قبل الليلة دى لكن فهمت من كلامه إنك ست أميرة صحيح . وهو لما شفتك عرفت اكتر .

– يا سلام . ده بس من اصلك . لازم انتى بنت ناس طيبين ، يا ريتكو كنتو قلتولنا قبل الدخلة واحنا كنا عملنا لكو ليلة زى اللى عملناها لكامل ابنى . أهو جوزناه وفرحناه والآخر المغدورة مراته خدته وخرجت .

– معلهش يا نينة . كل منهو يعمل بأصله . والنبى احنا خدنا لنا اوضه قريبة من المستشفى ، وعندى حتتين عفش حطيناهم فيها ، وبعدين قلت لعبد المنعم يا ريتنا نستنى كده قد شهرين ولا تلاته بس على ما تثبت فى الشغلة ، وبعدين نطلب منهم ينقلوك على مستشفى قريب من بيتكو على شان نقعد مع أهلك . والله يا ريتكو توافقو يا نينة . كنت أخدمك وأريحك ولا اخليكى تقومى من مطرحك أبداً . علشان واحدة ست (وترددت قليلا ولكن كان قد فات وقت التراجع) كبيرة زيك لازمها الراحة .

وقالت «أم كامل» فى نفسها : «كبرت علتك يا شيخة . بقى أنا خلاص عجزت إن شالله تتكسحى» ولكنها قالت وهى تبتسم :

– ربنا يستر . بقى صحيح ترضى تخدمينى ؟ ولا تقولى عليه بأنى واحدة فلاحة ولا حاجة ؟

– يا سلام دانتى الخير والبركة يا نينه (٢) .

و «أم سلام» فى (الغائب) تسترسل بتلقائية وطبيعية نفهم منها كل ما يدور بخلدها وكل ما يؤلمها

---

(١) «المصرى» – العدد ٥٥٤٧ – ١٩٥٣/٥/٧ – ص ١٠ .

(٢) «المصرى» – العدد ٥٦١٠ – ١٩٥٣/٣/١١ – ص ٨ .

ويفرحها ، بل نفهم حياتها دون تعمد من الكاتب ، وهى تشير على «صابر» أن يكتب لابنها «سلام» . وكل جملة فى حديثها المنطلق العامى تضيف شيئاً جديداً ومشاعر وانفعالات وأخباراً يستكمل بها الكاتب رسمه لصورة الشخصية المحورية فى القصة القصيرة : (حلفتك بالنبى تكتب له على حامد ومراته اللى ما بقوش طايقينى حتى اقعد فى الدار . واقربها امبارح زقتنى على ضهرى اللى بقول لها غبتى فى السوق ليه وجوزك راقد عيان . أصل حامد ما بقاش مالى عينها وأولاد الدرب دلوقت ما يحلاهمش الكلام إلا فى سيرتهم هما الاتنين . قول له العجلة بتاعتك ولدت تانى ولد بقى لها كام يوم . قول له حامد اخوك ما هش عارف يروح ولا ييجى فى الغيط لوحده ، والزرع السنة دى خايب خالص . وقول له أنى عجزت واكسرت م اللى جاز على فى السنتين دول . وودانى تقلت وعافيتى انهدت ويادوبك باستناه على شان أشوفه قبل ما أموت) [1]

لسنا هنا فى حاجة إلى الكاتب كى يحلل أو يفسر أو يشرح ، فإن «الشخصية» بطبيعتها وتلقائيتها الواقعية غير المدعاة أو المصطنعة عبرت عن نفسها ، وعن حس كاتبها وفنه وأسلوبه ، وعن مدى العناء الشديد الذى كابده أثناء عملية الخلق الفنى . ومن الواضح أن دقة الكاتب الشديدة ، وحذقه فى بناء القصة القصيرة بناء فنيًّا ، واهتمامه الكبير بالشكل الفنى أيضاً ، لا يمكن أن تدل إلا عن جهد جهيد ومعاناة مريرة وحساب عسير مع النفس ، ومع اللفظة ، ومع التشبيه ، ومع الصورة ، ومع كل أدوات التعبير الفنى ووسائله ، حتى يخرج المولود الفنى غير مشوه وغير ناقص ، بعد فترة حمل فى استغرقت مدتها الطبيعية .

لذا فإننا نعتقد أن شكرى عياد فى قصصه القصيرة يعتبر مثلا حقيقيًّا للواقعية الانطباعية فى آخر مراحل تطورها ، وهى بسبيلها إلى الانعطاف نحو التقدمية والواقعية الشمولية فى (طريق الجامعة) و(بسمة) و(السجن الكبير) و(أحلام) وهى القصص التى تعد معالم بارزة فى المرحلة الثانية عند شكرى عياد الفنان الأصيل .

* * *

٢ – الواقعية الانحيازية

طالب «لينين» الكتاب جميعاً أن يتخذوا موقفاً انحيازيًّا ليكونوا اشتراكيين حقًّا ، وأن يحتضنوا قضية البروليتاريا أو الطبقة المنتجة ، وبألا ينعزلوا عن الأغلبية الشعبية الساحقة التى تتجاوز عشرات الملايين ، وأن يكون انحيازهم المذهبى إليها جهاراً ، وأن يقفوا مواهبهم على خدمتها . ومن ثم رأينا كتاباً واقعيين ينحازون فى قصصهم على النحو الذى حدده لهم «لينين» . وفى مصر إبان الحرب العالمية الثانية

(١) «المصرى» – العدد ٥٤٢٣ – ١٩٥٣/١/٢ – ص ٨ .

وبعدها ، ظهر عدد من كتاب القصة القصيرة الذين تمثلوا أولا الفكر الماركسى ، فكانوا أكثر انحيازاً له ، ودعوة إلى تطبيقه فى مجتمعنا . ثم تمثلوا أقوال «لينين» و «إنجلز» و «بليخانوف» فى الفن والأدب المرتبط أو الملتزم الذى يحتوى على «معنى ثورى الجوهر» ، ويصور صراع القوتين : الجديدة التى تنمو ، والقديمة التى تتعرض للموت . ثم آمنوا إيماناً قويًّا بضرورة انحيازهم للطبقات الأكثر عدداً والأطول حرماناً ، وهى الطبقات التى ينتمون إليها بحكم النشأة أو المصلحة المتقاربة أو الإيمان بالتغيير الجذرى للمجتمع لصالح العاملين الكادحين .

وكان ظهور الانحياز على هذه الشاكلة أمراً طبيعيًّا وحتميًّا فى مجتمعنا آنذاك ، نظراً إلى الظروف والعوامل المحيطة به عالميًّا ، وحركة المجتمع ذاتها ، والدعوات والأفكار الجديدة . ويلاحظ الدارس للقصص الواقعية الانحيازية أن من كتابها من كانوا ينتسبون إلى الطبقة المتوسطة الصغيرة ، ومنهم من كانوا أبناء عمال أو فلاحين ، ومنهم من كانوا عمالا فعلا . وجدير بالذكر أنه كان هناك التحام قوى بين أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة وطبقة العمال والفلاحين ، وأنه من أحشائهم جميعاً خرجت الطليعة الثورية للعمال والفلاحين ، تلك التى قادت المظاهرات والإضرابات ، وأعلنت المطالب الاجتماعية والأفكار الثورية والاشتراكية ، وقدمت عديداً من التضحيات فى سبيل ذلك كله . فالطليعة الثورية المثقفة هذه خرجت من بين صفوف العمال والفلاحين والطبقة الوسطى الصغيرة المستنيرة . ذلك أن أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة كانت مصالحهم تتلخص فى الكفاح من أجل استقرار اقتصادى يشبه كفاح العمال والفلاحين من أجل الاستقرار الاقتصادى ، وكانوا يتعرضون لمحن البطالة وشقاء البحث عن عمل ، ويخضعون لقانون العرض والطلب بالنسبة لقوة عملهم ، ويعانون من نفس الضغوط التى يعانى منها العمال والفلاحون ، بل إن معاناتهم تتخذ صورة أقوى من العمال والفلاحين ، لأن وعيهم بالحياة أشمل وأعمق نتيجة ما أحرزوه من ثقافة وعلم (١) .

من هذه الطليعة تكونت تشكيلات سياسية متعددة : بعضها كون الجناح اليسارى فى الوفد ، وبعضها اشترك فى تكوين تنظيمات مغايرة كمصر الفتاة ، ثم الحزب الاشتراكى ، ثم الإخوان المسلمين ، وآخرون شكلوا التيار اليسارى الشيوعى فى مختلف التشكيلات كالحزب الديمقراطى لتحرير وادى النيل وحزب الاشتراكيين المسلمين إلخ . وفى مجال الأدب كان المنحازون فكريًّا إلى الماركسية بكل تعاليمها ومبادئها ، والمتشددون فى تطبيقها ، هم أنشط الدعاة إلى الواقعية الانحيازية أو الواقعية الاشتراكية كما نقلوها عن الأدب الروسى والصينى فيما بعد . ولما لم تكن النظرية الاشتراكية قد تبلورت بالفعل بشكل نهائى قبل عام ١٩٦١ ، ولما لم يكن مجتمعنا قد انتهى فى الواقع من تطبيق الاشتراكية

(١) انظر مقال أحمد عباس صالح : «الطبقة الجديدة والثورة الاشتراكية» - مجلة «الكاتب» - العدد ٣٦ - مارس ١٩٦٤ - ص ٧ .

العلمية حتى ذلك الحين ، فإنا نفضل تسمية المنهج الذى اتبعه هؤلاء فى كتاباتهم ، والأسلوب الذى التزموه فى قصصه القصيرة بخاصة « الواقعية الانحيازية » . فهم انحيازيون فكريًّا وسياسيًّا وطبقيًّا ، وهم انحيازيون للواقع المصرى ، وهم انحيازيون لغير الطبقة البورجوازية الكبيرة والأرستقراطية ، وهم انحيازيون للطبقة العاملة بصفة عامة وللبروليتاريا بصفة خاصة. فإن من نشأ منهم فى بيئة فلاحية كـ « عبد الرحمن الشرقاوى » و سعد مكاوى » وغيرهما انحاز إلى الفلاحين. ومن نشأ فى بيئة عمالية انحاز إلى البروليتاريا مثل « محمد صدقى » ، وهكذا نجد أن انحيازهم واضح فى قصصهم القصيرة ، وأنهم وضعوا نصب أعينهم ما كتبه النقاد اليساريون الواقعيون فى مصر ، وما خلفه أعلام الواقعية الاشتراكية فى روسيا والصين ، مستندين إلى الماركسية قبل هذا وذاك .

وفى ميدان القصة القصيرة نجد ذلك ممثلا فى القصص التى كتبها الجيل الأول من الواقعيين الانحيازيين أمثال : « سعد مكاوى » و« عبد الرحمن الشرقاوى » و« أحمد رشدى صالح » و« على الدالى » و« نعمان عاشور » و« زكريا الحجاوى » ، وكذلك فى القصص التى كتبها : « لطفى الخولى » و« إبراهيم عبد الحليم » و« أحمد عباس صالح » و« محمد صدقى » و« محمد يسرى أحمد » و« محمود السعدنى » و« صلاح حافظ » و« الفريد فرج » و« فاروق منيب » و« عبد الله الطوخى » و« عبد السميع عبد الله » و« محمود دياب » و« أحمد نوح » و« بدر نشأت » و« عبد المنعم سليم » و« سعد وهبه » الذين يمثلون الجيل الثانى . وهؤلاء فى مجموعهم قدموا للقصة القصيرة عدداً وفيراً يصعب على الدارس أو الناقد الوقوف عند كل ما خلفوه أو حتى الوقوف عند كل منهم على حدة . لذا فإنا سوف نختار من بينهم ما يساعد على توضيح ملامح « الواقعية الانحيازية » ، خاصة وأن من كتاب الجيل التالى من بدأت حدة انحيازه تخف وتخفت فى محاولة منه ليس للبعد عن الانحياز بل ولتجاوز الواقعية .

ويبرز اسم « سعد مكاوى » فى مقدمة من كتبوا القصة القصيرة ، وكانوا يعبرون بها عن عقيدتهم ويظهرون من خلالها انحيازهم الواضح . هذا الانحياز الذى لازمه فى مقالاته وكتاباته التى تدل على إيمان ثابت بالناس والجماهير ، وبضرورة أن يصل الفرد حياته بحياة المجموع ، وبأن على الكاتب أن يجعل من نفسه جزءاً صالحاً فى موكب الحياة الزاخرة ؛ فيصنع ما فى وسعه لجعل الحياة مع الناس أطيب وأرحب وأدنى إلى الصفاء والراحة والألفة . والحياة التى يعنيها « سعد مكاوى » يشبهها بالبهو الطويل (تقوم على جانبيه المرايا . والناس فى عبور هذا البهو فريقان : فريق تشغله عن السير المرايا ، فهو لا يفتأ يلتفت ، وحيثما يلتفت يرى نفسه ، فهو ما عاش فى شغل شاغل بنفسه . . وفريق أوتى الجرأة على تحطيم بعض هذه المرايا ، فصارت نوافذ يستطيع من خلالها أن يرى العالم الخارجى ويستحدث لنفسه مشاغل جديدة ، وأنت لا تنجح فى أن تكون رجلا حقًّا ما لم تحطم بعض هذه المرايا وتجعل منها نوافذ

تطل على العالم الرحب ، فإن اهتمام المرء بتفهم نفسه لا يجب أن يصل إلى حد تركيز الاهتمام بحيث يصبح اشتغالا دائماً بالنفس »[١] .

والأدباء والمفكرون فى نظره يجب أن يكونوا أسرع الناس إلى تحطيم المرايا ، وألا تشغلهم أنفسهم وذواتهم عن بحث المشكلات التى يضج بها عصرهم ، فهم القادرون على أن يقدموا للمجتمع الإنسانى ما يخفف حدة مشكلاته وآلامه وأوجاعه ، وهم صوت الحق والخير ودعوة المثل الأعلى ، وهم الذين يذودون عن ركب الحضارة خسة الجشع ، ويرفعون عنه عار الأثرة ، ويزيلون منه وصمة الأنانية ، ويقاومون فيه سلطان الشر وبطش الاستبداد والاستغلال ، لذا فإن عليهم (أن يهبطوا – دفاعاً عن سير الحضارة – إلى شوارع الحياة . . إن مصير الجنس البشرى ينتظر كلمتهم ، فلمن يتركون النظر فى أمور هذا العالم القلق المريض المتصدع ؟ ومن غيرهم يرسم للناس سبل الحياة الحرة والحق الجميل والخير الرحيم ؟ من يهدى الناس إلى المحبة والرغد والسلام ؟ ومن يهديهم إلى الحرية ؟ . . .)[٢]

هناك إذن رسالة يحملها المفكر والأديب ويلتزم بها كلاهما من أجل الحياة والناس ومستقبل البشرية ، وهذه الرسالة هى « التقدم » نحو الأمام ، والغد المأمول ؛ ولن تتحقق هذه الرسالة إلا إذا قام الأدب والفكر والفن بالدور القيادى الرائد فى الحياة (إذا أعرض الأدب عن مهمته الحقيقية فإنه لا يعود غير لعبة لاقيمة لها ، فالأدب الحى هو الأدب الذى يتكلم لغة عصره ، ويخترق بحمياته ويكشف آماله وآلامه ، ويقود معاركه ، وهو الذى يغمر جذوره فى تربة الحياة نفسها ، ويخدم حقائق عصره واحتياجاته ، ويجعل مهمته بناء الرجال وهندسة الحياة)[٣] ، ولـ « سعد مكاوى » مقالات كثيرة يفصح فيها عن رأيه واتجاهه الفكرى وحماسه للأدب الواقعى الانحيازى . ولعل إسهامه القوى فى هذا المجال يتضح أكثر لو عرفنا أنه حينما كان يشرف على تحرير الصفحة الأدبية بجريدة (المصرى) فتح الباب على مصراعيه للكتاب والنقاد اليساريين كى يعبروا عن آرائهم وأفكارهم وينشروا قصصهم القصيرة . وكانت صفحة الأدب صفحة يومية كاملة ، تعنى بنشر النقد الواقعى الانحيازى ، والقصص القصيرة الواقعية ، والمقالات والدراسات ، واهتمت بتقديم الكتاب العالميين والكتب المشهورة عالميًا . وعلى هذه الصفحة قرأنا لـ « محمود أمين العالم » و « عبد العظيم أنيس » و « محمود عبد المنعم مراد » و « حسن فؤاد » و « عبد الرحمن الشرقاوى » . وربما يكون فى نشر رواية (الأرض) ابتداء من العدد ٥٤٥٠ الصادر فى ٢٩ يناير ١٩٥٣ على هذه الصفحة مغزى كبير .

ويتأكد لنا دور « سعد مكاوى » كاتباً واقعيًا انحيازيًا إذا ما عرفنا أن « عبد الرحمن الشرقاوى »

---

(١) « المصرى » – العدد ٣٦٤٥ – ١٩٤٧/٩/٢٧ – ص ١٠ .

(٢) « المصرى » – العدد ٤٤٨٨ – ١٩٥٠/٥/٢٣ – ص ١٢ .

(٣) « الشعب » – العدد ٦٣٦ – ١٩٥٨/٣/٨ – ص ٨ .

يصرح بأن « سعد مكاوى » هو رائده الحقيقى الذى قاد خطاه إلى هذا الاتجاه ، وأنه فى رواياته وقصصه القصيرة ومسرحياته الشعرية كان يسير على نسق « سعد مكاوى » : (كنت متأثراً فى بدء حياتى تأثيراً معيناً بالأستاذ سعد مكاوى وتأثرت به جدًّا جدًّا ، وكنت أنشر على نسقه ، وهو الذى قادنى إلى تشيخوف وجوركى ومایاكوفسكى) (١) . وقد ساعد على هذا الالتقاء بين الكاتبين فكريًّا وعقائديًّا وفنيًّا ، أنهما نشآ فى بيئة ريفية واحدة وفى قرية (الدلاتون) محافظة المنوفية ، وعاشا فى ظل ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية مشتركة ، وانضما إلى الفكر والآراء والدعوات التى طالبت بالثورة وتحطيم القديم والضرب بعنف على أيدى الرجعيين والانتهازيين والرأسماليين والإقطاعيين ، وانتصرت للشعب العامل الكادح . ويبدو تأثير هذه النشأة وتلك الظروف لو أننا أمعنا النظر فى قصص كل منهما . فالنماذج التى كتب عنها « عبد الرحمن الشرقاوى » فى (الأرض) هى نفسها النماذج التى صورها « سعد مكاوى » فى قصصه القصيرة التى تدور حول الريف والقرية المصرية والتى ضمتها مجموعته (الماء العكر) .

و « سعد مكاوى » فى قصصه القصيرة مهتم بالقضية الاجتماعية فى الريف والمدينة على حد سواء ، وإن كان الريف والقرية والفلاح فى مجتمعنا المصرى يحظى بمزيد من فنه وفكره ، وهو أمر طبيعى وواقعى من ابن فلاح مولود « على الفرن » فى عمق القرية . وهو فى تعرضه للمدينة إنما يريد أن يكشف الزيف الموجود بها ، والبورجوازية التى تتحكم فيها ، والصراعات الطبقية التى تعتمل فى جنباتها . ولم يكن أبداً ممجداً للبورجوازية والطبقة الحاكمة ، وإنما كان دائم التنبؤ بانهيارهم . ونجد صورة لهم فى قصته (الينبوع) التى نشرها ١٩٤٩ : الإقطاعى المستغل ، الرأسمالى الجشع ، الكاتب المزيف ، الطفيلى المنتهز ، الوصولى غير الشريف ، السيدات البورجوازيات برذيلتهن ، وقد وقعوا جميعاً فى أزمة ، بعد أن تاهوا فى الصحراء وضلوا السبيل ، وأصبحوا يتأهبون للقاء الموت ، أصبحوا فجأة أمام قدرهم ، ولم يجد كل منهم بدًّا من الاعتراف بآثامه وجشعه واستغلاله ونفاقه وظلمه للجماهير ، كل بوسيلته ومن موقع سلطته وعمله . ومن خلال اعترافاتهم وابتهالاتهم نلمح نقد الكاتب وتجريحه للقوى التى تتعرض للموت والفناء ، وتعريته مساوئها ، كما نتعرف إلى صورة المجتمع الجديد الذى يتصوره بعد القضاء على هذه الطبقة . وهوينحاز إلى الطبقة التى يجب أن يتدعم حقها الفعلى فى تولى القيادة . ونجده فى عدائه للأرستقراطية والبورجوازية لا يرمز ولا يتخفى وراء ستار ، وإنما يظهر ذلك بسفور : (. . وكانوا متى اجتمعوا صورة موجزة دقيقة للمجتمع المريض كما أعادت خلقه فى آخر الزمان رذيلة النفاق الاجتماعى ، وكل أدواتهم من سيارات وخيام وفرش وطعام وشراب تشير إلى أن درع الحياة الاجتماعية فى عالمهم هو ما ورثوه أوكنزوه من المال . . لقد وضعت عبودية المال فى

(١) من حديثه معى يوم الأحد ١٢/٣/١٩٦٧ .

أفواههم الأرستقراطية أعنة تبرق ولكنها بالرغم من بريقها قاسية لا ترحم ، وباطشة لا تلين)[١] والكاتب لا ينخدع ويرجو ألا ينخدع قراؤه بما تقوله هذه الطبقة وبما تشيع أنها تريد أن تحققه للفلاحين والعمال ولحق الشعب الكادح ، فإن كل ما يصدر عنها خداع وزيف وباطل الأباطيل . فعندما ابتهل كل منهم واعترف بأخطائه ووعد بعمل الخير وتحقيق العدالة وإعطاء الفلاحين أو العمال حقوقهم ، لم يصدق الكاتب ، وإنما رأى أن نجاتهم مؤقتة وأن لاسبيل إلى أن تأتى يد قوية فى لحظة معينة لتدق أبواب الحقيقة وتقضى على هذه الطبقة المخادعة : (أيتها الحقيقة المسكينة المستكنة فى أعماق ينبوعها البعيد فى بطن الصحراء ، نامى طويلا ، ولا تبرحى مثواك دهراً ، فليس هذا زمانك . . ولسوف تجدين من يوقظك عندما تدق ساعتك)[٢] . فالاشتراكية لن تتحقق على أيدى هؤلاء ، إذ هم أبعد الناس عن القيام بذلك ، وكلماتهم وألفاظهم وشعاراتهم التى يتشدقون بها جوفاء مصلحية ، فما إن اهتدوا إلى طريقهم حتى عاد كل منهم إلى سيرته وكأنه لم يقل شيئاً أوكأن شيئاً لم يكن .

ونبرة الازدراء من الأوضاع والحياة والناس تعلو دائماً وهو يصور مجتمع المدينة : (وتبدى لى كل شىء حولى فى الحياة والناس باطلا وحصاد هشيم . . أزياء الناس وأوضاع المجتمع . . حدود القيم وقوانين البشر . . عبودية الجاه وسطوة المال . . وزيف الحياة الدنيا على قيد الجسد)[٣] ، والثورة لن تأتى أبداً من قبل ساكنى المدينة لأن كل فرد فيها مشغول بنفسه لا يحفل بالآخرين ، وإنما القرية بأعدادها الهائلة ، وبحياتها التى مارست فيها العمل الجماعى والتكاتف ، هى القادرة على أن تحدث تغييراً بما يعتمل فى أعماقها من عوامل الانفجار والثورة .

وهنا يكمن الانحياز الحقيقى للفلاح المصرى ، وهو انحياز نابع من المعايشة الفعلية ، والاحتكاك الصادق الطبيعى ، والدراسة المتأملة لطبيعة الحياة والعلاقات والسلوك والقيم فى الريف المصرى . فعلى الرغم من أن « سعد مكاوى » شارك فى الكتابة عن « المدينة » ؛ فإنه لم يكن منحازاً لأى من القطاعات أو الطبقات الموجودة بها ، لأنه يشعر أنه أولا وقبل كل شىء « فلاح » ، وتلزمه هذه الصفة بضرورة الانحياز إلى أهله من الريفيين ، لا فى قريته فحسب ولكن على مستوى الريف المصرى كله ، لأن المشكلات التى يعانى منها ابن قريته يعانى منها الفلاحون المصريون جميعاً . وانحيازه لهذه الطبقة والتزامه بالتعبير عنها وتصوير حياتها ، كان يدفعه إلى التردد الدائم على قريته والاتصال المستمر بأهله الريفيين ، للتعرف إلى قضاياهم الملحة ، وآمالهم ، وأحاسيسهم . وهذا هو الذى يجعلنا نشعر فى قصصه القصيرة التى تدور حول الريف بإخلاص عميق لقضية القرية ، والبسطاء فيها ، لا بتعاطف رومانسى حالم بعيد

---

(١) « المصرى » - العدد ٤١٥١ - ١٩٤٩/٥/٧ - ص ١٢ .

(٢) « المصرى » - العدد ٤١٥٥ - ١٩٤٩/٥/١٢ - ص ١٢ .

(٣) « المصرى » - العدد ٤٥٩٥ - ١٩٥٠/٩/١٠ - ص ١٢ قصة (قديسة من باب الشعرية) .

عن الواقع ، ولكن بوعي اجتماعي ، وبهدف دفع هذه الطبقات المحرومة إلى الخلاص مما هي فيه من أزمات طاحنة وواقع مدمر .

ومما ساعد أيضاً على انحياز « سعد مكاوى » لطبقة الفلاحين وجعلها مدار قصصه القصيرة ، تأثره بكاتبين من كتاب القصة الصينية : أحدهما الكاتب الصيني (لى تشو – ين) ، وهو كاتب فلاح كتب كثيراً عن الفلاحين للفلاحين . علم نفسه بنفسه لأن فاقة أهله الفلاحين البؤساء اضطرته إلى قطع دراسته من أول سنة له فى المدرسة . وعندما تحررت بلدته فى إقليم (هونان) ١٩٤٩ صار أستاذ اللغة الصينية فى إحدى مدارسها . وقصصه التى كتبها عن الفلاحين واقعية إلى أبعد الحدود ، لأنه كان يعيش بينهم ويكتب عنهم ولهم . وقد ترجم له « سعد مكاوى » قصة (ليس هذا هو الطريق)[1] . أما الكاتب الثانى فهو (تسواى – با – وا) ولد لأب فلاح فقير ، فباعه أبوه وهو طفل إلى أحد إقطاعيى الأرض ، وكان عمله عنده حراسة البقر ، وكان يعيش حياة أسوأ من حياة هذه الحيوانات . وفى ١٩٤٩ جند بالقوة فى جيش (الكيومنتانج) ، وفى نفس العام هزمت فرقته من جيش التحرير الشعبى ، الذى انضم إليه بعد ذلك (تسواى – با – وا) وفى جيش التحرير تعلم القراءة وبدأ يكتب ، فلم يكن حتى ذلك الحين يعرف القراءة والكتابة . ومن قصصه المشهورة (الطفل الذى بيع لدفع دين) و (الكلب يعود إلى النباح) و (إصلاح المارد) . هذان الكاتبان اليساريان المنحازان إلى إقليمهما جعلا « سعد مكاوى » ينحاز هو الآخر لأرضه وترابه وقريته بفلاحها المناضل .

يضاف إلى العاملين السابقين أن صورة الريف كانت قد زيفتها القصص القصيرة الرومانسية التى كتبها أدباء لم يعيشوا فى الريف أصلا ، ولم يتفاعلوا لا بحكم نشأتهم ولا بدافع من عقيدتهم مع مشكلات أهله ، والقضايا الحقيقية فيه . كما أن الكتابة عن الريف كانت تعطيه الفرصة للتأمل الهادئ فى الطبيعة ، والتعبير الصادق عن أحاسيسه ومشاعره غير المصطنعة ، وتفسح الطريق قليلا أمام شفافيته ، بقدر ما تهيئ الفرصة لشاعرية « عبد الرحمن الشرقاوى » ، فلا تحمل واقعيتها بالجمود والتحجر ؛ وإنما تجمل الواقع عندهما ، خاصة وأن الريف حتى تلك الفترة كان يمثل فى ذهن القارئ العام الطبيعة الجميلة ، والهدوء والاستقرار . والجمال الإلهى الذى صنعته يد القدر . فأراد « سعد مكاوى » و« عبد الرحمن الشرقاوى » من بعده ألا يحرما القارئ من بقايا هذا الإحساس وذلك التمثل عنده .

وقد ظل « سعد مكاوى » يكتب قصصه القصيرة الواقعية الانحيازية دون الإشارة إلى المنبع الحقيقى الذى كان ينهل منه ، إلى أن صرح بذلك فى تقديمه لقصته (فى الدلاتون) وهو اسم قريته وموطنه الذى تنعطف إليه نفسه ، ويستمد منه موضوعات وشخوص قصصه : (الدلاتون قرية صغيرة من قرى المنوفية تعيش وادعة على بحر شبين ، كما تعيش فى الكثير من ذكريات طفولتى وصباى . . هى دنيا وتاريخ . .

---

(١) « الجمهورية » – العدد ١٤١٦ – ٢/١١/١٩٥٧ – ص ٥ .

وهى واقع حى موصول بدمى وفكرى وحياتى . . وإليها فى مجال الإهداء ، يهدى الكثير مما كتبت ، فهى صاحبة « قراريط رضوان التسعة » و « على بحر شبين » و « كفر العقلاء » و « الماء العكر » و « مصرع حمار » و « حكمة المجنون » و « الزفاف » و « فضيحة الشيخ عمر » و « الشاطئ » و « أعمار ضائعة » و « الشيخ عبد الصمد » و « ابن أنيسه » و « طريق القبور » وغيرها . وفى الكثير من هذه القصص كنت أدعوها « كفر العقلاء » قبل أن أرى أن من حقها وقد أهدتنى كل هذا الخير أن أطلق لاسمها العزيز حريته فى أن يعيش) [1] . قريته هى صاحبة هذا الإنتاج الذى استمده من واقعها الحى الموصول بدمه وفكره وحياته ووجدانه . هذا الواقع الذى كان بالنسبة له أول معلم علمه أن للحياة فى قوتها الدافعة وصورها المتطورة ألف درجة ، ولكنها فى حقيقتها جوهر واحد يعيش فيه الكل .

وفى (الدلاتون) أو فى القرية المصرية التى انحازت لها قصص « سعد مكاوى » سنجد قوى الثورة الكامنة ، وسنجد « الجماعة » تسعى للقضاء على « الفرد » المستغل ، وتحقق « العدل » للجميع ، وسنجد الثورة على القديم وكل ما يمت إليه بصلة حتى ولو كان مما يدخل فى عقيدتهم ، وسنجد فيها صورة الصراع الطبقى وهى تشتد وتعنف بين « المالك » و « الفلاح » الأجير ، و « الجديد » الذى يهدم « القديم » وانحياز الكاتب له .

وإذا كان الرومانسيون فى قصصهم القصيرة قد اهتموا بـ « الفرد » فى القرية وآثروا تصوير استسلامه ويأسه وقناعته ورضوخه للذل ، فإن الواقعيين الانحيازيين صوروا « الجماعة » غير المستسلمة الثائرة . وقصة (الماء العكر) هى ثورة الجماعة الفقيرة من أهل « الدلاتون » على إحدى ممتلكات « البك » المستغل – وهى بركة كبيرة تبلغ مساحتها أربعة أفدنة مليئة بالأسماك – فقد هبت « الجماعة » كتلة واحدة واستولت على الأسماك الموجودة بالبركة ، وقامت بتوزيعه بالتساوى على كل من اشترك فى عملية استخراج السمك ، إذ لم يقعد عن أداء عمل ما فى البركة سوى « المرضى والعجزة والصغار ورجال الخفر أو من صبر هؤلاء جميعا على البقاء» . والجماعة ثارت لأنها تعتبر أن السمك ثروة طبيعية ليست حكراً للبك الذى لا يستغلها ولا يجعل الآخرين من المحرومين يستغلونها . فهو يعرف أن « البركة » مليئة بالسمك ، لكنه يحرم أهل « الدلاتون » و « العسالته » من هذه الثروة الطبيعية التى هى حق لهم جميعاً . (لقد كانت هذه البركة فى الأصل جزءاً من مجرى النهر ثم تغير المجرى وبقيت تلك المساحة من الماء فى أرض « البك » فردم منها ما ردم وضمه لمزارعه الواسعة ، ولم يبق منها سوى هذه الأفدنة الأربعة وقد حصر فيها ما لا يحصى من أنواع السمك . . وكان سطحها وشاطئها الغامض وسمارها وحسكها وحلفاؤها وطين الرياح فيها شيئاً مفزعاً لمن لا تفزعه غلظة « البك » وسطوته . فقل أن كان من الناس من يجرؤ على صيد شىء من سمك العمياء الذى تغير لونه وطعمه لطول انحباسه فى الماء الراكد الثقيل . . أما فى تلك

(١) « المصرى » – العدد ٥٨٨٤ – ١٣/٤/١٩٥٤ – ص ١٢ .

الليلة فقد قلبت البركة ظهراً لبطن ، وكان الصيد موفوراً ميسوراً)(١) ، ذلك أن الفلاحين فى حركة جماعية واقعية حققوا هدفهم . فالبركة أصلا ليست ملكاً للبك ؛ وهى مستغلة ، والماء فيها راكد ، والسمك تغير لونه ، والمنطقة أصبحت موحشة ، لأن لا حركة ولا حياة ولا جماعة .

ويشير الكاتب إشارة خفية إلى أن الثورة على الإقطاع والاستغلال كامنة فى نفوس أهل الريف ، وأنها تنتظر دائماً الفرصة لتنطلق ، وذلك فى قوله وهو يصف حالة الفلاحين أثناء اصطيادهم للسمك من البركة : (فى النور الشاحب كان الماء راكدا معتما والعيون تومض ببريق قاس ، كأنما استيقظت فى أعماق الصائدين غريزة قديمة مرت عليها الأجيال وهى نائمة) فالنور الشاحب هنا ليس إلا شيئاً من الأمل الذى بدأت تحققه الثورة الفلاحية الجماعية ، وهو رمز التفاؤل والاستبشار . والماء الراكد يدل على الجمود والقدم والثبات الذى يحافظ البورجوازى أو الرأسمالى أو «صاحب الملك» على إبقائه كما هو ، فى الاتجاه المقابل نجد «الجماعة» غير مستغلة وإنما تعاونية واشتراكية ، فالسمك وهو عائد العمل الجماعى أو الإنتاج الجماعى لا تستأثر به فئة دون أخرى ، وإنما «الكل» يعود عليه شيء من ناتج العمل ، بلا تفرقة وبلا اعتبار لأى شيء إلا «المصلحة الجماعية» . فإن القرية كلها استمتعت بالسمك ورالحته فترة طويلة من الزمن . وليت الأمر وقف عند هذا الحد ، بل إن مخلفات السمك استخدمت لصالح الجماعة ، وبتعاونهم واتحادهم معاً . (ويحدثك من يقص عليك هذا الحدث الساذج من أهلنا فى «الدلاتون» أن رائحة السمك ظلت الأشهر الطوال تعمر دورها ، وأن الناس استخدموا مخلفات السمك وبقاياه فى تحويل أكوام التراب حول القرية إلى سماد لم تعرف له الأرض مثيلا من قبل ومن بعد)(٢) . الجماعة هنا هى الشخصية المحورية فى القصة القصيرة ، وهى جماعة إيجابية ثورية ، وليست سلبية منكسرة منهزمة كما صورتها قصص الرومانسيين . والحدث هنا ليس حدثاً فردياً يهم شخصاً بذاته ، وإنما يرتبط بالجماعة ومصير الجماعة . والجماعة هنا لا تندفع بشكل مفاجئ غير مبرر ، وإنما السبب المادى متوفر وظاهر للعيان ، فضلا عن الدوافع الخفية التى حركتها . فالرغبة فى القضاء على استغلال الإنسان للإنسان كامنة فى أعماقها وكأنها غريزة قديمة لا تلبث أن تصحو إذا ما وجدت المثير والفرصة والجو المساعد . وتتميز ثورة الجماعة بأنها لا تعبأ بالسلطة وبمن يمثلونها . فالحاج «مبروك القلعاوى» ناظر زراعة البك ، أقبل زاعقاً مهدداً متوعداً ملوحاً بعصاه ، لكن أحداً من أفراد الجماعة لم يعره أى التفات ؛ إذ سرعان ما تخضع السلطة لإرادة الجماعة القوية . فقد أمر الحاج مبروك خفيره التابع إلى النزول فى الماء العكر ، فلم يكد يسمعه حتى قفز إلى الماء العكر بحذائه الميرى الضخم ولبدته ذات الرقم النحاسى . لقد جرفت الجماهير الثائرة فى تيارها المتدفق كل من كان

---

(١) «الماء العكر» - سعد مكاوى - ص ٦ .

(٢) المصدر السابق - ص ٨ .

يقف ضد مصلحتها من أصحاب رأس المال أو من أصحاب السلطة . لأنها هى وحدها صاحبة المصلحة الفعلية فى التغيير الذى يعود بالنفع عليها .

الكاتب هنا لا يبدو مجرد وسيط سلبى ينقل فى صورة طبق الأصل ما تقدمه له الحياة ، وإنما هو أعاد خلق الواقع الحقيقى ،واستمع بانتباه شديد جداً إلى صوت الموضوع المعبر عنه ، محاولا تقديم ما يراه موافقاً لأفكاره ومثله التى يدين بها . والكاتب يركز على الجانب البطولى فى شخصية «الجماعة» ويجعل النهاية «متفائلة» والجماعة هنا «تعمل» وإرادتها تنفذ ، وهذه هى نفس الخطوط العريضة التى دارت فى فلكها الواقعية الاشتراكية فى روسيا التى انحازت للبروليتاريا فى عملها الجماعى ، وبطولتها اليومية ، وثورتها المتصلة ، والنهايات المتفائلة التى كانت تنتهى بها أعمالها .

و «هارون» فى قصة (ابن أنيسة) (١) شاب يثور على الفكر الرجعى المتخلف ، ويحطم القديم ، ويرفض الظلم والاستغلال والاستبداد الواقع عليه من «الشيخ هنداوى» شيخ المسجد . ورغم أنه ريفى فإنه ينزع بصفة مستمرة إلى التردد على الأستاذ «أحمد» الأديب الذى يأتى إلى القرية ويدعو «هارون» لمخالطته ومجالسته والتحاور معه . ومنه يستمد «هارون» حبه للمدينة التى ترمز إلى التقدم ، وكراهيته لرجال الدين الأدعياء الذين لايخدمون الدين بقدر ما يحاولون استغلال السذج من القرويين ، ويستفيدون هم ماديا إذ يحشون بطونهم ويملأون جيوبهم . وهذه فكرات تقدمية تطورية يحملها الكاتب الأستاذ «أحمد» وينقلها إلى «هارون» الريفى البسيط ،عن طريق تفاعلها واحتكاكها وجدلها معاً ، مما يدفعنا إلى الظن بأنه يبغى إثارة ثائرة الفلاحين على كل ما يعوق تقدمهم أو يقف فى سبيل حريتهم . وهو هنا يريد أن يحطم سيطرة رجال الدين على عقول الفلاحين . وجدير بالذكر أن وقوف بعض الفقهاء فى طريق التقدم أو جعلهم رمزاً للتخلف كان موجوداً فى القصص غير الانحيازية فى أيام «طه حسين» وغيره . وبما أن «هارون» هو الوحيد الذى يعرف خبايا الشيخ هنداوى وقدراته الخاصة ، فإنه من السهل جداً أن يكون وسيلة الثورة عليه : الثورة التقدمية المليئة بالأمل والتفاؤل المشرق بالمستقبل الباسم ، لينال حريته كالطير الصادح . وليذهب إلى «المدينة» و «يعمل» و «يلبس عفريتة العمال» ويحصل على ناتج العمل «قطع العملة الفضية التى توشوش بشخشختها جيبه» . فقد أصبح يكره الحياة بلا عمل أو العمل فى كنف ضريح «شهاب الدين» .

وتبدأ ثورة «هارون» على «الدين» ورجاله ممثلا فى «الشيخ هنداوى» بالتساؤل الدائم عن حقيقة شهاب الدين هذا الثاوى فى لحده . ماذا كان حقاً فى زمانه المجهول ؟ أكان صاحب كرامات حقاً أم أنه صورة أخرى من الشيخ هنداوى شيخ هذا الزمان ؟ ! لقد استغله الشيخ هنداوى ليلة ماتت أمه وجاء به إلى المسجد ليخدم عباد الله ، ويملأ للميضة صفايح الماء ، ويأكل اللقمة ، ويكسب الثواب

(١) «المصرى» - العدد ٥٦٦٠ - ١٩٥٣/٩/١ ص ١٠ .

(ترى كم سنة – منذ تلك اللحظة – مرت عليه وهو يذرع الطريق بين المسجد وبحر شبين حاملا العصا الضخمة التى تتدلى من طرفيها صفيحتان من صفائح الجاز القديمة ، فارغتان فى الطريق إلى النهر ومليئتان بالماء فى كل عودة . . وكم من صفائح تغيرت لما رثت فى طرفى العصا ، وما تغير هارون . . كم سنة ! . . إنه لعمر فى فطرة نفسه القريبة إلى قرار الزمن . . عمر تملأه شتائم الشيخ واللذعة المريرة كل لحظة منادياً ابن أنيسة . . ولاعناً ابن أنيسة . . وداعياً على ابن أنيسة . . ابن أنيسة . ! وهل الشيخ نفسه إلا ابن امرأة . . وهل شهاب الدين هذا الذى تمسح سترة قبره بالضراعات الذليلة إلا ابن امرأة . . شهاب الدين مرة أخرى . . من يكون شهاب الدين هذا ! هنداوى قديم ، ينهى الغير أن يتبولوا على جدار الضريح ويأكل هو الجدار وساكنه كما يأكل الحلاوة الطحينية . . يرتل التواشيح ويمأمئ بالابتهالات الكاذبة فى ليلة سيدى شهاب الدين وليالى سائر سكان الأضرحة السبعة فى القرية ، ويأكل فيها الفتة واللحم المسلوق وله فى كثير من بيوت القرية فلوس يربيها . . يربيها كما يربى زبيبة الصلاة المشهورة فى جبينه . . ويقبلون يمناه ويتبركون بأحجبته ودعواته) [1] .

هذه هى سخرية «هارون» من رجال الدين غير الأتقياء . والتناقض متوفر فى شخصية «هنداوى» الذى يفعل غير ما يدعو الناس إلى عمله ، وغير ما يمت إلى الدين بصلة . ويرد الكاتب أسباب التحول الذى طرأ على فكر «هارون» فى الأعوام الأخيرة إلى «الأستاذ أحمد» الأديب الذى يرمز إلى الفكر التقدمى الثورى ، والذى يصفه «هارون» بأن «نفسه نشطة للحياة بلا سدود ولا قيود» وأن «دماغه كبيرة» ؛ فهو المثقف الثورى الذى يحتك بالجماهير ويبصرها بأمورها ويوضح لها حقيقة ما يدور حولها ، ويحدد لها مطالبها الحقيقية التى يجب أن تثور من أجلها . وتبدأ ثورة «هارون» الحقيقية على القيود التى تكبله . والأغلال التى تحيط به من كل جانب : على الشيخ هنداوى نفسه . إذ يحرم عليه صعود المئذنة ؛ فإن صعودها حكر عليه وحده . وفى اختيار عملية صعود المئذنة إشارة إلى الطموح والتقدم ، ويصعد «هارون» بالفعل ، لكن يصفعه صوت الشيخ «هنداوى» الرجعى الذى يريد أن يحتفظ لنفسه بكل شىء : (ما شاء الله ما شاء الله . . ناقص تأذن كمان يا ابن أنيسة) (ما تأذن يا ابن أنيسة بدالى . . قول الله أكبر ، قول ، ما هى الدنيا سابت ! . انت حاتنزل يا ابن اسمها إيه ولا اطلع لك . .) . عندئذ انطلق المارد ثائراً ورد «هارون» : (لا . . أنا حانزل لك) . فلم يصدق الشيخ «هنداوى» ما سمع ، إذ جاءه الصوت من علٍ قاطعاً كما لم يسمع قط «هارون» يتكلم ، وكانت نبرة الصوت الحاسم المتهاوى عليه جديدة تنم عن إرادة حازمة فجائية إلى حد مذهل .

يؤكد الكاتب هنا على قوة الإرادة لا الاستسلام للجبروت ، ويشير إلى القوى الكامنة الثورية لدى الريفيين الذين اتهموا بالبلاهة والاستكانة ؛ وأن الدافع إلى تحريك هذه القوى هو «الأستاذ أحمد»

(١) «المصرى» العدد ٥٦٦٠ – ١٩٥٣/٩/١ – ص ١٠ .

الأديب التقدمى الاشتراكى الذى ينحاز للفلاحين ويؤمن بقضيتهم العادلة ، والذى كان يقول لـ «هارون» «إنه ينظر إليه فيرى فى روحه عقالا يحول بينه وبين التفكير والإقدام . . وكان يجهد نفسه فى شرح هذا القول فيفهم «هارون» بعضه ويطمئن إليه ويعلن عجزه عن فهم البعض الآخر . . لكنه يفهم على الأقل أن هذا العقال هو ألد أعداء الإنسان) ، حتى إذا ما نظر حواليه واستعرض ماضيه واستغلال الشيخ هنداوى له ؛ انطلق يثور فى (حزم وإرادة وتفجر رهيب) ليقضى على أسباب تعاسته ومبعث الظلم حواليه ، وليحقق أهدافه التقدمية التى من شأنها أن تغير أسلوب حياته الماضى من الجذور . ونهاية القصة توحى بهذا الهدف . فبعد ثورة «هارون» وتهديده واعتدائه على الشيخ هنداوى ، وبعد أن اطمأن تماما إلى أن الظلمة القابعة فى مدخل الدرب قد لفته فلم يعد له أثر ، رفع بصره إلى المئذنة ، وتنهد ، ومشى ، ثم توقف لحظة على السكة الزراعية (وشمل القرية الهاجعة فى الظلام بنظرة وداع ، ثم استهدف الاتجاه الذى يعلم أنه يفضى إلى المدينة الكبيرة وانطلق فى خفة . . وفى هذه اللحظة ذكر «هارون» فأر الضريح وتبسم لذكره ، ثم هز كتفيه واستأنف الخطو نحو التجربة)[1] . هنا انتصار للقوى الجديدة والفكر التقدمى الجديد ، وهزيمة للقوى الرجعية العتيقة .

ورغم أن الكاتب يبدو تقريريًّا ، والفكرة تبدو مسيطرة ، والهدف واضحاً ، وهذه هى سمة الواقعية الانحيازية عموما ، فإن الكاتب فى هذه القصة بالذات يستخدم عناصر من الطبيعة لخدمة الموقف وللإيحاء بالجو العام ، لكن الطبيعة لا تشكل هدفاً وإنما هى عامل مساعد عنده وعند «عبد الرحمن الشرقاوى» . تساعدهما على ذلك فى بعض الأحيان لغة رقيقة عذبة ، وألفاظ موسيقية ذات وقع طيب حسن ، وبعض الصور والتشبيهات ، وهذه كلها جعلت واقعيتها إلى حد ما تتخفف من الآلية والموضوعية الصارمة التى نراها واضحة عند غيرهما ، وبخاصة عند الجيل الثانى من الواقعيين الانحيازيين . فقصص «الشرقاوى» القصيرة تتمتع بهذه الميزة التى أهلته لها شاعريته . . وأن المتأمل فى روايته الواقعية (الأرض) سوف يجد نفسه فى بعض صفحاتها وكأنه يقرأ قصائد من الشعر المنثور الجميل . ولم ينل هذا من موضوعيته ولا من واقعيته ولا من انحيازه ! فى هذه القصة القصيرة لـ «سعد مكاوى» نقرأ له هذه الفقرات وهو يصف «هارون» بعد صعوده إلى المئذنة : (كان الليل صافياً وعميقاً ، حتى نقيق الضفادع فى مجرى الماء القريب وصدى نباح الكلاب البعيدة كان يتزايل ضائعاً فى الأفق الواسع الساكن . . وتأمل «هارون» الأفق ثم السماء والنجوم ثم نكس رأسه واستند بكفيه إلى الحاجز الخشبى المتآكل الذى يفصل شرفة المئذنة الدائرية الضيقة عن فراغ الملكوت) وفى لحظة تفكيره فى القيود التى تحيط به وضرورة التغلب عليها لكى يصبح حراً يدخل الكاتب عنصراً من عناصر الطبيعة وكأنه جاء يذكره بأن السماء ذاتها تدعو إلى الحرية والانطلاق (وعبر السماء عالياً فوق رأسه ذلك الطائر

(١) «المصرى» العدد ٥٦٦٠ - ١٩٥٣/٩/١ ص ٢٤ .

الذى يرسل دائماً فى سكون الليل صرخته الضاحكة العجيبة ، والذى لا يعرف له « هارون » صفة ولا اسماً . . ترى إلى أى غاية يقصد هذا الطائر فى قبة السماء ؟ وكم فى صرخته من قوة الحيوية وفرحة الانطلاق ! ذوات الأجنحة هذه ليس عندها عقال يمسكها ويمنعها أن تنشط فى الوجود وتبنى وتنعم وتخلق . . فى خفق أجنحتها تسبيح واندماج فى الكون ، لكن عالمها لا يعرف وساطة بين خفق الجناح وحقيقة الله الماثلة فى الحياة ذاتها ، ولا يسبغ على الحقيقة البسيطة الجميلة فى بساطتها من تهاويل الخرافة ما يباعد بينها وبين أصلها النضر المشرق بنضارته . . لو أمكن أن تهبط إلى الأرض هذه الحرية)[1].

وفى قصصه لا يخفى تأثير ماركس بتفسيره الاقتصادى المادى للصراع الطبقى ، وتأكيده على ضرورة ثورة البروليتاريا لأنها هى الوحيدة صاحبة المصلحة فى التغيير لصالحها ، ثم وجهة نظره فى الدين والدولة والقانون والأخلاق . ولئن كان فى قصته السابقة (ابن أنيسه) قد سخر من رجال الدين الذين يمثلون سلطة قوية تحكم وتثرى وتملك باسم الدين ، وتثبت قيم الذل والرضا والقناعة والاستكانة والخضوع والاستسلام والصبر والطاعة باسم الدين ، فإنه فى قصة (مصرع حمار) يعقد الصلة المادية بين صاحب « الدين » وصاحب « الملك » . وهو يجعل هذين الصنفين من الناس فى جانب ، والفلاحين والأجراء فى جانب آخر . والكاتب يوضح لنا أن الفلاحين واعون بكل شىء ومتفهمون لحقيقة الأمور ، وأنهم ساخطون على تناقض الأوضاع . وهو هنا يختار شخصية لم نألفها فى قصص غيره من الذين كتبوا عن الريف : هى شخصية « البرادعى » . فليس كل من يعيش فى القرية يعمل بزراعة الأرض ، وإنما هناك حرفيون صغار يخدمون الزراعة والفلاحين والقرية ، ولهم كذلك مشكلاتهم لا الخاصة بحرفتهم ولكن المنعكسة عليهم من مشكلات القرية عموماً . والبرادعى فى هذه القصة واع بمجتمعه وعياً سليماً ، يفتت لنا مساوئ الطبقتين : رجال الدين ، والمالكين : (انت عاوز الحق ، أنا ما اكرهش فى الدنيا أد صنف عبد الفضيل المنافق الضلالى اللى بيتاجر بالدين ، وصنف جودة الاعيانجى ظلام العباد . . والعجيبة الصنفين دول يا أستاذ تلاقيهم يفهموا بعض كويس ويساعدوا بعض كويس ، ما تفهمش ليه ! . .)[2] .

هذا هو إحساس الرجل الذى يعيش فى أعماق الريف وكل صناعته أن يجهز أغطية الدواب ؛ إنه يفطن إلى علاقة المصلحة المتبادلة بين رجل الدين « المنافق الضلالى اللى بيتاجر بالدين » وبين الإقطاعى « ظلام العباد » ؛ فالأول يساعد الثانى على استغلاله للسذج والبسطاء والعاملين الأشقياء . والكاتب لا يهمل « موسى البرادعى » ويجرده من الذكاء والفهم وقوة الإدراك ، وإنما يجعل منه هو الآخر

---

(١) « المصرى » العدد ٥٦٦٠ - ١٩٥٣/٩/١ - ص ٢٣ .

(٢) « المصرى » - العدد ٥٣٣٢ - ١٩٥٢/١٠/٣ - ص ٨ .

«تقدمياً» كما كان «هارون» ويجعله يجلس كثيراً ويتناقش كثيراً مع الراوى وهو الكاتب فيما نعتقد ، كما كان «هارون» يحب الاستماع إلى الأستاذ أحمد الأديب التقدمى الاشتراكى الانجيازى ، وهو الكاتب فيما نعتقد أيضاً . فموسى البرادعى هو (الصانع الريفى الفنان الذى يقرأ الجرائد القديمة إن وقع فى يده شىء منها) فهو يقرأ أولا ، ثم إنه يناقش فى أشياء متعددة ليست شخصية أبداً ، ولكن تهم القرية بخاصة والدولة بعامة : فى الحكومة ، والإدارة ، والأهالى ، والأرض ، والدين ، والملكية ، والذين يعيشون والذين ماتوا . . (نسخر معاً من الأموات والأحياء . . من الأضرحة وساكنيها والمتعلقين بأستارها . . ومن أصحاب «الطين» وعنجهيتهم وعقلياتهم ، وقد نهدم دنيانا كلها ونعيد بناءها فى جلسة واحدة) . هم يهدمون الواقع الموجود أو الدنيا التى يعيشونها ويعيدون بناءها من جديد على أسس جديدة .

والقضايا الاجتماعية التى تعرض لها «سعد مكاوى» فى قصصه القصيرة الملتزمة نجد مثيلا لها عند «عبد الرحمن الشرقاوى» ، تناول بعضها بوضوح متحدثاً من خلال شخصياته وأحداثه ، حتى طغى الموضوع على الشكل الفنى للقصة طغياناً كبيراً . وعالجها بفن وحذق وشاعرية فى بعض قصصه ، فوفق أيما توفيق . وشخصية «حسان» فى قصة (العقرب) هو «هارون» فى (ابن أنيسة) عند «سعد مكاوى» ، فى ثورته ، فى سخريته من الأوضاع ، فى إحساسه بالظلم ، فى نقده للتناقض الطبقى ، غير أن نهايته هنا مأساوية غير متفائلة . وقد كان «حسان» فى بداية القصة يقوم بنفس العمل الذى كان يؤديه «هارون» لكن شيخ الجامع ظلمه ولم يوافق على أن يرفع له أجره رغم زيادة الأسعار والغلاء الفاحش على أثر الحرب : (هو يعنى سيدنا ده لو ما كانش مفترى كان يعمل فيه كده ! هو ده إسلام ؟ إده بياخد من وقفية الجامع اتنين جنيه فى الشهر . . بيسلمهم له العمدة قدامى ! يقوم يديني منهم حتة بخمسة كل شهر ؟ يعنى يا اخواتى أقعد أنا أملا ميه طول النهار ، وأحط فى فنطاس الجامع رايح جاى من البحر . . شوط فى النطرة وشوط فى عز النقرة . . لا أكل ولا أمل . . ده لو كان شب الوسية ، لو كان بغل الحكومة يا اخواتى ، كان رقد ! وده كله بحتة بخمسة فى الشهر !)[1] .

و «حسان» لا يكشف عن استبداد رجل الدين الذى يعمل عنده فحسب ، ولكن عن بعض الانتهازيين الموجودين بالقرية ، فهو يعرف جيداً نوعية الأشخاص الذين يحتك بهم ويخالطهم ، ويفرق بين الطبقات الموجودة والتى تستغل عرق الفلاح وكفاحه . مثل الأفندى الذى يملك ثلاثين فداناً . الوصولى ، الانتهازى ، الذى يريد أن يثرى على حساب الفقراء . يسخر منه «حسان» قائلا : (والنبى ده طمعه يخلى الواحد ما يستجريش يكلمه . . قال كنت عايز اترجاه . . ياخى روح ياك تترجى ما تقوم . . جاتك زيحة ! !) . وتزادد سخريته به أكثر حين يقارن بين ما يملك وبين الراقصات اللائى

(١) «الجمهورية» - العدد ٥٤٧ - ١٤/٦/١٩٥٥ - ص ١٠ .

يكسبن من هز بطونهن (اهى دى تبيعك وتشتريك يا سيدنا لفندى يالى بتشطر قوى على أهل بلدنا . . تعرفوا يا جدعان هزة بطنها فى وسط العساكر الإنجليز بتجيب لها كام جنيه فى الليلة ؟ مية جنيه ! ميه ! يعنى تقدر كل أربع ليالى تحوش فدان طين . يعنى ياسيدنا لفندى تهز وسطها شهرين تجيب الثلاثين فدان بتوعك) ولا يقعد «حسان» عن الكفاح والنضال من أجل لقمة العيش ، فيصطاد عقارب . إذ أن العقربة الواحدة بقرش ، والعشرة بثمن كيلة ذرة ، وهو جائع محتاج ، لكن مسيرته تتوقف إذ تلدغه عقرب ! !

وثورة أهل «الدلاتون» الفلاحين عند «سعد مكاوى» فى (الماء العكر) يثورونها فى (الخادم) تحت زعامة ابن الريف المخلص «هنداوى» الذى كان يعمل عند خالة العمدة فى القاهرة ، ثم عاد إلى قريته بعدما أدرك أن الحياة هناك شر كلها . فقد تسللت إليه ابنتها الشابة الفاتنة ونامت بين أحضانه ، ثم ما لبثت أمها أن فكرت فى الإقدام على نفس الشىء ، لكنها فوجئت بابنتها عنده . ولم يجد بداً من الرجوع إلى أهله الفلاحين والالتصاق بهم ، والحنو عليهم ، وارتدى ثوباً عمالياً . ويتزعم ثورة خفية ضد العمدة وجبروته وسيطرته وعنجهيته وظلمه وتسخيره الفقراء . ولما اشتد عود الثورة ، وعصيان الناس للعمدة وعدم طاعتهم أوامره : الرجال والنساء والأطفال ، أدرك أن هنداوى هو سبب التحول ، فأراد أن يتهمه أية تهمة يتذرع بها لسجنه . لكن تحدث مواجهة علنية بينه وبين «هنداوى» يشهدها كل فلاح فى القرية . وتكون الغلبة لهنداوى ، والعار كل العار للعمدة ، بعد ما كشف «هنداوى» سر خالة العمدة وابنتها التى حملت منه .

«هنداوى» هنا هو محرك الثورة ودافعها ، كما كان «الأستاذ أحمد» الأديب وراء ثورة «هارون» على «الشيخ هنداوى» فى (ابن أنيسة) . فقد كانت القرية آمنة مطيعة قبل أن يعود لآخر مرة . ولكنه منذ عاد بدأ الفلاحون يناقشون ، وقال واحد منهم للعمدة «لا» ذات مرة ، فتبعه آخرون ، وكأنما هى العدوى ؟ وأطفال القرية الذين كانوا يجرون من فرط الاحترام عندما يلوح العمدة لهم من أول الطريق ، أصبحوا الآن يستمرون فى اللعب والعمدة يمشى تحت كرة القماش التى يتقاذفونها . لقد اضطرب كل شىء . الجماعة كلها تتحرك . القرية بأسرها تثور وتنتقم من الظلم الذى عاشت فيه طويلا . وتبلغ الأزمة ذروتها حين يصفع «هارون» العمدة على وجهه : (وكان العمدة إذ ذاك فوق الأرض والتراب يملأ خياشيمه على حين دهمه الخجل المزرى وآلام عديدة مجهولة تلهب منه الصدر والدماغ . . وعندما حاول أن يرفع رأسه وهو يصيح بكلمات بعد المباغتة ، كانت ضحكات القرية تغمر صوته ، وصوت جلسائه الذين سيطر عليهم الرعب)[1] . ضرب «هنداوى» الثائر وجماهير القرية من الفلاحين رأس الفساد ، كما ضربت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على أيدى الظالمين والحكام

(١) «المصرى» - العدد ٥٢٦٢ - ١٩٥٢/٧/٢٣ - ص ٨ .

المستغلين . وجدير بالملاحظة أن هذه القصة نشرت يوم قيام الثورة . أما إذا كانت قد كتبت قبل هذا التاريخ فإنها بكل تأكيد تكون قد ساهمت فى الإرهاص للثورة التى تخدم الفلاحين ، وهم القطاع الذى يشغل كل فكر « عبد الرحمن الشرقاوى » وفنه ، لأنه فلاح ابن فلاح ، فليس بدعا أن ينحاز انحيازاً كلياً لقضاياهم ومشكلاتهم ، وليس غريباً أن يكتب عنهم ولهم .

وتتوارى حدة النبرة التقريرية الخطابية المباشرة التى طبعت القصتين السابقتين لتظهر قدرة الفنان الشاعر الواقعى التى تستوقف النظر فى قصته (فى المطر) . حيث نعيش ونتعاطف ونحس بكل ما يضطرب فى حياة « آمنة » الفتاة الفقيرة التى تقوم من أحلى نومة لها ، وتنتزع من دفء الفرن ولذته فى الشتاء غزير المطر شديد البرودة ، ثم تحمل المقطف وتسير فى طريق موحل لتملأه بالبرتقال ، الذى تعود به فتبيعه للتلاميذ الصغار أمام المدرسة . وهى فى سبيل عملها اليومى هذا تتحمل كل ما يصادفها من عقبات ومشكلات . يدور أكثرها حول طمع الآخرين فيها ومحاولتهم غوايتها والإيقاع بحبائلها . فـ « عبد العزيز أفندى » المدرس الأسمر يمسك بيدها ويضغط عليها وهو يأخذ منها البرتقال ، ويغمز بعينيه ويكلمها عن الحبة الفائرة ويطلب منها الوصال . و « الناظر » الطيب قال لها ذات مرة إن الله جميل يحب الجمال ، وطلب منها أن تأتى إليه فى داره لتساعد زوجته المريضة . وهى بجلد تواجه ذلك كله لأنهم فى حاجة إلى المكسب الذى يعود عليهم من بيع البرتقال : هناك أبوها وأمها وإخوتها الأربعة . وتنتهى قصة نضالها فى يوم مطير ، بأن يفتك بها « الشاذلى » خفير « الجنينة » التى تشترى منها البرتقال . وكما انتهت حياة « حسان » النضالية الكفاحية من أجل لقمة العيش ، فقدت « آمنة » شرفها وهى تسعى للحصول على رزقها . ولم يكن ذلك بإرادتها وإنما كان رغماً عنها . ورغم أن « الشاذلى » يمثل القوة المسيطرة فإن آمنة قذفته بالقفة المليئة بالبرتقال ، ثم انقضت على الأرض وجمعت كتلة من الوحل ورمتها فى وجهه : فى وجه الظالم المستبد المستغل ، وجرت مقسمة ألا تسير فى الوحل مرة أخرى وألا تخرج أبداً مع المطر .

والكاتب تناول هذه الحادثة الواقعية تناولا شاعرياً مكنه من أن ينقل للقارئ مضمونه الاجتماعى بالشكل الفنى . فالقصة قصيرة بكل ما للقصة القصيرة من مواصفات وخصائص . ولعل أبرز ما يتضح لناقد القصة ، وحدة الانطباع التى تتضمنها ، والأثر القوى الذى تتركه فى نفس القارئ والذى يظل متأثراً به لفترة طويلة بعد قراءتها . كيف أن بعض الفقراء الكادحين يفقدون أعز ما يملكون وهم فى طريقهم للحصول على لقمة العيش . وكأنه الضريبة التى يجب أن يدفعوها . فى حين أن غير الكادحين الذين يتصورون أنهم حراس على مصدر رزق البائسين يسلبون الآخرين أغلى ما عندهم دون أن يكونوا هم دائماً فى حاجة ماسة إليه .

وبداية القصة تنشط لتدخل بقارئها إلى الحالة النفسية والمزاجية التى كانت عليها الشخصية من

إحساس باللاراحة واللا اطمئنان ، وبأنها انتزعت من نومها انتزاعاً لتقوم بأداء دورها الطبيعى فى الحياة الكادحة مع أبيها وأمها وإخوتها : (لم تقم بسرعة بعد أن صحت من النوم . . فالصباح خارج الدار شديد البرودة والبهائم نفسها لا تحتمله . . وتمرغت فى دفء المكان الذى تنام عليه . . على قبة فرن القاعة المحمية وهى تحتضن أختها الصغيرة مستمتعة بلحظة الكسل الخاطفة التى تسبق القيام من النوم . . وزعقت أمها تلعن كسلها وخيبتها الثقيلة . . فأبوها قام من الفجر ومعه إخوتها الصبيان الأربعة . . وهى وحدها راقدة فى العسل كبنات العز والأكابر وعمرها الآن ستة عشر عاماً والعدل يفوتها . . . وروعت آمنة بزعيق أمها وكلماتها هذه على الصبح . . وقامت تغسل وجهها بالصابونة التى تخفيها وراء حجر مائل فى حائط الدار . . وأخذت القفة واتجهت نحو باب الدار وفى نفسها ضيق غامض ، وعندما بدأت تغيب عن عين أمها تهدج صوت الأم يدعو الله أن يكفيها شر سكنها . . وفى السكة أحست آمنة تحت قدميها الحافيتين بالوحل وبرودة كالرصاص ، كان الصباح أمامها لا يبين من الغيوم ، والمطر فى طرقات القرية برك صغيرة يلعب فيها الأولاد وهم ينشدون للمطر . . وارتعشت آمنة وهى تواجه المطر وبرد الطريق ، وتمنت لو أنها تستطيع أن تلعب مع الأولاد فتدفأ . . أو لو أنها أصغر منهم . . فترقد كأختها الصغيرة على قبة الفرن . . أو أنها لقيت ابن الحلال الذى يريحها ويحبئها فى دار لها قاعة بفرن دافئ . . فلم تكن آمنة تحب رحلتها كل يوم من دارها إلى الجنينة تشترى سقط البرتقال وتقعد به أمام سور المدرسة الابتدائية الجديدة)[1] .

لم يسرف الكاتب فى الأوصاف ، ولم يستطرد استطراداً لا داعى له فى السرد ، وإنما حذق اختيار الكلمات كى يبرز الجانب الإنسانى فى موضوعه وكى يجعل الحركة فى القصة متدفقة لا تتخللها أحداث أو أقوال أو أفعال توقف تيار النشاط والحركة فى الحدث الرئيسى بالقصة وفى الشخصية أيضاً . والكاتب لم يفكر فى العودة إلى ماضى آمنة ولا إلى أبيها وأمها وإخوتها وتاريخ حياة كل منهم ، وإنما اكتفى بمعايشة الشخصية فى حاضرها وفى لحظة معينة من هذا الحاضر على وجه الدقة . فعرفنا أحزانها الآنية وآمالها البسيطة التى تنحصر فى مجرد الاستمتاع بالنوم كالأخريات ممن لا يشقين مثلها ولا يخرجن فى المطر والبرد حافيات الأقدام ، أو فى مجرد العودة إلى الطفولة المبكرة حتى لا تكلف بأداء عمل كهذا الذى تؤديه كل يوم . والكاتب يريد أن يكشف عن المفارقات الاجتماعية التى تكتنف بها حياة المجتمع المصرى ، ويستمر فى ذلك عن طريق متابعته آمنة وهى فى طريقها إلى « الجنينة » لتأتى بالبرتقال ، لكنه طريق شاق محفوف بالأخطار . والأخطار تبدأ طبيعية ، البرق والمطر والوحل والثياب التى لا تحمى والجسم الذى لا يحتمل : (وتابعت سيرها والطين بأقدامها والمطر ينسكب على جلبابها الأسود الواسع والريح الباردة تنفذ إلى العظام . . ووضعت القفة على رأسها ولكن المطر اخترقها وسالت خيوطه على

(١) « صباح الخير » العدد ١ - ١٩٥٦/١/١ - ص ٤٧ .

وجهها وغمر عينيها واختلط بالدموع وصوت الريح يملؤها بوجل رهيب ! وبلغت الجسر الذى تقع عليه الجنينة ولم يعد بينها وبين باب الجنينة إلا خطوات والمطر ما زال ينهمر ويغمر الترعة والحقول وبدنها . . وثقلت قدماها بالطين . . وفجأة دوى الرعد فأحست بخوف هائل . . وخشيت أن تنهد السماء فوق رأسها ، واحتمت بأول شجرة على الجسر ووقفت ترتعش تحت فرع غليظ وهى تعانق الشجرة كطفلة تخفى نفسها فى أحضان أبيها من خوف المجهول . . وعندما سكت الرعد انطلقت تجرى إلى باب الجنينة والمطر من حولها يهوى كسياط طويلة فضية)[1] .

ويكاد قارئ هذه اللقطة الواقعية أن يشعر أن الكاتب قصد الوقوف عندها والتركيز عليها ؛ ليصور مدى معاناة هذا الصنف من الناس الذى لا يملك إلا عمله وجهده ونضاله اليومى ، لأن ثمة ضمانات أو تأمينات غير موجودة ، لتحمى حاضرها وتؤمن مستقبله وتضمن له لقمة العيش الطيبة بلا تضحيات جسيمة مرهقة مدمرة . وتبلغ معاناتها الذروة فى اقتناص « الشاذلى » لها . هنا يرمز إلى الطبقة التى تتصور أنها حارسة على أقوات الكادحين من أمثال آمنة ، أو هو السلطة الخارجية والقوة التى تتحكم فى مصادر رزق البائسين هؤلاء ، فله الحق كل الحق فى أن يمنحهم ما يريد ، وله الحرية كل الحرية فى أن يسلبهم مايريد ، ويحرمهم ممايريد حرمانهم منه . فقد سلبها شرفها وكأن شيئا لم يكن . ثم حاول إرضاء خاطرها ببعض البرتقال (لكى انتى واخواتك تفرحوا به . . حاكم المدرسة قافلة النهاردة من النطرة . . روحى بقى على طول . .) هو وحده الذى يعرف أن المدرسة مغلقة ، لكن الأم وآمنة لم تكونا تعرفان شيئاً كهذا ، لأن لقمة العيش تسوقهما سوقاً إلى البحث عنها مهما كانت الظروف : فى المطر وفى يوم إغلاق المدرسة . وبعد أن تثور آمنة ، وتلطخ وجهه بالطين ، وتقذفه بالقفة المليئة برتقالا ، تندفع إلى دارها مسرعة ، وتدخل إلى القاعة ثم تحتضن أختها الصغيرة : (وعندما سألتها أمها عن القفة وعن سر عودتها رفعت رأسها ومسحت عينيها وهى تقول : – الشاذلى جاى الليلية وجايب فيها برتقان . . واختلجت واستمرت تقول وهى تبكى : – احنا . . خلاص يا امه . . وكنت حارمى نفسى فى الترعة ولكن ما هانش عليه نفسى . . والليلة هو جاى يكتب عليه . . وذهلت الأم : وبعد صمت طويل قالت فى رهبة : – « وان ما جاش ؟ » . . وفتح أمامها السؤال أبواب الهاوية ، ولم تجب آمنة ، وتهدج صوتها بالبكاء وهى تخفى وجهها فى صدر أمها . . . وسالت دموع أمها وسقطت على رأسها . . بينما كانت أختها الصغيرة تنظر إليها فى دهشة ، وترفع وجهها إلى فضاء القاعة الداكنة وهى تحاول أن تمسك الذرات المتموجة فى شعاع من الشمس ينفذ من طاقة القاعة واستمرت الصغيرة تطلق الضحكات ! .) [2] . الأم التى دفعتها إلى العمل تستشعر عظم الكارثة ، وآمنة تتعلق بأمل واه جداً

---

(١) « صباح الخير » العدد ١ – ١٩٥٦/١/١ – ص ٤٧ .

(٢) « صباح الخير » العدد ١ – ١٩٥٦/١/١ – ص ٤٩ .

كمحاولة أختها الصغيرة الإمساك بذرات شعاع الشمس التى تنفذ من طاقة القاعة . الأسرة تعيش فى حزن ودموع سببه لها بحثها عن القوت ، إذ لولاه ما حدث شيء من هذا ، فلكل شيء عند الكاتب الانحيازى سبب ، ولكل فعل رد فعل . والمضمون فى هذه القصة القصيرة امتزج بالشكل ، كما تزاوج الواقع بالخيال والموضوع بالذات ، مما يجعلنا نعتبر هذه القصة نموذجاً للقصة القصيرة الناضجة فنياً عند «عبد الرحمن الشرقاوى» الذى نجده فى قصص قصيرة غيرها أكثر خطابية وأشد ميلا إلى هدفه الاجتماعى ومضمونه التقدمى دون احتفال بالشكل والصياغة الفنية . . .

بعد هذين الكاتبين الانحيازيين لقضايا الريف والفلاح المصرى ، نجد من جيل الرواد الانحيازيين أيضا «أحمد رشدى صالح» و«على الدالى» و«زكريا الحجاوى» و«نعمان عاشور» . وإذا كان الثلاثة الأول قد وضح انحيازهم نحو «الريف» و«الفلاح» فإن نعمان عاشور نجده أكثر انحيازاً لمن لا عمل لهم من سكان المدينة ، وللحرفيين الصغار الضائعين الذين يتوهون فى مجال «العمل» و«الصناعة» . ويجمع بين الثلاثة فى انحيازهم طغيان الفكرة والموضوع على الشكل الفنى ، وعلو صوت المؤلف وسيادته على صوت الشخصيات وسلوكها وحركتها . وهم جميعا يصورون الواقع ، ويهتمون بجوانب الصراع فيه ، وهم يساندون القوى الصاعدة النامية ، ويزعقون فى وجه القوى الأخرى مهددين إياها بالفناء ، طالبين منها أن تتوارى خلف الأستار قبل أن يجرفها التيار فى موجه الثائر الهادر . وهم ثلاثتهم يطبقون فى قصصهم المبادئ الرئيسية للواقعية الاشتراكية ، وإن خلت واقعيتهم من الفن ، وإن خلت أهدافهم من خفوت النبرة وحدة الانفعال الخطابى ، والطابع التقريرى الغالب . ولا أحد ينكر أن الدافع إلى كل هذا دافع مخلص صادق نقى لا تشوبه شائبة من زيف أو خداع ، فهم يريدون التعبير عن الواقع المتناقض ، وهم يبتغون كشف الأسباب التى تكمن وراء الصراع الطبقى : (إن الكتابة فى ظل المصير نوع من الفروسية وربما كان الفارس قاطع طريق ، وربما كان رجلا فاضلا بمعنى الكلمة ، فإذا اختار أن يطعن طواحين الهواء ويهاجم الخراف فقد صار يركب فرسا عجفاء ويقطع أطباقاً من فضاء ، وإذا صوب القلم إلى حياة الناس بدل الطواحين ، وإلى أعدائهم بدل الخراف ، فقد ركب حصان حرب واكتسى الدروع وأصابته جراح المعركة الحقة . . وخير لرب القلم أن يموت فى الميدان ويندلح بين أشلاء المجاهدين ، من أن ينفق فى فراش الحرير المقصب) [١]

وقبل أن يشهر كاتب القصة القصيرة سلاحه عليه أولا أن يصطدم بالمشاكل الحقيقية : (إن مشاكلنا فى الشارع وفى الحارة وفى الزقاق . . وفى هذه الأماكن توجد القصة . ولكى لا يتهمنا أحد بأننا نعيش فى أبراج عاجية يجب أن ننزل إلى الشارع ففى الشارع كل مشاكلنا) [٢] . وكلما ازداد إيمانهم

---

(١) «الزوجة الثانية» - أحمد رشدى صالح - المكتب الدولى للترجمة والنشر ١٩٥٥ - ص ٥ .

(٢) «القصة» - العدد ١١٨ - ١٩٥٤/٨/٢٠ - ص ٥٧ .

بما يمور فى الشارع وما يصطرع فى الواقع وما يعانى منه الشعب كان فنهم ملتصقاً بالواقع منحازاً له ، نابعاً من حياة الذين يتطلعون إلى عصر بهيج يعيش فيه كل الناس بلا مشاكل أو صراع أو تناقض أو كراهية أو فقر . وهذا هو أحمد رشدى صالح يرجو بقصصه القصيرة (أن تدل على الحاضر والغد ، فتعين وتبنى وتعطى ، وتهبنى الأمل فى أن أظل ما حييت قادراً على فهم أمجاد أهلى ، وبطولات جهادهم ، وصبرهم) (١) .

ولعل انطلاق الكتاب الواقعيين الانحيازيين من وجهة نظر واحدة ، وإيمانهم بعقيدة واحدة ، وانحيازهم لطبقة معينة ، وربط مصيرهم ككتاب بمصير هذه الطبقة ، يجعلنا نرى أن فكراتهم وموضوعات قصصهم القصيرة ومضامينها ، تكاد تكون واحدة ؛ بل لعل هذا كله هو السبب فى أن قصصهم القصيرة قد تؤخذ عليها مآخذ متشابهة . فقد تختلف الأحداث ، وتتعدد أسماء الشخوص ، وتتنوع القرى أو مواقع الأحداث . ولكن المالك المستبد ، والفلاح المقهور ، وعمليات اغتصاب الأرض أو العرض ، والصراع الدامى بين الطبقات الذى تحركه عوامل مادية ؛ هى التى تشكل الإطار العام الذى تدور فى فلكه القصة القصيرة عندهم . فضلا عن الحوار العامى والسرد الذى تتخلله ألفاظ عامية متداولة .

عند «أحمد رشدى صالح» فى (الزوجة الثانية) نجد «عثمان» الإقطاعى الذى يملك ثلثمائة فدان ، والذى تتوفر فيه خسة الطبقة المالكة فى القرية ، ودناءتها وجشعها وبخلها وأنانيتها ، يحاول استغلال «أبو العلا» الفلاح المناضل الذى يشقى فى حياته من أجل إطعام أولاده الثلاثة وزوجته الوفية المخلصة التى عاونته وهى حامل فى حمل الطوب حتى تم بناء بيتها الصغير بعرقها وكفاحها . لكن «عثمان» بأطماعه يأتى ليهدد أمن هذه الأسرة الآمنة لا لشىء إلا لإشباع رغباته هو . إنه يريد أن يتزوج «فاطمة النمكى» زوجة «أبو العلا» كى تنجب له وريثا يرث كل ممتلكاته . هو يريدها لأداء هذه المهمة فقط ، ولا عليه بعدئذ أن تهدم بيت أو شرد أولاد أو تحطم زوج مكافح مسكين . ويستخدم فى ذلك كل قوته وسيطرته وبطشه وتهديده . ويجد «أبو العلا» أن لا سبيل إلى مقاومته ، فيفتعل أسباباً تثير زوجته وتثيره ثم يطلقها هروباً من مواجهتها ومن مواجهة مصيره ، فيتزوجها «عثمان» بطبيعة الحال . و«عثمان» لم يفكر فى «فاطمة النمكى» بالذات إلا لأسباب كلها مادية : فهى فقيرة ، ولا أحد يحميها فى القرية لأنها غريبة ، ثم لأن أبا العلا أجير مسكين ، وكذا لأن فاطمة سبق لها أن أثبتت قدرتها على الإنجاب . فقد تكاملت فيها كل الشروط التى استلزمها فيمن تكون زوجته الثانية .

و«فاطمه النمكى» فى اعتباره هو وزوجته «رقية» ليست إلا وسيلة من وسائل الإنتاج . لذا يلزم ألا تكلفه شيئاً : لا مهر ، ولا ثياب ، ولا فراش ، ولا حتى عواطف ، فإن زوجته الأولى «رقية»

(١) «الزوجة الثانية» – أحمد رشدى صالح – المكتب الدولى للترجمة والنشر ١٩٥٥ – ص ٦ .

تفرض عليه ألا ينام معها سوى مرة واحدة فى الأسبوع ، ويقضى عندها ساعة واحدة فقط ! «فاطمة» ما عليها إلا أن تنجب له ولداً واحداً ، ولا تطالب بأى شىء رغم أنه لولاها لن يكون «إنتاج» . فالرأسمالى يستغل العاملين لديه ، فى حين أنهم مصدر ثروته . والدليل على ذلك أن «فاطمة» بعد فترة أنجبت له «مرزوق» (ذلك الطفل الذى ولدته ذات يوم وتركته ينام تحت أقدام سيدة الدار ، وينادى رقية بيا أمى ، ويضربها هى بعصاه ليضحك رقية) (١) . تماما كما يجهد العامل فى مصنع صاحب رأس المال ، أو الفلاح فى أرض الإقطاعى ، ثم لا يحظى بشىء ما من عائد الإنتاج أو فائض القيمة . إذ لا تعود عليه هو – وهو وحده أثمن رأسمال – ثمرة كدحه وعرقه وعمله ، وإنما يغتصب هذه الثمرة أولئك الذين لم يؤدوا عملا على الإطلاق . فإن «مرزوق» ابن «فاطمة التمكى» لا يقول لها هى التى أنجبته يا أمى ، بل ينادى «رقية» التى لم تنجبه بهذا النداء ، ويسخر من أمه الحقيقية ، صاحبة المصلحة الحقيقية فى هذا النداء وفى حبه لها ، لأنها أصلا صاحبة الفضل فى وجوده .

فإذا كانت «الحادثة» هنا تختلف عما رأيناه من أحداث فى قصص الواقعيين الانحيازيين ، فإن الكاتب يهدف إلى إثبات فكرة لا يختلف عليها الانحيازيون الاشتراكيون جميعاً . وهى أن الفلاح يعانى من ظلم المالكين فى قوته وفى زوجته وفى عياله ، وإن ظلمه لا يقف عند حد ، ويتشكل ويتلون وفقاً لاحتياجات الإقطاعى صاحب الأرض ومصالحه ورغباته . وقد استطاعت هذه القصة أن تنقل إلينا ذلك الإحساس النقى بمدى ما يثيره ظلم المالكين للأجراء المساكين الذين لا يملكون . ولئن كان الكاتب قد التزم فى تفسيره لأسباب الصراع وجهة النظر المادية ، ولئن كان أيضاً قد صور فى قصته الاحتدام بين القوتين المتصارعتين ، فإنه انتهى بحياة الشخصية إلى الانجذاب ، فقد صار «أبو العلا» مجذوباً بلحيته الطويلة ودموعه الغزيرة والزبد المتساقط على لحيته ، ولم يتطور بالشخصية فيجعلها تستمر فى المقاومة بصورة أو بأخرى حتى تنتصر ولا ترضى بالهزيمة أو الانكسار ، خاصة وأن الانحيازيين عموماً – والواقعيين الاشتراكيين الذين يحتذونهم – لا يفضلون الشخصيات السلبية والنهايات غير المتفائلة . . .

أما عند «زكريا الحجاوى» و«على الدالى» فإن الفكرة عندهما فقط هى القصة ، وأن الشخصيات ليست إلا أبواقاً تردد ما يدفعها إليه الكاتب ، وتحولت قصصها القصيرة التى كتباها عن الريف المصرى إلى شواهد وأدلة لإثبات فكرة أن الصراع حول المصالح الاقتصادية هو الذى يؤدى إلى التناقض الطبقى ، وأن استئثار القلة المالكة بوسائل الإنتاج وأدواته يجعلهم يتحكمون فى مصائر الكادحين من الأجراء ، وأن «المادة» هى التى تجعل الابن يتهم والده بالجنون للاستئثار بالثروة (لا . . .

(١) «الزوجة الثانية» لأحمد رشدى صالح – ص ٢٨ .

يا سيدى) [١] وأنها وحدها هى التى تمسخ العلاقات الاجتماعية وتفسد كل شيء فى الوجود وتشوه أسمى العواطف (النزوة) [٢] ، وأن مالكى الثروة قادرون على أن يشتروا كل شيء بأموالهم حتى أعراض الفلاحات الشريفات (الفردوس) [٣] والمادة كذلك هى التى فرقت بين الأخ وأخيه فى (الأسرة) [٤] وجعلت الأخ المتطلع الذى امتلك عشرين فدانا يحرم أخاه الفقير من شبر واحد بمثابة التأجير . كما أنها هى الدافع الرئيسى لـ « خلخل » الزوجة الفقيرة لأحد عمال التراحيل حتى رضيت بأن تهب جسدها لمهران ابن العمدة لقاء ما يدفعه من قروش ، لأنها فى حاجة إلى الذرة لكى تطعم أولادها الثلاثة : (بقالنا يومين عايزين الطحين . . وعايزه ادبر ثمن كيلتين درة وكيلة قمح . . والعيال عايزة الكسوة . . والنبى لولا كده ماكنت كشفت ديلى على حد)[٥] .

وفى هذه الدائرة تدور بقية قصص الكاتبين ، بل إنهما يكادان يتحولان إلى سياسيين . كما نرى عند « على الدالى » فى (سياسة) و (الزعماء) وعند « زكريا الحجاوى » فى (ارتسامات) و (آمال التعساء) ، فى هذه القصص لا نجد شيئاً من فن ، وإنما نجد صراخاً وزعيقاً وسياسة ! ومهما يكن من شيء ، فإنا نتفق وقول على الدالى عن نفسه : (ليس لى فضل على الإطلاق فى اتجاه بعض الكتاب إلى معالجة الحياة فى ريفنا كما يعيشها أبناء ذلك الريف . . فذلك الاتجاه الواقعى فى الأدب موجود منذ بدأت الحركات الوطنية تأخذ شكلها الإيجابى فى جميع البلدان ، منذ عرفت الشعوب أن البطل ليس الملك أو الأمير أو صاحب القصر والأرض . ولا ذلك الفتى الفقير الذى أحبته ابنة الباشا الغانية . . بل البطل هو أى إنسان ، يعيش بين الجموع متطلعاً إلى الخلاص من مأساته !) [٦] . ذلك أن الكتاب الواقعيين عموماً – انطباعيين وانحيازيين وشموليين – قد اتجهوا نحو الريف المصرى يصورونه ويعبرون عن حركة الحياة فيه بحكم الواقع ، والظروف ، وحركة التاريخ ، ولم يكن لأحد فضل على الإطلاق ؛ فضلا عن أن يكون هذا الفضل لـ « على الدالى » الذى فرض آراءه وأفكاره وعقيدته ومذهبه على القصة فجعلها أقرب إلى المقال السياسى منها إلى فن القصة القصيرة . وإذا كان ثمة فضل حقيقى فى التعبير عن الريف والفلاح المصرى بصدق وإخلاص وفن ، فإنه يرجع إلى « سعد مكاوى » و « عبد الرحمن الشرقاوى » الكاتبين الواقعيين اللذين انحازا للريف وللطبقة الفلاحية فى قصصها القصيرة ، عن معايشة واحتكاك وعقيدة وإيمان ! ومع ذلك فإنا نرى أن ريفنا المصرى لم ينل حقه فى القصة

(١) قصة زكريا الحجاوى المنشورة « بالمصرى » – العدد ٤٤٨٤ – ١٩/٥/١٩٥٠ – ص ١٢ .

(٢) قصة زكريا الحجاوى المنشورة « بالمصرى » – العدد ٥١٣٤ – ١٤/٣/١٩٥٢ – ص ٨ .

(٣) قصة زكريا الحجاوى المنشورة (نهر البنفسج) – روزاليوسف – الكتاب الذهبى (٥٢) أكتوبر ١٩٥٦ – ص ١٧ .

(٤) قصة على الدالى المنشورة « بالجمهورية » – العدد ٥٥٨ – ٢٥/٦/١٩٥٥ – ص ١٠ .

(٥) قصة على الدالى « الحريق » المنشورة « بالغد » العدد ٢و٣ – يونيو ويوليو ١٩٥٣ – ص ٤٥ .

(٦) « الجمهورية » – العدد ٥٩٤ – ٢/٨/١٩٥٥ – ١٠ من مقال (الأدب والحركات الوطنية) .

القصيرة حتى الآن ، ولم تصور الحياة فيه بكل جوانبها وحركتها الدائرة ، والصراعات الموجودة بها ، وتطلعات أبنائه ، وحركة جموعه ، والتغير الذى أصابه .

ويصبح على كتاب الجيل الثانى من الانحيازيين الملتزمين أن يتحملوا مسئولية التعبير عن واقع ريفنا المصرى بفلاحه المناضل حقيقة ، وأن يصوروا حركة الواقع فى مراحله المختلفة ، وألا يقفوا عند موضوع بذاته كى لا تدور قصصهم القصيرة فى حلقة مفرغة . . وأن يكون تعبيرهم عن الريف من خلال رؤيتهم للعلاقات والنظم فى المجتمع ككل ، وعلاقة إنسان القرية بإنسان المدينة ، ونظام القرية بنظام المدينة ، وحركة القرية بحركة المدينة ، ودرجة تطور القرية بالنسبة لتطور المدينة ، والمشكلات الجديدة التى تواجه فلاح القرية ونظيرها مما يواجه ساكن المدينة ، وهكذا ، حتى لا يؤدى انحيازهم الكلى إلى انغلاق تام ، ونأى عن حركة المجتمع فى تصاعدها وشموليتها . ونحن نرى أن عبء هذه المسئولية يقع بالدرجة الأولى على بعض كتاب الجيل الثانى من الذين تكشف قصصهم القصيرة التى نشرت فى هذه الفترة عن انعطاف نفسى وفكرى كبير نحو الريف المصرى أمثال « فاروق منيب » و « عبد الله الطوخى » و « بدر نشأت » و « عبد السميع عبد الله » و « أحمد نوح » و « فهمى حسين » وغيرهم .

* * *

ولم يكن كل الانحياز فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية لطبقة الفلاحين ساكنى القرية المصرية ، وإنما كان البعض يستهدف الوقوف إلى جانب البروليتاريا وطبقة الشغالة فى المصانع الصغيرة والكبيرة . ذلك أنا لاحظنا أن اهتمام الكتاب اليساريين التقدميين قد انصب منذ البداية على « القرية » وطبقة الفلاحين ، فلم يكن ذلك إلا نتيجة طبيعية فرضها الواقع الاجتماعى والاقتصادى وحتمتها ظروف المجتمع .

وقد يفسر لنا هذا من بعض الوجوه كيف أنا نجد أن الكتاب الذين كتبوا قصصاً قصيرة يدور معظمها حول البروليتاريا مثل « محمد صدقى » ، أو حول البورجوازية الصغيرة مثل « لطفى الخولى » و « صلاح حافظ » ، أو حول أولاد البلد الشعبيين ممن يؤدون أعمالا حرفية بسيطة أو لا يؤدون عملا على الإطلاق مثل « محمود السعدنى » ، قد تعرضوا فى القليل من قصصهم القصيرة لقضية الفلاح المصرى ، وإن لم يشغل ذلك إلا حيزاً ضئيلا جداً من مساحة ماكتبوه .

ويأتى الانحياز للبروليتاريا كما تعبر عنه قصص الكتاب اليساريين فى المرتبة الثانية ، لأن قلة منهم لم يعيشوا حياة هذه الطبقة إلا عقائدياً وفكرياً وبحكم اعتناقهم للماركسية التى ترى فيهم كل شىء : فهم القادرون على الثورة الدموية ، وهم القادرون – من واقع أعدادهم الغفيرة – على سحق البورجوازية المستغلة ، وهم القادرون – بسبب معاناتهم لظلم الرأسمالية – على تحقيق الشيوعية عالمياً .

فقد كتب عنهم «لطفى الخولى» دون أن يعيش حياتهم ويحتك بواقعهم ، وكذلك الحال بالنسبة لـ «يوسف إدريس» و «محمد يسرى أحمد» و «صلاح حافظ» .

وربما يكون «محمد صدقى» ممن نعرف هو كاتب القصة القصيرة الذى بدأ حياته بروليتارياً بالفعل . يعمل بيديه فى محلات النجارة ، وفى خراطة المعادن ولحام «الأوكسجين» والسباكة ، وفى مصانع النسيج بكرموز ، ثم بمحلات الأزياء فى القاهرة .

وطبيعى أن ينصرف اهتمامه إلى الكتابة أولا عن العمال فى النشرات والمطبوعات التى كانت تصدرها الهيئات العمالية لحسابها الخاص . ثم قرأ الفكر الذى يناصر هذه الطبقة وينحاز لها . ثم ما لبث أن اتصل بالمثقفين المنحازين للبروليتاريا والمهتمين بالحركة العمالية من أمثال «صادق أحمد صادق سعد» و «مراد القليوبى» و «دافيد ناحوم» ، وبعض اليساريين الذين كانوا يحضرون اجتماعات النقابة لجمع النقود من أجل سفر أول وفد عمالى إلى ألمانيا . وكانوا يقدمون الكتب والمؤلفات التى تتناول قضايا العمال والتى تتحدث عن الاشتراكية ، وتهاجم الفاشية ، وذلك مقابل النقود التى كانوا يجمعونها منهم . ومنذ ذلك الحين و «محمد صدقى» يخلص لهذه الطبقة إخلاصاً كبيراً ، ويقرأ عنها بصفة متصلة ، ويكتب عنها أيضا دون انقطاع . فهى الطبقة التى نشأ فيها وعاش واقعها وكافح بين صفوفها كفاحا نقابياً (واعتقل وسجن باسم هذه الطبقة وباسم طليعتها . . ولم يتخل حتى اليوم عن إيمانه العميق بالفلسفة التى ترتبط باسم هذه الطبقة [١] .

والعامل فى قصص «محمد صدقى» لا ينبهر إزاء التطور والتقدم ولا يقف منه موقفاً جامداً لا يحيد عنه ، وإنما هو على استعداد لمسايرته وتأدية واجبه الذى يفرضه عليه الواقع الجديد . والموقف الذى يوضح ذلك عمال قصة (الوابور الجديد) وكيف أن كلا منهم تطلع إلى قطعه الجديدة فى حب وشغف يدلان على وعيه بضرورة التجديد والتطور ، ويكشفان كذلك عن تعاطفه مع الوسائل التى يستخدمها فى عمله : (مالت رؤوسنا كلها فوق كتالوج الوابور الجديد ذى الورق المصقول اللامع تتأمل رسمه كاملا . . ورسوم قطعه مفكوكة . . قطعة قطعة . . متعجبين فى فرحة من آلاته المتداخلة المتشابكة ببعضها . . كأن كل واحد منها يمتلك وحده هذا الوابور العجيب . . كل واحد منا أخذ يتكلم عن آلة من آلاته . . كيف تتحرك . . وكيف تدور . . كأنه يعرفها أو اشتغل عليها فى ورشة أخرى من زمان)[٢] . وهناك العامل التقدمى الذى يعمل على تغيير الواقع من أجل حياة أفضل ، والذى يجهد فى محاولة للتغلب على الصعاب التى تواجهه حتى يقضى عليها وتنتهى قصته نهاية متفائلة لا يأس فيها

---

(١) من مقدمة محمود أمين العالم لمجموعة (الأنفار) لمحمد صدقى – دار سعد مصر ١٩٥٦ – ص ١٠ .

(٢) «صباح الخير» – العدد ٨ – ١٩٥٦/٣/١ – ص ٤٧ .

ولا تكاسل ولا خمول [١] .

ولا شك أن الخطابية بادية ، والتقريرية واضحة فى أسلوبه . ولكنه يحاول أن يبرر ظاهرة التقريرية والمباشرة بقوله : (لم يكن هناك خيار أمامنا . . كنا نعتبرها – أى القصة القصيرة – طلقة يومية فى المعركة . والمباشرة كانت أحياناً هدفاً . . لأننا لم نكن نكتب إلا للعمال الذين لم تكن قدراتهم قد أهلتهم لاجتياز مراحل التعليم العليا . . ويكفى أنهم يقرأون . ومن ثم يأتى التأثير . . وكنا نكتب بسرعة ملاحقة للأحداث ومن هنا كانت الأهداف واضحة ومباشرة . وربما فعالة كطلقات فى معركتنا مع العدو الداخلى والخارجى أيضاً)[٢] .

وقد نعجب مع كل هذا إذ نجد أن لدى الكاتب قصصاً تعد نماذج للقصة الواقعية التى تكتمل فيها عناصر الفن القصصى القصير ، غير أنها لا تدور حول البروليتاريا . وهذا يدفعنا إلى الظن بأنه حينما يبدأ فى كتابة قصة قصيرة لتأييد مذهبه أو لتأكيد انحيازه تهرب منه عندئذ كل مقومات القصة وخصائصها .

ويختار « محمود السعدنى » شخوصه لا من طبقة الفلاحين ولا من البروليتاريا فى المصانع ، وإنما من الطبقات الشعبية البسيطة ، بعضها يؤدى عملا معيناً بسيطاً ، وبعضها لا حرفة معينة له . وهو ينحاز إلى هذه الشخصية الشعبية الأصيلة ، وكأنه يعتبرها نموذجاً للشعب المصرى فى بساطته . وكأنه يريد أن يتعرف إلى أعماق الشعب المصرى ، وجوهره ، عن طريق فهمه لهذه الشخصية المتميزة ، ومعايشتها ، ومعرفة طباعها وأخلاقياتها . نجد قصصه تحفل بالخبازين وعمال المقاهى البلدية ، والحمالين ، والنقاشين ، وسائق العربات « اللورى » ، والغسالة ، والخفير . وهو يحب هذه الفئات حباً شديداً ، وينحاز لقيمها وأخلاقياتها ، ويرى فى سلوكها الساذج بطولة ومثالية لا تكشف عنها أحداث بذاتها فى قصصه ، بقدر ما تشير إليها تعليقاته الجانبية .

ورغم التعصب الشديد لهذه الفئات فإنه لم يبرز لنا قضاياها المنفردة الخاصة بنوعية حياتها والبيئات التى تعيش فيها . فإنا نجده يتحدث عن المشكلات العامة التى تناولتها من قبله قصص رواد الواقعية الانحيازية . فيها نرى التناقض الطبقى ، والمفارقات التى تحفل الحياة بصنوف متنوعة منها . وفيها نجد الذين يعتمدون على سواعدهم فقط ولا يستندون إلى ثروة أو إلى منصب كبير يحميهم . ونظفر لديه بالشخصية التى تثور على واقعها بتحطيم ما يمثل وسيلة الإنتاج بالنسبة لصاحب رأس المال . ثم ينفرد « محمود السعدنى » بعد هذا من بين الواقعيين الانحيازيين بتصويره الحياة فى منطقة قناة السويس بعد الحرب العالمية الثانية ، وكيف تأثرت اقتصاديات الناس – وأولاد البلد بخاصة – بالحرب

---

(١) « المساء » – العدد ٤١٥ – ١٩٥٧/١١/٢٩ – ص ٨ قصة (مزيكة) .

(٢) من حديثه معى يوم الثلاثاء ١٩٦٩/٧/١ .

وما استتبعها . أما ما عدا ذلك فإن « محمود السعدنى » كسابقيه دار فى نفس الدائرة التى دارت فيها قصصهم القصيرة .

وتطفو السياسة على سطح ما كتبه « لطفى الخولى » من قصص قصيرة ، خط أغلبها وهو وراء القضبان ، التى ساقه إليها انحيازه للفكر الماركسى ، ومطالبته بالثورة على الأوضاع والنظم غير الاشتراكية . وقد انعكست حياته فى السجن على قصصه القصيرة انعكاساً مباشراً ، فنراه يكتب عن هذا اللون من الحياة كثيراً من القصص . بل إنه يسجل فى صدر أولى مجموعاته القصصية أن : (هذه القصص مستوحاة من تجارب ثلاثين ليلة من شهر مارس عام ١٩٥٢ ، وقعت وراء القضبان . . ودخان حريق القاهرة يكتم الأنفاس) ثم يهدى المجموعة بخط يده (إلى السجن بصعيد مصر . . وأم لا تزال مريضة . . وأناس ما برحوا فى كل مكان يصنعون الحياة ، ويلقون الصعاب ، وهم دائماً يثقون فى الغد والإنسان) [١] . إنه يعتز بهذه الأيام لأن لها ارتباطاً بما يؤمن به وبما يدافع عنه ، ثم لأنها كانت منبع عدد لا بأس به من قصصه القصيرة .

ولم نجد من بين الواقعيين الانحيازيين من صور هذه الحياة سوى « محمد صدقى » ، مع فارق واحد ، هو أن « محمد صدقى » ربط بين البروليتاريا والمطالبة بحقوقها فقط ، وكان مناصرو البروليتاريا وأعضاء النقابات العمالية وحدهم هم الذين يدخلون السجن ؛ فى حين أن « لطفى الخولى » عقد الصلة بين السجن وبين دعاة الاشتراكية المتطرفة من أبناء الطبقة البورجوازية الصغيرة الوطنية . ونجد هذه العلاقة واضحة جداً فى قصصه القصيرة التى كتبها فى السجن . وقد أضاف إلى هذا الموضوع الأساسى تصويراً لحياة المسجونين وما يحدث داخل السجون . والعلاقات التى تنشأ بين المسجونين بعضهم والبعض الآخر ، والرشوة ، والشذوذ الأخلاقى ، وتعاطى المخدرات . وهو يريد أن يقول إن أسوأ ألوان الحياة هو ذلك النوع الذى يوجد فى أعماق السجون . رغم أن ما حرم على الإنسان تعاطيه وتناوله وممارسته فى الواقع الخارجى ، يمارسه ويتناوله داخل السجن بمعرفة من المشرفين عليه ، بل وبترتيب وتنسيق منهم . كما نرى فى قصة (الصفيحة) المكتوبة فى الفيوم ١٩٥٣[٢] .

ولما كانت معظم قصص « لطفى الخولى » قد كتبت فى جو خاص ولم تنشر فى صحف أو مجلات فى حينها ، فإنه كان حريصاً على تدوين تاريخ كتابتها آخر كل قصة داخل المجموعة ككل . ومن ثم يصبح على دارس قصصه وناقدها أن يلتزم بالتاريخ المكتوب ، لا بتاريخ صدور المجموعة التى تضم هذه القصص ، وبالنظر إلى تاريخ القصص التى ضمتها مجموعته الثانية (ياقوت مطحون) الصادرة ١٩٦٦ ، نلاحظ أن معظمها كتب ١٩٥٩ ، وإن كانت قصته (منصور وشجرة الباذنجان) قد نشرت

---

(١) « رجال وحديد » – لطفى الخولى – دار النديم ١٩٥٥ – ص ٥ .

(٢) « ياقوت مطحون » – لطفى الخولى – دار روزاليوسف ١٩٦٦ – ص ٤٣ .

بعدئذ فى مجلة (الكاتب) العدد ٦ – ١٩٦١/٩/١ . ولهذا التاريخ دلالة خاصة . فان القصة تدعو للاشتراكية ، وتحقر الرأسمالية وتنبذ سلوكها ، وقبل هذا التاريخ بشهر واحد كانت قد صدرت قوانين وقرارات يوليو الاشتراكية فى ١٩٦١ . ثم نجده بعد نشر هذه القصة القصيرة يعالج الكتابة للمسرح ، فيقدم بعض المسرحيات الكوميدية الواقعية التى تقوم على الالتزام بحياة المجتمع المصرى ، وبالمصير الإنسانى بوجه عام ، وبالمصير الاشتراكى على وجه التحديد ، كما فى كوميديا (القضية) . وكأن الكاتب قد أدى واجبه فى ميدان القصة القصيرة ، وانتهى من نشر دعوته وعقيدته عن طريقها ، ولم يبق عليه إلا أن ينتقل إلى غيرها من الفنون الأدبية ليبث أفكاره من خلالها .

وأفكار « لطفى الخولى » فى قصصه القصيرة هى أفكاره فى مقالاته السياسية ، وهى الأفكار التى صادفناها فى قصص الواقعيين الانحيازيين (١) .

ويستنطق « لطفى الخولى » شخصية « الواد زغلول » فى قصة (الواد زغلول والخواجة) ضمن مجموعة (ياقوت مطحون) بآراء وأفكار لا يمكن أن يتفهمها مثل هذا الفلاح الشاب ، ولا أن يعبر عنها بالطريقة التى اختارها له الكاتب . فهو يلبسه رداء الثورية ، والتقدمية ، والواقعية . ويدفعه إلى نقد واقع الفلاحين نقداً مباشراً خطابيًّا ، لأن الكاتب هو الذى ينقد ويتكلم ويصرخ ، وليس « الواد زغلول » بأى حال من الأحوال .. « زغلول » فى قصة (الواد زغلول والخواجة) شخصية ثورية ، لا ترضى بالزيف أو الخداع الذى يفرض عليها . وتسعى للتقدم .. أفكارها واقعية . ترفض أفكار الخواجه « المستر فول » الأمريكانى خبير شئون الفلاحين الذى جاء لدراسة حال القرية وحاجات الفلاحين بدعوى تقديم المساعدات لهم . يثور فى وجه الخواجه حينما سأل الفلاحين عن السبب الذى يجعلهم لا يصنعون الأقفاص من قشر الموز (يا خواجه صلى على النبى فى قلبك هو فين الموز اللى ناكله ونرمى قشره) وكذلك يثور عندما يطلب منهم الخواجة أن يرتدوا ملابس ثقيلة ويتدثروا بالبطاطين شتاء حتى لا يتعرضوا للأمراض : (ونجيب منين الهدوم الثقيلة والبطاطين .. صلى كده على النبى وقل لى منين) ويطالب بتطوير الريف وكهربته وميكنة الزراعة به (ادونا شوية كهربة واحنا نجيب الهدوم الثقيلة والبطاطين والصابون ونفتح الشبابيك على وسعها .. ومش بعيد ناكل موز ونعمل قشره أقفاص) ، (أقول لك ! بلاش زر ولا كهربة يا خواجه .. لا يمنى على البالطو بتاعك ده وشوف ساعتها أنا أعمل إيه ؟ مش افتح الشبابيك .. أنا أنام فى الخلا .. فى عز البرد .. على الثلج ..) (٢) وهكذا يظهر الهدف الثورى ويختفى الشكل الفنى . والبطل قبل هذا وذاك ليس شخصية واقعية ، لأن مجتمعنا الريفى لم يشهد مثيلا له ، ولأن الكاتب لم تشغله قضية الريف ولم يحتك به ولم يعايشه ولم يمارس حياته . وإنما

---

(١) « ياقوت مطحون » – لطفى الخولى – ص ١٣٦ ، ١٣٨ .

(٢) « ياقوت مطحون » – لطفى الخولى – الكتاب الذهبى – دار روزاليوسف ١٩٦٦ – ص ١٩

«زغلول» هو فكر «لطفى الخولى» ليس غير. وعندما تسود الأفكار وتتعدد بهذه الطريقة فى الفن، يفقد الواقع حرارته، بل يفقد قابلية تصديقه من قبل القارئ. فالواقعية ليست مذهباً سياسيًّا، وإنما هى طريقة إدراك للحياة، وأسلوب فنى فى التعبير عن ذلك الإدراك وتلك الحياة. وهى لا تعتمد على الموضوع فحسب، بل على طريقة إدراك الكاتب لهذا الموضوع، وفهمه للصلات التى يرتبط بها مع غيره من الموضوعات، وتمييزه بين الظواهر السطحية والحقائق الأصيلة، ثم تستند بعد ذلك إلى أسلوب العرض الأدبى الذى يعبر تعبيراً فنيًّا ناضجاً ومكتملا عن كل ذلك.

ويشترك كل من «صلاح حافظ» و«محمد يسرى أحمد» مع «لطفى الخولى» فى الانحياز للفكر الماركسى والتعبير عن وجهة نظر أبناء البورجوازية الصغيرة الوطنية فيما يدور حولهم، وفى طريقة القضاء على المشكلات التى تعترض سبيل حياة الإنسان فى المجتمع. وإن كنا نرى أن قصص «محمد يسرى أحمد» القليلة تكشف عن فنان يحاول أن يتخلص قليلا مما لحق بقصص رفاقه من عيوب كان مردها نسيان الفن وأصوله فى سبيل الهدف والفكرة والدعوة. ولقد أثمرت مرحلة التطور هذه عند «محمد يسرى أحمد» فى قصص «يوسف إدريس» القصيرة، التى تعتبر فى اعتقادنا – وبخاصة قصص ما بعد ١٩٥٦ وحتى ١٩٦١ – أقرب إلى الواقعية الشمولية منها إلى الواقعية الانحيازية أو الواقعية الانطباعية.

ويخطئ من يظن أن الكتاب الانحيازيين الملتزمين لم يعبروا عن قضايا واقعية، أو أن قصصهم القصيرة لم تكن تكشف عن وعى بالمجتمع عميق، أو أنهم عاشوا فى أبراج وعزلوا أنفسهم عن الناس، فالعكس هو الصحيح. إن أغلبهم عاش مع الجمهرة التى ألزم نفسه بالدفاع عن حقوقها، وإن أغلبهم لم ينفصل عن الكتل الكادحة، وناضل من أجلها، وتحمل عذاب التشرد والسجون والبطالة والاضطهاد بسببها، وهم كتبوا عن ممارسات واقعية ومعايشة حقيقية وفعلية بخلاف الرومانسيين. وكلهم آمن بأن الأدب فى خدمة الجماعة وبأن الفنان مسئول عن المجتمع: ببصره بحقيقة أوضاعه، وبشحذ همته، وبقوى آماله، وبعينه على تحقيق أهدافه. وليس من شك فى أن أغلبهم كان يصدر فى فنه مسلحا بوعى تام يجعله على دراية كافية بما يحيط به، ويقفه على حقيقة الصراع فى المجتمع. فركزوا على تصوير القوى المتصارعة فى تطاحنها: مالك الأرض والفلاح الأجير، وصاحب المصنع مع العمال الكادحين، والسلطة مع المثقفين الثوريين.

إلا أنهم فى قصصهم – عدا بعض قصص «سعد مكاوى» و«عبد الرحمن الشرقاوى» – أغفلوا عنصر الفن فى سبيل الانحياز أو الالتزام. فلم يتحقق فى قصصهم القصيرة البناء الفنى، وتصوير الشخوص، ودقة الربط بينها وبين ما تحمله أو تفصح عنه من حس أو معنى. كما أنهم فى قصصهم كانوا

أقرب إلى قارعى الطبول وكاتبى التقارير والمنشورات ، فلم يرتبط المضمون بالشكل ارتباطاً عضويًا وثيقاً فى قصصهم ، لأنهم أعلوا من شأن الموضوع والتزموا به وحده . وبالنظر إلى واقعيتهم ، فإنهم صوروا الواقع على أنه واقع مادى فحسب ، وليس على أنه كل متكامل . ومن ثم احتفلوا بما تقع عليه الحواس ، لا بما يكمن خلف المظاهر الخارجية . ومع كون الماركسية تؤمن بالديالكتيك ، فإن قصصهم القصيرة لم تتأثر بهذه النظرية إطلاقاً ، من حيث كونها تصبح نشاطاً ديالكتيكيًا يؤلف بين نقيضين : العقل والخيال ، الواقع المادى الموضوعى الخارجى والواقع النفسى الداخلى ، ثم تخلق من كل نقيضين وحدة جديدة أو مركباً جديداً وفقت فيه بين المتناقضات . فلا أثر للخيال والوجدان والعاطفة فى قصص الواقعيين الاشتراكيين .

٣ – يوسف إدريس والواقعية الشمولية

إن قصص « يوسف إدريس » القصيرة وحدها فى حاجة إلى دراسة منفردة ، تتناول المراحل الفنية التى مر بها ، وتحلل خصائص فنه فى كل مرحلة ، وعلاقة ذلك بحركة الحياة فى مجتمعه ، وعلى المستوى العالمى ، ثم تكشف عن تلك الرابطة الديالكتيكية بين تطور فكره وفنه ووجدانه ، وبين تطور المجتمع بنظمه وعلاقات الأفراد داخله وعلاقاته بالمجتمعات الأخرى . ذلك أن « يوسف إدريس » فنان متطور ، نام ، واع ، يقظ ، يحس بما يدور حوله ، وينفعل به ويشترك وجدانيًا فيه إن سلباً أو إيجاباً ، رفضاً أو قبولاً . ولا يقف الأمر عند هذا الحد ؛ فإن دراسة فن القصة القصيرة فى أدب « يوسف إدريس » ، متصلة بدراسة رواياته كـ « العيب » و « الحرام » و « رجال وثيران » و « البيضاء » ، وكذلك فإنها لا تنفصل عن مسرحياته التى كتبها منذ كتب « جمهورية فرحات » و « ملك القطن » و « اللحظة الحرجة » ، إلى أن كتب « المهزلة الأرضية » و « المخططين » . فثمة علاقة جدلية تصل بين هذه الفنون الأدبية وبين فن القصة القصيرة فى أدب « يوسف إدريس » .

ومهما جرب « يوسف إدريس » الكتابة للمسرح أو كتابة الرواية ، فإن القصة القصيرة ستظل تحتل فى منطقة الإبداع الفنى لديه أعز مكان . وهذا يفسر لنا سر عودته الدائمة لها كلما فكر فى أن يهجرها إلى غيرها من الألوان الأدبية الأخرى . وكأنه الفلاح الأصيل الذى لا يلبث أن يبتعد عن أرضه قليلا حتى يشده الحنين إليها ؛ فيعود منجذباً مبهوراً مسحوراً . وطبيعى أن يكون إنتاجه بعد العودة متطوراً متجدداً ، فى محاولة لإثبات إخلاصه لها وحرصه على بقائها وديمومتها . وليس من شك فى أن إنتاج « يوسف إدريس » فى القصة القصيرة ابتداء من ١٩٦٧ يختلف عنه فى المراحل الأولى .

ونحن لا نستطيع أن نضع أيدينا على المرحلة المتطورة عند الكاتب ، إلا إذا درسنا جيداً خطوات سيره فى المراحل السابقة عليها . وهذه هى التى تهمنا فى دراستنا ، لأنها تتصل تاريخيًا بالإطار الزمنى

لبحثنا ، كما أنها ترتبط موضوعيًّا بتطور الاتجاه الواقعى بعامة فى القصة القصيرة . ففى ظل هذا الاتجاه نبت غرس « يوسف إدريس » ، ومن خلال تفاعله وتشابكه مع مدارسه تبلورت رؤيته المتميزة ، حتى أصبح فى اعتقادنا بمثابة القمة التى تبلور عندها الاتجاه الواقعى . فـ « يوسف إدريس » بالنسبة للاتجاه الواقعى من ناحية ، وبالنسبة لفن القصة القصيرة فيما بعد الحرب العالمية الثانية من ناحية أخرى ، كائن حى موجود ومؤثر ! ولقد نبعت رؤية « يوسف إدريس » الجدلية الواقعية فى إطار تناقضات الواقع المصرى فيما بعد الحرب ، وفى ظل المدرسة الواقعية الاشتراكية فى الأدب والفن ، وإبان مرحلة التحول التى مر بها مجتمعنا وهو بسبيل تحقيق كل أهداف الثورة السياسية ، والاستشراف لمرحلة الثورة الاجتماعية التى بدأت أولى خطواتها فى يوليو ١٩٦١ . والتى نستطيع القول بأن قصص الواقعيين الاخيازين من أمثال : « سعد مكاوى » و « عبد الرحمن الشرقاوى » و « أحمد رشدى صالح » و « على الدالى » و « محمد صدقى » و « لطفى الخولى » و « صلاح حافظ » و « إبراهيم عبد الحليم » و « محمد يسرى أحمد » ، ثم قصص « يوسف إدريس » فيما قبل ١٩٦١ قد أرهصت للثورة الاجتماعية ، وهيأت النفوس والأذهان لتقبلها ، وربما تكون قد ساهمت فى صياغة أهدافها . فن « يوسف إدريس » فى القصة القصيرة إذن استطاع أن يضيف بشكل أو بآخر إلى حركة الحياة فى مجتمعنا المصرى ، لأنه جعل « الشعب » بمثابة نقطة الارتكاز التى يستند إليها ويعتمد عليها . لقد فطن منذ البداية إلى مادته الخام الثرية والخصبة التى أتاحت له الينبوع الذى رافقه طوال تلك المرحلة الفنية . فالشعب فى مخيلة « يوسف إدريس » هو الينبوع الملهم الذى عبر عنه فى قصصه القصيرة .

وكان الارتباط بهذا الينبوع فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ضرورة حتمية بالنسبة للجيل الحائر الذى ينتسب إليه « يوسف إدريس » . الجيل الذى تفتقت عنه الحرب ليجد الأحكام العرفية ، والإرهاب البشع المخيف ، وليواجه بجيوش الاحتلال ترتع فى أراضيه . وحينما ثار شباب هذا الجيل مطالباً بالجلاء الكامل والكفاح المسلح ، ووجه بالعنف والإرهاب والسجون وتكميم الأفواه وإطلاق العملاء . فلم يكن ثمة بد من أبناء هذا الجيل المخلصين من أن يبحثوا لأنفسهم عن سند قوى يذوبون فيه ، ويذوب هو فى فكرهم وفنهم وأدبهم ووجداناتهم ومشاعرهم . وكان هذا السند هو « الشعب » . وظل الشعب فى مسيرته المؤيدة لأبناء هذا الجيل حتى حقق له الحلم بثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . آنذاك كان طبيعيًّا أن تصادف النظرية التى ترتبط بالشعب هوى فى نفوس أبناء هذا الجيل ، لأنها تطالب بتخليص كل المضطهدين فى الأرض من براثن المستغلين الظالمين ، ولأنها تستهدف القضاء على كل أسباب الفقر والتعاسة ، ولأنها تمجد العاملين ، ولأنها تبغى عدلا ومساواة . واستجاب شباب هذا الجيل الحائر لتلك الدعوة ، وانضم للجماعة التى تعتنق هذه العقيدة ، وتأثر بأهدافها النضالية من أجل التحرر الوطنى ؛ (كنا جميعا نؤمن ، رغم اختلاف طرقنا ووسائلنا أن لنا رسالة واحدة نحن مبعوثو

العناية لتحقيقها ، إنقاذ بلادنا وتغيير مصير شعبنا تغييراً جذرياً ، وإلى الأبد) (١). هناك إذن رسالة على المستوى الوطنى والسياسى هى تغيير مصير «الشعب» ، «الينبوع» ، «الأم» ، تغييراً كليًا شاملا إلى الأبد . وهناك أيضاً رسالة على المستوى الفنى والأدبى هى تصوير حياة هذا الشعب فى حركته ، والصدق والإخلاص فى تقديم صورة حياته بالشكل الفنى ، وبأسلوب الشعب ، وطريقة حكيه ، وتشبيهاته ؛ لاستبطان أعماقه وإظهار سجاياه : (إننا نريد من الكتاب أن يكونوا أولا رسلا وأن تكون لحياة كل منهم هدف ورسالة ، وبغير هذا لن يصلوا إلى أى مستوى ممتاز أو غير ممتاز . إن القصة ليست قيمة ، ولكن الإنسان والحب والحياة هى القيم ، والقصة تعبير عن قيمة وعن رسالة ، وما لم يكن إيمان الكاتب هو الممتاز فتعبيره سيظل دائماً عاجزاً وجامداً)(٢) .

وانطلاقاً من تحديد الهدف والرسالة أخذ «يوسف إدريس» يتأمل جيداً الآثار القصصية للكتاب ذوى الرسالة فى مصر وفى روسيا . واطلع على أدب «تشيخوف» و«مكسيم جوركى» و«دستويفسكى» ، وتمثل خبرتهم واعياً ، واستوعب تجاربهم ، وهضم قصصهم ، وتعرف إلى أسلوب كل منهم . ثم حاول أن يخرج من كل ذلك بتجربة قصصية تمتص غذاءها وتنهل عوامل تفردها وذاتيتها وخصوصيتها من ذلك «الينبوع» وحده . وكانت حول الكاتب وبالقرب منه قصص «سعد مكاوى» و«عبد الرحمن الشرقاوى» و«عبد الرحمن الخميسى» و«صلاح حافظ» و«على الدالى» وغيرهم من الواقعيين الانحيازيين الذين عبروا عن واقع الطبقات المطحونة فى مجتمعنا بقصد تغيير هذا الواقع ، من خلال رؤية مادية موضوعية . وانعطفت نفس «يوسف إدريس» إلى أحد الكتاب الواقعيين الاعتقاديين العلميين ، هو «محمد يسرى أحمد» . وهو طبيب مثله ، كتب قصصاً قصيرة لكنها قليلة ، انحاز فيها انحيازاً إنسانيًا كان فيها فناناً ينفذ ببصره إلى أعماق النفوس ، فيظهر دوافعها الخفية ، ويوضح ما تصدر عنه شخصياته من أفكار وإحساسات لا تعرف تلك الشخصيات ذاتها أنها تفكر فيها أو تحس بها .

وكان «محمد يسرى أحمد» فى قصصه «كلهم يموتون» و«قمم سوداء» و«شاطئ الغرباء» و«طابور خامس» و«حكم الإعدام» و«حياة النمل» و«عودة الأبطال» و«كاميليا» وغيرها يركز على كينونة الإنسان داخل بيئته المادية والاجتماعية والفكرية المتداخلة والمتشابكة ؛ وعلى محاولة الإنسان الخلاص من القيود التى تكبله ، وكان يربط بين الواقع والحلم ، ويحتفى بالحركة فى قصصه القليلة . ولعل هذه الخصائص هى التى جعلت «يوسف إدريس» يصطفيه من بين كتاب القصة القصيرة الواقعية ، ويرتاح لمنهجه وأسلوبه الفنى ، فيأخذ فى اقتناص مكانته واستراق دوره ، وتخطى فنه

---

(١) «العسكرى الأسود» - يوسف إدريس - دار المعرفة ١٩٦٢ - ص ٩ .

(٢) «المساء» - العدد ٥٥٧ - ٢٣ / ٤ / ١٩٥٨ - ص ٨ .

وتجاوزه بكثير جداً . وهو يعترف بدور « محمد يسرى أحمد » بالنسبة لاتجاهه نحو فن القصة القصيرة بالذات : (لقد كانت كتابة القصة هى سبب تعارفنا ، ثم أهم أسباب صداقتنا الوطيدة بعد ذلك .. وكان ليسرى فى تلك العلاقة دور المعلم والموجه والصديق .. هو الذى عرفنى بعالم الفن الغامض الرهيب الرحيب ، هو الذى اكتشف لى نفسى وقدمنى إليها)(١) .

ومنذ السنوات الأولى لإنتاج « يوسف إدريس » فى القصة القصيرة وهو واضح الاتجاه نحو الواقعية المرتبطة بالمجتمع ، والملتزمة بالتعبير عنه فى صيرورته وفى حركته المتصلة التى لا تتوقف (إن الذى لا ينظر إلى المجتمع على أنه كائن حى لا يكف عن الحركة ، ولا يكف عن التغيير والتطور لحظة واحدة هو مخرف كبير ، وأن اللغة والأدب والفن هى إفرازات متطورة للمجتمع المتطور ، لا تكف هى الأخرى عن التغير والتبدل مثلما يتغيرون ويتبدلون)(٢) . معنى هذا أن « يوسف إدريس » لم يمر بالرحلة الرومانسية فى حياته الفنية . فقد تحدد اتجاهه نحو الواقعية وتبلور منذ البداية ، لأن الاتجاه الواقعى فى حد ذاته وقبيل أن يبدأ « يوسف إدريس » ممارسة الإبداع والخلق ، كان قد أصبح الاتجاه المأمول . وفى أوليات قصص « يوسف إدريس » القصيرة التى وجدناها له فى (روزاليوسف) ومجلة (القصة) – تظهر رؤية « يوسف إدريس » التى تؤمن بالترابط بين جزئيات الواقع المتناثرة . والتى تحاول اكتشاف القوانين التى تحكم تغير الواقع ، والتى تسعى للكشف عن الواقع الإنسانى فى حركته المستمرة . ولعل تفرد قصص « يوسف إدريس » القصيرة بهذه الرؤية منذ البداية هو الذى دفع النقاد إلى الانبهار والدهشة من قدرة هذا الكاتب على عدم التوانى عن أداء عمله الذى تعهد به ، وهو تصويره للمألوف العادى وجمع عناصره فى صورة يمكن أن تعيش بفضل صياغتها وصدقها . يقول « الدكتور شكرى عياد » عن هذه المرحلة فى قصص « يوسف إدريس » : (وكان يكتب ككاتب تام النضج ، وكانت قصصه تبهر لا بجدة الرؤية فيها فحسب ، بل بأنها كتبت فيما يبدو بلا أقل عناء ، وكأن كاتبها نشأ بين أسرة عجيبة من كتاب القصة القصيرة ، وتعلم منهم كيف يقص فى نفس الوقت الذى تعلم فيه نطق الحروف .. والحقيقة أن يوسف إدريس كان يبذل جهداً شديداً فى كتابة قصصه ، وكان يفكر تفكيراً عميقاً لا فى الهيكل العام للقصة فحسب ، بل فى الجملة والكلمة ، ولكنه عرف شيئين لا يعرفهما الكاتب عادة إلا بعد كثير من التجارب المرة : أن يصر على أداء رؤيته الخاصة إلى القارئ فلا يسمح للأصوات الدخيلة بتشويشها أثناء عملية الكتابة ، وأن يجعل الألفاظ هى المرحلة النهائية فى عملية الأداء ، هى الرموز الدقيقة التى منها يعيد القارئ تركيب الرسالة)(٣) .

---

(١) « الجمهورية » – العدد ٢٣٠٢ – ٩/٤/١٩٦٠ – ص ٨ .

(٢) « الهدف » – العدد ٥ – ١/٩/١٩٥٦ – ص ٤٥ مقال « رأى فى الأدب » .

(٣) « تجارب فى الأدب والنقد » – د. شكرى عياد – دار الكاتب العربى ١٩٦٧ – ص ٢٥٦ .

وربما يكون من بين الأسباب التى جعلت «يوسف إدريس» فى قصصه الواقعية القصيرة يتميز بهذه الرؤية الخاصة ، إن إدراكه للواقع الحيوى الموضوعى نبع من تصور للعالم له صفة الشمول والتكامل والتحرك ، وله مع ذلك طريقته فى التفكير والتفسير والنظر ؛ لا على أنه واقع مادى فحسب ، بل على أن الواقع كل متكامل . وهذه هى أبرز ملامح الواقعية الشمولية كما نراها .

وقد جعله هذا التصور لا ينحاز لطبقة محددة معينة من طبقات مجتمعنا المصرى . وإنما نظر إلى « الشعب » بكل طبقاته المطحونة اجتماعيًا ، فانحاز إليه بكل ما يملك من مواهب وملكات وعواطف ، لأنه ينتسب إليه بالطبيعة والبيئة ، بالفكر والشعور والوجدان . لهذا تستوعب قصص « يوسف إدريس » نماذج بشرية تنتمى إلى قوى وفئات وطبقات متعددة . نجد لديه الفلاح البائس أو المناضل ، وعامل الماكينة ، وبائعة المخدرات ، والشاب المجند ، وبائع العرقسوس ، والحلاق الذكى الذى يعبر عن وجهة نظر فى الحياة والناس وكل شىء ، والأطفال لهم عالمهم فى قصص « يوسف إدريس » ، بل الحيوانات : الكلب الذى يثور على القيد الذى كبلوه به والسجن الذى احتجزوه فيه ، والقطة التى تناضل وتصارع فى سبيل البقاء ، والحانوتى ، وشرطى المرور ، ورجل المخابرات ؛ وفوق هذا كله نجد « الجماعة » بثقلها . شخصيات قصصه إذن لا تتكرر ، ونماذجه البشرية غير نمطية ، لأنه لا ينعزل عن أعماق الحياة وحركتها الحية وقسماتها المتنوعة . ولأنه يغوص فى التجربة الاجتماعية ، ويريد الكشف عن الواقع الاجتماعى بكل أبعاده ومتناقضاته .

وسلاح « يوسف إدريس » فى اكتشافه العميق لملامح المجتمع المصرى وقسماته الأصيلة وعى تام بما يحيط به يجعله على دراية كافية بكل ما يعتمل فى جوانب المجتمع ، ويقفه على حقيقة الصراع فيه ، ويمده بفهم سليم للواقع ، وهو ما يلزم الفنان لتحقيق وظيفة الفن الاجتماعية ؛ إذ يمكنه من المشاركة فى مشكلات عصره والمساهمة فى تقدم مجتمعه ، بالرؤية الصادقة الغنية ، وبالفعل التعبيرى الخلاق . وبهذا يستطيع أن يبصر المجتمع بحقيقة أوضاعه ، ويشحذ همته ، ويقوى آماله ، ويعينه بفنه على تحقيق أهدافه .. وعلى هذا نجد أن كل شخصية من شخصيات قصصه القصيرة تحمل فكرة متخفية تسعى بها سعياً حثيثاً إلى وجدان القارئ . لأن الكاتب لديه الكثير مما يريد أن يقوله . هو لا يكتب للكتابة ولا للتسلية ولا للعبث بوقت القارئ . ولكنه يكتب ليقول شيئاً لا يمكن أن يبلغ تأثيره المرغوب لو أنه قيل بغير فن . إنه يريد أن يدفع القارئ إلى تغيير واقعه وتحويله وتطويره والارتقاء به أو الثورة عليه . ولو أنه قال للقارئ ذلك صراحة لانصرف عنه ومل قراءته أو الاستماع إلى صوته الخفيض . فالكاتب يدخل إليه من الباب الطبيعى والمشروع . حين يقدم له نفسه أو أخاه أو ابن عمه أو قريته كلها . فالصول « فرحات » فى (جمهورية فرحات) ينقل فكرة تقدمية ، والطفل « فتحى » فى (رمضان) يوحى بوجهة نظر مادية ، والجماعة فى قصة (الطابور) تشير إلى فكرة ، والكلب فى (شىء يحنن) يقول

شيئاً جديداً وهكذا . إن الكاتب محمل بهموم كلها غير ذاتية . وإنما حمله إياها إحساسه بالمسئولية والتزامه إزاء مجتمعه وشعبه . وهو التزام نبع من وعيه وإحساسه ، وتبلور من خلال تجاربه .

وهو مع ذلك حريص غاية الحرص على ألا يشغله الجوهر عن الشكل ؛ فيغفل عنصر الفن فى سبيل الرسالة أو الهدف أو الالتزام ؛ وإنما تكشف قصصه القصيرة عن ترابط المضمون والشكل ترابطاً عضوياً . فثمة لقاء حى بين البناء العضوى والمضمون الاجتماعى الإنسانى ، وبينهما وبين الحياة من حولها . بمثل ما يلتقى فى قصصه القصيرة الواقع الخارجى كما أحسه ، بالفلسفة الداخلية كما تبلورت من خلال تجاربه ، بالرغبة فى الخروج للناس بحلول جديدة لمشاكل قديمة . هذه كلها تكون عالم يوسف إدريس الفنى فى القصة القصيرة . والوصول إلى هذا التوفيق فى عملية البناء بين المتناقضات من شأنه أن يخلق وحدة جديدة أومركباً جديداً لا يقدر على صنعه إلا كاتب واقعى شمولى .

وباستكشاف هذا العالم الفنى المتشابك الذى خلقه « يوسف إدريس » فى قصصه القصيرة التى نشرها فى الصحف والمجلات ابتداء من ١٩٥٠ ، وانتهاء بها عند ١٩٦١ . نجد الفرد المسحوق اجتماعيًا فى حلبة الصراع الطبقى المحتدم الذى لا يرحم ، كما نحس ذلك من خلال قراءتنا لقصص (شغلانة) و(نظرة) و(لحن الغروب) و(أرخص ليالى) و(المأتم) و(الكنز) . وفيها نجد المفارقات الاجتماعية ، والصراع بين القديم والجديد ، وصورة العلاقات الإنسانية المتغيرة ، وهو ما يلاحظ فى قصص مثل (الشهادة) و(ربع حوض) و(المكنة) و(الحالة الرابعة) و(محطة) . وفيه يقف الكاتب عند بعض نظم المجتمع وقيوده التى تقتل فى الإنسان حرارة العمل ، ورغبة الاستمرار ، وحب التقدم ، بل إنها قد تقضى على حياته برمتها ، وتصور بعضاً من ذلك قصصه (على أسيوط) و(الوجه الآخر) و(الشخشيخة) وغيرها من القصص التى نحا فيها الكاتب نحو النقد الاجتماعى لمثل هذه الأوضاع ، مقدماً رؤية جديدة لهذا الواقع القديم . ولا يغفل عالم « يوسف إدريس » دور « الجماعة » وقيمته فى تغيير الواقع من أجل التقدم ومن أجل القضاء على كل أسباب تعاستها . فالجماعة فى شتى صورها ومختلف حركاتها وتعدد مسارب تأثيرها تحتل فى عالم « يوسف إدريس » موقعاً لا بأس به ، منذ بدأت قصصه القصيرة تشق طريقها إلى الوجود : فى (الهجانة) و(الطابور) و(الناس) و(سره الباتع) و(حادثة شرف) . ثم هناك عالم الأطفال فى (لعبة البيت) و(المحفظة) و(آخر الدنيا) و(هـ . هى لعبة) و(صح ..) .

وقصة (جمهورية فرحات) تقف دليلا على أنه تجنب مزالق الواقعيين الانحيازيين . وهى تبحث فى ذهن أحد ممثلى السلطة (الصول فرحات) فى قسم من أقسام البوليس عن أحلامه وأمانيه بالنسبة لتغيير صور الواقع التى تمر أمامه كل يوم ، وهى تجسد أغلب صور الصراع الاجتماعى والطبقى ، وتفضح كل مخازى البنيان المادى والاقتصادى والاجتماعى ، ثم تضع بموضوعية رؤية هذا الإنسان للواقع الجديد الذى يجب أن يكون . فتأتى رؤيته شاملة واقعية تتناول نظام الحكم ، والنظام الاقتصادى ، والتركيب

الاجتماعى ، والدين والفن والأخلاق والفلسفة والتعليم . ولقد استند هذا المجتمع الجديد إلى أسس مغايرة تمام المغايرة للمجتمع القديم أو للمجتمع القائم . لأنه مجتمع اشتراكى لم يكن قائماً فى الواقع وإن كان ماثلا فى ذهن «الصول فرحات» وفى أحلام الكاتب التقدمى .

وعملية التغيير التى قدمتها القصة استهدفت مجتمع القرية ومجتمع المدينة معاً . والصول فرحات نفسه أصلا من الريف ، نشأ فيه وتربى فى أحضانه ، ثم جاء ليعمل بالقاهرة . فقد عايش مشكلات المجتمع المصرى بقطاعيه المدنى والقروى . والكاتب هو الآخر مولود فى قرية (البيروم) بالشرقية (غسل وجهه من ماء الترعة ، وشرب الماء المقطر ، واشترك مع غلمان الفلاحين فى اللعب والحكايات والمغامرات ، وابتلع كل هذه التجربة الضخمة وتشربها فى كل لحظة من لحظات حياته)[1] ثم جاء إلى القاهرة ليتعلم الطب . وظل بها . ثم إن عملية التغيير هنا شاملة تستوعب كل شىء فى المجتمع ولا تهمل أى ركن من أركانه . فالكاتب ملتزم بوجهة نظر كلية فى دراسته للواقع وفى فنه الذى يسعى من ورائه إلى تغيير هذا الواقع .

وليس عجيباً أن نلمح تشابهاً كبيراً بين المجتمع «الفرحاتى» للصول المصرى ، وبين الـ «نيوهارمونى» لـ «روبرت أوين» المفكر الاشتراكى الإنجليزى . فليس ثمة اختلاف يذكر . اللهم إلا أن «أوين» كان يستهدف تغيير المجتمع الصناعى فى المدينة . لأنه المجتمع الذى يشهد عنفوانية النظام الرأسمالى ، واستغلاله البشع للعمال . فالاستبداد والظلم والقسوة لا تحس بوضوح إلا فى مثل المجتمعات الرأسمالية الصناعية داخل المدن الكبرى التى عاش فيها «روبرت أوين» . فضلا عن أن «أوين» ذاته بدأ حياته عاملا فى مصنع ، ثم أصبح رأسماليًّا كبيراً .. لكنه مع ذلك وقف بعناد ضد الرأسمالية والنظام الاقتصادى الرأسمالى ، وبدأ جديًّا وعمليًّا فى تشكيل مجتمعه الجديد الذى أعجب به «الصول فرحات» وراح يحتذيه . أما يوسف إدريس فإنه عمل على إعادة بناء المجتمع المصرى .

فيما عدا ذلك نجد اتفاقاً كبيراً بين جمهورية فرحات التى تصورها ، وبين الـ «نيوهارمونى» . فـ «أوين» يرى أن أصحاب رأس المال هم الذين يقدرون على إعادة بناء المجتمع بما يحقق الاشتراكية بين الجميع . وقد يفسر لنا هذا كيف أنه بدأ بنفسه ، وأقام مصانعه أولا فى «نيولانارك» وفى «اندیانا» ثم فى «ناوفو» بولاية (إلينوى) . وكذلك نرى أوين المصرى لا يفكر فى تحقيق حلمه إلا بعد أن أصبح رأسماليًّا .. وليس مصادفة أن أوين المصرى يشترى بإيراد المراكب مصنعاً للنسيج . وقد كان أوين الإنجليزى صاحب مصانع نسيج فى «نيولانارك» باسكتلنده . ثم إنه عندما هاجر إلى أمريكا اشترى قرية بولاية «أنديانا» تبلغ مساحتها ثلاثين ألف فدان وأقام عليها مصانعه . كذلك فإن أوين المصرى بنى مصانعه الجديدة على قطعة أرض مساحتها تزيد على عشرة آلاف فدان . وعند أوين الإنجليزى مساكن

(١) «الشعب» - العدد ١١١٩ - ١٩٥٩/٧/٨ - ص ١٠ مقال أحمد عباس صالح (مرحلة البعث فى الأدب العربى) .

خاصة أنيقة ومنظمة للعمال ، وعلى نفس النمط كانت مساكن أوين المصرى . وأوين الإنجليزى لا يستغل العامل ، ويعطيه أجره الذى يستحقه ، ويلغى نظام العقوبات المالية ، ولا يسمح بقطع يوميات العمال ، ويأمر بالاحتفاظ بأماكنهم والاستمرار فى صرف رواتبهم فى حالة توقف الإنتاج . وكذلك يفعل أوين المصرى ..

وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على فكرة « يوسف إدريس » التقدمية الاجتماعية ، وكيف أنه تأثر بالتجربة الواقعية العملية التى قام بها أحد أعلام الفكر الاشتراكى ، وحاول أن ينقل تلك التجربة لتطبيقها على الواقع المصرى حسبما تقتضيه الظروف الخاصة بهذا المجتمع . (بعد شهر واحد مصنع النسيج عمل مصنع قزاز .. والقزاز عمل مطاحن .. ومضارب رز .. وبعد كده اشى محالج واشى سكر .. واشى جاز .. واشى ورق .. واشى مكن .. واشى صلب .. المهم أنه جه يوم عليه امتلك فيه مصانع مصر كلها .. وماعجبوش الحال الملخبط ده فراح لامم المصانع وبناها على حتة تطلع ألف فدان .. لا .. ألف ايه ؟ .. هى الألف تنفع .. بيجى عشرة آلاف فدان خمستلاف منهم مصانع والخمستلاف التانية سكن فيها العمال .. مش سكن كلشنكان .. لا .. سكن .. بيت .. بجنينة ببلكونه .. وحاوى مما جميعه حتى فيه عشش الفراخ والأرانب ومش بس كده . كان ما يخدش من عرق العامل حاجة .. اشتغل بخمسة ياخد خمسة .. بعشرة بعشرة .. ما هو لا مؤاخذة فى دى الكلمة العامل لما ياخد اللى يقضيه .. يشتغل ويتفرعن فى الشغل .. واحنا شعب وارث الفرعنة أباً عن جد .. فبدل ما يطلع متر .. يطلع مترين .. وبدل جزمة .. جوز جزم مهوكده .. هات وخد .. ادينى حتى وخد حقك .. انت راخر العامل أصبح حاجة تانية .. هدوم نضيفة أربعة وعشرين قيراط .. عفريته مكوية يروح بيها الشغل .. ويجى بعد الضهر يلبس بدلة الإيافة والطربوش النسر والجزمة الأجلسيه .. وقهاوى إيه وجناين إيه .. وكازينات إيه .. وأبهة إيه .. والناس بقوا حلوين وفرحانين ومبسوطين .. ولا قرف ولا بلاوى) [1] .

هذا هو المجتمع العمالى الجديد الذى لم يتطرق لكيفية إعادة بنائه وتشكيله كتاب القصه القصيرة الواقعية السابقين على « يوسف إدريس » ، والذين وقفوا إزاءه عند حد تصوير الصراع بين العامل وصاحب العمل ، أو بالاكتفاء بتصوير معاناة العامل مادياً نتيجة الاستغلال الواقع عليه من جانب أصحاب رءوس الأموال ، إنهم كانوا ينقدون أو يرفعون الشكوى نيابة عن العمال ، ولم يفكروا فى الحلول الجذرية ، ولم يضعوا تصوراً لما يجب أن تكون عليه حياة هذه الطبقة بالفعل . لكن فرحات يرسم لحياة المستقبل بالنسبة لهذه الطبقة . العلاقات الاجتماعية والإنسانية ونمطها . أدوات الإنتاج الجديدة ، وقد ألغى تماماً نظم العمل القديمة ووسائل الإنتاج القديمة ، وعلاقات الإنتاج القديمة .

(١) « جمهورية فرحات » - يوسف إدريس - الكتاب الذهبى « ٤٤ » - يناير ١٩٥٦ - ص ٢٤ .

وينظر أوين المصرى إلى الريف فيرسم له حياة عمل جماعية تعاونية تقدمية ، تقوم هى الأخرى على أدوات ووسائل ونظم وعلاقات وقيم وأفكار وواقع جديد ، أشبه بالمزارع التعاونية الجماعية وقرى التعاون التى دعا إليها « روبرت أوين » الإنجليزى . (وراحوا زرعينلك الصحرا دى كلها . . شوف بقى الرملة دى كلها لما تزرع ؟ ! الاكس يمشى فيها سبع تيام ما يحصلش آخرها . . وأهم من ده وده أن مافيش قولة حاجة اسمها توابيت . . محاريت . سواقى . . كلام فارغ من ده . . كله مكن . . الرى بمكن . . والدراس بمكن . . والسباخ بمكن . . وحتى كان فيه مكن يجمع القطن ويحش البرسيم . . والفلاح اللى عليه العمل . . مفيش قولة جلابية . . طاقية . . بشت . . أبصر إيه معرف إيه . . أبدا . . كله بدل . . بنطلونات كاكى لحد الركبة . . وبرانيط بيضة نضيفة وجزم بنعل دوبل ما يدوبش أبداً والفلاحين يسرحوا طابور . . يشتغلوا لغاية الضهر بس وبعدين يرجعوا طابور . . والنسوان كذلك . . بس دول فى غيط ودول فى غيط . . والبيوت كلها حجر . . ولمض جاز تبطل . . كله كهربا والسحب على صاحب الأرض . . وكل صف بيوت له ميز ياكلوا فيه ويرجعوا لبيوتهم يقيلوا وبعدين العصر طابور على المدرسة يقروا ويكتبوا ويعرفوا اللى لهم واللى عليهم) (١) .

التغيير الذى يستلزمه مجتمعنا ويشمل قطاعى الريف والمدينة ليس من أجل فرد معين أو طبقة بذاتها أو فئة من الفئات ، ولكنه لصالح الجماعة ككل . الجماعة فى الريف ، والجماعة فى المدينة . . هنا لا يكتفى الكاتب برصد الواقع الموجود بمساوئه وآلامه وتناقضاته ، وإنما يدفع إلى تغييره للأحسن ، للأمثل ، للأصلح ، للتقدم . وفى القصة محاولة للمزج بين الواقع المادى الموضوعى الموجود بالفعل ، والواقع الذى ينبغى أن يوجد بالتطلع والأمل . الواقع المر البائس كما هو واضح من التفاصيل والجزئيات والشخصيات الثانوية التى كانت تتتابع أمام الصول فرحات وتتخلل سرد القصة الجديدة ، حيث كان يفد إلى القسم بين الحين والحين متهمون وشاكون يقطعون سياق القصة الذى لا يلبث أن يستأنف . وقد تعمد الكاتب بوعى أن يعرض علينا عدة لوحات صغيرة من أخلاق المجتمع ، وما كان قد استشرى فيه من فساد وتفاهة وانحلال .

وهنا تظهر تجربة الالتقاء فى قصة يوسف إدريس القصيرة بين الواقع الموضوعى كما يحسه هو ، وبين محاولة البحث عن حلول جديدة لمشكلات الناس القديمة . فاللوحات الاجتماعية التى عرضها الكاتب كان لها دورها الإيجابى فى القصة . وهذا هو الذى جعل القارئ لا يشعر بأن ما تصوره الصول فرحات الكائن الاجتماعى التقدمى ، شىء متطرف أو مثالى أو يوتوبى . ولو كان الكاتب قد جعل كل همه أن يعرض علينا من خلال أحلام الصول فرحات مجتمعه المنشود ، منذ بداية القصة حتى نهايتها ، لأصبحت حلماً يوتوبيًّا لا أثر للواقع فيه ، أو أصبحت إغراقاً فى الوهم واللامعقولية . بيد أن المزج بين

(١) « جمهورية فرحات » - يوسف إدريس - الكتاب الذهبى « ٤٤ » - يناير ١٩٥٦ - ص ٢٥ .

الواقع بحذافيره ، وتناقضاته ، لإبراز الجوانب المنهارة فيه ، والعلاقات المتهرئة التى تسوده ، والفساد الأخلاق به ، والمنافسة غير الشريفة ، وبين محاولات القضاء على هذا كله ، جعل القصة واقعية ، لا تناقض بين جزءيها ، (لأنها فى الواقع قصة واقعية بجزءيها ، وإن تكونت من خطين متوازيين : أحدهما خط البؤس الذى يكون واقع حياتنا ، والثانى خط الرغبة والأمل فى الخلاص من هذا البؤس وإن ظل هذا الخط حلماً . وإن يكن هذا الحلم قد كان هو الآخر جزءاً من واقع حياتنا)(١) .

ووجهة نظر الكاتب الشمولية هى التى جعلته لا يفصل بين الواقع وبين الحلم – وهو حلم يقظة ، واع ، له أساسه فى الواقع – على اعتبار أنه جزء من الواقع ، مرتبط به تماماً وليس منفصلا عنه أبداً ، فقد ولده الواقع ، ثم ما لبث هو أن يناقضه ويسعى للقضاء عليه . هناك إذن علاقة جدلية ديالكتيكية بين النقيضين . أدرك الكاتب وجودها فى الحياة ودورها وأهميتها . ولو أن الكاتب أتى بالحلم من أجل الحلم وحده ، كأمل يوتوبى لا أساس له فى الواقع المادى لتحولت القصة إلى عمل رومانسى مسرف فى الخيالية واللاواقعية . لكن الكاتب الشمولى فى قصته الواقعية الشمولية يعى التشابك والتضاد والترابط بين عناصر الواقع وخاماته ؛ وهو فى عمله الفنى يربط بينها ويحولها ويعيد تشكيلها إلى واقع واع . .

يضاف إلى هذا أن الحركة فى الواقع انسحبت على الحركة فى الحلم ، مما جعلته يعتمل بالحيوية والحرارة والتدفق واللاجمود . فالمجتمع الذى تخيله الصول فرحات مجتمع تسوده الحركة ، حركة العمال والفلاحين ، وحركة الحياة الجديدة فيه . والواقع الذى يدور أمام الصول فرحات ومن حوله واقع حى متحرك . عناصره كلها متدفقة نشطة متحاورة متصارعة ، يقظة ومتحفزة . فالواقع الحاضر الذى يعيشه الصول فرحات واقع فوار ، والمستقبل الذى يتطلع إليه أيضاً يتمثل بالتفاعل المؤثر والحركة الشاملة .

ويستعين الكاتب بأدوات ثلاثة لكى يهيىء لقصته القصيرة البناء الواقعى أولا ، والحركة المستمرة ثانياً ، والهدف التقدمى ثالثاً . .

أولاً : الوصف المكانى : وهو يفترق هنا عما كان عليه عند « يحيى حقى » أو « محمود طاهر لاشين » أو « محمد صدقى » أو « لطفى الخولى » أو « محمود السعدنى » . فقد قصد به فى قصصهم القصيرة إما الوصف فى حد ذاته أو تصوير البيئات الفقيرة بأزقتها وحواريها وبؤسها الذى هى فيه . بينما المكان هنا له دوره ومغزاه وأهميته . هو جزء من الواقع من غير شك ، لكنه متمم للشخصية ، ومطور للحدث ، وتختلط فيه هو الآخر عناصر الواقع المادى بعناصر الواقع المتخيل أو المأمول . إنه يلعب فى هذه القصة دوراً لا يستهان به . من الوصف المكانى ندرك نظرة الكاتب للماضى والحاضر ، وتفاعلها معاً ، وكيف أنه من واقع العلاقة الجدلية بينهما ، ونتيجة لتناقضاتهما يبزغ المستقبل الجديد :

---

(١) « الشعب » – العدد ٣٣٤ – ١٩٥٧/٥/٨ – ص ٨ مقال د . لويس عوض (جمهورية فرحات بين المسرحية والأقصوصة) .

(ما كدت أدلف إلى القسم ومعى الحرس حتى أحسست بانقباض مفاجئ ، لم تكن تلك أول مرة أدخله ، ولكنها كانت المرة الأولى التى أرى القسم فيها فى الليل ، ولهذا شعرت حين تخطيت الباب أنى أدلف إلى خندق سفلى لا يمت إلى الحاضر ولا حتى إلى الماضى القريب . . جدران يكسوها حتى منتصفها سواد على هيئة طلاء وكآبة تكسو نصفها الثانى . . وبقع مبعثرة هنا وهناك لا تخفف السواد بقدر ما تظهر بشاعته . وأرض لزجة لا تدرى إن كانت من الأسفلت أم من الطين ، ورائحة . . رائحة لا تستطيع أن تحدد كنهها ، وإنما لابد أن تحس معها بغثيان . . وضوء باهت يأتى من مصابيح بالغة القدم عشش عليها الذباب وباض . . مصابيح معظم ضوئها محكوم عليه بالسجن المؤبد داخلها ، والقليل الذى يتسلل منها هارباً لا يبدد الظلام بقدر ما يحتمى به ويتستر ، وإن وقع على الأشياء والناس فإنما ليظهر كل ما بها من حزن وقبح وبشاعة)(١) .

يدخل بنا الكاتب منذ البداية وبوسيلة تصويره للمكان فى موضوع قصته دون مباشرة . بل إنه أراد أن يعطينا انطباعاً واحداً لأول وهلة ، وهو الانطباع الذى يترسب من معرفتنا للحياة المظلمة والوضع القاسى والآلام التى كان يعانى منها الناس والأشياء والموجودات . حتى إن قسم البوليس ذاته الذى يمثل العدالة فى بعض جوانبها مظلم عفن تتناقض به الأشياء . . المكان يوحى بالكآبة والحزن . الجدران مطلية بالسواد . الأرض لزجة لا تدرى أمن الطين «رمز القدم والتخلف» أم من الأسفلت «رمز الجديد والحديث» . . والجو مشبع برائحة مقززة تدفع إلى الغثيان . . والضوء باهت يصدر من مصابيح عشش عليها الذباب ، كأنه هو الآخر حبيس المصابيح لا يقدر على النفاذ منها إلا بمشقة وصعوبة . . لكن الحاضر رغم سوداويته وكآبته وعفنه ، سوف يخرج من داخله «الجديد» . فالجدران رغم سوادها المظلم عليها «بقع بيضاء» ، والمصابيح مع كونها قديمة عشش عليها الذباب «ينفذ منها الضوء» . والبقع البيضاء ، والضوء المتسرب معاً فى تضاد مع الأشياء التى تحيط بهما ، ثم هما فى نفس الوقت قد انبثقا من أحشاء الواقع الذى يتناقضان معه . ثم إنهما قد اندلعا من أعماقه ليقوما بمهمة القضاء عليه وتغييره ، وليعملا على فضح عيوبه وسوءاته . فالبقع «لا تخفف السواد بقدر ما تظهر بشاعته» والضوء «إن وقع على الأشياء والناس فإنما ليظهر ما بها من حزن وقبح وبشاعة» . والبقع البيضاء ، والضوء الهارب ، يرمزان هنا بدقة إلى «الفكر التقدمى» والدعوات والآراء الاشتراكية التى كانت تظهر بين الفينة والفينة ، والتى كانت تنطلق من بين جنبات المجتمع الذى كان الماضى من ورائه يشحب ، والحاضر بالنسبة له شك ، والمستقبل ضباب . وكان الفكر التقدمى يجهد وسط الظلام والعفن والأرض اللزجة فى محاولة لتغيير الواقع المر . .

وهناك علاقة جدلية أخرى بين المسجون السياسى ، وهو الكاتب صاحب الفكرة التقدمية وبين ممثل

---

(١) «جمهورية فرحات» - يوسف إدريس - الكتاب الذهبى «٤٤» - يناير ١٩٥٦ - ص ٩ .

السلطة السياسية وهو « الصول فرحات » . فهو وإن كان إنساناً يحلم بمجتمع جديد يختلف تماماً عن المجتمع الحاضر الماثل أمام عينيه ، فإنه ينكر ذلك فى الحقيقة والواقع حفاظاً على مكانته ووجوده وموقعه ووظيفته وسلطته . فهو يحب التقدم وينادى به ويطالب بتحقيقه ، وهو يكره الواقع ويزدريه ، لكنه يرهب فى نفس اللحظة هذا المسجون السياسى الذى قبض عليه وكل جريمته هى أنه يحلم بمجتمع كالذى حلم به الصول فرحات . (وكان الصول فرحات ينظر إلىّ ويقول كلماته الأخيرة وكأنه يفكر فى مشكلة أخرى . . وقال للعسكرى فجأة : – انت واقف بتعمل إيه يا جدع ؟ ! . . انت ما وراكشى شغل ؟ !

وقال العسكرى فى صوت متقطع :

– أصل . . الأ . . الأفندى . . أنا مستلمه . .

– مستلمه ؟ ! ليه ؟ !

– حرس عليه . .

واستدار إلىّ الصول فرحات وألقى علىّ نظرة ما رأيتها منه قبل الآن ، واستمر يحدجنى طويلا ، ولاريب أنه لم يجدنى أصلح كى أكون قاتلا أو سارقاً أو خاطف طفل . ولست أدرى ما كان يعنيه حين قال فى بطء وشك كثير :

– آه . الأفندى ده . هو انت منهم ؟ !

فقلت وأنا أبتسم :

– من مين ؟ . . المهم . . الراجل أعلن إيه فى الإذاعة ؟ . .

واستمر ينظر إلىّ ثم قال بصوت تائه :

– آه . . والله ما نا فاكر . . يا شيخ فضك . . أهو كلام . . انت بتصدق ؟) [1] وهكذا تملص الصول فرحات ولم يكمل حديثه عندما عرف تهمة المسجون السياسى .

ثانياً : ومن أدوات الكاتب لإشاعة الحركة واستمرار إيقاعها ، ولإضفاء الجو الواقعى على هذه القصة ، استخدامه للشخصيات الثانوية غير الرئيسية . ووجودها عنده لا يزحم القصة لأنها عنصر أساسى فيها . وإذا كان « الصول فرحات » يبدو كما لو كان هو « البطل » ، فإن يوسف إدريس يعتبر أن هذه الشخصيات أيضاً ضرورية ، ولا يقل دورها عن دوره فى « الفكرة » الرئيسية . ومن ثم فإنه لا يستطيع أن يتخلى عن « الجماعة » ، وعن « الشعب » بكتله الجماهيرية . فهو مادته الخام والينبوع الذى يستمد منه موضوعه ، ثم هو الذى يتوجه إليه بموضوعه بعدئذ . ولا نجد الشخوص فى هذه القصة رغم كثرتهم ، توقف حركة القصة ونمو الحدث بها ، إذ الوحدة عنده تظل متوفرة ومتكاملة ، وما الشخوص

(١) « جمهورية فرحات » يوسف إدريس الكتاب الذهبى – ص ٢٧ .

هنا فى حركتهم إلا لإظهار الواقع المتحرك بكل تدفقه . ومن ناحية أخرى فإنها تساعد على الربط بين الفكرة الأساسية فى القصة وبين الواقع وحاجته إلى التغيير .

فبينما يتحدث الصول فرحات عن المجتمع التعاونى الجديد ، وعلى أنه ليس فى حاجة إلى بوليس ، لأن أسباب التنافر والصراع والمباغضة والتناحر ستتلاشى ، وأن لكل فرد فى المجتمع مكانه : الأطفال ، والعجزة ، إذ بسيل من المتسولين والعجزة يقتحم المكان (والتفت ناحية الباب فوجدته قد ازدحم بأربعة مخبرين أو خمسة طوال عراض أيضاً ويرتدون اللبد ، وقد أمسك كل منهم فى كل يد من يديه قبضة أطفال مشردين ، ومتسولين عجائز وكل منهم يجر ما فى يديه جرا وقد ربط جلباب الطفل فى جلباب الآخر . . وكان المخبرون يبدون كالعالقة الطوال ، والأطفال يبدون بجوارهم قصاراً صغاراً كالكتاكيت المذعورة ، وعبروا الفناء ، ووصل ركبهم إلى السور الخشبى وكذلك وصلت ضجتهم)[1] . فاستحضار هذه العناصر والجزئيات المبعثرة والربط بينها وبين الفكرة ، والواقع المنتظر ، مكن الكاتب من أن يحول الواقع العادى إلى واقع غنى رحب . فليس عبثاً هنا وجود هذه الشخصيات بالذات ، بنوعيتها تلك ؛ ليربط بينها كواقع وبين ما يجب أن يصنع من أجلهم . ومعروف أن روبرت أوين الذى تأثر به الكاتب فى رسمه للمجتمع التعاونى الجديد ؛ كان قد جمع الأطفال والمشردين وحثالة الرجال والنساء ، والسكيرين والسكيرات ، الذين كانوا يعيشون فى جو تشمئز منه النفوس ، وأراد تخليص هذه الجماعة مما عاشت فيه من بؤس سنين طويلة ، وليهذب من سلوكهم ، ويشذب ماعلق بهم من سوءات المجتمع والبيئة التى نشأوا فيها ، فعكف على تنظيم هذه الجماعة وترقية أحوالها ، ليجعل منها جماعة راقية نظيفة تتمتع بمستوى معيشى لائق . معنى هذا أن العناصر التى استخدمها الكاتب ليست دخيلة لا على الفكرة ولا على الواقع ولا على المكان والموقف . وكذلك الحال بالنسبة لداورية الليل ، وحجرة التليفون ، ووجود العساكر بها وهم يتضاحكون ويعبثون . كلها عناصر جعلت الواقع أكثر حركة وحيوية حتى لا يكون ثمة ثبات وجمود وتوقف .

ثالثاً : والحوار فى هذه القصة يعمل على خدمة الأهداف الثلاثة التى أوضحناها . وهو يعبر بالفعل عن الشخصية وليس عن الكاتب ، ويحدد طبقتها ، وآلامها ، ومشكلاتها ، وطبيعة علاقاتها بالآخرين . ثم له إشعاعه بالنسبة للفكرة :

(— يافندى . . . يا فندى . .

— مالك ؟ !

— ماماليش يا فندى . . واد ابن حرام حدف طوبة كسرت لوح القزاز بتاع بترينة الدكان . . لوح

(١) «جمهورية فرحات» يوسف إدريس - الكتاب الذهبى - ص ٢٥ .

القزاز اللى معرفشى اجيبه النهاردة . . بنور بلجيكى من الأصلى اللى قبل الحرب . . تلاتة متر فى تلاتة . . روح الله يخرب بيتك يا بعيد زى ما خربت بيتى .

– دكار ايه ؟

– بقالة المودة والإخاء فى الشارع العمومى .

– عارفها . . اللى عالناصية قدام الجاراج ؟

– أيوه . . الله يعمرك بيتك . . ربنا ما يوريك . .

– والبترينة نهين اللى كسرت . . اللى عالشارع والا التانية اللى ع الحارة . .

– الكبيرة يا فندى اللى ع الحارة . .

– تبقى مش تبعنا . . تبع بولاق . .

– إزاى يا بيه والبيت تبعكو . .

– الناحية اللى ع الحارة تبع بولاق .

– يا فندى اعمل معروف . . .

– قلتلك مش تبعنا . . روح قسم بولاق .

– ياف . . .

– روح . . جلك ريح خماسينى . .) [1] .

هذا الحوار رغم أنه يصور لنا جانباً من الروتين الجامد الذى يعوق مصالح الجماهير ويساعد على ضياع حقوقهم ، ورغم أنه كذلك يوضح نوعية العلاقة بين الشرطة والجماهير ، فإنه مع ذلك يسهم فى البناء العضوى للقصة ولمضمونها . فالبقالة اسمها (المودة والإخاء) وحلم الصول فرحات قائم على تصور نظام يحقق هذين المبدأين : المودة ، والإخاء . . كما أن هذه البقالة موجودة فى (الشارع الكبير) رمز للمجتمع كله ، بمعنى أن تحقيق المبدأين سيكون على نطاق المجتمع . وهذه البقالة أصاب زجاجها الطوب ، كرمز لأن فكرة التعاونية والاشتراكية على مستوى «الشارع الكبير» توجه إليها دائماً الطعنات والضربات ، وأخيراً فإن السلطة تقول : تبقى مش تبعنا ! !

هذا نموذج من القصة القصيرة التى توفرت فيها كل خصائص الواقعية الشمولية ، من حيث الشكل والمضمون ، ومن ناحية الفكرة التقدمية التى لم يتورط الكاتب فى عرضها مباشرة ، وإنما استطاع أن يعيش فى ذهن بطل قصته ، حتى تمكن من تقديم صورة قريبة جدًّا من أفكاره ، كذلك فى حرصه على أن يصور الواقع فى كليته وفى تعقده والتقاء أجزائه ، ثم فى تحمله مسئولية تبصير الجماهير بحقيقة الأوضاع

(١) «جمهورية فرحات» يوسف إدريس – الكتاب الذهبى – ص ٢٣ .

حولها ، ودفعها إلى تغيير واقعها ، مستخدماً فى ذلك عناصر فنية وخامات واقعية وأدوات تعبيرية جيدة .

ويكفى هذه القصة القصيرة أنها صورت الواقع الاجتماعى ، وأحلام الناس ، وتطلعهم إلى مرحلة جديدة أو ثورة جديدة تتسم بطابع اجتماعى واقتصادى عادل يخلصهم من التنافس والصراع الطبقى والفقر والبؤس والتشرد والاستغلال . وكيف أن هذا التطلع كان موجوداً حيًّا عند رجل البوليس . الذى كان يمثل القيد والرقابة على حرية الفكر والخلق والإبداع ، كما كان قائماً عند جماعات من المثقفين اليساريين الذين اتهموا بسبب مناداتهم بتغيير الواقع وإعادة بناء المجتمع . ولما كان التاريخ الحقيقى لهذه القصة القصيرة هو ١٩٥٦ فإنها تدل دلالة قاطعة على دور هذا الفنان فى المجتمع ؛ فقد استشرف المجتمع الأمثل والنظام الأكثر تقدماً الذى يجب أن يكون : المجتمع الاشتراكى التعاونى الذى يتمكن من تحقيق التكافل الاجتماعى ، والذى تتوفر فيه فرص العمل ، وتتقارب فيه الدخول ، وتنعدم المنافسة غير الشريفة ، ويختفى الاستغلال البشع لرأس المال ، ويعيش فيه الناس عيشة جماعية تسودها الرفاهية والخير والعدل والمساواة . حيث يكون العمل فى هذا المجتمع هو المحك ، وهو معيار التقدير والاحترام ، إذ يكون « لكل حسب عمله » !

ويرتبط بوجهة نظر الكاتب الشمولية التى عبر عنها فى عالمه الفنى فكرته عن « الجماعة » كقوة ، كلمتها قاطعة ، إرادتها نافذة ، ثقلها النضالى لا يمكن النيل منه ، وأن أى فرد مهما كانت قوته أو ملكيته ، فإنه لا يمكن أن يقف بحال من الأحوال فى مواجهة رغبة الجماعة ومسيرتها ، ولن يتمكن أبداً من الحيلولة بينها وبين ما تريد ؛ فإن لها عقلها وفكرها وحركتها ووحدتها وأسلوبها . وتوفر هذه القدرات فى « الجماعة » يجعلها وحدها قادرة على تغيير الواقع ، وتحطيم القيود ، وكسر الحواجز المصطنعة التى قد تحول دون استمرارها فى مواصلة مسيرتها ، وما على الفرد – والحالة هذه – إلا أن يخضع لرغبة « الجماعة » ومشيئتها وإرادتها حتى ولو كانت مصالحه تتناقض مع مصالحها .

وتنقلنا قصة (الطابور) إلى الريف والصراع الكامن فى أعماقه بين المالكين الأفراد ، وغير المالكين من الجماعات ، وتشهدنا على محاولات الاستغلال التى تصدر عن أصحاب الثروة فى الريف . لا لشىء إلا لأنهم يملكون ، حتى وإن كان هذا الذى يملكون شيئاً لا يرجى من ورائه نفع . ففى هذه القصة القصيرة ، نرى المالك يسعى جاهداً فى محاولة جعل أرضه البور مصدراً لربح وفير ، عن طريق استغلاله الفلاحين الذين وجدوا فيها « أقرب مكان يفدون إليه مثقلين بالغلة والبلح والجبن ، ويعودون وقد خفت أحمالهم بالدمور ، والمرايا ، والسكاكين الخارجة لتوها من تحت يد الحداد » . لذا فإنه أراد أن يستخدمهم ويسخرهم أولا من أجل إخصاب أرضه . ولما لم يفلح هذا معهم ، أراد أن يؤجرها سوقاً يعقدونه كل يوم سبت ، وبهذا أيضاً يضمن عائداً ماديًّا كل أسبوع . غير أن كل محاولاته لتحدى

«الجماعة» واستخدام القوة والسلطة والعنف ، باءت بالفشل الذريع ، لأن الدافع أساساً دافع فردي ذاتي استغلالي بحت . ولأن الجماعة وإن كانت فعلا لا تملك شيئاً ماديًّا تتسلح به في مواجهة هذا المالك التركي أو المملوكي ؛ فإن لديها قدرات وإمكانيات خاصة تفوق قدرته وقوته ؛ فبوحدة الهدف الجماعي وبتكتل «طابورها» ، وبإرادة التصميم الكامنة في أعماقها ، استطاعت أن تتحدى الفرد وتسحقه مهما كانت قوته ، فهي وحدها صاحبة الكلمة الأولى والأخيرة ، بهذا كله استطاعت «الجماعة» أن تغير الواقع الذي فرض عليها تغييرا يتفق تماماً مع ما تستهدفه وتتطلع إليه وترغب فيه .

والكاتب هنا كان يريد أن يقول شيئاً ، وبالفعل تمكن بقدرته على التصوير الموجز والمركز ، ثم تحديد الهدف ، من أن يبعث فكرته دون شعور بتعمد أو بقصد مفضوح . لذلك فإنا نراه منذ البداية يشدنا إلى الواقع المادي الذي سنعيش فيه من غير إبهام : (تتشابه الأسواق في الأرياف ولا تكاد تختلف ، فكل منها فضاء واسع يحده سور ، وله باب ، وعلى أرضه دكاكين بضاعة ذات رفوف فارغة قد لوحت أخشابها حرارة الشمس وليالي الشتاء ، ثم مصاطب مبعثرة مصنوعة من تبن يؤلف بينه طين . . . تتشابه الأسواق في الأرياف إلا سوق السبت في تلك الناحية ، فقد كان يتميز بظاهرة غريبة ، فسوره كله كان مصنوعاً من حدائد لها أطراف مدببة ما عدا جزءاً صغيراً منه لا يتجاوز المترين ، قد بني من الدبش والأسمنت ، وأحكم بناؤه) (١) ، ويأخذ الكاتب في تعليل هذا الشذوذ الذي يبدو في بناء السور والذي ميزه عن بقية الأسواق ، ويروي ما يقوله الناس عنه وما يحكونه حوله من خرافات وأساطير . لكنه يرى أن الواقع المادي لم يعد يقبل إطلاقا تلك الخرافات والأوهام والخزعبلات التي ملأت أذهان القرويين القدامى منذ زمن بعيد ، فنحن لا نجد لهذه الأوهام مكاناً عند الكاتب . لا في هذه القصة القصيرة وحدها ، ولكن في كل قصصه بلا استثناء .

وهو يذهب إلى الاعتقاد بأن الأسباب في تميز السوق لا تتصل بالجن والعفاريت ، ولا بأي سبب معنوي أو روحي آخر ، وإنما السبب مادي أولا وأخيراً ، في صراع «الجماعة» مع «الفرد» حول مصلحة مادية واقتصادية معينة . ذلك أن أهل القرى الشرقية كان عليهم لكي يدخلوا من باب سور السوق أن يلفوا حول السور كله ، «فالمشايات التي تنحدر من قراهم كانت تلتقي عند الساقية القديمة في مشاية واحدة ضيقة تنتهي عند نقطة في السور الشرقي تقابل الباب في السور الغربي» ، فاختصروا الطريق وكسروا خشبة من أخشاب السور وأصبح الأمر لا يكلفهم أكثر من المروق بين خشبتين ليصبحوا في قلب السوق . وبمضي الوقت أصبحت المشاية الضيقة طريقاً معترفاً به من السوق وإليه ، وأصبحت الفجوة التي في السوق باباً كأحسن ما يكون الباب . . . وعلى هذا النحو تحققت إرادة الجماعة ، لكن جن جنون الفرد ، ولم تأت محاولاته بنتيجة . لا الخفراء الذين استحضرهم ، ولا الأحجار ،

(١) «جمهورية فرحات» - يوسف إدريس - الكتاب الذهبي «٤٤» - يناير ١٩٥٦ ص ٢٨ .

ولا الحائط العالى الذى أغلق به الفجوة تماماً وجار على ما حولها . ورفضت الجماعة كذلك محاولات شركة الأسواق التى استولت على السوق بناء على مرسوم : (ومع أن الشركة قد أقامت بدلاً من الخشب سوراً من حديد كلما بلى جددته ، ومع أنها لم تركب رأسها كالصاحب القديم فتستأجر فتوات أو تقيم حيطانا ، بل استعانت بالمركز ، فجعل لها كل سبت كوكبة صغيرة من الخيالة تجوب السور رائحة غادية . . مع هذا إلا أنك إذا وقفت فى الصباح الباكر من أى سبت ، فسوف تجد المشاية تحفل بالطابور الذى لا تعرف كيف يبدأ ، ولكنك تراه ينتهى فى السوق من خلال السور . . ودائماً ستجد هناك حديدة مكسورة)[1] .

لقد أثبتت الجماعة ولسوف تثبت على الدوام أنها قادرة على تغيير الواقع لمصلحتها هى ، ولأنها وحدها صاحبة المصلحة فى تغييره والثورة عليه ، إذا ما كان هذا الواقع فى غير صالحها بشكل أو بآخر . ومن ناحية أخرى فإن هذه القصة القصيرة تبرز « يوسف إدريس » كاتباً واقعيًّا تقدميًّا . يؤمن بالشعب وبالكتل الجماهيرية فى حركتها الصاعدة وحيويتها ، وبأن الواقع حافل بالمتناقضات والقوى المتصارعة ، وبأن كل حدث يقع فى الحياة له ما يبرره ماديًّا ، وله نتيجته المتصلة بسببه . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى استطاعت هذه القصة القصيرة أن تصور لنا واقع الحياة الجماعية فى ريفنا المصرى ، وأن تجسد لنا القوى الثورية فى أعماقه ، وإرادة التغيير التى تعتمل فى جوانبه . وهذا المعنى لم يستلفت نظر الكتاب الرومانسيين الذين لم يعيشوا فى الريف ولم يتفاعلوا بصدق مع قضاياه ، وتوهموا أن الريف ساكن سكون الأبدية ، هادئ هدوء الموتى فى المقابر ، صابر على الضيم صبر المشلول الذى لا حول له ولا قوة ، وأن الفلاحين قوم سذج سلبيون خوافون نائمون فى مذلة واستكانة ، وأنهم استمدوا ثباتهم وهدوءهم وسكونهم من الطبيعة ومن الحياة البسيطة التى يقنعون بها .

بيد أن الكتاب الواقعيين التقدميين – انحيازين وشموليين – غيروا هذه الفكرة عن الريف التى قد تخدع القارئ الذى لا يعرف عن الريف شيئاً . لأنهم لم يفروا من الواقع كالرومانسيين ، بل إنهم فروا إلى أعماقه ، فاستطاعوا أن يغيروا معالم الأشياء العادية . إذ كانوا أكثر إخلاصاً لأداء واجبهم وتحمل المسئولية . فاكتشفت قصصهم القصيرة للريف المصرى أبعاداً جديدة وللفلاح المصرى قيماً وملامح وقضايا وتطلعات وقدرات جديدة .

والدليل على ذلك أن قصة (الهجانة) ترمز إلى انتفاضة الجماعة وثورتها على الظلم والاستبداد وإن طال مداه ، والظلم فى هذه القصة لا يقع من أحد أفراد الجماعة ولكنه وافد عليها من الخارج . فقد وفدت على القرية بلا سبب معروف فرقة « هجانة » ، قيدت حركة الناس ، وحدت من نشاط أهل القرية ، وعاملت الأهالى بكل غلظة وقسوة وجبروت . فأجمع الناس على كراهيتهم وأخذوا يدبرون

(١) « جمهورية فرحات » يوسف إدريس الكتاب الذهبى – ص ٣٣ .

الحيل للتخلص منهم (والناس فى صبرهم كالجمال ، تشهد وتسمع وتقاسى حتى تحين اللحظة وقد حانت) (١) . فالقرية لم تستسلم لطغيان الجبابرة القساة ، وإنما أذاقتهم من أمرهم عسراً ، حين اتفق كل من عبد السلام النجار ، والوردانى ، وعبد المجيد ، وصالح ، وأبو حمد ، كل منهم بسلاحه : بلطة ، بندقية ، شمروخ ، وبقية الرجال فوق سطح المنزل الذى يقيم فيه الهجانة . أما (مرسى أبو اسماعين) الشارب من لبن امه ، فإنه تسلل بمفرده إلى الغرفة التى ينام فيها الهجانة فى النهار وخرج حاملا بنادقهم . وبعدها خرج « الهجانة » فى الشارع يجرون ، لا يرتدون بدلهم أو أحذيتهم ، وليس فى أيديهم كرابيج ، إنما حفاة عراة ، وقد نكشت شعورهم السوداء الغامقة . وبهذا تغلبت الإرادة الجماعية على ظلم الأقلية المستبدة ، وانتصر الشعب فى النهاية وأطاح بالعتاة (وأوقد الناس المصابيح ، ورأوا النور فى الليل وقد اشتاقوا إلى النور ، وأذن المغرب والعشاء وامتلأ الجامع بالمصلين ، وانطلقت الضحكات لأتفه الأسباب ، وبلا أسباب ، ولعب الطلبة والتلامذة الكرة فى ضوء القمر ، وانتشرت مواكب الصغار تجوب القرية مهللة فرحانة وأحدهم يهتف بأغنية خارجة عن الهجانة والباقون يردون . .)(٢)

وتؤكد قصة (الناس) فكرة الكاتب عن « الجماعة » وعالمها الذى حفل به عالم « يوسف إدريس » الفنى ، وكيف أن الجماعة تفعل ، وتغير ، وتتحول ، وفق ما تراه مناسباً لها وضروريًّا بالنسبة لمصلحتها ومصيرها . وأنها ترفض على الدوام أى إملاء أو أية شروط مهما كانت . فقد رفضت « الجماعة » بادئ ذى بدء أن تتقبل رأى الشباب المثقف بالقرية عن أن شجرة « الطرفة » يجب ألا تحاط بهذه الهالة من التقديس والرهبة والخشية . الكبير والصغير ، الغنى والفقير ، كانوا جميعاً يقدسونها . لكن الشباب المثقف كفر بهذا الإيمان وأرشد الناس إلى التخلى عن هذه الخرافة . (وظللنا أعواماً كثيرة نحاول ونيأس ونفشل . وكالعادة لم يستمر جهادنا كثيراً ، فما لبثنا أن نفضنا أيدينا من الأمر وقد بدا أن ليس ثمة قوة تستطيع زلزلة إيمان الناس بالطرفة)(٣). غير أن طالباً بكلية الزراعة أخذ عينة من « الطرفة » وذهب إلى أستاذ فى كليته ، وأجريت التجارب عليها ، وثبت أن هناك نسبة من كبريتات النحاس التى تصنع منها « القطرة » . وعاد الشباب إلى الناس يطلبون إليهم أن يستخدموا « الطرفة » فإن شيئاً من ضرر لا يكمن « فى أوراقها قطرة » ؛ إلا أن « الجماعة » رفضت ولم يثن عزمها ، لأنها توحدت نحو هدف واحد ، وظلت مستمرة فى طريقها الجديد الذى ارتضته لنفسها (كل ما حدث أنه ، حين مرت أعوام كثيرة ، وعدنا إلى بلدنا موظفين وخبراء ومحترمين ، وجدنا أن شجرة الطرفة لم يعد لها ذلك التقديس القديم ، وأنها هزيلة شاحبة لم يعد حولها منتظرون ، ولا تخيف كما تخيف أم الغول . ووجدنا

---

(١) « المصرى » - العدد ٥٥٥٧ - ١٧/٥/١٩٥٣ - ص ١٠ .

(٢) نفس المصدر - ص ١٠ .

(٣) « الهدف » - العدد ١٣ - ١/٥/١٩٥٧ - ص ٦٠ .

الناس قد كفوا عن استعمال أوراقها فى علاج العيون . وحين كنا نسألهم عن السبب ونحن مذهولون ، كانوا يهزون رءوسهم ويقولون : سيبك يا شيخ . . القطرة برضك أنضف)[١] .

فالجماعة كقوة لها خطرها وثقلها وتأثيرها . هى التى تحدد – وفى الوقت المناسب – ما ترغب فيه ، وما ترغب عنه . ما تقبل عليه ، وما تبتعد عنه . وذلك بعد اختيارها هى ، وإدراكها هى ، وتجربتها هى . كما أنها لا تتقهقر ولا تعود إلى الوراء . فهى إذا ما حددت شيئاً ارتضته ، وتقدمت نحوه إلى الأمام ؛ قلما ترجع إلى الخلف ، ونادراً ما تتحول عن طريقها الجديد المتطور . وهى فى ذلك ترفض أى إملاء يأتيها من الخارج ، أو أى تغيير يكون مفروضاً عليها وليس نابعاً من داخلها . وهكذا نجد انشغال عالم « يوسف إدريس » فى قصصه القصيرة بالجماعة ، مما يدل على إيمانه القوى بها ، ولكنه إيمان فيه تقديس وتسليم ورهبة ، كما فى (سره الباتع) !

والجماعة فى عالمه قد تتحرك ضد مصلحة الفرد ، فتدفعه إلى أن يسلك سلوكاً هى فى أعماقها لا تحبه ، وإن كانت تعتقد أنها على حق . وقد استطاع الكاتب أن يحمل إلينا هذا الانطباع فى أحسن قصة مصرية قصيرة صورت الريف والجماعة القروية (حادثة شرف) . وهذه القصة نشرت عام ١٩٥٨[٢]. مما يدل على سيطرة هذا العالم على قصص يوسف إدريس من ناحية ، وعلى تطور الفن عنده من ناحية أخرى .

والقصة ببساطة تتلخص فى حادث اختلقته الجماعة وابتكرته ، وتصورت إمكانية حدوثه ، بل توقعت ضرورة حدوثه بالفعل . إذ توهمت أن ثمة حادثاً أصاب شرف « فاطمة » الفتاة الجميلة فى العزبة ، من « غريب » الفتى اللعوب الذى يغازل الفتيات والنسوة ، والذى يتحدث كثيراً عن « فاطمة » لا لشىء إلا لأنه لم يخضعها لرغبته ، فقد أبت عليه وعصيت مطالبه ولم تلتفت إليه مطلقاً . وحاول مرة أن يقول لها « عواف » ، ففوجئت به إذ هى فى طريقها إلى حقل أخيها تحمل له الطعام ، وصرخت ، وعادت هاربة إلى الدار . وكانت رؤيتها وهى تجرى مذعورة كافية لأن تؤلف « الجماعة » حادث شرف ، وتجمع له عناصره من تصوراتها المسبقة . وإذا الخبر ينتشر بأن « غريب » ضبط مع « فاطمة » فى الحقل ، وأن الذى كانت الجماعة تتوقعه قد حدث . ويهرب « غريب » ويحزن « فرج » وتلتف العزبة بأسرها حول « فاطمة » : الأطفال والنساء والرجال ، ويأخذونها إلى « أم جورج » زوجة الناظر للتأكد من أن سوءًا لم يصبها . ثم تتضح الحقيقة التى لم يصدقها أحد : أن « فاطمة » شريفة لم يمسسها ضر . لكن مع ذلك يضرب « فرج » أخته ضرباً مبرحاً ، ويعذب « عبدون » ابنه « غريب » ، وتمنع « فاطمة » من العمل فى الحقل . ثم تعود الحياة بعد أسواق وأسواق إلى العزبة ، وتنسى الجماعة ما حدث . غير أن « فاطمة »

---

(١) نفس المصدرالسابق – ص ٦٢ .

(٢) « صباح الخير » – العدد ١٣٥ – ١٩٥٨/٨/٧ – ص ٣١ .

تغيرت ،أو هكذا افترضت الجماعة أنها تغيرت ، لأنها تتصرف ليس كما كانت تتصرف : بجرأة لا خجل ولا حياء فيها .

فإذا كانت الحياة قد عادت سيرتها الأولى عند أهل العزبة ، وعاد « غريب » لحكاياته ، و « فرج » لعمله وبيته ، ثم ما لبثت « فاطمة » أن عادت هى الأخرى بعد حزن دام طويلا . فإن عودتها لم تكن طبيعية كما كانت . فقد تحول فيها شيء ما . هذا الشيء هو البراءة والطهر والنقاء ، الذى كان ينبع من تلقائية وطبيعية . لأن « الجماعة » قد شكت فى وجود هذا ، وعندما حققت « الجماعة » ما أرادت ، كانت « فاطمة » هى الوحيدة التى تحولت ، لأن الجماعة تحدتها وأجبرتها على مالم تكن تحبه وترضاه . فالجماعة هى المسئولة عن سلوك الفرد وعن تصرفاته وهى التى تشكل طباعه ، وهى التى تقدر على تغييره وتحويله إذا أرادت ، وليس العكس أبداً . ويصور الكاتب طبيعة هذا التحول فى سلوك « فاطمة » بقوله .

(عادت فاطمة تنظر وتتحدث وتبتسم وتطير العقول وكل شيء فيها لم يتغير ، ولكن الناس كانوا يعجبون ، فلابد أن فاطمة قد اكتسبت شيئاً جديداً لم يكن لها ، أو أنها لابد فقدت شيئاً أصيلاً كان لها ، الشيء الذى كان يلون وقفتها ومشيتها وضحكتها . الشيء الذى يجعلها تبدو ملكاً للجميع تحب الجميع ويحبها الجميع . . الشيء الذى يكسبها شفافية ونقاء والذى كان يجعلك تحس إذا ابتسمت أنها حقيقة تبتسم ، وإذا غضبت فإنها حقيقة غاضبة ، كانت قد فقدت براءتها ، وأصبحت تستطيع أن تنظر دون أن تنظر ، وتضحك دون أن تريد ، وتريد الشيء وتخفى رغبتها فيه . بل أصبحت تستطيع إذا ما لمحها « فرج » خارجة ذات يوم من دار صابحة الماشطة وأخذها إلى بيته وأغلق عليها باب القاعة ، وأمسكها من ضفائرها ، وشدد عليها ، وسألها عم كانت تفعله عند صابحة . . أصبحت تستطيع إذا ما حدث هذا أن تقول : كنت بقيس التوب . اوع كده . وتجذب نفسها وضفائرها من قبضته بعنف غريب ، وتقف فى الركن تعيد النظام إلى شعرها وتواجهه ، بعيون مشرعة ، حلوة ، لا تنخفض ، ولا تخجل . .)[1] . فى حين أن فاطمة لم تكن كذلك أبداً ، وإنما هذه الحادثة – حادثة الشرف بالنسبة إليها – هى التى جعلتها تتحول مثل هذا التحول ، وهى التى جعلتها تتصرف مع الجماعة بشكل غير طبيعى ، كله تكلف وافتعال ، غير نابع من أعماقها ، وهى غير مقتنعة بأصالته .

ولا تعد هذه القصة مثالا لاحتفال « يوسف إدريس » بالجماعة فحسب ، بل إنها تكاد تكون نموذجاً لقمة الفن فى القصة القصيرة عنده فى هذه المرحلة . ففيها حادثة مفردة جزئية ، تنمو وتتطور من خلال واقع معين ، يفرض عليها هذا النمو وذلك التطور بفاعلية وتناسب حتى النهاية . ويبدو التناسب فى توفيقه الدقيق بين حركة الجماعة وحركة الفرد ، بين رغبة الجماعة ورغبة الفرد . كذلك فإن التناسب

(١) « صباح الخير » – العدد ١٣٥ – ١٩٥٨/٨/٧ – ص ٣٥ .

واضح بين الوصف الخارجي للشخوص ، والوصف النفسي لبعضها الآخر ، بمثل ما نرى وقفته النفسية الشعورية إزاء شخصية « فاطمة » قبل أن تثير الجماعة حولها تلك الشائعة . وثمة تناسب تكنيكي بين عناصر القصة وجزئياتها وأساسياتها : بين الحدث ، والسرد ، والوصف ، والتحليل ، والحوار . ورغم أن القصة حافلة بعدد من الشخوص لا بأس به : « فاطمة » و « فرج » و « غريب » و « عبدون » و « عم ضرغام » و « أم جورج » ، وكل أهل العزبة ، إلا أنا لا نشعر بأن هناك زحمة . فهو لا يقدم لنا تاريخ كل شخصية على حدة ، وهو لا يقف بنا طويلا عند سبب تواجد الشخصية فى الموقف وما فعلته ، وينصرف بنا إلى همومها ومشاكلها ، مغفلا الحدث الرئيسى فى القصة . ولكنه يتناول الحدث الفرد من خلال رؤية هذه الجماعة كلها وتأثيرها فيه وتأثرها به ، كل حسب علاقته بالحدث وبقدر موزون . يضاف إلى هذا أن القصة إن هى إلا « حياة » متدفقة لجماعة بعينها ، لها طابعها ، وتقاليدها ، وأفكارها ، وأخلاقياتها ، ونظرتها للناس والأمور والأحداث والأشياء . وأن قدرة الكاتب الفنية ، ووعيه الاجتماعى ، ونظرته الشمولية إلى واقع حياتنا فى الريف المصرى ، ساعدته على أن يعطينا صورة لهذا المجتمع فى موقع من مواقعه الجغرافية .

ولضمان إشاعة الحركة والجو الواقعى فى القصة توسل بوصف شخصية « فاطمة » وهى تتحرك ، منتخباً بعضاً من تصرفاتها وسلوكها فى حياتها العادية ، مركزاً على الأمور البسيطة جدًّا التى قد لا يلتفت إليها أحد . وقد تعمد الوقوف عند الأشياء المهملة التى لا تذكر عند وصف الشىء بالقبح أو بالجمال . وذلك لكى يظهر « فاطمة » كإنسانة طبيعية فى أفعالها وأقوالها وحركاتها ، حتى يتكشف بعدئذ تجنى الجماعة بعقلها الجمعى وفكرها الجمعى على الشىء الطبيعى فتحيله إلى شىء شاذ وغريب . وتوسل أيضاً بالوصف المكانى ، والاهتمام بعناصر الطبيعة الواقعية المحيطة بالحدث فى تطوره ، وبالحوار ، محاولا المزج بينه وبين السرد ، حتى بدا السرد وكأنه شعبى وبسيط لا تكلف فيه .

نلاحظ أنه يقدم لنا العزبة كلها فى لحظة حركة آنية ، حتى الطيور والحيوانات أصيبت بما أصيبت به القرية ، وانعكس عليها الحدث ، واشتركت فيه ؛ وهنا تكمن قدرة « يوسف إدريس » على الربط بين العناصر ، والتأليف بينها ، والتوفيق بين جزئياتها . وقد تبدى ذلك أيضاً فى التقاطه بعدسته الحساسة ، ودقة ملاحظته لبعض الجزئيات البسيطة التى شكلت إطاراً عامًّا يوحى بعودة الحياة الطبيعية إلى العزبة فى المساء بعد أن اطمأن الجميع إلى شرف فاطمة ، وكأن شيئاً عارضاً لم يزعج القرية .

وبقدر ما تتحدى الجماعة الفرد أو السلطة ، فإنها أيضاً لا تتعاطف إلا مع من تشعر أنه قادر على نفعها وأنه يعمل لمصلحتها دون استغلال لها بأية صورة من الصور . هى تقدر العاملين الذين تتمثل فيهم القيادة الحكيمة بكفاءة وتفوق لا باستعلاء وازدراء للجماعة . كما يظهر من التفاف أهل القرية فى قصة (المكنة) حول « الأسطى محمد » وحنوهم عليه وتقديرهم لمكانته ولنوع العمل والجهد الذى كان يقوم

به ويؤديه خدمة لهم ، ومن هنا شاركوه موقفه وابتعدوا عن الرأسمالى لأن العلاقة بينه وبينهم قائمة على الاستغلال المادى دونما إنسانية منه أو حب أو تعاطف أو مشاركة . فالجماعة أصبحت تنظر إلى « العمل » نظرة جديدة . هناك أيضاً نوع جديد من العلاقة بين العامل وبين ماكينته . إنه يعشقها عشقاً مفرطاً يفوق حبه لزوجته وولده . إنه يحنو عليها ويعطف على كل جزء منها . ومع أنه قد يعانى بسببها ، إذ فيها ما يفرح وبها ما يشقى ، فإن علاقته بها لا تتأثر . إنها مستمرة ومتصلة . . وفرق هنا بين نوعية هذه العلاقة ، وإبراز الكاتب لها ، وبين نوع العلاقات التى كان الرومانسيون يمجدونها فى قصصهم القصيرة . إنها علاقات عاطفية أو جنسية . والكاتب يؤمن بالعمل وأهميته فهو أثمن رأسمال . « الحانوتى » يؤدى عملا ، والأسطى محمد يؤدى عملا ، والبستانى فى ($\frac{1}{4}$ حوض) يؤدى عملا لا يستطيع أن يؤديه البورجوازى الكبير . والحلاق فى (الوجه الآخر) له وجهة نظر فى العمل كقيمة ورسالة مهما كان نوعه : (سيدنا أيوب كان صياداً . . وسيدنا عيسى كان نجاراً . . أنا اتعلمت كده . . كلنا كده . . أصول . . الواحد لازم يكون له صنعة ياكل منها عيش . . الا دى . . هى اللقمة اللى من غير تعب فكرك يبقى لها طعم . . . النبى عليه الصلاة والسلام قال : اعمل لدنياك . واعمل . . يعنى اعملوا . . مش تهزروا . . لازم الواحد يتفهم الناس . . شفت ازاى) (١). وأحمد « الأعرج » فى قصة (أحمد المجلس البلدى)(٢) يتحرك ليعمل ، وبصارع القوى الخارجية ليعمل ، ويتحدى الضعف والعجز ليعمل ، إيماناً بالحياة المتحركة والتجدد والتطور .

إن « يوسف إدريس » الكاتب الواقعى صور مجتمعنا فى حركته ، ووقف عند دقائق حياته . ولم يقف عند طبقة معينة لينحاز إليها ، فتتكرر شخوصه وموضوعاته وأحداث قصصه . وقصصه القصيرة تكشف عن إيمان بالتطور والتقدم ، بأن القوى المادية هى التى تتحكم فى حركة التاريخ ، وهى التى تؤدى إلى الصراع بين الأفراد والجماعات . كما أنها تناولت حياة الجماعة على اعتبار أن « الجماعة » قوة واقعية ، ينبغى الالتفات إليها وتجسيد مواقفها فى الأعمال الفنية ، لأنها تتحكم فى مسيرة الفرد والمجتمعات على حد سواء . وحظى الريف بعدد كبير من قصص الكاتب فى هذه المرحلة . فأبرز الجوانب الإيجابية فيه ، وجسد مآسيه الاجتماعية فى مواقف فنية اختار الكاتب مادتها من واقع الحياة فيه . ولم يكن الكاتب فى تصويره للمفارقات ، وللأوضاع التى يبغى تغييرها ، يعلى صوته الناقد ، أو يفصح عن رغبته فى التغيير والثورة بشكل علنى مفضوح ، وإنما عالج ذلك بشكل فنى . . فارتبط الشكل بالمضمون ، كما امتزجت الذات بالموضوع ، والتقى العالم المادى الخارجى ، بالعالم النفسى الداخلى . .

---

(١) « أليس كذلك » - يوسف إدريس - مركز كتب الشرق الأوسط - ١٩٥٧ - ص ٦٠ ، ص ٦٢ .

(٢) « الجمهورية » - العدد ٢٢٣٩ - ١٩٦٠/٢/٦ - ص ٤ .

وقصص « يوسف إدريس » القصيرة التى كتبها فى هذه المرحلة أثبتت قدرته على بنائها عضويًا . ولم تحل أفكاره ، كما لم تقف رسالته ، دون أن يكتمل بناء القصة القصيرة فى أدبه . ولعل مما يميز طريقته فى السرد ويعطيها مذاقاً خاصًا ، ذلك الأسلوب الذى استمده من طريقة الشعب فى الحكى والقص ورواية الحواديت والقصص الشعبية ، وهو يعتقد أن لشعبنا المصرى طريقته فى التعبير والتصوير ، فليس ثمة ما يجعلنا نهرع إلى الغرب أو الآداب الأخرى لنقلد أسلوبها . وما دمنا نؤمن بتراثنا وقيمنا الحضارية فلماذا لا يكون للقصة شكلها النابع من تربتنا وأرضنا . وقد عالج « يوسف إدريس » معظم موضوعاته ، وعرض أحداثه ، وقدم شخوصه ، بهذه الوسيلة . كما يبدو ذلك على سبيل المثال فى (الكنز) و (شغلانة) و (داود) وغيرها . وهو يحتفظ للقصة بالبداية الفنية التى لا تخرج عن الإطار العام لها . ليس هناك استطراد أو حشو أو تذييل . (آخر الدنيا – الشيخ شيخة – أحمد المجلس البلدى – أرخص ليالى – محطة – حادثة شرف) . وهو يصور الشخوص فى حركتهم كما هم فى الواقع : (المحفظة – داود – رمضان – هـ . هى لعبة) . ويعتمد على الحوار عنصراً أساسيًا لإشاعة الحركة وإضفاء الملامح ، وهو حوار عامى لا ابتذال فيه : (جمهورية فرحات – الحالة الرابعة – لعبة البيت – محطة) .

ومن عناصر البناء الفنى فى قصص « يوسف إدريس » القصيرة ، وصف المكان ، على اعتبار أن له دوراً ومغزى وقيمة : (العسكرى الأسود – اليد الكبيرة – مشوار – الجرح – جمهورية فرحات) .

و « يوسف إدريس » من الكتاب الذين يستخدمون الجمل القصيرة . فهو لا يسعى إلى إطالة الجملة فى الوصف أو السرد ، وإنما بمثل ما تتدفق الجمل قصاراً إبان الحديث العادى ، نراه فى سرده ووصفه وبعض حواره لا يستخدم إلا الجمل القصيرة الدالة على الغرض والتى تؤدى المعنى المطلوب أو الوصف المراد أو الحركة المتدفقة(١) .

و « يوسف إدريس » فى لغة السرد يضمنها ألفاظاً وتعبيرات وأمثالاً عامية ، شأنه شأن الواقعيين عموماً عدا « محمود البدوى » و « سعد حامد » . فقد كانوا حريصين على أن يكون الحوار باللغة العامية على اختلاف فى درجة فنية هذه اللغة وشحناتها ودلالاتها . كما كانوا يعمدون إلى تطعيم السرد بالعامية ، ولم يتخلف « يوسف إدريس » عن السير فى هذا السبيل ، وإن كنا نجده يكثر منه أحياناً . (احمد المجلس البلدى – أ . الأحرار – حادثة شرف) .

ومهما يكن من شىء فإن « يوسف إدريس » فى قصصه القصيرة التى كتبها حتى ١٩٦١ استطاع أن يصور مجتمعنا من خلال وجهة نظر شمولية ، وقد قدم لنا الواقع العادى فى ثوب قصة قصيرة فنية تامة النضج ، بعد أن أحاله إلى واقع مصقول . وكانت عملية إعادة تشكيل الواقع فى القصة القصيرة

---

(١) « انظر وصفه لصاحب القارب فى قصة (الجرح) – « الجمهورية » – العدد ١١٣٠ – ٢٤ يناير سنة ١٩٥٧ – ص ٣ .

تستهدف تغييره ، ودفع الجماهير للثورة عليه . والكاتب كان يؤمن برسالة تقدمية ، دعته إلى الارتباط بالينبوع والدفاع عنه ، وتصويره ، والعمل على تغيير واقعه وأسلوب حياته . فلم ينفصل عن هذا الينبوع لا فى نضاله السياسى ولا فى قصصه القصيرة . ومن ثم فإنا نعتبره بلورة للاتجاه الواقعى الذى أخذ عوده يشتد ويقوى عند الانطباعيين من أمثال « يحيى حقى » و « محمود البدوى » و « سعد حامد » و « عبد الرحمن فهمى » و « شكرى عياد » ، والانحيازيين من أمثال « سعد مكاوى » و « عبد الرحمن الشرقاوى » و « محمد صدقى » و « لطفى الخولى » و « محمود السعدنى » و « إبراهيم عبد الحليم » و « محمد يسرى أحمد » . فقد تفاعل مع ما قدمه هؤلاء ، وتشرب ما كتبه الواقعيون فى الأدب الروسى ، وغير الروسى أيضاً ، وانغمر فى الينبوع ، ثم صاغ رؤيته الواقعية الشمولية بعدئذ فى قصص قصيرة فنية .