خاتمة

شهدت الفترة ١٩٣٣ – ١٩٦١ فى أدبنا المصرى الحديث مسار القصة القصيرة فى اتجاهات رئيسية أربعة ، كان كل منها استجابة تلقائية للمرحلة الحضارية التى أنبتته ، وجاء نتاج تفاعل مجموعة كبيرة من العوامل يرجع بعضها إلى الظروف المادية والاجتماعية والطبقية ، ويرتد بعضها الآخر إلى المناخ الفكرى والثقافى والسياسى الذى تتنفس من خلاله القصة القصيرة أداة للتعبير والتصوير الفنيين .

فطوال الثلاثينيات ؛ وفى ظل نمو رأس المال المحلى وازدياد عنفوانيته ، وظهور وعى الطبقة البورجوازية بمكانتها وحرصها على السيطرة اقتصاديًا وسياسيًا وفكريًا وفنيًا وأدبيًا ، ثم شغفها المستمر بمحاكاة البورجوازية الأوربية الغازية فى سلوكها وقيمها وأدبها وفنها ؛ وإبان القهر الاستعمارى البغيض الذى ولد لقاء غير ودى مع أوربا ؛ فضلاً عما ساد مجتمعنا من طبقية وظلم اقتصادى وبؤس اجتماعى واستبداد سياسى تمثل فى الحكومات الديكتاتورية التى تتابعت على الحكم آنذاك ؛ كانت النتيجة الطبيعية أن تتاح الفرصة للاتجاه الرومانسى فى القصة القصيرة كى يملأ اتساع المرحلة . خاصة وأن هذا الاتجاه كان قد صادف هوى فى النفوس فى أول القرن وطوال العشرينيات ، وهو ما عبر عن نفسه فى مقتبسات المنفلوطى الدامعة ، وترجمات أحمد حسن الزيات ، وما عربه محمد عوض محمد ، وما كانت تقدمه فرقة يوسف وهبى المسرحية ، إلى جانب طوفان من الميلودرامات مترجمة كانت أو مقتبسة أو مصنوعة محليًا .

ولما كانت الطبقة البورجوازية هى المتحكمة ، ولما كان أبناؤها هم الكاتبون ، وأغلب القارئين لتميزهم علمياً ووظيفياً واجتماعياً ، مما هيأته لهم قدراتهم المادية ونشأتهم فى حضن هذه الطبقة ، فقد تحتم على القصة القصيرة أن تكون تعبيراً عن هذه الطبقة ساكنة المدينة . وعمن يحلمون بحياة مثل حياتها . ومن ثم فإنها لم تخرج عن الحدود الضيقة لتلك الطبقة ، ولا عن العالم الذاتى الصغير لكاتبها الذى يعتمد على التأمل المجرد المنعزل عن الواقع الخارجى الموضوعى .

وعلى هذا النحو سيطر الاتجاه الرومانسى على وجدان كتاب القصة القصيرة ومبدعيها على اختلاف نزوعهم نحوه . إذ منهم من اكتفى بالتعبير عن طبقته البورجوازية وتمجيدها ، كما تمثل ذلك فى قصص محمود كامل ، ومحمد أحمد شكرى ، ويوسف حلمى ، ويوسف جوهر ، وإبراهيم ناجى ، وصلاح ذهنى ، وحلمى مراد ، وصالح جودت ، وعزت السيد إبراهيم ، وحسين مؤنس ، ويوسف الساعى ،

وإحسان عبد القدوس ، وإسماعيل الحبروك ، ومحمد فرج ، وحسن فتحى خليل ، ونقولا يوسف ، ومحمود صبحى ، وعبد المنعم الصاوى ، وغيرهم ممن صاغوا قصصهم القصيرة على غرار قصص هؤلاء شكلاً وموضوعاً . ومنهم من زين لقصصه القصيرة عالماً يوتوبيًّا حالماً . قائماً على ركائز فردية بحتة ، وملتفًّا حول موضوعات وقضايا عاطفية مسرفة فى عاطفيتها ، وبعيدة كل البعد عن عالم الواقع والموجود مما يدرك بوضوح فى القصص القصيرة التى كتبها محمد أمين حسونه ، وعبد العزيز عمر ساسى ، وحبيب توفيق ، وشعبان فهمى ، وفؤاد فهمى ، ونقولا حداد ، وأحمد صبرى ، وحسين عفيف . ومنهم من لاذ وجدانيًّا وشعوريًّا بالقرية – على اعتبارها موطنه الأول ومكمن ذكرياته – ووجد فيها مجالاً لانطلاقاته الخيالية ، وميداناً فسيحاً لإثبات وحدانيته وتفرده ، وموئلاً يحميه من هجير المدينة . لذا تناولت قصص محمد عبد الحليم عبد الله ، ومحمد زكى عبد القادر وابنة الشاطىء الريف المصرى تناولاً رومانسياً ، ذاتياً ، خيالياً ، سكونياً ؛ ولم تصوره تصويراً موضوعياً ، واقعياً ، يشهد بمعايشتها الحقيقية للقرية ، وانتمائها العقائدى للريف ، وانتصارها الطبقى للفلاح الكادح ، ويكشف عن إدراكها العميق لحركة الواقع والصراعات التى تعتمل فى جوانبه .

وينفلت من أسر البورجوازية كتاب شهدوا العالم البورجوازى ، لكنهم لم يحيوا حياة أبنائه ، ولم يتخيلوا أنفسهم وهم يندمجون فى أيامه ولياليه ، كما أنهم لم يهربوا إلى الريف – وهم يقطنون المدينة – لإيمانهم بضرورة الثورة على الطبقة البورجوازية ، واقتلاع جذورها ، وتحطيم نظمها ، وإهدار قيمها ، وتشويه معالمها . تقودهم إلى ذلك بعض القيم الجديدة ، والأفكار الاجتماعية المتقدمة التى يؤمنون بها ، ويجهدون من أجل تطبيقها ، لكن تعوقهم العلاقات الاجتماعية القديمة السائدة فى المجتمع . فتندلع بين ضلوعهم ثورة من هول ما يستشعرونه من مسافات شاسعة بين الواقع الذى يبتغون القضاء عليه ، والمثال الذى يرغبون فى تحقيقه .

وإزاء الضغوط الجاثمة على صدور هؤلاء المثقفين ، يجد حقدهم على القديم وعالمه ، وتحمسهم لبناء أشكال جديدة من الحياة ، ونقدهم للأوضاع الطبقية ، وتفتحهم على الواقع الاجتماعى ، ووقوفهم مع المظلومين ، وهجومهم على البورجوازية المتعفنة ؛ يجد كل هذا متنفساً له فى قصة قصيرة ، تشترك مع القصص الرومانسية فى كونها تخاطب خيال القارئ وعاطفته أولاً ، وتعتمد على اللمحة الشخصية ، وتطلق العنان للعاطفة وما تحمل عليه العاطفة من مبالغات ، وتميل إلى الأسلوب الشاعرى ، والنغمات الرنانة ، والصور البلاغية ، كما تركن إلى أحكام الكاتب الذاتية ، وآرائه الخاصة ، وتعليقاته المبثوثة . إلا أنها مع ذلك رومانسية إيجابية وليست سلبية ، ثورية وليست انهزامية ، تقدمية وليست رجعية . لا تستسلم لمخدرات « الفردية » التى تضخم « الذات » تضخيماً مبالغاً فيه ينتهى بالإنسان إلى « قوقعة » من الأنانية ، أو العزلة خلف أسوار الماضى وأمجاد القدماء ، أو التهويل من شأن

كل ما يمت إلى البورجوازية المتعالية بصلة . وتجسدت هذه الرومانسية فى قصص عبد الرحمن الخميسى .

بيد أن كتاباً آخرين عاشوا فى هذه الأثناء ، وشاهدوا البورجوازية فى أوج عظمتها وسيادتها وجبروتها ، لكنهم لم تهيأ لهم ظروف الحياة الطيبة أو العمل المربح أو الكسب المادى المضمون ، كما أنهم لم يحظوا بالفرص التى كان يحظى بها أبناء الطبقة البورجوازية ؛ فهم ليسوا بورجوازيين ، لا بحكم الوظيفة الاجتماعية ، ولا بوسيلة الملكية ، ولا عن طريق الدرجات العلمية العليا التى حصلوا عليها ، ولا لانتسابهم إلى أسرات عريقة ، ولا لأنهم يتخذون من الأحياء الراقية فى المدينة موطناً ، وإنما هم أقرب إلى الطبقات الشعبية والكادحة منهم إلى البورجوازية .

وقد دفعتهم ظروف حياتهم الخاصة ، وظروف المجتمع من حولهم ، وإحساسهم المفرد بالاضطهاد من قبل البورجوازية الحاكمة والمسيطرة والمالكة ، إلى الحقد على هذه الطبقة ، والبغض لسلوكها ، والكراهية الشديدة لقيمها وأخلاقياتها . وبالتالى إلى العكوف على تثقيف أنفسهم بالثقافة المعاصرة ودراسة علم النفس بفروعه المتنوعة ، لمعرفة خبايا النفس الإنسانية ، ودوافع السلوك ، والغرائز ، وانعكاس البيئة الخارجية على البيئة النفسية ، حتى يتمكنوا من تشريح البورجوازية من الداخل ونبش عيوبها وتعرية مساوئها وإبراز تناقضاتها الداخلية : نفسية وأخلاقية وسلوكية وعاطفية وجنسية . وهم يعتمدون فى ذلك على التحليل النفسى ، لا على الانفعال الثر الغزير ، والشحنة العاطفية التى يتقد بها قلب الفنان ويتوهج خياله .

ومن ناحية أخرى ، فإن اتجاههم نحو التحليل كان رد فعل مباشراً لانطوائهم وعزلتهم ، مما قادهم إلى تحليل الأزمات النفسية والشعورية التى كانت تعترض حياة الإنسان خلال تلك المرحلة ، لأنهم هم أنفسهم قد أصيبوا بكثير من الأزمات النفسية نتيجة لوجود تناقضات عديدة فى المجتمع . وعلى أساس من وعيهم بالمجتمع وصراعاته الدفينة ، وعلى ضوء ثقافتهم الأدبية والنفسية والاجتماعية ، استطاعوا تصوير جانب من جوانب الحياة فى مجتمعنا المصرى طوال فترة الثلاثينيات وحتى أواخر الأربعينيات ؛ وهو الجانب غير المنظور من حياة الطبقة البورجوازية ، وكذا حياة الكادحين من أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة .

معنى هذا أن الاتجاه التحليلى فى القصة القصيرة عند كتابها من أمثال إبراهيم المصرى ومحمود عزت موسى وإبراهيم حسين العقاد ، جاء فى مواجهة المد الرومانسى العارم . ولئن كانت القصة القصيرة الرومانسية قد عبرت عن وعى طبقى وإحساس بالمصالح التى تهم الطبقة البورجوازية ونوعية حياتها ؛ فإن القصة القصيرة التحليلية ابتعدت كل البعد عن تمجيد البورجوازية أو الاحتفال بقيمها وسلوكها ، وإنما تناولتها – كبيرة وصغيرة – بالتحليل وتنبأت بزوال سلطانها ، واقتراب خريف عمرها .

ولم تتجاهل القصة التحليلية القصيرة غير البورجوازيين بمثل ما فعلت القصة الرومانسية ، بل إن كتابها أخذوا يدعون – على عكس الرومانسيين – إلى الارتباط الدائم والمتصل بالشعب ، ونبذوا الانفصال عنه ، وازدروا الأدب الذى يعبر عن الطبقة البورجوازية وحدها ولا يلتفت إلى بقية الطبقات فى المجتمع . وطالبوا بأدب يمتزج فيه عنصر المصرية بعنصر الحياة الرحبة الشاملة التى يحسها كل إنسان .

وإذا كان الكتاب التحليليون يشتركون مع البورجوازيين فى كونهم تعرضوا للعواطف وموضوعات تتصل بالغريزة الجنسية ، فإنهم لم يقصدوا إلى الجنس والإثارة بشكل أو بآخر ، إنما كان قصاراهم تحليل الغرائز الطبيعية ورد السلوك إلى بواعثه الطبيعية ، فى قصصهم القصيرة ، مع احتفاظ كبير بأصول فن القصة القصيرة وتقنياته وأسسه . كما أنهم لم يكشفوا عن أنفسهم بسفور كالرومانسيين ، ولم تغرق قصصهم فى الوهم والخيال ، ولم تمتلئ بالغريب والشاذ ، ولم تتواكب فيها المفاجآت ، بقدر ما اهتمت بتحليل النفس الإنسانية عند المرأة والرجل على حد سواء .

ويتميز إبراهيم المصرى فى تحليل عواطف المرأة وبهتم بعالم الطفل إلى حد كبير ، فى حين يتعمق محمود عزت موسى فى نفسية الفرد القلق المضطرب المأزوم ، وكلاهما انطلق بوعى بالبيئة والعصر معاً ، واستند إلى التحليل النفسى كوسيلة لإثبات شخصيته فى الفن ، وإثبات وجوده فى الحياة ، وإبراز تفوقه على الكتاب الرومانسيين فكراً وإبداعاً وفنًّا ، بتناوله موضوعاً لم يطرقه كتاب القصة القصيرة الرومانسية من البورجوازيين الحالمين .

ثم تتجه القصة المصرية القصيرة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية اتجاهاً واضحاً نحو الواقع ، ساعدت على ذلك حركة المجتمع الكلية فى شتى الجوانب . وهى حركة اتسمت بشموليتها وبأنها تختلف تماماً عما كان عليه المجتمع فيما بين الحربين العالميتين . كانت هنالك إرهاصات فى الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية . وكانت هنالك مقدمات فكرية تمثلت فى كتابات الاقتصاديين والاجتماعيين . وكانت هنالك الصحافة التقدمية بكل ما حفلت به صفحاتها من فكر وآراء ثورية تقدمية . وكانت هنالك عدة ظواهر إيجابية لحركة المجتمع المتصاعدة ، تمثلت فى إضرابات العمال ومظاهرات الطلاب وتحركات الفلاحين وغضبهم ، كما تجسدت فى التنظيمات السرية والشيوعية والنقابية والعمالية . وكانت هنالك على الصعيد العالمى ثورات اجتماعية .

تضافرت هذه الفواعل كلها فنقلت المجتمع من مرحلة حضارية إلى مرحلة أخرى مختلفة وجديدة وطبعته بطابع الحركة والنمو والتصاعد . الحركة الفعالة والمؤثرة والإيجابية . وكانت محصلة هذه الحركة الداخلية ، وهذا الجدل الموضوعى ، وذلك التشابك والتداخل بين عناصر المجتمع ، أن اتجهت القصة القصيرة وجهة جديدة نحو الواقع فى حركته وتشابكه وتعقده . فقد أصبح المجتمع يرى أن الخطر كل الخطر لا يكمن فى أدب وفن وفكر بقدر ما يتركز فى الفردية الجامحة التى يعبر عنها الاتجاه الرومانسى ؛

فأراد لأبنائه فى المرحلة الجديدة أن ينتجوا أدباً واقعيًّا يمجد الروح الجماعية ، ويشيد بالميول النضالية ، ويسخر من السلبية ، ويحتقر الانهزامية الفردية ، ويبتعد عن الانطوائية الحالمة ، ويدعو إلى التفاؤل البناء ، ومحبة الحياة الإنسانية ، ويجعل الإنسان الفاعل هو منبع القيم جميعاً .

ويبلغ الاتجاه الواقعى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية غاية زحفه فى القصة المصرية القصيرة ، بعد أن ساهم مساهمة فعالة فى تشويه الإقطاع والاستعمار ورجعية التقاليد العتيقة ، وفتح عين الطبقات الكادحة على كل ما يعترضُ طريق سعادتها ورفاهيتها وحياتها الحرة الكريمة من مشكلات . وجدير بالذكر أن الحركة النقدية الواقعية نشطت فى تلك الآونة نشاطاً غير عادى ، كان له تأثيره المباشر فى توجيه الكتاب نحو الواقعية فى الأدب ، وتقديم نماذج من القصص الواقعى لأدباء تختلف رؤيتهم للواقع ، وتتباين مناحى تعبيرهم عنه وتصويرهم له .

وعرفت الصحف والمجلات طريقها إلى ترجمة قصص واقعية لمختلف الكتاب الواقعيين أمثال زولا وبلزاك وستندال وتوماس هاردى وفلوبير وميريميه والفونس دوديه وادمون دى جونكور ، وكذلك تولستوى ودستويفسكى وتورجنيف ، ثم تشيخوف وجوركى ، حتى ترجمة بكاثاييف وسرغوى سيمينوف وميخائيل شولوخوف وفلادكوف ، ثم يورى كازاكوف ويورى ناجيين وسيرجى فيرونين .

ومع ذلك فإنا لاحظنا أن النقاد اليساريين قد أسهموا فى الدعوة للواقعية بجدية وفاعلية واستمرار ، محاولين تطبيق ما سبق لروسيا الاشتراكية أن طبقته على أدبها وفنها بعد نجاح الثورة البلشفية ١٩١٧ ، متأثرين بتعاليم ماركس وإنجلز وأقوالهما فى الفن والأدب ، واضعين فى اعتبارهم آراء لينين وبليخانوف وخروشوف وماوتسى تونج فى الأدب الاشتراكى ، والأديب الواقعى الاشتراكى . . ونبذوا عن عقيدة وإيمان كل ما هو شعورى وخيالى نبذاً تامًّا كاملا ، وحاولوا إدراك الوجود على حقيقته دون أن يسمحوا للخيال بأن يزيفه ، وربطوا الفكر بالمجتمع الذى نشأ فيه وبالظروف التى أحاطت به ، ولم يعترفوا إلا بوجود الواقع الموضوعى للحقيقة الكونية أو الاجتماعية خارج الذات ، وطالبوا الكتاب بالتخلى عن ذواتهم كلية ، والانحياز للمجموع ، وبأن يكون لأدبهم رسالة ولفنهم هدف واضح ، وبأن يعبروا عن صراع القوتين : القوة القديمة التى تموت ، والقوة الجديدة التى تنمو ، وأن يكونوا مناضلين فى قصصهم أو رواياتهم أو مسرحياتهم . وأن يمجدوا انتصار البروليتاريا ويحطموا كيان البورجوازية ، إلى غير ذلك من المطالب التى عبرت عنها كتابات سلامه موسى ومحمد مفيد الشوباشى ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وأحمد رشدى صالح ونعمان عاشور ولويس عوض ومحمد مندور وعبد الرحمن الشرقاوى ولطفى الخولى وغيرهم من الكتاب اليساريين .

ويستجيب لهذه الدعوة بشكل مباشر من كتاب القصة القصيرة عدد كبير ممن يدينون بالماركسية أساساً ، ويؤمنون بصحة هذه القضايا وحتمية توافرها فى العمل الفنى والأدبى . فتجىء قصصهم

القصيرة معبرة عن هذه الرؤية مع اختلاف فى درجة نضجها الفنى . بعضها يسفر عن انحياز طبقى وعقائدى لطبقة الفلاحين كما يبدو فى قصص سعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى وأحمد رشدى صالح وعلى الدالى وزكريا الحجاوى ، وبعضها يبرز انحيازاً آخر للبروليتاريا وهو ما تمثله قصص محمد صدقى ، فى حين يكشف بعضها الآخر عن إيمان بدور أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة من المثقفين الثوريين الوطنيين ، وهو ما توضحه قصص صلاح حافظ ولطفى الخولى وإبراهيم عبد الحليم ومحمد يسرى أحمد ، بينما ينفرد محمود السعدنى فى انحيازه لمن لا عمل لهم أو أولئك الذين يؤدون حرفاً وأعمالا بسيطة لم يكن ثمة ذكر لها أولهم فى أعمال قصصية من قبل .

وتتفاوت قصص هؤلاء القصيرة من الناحية الفنية ، حيث يتطرف أغلبهم فى تطبيق النظرية الماركسية على القصة ، فيعلى من شأن المضمون والهدف السياسى على بقية عناصر القصة القصيرة كعمل فنى ، مما يفقدها التأثير المطلوب ، ويجعلها لا تبلغ الغاية المرجوة التى قد تبلغها خطبة زاعقة أو يصل إليها مقال سياسى لا تشويق به ولا فن فيه ، حتى جاء بعضها يكرر بعضاً . بينما حاولت بعض قصص هذا الاتجاه عقد صلح بين عناصر الفن القصصى القصير ، والمضمون الاجتماعى ، والهدف المسئول ، وذات الكاتب ووجهة نظره الشمولية ، ثم رؤيته الجدلية الديالكتيكية للواقع فى حركته المتصاعدة النامية ، والمزج بين الواقع الموضوعى المادى ، والواقع النفسى الداخلى .

والتأليف بين هذه العناصر جميعاً هو ما يشكل فى اعتقادنا ما اصطلحنا على تسميته بـ « الواقعية الشمولية » التى كان يوسف إدريس قد وفق فى الوصول إليها ، وذلك فى قصصه القصيرة التى كتبها قبل ١٩٦١ .

وثمة كتاب واقعيون لم يلتزموا فى تعبيرهم عن الواقع بوجهة نظر عقائدية معينة ، بل بدافع من إحساسهم بما يدور حولهم ، وإدراكاً منهم لحركة المجتمع والفن الذى تستلزمه المرحلة الحضارية ، راحوا يعبرون عن هذا الواقع كما انطبعت صورته فى وجداناتهم ومشاعرهم ، مؤثرين أن تكون لقصتهم القصيرة وحدة انطباع أو وحدة تأثير ، مستندين إلى عنصر « الاختيار » و « الانتخاب » ، مبتعدين عن أن يكون فنهم أداة لمذهب سياسى أو وسيلة دعائية لحزب أو بوقاً لفكرة . بل جعلوا غايتهم التأثير فى القارئ وتوصيل « الانطباع » الذى طبعه الواقع على نفوسهم ، فطفقوا هم بالتالى يطبعونه على نفسية القارئ ومشاعره . وقد اجتمعت هذه الخصائص فى قصص محمود البدوى وسعد حامد وعبد الرحمن فهمى ود . شكرى عياد . وقصصهم القصيرة على هذه الشاكلة تدخل فى إطار ما أطلقنا عليه « الواقعية الانطباعية » .

ومهما يكن من أمر فإن الكتاب الواقعيين : انطباعيين وانحيازيين وشموليين قد أسهموا فى تصوير مجتمعنا فى قصصهم القصيرة بإخلاص ووعى وصدق وفهم ، وتمكنت قصصهم من أن تحدد ملامح

فى قطاعيه : الريفى والمدنى ، وأن تقف عند أبعاد الصراع الذى يعتمل فى مجتمعنا وقضاياه ومشكلاته وقضاياه ، وتعين أهدافه ومراميه ، وتربط حاضره بماضيه ، وتستشرف بلا تهويمات أو إغراب أو إمعان فى اللامعقول . وليس من شك فى أن من القصص أعماقه ، سيرة ماهيأ لمرحلة الثورة الاجتماعية التى بدأت خطواتها العملية الجدية فى يوليو ١٩٦١ ، وأن ساعد على تعبئة الروح القومية والوطنية إبان عدوان ١٩٥٦ ، وأن منها ما واكب المجتمع فى حلته الجديدة ، بكشفه عن علاقاته وقيمه وأخلاقياته وإنسانه الجديد .

وتتسع المرحلة التالية للحرب العالمية الثانية لتشمل اتجاهاً رابعاً للقصة المصرية القصيرة عبر من خلاله بعض الكتاب عن نظرة تشاؤمية حزينة قاتمة ، متأثرين بالفكر الوجودى فى كتابات وقصص جان بول سارتر وكافكا وكامى وسيمون دى بوفوار وفرجينيا وولف وغيرهم ، ومتأثرين بقراءاتهم فى الفلسفة ، وطبقاتهم التى ينتمون إليها ، وبيئاتهم التى نشأوا فيها : وجاءت قصصهم القصيرة تعبيراً عن رؤية سوداوية كابوسية ، تنظر إلى الفرد المقيد المحاصر داخل سجون محصنة وأسوار حديدية وحيطان عالية . وتساءلت عن مصيره ، وبحثت عن خلاصه ، فلم تجد له سبيلا ولا مخرجاً (يوسف الشارونى) . وناقشت وجوده ، ومآل هذا الوجود ، ونهايته ، وموقفه من الموت والعدم (مصطفى محمود) ، ثم خوفه وحذره وأنانيته وسلبيته وتضحيته (محمد أبو المعاطى أبو النجا) ، وذلك كله من زوايا فكرية فلسفية ، فى محاولة لإيجاد شىء اسمه « التعادلية » (توفيق الحكيم) بين الوجود والعدم ، المادة والروح ، الجنة والنار ، الثواب والعقاب ، الحب والكراهية ، الدين والدنيا ، الخطيئة والغفران ، النور والظلام . وكان توفيق الحكيم أكثر هؤلاء الكتاب بعداً عن الواقع من ناحية ، وعن أصول فن القصة القصيرة وخصائصه الموضوعية من ناحية أخرى . أما يوسف الشارونى وإدوار الخراط ، فإنهما انطلقا من الفكر المجردة وحاولا إلباسها أردية من الواقع ، مع احتفال بالفن كبير ، فى حين وضع مصطفى محمود وأبو المعاطى أبو النجا الواقع فى اعتبارهما الأول وإن طغت الفكرة بطبيعة الحال .

وليس معنى وقوفنا عند هذه الاتجاهات الأربعة خلو المرحلة من غيرها من الاتجاهات ، فقد وجدت ثمة اتجاهات أخرى ، كان بعضها استمراراً للمرحلة السابقة قبل ١٩٣٣ ، وكان بعضها الآخر غير ذى خطر كبير ، ولم يكن له تأثير أو امتداد عظيمان ، بحيث يشكل قوة وتياراً ، لاسبيل إلى تجاوزهما أو الإغضاء عنهما ، وكان بعضها الثالث يقصد إلى أهداف ويتوسل بأدوات بعيدة عن الفن والأخلاق ، كما كان بعضها الرابع يمارسه الكاتب جنباً إلى جنب مع التيار الذى يحبه والاتجاه الذى تسير فيه أغلب قصصه القصيرة وكتاباته النثرية الأخرى .

وعلى سبيل المثال فإن اتجاه محمود تيمور الإنسانى فى القصة القصيرة ، طوال الأربعينيات وحتى

الآن إن هو إلا امتداد أصيل وواع لاتجاهه فى القصة القصيرة الذى تميز به وجه الرواد . وهو اتجاه وقفنا عنده طويلا فى دراستنا السابقة لتطور فن القصة القصيرة فى مصر. انه ذلك الذى يمثله محمود تيمور مفهومه للإنسانية فى القصة بقوله : (والإنسانية التى أعنيها هى جوهر ذلك من الآدمى ، الذى يدب على هذه الأرض أيًّا كان ، وحيثما كان . هى تلك النفس البشرية ، تصطرع فيها أشكال من الغرائز والنزعات ، باطنة وظاهرة . هى تلك القوى الروحية ، التى تدفع الناس بعضهم ببعض ، فتضرب بينهم الأواصر والأسباب ، وتتشابك الرغائب والأهواء . . هى ذلك العباب الجياش ، من الاستجابات والتأثرات بين المرء وحياته ، وما يكتنفه من بيئة ومجتمع وأحداث . . هى تلك الأعراض الثابتة للإنسان فى معاشه على وجه البسيطة منذ فجر الخليقة إلى أن تقوم الساعة)[1]. إنه يهتم « بالإنسان » بصفة عامة ، ولا عليه أن يكون هذا الإنسان مصريًّا لحماً ودماً وفكراً وشعوراً ومشكلات وآمال . ويظل محمود تيمور معنياً بضرورة توفر عنصر « الإنسانية » هذا فى قصصه القصيرة حتى الآن . تؤكد ذلك قصصه : (الفأرة) و(أم سحلول) و(حلم سارة) و(إنسان) و(فلنبدأ الحياة) و(بوطنوس) ، وغيرها .

ورغم تسليمنا بأن القصة القصيرة نشأت فى حضن الصحافة ، وتأثرت فى فترتنا هذه باتجاهات الصحف السياسية والاجتماعية والفكرية ، لدرجة جعلتنا نضم كتاب صحف ومجلات بعينها داخل إطار اتجاه معين ، نظراً لأن هذه الصحف متحدة الاتجاه ، متلاقية الفكر ، متضافرة فى دعواتها ومنحاها ، فإنا من ناحية أخرى لا نجزم بأن كل القصص التى نشرت فى كل الصحف والمجلات كانت متكاملة من الناحية الفنية أو كان لها اتجاهها الذى يميزها من حيث المضمون الاجتماعى أو الفكرى أو النفسى . ذلك أن كتاباً قصصيين تأثروا أولا وقبل كل شىء بأسلوب الصحافة فى سرد الخبر ، وحكاية الحدث ، والتقاط الشخصية التى تصلح عاداً لـ « ريبورتاج » صحفى مشوق وجذاب ؛ وبلغتها الخفيفة ، السريعة ، الخاطفة ، كثيرة التنقل من جزئية إلى جزئية ومن موقف إلى آخر .

وهذا اللون من القصص أضفت عليه الصحافة من طابعها الشىء الكثير ، مما يدفعنا إلى الظن بأن كتاب هذه القصص كانوا ينزعون فى كتابتها نحو إرضاء رغبة الصحيفة وطلبها وإلحاحها المتزايد المستمر ، وكأنهم يحررون باباً ثابتاً لابد من شغل فراغه ! فلا يعقل أن نظفر بقصة فنية موضوعية مكتملة العناصر ، لها هدفها ومضمونها واتزانها ، وتدل على معايشة ومعاناة وممارسة طويلة للفن ، لكاتب يكتب كل يوم قصة قصيرة لصحيفة من الصحف أو مجلة من المجلات : يكتب فى هذه ، وينشر فى تلك . ولا ننكر أن لبعض من كتبوا قصصاً صحفية فكرة معينة أو أن لديه شيئاً يريد أن يقوله ، لكنه يستسلم لمتطلبات الصحيفة ، فتلتهم منه الفكرة ، أو تغمر اتجاهه ؛ لأنه أصلا غير

(١) « دراسات فى القصة والمسرح » – محمود تيمور – مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز – ص ١٢٣ . .

متحمس للدفاع عنها وتثبيتها وتأكيدها فى فنه ، وربما لأنه لا يؤمن بها إيماناً قويًا . فالكتاب الواقعيون والتحليليون وغيرهم من أصحاب الاتجاهات الواضحة لم تؤثر فيهم الصحافة بأى شكل من الأشكال على الرغم من أن قصصهم القصيرة نشرت أول ما نشرت فى الصحافة . لأن الدافع إلى النشر هو أن تذاع فكراتهم ووجهات نظرهم ومناهجهم فى الكتابة ، لا أن يرضوا الصحافة ، فإن اتجاهاتهم الفكرية والفنية محددة وثابتة قبل أن ينشروا فى الصحيفة .

ينطبق هذا على القصص القصيرة ذات الاتجاه الصحفى التى كتبها محمد على غريب . وهو صحفى أولا وقبل كل شىء . عمل فى صحف لا حصر لها مثل (البلاغ) و(أبو الهول) و(كوكب الشرق) و(اليوم) و(الزمان) و(الإذاعة) و(الهلال) ثم (أخبار اليوم) ، وأصدر (الصريح) و(الطائر) و(الضحى) و(صوت الإسلام) و(غريب) و(ابن مصر) و(ابن البلد) . وكذلك القصص التى كتبها «فجر» وادوار عبده سعد ، وأحمد جلال ، الذى عمل بالصحافة فى مجلات متعددة مثل اللطائف المصورة والاثنين والدنيا ، والفكاهة : وأصدر (الباشكاتب) فى وقت من الأوقات ، ثم عمل بالإخراج السينمائى . وهو يكتب قصصه للتسلية وتزجية أوقات الفراغ ، ويعتمد على مهارته فى خلق العقد ، والحبكة القصصية ، والإثارة . ولكى يجذب القارئ نراه يتخيل له شكل الحياة بعد عشرين سنة أو ألفين من السنين . تدل على ذلك قصة (ثورة النمل) و(إمبراطورة النساء) و(العودة إلى الأرض) و(الهول الزاحف) . وهو يقدم للأولى بقوله : (هذه القصة وقعت فى مصر سنة ١٩٦٠ وكان يمكن أن تقع قبل ذلك بستين سنة ، أو بعد ذلك ، وكان يمكن أن تحدث فى كل مملكة وفى كل زمان)[١] . كما يقدم لقصته الثانية قائلا : (لم تكن حرب سنة ١٩٤٠ آخر الحروب ، إذ لم تمر بعدها عشرون سنة حتى قام فى بعض الدول ديكتاتور رهيب يطالب بالسيادة على العالم ، وشبت فى سنة ١٩٦٠ لظى حرب شعواء اشتركت فيها كل دول العالم ، فأفنت الحرث والنسل ، وهلك معظم الرجال ، ولم يبق منهم إلا عدد قليل ، استعبده النساء اللواتى أصبحن هن حاكمات الدنيا .. ومرت القرون وظل السلطان للنساء ، وأما الرجال فكانوا يعملون عبيداً فى المناجم أذلاء لاحول لهم ولاقوة ، إلى أن عثر أحدهم فى ذات يوم على كتاب . . .)[٢] .وهكذا دون أن نظفر بمضمون اجتماعى أو فكرى من وراء هذه اليوتوبيات ، وإنما تلبية للصحافة ورغبة فى تسلية القارئ . حتى إنه كان يكتب القصة كموضوع صحفى أو كمقال ضمن المقالات ، ولم تكن تستغرق منه كتابة هذه أو تلك بضع ساعات . تقول عنه (المصور) : (لن ينسى له أصدقاؤه ذاكرته العجيبة وسعة اطلاعه وسرعته التى لا تلحق فى الكتابة ، سواء فى الترجمة أو التأليف ، حتى رأوه يكتب فى جلسة واحدة ، لا تستغرق

(١) «الاثنين والدنيا» - العدد ٣٢٦ - ٩/٩/١٩٤٠ - ص ٣٧ .

(٢) «الاثنين والدنيا» - العدد ٣٢٩ - ٣٠/٩/١٩٤٠ - ص ٣٦ .

ساعات من النهار ، بضع مقالات مختلفة الموضوعات ، وفيها ما يحتاج إلى المراجعة فى كتب التاريخ وغيرها ما لا يقل عن تلكم الساعات) (١) . والواقع أنه حينما كان الوقت يلتهمه ، كان يكتب القصة بلا نهاية ويطلب من القراء أن يكتبوا لها نهاية من عندهم هم .

ويدخل فى هذا الإطار ما كتبه إبراهيم عبد القادر المازنى من قصص قصيرة فى سنيه الأخيرة كان فيها (يجارى ذوقاً شاع بين الجمهور ، بعد أن لم يكن له كبير اعتبار ، ويقدم مادة للقراءة السهلة ، أكثر مما يقدم انطباعات حية) (٢) . وكذا ما كتبه إبراهيم الوردانى من قصص قصيرة ، كان بعضها يكتب فى مناسبات بعينها ، ويكتب بعضها الآخر استجابة لحالات أو أحداث خاصة ، لكنها فى الأغلب الأعم أشبه باللقطات الصحفية الخفية الجذابة التى ينتهى تأثيرها بمجرد الانتهاء من قراءتها بسرعة . يضاف إلى هذا ما كتبته جاذبية صدقى وصوفى عبد الله وسعاد حلمى ونجيبة العسال ونوال السعداوى وفوزية مهران وأسما حليم .

وإذا كان الاتجاه نحو « الجنس » عند محمود البدوى أو يوسف إدريس أو إبراهيم المصرى كان لا يمثل إغراقاً كليًّا فيه ، بقدر ما جاء كجزء من رؤيتهم للواقع وإحساسهم بوجوده وأهميته وتأثيره ، حتى إنهم تناولوه فى قصصهم القصيرة تناولا فنيًّا من خلال تصويرهم للواقع أو تحليلهم لدوافع السلوك دون أن يكون قصدهم « الجنس » كغاية وهدف ، فإنا نلاحظ أن بعض الكتاب لا تدور قصصهم إلا فى هذه الدائرة ، غايتهم الإثارة الجنسية ليس غير . والواقع أن الفن لا يمكن أن تكون غايته غير أخلاقية بأى حال ، فالفن أخلاق بطبعه . ولئن كانت قصصهم القصيرة تلقى رواجاً معيناً من الناحية التجارية ، فإنه رواج مؤقت . وقصص إحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب وعزت محمد إبراهيم دليل على ذلك . وإن كنا نرى أن أمين يوسف غراب الذى بدأ واقعيا ، نجد لديه الأرضية الاجتماعية إلى حد ما ، والحفاظ على سلامة لغته والاهتمام بشاعريتها وموسيقاها ، لكن هذا لا ينفى كونه يستهدف الإثارة ، والإثارة وحدها !

وثمة اتجاه ضعيف لم يستجب له كثير من كتاب القصة القصيرة فى هذه المرحلة ، ولم يجد له كبير صدى ، وهو اتجاه البعض نحو التاريخ : الفرعونى والعربى القديم والإسلامى والفارسى والأوربى ، يستمدون منه بعض الأحداث ، ثم يجعلونها محور قصصهم كما فعل حبيب جاماتى ومحمد سعيد العريان وإبراهيم المصرى . والحق أن هذه القصص فشلت من الناحية الفنية وتحولت إلى بحوث مختصرة أو مقالات تعرض لبعض الوقائع التاريخية . فالقصة القصيرة تثقلها وتهدها مثل هذه الموضوعات . وهى فن الحاضر ونبضه وقلبه الخفاق ، ولا يغرى قارئها أى موضوع يتصل بالماضى القديم مهما

---

(١) « المصور » - العدد ١١٩٠ - ١/٨/١٩٤٧ - ص ١٦ .

(٢) « القصة القصيرة فى مصر » - د . شكرى عياد - مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٨ - ص ١٣٠ .

كانت عظمته التاريخية . ولقد أثقلوا القصص فعلاً بجزئيات وأسماء وأحداث وأسماء أماكن ووقائع لا حصر لها ، والقصة القصيرة بطبعها لا تحتمل كل هذا إن مسرحية الرواية أو المسرحية ، وليس القصة القصيرة أبداً .

هذه هى الاتجاهات الرئيسية والفرعية التى حددتها القصة القصيرة مساراً لها ، والتى شكلت أطر القصة القصيرة طوال مرحلة ممتدة من ١٩٣٣ – ١٩٦١ . وهى الاتجاهات التى كونت فى حد ذاتها تراثاً لا سبيل إلى إنكاره ، ينبغى على أى كاتب محدث أن يطلع عليه ، وأن يدرسه ، ليتعرف إلى نوعيته والظروف التى أحاطت به ، وجوانب القوة فيه وجوانب الضعف . حتى تكون محاولات التجديد فى المضامين والأشكال مبنية على أساس موضوعى ، وليست منطلقة من فراغ ؛ وحتى تأتى بالفعل وهى تتسم بخصائص ومميزات لم تسبق إليها بأى شكل من الأشكال . فقد يجهد الكاتب المحدث نفسه فى تجارب يكون قد سبقه إليها غيره من كتاب الأجيال السابقة بأزمان وأزمان .

ونحن لا نرى ثمة ما يدعو إلى الوقوف فى وجه التجارب الجديدة التى يقدمها جيل ما بعد ١٩٦١ ، لأننا نؤمن أساساً بالتطور ، وإلا كان فهمنا لعملية التطور ، وسير التاريخ ، وحركة المجتمع ، واتصالها ، وحتمية تطورها ، فهما قاصراً لا يصيب بالضرر مستقبلنا فحسب ، ولكن أيضاً وبنفس الدرجة من الخطورة حاضرنا الذى نعيشه ونبنيه .

ومع كوننا نؤيد إتاحة الفرصة للتجربة وإفساح المجال أمامها ، فإننا لا نفضل المغالاة فى التهليل لها والتكبير من شأنها والتفخيم فى أهميتها ، وهو ما تعبر عنه بعض ردود الفعل النقدية المواكبة والانفعالات العصبية المصاحبة التى لا تحتاج إليها التجارب الجديدة لأنها بحكم طبيعة الأشياء تسير . ونحن نرى ضرورة الانتظار حتى تقطع القافلة المسافة ، وتجتاز الصعاب ، وتتخطى عقبات الطريق ، ثم تبلغ فى النهاية مقصدها . وبعد هذه الرحلة نستطيع الحكم وإبداء الرأى والتقويم . وليس أدل على ذلك من أننا فى هذه الدراسة لم نتناول بالتقويم والنقد إلا الاتجاهات التى استغرقت مسيرتها أعواماً طويلة ، حتى اشتد عودها واتضحت معالمها .

الدقى-فى مارس ١٩٧٠

دكتور سيد حامد النَّسَّاج