

يوسف الشaronي

الروائيون الثلاثة



◆ نجيب محفوظ ◆



◆ يوسف السباعي ◆

◆ محمد عبد الحليم عبد الله ◆



الروائيون الثلاثة



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة ،
تهدف المشاركة في استهلاض وتأكيد الاتماء
والوعي القومي العربي، في إطار المشروع
الحضاري العربي المستقل .
- يطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل
الثقافي والعلمي مع مختلف المؤسسات الثقافية
والعلمية ومراكز البحث والدراسات ، والشامل
مع كل الرؤى والاجهادات المختلفة
- يسمى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين
والباحثين والكتاب العرب ، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية
نساعده على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبّر عن آراء كاتبها ،
ولا تعبّر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبنّاها
مركز الحضارة العربية .



رئيس المركز
على عبد الحميد

مدير المركز
محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية
٤ ش. العلمين - عمارت الأرقان
ميدان الكتب كات - القاهرة
ت : ٢٤٤٨٣٦٨ ، ف : ٢٤٤٠٤٢

يوسف الشاروني

الروايةُونَ الْثَلَاثَةُ

نجيب محفوظ
يوسف النسبي
محمد عبد الحليم عبد الله



الكتاب : الروايون الثلاثة

الكاتب : يوسف الشارونى

الناشر : مركز الحضارة العربية

الطبعة العربية الثانية : القاهرة ٢٠٠٣

رقم الإيداع : ٢٠٠٢/٦٢٧٠

I.S.B.N.977-291-382-8

الغلاف
تصميم وجرافيک : ناهد عبد الفتاح

الجمع والصف الالكتروني :
وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيذ : سمية حرباوى
تصحيح : رحيم منتصر

مقدمة

هذا الكتاب ثمرة رفقة امتدت مع أدبنا المصري بوجه عام وروائيينا الثلاثة بوجه خاص . وهم روائيون يجمعهم جيل واحد هو الجيل الذي أضجته الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) . وقد تختلف عن الرفقة اثنان هما :

محمد عبدالحليم عبدالله ، ويوف السباعي ، وبقى نجيب محفوظ -
أمد الله في عمره - يؤنس رفقي الأدبية .

فهذه الدراسات لم تكتب دفعة واحدة في شكل متكامل ، بل هي أشبه بالذكريات أو المذكرات الأدبية ، فلت شيئاً فشيئاً مع التموي القصصي لروائيينا حتى تبلورت في هذه الدراسات التي اجتمع شملها وتجاورت في هذا الكتاب .

ولمن جاء ترتيب نشر الدراسات بالنسبة لكل أديب بترتيب كتابتها تاريخياً ، إلا أنها تجاوزنا هذا الالتزام عند الدراسة العامة التي تناولت التطور الروائي لكل كاتب ، فقد رأينا أن وضعها المنطقي أن تكون في صدر الدراسات الخاصة بكل روائي .

ولا شك أن هؤلاء الروائيين الثلاثة يمثلهم جيلهم ، وكل منهم قد تطور فنه الروائي من مرحلة إلى أخرى أو تعددت اتجاهاته الفنية ، مما أخصب حركتنا الأدبية في منتصف هذا القرن ، وعبد الطريق أمام الأجيال التالية لترتاد بدورها آفاقها وتستكشف عوالمها وتقوم بعفاراتها .

فهذه الدراسات تكريم لروائيينا الثلاثة وجيلهم ، وتنذير لمن تلاهم من أجيال ، فهي بذلك محاولة لإقامة الجسور بين أجيالنا الأدبية ، نأمل أن تحقق ما نرجوه منها ..

نجيب محفوظ

- التطور الروائى عند نجيب محفوظ.
- بين القصرين والتمرد والثورة على الاستبداد.
- السراب.
- الشحاذ.
- الفن الروائى بين «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ و«الرجل الذى فقد ظله» لفتاحى غانم.

التطور الروائي عند نجيب محفوظ

في التاريخ الأدبي لكل أمة نجد الرواد الذين لهم فضل ابتكار أو إدخال أنواع أدبية، كما نجد الذين جاءوا بعد ذلك وعملوا على إرساء هذه الأنواع الأدبية وإقرارها بحيث تصبح معترفًا بها. ولا يشد تاريخنا الأدبي الحديث عن هذه القاعدة. ففي مجال القصة بمعناها الحديث نجد الرواد الذين كانوا يتلمسون الطريق لهذا النوع الأدبي في لغتنا. وللن كنا ننظر إلى كتاباتهم بمقاييس اليوم فنجد أنه لا تتحقق فيها العناصر الفنية التي ننشدها، فيجب ألا ننسى أنه كان لهم فضل الريادة. من هؤلاء الرواد المولى جي صاحب «حديث عيسى بن هشام» و محمد حسين هيكل في روايته «زينب». كذلك نجد في تلك الفترة ظهور أشخاص لهم نشاط موسوعي، ومحاولات في جميع الأنواع الأدبية، نجد مثلاً المازني والعقاد وطه حسين يكتبون الشعر والرواية والقصة القصيرة والدراسات الأدبية والمقالات النقدية.

وعندما قام هؤلاء الرواد بهمتهم الجليلة أعقبهم جيل آخر، مهمته إرساء محاولات هؤلاء الرواد. وكان أفراده أكثر تخصصاً، منهم من انصرف إلى النقد ومنهم من انصرف إلى الرواية أو القصة القصيرة أو المسرح. فتوفيق الحكيم، وإن عالج الرواية والقصة القصيرة - فإن فنه الأول هو المسرح بلا جدال. ويحيى حقي، وإن عالج الدراسة الأدبية والرواية - فالقصة القصيرة كانت أخصب ما أنتجه.

في أثر هؤلاء ظهر نجيب محفوظ الذي أرسى بدورة دعائيم الرواية المصرية، وعبد طريقها تهائياً لمن يتلوه من أجيال. ولو رجعنا إلى شباب

نجيب محفوظ نجد أنه قام بمحاولات يتلمس فيها طريقه الأدبي، فقد عالج الشعر في مرحلة مبكرة من عمره، وذلك على أثر تجربة عاطفية مر بها. ثم اتجه - بحكم دراسته - نحو الدراسات الفلسفية، حتى أنه هم بتحضير رسالته للماجستير عن فلسفة الجمال، غير أنه ما لبث أن مر بازمة إبداعية - إن صح القول - واجه فيها - على حد تعبيره - أخطر مرحلة في حياته، وفي ذلك يقول:

كنت أمسك بيد كتاباً في الفلسفة، وفي اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حقي أو طه حسين ، وكانت المذاهب الفلسفية تقتاح ذهني في نفس اللحظة التي يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر. ووُجِدْت نفسي في صراع رهيب بين الأدب والفلسفة .. صراع لا يمكن أن يتصوره إلا من عاش فيه.. وكان علىَّ أن أقرر شيئاً أو أجن . ومرة واحدة قامت في ذهني مظاهرة من أبطال «أهل الكهف»، الذين صورهم توفيق الحكيم، و«البوسطجي»، الذي رسمه يحيى حقي، وال فلاح الصغير الذي لا يعرف الدنيا أبعد من حدود عيadan الغاب المنتصب على حافة الترعة في رواية «الأيام»، لطه حسين ، وأشخاص كثيرين من أبطال قصص محمود提مورو .. كلهم كانوا يسرون في مظاهرة واحدة . وقررت أن أهجر الفلسفة وأن أسير معهم .^(١)

ومنذ عام ١٩٣٦ سار نجيب محفوظ في الموكب الأدبي حتى صار أحد الذين يتولون قيادته، وكانت ميزته الأولى أنه كاتب متتطور في تفسيره وأسلوبه، يحاول دائمًا أن يجدد نفسه وأن يكتشف كل يوم عالمه المتغير.

ويعزّو نجيب محفوظ اختياره القالب القصصي إلى الظروف السياسية التي كانت تمر بها البلاد وقت نشأته الأدبية، ويوضح ذلك

(١) حديث بمجلة الإذاعة، القاهرة، ٣١ ديسمبر ١٩٥٧.

على لسان سوسن - إحدى شخصيات الجزء الثالث من روايته «بين القصرين» - حين تقول : المقالة صريحة و مباشرة ولذلك فهي خطيرة ، خاصة وإن كانت الأعين محمّلة فينا ، أما القصة فذات حيل لا حصر لها ، إنها فن ماكر ، وقد غدت شكلاً أدبياً سوف ينتزع الإمامة في عالم الأدب في وقت قصير .

بدأ محاوّلاته الأدبية بالقصة القصيرة ، ثم وجد أنها تضيق عن استيعاب تجربته الفنية ، فهجرها كما هجر الدراسات الفلسفية من قبل ، ليقوم برحلته في عالم الرواية ، وقد عبر عن ذلك بقوله : في الرواية نجد اللحظة أو الموقف الواحد اللذين عتاز بهما الأقصوصة ، وفيها نجد التحليل والنقد كما في المقالة ، ونجد الحوار والموقف الدراميكي كما في المسرحية ، وفيها متسع للتعبير الشعري والخيال الشعري إن وجد الاستعداد لهما كما في الشعر . بل إن في الرواية إمكانيات الوسائل التعبيرية الأحدث منها كالإذاعة والسينما . وبينما نجد في كل شكل فني مجالاً محدوداً للتعبير لا يستطيع الفنان أن يتجاوزه ، فإن الرواية لا حدود تحدّها .. فهي شكل فني لا نظير له^(١) .

وهكذا كتب رواياته الثلاث الأولى وهي «عبث الأقدار» (عام ١٨٣٩) ثم رادوبيس (عام ١٩٤٣) ثم كفاح طيبة (عام ١٩٤٤) . وكلها روايات تاريخية استلهم فيها التاريخ الفرعوني بالذات .

وكان في ذلك متأثراً بالتيار القومي الفرعوني الذي اتجه إليه كثير من المصريين في ذلك الوقت كرد فعل للنفوذ البريطاني . وكانت الرواية الأخيرة تتناول قصة كفاح الشعب المصري ضد احتلال الهكسوس ، وكأنما نجيب محفوظ يذكر بذلك الشعب المصري بما فعله أجدادهم من قبل مع احتلال ماثيل . وهكذا نجد أن نجيب محفوظ - حتى في مرحلة إنتاجه المبكر حيث كان لا يزال خاضعاً لعوامل رومانسية -

(١) مجلة الأدب ، بيروت يونيو ١٩٦٠ ، ص ١٨ .

نجد لا يكتب مجرد الفن. ف مجرد استلهام رواياته للتاريخ الفرعوني كان دلالة على أن نجيب محفوظ يتغذى موقفاً مما يحدث في وطنه.

وكانت قصة «كفاح طيبة»، إذاناً بانهاء المرحلة الأولى من حياة نجيب محفوظ الأدبية وبداية مرحلة أخرى.. فنشر في العام التالي (عام ١٩٤٥) روايته «القاهرة الجديدة». واضح أن عنوان «القاهرة الجديدة»، إنما وضع في مقابل «مصر القديمة»، التي كان نجيب محفوظ يولي وجهه نحوها من قبل. وإن كانت تعنى من ناحية أخرى أنه تناول فيها حياة طلبة الجامعة وسكان الأحياء الجديدة في القاهرة.. وبذلك انتهت مرحلة نجيب محفوظ الأدبية في رحاب التاريخ لتبدأ في أحياء القاهرة حديثها ثم قدديمها، انتهت رحلته من الزمان الماضي لتبدأ في المكان الحاضر. وكانت هذه الرحلة تتميز عن سابقتها بالروح النقدية واتقان الصنعة الروائية شيئاً فشيئاً حتى تنضج في «بداية ونهاية»، ثم تبلغ ذروتها في ثلاثة «بين القصرين»، آخر أعمال هذه الرحلة، وهي الرواية التي زاوج فيها بين الرواية التاريخية والاجتماعية، إذ تناول فيها ثلاثة أجيال من حياة إحدى الأسر المصرية تبدأ قبيل الحرب العالمية الأولى وتنتهي بانهاء الحرب العالمية الثانية، وكأنما نحن بإزار رجعة إلى المرحلة الأولى مع عدم التخلّي عن الاتجاه الذي ساد في المرحلة الثانية.

ويتميز الفن الروائي عند نجيب محفوظ في هذه المرحلة بالنقاط الآتية:
أولاً : من ناحية القالب القصصي نجد أنه يسير على نهج القالب القصصي للأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، وهو القالب الذي اعتنق بعض مؤلفيه المدرسة الواقعية واعتنق البعض الآخر المدرسة الطبيعية . فنجد أنفسنا أمام حشد من الشخصيات ، قد يبرز أحدها باعتباره بطلاً للقصة ، لكنه لا ينفرد بهذه البطولة بل توجد إلى جانبه مجموعة من الشخصيات تؤثر حياتهم في البطل ويتأثرون به ، ويفرد لهم المؤلف فصولاً بأكملها . وهذا الضرب من القصص نجده مثلاً

عند ديكنز وتولستوى وزولا، حيث يعرض المؤلف حادث، ثم يتركه فى الفصل الذى يليه ليعرض حادث آخر، فإذا كان الفصل الثالث أو الرابع عاد إلى موضوع حديثه فى الفصل الأول. وકأن أمامه مجموعة من الخيوط يحيكها فى نسج متamasك.

ثانياً : كان الأثر الذى يتركه نجيب محفوظ فى نفوس قرائه بعد قراءة رواياته يشوبه التشاؤم بسبب هزيمة أبطاله وضعف شخصياته، وقد يحدث لهم - بعد فوات الوقت - تغير فجائي، تكون نتيجته أنهن يدفعون ثمنه فادحاً قد يكون حياتهم نفسها. نجد هذا قد حدث لكانل رؤية لاظ بطل السراب - ولعباس الحلو أحد أبطال زفاف المدق، ولحسنين أحد أفراد بداية ونهاية . ويعلل نجيب محفوظ هذا بقوله :

لقد كتبت كل هذه القصص فى ظل عهود التفاؤل فيها يعتبر نوعاً من التخدير والرضا بالواقع . ونهايات قصصي الحزينة ليس كل ما فيها هو الحزن .. إن فيها حناً على الثورة على أوضاع المجتمع وتغيير نظامه .. قد ينتحر البطل ، ولكن لماذا انتحر .^(١)

كما يقول عن زفاف المدق : إن هذه الرواية قد كتبت فى فترة كان يغلب على حياتنا فيها الشقاء وما يشبه اليأس ، فاستدعاى الصدق إخراج هذه الصورة . ولكن من ناحية أخرى أعتقد أن كل شخص فى الزفاف كان يحاول تحسین حياته ، على قدر طاقته فى حدود ظروفه البالغة السوء . وتحفييف النظر بلون وردی خيالي كان يعتبر نوعاً من التخدير والخيانة ، وتشبيط الهمم ، لأن المقصود من الرواية هو تحريك الضمائر وتغيير الواقع .^(٢)

كما فسر ما يسود بعض شخصياته من انحلال خلقي بقوله : كنت

(١) الحديث السابق بمجلة الإذاعة .

(٢) الكاتب والطبقة التي يعبر عنها ، مجلة روزاليوسف ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٥٧ ، ص ١٤ .

استغل الشذوذ الجنسي في ذلك الحين كعلامة من علامات الفساد السياسي في العهد البائد.. في السياسة مثلاً كانت بعض مواد التجاج أو أهمها للشباب الناشئ هي القرابة، الانتهازية، الرشوة،.. ثم انتهازية الجمال سواء كان في الذكر أو الأنثى. لهذا كان الشذوذ يصاحب الانحلال خطوة خطوة، وكانت مهمته هي الإحاطة الشاملة بهذا الانحلال وتسجيله.^(١)

ثالثاً : كان الاهتمام بالتفاصيل هو العنصر الغالب على أسلوب تلك الروايات . وقد بلغ الاهتمام بهذه التفاصيل ذروته في ثلاثة بين القصرين ، حيث نجد الاهتمام بذكر تفاصيل الأمكانة وهيئه الأشخاص ودوافعهم النفسية والحياة الاجتماعية والسياسية والفنية حتى بلغ الوصف التسجيلي في بعض الصفحات درجة الإملال . وهذه هي طريقة المدرسة الواقعية التي تلجم إليها حتى يتم لها ما يعرف في الأعمال الأدبية بعملية «إيهام بالواقع». يقول نجيب محفوظ: «وأكثر التفاصيل في القصص صناعة ومكر لإيهام القارئ بأن ما يقرؤه حقيقة لا خيال إذ إنه يثبت الموقف أو الشخص كحقيقة مثل التفاصيل المتصلة به ، وكلما دقت كان القارئ أسرع إلى تصديقها».^(٢)

رابعاً : إن الطبقة الوسطى كانت هي البيئة الاجتماعية التي تناولها محفوظ في رواياته سواء التي تعيش في أحياط القاهرة الجديدة أو في أحياطها القديمة . كما كانت القاهرة هي البيئة المكانية التي يتحرك فيها أبطاله . وقد عبر نجيب محفوظ عمما يضطرم في هذه الطبقة من أقصى يمينها إلى أقصى يسارها وعن الحرص والخذل الذي يتسم به موقف بعض أفرادها والحياد الدقيق الذي يتسم به موقف البعض الآخر .

(١) إبراهيم الورداوي ، رحلة في رأس نجيب محفوظ ، صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ١٩٦٠ أبريل ، ص ٢٠.

(٢) مجلة الآداب ، بيروت ، يونيو ١٩٦٠ ، ص ٢٠.

ويبدو أن نجيب محفوظ بعد أن فرغ من كتابة ثلاثة اتضح له أنه لو كتب بهذا الأسلوب فإنه سيكرر نفسه لا محالة. فالأسلوب الأدبي كالنجم، على الفنان المبدع أن يبحث عن غيره حين يحس أنه استنفذ ما فيه، وإلا فلن يستخرج إلا التراب، بهذا أنقذ نجيب محفوظ نفسه من خطر التكرار مستفيداً من تجربته الفنية السابقة وما بلغه من عمر يتيح له أن يصل إلى مرحلته الأدبية الجديدة التي كان قد أشرف عليها.

ولئن كان انتقال نجيب محفوظ من مرحلة الرواية التاريخية الفرعونية إلى مرحلة الرواية الاجتماعية المعاصرة قد تم دون معاناة لحظة من لحظات التأزم، فإن انتقاله إلى مرحلته الأدبية الثالثة - مرحلة الواقعية الجديدة على حد تعبيره - جاء نتيجة أزمة مر بها أشبه بتلك التي سبق أن مور بها عندما ترجح بين الدراسات الفلسفية والكتابات الأدبية. وقد تصافرت هذه المرة عوامل خاصة بتطوره الفني - كما ذكرنا - مع عوامل اجتماعية وسياسية كان مجتمعنا المصري يمر بها، ولهذا لم تكن الأزمة أزمة نجيب محفوظ وحده، بل أزمة كل فنان وأديب كان فيه وأدبه يتوجه نحو نقد المجتمع المتحل من حوله حتى ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢. وفي هذا يقول نجيب محفوظ:

الواقع أنسى انتهيت من كتابة الثلاثية في أبريل عام ١٩٥٢، أي قبل الشورة بأقل من ثلاثة أشهر، وكانت سلسلة كتبى محاولات لتحليل المجتمع القديم ونقده. فلما انهار ذلك المجتمع وجدت نفسي في موقف من يبحث عن قيم جديدة يستلهمها في عمله، فالفن بعد الشورة - أي ثورة - يجب أن يتغير عملاً. كان قبلها، ولو أنسى واصلت نقد المجتمع القديم كما يفعل بعض الزملاء لكررت نفسى ولكررتها أيضاً بلا حماس.^(١)

وهكذا تكونت أزمة نجيب محفوظ بحثاً عن أسلوب جديد ومضمون

(١) المساء الأسبوعي، القاهرة، ٢١ أكتوبر، ١٩٦٢.

جديد وأعلن قائلاً: إن الظروف التي دفعتني إلى الكتابة قد تغيرت من أساسها ونتيجة لذلك شعرت بفراغ، لعله مؤقت، ولعله نوع من الاستجمام والاستيعاب لأسلوب جديد في الكتابة، ولعله النهاية.^(١)
ولكنها لم تكن النهاية، فقد يتلمس الطريقة الجديدة قائلاً: أنا الآن في حالة تدبر واستيعاب.. ولا أعرف متى أعود إلى الكتابة. ولكن عندما أستأنف الكتابة لن أعود إلى الواقعية مرة أخرى، لقد مللت هذا اللون من الكتابة، وتكتفي أطنان الواقعية التي شحنتها في روایاتي. إننيأشعر بتطور في أعماقي، وسوف ينتهي هذا التطور حتماً بطريقة جديدة في الكتابة أستعملها عندما أمسك قلمي الكوبى وأوراق العرائض مرة أخرى.^(٢)

وهكذا بدأت المرحلة الأدبية الثالثة التي مر بها نجيب محفوظ تلك المرحلة التي بدأها بقصة «أولاد حارتنا». هذه المرحلة يمكن تسميتها بالواقعية الجديدة عند نجيب محفوظ.. وهي واقعية لا تحتاج إطلاقاً لمميزات الواقعية التقليدية التي يقصد بها أن تكون صورة كاملة من الحياة، بل هي تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل، وهي تطور في الأسلوب والمضمون معًا.

وقد عرف نجيب محفوظ هذه المرحلة بقوله: الواقعية التقليدية أساسها الحياة، فأنت تصورها وتبيّن مجرها و تستخرج منها اتجاهاتها وما تتضمنه من رسالات، و تبدأ القصة وتنتهي وهي تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها. أما في الواقعية الجديدة فالباعث إلى الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها. فانا أعبر عن المعانى الفكرية بظاهر واقعى تماماً.^(٣)

(١) المساء ، القاهرة، ٥ فبراير، ١٩٥٨ .

(٢) الحديث السابق بمجلة الإذاعة .

(٣) حديث لصحيفة الجمهورية ، القاهرة، مايو ١٩٦٢ ، ص ١٩ .

معنى هذا الكلام أن واقعية نجيب محفوظ السابقة كانت الحياة فيها تسبق المعنى الفكري، أما واقعيته الجديدة فالمعنى الفكري يسبق الأحداث التي تعبر عنه. ولا شك أن الخبرة التي اكتسبها نجيب محفوظ في مرحلته الأدبية السابقة قد مكنته له السجاح في مرحلته التالية، ولو لا تلك الخبرة لطفت الفكرة على قصصه الأخيرة وأصبحت شخاته مجرد أفكار ذهنية تتصارع في معارك وهمية.

كذلك لم يكن من الممكن لنجيب محفوظ أن يصل إلى واقعيته الجديدة إلا بعد أن مر بمرحلة الواقعية التقليدية. وكان المسؤول عن هذه الضرورة تاريخنا الأدبي. فالرواية المعاصرة في أوروبا لم يقدر لها الظهور إلا بعد وجود تاريخ أدبي طويل وراءها ظهرت فيه مختلف أنواع المذاهب الأدبية. وما كان لنجيب محفوظ أن يكتب بأسلوب الرواية الغربية المعاصرة دون أن يكون وراءه في تاريخنا الأدبي تلك الخطوات التي سبقت هذه الأساليب الجديدة. لهذا فقد خطأ نجيب محفوظ -وجيله من الروائيين الآخرين- هذه الخطوات الضرورية الأولى، ونجيب محفوظ على وعي بذلك فتراه يقول :

عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف. ولكن التجربة التي أقدمها كانت في هذا الأسلوب. وقد تبيّنت بعد ذلك أنه إذا كانت لي أصالة في الأسلوب فهي في الاختيار فقط.. لقد اخترت الأسلوب الواقعى، وكانت هذه جرأة، وربما جاءت نتيجة تفكير مني. ففي هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعى وتدعوه للأسلوب النفسي. والمعروف أن أوروبا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق. أما أنا فكنت متلهفاً على الأسلوب الواقعى الذى لم نكن نعرفه حينذاك. الأسلوب الكلامى الذى كتبت به كان هو أحد ثـالـاثـةـيـنـ الأـسـالـيـبـ وأـشـدـهـاـ إـغـرـاءـ وـتـنـاسـباـ معـ تـجـربـتـيـ وـشـخـصـىـ وزـمـنـىـ. وأـحـسـستـ بـأـنـىـ لوـ كـتـبـتـ بـالـأـسـلـوـبـ الـحـدـيثـ

سأصبح مجرد مقلد.

ثم يستطرد قائلاً: وأحب أن أشير إلى أن أسلوبى فى رواية «أولاد حارتنا»، أسلوب حديث لأن التجربة نفسها حديثة.^(١)

ومع ذلك فإن بذور الأسلوب الجديد التى كانت قد وجدت طريقها فى الأعمال الأخيرة لنجيب محفوظ فى مرحلته الأدبية السابقة، سبق أن وجدت طريقها فى رواية بداية ونهاية.. لا سيما عندما كان حسنين يخاطب نفسه قبل أن يقدم على الانتحار. كما ورد هذا الأسلوب فى مواضع متفرقة من الثلاثية. ولكنه، كما يقول نجيب محفوظ: فى الثلاثية كنا نقدم جيلاً وزماناً ومكاناً بلا قصة درامية، فالتفاصيل فى هذه الحالة هدف جوهري. ولقد اختفت هذه الظاهرة عندما تغير الهدف كما حصل فى أولاد حارتنا واللص والكلاب والسمان والخريف، ولهذا لم يعد لها ذلك الطول الذى سبق أن بلغ أقصاه فى الثلاثية.

وهكذا نجد نجيب محفوظ فناناً متطوراً متجدداً لا يعرف الوقوف.. ولعل من أكبر أسباب نجاحهـ إلى جانب الهبة التى وهبهاـ أنه عرف طريقه ومضى فيه لا يشتت بصره وهج الشهرة ولا بريق المادة. فهذه الرهبة الفنية التى عاشها هي التى تمده بأسلوب النجاح فى العمل الذى انقطع له، وهى رهبة لا تعزله عن الحياة بحيث تجرده من معاناتها ولكنها أيضاً تبعده عن أن يغمر فيها بحيث تشغله عن التأمل فيها والتعبير عنها.

وهو يقارن نفسه بأرنست هيمانجووى فيقول إنه كان يعيش حياته ثم ينقلها بتفاصيلها للناس.. التجربة التى يفتقدها يبحث عنها ويطير إليها فى أى مكان من الأرض ليعيشها ويكتب عنها، أما أنا فالكتابة

(١) أحمد عباس صالح، صحفة الجمهورية، القاهرة ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠.

بالنسبة لى عملية تعذيب تفرق أعصابى. فعملى الحكومى يستغرق معظم النهار.. وفي الليل أمسك الكوبيا.. وأظل أكتب ساعتين على الأكثـر شـم لا أطـيق. ويسمى الناس ما أكتـبه أدـباً فـقط. أما أنا فأـسمـيـه أدـب موـظـفـين. ^(١)

ولا شك أن بخيـب محفوظ قد ناقـش نفسه وناقـش موقفـه كـثيرـاً وعبر لنا عن هذا النقـاش في السـكرـية. فهو ماـيزـال الفنان القـلق الذي لا يـعرف هل تـراه كـسب أم خـسـرـ من هذه الحـيـاة الأـدـبـية التي يـحـيـاـها.. وـنـحن نـطـمـئـنـه بأن أحـدـاً لا يـعـرـف الطـمـائـنة التي يـتـوـهـمـها. وأنـه عـرـفـ كـيف يـسـتـغـلـ هذا القـلـقـ الخـصـبـ، فـصـنـعـ لـنـاـ أـصـدـقاءـ لـاـ نـسـاـهـمـ مـثـلـ حـمـيـدةـ بـطـلـةـ زـقـاقـ المـدـقـ وـعـبـاسـ الـحلـوـ حـبـيـبـهاـ وـحـسـيـنـ كـرـشـهـ صـدـيقـهـ، وـمـثـلـ أـحـمـدـ عـبـدـ الجـوـادـ ذـلـكـ الـأـبـ الـمـزـدـوجـ الشـخـصـيـةـ فـيـ ثـلـاثـيـةـ بـيـنـ الـقـصـرـيـنـ وـأـبـنـائـهـ فـهـمـيـ وـيـاسـيـنـ وـكـمـالـ، وـمـثـلـ الـلـصـ سـعـيدـ مـهـرـانـ وـنـبـوـيـةـ وـعـلـيـشـ وـنـورـاـ، حـشـداـ مـنـ الـأـصـدـقاءـ الـذـيـنـ نـعـرـفـهـمـ وـنـجـبـهـمـ لـأـنـنـاـ تـأـلـمـاـ تـأـلـمـواـ وـأـخـطـأـنـاـ مـثـلـمـاـ أـخـطـأـوـاـ وـلـأـنـنـاـ نـشـعـرـ أـنـ إـنـسـانـيـتـهـمـ قـرـيبـةـ مـنـ إـنـسـانـيـتـنـاـ، وـلـقـلـ فـيـ هـذـاـ بـعـضـ العـزـاءـ لـهـ وـأـكـبـرـ المـتـعـةـ لـنـاـ..

مـجلـةـ آـخـرـ سـاعـةـ، الـقـاهـرـةـ، دـيـسـمـبـرـ ١٩٦٢ـ.

(١) الحديث السابق بمجلة الإذاعة.

السراب

تحتل قصة السراب مكانة تاريخية هامة بالنسبة للقصص في الأدب العربي بوجه عام وبالنسبة للتاريخ الفني مؤلفها نجيب محفوظ بوجه خاص.

ونحن هنا لن نناقش النواحي الفنية في هذه الرواية، إنما نلقي النظر إلى أن هذه هي المرة الأولى التي يكتب فيها نجيب محفوظ رواية بضمير المتكلم ، فهي أشبه باعتراف ، ذلك لأن نجيب محفوظ يحدثنا هنا عن العالم الإنساني الداخلي بعد أن كان يقف من قبل في روایاته السابقة موقفا لا يتبع فيه لشخصياته فرصة كبيرة للتحليل الذي ساد الأدب الأوروبي الحديث ، متفقا بذلك والتطورات الخطيرة التي صاحبت علم النفس في مطلع القرن العشرين . ولهذا نجد أن نجيب محفوظ إن كان يذكرنا في روایته «زقاق المدق» بديكتنز مثلاً، فإننا نجد يذكرونا في السراب ببول بورجيه مثلاً . وقد لا يكون ضمير المتكلم هو الوسيلة الوحيدة إلى ذلك ، ولكن ما لا شك فيه أنه يمكن الإفاداة منه إفادة كبيرة .

ومن ناحية أخرى نستطيع أن نقول في غير مبالغة كذلك إن هذه هي أول رواية في الأدب العربي تقوم على أساس سيكولوجي أو هي - بمعنى أصح - تقييم أمامانا بناء سيكولوجيًّا متماًساً كمعبرة بذلك عن مدى وعي مجتمعنا بالأمراض النفسية والانحرافات الجنسية ، فاقترب بذلك نجيب محفوظ خطوة من روح العصر ، ولا سيما مما يعانيه أفراد الطبقة الوسطى من مشاكل وانحرافات ، ولا شك أن بطننا شاذ شذوذًا جنسياً ، ولكن العمل الفني قد ارتفع به بحيث يجعلنا جميعاً نشارك البطل شيئاً

من شذوذه، وكثيراً ما يعانيه من اضطراب وتعقد في حياته.
فهناك أولاً هذا التعلق الشديد القائم بين الأم وأبنتها وبين الابن
وأمه، فهو يقول:

«كانت أمي وحياتي شيئاً واحداً، وقد ختمت حياة أمي في هذه
الدنيا. ولكنها لا تزال كامنة في أعماق حياتي، مستمرة باستمرارها.
لا أكاد أذكر وجهها من وجوه حياتي حتى يتراى وجهها الجميل الحنون،
 فهي دائمة وأبداً وراء آمالى والآلامى، وراء حبى وكراهيتى، أسعدتني فوق
ما أطمع وأشقتني فوق ما أتصور، وكانت لم أحب أكثر منها، وكانت لم
أكره أكثر منها، فهي حياتي جمياً، فلا يُعترف بأنى أكتب لأذكرها هي
ولاستعيد حياتها هي، بذلك تعود الحياة كلها». وقصة الحب الذى
يخفى وراءه كراهية لا شعورية قصة معروفة في التحليل النفسي، فكلما
ازداد حيناً لشخص ما زادت كراهيتنا اللاشعورية له، لأننا بإزائه نضحي
بغريزة حفظ الذات في سبيل غريزة حفظ النوع، وهذه التضخيّة تسبب
الكراهية اللاشعورية، إننا نحرم أنفسنا في سبيل الشخص المحبوب من
متع لولاه لأنها لأنفسنا، فإذا ما بدا لنا منه ما يسوئنا انجررت
كراهيتنا اللاشعورية المكتوبة وأصبح أعدى أعدائنا، وهكذا فالابن
يحب أمه لأنها تطعمه وتكسوه وترعايه، وهو يكرهها لا شعورياً لأنها
تحرمه من متع يظنها ضرورية له وتحكم في رغباته..

وكان والده سكيراً عربيداً انفصل عن الأم وأخذ منها ابنتها الأكبر
«مدحت» وابنته «راضية» فلم يبق لها إلا طفلها «كامل» تخدوه بحنانها
«فلم أدرك إلا بعد فوات الوقت أنه كان حناناً شاذًا قد جاوز حده، ومن
الحنان ما يهلك، كانت مصابة في صميم أمومتها فوجدت في أنا
السلوى والعزاء والشفاء. كرست حياتها جميماً لى، أنام في حضنها
وأقضى نهارى على كتفها أو بين يديها. وحتى في الأوقات التي كانت
تعهد فيها شتون البيت لم أكن أفارقها أو لم تكن تدعنى أفارقها،

وحتى في المطبخ أمتطى منكبها مفترشاً رأسها بخدى متسلياً بمشاهدة الطاهى وهو يشعل النار ويقطع اللحم ويخرط البصل، بل كنا نستحمل معًا، فتحطمنى في طست عارياً وتبجلس أمامى متجردة، فأرشها بالماء، وأقپض على رغوة الصابون النافثة على جسدها فأدلك بها جسدى». وهكذا نشأ بطننا كأنه «عضو من أعضاء جسمها».

فلما نما قليلاً تعلق بخدمته تعلقاً كان له أثره البعيد في حياته، فهو يقول عنها «فإنجذبت إليها على قبحها في اهتمام وسرور. وواجهت التجربة بلذة وسذاجة. على أن العهد بها لم يطل، فما أسرع أن ضبطتنا أمى متلبسين. ورأيت في عيني أمى نظرة باردة قاسية فأدركت أنى أخطأت خطأ فاحشاً. وقبضت على شعر الفتاة ومضت بها فلم تقع عليها عيناي بعد ذلك».

فلما بلغ سن المراهقة تكونت لديه عادة جديدة في حياته الجنسية، لم يعانها بطننا كما يعانيها بقية الناس بل هو أفرط فيها نتيجة العقدة الأولى التي كونتها ظروف أسرته وطفولته.. «واكتشفت بنفسي - تحت ضغط الحاجة - هوادة الصبا الشيطانية، لم يعرفنى بها أحد إذ كنت معدوم الرفاق، فاكتشفتها كما اكتشفت أول مرة في حياة البشر، واستقبلتها بالدهشة واللذة، ورضيت بها عن كل شيء في الوجود، ووجدت فيها آنساً لوحدي الغريبة وعكت عليها في إدمان» ولكن لم ينس الخادمة الدمية، مما يذكرنا بما يقال عن التثبت عند موضوع معين في التحليل النفسي، فقد ثبت بطننا عند علاقته بالخادمة القبيحة، ولهذا كانت الموضوعات التي يمارس عليها عادته موضوعات من نفس هذا النوع «ومن عجيب أن خيالى في عشقه لم يتعد دائرة الخوادم بالمنيل اللائى يسعين حاملات الحضر والفول.. كأنى موكل بعشق الدمامه والقداره - إذا طالعت وجهها ناضراً مشرقاً يقطر نوراً وبهاء ملکنى الإعجاب وبردت حيوانيتي، وإذا صادفت وجه دميم ذو صحة

وعافية أثارنى وغلقنى واتخذته زاداً لأحلام الوحدة وعبتها، وهكذا زاد انطواؤه على نفسه «يحارب ويقتل ويقتل»، يمتنى متون الجياد ويعتلى الطائرات ويقتسم الحصون ويستأثر بالحسان، وينكل بالתלמיד تنكيلًا مروعًا. ونحن نعرف ما لهذه الرموز في أحلام النوم وأحلام اليقظة من معانٍ جنسية كشف لنا عنها التحليل النفسي.

وترتب على هذه شعوره بالعجز أمام الحياة، ومحاولاته المتكررة للانتحار، وإدمانه للشراب، ثم خوفه المستمر من الأماكن المتسعة المزدحمة، حتى لقد ترك كلية الحقوق وهو بالسنة الإعدادية لأنه طلب منه أن يخطب في جمع التلاميذ فلم يستطع. وقد ارتبك يوم زفافه في تصروفاته ارتياكاً مخجلاً «وعددت ما يخيفني في هذه الدنيا من الأنس والآجواء والغيران والصراصير».

أما علاقته بأبيه فقد لخصتها له أمّه قائلة: «قابله إذا قابلته بأدب فهو أبوك على كل حال، ولكن لا تنس فيما بينك وبين نفسك أنه هو الذي عذبنا جميعاً»، وكان أبوه بالنسبة له ذا فائدة واحدة هو أنه يوم يموت يوم يرث منه ثروة تقدّه من فقره وتعينه على الزواج.

وكانت أمّه تقف عقبة في هذا السبيل، فهي ما تفتّأ تقول له: «إنّي أريد لك عروسًا جديرة بك حقاً، ويبهر حسنتها الأعين وتطرى أخلاقها الألسن، ومن أسرة كريمة ذات محتد، فتهيئ لك قصرًا شامخاً. فسألتها وأنا أداري غيظي: وأين توجد مثل هذه العروس؟ فقالت وهي تعض شفتيها: ستوجد حين ياذن الله. وقلت لنفسي: هذا تعجيز بلا ريب. واحتدم الغيظ بصدرى». ولكي يوفق بين حبه للجنس الآخر وحبه لأمه الذي يقف عقبة في هذا السبيل نراه يقول «كيف تكون الحياة لو خلت من هذه الأم الحنون؟ واقشعر بدني، بيد أن خيالي لم يمسك عن هذيانه. فتتابعت الناظر أمام عيني واستسلمت لمشاهدتها في حزن صامت ثقيل. رأيت بيّناً مقرضاً ورأيتها تائهة حائراً كمن ضل

سبيله في مغارة، وهذا جدي متبرماً ساخطاً يصب جام غضبه على الخادم العجوز والطاهي، ولست عجزى عن مواصلة هذه الحياة الموحشة، فاقتربت على جدي أن أتزوج لتجد من يكلؤنا برعايته. ثم رأيت حبيبتي بقامتها الرشيقه ووقارها الحبوب تتعهد البيت وأله بعطف سابق وحب شامل. ثم رأيتها جميعاً - أنا وزوجي وجدي - واقفين على قبر عزيز نرويه بدموعنا». وهنا نجد كيف تستطيع الرغبة اللاشعورية في القضاء على الأم أن تجد طريقها إلى حلم اليقظة بطريقه يقبلها الرقيب، فهو يكى أمه، ولكنها أمه التي ماتت فهو يحبها وهو يقتلها، لأن موت أمه هو الوسيلة الوحيدة لزواجه.

ومع ذلك فإن حبه لفتاته «رباب» لم يكن إلا انعكاساً لحبه لأمه، فقبل أن يخطبها كان يبعدها عن مجال تخيلاته أثناء ممارسته لعادته «وقد ذكرتها في أعماق الليل، وفي وحدتني النفسية وهذيان الأحلام الجنسية يبعث بخيالي، فوجدت من نفسي اعتراضاً وتمرداً وإباء شديداً، فأبعدتها عنأتون عادتني الذمية، قانعاً هنا بالحيوانات القدرة التي تلهم أحط الإحساسات من جسدي».

وهو حين تزوجها لم يستطع أن يقربها «ومن عجب أن بصرى لم يتطل علىها فاتحه إلى السماء خلال النافذة، وامتلأت نفسي حياة لا عهد لي بها، أما جسمى فظل جاماً بارداً لا ينبض ولا تدب فيه حياة». «ولا أدرى لماذا كنت أتخيلها مثالاً لضبط النفس بل والبرود أيضاً، ولكنى لمست فى قبلاتها حرارة تذيب القلب». «إنى أبدوا كروح خالصة لا يحيط بها جسد فكيف أجد جسدى». «ومضت بنا الأيام فى حب طاهر فامتزج روحانا، حتى صارا روحًا واحداً فى جسمين غير متصلين».

وهذا هو الحب الذى يذكرنا بالحب العذرى وبالحب الرومانسى الذى كشف لنا فرويد عن أساسه النفسية، حيث ينعكس فيه حب الأم، وهو

حب غير مشوب برغبة جنسية مشعور بها ، لأن الناحية الجنسية يختص بها آخر هو الوالد ، والناحية العاطفية هي التي تكون للابن ، وكأنما الابن يقول للأب : انظر إبني خير منك ، أثال العاطفة الحالصة ولست أهتم بهذه الشهورات . ومن هنا تكون الكراهية اللاشعورية نحو الوالد كمنافس للابن في حب الأم . ففى من المراهقة يكون الحب الأول عادة انعكاساً لهذا الحب فتسبع الصفات الملائكة على الشخص المحبوب - كما كانت تسبع على الأم - ويعود عنه كل رغبة جنسية ، وقد يحدث لا يستطيع الشخص عبور هذه المرحلة وتحتاج إلى لون من ألوان عقدة أوديب . وقد يكون هذا الموضوع للحب عاهراً أو مغنية أو ممثلة لا شأن لحبيبتها بعلاقتها الجنسية بغيره من الرجال لأنهم يمثلون الوالد ولأنه قد لا يكون ثمة سبيل للاتصال بها على هذا النحو في يوم ما ، بينما هي تقلل الأم . وبينما هو يقدس هذا الموضوع نراه يشبع رغبته الجنسية مع شخص آخر . يقول فرويد في كتابه «سيكلولوجيا الجماعة وتحليل الأنماط» إن كثيرين من الأدباء يجدون في هذه الثنائية موضوعاً خصباً لمؤلفاتهم .

وهكذا نرى بطلنا لا يستطيع إشباع رغبته مع زوجته ، حتى ليفضل ممارسته عادته ، فإذا ما بدت في أفق حياته «عنایات» وهي سيدة دمية ، استيقظ شذوذ القديم الذي لازمه منذ علاقته بالخادمة الدمية واستطاع أن يحقق مع عنایات رغبته التي لم يستطع تحقيقها مع زوجته «ذابت الدنيا في نشوة جنونية ساحرة خرجت منها سكران بخمر الظفر والارتياح العميق . وشعرت من الأعمق برغبة إلى هذه المرأة ليست دون الرغبة إلى الحياة ، بل هي الحياة نفسها ، والكرامة والرجلة والثقة والسعادة . افتتر ثغرى عن ابتسامة ظفر وسعادة . ورمقتها بنظرة امتنان لم تدرك عمقه . وهيئات لها . إني بين يديها أترغ في التراب . ولكن تراب طيب حنون يوجد بالثقة والسعادة . وأدركت أخطاء الحياة

الماضية. وذكرت زوجتي الحبوبية في حزن وقنوط أو شكاً أن يعصفها بعمر الساعة الساحرة. ولم أتردد عن تحميلها تبة تعاستي كلها».

وتنتهي القصة بخيانة زوجته له، ثم موتها في محاولة إجهاضها لإخفاء خيانتها، وهنا اكتشف البطل أخيراً قائلاً: «إنى أخطأت فى تصديق ما ادعت أنها تكره الحب الجنسي، وإن عجزى حيالها هو الذى رمى بها فى أحضان الغواية.. كان حباً صادقاً، لكن عرضت له ريح ثلجية فاقتلت جذوره وأغاثت منها ماء الحياة. ألسنت شريكاً فى قتلها؟.. كان حبى سروراً إليها ثم مضى مختلفاً وراءه مقتاً وغضباً». ثم أحس بما كان لأمه من يد فى كل هذا الشقاء الذى لازمه فقرر أن ينفصل عنها - لأول مرة فى حياته - قائلاً لها: «اذهبي إلى أختى أو إلى أخرى واحسبينى منذ اليوم فى عداد الأموات.. ووليتها ظهرى وغادرت الحجرة وتحبيبها يقرع أذنى»، ولكن أمه لم تستطع أن تتلقى الصدمة، وكانت مريضة بقلبها فعادتها النوبة وماتت. ولم يستطع هو أن يتلقى هذه الصدمة بدوره، فاعتقد أنه قتل أمه كما اعتقاده أنه قتل زوجته من قبل، ثم أغمى عليه ثلاثة أيام، لازم بعدها الفراش شهرين «الحق أنسى لم أشك الوحدة التى ألفتها العمر كله، ولكنى استوحشت الوحدة التى خلفتها أمى».

إننا نرى فى هذه القصة بناء سيكولوجياً متماساً، أساسه العقدة الأوديبية وما يتبعها من انحراف جنسى ثم ما ترتب على ذلك من عدم القدرة على الاتصال بكل ما يذكر بالألم وصورتها وتفضيل العودة إلى عادته القديمة، بينما يشير شهورته كل ما هو دميم نتيجة للتثبتى الذى حدث له منذ كانت له علاقة بخادمة دميمة. وإذا كنا نعلم أن مصادر التحليل النفسي الرئيسية الثلاثة هى الوثائق التى يحصل عليها أطباء النفس أثناء معالجتهم مرضىهم، ثم الأساطير ثم الآداب المختلفة. فلا شك أن قصة نجيب محفوظ تضاف إلى هذا التراث الأخير كمرجع له

أهميةه في الدلالة على ما يعانيه الكثيرون من انحرافات وتعقد ومرض .
هذه هي الخطوط الرئيسية التي تقوم عليها دعائم القصة من الناحية
السيكولوجية ، هذه القصة التي ستدكر في الأدب المصري باعتبارها
أول قصة عبر لنا فيها مؤلفها عن هذه الدعائم في قاسك تام بين
نواحيها المختلفة وخلال تطورها .

مجلة علم النفس ، القاهرة ، يناير ، ١٩٥٠ .

بين القصرين التمرد والثورة على الاستبداد

قصة «بين القصرين»، قصة أسرة عاشت في الربع الأول من هذا القرن، وتبدأ حوادث الرواية يوم «قبل العرش الأمير أحمد فؤاد أو السلطان فؤاد كما سيدعى من الآن فصاعداً وقد تم الاحتفال بتوليته اليوم فانتقل في موكبه من قصر البستان إلى سرای عابدين .. وسبحان من له الدوام».^(١)

وقد نقل هذا الخبر السيد أحمد عبدالجود تاجر البن والأرز والنقل والصابون بالناحاسين، وهو رب الأسرة التي تدور حولها أحداث القصة، وهو ينقل الخبر إلى زوجه أمينة، ونفهم من الحوار أن للسيد أحمد عبدالجود رأياً في السياسة، فهو معجب بموقف الأمير كمال الدين حسين الذي أبى أن يعتلي عرش أبيه المتوفى في ظل الإنجليز، وهو معجب بالألمان والترك وأفندينا عباس لأن كل هؤلاء يحاربون الإنجليز، كما نفهم أن زوجه أمينة لا تكاد تعرف شيئاً عن العالم الخارجي وما يصطحب فيه من أمور سياسية، وهي لا تهتم بأنباء هذا العالم إلا للسرور الذي يبعثه فيها ما تجده في حديث بعلها معها في هذه الشئون الخطيرة من لفتة عطف تزدهيها، وإلى ما في الحديث نفسه من ثقافة يلذ لها أن تعيدها على مسمع من أبنائها وبخاصة فتاتها اللتين يجهلان مثلها العالم الخارجي جهلاً تاماً.

ومن تكرار القول أن نقول بأن نجيب محفوظ هو من أنشط كتاب القصة المصرية الذين استطاعوا أن يعبروا عن الطبقة الوسطى في كل ما كتب من روايات عصرية - كما يحلو له أن يسميها - غير أن ما يميز

(١) بين القصرين، مكتبة مصر، ص ١٣ .

«بين القصرين» في جزئها الأول أنها تتناول موقف هذه الطبقة في نهاية الحرب العالمية الأولى حتى تنتهي بموت أحد أفرادها وهو يشتراك فعلاً في الثورة المصرية عام ١٩١٩، بينما كانت جميع قصصه الأخرى وهي «القاهرة الجديدة»، «خان الخليلي»، «السراب»، و«زفاف المدق»، و«بداية ونهاية»، تتناول تصوير هذه الطبقة بعد المعاهدة التي ثُمت بين الوفد والإنجليز عام ١٩٣٦. وهي الروايات التي لوحظ بحق أنها تنتهي دائماً بكارثة معبرة بذلك عن مأساة أفراد الطبقة الوسطى في تلك الفترة، الذين كانوا يحسون أن حياتهم وصلت إلى مأزق، وقصة «بين القصرين» تنتهي بموت فهمي، ولكن ما أعظم الفرق بين هذا اللون من الموت الذي هو في حقيقته انتصار وبين موته عباس الحلو في «زفاف المدق» أو نفيسة وحسنين في «بداية ونهاية» الذي هو إعلان واضح عن الهزيمة واليأس.

ونجيب محفوظ لا يقصد قصداً واعياً إلى بث فلسفة معينة فيما يكتب، على النحو الذي يفعله كتاب الاشتراكية أو الوجودية اليوم، بل إنه ليتعمد ذلك لأنه يخشى أن تطغى الفلسفة على الأحداث فتجوها توجيهاً مزيفاً، ولهذا لا يتبع إلا إحساسه العام بصريته ومشاكل الطبقة الوسطى في المجتمع المصري والارتفاع بهذه المشاكل إلى المستوى الإنساني، تعينه على ذلك ثقافته العامة وخبرته الفنية ودأبه وجهده وإخلاصه لنفسه، وهذه هي حدود الواقعية الفنية كما يتثبت بها نجيب محفوظ.

والمعروف أن هناك رأيين في النقد الفني، أحدهما يرى أن وجود فلسفة معينة يعني بها المؤلف ويهدف إلى تحقيقها خلال عمله من شأنه أن يرتفع بالمستوى الفكري للعمل الفني، بينما يرى الرأى الآخر أن العمل الفني هو تعبير عن انفعالات الإنسان في مختلف صورها خلال المجتمع والتاريخ، وهذا التعبير لا يخضع ولا يجب أن يخضع لفلسفة

معينة سابقة في ذهن الكاتب وإنما في مستوى الفن معرض للانفصال، حيث قد يصبح أقرب إلى الدعاية، ولعل هذه صورة من صور مشكلة الأدب الهدف. وإن كان الرد على ذلك بأن لكل كاتب فلسفة يعبر بها عن وعي أو عن غير وعي في عمله الفني، ولهذا فإن لم يعلن الكاتب عن فلسفته التي ييشاها خلال عمله الفني، فإن مهمة النقد أن يكشف وأن يستخلص هذه الفلسفة، وهذه هي إحدى مهام النقد الرئيسية التي طبقت على الأعمال الفنية في مختلف العصور، فساعدتنا على تفهم أوديب دون كيشوت وفاوست وهاملت والأرض المحراب. وقد أوضحت هذه المهمة أن الرسالة التي يريد أن يبلغها الكاتب للناس هي التي تفرق بين عميدين ناجحين من الناحية التكنيكية، وهي التي تفرق بين رواية بوليسية ورواية لجوركى أو سارتر.

ولهذا فإن علينا أن نتساءل:

ماذا يريد نجيب محفوظ أن يقول للناس من خلال عمل بذلك فيه هذا المجهود الكبير؟

إذا تبعنا قصة «بين القصرين»، وجدنا أن نجيب محفوظ يصور لنا فترة تاريخية من حياة مصر. وهو يؤرخ أولًا للحياة الاجتماعية للطبقة الوسطى في ذلك الوقت وصلاتها البعيدة والقريبة بالتطورات السياسية، ومن الملاحظ أنه اختار فترة تحول تاريخي في حياة مصر تتغير فيها القيم الاجتماعية والأوضاع السياسية وتعبر عن روح الكفاح التي يضطرم بها شعب مصر ضد مستعمره، هذا هو الظاهر العام لقصة «بين القصرين»، ولكن إذا تمعنا في تسلسل أحداث القصة وجدنا أنها تعبر عن التأزز الشام بين التمرد على استبداد الأب في أسرة الطبقة الوسطى المخافطة، والثورة على استبداد الاستعمار بالمصريين، مما يمهد لتفير القيم في الحياة المصرية فيما بعد، وبالتالي في الأجزاء المقبلة من «بين القصرين»، وهما «قصر الشوق»، و«السكرية».

فالسيد أحمد عبدالجواد غوذج لرب الأسرة في المجتمع الأبوى، بل يذكرنا بالأب القبلى الذى تحدث عنه فرويد فى كتابه «التوتم والتابو» فهو يحرم على زوجته وبناته وأولاده أى لون من الحرية - لا سيما الحرية الجنسية - بينما يبيح ذلك لنفسه.

لهذا كان للسيد جانبان، جانب يظهر به فى بيته، وهو جانب الاحفاظه، وهو فى ذلك يمثل أخلاق الطبقة الوسطى المصرية فى ذلك الوقت، وإن كان قشلاً مغالياً متشددأً عما كان سائداً فى وقته باعتراف المؤلف نفسه الذى يشير إلى ذلك كلما أتيحت الفرصة، وجانب متحرر تثله سهراته مع أصدقائه التجار، وهو فى ذلك يخرج عن تعاليد التجار من الطبقة الوسطى. ونحن نعثر على ذلك الإيضاح فى الجزء资料 من قصة «بين القصرين»، أى فى قصة «قصر الشوق» حين يتحدث جميل الحمزوى وكيل السيد أحمد قائلًا «لو كنت اتخذت من التجار خلقهم كما اتخذت حرفهم، لكنت الآن من كبار الأغنياء». (قصر الشوق ص ١٢٩).

ولكن أخلاق الطبقة الوسطى ما تزال ممثلة في حرص السيد أحمد عبدالجواد على مظهر الرجل الحازم المتدين يبدو به أمام آل بيته وجيرانه رغم وجود هذا الجانب الخفى المرح في حياته. ف شأنه شأن الطبقة الوسطى يستحبث في سبيل الاحفاظه على المظهر وإن خالف الباطن «فلا الناس يعرفون السيد الذى يقيم فى بيته ولا أهل البيت يعرفون السيد الذى يعيش بين الناس». (بين القصرين ص ٣٤). ولعل هناك صلة نفسية بين جو الاحفاظه الشديدة الذى يحرض عليه فى بيته والتحرر الأخلاقى في الخارج، باعتبار أن أحدهما رد فعل نفسى للأخر.

والسيد أحمد عبدالجواد - مثل السلطة السياسية في البيت على حد تعبيير المؤلف - (المراجع السابق، ص ٢٦٦) يحاول أن يفرض نظامه وصرامته على زوجه أمينة وابنته خديجة وعائشة وأبنائه الثلاثة:

ياسين كاتب مدرسة النحاسين، وفهمي الطالب بالحقوق، وكمال الطالب الصغير بمدرسة خليل أغا. والسيد أحمد عبدالجواد بالنسبة لهؤلاء أشبه بالأنا الأعلى الصارم الذي لا يتسامح مع صاحبه لحظة واحدة، ولكنه لقوته وصرامته لا يستطيع أن يحتفظ بسيطرته دائمًا، ولا على جميع الأفراد بدرجة واحدة. ولشن كان البعض يمتص آراءه ويتعصب لوجهة نظره، إلا أن الأكثريّة تتمرد عليه قرداً خفيّاً أحياناً، صريحاً، أحياناً أخرى.

وأول لون من ألوان التمرد على هذا السلطان هو تمرد عائشة الأخت الصغرى التي تفوق جمالاً اختها خديجة. وذلك حين تبادل نظرات الغرام من خلال نافذتها مع ضابط البوليس الشاب أثناء مروره بالطريق، ولكنها تفعل ذلك وكأنها تقرّف جريمة دامية، (ص ٣٢) فلا تدري «أيجمل بها أن تقلع عن مغامراتها أم تتمادي في مطاوعة قلبها، كلّا الحب والخوف شديد». ولكن هذا التمرد ما يلبث أن يتلاشى لا سيما عندما تكتشفه اختها الكبرى خديجة وتقف منها موقف الأب صارمة محذرة. (ص ١٢٧).

والابن الأكبر ياسين ثائر على طريقته، فهو يثور على صرامة أبيه عن طريق مغامراته الجنسية «والحق أن عنف أبيه المعهود، ولو أنه اعتراه تغيير ملموس منذ أن انخرط الفتى في سلك موظفى الدولة إلا أنه لم ينزل في نظره نوعاً من العنف الملطف بالكياسة، فلم يزايل الموظف خوفه القديم الذي يملأ قلبه وهو تلميذه، وما أن ابتعد عن دكان أبيه وصار عنجي عن عينيه حتى استرد خياله وعادت عيناه إلى الذبذبة غير مفرق بين الهوان وبائعات الدوم أو البرتقال، إذ كان العفريت الذي يركب مولعاً بالنساء كافة». (ص ٦٣).

والواقع أن ياسين ورث عن أبيه جانب الشهوة دون أن يجمع معها جانب الكرامة، فالسيد عبدالجواد يجح في التوفيق بين الحيوان المتهالك

على اللذات وبين الإنسان المتطلع إلى المبادئ العالية توفيقاً إثلافيأ .
كما وفق من قبل في الجمع بين الدين والغواية في وحدة خالية من
الإحساس بالذنب والكبث معاً . (ص ٢٠)

وعندما اكتشف ياسين أنه لا يفعل إلا ما يفعل أبوه لم يشعر بارتياح
فحسب ، ولكنه فرح فرحة فاقت كل تقدير ، ذلك لأنه - كأكثر الغارقين
في الشهوات المحرمة - يستأنس إلى الشبيه ، فكيف إذا وجده «في
شخص أبيه - القدوة التقليدية - الذي طالما أزعجه ، بشعور وبلا شعور ،
أن يجد نفسه وإياه على طرف نقيض » . (ص ٢٢٣) .

وقال ياسين لنفسه : «هنيئاً لك يا والدى ، اليوم اكتشفتكم ، اليوم
عيد ميلادى مع نفسي» .

ولم تكن حياة ياسين الجنسية من اعتدائه على خادمة الأسرة أم
حنفى ، إلى ملله من زوجه زينب ، إلى اعتدائه على خادمتها نور ، إلى
مرافقته لجاته السيدة أم مريم ثم زواجه بابنتها مريم وملله منها ، ثم
علاقته بزنوية العودة ، إلا صوراً متكررة لشخصية ثابتة لا تتتطور .
وحين اكتشف السيد أحمد عبد الجبار أن ابنه ياسين يسهر إلى
الفجر ويعود سكراناً ، اعترف قائلاً :

«إن وراء إرادتنا دنيا وشياطين تهزاً من تصميمنا وتفسد علينا
نوابانا الطيبة» ، (عن ٣٥٨) . بل إنه لا يخفى ارتياحه إلى ذلك «ثم عاد
إلى ياسين سريعاً فراح يفكر - بباطن مبتسم - في الطبيعة الواحدة التي
تجتمع بينهما .. كم يلذهه أن يرى نفسه متعرّعة من جديد في حياة
أبنائه؟ على الأقل في ساعات الهدوء والصفاء» . (ص ٣٤٤) .

وبهذا الاكتشاف المتبادل من جانبي الآباء وأبيه نستطيع أن نقول إن
هذا اللون من التمرد قد انتهت أهميته ودلالته ، وهذا واضح عندما
حاول ياسين أن يتمرس على تقاليد والده حين خرج مع زوجه زينب
لقضاء سهرة عند كشكش بك ، ذلك أنه ما لبث أن عدل عن هذه

المحاولة الشورية عندما خاطبه أبوه متوجهاً «لهذا البيت قانون أنت تعرفه فوطن نفسك على احترامه ما رغبت في البقاء فيه ..» (ص ٢٧٩) . وأخيراً ساحت الفرصة كى «يشترك الجميع - وهم لا يدرؤون - في الشورة على إرادة الأب» (ص ١٤٨) . وذلك عندما سافر السيد أحمد عبدالجود إلى بورسعيد في مهمة تجارية ، واتفق أن سافر الرجل صباح الجمعة فجمعت العطلة الرسمية بين أفراد الأسرة وتجاويف رغباتهم الظmai إلى الحرية في الجو الطليق الآمن الذي خلقه على غير انتظار رحيل الأب عن القاهرة كلها . بيد أن الأم كانت تحرص أن تلتزم الأسرة - في غياب الأب - الحدوء التي تلتزمها في حضوره خوفاً من مخالفته أكثر منها افتئاماً بوجاهة شدته وصرامتها . (ص ١٤٨) .
ولأن الأم كانت تخشى مخالفته ولا تقتنع بوجاهة شدته وصرامته ، فقد شاركت في الشورة بل أصبحت بطلتها . وهكذا بدت زيارة الحسين «عذراً قوياً - له صفة القداسة - للطفرة اليسارية التي نزعت إليها إرادتها ، ولكنها لم تكن وحدها التي تخوضت عنها نفسها إذ لبّت دعاءها في الأعمق تيارات حبيسة متلهفة على الانطلاق» . (ص ١٤٧) .

وبهذه الشورة الواضحة تخرج القصة من رتابتها التسجيلية الأولى وتشيع فيها الحركة والحياة ، فأمينة ما تلبث أن تعرف بنفسها للسيد بأمر هذا الخروج الغريب على طاعته ونظامه ، فما يلبث أن يأمرها - بعد خمسة وعشرين عاماً عاشها معًا - بالنفي إلى منزل أمها ، ويضرب ياسين كفأ بكف وهو يقول محتجاً : «إن رجالاً غيريين مثله منهم أصدقاء لا يرون بأساً بالسماح لنسائهم بالخروج كلما دعت ضرورة أو مجاملة ، فما باله يقيم من البيت سجناً مؤبداً» ، (ص ١٦٩) . مما يبرهن على أن السيد أحمد عبدالجود كان يمثل صريرة متطرفة من محافظة الطبقة الوسطى . حتى الصبي الصغير كمال شارك في هذه الشورة ،

وذلك عندما افتقد أمه في المنزل فخرج على دكان أبيه ولم يستطع أن يفصح له عن سبب مجئيه (وتحرك السيد عن مكانه ليدخل، ولكن عاودت الغلام الحياة بمجرد تحول أبيه عن عينيه وصاح بلا شعور قبل أن يغيب الرجل وتضيع الفرصة: «رجع نينه الله يخليك، وأطلق ساقيه للريح»، ص ١٩٠).

وأقبلت حرم المرحوم شوكت لتتوسط في عودة أمينة وتعلن في الوقت نفسه اختيارها لعائشة لتكون زوجاً لابنها خليل. وهكذا عادت الأم، وهكذا تلاشت أيضاً آخر مظاهر التمرد الذي أبداه فرد ثالث من أسرة السيد أحمد عبدالجواه.

بل إن أمينة تتصنّع آراء السيد حتى تستنكر على ابن زوجها ياسين أن يسهر مع زوجه زينب عند كشكش بك (اعتبرت هذا السلوك امرأة أمضت عمرها حبيسة وراء الجدران، امرأة دفعت صحتها وسلامتها ثمناً لزيارة بريئة لزبن آل البيت لا لكشكش بك، فمازح انتقادها الصامت شعور طافح بالمارارة والغيظ وكان منطقها غداً يردد فيما بينها وبين نفسها: إما أن تناول الأخرى الجزاء أو فلتذهب الحياة هباء)، (ص ٢٧٥).

وكذلك عندما غضبت زينب حين ضبطت زوجها ياسين مع خادمتها نور فإن أمينة ولم تكن تقرّها على غضبتها لكرامتها فعدتها تدللاً لأنّ استياءها وجعلت تتساءل كيف تدعى لنفسها من الحقوق مالم تدعّيه امرأة فقط)، (٣٤٦).

على أية حال فإن أحداً مثل تلصص عائشة من خلف خصاص النافذة تتطلع إلى الضابط الشاب، وخروج الأم لزيارة الحسين، إنما هي المحاولات الأولى التي كانت تقوم بها نساء هذه الطبقة لثورة على الوضع الذي كان يجعل من البيت سجناً لهم، هذه المحاولات التي انتهت في «قصر الشوق» -والذي تقع حوارده بعد خمس سنوات فقط من وقوع حوادث «بين القصرين» -انتهت بحق أمينة في الخروج لزيارة

الحسين كلما أرادت. كيف كانت زيارة الحسين لديها أهمية في حكم المستحبيل؛ هاهياليوم تزوره كلما زارت القرافة أو السكرية (حيث بنتها المتزوجتان) ولكن ما أفاده الشمن الذي دفعته نظير هذه الحرية الضئيلة (قصر الشوق، ص ١٦٥)، نعم إنها حرية ضئيلة لكنها مكسب، وقد حصلت عليها فعلاً نتيجة لصدمتها بوفاة ابنها فهمي، ولكنها حصلت عليها على أية حال، وهذه المحاولات نفسها هي التي انتهتاليوم باندفاع نساء الطبقة الوسطى إلى الجامعة ومنها إلى مختلف المهن.

أما الثورة الحقيقية على الاستبداد الأبوي، فتأتي من فهمي، الابن الثاني الطالب بكلية الحقوق، وهى تمتاز بأنها ليست ثورة منعزلة فردية كثورة عائشة أو ياسين أو أمينة، بل هى ثورة مرتبطة بثورة المصريين ضد الإنجليز الذين يمثلون الاستعمار والاستبداد، فلا عجب أن فهمي الشair على استبداد الإنجليز بالمصريين يشور بالتالي على استبداد والده به لا سيما إذا كان يقف فى سبيل ثورته الوطنية.

فالحرب تنتهي وقد كسبها الإنجليز، ثم يقبل فهمي ذات يوم ليسأل ياسين باهتمام: ألم تبلغك أباء جديدة؟

وهنا يتضح الفارق بين ياسين وفهمي، ياسين مشغول بزواجه الذى انقلب بعد أشهر شريرة زيت خروع، وفهمي مشغول بالولد المكون من سعد زغلول باشا وعبدالعزيز فهمي بك وعلى شعرووى باشا وكيف توجهوا إلى دار الحماية وقابلوا نائب الملك للمطالبة برفع الحماية وإعلان الاستقلال. (بين القصرين، ص ٢٨٥).

ويحس فهمي أنه فى حاجة إلى وطن جديد، وبيت جديد، وأهل جدد، ينتفضون جميراً حيوة وحماسة، ولكن ما أن يفيق على هذا الجو الخانق من الفتور والسلاحة وعدم المبالاة حتى تشب بين أضلعله نار الحسراة والألم.. فيعود أن يجد نفسه مرة أخرى فى جمع الطلاب من

إخوانه فيروى ظمأنه إلى الحماس والحرية» . (ص ٢٨٩) .

ومن خلال المعركة يتطور فهمي في علاقته بالعالم الخارجي وبأبيه «لقد عاش في الأيام الأربع الأخيرة المنطوية حياة عريضة لم يكن لها بها عهد من قبل .. حياة تجود نفسها عن طيب خاطر في سبيل شيء باهر أعن منها وأجل» (ص ٣١٩) على أن شيئاً ما ينفك يعطل اندفاعه قليلاً وذلك حين يعلم والده بجهاده، فما عسى أن يفعل مع استبداد أبيه وحنان أمه؟

وهكذا يواجه فهمي معركة عملية خارج البيت ومعركة نفسية داخل البيت . وما يلبث إيمانه أن يتغلب لأن هذا الإيمان «أقوى من الموت وأشرف من الذل» (ص ٣٢٠) .

وعندمااكتشف أبوه أنه يشتراك مع المجاهدين في كفاحهم ضد الإنجليز حاول أن يفرض سيطرته عليه كما فرضها من قبل على أمينة وعائشة وياسين ، ولكن فهمي رفض أن يتمتد استبداد أبيه إلى هذا الحد ، ولتكن ثورة على الاستبداد ، أيًا كان : في الوطن أو في البيت . ولما أولاً إلى التمرد المقنع ، إلى الكذب «لم يكن الكذب في هذا البيت بالرذيلة المخزنة ، ولم يكن في وسع أحد منهم أن يتمتع بالسلامة في ظل الأب دون حماية من الكذب ، وهم يجاهرون فيما بينهم وبين أنفسهم بل يتتفقون عليه في الموقف الخرج ، وهل كان في نية الأم يوم تسللت في غيبة السيد إلى زيارة الحسين أن تعرف ب فعلتها؟ .. وهل كان في وسع ياسين أن يسكت وهو (أى فهمي) أن يحب مريم ، وكمال أن يتعرفت بين خان جعفر والخرافش ، بلا حماية من الكذب ، ليس الكذب مما يتورع عنه أحد منهم ، ولو أنهم التزموا الصدق مع أبيهم ما ذاقوا للحياة طعمًا» (ص ٣٧٥) .

ولكن أبوه ما زال يضيق عليه الخناق حيث لا يستطيع الكذب ، فلا بد إذن من الإفصاح عن الثورة ، وهكذا رفض أن يقسم على المصحف الذي

قدمه له أبوه بأن يقطع كل صلة بينه وبين الثورة. ولكن الثورة ما تلبث أن تصل إلى السيد أحمد عبدالجواد نفسه، فالطبقة الوسطى لا تستطيع أن تعزل نفسها عن الكفاح الوطنى حتى ولو لم تكن هي التى بدأته ، بل هي تشارك فيه بإرادتها كما شارك فهمى أو بالرغم منها كما شارك السيد نفسه .. «لم يكن شيء فى السماء ولا فى الأرض قد خرق المألوف مما اعتاد السيد أن يراه كل يوم، ولكن نفس الرجل، والأنفس الموصولة بنفسه، وربما أنفس الناس جمياً، تعرضت لموجة عاتية من الانفعال والشعور خرجت بها عن طورها أو كادت حتى قال السيد إنه لم تمر به أيام كهذه الأيام اجتمع فيها الناس حول نبأ واحد وخفقت قلوبهم بإحساس واحد» (ص ٢٩٠).
ولا يليث السيد محمد عفت أن يحمل إلى صديقه السيد أحمد عريضة يوقعها هو وغيره من التجار يوكلون فيها سعداً للتتكلم مع الإنجليز باسم الأمم «ووقع السيد بإمضائه في سرور تخلّي في تالق عينيه الزرقاءين» (ص ٢٩١).

ولكن السيد أحمد ما يزال يعبر عن الحياد الدقيق الذى يحاول أن يقفه كثير من أفراد الطبقة الوسطى من القضايا السياسية. فقد «قع دائمًا من الوطنية بالعاطفة والمشاركة الوجدانية دون الإقدام على عمل يغير وجه الحياة الذى آنس إليه فلا يرضى عنه بديلًا، لذلك لم يدر بخلده يومًا أن ينضم إلى لجنة من لجان الحزب الوطنى على شدة تعلقه بمبادئه. ولا حتى أن يجشم نفسه شهود اجتماع من اجتماعاته.. ليكن إذن وقته خالصاً لحياته، وللوطن ما يشاء من قلبه وعواطفه وماله» (ص ٢٩٣).

ثم يضيف المؤلف قوله «لم يتصور أن الوطنية يمكن أن تطالبه بأكثـر مـا يجـود بـه، أى أن المؤلف يعبر لنا عن خلافه مع رأى بطله، بمهدأ بذلك إلى أن الأحداث المقبلة ستترجمـه على أن يتجاوزـ هذه

الدرجة القنوع من المشاركة الوطنية.

وعندما تبلغه أبناء سعد يصيبه الحزن والوجوم، وسرعان ما يستولي اليأس عليه هو وإخوانه من فئة التجار وكأنما سعد قد انتهى بنفيه «رجل ولا كل الرجال، بعث لحظة من الحياة باهرة ومضى كاحلم وسوف ينسى فلا يبقى منه إلا ما يبقى من حلم الضحى»، ويفسر لنا المؤلف هذا اليأس، لأنّه افتقر في ذهنه بنفي أفندينا الذي لم يبعد (ص ٣٤) .
أي أن هؤلاء التجار يتصورون أن ما حدث حقيقة لا بد وأن يتكرر مرة أخرى، ولا اختلاف بين حادث وآخر.

وهكذا شارك أحمد عبدالجود في الحدث العام، وهكذا خرجت أمته من قوتها، وكان لهذا تأثيره في العلاقات الداخلية في تركيب هذه الأسرة، فإن فهمي الذي «يلوذ بالصمت بين يدي والده ما لم يبده هو بالحديث نقل إليه في إسهاب ما اتصل بعلمه من مقابلة سعد لنائب الملك» (ص ٢٩٠) .

ومن خلال كمال يعرض نجيب محفوظ الاستجابات المختلفة لأفراد الأسرة الواحدة لهذا الحدث العام «فبينما نجد فهمي ثائراً يحمل على الإنجليز بحقن.. إذا ياسين يناقش الأخبار في اهتمام رصين مشوب بأسف هادئ لا يمنعه عن مواصلة حياته المعتادة في السهر حتى منتصف الليل، أما أمه فلا تكف عن الدعاء لله أن ينشر السلام.. وبصفى قلوب الإنجليز والمصريين جميعاً، والأدھى من كل أولئك زينب زوجة أخيه التي أفرزتها الأحداث فلم تجد من تصب عليه غضبها إلا سعد زغلول نفسه متهمة إياه بأنه سبب هذا الشر كله، وأنه لو عاش كما يعيش عباد الله في دعة وسلام ما تعرض له أحد بسوء ولا اشتعلت تلك النيران» (ص ٣٢٢) .

في هذه الفقرة نجد نجيب محفوظ يحرص على أن ينقط الحدث من كل زواياه، معبراً بذلك عن فكرته عن الواقعية، فليس أبطاله كلهم

متحمسين للقضية الوطنية، فهذه مثالية بعيدة عن الواقع، وليس أبطاله كلهم منصريين أو ثائرين على الحركة الوطنية، فهذا أيضاً مجانية للواقع، إن نجيب محفوظ حريص على أن يلقط الواقع من كل زواياه، بل يحتفظ بالتوازن الهندسي في لقطاته، ففهمي في أقصى الطرف ثائر حانق على الإنجليز، مشارك في الثورة مشاركة فعالة، وزينب في أقصى الطرف الآخر تصب غضبتها على سعد زغلول، وبين هذين الطرفين توجد درجات من الحماس، وهناك كمال أو الكاميرا التي يمسك بها نجيب محفوظ لتسجيل زوايا المشهد جميعاً.

ولكن المشهد متتطور، فالحدث العام يزداد اقتراضاً من هؤلاء الأشخاص، فقد عسكر الإنجليز أمامهم، ولهذا فإن الأم تخزع بدلأ من مجرد الدعاء لله أن تصفو قلوب الجميع، واضطرت زينب أن تقول «ربنا على أولاد الحرام»، وازدادت جرأة فهمي على مناقشة أبيه عندما أمره بعدم فتح باب المنزل وعدم خروج أي شخص. أما ياسين فإنه يرتكب في تلك الليلة جريمته الجنسية الجديدة مع نور خادمة زوجته.

وأمينة تمثل نطاً من الأمهات يقفن من مشاركة أبنائهن في الكفاح الوطني موقف المثبط والمغطى، وهكذا تطلب من ابنها فهمي ألا يدلي كراهيته للإنجليز إن كان يحبها، فهي تعرقل كفاحه الوطني بربطه إليها بروابط عاطفية نفسية غير منطقية، والأم في مختلف روايات نجيب محفوظ موضوع جدير بالدراسة: في «بداية ونهاية» وفي «السراب»، وفي «زقاق المدق»، وفي «كافح طيبة»، وفي «بين القصرين»، ولكننا مهما تتبعنا الأم عند نجيب محفوظ فلا نستطيع أن نجد لها متطرفة على النحو الذي صوره لنا جوركى مثلاً، لأن نجيب يتحدث أولاً عن أمهات الطبقة الوسطى، ولأنه يضفي ثانية على واقعيته أحياناً صفة الأغلبية، ويرى في الأم كما صورها جوركى تعبراً عن الأقلية في عالم الأمهات، ولهذا فهى تنحرف عن الواقعية كما يراها، ولكن هذا الفهم للواقعية من شأنه

أن يعطل عمل الرؤيا لدى الفنان . لأن اختيار النموذج الذى يختلف عن الأكثريه وبيتم عصره ، النموذج الذى يكون نادراً في الحاضر ، عاماً في المستقبل ، هو لون من ألوان النبوة التي يوهبها الفنان والتي عليه أن يجيد استغلالها ليضفي على عمله ميزة استشفاف المستقبل إلى جانب الكشف عن الواقع الذى خلق هذا النموذج .

وهذا هو الفارق بين «عودة الروح»، ل توفيق الحكيم وقصة «بين القصرين»، فكلتا الروايتين وقعت أحدهما أثناء الثورة المصرية عام ١٩١٩ ، ولكن «عودة الروح» وإن كتبت عن تلك الثورة بعد وقوعها ، إلا أنها تحمل روح النبوة بالنسبة لكفاح الشعب المصرى فيما تلا ذلك من أحداث حتى وجدنا أخيراً من يقتبس منها ويهربن بها على أن توفيق الحكيم كان يتبعاً فيها بالتغييرات التى مرت بها مصر بعد كتابتها بنحو ربع قرن .

بهذا الفهم للواقعية يكشف لنا نجيب محفوظ عن موقف الحباد الدقيق الذى تقفه أغلبية الطبقة الوسطى من الكفاح الوطنى ، وذلك عندما صور موقف السيد أحمد عبد الجود من ابنه : ابنه ياسين الذى اتهم بالخيانة فى الجامع حتى كادت أن تتلفه النعال ، وابنه فهمى الذى اكتشف أبوه فى تلك اللحظة أنه عضو فى اللجنة الثورية للطلبة ولولاه ما تم إنقاذ أخيه من نعال المصلين ، وهكذا أعاد الطرف المناقض للأخر التوازن إلى الموقف .

فأحمد عبد الجود يستذكر كيف يتهم الناس ابنه ياسين بالخيانة ، ثم هو غاضب على ابنه (هذا الشور ابن المره لن يعسفيك أبداً من متاعبه .. لا بد أن يسامر الإنجليز كى أدفع أنا الثمن للسلفة المتهجمين) (ص ٣٧٠) .

لكنه لا يلبث أن يقول لنفسه «ليس ياسين وحده المذنب ليس وحده الذى يتحفه بالمتاعب ، فهناك البطل» ، ويعنى به فهمى ، وهكذا «انتهى

دور الخونة وجاء دور المجاهدين» (ص ٢٧١). على حد تعبير ياسين، وكأنما يريد المؤلف بذلك أن يقول إن الطبقة الوسطى قد يوجد فيها من يتهمون بالخيانة أمثال ياسين، وقد يوجد فيها مجاهدون أمثال فهمي، ولكن فيها أيضاً من يقف موقف السيد السيد أحمد عبد الجباد «إنه لا يحقر المجاهدين وهو أبعد ما يكون عن ذلك، طالما ملأته أخبار الإضراب والتخريب والمعارك أملأاً وإعجاباً» (ص ٣٧٢). ولكن الأمر يختلف كل الاختلاف إذا صدر عمل من هذه الأعمال عن ابن من أبنائه كأنهم جنس قائم بذاته خارج نطاق التاريخ.. والثورة وأعمالها فسائل لا شك فيها مادامت بعيدة عن بيته.. فإذا طرقت بابه وتهددت أمنه وسلامه وحياة أبنائه، تغير طعمها ولذتها ومغزاها وانقلبت هوساً وجنوناً وعقوقاً وقلة أدب، «فلتشتعل الشورة في الخارج وليشارك هو بقلبه كله وليبذل لها كل ما في وسعه من مال.. وقد فعل ، لكن البيت له وحده دون شريك ومن تحدى نفسه فيه بالاشتراك في الشورة فهو ثائر عليه هو لا على الإنجليز، إنه يترحم ليل نهار على الشهداء ويعجب كل الإعجاب بالشجاعة التي يتذرع بها آلهم فيما يروى الرواية، ولكنه لن يسمح لابن من أبنائه أن ينضم إلى الشهداء ولا تطيب نفسه بهذه الشجاعة التي يتذرع بها آلهم. انزعج الرجل انزعاجاً لم يشعر به مثله من قبل ، فاق انزعاجه في مأزق الجامع نفسه» (ص ٣٧٣).

أى أن انزعاج السيد من أخبار جهاد ابنه فهمي فاق انزعاجه من أخبار خيانة ابنه ياسين، فحاول أن يخيف ابنه من عواقب عمله حتى صاح به في لحظة قائلًا: «أنا أسلمك بنفسي إلى البوليس».

وهكذا يكشف لنا نجيب محفوظ عن صورة من صور الخوف الذي يمسأ قلب الأب على ابنه وعن صورة من صور الآباء الذين يبلغ بهم الخوف على أنفسهم إلى التهديد بأن يشوا بأبنائهم إلى البوليس، فهم

لا يريدون خيانة ولا تضحيه ، بل مجرد تأييد عاطفى لا نفع منه إذا جد الجد .

ولكن نجيب محفوظ ما يزال مخلصاً لواقعيته ، فهذا التهرب من مسئولية الكفاح لا يعفى أصحابه من الاشتراك فيه بدورهم ولو على الرغم من إرادتهم ، إنهم يحسبون أن الأمر اختياري : يمكننا أن نخون أو نؤيد ، يمكننا أن نشارك بعواطفنا وأموالنا أو نشى إلى البوليس بأبنائنا وإخواننا أو لا نكتثر إطلاقاً ، ولكن الحوادث ما تثبت أن ثبت أن الأمر ليس باختيارهم تماماً كما يحبون أن يتوهموا ، وأن الأحداث تدفعهم دفعاً إلى جانب دون آخر ماداموا لم يستخدموا حرية الاختيار التي أتيحت لهم ، فالسيد أحمد عبدالجواد مصرى وليس إنجليزياً ، مستعمر وليس مستعمراً ، ولهذا فهو يجد نفسه أولأ أمام ابنية اللذين لم يكن يعلم عن تصرفاتهما شيئاً فيصبح «يا أولاد الكلب .. الله يقطع الأولاد والخلف والبيوت» (ص ٢٧٠) ، لماذا تسوقى قدماى إلى البيت ، لم لا أتناول لقمعتى بعيداً عن الجو المسموم؟ » .

إن أحمد عبدالجواد يحاول التهرب عندما يجد الأحداث تضيق عليه شيئاً فشيئاً ، وهو لا يحاول التهرب هذه المرة من الثورة التي شبت في شوارع المدينة ، بل هو يحاول التهرب من الثورة التي تسربت إلى بيته .

غير أن الأحداث ما تثبت أن قسرك بتلابيبه هو ، لا مهرب من الثورة في شوارع المدينة إلى حجرات البيوت ، ولا من حجرات البيوت إلى مكان خيالي بعيد ، حتى ولو كان السيد أحمد عبدالجواد يلهمه أثناء هذه الأحداث الدامية في منزل جارته المست أم مريم حتى منتصف الليل ، وكأنما نجيب محفوظ يريد أن يقول هذا اللهم نفسه هو الذي عرضه للوقوع في أيدي الإنجليز ، كالفار الذي يعدو بأقصى سرعته ليجد نفسه في قم الشعبان ، فلو لا سهره حتى منتصف الليل ما وقع في أيدي الجندي الإنجليزي وهو خارج في طريقه إلى بيته ، وقد أمره الجندي بأن يتبعه

فركبه الفزع حتى «طارت الخمر وطار عقله» (ص ٣٩٤).
ما أعظم التناقض بين اللحظة التي كان يعيشها منذ دقائق وبين
اللحظة التي يعيشها الآن، ومع ذلك فإن إحداهما أفضت إلى الأخرى.
وجعل يتتسائل فيما القبض عليه؟ لا هو من الشوار ولا هو من
المشتغلين بالسياسة ولا حتى من الشبان، فهل يطลعون على الأفchedة
ويحاسبون على المشاعر أو تراهم يعتقلون أفراد الشعب بعد أن فرغوا
من اعتقال الزعماء» (ص ٣٩٤).

وهكذا يدرك الرجل الذي تهرب من المشاركة الجدية في الكفاح،
وحاول أن يشنى ابند عنه ولو بإبلاغ البوليس، يدرك أن هذا جميـعـه لا
يعفيـهـ من تحـمـلـ نـصـيـبـهـ هوـ شـخـصـيـاـ،ـ حتـىـ ليـتـسـأـلـ عـمـاـ إـذـاـ كـانـواـ
يـطـلـعـونـ عـلـىـ الـأـفـدـهـ وـيـحـاسـبـونـ عـلـىـ الـمـشـاعـرـ بلـ إـنـهـ تـذـكـرـ فـيـ تـلـكـ
الـلـحـظـةـ اـبـنـهـ فـهـمـيـ -ـ الـذـيـ هـدـهـ بـإـبـلـاغـ الـبـولـيسـ عـنـهـ -ـ وـأـعـلـنـ حاجـتـهـ إـلـيـهـ
ـلـوـ كـانـ يـعـرـفـ الـإـنـجـليـزـيـةـ لـيـسـأـلـ آـسـرـهـ ..ـ أـينـ فـهـمـيـ لـيـحـادـثـهـ نـيـابـةـ
ـعـنـهـ؟ـ ..ـ وـحـزـهـ الـأـلـمـ وـالـخـنـينـ،ـ أـينـ فـهـمـيـ وـيـاسـيـنـ وـكـمـالـ وـخـدـيـجـةـ
ـوـعـائـشـةـ وـأـمـهـمـ» (ص ٣٩٤). الآن عندما دفع إلى المعركة لم يعد يدعوه
الله أن يقطع الأولاد والخلف والبيوت. بل إنه يحن إليهم ويذكرهم
ويحسن أنهم سند في هذه المخـنةـ،ـ هـذـاـ هـوـ الصـدـقـ الـفـنـيـ الـذـيـ يـجـعـلـنـاـ
ـنـحـسـ بـنـجـاحـ الـعـمـلـ.

وأخيراً وجد السيد أحمد عبد الجماد نفسه مع آخرين وهم يؤمرونـ
ـبـلـءـ حـفـرةـ كـبـيرـةـ بـالـتـرـابـ،ـ وـهـنـاـ وـجـدـ نـفـسـهـ يـقـولـ «ـهـنـيـاـ لـنـاـ هـذـهـ
ـالـمـارـكـاـتـ فـيـ جـحـيمـ الـثـورـةـ،ـ لـمـ لـاـ؟ـ الـبـلـدـ ثـائـرـةـ كـلـ يـوـمـ،ـ كـلـ سـاعـةـ ضـحـايـاـ
ـوـشـهـدـاءـ بـيـدـ أـنـ قـرـاءـةـ الصـحـفـ وـتـنـاقـلـ الـأـخـبـارـ شـيـءـ أـمـاـ حـمـلـ التـرـابـ
ـتـحـ تـهـدـيـدـ الـبـنـادـقـ فـشـيـءـ آـخـرـ.ـ هـنـيـاـ لـكـمـ أـيـهـاـ النـائـمـونـ فـيـ أـسـرـتـكـ،ـ
ـالـلـهـمـ اـحـفـظـنـاـ،ـ لـسـتـ لـهـاـ،ـ لـسـتـ لـهـاـ،ـ اللـهـمـ اـهـزـمـ الـمـشـرـكـيـنـ بـقـوـتـكـ،ـ
ـنـحـنـ ضـعـفـاءـ،ـ لـسـتـ لـهـاـ» (ص ٣٩٨). وهكذا تهز الثورة السيد أحمد

عبدالجواد وكأنما نجيب محفوظ ينتقم من هذا «الأنا الأعلى»، الذي يحيط نفسه بكل مظاهر القداسة والألوهية في بيته، عندما جعله يحمل التراب بنفسه وهو يستطرد في تأملاته قائلاً: «لا طعم للحياة في ظل الشورة، الشورة.. أى جندى يقبض عليك، تحمل التراب بكفيفك.. فهمى يقول لك لا، متى تعود الدنيا إلى أصلها؟ صداع؟ صداع وغشيان، دقائق من الراحة، لا أطعم فى مزيد» (ص ٣٩٩).

وفي اليوم التالي استرد السيد أحمد عبد الجواد الكثير من روحه المعنوية. فتعذر عليه أن يغفل الجانب الفكاهي من الحادث حتى غالب على ما عداه فانتهى الحديث إلى نوع من المزاح (ص ٤٠٠). وهكذا حاول السيد أحمد عبد الجواد أن يسترد سريعاً هيبيته وثقته في نفسه، لا يدرك أن هناك حدثاً أحضر بانتظاره ولن يجعله يعود إلى مزاجه بمثل هذه السهولة وذلك اليسر.

وعندما قتل ابن الفولى في المظاهرات قال السيد أحمد يائساً «هلك المسكين فلم يعد سعد ولم يخرج الإنجليز»، وعندما عاد سعد وزع السيد أحمد الشربات كما توزع بقية الدكاكين وأكثر، كما علق صور سعد تحت البسمة، وذلك لأنـه - على حسب قول السيد - قد مضى عهد الخوف والدمار إلى غير رجعة. «ألا ترى المظاهرات تمر تحت أعين الإنجليز دون أن يتعرضوا لها بسوء؟ علق الصورة وتوكـل على الله». بل أصبح اشتراك فهمى في المظاهرات من دواعى فخره حتى أنه قال «ليته اشتراك في الأعمال الكبيرة مادام الله قد كتب له العمر حتى اليوم، سأقول من الآن فصاعداً أنه خاض غمار الشورة.. والله لو كنت شاباً لفعلت ما لم يفعل ابنيك» (ص ٤٢٧). وهكذا يكشف لنا نجيب محفوظ بوضوح عن هذه النفسسات المذبذبة التي تنكمش إذا أحست الخطر وتسارع إلى جنى الشمار إذا بدأ الانتصار.

وها هو ياسين يقول لفهمى «أحسبتني فاقد الوطنية؟.. المسألة

أنى لا أحب الزياط والعنف، ولا أجد حرجاً في التوفيق بين حب الوطن وحب السلامة، وعندما أحيرجه فهمى قائلاً «إذا شق التوفيق بينهما؟» أجاب فى صراحة : قدمت حب السلامة.. نفسي أولاً، لا يستطيع الوطن أن يسعد إلا بالتهام حياتى؟ يفتح الله، أنا لا أفرط فى حياتى ولكنى ساحب الوطن مادمت حيًّا. فأجابت أمه قائلة: هذا عين العقل» (ص ٤٢٩).

وأمينة أيضًا كانت تلقى اللوم على سعد كلما وقع حادث مؤسف، لكن عندما عاد من المنفى لم تجد غضاضة في أن تعرف بأن رجلاً يجمع الكل على حبه لابد أن الله يحبه كذلك. ولكن أمينة تستنكر وجود أم تزغرد لاستشهاد ابنها «أين؟ على هذه الأرض؟ ولا تحت الأرض في عالم الشياطين» (ص ٤٣٠).

وهذه أقصى صورة من صور الإيجابية لنساء «بين القصررين»، وذلك لأن نساء هذه الطبقة لم يشاركن تاريخياً في ثورة ١٩١٩، إنما شاركت فيها بعض زوجات الساسة وبعض نساء الطبقة البورجوازية الكبيرة، اللاتي كان لديهن شيء من التحرر كما يتبيّن لنا ذلك في الجزء الثاني «قصر الشوق»، فالإخلاص التاريخي عند نجيب محفوظ جعله يحرص على ذكر الدور الذي قامت به النساء في تلك الثورة، فأشار إلى مظاهراتهن وإلى شعر حافظ إبراهيم في هذه المظاهرات.

وهكذا يرسم لنا نجيب محفوظ التغيرات الانفعالية والعاطفية التي تمر بأفراد الأسرة - كل من خلال شخصيته - بتغيير الحدث العام: أولاً عندما كانت الثورة مجرد أنباء بالنسبة لهم، ثم وهي تقترب منهم وتحذّبهم إليها، وأخيراً وهي تنتصر مثلة في عودة سعد زغلول.

وأخيراً لقى فهمي مصرعه، لقيه أثناء مظاهرة سلمية قامت للاحتجاج بعودة سعد زغلول وسمحت بها السلطة، وكأنما نجيب محفوظ يريد أن يقول إنه لا أمان في ظل الاستعمار، وإن الغدر طبيعته،

وكانما يريد أن يعبر من ناحية أخرى عن فكرته عن القدر، فهذا فهمي قد نجا من كل أحداث الثورة السابقة ليلقى اليوم مصرعه أثناء اشتراكه في مظاهرات سلمية.

وأسلوب نجيب محفوظ وهو يصف مصرع فهمي تعبير واضح عن ارتباط المضمون بالأسلوب، إنه يلجن إلى أسلوب المونولوج «ما أشد الضوضاء.. ولكن بما علا صراخها؟ هل تذكر؟ أو أهو نداء فحسب؟.. من؟ ما؟ في باطنك يتكلم، هل تسمع؟ ولكن أين؟ لا شيء، ظلام في ظلام ، حركة لطيفة تطرد بانتظام ، كدقانات الساعة ، ينساب معها القلب ، تصاحبها وشوشة ، باب الحديقة .. أليس كذلك؟ يتحرك حركة غزوذجية سائلة ، يذوب رويداً ، الشجرة الساقمة ترقص في هرادة ، السماء؟ منبسطة عالية ، لا شيء إلا السماء هادئة باسمة يقطر منها السلام ..».

إن هذا الأسلوب لم يظهر عند نجيب محفوظ إلا في أواخر قصة «بداية ونهاية»، وهو يصف قصة موت نفيسة وانتحار أخيها الضابط حسنين . ولكن ما أبعد الفارق بين النهايتين ، فموت حسنين جاء يأساً بعد أن حمل أخته على الإلقاء بنفسها في النيل ، وجاء تعبيراً عن انزعاله عن مجتمعه ، لذلك تسأله حسنين في مونولوجه قائلاً: «ماذا فعلت؟ إنه اليأس الذي فعل وإذا كانت الدنيا قبيحة فنفسى أقبح منها . ما وجدت في نفسي يوماً إلا ثنيات الدمار من حولي . فكيف أبحث لنفسي أن أكون قاضياً وأنا على رأس مجرمين؟ لقد قضى علىَّ ..» . وينتهي مونولوج حسنين الداخلى ، بل تنتهى «بداية ونهاية» بهذه الجملة «فلا يكن شجاعاً ولو مرة واحدة . ليرحمتنا الله ..» قارن هذا بموت فهمي الذى جاء تتوسعاً لأندماجه فى الجموع ، لهذا كانت نهاية مونولوجه «لا شيء إلا السماء هادئة باسمة يقطر منها السلام» . وبعد مضي سنوات على مصرع فهمي «تذكر السيد أحمد كيف

ثار على الشورة.. وكيف ثاب رويداً إلى مشاعره الوطنية الأولى لما أسبغه الناس عليه من تقدير وإكبار بصفته والدًا لشهيد نبيل. ثم كيف انقلبت مأساة فهمى مع الزمن مفخرة يباهى بها وهو لا يدرى». (قصر الشوق ص ٧٨).

وهكذا يسلط نجيب محفوظ الكاميرا من جميع الزوايا سواء من ناحية وقع الحادث على عدة أفراد في اللحظة الواحدة أو وقع الحادث الواحد على فرد واحد في التاريخ الطويل.

وهكذا نجد أن التمرد على الأب الصارم الذي يشكل ضمائر أبنائه ويعبر عن ضمير عصره أو ضمير الطبقة الوسطى في ذلك الوقت على الأقل، هو الخط المعبّر عن الواقع المتظور في قصة «بين القصرين»، حتى المؤلف يشترك في هذه الثورة عندما يجعل بطله السيد أحمد عبد الجواد يحمل التراب على كتفيه في منتصف الليل، وتصل الثورة إلى قمتها الواضحة فتتحطم سيطرة الأنا الأعلى هذه المرة تامماً حقيقةً وينهار السيد عبد الجواد انهياراً واضحًا في قصة «قصر الشوق»، مصاحبًا في ذلك تقدمه في العمر وقيع الحركة الوطنية معاً، وعلى هذه الأنماط تظهر في «قصر الشوق» ثورة كمال العاطفية والفكريّة على الطبقة المترفة والساسة الذين يخونون بلدتهم. وعلى الخرافات التي تلقنها عن أمه وحتى على العقيدة، ويبحث عن قيم جديدة وضمير جديد يعكس تطور بيئته التي تأثرت بما جد من أحداث وثقافات حتى يعلن أن «الدين الحقيقي هو العلم» (المراجع السابق ص ٣٥٣). ثم يهتف في صراحة ووضوح «ليسقط الأب المستبد» (المراجع السابق ص ٣٥٣).

والذى لا شك فيه هو أن نجيب محفوظ في قصته «بين القصرين» قد برهن على أنه سيطر سيطرة تامة على فنه الروائى الذى ترس به خلال عشر روايات سابقة. ولا شك أن سر النجاح التكنىكي عند نجيب محفوظ هو النفاد المباشر إلى شخصياته عن طريق الأحداث والحوارات

الرائع، وانعدام الوصف التجريدي، وإيجاد تنوع في شخصياته بعضهم ثابت لا يتتطور وبعضهم يتتطور، والتقاءه الأحداث والشخصيات من أكثر من زاوية.

ولكن الذي لا شك فيه أن الوصف التسجيلي بلغ درجة الإملال في بعض الصفحات، ولو أنها نجد هذا الإملال في كثير من الملاحم الفنية الكبرى مثل «دون كيشوت» و«الحرب والسلام» و«الإخوة كرامازوف». إلا أن طبيعة العصر الحاضر لا تشجع كثيراً لهذا اللون من الأسلوب، وتفضل عليه الأسلوب الذي تغنى فيه الإشارة أو اللمحات عن الإسهاب والتفصيل.

ويبدو أن نجيب محفوظ نفسه قد أتخم هو بدوره من هذا الأسلوب حتى لقد ذكر لي أن نفسه الآن أصبحت تعافه كما يعاف الشبعان من طعام كان متلهفاً عليه وهو جوعان، ثم أتيح له في كميات كبيرة فاقبل عليه حتى شبع بل حدث له ما يشبه رد الفعل. هذا دليل على أن نجيب محفوظ لا يريد أن يكرر نفسه، يريد أن يتطور، يريد أن يجدد مضمونه الفني، لأن البحث عن أسلوب جديد معناه بالضرورة البحث عن مضمون جديد.

يونية ١٩٥٧

ملاحظة :

لقد صح ما توقعناه، فإن نجيب محفوظ قد انتقل بعد ثلاثة (بين القصرين) إلى مرحلة فنية جديدة أسلوبياً ومضموناً.

الشحاذ

الشحاذ الخامس قصص نجيب محفوظ في مرحلته الجديدة التي بدأها منذ كتب «أولاد حارتنا». وهي مرحلة تتميز بخصائصها في الشكل والمضمون. ولعل أهم هذه الخصائص الإيجاز والاستغناء عن التفاصيل الدقيقة والتركيز على حدث واحد وعدد قليل من الشخصيات والاهتمام بهموم الفكر أكثر من الأوضاع الاجتماعية والجوانب التاريخية، ولهذا كانت واقعية نجيب محفوظ السابقة الحياة فيها تسبق المعنى الفكري، أما في واقعيته الجديدة فالمعنى الفكري يسبق الأحداث التي تعبّر عنه. إلى جانب ذلك نجد عدم التقيد بالترتيب الزمني واختلاط الحلم بالواقع واستخدام أكثر من ضمير، وإن كان ضمير المخاطب أو الغائب ملائقياً. فيغلب أجزاء تلك الروايات القصيرة - لضمير الشخصية الرئيسية، فهي إما أن تخاطب نفسها وإما أن تتكلّم عن نفسها. وكذلك استخدام المونولوج الذي يفترض أن له سامعاً بحيث يصبح أقرب حديث غير منطوق إلى الحديث المنطوق، أي أشبه بتلك الكلمات التي نعدّها قبل أن نهم بالكتابة أو الكلام مع الآخرين، يتخلله من حين لآخر كلام منطوق على شكل حوار، يقع في الحاضر أو في صورة تذكر لهذا الحوار.

وهذه الخصائص بحدتها جمعياً في قصتنا الجديدة، وإن كانت تتميز بأن كاتبها أصبح أكثر إتقاناً وأقدر تناولاً لها بحكم درايته.

غير أن ما يسترعي انتباها هو علاقة مضمون قصة الشحاذ بأسباب تلك المرحلة الأدبية الجديدة التي نشر فيها نجيب محفوظ رواياته الخمس الأخيرة. فطالما صرّح نجيب محفوظ أن تغيير الأوضاع في مصر عام ١٩٥٢ جعله يعيد النظر فيما يكتب مضموناً وشكلًا. في هذه

النقطة تلتقي أزمة عمر الحمزاوي بطل الشحاذ بأزمة مؤلفه ، وإن كان مؤلفه يتجاوز أزسته بالتعبير عنها .. واستئناف إنتاجه . فعمر قبل الثورة كان إنساناً يؤمن بأشياء كثيرة، يؤمن بالفن فيكتب الشعر ويؤمن بالاشتراكية والحب . ويبعد أنه هجر أول ما هجر الشعر وانصرف إلى المخامة . ونحن نستمع إلى أكثر من سبب لهذا التحول ، فاعترف ذات مرة لـكبيرى بنتيه بشينة أنه لم يسمع لغنائه أحد (الشحاذ ص ٤٣)، ومرة أخرى يخده يقول إن الشعر أثبت له . في تجربة الحب - أن لا قدرة له على الامتلاك (ص ٤٣) والشعر وإن كان جميلاً فإن أجمل منه أن نعيشه (ص ١٠٨) .

ثم ما لبث عمر أن هجر الاشتراكية ، وهو يعلل ذلك بقوله: لما قامت الثورة اطمأن إلى ثم أخذت فقد الاهتمام بالسياسة (ص ١٥٢) . وفي موضع آخر يقول: إن موقفنا القديم لم يعد ضرورة حتمية . أعني أن الدولة الآن اشتراكية ملخصة ، وفي هذه الكفاية (ص ١٥٩) .

ثم تبدأ قصتنا وعمر يعاني خمولًا وضجرًا من عمله وأسرته متسللاً عن معنى حياته . ونكتشف أنه لم يهجر الاشتراكية بفكرة فقط ، بل بطبقته الاجتماعية أيضاً ، فقد انتقل إلى المقاعد الوثيرة وارتقى بسرعة فائقة من الفورد إلى الباكار حتى استقر أخيراً في الكاديلاك ، ثم أوشك أن يغرق في مستنقع من المواد الدهنية (ص ٢٦) .

وأصبح يمتلك ثلاث عمارات وأموالاً سائلة ، وهو وإن كان لا يكتثر بأن تؤخذ منه أمواله فليس مرد ذلك تأثير المبادئ التي أوشك على يوماً أن تقذف به إلى السجن مع صديقه عثمان ، إنما مرده إلى ذلك المرض الذي يزحف عليه شيئاً فشيئاً ليفقده اهتماماته واحداً بعد الآخر لأنه فقد معنى وجوده وتبرير حياته (ص ٣٢) ، حتى أصبح الموت أملاً حقيقياً في حياة الإنسان (ص ٤٦) ، وهكذا أصبح عمر مريضاً (ص ٤٨) بلا مرض متجلباً للجسم ، يتنسم في الهواء المشبع

بالرطوبة نذر مخاوف لا حدود لها . لهذا تأثر أيما تأثر بما قاله أحد عملائه: المهم أن تكسب القضية، أليس نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها (ص ٥١) .

ويحاول صديقه مصطفى المياوى أن يعلل سر هذا المرض ، بعمله الذى جاوز به أبعد غايات النجاح ، وزوجة التى تعبده ، فلم تعد أمامه غاية يتطلع إليها (ص ٦٠) ، بينما يستبعد عمر أن يكون هذا عرضًا من أعراض السن الحرجة ، سن الخامسة والأربعين ، فعلاج ذلك سهل ميسور ، فما عليه إلا أن يندفع إلى الملاهى الليلية أو يتزوج امرأة من جديد ، لكنه يعلم أن ما به شيء أخطر من أعراض السن الحرجة (ص ٦٣) .

قال له مصطفى وهو يضحك: ولأنه لا يوجد وحى فى عصرنا فلم يبق لأمثالك إلا التسول : التسول فى الليل والنهار، فى القراءة الجدبة والشعر العقيم ، فى الصلوات الوثنية، فى باحات الملاهى الليلية.. فى تحريك القلب الأصم بأشواك المغامرات الجهنمية (ص ٩٩) . وهكذا بدأ عمر تسوله .

مضى يرتاد الملاهى الليلية ، ومع ذلك تزداد غربته عن العالم يوماً بعد يوم وهو يفاجئ أقرب الناس إليه بسؤالهم عن معنى الحياة ، فعل ذلك مع عشيقته وردة (ص ٩٢، ١٢٩) ، ومع مسيو يازيك صاحب الملهى (ص ١٠١) ، وإن كان هو يعترف أن السؤال لا يلح عليه إلا حينما يفرغ القلب ، فالرنين الأجوف لا يصدر عن إماء ممتلىء ولذلك فالنشوة هي اليقين (ص ١٢٠) .. اليقين بلا جدال ولا منطق (ص ٣٤٠) .

ورغم فشله فى رحلة تسوله من عالم العشيقات والملاهى الليلية ، وعودته إلى أسرته ليشهد مولد طفله ، لم يساوره أدنى أمل فى التغير ولا خرج عن غريته الأبدية ، ولم يملأ الوليد الشغرة التى تفصل بينه وبين زوجه (ص ٣٤) واستمر ينتابه هذا الشعور المقلق الذى يهمس

له بأنه ضيف غريب، موشك على الرحيل (ص ٣٤).

تلك هي معالم الشخصية الرئيسية وأزمنتها، أما صديقه مصطفى المياوى فقد كان أيضاً فناناً واشتراكيًّا مثله، ما لبث أن نبذ الفن والاشتراكية أيضاً ليبيع اللب والفسار عن طريق الصحف والإذاعة والتليفزيون على حد تعبيره، غير أن ما دعا مصطفى إلى مثل هذا الموقف يختلف عما دعا عمر إلى موقفه، فأزمة مصطفى نابعة عن إيمانه بأن العلم لم يبق شيئاً للفن، ففيه لذة الشعر ونشوة الدين وطموح الفلسفة ولم يبق للفن إلا التسلية، وسينتهي يوماً بأن يصير حلية نسائية مما يستعمل في شهر العسل. وقد علق عمر على هذا الرأي بقوله: ما أشبه هذا الشعور بما ينتابني عندما أفكِر في القضايا والقانون (ص ٢٤).

ويصبح مصطفى في موضع آخر قائلاً: يجب أن نتخلى للعلم عن جميع الم Yadين عدا السيرك. إن الترف فيه غاية جليلة لتعبي القرن العشرين، وما نظن أنه الفن الحقيقي ليس إلا الضوء القادم من نجم مات منذ ملايين السنين، فعلينا أن نبلغ سن الرشد وأن نولي المهرجين ما يستحقونه من احترام.. ولتنازل نهائياً عن غرور الكبراء وعرش العلماء ولنقنع بالاسم الخبوب والمآل الوفير (ص ٤٥).

ويرى مصطفى سبباً آخر للأزمة؛ أنها أزمة فنان يبحث عن شكل جديد بعد أن أعياه المضمون.. لأنه كلما عشر على موضوع وجده مبتداً من كثرة الاستعمال (ص ١٦٤).

ولهذا فمصطفي لا يرى أن أزنته تخصه وحده بل هي أزمة أعم لا تفسر تحوله فحسب بل تفسر كل ما في الفن الحديث من لا معقول. ذلك أنه لما استحوذ العلماء على الإعجاب بمعادلاتهم غير المفهومة نزع الفنانون إلى سرقة الإعجاب باستحداث آثار شاذة مبهمة مريرة. وأنت إذا لم تستطع أن تستلفت أنظار الناس بالتفكير العميق الطويل

فقد تستطعه بأن تحرى في ميدان الأوبرا عارياً (ص ١٦٥). في مقابل هاتين الشخصيتين نجد شخصية عثمان خليل الذي تحمل عنهما عذاب السجن وظل سجنه يورق ضميرهما، وخرج من سجنه أخيراً وهو مايزال مؤمناً بمبادئه في حل مشاكل العالم. وهكذا تقابل رجل خارج من السجن إلى الدنيا ورجل يتحفز للخروج من الدنيا إلى عالم مجهول (ص ١٤٥) واكتشف عثمان أن صديقيه طوروا إلى الوراء بينما تطور الوطن إلى الأمام (ص ١٦٠). وعندما أفهمه مصطفى أن صديقهما عمر يبحث عن معنى لوجوده قال: عندما نعي مسئوليتنا حيال الملائين فإننا لا نجد معنى للبحث عن ذواتنا. فتساءل عمر: ترى هل قوت الأسلحة إذا قامت دولة الملائين. وأجاب عثمان: العلماء يبحثون عن سر الحياة والموت بالعلم لا بالمرض (ص ١٦١). والإنسان لن يبلغ أية حقيقة جديرة بهذا الاسم إلا بالعقل والعلم والعمل (ص ١٨٢). لكن مرض عمر كان أقوى منه فقال بتصميم: آن الأوان لأن أفعل ما لم أفعله في حياتي وهو ألا أفعل شيئاً (ص ١٦٨).

وهكذا يقول نجيب محفوظ أكثر من شيء في قصته الشحاذ، لعله يناقش أزمة الفن في القرن العشرين، ولعله يناقش أزمة المشفق خلال التطورات الاجتماعية، ولعله يريد أن يقول إننا اقتربنا خطوة من روح الحضارة الأوروبية التي طبقت أحدث المذاهب والنظم ثم خلفت كثيرين من أمثال عمر من أتيح لهم من الفراغ أن يتتساءلوا عن معنى حياتهم وأن يلقوه على الآخرين، وهو ليس مجرد تساؤل فكري، بل تساؤل حي معاش، وإن كان وجه الاختلاف أن الإنسان في الحضارة الأوروبية الغربية يعيش تساؤله الوجودي على حطام إيمانه بما طبقة حضارته من نظم ومذاهب لم تتحقق له ما كان يرجوه منها، أما عمر فإنه يعيش تساؤله لا لأنه صدم في حلمه، بل لأن حلمه - كما يرى - قد تحقق، فقد هدف كفاحه وبالتالي فقد معنى حياته بتسلمه دون جدوى. بداياتان

متناقضتان ونتيجة واحدة. وإن كان المؤلوف أن تتحقق الحلم ليس معناه فقدان معنى الحياة، بل مزيد من الأحلام ومزيد من الرغبة في التطور إلى ما هو أفضل، إلى ما لا نهاية له من الاحتمالات. لهذا فإن موقف عمر يكاد يكون تعبيراً عن موقف بعض المثقفين الذين يحلمون بنظام من النظم كفكرة فقط، ولهذا فإن تحقيقه يتم بدونهم، وهذا بدوره يؤدي إلى معاداتهم له كتطبيق، وليس العزلة إلا أحد مظاهر هذا العداء.

قال عثمان بأسف:

- لو لم تسارعوا إلى الجحور لما فقدتم الميدان.

فرد عليه عمر:

- لم تكن لنا قوة ولا أتباع في الشعب يعتد بهم، ولو وقعت المعجزة على أيدينا لهبت قارات للقضاء علينا.

فيرد عليه عثمان:

- المؤسف أن المرضى لا يفكرون إلا في المرض (ص ١٥١).

وقد عالج نجيب محفوظ موضوعاً ماثلاً في إحدى قصصه القصيرة بعنوان *الخلاء*^(*)، وهي قصة «معلم» عاش عشرين عاماً في المنفى، لا أمل له في الحياة إلا الانتقام من سلبه عروسه ليلة زفافه، أمره أن يطلقها فطلاقها صاغراً فانحصر إحساسه في التحفز الأليم، لا حب ولا استقرار ولا بقاء على ثروة، ضاع كل شيء في الاستعداد للبيوم الرهيب، وذابت زهرة عمره في أتون الحقد والآلام. وبعد عشرين عاماً زحف في موكب من أعدائه يقصد حيه القديم لينتقم من غريميه، لكنه عندما وجد أن غريميه قد مات منذ خمس سنوات، قتله قائلاً: ما أفعع الفراغ. لقد فاته إلى الأبد أن يقف فوق صدر غريميه وأن يأمره بالطلاق، لقد تحقق الهدف ولكن على غير يديه.

وهذا تشابه مع بطل الشحاد قد يبدو سطحياً، بل هو أقرب إلى

(*) صحيفـة الأهرام القاهرـة ١٨ يونـية ١٩٦٥.

تشابه المتناقضات، فهذا كان ي يريد أن يحقق حلمًا وذاك كان ي يريد أن يحقق انتقاماً، ولكن ما يشتري كان فيه - بالرغم من ذلك - واضح.

فعندما قالت زينب عروس المعلم المغتصبة منه منذ عشرين عاماً أن كل شيء مضى وانقضى، رد عليها قائلاً: دفن معه الأمل. وينهى نجيب محفوظ قصته القصيرة بقوله: وكان ثمة طريق خلاء، فمضى نحو الخلاء. وما أشبه هذا بالخلاء العقلى الذى انتهى إليه مصير عمر.

ومنذ خمس سنوات ظهرت رواية المستحيل لمصطفى محمود، ونحن نجد فى بطلها فتحى ملامح قريبة الشبه من ملامح عمر بطل الشحاذ، فنحن نسمعه يصبح صحة نحبها تصدر عن عمر حين يقول:

ها أنا ذا الآن زوج يتمتع بزوجة تحبه و طفل يعشقاً و صحة و شباب و مال وجاه، وها أنا ذا أتقلب على فراشى مؤرقاً كشخص مريض تلسعه الحمى، ماذا أريد؟ ماذا أريد؟^(١).

وفي موضع آخر يقول: أن عملى مثل زوجتى غريب عنى لا أحبه، أنا أملأ به وقتى فقط، ولكنى أريد أن أملأ نفسى. إن الفراغ هنا كبير .. داخلى أشعر أنى عاطل تماماً.. أشعر بالملل يقتلنى^(٢). إنه يريد أن يشعر بالولاء لأى شىء ولو لدماره^(٣). وكما حاول عمر أن يجد معنى حياته فى بحثه عن النشوة مع مارجريت ثم وردة حاول فتحى أن يبحث عن نفسه فى علاقته بفاطمة ثم نادية. ولكن لا يجب أن يخدعنا هذا التشابه الظاهرى بين فتحى وعمر، فالفرق دقق بيتهما دقة الشعرة.

فتتحى عاش منذ طفولته أسير الواجب والأصول والتقاليد ، حتى زوجته اختارها والده، وكما ورث هذا كله عن أبيه ورث عنه أيضاً أرضه بالصعيد حتى أنه كان يحس بأن أرضه هي التى تملكه وليس هو

(١) مصطفى محمود: المستحيل، دار المعارف للطباعة، القاهرة ١٩٦٠ ص ٣٢.

(٢) المرجع السابق ص ١١٨.

(٣) المرجع السابق ص ١٢٥.

الذى يملكونها^(٤). فمحاولة فتحى إذن هى التمرد على ما صاغه له المجتمع من قوالب ليركز وجوده الذى يختاره بنفسه بطلق حريته. أما عمر فهو الذى حصل على زوجته بعد إصرار و厶رة تحدى بها تقاليد المجتمع وانتصر، وهو الذى كون ثروته - عن طريق الحماة - لنفسه بنفسه، وهو الذى كان يحلم بالاشراكية وتعرضت حياته بسبب ذلك للمتابعة يوماً ما. فهو إذن لم يرث عن أبيه لا حبه ولا ثروته ولا مبدأه، بل تقاد تكون مكونات شخصيته كلها تحدياً لما يسود المجتمع من تقاليد ونظم، فهو يبدأ بداية مختلفة تماماً عن بداية فتحى، لهذا فإن ملل فتحى بطل المستحيل رد فعل لظروف لم يختارها بحريته فهو أقرب إلى أن يكون على المستوى النفسي، أما ملل عمر فهو على الرغم من تحقيق ما اختاره بنفسه فهو أقرب إلى أن يكون على المستوى الفلسفى.. ومن هنا أضفى على تساؤله عن معنى الحياة معنى أعم، فهو يلقيه على نفسه كما يلقيه على الآخرين من يقابلهم في حياته.

ومن ناحية أخرى فإن شخصية عمر تميز عن كل ما سبقها من شخصيات قد تبدو أنها ماثلة لها في قصص نجيب محفوظ - بميزتين أساسيتين:

أولاًهما: أن الشخصيات السابقة تبحث عن طريق وعن معنى لكي يتحقق حلمها، فصابر بطل قصة الطريق مثلاً يبحث عن أبيه لكي يحقق له الحرية والكرامة والسلام. أما شخصية عمر فإن تساؤلها وبحثها عن معنى حياتها يبدأ بعد أن تتحقق حلمها، بل لأن حلمها قد تحقق.

ثانيتها: ويترتب على هذا أن البحث عن الطريق لدى الشخصيات السابقة، وسيلة من وسائل الكفاح من أجل تحقيق الحلم. إنه تساؤل ينطوى على إيمان بقضية يستحق من أجلها أن يعيش الإنسان. أما عمر فإنه يبدأ من حيث ينتهي الآخرون، إنه يبدأ بعد أن عشر صابر على أبيه.

(٤) المرجع السابق ص ١٢٣.

إن موقفه رد فعل للواقع المحقق.

ويلاحظ هنا أن عمر قد حقق حلمه على مستوىين: مستوى شخصي إذ بلغ أقصى غایيات النجاح في عمله، وأقصى غایيات النجاح في حبه منذ حطم حاجز التفرقة الدينية في مغامرته العاطفية المبكرة، وإلى تحقيق هذا النجاح الشخصي يحاول صديقه مصطفى المنياوي أن يعزّو مرضه (الشحادـ ص ٦)، ولا ننسى نجاحه في صداقته لمصطفى المنياوي. وقد بدأت مظاهر مرضه بضجره من عمله وأسرته، أما صداقته لمصطفى فكانت آخر ما انقطع في علاقته بعالم الآخرين. وفي هذا المستوى يمكن القول إن حلمه تحقق على يديه. أما المستوى الآخر فهو مستوى الرسالة الاجتماعية حيث يعترف أكثر من مرة أنها تحققت(ص ١٥٩، ١٥٢) وإن كان تحقق الحلم في هذا المستوى قد تم على غير يديه.

إنما السمة المشتركة بين بعض شخصيات قصص نجيب محفوظ التي كتبت قبل مرحلة أولاد حارتنا، وكثير من الشخصيات الرئيسية في قصصه التي كتبت بعد تلك المرحلة، هو حيرتها وعدم ارتباطها بحلول عملية. أما الإيمان بحل عملي والعمل على تحقيقه فأصبحت تضطلع به شخصيات ثانوية، وبذلك يحتفظ البناء الفنى بتوازنه الهندسى. ولهذا نجد في شخصية كمال أحد أبطال الفصول الأخيرة من الثلاثية بذور كثيرة لما نجده في شخصية عمر بطل الشحادـ بغض النظر عما كان عليه المجتمع في الثلاثية وما تطور إليه في الشحادـ. والحقيقة معناها عدم التجاوب مع الواقع من ناحية، وعدم وضوح الرؤيا حل جديد من ناحية أخرى. ومن جهة أخرى نستطيع أن نلمح في عثمان خليل - أحد الشخصيات الثانوية في الشحادـ - امتداداً لشخصية أحمد في الثلاثية ، وهي شخصيات لديها ما تؤمن به وما تعمل على تحقيقه وما تلقاه في سبيل ذلك من عقبات.

وكاننا نجيب محفوظ يريد أن يقول لنا إن من حلت عليه لعنة الحيرة والتساؤل أولى بالاهتمام الفنى بحق عذابه ومعاناته. أما من حلت عليه نعمة الإيمان فليس إلا إطاراً تبرز من خلاله صورة زميله، وتكلفينا بطولة أمثاله في حياتهم العملية، إنهم أشبه بنهایات القصص التي يعيش عندها أبطالها في تبات ونبات. فمن حلت عليهم نعمة الإيمان يعيشون في تبات ونبات روحي، وإن لاقوا المشاق العملية في سبيل تحقيق قضيتهم. ولهذا فهم - فنياً - نهايات قصص، أما المعدبون بلعنة الشك والتساؤل فيهم لب العمل الفنى وموضوعه.

يوليو ١٩٦٥

الفن الروائي بين اللص والكلاب والرجل الذي فقد ظله

من أهم الأعمال الأدبية التي ظهرت في أدبنا العربي المعاصر روایتان، إحداهما «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ، والأخرى «الرجل الذي فقد ظله» لفتحى غانم. وقد نشرت كلتا الروايتين أولاً على حلقات في الصحف قبل أن يجمع الكتاب شتاهم.

وقد بدأ فتحى غانم بنشر روایته قبل أن يبدأ في ذلك نجيب محفوظ، ثم انتهى منها بعد انتهاء «اللص والكلاب». ذلك أن «الرجل الذي فقد ظله» تبلغ أكثر من خمسة أمثال «اللص والكلاب»، في الطول، مجموع صفحاتها ٧٤ صفحة على وجه التحديد، وبذلك تكون أطول رواية ظهرت في أدبنا العربي المعاصر بعد ظهور ثلاثة نجيب محفوظ.

وقارئ الروايتين يلحظ كثيراً من أوجه المقارنة بينهما سواء في اختيار بعض الشخصيات أو في الأسلوب، وليس معنى هذا أن أحدهما أخذ عن الآخر أو تأثر به، بل مرد ذلك في رأي إلى وحدة البيئة الأدبية والبيئة الاجتماعية التي أنتجت العملين.

فشخصية الصحفي الوصولي بمحدها في العملين، بمحدها في شخصية «رعوف علوان» في روایة «اللص والكلاب». ومحدها في شخصية «يوسف عبد الحميد السويفي» في روایة «الرجل الذي فقد ظله»، ونحن لا نلتقي بأحدهما، حتى نتذكر زميله على الفور مع اختلاف في التفاصيل.

فقد كان رعوف علوان فيما مضى: «الحماس الباهر الممثل في صورة طالب ريفي رث الشياب كبير القلب، والقلم الصادق المشع، ترى ماذا

حدث للدنيا؟، وهو لم يكن فيما مضى إلا محرراً بمجلة النذير، مجلة متزوية بشارع محمد على، ولكنها كانت صوتاً مدوياً للحرية. ترى كيف أنت اليوم يا رءوف؟ فهل تغير مثلك يا نبوية، هل ينكرني مثلك يا سناه؟. ثم يكتشف اللص سعيد مهران بعد خروجه من السجن أن صديقه الصحفي رءوف علوان لم يبق من شخصه القديم إلا صورته فتألم قائلاً: تخلقني ثم ترتد، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسدي في شخصي، كي أجد نفسي ضائعاً بلا أصل وبلا أمل؟! خيانة لثيمة لو اندك المقطم عليها دكاً ما شفيت نفسى.

ولكن رءوف علوان ليس البطل الرئيسي في قصة «اللص والكلاب»، بل هو اللص سعيد مهران الذي كان ضحية أقرب الناس إليه وهم زوجه نبوية وصديقه عليش سدره وصغيرته سناه التي لم تعرفه، ثم أستاذه رءوف علوان، هؤلاء هم الذين أنكروه فخلقوا منه مجرماً ما يعاديهم ويعادى المجتمع.

أما بطل «الرجل الذي فقد ظله» فهو «يوسف عبد الحميد السويفي»، وهو في سبيل الوصول إلى الشهرة والثروة، فقد ظله، وظله هم أقرب الناس إليه، فأصبحت نفوسهم ضائعة بلا أصل ولا قيمة ولا أمل على حد تعبير سعيد مهران، وكما أصبح سعيد مهران لصاً وقاتلًا، أصبحت مبروكه زوجة أبي يوسف عاهرًا، وكانت خادماً تزوجها أبوه وهو في الستين، فلما مات زوجها مضطـلتـ تلاحق ابنه تطلب معونـتهـ، ولكنه فر خجلـاً منها حتى اضطرـتـ أن تبيع جسدها لتحصل على لقمة العيش. كذلك أصبحت سامية خطيبته مجرد مثـلةـ فاشـلةـ تترـدـ في هـوـاتـ اليـأسـ وتـنـزـوـجـ وهـيـ فـيـ العـشـرـينـ بـرـجـلـ فـيـ الـسـتـينـ ماـ يـلـبـثـ أـنـ يـمـوتـ، وـكـانـتـ بـيـنـهـاـ وـبـيـنـ يـوـسـفـ عـلـاقـةـ حـبـ وـصـلـتـ إـلـىـ حدـ الخطـبةـ، بلـ إـنـهـ حـدـ يـوـمـاـ لـزـواـجـهـ مـنـهـاـ، ثـمـ وـجـدـ أـنـ زـوـاجـهـ هـذـاـ يـعـوـقـهـ عـمـاـ يـتـطـلـعـ إـلـيـهـ مـجـدـ وـثـرـوـةـ، إـذـاـ هـوـ يـتـرـكـهـاـ لـيـسـافـرـ إـلـىـ سـوـرـيـاـ حـيـثـ كـانـ قـدـ وـقـعـ

انقلاب سياسي ليحقق مجدًا صحفياً، وذلك في اليوم نفسه الذي حدده لزواجه منها. كذلك داس على أستاذة محمد ناجي، الصحفي الكبير الذي عن طريقه دخل عالم الصحافة، وإذا هو يطرده بل ينتزع منه مكانه انتزاعاً، حتى ينهار الرجل ويسرع إلى نهايته. أما صديقاً شوقي وسعد فقد ألقى بأحدهما في السجن بينما أصبح الآخر مجرد حطام.

ومن الملاحظ أن كلتا الروايتين قد كتبت بضمير المتكلم أساساً، وإن استخدم ضمير المخاطب والغائب في «اللص والكلاب»، لكن هذه الضمائر، ماتزال سلامة لضمير المتكلم، والشخصية ماتزال إما أنها تناط نفسها وإما أنها تتكلّم عن نفسها.

واستخدام ضمير الغائب في «اللص والكلاب» قد أتاح للمؤلف حرية التدخل حين يريد، بصفته العالم بكل شيء، ولو أنه أباح هذا التدخل في أضيق الحدود. أما الرجل الذي فقد ظله فإن المؤلف لا يعطي لنفسه هذه الحرية أو هذا الحق في التدخل فلا يستخدم ضمير الغائب، ولكنه استعراض عن هذا القيد بالشكل الرباعي للرواية، فقد استطاع أن يكشف لنا عن زوايا أخرى لشخصياته من خلال وجهة نظر الشخصيات الأربع.

ولكن ليس يكفي أن يستخدم ضمير المتكلم ليكون الأسلوب واحداً في الأجزاء الأربع لرواية «الرجل الذي فقد ظله» فالجزء الثالث الخاص بـ محمد ناجي له أسلوب يغاير أسلوب الأجزاء الثلاثة الأخرى ولعله أقرب أجزاء الرباعية إلى اللص والكلاب من ناحية الأسلوب.

فالحوادث في الأجزاء الأول والثاني والرابع من «الرجل الذي فقد ظله» تتسلسل منطقياً وتختضع للتعاقب الزمني، أي أنها، وإن كانت بضمير المتكلم - إلا أن سردها يتم عن طريق حديث واع لما ننطق به أو نكتبه، أما الجزء الثالث فأسلوبه تداعى فيه المعانى طبقاً لما يشيره

الحاضر بغض النظر عن ترتيب وقوعها الزمني، ولا تناسب بين أطوال السرد، فقد استغرق سرد أحداث ليلة واحدة نصف حجم الكتاب.

ولكن ليس معنى هذا أن الأسلوب بعيد كل البعد عن المتنق بل هو - فيما عدا أجزاء قليلة - كأسلوب اللص والكلاب، نوع من المونولوج الذي يفترض أن له ساماً، فهو أقرب حديث غير منطوق إلى الحديث المنطوق، إنه أشبه بتلك الكلمات التي نعدها قبل أن نهم بالكتابة أو الكلام مع الآخرين، يتخلله من حين آخر كلام منطوق على شكل حوار يقع في الحاضر أو في صورة تذكر لهذا الحوار.

ومع ذلك فإننا نلتقي ببعض الفقرات التي تزداد فيها سرعة الانتقال من مستوى الكلام المنطوق إلى مستوى ما قبله ثم نعود إليه لتراجع من جديد، على نحو ما نجد في نهاية الجزء الخاص بـ محمد ناجي حيث يعلن قائلاً: دوى قطار يسبر داخل رأسي، لا بد أن أشكو، لا أراهما، ضباب فوق عيني، ولكنني مازلت أجلس إلى المائدة، الطعام في حلقى، ماذا تقول له. لا أسمعها. كل شيء يذهب. يبتعد.. يختفت. وهنا نجد تراجعاً إلى مناطق من الشعور أكثر إبهاماً وغموضاً، حيث تؤدي الأفكار المتداخلة والجمل القصيرة وظيفة فنية، إذ إنها تلخص لنا في سطور قليلة العمل الفني كله. وكأنما الماضي - مختلطًا بالحاضر - يستيقظ أمامنا. ومعرفتنا السابقة بتفاصيل حياة محمد ناجي هي وحدها التي تقدّنا من عدم الفهم، لأنها ليست سوى إشارات ورموز للحياة الداخلية الخاصة بصاحبها لا يدركها إلا من أتيح له الإطلاع عليها من قبل. وكما كانت هذه الكلمات تعبر عن صحوة الموت بالنسبة لـ محمد ناجي، فإننا يمكن أن نستعيّر التعبير نفسه لنقول إنها تعبر أيضاً عن صحوة النهاية بالنسبة للعمل الفني.

ولعل هذا الجزء الخاص بـ محمد ناجي قد كتب بهذا الأسلوب ليعبر عن مدى أزمة بطله لأنه كان أشد أجزاء الظل اهتزازاً، فبعد أن وصل إلى

ما وصل إليه نراه في هذا الجزء وهو «يتدحرج»، ويبدو أن هذا الأسلوب كان أنساب الأسلوب للتعبير عن هذا التدحرج.. عن هذا الفزع الذي يصيب الإنسان وهو يسقط من حلق، فمضى يعترف لنا وكأنه هو نصف مستيقظ ونصف نائم.

ويبلغ أسلوب بعض فقرات هذا الجزء درجة من الشفافية والشاعرية وهي ترتفع إلى مرتبة الرمز، ولنقرأ هذه الفقرة وفيها يرمز الهبوط على السلم إلى الهبوط عن مركزه، ويرمز الطفل إلى يوسف عبدالحميد السويفي الذي انتزع منه مركزه، إلى بقية الرموز التي لا تخفي على القارئ، يقول محمد ناجي:

كيف صعدت هذا السلم بالأمس؟ إنني لا أكاد أقوى على الهبوط عليه. أين شجاعتك يا محمد.. أين شطارتك ومكرك.. لا تنظر إلى أسفل حتى لا يصيبك الدوار، إنك تهبط، ارفع رأسك، واهبط كأنك صاعد، شد قامتك، لا تسأل كم طابقاً هبطت، لا تسأل. صوت بيانو يخرج من هذه الشقة، أنغام حزينة جنائزية، البيانو يدق في قلبي. يخلعه. السلم مظلم، لا، عيناي مظلمتان، لا تقف يا محمد، الهث. تأوه. ولكن حرك قدميك. هذا الطفل الواقف عند الباب عيناه تشبهان عيون القطط، ينظر في خبث، نظراته خطيرة، إنه يرقب حركاتي، يسخر مني، يعرف أنى عجوز، آه، ارفع رأسك، الطفل يسرع ورائي، يقفز درجات السلم قفزاً، هبط، التفت إلى، عيناه حادتان. نعم يا ابنى، أنا لا أستطيع أن أهبط مسرعاً مثلك. أنت أشطر مني.. الشارع طويل بلا نهاية، الضوء ساطع يبهر عينى، الزحام شديد، الضجة عالية، ليس هذا عالمي، إنهم يمرون مسرعين، حركاتي الطبيعية تعرقل حركتهم. أكتافهم تضرب كتفى، عيونهم تنظر شزاراً، ماذا تفعل أيها العجوز وسطنا، إذهب إلى سريرك وادخل المصحة، ليس لك مكان بيننا، لا يمكننى أن أوصل السير. سأسقط بعد الخطوة القادمة.

الشارع يدور والناس يدورون.. ما بالك تنهار في الساعة الأخيرة،
سيمر هذا العذاب وستتريح.

وعندما يفشل محمد ناجي في إحدى محاولاتة الجنسية نفهم أن عجزه ليس إلا رمزاً لعجزه كإنسان، وأن عجزه الذي ينتهي بموته ليس إلا رمزاً للتلاشي العهد الذي كان محمد ناجي الممثل الفكري والمعبر الروحي عنه.

وفي إحدى الفقرات نستمع إلى محمد ناجي يقص كيف قتل كلب صديقته المغنية المرحومة دلال أمام زوجته سامية، وكأنما قتل الكلب بديل عن انتقامه، فهو يقول: كنت أريد أن أقتل الكلب بيدي. أريد أن أقضى على هذا الكابوس في رأسي.

ونحن نعثر على حادث مشابه في رواية «من أين» للمؤلف نفسه، حين نقرأ كيف قام الصحفي يوسف، فقتل الفار الوديع المستأنس أمام علية حبيبته التي هجرته، أي في ظروف مشابهة لتلك التي قتل فيها محمد ناجي كلب عشيقته، وكان القتل في هذه المرة أيضاً يؤدي الرمز السابق نفسه.

وتقف خاتمة الرباعية إلى جانب هذا الجزء في شفافية الأسلوب وشاعريته، وكأنما كتب أيضاً في لحظة من لحظات النشوء التعبيرية. وقد لجا محفوظ إلى أسلوب مشابه في قصة «اللص والكلاب»، فليس ثمة تعاقب زمني للحوادث، فاللص يقص علينا حاضره أولاً، ومن حين لا آخر، يرتد إلى ماضيه، بلا ترتيب زمني. فهو مثلاً يسرد كيف نشأت علاقته بنبوية زوجته السابقة قبل أن يسرد علينا كيف كانت نشأته وعلاقته في طفولته بأبيه وبالشيخ الجنيدى ثم بالصحفى رءوف علوان. والرمز خاصية من خصائص الفن الروائى في «اللص والكلاب»، نجده في الأسلوب لا سيما على لسان الشيخ الجنيدى الذى يستخدم لغته الصوفية المشحونة بالرمز دائمًا. ونجده في الشخصيات والأمكنة،

فرعوف علوان «رمز الخيانة التي ينطوي تحتها عليش ونبيوية، وجميع الخونة في الأرض.. فالرصاصة التي تقتل رءوف علوان تقتل في الوقت نفسه العبث». ونور ترمز - كما يدل على ذلك اسمها - إلى جانب التور في حياة سعيد مهران، ولعل القرافة التي يطل عليها بيت نور - وهي البغي التي لجأ إليها سعيد مختفيًا عن أعين الشرطة - لعلها رمز للدنيا التي يلتقي فيها الموت بالحياة كما يرى الدكتور لويس عوض، ولعلها رمز للتيه والضياع كما يرى الدكتور شكري عياد. أما اللص نفسه فهو رمز للملايين: إن من يقتلني إنما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء، وأنا المثل والبزاء والدمع الذي يفضح صاحبه. والقول بأنني محظون ينبغي أن يشمل كافة العاطفين فادرسو أسباب هذه الظاهرة الجنوية واحكموا بما شئتم.

ونحن نجد أن أسلوب سعيد مهران، هو أسلوب الضحية. فهو يخاطب رءوف علوان قائلًا: ترى أتفرب خيانتك ولو بينك وبين نفسك، أم خدعتها كما تحاول خداع الآخرين؟ لا يستيقظ ضميرك ولو في الظلام؟ أود أن أنفذ إلى ذاتك كما نفذت إلى بيت التحف والمرايا بيتك؟ ولكنني لا أجده إلا الخيانة. سأجد نبوية في ثياب رءوف أو رءوف في ثياب نبوية، أو عليش سدره مكانهما. ستعترف لي الخيانة بأنها أسمى رذيلة فوق الأرض.

أما يوسف فأسلوبه أسلوب الجاني، وهو يحصى ضحاياه قائلًا: شوقي صاحب المبدأ في حمايتي، سعد الذي تخلى عن مبادئه في حمايتي، شهدي صاحب المال في حمايتي، محمد ناجي الذي انهار في حمايتي. مبروكه ليست في حمايتي، إنها تحداني، البغي، الخادمة، لا تموت.. ما أروع أن يكون الإنسان قويًا، ما أروع أن يمشي الإنسان القادر فوق أشلاء ضحاياه.. إنني أحطم أصدقائي واحدًا بعد الآخر، أتحول إلى إنسان مفترس لا يكتثر بشيء.

هذه نغمة الجانى، وكان يمكن أن تكون نغمة رعوف علوان فى قصة اللص والكلاب لو أنه فتح فاه وتكلم.

ولنستمع إلى آنات الضحايا لكل من الشخصيتين، إن اللص سعيد مهران يتتسائل متوجعاً: رعوف علوان، خبرتني كيف يغير الدهر الناس على هذا التحو البشع .. أنت رعوف علوان صاحب القصر! أنت الشعبان الكامن وراء حملة الصحف؟ تود أن تقتلنى كما كان الآخرون، وكما تود أن تقتل ضميرك، وكما تود أن تقتل الماضي. لكنى لا أموت قبل أن أقتلك. أنت الخائن الأول.

وفي الجزء الأول من «الرجل الذى فقد ظله»، نرى مبروكه فى مطلع الفصل الأول تقول: قلبي لا يعرف سوى عاطفة واحدة هي الحقد، أحقد بكل شبابى، أحقد بعمرى. أحقد على رجل أتقى موته موتاً بطيناً يتعدب فيه، أتقى لو فتحت بطنه بسكين، ومددت يدي في جرمه، وانتزعت كبدة ونهشتها بأسنانى، أتقى لو دفعت أظافرى في عينيه وفقأتهما، لو شربت من دمه.. اسمه يوسف، يوسف عبدالحميد ابن المرحوم من زوجته الأولى.

وفي الجزء الثاني نستمع إلى الممثلة الناشئة سامية تتحدث في مطلعه قائلة: دنيا السينما غابة مليئة بالذئاب .. كلهم ذئاب (وأمثالهم - بالنسبة للص سعيد مهران - كلاب) .. حتى الصحفيون الذين يحومون حولنا في الأستديوهات يلتقطون أخبارنا لينشروها هم أيضاً ذئاب. لقد ضاعت مني فرصة العمر بسبب واحد من هؤلاء الصحفيين، إنه رئيس تحرير الآن. صحفي مهم مشهور، كل الناس تعرفه وتتحدث عنه، لكنهم لا يعرفونه على حقيقته. أنا وحدى التي تعرفه، أنا وحدى التي تستطيع أن تقول من هو يوسف عبدالحميد. من أجله تركت فرصة العمر، ورفضت دور البطولة، أما هو فما كانت تبرق أمامه الفرصة حتى رفسي بقدمه، وتركى أتدحرج وأنحدر،

ومضى هو يرتفع .. ويرتفع وحده.

ومحمد ناجي أستاذ يوسف عبد الحميد السويفي في الصحافة والوصولية يئن قائلاً: الآن تغير كل شيء، أخذ مكانى، ذلك الصعلوك العقري في النفاق أستاذ النفاق، يوسف عبد الحميد السويفي، شيء مضحك يشير للثاء، هذا الولد أصبح أهم وأخطر مني.

حتى يوسف يدرك نفسه، فهو يقول: إنني مجرم، خواطرى حقيقة، آه.. جذر بي إنى الحضيض. أهذه هي المهارة المطلوبة؟ ألا يوجد حل شريف آخر؟ .. عيبى الوحيد أنى أعنى الجريمة.

لهذا فيبطل «الرجل الذي فقد ظله»، يمثل غوذج البطل ذى الضمير المعدب، البطل الذى يناقش نفسه ويرتفع إلى مرتبة الوعى بخطئه. أما سعيد مهران، بطل «اللص والكلاب»، ففيه سمات البطل الذى يؤمن بفكرة، لا يتتردد في محاولة تنفيذها مهما لاقى من عقبات.

وهذا الموقف لبطل «الرجل الذي فقد ظله»، جعل رواية فتحى غانم أكثر تفاؤلاً. لأن عذابه، واعترافه، وندمه.. وإن لم يصل إلى درجة التكفير - معناه إدانة للشر، وأنه لا ينتصر حتى في نفوس أصحابه ومنفذيه.

أما سعيد مهران، فبعد أن تختفى نور من حياته يختفى كل نور في حياته، وتغيب به الكلاب من كل جانب، حتى ليعجز عن تحديد مصدر نباحها، فيستسلم يائساً لمطارديه وهو يئن قائلاً: «لا أمل في الهروب من الظلام بالجري في الظلام، نجا الأوغاد وحياتك عبث».

وهذا شبيه بما حدث لضحايا الرجل الذي فقد ظله فيما رووه لنا في الأجزاء الثلاثة الأولى، ولو لا أنها حصلنا على اعتراف الجانى، على اعتراف يوسف عبد الحميد السويفي في الجزء الرابع، لما كانت رواية الرجل الذي فقد ظله أقل تشاوئاً، وإن كان انهيار محمد ناجي في الجزء الثالث دلالة على انهيار الشر، وذلك بسبب موقفه الفريد بين

شخصيات القصة، إذ إنه اشتراك في الجريمة، فقد كان أستاذ يوسف في الوصوصية، إلا أنه ما لبث أن أصبح ضحية جريمته وفريسة تلميذه، ومصيره نبوعة بمحضير يوسف، فهو يرمي إذن هزيمة للشر في الماضي والمستقبل.

أما سعيد مهران، فالرغم من أنه كان لصاً ثم قاتلاً، إلا أن معرفتنا بالمبررات التي أدت به إلى هذا المصير، جعلت منه الضحية ومن غيره الجناء، ورغبتنا في الانتقام تمثل عصا العدالة، أو - على أقل تقدير - الشر الذي يعاقب الشر، وكلما طاشت رصاصاته وأصابت أبرياء أحسينا أن العدالة تطيش، وهو يرمي ليست إلا هزيمة للعدل أو لرغبتنا في الثأر من الشر، واستسلامه ليس إلا استسلاماً للجناء أو من يسميه بالكلاب. فعنصر التفاؤل في رواية «الرجل الذي فقد ظله»، مرده إذن إلى شكلها الروائي، فنحن في «اللص والكلاب» لا نستمع إلا إلى وجهة نظر اللص سعيد مهران في نفسه وفي الآخرين ولعلنا لو حصلنا على اعتراف رعوف علوان لاكتشفنا هنا أيضاً نفساً معذبة مؤرقه، ولكن ما من سبيل إلى التتحقق من ذلك أبداً.

أما في رواية «الرجل الذي فقد ظله»، فإن شكلها الروائي وأعني به انقسامها إلى أربعة أجزاء، كل جزء ترويه إحدى الشخصيات على لسانها، أتاح لنا أن نستمع إلى وجهة نظر كل شخصية في علاقتها بالبطل، كما أتاح لنا أن نستمع إلى اعتراف البطل على نفسه، مما جعلنا أكثر تعرضاً على الحقيقة، وأكثر استكمالاً لجوانبها.

مايو ١٩٦٢

يوسف السباعي

- يوسف السباعي في رحلته الأدبية.
- نحن لا نزرع الشوك وأصولها الروائية.
- العمر لحظة ومهمة الفنان التنبوية
- حديث على تلال المقطم
- يوسف السباعي في مرآة النقد

يوسف السباعي في رحلته الأدبية

أثر البيئة :

ما لا شك فيه أنه كان للبيئة التي نشأ فيها يوسف السباعي أثراً لها - إلى جانب موهبته الطبيعية - في تكوينه الأدبي . فقدقرأ في سن مبكرة ، وربما بغير إرادة ولا جهد ، كل ما ألفه أبوه وما ترجمه من عيون الأدب الغربي . وكان هذا الشغف بالقراءة صورة من صور علاقته الشخصية بوالده وفرط ولعه به ، فكان يرى شخصه في كل ما يقرأ مؤلفاً أو مترجمًا . كان يحب أدبه وآراءه ويعجب به وبها ، بحيث أصبحت - على حد تعبير يوسف السباعي نفسه - هي الرصيد المعنوي داخله ، مما كون ذخيرته الحقيقية للإنتاج الأدبي . فلقد قرأ الكل هذه الأسماء الضخمة في الأدب الغربي : شكسبير وتولستوي وتشيكوف ودستويفسكي وأناتول فرانس ... وقد أدى هذا إلى ولعه المكتسب للقراءة الأدبية بل ولعه بالأدب عاملاً .

هذا إلى جانب اطلاعه على الأدب العربي كما تعلمه في المدارس لا سيما نصوص الأدب وكتاب «كليلة ودمنة» والكثير من الشعر إلى جانب حفظه للقرآن . كما قرأ القصص الشعبية الشهيرة مثل ألف ليلة وليلة وسيف بن ذي يزن ، وكذلك شعر شوقى ومسرحياته .

لهذا كان من الطبيعي أن يكون والده محمد السباعي هو أول كاتب أثر عليه ، وكان أثره واضحاً في محاولاته الأولى من ناحية اللغة المنمقة التي لم تتحتملها طبيعته ، كما أثر عليه من ناحية الأسلوب في اتجاه السخرية والفكاهة . وإذا كان يوسف السباعي ما لبث أن تخلص من تأثيره بوالده في جانب اللغة لأن طبيعته لم تكن تحتملها ، فقد استمر

تأثيره بأسلوبه الساخر لأنه اتفق وطبيعته. ولقد مات أبيه وهو ما زال في الرابعة عشرة من عمره، مما كان له أثره العميق في نفسية الصبي المفتوح وفي مواجهته لمشكلة الموت وتعامله معه بعد ذلك في معظم ما كتب. فكان أثر أبيه عليه في موته لا يقل عن أثره عليه في حياته.

ويأتي بعد أبيه توفيق الحكيم الذي يعلن يوسف السباعي أنه كان صاحب الأثر الحقيقي على أسلوبه في كتابته، ويعلل ذلك بسهولة أسلوبه وخفة دمه وذكائه وعمق تفكيره وسعة أفقه*. ولئن أثرت بيئته الأسرية في أسلوبه - كما استمد منها بعض

مواضيعات قصصه. فإن بيئته الأوسع، بيئته التي نشأ فيها قد استمد منها جو كثير من رواياته وقصصه. فلئن ولد يوسف السباعي (عام ١٩١٧) بحارة الروم بالقاهرة، إلا أن أسرته ما لبثت أن انتقلت إلى حي السيدة زينب مما أتاح لها أن يتوجول في طفولته في جنية ياميش وأبو الريش وسيدي زينهم والماوردي وسيدي الحبيبى والبغالة وحارة السيدة وزين العابدين والخليل المصرى والناصرية والمبتديان وسيدي العترис، تلك الأحياء الشعبية التي شمل رائحتها وتلامس مذاقها في كثير مما كتبه. وحي الحسينية الذى تقع فيه حوارث «السقا مات»، إما أنه جال فيه في طفولته أو يفاعته المبكرة وإما جعله مسرحاً لأحداث رواياته مستمدًا خبرته من حي السيدة.

ولقد كانت الخطورة التالية والطبيعية - بعد القراءة - هي محاولة الكتابة. وكانت المحاولات الأولى محاولات شعرية وزجلية وقصصية، وتضمنت هذه المحاولات مجلات خاصة كان يحررها ويرسمها ويجلدها. ثم تجاوز هذا النطاق الخاص إلى النطاق المدرسي، وكان ذلك في مجلة شبرا الثانوية. وقد ذكر لي أن أول موال كتبه ونشره في مجلة المدرسة كانت هذه هي مقدمته:

* حديث خاص مع كاتب المقال.

يا زهرة نسوقك ندى مسين اللي بـكاك
بتـحبـي لازم يا زهرة والدمـع سـلـواـك
ولا دـمـعـة دـثـا لـلـعاـشـقـ الـساـكـى
ما تـرـدـى يا زـهـرـةـ حـالـىـ فـيـ الـبـكـاـ حـالـكـ
يـتـقـولـىـ دـمـعـةـ فـرـحـ، اللـهـ يـهـنـيـكـ

كما كتب أيضاً نشيد مدرسة شبرا ولهنـهـ الموسيقارـ محمدـ رـمزـىـ،
وـكـانـ تـنـشـدـهـ المـدـرـسـةـ كـلـهاـ.

ثم تجاوز النطاق المدرسي إلى النطاق الصحفـىـ، وـكـانـ ذـلـكـ فـيـ سنـ مـبـكـرـةـ. فقد كان يوسف السباعـيـ في السابـعـةـ عـشـرـةـ من عمرـهـ عندـماـ نـشـرـتـ لهـ أـكـبـرـ الجـلـاتـ الأـدـبـيـةـ المـوـجـودـةـ حينـذاـكـ مثلـ «ـمـجـلـتـىـ»ـ، كـانـ يـصـدـرـهـ أـحـمـدـ الصـاوـىـ وـمـحـمـودـ كـامـلـ، وـمـجـلـةـ «ـالـجـلـةـ»ـ، كـىـنـ يـصـدـرـهـ سـلـامـةـ مـوسـىـ، وـمـجـلـةـ «ـجـمـاعـةـ أـبـوـلـلوـ»ـ، لـأـحمدـ زـكـىـ أـبـوـ شـادـىـ، وـ«ـالـسـيـاسـةـ الـأـسـبـوعـيـةـ»ـ، التـىـ كـانـ يـرـأسـ تـحـرـيرـهـ مـحـمـدـ حـسـينـ هـيـكـلـ. وتـلـتـ بـعـدـ ذـلـكـ فـتـرـةـ تـوقـفـ فـرـضـتـهـ عـلـيـهـ الـظـرـوفـ عـنـدـماـ التـحـقـ بالـكـلـيـةـ الـحـرـبـيـةـ.

وهـكـذـاـ نـجـدـ أـنـ يـوـسفـ السـبـاعـيـ كـانــ كـائـنـ فـنـانـ فـيـ سنـ مـبـكـرـةــ متـعـدـدـ الـموـاهـبـ، ماـيـزـالـ يـجـربـ إـمـكـانـاتـهـ. فـقـدـ حـاـوـلـ إـلـىـ جـانـبـ الـكتـابـةــ الـأـدـبـيـةــ الـغـنـاءــ وـهـوـ مـاـيـزـالـ تـلـمـيـذـاـ بـالـمـدـرـسـةـ الشـانـوـنـيـةــ فـيـ نـطـاقـ شـلـةــ الـأـصـدـقـاءــ، كـماـ كـانـ يـرـسـمـ الـمـجـلـةــ التـىـ كـانـ يـصـدـرـهــ حـتـىـ أـنـ مـدـرـسـ الرـوـسـمــ كـانـ يـعـتـقـدـ أـنـ هـيـكـونـ رـسـامـاـ. وـلـكـنهـ فـيـ النـهـاـيـةـ اـسـتـمـرـ عـلـىـ طـرـيقـهــ التـعـبـيرـ بـالـكـلـمـةـ الـمـكـتـوبـةــ. وـحـتـىـ هـاـ ظـلـ فـتـرـةـ يـتـلـمـسـ طـرـيقـهــ: حـاـوـلـ أـنـ يـكـتـبـ شـعـرـاـ لـاـ سـيـماـ فـيـ حـالـاتـ الـانـفـعـالـ، كـماـ كـتـبـ الـمـوـالـ إـلـىـ جـانـبـ كـتـابـتـهـ الـقـصـيـرـةــ. وـلـقـدـ اـسـتـقـرـ أـخـيـرـاـ عـلـىـ كـتـابـتـهـ الـقـصـيـرـةــ، وـفـضـلـهـاـ عـلـىـ كـتـابـةـ الـرـوـاـيـةــ فـيـ بـدـءـ حـيـاتـهـ الـأـدـبـيـةــ لـأـنـهــ. كـماـ رـأـىـ فـيـ

ذلك الوقت - أسهل نشرًا وأسرع تأثيراً، كما أنها لا تشكل جهداً ضخماً ضائعاً. وربما كانت قصة «فوق الأنواء» هي أول قصة قصيرة نشرت له، وكان ذلك عام ١٩٣٤ وعمره لم يتجاوز السادسة عشرة، وهي منشورة في مجموعته القصصية «أطيااف». كما نشرت قصته «تبت يدا أبي لهب وتب» في «مجلتي» التي كان يصدرها «أحمد الصاوي»، وذلك عام ١٩٣٥.

بعد مرحلة كتابة القصة القصيرة جاءت مرحلة كتابة الرواية الطويلة. وكانت «نائب عزرايل» (١٩٤٧) أولى محاولات هذا القالب الأدبي. ثم تلتتها رواية «إني راحلة». ولقد انتابه إحساس القلق وهو على وشك أن ينتهي منها لأنه وجد نفسه يعرض جهوده للاختبار غير المضمون، فخامرته الشعور بالغامرة، وهو شعور كثيرو من الفنانين عندما يوشكون أن يعرضوا أعمالهم على الجمهور.

ومع أنه وجد بعد ذلك أن الرواية هي أكثر الأشكال الأدبية ملاءمة له، لأنها - بالنسبة له - كانت لا تضع نوعاً من القيد عليه سواء في الحجم أو الأسلوب الأدبي : بمعنى أنه يستطيع أن يعبر بالحوار أو السرد أو الوصف أو المونولوج ، إلا أنه لم يهجر كتابة القصة القصيرة أبداً.

ولقد حاول المسرحية بعد ذلك، وكانت مسرحيته «أم رتبة» (١٩٥١) أولى مسرحياته كتابة ثم تمثيلاً على المسرح. وقد أضاف يوسف السباعي إلى جانب هذه القوالب الأدبية الثلاثة، المقالات الأدبية والاجتماعية والسياسية التي لا ينقطع عن كتابتها، إلى جانب كتاب في أدب الرحلات. كما ساهم في كتابة القصة أو السيناريو أو الحوار لخمسة عشر فيلماً بالإضافة إلى عدد من رواياته ومسرحياته التي قدمتها له السينما، كما قدمت بعضها الإذاعة والتليفزيون.

الشكل الروائي :

وإذا نظرنا في أدب يوسف السباعي بوجه عام فإننا نجد أنه يتميز من ناحية الشكل باتجاهين أساسيين : اتجاه الفانتازيا والاتجاه التاريخي ، وثمة اتجاه ثالث كان أقل نصيباً في أدب يوسف السباعي ، كما أن غيره شاركه فيه بصورة أبرز ، هو الاتجاه الواقعى الشعوى على نحو ما نجد فى روايته «السقا مات» (١٩٥٢) و «نحن لا نزرع الشوك» (١٩٦٨) .

أما الاتجاه التاريخي فيتمثل في تلك السلسلة من الروايات التي تتبع فيها أهم الأحداث التي وقعت منذ عام ١٩٥٢ ، والتي جعلته أبرز كتاب هذا الاتجاه . وقد أعلن يوسف السباعي سبب اهتمامه بهذا الاتجاه في المقدمة التي كتبها لأولى رواياته في هذه السلسلة وهي رواية «رد قلبي» (١٩٥٤) ، ذلك أنه يرى بصفته العسكرية أنه أقدر الكتاب على تسجيل أحداث تلك الفترة بحكم خدمته في الجيش واهتمامه بالشاعر التي أدت إلى وقوع هذه الأحداث ، ثم يضيف موضحاً منهجه الروائى قائلاً : ولقد حاولت قدر ما أستطيع أن أدمج قصتي هذه في قصة الأحداث الدامية التي حدثت فعلاً حتى تبدو القصة كتلة واحدة . ومعنى هذا أنه يجعل القصة الفردية مرتبطة بالأحداث العامة في نسيج روائى متكملاً . الواقع أن هذه السلسلة القصصية ليست مجرد تبع محاييد لهذه الأحداث ، بل إن مهمتها الأساسية هي الكشف عن الجوانب الإيجابية خلال هذا الصراع التاريخي ، تصل إلى حد استشراف المستقبل بحيث يؤدى فيها الفنان مهمته التنبؤية . وتتحقق هذه المهمة في هذا النوع من الروايات ابتداء من اختيار عنوانها . فرواية «رد قلبي» تتناول صراع الشعب في مواجهة الحكم المحرف ، وتروى كيف استرد البطل - وهو ضابط من أبناء الشعب - جبه لفتاة من الطبقة العليا عندما استرد الشعب حقوقه ، فالعنوان ذو دلالة مزدوجة : دلالة عاطفية وأخرى قومية وطنية . ورواية «طريق العودة» (١٩٥٦) تتناول قضية

تحرير فلسطين وتنتسباً بعودة العرب إليها كما يوحى بذلك عنوانها، ورواية «نادية» (١٩٦٠) تتعرض للعدوان على بور سعيد عام ١٩٥٦ ومقاومته. و«جفت الدموع» (١٩٦١) تدور حوادثها في إطار الوحدة بين مصر وسوريا، بينما رواية «ليل له آخر» (١٩٦٣) تبدأ حوادثها قبل الانفصال وتنتهي بعده وتنسباً بأن هذا الانفصال أشبه بالليل الذي لا بد له من نهاية. ومسرحية «أقوى من الزمن» (١٩٦٥) تتناول بناء السد العالي في منطقة مزدحمة بآثار الفراعنة، فالماضي والحاضر يتلاقيان مثلاً في الحب الذي ربط ابنة فرعون بأحد مهندسي السد العالي. ورواية «ابتسامة على شفتيه» (١٩٧١) تتناول معركة الكراوة التي دارت بين القوات الفدائية والصهيونية في الأردن عام ١٩٦٨، وقد مات بطل الرواية وثمة ابتسامة على شفتيه، فالتفاؤل ينبع من خلال النضال، والجموع يحيى من خلال موت أفراده. وكانت رواية «العمر لحظة» (١٩٧٣) هي آخر ما نشر يوسف السباعي في هذا الاتجاه، وقد تنبأ فيها من خلال معاجلته الفنية لما عرف بحرب الاستنزاف التي وقعت في أواخر عام ١٩٦٩ وأوائل عام ١٩٧٠، تنبأ فيها بما وقع خلال معارك أكتوبر ١٩٧٣. فقد استطاع يوسف السباعي أن يرى - عن طريق هذه الرواية - بصيص النور في وقت لم ير فيه غيره إلا حلقة الهزيمة، واستطاع أن يكشف عن النار التي ماتزال تومض رغم ما تكافئ فوقها من رماد. لقد سجح يوسف السباعي في هذه الرواية ضد القيار السائد وقسى وأعلن أن روح القتال لدى الشعب المصري لم تمت وأنها لا توارى إلا لتحفظ وتنتقم.

أما الاتجاه الروائي البارز الثاني لدى يوسف السباعي فهو التعبير الفانتازيا، وفي الفانتازيا يسمح الفنان بوقوع كل ما هو خارق للعادة أو المألوف في مزيج من الدهشة والفكاهة. وقد سبق المؤيلحى أدباءنا إلى هذا اللون في روايته «عيسي بن هشام» حين جعل الباشا يبعث من

الموت ويسجول بين الأحياء ويسافر إلى فرنسا ليقارن بين الماضي والحاضر وينتقد الحاضر على ضوء الماضي. ويرى غالى شكرى أن الفانتازيا عند يوسف السباعى ليست مجرد ثورة على المأثور والعادى بمجرد الإدهاش وجذب القارئ فقط ، بل إنها لديه ثورة في البناء اللغوى والمحتوى العاطفى والتركيب النفسي والهيكل الفكرى^(١). ويتساءل غالى شكرى عما إذا كانت قراءات يوسف السباعى في الأدب الغربى هي التي أملت عليه هذا القالب، أم أن الضغط الاجتماعى فيما قبل ثورة ١٩٥٢ بلغ حدًا مذهلاً من البشاشة جعل من غير المستطاع أن يواجه الفنان واقعه مواجهة حرة مباشرة . ويمكن إضافة عامل نفسي هو الذى جعل يوسف السباعى أبرز كتاباً في هذا الاتجاه برغم نفس الظروف الموضوعية التي تحيط بزملائه الكتاب في تلك الفترة، ذلك هو وفاة والده المفاجئة في سن مبكرة نسبية، مما سبب له صدمة نفسية عميقه الأثر . فقد كان السباعى الكبير صديقاً لأبته المراهق أكثر مما كان والداً له . كان السباعى يأخذ الأمور مأخذًا سهلاً، لا يرى في الحياة ما يستحق المعاناة التي يتکبدها أكثر الناس ، بينما كانت الوالدة على عكس ذلك تميل إلى الشدة والصرامة . فبينما كان الوالد يقول لصغيره كفى مذاكرة ، كانت الأم تحبسه وأخويه ليذاكروا ، ويتجىء الأب فيجد الباب مغلقاً عليهم ، فيأتى بالسلم ويصعد عليه وينظر إليهم من الشراعة ويكلمهم ويضاحكهم . وعندما رسب يوسف في الامتحان ذات مرة عاد الأب إلى المنزل يسأل عنه ليكافهه ويسرى عنده ، وكان أخوه محمود قد نجح ولم يهتم به الوالد . فدهشت الأم لذلك ، فقال لها الناجح تكفيه فرحة النجاح أما الراسب فهو أحق بالعزاء . لهذا كان من الطبيعي أن يكون موته مثل هذا الوالد المرح صدمة عميقه للابن اليافع لم يرد أن

(١) انظر غالى شكرى : من الفانتازيا إلى الأسطورة إلى الحافة المترجمة ، في كتاب : الفكر والفن في أدب يوسف السباعى ، دار الفكر ، ص ١٥٩

يصدق حدوثها ، وكان أن تجاوز حزنه بإحساسه «أن الفرقة لم تحدث بعد كما يحدثنا في قصة «البحث عن جسد» فظل يتخيل أباه حياً ، لا يراه في منامه فقط بل يتمثله في يقظته ، يحدثه ويسأله أحياناً عن شؤون الدنيا ، وأحياناً عن شؤون الآخرة . وأعتقد أن استغراقه في هذا الخيال جعل صور الموت والحساب وعزرائيل والجنة تستكين في أعماقه حتى أوحت إليه شكلاً جديداً في القصص»^(١) .

وابحاث الفانتازيا عند يوسف السباعي يتمثل في تحطيمه الفواصل بين عالم الواقع والخيال ، لأن يسمح لأبطاله بحرية الحركة بين الأرض والسماء كما ينجد في روايته البحث عن جسد ونائب عزرائيل . ففي الأولى تخيل الرواية نفسه روحًا صعد بها عزرائيل إلى السماء ، وقد حدث عجز في المستجدين بالحياة ، إذ زاد عدد المواليد المطلوب إنزالهم إلى الأرض عن الأرواح التي تخل في أجسامهم ، فاقتصر عزرائيل على روح الكاتب أن تعود إلى الحياة الدنيا في جسد من أجساد أولئك المستجدين ، وتراجعت الروح بين الرفض والقبول . وبينما عزرائيل يغريه بما لقيه من أزهار في حياته حتى يقبل العودة إلى الحياة ، كان هو يرفض معدداً ما لقيه من أشواك في هذه الحياة .

أما رواية عزرائيل فتدور حول خطأ حدث للراوى أو البطل جعله ينتقل إلى الدار الآخرة بسبب تشابه اسمه مع اسم الشخص الذي كان من المفروض أن يموت بدلاً منه ، وبعد أن يطلع البطل على الكثير من شؤون الدار الآخرة ويكتشف سهولة الموت بل ومتعمدة في التحرر من الدار الفانية والانطلاق إلى حيث لا يوجد مرض ولا قلق ولا خوف من أي شيء يرى عزرائيل أنه أصبح خطراً ولا يمكن إعادةه إلى الحياة (عكس ما حدث في الرواية السابقة «البحث عن جسد») فيتفق معه

(١) انظر: عباس خضر، كتابنا في طفولتهم ، كتب ثقافية ، رقم ٧٩ ، ١٩٦٠ ، ص ١٠١ - ١٠٣ .

على أن يقوم نيابة عنه ببعض مهامه في قبض الأرواح، لكن البطل يخالف تعليمات عزرايل ولا يتقييد بقائمة الأسماء والعناوين المعطاة له، فيضبطه عزرايل متلبساً بمخالفة أوامرها ويقرر إعادة روحه إلى جسده في القبر، لكنه يصاب بالفزع لأنه سيعود إلى حالة الأسر. وتنتهي الفانتازيا بصعوده إلى السماء مرة أخرى.

وفي «أرض النفاق» (١٩٤٩) يجد حرية الحركة بين عالمي الواقع والحلم، فالراوى يذهب إلى تاجر أخلاق بالجملة والقطاعي، فيقدم له صنفًا من أصنافه البائرة هو صنف الشجاعة، فلما تناوله جعلته الشجاعة يأتي بأفعال لا يستطيع الآخرون تحملها لتعوده على النفاق التقليدي وبذلك دخل البطل في عالم مآذق وأصبح عرضة لهجوم المجتمع عليه، فيما يراه هو عين الحكمة برؤاه المجتمع عن الجنون. ولهذا سرعان ما قصد تاجر الأخلاق الذي أعطاه جرعة مروعة بدلاً من جرعة الشجاعة فعادت الأحداث سيرتها الأولى. وفي النهاية يحاول البطل إلقاء أكياس الأخلاق في النهر لكي يشرب منه الجميع فينصلح حالهم، نكأن تاجر الأخلاق يمنعه لأن النفاق هو الزيت الذي يمنع الآلة الاجتماعية من الاحتراق بفعل المواجهة الصريحة المباشرة. ورغم أن الراوى فتح عينيه في النهاية ليجد نفسه راقدًا على الأريكة في الدار، إلا أنه يعلن أن ما بقصته من حقائق قد طفى على ما بها من خيال. وهكذا أصبحنا لا نستطيع أن نقول أين الحلم وأين الحقيقة.

أما مسرحية «أقوى من الزمن» (١٩٦٥) فتحطم الفواصل بين الماضي والحاضر. إنها تتناول بناء السد العالي. ويشير عنوان المسرحية إلى أن الحب الذي ربط بين ابنة فرعون وأحد مهندسي السد العالي إنما هو حب أقوى من الزمن لأنه حطم الفواصل بين الماضي والحاضر. وأخيراً فإن رواية «لست وحدك» تذوب الفواصل بين عالمي الأرض والفضاء. فهناك مركبة فضائية تحمل ستة أشخاص هم عبداللطيف

الصحفى عبد الراضى الساعى بالدار الصحفية نفسها وشهيرة مذيعة التليفزيون والدها عبدالخبير العالم المشهور وعبدالقادر قائد السفينة وعبدالمهيم مهندسها . وقبل أن تغادر المركبة منطقة اللاجاذبية استعداداً للهبوط على الكوكب الذى يقصدونه تعطل السفينة ، وتظل المركبة تدور حول الكوكب بينما يكتشف عبدالخبير أن أهل الكوكب لهم طبيعة نباتية أى أنهم عبارة عن أشجار وإن كانت لهم عقول تفكير . وإزاء حب السلطة الذى لا يجد فى مثل هذه الطبيعة وسيلة إلى الحكم ، يفرض قائد السفينة ومهندساها على الكوكب من خلال كابينة المركبة وبفضل الأسلوب التكنولوجى طبيعة أخرى بشرية ما يؤدي إلى صراع بين هذه الكائنات يفرض تدخل الحاكم ويقرر القائد والمهندس الخروج من المركبة قبل نفاد الطعام والشراب ليهبطا على الكوكب ساللين ، بينما يقوم باقون وعلى رأسهم العالم عبدالخبير بمحاولة أخيرة لتسخير المركبة فينجحون .

وإزاء ما يجدونه من حروب وانقسامات نتيجة تغيير طبيعة أهل الكوكب يعودون بهم إلى طبيعتهم النباتية ، وينطبق على قائد السفينة ومهندساها قانون إعادة الكوكب إلى طبيعته النباتية ويتحولان إلى شجر بينما تقلع المركبة بالباقين عائدة إلى الأرض .

و واضح أن يوسف السباعى استخدم قالب الفانتازيا كوسيلة للنقد السياسى والاجتماعى على المستويين المحلى والعالمى . فمثلاً فى الرواية الأخيرة نجد أنها تهدف إلى نقد المذاهب السياسية التى تسيطر على حضارتنا المعاصرة من ناحية ، وتخلق مدينة فاضلة من ناحية أخرى لا يتخيل مؤلفها نظاماً فاضلاً يسودها فحسب بل كائنات من نوع مغاير للإنسان ، فهى كائنات نباتية ، شعب بلا مشاكل يضرب جذوره فى الأرض ليتناول طعامه بلا عناء ويمد فروعه فى الهواء ليتقطط ما يشهيه بلا عناء . حتى الجنس لا يسبب له أية مشكلات حيث يحمل

النسيم حبوب اللقاح من الذكر إلى الأنثى فتلقاها بلا حياء ولا عيب
لتختسب وتنجب، مما يذكرنا بأخر مدينة شاهدها جاليفر في
رحلاته حيث الكائنات الممتازة على هيئة خيل شديدة الذكاء لا تعرف
إلا الفضيلة.

المضمون الروائي :

فالنقد على الصعيد الدولي يتلخص في وجود ساسة يتربعون على
قمة العالم لا هم لهم إلا إشعال نار الحروب وما تعانيه البشرية نتيجة
ذلك.

أما النقد الخلوي فيتلخص في وجود فئة اجتماعية تتربع على القمة
تعاني من الاتحالة، وكثير من أفراد هذه الطبقة تسلقوا إليها عن طريق
الدعارة إذا كانت شخصيات نسائية أو عن طريق الرشوة إذا كانت
شخصيات من عالم الرجال، بينما أفراد الطبقات الشعبية يعانون.

كذلك يتوجه النقد الاجتماعي إلى وضع المرأة في المجتمع المصري
حيث يتم الجمع بينها وبين الرجل بطريقة تعسفية كما نجد في روايته
«إنى راحلة»، أو حيث لا يكون لها حق الانفصال إذا رأت أن الحياة
مستحيلة مع الرجل الذي تعيش معه كما في رواية «نحن لا نزرع
الشوك».

وحيث يضغط المجتمع على الفتاة لتتزوج من تراه - من وجهة نظرها -
غير جدير بها، بينما هي تشد حريتها والتعبير على شخصيتها في
التطلع إلى حبيب لا يرضي عنه الأهل، فإن الفتاة تتمرد على الرجل
الذى تتزوجه بالرغم منها وتحاول أن تهجر بيت الزوجية، ولكن
القانون يحرمها هذا الحق ويرغمها على البقاء مع من تكره.

وهكذا فإنه إذا كانت قصص يوسف السباعي تتميز من ناحية
الشكل بالقانتازيا والاتجاه التاريخي، فإنها من ناحية المضمون تتميز
بووجه اجتماعي هو النقد على المستويين السياسي والاجتماعي، ويرجعه

ميتافيزيقي يتلخص في ثلاثة أنواع من الجدل: بين القدر والإنسان، وبين الحرية والعبودية، وبين الموت والحياة. أما الجدل بين القمر والإنسان فتلخص وجهة نظر يوسف السباعي التي يقدمها في قصصه بما قاله الدكتور توفيق إلى إبراهيم بطل «فديتك يا ليلي» (١٩٥٣) بعد أن تكشف له سر اضطرابه العقلي: نحن يا أخي لا نستطيع أحيانا أن نسيطر على إرادة القدر ولا غلك إلا أن نؤدي واجبنا في حدود قدرتنا.. ثم تخضع لما يفرضه علينا صاغرين (ص ١٢٠). وما ذكره في رواية «نحن لا نزرع الشوك»: فنحن لا نزرع الشوك لكن ينتهى القدر كما ينتهي الزهر.

وليس الجدل بين الحرية والعبودية بأفضل من الجدل بين القدر والإنسان، فحركة الحياة تعلمنا أنها دائمًا تتحرر من شيء تخضع لشيء آخر، وأن لا سيادة ولا حرية في هذه الحياة. ويكتفى أن نذكر سيدة جابر بطلة «نحن لا نزرع الشوك» كنموذج لمعظم أبطال يوسف السباعي، فالمؤلف يخاطبها أو هي تخاطب نفسها «بعد أن تحررت من مذلة الجسد.. بت عبدة المشاعر» (ص ٨٠٣) وقد خلف لك صراعك في الحياة من أجل الحرية استعباداً لم يخطر لك ببال، استعباد الحزن واستعباد الوجيعة (ص ٩٠٦) لهذا فإن الموت هو الحرية الوحيدة الحقيقة.

أما الجدل بين الموت والحياة فقد كان يوسف السباعي أكثر انشغالاً به بحيث ألح عليه وتكرر في معظم أعماله الأدبية. ولا شك أن موت والده المفاجئ هو الذي جعل قضية الموت ركناً أساسياً في المضمون الروائي، كما جعل الفانتازيا اتجاهها بارزاً في الشكل الروائي. ولقد حاول يوسف السباعي أن يتغلب على هذه المشكلة بأكثر من وسيلة: بالقالب الفانتازى حيناً كما ذكرنا بحيث تذوب الفواصل بين عالمي الحياة والموت، وبتقبل ظاهرة الموت كظاهرة طبيعية حيناً آخر، وبأن

الموت مصدر رزق للبعض كما أنه مصدر حزن للبعض الآخر، بل بتفضيل العالم الآخر على الحياة الدنيا فلا يعود الموت مصدر قلق وخوف بل زائرًا نرحب به ونتمناه (و واضح أن ذلك في الوقت نفسه وسيلة لنقد أسلوب حياتنا). وأخيراً حاول يوسف السباعي التغلب على مشكلة الموت بأسلوبه المرح الساخر خالقاً بذلك لوناً من التوازن بين قناعة الموت وفكاهة الأسلوب.

اللقة :

وللغة في أدب يوسف السباعي أكثر من شأن، فهي أولاً - وكما يقول غالى شكرى - من عناصر الجذب التي تفسر لنا وجهاً من وجوه الرواج الذى تناه مؤلفاته ، والرواج بين الشباب بصفة خاصة. فهي لغة شابة، تهمس ولا تصرخ ، تأسر ولا تأخذ بالختاق، فتخلق إحساساً مغرياً بأنك قارئ متاز بالتهامك الصفحات - الآلف أحياناً - في نفس واحد، أى في ليلة أوليلتين لأنها تستجيب لمقتضيات العصر وتندلع إلى أعماق الجيل الذى تعبر عنه^(١).

ولا يتميز أسلوب يوسف السباعي بصفتي الفكاهة والجذب فحسب، بل بأنه فى كثير من الأحيان مستمد من أسلوب حياتنا الشعبية، ففى رواية مثل «السقا مات» نجد أنه - وكما يقول الدكتور محمد مندور - لم يحاول أن يفرض أسلوبه الخاص على أشخاصه البسطاء بل تركهم يتحدثون بلغتهم الخاصة مكتفياً بأن يدون ما استطاع أن يتقطنه من أحاديثهم الذى جاء طبيعياً حياً شيئاً، مفصحاً خيراً إفصاح عن عقليتهم ومشكلاتهم ومسراتهم وأتراحهم وما يعنون به من تقاليد^(٢).

ولقد أخذ المرحوم الناقد أنور المعداوي على يوسف السباعي أنه

(١) مقدمة الفكر والفن في أدب يوسف السباعي ، ص ١١.

(٢) المرجع السابق ، ص ٦٤-٦٥.

لا يحتشد للغته الاحتشاد الذي يرضيه كقارئ حتى يقول إن السرعة
جنائية على الفن والفنان وإرهاق الكلمة القاتمة يجعل منها آلة يفسدها
العمل المتواصل^(١).

ويعارض عباس خضر هذا الرأى فيرى أن أسلوب يوسف السباعي
انتلاق على السجية ، وأنه عندما ينطلق في الكتابة فكانه يحدث
صديقاً لا كلفة بينه وبينه ، فهو يتحرر من القيود التي يتقييد بها كثير
من الكتاب .. وهو بذلك ينطلق متذلقاً في أسلوبه ولغته كما يتذلق
في صوره وأفكاره .. ويترتب على ذلك ألا يقف عند كلمة ليعرف
هل هي صحيحة أو غير صحيحة من جهة اللغة والقواعد ..
فصراحته وطبيعته تأبى عليه أن يعهد إلى المصحح في إزالة
مخالفات اللغة كما يصنع بعض الكتاب ، لأنه يريد أن يبدو كما
هو ، ولا حيلة ولا قدرة لأحد على أن يغيره. بل هو يريد أن يغير اللغة
كما يكتب^(٢).

البناء الروائى :

ولعل البناء الروائى هو أكثر العناصر تطوراً في أدب السباعي ، فقد
أخذ ناقد مثل محمود أمين العالم على قصته «نابغة الميضة» من
مجموعة «يا أمة ضحكتك» التي كانت من أوائل الجمومات القصصية
ليوسف السباعي (١٩٤٨) أنها قصة تصل من التخلخل حد التشتت
وأنعدام الرابطة ، فالتوازن معدوم بين تقديم حى الميضة بطل القصة
وبين حياته وتطوره بعد ذلك . فالجزء الأول يستغرق ثلثي القصة
والجزء الثاني يستغرق الثلث الباقى ، كما أن زمن القصة لم يكن موحداً
(وهي قصة قصيرة) كما تلتلي القصة بحشد هائل من التعليقات
والأحكام الجانبية التي لا تساعد على تنمية الموضوع الرئيسي للقصة

(١) المرجع السابق، ص ٩٧.

(٢) المرجع السابق، ص ١١٥ - ١١٦.

لأنها أحكام وتعليقات ووقفات مستمدة من تجاذب خارج القصة.^(١)
فإذا قرأنا آخر ما أنتجه يوسف السباعي نجد أن أهم ما يميز بناءه الروائي هو تماسكه بشكل يكاد يكون هندسياً. فالشخصيات لا تفترق في أول العمل الروائي إلا للتلقى بعد ذلك على مستويات جديدة بعد أن تطور وتقدم الزمن بكل منها. وهكذا تتشابك خيوط الرواية، وتبلور حول الشخصية أو الحدث الرئيسي.

وقد شعر يوسف السباعي نفسه بهذا التطور، فهو يقارن بين روايته «الستة مات» (١٩٥٢) و«نحن لا نزرع الشوك» (١٩٦٨) فيقول إننا إذا قارنا بين هاتين الروايتين نجد أننى وضعت في «الستة مات» أحداً ثأراً وأوصافاً قد تبدو زوائد ولكنى شعرت أننى يجب أن أضعها في الرواية، أما في «نحن لا نزرع الشوك» فهي من ناحية الهندسة القصصية أكثر إحكاماً، ليس فيها زيادات مما لا تتطلبها حاجة القصة». (حديث خاص).
ومن جهة أخرى فإن يوسف السباعي يصر على أن تتسلسل أحداث رواياته زمنياً، وأن يظل إيقاعها منتظماً، وأن تكون أفكار شخصياته وأحاديثهم واضحة منطقية لأنهم في حالة صحو دائم لا يحلمون ولا يهدون حتى في أشد حالات أزمتهم.

ويلاحظ أن أدب يوسف السباعي قد ساهم في اتجاه بُرز بعد عام ١٩٥٢ في أدبنا المصري المعاصر، وهو تناول كثير من رواياتنا أحداً تقع خارج حدودنا، وهو اتجاه يعكس مدى اهتمام كُتابنا بالعالم الخارجي واختلاطهم بدوله، مما أثر تجاذب جديدة خرج منها أدباء - مثل يوسف السباعي - عن البيئة المحلية إلى نطاق أوسع وأرحب. فرواية «نادية» تقع أحداً ثأراً في فرنسا، و«جفت الدموع» تقع أحداً ثأراً في سوريا، و«ليل له آخر» تقع أحداً ثأراً ما بين سوريا وإنجلترا، و«ابتسامة على شفتيه» تقع أحداً ثأراً ما بين فلسطين والأردن.

(١) ألوان من القصة المصرية، دار النديم، ص ١٦٧ - ١٧١.

الوجه العملي :

هذا هو الوجه الأدبي ليوسف السباعي، ولكن له وجه آخر لا يقل أهمية في حياتنا الثقافية هو الوجه العملي، فلشن كان معظم الأدباء يكتفون من نشاطهم بما يكتبون، ويصنفهم التحليل النفسي في قائمة الأشخاص الانطوائيين، فإن هناك قلة تستطيع أن تجمع بين القلم والعمل، فيكونون - بفضل هذه الميزة الفريدة - جسراً أو صلة بين رجال الفكر والفن ورجال الحياة العملية المرتبطة بالكسب وتدمير الشئون الخاصة بالعيشة على نحو ما قسمهم المفكر الفرنسي جولييان بندان في كتابه «خيانة الكتبة» (١٩٢٧). وفي بلاد نامية مثل بلادنا ما زال تتردد في النظر إلى الثقافة كضرورة من ضرورات الحياة، ويتسائل من بيدهم الأمر أيهما أجدى هل ننفق من مواردنا الاقتصادية المتواضعة على إخراج مجلة أو نشر كتاب أم نوفر هذه الأموال لإنشاء مصنع أو استصلاح أرض بور، نجد أنه لو لا هؤلاء القلة الذين يجمعون بين القلم والعمل لما وجد رجال الفكر والفن من السلطات من يقنع ويقتنع بأن المصنع والكتاب ضرورتان متلازمتان في كل نهضة حضارية، وأن رجال الفكر يجب أن يكونوا موضع تشجيع وتقدير. وهكذا كان دور مفكر مثل طه حسين في النصف الأول من هذا القرن.

في يوسف السباعي يجعل شخصه ومنصبه في خدمة الأدب والأدباء، فهو الذي أنشأ نادي القصة في بداية الخمسينيات ثم جمعية الأدباء فاتحاد كتاب آسيا وإفريقيا، كما أنه أفسح مكاناً بدار الأدباء لاتحاد كتاب فلسطين وجمعية الدراما كما أنشأ اتحاد الكتاب عندما كان وزيراً للثقافة. وهو الذي يشرف بنفسه على هذه الهيئات ابتداء من ديكور بنائها الذي يضمها حتى تدبير تمويلها. كما أنه أنشأ أكثر من مجلة أدبية. وكان وراء إنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب والعلوم الاجتماعية وما يرديه من خدمات ثقافية تخدم عن أدائها هيئات

الثقافية الأخرى في مقدمتها منح جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية في الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ومشروع الكتاب الأول للشبان الأدباء، وإجراء المسابقات الدورية للقصيدة القصيرة والرواية، والدعوة إلى عقد المؤتمرات والمهرجانات العلمية والأدبية.. إلخ.

وهكذا يمضي يوسف السباعي في رحلته الأدبية وشعاره «لا يغلب جهل الناس بك علمك بنفسك»، مفسراً ذلك بأنه لا يجب أن يتغلب على حقيقة علمك بنفسك جهل الآخرين بك الذي قد يعلى من حقيقتك فيملأك غروراً أو قد يحط منك فيبطئ همتك، فلا تصدق هذا ولا ذاك لأنه جهل بحقيقةك.

فبراير ١٩٧٤

نحن لا نزرع الشوك وأصولها الروائية في أدب يوسف السباعي

في ختام المقدمة التي كتبها يوسف السباعي لمجموعته القصصية «بين أبو الريش وجنينة ناميش»، عام ١٩٥٢، يقول إنه لا يظن أنه وفي الحقيقة بهذه الأقصاص ولا استند بها كل ما في الذاكرة عنه «ولا أظنه إلا عائداً إليه مرة أخرى.. فما زالت ذكرياته تملأ رأسي.. ولست بمستريح حتى أسكبها على الورق».

ويبدو أن يوسف السباعي قد وفي بوعده حين كتب روايته الأخيرة (نحن لا نزرع الشوك) بعد ذلك بحوالي ستة عشر عاماً وإن كانت رائحة الأحياء الشعبية القاهرة ومذاقاتها تنتشر في كثير من رواياته وقصصه القصيرة.

فسيدة جابر بطلة الرواية تنشأ في البيئة نفسها التي نشأت فيها شخصيات مجموعة قصص أبو الريش وجنينة ناميش، لكنها لا تثبت أن تغادر هذه البيئة المتواضعة لتشق طريقها رغم ما به من أشواك وتواءل صعودها بأى ثمن : خادماً بلا أجر، فخادماً بأجر، فزوجة لبائع كازوزة، فعاهرًا يقصدها من يدفع الأجر، ففنانة أحد بكونات مصر حيث تصل إلى قمة صعودها، ثم تعود زوجة لأحد البكونات الأفاقين، وفي لحظة أنانيته ينجذب منها طفلاً وفي لحظة أخرى يفقدها الطفل نفسه، وتدور الدوائر فتعود سيدة جابر لتعمل مرضية عند طبيب ، ثم عند الجيل التالي من الأسرة نفسها التي سبق أن عملت عندها خادماً بأجر، وأخيراً يصيبها مرض السرطان لتسلم الروح من فوق تلال المقطم مطلة على ما امتد أسفله من مقابر بعد أن تذبذبت رحلتها ما بين أبو الريش وشبرا وقلب القاهرة.

الوجه الاجتماعي :

تلك باختصار شديد رحلة (سيدة جابر) في صعودها وهبوطها تعلن لنا أن الشروة في مجتمعنا يمكن أن يكون لها طريقة : الدعاية طريق النساء ، والرشا طريق الرجال . فعندما عرضت دلال على سيدة أن تعمل بغياناً في بيتها الذي تديره أجابتها : سأفكر يا خالة دلال . وجاء رد دلال سريعاً حاسماً : تفكرين في ماذا ؟ ليس أمامك سوى الشغل أو التسول .. أو الموت جوعاً (نحن لا نزرع الشوك ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٧١٦) .

هذه الشخصية ليست جديدة على أدب يوسف السباعي . ففي قصة (زكية الحنش) من مجموعة قصص (الشيخ زعرب وأخرون) (عام ١٩٥٢) نجد زكية تسلك الطرق نفسها لكنها تصبح أرتياست بدلاً من مجرد غانية . فقد كانت خادمة ثم هربت في إحدى الليالي وصممت ألا تعود لأسيادها (كما كانت سيدة تعمل في بيت عباس البرعي ووالديه ثم هربت) وهامت على وجهها واشتغلت في بضعة أعمال مختلفة كجمع الأعقارب والشحاذة ، ثم انتهى بها الأمر أخيراً إلى الاشتغال بالأعمال الحرة .. أعني حرفة في جسدها تفعل به ما تشاء ، ثم التقت في الكباريه بعشيقها ، ففتح لها أولاً زجاجة بيرة فزجاجة شمبانيا ، ثم فتح لها بيتاً (هذا ما توقفت عنده سيدة جابر) وأخيراً شركة سينمائية .

إذا عرفنا أن هذا العشيق تاجر خردة ، وأن من أتى بعده عشيقاً لها يملك أكبر مصانع الدوبارة والخشب ، أدركنا أن بذور شخصية سيدة جابر ليست فقط هي الموجودة فيما كتبه يوسف السباعي من قبل ، بل بذور عشاقها أيضاً .

فأنور بك الذي اتخذها عشيقاً له لخص حياته في هذه الكلمات « ومن تصليح الحنفيات وتسليك بوابير الجاز في الماوردى انتقلت إلى

حانوت في السيدة، وبدأت أمارات عمليات مقاولات صحية على الضيق.. ثم دخلت شريكاً في إحدى مقاولات الحكومة.. ومن يومها تعلمت مهنة أكثر حيوية من المقاولات الصحية، مهنة لازمة لكل مهنة يزيد صاحبها أن يربح جيداً. مهنة الرشوة، (نحن لا نزرع الشوك، ص ٦٥٢). وكما عثروا على بذور شخصية سيدة جابر في شخصية زكية الحنش، فإننا نستطيع أن نعثر على بذور شخصية أنتور بك في قصة قصيرة أخرى هي قصة (نابغة الميضة) من مجموعة (يا أمة ضحك)، أي منذ عشرين عاماً قبل كتابة رواية (نحن لا نزرع الشوك) (١٩٤٨) وفيها نلتقي بالشخصية الرئيسية إبراهيم العقب زعيم لامي السبارس، وهو أسلم أهل الحارة جسداً وعقلاً، وفي أثناء الحرب العالمية الثانية أصبح تاجر زيالة الجيش الإنجليزي وما تجويه الزبالة من علب الأطعمة المحفوظة والسبعين والبطاطين والأسلحة بفضل ما يدفعه كاتبه دقدق أفندي في يد الطباخين أو الصاجن الإنجليزي، ثم أخذ يتبرع للمشروعات الخيرية حتى أصبح يلقب بالوجه ثم دخل الانتخابات وبرشوته الناخبين تم انتخابه عضواً بمجلس النواب وأصبح (إبراهيم بك العقب).

فهذا اللون من الشخصيات التي تتسلق عن طريق الدعاية أو الرشوة من أدنى سلم المجتمع إلى درجاته الأعلى هو أحد وجوه النقد التي يوجهها يوسف السباعي في أدبه إلى المجتمع إلى جانب ما يوجهه إليه من وجوه نقد أخرى في أعمال روائية أخرى كحوانب انحلاله الخلقي على نحو ما قدمه في روايته (إنى راحلة، ١٩٥٠).

ويمضي النقد الاجتماعي أكثر تفصيلاً ووضوحاً حين يحكم على سيدة جابر بالذهب إلى بيت الطاعة بعد خلافها مع زوجها عباس البرعي حين تكشفت لها خديعته. فقد أصدر القاضي حكمه طبقاً لأسباب ظاهرة: لم يصعب على الزوج إثبات ماضي سيدة وكيف

انتشلها من حياة الفجور وهياً لها المأوى ومنحها حياة شريفة وأنجب منها أبناء وكيف كان ينفق عليها حتى أصابته الأزمة التي أودت بالطبعه وكيف طلبت الطلاق عندما ضاق به الحال (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٨١٢) بينما أصدر القاضي الفنان حكمًا آخر طبقاً لسوغات أخرى (هذا القانون الذي يلزمها بذلك قانون أحمق مستبد يحرم الإنسان من أبسط مظاهر الحرية.. حرية الشركة في الحياة. هذا قانون الرجل يا سيدة.. وهو واسعه وهو المستفيد به. استمع القاضي إلى الشهادات وقرأ المذكرات وأصدر حكمه ولكنه لم يأت ليعيش معها ليرى أي مخلوق قد حكم عليها بأن تعاشره بل تعدل له العشاء وتتسخن الحمام وترقد بجواره) (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٨١٣ و ٨١٤). «تذهبين إلى بيت زوجك بالبوليس يا سيدة؟ وفي زمن تدرس في المدارس حقوق المرأة ومساواتها بالرجل. هذا مجتمع عجيب يا سيدة» (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٨٢٩).

ومرة أخرى نجد أن هذا الموقف السقدي هو موقف يلح على يوسف السباعي في أكثر من عمل قصصي له ، فالجمع بين الرجل والمرأة بطريقة تعسفية كان يشكل جانباً هاماً من رواياته في مرحلتها الرومانسية حيث يضغط المجتمع مثلاً في أحد الأقارب كالأخ في (إني راحلة) أو الجد في (فديتك يا ليلي) (١٩٥٣) .. الذي يضغط على الفتاة لتتزوج من يراها من وجهة نظره جديراً بها ، بينما هي تشتد حريتها والتعبير عن شخصيتها في التطلع إلى حبيب لا يرضى عنه الأهل. ويصل التمرد إلى قمته حين تتصرف البطلة على هذا الأساس معلنة أن إكراه العقود الزوجية ليس إلا فسقاً مشروعاً «زوجي الحقيقي هو ذلك الرجل الذي تربطني به مواثيق الحب». (إني راحلة، مكتبة الشانجي، القاهرة، ١٩٥٠، ص ٤٠٢).

الوجه الميتافيزيقي:

ولكن كان هذا هو الوجه الاجتماعي للموضوع الروائي فإن هناك وجهاً ميتافيزيقياً مكملأ.

فسيدة جابر في رحلتها من أدنى السلم الاجتماعي إلى درجاته الأعلى فهبوطها مرة أخرى تشبه أحد أبطال الأساطير الإغريقية الذين يحاولون الإفلات عبئاً مما أعدته لهم الآلهة من مصير، فيدخلون مع القدر في صراع بطولي لكنه يائس. لقد حاولت سيدة جابر أن تتمرد على تكوينها الظبيقي وظروفها الاجتماعية، لكن القدر كان أقوى من محاولاتها فانتهت من حيث بدأت وكان مصدر هزيمتها هو نفس مصدر هزيمة كل بطل مأساوي: نقطة ضعف فيه تودي به. لقد غدر بها زوجها الأول علام واستولى منها على ما ادخرته من عملها كخادم ليتزوج بأخرى بعد أن أوهمها أنه سيؤثث بيته جديداً تقييم فيه بعيداً عن أهله، وبالرغم من هذا الدرس العنيف الذي تلقته إلا أنها عادت فأعطت لزوجها الثاني عباس البرعى كل حصيلة احترافها بجسدها بعد أن أوهمها أنه سينشئ مطبعة جديدة بينما كان هو ينفقها على الغوانى والقمار.

ويتلخص جوهر البطل المأساوي في شخصية سيدة جابر في هذه الكلمات التي تناطب بها نفسها على أثر اكتشافها حقيقة زوجها الثاني عباس البرعى «الملوم هو أنت.. أنت التي تستحقين كل ما جرى لك.. أنت التي تعرفيه من أخمص قدميه إلى قمة رأسه.. لقد خبرته وعجبته وعرفت لأعيشه طول عمرك.. مع ذلك وقعت في شراكه كالبلهاء. وانطلت عليك خدعته». «نحن لا نزرع الشوك»، ص ٧٦٧ - ٧٦٨، ومعنى هذا أنها كانت يجب أن تخذله لسببين: خدعتها السابقة في زوجها الأول، ثم خبرتها بماضي عباس نفسه، فهو ابن الأسرة التي سبق أن عملت عندها خادماً بلا أجر، ثم عادت فالتفت به وهي تمارس

البغاء . وكان الخداع شيئاً أساسياً في تركيب شخصيته ووضع لها ذلك في لقاءيهما السابقين به . ومع ذلك فإنها - وإن بدا أنه كانت متيقظة إلى الأعيوب أولاً - ما لبثت أن خدرها حين أصبح زوجاً لها وأباً لطفلها . وهكذا كلما نهضت تعرّفت حتى يواجهها القدر مباشرة حين سلبتها طفلها الوحيد الذي كان يمكن أن يكون جسر نجاها جديد وأخير . فانطفأ بذلك آخر آمالها واستسلمت لنهايتها المحتومة التي لا تختلف كثيراً عن بدايتها .

وهكذا يبدو لنا الوجه الميتافيزيقي في روايتنا وقد تمت له الغلبة على الوجه الاجتماعي . «نحن لا نزرع الشوك في طريقنا ولكن ينتهى القدر كما ينتهي الزهر .. أترى أحلامنا أكبر من قدرة الحياة . ولكن هل نملك التنازل عن أحلامنا .. وهي أجمل ما في الحياة لنرضخ لواقع القدر» (نحن لا نزرع الشوك ، ص ١٠) . وعندما همست سيدة جابر لحمدي السمادونى بعد أن احترفت البغاء أنها كانت تظن أنها تستطيع أن تتحدى القدر لكنها كانت حمقاء . سألاها عمما دفعها لهذا الطريق فأجابته : قدرنا . وفيما بينها وبين نفسها كانت ترى أن الأسباب التي دفعتها إلى هذا الطريق هي بعينها الأسباب التي أدت إلى وفاة أبيه ! « فمن مَا يزرع الشوك في طريقه» (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٦٧٨ - ٦٧٠) . والأسباب التي تحول دون زواج الخادم من ابن سيدتها هي نفس الأسباب التي تحول دون زواج طالب ثانوى من ابنة الجيران . إنها جميعاً أسباب تندرج - في وعي بطلتنا وفي النهاية - تحت كلمة : قدرنا . ومن قبل قال الدكتور توفيق إلى إبراهيم بطل (فديتك يا ليلى) بعد أن تكشف له سر اضطرابه العقلى : نحن يا أخي لا نستطيع في حياتنا أن نسيطر على إرادة القدر ولا نملك إلا أن نؤدى واجبنا في حدود قدرتنا .. ثم تخضع لما يفرضه علينا صاغرین (نحن لا نزرع الشوك ، ص ١٢٠) .

ولئن كان القدر الإغريقي يعكس مدى سيطرة الطبيعة على الإنسانية في ذلك الوقت وغليتها وعجزه أمامها بالرغم من كل ما يبذله من جهد وكفاح، فإن القدر في روايتنا يعبر عن حدود حركة بعض الذين يعيشون في أدنى السلم الاجتماعي ومدى عجزهم عن التحرر من واقعهم. وأبرز مثال على ذلك حين لاح لسيدة أن تزوج عشيقها أنور بك بعد وفاة زوجته فيتغير بذلك مصيرها نهائياً، ولكنها فشلت فيما حاولت لأنه «كره أن يرتبط بها.. لأنه يعرف ما هي ومن أين جاءت إليه» (نحن لا نزع الشوك ، ص ٧١١) كما كان خلق علاقة متبادلة بينها وبين حمدي السمادوني بن محمد السمادوني هو حلم حياتها الذي لم يتم تحقيقه، ورمز ترددتها على بيتهما. وكان عدم التتحقق جزءاً لا يتجرأ من طبيعة هذا الحلم وجوده، فهو الذي غذاه بل ألهمه وعمل على استمراره. ولكن في الجانب الآخر يجد سيدة جابر التي تحمل هذا العجز تلتقي بشخصيات أخرى من نفس واقعها المترافق - مثل أنور بك - يعبرون عن قدرة البعض الآخر على تجاوز هذا الواقع والثورة عليه أيًّا كانت وسيلة إلى ذلك. لكن هذه الشخصيات ليست إلا شخصيات ثانوية في روايتها. مما يوحى أن تغلب القدر هو الأساس، أما التغلب عليه فيأتي في مرتبة تالية.

ومع ذلك فإن حياة سيدة جابر لم تكون هزيمة خالصة، فهناك لون من ألوان الانتصار الجانبي، ذلك أننا نحس أن صعودها على سلم البغاء حتى وصلت إلى قمة حين تربعت على عرش الغواتي لم يكن إلا صعوداً إلى أسفل ! وكان زواجها من عباس البرعى الأفاق - وهو ما فشلت فيه من أنور بك - هو الذى انتشلاها نهائياً من مواصلة السقوط الذى كانت تتردى فيه. هكذا خرج من الظلمة نور. فعباس البرعى وإن سلبها ما ادخرته من احترافها البغاء فقد سلبها أيضاً احتراف البغاء نفسه، لا سيما حين ألمجت منه طفلها «هذا الخلق الذى تشعر

بمسؤوليتها الكبرى أمامه» (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٧٧٠) ، وباتت «تكره أن تكون بناضيها سبباً لألم هذا الصغير أو خدش كبرياته وجرح كرامتها» (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٧٨٩). ولقد مضى عباس من حياتها كما مضى من بعده طفلها ، لكنهما لم يمرا بحياتها عبثاً ، بل ظهر مروورهما حياتها من البناء نهائياً ، وكان يمكن أن تعود إليه حتى ولو كمدية لبيت من بيته إذ كان مجرد تقدم العمر يحول بينها وبين ذلك على نحو ما فعلت زوجة أبيها دلال.

لقد كان الهدف الأول لسيدة جابر هو البحث عن سعادتها وحريتها ، غير أنها اكتشفت أن «السيادة يا سيدة ليست مطلقة ، السيادة بالشمن» (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٦٥٩) . إن حريرتك إذن يا سيدة وسيادتك تخدلا حاجة وخصوصك لهذه الحاجة . (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٦٦٠) وأن الحرية الحقيقية هي الموت (الفصل الأخير) . ويعنى آخر أن حركة الحياة تعلمنا أننا دائمًا نتحرر من شيء لنخضع لشيء آخر ، وأن لا سيادة ولا حرية في هذه الحياة .

(بعد أن تحررت من مذلة الجسد .. بت عبدة المشاعر) . (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٨٠٣) ، خلف لك صراعك في الحياة من أجل الحرية استعباداً لم يخطر لك ببال ، استعباد الحزن واستعباد الوجيعة» (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٩٠٦) .

فإذا كانت الدعامة الأولى للوجه الميتافيزيقي لروايتها هو الجدل بين القدر والإنسان ، فإن دعامتها الثانية هو هذا الجدل بين الحرية والعبودية ، أما دعامتها الثالثة - والأهم - فهو الجدل بين الموت والحياة .

وفي حياة كل قصاص غالباً ما تشعر على فكرة تلح عليه وتتكرر في أكثر من عمل أدبي . وفكرة الموت - والموت الفجائي بوجه خاص - فكرة أساسية في أدب يوسف السباعي ، تلح عليه وتتكرر في أعماله القصصية طويلاًها وقصيرها على السواء . «من منكم لا يرى الموت أقرب

إليه من حبل الوريد؟ أنا نفسي أراه كامناً بجواري في كل لحظة: في عربة تundo في الطريق أو في زر الكهرباء أو من عود ثقاب أو من رصاصة صغيرة، أو من قطعة جاتوه، أو في كل شيء، أو في لا شيء.. في سكتة من سكتات القلب (يا أمّة ضحكت، مكتبة الخالجي، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٧٤) وفي (نائب عزرايل، ١٩٤٧) نجد أن كل الأشخاص الذي كانت أسماؤهم في القائمة مع عزرايل ليختطفها كان موتها مقرراً أن يتم فجائياً وعدهم واحد وعشرون شخصاً، بل إن حوادث الموت الأخرى التي ورد ذكرها في هذه القصة حوادث موت فجائحة كالطبيب المعافي الذي مات قبل مرি�ضه (نائب عزرايل، ١٩٤٧، ص ٥٦) والعرس التي ماتت فجأة قبل زفافها، بينما الشحاذ الضرير ما يزال يعيش (نائب عزرايل، ص ٦٠).

وبدراستنا للأدب يوسف السباعي نستطيع أن نستشف أسباب هذا الإلحاح لفكرة الموت - والفعجائي منه بوجه خاص كما قلنا - من حياته وما تركته من آثار عميقه في نفسيته انعكسـت بدورها على أدبه. ففي (البحث عن جسد، ١٩٥٣) يقدم لنا يوسف السباعي مفتاح اهتمامه بمشكلة الموت حين يحدثنا عن ذكرياته حين توفى والده وفاة شبه فجائية، وهي ذكريات يعيدها علينا بتفاصيلها في روايته (نحن لا نزرع الشوك) عند موت محمد السمادونى (لاحظ تشابه هذا الاسم مع اسم محمد السباعي والد يوسف السباعي)، بل هناك تفاصيل عن محمد السمادونى سبق أن أوردها يوسف السباعي عن والده في كتابه الأخرى مثل قصة استقالته من وظيفته ليحفظ ديوان ابن الرومي (صور طبق الأصل، مكتبة الخالجي، ١٩٥١، ص ١٠٤) و(نحن لا نزرع الشوك، ص ٣١٠).

الوفاة حدثت في الروايتين في جنينة ناميش، الدكتور رضا الذي استدعى لعلاج الوالد ذكر بالاسم نفسه في الروايتين، طاقية الثلج

استخدمت هنا وهناك لإسعاف المريض وعلاجه بل أصبحت في روایتنا عنواناً للفصل الذي وقعت فيه الوفاة، الأمل الفظيع أن المريض قد يعيش لكنه سيعيش مثلولاً.. الجرى لاستدعاء الطبيب في الوقت الذي كان فيه دور الطبيب قد انتهى.. كل ذلك حدث حين كان الرواية في البحث عن جسد) أو حمدى في (نحن لا نزرع الشوك) في الرابعة عشرة من عمره مما ترك أثره الذى لا يمحى.

ومنذ ذلك الوقت كأنما آلى يوسف السباعي على نفسه أن تكون مهمته الأدبية هي تحويل هزيمته أمام الموت إلى انتصار عليه، وأن يقضى على ما به من رهبة في نفسه ونفوس قرائه. ولذا في ذلك إلى أكثر من طريقة:

أولاً: أن الموت ليس له فقط ذلك الجانب السلبي الذي لا نعرف غيره وهو أنه يأخذ أحباءنا. بل له جانب إيجابي علينا أن نتباه له، إنه مصدر رزق لعدد من الناس كالحانوتية وصبيان الحانوتية. فالموت وإن كان مصدر حزن للبعض إلا أنها يجب ألا ننسى أنه يمكن أن يكون مصدر فرحة للبعض الآخر: يقول في (نائب عزرايل): أصبحت أشبه بالحانوتى الذى تضحكه الجنائزات (نائب عزرايل ، ص ١٩٦).

بل حتى بالنسبة لأصحاب الميت وأقاربه لا يكون الموت شرًا خالصاً، بل فيه أحياناً جانب من جوانب المفعة لهم. فالراوى نفسه في (نائب عزرايل) مات في حادث ترام، وقد وجد أن عودته للحياة ستتضائق أهلة لأنهم قبضوا مبلغ التأمين على حياته، كما ينتظرون الحصول على عشرة آلاف جنيه من القضية التي رفعوها على شركة الترام تعويضاً لهم عن شخصه العزيز.

والشيوخ أنفسهم يجب ألا تخدعنا مظاهر الحزن البادية عليهم. فلو أنها أنصتنا إلى أحاديثهم لتبيّن لنا أن كثيراً منها تتعلق بهمومهم ومشاكلهم ولا علاقة لها بالوفاة التي حضروا ليقدموا تعازيهما فيها. بل

إن بعضهم يلعن الفقيد لأن تأخير جنازته يعيقه عن موعد غرامه (قصة «لو تعلمون» من مجموعة «يا أمّة ضحكت»).

وفي رواية (أرض النفاق) يتضح أن مشاعر الحزن - حتى بالنسبة لأقرب الأقربين للمتوفين - قد تكون مجرد نفاق والحقيقة أنه بالنسبة لهم أراح واستراح.

فالموت بالنسبة للأحياء إذن ليس كله شرًا خالصاً كما نتوهم أو نوهم أنفسنا.

ثانياً: إذابة الفواصل بين عالمي الموت والحياة . ففى مسرحية (أم رتبة، ١٩٥١) يتم اتصال الأحياء بعالم الأموات بأكثر من طريقة (طريقة الكوب، طريقة الوسطاء.. إلخ)، وعبدالصبور يتباًع موته وبأن روحه ستعود يوم الأربعين ، ثم تتحقق نبوءته فيموت فجأة (المشهد العاشر) ثم تعود روحه كما تباًع فعلاً.

وفي كل من (نائب عزrael) و(البحث عن جسد) نجد الرواى يتنقل في حرية بين عالمي الأحياء والأموات . وفي قصة (وعلى الأرض السلام) من مجموعة (يا أمّة ضحكت) نجد عزrael وملائكة السلام يتبدلان وظيفتيهما ، ويستخدم عزrael الشدة مع زعماء العالم بدلاً من لين ملك السلام الذى لا يجدى ، فينجح فى حملهم على عقد اجتماع يقررون فيه سلام العالم .

وهكذا يتأكل هذا الفاصل الرهيب بين العالمين .

ثالثاً: استخدام الموت أيضاً وسيلة من وسائل النقد الاجتماعى بحيث لا تزول رهيتها أو شرطه فقط بل يصبح مفضلاً على الحياة نفسها . وقد وضع هذا اللون من الاستخدام الندى للموت فى كل من (البحث عن جسد) و(نائب عزrael) . وفي قصة (جهنم) من مجموعة (يا أمّة ضحكت) يكتشف الأدميون أن جحيم جهنم أهون من جحيم الأرض ، وفي (نائب عزrael) يقول الرواى إن الناس لو أدركوا الموت على

حقيقة وما فيه من سهولة وبساطة «ترى ما الذى سيبقىهم لحظة على قيد الحياة.. هذا الإنسان الذى رغم ما يتخيله من بشاعة الموت يشعل المروب.. ماذا تراه يفعل لو أدرك أن الموت ليس بمفزع ولا مخيف.. يا صاحبى لو أدرك الناس الحقيقة خلت الدنيا من أهلها فى نعمة عين»
(نائب عزرايل ، ص ٣٣) .

رابعاً: إن الموت ظاهرة طبيعية يجب أن تألفها ولا تخزع منها ، بل يجب أن تتحدث عنها كما نتحدث عن شيء فكه طريف . والمسألة كلها ليست أكثر من نهاية لشيء (قصة «لو تعلمون» من مجموعة «يا أمة ضحكت») وفي رواية (السقايات) يقول العلم شوشه لابنه إنه حين ماتت والدته وهي تلده قال لنفسه إنها ليست الأولى التي تموت ولست الأول الذي فقد زوجته ولا كنت أنت بأول من ولد بلا أم .. هذه أشياء تحدث كثيراً في الحياة فيجب ألا ننظر إليها على أنها مأساة قد خصنا بها القدر . فيجب أن نعرف أن هذه سُنة الحياة وطبيعة الأشياء ويجب ألا نعتبرها مفاجأة بل نتقبلها بالصبر ، ونواصل السير لنقوم بواجبنا حتى يصيّنا قضاء الله (السقايات ، ١٩٥٢ ، ص ٣٦٤) . فلما مات العلم شوشه ردّ ابنه هذه الكلمات نفسها كأنها قطعة محفوظة (السقايات ، ص ٤٨٢) .

خامساً: مواجهة الموت بالأسلوب الفكاهى بل بالأسلوب الساخر . فهو يهدى كتابه (نائب عزرايل) إلى سيدنا عزرايل الجميل ، ويعلن في المقدمة أنه محب لعزرايل بل أنه عاشقه الأوحد .

ثم يفصح عن وظيفة أسلوبه الفكاهى في مواجهة الموت بقوله: إنني رجل أحب المزاح وإنني أرى أن المرء لا يربح من حياته إلا ساعات الضحك .. إذا علمت أيضاً أن الإنسان بطبيعته مخلوق مهرج .. وأنه لا يغريه شيء كالهزل والتهريج وإنك إذا أردت منه أن يستمع إليك فاضحكه أولاً، ثم قل له ما تريد قوله.

وينهى مقدمته مخاطباً عزرايل: وإنني يا سيدى فى انتظار اللقاء
إما على صفحات كتاب آخر أو في السماء، ما بى خشية ولا رهبة.
فالحياة عندي والموت سواء.

ويمكنا أن نأخذ قصة (الشبكشى والمائة عام) كنموذج لقصص
يوسف السباعى القصيرة فى محاولته استيعاب مشكلة الموت
والسيطرة عليها وتجاوزها. كما يمكن أن نأخذ (السقامات) كنموذج
روائى لهذه المحاولة.

بطل (الشبكشى والمائة عام) حانوتى فى أزمة مالية ينتظر موت
الشرى العجوز خورشيد بك لتفرج أزمته، لكن اليأس يدب إلى قلبه رغم
مرض خورشيد بك أخيراً بالضغط، وذلك حين يجده يقرأ كتاباً بعنوان
(عش مائة عام) ويطبق تعليماته . غير أن القصة تنتهي بإصابة
خورشيد بك بالتهاب رئوى حاد بعد خمسة أيام من تنفيذ توجيهات
الكتاب ، ثم يموت فى اليوم التالى . وتتكمل أزمة الشبكشى . ولا تقف
السخرية المركبة من الموت (إنسان يستفید منه وآخر يقاومه عبثاً ..)
عند هذا الحد، بل تتأكد بهذه الكلمات التى تنتهي بها هذه القصة
القصيرة: طرأ تغيير شامل على حانوت الشبكشى ، فقد انقسم
قسمين: قسم الموتى وأعمال الحانوتية ، والقسم الثانى مكتبة لبيع كتاب
(عش مائة عام) .

وفي رواية (السقامات) نجد المعلم شوشة الدنك السقادى ماتت
زوجته وهى تلد طفله سيد (موت فجائى) ، وصديقه شحاته أفتدى
عمله توصيل الموتى إلى مقبرهم الأخير . وكما ماتت زوجة المعلم شوشة
لتلد له ابنه سيد، كذلك يموت قوم ليعيش أمثال شحاته . وأقبلت
الدنيا أو الآخرة - كما يقول المؤلف - على شحاته فكثرت الجنائز
وتدفق المال عليه حتى جرأ على بعث فكرة طالما راودته فاتفاق مع تاجر
للأعراض على قضاء ليلة كان عليه أن يعد لها عدته من طعام دسم

ومقويات ومكيفات. غير أنه راح في غفوة تسلل الموت خلالها إليه. وهكذا ارتبطت الحياة مرة أخرى - مثلاً هنا في الشهوة - بالموت والموت الفجائي أيضاً. وحل المعلم شوша محل شحاته أفندي في عملية توصيل الموتى. وكان يرهب عمله في أول الأمر غير أنه ما لبث أن تغلب على مخاوفه، وذات يوم مرض وأرغم على البقاء في منزله المتداعي الذي ما لبث أن انهار عليه (موت فجائي مرة ثالثة) بينما كان ابنه سيد يعود لحضور نقود لشراء الدواء. وفي اليوم التالي رأى سكان الدرب الطفل سيد وهو يهرول بدوره في الزى الرسمى لمشيعي الأموات.

معنى هذا أن الموت وإن كان ينتصر على الأفراد واحداً بعد الآخر، إلا أنه لا ينتصر على استمرار الحياة جيلاً بعد جيل. تلك نظرة متفائلة نفتقد لها في روايتنا (نحن لا نزرع الشوك) حيث تعانى مع سيدة جابر هزائمها المتراكمة، وليست رعاية أسرة السمادونى لها في شيخوختها إلا مجرد تخيبها خاتمة أقسى.

ونحن نواجه الموت هنا خمس مرات، ثلاث منها موت فجائي .
المرة الأولى يرتبط فيها الموت بالشهوة. كما ارتبط عند موت شحاته أفندي في رواية (السقا مات) وإن كان على نحو مخالف. وذلك عندما نتلقى مع سيدة نبا وفاة والدها جابر، فقد مات فجأة وهو في حلقة ذكر يردد اسم الله الحى القيوم (نحن لا نزرع الشوك، ص ٦٥) (الفتاء الإنساني في مقابل الخلود الإلهي) وحملوا جسنه إلى منزله في نفس الوقت الذى كانت زوجته دلال (وهي زوجة أبي سيدة، فأمها ماتت قبل أن تبدأ روايتنا) تمارس الغرام مع على المبيض «كانت مأخوذة بما حدث .. بكل ما فيه من مناظر مفاجئة صاخبة غير مألوفة.. فقد طرقت باب البيت وسمعت هزات الفراش ثم خطوات أمها (زوجة أبيها) من وراء الباب وهى تهتف بها حانقة: لماذا عدت .. حتى خرج الصندوق من باب الدار وتسرب فى الطريق مشيئاً وسط الزحام بالصرخات» (نحن

لأنزوع الشوك، ص ٨٢-٨١ .

والمرة الثانية حين مات الأستاذ محمد السمادونى سيد البيت الذى كانت تعمل فيه سيدة خادمة بالأجر «خرج الظهر سليمان أربعة وعشرين قيراطاً وعاد بعد برهة وهو لا يكاد يرى ما أمامه» (نحن لأنزوع الشوك، ص ٣١٧) ثم راح في غيبوبة لم يفق منها. ويستخدم لفظ الفجاءة أكثر من مرة. ثلاث مرات في صفحة واحدة (نحن لأنزوع الشوك، ص ٣٥٧) «انتهاء الرجل نفسه كان مفاجأة.. ينزع فجأة بهذا العنف والقسوة.. فعندما نجد أنفسنا فجأة عاجزين عن أن نرى أوثق الناس صلة بنا وأقربهم إلى قلوبنا.. عاجزين أن نراهم الآن وغداً.. وبعد غد.. وفي الشهر القادم.. والعام القادم عاجزين أن نراهم أبداً». لقد تغير أسلوب الكاتب في مواجهة الموت خلال عشرين عاماً. لم يعد يتغلب عليه بالفكاهة والسخرية التي كانت تبدد قاتمته ووحشته، وبدأ كأنما الموت بأحزانه يتغلب في النهاية على الحياة بفكاهتها. لقد انهزم هنا التوازن الذي كان يقيمه الكاتب بين الأسلوب والموضوع أو بين الحياة والموت وبين الأسلوب - كالموضوع - تشيع فيه المرأة والأسى.

ونواجه الموت الفجائي للمرة الثالثة يوم مصرع الطفل جابر ابن سيدة تحت عجلات سيارة من سيارات الأجراة. كان قد فر من أبيه بعد أن أخذه من أمّه طبقاً لحكم الشرع. وخلفه أمّه من شرفة العيادة - التي تعمل بها ممرضة - يقف على الرصيف المقابل، وقبل أن تتم فرحة اللقاء صدمته العربية وهو يعبر الطريق إليها. وهكذا عانق الموت الحياة ، وعلا عواء الأم الشكلي في أرجاء العمل الروائي ، وتوارى الأسلوب الفكه الساخر وشجب أمام بشاعة الموت الذي يرفع أعلامه المنتصرة على الحياة.

يدركنا هذا الموت باقصوصة (في الماوردي) من مجموعة (بين أبو الريش وجنينة ياميش) التي نشرت عام ١٩٥٠ أي منذ حوالي

عشرين عاماً من تاريخ نشر روايتنا ، حيث نجد أن البائعة الجوالة (فاطمة شيخون) تحاول أن تربى طفلاها الششاوى (نسبة إلى الشتاء) وأن تلتحقه بأحد الكتاتيب ليتعلم (تماماً كما فعلت سيدة مع طفلاها جابر) وذلك حتى لا يلقى مصير أبيه الذى مات فجأة (أيضاً) فى معركة حامية بالمدبج . لكن شقاوة الششاوى تدفعه فى أحد الأيام إلى تسلق إحدى مركبات الترام ، وفى غمضة عين كان الششاوى أثراً بعد عين ، فاندفعت الأم تحضن أشلاء ابنها وهى تعودى كالكلب المجريع . فإذا عرفنا أن رواية (نحن لا نزرع الشوك) أهديت إلى (فاطمة شيخون) أدركنا أن التشابه بين مصرع الطفلين فى كل من القصة القصيرة والرواية ليس مجرد أمر عارض ولا هو محض صدفة .

أما المقطان الرابعة والخامسة التى نواجه فيها الموت فى روايتنا فهو يوم وفاة (السيدة فاطمة) زوجة المرحوم الأستاذ محمد السمادونى، ويوم وفاة سيدة جابر نفسها التى طلبت أن تدفن فى مقابر الأسرة التى كانت ملاذها كلما أظلمت الدنيا أمامها وسدت السبيل فى وجهها . وكانت السخريّة من الحياة لحساب الموت وليس العكس أبداً .

إذا ربطنا بين هذا الموت الذى يواجهنا فى روايتنا ، وبين فكرة الموت التى تتكرر كنغمة أساسية - وإن اختلف اللحن - في أدب يوسف السباعى ، أدركنا أن الموت - والموت الفجائى خاصة - ليس مجرد صدفة تقع فى السياق الروائى للتخلص من مأزق ، بل أن له وظيفته الروائية إلى جانب ما له من دلالة ميتافيزيقية .

فهو أحياناً ما يكون دلالة على حركة الزمن كما حدث فى حالة وفاة كل من الأستاذ محمد السمادونى وزوجته السيدة فاطمة ، فموت الناس - كولاده غيرهم - علامة من علامات تحرك الزمن لا سيما فى رواية مثل روايتنا تتحرك أحداثها خلال أكثر من ثلاثةين عاماً . وأحياناً يكون وقوع الموت إيذاناً بتحديد مصير الحدث الروائى ،

على نحو ما حدث عند وفاة والد سيدة جابر. فقد أفضى ذلك إلى استيلاء الجارة أم عباس عليها بدعوى رعايتها في الظاهر، وكى تعمل لديها خادماً بلا أجر في الواقع، ثم ما تلا ذلك من أحداث بعد تلك الوفاة.

وأحياناً ثلاثة يكون الموت ليس فقط نهاية الشخصية المتوفاة بل نهاية روائية أيضاً كما حصل بالنسبة لوفاة سيدة جابر فقد كانت نهايتها نهاية الرواية.

وأحياناً لا يكون الموت إلا تأكيداً للموقف أو معنى سبق تكراره في الرواية على نحو ما كان مصري جابر بن سيدة تحت عجلات سيارة الأجراة. فقد كانت هذه الصدمة في حياتها ليست إلا تكراراً لصدماتها السابقة في كل من زوجها الأول علام، ثم عشيقها أنور بك، ثم زوجها الثاني عباس بك البرعى والد طفلها. ففي كل مرة من هذه المرات ظهرت الصدمة هو الفرقعة عنمن وثبتت فيه أو أحبته، غير أن مصري الطفل الفجائي قد رفع من درجة هذه الصدمة وحدتها لأكثر من سبب: أولها: أنه لم يكن لها مقدمات أو تمهد، بينما في الصدمات الثلاث السابقة نجد المبررات التي أدت إلى النتيجة الطبيعية المتوقعة والتي اضطررت سيدة سيدة نفسها إلى المشاركة في تحقيقها بالرغم من صعوبة وقوعها على نفسها.

أما ثالث الأسباب فهو أن صدمتها في مصري ابنها وقعت وهي في سن متاخرة، أعني وهي أقل قدرة على احتمال هذه الصدمات، فلم يكن سهلاً عليها - كما كان من قبل - أن تنهض من جديد.

أما ثالث الأسباب فهو أن صدمة فراقها عن ابنها على هذا النحو المفزع كان رابع صدماتها، فعنصر التكرار أدى إلى تحطيم روحها المعنية، على عكس ما كانت صدمتها في زوجها الأول علام فقد أدت إلى تخصيصها أكثر مما أدت إلى تحطيمها، بل أنها حاولت أن تستفيد منها

فيما جد لها من علاقات بغيره من الرجال.

أما رابع هذه الأسباب فهو أنها تحس أنها تواجه هنا القدر مباشرة حيث لا تكافؤ بين أطراف الصراع وحيث الخسارة فادحة ومؤكدة. أما في الصدمات السابقة فقد كان القدر لا يواجهها مباشرة بل يتحرك عن طريق عناصر إنسانية هم هؤلاء الرجال الذين ارتبطت حياتها بهم إلى حين، والذين يمكن مواجهتهم والدخول معهم في صراع شبه متكافئ، بل يمكن أن تكون فيه المكاسب والخسائر في النهاية متعدلة. من هنا كان مصرع الطفل جابر هو قمة المأساة التي لا مأساة بعدها، المأساة التي بدأت بوفاة جابر الأب، وانتهت بوفاة جابر الابن.

البناء الروائي :

والصلة بين روائي (الستامات) و(نحن لا نزرع الشوك) ليست فقط في مجرد فكرة الموت التي تتكرر بينهما، لكنها أيضاً في الشكل الروائي المحكم الذي تميّز به هاتان الروايتان بصورة ربما كانت أبرز ما هو في روايات يوسف السباعي الأخرى التي يصلح عددها حتى روایتنا اثنى عشرة رواية.

فأهم ما يميّز البناء الروائي هنا تماسكه بشكل يكاد يكون هندسياً، فالبداية هي النهاية. والشخصيات لا تفترق في أول العمل الروائي إلا لتلتقي على مستويات جديدة بعد أن تطور وتقدم الزمن بكل منها، وشخصية سيدة جابر - في صعودها وهبوطها - تنبع حولها كل تلك الحيوط.

فالرواية تبدأ بسيدة جابر وهي تنتقل في شيخوختها ومرضها مع أسرة الأستاذ حمدي السمادوني إلى بيته الجديد بمدينة المقطم تتحمّى أمينة واحدة لم تعد مستحيلة التحقيق (إذا قارناها بأمنياتها الأخرى) ذلك أن ترقد بسفح الجبل في مقابر الأسرة التي تعيش بينها. وهذا هو ما تنتهي به الرواية، كل الفرق بين مقدمتها ونهايتها هو

الفرق بين الأممية وتحقيقها.

وإذا كانت سيدة قد افترقت عن زوجة أبيها دلال بعد وفاة أبيها، فإنها عادت للتلقى بها وكل منهما يحترف البغاء : سيدة تمارسه ودلال تدير بيته وتدعو سيدة إليه (نحن لا نزرع الشوك، ص ٦٢٥).

وإذا كانت الخادم سيدة جابر قد افترقت عن الفتى حمدى وأسرته عندما اقترنت بزوجها الأول علام، فإنها تعود فلتلقى بالشاب حمدى وأصدقائه في أحد بيوت البغاء، ثم تعود سيدة جابر الممرضة لتلتقي بالوالد حمدى لتمرير طفله وليجيبها إلى طلبها الأخير بدنها في مقابر أسرته.

وإذا كانت سيدة جابر الخادم بلا أجر قد فارقت المراهق عباس البرعى وأسرته بعد أن مارست معه أولى تجاربها الجنسية : فإن سيدة جابر البغى تعود للتلقى بالأفاق عباس مزوراً للبونات التي تتبيح له التعامل معها ومع أمثالها، ثم تعود سيدة جابر الغانية لتلتقي بعباس بك البرعى لتتزوجه وتنجذب منه ثم يرغمها على العودة إلى المنزل نفسه الذي كان قد سبق أن عملت به خادمة بلا أجر حتى لتقول لنفسها : كم مرة دخلت هذا البيت وخرجت منه (نحن لا نزرع الشوك، ص ٨٩٢).

وعندما باع عباس مطبعته فإن الذى اشتراها منه هو حمدى دون معرفة سابقة بينهما حتى إن سيدة همست : «هذه الدنيا ضيقه» (نحن لا نزرع الشوك، ص ٧٧٩).

وصفاء التى أحبها حمدى حب المراهقة ثم افترقت عنه لتتزوج أستاذة، تعود وتلتقي به وقد أصبحت أمّاً لخريج جامعى ترجو أن يلتحقه بال محللة التى يديرها.

هكذا تتشابك كل خيوط الرواية، وتبلور حول شخصية سيدة جابر. وإذا كان قد حدث تطور لدى يوسف السباعي في البناء الروائى فهو تطور نحو مزيد من هذا التماسك المعماري.

فرواية (نحن لا نزرع الشوك) إذن ما تزال امتداداً للخط الذي بدأ في رواية (السقا مات) والذى كان قد انقطع -إلى حد ما- بـتقديم روايات موضوعها تاريخنا المعاصر . فالشخصيات الرئيسية في كلتا الروايتين قد وقع عليها الاختيار من أدنى السلم الاجتماعي ، والخوار في (السقا مات) وبعض الكلمات المنتشرة في السرد نفسه باللغة العامية ، وفي رواية (نحن لا نزرع الشوك) نجد معظم الخوار باللغة العامية أيضاً وكذلك بعض الكلمات المنتشرة في السرد . وفي كل من الروايتين ثلاث وفيات فجائية . غير أن (السقا مات) لا تنفرد فيها بالبطولة شخصية واحدة ، وبهذا تقترب خطوة من بعض الاتجاهات الروائية المعاصرة في الأدب الغربي . بينما هناك شخصية محورية هي شخصية سيدة جابر في روايتنا .

كما تتميز رواية (نحن لا نزرع الشوك) بـتناول أسلوب المخاطب من حين لآخر ، وأسلوب المخاطب هووعي الشخصية أحياناً وهو ضميرها أحياناً أخرى . وفيما عدا ذلك فالأسلوب يسوده ضمير الغائب المعبر عن وعي المؤلف العليم بكل شيء والمرتبط أكثر الأحياناً بوعي الشخصية المحورية سيدة جابر والمنفصل عن هذا الوعي أحياناً أخرى . ولهذا خدعنا كقراء مع سيدة جابر في زوجها علام حين استولى على نقودها وأوهمنها - وأوهمنا معها - أنه يؤثر لها بيته مستقلاً عن أهله ، ودون أن تعلم - ولا نعلم معها - أنه تزوج بفضل هذه النقود امرأة أخرى ، حتى تكشف الأمر أخيراً لها ولنا ، بينما كشف لنا المؤلف كقراء موقف آخر لم تتكتشف لسيدة جابر إلا فيما بعد ، ففي الفصل الثلاثين الذي جعل عنوانه (عملية تزوير) أدركنا - عن طريق هذا العنوان وقبل أن تدرك هي - أن عباس البرعى يزور البوتان التى يتعامل بها معها كفى . كذلك أدركنا فى الفصل السادس والثلاثين - وقبل أن تدرك هي أيضاً - أن عباس البرعى - زوجها هذه المرة - يخدعها ويريد أن

يستولى على نقودها وذلك عن طريق استخدام ضمير المخاطب الذى يختلط فيه وعى شخصية عباس بوعى المؤلف نفسه (نحن لا نزرع الشوك، ص ٧٢٢ - ٧٢٣).

وبوجه عام فإن أسلوب الرواية - تمشياً مع بنائهما - واضح منطقى، يؤثر التفصيل. والتسلسل الزمنى والإيقاع منتظمان ذلك لأن الشخصيات فى حالة صحو دائم لا يحلمن ولا يهدون.

أما الزمن فلا يعبر عنه فقط عن طريق تطور الشخصيات وتقدمهم فى السن أو موتهم. بل عن طريق خلفية تاريخية يشار إليها من حين لآخر بكلمة هنا وكلمة هناك. فأوقيبة الموز تباع فى أول الرواية بقريشين (نحن لا نزرع الشوك، ص ٩٧). ونحن نستمع إلى سامي الشوا وزكى مراد ومنيرة المهدية.. وأحياناً إلى الولد «اللى باين عليه هيبقى حاجة»، والذى اسمه عبدالوهاب (نحن لا نزرع الشوك، ص ٢٤٧)، ثم ما نلبث أن نستمع إلى عبدالوهاب يغنى «كلنا نحب القمر»، و«خايف أقول اللي فى قلبى» (نحن لا نزرع الشوك، ص ٢٥٩) ثم نستمع إلى صفارات إنذار الحرب العالمية الثانية فى سماء القاهرة (نحن لا نزرع الشوك، ص ٧٥٧). حتى نصل إلى حرب فلسطين سنة ١٩٤٨ (نحن لا نزرع الشوك، ص ٨٦٤)، وأخيراً قيام الثورة وحرب السويس والسد العالى (نحن لا نزرع الشوك، ص ٩١١)، وبوجه عام فإنه إذا كانت رواية (نحن لا نزرع الشوك) من روايات السير التى يتبلور فيها الموضوع الروائى حول شخصية محورية، فإن الحركة الروائية تعبّر عنها مراحل حياة هذه الشخصية منذ طفولتها حتى وفاتها.

ويمكّنا أن نخلص من هذا جمبيعاً إلى أن رواية (نحن لا نزرع الشوك) ثمرة تصافر جهد وموهبة وخبرة روائية لا شك فيها - وثبتت من جديد أن كل عمل فنى يعبر دائماً عن هذا الجدل بين أعمال الفنان السابقة ومحاولاته تقديم جديد يضيف إليها ويتجاوزها .

فلا هو منفصل عنها ولا هو تكرار لها . إنه كالوليد الجديد مشابه
لإخوته ومتميّز عنهم ، وهذا هو الذي يهبه وجوده الفني الخاص به
ويمنحه مذاقه ونكته .

مارس ١٩٧٠

العمر لحظة ومهمة الفنان التنبؤية

عندما يمسك الفنان قلمه أو ريشته ليشرع في عمله الإبداعي، فمعندي ذلك أنه آلى على نفسه أن يحقق مهمة متعددة النتائج، والفن الأحادي النتبؤة فن سطحي ضحل باهت الآخر. ولقد كان التنبؤ هو إحدى مهام الفن طوال تاريخه. ففي التوراة نجد الفن والنبوءة يختلطان معاً بحيث لا نعرف أين ينتهي أحدهما ليبدأ الآخر، وروايات جول فيرون وهـ. جـ. ويلز وأمثالها هي أدب وفي الوقت نفسه نبوءات بما تتحقق من اكتشافات واحتراقات علمية بعدهما بعشرين السنين، وكتاب اليوتوبيا ابتداء من جمهورية أفلاطون - التي حاول تحقيقها - يختلط الأدب في كتاباتهم بالنبوءة المتفائلة أو المشائمة. فالفنانون والأدباء يوهبون - من بين مواهيمهم المتعددة - قرون استشعار تستشرف المستقبل فيحدروها قومهم في وقت يبدو لمعظم الناس أن كل شيء ثابت مستقر وأن الأوضاع بخيرها وشرها باقية كأنما إلى أبد الدهر، وقد يحدث العكس فإنهم قد يرون بصيص النور في وقت يشيع فيه اليأس وتخييم فوقه روح الهزيمة.

ولقد كان يوسف السباعي واحداً من أدبائنا القلائل الذين استطاعوا أن يقاوموا - ربما في نفوسهم قبل أن يفعلوا ذلك بين جماهير قرائهم - روح الهزيمة واليأس، وأن يرى بصيص النور الذي يعلن عن مجيء الفجر رغم حلقة الظلم. وكانت آخر رواياته التي نشرها قبل معارك أكتوبر أبرز وثيقة فنية قدمها مبرهنا على أنه لا يخدع بالظاهر ولا يجرف مع التيار المندفع فوق السطح، بل إن حدسـه الفني يدفعه إلى الغوص بحثاً عما وراء السطح مستلهماً روح الشعب الأصيلة، روح

المقاومة التي تأبى الذل والخنوع، وإن توارت حيناً فإنما لتأهاب وتحفظ. هكذا علمنا تاريخ مصر منذ غزاهما الهكسوس منذ ثلاثة آلاف سنة حتى معارك أكتوبر عام ١٩٧٣ . ولست أشك في أن ما كان يكتب من أدب في مصر خلال السنوات الست الأخيرة أى بين عام ١٩٦٧ وعام ١٩٧٣ إنما كان بين الأسباب التي ضللت الأعداء عن تفهم حقيقة روح الشعب المصري. فقد كان الأدب أحد مصادره التي يرصدها لتفهم حقيقة الأوضاع في مصر، ويبدو أنهم انتهوا إلى نتيجة لا تقبل الشك، هي أن روح الهزيمة تشيع في النفوس وأن مصر لا تفكر - وإذا فكرت لا تستطيع - في تغيير واقع الأمور، بل هي في طريقها إلى نكسة أعمق وأفحى. ولو أن معظم ما كتبه أدباءانا كان يستلهم نفس النبع الذي يستلهمه يوسف السباعي حين كتب روايته «العمر لحظة» لأدرك العدو والصديق أن روح الشعب المصري لم تمت، ولتغيرت حسابات الجميع.

ولئن كان ما ظهر من أدب في سنوات النكسة مستلهماً نفس النبع الذي استلهمه يوسف السباعي حين كتب «العمر لحظة»، قليلاً بالنسبة لما شاع من أدب يسوده التشاوؤم، فإنه ليس قليلاً ولا جديداً بالنسبة لأدب يوسف السباعي منذ وطن نفسه، في سن مبكرة، على أن يكون الأدب هو مهمته الأولى في الحياة، ومنذ آلى على نفسه، كأى فنان صادق مع نفسه، أن يجعل كل تجاريء في الحياة، عاطفية كانت أو وظيفية أو حتى هامشية، في خدمة قلمه.

ولسنا هنا بسبيل تبع هذا الخطط الهام والمستمر في أدب يوسف السباعي، إنما يكفي أن نشير إلى رواياته وقصصه قبل ١٩٥٢ مثل «نائب عزرائيل» (١٩٤٧) و«يا أمينة حشكت» (١٩٤٨) و«أرض النفاق» (١٩٤٩)، لندرك أنه كان يلمس ما يضطرم به باطن المجتمع المصري وأنه وصل إلى درجة الغليان التي لا بد أن يقع بعدها الانفجار. ثم تأتى بعد ذلك سلسلة رواياته التي جعلت منه زعيم ما يسمى بالاتجاه

التاريخي في الرواية المصرية المعاصرة، والتي ظن البعض أنها مجرد تبع لأحداث الثورة وتقديمها في شكل قصصي. ولقد يكون هذا القول صحيحاً لو أن كاتبها يقدمها محايداً تماماً، غير أن النظرة الأعمق إلى هذه الروايات تكشف أن الهدف منها ليس مجرد تقديم الأحداث التاريخية في شكل روائي بل إن مهمتها الأساسية هي الكشف عن الجوانب الإيجابية خلال هذه السلسلة من الصراع التاريخي. وتتحقق هذه المهمة في هذا النوع من الروايات ابتداءً من اختيار عنوانها. فرواية «رد قلبي» (١٩٥٤) تتناول صراع الشعب في مواجهة الحكم المنحرف والملكية الفاسدة. وتروى خلال قصة حب الأحداث التي أدت إلى اقتحام الملكية. وغير خاف أن لعنوان الرواية «رد قلبي» دلالة مزدوجة هي دلالة عاطفية وأخرى قومية وطنية. أما رواية «طريق العودة» فتناول قضية تحرير فلسطين وتتبناً بعودة العرب إليها كما يوحى بذلك عنوانها، ورواية «نادية» - وهي الرواية الوحيدة في هذه السلسلة التي جعل المؤلف عنوانها باسم بطلتها - تتعرض للعدوان على بورسعيد عام ١٩٥٦ ومقاومته. و«جفت الدموع» تدور حوادثها في إطار الوحدة بين مصر وسوريا، والعنوان هنا أيضاً - كما في رد قلبي - مزدوج الدلالة، فالدموع التي جفت يمكن أن تكون دموع الخ比ين ويمكن أن تكون دموع الشعبين المصري والسورى وذلك بتحقيق وحدة القلوب ووحدة الشعبين. بينما رواية «ليل له آخر» (١٩٦٣) التي تبدأ حوادثها قبل الانفصال وتنتهي بعده، فإن يوسف السباعي وقد نشر هذه الرواية عام ١٩٦٣ - أي بعد الانفصال - قد تنبأ بأن هذا الانفصال - وقد شبهه بالليل لابد أن يكون له - كما لكل ليل - من آخر. وبداً هذه المهمة التنبؤية من عنوان روايته، فهو في الوقت الذي يبارك فيه الوحدة في روايته السابقة ويرى أنها قد جفت الدموع، لا يؤمن بأن ما وقع بعدها من انفصال يمكن أن يستمر حتى لشبهه بالليل في قيامته وأنه لابد

من فجر يأتي بعده . وهذا هو ما نعنيه بأن يوسف السباعي لا يقف موقفاً محايضاً في هذه السلسلة من رواياته ، ولكنه في الوقت نفسه لا يحلم أحلام يقظة لا صلة لها بالواقع التاريخي ، وهذا هو ما نعنيه بالمهمة التنبؤية . وتأتي بعد ذلك مسرحية «أقوى من الزمن» (١٩٦٥) لتناول بناء السد العالي في منطقة مزدحمة بآثار الفراعنة التي تشهد بامجادهم . ولكن كان عنوان المسرحية يشير إلى أن الحب الذي ربط بين أبناء فرعون وأحد مهندسي السد العالي أقوى من الزمن ، فيما يزال الماضي ممكناً الالتحام بالحاضر (فقد جا يوسف السباعي هنا إلى أحد أشكاله الروائية الخبيرة وهو الشكل الفانتازى الذى يحيط الفواصل بين الماضى والحاضر) فإنه يشير في الوقت نفسه إلى أن استمرار الشعب المصرى وإنجازاته العظيمة منذ شيد الفراعنة معابدهم وأقاموا آثارهم مسجلين عليها أمجادهم حتى بناء السد العالى ، إنما هو استمرار خالد أقوى من كل محاولة لطمس معالله أو القضاء على روحه . فإذا كانت رواية «ابتسامة على شفتيه» (١٩٧١) بمحاجتها تتناول معركة الكرامة التي دارت بين القوات الفدائىة والصهيونية فى الأردن عام ١٩٦٨ ، ويموت بطلها عمار فى أثناء عملية فدائىة أثناء المعركة وثمة ابتسامة على شفتيه لأنه وأصحابه قد كسبوا المعركة ، فليس المهم مصير الأفراد ، والموت ليس نهاية ولا هزيمة بل هو ثمن لابد من دفعه فى سبيل تحقيق الغاية ، بل يموت عمار وهو يهمس متبايناً : مازالت هناك معارك كثيرة أمام الآخرين حتى تتحقق وجودنا .

وفي ختام هذا الاتجاه الروائى يقدم لنا يوسف السباعي آخر رواياته «العمر لحظة» (١٩٧٣) التى نشرتها تباعاً مجلة «المصور» ابتداء من ١٦ مارس حتى ٢٩ يونيو ١٩٧٣ وهو يعلن هدفه بوضوح فى مقدمته التى كتبها لروايته ما يعفينا من اللجوء إلى الاستنتاجات ، فأحداث الرواية تقع فى أواخر عام ١٩٦٩ وأوائل ١٩٧٠ خلال الفترة المعروفة

باسم حرب الاستنزاف ، وقد سجلت هذه الفترة أروع بطولات الجندي المصري ، ومن أبرز هذه المعارك التي خاضها وقتذاك معركة جزيرة شدوان التي كانت رمزاً لصلابة الجندي المصري وجرأته وفدائه ، ثم ينهي يوسف السباعي مقدمته قائلاً: «لقد أحسست بضمير الكاتب أن تلك الفترة المشرقة في تاريخنا لا يمكن لأدبنا أن يعبرها في صمت . وحاولت من خلال الرواية أن أقول شيئاً أنصف الجندي المصري والأدب المصري أمام التاريخ». أى أنه أراد بكتابته هذه الرواية أن يعلن أن الأدب المصري في تلك الفترة لم يكن كله أدباً متشارماً قد انطوى على نفسه يحتر مرارة النكسة ، وأن هناك في مصر من الكتاب من يستلهم اللحظة المشرقة كما يستلهم غيره اللحظة الحالكة.

أما النهج الروائي في رواية «العمر لحظة» فهو النهج نفسه الذي أعلن عنه يوسف السباعي في مقدمته لأولى رواياته التي كتبها في هذا الاتجاه الروائي وهي رواية «رد قلبى» حيث نراه يعلن أن سبب اهتمامه بتلك القصة هو يقينه بضرورة تسجيل الأحداث الخطيرة التي حدثت في تاريخنا المعاصر ، وثقته أنه - بصفته العسكرية - أقدر الكتاب على تسجيلها بحكم خدمته في الجيش واهتمامه بالشاعر التي أدت إلى حدوث هذه الأحداث التي غيرت وجه التاريخ في مصر . ثم يضيف موضحاً منهجه الروائي : «ولقد حاولت قدر ما أستطيع أن أدمج قصتي هذه في قصة الأحداث الدامية التي حدثت فعلاً حتى تبدو القصة كتلة واحدة». ومعنى هذا أنه يجعل القصة الفردية مرتبطة بالأحداث العامة فيصبح للرواية مستوىان : مستوى خاص وآخر عام ، لكنهما يتشاركان ويتلاحمان بحيث يبدو منهما في النهاية نسيج روائي متكامل .

ولكننا نتساءل بعد انتهاء من قراءة هذه الرواية ، هل كانت حقاً تتناول لحظات مضت فقط ، لحظات حرب الاستنزاف المشرفة ، أم كانت تتنبأ باللحظة المقبلة أيضاً ، وهي معارك أكتوبر ١٩٧٣ التي اتسمت

بالشجاعة والتضحية. وجوابنا على ذلك أنه بقدر ما كانت حرب الاستنزاف تهيداً ل المعارك أكتوبر فـإن رواية «العمر لحظة»، كانت بدورها تنبئاً بهذه المعارك.

أما القصة الفردية فيمكن تلخيصها في هذا النص الذي يتحدث عن تعمت بطلة الرواية فيقول: «وأثارت زوجها عبد القادر كان على علاقة بزینات شکری المثلثة. وانطلقت هي هاربة من تلك الحياة لتجد نفسها غارقة في الحب إلى أذنيها» (العمر لحظة، مكتبة الخليجى، ١٩٧٣ ، ص ٢٣٧). أى أنها بإزاء أربعة أطراف، طرفان منها زوج وزوجة، الزوج على علاقة بأخرى فتهجره الزوجة ليصبح بدورها على علاقة بـرجل آخر هو المقدم محمود عبدالله، لكنــ ولأننا نستمع في الرواية من أولها إلى آخرها إلى وجهة نظر نعمتــ فإنــ ما يبدو لنا تصرفــاً يستحق الإدانة من جانب عبد القادر نتعاطف معه حين يصدر مثله عن نعمتــ فــنــحنــ نــســتــمــعــ إــلــىــ مــاــ يــبــرــرــ تــصــرــفــهــاــ،ــ وــلــعــلــ أــهــمــ هــذــهــ التــبــرــيرــاتــ هــوــ أنــ زــوــجــهــ كــانــ الــبــادــيــ وــلــمــ يــكــنــ تــصــرــفــهــ إــلــاــ رــدــ فعلــ لــتــصــرــفــهــ،ــ فــهــ لــوــنــ مــنــ أــلــوــانــ الــاــنــتــقــامــ الــلــاــشــعــورــيــ أوــ حــتــىــ الشــعــورــيــ تــأــكــيــداــ لــنــفــســهــاــ بــأــنــهــاــ مــرــغــوــبــةــ وــمــحــبــوــبــةــ وــأــنــ اــنــصــرــافــ زــوــجــهــ عــنــهــاــ لــيــســ حــكــمــاــ نــهــائــيــاــ عــلــيــهــاــ مــنــ عــالــمــ الرــجــلــ كــلــهــ.ــ لــكــنــنــاــ نــســتــمــعــ إــلــىــ تــبــرــيرــاتــ الزــوــجــ لــمــوــقــفــهــ،ــ وــلــهــذــاــ أــدــانــ تــصــرــفــاتــهــ كــلــ مــنــ الــكــاتــبــ وــالــقــارــئــ مــعــاــ.

وفي نهاية الرواية تواجه بموقف سامية زوجة محمود عبدالله، وهو موقف شبيه جداً بموقف نعمت من زوجها عبد القادر في بداية الرواية، وكأنما العجلة تدور والحلقات لا تنتهي إلا لتبدأ غيرها. فسامية تشور على زوجها لعلاقته بنعمت (العمر لحظة، ص ٣٩٥)، تماماً كما سبق أن ثارت نعمت على زوجها عبد القادر لعلاقته بالممثلة زینات شکری (العمر لحظة، ص ٥٣-٥٥).

هذه المفارقة هي محور القضية الفردية وخلاصتها. إننا أحياناً

ما نتصرف التصرف نفسه الذى ندين به الآخرين ، ولهذا فإننا سرعان ما نجد بدورنا من يديتنا بنفس ما أدنا به الآخرين .

لقد هربت نعمت من مشكلتها الزوجية أو مشكلتها العاطفية مع زوجها الأستاذ عبد القادر رئيس تحرير إحدى المجالات ، فترك عملها بالمجلة التى تعرف فيها عليها ، لتعمل باحثة اجتماعية فى مستشفى القوات المسلحة بالمعادى برتبة نقيب ، وهناك تعرف على أحد المرضى هو المقدم محمود عبد الله من قوات الصاعقة ، وتنشأ بينهما علاقة عاطفية ، غير أنه بشفائه ورحيله إلى الجبهة ما يلبثان أن يفترقا . ومن جديد يلتقيان في جبهة قناة السويس عندما ذهبت نعمت لزيارتها مع وفد وطني من المستشفى العسكري . ولم تلزم نعمت المستشفى بين الجرحى ، بل انطلقت بين الجنود ، وظلت تنتقل من موقع إلى موقع ، والأولاد - كما كانت تسميه - يضحكون ويمرحون ، والعابس منهم لا يقلقه الخطر إنما تقلقهم المشاكل الصغيرة التى خلفها وراءه فى داره (العمر لحظة ، ص ٦٩) لهذا لا يزعج الجنود أن يعودوا من الجبهة فيجدوا المدينة تحيا حياتها بالأغانى والأنوار . فهذا خير من أن يعودوا ليجدوا أهلهم فى نواح وظلام «الم تقولى أنت إن ما يضايق الجنود هنا ليس خوف الشظايا وفزع الدوى ولكنها مشاكلهم الصغيرة التي تركوها وراءهم . ما بالك إذا أحس أحدهم أنه قد ترك أهله وراءه في دمار وخراب » (العمر لحظة ، ص ٧٧) .

وهكذا يوضح يوسف السباعي - بل يؤكد - العلاقة الوثيقة بين جبهة القتال والجبهة الداخلية . وأن مشاكل جبهة القتال مقدور عليها «نحن نستطيع أن نخرجى وراء أمورنا هنا . أما أمورنا في القاهرة فلا نجد من يجري وراءها» (العمر لحظة ، ص ٩٧) . ويوضح السباعي دائم الحرص على الانتقال من التعميم إلى التخصيص ومن التخصيص إلى التعميم ، لهذا نحن نتابع نعمت وهي تستمع إلى شكوى بعد أخرى عما خلفه

الجنود في الجبهة وراءهم من مشاكل تقلقهم، لعلها تستطيع عند عودتها أن تخل لهم ببعضها، فهذا صبحى يقول لها «كان أبي فيما مضى ينتظر موسم القطن ليكسب ويسلد القرشين اللي استدانهم ويمشي أمروره.. والآن أصبح موسم القطن يحل كالقضايا المستعجل.. نقضن باليمين وندفع بالشمال.. ديون متلتلة: مقاومة وتطهير وخلافه.. الجمعيات التعاونية أصبحت كالمرابي لا يحل الموسم إلا وقد خربت بيتنا» (العمر لحظة، ص ١٠١) ويقول لها صلاح بعد أن شكا لها مشكلة أبيه الذي خرج حديثاً من السجن ولا يسمح له بفتح كشك سجاير بينما هو جند - وقد كان عائل الأسرة - بسبب خروج أبيه من السجن فقدت أسرته مصدر عيشها، يقول لها: «بینى وبينك هنا أريح.. مشاكلنا هنا بسيطة.. لا يبقى أمامنا سوى إشارة ونتحرك لرؤدي واجبنا.. ولا يبقى لدينا ما نقدمه سوى أرواحنا، وهي - وبيني وبينك أيضاً - لا تشغلي من فكرنا الكثير، فمسيرها يحدده مسار طلقة أو شظية يحولها القدر أغللة، يمنة أو يسراً لتخطف الروح أو تبقيها، ويصبح عمرنا لحظة، وهي أوج العمر أو نهايته» (العمر لحظة، ص ٤١) .
وعندما عادت نعمت إلى القاهرة وتحدثت مع أحد المسؤولين لحل مشكلة صلاح ووعدها بإعطاء الترخيص اللازم لأبيه قالت له «إننا سترفع لهم عن أسرة وسنجعل جندياً في الجبهة يحارب وهو قرير العين» (العمر لحظة، ص ٣٢) .

ويؤكد محمود عبد الله من جانبه هذا الرابط بين الجبهتين، وأن الأمر على جبهة القتال ميسور. «ولكن الذين وراءنا يملكون الكثير، يملكون الجهد الذي يجب أن يبذلوه في كل ضرورة فأس في مزرعة وفي كل دورة رى في ماكينة، وفي كل سطر يقرؤه تلميذ في مدرسة.. في كل مشرط في يد الطبيب، وفي خط يرسمه مهندس، وكلمة يطلقها مدرس.. الذين وراءنا يملكون بجدهم وانضباطهم أن يلموا جرح مصر

النازف وأن يساندونا لكي نفرض على العدو إرادة مصر» (العمر لحظة، ص ٣٣٧). إنني أعيّد الكلمات بنصها لأنني حریص على أن يقرأها كل مصري وكل عربى وأن يعيها ويعمل بها، فليست الجيوش منعزلة عن خلفها، فهو لاء آباء أولئك وأبناؤهم وإخوتهم «فليس المطلوب من كل منا أن يمسك بدفع ويضرب.. لو فعلنا هذا.. لما وجد الذين يحاربون على خط النار لفهمتهم، بعض منا يجب أن يصنع رغيف العيش، والبعض لا بد أن يصلح صنابير المياه، كل منهم يرقى في أهميته إلى مستوى حامل المدفع، المهم أن يعمل عمله جيداً» (العمر لحظة، ص ٤٩٢).

ويتصل بهذا مفهوم الشجاعة، فالشجاعة ليست مشكلة في جبهة القتال، إنها قدر الرجال المحتوم، إنما تتصبح الحاجة إلى الشجاعة في الجبهة الداخلية. فعبدالعزيز الذى استشهد في عملية فدائية فيما بعد، جبن عن التزوج بسعدية التى حملت منه لأن سمعتها كانت سيئة رغم أنها تخلت عن ماضيها عندما أحبته فأخلصت له (العمر لحظة، ص ١٥٧) أما في جبهة القتال فإن «الذين يموتون منا.. لا أنظهم احتاجوا إلى شجاعة وهم يواجهون الموت.. إن الموت هنا لا يمنحك حتى فرصة الخوف منه، وسط الضجيج والدوى والغبار والدخان تفلت شطية أو رصاصة لتنفذ في أحدنا. فيسقط ثم ينتهي» (العمر لحظة، ص ١٧٨).

ويتابع يوسف السباعي أحاسيس الخوف والشجاعة لدى المقاتلين من أقوالهم إلى أفعالهم، فيروى لنا عملية فدائية قام بها المقدم محمود عبدالله وجندوه، إنه يحس الخوف، ليس الخوف على حياته بل الخوف أن تفشل عمليته، فالخوف في هذه اللحظة لا يشكل تهديداً بألم بل يشكل منعاً لمهمة، فقيمة حياته في هذه اللحظات هي تأدية هذه المهمة، إنه لا يرفض الموت، ولكنه يرفضه الآن (العمر لحظة، ص ٢١٨) ولا ينسى يوسف السباعي العامل الروحى حين يتلو محمود الفاتحة في تلك اللحظة التي تتصل فيها شرة بين الحياة والموت وبين الانتصار والهزيمة.

وعندما تعثر عبدالعزيز ثم سقط نتيجة إصابته أثناء هذه العملية قال إنه لا يخاف الموت لكنه كان يريد ألا يموت حتى يتزوج سعدية التي تحمل جنينها منه. وعندما يستشهد عبدالعزيز وزملاء له نعرف أن للانتصار ثمناً يجب أن يدفع.

ونحب أن نقف هنا وقفه عند سعدية التي لم تغضب من عبدالعزيز عندما أعلن لها أنه لن يتزوجها وطالبتها بأن تتخلص من جنينها قائلة: أقسم أني لم أصر على شيء - لقد كان هو أهم شيء.. و كنت أتوى الخلاص من حمي. مadam هذا يريحة.

فالنساء الأخريات في رواية «العمر لحظة»، نعمت وسامية موقفهما مفهوم، أما سعدية فهي «القديسة الخاطئة» أى التي جمعت المتناقضات معاً، أشبه ببطولات دستويوفسكي، حتى أن نعمت تتساءل «هل هي قدسية، هل هي بطلة، أم هي مجرد.. ما أطلقت عليه أم عبدالعزيز.. لبيه بنت لبيه» (العمر لحظة، ص ٢٨٥).

ولكى تكتمل صورة القديسة، فإننا نرى سعدية لا تقف هذا الموقف المسماح من عبدالعزيز فقط، بل ومن والدته أيضاً التي أطلقت عليها هذا الوصف، وعندما تقوت الأم بعد سماعها نبأ استشهاد ابنتها ببعض ساعات فإنها تغلها بيديها وتقول «أحسست بمعزتها الشديدة وأنا أمسك بها، أمسك بما حمله هو كما حملت حمي منه، ووسدتها الشرى بيدي» (العمر لحظة، ص ٢٨٧).

ومن تلك العملية الفدائية التي استشهد فيها عبدالعزيز يبدأ الاتجاه التبؤى في رواية «العمر لحظة»، فيدور نقاش بين نعمت ومحمود عن أسباب نكسة ١٩٦٧ إلى أن تسأله نعمت: وهل يمكن أن يحدث ما حدث ثانية.

ويستشرف يوسف السباعي المستقبل على لسان محمود حين يرد عليها قائلاً:

- لا .. لا أظن .. ليس هناك بالطبع من يستطيع أن يضمن نتيجة عمله مائة في المائة، وكل عمل معرض للنجاح أو الفشل ولكن الفشل شيء والضياع شيء، والفشل يجب أن يكون داخلًا في الحساب.. محسوب ضمن النتائج المتوقعة ومردود عليه بحسابات الخطة الأشمل.. وإذا لم نفعل فخير لنا لا نتحرك، عندما أنكر كصنايعي أشعر أنا قادر على فرض إرادتنا على العدو بما يسمونه الطرق المتواصلة على الصلب. (العمر لحظة، ص ٤٥) ومعنى هذا أن يوسف السباعي لم يقف بأحداث روايته عند عمليات الاستنزاف بل أطل منها على المستقبل حتى ليعلن في وضوح وعلى لسان بطله «يجب أن نحذر الضربة القاضية، يجب أن نحول المعركة إلى معركة نفس طويل، ولكن ليس إلى معركة صمت .. يثبت فيها أقدمه بارتياح وبغير قلق.. شعبنا يتحمل كل ما هو حتمي، لكنه يسخر من كل ما لا مبرر له، شعبنا يتحمل معركة طويلة» (العمر لحظة، ص ٤٦).

ومرة أخرى يترك المؤلف الأقوال ليجعل الأحداث تتكلم، فعندما يتحدث عن عملية عبور قناة السويس في العملية الفدائية التي ثُمِّت نجد أنها صورة مصغرّة من نفس ما قرأتناه وسمعناه عن عمليات العبور في ٦ أكتوبر، فقد ثُمِّت على نحو مبالغٍ بينما كل شيء هادئ في حالته الطبيعية. (العمر لحظة، ص ٢٠٧).

وعندما يعلن نبيل أن العدو قد أنكر في بلاغاته ما أنزلوا به من خسائر تجبيه نعمت:

- لقد آن لنا أن نركز على ما يجب أن نفعل، فإن ما يفعل أهم مائة مرة مما يقال (العمر لحظة، ص ٣٢).

وتتكرر العمليات الفدائية، لتقلّق العدو لكنها لا تفضي إلى شيء حاسم. لهذا فإن القتال لم يعد يستهوي محمود كما استهواه في أول الأمر. ولقد بات عملاً معاداً، أشبه بطاوبيـر التدريب. وحتى انفعال

الشار قد أخذ يخفـ. إنه يريد عملاً كبيراً، يريد شيئاً يرد كرامة مصر كلها ، وهو لا يعرف متى يمكن أن يأتي هذا العمل الكبير» (العمر لحظة، ص ٣٤١) وهكذا يعلو صوت النبوءة شيئاً فشيئاً، وتكون تجربة الدفاع عن جزيرة شدوان نبوءة عملية، حتى تهمس نعمت في نهاية الرواية محمود قائلة: «عمرك لن يذهب سدى، أنت أعز الناس على هذا البلد. أنت ذخيرة مصر الجريحة ، أنت سند وأنت الخلاص» (العمر لحظة ، ص ٤٢١).

وهكذا نصل إلى نهاية الرواية ، تلك النهاية السعيدة اجتماعيةً والماسوية عاطفياً، ذلك لأن الأفراد وأدوا رغباتهم العاطفية في سبيل سلامة التنظيمات الاجتماعية ، فقد تركت نعمت الخدمة في مستشفى القوات المسلحة وعادت إلى العمل بالجلة التي يرأس تحريرها زوجها عبد القادر وقامت على نفسها كما قالت على محمود. كانت العملية تحتاج إلى بتر فتصرفت في حزم وغير شعور - على نحو ما عبر المؤلف عنها - وعادت نعمت إلى زوجها كما عاد عبد الله إلى زوجته.

وهكذا التقت القضية الفردية بالقضية العامة ، فهذه النهاية لم تكن مفاجأة ولا غريبة عن الرواية. لم تكن مفاجأة لأن عبد القادر زوج نعمت لم يغلق الباب في وجهها أبداً ولم ييأس من عودتها إليه، وفي الوقت نفسه فإن نعمت بدورها لم تفك يوماً في الالتصاق بمحمود على نحو ما تمنى هو أن تتطور علاقتهما معاً، فقد كانت تريده «بعيداً ، مجرد غوغـ، لا تريـ - كما قالت - أن تشوـ صورـه وكـأنـه لـديـها مجرد صورة أو ثـنـالـ». (العمر لحظة، ص ٣٤٣ - ٣٤٤).

كما أن هذه النهاية لم تكن غريبة عن الرواية لأنها تتفق مع اتجاهها العام. فروح القتال التي تشيع في الرواية من أولها إلى آخرها ليست في النهاية إلا تضاحية. ليس بمجرد الرغبات الفردية - بل بالحياة نفسها في سبيل سلامة المجتمع والوطن. ولهذا لم تكن تضاحية أبطالنا برغباتهم

العاطفية - التي بدت في ضوء هذه الحادثة كأنما هي مجرد نزوات - في سبيل المحافظة على التنظيمات الاجتماعية المتمثلة في جمع شمل كل أسرة، لم تكن هذه التضحية غريبة عن التضحيات الأكبر التي يبذلها الأبطال الآخرون في سبيل سلامه وطنهم واستعادة أرضهم.

وفي الوقت نفسه فقد كان لهذه النهاية وظيفتها الفنية، فعن طريقها تنت للقصة دورتها الروائية، وهي طريقة محببة إلى يوسف السباعي في كثير من رواياته حيث يجمع في النهاية الخيوط التي تفرعت أثناء صراع الأحداث والشخصيات. فهو يفضل أن يضع للأمور حافتها بدلاً من أن يدعها مفتوحة أمام خيال قارئه. إنه يؤمن بـهندسة البناء الروائي، وأن كل بداية لابد لها من نهاية.

فبراير ١٩٧٤

حديث على تلال المقطم

كان ذلك يوم جمعة، يوم شتاء مشمس، حين وجدتني في الطريق إلى مدينة المقطم، تلك المدينة الصغيرة التي يلمح القاهرةيون أنوارها المتباشرة المتلائمة ليلاً وبيوتها المبعثرة نهاراً، كأنها حارس يقظ ليل نهار.. فأنا على موعد أدبي أخوى.

وأمام باب الفيلا وجدته يرحب بي بابتسامته التي لا تفارقه حتى لو كانما ينام بها ويحلم بها، وحتى ليبدو تجهمه شيئاً مخالفًا لطبيعته. وقد ادى إلى شرفة مستديرة الجدران مشمسة تستطيع أن تطل منها على مدينة القاهرة فكأنما ترى غودجاً مصغرًا منها على نحو ما نشاهدها من خلال نافذة طائرة.

وقدّمت القهوة، وثمة حوار يدور بيننا، حوار لم يبدأ أبداً في تلك اللحظة، ولم ينته لأنّه مستمر بيننا، لعله بحكم أننا من جيلين، لكنهما جيلان متقاريان غير متبعادين.

وهكذا وجدتني أسأل لأتلقي الإجابات تساؤلات تدور في ذهني كما أنها تدور في ذهن الآخرين من تتبعوا إنتاج يوسف السباعي الأدبي.

* ما العوامل التي وجهتك الوجهة الأدبية؟ أنا أعرف البيئة الأدبية التي نشأت فيها، لكنني أعرف أن لك شقيقين يتذوقان الأدب لكنهما لم يمارساه كما مارسته، فإذا أضفنا إلى ذلك أن وظائفكم كانت متشابهة - على الأقل في فترة التكوين - كان سؤالي ينصب على العوامل الخاصة بك وربما الأعمق والتي تظن أنها كانت ذات أثر حاسم في تعميم موهبتك الأدبية.

- اتجاه أي إنسان إلى سبيل ما تحدده أولاً سمات تركيبه البشري

الذى يشكل قدراته الحقيقية في الحركة والحياة، أعني بذلك قدراته الذهنية والحسية والبدنية، وهذه أشياء توجد مع ولادته أى أنها تنتمي إلى عنصر الوراثة أو غيرها من وسائل التكوين البشري غير المظورة، ويتأثر هذا التكوين مع الأيام بشيءين: تأثر لا إرادي بالبيئة، وتأثير مقصود بال التربية. تأثر بيئي ينتقل إما مع الزمن بالتعود أو مع التأثير بالإعجاب والانبهار ومحاولة التقليد سواء كان ذلك تجاه الخير أو الشر. والتأثير المقصود بال التربية هو نفسه ينقسم إلى قسمين: التأثير التلقائي في البيت والذى ينبع عن ما يفرضه واجب الأبوة أو المسئولية العائلية نحو الابن، والتأثير الآخر هو ما يفرضه الواجب المدرسي من محاولة فرض قيم خاصة بالتعليم المدرسي.

إذا حاولنا أن نطبق ذلك على شخص، فأعتقد أن التركيب البشري كان من أكثر العناصر تأثيراً على حركتي في سبيل الحياة ومن بين هذه التراكيب ما يسمونه موهبة الكاتب أو الفنان . ولا أعتقد أني كنت مستطيناً الاستمرار في اتجاه الأدب إذا لم يكن لدى في تركيبي البشري هذه الموهبة التي أمكن فيما بعد أن تشكل هذه الرابطة بيني وبين القارئ ، وهذا التأثير الذي يمكن أن تشكله كتاباتي عليه بافتراض وجوده.

يأتي بعد ذلك تأثير البيئة، ولقد كان ذلك التأثير عاماً مساعداً بلا شك فيما حصلت من رصيد أثري تجربتي بكل ما قرأتة في سن مبكرة وبغير إرادة ولا جهد من كل ما ترجمته أبي من عيون الأدب الغربي وما كتبه هو من مؤلفات ، وكانت علاقتي الشخصية وفرط ولعه به وتشبخي بقراءة كل ما يكتب كشيء نابع منه، أرى شخصه فيه، ولا سيما في كل ما ألف، يتساوى في ذلك كتاب «الصور» و«السمرا» وقصصه «الفيلسوف» و«المخادمة»، و«الدروس القاسية»، كنت أحب أبي وأراءه بإعجاب ، وانعكس هذا بدوره على ولعه بالأدب عامه، وأندفعت

أقرأ قصصه المترجمة وترجمته لرباعيات الخيام، فكانت هي الرصيد المعناني داخلي، والذي بغير شك اجترره هو وغيره مما فرأته من تلقاء نفسي وبولعى المكتسب للقراءة الأدبية، مما كون ذخيرتى الحقيقية فى الإنتاج الأدبى. فلقد فرأت لكل هذه الأسماء الضخمة فى الأدب الغربى سواء تولستوى وتشيكوف ودستويفسکى وأناتول فرانس وشكスピير . إلخ. فرأتها مكتوبة بقلم خير من ترجم إلى العربية من الأدب الغربى بشهادة العقاد الذى قال في مقدمة كتاب «قصص روسية» التي ترجمها والدى محمد السباعى إن أصحابها لو أتيحت لهم كتابتها بالعربية لما كتبوا أفضل من هذا.

دفعنى إلى الكتابة بعد ذلك الدافع الطبيعي الذى يكمن فى كل إنسان يشعر أن لديه أفكاراً ما، يود لو استطاع إبلاغها إلى الغير فيحاول أن ينقلها إلى الورق، وعندما ينقلها إلى الورق يحاول أن يذيعها على أكبر قدر من الناس. وكل إنسان من غير جدال يفكر وكل إنسان يتمنى أن ينقل أفكاره للناس، ولكن البعض وحده هو الذى يملك هذه القدرة. ولقد حاولت أن أكتب أفكارى وأخطو الخطوة التالية فى محاولة نشرها، ولقد طرقت الباب بعد ما اختبرت أكثر ما كتبت فى نطاق محدود بالقراءة له، ووجدت صدى لما كتبت، وكما قلت ذهبت أطرق الباب وأعتقدت أنى ولجته بسهولة، وكانت لم أزل بعد فى السابعة عشرة عندما نشرت فى أكبر المجالات الموجودة حينذاك والتى كان يصدرها أحمد الصاوي ومحمد كامل وسلامة موسى ومجلة الإمام التى كانت تصدرها جماعة أبوالملو، وفي السياسة الأسبوعية. أعنى وأنا صبى فى المدرسة الثانوية استطعت بمجرد إرسالى ما كتبت إلى هذه الصحف والمجالات المقرؤة أن أجدها بعد أسبوع منشورة باسمى. وتلت بعد ذلك فترة توقف فرضتها على الظروف عندما التحقت بالكلية العسكرية (الحربيّة)، وسبق ذلك بالطبع موت أبي وأنا فى الرابعة

عشرة، وكان لموته أثر عميق في نفسي وفي مواجهتي للموت وفي تعاملني معه بعد ذلك. وانعكس ذلك في كتاباتي بلاوعي ، ولعلك أنت قد أشرت إلى ذلك كثيراً وحددت انعكاس الموت وبالذات موت أبي في «السقا مات» و«نائب عزرائيل» وفي غيرها من الكتب وأخرها «نحن لا نزرع الشوك».

ولعلى قد أطلت عليك ، ولكن لعل هذا يجيب على بعض الأسئلة التالية.

* من الذين قرأت لهم وأعجبت بهم من الكتاب وتظن أنك تأثرت بهم ، وما مظاهر ذلك التأثر في كتاباتك على ما تعتقد ؟

- أول كاتب عربي أثر على هو أبي ، وكان أثره واضحًا في محاولاتي الأولى من ناحية اللغة المنمقة التي لم تكن تحتملها طبيعتي ، فقد كنت أجهد فيه وما لبست أن تخلصت منه. أما من ناحية الأسلوب فقد أثر على في اتجاه السخرية والفكاهة. وأعتقد أن هذا استمر للتقاءه مع طبيعتي . هذا إلى جانب الأدب العربي كما تعلنته في المدارس وهو كثير في ذلك الوقت ، أذكر منه نصوص الأدب وكتاب كليلة ودمنة والكثير من الشعر الذي تلقيناه خلال الدراسة وحفظي للقرآن. أما من ناحية المضمون فقد تأثر بأبي كثيراً وتلقائياً عن طريق ما نهلته من منابع الواقع واستخدام رصيد التجربة الإنسانية التي يخوضها الكاتب في مجتمعه . ولقد ضربت المثل من قبل بقصصه الخادمة والفيلسوف والدروس القاسية . فأننا أكاد أعرف أصولها الحقيقة . وأعرف بطل الدروس القاسية (الشيخ عبد الرحمن البرقوقي) ، وأعرفه هو نفسه في العاشق المتقلل .

بعد أبي كان صاحب الأثر الحقيقي على أسلوبي في كتاباتي - رغم ما قرأته للدكتور طه حسين والعقاد وهبي كل وغيرهم ، ورغم ما قرأت من القصص الشعبية الشهيرة مثل ألف ليلة وليلة وسيف بن ذي يزن وشعر

شوقى ومسرحياته - أقول إن أكثرهم أثراً فى هو توفيق الحكيم، كان أقربهم إلى قلبى وطبيعتى، وأعتقد أن ذلك لسهولة فى الأسلوب وخفة دم وذكاء وعمق تفكير وسعة أفق.

* هل تذكر أول محاولة أدبية لك، ما دوافعها وما مصيرها؟

- محاولتى الأولى كانت تنحصر فى محاولات شعرية وزجلية وقصصية، وقد تضمنت كل هذا مجالات خاصة كنت أكتبها وأجلدها وأرسلها وكذلك مجلة مدرسة شبرا الثانوية، وأذكر أول موال كتبته ونشرته فى مجلة المدرسة ومقدمته :

يا زهرة فوقك ندى حين اللي بكاك
يتحبس لازم يا زهرة والدموع سلواك
ولا دي دمعة رثا للعاشق الباقي
ماتردى يا زهرة حالى فى البكاء حالك
بتقولى دمعة فرح الله يهنىك

وأذكر أتنى كتبت أيضاً نشيد مدرسة شبرا، وكان ناظرها فى ذلك الوقت الأستاذ إبراهيم تكلا، ولحن النشيد الموسيقار الأستاذ محمود رمزى، وكان تتشدّه المدرسة كلها وقتذاك.

* هذا يقودنا إلى السبب الذى دفعك إلى التنقل بين الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والمقال. أى هذه الأنواع أحب إليك. وما هو أفضل عمل فى تعتقد أنت أنك كتبته؟

- أعتقد أن الإنسان يتحسن طريقه، ومن غير شيك فإن الظروف تفرض علينا في بداية إنتاجنا تعدد الأشكال الفنية التي نضع فيها إنتاجنا. وإذا حاولت أن أحيل لك الأسباب التي يجعلنا نتناول هذا الشكل أو ذاك، فإننى أعتقد أن الفنان يتاثر أولاً بحكم حسه المرهف، فنجده شديد التأثر والانفعال بأى حدث، كما نجده شديد الحساسية للفن الحقيقى في شتى صوره، سواء أكان موسيقى أم غناء أم تصويراً أم

كتابه. ومن غير شك فإنه يحاول في بداية حياته أن يطرق هذه الأبواب قبل أن يستقر على سبيل محدد أقرب إلى موهبته، فكثير من الكتاب نجدهم وقد اختلطت عليهم السبل في أول الأمر، حاول الكثير منهم في أول الأمر مثل أنيس منصور ومصطفى محمود، وأخرون كان جو المسرح والتمثيل شديد الجاذبية لهم مثل توفيق الحكيم، وذلك يشكل ما يعرف بوحدة الفن. ثم يبدأ الفنان بعد طرق الأبواب المختلفة في اختياره سبيلاً أكثر ملاءمة لطبيعته.

وأنا أذكر أنني حاولت الغناء وأنا تلميذ في المدرسة الثانوية في نطاق شلة الأصدقاء، كما حاولت الرسم فكنت أرسم الجلة التي أصدرها حتى أن مدرس الرسم كان يعتقد أنني سأكون رساماً. ولكن في النهاية استقر بي الأمر على طريقة التعبير بالكلمة المكتوبة. حاولت بالكلمة المكتوبة أن أكتب شعراً لا سيما في حالات الانفعال. لكن لم تطل محاولاتي لأنني بغير شك لست شاعرًا، واستمررت أعبر بطريقة القصة واخترت القصة القصيرة كما اختارها الكثيرون غيري لأنها أسهل في التشر وأسرع في التأثير وأيضاً لأنها لا تشكل - لو فشلت - جهداً ضخماً ضائعاً، فكانها مجس لقدرة الكاتب. وأنا لا أعني أنها كذلك دائماً، لكنها في بداية الكتابة تكون كذلك، لأنها قد تستمرة إذا كان تركيب الكاتب وطبيعته يلائمها شكل القصة القصيرة، أقصد بذلك أنها لا تشكل مرحلة من الكتابة القصصية عند كل الناس.

وبعد مرحلة كتابة القصة القصيرة بدأت محاولة الرواية.. وكانت أولى محاولاتي «نائب عزرائيل»، فلم أمرق شيئاً مما كتبته وكل محاولاتي نشرت، فكتابي «أطيااف»، يضم قصة نشرت في مجلتي (التي كان يصدرها الصاوي) عام ١٩٣٥ وهي قصة «تبت بدا أبي لهب وتب»، وكان عمري ١٧ عاماً، ويمكن قراءتها والحكم عليها على هذا الأساس. و«فوق الأنواء»، نشرت عام ١٩٣٤ وهي موجودة في نفس

الكتاب بدون تغيير . والرواية الثانية «إني راحلة»، ولقد شعرت بالقلق وأنا أوشك أن أنتهي منها لأنني وجدت نفسي أعرض مجھودي للاختبار غير المضمون ، فكانت نوعاً من المغامرة . وقد وجدت بعد ذلك أن الرواية هي أكثر الأشكال الأدبية ملاءمة لي بسبب بسيط ، هي أنها لا تضع نوعاً من القيد على سواء في الحجم أو في الأسلوب الفنى ، أعني أننى أستطيع أن أعبر بانطلاق سواء كان ذلك بأسلوب الحوار أو السرد أو الوصف الزمانى أو الحوار الداخلى .

وقد حاولت المسرحية بعد ذلك . كتبت مسرحية «أم رتبة» ، ولقد نشرتها فى كتاب ولم أحاول أن أذهب بها إلى المسرح حتى وجدها الأستاذ فتوح نشاطى على سور الأزبكية وقرأها وأقبل على مندهشاً وتساءل لماذا لم أحاول عرضها على المسرح ، فكانت إجابتي له أننى لا أحاول طرق الأبواب . وتعاقدت مع المسرح القومى وأخرجت ولاقت نجاحاً شعبياً منقطع النظير ، كما لاقت هجوماً من النقاد منقطع النظير أيضاً ! وأحسست منذ ذلك الوقت بأسلوب النقد المدبب سلفاً .

وأعتقد أن رواية «لست وحدك» أحب أعمالى إلى لما تحمله من الأفكار التى حاولت أن أعبر بها عن الكثير مما يجول فى خاطرى تجاه مشاكل الحياة .

* حديثك عن النقاد فيه نعمة من عدم الرضا ، وطالما أعلنت أن بينك وبينهم شيئاً من نفور ، فهل معنى هذا أن النقد كان له أثر سلبي على كتاباتك ، وهل لم تستفيد به حتى ولو بالجانب النظري العام منه ؟

- الذى أستطيع أن أجزم به أنه ليس هناك نقد أضاف إلى ، أى أننى لم أحاول أن أجنب خطأ نبهنى إليه ناقد ، لأن النقاد كان هجومهم نوعاً من الإنكار والاستنكار . بعضهم مثلما جاء فى كتاب الرواية المصرية المعاصرة أنكرتني كمجرد كاتب ، وبعضهم أنكرتني بالتجاهل . وكان أسلوب النقد الشائع فى بداية إنتاجنا هو التقييم المذهبي . ومع ذلك

فلا شك أن الكتابة التي كتبها عن إنتاجي من أضعهم في مستوى الأساتذة مثل طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمد فريد أبو حديد ومحمد مندور كان لها أثر كبير في ملء النفس بالشقة. كما كان للكتابات الموضوعية الجادة التي كتبت أخيراً من نقاد قارئين واعين مما ظهر في كتاب «الفكر والثقافة في أدب يوسف السباعي» تأثير يملاً النفس بالرضا والإحساس بأن هناك قراءة جادة ونقداً موضوعياً لإنتاجي وإنتاج غيري من الأدباء.

* لتنقل إلى نقطة أخرى، فمعظم رواياتك نشر مسلسلاً في الصحافة، فهل تكتب رواياتك أولاً ثم تنشرها على حلقات، أم أنك تكتبها حلقة حلقة، وفي الحالة الأخيرة لا تخشى أن يحول حائل كالمرض أو السفر أو الانشغال الشديد بأمر خاص دون كتابة الحلقة التالية؟ وهل يطالبك القراء بتجويه الأحداث في رواياتك لأن يطالبوها بزواج الحبيبين أو عدم موت البطل. وهل تتدخل بالحذف أو الإضافة عندما تجمع هذه الحلقات في كتاب، أعني هل تختلف روايتك المطبوعة عن روايتك المسلسلة؟

- بعض رواياتي نشرتها مباشرة مثل «نائب عزرائيل»، و«بين الأطلال» و«السقا مات»، و«آثار على الرمال»، أو «فديتك يا ليلى»، والبعض الآخر - وهي الروايات الأخيرة - نشرت مسلسلة تحت ضغط لھفة الصحافة إلى نشر قصص مسلسلة لها أثر في زيادة توزيعها. والذى يحدث أنه إذا لم تكن القصة جاهزة كلها فتكون كاملة من ناحية التخطيط والتقطیم، لأن كتابتي للرواية تبدأ بانفعال تنبع عن حدوثة وتظل تدور في رأسي وتوضع لها المعالم والتفاصيل قبل أن تكتب فيها كلمة واحدة، وقد تظل في ذهنى بضع سنوات دون أن أكتب منها إلا ملخصاً في نقط، وقد تأتي في ذهنى فكرة قصة أخرى وتكامل وتكتب قبل أن تكتب القصة السابقة. حدث هذا في

رواية «لست وحدك»، كانت موجودة في ذهني قبل رواية «نحن لا نزرع الشوك»، ولكنني كتبت الرواية الأخيرة قبل أن أبدأ في رواية «لست وحدك».

وعندما أبدأ بنشر رواية مسلسلة يكون قد تتوفر لدى منها عدة فصول تطمئنني إلى أنه ليس هناك ما يقلقني من ناحية النشر. وبالنسبة لتأثيري بانفعال القراء بها فإنني أحاول دائمًا أن أتخلص منه وإن كتلت لا أنكر أنه موجود. مثلاً عندما كتبت «نحن لا نزرع الشوك» كان بعض فصولها يوحى بأنها أدب جنس وحملت على إحدى الجلات، وحدثني بعض القر毅ين إلى. وكدت أتأثر بكلامهم، ولكنني أحسست أن محاولة تغيير سياق القصة وأسلوبها يكون خيانة أدبية فلم أتفتت إلى ما قبل لا سيما وأنني أؤمن أن القصة في مضمونها لا تشكل ما يتوهمنه منها. ولعل خطورة نشر القصة مسلسلة يمكن في هذا : أعني أنها تتعرض لحكم جزئي لا يمكن أن يكون هو التقييم الصحيح لها . ولهذا أحاول دائمًا عندما أكتب إلا أفك في غير ما أكتب وألا أذكر انعكاس ما أكتب على الغير بل أنساه تماماً. وبعد ذلك لا تخضع كتابتي لأى نوع من الرقابة، ولهذا ربما أضفت عند النشر في كتاب بعض ما حاولت الرقابة منعه عند النشر كمسلسلة، كما أني لم أحفل في بعض الأحيان بإضافته لأنه لم يكن يشكل شيئاً خطيراً في جوهر القصة.

وأعتقد أن نشر قصة مسلسلة له عيوب وله مزايا. أول عيوبه أن الكاتب ينشر أولاً بأول أجزاء من إنتاجه قد لا تشكل القيمة الحقيقية من إنتاجه كاملاً، وقد يحرم هذا النشر إنتاجه من نوع من القراء لا يأبه لهذا الأسلوب في النشر، ولكنه في الوقت نفسه يمنح القصة سعة نشر ويجذب عدداً من القراء قد لا يأبهون لقراءة الأدب في كتاب، وتجذبهم هذه القراءة المسلسلة لقراءتها بعد ذلك في كتاب ، أعني

أن هذه المسلسلات تربى جيلاً من قراء الأدب لم يكن يحفل إلا بقراءته في مجلة.

وبعد كل هذا أعتقد أن نشر القصة مسلسلة مجرد خطوة للنشر تستفيد بها المجلة، ويبقى بعد ذلك الكتاب.

* إلى جانب إنتاجك الأدبي، فإن لك نشاطك في الحياة الأدبية العامة لا سيما بالنسبة لجيل الشباب سواء عن طريق الهيئات الرسمية أو غير الرسمية، كمشروع الكتاب الأول الذي أعلنت عنه عن طريق المجلس الأعلى للفنون والآداب حين كنت تشغلي منصب سكرتيره العام وكان أهم شروطه لا يكون مؤلفه قد سبق له نشر أي كتاب. ومثل مسابقات القصة القصيرة والرواية التي أنشأتها منذ سبعة عشر عاماً، وكان آخرها مجلة الزهور التي تصدر عن دار الهلال كملحق أدبي لمجلة الهلال الشهرية. فما هي دوافعك ووجهة نظرك في ذلك؟

- إنني أتعامل مع الشباب على أساس أن هناك جيلاً من الأدباء لا شك في وجوده، وينبع كلامي هذا من منطق أن الحياة لا تعقم وأنها تتطور إلى أفضل وأنه من طبيعة الأمور أن يلى علينا جيل من الأدباء أفضل. ومن المسلم به أيضاً أن هذا الجيل لا يشكل صورة طبق الأصل منا وإنما إنتاجه يختلف من ناحية المضمون اختلف المجتمع الذي يعبر عنه واختلاف أسلوب الحياة التي يعيشها، فهو يعبر عن مجتمعه وليس عن مجتمعنا، وهو مختلفان بغير جدال. والأمثلة التي أستطيع أن أسردها لا تحصر، وأبسطها أن أسلوب الحب الذي كان يعيشه أبي في الوقف على ناصية يرقب حبيبته بالشهر من وراء الشيش، لا يمكن أن يكون هو أسلوب ابني الذي يجلس بجوار صديقه على مقعد واحد في الجامعة. أما من ناحية الشكل فهناك اختلف واضح وكما اختلف أسلوب جيلنا في الكتابة عن أسلوب الجيل السابق بعدم احتفائه بجمال اللفظ ولا بالبديع ولا بالجناس، ومحاولة التعبير عن المعنى بتركيب

جميل بسيط، كذلك يختلف الجيل القادم عنا بمحاولة التعبير بأبسط التركيبات وأسرعها أو بما أسميه «التعبير التلغرافي» الذي تختفي منه حروف العطف وأسماء الوصل. هذا المنطق المسلم به، أما الشيء الذي لا يسلم به أحد فهو أولاً وجود المثاث من مدعى الأدب الذين يختلطون بالأدباء الحقيقيين بحيث يكاد ينسى الأصيل مع الغث ، ويعلو صوت الدعى على صوت المهووب ، ونعم طرق البطلجة في النشر إلى الحد الذي يفرض أحدهم كتابه على جهة نشر حكومية تجرد أنه من دافعي الضرائب . والنتيجة خفوت صوت الأدباء الحقيقيين من الجيل القادم، وعلى صوت المتشنجين من الأدعية ، ووجود طبقة من قطاع الطرق في الحياة الأدبية من سدوا الطريق على الجيل الحقيقي من الأدباء وقطعوا الروابط بينه وبين الجيل السابق، وأصبح الأدب إشاعة ، ويعرف أن فلاناً أديب ولكن لا يعرف لماذا ولا ماذا نشر ، ويختفي وراءه اسم الأدب الحقيقي وإنماجه .

ومع ذلك فليس هناك خوف من هؤلاء مع الأيام لأنبقاء للأصلح، والقارئ يستطيع بحسه أن ينفض الغبار عنACKOAM المخلفات الأدبية وأن يرتبط بالأصيل منها وأن يقيمهما وهو غير خاضع لأحكام نقاد الشلل ولا منصب إلى تشنجات ندوات المقاهى ولا بجدل لا يعني إلا أصحابه لأنه يريد أن يقرأ أدباً دون أن يهبط إلى أصوات الشغب التي تعلو في وسائلنا الإعلامية.

هذا من ناحية جوهر الأديب ، ويبقى بعد هذا الأديب الحقيقي الذي يعبر بأمانة عن مجتمعه وبأسلوبه التابع من طبيعته ومن قراءاته ويرفض بالطبع تقليداً أممياً للتعبير عن مجتمع لا يشعر به وأسلوباً مقلداً غير صادر من ذاته ، وأعني بذلك تعبير عن عالم لا يشكل له هو نفسه أى وجود وبأسلوب مبهم غير مفهوم لا يعني شيئاً للقارئ . وأبسط تعبير للأدب هو الكلام المفهوم ، وقد يغير أديب عن حالة اضطراب وبأسلوب

لا يوجد فيه الاسترسال المنطقي للزمن، ولكن لا يشكل هذا أسلوباً دائمًا للتعبير عن مجتمع يعيش فيه.

ومن خلال تجربتي والضيق الذي عانيته أحاول أن أقدم للأدباء الحقيقيين من الجيل القادم كل ما أستطيع بشخصي أو بحكم المناصب التي أتولاها.

* أرى أن قضية المرأة وحريتها العاطفية من أهم القضايا الاجتماعية التي عالجتها في أعمالك الفنية، ما هي القضايا الاجتماعية التي ترى أنك عالجتها في قصصك؟

- القضايا الاجتماعية التي عالجتها في قصصي كثيرة. في مجموعة الشيخ زعرب هاجمت الملك في قصة «الحمل»، حيث قلت إن هذا البلد لا يتحمل هذه الأبهة.

وفي رواية «أرض التفاق» هاجمت كذب المجتمع وفساده. وفي قصة «على الأرض السلام» من مجموعة «يا أمة ضحكت» هاجمت فكرة الحرب.

وفي قصة «نابغة الميضة» تعرضت لزيف الانتخابات.

وفي رواية «البحث عن جسد» هاجمت الملك ، وقلت إنه من الممكن إحضار ملك للشعب ولكن لا يمكن إحضار شعب للملك، وذلك عندما صاق الملك بزعماء الشعب ثم بالشعب وطلب استبدال غيرهم بهم .

* أي أعمالك الفنية تعتبره أقرب إلى أن يكون ترجمة ذاتية لك أو على الأقل وضعت فيه جزءاً كبيراً من سيرتك الذاتية؟

- أعتقد أن كل أعمالى خليط من سيرتى الذاتية، ولا أستطيع أن أسكن صوتى من أن ينطق بلسان أحد الأبطال فى أى زمان أو أى مكان سواء على لسان السقا أو لسان الصبي ابن السقا أو على لسان شحاته أفندي أو حتى لسان الحيوان .

* ما فلسفتك في الحياة وفيما تكتب؟

- فلسفتي في الحياة أو شعاري بتعبير أدق «لا يغلب جهل الناس بك علمك بنفسك»، أي أن جهل الآخرين الذي قد يفالي من حقيقتك فيعملوك غروراً أو يحط منها فيشيط همتك لا يجب أن يتغلب على علمك بحقيقة نفسك فلا تصدق هذا ولا ذاك لأنه عن جهل بحقيقتك. أما شعاري فيما أكتب فهو الحديث الشريف «إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه».

* ما هدفك من كتابة الرواية التاريخية؟

- الظروف حملتني مسؤولية أن أعيش في تجربة هي تجربة العمر، والقدر جعلني قادراً على التعبير عن هذه التجربة. إذا لم أعبر عن هذه التجربة أعتبر أنني تخليت عن مسؤوليتي. فقد عاصرت حياة الضباط من عام ١٩٣٧ حتى الآن وعرفت معلومات عن الثورة من كل جانب، أنا قادر على الكتابة، كما أنها مزرونا بفترة خصبة من الأحداث، فلم تكن حياتنا مسطحة. والغرض من كتابتي الرواية التاريخية هو تضمين أدبنا القصصي واقعاً من الممكن أن يغفل، وذلك بالأسلوب الذي عرفناه في «قصة مدینتين» التي سجلت الثورة الفرنسية وغيرها من الثورات.

* ما موقفك من قضية الحوار بين العامية والفصحي؟

- أكره افتعال هذه أو تلك، أكره أن تكون اللغة قيداً على التعبير، وال الطبيعي أن نعبر باللغة العربية السهلة، ولكن عندما نعبر بالحوار ونجد أن حديث بعض الشخصيات يكون أبلغ تعبيراً وأدق معنى إذا ما نطقت باللهجة الخاصة بها، فأعتقد أنه ليس هناك ما يحول بيننا وبين استعمال هذه اللهجة. وأعتقد أن المسرحيات الكوميدية الخلية يكون نطق أبطالها باللهجة الخلية أقرب إلى الواقع وأكثر قدرة على تحقيق الغرض منها كمسرحية كوميدية.

* أنت تكتب منذ حوالي ربع قرن، فما تطورك الفني ذيماً تعتقد خلال هذه الفترة؟

- هناك نوعان من التطور: تطور ناجح عن تطور المجتمع الذي أعتبر عنه، ثم تطور التركيب البشري بحكم السن وبحكم التجربة وبحكم القدرة على رؤية الأشياء بطريقة أصدق وأدق وأقرب للحقيقة، وبحكم هبوط حدة الانفعال، وقد يكون هذا العامل الأخير على حساب الإنتاج وليس حسابه، بمعنى أن بعض ما كتبته منذ عشرات السنين لا يستطيع أن أكتبه الآن. هناك أيضاً تطور في الصنعة القصصية، وهذا أيضاً بحكم الخبرة المكتسبة من الذات ومن الغير. وأعتقد أن القارئ لكتبي والناقد لها يستطيع بالمقارنة أن يجد هذا التطور ويشعر بأن الأحداث والتطورات الخارجة عن نفسي والتابعة منها أثرت على هذا الإنتاج.

مثلاً إذا قارنا «السقامات» و«نحن لا نزرع الشوك»، نجد أنني وضعت في «السقامات» أحداً وأوصافاً وأفكاراً قد تبدو زوائد ولكنني شعرت أنني يجب أن أضمنها الرواية، أما في «نحن لا نزرع الشوك» فهي من ناحية الهندسة القصصية أكثر إحكاماً، ليس فيها زيادات مما لا تتطلبها حاجة القصة. ويمكن مقارنة «أرض النفاق» و«لست وحدك» من زاوية أخرى باعتبارهما روایتين فكريتين. وكذلك «طريق العودة» و«ابتسامة على شفتيه»، اللتين تعبران عن تطور نظرتي إلى قضية فلسطين.

* سؤال طالما واجهك لأنك طاف بكثيرين من قرائك الذين يعرفونك عن قرب أو حتى يتبعون أخبارك، كيف استطعت أن تجمع بين مشاغل أعبائك في الحياة العملية وهي ضخمة ومتعددة، وبين القدرة على مواصلة إنتاجك الأدبي وهو أيضاً متتنوع ضخم؟

- بالقطع التنظيم يجعل وقتك أكثر سعة لعدد أكبر من المشاغل، ثم ما أخذت به نفسى من الحرمان مما يسمى أوقات الفراغ. ويزداد هذا الحرمان مع ازدياد المشاغل. ولا شك أن هذا كان على حساب قراءتى

واستمتعى بأشياء بسيطة حرمت منها نفسي كبعض الهراءات، حتى الرياضة أمارسها كواحد.

* ماذا كان حلمك في بدء حياتك الأدبية، وهل تعتقد أنك حققه؟

- لكي أنصف القدر أعتقد أنتي حققت فوق ما كنت أحلم به.

وبالنسبة لجيلي أعتقد أنتي أشكل واحداً من عشرة كتاب، وأعبر بالحمد لله على نعمته، وأعتقد أنتي أخذت أكثر مما أستحق، والحظ ساعدني، وأنا أعتبره نوعاً من عطف أو ميل الله للإنسان.

* هل لديك نصيحة تقدمها للأدباء الشباب من خلال تجربتك وخبرتك؟

- الآ يقلقا من طول الطريق ومن كثرة العقبات، وأن يشغلوا أنفسهم بما يكتبون أكثر مما يشغلون أنفسهم بما يقول عنهم الناس، وأن يحفلوا بما ينشرون أكثر مما يحفلون بما ينشر عنهم، وأن يكتبوا ويقرأوا بقدر ما يستطيعون. وهم ولا بد في النهاية واصلون، والقسم لا تعتلي في وثبة ولكنها تعتلي في خطوات مثابرة ملحة.

* أرجو أن تُعرّف لنا في كلمات موجزة: الحب - المرأة - الزواج -
الأبوة - الموت - الجنس.

- الحب: إحساس بشيء يضاعف انفعالنا بكل حدث، فيجعل فرحتنا بالحياة أكبر وإحساسنا بالجمال أكثر، وغضبني وغيرتنا وحزننا العادي أكثر وأكثر.

- المرأة: أرق رفيق يمكن أن ينقلب إلى أخطر خصم.

- الزواج: عقد شركة أكثر منه تصريح بمتعة.

- الأبوة: عطاء من الآباء يرده الآباء إلى أبنائهم.

- الموت: تحرر من كل قيود الحياة.

- الجنس: هو العيب إذا فعلته قبل الزواج، والعيب إذا لم تفعله بعده.

وكان لابد للجلسة أن تنتهي وإن لم ينته ما بيننا من حوار، فقمنا بجولة في الحديقة الجميلة الأنثقة الخيطية بالفيلا لأتعرف على أصدقاء يوسف السباعي من عالم النبات ، وهذه أكاسيانا درزيا وهذا نبات البنسيانس وهذا هو الكروتم بأوراقه البديعة الصفراء والحمراء والجبارينا .. إلخ. وأنا أقول لعل هذه الحديقة ونباتاتها هي التي ألهمت روح الفنان ذلك العالم المثالى النباتى الذى تخيله فى روایته (لست وحدك) وإن جعل له أحاسيس الإنسان ، أى أنها تعقل ولكن لا تناح لها فرصة التدمير والشر .

ثم خرجنا نظر على القاهرة ، لنراها من بعيد ، تظهر غير ما تبطن ، فهى الآن صامدة هادئة كأنها لا تضج بالحركة والصراع والتنافس والانفعالات ، هنا ينفصل الفنان عنها يتأملها ويتأمل تجربته فيها ليقدم قصة قلب ينبض من قلوب قاطنيها أو قصة حى كامل من أحياها ، ثم يعود ينغمى فى زحامها ليغمس فيه قلبه وقلمه ويعود ينفصل عنها ويتأمل ويكتب من جديد .

يوسف السباعي في مراة النقد

في مقدمة الطبعة الأولى من رواية (إنى راحلة) أولى روايات يوسف السباعي، نجده يخاطب القراء قائلاً: إنه يجد فى رضائهم عنها أول ثمن يتلقاه على ما بذله من جهد.. «ولأ فكفاني إعجابي بها ورضائى عنها، وأغناى الله عنكم وعن إعجابكم.. إنى قد كتبتها أولاً لنفسى ثم لكم». وهكذا نجد يوسف السباعي يحتاط فى مقدمة أولى رواياته فيعلن أنه كتبها أولاً لنفسه، وإن كان لا يخفى أنه ينشد رضا القراء.. غير أن هناك صنفاً آخر من القراء - حقاً هم أقلية - لكن لا تلبث روح الفنان أن تلتفت إليهم في مقدمة الطبعة الثانية للرواية نفسها، فنراه يقول:

«إن بعض الكتاب تعودوا أن يرصنعوا كتبهم بأقوال التقدير والمديح من ذوى الحি�شية من الصحافة ورجال الأدب ولكننىأشعر أننى فقير فى هذه المرصعات.. لست أدرى لماذا؟ قد يكون السبب هو أننى لا أكتب أدباً، أو يكون لأن رجال الأدب لا يقرؤون الأدب. على أية حال لقد أغناى الله عن تقدير ذوى الحيشية بتقدير القارئ العزيز المجهول، التقدير الخلص الحر الحالى من النفاق والرياء، الذى لا يرجو ثمناً ولا يطلب رداً».

ثم يقص قصة قارئة مجهولة اتصلت به فى منتصف الليل تبلغه إعجابها بكتابه، ثم تردف إعجابها التليفونى بخطاب، ويختتم مقدمته بقوله إنه يحس فى الخطاب المجهول ومحادثة نصف الليل خير عزاء عن ذوى الحيشيات من أهل الصحافة والأدب.

ومنذ ذلك الوقت ويوفى يوسف السباعي يعلن من حين لآخر أن بيته وبين النقاد شيئاً من نفور أو عدم استطاف، وأن الله قد أغناه عنهم

بقراءه الذين يعدون بالألوان في العالم العربي . وله في ذلك تعليقات شتى . لكن هل صحيح أن يوسف السباعي لا يهتم بالفقد ، وأن فقد لا يهتم بيوسف السباعي ؟

كثيراً ما يحلو لي أن أقسم الأدباء إلى نوعين ، نوع فاز بالدنيا نوع فاز بالآخرة . والدنيا هنا معناها جمهور واسع من القراء وجمهور أوسع من لا يقرأون الأديب مباشرة في قصصه ولكنهم يتلقونها عن طريق وسائل وسيطة مثل الإذاعة والتلفزيون والمسرح والسينما ، وبهذا يفوزون بعبارج الدنيا من شهرة وثرة وما يستتبع الشهرة والثررة من هيبة ونفوذ . أما الآخرة هنا فهي الاهتمام النقدي بالأديب ، فلعن كان إقبال الدنيا - بمعنى الذي قصدنا - موقوفاً على حياة الكاتب ، فإن الاهتمام النقدي هو الذي يكون مدخله إلى دنيا الخلود الأدبي فيما بعد ، وهو اهتمام قد لا يكون في حياة الكاتب بل بعد موته بعشرين أو مئات السنين حين يتم اكتشافه من جديد .

وكل أديب يتطلع إلى الفوز بالدنيا والآخرة معاً ، وإن كان الجمع بينهما متعدراً في كثير من الأحيان ، حتى ليبدو أن ما يعجب الجماهير لا يعجب النقاد والعكس بالعكس . ولقد عبر عن ذلك يوسف السباعي أكثر من مرة حين أبدى دهشته من أن رواية «المسقا مات» التي أعجبت النقاد كانت أقل روایاته توزيعاً .

ولا شك أن يوسف السباعي واحد من أدباءنا القلائل الذين فازوا بالدنيا . أما الفوز بالآخرة فيجيب عليه كتاب صدر في بيروت بعنوان «الفكر والفن في أدب يوسف السباعي» . وهو مجموعة مقالات نقدية بقلم أجيال مختلفة على رأسهم طه حسين ، حتى علاء الدين وحيد من نقادنا الشباب . فإذا علمنا أن الاثنين عشر كاتباً ليسوا إلا غاذر لمن عرضوا لأدب يوسف السباعي ، أدركنا أنه ليس صحيحاً أن النقد لم يهتم بيوسف السباعي ، وإذا علمنا من ناحية أخرى أن يوسف السباعي

أولى هذا الكتاب اهتمامه أدركنا أنه يهتم بالنقد اهتمامه بجمهور قرائه وجمهور متذوقيه.

إن صدور كتاب يجمع عدة مقالات تتناول أدب كاتب من كتابنا ظاهرة جديدة صحية في حياتنا الأدبية، نتمنى أن تزايده وبحد إقبالاً من الناشر والقارئ على السواء، فهـى توفر على الدارس عـناء الرجـوع إلى مراجع شـتـى قد يـعـذر حـصـولـه عـلـى بـعـضـها ، كـمـا أـنـها تـقـدـمـ صـوـرةـ مـتـكـاملـةـ لـتـطـورـ النـقـدـ الـأـدـبـيـ حولـ كـاتـبـ وـاحـدـ وـفـيـ الـوقـتـ نـفـسـهـ تـقـدـمـ لـنـاـ صـوـرةـ لـتـطـورـهـ الـروـائـيـ .

وقد أشرف غالى شكرى على تقديم هذا الكتاب وإعداده. وكـناـ نـوـدـ لـوـ أـنـهـ أـثـبـتـ فـيـ نـهـاـيـةـ كـلـ مـقـالـ مـكـانـ نـشـرـهـ وـتـارـيخـ النـشـرـ، فـهـذـهـ هـىـ أـبـسـطـ الـقـوـاعـدـ الـعـلـمـيـةـ فـيـ مـثـلـ هـذـاـ التـوـعـ منـ الـمـؤـلـفـاتـ. وـكـنـاـ نـوـدـ لـوـ أـنـ هـذـهـ مـقـالـاتـ رـتـبـتـ عـلـىـ أـسـاسـ مـعـيـنـ، وـأـنـ يـشـارـ إـلـىـ هـذـاـ أـسـاسـ فـيـ الـمـقـدـمةـ، فـإـمـاـ أـنـ يـكـوـنـ التـرـتـيبـ تـارـيخـياـ حـتـىـ تـسـهـلـ مـلـاحـظـةـ تـطـورـ الـحـرـكـةـ الـنـقـدـيـةـ لـدـيـنـاـ مـنـ نـاحـيـةـ وـتـطـورـ الـكـاتـبـ مـنـ نـاحـيـةـ أـخـرـىـ، وـإـمـاـ أـنـ يـكـوـنـ أـسـاسـهـ مـوـضـوـعـيـاـ كـاـنـ تـكـوـنـ الـمـقـالـاتـ الـعـامـةـ مـعـاـ، وـالـمـقـالـاتـ الـخـاصـةـ بـكـلـ روـاـيـةـ مـتـجـاـوـرـةـ حـتـىـ تـسـهـلـ الـمـقـارـنـةـ بـيـنـ آـرـاءـ الـنـقـادـ حـولـ الـعـمـلـ الـأـدـبـيـ الـواـحـدـ، حـتـىـ الـفـهـرـسـ لـاـ وـجـودـ لـهـ، وـلـكـنـ تـلـكـ الـعـيـوبـ لـاـ تـطـمـسـ الـجـهـدـ الـمـبذـولـ، وـنـرـجـوـ تـلـافـيـهـاـ فـيـ الـطـبـعـةـ الثـانـيـةـ إـنـ شـاءـ اللـهـ .

فـإـذـاـ رـجـعـنـاـ إـلـىـ الـمـقـدـمةـ وـجـدـنـاـ غالـىـ شـكـرـىـ يـعـلـمـ أـنـ هـذـاـ كـتـابـ فـيـ أـدـبـ يـوـسـفـ السـبـاعـيـ يـعـدـ دـفـاعـاـ عـنـ النـقـدـ (ـفـهـوـ يـشـتـملـ عـلـىـ فـمـاذـجـ مـتـعـدـدـةـ لـلـنـقـدـ فـيـ بـلـادـنـاـ: فـمـاذـجـ مـنـ الـأـجيـالـ الـخـتـلـفـةـ وـالـمـاهـجـ الـمـتـوـعـةـ)ـ .ـ كـمـاـ يـعـلـمـ أـنـ أـدـبـ يـوـسـفـ السـبـاعـيـ فـيـ مـجـمـلـهـ ظـاهـرـةـ اـجـتـمـاعـيـةـ،ـ وـلـأـنـهـ لـيـسـ لـدـيـنـاـ درـاسـاتـ إـحـصـائـيـةـ تـرـصـدـ الـعـلـاقـةـ بـيـنـ الإـنـتـاجـ الـأـدـبـيـ وـمـسـتـهـلـكـيـهـ،ـ فـمـنـ هـنـاـ تـبـعـ الـأـهـمـيـةـ الـقـصـوـيـ فـيـ إـصـدـارـ هـذـهـ فـمـاذـجـ الـنـقـدـيـةـ بـيـنـ دـفـتـيـ كـتـابـ حـولـ أـدـبـ يـوـسـفـ السـبـاعـيـ .ـ فـبـالـرـغـمـ مـنـ أـنـهـ

يخلو كأى كتاب نقدى في اللغة العربية من هذه الدراسات العلمية، إلا أنه يقدم مجموعة من الصور لمفاهيم بعض نقادنا الذين يمثلون أجيالاً متعددة واتجاهات مختلفة..

ثم يتبعاً بأن هذه المفاهيم قد يثور عليها هذا الجيل أو ذاك من الأجيال القادمة. فسوف يتتوفر لهم بكل تأكيد من أدوات البحث العلمي ما لم يتتوفر لجيئنا ولا للجيل السابق علينا، وبالتالي فإنهم سيضيفون إلى تصوراتنا عن أدب يوسف السباعي أبعاداً لم نحظ بالتعرف عليها بسبب هذا القصور في أدواتنا النقدية. ولعلهم يستطيعون أن يفسروا لنا في المستقبل ذلك الرواج المذهل الذي صادفته أعمال يوسف السباعي خلال الأربعين العشرين الأخيرة.. ولعلهم يستطيعون أن يفسرونا بهذه الغزارة في الإنتاج التي تلبى احتياجاتاً نفسياً دفيناً عند الكاتب قبل أن تلبى احتياجاتاً ملحاً في أسواق التوزيع.

وقد لاحظ غالى شكرى ظاهرة غالبة بين النقاد هي عنايتهم باللغة، واللغة في أدب يوسف السباعي لها أكثر من شأن، إذ أنها من عناصر الجذب التي تفسر لنا وجهاً من وجوه الرواج الذي تناهه مؤلفاته والرواج بين الشباب بصفة خاصة. فهي لغة شابة تهمس ولا تصرخ، تأسر ولا تأخذ بالخناق، تحرك إحساساً مغرياً بأنك قارئ ممتاز بالتهمامك للصفحات - الألف أحياناً - في نفس واحد. أى في ليلة واحدة أو ليالتين. حتى أن أدبياً مثل طه حسين يعترف قائلاً: «أشهد أنى رضيت حين رأيتني أفرغ من قراءة الصفحة الحادية عشرة بعد المائتين والألف وكانت أقدر أنى لن أبلغها»، فهي تستجيب لمقتضيات العصر وتنفذ إلى أعماق الجيل الذي تعبّر عنه.

وأخيراً فإن أهم ميزات هذا الكتاب أن معظم فصوله خلت من ذلك القبح الأخلاقى الذى تنسم به بعض الكتابات النقدية، وهو قبح يحصل بموقف من الكاتب إذا كانت أو اصر المودة الشخصية معقودة بينهما،

فهو حين ذاك يكيل له من المديح ما يزيف حقيقة الأدب والنقد على السواء، وكذلك موقف الناقد من الكاتب إذا كانت العلاقة الشخصية بينهما ليست على ما يرام، فهو حين ذاك يكيل له من الهجاء ما يزيف حقيقة الأدب والنقد على السواء.

وفي مقدمة الذين كتبوا عن يوسف السباعي الدكتور طه حسين. وهو معجب كل الإعجاب بأدب يوسف السباعي، وإن كان يقسّو عليه في أحيان قليلة قسوة الوالد المحب .. فقد عرض خمسة من أعماله كان أسلوب التقديم والتلخيص هو الغالب عليها، هي على التوالي: (إني راحلة، وطريق العودة، ورد قلبي، وليل له آخر، وأقوى من الزمن). وبرغم ما أخذه على اللغة من أخطاء إلا أنه اعترف من ناحية أخرى بجازبية الأسلوب وما فيه من فكاهة حلقة حتى أنه يقول عن رواية ليل له آخر: وأشهد أن طول القصة بل إسرافها في الطول لم يزدني إلا حباً لهما وإعجاباً بها حتى قرأتها مرتين ولا استبعد أنني سأقرؤها مرة ثالثة. أما توفيق الحكيم فهو يصف أسلوبه بأنه سهل عذب باسم ساخر، ويحدد محور كتبه بقوله إنه يتناول بالرمز والسخرية بعض عيوب المجتمع المصري. ويتفق فريد أبو حديد مع توفيق الحكيم فيعلن أن أسلوب يوسف السباعي سائع عذب سهل سليم قوى متين، وليست استباحته أن يستخدم من الألفاظ بعض ما يتداوله الناس في كل يوم في شئون معاشهم أو في أحاديثهم إلا ضرورة يستلزمها فنه، أما من ناحية الموضوع فهو يعلن أيضاً أن يوسف السباعي يملك سوطاً له الهوب طويل يستطيع أن يهوي به على السخفاء وسخافاتهم فيشوى جلودهم ويعرض للسخرية سخفهم.

ويعرض الدكتور محمد مندور لرواية (السقا مات) فيعلن أن يوسف السباعي أديب من أدباء الحياة، بل من أدباء السوق التي تعج بالحياة والأحياء وتزدحم بالأشخاص والمهن .. ومن مجموع حيواناتهم تتكون

الحياة المصرية، أو الحياة القاهرة، أو الحياة الحسينية التي تتمتع في القاهرة بسمعتها الخاصة.

ثم يشير إلى الأسلوب قائلاً: إنه لم يحاول أن يفرض أسلوبه الخاص على هؤلاء الناس، بل تركهم يتحدثون بلغتهم الخاصة مكتفياً بأن يدون ما استطاع أن يتلقى من حديثهم الذي جاء طبيعياً حيّاً شيئاً، مفصلاً خير إفصاح عن عقليتهم ومشكلاتهم ومسراتهم وأتراحهم وما يعتزون به من قيم.

ويوسف السباعي حين تعرض لشكلة الموت في هذه الرواية إنما تعرض في الواقع المشكلة الأساسية التي تضنى عقلية الشعب المصري، بل وعقلية كافة الشعوب.

وتعرض بنت الشاطئ لرواية (أرض النفاق) فتعترف أن كثرة أخطاء يوسف السباعي اللغوية صدمتها في أول الأمر فصرفتها عن قراءة مؤلفاته. لكنها حين قرأت أرض النفاق اضطرت أن تغير رأيها «فقد فرض الكتاب نفسه علىَّ وانتزع استجابتي على الرغم مني، فاندمجت شيئاً فشيئاً في عالمه، ورحت أتابع الكتاب وهو يكشف أثواب الرياء واحداً في إثر آخر، عن أبطال الملعب الكبير في أرض النفاق».

أما أنيس منصور فيقدم لنا صورة من أرق الصور ليوسف السباعي، وينتقل في يسر من شخصه إلى فكره فيقدم لنا فكرة فلسفية كانت تتولد في وجده الحالق ويحاول أن يجسدها في قصة طويلة، قصة يتحرك فيها أبطالها بقوة ذاتية ويتضاربون ويتصارعون حتى النهاية كأنهم كرات البلياردو تتضارب وتتighbط. وملخص هذه الفكرة أن أي كائن حي عبارة عن طاقة متحركة، تتحرك دائماً، ومصيرها يتوقف على اصطدامها بالكائنات الأخرى أو بالطاقة الأخرى، وهذا الاصطدام يحدث أثره فيها ويغير اتجاهها، وتصدمها كائنات أخرى فتدفعها إلى أعلى أو إلى أسفل أو تعطلها عن الانطلاق في حركتها.

ويقف محمد عبدالحليم أمام البطولة في رواية (طريق العودة) فيرى أنها في هذه القصة نوعان: نوع نبع عن نفس مندفعة قوية شجاعة إلى حد عدم المبالاة فهى في السلم لا تخاف شيئاً حتى صرامة التقاليد، وفي الحرب لا تخاف حتى رهبة الموت. وهذه هي شخصية (مراد) البطل الأول في القصة.. بينما يمثل (محسن) في القصة نوعاً ثانياً من البطولة. نوعاً طبيعياً كذلك، هو مجتمع الشباب الذين تحرفهم الحرب وهم في زمن الأحلام وعهد الحماسة التي تصور لأصحابها أن قبساً صغيراً منها قادر على أن يمحو المظالم من العالم، حتى إذا خاضوها لم يجدوا وقتاً كافياً ليفحصوا أفكارهم من جديد لأنهم يقتلون.

ويتناول أنور العداري قصة (نائب عزرايل) فيرى أن فكرة القصة وما فيها من العرض والخوار غموج مثالى لا يقدر عليها إلا فنان يملك من أصلالة فنه ما يؤكّد موهبته ورسوخ قدمه في عالم القصة، لكنه يستدرك قائلاً: ولو قدر لهذه القصة أن تعالج في شيء من الآناة والاحتشاد وسعة الوقت لكان من الممكن أن تختل مكانها في الصدارة من هذا اللون القصصي الطريف الذي لا نلمسه كثيراً في القصة العربية.

ويأخذ على يوسف السباعي أنه ليس لديه من الوقت ما يحتشد فيه لفنه الاحتشاد الذي يرضيه كقارئ، حتى يقول إن السرعة في رأيه جنائية على الفن والفنان وإرهاق للملكة القاصة يجعل منها آلة يفسدها العمل المتواصل.

وما يراه أنور العدارى من افتقار فن يوسف السباعي إلى الآناة والاحتشاد نجد أن عباس خضر يراه على العكس من ذلك انطلاقاً على السجية فيقول: وأعتقد أنه عندما يكتب ينطلق في الكتابة كأنه يحدث صديقاً لا كلفة بينه وبينه، فهو يتحرر من القيود التي يتقييد بها كثير

من الكُتاب كأن القلم في أيديهم حاجز بينهم وبين الحياة الطبيعية المتحررة.. وهو بذلك ينطبق عليه القول المأثور (عفواً الرأى خير من استكراه الفكرة) وهو بذلك ينبع كثيراً، وقد أخذ عليه بعض النقاد هذا الإكثار ذاهبين إلى أنه لو تمهل لكان إنتاجه أحسن، وأنا أرى أن تمهله لا يحسن النوع.. لأنه هو هكذا خلق.. وهل يمشي القطار أحسن إذا كف عن الإسراع؟ ولأنه يأتي بقريحة متدفقة يأتي أسلوبه مرحاً منطلقاً فيه عذوبة المرح، ويترتب على ذلك ألا يقف عند كلمة ليعرف هل هي صحيحة أو غير صحيحة من جهة اللغة أو القواعد، ولهذا تكثر في كتاباته المخالفات وينظر إليه قلم مرور اللغة شرزاً وهو مغيط محقق.

وهكذا نجد أن يوسف السباعي أحد ضحايا ثنائية اللغة عندنا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد واجهها بجرأة ونحت لنفسه أسلوبه بغض النظر عما يسمعه حوله من صيحات، ولهذا لا يلبث عباس خضر أن يستدرك قائلاً إن يوسف السباعي يصر على ما يسميه هو «مخالفات» وأن صراحته وطبيعته تأبiano عليه أن يعهد إلى المصحح في إزالتها كما يصنع بعض الكتاب لأنه يريد أن يبدو كما هو ولا حيلة ولا قدرة لأحد على أن يغيره، بل هو يريد أن يغير اللغة لتكون كما يكتب. ثم يربط عباس خضر بين هذا الانطلاق وبين ما يتناوله يوسف السباعي من موضوعات، فيقول إن ذلك الانطلاق الملحوظ في كتاباته يؤدى حتماً إلى النقد الصرير والشديد. ولهذا فهو يعرض مسرحية (وراء الستار) لأنها أحسن ما أعجبه في كتابات يوسف السباعي، ولكن لأنه انفعل بوعضها انفعالاً شديداً وهو موضوع الصحافة والصحفيين في بلادنا.

أما كاتب هذه السطور فيحاول أن يضع يده من خلال رواية (نحن لا نزرع الشوك) على جانبين من أهم الجوانب التي سادت أدب يوسف السباعي: جانب اجتماعي يتمثل في نقد المجتمع المعاصر سواء على الصعيد الدولي حيث يتربّع على قمته ساسة لا هم إلا إشعال نار

الحروب وما تعانيه البشرية نتيجة ذلك. أو على الصعيد الخلوي حيث تربى على قيمته طبقة اجتماعية تعانى من الانحلال.

وتعاطف يوسف السباعي مع الطبقات الشعبية إنما يرجع إلى نشأته في أحد الأحياء الشعبية بالقاهرة. كذلك يتجه النقد الاجتماعي عند يوسف السباعي إلى وضع المرأة في المجتمع العربي حيث يتم الجمع بينها وبين الرجل بطريقة تعسفية، فالمجتمع يضغط على الفتاة لتتزوج من يراه من وجهة نظره جديراً بها بينما هي تنشد حريتها والتعبير عن شخصيتها في التطلع إلى حبيب لا يرضي عنه الأهل. وتتولد عن هذه المشكلة مشكلة أخرى حين تتمرد الفتاة على الرجل الذي تزوجته بالرغم منها وتحاول أن تهجر بيت الزوجية فإن القانون يحرمها هذا الحق ويرغبها على البقاء مع من تكره.

أما الجانب الآخر الذي يبرز في معظم قصص يوسف السباعي فهو الجانب الميتافيزيقي مثلاً في مشكلة الموت، والموت الفجائي بوجه خاص وفي مواجهته هذه المشكلة ومحاولته التغلب عليها. ولا شك أن الوفاة الفجائية لوالدى يوسف السباعي حين كان أديبنا في سن مبكرة (الرابعة عشرة) كانت لها أثراًها الذي لا يمحى والذى ألح عليه فى رواية بعد آخرى، والموت الفجائي فى أدب يوسف السباعي ليس مجرد صدفة تقع فى السياق الروائى للتخلص من مأزق، بل إن له وظيفته الروائية إلى جانب ما له من دلالة ميتافيزيقية.

أما أهم ما يميز البناء الروائى فى رواية (نحن لا نزرع الشوك) فهو تماسكه بشكل يكاد يكون هندسياً. فالبداية هي النهاية، والشخصيات لا تفترق في أول العمل الروائى إلا لتلتقي على مستويات جديدة بعد أن تطور الزمن وتقدم بكل منها.

ويفسح الكتاب مكاناً لثلاث مقالات للناقد الشاب علاء الدين وحيد، أولها عن مسرحية «أقوى من الزمن»، والثانية المأساة

الفلسطينية بين «طريق العودة»، و«ابتسامة على شفتيه»، والثالثة بعنوان: «الكون والإنسان واكتشاف الفضاء في رواية «لست وحدي».

ولعل أبرز ملاحظة لعلاء على مسرحية «أقوى من الزمن» هي اقترابها من روح «حديث عيسى بن هشام»، ويستبعد أن يكون ذلك بسبب غرابة وقع الحاضر على إنسان الزمن القديم حين يبعث حيًّا، لكنها رغبة المؤلف في إعطاء الكثير من المعلومات، أو على الأصح تسجيل الكثير من ألوان التغيير التي حدثت، حتى لقد ملكت السباعي رغبته القوية في أن يلم بكل شيء عن السد العالي إلى درجة انزلاقه في بعض الأحيان إلى حديث تقريري جاف عن تصميمه وطريقة بنائه مثلاً.

وفي مقالته عن المأساة الفلسطينية يرى علاء وحيد أن يوسف السباعي تطور من رواية إلى أخرى. ففي «طريق العودة» كانت معركتنا مع (اليهود) بشمول اللحظة، وهي معركة استرداد حق أو عاطفة أو ثأر، بينما في (ابتسامة على شفتيه) أصبحت معركة الحضارة العربية والمصير العربي كله. وهذه الرؤية في رواية السباعي الثانية عن فلسطين هي التي تحدد وقوع أقدام شخصوصها وهي التي تجمعهم سواء في الحياة المدنية أو حياة المقاومة.

وفي هذه الرواية يرى فناننا أن أساس حل القضية هو المساواة بين الجانبيين، وبينما نجد الأمانى والأحلام مغرقة في خيالاتها في رواية طريق العودة بحيث لا تقف على إمكانيات الواقع، نجدتها في (ابتسامة على شفتيه) على العكس من ذلك لا تظهر إلا نادراً لكي تقوم بعملية توازن ضرورية لحياة الكفاح الخشنة التي يعيشها المجتمع الفدائي.

ومن لفقات علاء الدين وحيد الذكية قوله إن يوسف السباعي يحاول عادة أن ييلور في المرأة كل سمات وطنها، ومن الطريف أن نجد عادة أن السيدة قبل الآنسة هي التي تستقطب أولاً هذه السمات. ربما لأن خبرة

الحياة وتركيبها عامل هام في نضج الملامح الخلية.

أما في مقالته الثالثة: «الكون والإنسان واكتشاف الفضاء في رواية «لسن وحدك»، فإن علاء الدين يبحث أولاً عن جذور اهتمامات يوسف السباعي بهذا الموضوع، فهو يؤمن بأن الإنسان على الأرض ليس منقطع الصلة بالإنسان وارتباطه بالسماء. إن يوسف السباعي يرفض النظرة الجزئية المقصورة على زاوية واحدة.

ثم يعرض علاء وحيد للمحاولات المشابهة في أدبنا مثل مسرحية (أشواك السلام) لتوفيق الحكيم ورواية (الساخن والبارد) لفتحى غانم. ثم يتابع رواية يوسف السباعي حتى يعرض لأسلوبه فيصفه بأنه روح مضيئة تتمشى في عصب الكلمات، تتشكل من مرح وتفاؤل وحب للإنسان، لذلك فإن القتامة لا تلحق بما يكتبه قاصنا حتى والأسوة تبلغ ذروتها، وأداة قاصنا إلى هذا الأسلوب هو المزاج الشعبي الذي يعكس في المقام الأول تكوين يوسف السباعي.

وفي رأيي أن رواية (لسن وحدك) تهدف أولاً وأخيراً إلى نقد المذاهب السياسية التي تسيطر على حضارتنا المعاصرة من ناحية وإلى خلق مدينة فاضلة من ناحية أخرى لا يتخيّل مؤلفها نظاماً فاضلاً يسودها فحسب، بل وكائنات من نوع مغایر للإنسان، فهي كائنات نباتية، شعب بلا مشاكل يضرب جذوره في الأرض ليتناول طعامه بغير عناء ويمد فروعه في الهواء يلتقط ما يشتته بـ بلا مشقة، حتى الجنس مشكلة المشكلات، لا يسبب له أية مشكلة حيث يحمل النسيم حبوب اللقاح من الذكر إلى الأنثى فتلقاها بلا حياء ولا عيب لتخصب وتتجبر. مما يذكرنا بمدينة شاهدها (جاليفر) في رحلاته حيث الكائنات الممتازة على هيئة خيل شديد الذكاء لا تعرف إلا الفضيلة. بقيت أخيراً دراستان عامتان إحداها لعبد العزيز الدسوقي والأخرى لغالى شكري. أما عبد العزيز الدسوقي فيقف عند أرض النفاق التي

اكتشف من خلالها أن يوسف السباعي لا يجيد فقط تصوير الجوانب الوجданية بل يمتلك منذ وقت مبكر رؤية ثورية محددة، وتشبه (أرض النفاق) المقاومة في الأدب العربي القديم أو على الأقل تسبيح في الجو الذي كانت تسبيح فيه الروايات الحديثة التي نسجت على منوال المقاومة العربية مثل حديث عيسى بن هشام حتى لم يكن أن نطلق عليها (المقاومة الثورية) فهي تستفيد من تكثيف المقاومة تلك المقدمة الخيالية أو الحيلة الفنية التي جاء إليها هؤلاء الرواد لنقد الواقع وتصوير الحياة التي يعيشون في ظلالها.

ثم يعرض لرواية (الستقامات) حيث يتفق مع بقية النقاد في اعتبار هذه الرواية وثيقة فنية لحياة الشعب في مدينة القاهرة في مطلع هذا القرن. وإذا كان يوسف السباعي في رواية (أرض النفاق) الفنان المبشر بالثورة، فهو في هذه الرواية مصور الطبقات الشعبية ومؤرخ حياة الكادحين.

ثم يشير إلى أن يوسف السباعي تحكم من خلال فنه المرهف الناضج أن يورخ لثورة ٢٣ يوليو ويسجل سيرتها ويقف عند أهم معالمها. وأنه تحكم من أن يمزج بين التجربة الوجданية والتجربة السياسية والاجتماعية. وهكذا يمكن القول إن لأدب يوسف السباعي ثلاثة أوجه: الوجه الوجданى، والوجه الشعبي، والوجه الثورى.

أما غالى شكرى فهو يتابع - بطريقة أخرى - مراحل يوسف السباعي الأدبية، فأولى مراحله هي ما يطلق عليه اسم (الفانتازيا) وهى الإطار الفنى الذى يسمح بكل ما هو خارق للعادة والمألوف فى مزيج من الدهشة والفكاهة، ويعتبر يوسف السباعي رائدًا لهذا الاتجاه فى أدبنا العربى المعاصر، وذلك على نحو ما فعل فى روايته (نائب عزرائيل) و(أرض النفاق)، وهو يتساءل ما إذا كان الدافع إلى هذا الاتجاه هو قراءات يوسف السباعي العلمية أم أن الضغط السياسى فيما قبل الثورة

بلغ حداً مذهلاً من البشاشة جعل من غير المستطاع أن يواجهه الفنان مواجهة حرة مباشرة. و(الفانتازيا) الفاجعة في أدب يوسف السباعي جاءت تجسيداً عميقاً لما يمكن تسميته بالرؤية الرومانسية لل�性ة التي نتجت عن ثورة التناقض بين القيم القديمة وال العلاقات الاجتماعية الجديدة. وهي ثورة في البناء اللغوي والتركيب النفسي والهيكل الفكري والمحنوي العاطفي .. ولهذا واجهت هاتان الروايتان مشكلات العامة والفصحي، وال المباشرة والتقريرية، والفوضى والحرية، والفرد والمجتمع، والتخطيط والعشوائية، والمادية والثالية.

ثم يقف عند روايات (إني راحلة) و(بين الأطلال) و(فديتك يا ليلى) باعتبارها تمثل مرحلة (الأسطورة الرومانسية). والبناء الأسطوري - في المستوى الفني للرواية - هو ذلك البناء العاطفي أو الاجتماعي المحكم المغلق حيث يعكس أزمة الحرية في حضارة متخلفة مقهورة.

ويرى غالى شكرى أن نجيب محفوظ هو رائد البناء الأسطوري فى الرواية الواقعية المصرية، كما كان يوسف السباعي هو رائد فى الرواية المصرية الرومانسية. ويحدد غالى شكرى العناصر الرومانسية فى الصياغة الروائية عند يوسف السباعي بالخيال والحلم الماضى والمستحيل، كما يشترك فى تلك الصياغة المكان كالشرف، والشخصيات كالغارس.

أما فى (السقماط) فإن غالى شكرى يرى أن يوسف السباعي يعود فيها ليبحث عن منفذ يفرج به همومه الاجتماعية التى خنقتها أسوار الأسطورة الرومانسية. وهو يرى أن يوسف السباعي كابن مخلص للطبقة المتوسطة ما إن يصل إلى حدود الضجيج الاجتماعى فى (السقماط) حتى يكتشف أنه يلامس حافة حرجة بين الرومانسية والواقعية فى الأدب فيهرون عائداً فى حيرة واضطراب حتى يعثر على الحل فى

موضوع جاهز دائمًا هو الثورة. فـ(السقا مات) تشق عصا الطاعة على الفنان الرومانسي وتحتول إلى أرض الأدب الواقعى. كما يرى غالى شكرى أنها العمل الروائى الوحيد فى أدب يوسف السباعى الذى استطاع أن يخلق فيه الشخصية المتطورة. (وربما كان هذا الرأى قبل رائعته «نحن لا نزرع الشوك»، وليس للمقالات تاريخ)، كما يعتبر أن الموت هو البطل الحقيقى لهذه الرواية.

رحلة طويلة قطعها يوسف السباعى فى طريق القصة والأدب والفن، وتلك صورته كما يراها - ونراها معه - فى مرآة النقد، فيرى على وجهه مباحث الرحلة وغبارها. فهل هذه يا ترى صورته، كما يراها هو نفسه وكما يراها جمهوره؟ ..

سبتمبر ١٩٧٢

محمد عبد الحليم عبد الله

- قصة لم تتم ودلالتها على التطور الروائي عند محمد عبد الحليم عبد الله.
- للزمن بقية والبحث عن الحرية بعد البحث عن الحقيقة.
- فكرة الموت.
- حافة الجريمة وفن القصة القصيرة عند محمد عبد الحليم عبد الله.
- الوجه الآخر.

قصة لم تتم وللاتها على التطور الروائي عند محمد عبدالحليم عبد الله

ولد محمد عبدالحليم عبد الله في ٢٠ مارس عام ١٩١٣ بقرية كفر بولين مركز كوم حمادة بمحافظة البحيرة. وتركت نشأته الريفية بصماتها الواضحة على ما كتبه من أدب فيما بعد لا سيما في أعماله المبكرة سواء من حيث اختياره للأماكن التي تدور فيها أحداث قصصه أو شخصياته التي خضعت تصرفاتها على حد تعبيره لـشاعر الريفي الحبي الخجول المتدين. ثم تلقى علومه ما بين دمنهور والقاهرة حتى حصل على دبلوم دار العلوم عام ١٩٣٧ . وقد انعكست هذه الفترة من حياته على قصصه كذلك، فكانت هجرة شخصياته من الريف إلى عالم المدن الصغيرة أحياناً وكفاحها في جو المدينة المزدحم المعقد أحياناً أخرى من موضوعاته القصصية الأثيرية. ثم عمل محرراً بمجمع اللغة العربية، ونشر أولى رواياته بعنوان *ليلة غرام*، وله الرواية التي حولت فيما بعد إلى فيلم بعنوان *ليلة غرام*. وبلغ مجموع إنتاجه الثنوي عشرة رواية - بالإضافة إلى هذه الرواية التي لم تتم - وتوسيع مجموعات قصصية، عدا الكثير من أحاديثه الأدبية ومقالاته التي تلقى الكثير من الضوء على اتجاهاته الفكرية، وتعاون على تتبع تطوره الفني والروحي. وعندما أبلغت النبأ الفاجع في ٣٠ يونيو عام ١٩٧٠ أدركت أنه قد انطفأت شعلة أخرى من تلك الشعلات القلائل التي تضيء ليل حياتنا الأدبية، وأنني لن أعود أرى أو أستمع إلى هذه الكتلة من الأعصاب المشدودة التي تمتزج برقة الفنان وسخريته فتخلق سر الإبداع الفني.

وبدت لى حياة محمد عبدالحليم نموذجاً لحياة الأديب فى لحظة الحضارية التى عاشها. فقد فرض عليه أن يشق طريقه كأغا هو نبات شيطانى، وكان يصف جيله بالجبل الضائع. ضاع بين جيل الرواد الذى لقى حقه من التقدير والتكرير والجيل الأصغر الذى يمد الكبار يدhem إلية وإن أنكر هذا الجيل تلك اليد المدودة. لكنه - رغم ما يحسه من مراارة - يأبى إلا أن يواصل طريقه فالفن ضرورة لروحه ضرورة الطعام لجسمه.

لهذا لم يكف أدinya عن الإبداع الفنى لحظة واحدة، ولقد أبلغنى - قبل أسبوع من وفاته - أنه بدأ يكتب روايته الثالثة عشرة. فلما سأله عن عنوانها أجابنى أنه لا يضع العنوان قبل الانتهاء من روايته، لأن الرواية هي التى تفرض عنوانها لكنه أشار إلى فكرتها الرئيسية ويبحث معى إمكان سفره إلى جهة القتال على قناة السويس ليروى على أرض الواقع بعض فصول ما يكتبه بعن الخيال، فلم تكن روايته بعيدة عما تنفعل به جمیعاً من أحداث. لكنه مضى قبل أن يتم ما بدأ، لتنضم محاولته إلى مجموعة الأعمال التى لم يتمها أصحابها فى تاريخ الأدب. فالأديب الذى وهب حياته للفن لا يدع قلمه حتى ينتزعه منه أحد اثنين: المرض أو الموت، ومع ذلك فإن الأعمال التى لم تتم لقيت اهتماماً فى تاريخ الفن لا يقل عما تم من أعمال. إنها تصور الصراع البطولى بين الرغبة فى الحياة وظل الموت، وهذا هو مغزاها العميق، ومن هنا تستمد قيمتها الأولى. أما قيمتها الثانية فتأتى لكونها أعمالاً بدأها الفنان وقد اكتملت خبرته، واستوت أدواته وتجربته.

فروايتها الأخيرة التى لم تتم، والتى كانت آخر ما خطه محمد عبدالحليم عبدالله، تشير إلى العطاء الذى كان يهم أن يقدمه أدinya إلى جمهور قرائه لولا أن الموت لم يمهله. لقد تطور موضوع الروائى خلال إنتاجه الوفير على طول ربع قرن كانت العلاقات العاطفية هي موضوعه

الروائى الحبب ، وكانت الاهتمامات الأخرى التى تبديها شخصياته نحو المشاكل الإنسانية الأخرى أقل ، حتى تطور فى روايته «الباحث عن الحقيقة» إلى حب الحقيقة فقد تناولت قصة سلمان الفارسى فى رحلته الروحية من الوثنية إلى الإسلام ورحلته المكانية من فارس إلى مكة . وفي روايته التالية «للزمن بقية» ، وكانت آخر ما نشره فى حياته ، كان محور الموضوع الروائى حب المجتمع والاهتمام بمشاكله لا سيما مشكلة الحرية . وها نحن نراه فى هذه الرواية تؤرقه قضية الحرب والموت . إنه يستقرئ التاريخ فيرى الحرب تدخل فى نسيجه ، فلا تفزعه الرؤية ، ولا يحاول أن يهرب مما يرى إلى حلم تسعد فيه البشرية بالثبات والنبات ، بل يواجه الحقيقة بشجاعة . فنظام الحرب أقرب ما يكون إلى نظام الكون - على حد تعبير أحد الجنود فى روايتنا - لكنه يحاول أن يستخرج من مرارة هذه الحقيقة حلاوة ، فيعلن على لسان بطنته منى المشاوى أن الله قال لنا بلغة الطوفان إن الحرب فى سبيل بناء صرح كبير لا ضير عليها إن هدمت أكواخ اليتامى والفقراء لاستعمال لبناتها وأخشابها فى بناء الصرح العالى . والمقاتلون فى جبهات القتال يضحيون وهم لا يشعرون ليخطوا لنوم النائمين طريق عالم مطمئن . وبعد أن طافت السيدة منى تبحث عن زوجها الضابط المفقود فى حرب ١٩٦٧ ورأت ناساً فى المستشفيات والمصحات من الذين فقدوا ذاكرتهم أو أصابتهم عضة الحرب ، عادت بفكرة مقنعة لا تقبل الجدل هي أن الموت فى الحروب أقل ما يجب أن يشير أحزاننا ، فإذا كانت الحرب هي سوق الموت فكيف نستنكر أن تروج فيها السلعة الأصلية .

وكانت منى المشاوى هي التى سبق أن أعلنت صراحة أن الموت أشد احتياجاً إلى الشعور الرومانسى ، ونحن محتاجون للموت فى مصر ، محتاجون لأن نتخذه وسيلة إلى غاية ، محتاجون إليه من جديد ، علينا أن نعاود الموت بطريقة جديدة . ثم تشير إلى موت المسيح ، وإلى قول

غاندى إننا يجب ألا نخاف من الموت إلا إذا خفنا استبدال ثوب بثوب،
نظرة بسيطة لكنها محتاجة إلى تدريب.

هكذا يحاول محمد عبدالحليم عبد الله في آخر أعماله الأدبية أن يستخلص بصيص النور وسط حلقة الظلم، وأن يقف أمام الموت وقفه الرومانسيين العظام الذين سبقوه أن ربطوا بين الموت والحب، فها هو ذا يربط بدوره بين ما يقع في الحرب من موت وما ينتج عن ذلك من خلاص، مقتبساً على لسان بطلته قول أحد المشهورين إن موت المسيح كان قمة الرومانسية. وهذه النظرة من محمد عبدالحليم عبد الله للموت هي استمرار لوقفته الشجاعة أمامه، فهو دائم التنبية إلى تلازم الحياة والموت، بل دائم التبشير بأن الحياة أقوى من الموت، والحب أقوى من الحرب.

ومنْ كانت تشغله فضيلة الحرب يشغله التاريخ بالضرورة. يقول فتحى سالم أحد شخصيات روايتنا إن التاريخ الواقف هذه الأيام أمام سبورة الزمن كمدرس مرتبك يكتب ويمسح حتى تستقر الصورة. والدكتور أمين الوالد الروحى لشخصيات الرواية أستاذ فى التاريخ. ولا بد أن نشير هنا إلى إحدى القصص القصيرة لمحمد عبدالحليم عبد الله والتي وُجدت بين أوراقه ونشرت بعد وفاته بعنوان «الدموع الخرساء»، ففيها نجد الشخصيتين الرئيسيتين طالبين بقسم التاريخ كلية الآداب. ووالد إحداهما تاجر كتب ووالد الآخر تاجر أسلحة . وأهمية هذه القصة أنها تدلنا إلى أى حد كان كاتبنا مشغولاً في أيامه الأخيرة بفكرة استخدام السلاح، حتى أثنا يمكن أن نعمل عدم نشره هذه القصة أنه ربما رأى أن يطورها في روايته التي بين أيدينا، ففضل التريرث حتى يكتمل العمل الجديد ويوضح مدى استقلاله عنها فيتخذ قراراً بشأن نشرها . ويؤيد رأينا أننا نجد إحدى شخصيات روايتنا وهو زهير أبو على قريب الشبه بشخصية أمير السلحدار في القصة القصيرة، فوالد كل

منهما تاجر من تجارة السلاح، الأول من مریدى الدكتور أمين أستاذ التاريخ والآخر تلميذ بقسم التاريخ وعضو في جماعة نهضة التاريخ التي يرأسها الأستاذ شفيق. وهو مثل مني المنشاوي في روايتنا يحاول أن يعثر على بصيص الحياة في ظلمة الحرب، فيقول لصديقه أحمد فكري ابن بائع الكتب إن الحرب تعديل مسار الحياة عن طريق جسر الموت، بينما يحاول ابن تاجر الكتب أن يبحث عن خط الحرب الذي يحول الحياة إلى نوع آخر لا تسوده قعقة الصلب. ويُسخر ابن تاجر السلاح من صديقه ابن بائع الكتب فيعلن أنه حين تقوم الحرب فربما كنت أنت يا ابن بائع الكتب أكثر اندفاعاً مني نحو زيادة عدد الموتى وأنا ابن تاجر السلاح. وزهير في روايتنا شاب يخاف من الموت مع أن والده من تجار الموت، وقد منحه الموت كثراً ومكانة اجتماعية، وعندما رأى والده يدبر حوادث الموت ليبيع ملاحمه لم يعد يتصور أن الموت من فعل الله وحده. سخريات مريرة يكشف عنها محمد عبدالحليم عبدالله وهو يفضح تاجر الحرب على النطاق الدولي حين يناقش تاجر الأسلحة على النطاق الفردي.

وكما تدلنا هذه الصفحات التي لم تكتمل من روايتنا على مدى تطور الموضوع لدى محمد عبدالحليم عبدالله فإنها تدلنا على مدى تطور شخصياته الروائية أيضاً . ولعل أوضح ما يكون ذلك هو شخصياته النسائية وعلاقاتها بعالم الرجال، فلقد كانت نماذجه النسائية الأولى لا يشغلها إلا الحب، ومع ذلك فإن نظرتها إليه نظرة خائفة وتعبرها عنه بطريق الحوار مبني على المداراة والتورية. ثم تطور المموج في رواية شجرة البلاط (١٩٥٠) فأصبح فتاة متعلمة متغطشة للحب لها فلسفة خاصة فيه، طبقتها على أول شاب قابلها، وكان من سوء حظها شكاهاً معتقداً، فلما انتحرت اكتشف أنها شفته من علته ولكن بعد فوات الأوان. ويرى محمد عبدالحليم عبدالله أن

حب البطلة هنا لفتاتها كان شيئاً يشبه الرسالة الاجتماعية، فهي تريد أن تخلصه من البلايا التي تراكمت في نفسه أيام طفولته، أى أنه كان حباً مطهراً وكانت البطلة تقوم بدور الخلص. وجاءت بطلة شمس الخريف (١٩٥١) امرأة ذات ماضٍ ولكنها ندمت ولما أحبت وأرادت أن تسعد من أحبته لم تكتم عنه أمرها ، فظهرت المرأة هنا أكثر شجاعة من ساقاتها لأنها اعترفت عن طريق الخطابات بالزلة الوحيدة التي اقترفتها والتي بسببها هجرت زوجها لأنها لم تشاً أن تكون إناء يشرب منه رجلان . ثم نالت السيدة «ف» بطلة شمس الخريف الغفران من حبيبها وتزوجا . وكانت هذه إرهاصات التحول ، فقد كان ثمة اهتمام شديد يبيديه أبطال الروايات بعدزيرية الفتاة تتحدد على أساسه علاقاتهم العاطفية ، وبعضهم لا يتسامح في ذلك أبداً مهما أبدى له من الأسباب والمبررات كما حدث من بطل رواية «البيت الصامت» (١٩٦٧) التي نشرت بعد شمس الخريف بستة عشر عاماً ، فالتحول لم يتم مرة واحدة . غير أنه نتيجة لتطور المجتمع المصري وتطور الكاتب أصبح الاهتمام في رواياته الأخيرة يتجه نحو عذرية الروح .

وصحب ذلك تطورات أخرى ، لم يعد هناك لقاء تصحبه لهفة وأشواق ، ولا فراق تصحبه صدمة أو فجيعة ، المرأة تعمل كالرجل سواء بسواء ، تعامله معاملة اللد للند . هكذا كانت السيدة أسرار في رواية «للزمن بقية» (١٩٦٩) . وهكذا يقدم لنا الكاتب شخصية السيدة مني المشاوى في روايتها . إنها تزور أصدقاءها في بيوتهم ويزورها آخرون في بيتها ، فتتلاقي العقول بينما يتوارى الجنس . إن وجودها الأنثوي ما يزال حاضراً يشيع العذوبة والبهجة والحيوية بين أصدقائها وبيننا نحن كقراء وقد يرغب البعض فيها لكنها رغبة لا توغل في الجنس ، ولا يكون هو محور العلاقة الأساسي . وكل السيدتين أسرار ومني تعاملان بالصحافة ، وهي تتصل بالفكر أكثر مما تتصل بطبعية الجنس

النسائي على نحو ما نجد في رواية مثل «القيطة» (١٩٤٧) أولى روایاته التي تجعل بطلتها مريضة . لقد كفت المرأة في روایاته الأخيرة عن أن تكون إما زوجة أو حبیبة فقط ، وأصبح لها دور أكثر مشاركة في الحياة العامة .

وكما تطور الموضوع وتتطور الشخصيات ، كذلك تطور الأسلوب الروائي عند محمد عبدالحليم عبدالله . واهتمام كاتبنا بالأسلوب اهتمام قديم منه كتب أولى روایاته ، حتى لقد حسب ذلك عليه بعض النقاد بدلاً من أن يحسبه له ، لا سيما فيما يتصل بلغة الحوار التي قيل إنه يضحي فيه بالأسلوب المعمير عن كل شخصية في سبيل الحرص على تقديم أسلوب جميل حتى ليتشابه الحوار كأنه صادر من شخصية واحدة أو من المؤلف نفسه . ولا عجب فمحمد عبدالحليم عبدالله يرى أن الأسلوب كالموسيقى التي يجب أن تصاحب الرقص أو عرض الفيلم السينمائي . فالرقص بلا موسيقى حركات نصف حية ، وكذلك العمل الفني بلا أسلوب رقص بلا موسيقى .

وهكذا توضح تلك الرواية التي لم تتم أن الكاتب لم يعد يتدخل بالشرح والتعليق كما نلمح في روایات سابقة ، لهذا توارت إحدى سماته الأسلوبية السابقة وهي التشبيهات والحكم أى استخراج العام من الخاص ، وترك شخصياته تتحدث على لسانها ، كل منها يعبر عن شخصيته بعد أن أطلق لها حرفيتها الفنية . وفي الوقت نفسه ازداد أسلوبه عذوبة وشاعرية ، وأصبح أكثر صفاء ونقاء ، كأنما يترقرق على صفحة جدول في ليلة قمرية .

مايو ١٩٧١

للزمن بقية والبحث عن الحرية بعد البحث عن الحقيقة

«للزمن بقية»، هي الرواية الثانية عشرة لمحمد عبدالحليم عبد الله. والكتاب العشرون من مؤلفاته «الكتب الثمانية الأخرى مجموعات قصصية». وعندما يكون للأديب مثل الرصيد من الإنتاج فإننا لا نتساءل عند قراءته: ما الجديد الذي قدمه بالنسبة لغيره - فهو سؤال نلقنه عند قراءتنا لناثيء يقدم أول أعماله - إنما يكون تساوينا: ما الجديد الذي قدمه محمد عبدالحليم عبد الله بالنسبة لتأريخه الأدبي. وما هو التفوق الذي حققه على نفسه والذى برره أن يقدم لقارئه عملاً جديداً. هذا ما ستحاول الإجابة عليه في الكلمات التالية.

الموضوع الروائى :

في الروايات السابقة لمحمد عبدالحليم عبد الله كانت العلاقات العاطفية تكاد تكون المحور الذى تدور حوله الأحداث حتى إذا قرأنا «الباحث عن الحقيقة» وهي الرواية السابقة مباشرة على روايتنا (١٩٦٦) نجد أن موضوع الحب قد اتجه نحو الحقيقة فأصبحنا بإزاء عمل فى أشبه بصلة أو قصيدة متصرف. وكأنما كانت قصة «الباحث عن الحقيقة» - وهى قصة سلمان الفارسى أحد صحابة الرسول وأول فارسى اعتنق الإسلام - خطوة ينأى بها مؤلفها عن رواية العلاقات العاطفية ليتبنى له أن يعالج فيما بعد ولأول مرة فى عمل روائى موضوعاً يتصل بهمرومنا الاجتماعية وهو موضوع الحرية. فما أشد الصلة بين الباحث عن الحقيقة والباحث عن الحرية. هذا هو الجديد الذى يقدمه لنا محمد عبدالحليم عبد الله ، والذى نكتشفه حين نفرغ من قراءة آخر

رواياته «للزمن بقية».

وقد تم التعبير عن هذا الموضوع الذي تدور حوله القصة من أول سطر فيها إلى آخرها. وكانت شخصيات الرواية وما بينها من علاقات أو صراع هي الوسيلة الأولى للمعالجة الدرامية لفكرة الحرية في أوجهها المختلفة.

صلاح النجومي رغم انتماهه إلى أسرة من ملوك الأرض إلا أنه متمرد على ما يتحقق بالفلاحين على أيدي هؤلاء الملوك مثلاً في أخيه طه النجومي. فزمان القصة ملائم مثل هذا الموضوع، إنه - كما يبدو - قبل عام ١٩٥٢ حين كان التمرد على هذه الأوضاع قد أخذ ينتشر. وهناك أكثر من إشارة في القصة إلى ما سيقع من تغيير: فالأغنياء خائفون وفترات الخوف أولى علامات التغيير، والمهم أن مجتمع هذه الأيام ضاق عليه جلد، سنتيقظ من النوم فنرى المجتمع بجلد جديد (للزمن بقية، مكتبة مصر، ١٩٦٩، ص ٩٧).

وقد تطور معنى الحرية لدى صلاح النجومي. كان في بدايته رغبة في الهرب من هذا الوضع الذي يسخط عليه تمثّل في محاولته السفر إلى أوروبا ولو عن غير الطريق الرسمي مختفيًا في إحدى السفن المارة بالقناة. وعندما وجد نفسه أشبه بالسجين في قاع السفينة التي اختبأ فيها عرف معنى الحرية فجعل يكتب حروفها بهزات رأسه المثقل بالحزن والصداع والأفكار، واستعاد ذكريات معارك عرفها في التاريخ. ولكن كان صلاح النجومي ما لبث أن عدل عن محاولته وخرج من السفينة ليعود إلى قريته فإنما نجد فكرة مشابهة تردد في عمل سابق محمد عبدالحليم عبد الله وإن كانت تنتهي على نحو مخالف. ففي روايته «من أجل ولدي» التي كُتبت منذ أكثر من عشر سنوات (١٩٥٧) قبل روايته «للزمن بقية» نجد شاباً قد هرب أيضاً وحيداً إلى إحدى البوارخ التجارية وظل يؤدي فيها من الأعمال ما يساوي أجراً

ركوبه، حتى هبط أوريا فعاش وتعلم وعاد إلى وطنه شخصية مرمودة.
(من أجل ولدى ، الشركة العربية للتوزيع، ١٩٥٧ ، ص ١٣٧) .

أما صلاح فقد بدأ يدرك عن الحرية مالم يخطر له على بال وذلك عندما رأى الفلاحين يحتفون بأخيه الأكبر مع غلظته بينما لا يقيمون له كبير وزن مع لطفه معهم بل لأنه لطيف معهم. فتساءل قائلاً: كيف تستطيع النفوس كمجموعة أن تحمل كل هذا الباطل؟ لهذا عندما سمح لهم بفترة من الراحة نظروا إليه نظرة سارق الحاصيل من أرضهم (للزمن بقية، ص ٢٩). إن ما لاحظه صلاح النجومي عند تعامله مع الفلاحين وهو ما يزال في القرية كان هو ما يشكل العقبة الكبرى في سبيل الحرية، ذلك أن يعارضها المستفيدون منها. ولقد كانت هذه نقطة الضعف (عقب أخيل) التي أدت إلى هزيمته - فيما بعد - كبطل تراجيدي في قصتنا.

ولا شك أن الميول الفنية لدى صلاح النجومي وثيقة الصلة بإيمانه بالحرية، فروح كل فنان تنطوي على شعلة التمود، وبدون حرية لا فن. وهكذا نستطيع أن نفسر العلاقة الدقيقة والوثيقة بين ميول صلاح نحو فن المسرح ورغبته في التمثيل وبين ميله إلى الحرية.

وعندما هاجر من قريته أو هجرها ووصل إلى القاهرة وتعرف بالبدوى السيد واعتزم العمل معه في الجلة التي كان يعمل بها تلقى درساً جديداً في الحرية. وذلك عندما قال له صديقه الجديد: إن كنت تحب العمل مع السيد التهامى صاحب الجلة فتأكد أن ذلك ممكن، غير أنه لابد من أن يقوم بتعزييمك ضد الطموح ضد المطامع، هناك أربطة يلفونها بقسوة حول حماسة الشاب فإذا بها تتحول إلى مسالة، ومن المسالة إلى الخضوع ومن الخضوع إلى الذل (للزمن بقية، ص ٥٨) .

وعندما بدأت الجلة تعمل لحساب حزب الفلاح، وعندما بدأت المقالات تفعل فعلها، طلب السيد التهامى صاحب الجلة من صلاح

النجومي وزميله البدوى أن يكفا عن هذه الجدية . واستخلص البدوى السيد هذا الدرس : نحن نطلق الهاتفات لغرض غير حقيقى ، فإذا بدأ الهاتف يصنع الغرض غيرنا الهاتف خوفاً منه (للزمن بقية، ص ١٠٦) . وأدرك يومها صلاح أن حزب الفلاح لا يقل رفاهية عن نادى اللوردات ، تماماً كما كان الأمير عباس حليم يقول عن نفسه إنه صديق الفقراء ، ويرعى حزب العمال . كما يحضرن النعام بيض العصافير (للزمن بقية، ص ١٣٩) .

وعندما عاد صلاح النجومى إلى قريته - وبعد أن خاض غمار هذه التجارب وحصل على هذه الخبرات ورأى الريف وأوضاعه همس نفسه : يا الله ماذا سيحرك كل هذا؟ وأدرك أن نظرات الفلاحين أصبحت مكبلة وهو يحلم بأنه سيطلق سراحها (للزمن بقية، ص ١٣٣) لم تعد الحرية إذن الهرب إلى أوربا بل تحرير هؤلاء . لكنهم نظروا إليه كشخص غريب . وعندما طلب من أخيه طه أن يسروا بين الأغنياء والفقراء في الآخرة على الأقل بأن ينقلوا قبر خادمهم محمد الجندي إلى جوار والده العمدة ، أندثره أخيه أن فريقاً كبيراً من الفلاحين سيجمهر عند قبر العمدة ليمنعوا وقوع مثل هذا الحادث . وهكذا أدرك ما سبق أن لاحظه ، أو تأكد لديه ما سبق أن أدركه : ذلك أن أصحاب الحرية المحتاجين إليها أحياناً ما يكونون أعداءها (للزمن بقية، ص ١٤١) .

ولقد عاد إلى القرية لبيع نصيبه في الأرض لأخيه ليشتري بثمنها مجلة السيد التهامى أو على حسب تعبيره «بعث الأرض واشتريت الناس بعكس طه أخي» (للزمن بقية، ص ١٤٢) . مما يذكرنا بال مشابهة والمفارقة بشخصيات رواية «الجنة العذراء» التي نشرها محمد عبدالحليم عبدالله عام ١٩٦٣ . فلقد أجبر حمودة أخيه الأصغر رضا (وهو من أم أخرى) على الهجرة من قريتهما إلى القاهرة واستولى على نصيبه من الأرض ، وعندما اشتد ساعد رضا عاد إلى قريته ليطالب بأرضه ، بعكس

ما فعله صلاح مع أخيه طه في رواية «للزمن بقية».

ثم كانت قصة الانتخابات وفيها اتفق طه النجومي مع أخيه صلاح على أن يرشح كل منهما الآخر ضد الشيخ عبدالجليل عدو أسرتهما على أن يتنازل أحدهما للآخر قبيل الترشيح. وكان قبول هذه المساومة أو الصفقة ضرورة لصلاح الذي طالما وقف حياته على لا مساومة مع أخيه وما يمثله أخيه من أخلاقيات طبقة وإن كان منها صلاح إلا أنه ثار عليها وتفرد، حتى ليشبه نفسه بتوستوي. فقد اتضح أن رابطة المصلحة أوثق من رابطة الدم، وأن لا قربة إلا قربة الأفكار (للزمن بقية، ص ١٣٦). ذلك أن طه النجومي باع أخيه للشيخ عبدالجليل، وكان رمز ذلك أنه باع الثوب الذي سبق أن مثل فيه صلاح ذات يوم أحد حراس الملك شهريار عندما جاءت فرقة للتمثيل وهمت بعرض هذه المسرحية على جمهور القرية، غير أنها ما كادت تبدأ حتى توقف التمثيل إثر انتشار خبر وفاة عمدة القرية النجومي الكبير (للزمن بقية، ص ١٦٥)، ولقد ارتدى الثوبتابع من أتباع منافسيه ووقف به بين جماهير الناخبين سخرية منه.

وكما خذله في القرية جمهور الفلاحين الذين كان يدافع عنهم، كذلك خذله جمهور قراء مجلته الذين كان يكافح بكلمه من أجلهم، هبطت المبيعات بحيث احتاج الأمر إلى تأجير مخازن جديدة.

لكن ذلك ليس معناه الاستسلام. يقول البدوى السيد ليس عيباً أن نشق أو حتى نغامر، لكن العيب سيأتى فيما بعد إذا استسلمنا للموقف اليائس (للزمن بقية، ص ١٦٧). وقد طالب البدوى صديقه صلاح أن يغفر للذين يغشون في ملعة الحرية فلا يزال في الزمن بقية.

تلك هي الشخصية المورية في الرواية ومعاناتها للحرية وهي معاناة لم تكن على المستوى النظري فحسب، بل على مستوى الممارسة أيضاً. وكان جوهرها هو تلك المسافة التي تقع بين هذين الجانبيين: النظري

والتطبيقي، سواء من جانب الذين يسلبون الحريات - هؤلاء موقفهم مفهوم، أو الذين يحتاجون إلى هذه الحريات - وهؤلاء موقفهم مبعث لخيرة صلاح ودهشته.

على أية حال فصلاح النجومي كانت فيه طبيعة الفنان الذي يؤدى دوره على المسرح وهو يتحرك ويريد أن يرى أثره بسرعة، ويرى أن الحركة أشهر دلائل الحياة (للزمن بقية، ص ٢٢).

هناك أيضاً شخصية محمد الجندي. هذا الخادم الذي يقدم القهوة في مجلس العمدة والد صلاح النجومي. نموذج من نماذج هؤلاء الذين يخوضون معارك الحرية والتي ليس من الضروري أن تكون بالمعنى الواسع. وإذا كان الفقر يذل آخرين ويستبعدهم فإنه كان لدى محمد الجندي سلحاً يشهده في وجه مستعبديه. فقد أجاب يوماً على طه النجومي الآخر الأكبر لصلاح بقوله: هل ترى في يدي شيئاً يطمع فيه أحد أو شيئاً أخاف عليه من أحد (للزمن بقية، ص ١٨).

كان يقول الحق الصارخ أو الجارح بلا أدنى مبالاة وله دالة على الصغير والكبير على الرغم من لسانه السليط. فهو ضمير عجوز يحملون تأنيبه. وهو يمثل الحرية العزلاء التي حمت نفسها بصدقها. أما البدوى السيد فنفسية لا تشعر بالحرج. شخصية من طراز فريد، فهو يعمل كل شيء حتى استخراج العطور، وهو يتعلم الحفر على الرخام ويترجم ويقول الشعر، ويكتب مقالات كثيرة للسيد التهامى صاحب الجريدة التى يعمل بها. يفعل كل شيء بطمأنينة حتى حين يستخدم أدوات صديقه أو يأكل ويدخن على حسابه بلا كلفة.

هناك أيضاً السيدة أسرار التى أقبلت على الجلة بنفسها وتعرفت على صلاح النجومي وصديقه النجومي، سيدة كلها حيوية، أناقتها فى حاجبيها ومعظم جاذبيتها فى عينيها، لهجتها سريعة ظامنة. غير أنيقة، كبيرة الأرداف، ذات ضحكة تخرج من صميم القلب، عندما

رأها صلاح واستمع إلى آرائها في الجلة قارن بينها وبين أهل قريته: في قرية النجومي رجال ونساء لا يعرفون الحرية، وها هو ذا يرى أمامه فتاة تستطيع أن تقول أي شيء لمن تريده، ولا شك أنها وبالتالي «تفعل». إنها قتلت قرداً المتعلماً في مقابل محمد الجندي الذي يمثل الجاهل.

ويحدد المؤلف علاقة كل هذه الشخصيات بقضية الحرية في فقرة هامة:

محمد الجندي يعبر عن طائفة من الناس تطلب الحرية بصفاء ومواصلة. والسيدة أسرار طائفة من الناس تطلب الحرية بجزع ولهفة. وصراخ يجعلها تسلم زمامها لمن يقول لها: تعالى فمفتأحها معى. والأستاذ البدوى يبحث عنها في المعرفة حيث تسبح هناك أنوارها متحرراً من الطموح ومن اثقال أخرى كبيرة. أما أنا (صلاح النجومي) فلن أراها إلا في إطلاق سراح النظرة واللسان واليد، هذه الجوارح التي رأيتها مكبلة في قرية النجومي (للزمن بقية، ص ١٤٢).

ثمة ملاحظة تجمع بين هذه الشخصيات الأربع، ذلك أنها جميعاً غير متزوجة، فيما عدا محمد الجندي الرجل العجوز الذي يبدو أنه لم يكن مكبلًا على الأقل بالأولاد. ولئن كان عدم زواج صلاح النجومي يعزى إلى سنه الصغير، فإن البدوى السيد لم يتزوج عن قصد. وعندما قاد صلاح النجومي إلى منزله ليعرفه بأسرته لأول مرة، لم يجد أحداً، وبدلأً من ذلك وجد أشياء أخرى: ركام غير منظم من صور زيتية لم يفرغ منها، أدوات مصنوعة من القش ومناشير وصناديق ماكينة خياطة.. وصفها لصلاح بقوله: هذه أسرتي.. هذه الأشياء هي التي تنتظر عودتي كل ليلة (للزمن بقية، ص ٥٧-٥٨) وحتى السيدة أسرار تنتظر عودتها كل ليلة (للزمن بقية، ص ١٥٥). فهل ترى يربط المؤلف بين فكرة الحرية - على المستوى

الشخصى - وبين فكرة عدم الزواج أو على الأقل عدم إنجاب الأولاد؟ .
وفي الطرف المقابل - وحتى يبرر معنى الحرية كأنا من خلال إطار -
لابد من وجود أطراف أخرى معارضة. أولها طه النجومي شقيق صلاح
الذى ورث والده. الحب عنده رغبة فقط، وعالمه من الناس عالم
الأسماك. المعاملة الإنسانية للفلاح دليل الضعف. إذا تطلعت إرادته إلى
شيء بحث فوراً عن أسباب تحقيق ما يريد. لا فرق عنده بين جريمة قتل
أو رمى البذر في أرض أو امرأة. الأرض قاسية وبطئها قاس وظهرها قاس.
فإذا كنت تريد أن تكون فلاحاً فلتكن أخلاقك مثل الأرض. إنه شخصية
ثابتة من أول القصة إلى آخرها بينما أخيه صلاح في مقابلة شخصية
نامية تبحث عن نفسها وإن كانت جذورها أو بذورها تومئ إلى حيث
تجده (للزمن بقية، ص ٣١) .

هناك أكثر من حادثة تتضح فيها شخصية طه النجومي. منها تلك
الحادثة التي ما تفتأ تردد من حين لآخر في القصة عندما أحقر
المستشفى الحكومي وساق مرضاه الفلاحين. وهو يبرر فعلته بقوله: إن
البول الدموي علامة للصحة، فهو يدل على كثرة الدم. وتحتمل الصورة
من الجانب الآخر عندما رقد يستأصل بواسيره فهرع إليه الفلاحون
أفواجاً، وبلغ من الحب الطاغي أن ادعى كل رجل زاره أن البواسير كثيرة
الانتشار كأنها خلقة في كل رجل.. لكن مadam السيد طه يرى
استئصالها ضرورة فلنستغن عنها جميعها (للزمن بقية، ص ٢٤) .
فالفلاحون وتشبيهم من يستعبدهم وانصرافهم عنم يطلب الحرية
لهم طرف آخر من أطراف المعارضة لم يطلبون لهم الحرية وعقبة - على
كل من يعمل في سبيل الحرية أن يتخطاها.

أما الأستاذ التهامي صاحب المجلة فهو يتاجر بالحرية كسلعة تروج
مجلته، فإذا بدأت تحقق أهدافها تخلى عنها بل وقف ضدها.
هناك أيضاً من يرتدون ثياب الحرية ليخدعوا الآخرين وهم

ضدھا كحزب الفلاح .

تلك غاذج أربعة لأعداء الحرية: من يقيدونها أمثال طه النجومي، ومن يرفضونها مع حاجتهم إليها كمعظم فلاحي قرية النجومي، ومن يتاجرون فيها أمثال السيد التهامي، ومن يتزرون بزيتها ليخدعوا طالبيها ويضربوهم كحزب الفلاح .

والريف مسرح من أهم المسارح التي تدور فيها أحداث قصص محمد عبدالحليم عبدالله: قصيرها وطويلها . وقد تغيرت النظرة إلى الريف في هذه الرواية نظراً للتغير طبيعة الموضوع الذي تناولته عما كانت عليه في روايات أخرى كانت تدور حول موضوعات عاطفية . ففي رواية «بعد الغروب»، مثلاً (١٩٤٩) يجد الريف ساحراً ما لا يتتوفر في أبهى مباحث المدينة خصوصاً في الليالي المقرمة بعد الحصاد . وبطل القصة مشغول بتذكرة هذا الجمال، يستمع إلى موسيقى المساء في الحقول من نقيق الصفادع إلى صرير الجنادب إلى همس النسيم في غضون الشجر . بينما هو في رواياتنا - وكما رأينا - أرض فاسية، يعني العمل فيها قاس . والأرض بعد حصد القمح والبرسيم وجهها بشعر من الشقوق، وبطنها لا يرقده إلا الموتى، ولو لا الماء عليها لكان وحشاً، فإذاً تكون وحشاً وإنما أن تأكلك الأرض (للزمن بقية، ص ٢٦) .

وحتى إذا غنى الفلاحون فإن بطالاً يتساءل : كيف أن هؤلاء الناس يستطيعون الغناء وإذا استطاعوه فكيف يستمرئونه؟ (للزمن بقية، ص ٢٨) . نظرة البطل إلى الريف في رواية «بعد الغروب» إذن نظرة عاشق يعكس فرحته الداخلية على ما حوله «لم يكن يعنيه من الربيع جماله بقدر ما يعنيه منه أنه الفصل الذي تبني فيه الخلايا، وأن أميرة ستقيم عندنا فيه عدة أيام قد تنتهي بالحكم في قضيتنا المشتركة» . أما نظرة البطل في روايتنا فهي نظرة أحد الأطراف الذين تشقيهم الأرض . وبمعنى آخر فإن النظرة في رواية «بعد الغروب» نظرة إلى الطبيعة، وهي

في رواية «للزمن بقية»، نظرة إلى الإنسان فوق هذه الطبيعة. وهذا يجرنا إلى الحديث عن العلاقات العاطفية فنلاحظ أن علاقة صلاح بالسيدة أسرار ليست فيها هذه الرومانسية التي كانت تسود علاقات أبطال رواياته السابقة. لم يعد هناك اهتمام بعذرية الفتاة التي يبديها هؤلاء الأبطال كشرط لعلاقتهم والتي كانت محوراً لأكثر من عمل قصصي كانها فكرة تلح على مؤلفها، فالعبرة هنا بعذرية الروح (للزمن بقية، ص ١٢٢). لم يعد هناك لقاء تصحبه لهفة وأشواق ولا فراق تصحبه صدمة أو فجيعة.

كان في جلد أسرار شخصية المجرية والجنونة والمستهترة وأطيب النساء ومع ذلك فقد باتت في حضن صلاح وهو يحس أنها مع أكثر من رجل في هذه اللحظة ! وفي كلمات موجزة فقد احتضر الحب الرومانسي في روايتنا تلك بعد أن كان أحد العلامات المميزة للإنتاج الروائي السابق محمد عبدالحليم عبد الله.

وهكذا فلتن كان الانتقال من الريف إلى المدينة ثم العكس مايزال الحركة الرئيسية لبطلنا كما هو الأمر في معظم الأعمال القصصية السابقة، إلا أن محور هذه الحركة لم يعد محاولة حصول الإنسان على الإنسان وامتلاكه ماضيه فضلاً عن حاضره، بل محاولة الحصول على المعنى والإنساني. وهو اتجاه بدأ طلائعه في الرواية السابقة «الباحث عن الحقيقة»، حيث إن تحرير الآخرين هو ما ينشده البطل في كلتا الروايتين، وبمعنى آخر لم تعد الحركة الروائية محاولة حصول البطل لنفسه، بل محاولة الحصول لغيره. وقد انعكس هذا التطور على الروايفد الجانبي للعمل الروائي فانحصرت العلاقات العاطفية بحيث أصبحت أقرب إلى مجرد الممارسة الجنسية ولم تعد لكلمة «أحببتهما» (للزمن بقية، ص ١٢١) التي يلفظها صلاح حين يحاول وصف علاقته بأسرار، لم تعد لها ذلك الرنين الذهبي الذي كانت تتردد أصداًًاً عندما ينطق بها

الأبطال الروائيون السابقون.

أما الريف فلم تعد النظرة إليه نظرة عاشق من داخل نفسه بل نظرة باحث عن الحقيقة والحرية.

وفي رأيي أن أهم ما اكتشافه محمد عبدالحليم عبدالله أو أعاد اكتشافه في هذه الرواية ذلك التناقض الذي لا يبرر إلا عند التطبيق، إن المحتاجين إلى الحرية أحياناً ما يكونون أعداءها: فلا حرين ومشقين على السواء. فالخداع الذين هم ضحيته مئات السنوات أقوى أثراً من حرية موعودة تلوح كالسراب. تلك هي السخرية المريرة التي تنطوي عليها روايتنا، وهي سخرية تكشف عن مدى المسافة بين الجانبين النظري والتطبيقي.

الشكل الروائي:

يتميز الشكل في رواية «للزمن بقية» بما يتميز به الشكل القصصي عند محمد عبدالحليم عبدالله بوجه عام، وهو محاولة:

- ١ - التأرجح بين الزمنين الماضي والحاضر.
- ٢ - التأرجح بين العالمين الداخلي والخارجي.
- ٣ - التأرجح بين المونولوج وحضور الكاتب نفسه.

وفيما يتعلق بالنقطة الأولى نجد أن قصتنا تبدأ بذكرى مغامرة حدثت لصلاح النجومي بطل القصة وهو في سن التاسعة عشر.. يستعيد ذكرى رسوبيه في شهادة إتمام الدراسة الثانوية، وكثيراً ما نشعر على فعل «تذكرة». فالشخصيات - استكمالاً لمعالمهم - يرجعون إلى ماضيهم كلما استدعى حاضرهم ذلك. مثل ذلك عندما كان صلاح يعاني من أزمته وهو مختلف في قاع السفينة التي ظن أنها ستتحمله إلى أوروبا فتذكر معركة محمد الجندي مع أخيه طه حول معنى الحرية التي كان يتوق إليها في هذه اللحظة. وهذا تذكرة داخل التذكرة لأن نفس وجوده في قاع السفينة كان مجرد تذكرة بدورة. وينبئنا الكاتب نفسه

إلى ذلك حين يقول إن بطله إذا فكر اليوم في الحرية فإنه لن ينسى
اليالي المظلمة في قاع السفينة (للزمن بقية، ص ١٨).

فالقصة تبدأ من حاضر معبر عنده بكلمة «اليوم» لترتد إلى الماضي،
وهذا الماضي تتخلله لحظات من ماضٍ أبعد، ربما كان أيام التلمذة أو
الطفولة. وهكذا يتداخل أكثر من زمن نتعرف من خلاله على الشخصية
في مراحل مختلفة من عمرها، فترتيب الأحداث ليس تاريخياً بل هو
منطقياً للضرورة الفنية.

لكن التأرجح لا يتم فقط بين الماضي والحاضر، بل كذلك بين
العالمين الداخلي والخارجي للشخصيات. هذا التأرجح مرتبط بالتأرجح
بين الماضي والحاضر، فليس الماضي سوى توغل في العالم الداخلي
للشخصية حيث إنه مجرد ذكرى لأية مرحلة من هذا العالم. في مقابل
الحوار وما يتصل بعالم الحس وكل ما يمثل العالم الخارجي بالنسبة
للشخصية. ولا يتمثل العالم الداخلي في التذكر فحسب بل في الأحلام
أيضاً. والحلم هنا ليس كالذكر، أى أنه لا يعبر عن واقع حدث، بل
يعبر عن أمانى الشخصية أو مخاوفها. مثل ذلك ما رأه محمد الجندي
وهو ما بين اليقظة والنوم، «ومؤكداً أنني كنت أحلم.. ومؤكداً أنني كنت
غير نائم»، وذلك في مرضه الأخير، وهو حلم يجمع بين البوءة
والتعبير عن الخوف من الموت. وأحياناً ثالثة يكون التعبير عن العالم
الداخلي عن طريق حلم اليقظة على نحو ما تصور صلاح النجومي
القاهرة وهو جالس في مقام أبيه، وعندما بكى من فرط تأثيره بما تخيل
ظن الجالسون حوله أنه يبكي تأثراً على وفاة أبيه، مما رده - وردنا معه -
إلى العالم الخارجي عن طريق هذا الالتقاء الساخر بين العالمين.

وأخيراً هناك التأرجح بين المونولوج وحضور الكاتب نفسه. ففى
الفصل الأول مثلاً بجد صلاح النجومي يذكر مغامرته في قاع السفينة
التي هم أن يسافر عليها إلى أوربا. ولئن كان ضمير الغائب هو

المستخدم، فهو في الواقع ملاصق للشخصية، وبمعنى آخر مساو لضمير المتكلّم، فالرؤيا لا تتم إلا من خلال وجهة نظر صلاح النجومي وكأنه يحدث نفسه أو يتحدث عن نفسه. لكننا فجأة نحس بالكاتب ينحي جانبًا زاوية الرؤيا الشخصية ويزيل بنفسه فيقدم لنا جزءاً من أحداث روايته ثم يعود فيختفي. فالبخار الذي كان متكتلاً بصلاح النجومي وهو مخبأ في قاع السفينة يتركه مدة طويلة حتى يعاني الخوف والضيق. وبعد أن نعيش مع صلاح وهو يعبر عن هذا الخوف والضيق فإذا بالكاتب يبرز ليروى على لسانه هو أخبار البخار التي لا علم لصلاح بها (للزمن بقية، ص ١٦). فهو يشرب على سطح السفينة ويأكل شواء هو وبعض البحارة ويتسامون هواء البحر وقد نسى صلاح النجومي عندما سكر ورقص وغنِي.

وحضور الكاتب لا يتم على هذا التحو فحسب، بل هو يطل علينا من خلال خصائص أسلوبية يتميز بها ليس في هذه الرواية فقط بل في أعماله القصصية الأخرى - أهمها استخلاص العام من الخاص أو ما يعرف بالحكمة. ورغم أن هذا الاستخلاص يرد أحياناً كجزء من تفكير الشخصيات إلا أنه يرد أحياناً أخرى مستقلاً على لسان الكاتب مباشرة كأنه لون من التعليق يتطلع به المؤلف. في صفحة ١٨ مثلاً مجده يقول: كل شيء يمر بنا يشارك في بنائنا .. وكان هذه الحوادث صنعت قلب صلاح النجومي .. ومن جديد ينحي الكاتب ليتركنا في مواجهة أفكار شخصيته وذكرياتها وحركاتها.

أما الخاصية الثانية التي يتميز بها أسلوب الكاتب فهو التشبيه، وهو كسابقه يرد أحياناً مستقلاً على لسان الكاتب نفسه ليضيء لنا بعض جوانب عمله الفني.

وانتشار الحكم والتشبيهات يجعل الأسلوب في بعض الأحيان أقرب إلى التجريد أى أقرب إلى العمل الفكري منه إلى العمل الروائي المعتمد

على الحدث ، وبالتالي يفقده جانباً ويضفي عليه لوناً من الرتابة .
ويلاحظ هنا أن شخصيات القصة بغض النظر عن تمايزها في
الجوانب الأخرى - مثل المؤلف - تستخدم التشبيه ، وكلها تؤيد كلامها
بالحكم ، مما يجعلنا نحس بحضور الكاتب دائمًا إلى جوارها وعدم إتاحة
فرصة لها للانفراد بالقارئ . فهم أشبه بأبناء شديدي الشبه بوالدهم
والتالي شديدي الشبه ببعضهم البعض .

وهكذا نستطيع أن نقول إن رواية «للزمن بقية» هي تطور حقيقي في
الموضوع الروائي عند محمد عبد الحليم عبد الله ، أكثر مما هي تطور في
الشكل الروائي ، أما الأسلوب فإن تطوره الحقيقي - كما نبه إلى ذلك
الدكتور شكري عياد في مناقشة إذاعية له - في أنه أصبح أكثر إيجازاً
وتركيزاً ، وتخلياً عن كثير من التفاصيل والزوائد ، ربما بحكم العمر
وربما بحكم الدرية الروائية الطويلة . وهو اتجاه بدأ أيضاً في روايته
التاريخية السابقة «الباحث عن الحقيقة» وتأكد في روايتها
«للزمن بقية» .

أبريل ١٩٧٠

فكرة الموت

في أدب محمد عبد الحليم عبد الله

- ١ -

لعن كان الشاغل الأدبي الأول عند محمد عبد الحليم عبد الله هو العلاقات العاطفية عامة بين الرجال والنساء، والعلاقات الأسرية خاصة: علاقات الأزواج والزوجات وعلاقات الآباء والأمهات بالأبناء والبنات، فإن فكرة الموت لم تغب عن مخيلته لحظة واحدة. ذلك لأن الموت آثاره البعيدة على تشكيل العلاقات وتطورها. فالموت - وبالسخرية - وجه من وجوه الحياة. وأنا حى إذن فسأموت. الكائن الحى هو وحده الذى له قدرة التكاثر، فى مقابل ذلك يدفع الشمن، فهو وحده الذى فرض عليه حق الموت.

ولقد نبه محمد عبد الحليم عبد الله إلى هذا التلاويم بين الحياة والموت فى معظم قصصه. «فالأفراح تحدد معالم الأحزان»، (الماضى لا يعود، قصة ابنتى جميلة، ص ١٧٧) والحياة تنبثق من الموت وتفضى إلى الموت «كما تولد الخطورة من الخطورة لتحيا الثانية وتنتهى الأولى»، (الباحث عن الحقيقة، ص ٧٢). لهذا يقول الزوج لعروسه: إن الحياة تلعب لعبة الشمعة التى كنا نلعبها فى ليالى رمضان.. فحين تنتهي الشمعة تأخذ ذوبها ونعيد صبها ونضع لها شريطًا جديداً ونشعلها.. تأخذ الحى من الميت والنور من الظلام. (حافة الجريمة، قصة الخداع، ص ٦٢). بهذه الكلمات كان الزوج يحاول أن يطمئن عروسه لأنها جزعت حين علمت أن مسكنها مقام على أرض فضاء لم تكن سوى مستنقع ردم بركام مقبرة قديمة، وطالبته بالانتقال إلى مسكن آخر. لكنه أشار إلى

الأزهار الغنية التي تحملها إحدى الشجرات تحت نافذتهما وقال: هل رفضت أرض الحديقة أن تخرج نباتها من أجل الموتى.. بتأثراً.. وكثير من العشاق يلوذون بالمقابر . دفعة الحياة تكتسح كل سد (المراجع السابق ص ٦٢).

الحياة إذن أقوى من الموت . بنت اللحاد تصبح حكيمة ، أبوها يدفن وهي تولّد . (أسطورة من كتاب الحب ، قصة الست كريمة ، ص ١١٨) . القاتل الذي يسلب الحياة أخيه طبيب يحاول ردها في المستشفيات ، هذا اسمه سعد وذاك اسمه سعيد ، مجرد حرف يفرق بينهما (خيوط النور ، قصة المسافر ، ص ٧٣) الجد يموت في نفس اليوم الذي يولد فيه حفيد (أشياء للذكرى ، قصة سنوات عشناها ، ص ١٧٢) . جثة أحد ضحايا الغارات على بعد خطوات منها طفل حديث الولادة ، والجثة في الشارع حيث المفروض أنه يضج بالحياة بينما الطفل بجوار الضريح (خيوط النور ، قصة الشارع الخالي ، ص ٧٣) . في ليلة الاحتفال بسبوع الوليد الجديد يتذكر الوالد أمه التي ماتت منذ عشر سنوات ، وهو يعاتب نفسه معتبراً : لقد أنسنتني قوة الحياة شموعاً كان يجب أن أنيرها هناك . (المراجع السابق ، قصة شموع ، ص ١١٢) . وموت أمه نفسه وقع حين كان في السابعة عشرة من عمره وبعد أن أمضى يوماً حافلاً ، كان اسمها على اسم زوجتي .. دخلنا أنا وهي عالماً ليس له حدود . كنا نصرخ أحياناً من فرط السعادة ثم نضع أكفنا على أفواهنا حتى لا يتسرّب إلى الخارج صوت (المراجع السابق ص ١١١) . وبعد أن ودعها وعاد إلى بيته وجد برقية في انتظاره تفاجئه بالنبا الحزين .

بل إن إرادة الحياة أحياناً ما تخلق الحياة من الموت . فموت الجد البخيل أتاح لحفيده أن يتحول بيت جده إلى مدرسة فيها عشرات الأطفال الذين يلعبون وينشدون ويتعلّمون (المراجع السابق ، قصة الحفيد الصغير ، ص ١٣٦ - ١٣٧) .

فِي مُحَمَّدٍ، نَبِيِّهِ، الْأَخْلِيمِ عَبْدِ اللَّهِ إِذْنَ لَا يَشْرِبُ الْمَاءَ، دَلِيلٌ، أَمْسَاكَ تَسْكُنُهُ يَشْتَرِي
الْمُتَشَائِمُونَ، صَحِيحٌ أَنَّهُ يَبْهَنُهَا فِي كُلِّ لَحْظَةٍ إِلَى أَنَّ الْمَوْتَ كَامِنٌ فِي الْحَيَاةِ
لَكِنَّهُ يَعْلَمُ فِي الْوَقْتِ نَفْسَهُ أَنَّهُ لَا يَوْقِفُ تَدْفُقَهَا. لَهُذَا يَقُولُ عَلَى لِسَانِ
مُخْتَارِ بَطْلِ روايَةِ شَمْسِ الْخَرِيفِ بَعْدَ أَنْ اسْتَمِعَ إِلَى أَمْهَهُ تَرْوِيَ قَصَّةَ
وَفَاهَا وَالَّدُهُ: هَلْ رَأَيْتَ دُوْحَةً ضَخْمَةً عَظِيمَةً دَائِمَةً لِخَضْرَةٍ فَخَدَعْتَكَ
بِخَضْرَتِهَا طَوَالَ الْفَصْوَلِ حَتَّى ظَنَنتَ أَنَّهَا لَا تَسْقُطُ وَرْقَةً؟ ذَلِكَ غَيْرُ
مَا يَحْدُثُ، لَأَنَّ هَنَالِكَ أُورَاقًا يَحْيَيْنَ حِينَهَا عِنْدَمَا تَحْبَسُ عَنْهَا الشَّجَرَةُ
عَصَارَةُ الْحَيَاةِ. وَهَكُذا دُنْيَا نَا تَوْقُفُ فِي بَعْضِ أَجْزَائِهَا فَلَا يَشْعُرُ
الْمُجْمُوعُ. (شَمْسُ الْخَرِيفُ، ص ٢٨).

- ٢ -

وَلَا يَرُدُّ الْمَوْتُ فِي عَمَلِ قَصَصِيِّ إِلَّا إِذَا كَانَ لَهُ دَلَالَةُ الْفَنِيَّةِ، فَإِذَا وَقَعَ
عَلَى شَخْصِيَّاتٍ كَانَ دُورُهَا الْطَّبِيعِيُّ أَنْ تَمُوتَ فَهُوَ مُجْرِدُ دَلَالَةٍ عَلَى
حَرْكَةِ الزَّمْنِ الرَّوَائِيِّ، جَيلٌ يَذَهَّبُ وَجَيلٌ يَأْتِي. ذَلِكَ مَا حَدَثَ لِلْعَابِدِ
الشَّيْخِ الَّذِي جَاءَ إِلَيْهِ سَلْمَانُ الْفَارَسِيُّ وَهُوَ فِي طَرِيقِهِ مِنْ بَلَادِ الْفَرْسِ إِلَى
مَكَّةَ لِلقاءِ الرَّسُولِ الَّذِي يَحْلِمُ بِرَؤْيَةِ طَلَعَتِهِ. فَبِمُوْتِهِ اسْتَطَاعَ سَلْمَانُ أَنْ
يَسْتَأْنِفَ رَحْلَتَهُ التَّيْ كَانَتْ قَدْ تَوَقَّفَتْ عِنْدَهُ هَذَا الْعَابِدُ. فِي هَذِهِ الْحَالَةِ
يَكُونُ الْمَوْتُ نَوْعًا مِنْ تَغْيِيرِ الْمَانَاظِرِ (كَمَا يَفْعَلُونَ عَلَى الْمَسْرُحِ بَيْنِ فَصْلِ
وَفَصْلٍ) «أَشْيَاءُ لِلذَّكْرِ»، قَصَّةُ أَجْنَاحَةٍ، ص ٤٩.

لَكِنَّ قَصَصَنِيِّ مُحَمَّدُ عَبْدِ الْأَخْلِيمِ عَبْدِ اللَّهِ يَنْدَرُ فِيهَا مَثَلُ هَذَا الْلَّوْنِ مِنَ
الْمَوْتِ. ذَكَرَ الْمَوْتُ يَرُدُّ غَالِبًا فِي حَالَاتٍ يُمْكِنُ أَنْ نَوْجِزَهَا فِيمَا يَلِيْ:
أَوْلًا: يَرُدُّ الْمَوْتُ فِي بِدَايَةِ الْعَمَلِ الْقَصَصِيِّ فَيَكُونُ لَهُ أَثْرٌ عَلَى تَطْوِيرِ
الشَّخْصِيَّاتِ بَعْضُهَا أَوْ كُلُّهَا، وَبِالْتَّالِي عَلَى تَطْوِيرِ الْأَحْدَادِ. وَلَا يَكُونُ
أَثْرٌ أَوْضَعُ مَا يَكُونُ إِلَّا إِذَا وَقَعَ عَلَى شَخْصِيَّاتٍ فِي مُنْتَصِفِ الطَّرِيقِ مِنْ
حَيَاةِهَا. لَهُذَا كَانَ كَثِيرًا مِنَ الشَّخْصِيَّاتِ الْقَصَصِيَّةِ عِنْدَ

محمد عبدالحليم عبد الله إما زوجاً فقد زوجته أو زوجة فقدت زوجها. أو ابناً فقد أحد والديه وتزوج من بقى منهما على قيد الحياة فعاش الابن أو الابنة مع زوج الأم أو زوجة الأب، وما يترتب على ذلك من آثار نفسية. وقد تظل الأم بغير زواج بما يترتب على ذلك من آثار اقتصادية. معنى هذا أن الموت في هذه القصص يكون بداية تتسلسل منها وترتب عليها بقية أحداث القصة وتتطور شخصياتها.

يقول مختار بطل رواية شمس الخريف: لو لم يمت أبي وترث قليلاً حتى درجت في دروب الحياة لتغير الموقف. كان من الحكمة أن تعيش أمي بمنحة من الأمراض، فقد انتابتها بعد موته مباشرة. وكان من المؤكد أن تعيش بمعزل عن مشاكل البيت وبخاصة الاقتصادية منها، وكان من الجائز ألا تكون بليداً في المدرسة (شمس الخريف، ص ١١-١٢). فموت الأب جريمة ليس للأبناء دخل فيها (من أجل ولدي، ص ٥١).

وقد تصبح وفاة الأحياء ذكرى تعيش الشخصية تحت ضغطها العنيف (شمس الخريف، ص ٣٥٤، غصن الزيتون، ص ٢٥٧).

ثانياً: قد يؤدى الموت وظيفة النهاية الفنية في القصة، وفي هذه الحالة تكون له إحدى دلالتين:

الأولى: أن يكشف عن حقيقة موقف الأحياء من الأموات. حقاً أنه في كثير من الأحيان قد يغير الموت أحکامنا على الناس كما يقول مختار بطل «شمس الخريف» يوم ماتت والدته وكانت بينهما قطيعة، فلا يشير إلا محاسنهم ولا يعرض إلا فضائلهم، فكان أجسادنا يوم تفني تأخذ معها نعائصنا فلا يذكر الأحياء منها إلا الفضائل (شمس الخريف، ص ٣١٠). لكن بالرغم من ذلك فقد يزف الموت كما تزف البشرى كما حدث يوم وفاة أحد البخلاء، وكان يبني مقبرة له بأمواله المكتنزة التي حرم منها أولاده. لكنه مات والعمل لا يزال في خطواته الأولى فجرى الأبناء نحو المكان ليوقفوا المشروع ثم حملوا جثته إلى المقبرة الشعة

(حافة الجريمة، قصة زفاف إلى الجنة، ص ١٥٠).

لكن الأحياء لا يحظمون دائمًا رغبات الأموات بهذه السهولة. فقد تستمر سيطرة الأموات على الأحياء وتحدد مصائرهم. ففى نهاية رواية بعد الغروب كانت لحظة الاحتضار هي اللحظة التي أُعلن فيها الوالد رغبته في زواج ابنته من ابن أخيه، أمسك بكف كل منهما يوصيهما بالزواج. بذلك حطم علاقتها بناظر عزبتها الشاب، ففرق بين قلبين متحابين وجمع بين قلبين غير متحابين. وأُعلن ناظر العزبة الشاب صراحة أنه يحسد في هذه اللحظة أناسًا تسارع قلوبهم إلى الشماتة: وأناسًا يجهزون على المختضرين ليأخذوا أسلابهم (بعد الغروب، ص ١٦٧).

كذلك قد يحدث العكس، فيكشف الموت حقيقة موقف الموتى من الأحياء، كما حدث يوم مات الزوج في حادث تصادم على الطريق الصحراء في سيارته وإلى جانبه امرأة ظنواها زوجته. يومها أدركت زوجته أنها كانت مخدوعة وأنها فقدت رجلاً كان أشبه بالسوار الماسى الذى لم يعرف الناس أنه زائف إلا يوم أن ضاع (الضفيرة السوداء، قصة عندما يعود، ص ٩٠).

والموت لا يكشف جريمة الميت فقط بل قد يكشف براءاته، كما حدث في قصة المرأة التي عقد قرانها على صياد غرق في النيل قبل أن تزف إليه بشهر فتقديم إليها شاب آخر وعقد قرانه عليها. غير أن الشائعات انتشرت بين الناس أنها وزوجها السابق غلبهما سحر القمر ذات ليلة، فلما كانت ليلة الزفاف من زوجها الجديد كان قد صدق الشائعات فقتلها. غير أن الطبيب الشرعي أُعلن أنها على دراء. وهكذا «ثبتت الموت براءتها وفرقها عنمن لا تحب بعد أن عاشت ما كتب لها من العمر مع من تحبه.. أنت ترى أن الحياة أعطتها، وأن الموت أيضًا أعطاها». (البيت الصامت، ص ١٤٠).

أما الدلالة الثانية للموت في نهاية القصة فهو أن يكون عقاباً يقع على الشخصية التي ماتت، أو عقاباً منها على من تربطهم بها علاقات حميمة، وقد يكون تكفيراً.

هناك من تتحرر لأن حبيبها خذلها (شجرة اللبلاب، ص ١٧١)، وأخرى لأن زوجها اكتشف خيانتها (أشياء للذكرى، قصة الغريم، ص ١٨١). وثالثة تموت وهي تحضر جنينها بعد أن تأرجحت بين اتهامات زوج يشك في عفافها قبل زواجه منها وغواية آخر، فتركت ورقة تحت وسادتها كتبت فيها بخط كبير «أنا التي أجهضت نفسي فلم أكن أحب أن أحمل من أى رجل». (البيت الصامت، ص ٣٢٥) . والأخر الطامع الشرير في ميراث أخيه يلقى مصرعه نتيجة لشره وعقاباً عليه، فقد قتله الجنة خوفاً من بطشه (الجنة العذراء، ص ٢١٤) .. كذلك مقتل عطيات بطلة غصن الزيتون بيد عشيقتها، ويقارن هنا زوجها صراحة بين هذا الموت وموت أنا كارنيبا ويتباً به من قبل وقوعه حين يقول إنه كان يقرأ هذه الرواية التي فرض مؤلفها تولستوي على بطله جراء الظلمة حين جعلها تسلم عنقها الفاتن لقطار السكة الحديد وكأنه يقرأ قصة عطيات التي خانته كما خانت أنا كارنيبا زوجها. وفي الصباح التالي فتح الجريدة ليقرأ مصرع عطيات. كذلك كان مصرع الأجنبي الدجال مدعى الطب إذ تختلف بندقيته من سوء استعمالها ويرتد عليه الطلق وينزف حتى يموت، فقد كان يسرق أموال الفلاحين ويوهفهم أنه يعالجهم ويحقنهم بالماء والملح (خيوط النور، قصة خيوط النور، ص ٢٩).

وهكذا «فإن الموت يصنع نهايات محكمة لقصص الناس» (الماضي لا يعود، قصة ابنتي جميلة، ص ١٧٥).

ونحب هنا أن ننبه إلى أن شخصيات محمد عبدالحليم عبد الله تعزف

عن سفك الدماء، عدا جمال الذى قتل عشيقته عطيات بطلة غصن الزيتون، ومع ذلك فإن جمال لم يكن الشخصية الرئيسية فى الرواية. إنما يتم القتل على يد شخصيات تظهر عرضاً فى القصة كأنها يد القدر لتوقع القصاص ثم تخفى. أى أنها ليست شخصيات تعهدنا محمد عبدالحليم عبد الله حتى استوت وأصبح لها وجودها الفنى الواضح.

بذا ذلك واضحأً عند مصرع حمودة الذى استولى على أرض أخيه رضا، فعاد يستردها منه بعد غيبة طويلة فى القاهرة. ومع ذلك فإن رضا لم يكن هو الذى قتله، ولا يمكن أن تفضى شخصيته على النحو الذى صاغها محمد عبدالحليم عبد الله إلى قتله بالرغم من أنه أول الناس مصلحة فى قتله. بل جاءه من يحمل إليه نبأ مصرع أخيه، إذ انطلق عليه الرصاص من سيارة مجهولة مطفأة الأنوار مررت بسرعة مجنونة على الطريق الذى تقع على عزبة «ماضى». وكان الوقت مساء، وحمودة عائداً من حقول القطن يركب بغلة «قيل إن أبناء الجنائين هم الذين فعلوا ذلك قبل أن يخلص من مشاكله ويترفغ لهم. وشاعت إشاعات أخرى» (الجنة العذراء، ص ٢١١). «نلاحظ استخدام أفعال مجهولة الفاعل: انطلق. شاعت. ثم كلمة «مجهولة». تلك أدلة القدر تتحقق ما تعرف عنه الشخصيات الروائية في أدب محمد عبدالحليم عبد الله.

وفي رواية سكون العاصفة نجد والد كامل يموت مقتولاً لثأر قديم بينه وبين أسرة ريفية في نزاع على العمدة. لكن كامل المتمدين الحديث قرر بينه وبين نفسه لا يفكر في أن يشار، على الرغم من أن زوجة أخيه كانت تدفعه إلى ذلك دفعاً لا سيما وأنه الولد الوحيد - فلم يخلف أبوه إلا سنتين آخريات، وتهيب به أن اقتل عدوك قبل أن يقتلك. أما هو فكان - على حد تعبيره - يرفض أن يجعل مشكلة بشكلاً. فهو روح مسالم، لا يحب الشر ويбоئ الحياة الهاوئة.. وفي

بعض ليالي القلق كانت تهبط عليه أفكار كالتي يعملاها أهل الصعيد للتخلص من قضايا الشار: أن يأخذ كفته ويدهب إلى أعدائه مسلماً نفسه إلى كرمهم حتى يعود إليه حب الصفاء، لكنه يفطن أخيراً إلى أنه مطلوب بعد أبيه، وأنه المظلوم لا الظالم.

وحتى حين يهم البطل باقتراح جريمة القتل يتدخل القدر لتجنيبه ما أوشك أن يقترف. ففي القصة الأولى من مجموعة «حافة الجريمة» بجد البطل الريفي قد أوشك أن يرتكب جريمة القتل مجرد وهم خلقه ماض من العداوات، فيهم بقتل طفل ظناً منه أن أعداءه خطفوا أو قتلوا طفله، لو لا أن ينchezه أمر خارج عن إرادته إذ نام الطفل الذي احتفظ به كرهينة، ولو كان قد أصر على الصراخ لارتكب جريمته، وقد أتاح له نوم الطفل أن يتحرك في حرية لمدة لحظات تعرف فيها على حقيقة أوهامه فأخرج عن الطفل. وهكذا وصل الرجل إلى حافة الجريمة دون أن يصل إلى الجريمة نفسها.

- ٣ -

ومحمد عبدالحليم عبدالله - على عكس كاتب مثل يوسف السباعي - لا تلح في أدبه فكرة الموت الفجائي. ويمكنتنا تبع حالات قليلة لهذا اللون من الموت. في رواية «اللزمن بقية» - آخر ما نشره محمد عبدالحليم عبدالله - مات التجومي الكبير عمدة القرية حين كانت قريته تحفل بفرقة تمثيلية وافدة وابنته الأصغر يشترك في التمثيل، فأطافت الأنوار بأمر من الابن الأكبر وأوقف الحفل، وبذلك كان موته المفاجئ موتاً لفرح الناس. وبالرغم من ذلك فإن الموت هنا لم يكن مفاجئاً بالمعنى الدقيق للكلمة. كان قد سبق للتجومي الكبير أن مرض، ثم شفى. تلك دقات الطبول لما عساه سيقع، فلما وقع أدركنا أن شفاءه كان مجرد خداع له ولنا على السواء.

وابن اللحاد يعود من السوق يحمل لفة الطعام لأبيه فيجده ميتاً

(جولييت فوق سطح القمر، قصة حارس الحياة، ص ٧٢). والزوجة في قصة «أجنحة الحب» ماتت (أشياء للذكرى، قصة أجنحة الحب) كما ماتت الزوجة فجأة في رواية «سكون العاصفة» وهي الرواية التي من الواضح أن الكاتب طورها عن قصته القصيرة «أجنحة الحب»، لكنها تموت هنا مختنقة في الحمام. وموت العابد في الباحث عن الحقيقة برغم شيخوخته جاء مفاجأة لسلمان الفارسي.

أما حوادث الانتحار والقتل والموت أثناء الإجهاض فيمكن اعتبارها موتاً مفاجئاً من جانب موتها له ما يمهد له من جانب آخر بسبب ما سبقه من ظروف موضوعية ونفسية أدت إليه.

ويلعب الصراع بين الأجيال دوراً ملحوظاً في مسببات الموت. فالابن العاصي قد يسبب وفاة أبيه (الضفيرة السوداء، قصة الليلة الموعودة) أو أمه (الماضي لا يعود، قصة الشفيع). وأحياناً يكون الصراع بين الجنسين - الزوجة وزوجها بوجه خاص - سبب الوفاة (انظر روايتي «شمس الخريف» و«من أجل ولدي»).

وما دام الموت لم يقع في أول الرواية فإن محمد عبدالحليم عبدالله غالباً ما يحتفل بنذرها ويسمعننا ديبه وهو ما يزال في الطريق، ولعل رواية «من أجل ولدى»، أوضح رواية تحقق فيها ذلك، وشخصية أم فؤاد هي أبرز شخصياتها التي استخدمها المؤلف في هذا السبيل.

فأحياناً ما يكون هذا الاختفال بمقدم الموت على شكل نبوءة قد تأتى في المنام. فام فؤاد رأت قبل موت أبيها برج الحمام في دارهم يسقط كان شيئاً اقتلعه من أساسه ورأت الحمام يطير في كل صوب. فمات الرجل وتفرق بعده الأبناء وانقسمت الدار إلى عدة دور. (من أجل ولدى ص ١٨) وقبل موت زوجها رأت في منامها في إحدى الليالي ريحًا آتية من الجبل.. ورأت مرة أخرى أن الكلب الرابض تحت شجرة الخروع ينظر إلى إنسان لم تتبين شكله وهو خارج من الباب الحديدى وكان دموعاً

تسيل من زاويتي عيني الكلب وعواء مكتوماً يتردد في فمه (المرجع السابق، ص ٤٣).

وأحياناً ما تكون المقدمات نفسية، فأم فؤاد قبل أن تموت هي نفسها أصبحت «كثيرة الأحلام تتحدث كثيراً عن الموت والأموات». وركبتها مخاوف لم تتغلب عليها صلاتها. وفي كثير من الليالي كانت تستدعيها لأنام على مقربة منها، والدنيا في نظرها لا تساوى جناح بعوضة.. تستعيد تاريخ حياتها كل يوم ثم تقلب نظرها فيما حولها وكروت لى أنه لا يجب أن أحزن عليها إذا ماتت» (المرجع السابق ص ٢٠٩ - ٢١١).

ولا شك أن للمستوى الشقافي لأم فؤاد دخلاً في هذا الاحتفال بالموت، بل هو وسيلة المؤلف للكشف عن شخصية هذه الأم، لكنه من ناحية أخرى عرف كيف يستخدم هذه التوقعات ليهبي قراءه ل يقدم الموت، وبذلك حقق هدفاً فنياً مزدوجاً.

وأحياناً ثالثة، تكون النذر طبية واجتماعية، فالأدوية تتناحر إلى جانب المريض يوماً بعد يوم ، والزوار يقللون زيارتهم حتى انقطعوا فلا داعي لضياع الوقت ، والشحاذ المقيم على ناصية الطريق كف عن ابتساز النقود بالدعاء للأب لأن الأم نهرته عن ذلك . (المرجع السابق ص ٤٣).

والطبيعة نفسها تشارك في الاحتفال ب يقدم الموت . فالوالد «قد أسلم روحه في إحدى ليالي الشتاء والريح تهدر في الجبل وتلوى أغصان الشجر . وقبل أن ينبثق صوت الأم بالصراخ كان الكلب يعوي تحت شجرة الخروع والقطار الأخير من العاصمة يمط صفирه على أبواب الخطة ويذفر .. قبل أن يتوقف» (المرجع السابق ص ٤٤). ويوم ماتت الأم «انقصف غصن الشجرة العجوز القائمة في ركن الحديقة فعبرت قرقتنه عن معنى الانفصال» (المرجع السابق ص ٢١٣).

فإذا كانت لحظة الموت فإن شخصيات محمد عبدالحليم عبد الله تصارع الموت أحياناً صراغاً تعكس فيه ملامحها وتكشف عن قسوة المعركة وتنعكس بدورها على شهودها وهم يرقبون جلال الموت وجبروته، فتدمى نفوسهم وتفجر دموعهم وتحملهم على تدبر آية الموت وما تنطوي عليه من مغزى. «آية الموت لا تتدبر إلا إذا عثرت في أحد أحبابنا.. إن السيدة فمسالمة بطبعها وقد آلت حالها إلى رقة توشك أن تكون ذوباناً ففيما يارب هذه المعركة؟ إن كل شيء فيها يخفق وإن كانت الأهداب الطوال قد رقدت نهائياً على خديها رقتها الأخيرة. ثم حمي الوطيس فأيقنت أن ساعة الفصل قد حانت وأصبح المنظر أقرب إلى أن يكون بركاناً يتفجر في عود من القمح طويل ناحل رفع أصفر. حتى إذا ما سكنت الحركة أليست قبلة على جبينها البارد ثم ساحت على وجهها الغطاء، وأخلت السبيل لدمى المحبوس» (شمس الخريف، ص ٣٠٠).

وثمة تفرقة بين من يواجهون الموت بشجاعة لأنهم وجدوا ما يؤمّنون به، ومن يواجهونه وهم لا يؤمّنون إلا بحواسهم التي يفقدونها ساعة احتضارهم، فيشعر المشرف على الموت منهم أنه حبيس الزمن، وكأنما هو بانتظار قطار لا يصل، أو كأنه يعبر قنطرة لا يرى عند نهايتها أرضاً، وال دقائق تُعشى ثقيلة لا تريد أن تتحرك (سكون العاصفة، ص ٤٣٢، ٤٣٣)،

ورغم أنه من الطبيعي أن يموت الآباء قبل الأبناء (من أجل ولدي، ص ٣١٤) إلا أننا نخزع من فقد الآباء وذلك «جزء من خوفنا من الموت، فكما نرى حياة أبنائنا امتداداً لحياتنا على الأرض فإننا نرى وجود آبائنا بقاء للأرومة التي نبت منها شجرتنا.. وأنهم خط الدفاع الأول في قتال المنية، ولذلك فإننا نخزع من موتهم». (شمس الخريف، ص ٣١٨). ولقد كان طبيعياً أن يشغل محمد عبدالحليم عبد الله بما ينفعل به

العالم العربي من أحداث حتى عام وفاته (١٩٧٠) يجعل محور روايته التي كان يكتبها ولم يتمها مشكلة الحرب وما يرتبط به من موت، فواجه الحقيقة بشجاعة، وحاول أن يستخرج من مرارة الحرب حلاوة، فالمقاتلون في جهات القتال يضجون بمحياهم ليخطروا لنوم النائمين طريق عالم مطمئن. وبعد أن كانت السيدة مني المنشاوي بطلة روايتنا التي لم تتم ببحث عن زوجها المفقود في حرب ١٩٦٧ ورأت أناساً في المستشفيات والمصحات من فقدوا الذاكرة أو أصابتهم عضة الحرب، عادت بفكرة أن الموت في الحرب أقل ما يجب أن يشير أحزاننا. فإذا كانت الحرب هي سوق الموت فكيف نستنكر أن تروج فيها السلعة الأصلية؟ ولقد أعلنت مني المنشاوي أنها محتاجون للموت في مصر، محتاجون لأن نتخذ وسيلة إلى غاية، محتاجون إليه من جديد، علينا أن نعاود الموت بطريقة جديدة، ثم تشير إلى موت المسيح وكيف أنه قمة الرومانسية، وإلى قول غاندي إننا يجب أن نخاف من الموت إلا إذا خفنا استبدال ثوب بثوب. نظرة بسيطة لكنها محتاجة إلى تدريب. وهكذا تستمرة وقفة محمد عبدالحليم عبد الله الشجاعية أمام الموت حتى آخر أعماله فيرى كيف يكون طريقاً للخلاص والبعث بدلاً من أن يكون طريقاً للبيأس والانهيار.

بقيت ملاحظتان سلبيتان.

الأولى: أن فكرة الموت عند محمد عبدالحليم عبد الله لم تتطور. فهي في أولى رواياته لا تختلف عما هي في آخر رواياته. على غير ما نجد فيما يصل بموضوعه الروائي الذي تطور من العلاقات العاطفية إلى الهموم الروحية (الباحث عن الحقيقة) وأخيراً الهموم الاجتماعية كمشكلة الحرية (للزمن بقية).

الثانية: ندرة الإشارة إلى الحياة بعد الموت. يقول الوالد عند احتضاره

لابنه في رواية «شجرة البلاط»: (سألتني بمن كانت أشد الناس وفاء
لي) (ص ١٨١) يشير بذلك إلى زوجته المتوفاة. غير أن مثل هذه الإشارة
قلما نلتقي بها، بينما يتعدد الحديث أكثر عن أجسامنا التي تغنى.
وذلك ظاهرة تحتاج إلى تعليل، لا سيما وأن لقاء الأحبة في الحياة
الأخرى يجد هوى من لمسة الرومانسية التي صبغت مؤلفاته الأولى.
ولعل تعليل هذه الظاهرة أنه باستثناء سلمان الفارسي بطل رواية
الباحث عن الحقيقة بخلاف أن الاهتمامات العاطفية - لا الروحية - هي
الشاغل الأول للشخصيات الروائية عند محمد عبدالحليم عبد الله.

لقد علمنا محدثنا عبد الحليم عبد الله أن الحياة رحلة، وكل حبيب
نفقده ليس إلا رفيق سفر نزل في المخطة السابقة (سكنون العاصفة،
ص ٨١، أشياء للذكرى، قصة أحنة الحب، ص ٢٠) والقطار يسير ببقية
الركب في طريقه إلى محطات كثيرة تالية.

سبتمبر ١٩٧٠

حافة الجريمة وفن القصة القصيرة عند محمد عبد الحليم عبد الله

١ - تضم هذه المجموعة سبع عشرة قصة لو حذفنا منها قصة أو قصتين لما استنشقنا إلا رائحة الريف : خضرته وترابه ، ولاكتشفنا أن خلفها عاشقاً للقرية بما يحمل العشق من تعمرة ونسمة ، ففيها يكشف لنا المؤلف عن باطن القرية وما حولها من بنادر متواضعة كما يعرض لنا ظاهرها . فهو حريص على موازنة العالمين الداخلي والخارجي في بنائه الفني بحيث لا يطغى - بل يكمل - أحدهما الآخر .

«لم يكن على شاطئ النيل أحد في هذه اللحظة ، وكان سائراً يملؤه الخوف ، ولو أن الشمس لم تغرب بعد» هكذا تبدأ الجملة الأولى في القصة الأولى التي جعل منها المؤلف عنواناً للمجموعة ، إنه يبدأ من العالم الخارجي ، متنقلًا إلى مشاعر بطله الداخلية ليعود مرة أخرى إلى العالم الخارجي موضحاً العلاقة بين العالمين . فانعدام الناس على الشاطئ يبعث على الخوف ، وعدم غروب الشمس قد يبعث على الطمأنينة ولكنه من ناحية أخرى يوحى بأن الغروب وشيك والظلمة مقبلة ، ولهذا كان للخوف كفة الرجحان .

٢ - ولكن التوازن ليس مقصوراً على العالمين الخارجي والداخلي ، بل هو يمتد فيشمل التوازن بين الحاضر والماضي . الماضي موجود في الحاضر وبالتالي فالحاضر مرتبط بالماضي بل بما يلتحمان ليكون منهما معظم شخصيات المجموعة . ويكون الحاضر من العالم الخارجي مضافاً إليه ذلك الجزء من العالم الداخلي الذي يشكل مشاعر الشخصية ، أما الماضي فهو غالباً في صورة ذكريات وأحياناً يلوح من خلال هذيان

محموم أو حلم نائم.

لتواءل قراءة فقرة من القصة الأولى: وتلتفت.. ليس هنا أحد. لكن كأنما أحس أن أنا ملأ ابنه هي التي صنعت هذا الشيء.. وتذكر أنه يعبر من أرضهم ومن غير المتحمل أن يجيء ابنه حتى هنا (الحاضر مثلاً في مشاعر الشخصية).

وتسمى في مكانه. طافت برأسه ذكرى عداوات وإن يشغل القررويون بها قلوبهم إلى مدى طويل، كأنما الليل الحالى من المشاغل مكلف بأن يحتضن هذه العداوات ويربيها ويغذيها (الماضى على صورة ذكرى، والجملة الثانية: تعلل الارتباط بين هذا الماضى والحاضر).

ونظر إلى الشمس. إنها على وشك أن تغرب، وتموجت حقول القمح.. إلخ (عودة إلى الحاضر عن طريق العالم الخارجى هذه المرة).

ونقضى القصة فتحكى كيف كان بطلها على وشك أن يرتكب جريمة مجرد وهم ماضٍ من العداوات، فيهم بقتل طفل ظناً منه أن أعداءه خطفوا أو قتلوا طفله لو لا أن أنقذه أمر خارج عن إرادته، إذ نام الطفل الذى احتفظ به كرهينة مما أتاح له أن يتحرك فى حرية لمدة لحظات تعرف فيها على حقيقة أوهامه.

٣ - وفي الريف لا يصارع الإنسان الإنسان فحسب، لكنه يصارع الدواب والوحش أيضاً، فقصة «ظلال الليل» تحكى صراع فلاح مع ذئب خلال الليل، وفي قصة «يوم الحصاد» يحاصر صاحب النخلة - بعد أن تسلقتها - بين السماء من فوق وأفعى من أسفل تلتقط على جذع النخلة، غير أن الصراع بين الإنسان والأفعى لا يلهينا عن محور القصة، فقد تعود صاحب النخلة أن يطارد صبية القرية الذين يتربصون بمنخلته ليسقطوا بلحها حتى لقد جرح ذات يوم رأس جابر ابن الحداد حين رماه بحجر صغير، ثم اشتباك مع والده الحداد فى عراك، وهو نحن الآن نجد أن هذا الحداد نفسه هو الذى أنقذ صاحب النخلة مما كان يتوقع من

مصير، ولو لا أن ابنه جابر كان قد أقبل من قبل ليمارس هوايته على النخلة، ثم توارى حين رأى صاحبها مقلباً، لما أتيح له أن يسرع لمناداة أبيه وإنقاذ صاحب النخلة الذي غمره التأثير فوقف على العراجين وأخذ يهزها بقدميه فيتساقط التمر الناضج وهو يقول لمن على الأرض «كلوا ولا تخافوا، كلوا ولا تخافوا».

٤ - وهذا يقودنا إلى خاصية أخرى من خصائص هذه المجموعة، فالخير في هذه القصص ينتصر دائمًا، رأينا هذا في قصة «حافة الجريمة» ورأينا في قصة «ظلال الليل» التي تنتهي بانتصار الفلاح على الذئب، وفي قصة «يوم الحصاد».. ولعل قصة «سنابل» أكثر قصص المجموعة تركيزاً على جانب الخير في الإنسان وتبيهها إليه، وهي قصة فكرتها معروفة متداولة أعاد محمد عبدالحليم عبد الله صياغتها بأسلوبه كما أضاف إليها بعض التحرير والتعديل، وهي تدور حول أخوين أضاف كل منهما - سرًا بالتبادل - من محصول أخيه، وكانت النتيجة أن كل محصول ظل كما هو «غير أن شيئاً واحداً مهِماً ظلل على محصول كل منهما.. ذلك المحصول الذي حرسه الحب فملأته البركة حتى فاق كل تقدير» وأهم ما في الصياغة الجديدة أن الكاتب جعل القصة في أولها مبهمة لا تحدد أن كل أخ يضيف إلى محصول أخيه أو ينقص منه، فلا يذكر - عن عمد - إلا أن كل أخ كان ينقل القمح من جرن إلى جرن متفادياً استخدام الضمائر التي تحدد وتتفصّح، فلا يقول إن كان كل أخ كان ينقل القمح من جرنه إلى جرن أخيه أو من جرن أخيه إلى جرنه ، حتى إذا كانت النهاية أبرز الكاتب من الضمائر ما أخفى في بدء مخاوفنا وطمأننا إلى أن الإنسانية بخير.

وحتى عندما لا تكون نهاية القصة انتصار الخير فإن الكاتب لا يقف مكتوفاً أمام تلك النهاية، إنه يتجاوز الحدث الحاضر ليستشرف الخير في المستقبل البعيد. ففي قصة «الذكرة الخضراء» نجد التلميذ الريفي

الذى يتغرب لأول مرة في مدينة كبيرة كالإسكندرية ليتحقق بإحدى مدارسها فلا عجب أن تحدث في حياته هزة عبيفة وأن يعود أدراجه إلى قريته بعد معاناة تجربة مريرة، ضيّعت عليه عاما من عمره، غير أن هذه ليست نهاية القصة، فقد حرص الكاتب أن يضيف إليها جملة نبه فيها إلى أن هذا العام الذي صار من عمره هو الذي منحه قدرة على تحمل المصاعب فيما بعد، وهي ليست جملة مقحمة على القصة لأن القصة بدأت بالشخصية وهي في سن النضج يخفق قلب صاحبها كلما رأى قطاراً من بعيد، ثم تعود بنا القهقرى لنذكر معه أول تجربة له مع القطار وهو ينتقل من القرية إلى المدينة، فكان من الطبيعي أن نعود مرة أخرى إلى الحاضر لندرك الحال الذى خرج من المرا. فالخير في النهاية دائماً، ولو أنها قد لا تحصل عليه إلا كما نحصل على الورد من الشوك وعلى العسل من إبر النحل. وهو ليس خيراً مفروضاً من الخارج كالنهايات السعيدة في بعض القصص لأنها نابع من الشخصيات التي تتسم في أعماقها بالطيبة مهما فرضت عليها الظروف من تصرفات قد تخيد بها مؤقتاً عن طريق الخير، وهذه دلالة «حافة الجريمة» عنواناً للمجموعة، فالشخصيات لا تقع في قلب الجريمة وإن كانت قد تصل إلى حافتها.

٥ - والقصة السابقة تبين لنا أنها لا نتعرف في هذه المجموعة الشخصية على الريف وما يجاوره من بنادر متواضعة فحسب، بل وعلى الحركة بينهما، وأحياناً بينهما وبين المدن الكبرى كالإسكندرية كما في القصة السابقة أو كالقاهرة كما في قصة «الأم الثانية» حيث نجد القروية التي سبق أن أقبلت من الريف لخدم في العاصمة ثم عادت إلى قريتها لتتزوج وتنجب، ها هي ذى تعود إلى القاهرة في يوم عيد تحمل الهدايا إلى الأسرة التي كانت فى خدمتها. وقد اختلطت المدينة بالريف في مشيتها وفي إطلاق اسم طفل سيدتها إلى طفلها وفيما تحمله من ذكريات عاطفية خفق لها قلبها ذات يوم في المدينة الكبيرة.

٤ - في قصيدة المنسدلة لـ نجيب ساويرس، تذكر المونولوجين المنشئين، يتعلّم أطفالهما في شقة مختلفة حتى موعد انعوده من العمل. فالقراروية حين وصلت إلى بيت سيدتها السابقة وجدها مغلقاً على أطفالها الذين رححوا بها أولاً ثم شكوا لحظة في أنها قد تكون لصة تخدعهم، حتى اضطرت أن تدفع الباب بقوتها الجسدية فتفتحه لتطمئنهم.

والواقع أن العلاقة بين الأزواج لها مكانها الهام في قصص المجموعة ونضرب مثلاً قصة «الخدع»، وفيها نجد العريس يسبق عروسه إلى البندر الصغير الذي عُين ناظراً لمدرسته الإعدادية لعله يهبي لها سكناً، فلما تم له اختيار المسكن اتضحت أنه بُنى فوق مستنقع ردم بر كام مقبرة قديمة مما أزعج مشاعر العروس الرقيقة حين وفدت على مسكنها، غير أنه أقنعها - بحبه وغزله - أن الحياة تلعب لعبة الأطفال بالشمعة في ليالي رمضان: فحين تنتهي الشمعة نأخذ ذوبها ونعيد صبها ونضع لها شريطاً جديداً ونشعلها.. وهكذا الحياة نحن نعيد صبها وهي تعيد صبنا.. الحى من الميت والنور من الظلام.

غير أن هناك لواناً خاصاً من هذه العلاقات يحتل مكانة أهم، تلك هي العلاقة بين الزوج الموظف والزوجة الموظفة وما ينشأ عن ذلك من مشاكل من نوع خاص. ففي قصة «الدرس»، نجد مشكلة الزوجين الموظفين كل منهما في مدينة: الزوجة في العاصمة تستطيع الانتقال إلى زوجها في الصعيد لكنها لا تريده، والزوج في الصعيد لا يستطيع الانتقال إلى العاصمة وإن كان يريد..

وقصة «تعاطف» تكشف لنا عن تلك العلاقة المعقدة بين خريج جامعي وزوجته التي كانت متفوقة عليه أثناء دراستهما بكلية الحقوق، ولكن نفس عليه هذا التفوق حياته الزوجية فيما بعد، كانت تدرك - ويدرك أيضاً - أن هذا التفوق بدوره هو سر تقديره لها، لهذا فهي تقاتل في سبيل الحفاظة عليه.. تسهر في دراسة قضياءاً إلى ساعة

متاخرة من الليل وتعد رسالة جامعية في الوقت نفسه بينما تهبي له طعامه، وتنقياً لتدفع ضريبة الأمومة. أما هو فكان يعادى فيها شيئاً لم يحاول تحقيقه لنفسه. ولقد أراد أن يعاقبها ذات ليلة بـالإيلا يتناول ما أعددته له من عشاء، فلما أدرك في الصباح أنها - رغم إرهاقها - نامت هي أيضاً بلا عشاء أعلن أنه سيحاول فهمها من جديد.

٧ - هذه القصة تقودنا إلى ملاحظة على كثیر من شخصيات المجموعة، فهي شخصيات تعانى القهر وتنعكس معاناتها في محاولة قهر الآخرين. فالزوج هنا ليس في مستوى تفوق زوجته، وهو يعجب بهذا التفوق من جانبها ويكرهه في الوقت نفسه، وإحساسه بتفوقها عليه ينعكس في محاولته عرقلة نجاحها، لكنه - ولأن الطيبة تغلب عليه - يعلن في النهاية أنه سيحاول فهمها.

ولقد سبق أن لاحظنا الملاحظة نفسها في قصة «حافة الجريمة» فبطلها يعاني الخوف من أعدائه حتى ليتوفهم أنهم خطفوا طفله، وينعكس إحساسه هذا على محاولة التغليس على حياة أعدائه - كما نفروا عليه حياته - باختطاف أحد أطفالهم، ولكن - ولأن الطيبة هنا أيضاً تغلب عليه - ما يلبث أن يفرج عن الطفل حين يكتشف له زيف أوهامه.

ولعل قصة «هروب» خير مثال لهذا القهر وتلك المخاوف التي تعانىها. كثیر من شخصيات المجموعة، فبطلها سبق له أن تزوج ابنة عم صديقه، لكن مخاوفه من زوجته ومن صديقه ومن احتمال قيام علاقة بينهما قبل أو بعد زواجه، جعلت الشك يتسرّب إلى نفسه، وانعكس هذا الخوف وهذا الشك فاتهم زوجته وأعقب اتهامها استخدام الأيدي، فدخلت الحمام حيث قتلت نفسها، وهنا - ولأن الشر ليس أصيلاً في نفسه - انعكست مخاوفه مرة أخرى، ولكن بدلاً من أن تكون ضد زوجته أصبحت ضد نفسه. فانتابه إحساس بالذنب تثلّ في أنه قاتلها. ولما

كان البطل يعمل حارس محكمة فقد انتهز فرصة نوبته الليلية ليحاكم نفسه، وذلك لأنه - على حد تعبير المؤلف - بـإحسان الذنب والأنس والخوف والرغبة في التطهير بتلقي الجزاء، ولقد استيقظ الليلة هنا الإحسان يلح في طلب المحاكمة.. يعرض نفسه للاتهام والدفاع، حتى يحصل على البراءة أخيراً.

٨ - وهكذا نجد أن بعض شخصيات القصص يتضخم لديها الإحسان بالذنب حتى لتسعى إلى محاكمة نفسها بنفسها طليباً للبراءة أو الجزاء، ولكن كانت النفس قد حصلت في القصة السابقة على حكم البراءة، فقد اختلفت النتيجة في قصة «وجهها لوجه» حيث نجد ممرضة تدرك أنها لا تقوم بواجبها على نحو تام في رعاية المرضى، وأن فنية الشخصية لا تكتمل لدى محمد عبدالحليم عبد الله إلا إذا تغيرت بحساسية خاصة، فإن بطلة قصتها يتضخم لديها الإحسان بالذنب أثناء مرضها حتى لترى في هذينها وهي محمومة أن من باعوها اللبن والأخضر والدواء قد غشواها كل بدوره، ولتكشف - حين تفيق - أنها ما غشت إلا نفسها حين غشت الآخرين. وعندما قالت لها زميلتها مداعبة: تبت عن الحب، همست قائلة: لو عرف قلبي طريق الحب ما فعلت كل هذا. تسائل تطروحه الجموعة، فخلاصته لماذا لا ندع الكره، ونجعل الحب لنا طريقاً وغاية؟ .

وهكذا نستطيع أن نحدد خصائص في القصة القصيرة عند محمد عبدالحليم عبد الله من خلال مجموعته حافة الجريمة على النحو التالي:

أولاً : من ناحية الموضوع :

(أ) التعرف على ريفنا المصرى: ظاهره وباطنه وما حوله من بنادر متواضعة، والتفاعل بينهما، أو بينهما من ناحية وبين المدن الكبرى من ناحية أحياناً أخرى.

(ب) الصراع بين الإنسان والإنسان ابتداء من الإنسان وأعدائه حتى

الزوج والزوجة وقد يمتد الصراع فيشمل الإنسان والحيوان.

(ج) تغلب الخير على الشر في هذا الصراع، وهو ليس تغلباً مفروضاً من الخارج لأنه نابع من طبيعة الشخصيات الفنية.

(د) معظم شخصيات الجموعة تعانى من القهر وتنعكس معاناتها في محاولة قهر الآخرين ولكن - ولأن الطيبة أيضاً من سمات هذه الشخصيات - فإن الشعار الكامن وراء تصرفاتها هو أن تعيش وتدع الآخرين يعيشون بدلاً من أن تحطم الآخرين وتتحطم.

(هـ) العلاقات الدقيقة المعقدة بين الأزواج، ويحتل موضوع الأسر التي يعمل فيها الزوجان موظفين مكانة ملحوظة.

ثانياً: من ناحية الشكل والأسلوب:

(أ) التوازن بين العالمين الداخلي والخارجي وبين الزمنين الماضي والحاضر والتحام هذه العناصر لتكون التسليح الأساسي للقصص.

(ب) يتميز الأسلوب بخاصتين أساسيتين: التشبيه كعنصر أساسي من عناصر الأسلوب، ثم استخلاص العام من الخاص. مثال ذلك في قصة «لعبة كل يوم»: إنه غير ماهر في تزييف إحساسه ومشاعره. ثم تستطرد الجملة: ويبدو أن ذلك جزء في كل لعبة، وفي قصة «تعاطف» نقرأ على لسان الرواوى: فتنهدت.. أحسست أن الكلام غير سليم، غير أنسنا أحياناً نصبو إلى الكلام غير السليم ولا يشفى نفوسنا إلا الكلام المريض. وفي قصة «هروب»: لكن عرفت أن كل الذين يحبون زوجاتهم تزوجوا من بعدهم.. إن الشيء الضروري الشمين إذا غاب لا يجعلنا نعرض عن كل شيء ولكن يجعلنا نبحث عن بديله بين أحسن الأشياء.. إلخ.

وهكذا أتاح لنا محمد عبدالحليم عبد الله في مجموعته «حافة الجريمة»، أن نتعرف على ريفنا المصري في ضوء النهار أحياناً، وفي عتمة الليل المزدحم بالخاوف من الإنسان والحيوان أحياناً أخرى، فإذا كان ليل

البدر المتواضع فهو ليل طويل مل لا يقطع الناس فيه الوقت بل هو الذى يقطعهم. كما أتاح لنا أن نعيش مع عشرات الشخصيات البسيطة المتواضعة التى تكافح من أجل الحياة: الخطابية التى تزوج بنات الناس وتبور ابنتها حتى من متأخرة، الغنى البخيل الذى يكتنز الأموال ثم يفكر فى أن يبني مقابر لله تعالى غير أنه يموت قبل أن يتم مشروعه فيدفن فى مقبرة القرية النشعة، عمال التراحل، ناظر المدرسة الإعدادية الذى يهوى بيت الزوجية، الزوج الهارب من زوجته.. كلها شخصيات تزدحم بالعواطف والرغبة فى الحياة ثم بالطيبة أولاً وأخيراً..

يوليو ١٩٦٦

الوجه الآخر

بعض الأدباء كالماسة، لهم أكثر من وجه كل منها يشع بريقة الخاص، وقد كان الوجه الذي اختاره محمد عبدالحليم عبد الله أو الذي اختاره له مزاجه الأدبي هو وجه القصصي مت Nicolaً ما بين الرواية حيناً والقصة حيناً. أما وجه الناقد أو المعرف أو الدارس أو التأمل فقلما أطل علينا به.

ومع ذلك فقد كان يختلس قلمه بين الحين والحين، وربما بدروافع البيئة الحضارية وما فيها من صحفة وإذاعة وسيتما ودروافع البيئة الأدبية وما فيها من أدباء أصدقاء ونقاد مهاجمين وترجمات عن لغات أدبية.. إلخ، أقول إنه كان يختلس قلمه ليسجل ذكرياته وتأملاته وآرائه في الحياة وفي الآخرين ابتداءً من هم أقرب الناس إليه.

وهكذا يظل علينا محمد عبدالحليم عبد الله بهذا الوجه الذي توارى حساب الوجه القصصي، ومع ذلك فإن بصيص الضوء الذي يشعه هذا الوجه المتوارىلينير لنا جوانب في حياة أدinya وفي أدبه ما كان يمكن أن تكشف لنا لولاه، وهو يؤكد أن وجه المفكر كان موجوداً دائماً خلف وجه الروائي والقصصي.

والواقع أن الناقد أو كاتب السير في أدينا العربي يجد الطريق أمامه يكاد يكون مسدوداً، ذلك لأننا تعودنا أن نخفى كل ما من شأنه أن يلقى الضوء على الحياة الخاصة لأدبائنا ومفكرينا وعلى اعترافاتهم وذكرياتهم ورسائلهم، أى وهم في غير الأوقات التي يرتدون فيها زيهم الرسمي أمام جمهور قرائهم، فهم دائماً يلقونهم من خلف قناع وقلما يلقونهم وهو في حالة استرخاء عاطفي أو فكري. بينما يترك الأدباء في اللغات الأخرى تراثاً من الرسائل الخاصة والمذكرات الصريحة

والاعترافات الجريئة تقدم للناقد أو كاتب السيرة معيناً خصباً مادته، أما نحن - فلأسباب تتصل بتقاليد البيئة - نخفي رسائل الأديب ونعدم أية إشارة إلى صلاته العاطفية حتى ما انتهت منها إلى علاقات شرعية. وللهذا فإننا نجد كاتباً مثل عباس خضر حين أخرج لنا كتابيه «طفولة الأدباء» و«غرام الأدباء»، كان مصدره الأساسى روایات هؤلاء الكتاب وأشعارهم، وهذه كلها أقمعة قد تشير إلى ما خلفها لكنها لا تسفر عنه، يعنى أن العمل الفنى قد يستمد بعض عناصره من حياة الأديب الخاصة لكنه يدخل عليها من عمليات الحذف والإضافة ما يضلل كاتب السيرة لو أنه اعتبرها مادة أولية.

من هنا تتبّع قيمة هذه المجموعة من الكلمات التي تقدم لنا الوجه غير القصصي لحمد عبدالحليم عبد الله والتى حرص على جمعها بعد وفاته ابن أخيه زغلول من مصادرها المشتّتة المتعددة. إنه يتحدث فيها عن نفسه وعن أمه وعن أبيه وأخته وزوجته وابنته، فندرك أنه رجل يحترم العلاقات العائلية ويقدسها - تماماً كما هو شأن معظم شخصياته الروائية - لا يثور عليها ولا حتى يتبرم بها بل هو سعيد بها يعترف بما لها من فضل عليه. وهو دائم الاعترف بما ورثه عن أمه من حساسية للفن وبفضلها عليه في دفعه إلى التعليم «كان منظر الطربوش يطيش عقلها لأنّه كان رمزاً للحكام والموظفين ورجال الشرطة، كذلك باتت الليالي الطوال تحلم أن تراه على رأسى .. ثم تموت»، ورغم الضوء الضئيل الذي مشى عليه والده فإن نور قلبـه هداه يوم صمم على تعليم ابنه ليحصل إلى شاطئ النجاة. فقد كان أمله أن يرى ملابس ابنه وسكنه ومعرفته خيراً من ملابسه هو وسكنه هو وأرقى من معرفته. وبنفس الروح يتحدث عن أستاذه وعمّنه لهم فضل عليه في بداية حياته العملية، بل إننا نشعر في بعض هذه الشخصيات على أصول لبعض شخصياته الروائية حتى ليشتهر كان في الاسم مثل شخصية عم محمد

الجندى فراش الجمجم اللغوى الذى نعثر على سميه فى آخر روايات محمد عبدالحليم عبد الله «للزمن بقية»، حيث أصبح محمد الجندي فراشاً لدى عمدة قرية النجومى، ولا شك أن محمد عبدالحليم عبد الله قد قام بعملية تكثيف بين فراش الجمجم اللغوى وشخصية قروية أخرى ومنع الشخصية المكثفة الجديدة نفس الاسم «محمد الجندي». كذلك حين نقرأ حديثه عن تولستوى وكيف أنشأ لأبناء الفلاحين مدارس فى ضياعته وكان يعلمهم بنفسه ويجلب لهم العلميين على حسابه ويسقيهم الماء بمضخاته فشاروا عليه واتهموه بأنه سيخرب بيوتهم، حين نقرأ ذلك نتذكر على الفور شخصية صلاح النجومى بطل «للزمن بقية»، ونعرف أن حياة تولستوى كانت أحد منابع هذه الشخصية. فقد تصرف صلاح النجومى تصرفًا شبيهًا بتصريف تولستوى وكان رد الفعل من فلاحيه مشابهًا كذلك لرد فعل فلاحي تولستوى. وسنجد أن محمد عبدالحليم عبد الله حين يتحدث عن الشخصية الروائية يؤكّد أن الروائي يستمدّها من ذكرياته وبخاريه.

فإذا انتقلنا من دائرة الشخصيات إلى العلاقات مجده يتحدث عن الحب والصدقة بنفس الاحترام، فالصديق بالنسبة للإنسان كظله الذى يمشى معه، قد يكون أطول منه مثل الظل فى آخر النهار وقد يكون طوله قريباً منه مثل الظل فى أول النهار، وقد يكون مثل الظل وقت الظهيرة حين تكون الشمس فوق الرأس مباشرةً عندئذ يكون الظل تحت أقدامنا، وهكذا قد يفعل الصديق: يكون تحت أقدام صديقه عندما تكون شمس الحوادث فوق رأسه مباشرةً. وإذا كان الإنسان لا يتمشى بغير ظل إلا فى الظل والظلم فإن الإنسان لا يكون بغير صديق إلا إذا كان فى ظل لا يقع عليه نور القلوب أو فى ظلام لا يستطيع نور الحب أن يضيئه.

وهكذا يقدم محمد عبدالحليم عبد الله رأيه فى الصداقة عن طريق

هذه المجموعات من التشبيهات مما يذكرنا على الفور بأسلوبه القصصي والذى كان التشبيه أحد خصائصه الرئيسية.

وبنفس الأسلوب يقدم لنا رأيه في الحب، فهو يدخل من التراوذ لكنه لا يخرج منها ، يدخل متلصصاً متسلقاً لكنه إذا ما أراد الخروج سمعنا تحطيم الأبواب المغلقة . وكما أننا نأخذ الحرير لصنعن منه أكثر ملابس الحسان سحراً وننسى - أو لا يخطر على بالنا - أن الكائن الذي غزل هذا مات مدفوناً فيه . فهكذا نأخذ نتاج الحب من أدب وفن كما نأخذ ذلك الحرير . ولا يمكن أن يخطر على بالنا عدد ساعات الأرق ولا عدد حبات الدموع التي كانت أشبه بمخاض الولادة لما نتمتع به من أدب وفن .

ويشبه محمد عبدالحليم عبد الله الفن في مرحلة التقليد بمراحله الرضاع في عمر الإنسان بعدها يستقل عن الأم . ومعنى هذا أن اللوحة - الواقع والقصة - الخبر هي مرحلة مراحل طفولة الفن التشكيلي والفن القصصي ، وبتطور الإنسان ونضجه الحضاري أصبح للفن شيئاً فشيئاً وجوده المستقل عن الواقع وإن كان مستمدًا منه ، وترك تسجيل الواقع أو تقليده لوسائل أخرى مثل الكاميرا بالنسبة للمرئيات والصحيفة بالنسبة للحوادث .

وبروح التسامح والحب يعلن محمد عبدالحليم عبد الله أن المدارس الفنية والمذاهب الأدبية التي تتعارض وتتعارك ويحاول بعضها أن يمحو بعضها الآخر سابقاً بذلك خطوات الزمن ، كلها يخدم بعضها بعضاً وتؤلف مجموعها باقة ألوان . أما مهمة الفنان فهي إسعاد وإرشاد معاً ، أي يشرط ألا ينفصل أحدهما عن الآخر وإلا فسدت المهمة . فالإسعاد فقط يجعل الفن مجرد أداة للتترفيه العارض السريع ، والإرشاد فقط يجعله بوقاً من أبواق الدعاية العارضة السريعة أيضاً ، والجمع بينهما هو الذي يعطي الفن جاذبيته وعمقه معاً .

ويقف محمد عبدالحليم عبد الله أمام الكلمة وقفه متاملة ، فلكل

كلمة سرها ولها خاصة وظيفة، وفيها شجنة من الذكريات ليس في مقدور كل كاتب أن يطلقها -بالاستعمال - من كيان الكلمة. وكما أنه ليس كل الناس يستطيعون أن يفهموا شخصية غيرهم، كذلك ليس كل كاتب يستطيع أن يفهم شخصية الكلمة. والذى ينجح فى فهم شخصية الناس ينجح فى معاملتهم ، والذى ينجح فى فهم شخصية الكلمة (بمعنى طاقتها ومدلولها وذكرياتها) ينجح فى استعمالها أيضاً .

غير أنها ما نلبت أن نلمح المرأة تتسلل إلى قلمه حين يتحدث عن النقد، فيعلن أنه وإن كانت الدائرة الأدبية تتكون من أربعة أطراف هي: الكاتب، القصة، القارئ، الناقد، فالذى لا جدال فيه هو أن الدائرة الأدبية تتم بوجود الكاتب والقصة والقارئ، وإن غاب الناقد. ودليله على ذلك أن في استطاعة الكاتب أن يخاطب عدداً من القراء تعلقوا به وإن غاب الناقد. ولا شك أن محمد عبدالحليم عبدالله كان يشير بذلك إلى نفسه وإلى رواج قصصه التي إما أن النقد أغفلها وإنما أنه تناولها بالهجوم أكثر مما تناولها بالترحيب.

ثم تبدو كلماته أكثر مرارة حين يتحدث عن مأساة المعداوي وباكثير، ويختتم حديثه قائلاً: إذا كان جيل الثلاثين في العمر (يقصد الأدباء الشبان) قد عمل من أجل نفسه ضجة فإن علينا (وليسامحه الله) قد تلتفع بسكون، ووقف على باب محكمة الضمير ليذرف دمعة واحدة.. ثم عندما يخلو إلى نفسه يقهقه مكفرأ عن الدمعة.. لكن الرحي لن تكف عن الطعن، ولن يكتف الطحين عن التساقط. ولترجم السماء كل الذين لم ترحمهم الأرض.

ويبدو الناقد خلف القصاصين حين يتحدث محمد عبدالحليم عبدالله عن الشخصيات الروائية وكيف يستمدتها الروائي - كما ذكرنا - من أعمق ذكرياته وأصدق تجاربه. وتكونينها يتم في جو نفسي متوازن ، فلا

هو يشوبه الانفعال الحاد الذى يكون بمثابة الحرارة القاتلة بالنسبة للأحياء، ولا الفتور الذى يتناهى مع طبيعة نفس الفنان. فلابد إذن من جو نفسي صالح يحتضن فيه الفنان شخصياته حتى يقدر لها أن تبعث للحياة. ولكن الشخصية الروائية لا تنتهي بمجرد انتهاء الروائي من تقديمها فى عمله الفنى، بل إن الزمن والناس يعاونان المؤلف بدورهما أو ينوبان عنه فى إبراز الشخصية ورفعها إلى أعلى ووضعها على قاعدة مرتفعة أشبه بقاعدة تمثال يراه أعظم عدد من الناس، فقارئ الرواية يضيف من ناحيته كثيراً من خيالاته وإحساساته ومعارفه ومعلوماته للرواية، كذلك فإن الناس كمجموع يعيدون مرة بعد أخرى خلق الشخصيات التى يصنعها روائى ما بنجاح وتظل أيدى الناس تتلف الشخصية من يد إلى يد. وفي كل مرة يضاف شيء جديد إلى الشخصية هو مزيد من شعور الناس بها حتى يمر الوقت الكافى لتصبح الشخصية عالمية ور بما فى قوة وشهرة شخصيات الأساطير. وهكذا يعلن محمد عبدالحليم عبد الله - بفهم عميق - أن الزمن من ناحية ومجموع الناس من ناحية أخرى يساهمان فى تاريخ الفن بدور لا يقل عن دور الفنان الفرد المبدع.

فإذا تناول ظاهرة التكرار الأدبى أعلن أنه كما يحلم الكاتب بحادثة واحدة عدة مرات كذلك يصور الكاتب حادثة أو شخصية عدة مرات لأن استرجاع الحوادث من أعمالنا أثناء الكتابة - التى هي حلم إيجابى - قد يتكرر بالنسبة للكاتب، لكنه يأخذ صوراً مختلفة تباين عمقاً وعرضًا وطولاً وليس فى ذلك أى عيب على الكاتب. فتردد الحادثة بين روايات الكاتب ليس من الضروري أن يكون تكراراً أبداً بل هو رجوع للتجربة التى تفرض نفسها على الكاتب بالماحها التواصيل حتى يستكملاها تماماً. ولا شك أن محمد عبدالحليم عبد الله كان ينفي بذلك عن نفسه تهمة التكرار فى أعماله الأدبية والتى وجهتها إليه الدكتورة

بنت الشاطئ ذات يوم على صفحات الملحق الأدبي بالأهرام .
ويعلن محمد عبدالحليم عبد الله تحيزه بوضوح إلى جانب الرواية على
حساب القصة القصيرة رغم أنه كاتب للشكلين الأدبيين ، فالرواية -
في رأيه - هي الامتحان الحقيقي للكاتب ، لأن مزاولة كتابة الرواية ثم
الجاج فيها أعنوس ألف مرة من مزاولة الأقصوصة . كما أن
الشخصيات التي تخلقها أقلام الروائيين - وليس كتابة القصة القصيرة -
هي الأكثر ذيوعاً .

ثم يحدد ما أطلق عليه اسم «الخواص» التي يعتمد عليها كاتب
القصة القصيرة ، وهي اللمسة الإنسانية ذات المغزى الاجتماعي
الصامت ، والأقصوصة التي تبني على هذه الخاصة تتطلب مزاجاً شاعرياً
وقلبياً يحس آفة الحزاني . وقد يعتمد المؤلف على غرابة الحادثة وهو في
هذه الحالة إما أن يكون من يستسيغون الراحة التي تتعجبها له غرابة
الحادثة فيعتمد عليها معظم الاعتماد و يجعل قصته تعيش في جو أقرب
إلى جو الرواية البوليسية ، وإما أن يكون من تحس روحه بالشخصية
مزوجة بالحادثة الغريبة وهذا أروع من الأول بكثير . وقد يعتمد
الكاتب على خلق مشكلة ثم حلها ، وهذه الخاصة متعبنة إلى حد ما ،
لأن العقدة والخل إذا لم يكونا منسجمين معًا انسجام عاشق الحب بدا
العمل تافهاً ، والعقدة والخل قد ينسجمان معًا انسجام حيل النصابين
والحيل السينمائية . وأخيراً قد يعتمد المؤلف على عنصر المفاجأة
وهذا أخطر أنواع الخواص التي يبني عليها الكاتب أقصوصة لأن ذكاء
القارئ قد يفوت في كثير من الأحيان على المؤلف قصده فينهاه بناء
الأقصوصة .

ووضح من هذا الكلام أي نوع يؤثره محمد عبدالحليم عبد الله من
هذه الخواص في كتابته الأقصوصة ، ويمكن أن نطبقه على ما كتب
فعثر عليه بسهولة ، فقد كانت معظم أقصاصيه تعتمد على اللمسة

الإنسانية ذات المغزى الاجتماعي على حد تعبيره لأن مزاجه كان شاعرياً وقلبه يحس آفة الحزانى على نحو ما وصف كاتب هذا اللون وكان يقصد بالوصف أولاً نفسه.

ويعلن رأيه في لغة القصة فيتھكم قائلًا، إننا نصنع من الورق والطين والقش أشياء جميلة فلماذا إذن نصنع من لغتنا أشياء تافهة أو قبيحة. ولغة القصة لديه هي كل الوسائل اللغوية المكتوبة التي ينقل بها المؤلف التجربة من جذورها من نفسه إلى نفس غيره. إنها البدن الذي نرى الروح من خلاله ولو لا البدن ما أحستنا خفقة لروح.

وكما يعلن رأيه في القصة فإنه يعلن رأيه في الشعر الجديد، فالشورة الحادة الجامحة التي قامت لتكسير الأوزان والقوافي بمحبت تمامًا في تحطيم الأدوات الموسيقية التي تلكلها القصيدة ولم تنجح في الاستعاضة عنها إلا بمؤثرات داخلية يجب أن نغوص في بحر الشعر لنصيدها، وما في كل مرة يغوص الصياد ويطفو ومعه صيد.

وهكذا نتعرف على الوجه الآخر لمحمد عبدالحليم عبدالله، فهو وجه قد تخلل من قوالب القصة، وترك نفسه على سجيته لا سيما حين تعلو نبرته وتختد في معاركه الأدبية، بينما يهمس ويرق حين يتحدث عن الصداقة والحب. ومن هذا الوجه عرفنا ظروف نشأته وببيئته المبكرة وقراءاته وماذا يحب وماذا يكره، إنه الوجه الحميم الأكثر ألفة الذي يقودنا إلى قلب الفنان مباشرة، لأنه وجه بلا قناع ولا مساحيق.

فبراير ١٩٧٢

بیلیو جرافیا

■ نجيب محفوظ

- * ولد في القاهرة في ١١ ديسمبر عام ١٩١١
- * تلقى كل مراحل تعليمه بالقاهرة في مدرسة الحسينية الابتدائية ثم مدرسة فؤاد الأول الشانوية ثم التحق بكلية الآداب بالجامعة المصرية حتى حصل على ليسانس الآداب قسم الفلسفة عام ١٩٣٤.
- * وعمل طول حياته بالوظائف الحكومية بالجامعة المصرية ثم وزارة الأوقاف ثم مصلحة الفنون بوزارة الثقافة وعمل رئيساً لمجلس إدارة مؤسسة السينما ثم تركها وأصبح عضواً بجريدة الأهرام.
- * كتب القصة القصيرة في بداية حياته ثم جنح إلى كتابة الرواية وعاد أخيراً يكتبها معاً.
- * وقد بدأ بكتابة الرواية التاريخية ثم الرواية الاجتماعية وأخذ أخيراً يكتب الرواية ذات المضمون الفلسفى والتى تعالج الهموم الفكرية للمجتمع المصرى المعاصر، وكتب أطول الروايات المصرية وهى ثلاثة بين القصرين التى تعالج فترة من تاريخ المجتمع المصرى الفكرى والحضارى.
- * حصل على جائزة الدولة للآداب عام ١٩٥٧ ثم وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى عام ١٩٦٢.
- * حصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام ١٩٦٨.
- * عضو بالجلس الأعلى للفنون والآداب وجمعية الأدباء ونادي القصة بعد أن طلب إعفاءه من رئاسته.
- * حصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٨.

أولا - رواياته :

- ١ - عبث الأقدار، مكتبة مصر ١٩٣٩.
- ٢ - راديويس، مكتبة مصر ١٩٤٣.
- ٣ - كفاح طيبة، مكتبة مصر ١٩٤٤.
- ٤ - القاهرة الجديدة، مكتبة مصر ١٩٤٥.
- ٥ - خان الخليلي، مكتبة مصر ١٩٤٦.
- ٦ - زقاق المدق، مكتبة مصر ١٩٤٧.
- ٧ - السراب، مكتبة مصر ١٩٤٨.
- ٨ - بداية ونهاية، مكتبة مصر ١٩٤٩.
- ٩ - بين القصرين، مكتبة مصر ١٩٥٦.
- ١٠ - قصر الشوق، مكتبة مصر ١٩٥٧.
- ١١ - السكرية، مكتبة مصر ١٩٥٧.
- ١٢ - أولاد حارتنا، دار الآداب، بيروت ١٩٦٧.
- ١٣ - اللص والكلاب، مكتبة مصر ١٩٦٢.
- ١٤ - السمان والخريف، مكتبة مصر ١٩٦٣.
- ١٥ - الطريق، مكتبة مصر ١٩٦٤.
- ١٦ - الشحاذ، مكتبة مصر ١٩٦٥.
- ١٧ - ثرثرة فوق النيل، مكتبة مصر ١٩٦٦.
- ١٨ - ميرamar، مكتبة مصر ١٩٦٧.
- ١٩ - المرايا، دار القلم، بيروت ١٩٧١.
- ٢٠ - الحب تحت المطر، مكتبة مصر ١٩٧٣.
- ٢١ - الكرونك، مكتبة مصر ١٩٧٩.
- ٢٢ - حكايات حارتنا، مكتبة مصر ١٩٧٥.
- ٢٣ - قلب الليل، مكتبة مصر ١٩٧٥.
- ٢٤ - حضرة المحترم، مكتبة مصر ١٩٧٥.

- . ٢٥ - ملحمة الحرافيش، مكتبة مصر ١٩٧٧.
- . ٢٦ - عصر الحب، مكتبة مصر ١٩٨٠.
- . ٢٧ - أفراح القبة، مكتبة مصر ١٩٨١.
- . ٢٨ - ليالي ألف ليلة، مكتبة مصر ١٩٨٢.
- . ٢٩ - الباقي من الزمن ساعة، مكتبة مصر ١٩٨٢.
- . ٣٠ - أمام العرش، مكتبة مصر ١٩٨٣.
- . ٣١ - ابن فطومة، مكتبة مصر ١٩٨٣.
- . ٣٢ - العائش في الحقيقة، مكتبة مصر ١٩٨٥.
- . ٣٣ - يوم قتل الرعيم، مكتبة مصر ١٩٨٥.
- . ٣٤ - حديث الصباح والمساء، مكتبة مصر ١٩٨٧.
- . ٣٥ - قشتسلر، مكتبة مصر ١٩٨٨.

ثانياً - مجموعات قصصية قصيرة:

- ١ - همس الجنون، مكتبة مصر، ١٩٦٣.
- ٢ - دنيا الله، مكتبة مصر، ١٩٦٣.
- ٣ - بيت سمى السمعة، مكتبة مصر، ١٩٦٥.
- ٤ - خماره القط الأسود، مكتبة مصر، ١٩٦٨.
- ٥ - تحت المظلة، مكتبة مصر، ١٩٦٩.
- ٦ - حكاية بلا بداية ولا نهاية، مكتبة مصر، ١٩٧٠.
- ٧ - شهر العسل، مكتبة مصر، ١٩٧١.
- ٨ - الجريمة، مكتبة مصر، ١٩٧٣.
- ٩ - الحب فوق هضبة الأهرام، مكتبة مصر، ١٩٧٩.
- ١٠ - الشيطان يعظ، مكتبة مصر، ١٩٧٩.
- ١١ - رأيت فيما يرى النائم، مكتبة مصر، ١٩٨٢.
- ١٢ - التنظيم السرى، مكتبة مصر، ١٩٨٤.

- ١٣ - صباح الورد ، مكتبة مصر ، ١٩٨٧ .
- ١٤ - الفجر الكاذب ، مكتبة مصر ، ١٩٨٩ .
- ١٥ - أصداء السيرة الذاتية ، مكتبة مصر ، ١٩٩٥ .
- ١٦ - القرار الأخير ، مكتبة مصر ، ١٩٩٦ .
- ١٧ - صدى النسيان ، مكتبة مصر ، ١٩٩٩ .

ثالثاً - مؤلفات أخرى :

- ١ - نجيب محفوظ في سيدى جابر ، محاورات مع محمد سلماوى ،
الترجمة الإنجليزية ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ٢٠٠٢ .

■ يوسف السباعي

- * ولد في القاهرة في ١٠ يونيو سنة ١٩١٧ .
- * ابن المرحوم محمد السباعي من أئمة النهضة الأدبية الحديثة في مصر .
- * في سنة ١٩٣٣ - وعمره ستة عشر عاماً - نُشرت له أوائل قصصه في مجلة «المجلة»، «المجلة الجديدة» وهو طالب بالمدارس الثانوية .
- * في سنة ١٩٣٧ تخرج في الكلية الحربية وعيّن ضابطاً بسلاح الفرسان .
- * في سنة ١٩٤٢ نقل إلى آلي الدبابات وحصل على شهادة الدبابات من مدرسة الشرق الأوسط .
- * في سنة ١٩٤٤ عين مدرساً للتاريخ العسكري في الكلية الحربية .
- * في سنة ١٩٤٤ حصل على شهادة الأركان حرب .
- * في سنة ١٩٤٩ عين كبيراً للمعلمين في المدرسة الثانوية العسكرية .
- * في سنة ١٩٥٢ عين مديرًا للمتحف الحربي .
- * في سنة ١٩٥٢ حصل على دبلوم معهد الصحافة من جامعة القاهرة .
- * منذ سنة ١٩٥٣ أسهم في إنشاء «نادي القصة» و«جمعية الأدباء» و«نادي القلم الدولي» و«اتحاد جمعيات الأدباء» وانتخب سكرتيراً عاماً لكل منها .
- * منذ سنة ١٩٥٣ كان رئيس تحرير مجلة «الرسالة الجديدة» حتى احتُجنت عام ١٩٥٨ .

- * في سنة ١٩٥٤ عين نائباً لمدير سلاح الفرسان.
- * في سنة ١٩٥٦ عين سكرتيراً عاماً للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعية.
- * في سنة ١٩٥٧ عين سكرتيراً عاماً لمنظمة تضامن الشعوب الإفريقية والآسيوية.
- * في سنة ١٩٥٩ فاز بجائزة وزارة الثقافة عن أحسن قصة لفيلم «رد قلبي»، و«جميلة»، وأحسن حوار قصة فيلمه «رد قلبي».
- * في سنة ١٩٦٠ عين عضواً مجلس الإدارة المنتدب لمؤسسة «روز اليوسف» للصحافة والنشر.
- * في سنة ١٩٦٢ منح وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى من الجمهورية العربية المتحدة.
- * في سنة ١٩٦٣ منح وسام الاستحقاق من طبقة فارس من جمهورية إيطاليا.
- * في سنة ١٩٦٧ عين رئيساً لتحرير آخر ساعة.
- * في سنة ١٩٧٠ منح وسام لينين.
- * في سنة ١٩٧١ عين رئيساً مجلس إدارة الهلال.
- * في مارس عام ١٩٧٣ عين وزيراً للثقافة.
- * في مارس عام ١٩٧٦ عين رئيساً مجلس إدارة الأهرام.
- * في مارس عام ١٩٧٧ انتخب نقيباً للصحفيين المصريين.
- * في ١٨ فبراير ١٩٧٨ اغتيل برصاص اثنين من الفلسطينيين في قبرص حيث كان يحضر اجتماعاً لمنظمة تضامن الشعوب الأفروآسيوية بصفته سكرتيراً عاماً للمنظمة.
- * أنتج اثنين وعشرين مجموعة قصصية وست عشرة قصة طويلة وأربع مسرحيات وثمانىمجموعات من المقالات فى النقد والاجتماع وكتاباً فى أدب الرحلات عدا مقالاته التى كان يكتبها

في الصحف وال مجلات و عرضت له السينما المصرية أكثر من قصة.

مؤلفاته :

قصص قصيرة :

- أطياف ، مكتبة الخاجي ١٩٤٧ .
- اثنا عشرة امرأة ، مكتبة الخاجي ١٩٤٨ .
- خبايا الصدور ، مكتبة الخاجي ١٩٤٨ .
- يا أمّة ضحكت ، مكتبة الخاجي ١٩٤٨ .
- اثنا عشر رجلاً ، مكتبة الخاجي ١٩٤٩ .
- في موكب الهوى ، دار الفكر العربي ١٩٤٩ .
- من العالم المجهول ، مكتبة الخاجي ١٩٤٩ .
- هذه النفوس ، دار الفكر العربي ١٩٥٠ .
- مبكى العشاق ، دار الفكر العربي ١٩٥٠ .
- بين أبو الريش وجنية ناميش ، مكتبة الخاجي ١٩٥٠ .
- أغانيات ، مكتبة الخاجي ١٩٥١ .
- هذا هو الحب ، دار الفكر العربي ١٩٥١ .
- صور طبق الأصل ، مكتبة الخاجي ١٩٥١ .
- الشيخ زعرب ، مكتبة الخاجي ١٩٥٢ .
- نفحة من الإيمان ، دار الفكر العربي ١٩٥٢ .
- ست نساء وستة رجال ، مكتبة الخاجي ١٩٥٣ .
- هذه الحياة ، دار الفكر العربي ١٩٥٣ .
- ليلة خمر ، مكتبة الخاجي ١٩٥٣ .
- همسة عابرة ، دار الفكر العربي ١٩٥٣ .
- ليل ودموع ، مكتبة الخاجي ١٩٥٥ .
- سُمار الليالي ، مكتبة الخاجي ١٩٥٧ .

المسرحيات :

- أم ربيبة ، مكتبة الخاجي ١٩٥١ .
- وراء الستار ، مكتبة الخاجي ١٩٥٢ .
- جمعية قتل الزوجات ، النهضة المصرية ١٩٥٣ .
- أقوى من الزمن ، مكتبة الخاجي ١٩٦٤ .

روايات :

- نائب عزرائيل ، مكتبة الخاجي ١٩٤٧ .
- أرض النفاق ، مكتبة الخاجي ١٩٤٩ .
- إني راحلة ، مكتبة الخاجي ١٩٥٠ .
- بين الأطلال ، مكتبة الخاجي ١٩٥٢ .
- السقامات ، مكتبة الخاجي ١٩٥٢ .
- البحث عن حب ، مكتبة الخاجي ١٩٥٣ .
- فديتك يا ليلي ، مكتبة الخاجي ١٩٥٣ .
- رد قلبي ، مكتبة الخاجي ١٩٥٤ .
- طريق العودة ، الشركة العربية ١٩٥٦ .
- نادية ، مكتبة الخاجي ١٩٦٠ .
- جفت الدموع ، مكتبة الخاجي ١٩٦١ .
- ليل له آخر ، مكتبة الخاجي ١٩٦٣ .
- نحن لا نزور الشوك ، مكتبة الخاجي ١٩٦٨ .
- لست وحدك ، مكتبة الخاجي ١٩٦٩ .
- ابتسامة على شفتيه ، مكتبة الخاجي ١٩٧٣ .
- العمر لحظة ، مكتبة الخاجي ١٩٧٣ .

مقالات :

- أيام قمر، الشركة العربية ١٩٥٧.
- من حياتي، الشركة العربية ١٩٥٨.
- لطمات ولثمات، المكتب التجارى بيروت ١٩٥٩.
- أيام مشرقة، مكتبة الخانجى ١٩٦١.
- أيام وذكريات، مكتبة الخانجى ١٩٦١.
- أيام من عمري، مكتبة الخانجى ١٩٦٢.
- من وراء الغيم، مكتبة الخانجى ١٩٧٠.
- أيام عبد الناصر، مكتبة الخانجى ١٩٧١.

أدب الرحلات :

- طائر بين المحيطين، مكتبة الخانجى ١٩٧١.

■ محمد عبد الحليم عبد الله ■

- * ولد في ٢٠ مارس ١٩١٣ بـكفر بولين مركز كوم حمادة بمحافظة البحيرة. وتوفي في يونيو ١٩٧٠ .
- * حصل على دبلوم دار العلوم عام ١٩٣٧ .
- * عمل محوراً بمجمع اللغة العربية حتى وصل إلى وظيفة مراقب عام .
- * بدأ بكتابة الرواية عام ١٩٤٧ إلى جانب القصة القصيرة وقد حصلت رواياته على جوائز أدبية، مثل «جائزة مجمع اللغة العربية» عام ١٩٤٧ عن رواية «لقيطة»، وجائزة الدولة عام ١٩٥٣ عن روايته «شمس الخريف».
- * كان عضواً بلجنتي الدراسة الأدبية والقصة بالجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب وعضو مجلس إدارة جمعية الأدباء ونادي القصة.
- * حولت كثير من قصصه إلى أفلام سينمائية وتشيليات إذاعية وتليفزيونية.

مؤلفاته :

(١) الروايات :

- ١ - لقيطة، دار الكاتب المصري ١٩٤٧ .
- ٢ - بعد الغروب، مكتبة مصر ١٩٤٩ .
- ٣ - شجرة الليلاب، مكتبة مصر ١٩٥٠ .
- ٤ - الوشاح الأبيض، مكتبة مصر ١٩٥٠ .
- ٥ - شمس الخريف، مكتبة مصر ١٩٥١ .

- ٦ - غصن الزيتون، مكتبة مصر ١٩٥٧ .
- ٧ - من أجل ولدى، الشركة العربية للتوزيع ١٩٥٧ .
- ٨ - سكون العاصفة، مكتبة مصر ١٩٦٠ .
- ٩ - الجنة العذراء، مكتبة مصر ١٩٦٣ .
- ١٠ - البيت الصامت، مكتبة مصر ١٩٦٧ .
- ١١ - البحث عن الحقيقة، مكتبة مصر ١٩٦٧ .
- ١٢ - للزمن بقية، مكتبة مصر ١٩٦٩ .
- ١٣ - قصة لم تتم، مكتبة مصر ١٩٧١ .

(ب) القصص القصيرة:

- ١ - النافذة الغربية، دار الفكر العربي ١٩٥٤ .
- ٢ - الماضي لا يعود، مكتبة مصر ١٩٥٦ .
- ٣ - ألوان من السعادة، مكتبة مصر ١٩٥٨ .
- ٤ - أشياء للذكرى، الشركة العربية ١٩٥٩ .
- ٥ - الضفيرة السوداء، مكتبة مصر ١٩٦٥ .
- ٦ - حافة الجريمة، مكتبة مصر ١٩٦٦ .
- ٧ - خيوط النور، مكتبة مصر ١٩٦٧ .
- ٨ - أسطورة من كتاب الحب، مكتبة مصر ١٩٦٨ .
- ٩ - جولييت فرق سطح القمر، مكتبة مصر ١٩٧٢ .
- ١٠ - الدمع الخرساء، مكتبة مصر ١٩٧٩ .

كتب أخرى:

- ١ - لقاء بين جيلين، كتاب الإذاعة والتليفزيون ١٩٧٣ .
- ٢ - قضايا ومعارك أدبية، دار الشعب ١٩٧٤ .
- ٣ - الوجه الآخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ .

مؤلفات يوسف الشاروني

قصص قصيرة:

- العشاق الخمسة. طبعة أولى: الكتاب الذهبي، روز يوسف، القاهرة - ١٩٥٤.
- طبعة ثانية: الكتاب الماسى، الدار القومية ١٩٦١ . ط: ٣: مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.
- رسالة إلى امرأة، الكتاب الذهبي، روز يوسف، القاهرة ١٩٦٠.
- حللاوة الروح، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة ١٩٧١.
- مطاردة منتصف الليل، سلسلة اقرأ، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٢.
- آخر العنود، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة ١٩٨٢.
- الأم والوحش، ١٩٨٢.
- الكراسي الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.
- المختارات، رياض الرئيس ومشاركوه، لندن ١٩٩٠.
- المجموعات القصصية الكاملة، ج: ١ العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.
- المجموعات القصصية الكاملة ج: ٢، الزحام والكراسي الموسيقية وما بعد المجموعات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣.
- الضاحك حتى البكاء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧.

نشر غنائي:

- المساء الأخير، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣ . ط: ٢: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤.

دراسات:

- دراسات أدبية: مكتبة النهضة، القاهرة ١٩٦٤ .
- دراسات في الأدب العربي المعاصر، مؤسسة التأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٤ .

- دراسات في الحب، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٦٦ . ويتناول مؤلفات التراث العربي في موضوع الحب والصدقة، وقد أعيد نشره بعنوان «الحب والصدقة في التراث العربي والدراسات المعاصرة»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦ . ط: ٢٥ . ١٩٨٢ ط: ٣٤ .
- دراسات في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٦٧ .
- اللامعقول في الأدب المعاصر ، المكتبة الثقافية، مؤسسة التأليف والنشر ١٩٦٩ .
- الرواية المصرية المعاصرة ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٧٣ .
- القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٧٧ .
- نماذج من الرواية المصرية ، مشروع المكتبة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧ .
- القصة والمجتمع «سلسلة كتابك» دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧ .
- شكرى الموظف الفصيح ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٨٠ .
- الروائين الثلاثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٠ .
- رحلتى مع القراءة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ .
- مع القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ .
- رحلتى مع الرواية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٦ .
- مع الدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٩ .
- مع الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤ .
- أدباء وملئرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤ .
- القصة تطوراً وقراداً ، كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٥ .
- مع التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٦ .
- مع الأدباء ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩٩ .
- الخيال العلمي في الأدب العربي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة . ٢٠٠٠ .

مؤلفات عن سلطنة عُمان:

- سندباد في عُمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.
- قصص من التراث العماني، توزيع مجان، سلطنة عُمان، ١٩٨٧.
- أعمال من عُمان، رياض الرئيس ومشاركه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، ١٩٩٠.
- ملامح عمانية، رياض الرئيس ومشاركه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، ١٩٩٠.
- في ربوع عُمان، رياض الرئيس ومشاركه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، ١٩٩٠.
- في الأدب العماني الحديث، رياض الرئيس ومشاركه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، ١٩٩٠. ط ٢: مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠.

تحقيق:

- عجائب الهند لبزرك بن شهريار، رياض الرئيس ومشاركه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، ١٩٩٠. ط ٢٥: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.
- أخبار الصين والهند، لسليمان الناجر وأبي زيد حسن السيرافي، الدار المصرية اللبناني، القاهرة، ١٩٩٩.

إعداد وتقديم:

- سبعون شمعة في حياة يحيى حقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع المكتبة العربية، القاهرة، ١٩٧٥.
- الليلة الثانية بعد الألف، «مختارات من القصة النسائية في مصر» الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع المكتبة العربية، القاهرة، ١٩٧٦.
- عشرون قصة حب، مختارات من القصة النسائية، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، ١٩٩٥.

ترجمات:

- سينيكا، أوديب، إعداد تدبيوز، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام بالكويت

- صوفى، تريدىويل، الآلية، سلسلة المسرح العالمى، وزارة الإعلام بالكويت . ١٩٨٨ .
- جون بولدستون، ميدان باركلى، سلسلة المسرح العالمى، وزارة الإعلام بالكويت . ١٩٩٠ .

مجموعات قصصية بلغات أجنبية :

Into English

بالإنجليزية :

Blood Fued trans Denys johnson - Davies, Heinmann, (London, 1983) pp.137
In Arab Authors (1984). The American Unverisity Cairo Press (1991).
The five Lovers, General Egyptian Book Organization, Cairo, 1996.
كما تُرجمت له قصص إلى لغات أخرى: مثل الفرنسية والألمانية والإسبانية،
والهولندية، والسويدية، واليونانية، والرومية، والصينية، والدانمركية.

(١) حديث بمجلة الإذاعة، القاهرة، ٣١ ديسمبر ١٩٥٧ .

فهرس

٥	- مقدمة
٧	-نجيب محفوظ
٨	- التطور الروائى عند نجيب محفوظ
١٩	- السراب
٢٧	- بين القصررين والتمرد والثورة على الاستبداد
٤٩	- الشحاذ
٥٩	- الفن الروائى بين اللص والكلاب لنجيب محفوظ والرجل الذى فقد ظله فتحى غامن
٩٦	- يوسف السباعى
٧٠	- يوسف السباعى فى رحلته الأدبية
٨٧	- نحن لا نزرع الشوك وأصولها الروائية
١٠٩	- العمر لحظة ومهمة الفنان التئوية
١٢٢	- حديث على تلال المقطم
١٣٨	- يوسف السباعى فى مرآة النقد
١٥٣	- محمد عبد الحليم عبد الله
	- قصة لم تتم ودلالتها على التطور الروائى
١٥٤	عند محمد عبد الحليم عبد الله
١٦١	- للزمن بقية والبحث عن الحرية بعد البحث عن الحقيقة
١٧٥	- فكرة الموت فى أدب محمد عبد الحليم عبد الله
١٨٨	- حافة الجريمة وفن القصة القصيرة عند محمد عبد الحليم عبد الله
١٩٧	- الوجه الآخر

٢٠٥	- بيليوغرافيا
٢٠٦	- نجيب محفوظ
٢١٠	- يوسف السباعي
٢١٥	- محمد عبد الحليم عبد الله
٢١٧	- مؤلفات يوسف الشاروني

من قائمة الإصدارات

- الحياة الموسفية وتقاليدها في ثورتى ثمبز هربرت . عادل الألوسي
- الجوائز والأجوائز الكريمة في ثيرث وصنارة . عادل الألوسي
- الباحثون الوثائق (رسالة دكتوراه) . عادل الألوسي
- بشرافات ، دراسات في التراث والحضارة العربية . عادل الألوسي
- حدود الأدب المقارن . ترجمة د. عبد العاطي حسان
- لدب العجس بين الفن والإنسان . د. عبد العاطي كبوان
- نقذ وشعر وفن . د. ملستان الظاهر
- الشخصية المصرية في المثال الشعبي (لغة الشارع) . د. عزة عزت
- اللاتينية العربية (دراسة تقويمية) . د. على فهمي خشيم
- رحلة الكلمات . د. على فهمي خشيم
- بحث عن فرعون العرب . د. على فهمي خشيم
- هل في القرآن أعمى؟ . د. على فهمي خشيم
- أعلام في الأدب العالمي . على عبد الفتاح
- الصواريخ والقابض (دراسة تقويمية) . د. ناروق اوهان
- اختيال المتتبب . فيصل الياسرى
- محمد متورثي النقاد . قواد قabil
- الإخلاص على الحدود . دراسات في بورخاتر د. ماهر شفيق فريد
- قص ، يعن ، دراسات في قصيدة ورواية شعبية . د. ماهر شفيق فريد
- زمن الرواية ، صوت اللحظة الصادبة . مجدى إبراهيم
- التحليل التضسى للأدب . د. محمد حسن غاتم
- في المرجعية الاجتماعية للذكر والإبداع . محمد الطيب
- الخلام بالعربي (مقالات في الأدب العربي) . د. محمد عبد إبراهيم
- السرد في مواجهة الواقع (تصور من النسق المعاصر) . محمد قطب
- لبورجل مسوحه . محمد مستجاب
- المنسقة المترافقية في النثر الشعري . د. مراد بروك
- الجات والتبعية الثقافية . د. مصطفى عبد الغنى
- لدب الطفل العربي بين الواقع والمستقبل . ملحوظ القديرى
- الرواية في زمن الفوضى . ملحوظ القديرى
- الرواية العربية . رسوم وقراءات . نيل سليمان
- يحدث أحياناً . هبة عنايت
- بشكاليات التأسيس في المسرح العربي هيئـم يحيـي المـواجهـة
- في الأدب الغانـى . يوسف الشـارـوـنـى
- القصـة .. تطـورـاـتـهـا . يوسف الشـارـوـنـى
- الروـاـيـوـنـ الـلـادـة . يوسف الشـارـوـنـى
- الـشـعـرـ السـيـاسـىـ العـدـيـدـ فىـ الـعـراـقـ . دـ. يوسف عـزـ الدـينـ
- أـلـأـدـبـ الـعـربـىـ فـىـ الـأـدـبـ الـقـرـبـىـ . دـ. يوسف عـزـ الدـينـ
- فكروايداع . إصدار علمي محكم . د. حسن البشـارـى
- هـاجـسـ الـكتـابـةـ . دـ. أـحمدـ إـبرـاهـيمـ التـقيـهـ
- تحـديـاتـ صـعـبـ جـدـيدـ . دـ. أـحمدـ إـبرـاهـيمـ التـقيـهـ
- حـصـادـ النـكـرةـ . دـ. أـحمدـ إـبرـاهـيمـ التـقيـهـ
- الـغـطاـلـةـ عـنـدـ الـخـواـجـ . أـحمدـ بـدرـانـ
- التـوجـهـاتـ الـنـقـدـيـةـ فـيـ روـاـيـةـ عـودـةـ الـروحـ . أـحمدـ بـدرـانـ
- الـوقـوفـ عـلـىـ الـأـمـيـةـ عـنـدـ عـربـ الـجـاهـلـيـةـ . حـمـدـ الـأـحـمـدـ
- صـيدـ الـلـهـ الـبـرـقـوـنـ .. حـيـاتـهـ وـشـعـرهـ . دـ. أـحمدـ عـبـدـ الـحـمـيدـ
- الـإـنـسـانـ وـالـمـكـرـةـ . أـحمدـ الـهـنـىـ
- قرـاءـةـ الـعـانـىـ فـيـ بـحـرـ الـتـحـوـلـاتـ . أـحمدـ عـزـتـ سـليمـ
- ضـدـ هـدـمـ الـتـارـيخـ وـمـوـتـ الـكـتـابـةـ . أـحمدـ عـزـتـ سـليمـ
- الـشـهـدـ الـقـصـصـىـ . إـدـوارـ الـخـراـطـ
- الـقـصـةـ وـالـحـادـثـ . إـدـوارـ الـخـراـطـ
- مـفـارـقـ حـتـىـ الـهـابـةـ . إـدـوارـ الـخـراـطـ وـآخـرـونـ
- الـتـرـيـةـ السـيـاسـيـةـ فـيـ اـدـبـ الـأـطـفالـ . دـ. أـسـمـاءـ غـرـبـ يـوسـىـ
- الـلـغـةـ وـالـشـكـلـ . أـمـجدـ رـيانـ
- تـارـيـخـ وـادـبـ وـمـجـمـعـ تـرـجـمـةـ . دـ. يـاهـرـ مـحـمـدـ عـبـدـ الـلـطـيفـ
- مـنـاظـرـاتـ فـيـ الـلـغـةـ وـالـنـحـوـ . دـ. جـيـلـ عـلـوشـ
- مـنـ حـدـيـثـ الشـعـرـ وـالـشـعـراءـ . دـ. جـيـلـ عـلـوشـ
- الـخطـابـ وـالـقـارـئـ . دـ. حـامـدـ أـبـوـ أـحـمـدـ
- أـنـرـ الـإـسـلـامـ فـيـ الـأـدـبـ الـإـسـلـانـ . تـرـجـمـةـ . دـ. حـامـدـ أـبـوـ حـمـدـ
- الـصـنـعـةـ الـقـنـيـةـ فـيـ الـرـاثـ الـنـقـدـيـ . دـ. حـسـنـ الـبـشـارـىـ
- جـدـلـيـةـ الـأـدـاءـ الـتـبـادـلـ . دـ. حـسـنـ الـبـشـارـىـ
- سيـمـيـوـلـوـجـيـاـ الـعـلـمـ الـدـرـامـىـ . تـ. دـ. خـالـدـ إـبـرـاهـيمـ سـالمـ
- بـيـلـاـكـيـتـ وـرـوحـ الـحـدـاثـةـ . تـ. دـ. خـالـدـ حـسـنـ كـاكـىـ
- الـعـنـصـرـةـ وـالـإـرـهـابـ فـيـ الـأـدـبـ الـسـمـيـوـنـ . خـلـيلـ إـبـرـاهـيمـ حـسـنةـ
- تـقـاسـيـمـ نـقـدـيـةـ . زـينـ الـسـالـ
- أـنـشـيـنـ الـنـعـنـ (ـمـقـارـيـاتـ فـيـ الـأـدـبـ الـتـسـوـيـ) . سـعـدـ الدـينـ خـضرـ
- الـشـهـدـ الـإـلـادـاعـيـ (ـقـرـاءـاتـ مـتـهـبـةـ فـيـ الـشـهـرـ) . السـيدـ رـشـادـ بـرـىـ
- رـوـادـ الـأـدـبـ الـعـربـىـ فـيـ الـسـعـوـدـيـةـ . شـعـبـ عـبـدـ الشـاخـ
- الـبـيـوكـيـرـ فـيـ الـقـصـةـ الـقـصـيـرـةـ . شـوـقـ عـبـدـ الـحـمـيدـ
- الـشـفـاعةـ الـشـبـيـبةـ وـأـهـمـ الـصـفـوةـ . دـ. صـلاحـ الـراـوىـ
- تـحـولـاتـ الـشـعـرـيـةـ الـعـربـيـةـ . دـ. صـلاحـ نـضـلـ
- إـنـتـاجـ الـدـلـالـةـ الـأـدـبـيـةـ . دـ. صـلاحـ نـضـلـ
- مـنـهـجـ الـوـاقـعـيـةـ فـيـ الـأـدـبـ الـأـدـبـيـ . دـ. صـلاحـ نـضـلـ
- تـأـثيرـ الـقـاتـلةـ الـإـسـلـامـيـةـ فـيـ الـكـوـمـيـدـيـاـ الـأـنـثـيـةـ . دـ. صـلاحـ نـضـلـ
- تـجـليـاتـ فـيـ الـحـبـ الـإـلـهـىـ . دـ. عـادـلـ الـأـلوـسـ

بالإضافة إلى العديد من الكتب الأدبية؛ رواية، قصة، شعر، دراسات ونقد.

وكتب متنوعة: سياسية، قومية، دينية، معارف عامة، تراث، وأطفال.

خدمات إعلامية وثقافية

الأراء الواردة في الإصدارات لا تعبر بالضرورة عن آراء يتبناها المركز



هذا الكتاب ثمرة رفقة امتدت مع أدبنا المصري بوجه عام وروائيننا الثلاثة بوجه خاص. وهم روائين يجمعهم جيل واحد هو الجيل الذي انضجته الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥). وقد تختلف عن الرفقة اثنان هما: محمد عبد العليم عبدالله، ويوسف السباعي، وبقى نجيب محفوظ - أمد الله في عمره - يؤمن رفقت الأدبية.

فهذه الدراسات هي أشبه بالذكريات أو المذكرات الأدبية، نمت شيئاً فشيئاً مع النمو القصصي لروائيننا حتى تبلورت في هذه الدراسات التي اجتمع شملها وتجاورت في هذا الكتاب.

ولاشك أن هؤلاء الروائين الثلاثة يمثلون جيلهم، وكل منهم قد تطور فنه الروائي من مرحلة إلى أخرى أو تعددت الفنية، مما أخصب حركتنا الأدبية في منتصفها وعبد الطريق أمام الأجيال التالية لترتاد بدوره و تستكشف عوالمها وتقوم بمقاماتها .

فهذه الدراسات تكرييم لروائيننا الثلاثة وجيلها، لمن تلامهم من أجيال، فهي بذلك محاولة لإقامة الجبال الأدبية، نأمل أن تتحقق ما نرجوه منها ..

