

يوسف الشاروني

# الروائيون الثلاثة

نجيب محفوظ  
يوسف السباعي  
محمد عبد الحليم عبد الله





الروائيون الثلاثة



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة ، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل .
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات ، والضماعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسمى المركز من أجل تشجيع إنتاج الفكرين والباحثين والكتاب العرب ، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبها ، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات بيتناها مركز الحضارة العربية .

رئيس المركز

**على عبد الحميد**

مدير المركز

**محمود عبد الحميد**

مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين - عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات - القاهرة

ت : ٣٤٤٨٣٦٨ ، ف : ٣١٤٨٠٤٢

الكتاب : الروائيون الثلاثة

الكاتب : يوسف الشارونى

الناشر : مركز الحضارة العربية

الطبعة العربية الثانية : القاهرة ٢٠٠٣

رقم الإيداع : ٢٠٠٢/٩٢٧٠

الترقيم الدولى ، 8-382-291-977-I.S.B.N

الغلاف

تصميم وجرافيك : ناهد عبد الفتاح

الجمع والصف الإلكتروني ،

وحدة الكمبيوتر بالمركز

تنفيذ : سعيد حريزى

تصحيح : زكريا منتصر

## مقدمة

هذا الكتاب ثمرة رفقة امتدت مع أدبنا المصرى بوجه عام وروائينا الثلاثة بوجه خاص . وهم روائيون يجمعهم جيل واحد هو الجيل الذى أنضجته الحرب العالمية الثانية ( ١٩٣٩ - ١٩٤٥ ) . وقد تخلف عن الرفقة اثنان هما :

محمد عبدالحليم عبدالله ، ويوسف السباعى ، وبقي نجيب محفوظ - أمد الله فى عمره - يؤنس رفقتى الأدبية .

فهذه الدراسات لم تكتب دفعة واحدة فى شكل متكامل ، بل هى أشبه بالذكريات أو المذكرات الأدبية ، نمت شيئاً فشيئاً مع النمو القصصى لروائينا حتى تبلورت فى هذه الدراسات التى اجتمع شملها وتجاورت فى هذا الكتاب .

ولئن جاء ترتيب نشر الدراسات بالنسبة لكل أديب بترتيب كتابتها تاريخياً ، إلا أننا تجاوزنا هذا الالتزام عند الدراسة العامة التى تناولت التطور الروائى لكل كاتب ، فقد رأينا أن وضعها المنطقى أن تكون فى صدر الدراسات الخاصة بكل روائى .

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

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



## نجيب محفوظ

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

## التطور الروائي عند نجيب محفوظ

فى التاريخ الأدبى 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 معترفاً بها . ولا يشذ تاريخنا الأدبى الحديث عن هذه القاعدة . ففى مجال القصة بمعناها الحديث نجد الرواد الذين كانوا يتلمسون الطريق لهذا النوع الأدبى فى لغتنا . ولئن كنا ننظر إلى كتاباتهم بمقياس اليوم فنجد أنه لا تتحقق فيها العناصر الفنية التى ننشدها ، فىجب ألا ننسى أنه كان لهم فضل الريادة . من هؤلاء الرواد المولحى صاحب «حديث عيسى بن هشام» ومحمد حسين هيكل فى روايته «زينب» . كذلك نجد فى تلك الفترة ظهور أشخاص لهم نشاط موسوعى ، ومحاولات فى جميع الأنواع الأدبية ، نجد مثلاً المازنى والعقاد وطه حسين يكتبون الشعر والرواية والقصة القصيرة والدراسات الأدبية والمقالات النقدية .

وعندما قام هؤلاء الرواد بمهمتهم الجليلة أعقبهم جيل آخر ، مهمته إرساء محاولات هؤلاء الرواد . وكان أفرادُه 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 حقى ، وإن عالج الدراسة الأدبية والرواية - فالقصة القصيرة كانت أخصب ما أنتجه .

فى أثر هؤلاء ظهر نجيب محفوظ الذى أرسى بدوره دعائم الرواية المصرية ، وعبد طريقها نهائياً 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 رسالة للماجستير عن فلسفة الجمال، غير أنه ما لبث أن مر بأزمة 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 حقى أو طه حسين، وكانت المذاهب الفلسفية تفتح ذهني في نفس اللحظة التي يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر. ووجدت نفسى في صراع رهيب بين الأدب والفلسفة.. صراع لا يمكن أن يتصوره إلا من عاش فيه.. وكان على أن أقرر شيئاً أو أجن. ومرة واحدة قامت في ذهني مظاهرة من أبطال «أهل الكهف» الذين صورهم توفيق الحكيم، و«البوسطجي» الذي رسمه يحيى حقى، والفلاح الصغير الذى لا يعرف الدنيا أبعد من حدود عيدان الغاب المنتصب على حافة التربة في رواية «الأيام» لطف حسين، وأشخاص كثيرين من أبطال قصص محمود تيمور.. كلهم كانوا يسيرون فى مظاهرة واحدة. وقررت أن أهجر الفلسفة وأن أسير معهم. (١)

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

ويعزو نجيب محفوظ اختياره القالب القصصى إلى الظروف السياسية التى 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 ومباشرة ولذلك فهي خطيرة، خاصة وإن كانت الأعين محملقة 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 محاولاته 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 تمتاز بهما الأقصوصة، وفيها نجد التحليل والنقد كما في المقالة، ونجد الحوار والموقف الدراماتيكي 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 تحددها.. فهي شكل فني لا نظير له<sup>(١)</sup>.

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، وكانما نجيب محفوظ يذكر بذلك الشعب المصري بما فعله أجدادهم من قبل مع احتلال ممائل. وهكذا نجد أن نجيب محفوظ - حتى في مرحلة إنتاجه المبكر حيث كان لا يزال خاضعاً لعوامل رومانسية -

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

نجده لا يكتب مجرد الفن . فمجرد استلهام رواياته للتاريخ الفرعونى كان دلالة على أن نجيب محفوظ يتخذ موقفاً مما يحدث فى وطنه .

وكانت قصة «كفاح طيبة» إيداناً بانتهاء المرحلة الأولى من حياة نجيب محفوظ الأدبية وبداية مرحلة أخرى . . فنشر فى العام التالى (عام ١٩٤٥) روايته «القاهرة الجديدة» . وواضح أن عنوان «القاهرة الجديدة» إنما وضع فى مقابل «مصر القديمة» التى كان نجيب محفوظ يولى وجهه نحوها من قبل . وإن كانت تعنى من ناحية أخرى أنه تناول فيها حياة طلبة الجامعة وسكان الأحياء الجديدة فى القاهرة . . وبذلك انتهت مرحلة نجيب محفوظ الأدبية فى رحاب التاريخ لتبدأ فى أحياء القاهرة حديثها ثم قديمها ، انتهت رحلته من الزمان الماضى لتبدأ فى المكان الحاضر . وكانت هذه الرحلة تتميز عن سابقتها بالروح النقدية واثقان الصنعة الروائية شيئاً فشيئاً حتى تنضج فى «بداية ونهاية» ثم تبلغ ذروتها فى ثلاثية «بين القصرين» آخر أعمال هذه الرحلة ، وهى الرواية التى زاوج فيها بين الرواية التاريخية والاجتماعية ، إذ تناول فيها ثلاثة أجيال من حياة إحدى الأسر المصرية تبدأ قبيل الحرب العالمية الأولى وتنتهى بانتهاء الحرب العالمية الثانية ، وكانما نحن بإزاء رجعة إلى المرحلة الأولى مع عدم التخلي عن الاتجاه الذى ساد فى المرحلة الثانية .

ويتميز الفن الروائى عند نجيب محفوظ فى هذه المرحلة بالنقاط الآتية :  
**أولاً :** من ناحية القالب القصصى نجد أنه يسير على نهج القالب القصصى للأدب الأوروبى فى القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، وهو القالب الذى 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 فى البطل ويتأثرون به ، ويفرد لهم المؤلف فصولاً بأكملها . وهذا الضرب من القصص نجد مثلاً

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

**ثانيًا :** كان الأثر الذى يتركه نجيب محفوظ فى نفوس قرائه بعد قرادة رواياته يشوبه التشاؤم بسبب هزيمة أبطاله وضعف شخصياته، وقد يحدث لهم - بعد فوات الوقت - تغير فجائى، تكون نتيجته أنهم يدفعون ثمنه فادحاً قد يكون حياتهم نفسها. نجد هذا قد حدث لكامل رؤية لاظ بطل السراب - ولعباس الحلو أحد أبطال زقاق 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 قصصى الحزينة ليس كل ما فيها هو الحزن.. إن فيها حثاً على الثورة على أوضاع المجتمع وتغيير نظمه.. قد ينتحر البطل، ولكن لماذا انتحر. (١)

كما يقول عن زقاق المدق: إن هذه الرواية قد كتبت فى فترة كان يغلب على حياتنا فيها الشقاء وما يشبه اليأس، فاستدعى الصدق إخراج هذه الصورة. ولكن من ناحية أخرى أعتقد أن كل شخص فى الزقاق كان يحاول تحسين حياته، على قدر طاقته فى حدود ظروفه البالغة السوء. وتخفيف النظر بلون وردى خيالى كان يعتبر نوعاً من التخدير والخيانة، وتثبيط الهمم، لأن المقصود من الرواية هو تحريك الضمائر وتغيير الواقع. (٢)

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

---

(١) الحديث السابق بمجلة الإذاعة.

(٢) الكاتب والطبقة التى يعبر عنها، مجلة روز اليوسف، القاهرة، أكتوبر

١٩٥٧، ص ١٤.

أستغل الشذوذ الجنسي في ذلك الحين كعلامة من علامات الفساد السياسي في العهد البائد.. في السياسة مثلاً كانت بعض مواد النجاح 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 مهمتي 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 ثلاثية بين القصرين، حيث نجد الاهتمام بذكر تفاصيل الأمكنة وهيئة الأشخاص ودوافعهم النفسية والحياة الاجتماعية والسياسية والفنية حتى بلغ الوصف التسجيلي في بعض الصفحات درجة الإملال. وهذه هي طريقة المدرسة الواقعية التي تلجأ إليها حتى يتم لها ما يعرف في الأعمال الأدبية بعملية «الإيهام 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 أحياء القاهرة الجديدة أو في أحيائها القديمة. كما كانت القاهرة هي البيئة المكانية التي يتحرك فيها أبطاله. وقد عبّر نجيب محفوظ عما يضطرم في هذه الطبقة من أقصى يمينها إلى أقصى يسارها وعن الحرص والحذر الذي يتسم به موقف بعض أفرادها والحياد الدقيق الذي يتسم به موقف البعض الآخر.

(١) إبراهيم الورداني، رحلة في رأس نجيب محفوظ، صحيفة الجمهورية، القاهرة، ١٩ أبريل ١٩٦٠، ص ٢٠.

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

ويبدو أن نجيب محفوظ بعد أن فرغ من كتابة ثلاثيته اتضح له أنه لو كتب بهذا الأسلوب فإنه سيكرر نفسه لا محالة . فالأسلوب الأدبي كالمنجم، على الفنان المبدع أن يبحث عن غيره حين يحس أنه استنفد 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 مر بها عندما ترجح بين الدراسات الفلسفية والكتابات الأدبية . وقد تضافرت هذه المرة عوامل خاصة بتطوره الفني - كما ذكرنا - مع عوامل اجتماعية وسياسية كان مجتمعنا المصرى يمر بها، ولهذا لم تكن الأزمة أزمة نجيب محفوظ وحده، بل أزمة كل فنان وأديب كان فنه وأدبه يتجه نحو نقد المجتمع المنحل من حوله حتى ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ . وفي هذا يقول نجيب محفوظ :

الواقع أننى انتهيت من كتابة الثلاثية فى أبريل عام ١٩٥٢، أى قبل الثورة بأقل من ثلاثة أشهر، وكانت سلسلة كتبى محاولات لتحليل المجتمع القديم ونقده . فلما انهار ذلك المجتمع وجدت نفسى فى موقف من يبحث عن قيم جديدة يستلهمها فى عمله، فالفن بعد الثورة - أى ثورة - يجب أن يتغير عما كان قبلها، ولو أننى واصلت نقد المجتمع القديم كما يفعل بعض الزملاء لكثرت نفسى ولكررتها أيضاً بلا حماس<sup>(١)</sup> .

وهكذا تكونت أزمة نجيب محفوظ بحثاً عن أسلوب جديد ومضمون

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

جديد وأعلن قائلاً: إن الظروف التي دفعتنى إلى الكتابة قد تغيرت من أساسها ونتيجة لذلك شعرت بفراغ، لعله مؤقت، ولعله نوع من الاستجمام والاستيعاب لأسلوب جديد فى الكتابة، ولعله النهاية<sup>(١)</sup> ولكنها لم تكن النهاية، فقد يتلمس الطريقة الجديدة قائلاً: أنا الآن فى 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، وتكفينى أطنان الواقعية التى شحنتها فى رواياتى. إننى أشعر بتطور فى أعماقى، وسوف ينتهى هذا التطور حتماً بطريقة جديدة فى الكتابة أستعملها عندما أمسك قلمى الكوبيا وأوراق العرائض مرة أخرى.<sup>(٢)</sup>

وهكذا بدأت المرحلة الأدبية الثالثة التى مر بها نجيب محفوظ تلك المرحلة التى بدأها بقصة «أولاد حارتنا». هذه المرحلة يمكن تسميتها بالواقعية الجديدة عند نجيب محفوظ.. وهى واقعية لا تحتاج إطلاً لمميزات الواقعية التقليدية التى يقصد بها أن تكون صورة كاملة من الحياة، بل هى تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل، وهى تطور فى الأسلوب والمضمون معاً.

وقد عرف نجيب محفوظ هذه المرحلة بقوله: الواقعية التقليدية أساسها الحياة، فأنت تصورها وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما تتضمنه من رسالات، وتبدأ القصة وتنتهى وهى تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها. أما فى الواقعية الجديدة فالباحث إلى الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها. فأنا أعبر عن المعانى الفكرية بمظهر واقعى تماماً.<sup>(٣)</sup>

(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 الفكرى، أما واقعيته الجديدة فالمعنى الفكرى يسبق الأحداث التى تعبر عنه. ولا شك أن الخبرة التى اكتسبها نجيب محفوظ فى مرحلته الأدبية السابقة قد مكنت له النجاح فى مرحلته التالية، ولولا تلك الخبرة لطفت الفكرة على قصصه الأخيرة وأصبحت شخصياته مجرد أفكار ذهنية تتصارع فى معارك وهمية.

كذلك لم يكن من الممكن لنجيب محفوظ أن يصل إلى واقعيته الجديدة إلا بعد أن مر بمرحلة الواقعية التقليدية. وكان المسئول عن هذه الضرورة تاريخنا الأدبى. فالرواية المعاصرة فى أوربا لم يقدر لها الظهور إلا بعد وجود تاريخ أدبى طويل ورائها ظهرت فيه مختلف أنواع المذاهب الأدبية. وما كان لنجيب محفوظ أن يكتب بأسلوب الرواية الغربية المعاصرة دون أن يكون ورائه فى تاريخنا الأدبى تلك الخطوات التى سبقت هذه الأساليب الجديدة. لهذا فقد خطا نجيب محفوظ -وجيله من الروائيين الآخرين- هذه الخطوات الضرورية الأولى، ونجيب محفوظ على وعى بذلك فنراه يقول:

عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أننى أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف. ولكن التجربة التى أقدمها كانت فى هذا الأسلوب. وقد تبينت بعد ذلك أنه إذا كانت لى أصالة فى الأسلوب فهى فى الاختيار فقط.. لقد اخترت الأسلوب الواقعى، وكانت هذه جرأة، وربما جاءت نتيجة تفكير منى. ففى هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعى وتدعو للأسلوب النفسى. والمعروف أن أوربا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق. أما أنا فكنت متلهفًا على الأسلوب الواقعى الذى لم نكن نعرفه حينذاك. الأسلوب الكلاسيكى الذى كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدّها إغراءً وتناسبًا مع تجربتى وشخصى وزمنى. وأحسست بأننى لو كتبت بالأسلوب الحديث

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 دراماتيكية، فالتفاصيل فى هذه الحالة هدف جوهرى. 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 فنانياً متطوراً متجدداً لا يعرف الوقوف.. ولعل من أكبر أسباب نجاحه - إلى جانب الهبة التى وهبها - أنه عرف طريقه ومضى فيه لا يشكت بصره وهج الشهرة ولا بريق المادة. فهذه الرهينة الفنية التى عاشها هى التى تمدته بأسلوب النجاح فى العمل الذى انقطع له، وهى رهينة لا تعزله عن الحياة بحيث تجرده من معاناتها ولكنها أيضاً تبعده عن أن ينغمر فيها بحيث تشغله عن التأمل فيها والتعبير عنها.

وهو يقارن نفسه بأرنست هيمنجواى 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، صحيفة الجمهورية، القاهرة ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠.

بالنسبة لى عملية تعذيب تمزق أعصابى . فعملى الحكومى يستغرق معظم النهار . . وفى الليل أمسك الكوبيا . . وأظل أكتب ساعتين على الأكثر ثم لا أطيق . ويسمى الناس ما أكتبه أدباً فقط . أما أنا فأسميه أدب موظفين . (١)

ولا شك أن نجيب محفوظ قد ناقش نفسه وناقش موقفه كثيراً وعبر لنا عن هذا النقاش فى السكرية . فهو مايزال الفنان القلق الذى لا يعرف هل تراه كسب أم خسر من هذه الحياة الأدبية التى يحيها . . ونحن نطمئن أنه لا يعرف الطمأنينة التى يتوهمها . وأنه عرف كيف يستغل هذا القلق الخصب ، فصنع لنا أصدقاء لا ننساهم مثل حميدة بطلة زقاق المدق وعباس الحلو حبيبها وحسين كرشه صديقه ، ومثل أحمد عبد الجواد ذلك الأب المزدوج الشخصية فى ثلاثية بين القصرين وأبنائه فهمى وياسين وكمال ، ومثل اللص سعيد مهران ونبوية وعليش ونورا ، حشداً من الأصدقاء الذين نعرفهم ونحبهم لأننا تألنا مثلما تألوا وأخطأنا مثلما أخطأوا ولأننا نشعر أن إنسانيتهم قريبة من إنسانيتنا ، ولعل فى هذا بعض العزاء له وأكبر المتعة لنا . .

مجلة آخر ساعة ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٦٢ .

---

( ١ ) الحديث السابق بمجلة الإذاعة .

## السراب

تحتل قصة السراب مكانة تاريخية هامة بالنسبة للمقاصد فى الأدب العربى بوجه عام وبالنسبة للتاريخ الفنى لمؤلفها نجيب محفوظ بوجه خاص .

ونحن هنا لن نناقش النواحي الفنية فى هذه الرواية ، إنما نقلت النظر إلى أن هذه هى المرة الأولى التى يكتب فيها نجيب محفوظ رواية بضمير المتكلم ، فهى أشبه باعتراف ، ذلك لأن نجيب محفوظ يحدثنا هنا عن العالم الإنسانى الداخلى بعد أن كان يقف من قبل فى رواياته السابقة موقفًا لا يتيح فيه لشخصياته فرصة كبيرة للتحليل الذى ساد الأدب الأوروبى الحديث ، متفقًا بذلك والتطورات الخطيرة التى صاحبت علم النفس فى مطلع القرن العشرين . ولهذا نجد أن نجيب محفوظ إن كان يذكرنا فى روايته «زقاق المدق» بديكنز مثلاً ، فإننا نجد أنه يذكرنا فى السراب ببول بورجيه مثلاً . وقد لا يكون ضمير المتكلم هو الوسيلة الوحيدة إلى ذلك ، ولكن مما لا شك فيه أنه يمكن الاستفادة منه إفادة كبيرة .

ومن ناحية أخرى نستطيع أن نقول فى غير مبالغة كذلك إن هذه هى أول رواية فى الأدب العربى تقوم على أساس سيكولوجى أو هى - بمعنى أصح - تقييم أمامنا بناء سيكولوجياً متماسكاً معبرة بذلك عن مدى وعى مجتمعنا بالأمراض النفسية والانحرافات الجنسية ، فاقتراب بذلك نجيب محفوظ خطوة من روح العصر ، ولا سيما مما يعانىه أفراد الطبقة الوسطى من مشاكل وانحرافات ، ولا شك أن بطلنا شاذ شذوذاً جنسياً ، ولكن العمل الفنى قد ارتفع به بحيث يجعلنا جميعاً نشارك البطل شيئاً

من شذوذه، وكثيراً مما يعانیه من اضطراب وتعقد في حياته .  
فهناك أولاً هذا التعلق الشديد القائم بين الأم وابنها وبين الابن  
وأمه، فهو يقول:

« كانت أمى وحياتى شيئاً واحداً، وقد ختمت حياة أمى فى هذه  
الدنيا . ولكنها لا تزال كامنة فى أعماق حياتى، مستمرة باستمرارها .  
لا أكاد أذكر وجهاً من وجوه حياتى حتى يتراءى وجهها الجميل الحنون،  
فهى دائماً وأبداً وراء آمالى وآامى، وراء حبى وكراهيتى، أسعدتنى فوق  
ما أطمع وأشقتنى فوق ما أتصور، وكأنى لم أحب أكثر منها، وكأنما لم  
أكره أكثر منها، فهى حياتى جميعاً، فلأعترف بأنى أكتب لأذكرها هى  
ولأستعيد حياتها هى، بذلك تعود الحياة كلها». وقصة الحب الذى  
يخفى وراءه كراهية لا شعورية قصة معروفة فى التحليل النفسى، فكلما  
ازداد حبنا لشخص ما زادت كراهيتنا اللاشعورية له، لأننا بإزائه نضحى  
بغريزة حفظ الذات فى سبيل غريزة حفظ النوع، وهذه التضحية تسبب  
الكراهية اللاشعورية، إننا نحرم أنفسنا فى سبيل الشخص المحبوب من  
متع لولاه لأتحنأها لأنفسنا، فإذا ما بدا لنا منه ما يسوؤنا انفجرت  
كراهيتنا اللاشعورية المكبوتة وأصبح أعدى أعدائنا، وهكذا فالابن  
يحب أمه لأنها تطعمه وتكسوه وترعاه، وهو يكرهها لا شعورياً لأنها  
تحرمه من متع يظنها ضرورية له وتحكم فى رغباته ..

وكان والده سكيراً عربيداً انفصل عن الأم وأخذ منها ابنها الأكبر  
«مدحت» وابنتها «راضية» فلم يبق لها إلا طفلها «كامل» تحدوه بحنانها  
« فلم أدرك إلا بعد فوات الوقت أنه كان حناناً شاذاً قد جاوز حده، ومن  
الحنان ما يهلك، كانت مصابة فى صميم أمومتها فوجدت فى أنا  
السلوى والعزاء والشفاء. كرست حياتها جميعاً لى، أنام فى حضنها  
وأقضى نهارى على كتفها أو بين يديها. وحتى فى الأوقات التى كانت  
تتعهد فيها شئون البيت لم أكن أفارقها أو لم تكن تدعنى أفارقها،

وحتى فى المطبخ أمتطى منكبها مفترشاً رأسها بخدى متسليةً بمشاهدة الطاهى وهوىشعل النار ويقطع اللحم ويخراط البصل، بل كنا نستحم معاً، فتحطنى فى طست عارياً وتجلس أمامى متجردة، فأرشها بالماء، وأقبض على رغوّة الصابون النافشة على جسدها فأدلك بها جسدى». وهكذا نشأ بطلنا كأنه «عضو من أعضاء جسمها».

فلما نما قليلاً تعلق بخادمته تعلقاً كان له أثره البعيد فى حياته، فهو يقول عنها «فانجذبت إليها على قبحتها فى اهتمام وسرور. وواجهت التجربة بلذة وسذاجة. على أن العهد بها لم يطل، فما أسرع أن ضبطتنا أمدى متلبسين. ورأيت فى عينى أمدى نظرة باردة قاسية فأدركت أنى أخطأت خطأ فاحشاً. وقبضت على شعر الفتاة ومضت بها فلم تقع عليها عيناى بعد ذلك».

فلما بلغ سن المراهقة تكونت لديه عادة جديدة فى حياته الجنسية، لم يعانها بطلنا كما يعانيتها بقية الناس بل هو أفرط فيها نتيجة العقدة الأولى التى كونتها ظروف أسرته وطفولته.. «واكتشفت بنفسى -تحت ضغط الحاجة- هواية الصبا الشيطانية، لم يعرفنى بها أحد إذ كنت معدوم الرفاق، فاكتشفتها كما اكتشفت أول مرة فى حياة البشر، واستقبلتها بالدهشة واللذة، ورضيت بها عن كل شىء فى الوجود، ووجدت فيها أنساً لوحدى الغريبة وعكفت عليها فى إدمان» ولكن لم ينس الخادمة الدميمة، مما يذكرنا بما يقال عن التثبيت عند موضوع معين فى التحليل النفسى، فقد ثبت بطلنا عند علاقته بالخادمة القبيحة، ولهذا كانت الموضوعات التى يمارس عليها عاداته موضوعات من نفس هذا النوع «ومن عجيب أن خيالى فى عشقه لم يتعد دائرة الخوادم بالمنيل اللائى يسعين حاملات الخضر والفلول.. كأنى موكل بعشق الدمامة والقذارة- إذا طالعت وجهها ناضراً مشرقاً يقطر نوراً وبهاء ملكنى الإعجاب وبردت حيوانيتى، وإذا صادفنى وجه دميم ذو صحة

وعافية أثارنى وتملكنى واتخذته زاداً لأحلام الوحدة وعيشتها، وهكذا زاد انطاوؤه على نفسه «يحارب ويقتل ويقهر، يمتطي متون الجياد ويعتلي الطائرات ويقترح الحصون ويستأثر بالحسان، وينكل بالتلاميذ تنكيلاً مروعاً». ونحن نعرف ما لهذه الرموز فى أحلام النوم وأحلام اليقظة من معان جنسية كشف لنا عنها التحليل النفسى.

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 فى جمع التلاميذ فلم يستطع. وقد ارتبك يوم زفافه فى تصرفاته ارتباكاً مخجلاً «وعددت ما يخيفنى فى هذه الدنيا من الأناس والأجواء والفيران والصراصير».

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

وكانت أمه تقف عقبة فى هذا السبيل، فهى ما تفتأ تقول له: «إنى أريد لك عروساً جديرة بك حقاً، ويبهز حسنهما الأعين وتطرى أخلاقهما الألسن، ومن أسرة كريمة ذات محتد، فتهيئ لك قصراً شامخاً. فسألته وأنا أدارى غيظى: وأين توجد مثل هذه العروس؟ فقالت وهى تعض شفيتها: مستوجد حين يأذن الله. وقلت لنفسى: هذا تعجيز بلا ريب. واحتدم الغيظ بصدري». ولكى يوفق بين حبه للجنس الآخر وحبه لأمه الذى يقف عقبة فى هذا السبيل نراه يقول «كيف تكون الحياة لو خلت من هذه الأم الحنون؟ واقشعر بدننى، بيد أن خيالى لم يمسك عن هذيانه. فتتابعت المناظر أمام عينى واستسلمت لمشاهدتها فى حزن صامت ثقيل. رأيت بيتاً مقفراً ورأيتنى تائهاً حائراً كمن ضل

سبيله فى مغارة، وهذا جدى متبرماً ساخطاً يصب جام غضبه على الخادم العجوز والطاهى، ولمست عجزى عن مواصلة هذه الحياة الموحشة، فاقترحت على جدى أن أتزوج لنجد من يكلؤنا برعايته. ثم رأيت حبيبتى بقاتمها الرشيقة ووقارها المحبوب تتعهد البيت وآله بعطف ساىغ وحب شامل. ثم رأيتنا جميعاً - أنا وزوجى وجدى - واقفين على قبر عزيز نرويه بدموعنا». وهنا نجد كيف تستطيع الرغبة اللاشعورية فى القضاء على الأم أن تجد طريقها إلى حلم اليقظة بطريقة يقبلها الرقيب، فهو يبكى أمه، ولكنها أمه التى 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 يبعتها عن مجال تخيلاته أثناء ممارسته لعادته «وقد ذكرتها فى أعماق الليل، وفى وحدتى النفسية وهذيان الأحلام الجنسية يعبث بخيالى، فوجدت من نفسى اعتراضاً وتمرداً وإباء شديداً، فأبعدتها عن أتون عادتى الذميمة، قانعاً هنا بالحيوانات القذرة التى تلهم أخط الإحساسات من جسدى».

وهو حين تزوجها لم يستطع أن يقربها «ومن عجب أن بصرى لم يتطفل عليها فاتجه إلى السماء خلال النافذة، وامتلات نفسى حياة لا عهد لى بها، أما جسمى فظل جامداً بارداً لا ينبض ولا تدب فيه حياة». «ولا أدرى لماذا كنت أتخيلها مثلاً لضبط النفس بل والبرود أيضاً، ولكنى لمست فى قبلاتها حرارة تذيب القلب». «إنى أبدو كروح خالصة لا يحيط بها جسد فكيف أجد جسدى». «ومضت بنا الأيام فى حب طاهر فامتزوج روحانا، حتى صارا روحاً واحداً فى جسمين غير متصلين».

وهذا هو الحب الذى يذكرنا بالحب العذرى وبالحب الرومانتى الذى كشف لنا فرويد عن أسسه 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 ، وكأنا الابن يقول للأب: انظر إننى خير منك ، أنال العاطفة الخالصة ولست أهتم بهذه الشهوات . ومن هنا تكون الكراهية اللاشعورية نحو الوالد كمنافس للابن فى حب الأم . ففى سن المراهقة يكون الحب الأول عادة انعكاساً لهذا الحب فتسبغ الصفات الملائكية على الشخص المحبوب - كما كانت تسبغ على الأم - ويبعد عنه كل رغبة جنسية ، وقد يحدث ألا يستطيع الشخص عبور هذه المرحلة وتستحيل إلى لون من ألوان عقدة أوديب . وقد يكون هذا الموضوع للحب عاجراً 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 فى يوم ما ، بينما هى تمثل الأم . وبينما هو يقدس هذا الموضوع نراه يشبع رغبته الجنسية مع شخص آخر . يقول فرويد فى كتابه «سيكولوجية الجماعة وتحليل الأنا» إن كثيرين من الأدباء يجدون فى هذه الثنائية موضوعاً خصياً لمؤلفاتهم .

وهكذا نرى بطلنا لا يستطيع إشباع رغبته مع زوجته ، حتى ليفضل ممارستها عادته ، فإذا ما بدت فى أفق حياته «عنايات» وهى سيدة دميمة ، استيقظ شذوذه القديم الذى لازمه منذ علاقته بالخادمة الدميمة واستطاع أن يحقق مع عنايات رغبته التى لم يستطع تحقيقها مع زوجته «ذابت الدنيا فى نشوة جنونية ساحرة خرجت منها سكران بخمر الظفر والارتياح العميق . وشعرت من الأعماق برغبة إلى هذه المرأة ليست دون الرغبة إلى الحياة ، بل هى الحياة نفسها ، والكرامة والرجولة والثقة والسعادة . افترى عن ابتسامه ظفر وسعادة . ورمقتها بنظرة امتنان لم تدرك عمقه . وهيهات لها . إنى بين يديها أقرغ فى التراب . ولكنه تراب طيب حنون وجود بالثقة والسعادة . وأدركت أخطاء الحياة

الماضية . وذكرت زوجتى المحبوبة فى حزن وقنوط أو شكا أن يعصفا بعمر الساعه الساحرة . ولم أتردد عن تحميلها تبعه تعاستى كلها .

وتنتهى القصة بخيانة زوجته له ، ثم موتها فى محاولة لإجهاضها لإخفاء خيانتها ، وهنا اكتشف البطل أخيراً قائلاً : «إنى أخطأت فى تصديق ما ادعت أنها تكره الحب الجنسى ، وإن عجزى حيالها هو الذى رمى بها فى أحضان الغواية .. كان حباً صادقاً ، لكن عرضت له ربح ثلجية فاقتلعت جذوره وأغاضت منها ماء الحياة . ألسنت شريكاً فى قتلها؟ .. كان حبى سروراً إلهياً ثم مضى مخلقاً 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 : « اذهبى إلى أختى أو إلى أخى واحسبىنى منذ اليوم فى عداد الأموات .. ووليتها ظهري وغادرت الحجرة ونحيتها يقرع أذنى » ولكن أمه لم تستطع أن تتلقى الصدمة ، وكانت مريضة بقلبها فعاودتها النوبة وماتت . ولم يستطع هو أن يتلقى هذه الصدمة بدوره ، فاعتقد أنه قتل أمه كما اعتقد أنه قتل زوجته من قبل ، ثم أغمى عليه ثلاثة أيام ، لازم بعدها الفراش شهرين «الحق أننى لم أشك الوحدة التى ألفتها العمر كله ، ولكنى استوحشت الوحدة التى خلفتها أمى » .

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

أهميته فى الدلالة على ما يعانىه الكثيرون من انحرافات وتعقد ومرض .  
هذه هى الخطوط الرئيسية التى تقوم عليها دعائم القصة من الناحية  
السيكولوجية، هذه القصة التى ستذكر فى الأدب المصرى باعتبارها  
أول قصة عبر لنا فيها مؤلفها عن هذه الدعائم فى تماسك تام بين  
نواحيها المختلفة وخلال تطورها .

مجلة علم النفس، القاهرة، يناير ١٩٥٠ .

## بين القصرين التمرد والثورة على الاستبداد

قصة «بين القصرين» قصة أسرة عاشت فى 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 فانقل فى موكبه من قصر البستان إلى سراى عابدين .. وسبحان من له الدوام» (١).

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

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

(١) بين القصرين، مكتبة مصر، ص ١٣ .

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

ونجيب محفوظ لا يقصد قصدا واعياً إلى بث فلسفة معينة فيما يكتب ، على النحو الذى يفعله كتاب الاشتراكية أو الوجودية اليوم ، بل إنه ليتعمد ذلك لأنه يخشى أن تطغى الفلسفة على الأحداث فتوجهها توجيهاً مزيفاً ، ولهذا لا يتبع إلا إحساسه العام بمصريته وبمشاكل الطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى والارتفاع بهذه المشاكل إلى المستوى الإنسانى ، تعينه على ذلك ثقافته العامة وخبرته الفنية ودأبه وجهده وإخلاصه لنفسه ، وهذه هى حدود الواقعية الفنية كما يتشبه بها نجيب محفوظ .

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

معينة سابقة في ذهن الكاتب وإلا فإن مستواه الفني معرض للانخفاض، حيث قد يصبح أقرب إلى الدعاية، ولعل هذه صورة من صور مشكلة الأدب الهادف. وإن كان الرد على ذلك بأن لكل كاتب فلسفة يعبر بها عن وعى أو عن غير وعى في عمله الفني، ولهذا فإن لم يعلن الكاتب عن فلسفته التي يبثها 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 ودون كيششوت وفاوست وهاملت والأرض الخراب. وقد أوضحت هذه المهمة أن الرسالة التي يريد أن يبلغها الكاتب للناس هي التي تفرق بين عمليين ناجحين من الناحية التكنيكية، وهي التي تفرق بين رواية بوليسية ورواية لجوركي أو سارتر.

### ولهذا فإن علينا أن نتساءل:

ماذا يريد نجيب محفوظ أن يقول للناس من خلال عمل بذل فيه هذا

المجهود الكبير؟

إذا تتبعنا قصة «بين القصرين» وجدنا أن نجيب محفوظ يصور لنا فترة تاريخية من حياة مصر. وهو يؤرخ أولاً 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 وتعبّر عن روح الكفاح التي يضطرم بها شعب مصر ضد مستعمره، هذا هو الظاهر العام لقصة «بين القصرين» ولكن إذا تعمنا في تسلسل أحداث القصة وجدنا أنها تعبّر عن التآزر التام بين التمرد على استبداد الأب في أسرة الطبقة الوسطى المحافظة، والثورة على استبداد الاستعمار بالمصريين، مما يمهد لتغير القيم في الحياة المصرية فيما بعد، وبالتالي في الأجزاء المقبلة من «بين القصرين» وهما «قصر الشوق» و«السكرية».

فالسيد أحمد عبد الجواد نموذج لرب الأسرة فى 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 المحافظة، وهو فى ذلك يمثل أخلاق الطبقة الوسطى المصرية فى ذلك الوقت، وإن كان تمثيلاً مغالياً متشدداً عما كان سائداً فى وقته باعتراف المؤلف نفسه الذى يشير إلى ذلك كلما أتاحت الفرصة، وجانب متحرر تنمله سهراته مع أصدقائه التجار، وهو فى ذلك يخرج عن تقاليد التجار من الطبقة الوسطى. ونحن نعثر على ذلك الإيضاح فى الجزء التالى من قصة «بين القصرين» أى فى قصة «قصر الشوق» حين يتحدث جميل الحمزاوى وكيل السيد أحمد قائلاً «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 فى حرص السيد أحمد عبد الجواد على مظهر الرجل الحازم المتدين يبدو به أمام آل بيته وجيرانه رغم وجود هذا الجانب الخفى المرح فى حياته. فشأنه شأن الطبقة الوسطى يستमित فى سبيل المحافظة 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 المحافظة الشديدة الذى يحرص عليه فى بيته والتحرر الأخلاقى فى الخارج، باعتبار أن أحدهما رد فعل نفسى للآخر.

والسيد أحمد عبد الجواد - ممثل السلطة السياسية فى البيت على حد تعبیر المؤلف - (المرجع السابق، ص ٢٦٦) يحاول أن يفرض نظامه وصرامته على زوجته أمينة وابنتيه خديجة وعائشة وأبنائه الثلاثة:

ياسين كاتب مدرسة النحاسين، وفهمى الطالب بالحقوق، وكمال الطالب الصغير بمدرسة خليل أغا. والسيد أحمد عبدالجواد بالنسبة لهؤلاء أشبه بالأنا الأعلى الصارم الذى لا يتسامح مع صاحبه لحظة واحدة، ولكنه لقسوته وصرامته لا يستطيع أن يحتفظ بسيطرته دائماً، ولا على جميع الأفراد بدرجة واحدة. ولئن كان البعض يمتص آراءه ويتعصب لوجهة نظره، إلا أن الأكثرية تتمرد عليه تمرداً خفياً أحياناً، صريحاً، أحياناً أخرى.

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

والابن الأكبر ياسين نائر على طريقته، فهو يشور على صرامة أبيه عن طريق مغامراته الجنسية «والحق أن عنف أبيه المعهود، ولو أنه اعتراه تغيير ملموس منذ أن انخرط الفتى فى سلك موظفى الدولة إلا أنه لم يزل فى نظره نوعاً من العنف الملطف بالكياسة، فلم يزايل الموظف خوفه القديم الذى يملأ قلبه وهو تلميذ، وما أن ابتعد عن دكان أبيه وصار بمنجى عن عينه حتى استرد خيلاءه وعادت عيناه إلى الذبذبة غير مفرق بين الهوام وبائعات الدوم أو البرتقال، إذ كان العفريت الذى يركبه مولعاً بالنساء كافة». (ص ٦٣).

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

على اللذات وبين الإنسان المتطلع إلى المبادئ العالية توفيقاً إئتلافياً .  
كما وفق من قبل في الجمع بين الدين والغواية في وحدة خالية من  
الإحساس بالذنب والكبت 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 وجدته «في  
شخص أبيه - القدوة التقليدية - الذي طالما أزعجه ، بشعور وبلا شعور ،  
أن يجد نفسه وإياه على طرفي نقيض» . (ص ٢٢٣) .

وقال ياسين لنفسه : «هنيئاً لك يا والدي ، اليوم اكتشفتك ، اليوم  
عيد ميلادي مع نفسي» .

ولم تكن حياة ياسين الجنسية من اعتدائه على خادمة الأسرة أم  
حنفى ، إلى ملله من زوجه زينب ، إلى اعتدائه على خادمته نور ، إلى  
مرافقته لجارته الست أم مريم ثم زواجه بابنتها مريم وملله منها ، ثم  
علاقته بزنوبة العوادة ، إلا صوراً متكررة لشخصية ثابتة لا تتطور .

وحين اكتشف السيد أحمد عبدالجواد أن ابنه ياسين يسهر إلى  
الفجر ويعود سكراناً ، اعترف قائلاً :

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

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

المحاولة الثورية عندما خاطبه أبوه متوعداً «لهذا البيت قانون أنت تعرفه فوطن نفسك على احترامه ما رغبت في البقاء فيه».. (ص ٢٧٩) .  
وأخيراً سنحت الفرصة كى «يشارك الجميع» - وهم لا يدرون - فى الثورة على إرادة الأب» (ص ١٤٨) . وذلك عندما سافر السيد أحمد عبدالجواد إلى بورسعيد فى مهمة تجارية ، واتفق أن سافر الرجل صباح الجمعة فجمعت العطلة الرسمية بين أفراد الأسرة وتجاوبت رغباتهم الظمأى إلى الحرية فى الجو الطليق الآمن الذى خلقه على غير انتظار رحيل الأب عن القاهرة كلها . بيد أن الأم كانت تحرص أن تلتزم الأسرة - فى غياب الأب - الحدود التى تلتزمها فى حضوره خوفاً من مخالفته أكثر منها اقتناعاً بوجاهة شدته وصرامته . (ص ١٤٨) .

ولأن الأم كانت تخشى مخالفته ولا تقتنع بوجاهة شدته وصرامته ، فقد شاركت فى الثورة بل أصبحت بطلتها . وهكذا بدت زيارة الحسين «عذراً قوياً» له صفة القداسة - للطفرة اليسارية التى نزعت إليها إرادتها ، ولكنها لم تكن وحدها التى تمخضت عنها نفسها إذ لبث دعاءها فى الأعماق تيارات حبيسة متلهفة على الانطلاق» . (ص ١٤٧) .

وبهذه الثورة الواضحة تخرج القصة من رتابتها التسجيلية الأولى وتشيع فيها الحركة والحياة ، فأمنية ما تلبث أن تعترف بنفسها للسيد بأمر هذا الخروج الغريب على طاعته ونظامه ، فما يلبث أن يأمرها - بعد خمسة وعشرين عاماً عاشها معاً - بالنفى إلى منزل أمها ، ويضرب ياسين كفاً بكف وهو يقول محتجاً : «إن رجالاً غيورين مثله منهم أصدقاؤه 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 عبدالجواد كان يمثل صورة متطرفة من محافظة الطبقة الوسطى . حتى الصبى الصغير كمال شارك فى هذه الثورة ،

وذلك عندما افتقد أمه في المنزل فخرج على دكان أبيه ولم يستطع أن يفصح له عن سبب مجيئه 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 عبدالجواد.

بل إن أمينة تمتص آراء السيد حتى لتستنكر على ابن زوجها ياسين أن يسهر مع زوجته زينب عند كشكش بك «عابت هذا السلوك امرأة أمضت عمرها حبيسة وراء الجدران، امرأة دفعت صحتها وسلامتها ثمناً لزيارة بريئة لزين آل البيت لا لكشكش بك، فمازج انتقادها الصامت شعور طافح بالمرارة والغيط وكأن منطلقها غدا يردد فيما بينها وبين نفسها: إما أن تنال الأخرى الجزاء أو فلتذهب الحياة هباء». (ص ٢٧٥).

وكذلك عندما غضبت زينب حين ضبطت زوجها ياسين مع خادماتها نور فإن أمينة «لم تكن تقرها على غضبتها لكرامتها فعدتها تدللاً أثار استياءها وجعلت تتساءل كيف تدعى لنفسها من الحقوق مالم تدعيه امرأة قط». (ص ٣٤٦).

على أية حال فإن أحداثاً 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 للشورة على الوضع الذي كان يجعل من البيت سجناً لهن، هذه المحاولات التي انتهت في «قصر الشوق» - والذي تقع حوادثه بعد خمس سنوات فقط من وقوع حوادث «بين القصرين» - انتهت بحق أمينة في الخروج لزيارة

الحسين كلما أرادت . كيف كانت زيارة الحسين لديها أمنية في حكم المبيتحيل؛ هاهي اليوم تزوره كلما زارت القرافة أو السكرية ( حيث بنتاها المتزوجتان) ولكن ما أفدح الثمن 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 انتهت اليوم باندفاع نساء الطبقة الوسطى إلى الجامعة ومنها إلى مختلف المهن .

أما الثورة الحقيقية على الاستبداد الأبوي، فتأتى من فهمي، الابن الثانى الطالب بكلية الحقوق، وهي تمتاز بأنها ليست ثورة منعزلة فردية كثورة عائشة أو ياسين أو أمينة، بل هي ثورة مرتبطة بثورة المصريين ضد الإنجليز الذين يمثلون الاستعمار والاستبداد، فلا عجب أن فهمي الشائر على استبداد الإنجليز بالمصريين يثور بالتالى على استبداد والده به لا سيما إذا كان يقف فى سبيل ثورته الوطنية .

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

وهنا يتضح الفارق بين ياسين وفهمي، ياسين مشغول بزواجه الذى انقلب بعد أشهر شربة زيت خروع، وفهمي مشغول بالوفد المكون من سعد زغلول باشا وعبدالعزیز فهمي بك وعلى شعراوي 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 جميعاً حيوية وحماسة، ولكن ما أن يفيق على هذا الجو الخائق من الفتور والسذاجة وعدم المبالاة حتى تشب بين أضلعه نار الحسرة والألم .. فيود أن يجد نفسه مرة أخرى فى جمع الطلاب من

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

ومن خلال المعركة يتطور فهمي في علاقته بالعالم الخارجي وبأبيه «لقد عاش في الأيام الأربعة الأخيرة المنطوية حياة عريضة لم يكن له بها عهد من قبل.. حياة تجود بنفسها عن طيب خاطر في سبيل شيء باهر أضمن 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).

وعندما اكتشف أبوه أنه يشترك مع المجاهدين في كفاحهم ضد الإنجليز حاول أن يفرض سيطرته عليه كما فرضها من قبل على أمينة وعائشة وياسين، ولكن فهمي رفض أن يمتد استبداد أبيه إلى هذا الحد، ولتكن ثورة على الاستبداد، أيّاً كان: في الوطن أو في البيت. ولجأ أولاً إلى التمرد المقتنع، إلى الكذب «لم يكن الكذب في هذا البيت بالرديلة المحزنة، ولم يكن في وسع أحد منهم أن يتمتع بالسلامة في ظل الأب دون حماية من الكذب، وهم يجاهرون فيما بينهم وبين أنفسهم بل يتفخون عليه في الموقف المخرج، وهل كان في نية الأم يوم تسلمت في غيبة السيد إلى زيارة الحسين أن تعترف بفعلتها؟.. وهل كان في وسع ياسين أن يسكر وهو (أي فهمي) أن يحب مريم، وكمال أن يتعفرت بين خان جعفر والخرنفش، بلا حماية من الكذب، ليس الكذب مما يتورع عنه أحد منهم، ولو أنهم التزموا الصدق مع أبيهم ما ذاقوا للحياة طعماً» (ص ٣٧٥).

ولكن أباه مازال 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 عبد الجواد نفسه ،  
فالطبقة الوسطى لا تستطيع أن تعزل نفسها عن الكفاح الوطنى حتى  
ولو لم تكن هى التى بدأت ، بل هى تشارك فيه بإرادتها كما شارك  
فهمى أو بالرغم منها كما شارك السيد نفسه . « لم يكن شىء فى  
السماء ولا فى الأرض قد خرق المألوف مما اعتاد السيد أن يراه كل يوم ،  
ولكن نفس الرجل ، والأنفس الموصولة بنفسه ، وربما أنفاس الناس  
جميعاً ، 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 يلبث السيد محمد عفت أن يحمل إلى صديقه السيد أحمد  
عريضة يوقعها هو وغيره من التجار يوكلون فيها سعداً للتكلم مع  
الإنجليز باسم الأمم ووقع السيد بإمضائه فى سرور تجلّى فى تألق عينيه  
الزرقاوين ، ( ص ٢٩١ ) .

ولكن السيد أحمد ما يزال يعبر عن الحياء الدقيق الذى يحاول أن  
يقفه كثير من أفراد الطبقة الوسطى من القضايا السياسية . فقد  
« قنع دائماً من الوطنية بالعاطفة والمشاركة الوجدانية دون الإقدام على  
عمل يغير وجه الحياة الذى آنس إليه فلا يرضى عنه بديلاً ، لذلك لم  
يدر بخلده يوماً 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  
بأكثر مما يوجد به » أى أن المؤلف يعبر لنا عن خلافه مع رأى بطله ،  
مهتداً بذلك إلى أن الأحداث المقبلة سترغمه على أن يتجاوز هذه

الدرجة القنوع من المشاركة الوطنية .

وعندما تبلغه أنباء سعد يصيبه الحزن والوجوم، وسرعان ما يستولى اليأس عليه هو وإخوانه من فئة التجار وكأثما سعد قد انتهى بنفيه (رجل ولا كل الرجال، بعث لحظة من الحياة باهرة ومضى كالحلم وسوف ينسى فلا يبقى منه إلا ما يبقى من حلم الضحى، ويفسر لنا المؤلف هذا اليأس، لأنه اقترن في ذهنهم بنفى أفندينا الذى لم يعد (ص ٣١٤).

أى أن هؤلاء التجار يتصورون أن ما حدث حمرة لا بد وأن يتكرر مرة أخرى، ولا اختلاف بين حدث وآخر.

وهكذا شارك أحمد عبد الجواد فى الحدث العام، وهكذا خرجت أسرته من فوقتها، وكان لهذا تأثيره فى العلاقات الداخلية فى تركيب هذه الأسرة، فإن فهمى الذى يلوذ بالصمت بين يدى والده ما لم يبدأه هو بالحدث نقل إليه فى 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 فهمى متأثراً يحمل على الإنجليز بحنق.. إذا ياسين يناقش الأخبار فى اهتمام رصين مشوب بأسف هادئ لا يمنعه عن مواصلة حياته المعتادة فى السهر حتى منتصف الليل، أما أمه فلا تكف عن الدعاء لله أن ينشر السلام.. ويصفى قلوب الإنجليز والمصريين جميعاً، والأدهى من كل أولئك زينب زوجة أخيه التى أفرعتها الأحداث فلم تجد من تصب عليه غضبتها إلا سعد زغلول نفسه متهمه إياه بأنه سبب هذا الشر كله، وأنه لو عاش كما يعيش عباد الله فى دعة وسلام ما تعرض له أحد بسوء ولا اشتعلت تلك النيران» (ص ٣٢٢).

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

متحمسين للقضية الوطنية، فهذه مثالية بعيدة عن الواقع، وليس أبطاله كلهم منصرفين أو تائرين على الحركة الوطنية، فهذا أيضاً مجانية للواقع، إن نجيب محفوظ حريص على أن يلتقط الواقع من كل زواياه، بل يحتفظ بالتوازن الهندسى فى لقطاته، ففهى فى أقصى الطرف تائر حائق على الإنجليز، مشارك فى الثورة مشاركة فعالة، وزينب فى أقصى الطرف الآخر تصب غضبتها على سعد زغلول، وبين هذين الطرفين توجد درجات من الحماس، وهناك كمال أو الكاميرا التى يمسك بها نجيب محفوظ لتسجل زوايا المشهد جميعاً.

ولكن المشهد متطور، فالحدث العام يزداد اقترباً من هؤلاء الأشخاص، فقد عسكر الإنجليز أمامهم، ولهذا فإن الأم تجزع بدلاً من مجرد الدعاء لله أن تصفو قلوب الجميع، واضطرت زينب أن تقول «ربنا على أولاد الحرام» وازدادت جرأة فهى على مناقشة أبيه عندما أمره بعدم فتح باب المنزل وعدم خروج أى شخص. أما ياسين فإنه يرتكب فى تلك الليلة جريمة الجنسية الجديدة مع نور خادمة زوجته.

وأمانة تمثل نمطاً من الأمهات يقفن من مشاركة أبنائهن فى الكفاح الوطنى موقف المثبط والمعطل، وهكذا تطلب من ابنها فهى ألا يبدى كراهيته للإنجليز إن كان يحبها، فهى تعرقل كفاحه الوطنى بربطه إليها بروابط عاطفية نفسية غير منطقية، والأم فى مختلف روايات نجيب محفوظ موضوع جدير بالدراسة: فى «بداية ونهاية» وفى «السراب» وفى «زقاق المدق» وفى «كفاح طيبة» وفى «بين القصرين» ولكننا مهما تتبعنا الأم عند نجيب محفوظ فلا نستطيع أن نجد لها متطورة على النحو الذى صوره لنا جوركى مثلاً، لأن نجيب يتحدث أولاً عن أمهات الطبقة الوسطى، ولأنه يضىف ثانية على واقعيتها أحياناً صفة الأغلبية، ويرى فى الأم كما صورها جوركى تعبيراً عن الأقلية فى 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 الأكثرية ويتقدم عصره، النموذج الذى يكون نادراً فى الحاضر، عاماً فى المستقبل، هو لون من ألوان النبوة التى يوهبها الفنان والتى عليه أن يجيد استغلالها ليضفى على عمله ميزة استشفاف المستقبل إلى جانب الكشف عن الواقع الذى خلق هذا النموذج .

وهذا هو الفارق بين «عودة الروح» لتوفيق الحكيم وقصة «بين القصرين»، فكلتا الروايتين وقعت أحداثها 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 ويبرهن بها على أن توفيق الحكيم كان يتبنا فيها بالتغيرات التى مرت بها مصر بعد كتابتها بنحو ربع قرن .

بهذا الفهم للواقعية يكشف لنا نجيب محفوظ عن موقف الحياذ الدقيق الذى تقفه أغلبية الطبقة الوسطى من الكفاح الوطنى، وذلك عندما صور موقف السيد أحمد عبدالجواد 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 للآخر التوازن إلى الموقف .

فأحمد عبدالجواد يستنكر كيف يتهم الناس ابنه ياسين بالخيانة، ثم هو غاضب على ابنه «هذا الثور ابن المره لن يعفسيك أبداً من متاعبه .. لا بد أن يسامر الإنجليز كى أدفع أنا الثمن للسفلة المتهممين» (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، وكأنا نريد 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 أحمد عبد الجواد (إنه لا يحتقر المجاهدين وهو أبعد ما يكون عن ذلك، طالما ملأته أخبار الإضراب والتخريب والمعارك أملاً 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 فضائل 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 الثورة في الخناج وليشارك هو بقلبه كله وليبذل لها كل ما فى وسعه من مال.. وقد فعل، لكن البيت له وحده دون شريك ومن تحدثه نفسه فيه بالاشتراك فى الثورة فهو تائر عليه هو لا على الإنجليز، إنه يترحم ليل نهار على الشهداء ويعجب كل الإعجاب بالشجاعة التى يتذرع بها آلهم فيما يروى الرواة، ولكنه لن يسمح لابن من أبنائه أن ينضم إلى الشهداء ولا تطيب نفسه بهذه الشجاعة التى يتذرع بها آلهم. انزعج الرجل انزعاجاً لم يشعر بمثله من قبل، فاق انزعاجه فى 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 فى لحظة قائلاً: «أنا أسلمك بنفسى إلى البوليس». وهكذا يكشف لنا نجيب محفوظ عن صورة من صور الخوف الذى يملأ 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 تضحية ، 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 نشترك بعواطفنا وأموالنا أو نشى إلى البوليس  
بأبنائنا وإخواننا أو لا نكثرث إطلاقاً ، ولكن الحوادث ما تلبث أن تثبت  
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 أولاً أمام ابنه اللذين  
لم يكن يعلم عن تصرفاتهما شيئاً فيصيح «يا أولاد الكلب .. الله يقطع  
الأولاد والخلف والبيوت» (ص ٢٧٠) ، «لماذا تسوقنى قدمائى إلى  
البيت ، لم لا أتناول لقمتى بعيداً عن الجو المسموم ؟» .

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

غير أن الأحداث ما تلبث أن تمسك بتلابيبه هو ، لا مهرب من الثورة  
فى شوارع المدينة إلى حجرات البيوت ، ولا من حجرات البيوت إلى  
مكان خيالى بعيد ، حتى ولو كان السيد أحمد عبدالجواد يلهو أثناء هذه  
الأحداث الدامية فى منزل جاراته الست أم مريم حتى منتصف الليل ،  
وكأما نجيب محفوظ يريد أن يقول هذا اللهو نفسه هو الذى عرضه  
للوقوع فى أيدي الإنجليز ، كالفأر الذى يعدو بأقصى سرعته ليجد نفسه  
فى قم الثعبان ، فلولا سهره حتى منتصف الليل ما وقع فى أيدي الجندى  
الإنجليزى وهو خارج فى طريقه إلى بيته ، وقد أمره الجندى 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 يتساءل فيم القبض عليه؟ لا هو من الثوار ولا هو من  
 المشتغلين بالسياسة ولا حتى من الشبان، فهل يطلعون على الأفتدة  
 ويحاسبون على الشاعر 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 يثنى ابنه عنه ولو بإبلاغ البوليس، يدرك أن هذا جميعه لا  
 يعفيه من تحمل نصيبه هو شخصياً، حتى ليتساءل عما إذا كانوا  
 يطلعون على الأفتدة ويحاسبون على الشاعر . بل إنه تذكر في تلك  
 اللحظة ابنه فهمي - الذي هدده بإبلاغ البوليس عنه - وأعلن حاجته إليه  
 «لو كان يعرف الإنجليزية ليسأل أسرته .. أين فهمي ليحادثه نيابة  
 عنه؟ .. وحزّه الألم والحنين، أين فهمي وياسين وكمال وخديجة  
 وعائشة وأمهم» (ص ٣٩٤) . الآن عندما دفع إلى المعركة لم يعد يدعو  
 الله أن يقطع الأولاد والخلف والبيوت . بل إنه يحن إليهم ويذكرهم  
 ويحس أنهم سنده في هذه المحنة، هذا هو الصدق الفني الذي يجعلنا  
 نحس بنجاح العمل .

وأخيراً وجد السيد أحمد عبد الجواد نفسه مع آخرين وهم يؤمرون  
 بملء حفرة كبيرة بالتراب، وهنا وجد نفسه يقول «هنيئاً لنا هذه  
 المشاركة في جحيم الثورة، لم لا؟ البلد ثائرة كل يوم، كل ساعة ضحايا  
 وشهداء بيد أن قراءة الصحف وتناقل الأخبار شيء أما حمل التراب  
 تحت تهديد البنادق فشيء آخر . هنيئاً لكم أيها النائمون في أسرتكم،  
 اللهم احفظنا، لست لها، لست لها، اللهم اهزم المشركين بقوتك،  
 نحن ضعفاء، لست لها» (ص ٣٩٨) . وهكذا تهز الثورة السيد أحمد

عبدالجواد وكأنا نجيب محفوظ ينتقم من هذا «الأنا الأعلى» الذى يحيط نفسه بكل مظاهر القداسة والألوهية فى بيته، عندما جعله يحمل التراب بنفسه وهو يستطرد فى تأملاته قائلاً: «لا طعم للحياة فى ظل الثورة، الثورة.. أى جندى يقبض عليك، تحمل التراب بكفيك.. فهى يقول لك لا، متى تعود الدنيا إلى أصلها؟ صداع؟ صداع وغثيان، دقائق من الراحة، لا أطمع فى مزيد» (ص ٣٩٩).

وفى اليوم التالى استرد السيد أحمد عبدالجواد الكثير من روحه المعنوية. فتعذر عليه أن يغفل الجانب الفكاهى من الحادث حتى غلب على ما عداه فانهى الحديث إلى نوع من المزاح (ص ٤٠٠). وهكذا حاول السيد أحمد عبدالجواد أن يسترد سريعاً هيئته وثقته فى نفسه، لا يدرك أن هناك حدثاً أخطر ينتظره ولن يجعله يعود إلى مزاجه بمثل هذه السهولة وذلك اليسر.

وعندما قتل ابن الفولى فى المظاهرات قال السيد أحمد يائساً «هلك المسكين فلم يعد سعد ولم يخرج الإنجليز» وعندما عاد سعد وزع السيد أحمد الشرابات كما توزع بقية الدكاكين وأكثر، كما علق صور سعد تحت البسملة، وذلك لأنه - 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 وتوكل على الله». بل أصبح اشتراك فهمى فى المظاهرات من دواعى فخره حتى أنه قال «ليته اشترك فى الأعمال الكبيرة مادام الله قد كتب له العمر حتى اليوم، سأقول من الآن فصاعداً أنه خاض غمار الثورة.. والله لو كنت شاباً لفعلت ما لم يفعل ابنك» (ص ٤٢٧). وهكذا يكشف لنا نجيب محفوظ بوضوح عن هذه النفسيات المذبذبة التى تنكمش إذا أحست الخطر وتسارع إلى جنى الثمار إذا بدأ الانتصار.

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

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

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

وهذه أقصى صورة من صور الإيجابية لنساء «بين القصرين»، وذلك لأن نساء هذه الطبقة لم يشاركن تاريخياً فى ثورة ١٩١٩، إنما شاركت فيها بعض زوجات الساسة وبعض نساء الطبقة البورجوازية الكبيرة، اللاتى كان لديهن شىء من التحرر كما يتبين لنا ذلك فى الجزء الثانى «قصر الشوق»، فالإخلاص التاريخى عند نجيب محفوظ جعله يحرص على ذكر الدور الذى قامت به النساء فى تلك الثورة، فأشار إلى مظاهراتهن وإلى شعر حافظ إبراهيم فى هذه المظاهرة.

وهكذا يرسم لنا نجيب محفوظ التغيرات الانفعالية والعاطفية التى تمر بأفراد الأسرة - كل من خلال شخصيته - بتغيير الحدث العام: أولاً عندما كانت الثورة مجرد أنباء بالنسبة لهم، ثم وهى تقترب منهم وتجذبهم إليها، وأخيراً وهى تنتصر ممثلة فى عودة سعد زغلول.

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

وكأنما 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 مظاهرة سلمية.

وأسلوب نجيب محفوظ وهو يصف مصرع فهمي تعبير واضح عن ارتباط المضمون بالأسلوب، إنه يلجأ إلى أسلوب المونولوج (ما أشد الضوضاء.. ولكن بما علا صراخها؟ هل تذكر؟ أو أهو نداء فحسب؟.. من؟ ما؟ فى باطنك يتكلم، هل تسمع؟ ولكن أين؟ لا شيء، ظلام فى ظلام، حركة لطيفة تطرد بانتظام، كدقات الساعة، ينساب معها القلب، تصاحبها وشوشة، باب الحديقة.. أليس كذلك؟ يتحرك حركة نموذجية سائلة، يذوب رويداً، الشجرة السامقة ترقص فى هواده، السماء؟ منبسطة عالية، لا شيء إلا السماء هادئة باسمه يقطر منها السلام...).

إن هذا الأسلوب لم يظهر عند نجيب محفوظ إلا فى 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 فى النيل، وجاء تعبيراً عن انعزاله عن مجتمعه، لذلك تساءل حسنين فى مونولوجه قائلاً: (ماذا فعلت؟ إنه اليأس الذى فعل وإذا كانت الدنيا قبيحة فنفسى أقبح منها. ما وجدت فى نفسى يوماً إلا تمنيات الدمار لمن حولى. فكيف أبحث لنفسى أن أكون قاضياً وأنا على رأس المجرمين؟ لقد قضى على).. وينتهى مونولوج حسنين الداخلى، بل تنتهى (بداية ونهاية) بهذه الجملة (فلا تكن شجاعاً ولو مرة واحدة. ليرحمنا الله..) قارن هذا بموت فهمي الذى جاء تنويجاً لاندماجه فى المجموع، لهذا كانت نهاية مونولوجه (لا شيء إلا السماء هادئة باسمه يقطر منها السلام).

وبعد مضى سنوات على مصرع فهمي «تذكر السيد أحمد كيف

ثار على الثورة.. وكيف ثاب رويداً إلى مشاعره الوطنية الأولى لما أسبغه الناس عليه من تقدير وإكبار بصفته والداً للشهيد نبيل. ثم كيف انقلبت مأساة فهمى مع الزمن مفخرة يباهى بها وهو لا يدري». (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 الذى يشكل ضمائر أبنائه ويعبر عن ضمير عصره أو ضمير الطبقة الوسطى فى ذلك الوقت على الأقل، هو الخط المعبر عن الواقع المتطور فى قصة «بين القصرين»، حتى المؤلف يشترك فى هذه الثورة عندما يجعل بطله السيد أحمد عبد الجواد يحمل التراب على كتفيه فى منتصف الليل، وتصل الثورة إلى قمته الواضحة فتتحطم سيطرة الأنا الأعلى هذه المرة تحطماً حقيقياً وينهار السيد عبد الجواد انهياراً واضحاً فى قصة «قصر الشوق» مصاحباً فى ذلك تقدمه فى العمر وتميع الحركة الوطنية معاً، وعلى هذه الأنقاض تظهر فى «قصر الشوق» ثورة كمال العاطفية والفكرية على الطبقة المترفة والساسة الذين يخونون بلدهم. وعلى الخرافات التى تلقنها عن أمه وحتى على العقيدة، ويبحث عن قيم جديدة وضمير جديد يعكس تطور بيئته التى تأثرت بما جد من أحداث وثقافات حتى يعلن أن «الدين الحقيقى هو العلم» (المرجع السابق ص ٣٥٣). ثم يهتف فى صراحة ووضوح «ليسقط الأب المستبد» (المرجع السابق ص ٣٥٣).

والذى لا شك فيه هو أن نجيب محفوظ فى قصته «بين القصرين» قد برهن على أنه سيطر سيطرة تامة على فنه الروائى الذى تمرس به خلال عشر روايات سابقة. ولا شك أن سر النجاح التكنيكى عند نجيب محفوظ هو النفاذ المباشر إلى شخصياته عن طريق الأحداث والحوار

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

ولكن الذي لا شك فيه أن الوصف التسجيلي بلغ درجة الإملال في بعض الصفحات، ولو أننا 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 هذا اللون من الأسلوب، وتفضل عليه الأسلوب الذي تغنى فيه الإشارة أو اللمحة 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 الشعبان من طعام كان متلهفاً عليه وهو جوعان، ثم أتيح له في كميات كبيرة فأقبل 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 ثلاثية (بين القصرين) إلى مرحلة فنية جديدة أسلوباً ومضموناً.

## الشحاذ

الشحاذ خامس قصص نجيب محفوظ فى مرحلته الجديدة التى بدأها منذ كتب «أولاد حارتنا». وهى مرحلة تتميز بخصائصها فى 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 الفكرى، أما فى واقعيته الجديدة فالمعنى الفكرى يسبق الأحداث التى تعبر عنه. إلى جانب ذلك نجد عدم التقيد بالترتيب الزمنى واختلاط الحلم بالواقع واستخدام أكثر من ضمير، وإن كان ضمير المخاطب أو الغائب ملاصقاً. فى أغلب أجزاء تلك الروايات القصيرة - لضمير الشخصية الرئيسية، فهى إما أن تخاطب نفسها وإما أن تتكلم عن نفسها. وكذلك استخدام المونولوج الذى يفترض أن له سامعاً بحيث يصبح أقرب حديث غير منطوق إلى الحديث المنطوق، أى أشبه بتلك الكلمات التى نعددها قبل أن نهم بالكتابة أو الكلام مع الآخرين، يتخلله من حين لآخر كلام منطوق على شكل حوار، يقع فى الحاضر أو فى صورة تذكّر لهذا الحوار.

وهذه الخصائص نجدها جميعاً فى قصتنا الجديدة، وإن كانت تتميز بأن كاتبها أصبح أكثر إتقاناً وأقدر تناولاً لها بحكم درايته.

غير أن ما يسترعى انتباهنا هو علاقة مضمون قصة الشحاذ بأسباب تلك المرحلة الأدبية الجديدة التى نشر فيها نجيب محفوظ رواياته الخمس الأخيرة. فطالما صرح نجيب محفوظ أن تغير الأوضاع فى مصر عام ١٩٥٢ جعله يعيد النظر فيما يكتب مضموناً وشكلاً. فى هذه

النقطة تلتقى أزمة عمر الحمزاوى بطل الشحاذ بأزمة مؤلفه ، وإن كان مؤلفه تجاوز أزمته بالتعبير عنها .. واستئناف إنتاجه . فعمر قبل الثورة كان إنساناً يؤمن بأشياء كثيرة ، يؤمن بالفن فيكتب الشعر ويؤمن بالاشتراكية والحب . ويبدو أنه هجر أول ما هجر الشعر وانصرف إلى الحمامة . ونحن نستمتع إلى أكثر من سبب لهذا التحول ، فاعترف ذات مرة لكبرى بنتيه بشينة أنه لم يسمع لغنائيه أحد (الشحاذ ص ٤٣) ، ومرة أخرى نجده يقول إن الشعر أثبت له - فى 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 بالى ثم أخذت أفقد الاهتمام بالسياسة (ص ١٥٢) . وفى موضع آخر يقول : إن موقفنا القديم لم يعد ضرورة حتمية . أعنى أن الدولة الآن اشتراكية مخلصه ، وفى هذه الكفاية (ص ١٥٩) .

ثم تبدأ قصتنا وعمر يعانى خمولاً وضجراً من عمله وأسرته متسائلاً عن معنى حياته . ونكتشف أنه لم يهجر الاشتراكية بفكره فقط ، بل بطبقته الاجتماعية أيضاً ، فقد انتقل إلى المقاعد الوثيرة وارتقى بسرعة فائقة من الفوررد إلى الباكار حتى استقر أخيراً فى الكاديلاك ، ثم أوشك أن يغرق فى مستنقع من المواد الدهنية (ص ٢٦) .

وأصبح يمتلك ثلاث عمارات وأموالاً سائلة ، وهو وإن كان لا يكتبر بأن تؤخذ منه أمواله فليس مرد ذلك تأثير المبادئ التى أوشكت يوماً أن تقذف به إلى السجن مع صديقه عثمان ، إنما مرده إلى ذلك المرض الذى يزحف عليه شيئاً فشيئاً ليفقده اهتماماته واحداً بعد الآخر لأنه فقد معنى وجوده وتبرير حياته (ص ٣٢) ، حتى أصبح الموت أملاً حقيقياً فى حياة الإنسان (ص ٤٦) ، وهكذا أصبح عمر مريضاً (ص ٤٨) بلا مرض متجنباً للدم ، يتنسم فى 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 المتياوى أن يعلل سر هذا المرض ، بعمله الذى جاوز به أبعد غايات النجاح ، وزوجه التى تعبه ، فلم تعد أمامه غاية يتطلع إليها(ص ٦٠) ، بينما يستبعد عمر أن يكون هذا عرضاً 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 شئ 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 المجدية 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 الملاهى(ص ١٠١) ، وإن كان هو يعترف أن السؤال لا يلح عليه إلا حينما يفرغ القلب ، فالرنين الأجوف لا يصدر عن إناء ممتلئ ولذلك فالنشوة هى 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 التغيير ولا خرج عن غربته الأبدية ، ولم يملأ الوليد الثغرة 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 وأزمته، أما صديقه مصطفى المنياوي فقد كان أيضاً فناناً واشتراكياً مثله، ما لبث أن نبذ الفن والاشتراكية أيضاً لبيع اللب والفشار 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، وسيتهى يوماً بأن يصير حلية نسائية مما يستعمل في شهر العسل. وقد علق عمر على هذا الرأي بقوله: ما أشبه هذا الشعور بما ينتابني عندما أفكر في القضايا والقانون (ص ٢٤) .

ويصبح مصطفى في موضع آخر قائلاً: يجب أن نتخلى للعلم عن جميع الميادين عدا السيرك. إن الترفيه غاية جلييلة لمتعبي القرن العشرين، وما نظن أنه الفن الحقيقي ليس إلا الضوء القادم من نجم مات منذ ملايين السنين، فعلينا أن نبلغ سن الرشد وأن نولى المهرجين ما يستحقونه من احترام.. ولتتنازل نهائياً عن غرور الكبرياء وعرش العلماء ولتقنع بالاسم المحبوب والمال الوفير (ص ٤٥) .

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

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

فقد تستطيعه بأن تجرى فى ميدان الأوبرا عارياً (ص ١٦٥).

فى مقابل هاتين الشخصيتين نجد شخصية عثمان خليل الذى تحمل عنهما عذاب السجن وظل سجنه يؤرق ضميرهما، وخرج من سجنه أخيراً وهو ما يزال مؤمناً بمبادئه فى 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 تطورا إلى الوراثة بينما تطور الوطن إلى الأمام (ص ١٦٠). وعندما أفهمه مصطفى أن صديقهما عمر يبحث عن معنى لوجوده قال: عندما نعى مسئوليتنا حيال الملايين فإننا لا نجد معنى للبحث عن ذواتنا. فتساءل عمر: ترى هل تموت الأسئلة إذا قامت دولة الملايين. 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: أن الأوان لأن أفعل ما لم أفعله فى حياتى وهو ألا أفعل شيئاً (ص ١٦٨).

وهكذا يقول نجيب محفوظ أكثر من شىء فى قصته الشحاذ، لعله يناقش أزمة الفن فى القرن العشرين، ولعله يناقش أزمة المثقف خلال التطورات الاجتماعية، ولعله يريد أن يقول إننا اقتربنا خطوة من روح الحضارة الأوربية التى طبقت أحدث المذاهب والنظم ثم خلفت كثيرين من أمثال عمر ممن أتيح لهم من الفراغ أن يتساءلوا عن معنى حياتهم وأن يلغوه على الآخرين، وهو ليس مجرد تساؤل فكرى، بل تساؤل حى معاش، وإن كان وجه الاختلاف أن الإنسان فى الحضارة الأوربية الغربية يعيش تساؤله الوجودى على حطام إيمانه بما طبقته حضارته من نظم ومذاهب لم تحقق له ما كان يرجوه منها، أما عمر فإنه يعيش تساؤله لأنه صدم فى حلمه، بل لأن حلمه - كما يرى - قد تحقق، ففقد هدف كفاحه وبالتالي فقد معنى حياته بتسوله دون جدوى. بدايتان

متناقضتان ونتيجة واحدة. وإن كان المؤلف أن تحقق الحلم ليس معناه فقدان معنى الحياة، بل مزيد من الأحلام ومزيد من الرغبة فى التطور إلى ما هو أفضل، إلى ما لا نهاية له من المحاولات. 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، وليست 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 فى الشعب يعتد بهم، ولو وقعت المعجزة

على أيدينا لهبت قارات للقضاء علينا.

فيرد عليه عثمان:

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

وقد عالج نجيب محفوظ موضوعاً مماثلاً فى إحدى قصصه القصيرة بعنوان الخلاء(\*)، وهى قصة «معلم» عاش عشرين عاماً فى المنفى، لا أمل له فى الحياة إلا الانتقام ممن سلبه عرومه ليلة زفافه، أمره أن يطلقها فطلقها صاعراً فانحصر إحساسه فى التحفز الأليم، لا حب ولا استقرار ولا بقاء على ثروة، ضاع كل شىء فى الاستعداد لليوم الرهيب، وذابت زهرة عمره فى أتون الحقد والألم. وبعد عشرين عاماً زحف فى موكب من أعوانه يقصد حيه القديم لينتقم من غريمه، لكنه عندما وجد أن غريمه قد مات منذ خمس سنوات، تتم قائلاً: ما أقطع الفراغ. لقد فاتته إلى الأبد أن يقف فوق صدر غريمه وأن يأمره بالطلاق، لقد تحقق الهدف ولكن على غير يديه.

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

---

(\*) صحيفة الأهرام القاهرة ١٨ يونية ١٩٦٥.

تشابه المتناقضات، فهذا كان يريد أن يحقق حلمًا وذاك كان يريد أن يحقق انتقامًا، ولكن ما يشتركان فيه - بالرغم من ذلك - واضح.

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

ومنذ خمس سنوات ظهرت رواية المستحيل لمصطفى محمود، ونحن نجد في بطلها فتحي ملامح قريبة الشبه من ملامح عمر بطل الشحاذ، فنحن نسمعه يصيح صيحة نحسبها تصدر عن عمر حين يقول: ها أنا ذا الآن زوج يتمتع بزوجة تحبه وطفل يعشقه وصحة وشباب ومال وجاه، وها أنا ذا أتقلب على فراشى مؤرقًا كشخص مريض تلسعه الحمى، ماذا أريد؟ ماذا أريد؟<sup>(١)</sup>.

وفي موضع آخر يقول: أن عملي مثل زوجتي غريب عني لا أحبه، أنا أملأ به وقتي فقط، ولكنني أريد أن أملأ نفسي. إن الفراغ هنا كبير.. داخلي أشعر أني عاطل تمامًا.. أشعر بالملل يقتلني<sup>(٢)</sup>. إنه يريد أن يشعر بالولاء لأي شيء ولو لدماره<sup>(٣)</sup>. وكما حاول عمر أن يجد معنى حياته في بحثه عن النشوة مع مارجريت ثم وردة حاول فتحي أن يبحث عن نفسه في علاقته بفاطمة ثم نادية. ولكن لا يجب أن يخذعنا هذا التشابه الظاهري بين فتحي وعمر، فالفرق دقيق بينهما دقة الشعرة. ففتحي عاش منذ طفولته أسير الواجب والأصول والتقاليد، حتى زوجته اختارها والده، وكما ورث هذا كله عن أبيه ورث عنه أيضًا أرضه بالصعيد حتى أنه كان يحس بأن أرضه هي التي 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 يملكها (٤) . فمحاولة فتحى إذن هى التمرد على ما صاغه له المجتمع من قوالب ليؤكد وجوده الذى يختاره بنفسه بمطلق حرته . أما عمر فهو الذى حصل على زوجته بعد إصرار ومعرفة تحدى بها تقاليد المجتمع وانتصر ، وهو الذى كون ثروته - عن طريق الحمامة - لنفسه بنفسه ، وهو الذى كان يحلم بالاشتراكية وتعرضت حياته بسبب ذلك للمتاعب يوماً ما . فهو إذن لم يرث عن أبيه لا حبه ولا ثروته ولا مبداه ، بل تكاد 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 يخترها بحرته فهو أقرب إلى أن يكون على المستوى النفسى ، أما ملل عمر فهو على الرغم من تحقيق ما اختاره بنفسه لنفسه 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 ممن يقابلهم فى حياته .

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

أولاهما : أن الشخصيات السابقة تبحث عن طريق وعن معنى لكى يتحقق حلمها ، فصابر بطل قصة الطريق مثلاً يبحث عن أبيه لكى يحقق له الحرية والكرامة والسلام . أما شخصية عمر فإن تساؤلها وبحثها عن معنى حياتها يبدأ بعد أن تحقق 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 ينتهى 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 مستويين : مستوى شخصي إذ بلغ أقصى غايات النجاح في عمله، وأقصى غايات النجاح في حبه منذ حطم حواجز التفرقة الدينية في مغامرته العاطفية المبكرة، وإلى تحقيق هذا النجاح الشخصي يحاول صديقه مصطفى المنيأوى أن يعزو مرضه (الشحاذ ص ٦)، ولا ننسى نجاحه في صداقته لمصطفى المنيأوى . 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 ١٥٢، ١٥٩) 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 فى قصصه التي كتبت بعد تلك المرحلة، هو حيرتها وعدم ارتباطها بحلول عملية . أما الإيمان بحل عملى والعمل على تحقيقه فأصبحت تضطلع به شخصيات ثانوية، وبذلك يحتفظ البناء الفنى بتوازنه الهندسى . ولهذا نجد فى شخصية كمال أحد أبطال الفصول الأخيرة من الثلاثية بذور كثير مما نجده فى شخصية عمر بطل الشحاذ بغض النظر عما كان عليه المجتمع فى الثلاثية وما تطور إليه فى الشحاذ . والحيرة معناها عدم التجاوب مع الواقع من ناحية، وعدم وضوح الرؤيا لحل جديد من ناحية أخرى . ومن جهة أخرى نستطيع أن نلمح فى عثمان خليل - أحد الشخصيات الثانوية فى الشحاذ - امتداداً لشخصية أحمد فى الثلاثية ، وهى شخصيات لديها ما تؤمن به وما تعمل على تحقيقه وما تلقاه فى سبيل ذلك من عقبات .

وكانما 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 ، وتكفيها بطولة  
أمثاله فى حياتهم العملية ، إنهم أشبه بنهايات القصص التى يعيش  
عندها أبطالها فى تبات ونبات . فمن حلت عليهم نعمة الإيمان  
يعيشون فى تبات ونبات روحى ، وإن لاقوا المشاق العملية فى سبيل  
تحقيق قضيتهم . ولهذا فهم - فنياً - نهايات قصص ، أما المعذبون بلعنة  
الشك والتساؤل فهم لب العمل الفنى وموضوعه .

يوليو ١٩٦٥

## الضن الروائي بين اللص والكلاب والرجل الذي فقد ظله

من أهم الأعمال الأدبية التي ظهرت في أدبنا العربي المعاصر روايتان، إحداهما «اللس والكلاب» لنجيب محفوظ، والأخرى «الرجل الذى فقد ظله» لفتحى غانم. وقد نشرت كلتا الروائيتين أولاً على حلقات فى الصحف قبل أن يجمع الكتاب شتاتهما.

وقد بدأ فتحى غانم بنشر روايته قبل أن يبدأ فى ذلك نجيب محفوظ، ثم انتهى منها بعد انتهاء «اللس والكلاب». ذلك أن «الرجل الذى فقد ظله» تبلغ أكثر من خمسة أمثال «اللس والكلاب» فى الطول، مجموع صفحاتها ٧٤٠ صفحة على وجه التحديد، وبذلك تكاد تكون أطول رواية ظهرت فى أدبنا العربى المعاصر بعد ظهور ثلاثية نجيب محفوظ.

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

فشخصية الصحفى الوصولى نجدتها فى العملين، نجدتها فى شخصية «رعوف علوان» فى رواية «اللس والكلاب». ونجدتها فى شخصية «يوسف عبدالحميد السويفى» فى رواية «الرجل الذى فقد ظله»، ونحن لا نلتقى بأحدهما، حتى نتذكر زميله على الفور مع اختلاف فى التفاصيل.

فقد كان رعوف علوان فيما مضى: «الحماس الباهر الممثل فى صورة طالب ريفى رث الثياب كبير القلب، والقلم الصادق المشع، ترى ماذا

حدث للدنيا؟، وهو لم يكن فيما مضى إلا محرراً بمجلة النذير، مجلة منزوية بشارع محمد علي، ولكنها كانت صوتاً مدوياً للحرية. ترى كيف أنت اليوم يا رعوف؟ فهل تغير مثلك يا نبوية، هل ينكرنى مثلك يا سناء؟. ثم يكتشف اللص سعيد مهراڻ بعد خروجه من السجن أن صديقه الصحفي رعوف علوان لم يبق من شخصه القديم إلا صورته فتألم قائلاً: تخلقتنى ثم تترند، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصى، كى أجد نفسى ضائعاً بلا أصل وبلا أمل؟! خيانة لثيمة لو اندك المقطم عليها دكاً ما شفيت نفسى.

ولكن رعوف علوان ليس البطل الرئيسى فى قصة «اللس والكلاب»، بل هو اللص سعيد مهراڻ الذى كان ضحية أقرب الناس إليه وهم زوجه نبوية وصديقه عليش سدره وصغيرته سناء التى لم تعرفه، ثم أستاذه رعوف علوان، هؤلاء هم الذين أنكروه فخلقوا منه مجرماً ما يعاديهم ويعادى المجتمع.

أما بطل «الرجل الذى فقد ظله» فهو «يوسف عبد الحميد السويفى»، وهو فى 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 مهراڻ، وكما أصبح سعيد مهراڻ لصاً وقاتلاً، أصبحت مبروكة زوجة أبى يوسف عاهراً،، وكانت خادماً تزوجها أبوه وهو فى الستين، فلما مات زوجها مضت تلاحق ابنه تطلب معونته، ولكنه فر خجلاً منها حتى اضطرت أن تبيع جسدها لتحصل على لقمة العيش. كذلك أصبحت سامية خطيبته مجرد ممثلة فاشلة تتردى فى هوات اليأس وتتزوج وهى فى العشرين برجل فى الستين ما يلبث أن يموت، وكانت بينها وبين يوسف علاقة حب وصلت إلى حد الخطبة، بل إنه حدد يوماً لزواجه منها، ثم وجد أن زواجه هذا يعوقه عما يتطلع إليه من مجد وثروة، وإذا هو يتركها ليسافر إلى سوريا حيث كان قد وقع

انقلاب سياسى ليحقق مجدداً صحفياً، وذلك فى اليوم نفسه الذى حدده لزواجه منها. كذلك داس على أستاذه محمد ناجى، الصحفى الكبير الذى عن طريقه دخل عالم الصحافة، وإذا هو يطرده بل ينتزع منه مكانه انتزاعاً، حتى ينهار الرجل ويسرع إلى نهايته. أما صديقه شوقى وسعد فقد ألقى بأحدهما فى السجن بينما أصبح الآخر مجرد حطام.

\*\*\*

ومن الملاحظ أن كلتا الروائيتين قد كتبت بضمير المتكلم أساساً، وإن استخدم ضمير المخاطب والغائب فى «اللص والكلاب»، لكن هذه الضمائر، ما تزال سلاصقة لضمير المتكلم، والشخصية ما تزال إما أنها تخاطب نفسها وإما أنها تتكلم عن نفسها.

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

ولكن ليس يكفى أن يستخدم ضمير المتكلم ليكون الأسلوب واحداً فى الأجزاء الأربعة لرواية «الرجل الذى فقد ظله» فالجزء الثالث الخاص بمحمد ناجى له أسلوب يغاير أسلوب الأجزاء الثلاثة الأخرى ولعله أقرب أجزاء الرباعية إلى اللص والكلاب من ناحية الأسلوب.

فالحوادث فى الأجزاء الأولى والثانى والرابع من «الرجل الذى فقد ظله» تتسلسل منطقياً وتخضع للتعاقب الزمنى، أى أنها، وإن كانت بضمير المتكلم - إلا أن سردها يتم عن طريق حديث واع مما ننطق به أو نكتبه، أما الجزء الثالث فأسلوبه تتداعى فيه المعانى طبقاً لما يثيره

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 المنطق بل هو - فيما عدا أجزاء قليلة - كأسلوب اللص والكلاب، نوع من المونولوج الذى يفترض أن له سامعاً، فهو أقرب حديث غير منطوق إلى الحديث المنطوق، إنه أشبه بتلك الكلمات التى نعدّها قبل أن نهم بالكتابة أو الكلام مع الآخرين، يتخلله من حين لآخر كلام منطوق على شكل حوار يقع فى الحاضر أو فى صورة تذكر لهذا الحوار.

ومع ذلك فإننا نلتقى ببعض الفقرات التى تزداد فيها سرعة الانتقال من مستوى الكلام المنطوق إلى مستوى ما قبله ثم نعود إليه لتراجع من جديد، على نحو ما نجد فى نهاية الجزء الخاص بمحمد ناجى حيث يعلن قائلاً: دوى قطار يسير داخل رأسى، لا بد أن أشكو، لا أراهما، ضباب فوق عيني، ولكنى مازلت أجلس إلى المائدة، الطعام فى حلقي، ماذا تقول له. لا أسمعها. كل شيء يذهب. بيتعد.. يخفت. وهنا نجد تراجعاً إلى مناطق من الشعور أكثر إبهاماً وعموضاً، حيث تؤدى الأفكار المتداخلة والجمل القصيرة وظيفية فنية، إذ إنها تلخص لنا فى سطور قليلة العمل الفنى كله. وكأنما الماضى - مختلطاً بالحاضر - يستيقظ أمامنا. ومعرفتنا السابقة بتفاصيل حياة محمد ناجى هى وحدها التى تنقذنا من عدم الفهم، لأنها ليست سوى إشارات ورموز للحياة الداخلية الخاصة بصاحبها لا يدركها إلا من أتبح له الاطلاع عليها من قبل. وكما كانت هذه الكلمات تعبر عن صحوة الموت بالنسبة لمحمد ناجى، فإننا يمكن أن نستعير التعبير نفسه لنقول إنها تعبر أيضاً عن صحوة النهاية بالنسبة للعمل الفنى.

ولعل هذا الجزء الخاص بمحمد ناجى 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 أنسب الأساليب للتعبير عن هذا التدحرج.. عن هذا الفزع الذى يصيب الإنسان وهو يسقط من حائق، فمضى يعترف لنا وكأنما هو نصف مستيقظ ونصف نائم.

ويبلغ أسلوب بعض فقرات هذا الجزء درجة من الشفافية والشاعرية وهى ترتفع إلى مرتبة الرمز، ولنقرأ هذه الفقرة وفيها يرمز الهبوط على السلم إلى الهبوط عن مركزه، ويرمز الطفل إلى يوسف عبد الحميد السويفى الذى انتزع منه مركزه، إلى بقية الرموز التى لا تخفى على القارئ، يقول محمد ناجى:

كيف صعدت هذا السلم بالأمس؟ إنى 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 فى قلبى. يخلعه. السلم مظلم، لا، عيناى مظلمتان، لا تقف يا محمد، الهث. تأوه. ولكن حرك قدميك. هذا الطفل الواقف عند الباب عيناه تشبهان عيون القطط، ينظر فى خبث، نظراته خطيرة، إنه يرقب حركاتى، يسخر منى، يعرف أى عجوز، أه، ارفع رأسك، الطفل يسرع ورائى، يقفز درجات السلم قفزاً، هبط، التفت إلى. عيناه حادثان. نعم يا ابنى، أنا لا أستطيع أن أهبط مسرعاً مثلك. أنت أشطر منى.. الشارع طويل بلا نهاية، الضوء ساطع يبهر عيني، الزحام شديد، الضجة عالية، ليس هذا عالمى، إنهم يمرون مسرعين، حركاتى البطيئة تعرقل حركتهم. أكتافهم تضرب كتفى، عيونهم تنظر شزراً، ماذا تفعل أيها العجوز وسطنا، إذهب إلى سربك وادخل المصححة، ليس لك مكان بيننا، لا يمكننى أن أوصل السير. سأسقط بعد الخطوة القادمة.

الشارع يدور والناس يدورون .. ما بالك تنهار فى الساعة الأخيرة ،  
سيمر هذا العذاب وستستريح .

وعندما يفشل محمد ناجى فى إحدى محاولاته الجنسية نفهم أن  
عجزه ليس إلا رمزاً لعجزه كإنسان ، وأن عجزه الذى ينتهى بموته ليس  
إلا رمزاً لتلاشى العهد الذى كان محمد ناجى الممثل الفكرى والمعبر  
الروحي عنه .

وفى إحدى الفقرات نستمتع إلى محمد ناجى يقص كيف قتل كلب  
صديقته المغنية المرحومة دلال أمام زوجته سامية ، وكأنا قتل الكلب  
بديل عن انتحاره ، فهو يقول : كنت أريد أن أقتل الكلب بيدى . أريد أن  
أقضى على هذا الكابوس فى رأسى .

ونحن نعثر على حادث مشابه فى رواية «من أين» للمؤلف نفسه ،  
حين نقرأ كيف قام الصحفى يوسف ، فقتل الفأر الوديع المستأنس أمام  
علياء حبيبته التى هجرته ، أى فى ظروف مشابهة لتلك التى قتل فيها  
محمد ناجى كلب عشيقته ، وكان القتل فى هذه المرة أيضاً يؤدى الرمز  
السابق نفسه .

وتقف خاتمة الرباعية إلى جانب هذا الجزء فى شفافية الأسلوب  
وشاعريته ، وكأنا كتب أيضاً فى لحظة من لحظات النشوة التعبيرية .

وقد لجأ محفظ إلى أسلوب مشابه فى قصة «اللس والكلاب» فليس  
ثمة تعاقب زمنى للحوادث ، فاللس يقص علينا حاضره أولاً ، ومن حين  
لآخر ، يرتد إلى ماضيه ، بلا ترتيب زمنى . فهو مثلاً يسرد كيف نشأت  
علاقته بنبوية زوجته السابقة قبل أن يسرد علينا كيف كانت نشأته  
وعلاقته فى طفولته بأبيه وبالشيخ الجنيدى ثم بالصحفى رءوف علوان .  
والرمز خاصية من خصائص الفن الروائى فى «اللس والكلاب» ،  
نجده فى الأسلوب لا سيما على لسان الشيخ الجنيدى الذى يستخدم  
لغته الصوفية المشحونة بالرمز دائماً . ونجده فى الشخصيات والأمكنة ،

فرعوف علوان (رمز الخيانة التي ينطوى تحتها عlish ونبوية، وجميع الخونة فى الأرض.. فالرصاصة التي تقتل رءوف علوان تقتل فى الوقت نفسه العبت). ونور ترمز - كما يدل على ذلك اسمها - إلى جانب النور فى حياة سعيد مهران، ولعل القرافة التي يطل عليها بيت نور - وهى البغى التي لجأ إليها سعيد مختفياً عن أعين الشرطة - لعلها رمز للنديا التي يلتقى فيها الموت بالحياة كما يرى الدكتور لويس عوض، ولعلها رمز للتيه والضياح كما يرى الدكتور شكرى عياد. أما اللص نفسه فهو رمز للملايين: إن من يقتلنى إنما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء، وأنا المثل والنزاء والدمع الذي يفضح صاحبه. والقول بأننى مجنون ينبغى أن يشمل كافة العاطفين فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية واحكموا بما شئتم.

ونحن نجد أن أسلوب سعيد مهران، هو أسلوب الضحية. فهو يخاطب رءوف علوان قائلاً: ترى أتقرر بخيانتك ولو بينك وبين نفسك، أم خدعتها كما تحاول خداع الآخرين؟ ألا يستيقظ ضميرك ولو فى الظلام؟ أود أن أنفذ إلى ذاتك كما نفذت إلى بيت التحف والمرايا ببيتك؟ ولكنى لا أجد إلا الخيانة. سأجد نبوية فى ثياب رءوف أو رءوف فى ثياب نبوية، أو عlish سدره مكانهما. ستعترف لى الخيانة بأنها أسمح رذيلة فوق الأرض.

أما يوسف فأسلوبه أسلوب الجانى، وهو يحصى ضحاياه قائلاً: شوقى صاحب المبدأ فى حمايتى، سعد الذي تخلى عن مبادئه فى حمايتى، شهدى صاحب المال فى حمايتى، محمد ناجى الذي انهار فى حمايتى. مبروكة ليست فى حمايتى، إنها تتحدانى، البغى، الخادمة، لا تموت.. ما أروع أن يكون الإنسان قويا، ما أروع أن يمشى الإنسان القادر فوق أشلاء ضحاياه.. إنى أحطم أصدقائى واحداً بعد الآخر، أتحول إلى إنسان مفترس لا يكثر بشيء.

هذه نعمة الجاني، وكان يمكن أن تكون نعمة رءوف علوان فى قصة اللص والكلاب لو أنه فتح فاه وتكلم.

ولنستمع إلى أنات الضحايا لكل من الشخصيتين، إن اللص سعيد مهراڻ يتساءل متوجعاً: رءوف علوان، خبرنى كيف يغير الدهر الناس على هذا النحو البشع.. أنت رءوف علوان صاحب القصر! أنت الثعبان الكامن وراء حملة الصحف؟ تود أن تقتلنى كما كان الآخرون، وكما تود أن تقتل ضميرك، وكما تود أن تقتل الماضى. لكنى لا أموت قبل أن أقتلك. أنت الخائن الأول.

وفى الجزء الأول من «الرجل الذى فقد ظله» نرى مبروكة فى مطلع الفصل الأول تقول: قلبى لا يعرف سوى عاطفة واحدة هى الحقد، أحقد بكل شبابى، أحقد بعمرى. أحقد على رجل أتمنى موته موتاً بطيئاً يتعذب فيه، أتمنى لو فتحت بطنه بسكين، ومددت يدى فى جرحه، وانتزعت كبده ونهشتها بأسناني، أتمنى لو دفعت أظافرى فى عينيه وفقأتها، لو شربت من دمه.. اسمه يوسف، يوسف عبدالحميد ابن المرحوم من زوجته الأولى.

وفى الجزء الثانى نستمع إلى المثلة الناشئة سامية تتحدث فى مطلعها قائلة: دنيا السينما غابة مليئة بالذئاب.. كلهم ذئاب (وأمثالهم - بالنسبة للصوص سعيد مهراڻ - كلاب).. حتى الصحفيون الذين يحومون حولنا فى الأستديوهات يلتقطون أخبارنا لينشروها هم أيضاً ذئاب. لقد ضاعت منى فرصة العمر بسبب واحد من هؤلاء الصحفيين، إنه رئيس تحرير الآن. صحفى مهم مشهور، كل الناس تعرفه وتتحدث عنه، لكنهم لا يعرفونه على حقيقته. أنا وحدى التى تعرفه، أنا وحدى التى تستطيع أن تقول من هو يوسف عبدالحميد. من أجله تركت فرصة العمر، ورفضت دور البطولة، أما هو فما كادت تبرق أمامه الفرصة حتى رفسنى بقدمه، وتركنى أتدحرج وأنحدر،

ومضى هو يرتفع .. ويرتفع وحده .

ومحمد ناجى أستاذ يوسف عبد الحميد السويفى فى الصحافة والوصولية يئن قائلاً: الآن تغيير كل شىء، أخذ مكانى، ذلك الصعلوك العبقرى فى النفاق أستاذ النفاق، يوسف عبد الحميد السويفى، شىء مضحك يثير الرثاء، هذا الولد أصبح أهم وأخطر منى .

حتى يوسف يدرك نفسه، فهو يقول: إنى مجرم، خواطرى حقيرة، حتى بنى إنى الحضيض . أهذه هى المهارة المطلوبة؟ ألا يوجد حل شريف آخر؟ .. عيسى الوحيد أنى أعى الجريمة .

لهذا فبطل «الرجل الذى فقد ظله» يمثل نموذج البطل ذى الضمير المعذب، البطل الذى يناقش نفسه ويرتفع إلى مرتبة الوعى بخطئه . أما سعيد مهران، بطل «اللص والكلاب»، ففيه سمات البطل الذى يؤمن بفكرة، لا يتردد فى محاولة تنفيذها مهما لاقى من عقبات .

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

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

وهذا شبيه بما حدث لضحايا الرجل الذى فقد ظله فيما روه لنا فى الأجزاء الثلاثة الأولى، ولولا أننا حصلنا على اعتراف الجانى، على اعتراف يوسف عبد الحميد السويفى فى الجزء الرابع، لما كانت رواية الرجل الذى فقد ظله أقل تشاؤماً، وإن كان انهيار محمد ناجى فى الجزء الثالث دلالة على انهيار الشر، وذلك بسبب موقفه الفريد بين

شخصيات القصة، إذ إنه اشترك في الجريمة، فقد كان أستاذ يوسف فى الوصولية، إلا أنه ما لبث أن أصبح ضحية جريمته وفريسة تلميذه، ومصيره نبوءة بمصير يوسف، فهزيمته إذن هزيمة للشر فى الماضى والمستقبل.

أما سعيد مهران، فبالرغم من أنه كان لصاً ثم قاتلاً، إلا أن معرفتنا بالمبررات التى أدت به إلى هذا المصير، جعلت منه الضحية ومن غيره الجناة، ورغبته فى الانتقام تمثل عصا العدالة، أو - على أقل تقدير - الشر الذى يعاقب الشر، وكلما طاشت رصاصاته وأصابت أبرياء أحسننا أن العدالة تطيش، وهزيمته ليست إلا هزيمة للعدل أو لرغبتنا فى الثأر من الشر، واستسلامه ليس إلا استسلاماً للجناة أو من يسميهم بالكلاب.

فعنصر التفاؤل فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» مرده إذن إلى شكلها الروائى، فنحن فى «اللص والكلاب» لا نستمع إلا إلى وجهة نظر اللص سعيد مهران فى نفسه وفى الآخرين ولعلنا لو حصلنا على اعتراف رءوف علوان لاكتشفنا هنا أيضاً نفساً معذبة مؤرقة، ولكن ما من سبيل إلى التحقق من ذلك أبداً.

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

مايو ١٩٦٢

## يوسف السباعى

- يوسف السباعى فى رحلته الأدبية.
- نحن لا نزرع الشوك وأصولها الروائية.
- العمر لحظة ومهمة الفنان التنبؤية
- حديث على تلال المقطم
- يوسف السباعى فى مرآة النقد

## يوسف السباعي في رحلته الأدبية

### أثر البيئته :

مما لا شك فيه أنه كان للبيئة التي نشأ فيها يوسف السباعي أثرها - إلى جانب موهبته الطبيعية - في تكوينه الأدبي . فقد قرأ 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 مترجماً . كان يحب أدبه وآراءه ويعجب به وبها، بحيث أصبحت - على حد تعبير يوسف السباعي نفسه - هي الرصيد المعبأ في داخله، مما كون ذخيرته الحقيقية للإنتاج الأدبي . فلقد قرأ لكل هذه الأسماء الضخمة في الأدب الغربي : شكسبير وتولستوى وتشيكوف ودستويفسكي وأناقول فرانس ... وقد أدى هذا إلى ولعه المكتسب للقراءة الأدبية بل ولعه بالأدب عامة .

هذا إلى جانب اطلاعه على الأدب العربي كما تعلمه في المدارس لا سيما نصوص الأدب وكتاب «كفيلة ودمنة» والكثير من الشعر إلى جانب حفظه للقرآن . كما قرأ القصص الشعبية الشهيرة مثل ألف ليلة وليلة وسيف بن ذي يزن، وكذلك شعر شوقي 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 تحتملها طبيعته، كما أثر عليه من ناحية الأسلوب في اتجاه السخرية والفكاهة . وإذا كان يوسف السباعي ما لبث أن تخلص من تأثره بوالده في جانب اللغة لأن طبيعته لم تكن تحتملها، فقد استمر

تأثره بأسلوبه الساخر لأنه اتفق وطبيعته . ولقد مات أبوه وهو مازال في الرابعة عشرة من عمره، مما كان له أثره العميق في نفسية الصبي المتفتح 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 .

ويأتى بعد أبيه توفيق الحكيم الذى يعلن يوسف السباعى أنه كان صاحب الأثر الحقيقى على أسلوبه فى كتابته، ويعلل ذلك بسهولة أسلوبه وخفة دمه وذكائه وعمق تفكيره وسعة أفقه\* .

ولئن أثرت بيئته الأسرية فى أسلوبه - كما استمد منها بعض موضوعات قصصه - فإن بيئته الأوسع، بيئة الحى الذى نشأ فيه قد استمد منها جو كثير من رواياته وقصصه . فلئن ولد يوسف السباعى (عام ١٩١٧) بحارة الروم بالقاهرة، إلا أن أسرته ما لبثت أن انتقلت إلى حى السيدة زينب مما أتاح له أن يتجول فى طفولته فى جنينة ياميش وأبو الريش وسيدى زينهم والماوردى وسيدى الحبيبى والبغالة وحارة السيدة وزين العابدين والخليج المصرى والناصرية والمبتديان وسيدى العتريس، تلك الأحياء الشعبية التى شم رائحتها وتلمس مذاقها فى كثير مما كتبه . وحي الحسينية الذى تقع فيه حوادث «السقامات»، إما أنه جال فيه فى طفولته أو يفاعته المبكرة وإما جعله مسرحاً لأحداث رواياته مستمداً خبرته من حى السيدة .

ولقد كانت الخطوة التالية والطبيعية - بعد القراءة - هى محاولة الكتابة . وكانت المحاولات الأولى محاولات شعرية وزجلية وقصصية، وتضمنت هذه المحاولات مجلات خاصة كان يحضرها ويرسمها ويجلدها . ثم تجاوز هذا النطاق الخاص إلى النطاق المدرسى، وكان ذلك فى مجلة شبرا الثانوية . وقد ذكر لى أن أول موال كتبه ونشره فى مجلة المدرسة كانت هذه هى مقدمته :

---

\* حديث خاص مع كاتب المقال .

يا زهرة فوقك ندى ميين اللي بكاك  
بتحبنى لازم يا زهرة والدمع سلواك  
ولا دى دمعنا للعاشق الهاكى  
ما تردى يا زهرة حالى فى البكا حالك  
بتقولى دمعنا فرح، الله يهنيك

كما كتب أيضاً نشيد مدرسة شبرا ولحنه الموسيقار محمود رمزى،  
وكانت تنشده المدرسة كلها.

ثم تجاوز النطاق المدرسى إلى النطاق الصحفى، وكان ذلك فى سن  
مبكرة. فقد كان يوسف السباعى فى السابعة عشرة من عمره عندما  
نشرت له أكبر المجلات الأدبية الموجودة حينذاك مثل «مجلتى» كان  
يصدرها أحمد الصاوى ومحمود كامل، ومجلة «المجلة» التى كان  
يصدرها سلامة موسى، ومجلة «جماعة أبولو» لأحمد زكى أبو شادى،  
و«السياسة الأسبوعية» التى كان يرأس تحريرها محمد حسين هيكل.  
وتلت بعد ذلك فترة توقف فرضتها عليه الظروف عندما التحق  
بالكلية الحربية.

وهكذا نجد أن يوسف السباعى كان - كأى فنان فى سن مبكرة -  
متعدد المواهب، ما يزال يجرب إمكاناته. فقد حاول - إلى جانب الكتابة  
الأدبية - الغناء وهو ما يزال تلميذاً بالمدرسة الثانوية فى نطاق شلة  
الأصدقاء، كما كان يرسم المجلة التى كان يصدرها حتى أن مدرس الرسم  
كان يعتقد أنه سيكون رساماً. ولكنه فى النهاية استمر على طريقة  
التعبير بالكلمة المكتوبة. وحتى هنا ظل فترة يتلمس طريقه: حاول أن  
يكتب شعراً لاسيما فى حالات الانفعال، كما كتب الموالم إلى جانب  
كتابته القصة القصيرة. ولقد استقر أخيراً على كتابة القصة القصيرة،  
وفضلها على كتابة الرواية فى بدء حياته الأدبية لأنها - كما رأى فى

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 «أطياف». 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 عزرائيل» (١٩٤٧) أولى محاولات هذا القالب الأدبي. ثم تلتها رواية «إنى راحلة». ولقد انتابه إحساس القلق وهو على وشك أن ينتهي منها لأنه وجد نفسه يعرض جهوده للاختبار غير المضمون، فخامره الشعور بالمغامرة، وهو شعور كثير 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 رتيبة» (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 الخمسة عشر فيلماً بالإضافة إلى عدد من رواياته ومسرحياته التي قدمتها له السينما، كما قدمت بعضها الإذاعة والتلفزيون.

## 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 الواقعي الشعبي على نحو ما نجد في روايته «السقامات» (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 الروائي 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 روايتي متكامل. والواقع أن هذه السلسلة القصصية ليست مجرد تتبع محايد لهذه الأحداث، بل إن مهمتها الأساسية هي الكشف عن الجوانب الإيجابية خلال هذا الصراع التاريخي، تصل إلى حد استشراف المستقبل بحيث يؤدي فيها الفنان مهمته التنبؤية. وتحقق هذه المهمة في هذا النوع من الروايات ابتداءً من اختيار عنوانها. فرواية «رد قلبي» تتناول صراع الشعب في مواجهة الحكم المنحرف، وتروي كيف استرد البطل - وهو ضابط من أبناء الشعب - حبه 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 وتتنبأ بعودة العرب إليها كما يوحى بذلك عنوانها ،  
ورواية «نادية» ( ١٩٦٠ ) تتعرض للعدوان على بورسعيد 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 وتتنبأ 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 ممثلاً في الحب الذي ربط ابنة فرعون بأحد مهندسي السد  
العالي . ورواية «إبتسامة على شفثيه» ( ١٩٧١ ) تتناول معركة الكرامة  
التي دارت بين القوات الفدائية والصهيونية في الأردن عام ١٩٦٨ ،  
وقد مات بطل الرواية وثمانية ابتسامة على شفثيه ، فالتفاؤل ينبع من  
خلال النضال ، والمجموع يحييا من خلال موت أفرادها . وكانت رواية  
«العمر لحظة» ( ١٩٧٣ ) هي آخر ما نشر يوسف السباعي في هذا  
الاتجاه ، وقد تنبأ فيها من خلال معالجته 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 تكاثف فوقها من رماد . لقد سبج يوسف السباعي في  
هذه الرواية ضد التيار السائد وقتئذ وأعلن أن روح القتال لدى الشعب  
المصري لم تمت وأنها لا تتوارى إلا لتتحفز وتنتقم .

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

الموت ويتجول بين الأحياء ويسافر إلى فرنسا ليقارن بين الماضى والحاضر وينتقد الحاضر على ضوء الماضى. ويرى غالى شكرى أن الفانتازيا عند يوسف السباعى ليست مجرد ثورة على المؤلف والعاذى مجرد الإدهاش وحذب القارئ فقط، بل إنها لديه ثورة فى البناء اللغوى والاحتوى العاطفى والتركيب النفسى والهيكلى الفكرى<sup>(١)</sup>. ويتساءل غالى شكرى عما إذا كانت قراءات يوسف السباعى فى الأدب الغربى هى التى أملت عليه هذا القلب، أم أن الضغط الاجتماعى فيما قبل ثورة ١٩٥٢ بلغ حدًا مذهلاً من البشاعة جعل من غير المستطاع أن يواجه الفنان واقعه مواجهة حرة مباشرة. ويمكن إضافة عامل نفسى هو الذى جعل يوسف السباعى أبرز كُتّابنا فى هذا الاتجاه برغم نفس الظروف الموضوعية التى تحيط بزملائه الكُتّاب فى تلك الفترة، ذلك هو وفاة والده المفاجئة فى سن مبكرة نسبية، مما سبب له صدمة نفسية عميقة الأثر. فقد كان السباعى الكبير صديقاً لابنه المراهق أكثر مما كان والدًا له. كان السباعى يأخذ الأمور مأخذاً سهلاً، لا يرى فى الحياة ما يستحق المعاناة التى يتكبدها أكثر الناس، بينما كانت الوالدة على عكس ذلك تميل إلى الشدة والصرامة. فبينما كان الوالد يقول لصغيره كفى مذاكرة، كانت الأم تحبسه وأخويه ليذاكروا، ويغىء الأب فيجد الباب مغلقاً عليهم، فيأتى بالسلم ويصعد عليه وينظر إليهم من الشراعة ويكلمهم ويضاحكهم. وعندما رسب يوسف فى الامتحان ذات مرة عاد الأب إلى المنزل يسأل عنه ليكافئه ويسرى عنه، 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 الطبيعى أن يكون موت مثل هذا الوالد المرح صدمة عميقة للابن اليافع لم يرد أن

(١) انظر غالى شكرى: من الفانتازيا إلى الأسطورة إلى الخافة الحرجة، فى كتاب:

الفكر والفن فى 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 شئون الدنيا، وأحياناً عن شئون الآخرة. وأعتقد أن استغراقه في هذا الخيال جعل صور الموت والحساب وعزرائيل والجنة تستكين في أعماقه حتى أوحى إليه شكلاً جديداً في القصص،<sup>(١)</sup>.

واتجاه الفانتازيا عند يوسف السباعي يتمثل في تحطيمه الفواصل بين عالمي الواقع والخيال، كأن يسمح لأبطاله بحرية الحركة بين الأرض والسماء كما نجد في روايته البحث عن جسد ونائب عزرائيل. ففي الأولى تخيل الراوية نفسه روحاً صعد بها عزرائيل إلى السماء، وقد حدث عجز في المستجدين بالحياة، إذ زاد عدد المواليد المطلوب إنزالهم إلى الأرض عن الأرواح التي تحمل في أجسامهم، فاقترح عزرائيل على روح الكاتب أن تعود إلى الحياة الدنيا في جسد من أجساد أولئك المستجدين، وترددت 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 الذى كان من المفروض أن يموت بدلاً منه، وبعد أن يطلع البطل على الكثير من شئون الدار الآخرة ويكتشف سهولة الموت بل ومتعته في التحرر من الدار الفانية والانطلاق إلى حيث لا يوجد مرض ولا قلق ولا خوف من أى شىء يرى عزرائيل أنه أصبح خطراً ولا يمكن إعادته 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،

على أن يقوم نيابة عنه ببعض مهامه فى قبض الأرواح، لكن البطل يخالف تعليمات عزرائيل ولا يتقيد بقائمة الأسماء والعناوين المعطاة له، فيضبطه عزرائيل متلبساً بمخالفة أوامره ويقرر إعادة روحه إلى جسده فى القبر، لكنه يصاب بالفرع لأنه سيعود إلى حالة الأسر. وتنتهى الفانتازيا بصعوده إلى السماء مرة أخرى.

وفى «أرض النفاق» (١٩٤٩) نجد حرية الحركة بين عالمى الواقع والحلم، فالراوى يذهب إلى تاجر أخلاق بالجملة والقطاعى، فيقدم له صنفاً من أصنافه البائرة هو صنف الشجاعة، فلما تناوله جعلته الشجاعة يأتى بأفعال لا يستطيع الآخرون تحملها لتعود سم عنى النفاق التقليدى وبذلك دخل البطل فى عدة مآزق وأصبح عرضة لهجوم المجتمع عليه، فما يراه هو عين الحكمة يراه المجتمع عين الجنون. ولهذا سرعان ما قصد تاجر الأخلاق الذى أعطاه جرعة مروءة بدلاً من جرعة الشجاعة فعادت الأحداث سيرتها الأولى. وفى النهاية يحاول البطل إلقاء أكياس الأخلاق فى النهر لكى يشرب منه الجميع فينصلح حالهم، نكن تاجر الأخلاق يمنعه لأن النفاق هو الزيت الذى يمنع الآلة الاجتماعية من الاحتراق بفعل المواجهة الصريحة المباشرة. ورغم أن الراوى فتح عينيه فى النهاية ليجد نفسه راقداً على الأريكة فى 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 الماضى والحاضر. إنها تتناول بناء السد العالى. ويشير عنوان المسرحية إلى أن الحب الذى ربط بين ابنة فرعون وأحد مهندسى السد العالى إنما هو حب أقوى من الزمن لأنه حطم الفواصل بين الماضى والحاضر. وأخيراً فإن رواية «لست وحدك» تدوب الفواصل بين عالمى الأرض والفضاء. فهناك مركبة فضائية تحمل ستة أشخاص هم عبداللطيف

الصحفى وعبدالراضى الساعى بالدار الصحفية نفسها وشهيرة مديعة التليفزيون ووالدها عبدالخبير العالم المشهور وعبدالقادر قائد السفينة وعبدالمهيمن مهندسها . وقبل أن تغادر المركبة منطقة اللاجاذبية استعداداً للهبوط على الكوكب الذى يقصدونه تتعطل السفينة ، وتظل المركبة تدور حول الكوكب بينما يكتشف عبدالخبير أن أهل الكوكب لهم طبيعة نباتية أى أنهم عبارة عن أشجار وإن كانت لهم عقول تفكر . وإزاء حب السلطة الذى لا يجد فى مثل هذه الطبيعة وسيلة إلى الحكم ، يفرض قائد السفينة ومهندسها على الكوكب من خلال كابينة المركبة ويفضل الأسلوب التكنولوجى طبيعة أخرى بشرية مما يؤدي إلى صراع بين هذه الكائنات يفرض تدخل الحاكم ويقرر القائد والمهندس الخروج من المركبة قبل نفاد الطعام والشراب ليهبطا على الكوكب سالمين ، بينما يقوم الباقون وعلى رأسهم العالم عبدالخبير بمحاولة أخيرة لتسيير المركبة فينجحون .

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

وواضح أن يوسف السباعى استخدم قالب الفانتازيا كوسيلة للنقد السياسى والاجتماعى على المستويين الخلى 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 ليلتقط ما يشتهيهِ بلا عناء . حتى الجنس لا يسبب له أية مشكلات حيث يحمل

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

### المضمون الروائى :

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

أما النقد المحلى فيتلخص فى وجود فئة اجتماعية تتربع على القمة تعاني من الاتحلال، 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 يتجه النقد الاجتماعى إلى وضع المرأة فى المجتمع المصرى حيث يتم الجمع بينها وبين الرجل بطريقة تعسفية كما نجد فى روايته «إنى راحلة»، أو حيث لا يكون لها حق الانفصال إذا رأت أن الحياة مستحيلة مع الرجل الذى تعيش معه كما فى رواية «نحن لا نزرع الشوك».

وحين يضغط المجتمع على الفتاة لتتزوج من تراه - من وجهة نظرها - غير جدير بها، بينما هى تنشد حريتها والتعبير على شخصيتها فى التطلع إلى حبيب لا يرضى 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 السباعى تتميز من ناحية الشكل بالقانتازيا والاتجاه التاريخى، فإنها من ناحية المضمون تتميز بوجه اجتماعى هو النقد على المستويين السياسى والاجتماعى، ويوجه

ميثاقمزيقي يتلخص فى ثلاثة أنواع من الجدل: بين القدر والإنسان، وبين الحرية والعبودية، وبين الموت والحياة. أما الجدل بين القدر والإنسان فتتلخص وجهة نظر يوسف السباعى التى يقدمها فى قصصه بما قاله الدكتور توفيق إلى إبراهيم بطل «فديتك يا ليلى» (١٩٥٣) بعد أن تكشف له سر اضطرابه العقلى: نحن يا أخى لا نستطيع أحياناً أن نسيطر على إرادة القدر ولا نملك إلا أن نؤدى واجبنا فى حدود قدرتنا.. ثم نخضع لما يفرضه علينا صاغرین (ص ١٢٠). وما ذكره فى رواية «نحن لا نزرع الشوك»: فنحن لا نزرع الشوك لكن ينبته القدر كما ينبت الزهر.

وليس الجدل بين الحرية والعبودية بأفضل من الجدل بين القدر والإنسان، فحركة الحياة تعلمنا أننا دائماً نتحرر من شىء لنخضع لشىء آخر، وأن لا سيادة ولا حرية فى هذه الحياة. ويكفى أن نذكر سيدة جابر بطل «نحن لا نزرع الشوك» كنموذج لمعظم أبطال يوسف السباعى، فالمؤلف يخاطبها أو هى تخاطب نفسها «بعد أن تحررت من مذلة الجسد.. بت عبدة المشاعر» (ص ٨٠٣) وقد خلف لك صراعك فى الحياة من أجل الحرية استعباداً لم يخطر لك ببال، استعباد الحزن واستعباد الوجيع (ص ٩٠٦) لهذا فإن الموت هو الحرية الوحيدة الحقيقية.

أما الجدل بين الموت والحياة فقد كان يوسف السباعى أكثر انشغالاً به بحيث ألح عليه وتكرر فى معظم أعماله الأدبية. ولا شك أن موت والده المفاجئ هو الذى جعل قضية الموت ركناً أساسياً فى المضمون الروائى، كما جعل الفانتازيا اتجاهها بارزاً فى الشكل الروائى. ولقد حاول يوسف السباعى أن يتغلب على هذه المشكلة بأكثر من وسيلة: بالقلب الفانتازى حيناً كما ذكرنا بحيث تذوب الفواصل بين عالمى 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 زائراً نرحب به ونتمناه ( وواضح 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 قتامة الموت وفكاهة الأسلوب .

### اللغة:

وللغة في أدب يوسف السباعي أكثر من شأن ، فهي أولاً - وكما يقول غالي شكري - من عناصر الجذب التي تفسر لنا وجهاً من وجوه الرواج الذي تناله مؤلفاته ، والرواج بين الشباب بصفة خاصة . فهي لغة شابة ، تهمس ولا تصرخ ، تأسر ولا تأخذ بالحناق ، فتخلق إحساساً مغريباً بأنك قارئٌ ممتاز بالتهاكم الصفحات - الألف أحياناً - في نفس واحد ، أى في ليلة أوليتين لأنها تستجيب لمقتضيات العصر وتنفذ إلى أعماق الجيل الذي تعبر عنه (١) .

ولا يتميز أسلوب يوسف السباعي بصفتي الفكاهة والجذب فحسب ، بل بأنه في كثير من الأحيان مستمد من أسلوب حياتنا الشعبية ، ففي رواية مثل «السقامات» 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 يتسقطه من أحاديثهم الذي جاء طبيعياً حياً شيقاً ، مفصلاً خير إفصاح عن عقليتهم ومشكلاتهم ومسراتهم وأتراحهم وما يعتزون 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 للفته الاحتشاد الذي يرضيه كقارئ حتى يقول إن السرعة جنابة على الفن والفنان وإرهاق للكلمة القاصة يجعل منها آلة يفسدها العمل المتواصل<sup>(١)</sup>.

ويعارض عباس خضر هذا الرأي فيرى أن أسلوب يوسف السباعي انطلاقاً على السجوية ، وأنه عندما ينطلق في الكتابة فكأنه يحدث صديقاً لا كلفة بينه وبينه ، فهو يتحرر من القيود التي يتقيد بها كثير من الكتّاب .. وهو بذلك ينطلق متدفقاً في أسلوبه ولغته كما يتدفق في صوره وأفكاره .. ويترتب على ذلك ألا يقف عند كلمة ليعرف هل هي صحيحة أو غير صحيحة من جهة اللغة والقواعد .. فصراحته وطبيعته تأبيان 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<sup>(٢)</sup>.

### البناء الروائي :

ولعل البناء الروائي هو أكثر العناصر تطوراً في أدب السباعي ، فقد أخذ ناقد مثل محمود أمين العالم على قصته «نابغة الميضة» من مجموعة «يا أمة ضحككت» التي كانت من أوائل المجموعات القصصية ليوسف السباعي (١٩٤٨) أنها قصة تصل من التخلخل حد التشتت وانعدام الرابطة ، فالتوازن معدوم بين تقديم حي الميضة بطل القصة وبين حياته وتطوره بعد ذلك . فالجزء الأول يستغرق ثلثي القصة والجزء الثاني يستغرق الثلث الباقي ، كما أن زمن القصة لم يكن موحداً (وهي قصة قصيرة) كما تمتلئ 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 تجارب خارج القصة.<sup>(١)</sup>  
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 لتلتقى بعد ذلك على مستويات جديدة بعد  
أن تطور وتقدم الزمن بكل منها. وهكذا تتشابك خيوط الرواية،  
وتتبلور حول الشخصية أو الحدث الرئيسي.

وقد شعر يوسف السباعي نفسه بهذا التطور، فهو يقارن بين روايته  
«السقامات» (١٩٥٢) و«نحن لا نزرع الشوك» (١٩٦٨) فيقول إننا  
إذا قارنا بين هاتين الروايتين نجد «أننى وضعت فى «السقامات» أحداثاً  
وأوصافاً قد تبدو زوائد ولكنى شعرت أننى يجب أن أضعها فى الرواية،  
أما فى «نحن لا نزرع الشوك» فهى من ناحية الهندسة القصصية أكثر  
إحكاماً، ليس فيها زيادات مما لا تتطلبه 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  
وأحداثهم واضحة منطقية لأنهم فى حالة صحو دائم لا يحلمون  
ولا يبهذون حتى فى أشد حالات أزمتهم.

ويلاحظ أن أدب يوسف السباعي قد ساهم فى اتجاه برز بعد عام  
١٩٥٢ فى أدبنا المصرى المعاصر، وهو تناول كثير من رواياتنا أحداثاً  
تقع خارج حدودنا، وهو اتجاه يعكس مدى اهتمام كتابنا بالعالم  
الخارجى واختلاطهم بدوله، مما أثمر تجارب جديدة خرج منها أدباء - مثل  
يوسف السباعي - عن البيئة المحلية إلى نطاق أوسع وأرحب. فرواية  
«نادية» تقع أحداثها فى فرنسا، و«جفت الدموع» تقع أحداثها فى  
سوريا، و«ليل له آخر» تقع أحداثها ما بين سوريا وإنجلترا، و«ابتسامه  
على شفتيه» تقع أحداثها ما بين فلسطين والأردن.

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

## الوجه العملى :

هذا هو الوجه الأدبى لىوسف السباعى، ولكن له وجهاً آخر لا يقل أهمية فى حياتنا الثقافية هو الوجه العملى، فلئن كان معظم الأدباء يكتبون من نشاطهم بما يكتبون، ويصنفهم التحليل النفسى فى 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 وتدبير الشؤون الخاصة بالمعيشة على نحو ما قسمهم الفكر الفرنسى جوليان بندا فى كتابه «خيانة الكتبة» (١٩٢٧). وفى بلاد نامية مثل بلادنا ما تزال تتردد فى النظر إلى الثقافة كضرورة من ضرورات الحياة، ويتساءل 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 لولا هؤلاء القلة الذين يجمعون بين القلم والعمل لما وجد رجال الفكر والفن من السلطات من يقنع ويقنع بأن المصنع والكتاب ضرورتان متلازمتان فى كل نهضة حضارية، وأن رجال الفكر يجب أن يكونوا موضع تشجيع وتقدير. وهكذا كان دور مفكر مثل طه حسين فى النصف الأول من هذا القرن.

فىوسف السباعى يجعل شخصه ومنصبه فى خدمة الأدب والأدباء، فهو الذى أنشأ نادى القصة فى بداية الخمسينيات ثم جمعية الأدباء فاتحاد كتّاب آسيا وإفريقيا، كما أنه أفسح مكاناً بدار الأدباء لاتحاد كتّاب فلسطين وجمعية الدراما كما أنشأ اتحاد الكتّاب عندما كان وزيراً للثقافة. وهو الذى يشرف بنفسه على هذه الهيئات ابتداء من ديكور بنائها الذى يضمها حتى تدبير تمويلها. كما أنه أنشأ أكثر من مجلة أدبية. وكان وراء إنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية وما يؤديه من خدمات ثقافية تحجم عن أدائها الهيئات

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

وهكذا يمضى 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 فيملؤك غروراً أو قد يحط منك فيثبط همتك، فلا تصدق هذا ولا ذاك لأنه جهل بحقيقتك.

فبراير ١٩٧٤

## نحن لا نزرع الشوك وأصولها الروائية فى أدب يوسف السباعى

فى ختام المقدمة التى كتبها يوسف السباعى لمجموعته القصصية «بين أبو الريش وجنينة ناميش» عام ١٩٥٢، يقول إنه لا يظن أنه وفى الحى حقه بهذه الأفاضل ولا استنفد بها كل ما فى الذاكرة عنه «ولا أظننى إلا عاتداً إليه مرة أخرى.. فما زالت ذكرياته تملأ رأسى. ولست بمستريح حتى أسكبها على الورق».

ويبدو أن يوسف السباعى قد وفى بوعدده حين كتب روايته الأخيرة (نحن لا نزرع الشوك) بعد ذلك بحوالى ستة عشر عاماً وإن كانت رائحة الأحياء الشعبية القاهرية ومذاقها تنتشر فى كثير من رواياته وقصصه القصيرة.

فسيدة جابر بطلة الرواية تنشأ فى البيئة نفسها التى نشأت فيها شخصيات مجموعة قصص أبو الريش وجنينة ناميش، لكنها لا تلبث أن تغادر هذه البيئة المتواضعة لتشق طريقها رغم ما به من أشواك وتواصل صعودها بأى ثمن: خادماً بلا أجر، فخادماً بأجر، فزوجة لبائع كازوزة، فعاهراً يقصدها من يدفع الأجر، فغانية أحد بكوات مصر حيث تصل إلى قمة صعودها، ثم تعود زوجة لأحد البكوات الأفاقين، وفى لحظة أنانيته ينجب منها طفلاً وفى لحظة أخرى يفقدها الطفل نفسه، وتدور الدوائر فتعود سيدة جابر لتعمل ممرضة عند طبيب، ثم عند الجيل التالى من الأسرة نفسها التى سبق أن عملت عندها خادماً بأجر، وأخيراً يصيبها مرض السرطان لتسلم الروح من فوق تلال المقطم مظلة 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 الثروة في مجتمعنا يمكن أن يكون لها طريقان : الدعارة طريق النساء ، والرشوة طريق الرجال . فعندما عرضت دلال على سيدة أن تعمل بغيا 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 وآخرون) عام ١٩٥٢م نجد زكية تسلك الطرق نفسها لكنها تصبح أرتيست بدلا من مجرد غانية . فقد كانت خادماً 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 الأعتاب والشحاذة ، ثم انتهى بها الأمر أخيراً إلى الاشتغال بالأعمال الحرة .. أعنى حرة في جسدها تفعل به ما تشاء ، ثم التقت في الكباريه بعشيقها ، فتح لها أولاً زجاجة بيرة فزجاجة شمبانيا ، ثم فتح لها بيتاً (هذا ما توقفت عنده سيدة جابر) وأخيراً شركة سينمائية .

فإذا 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 عشيقه له لخص حياته في هذه الكلمات «ومن تصليح الحنفيات وتسليك بوابير الجاز في المارودي انتقلت إلى

حانوت فى السيدة، وبدأت أمارس عمليات مقاولات صحية على الضيق... ثم دخلت شريكاً فى إحدى مقاولات الحكومة... ومن يومها تعلمت مهنة أكثر حيوية من المقاولات الصحية، مهنة لازمة لكل مهنة يريد صاحبها أن يربح جيداً. مهنة الرشوة، (نحن لانزرع الشوك، ص ٦٥٢). وكما عثرنا على بذور شخصية سيدة جابر فى شخصية زكية الحنش، فإننا نستطيع أن نعثر على بذور شخصية أنور بك فى قصة قصيرة أخرى هى قصة (نابغة الميضة) من مجموعة (يا أمة ضحككت، ١٩٤٨) أى منذ عشرين عاماً قبل كتابة رواية (نحن لانزرع الشوك) وفيها نلتقى بالشخصية الرئيسية إبراهيم العقب زعيم لمامى السبارس، وهو أسلم أهل الحارة جسداً وعقلاً، وفى أثناء الحرب العالمية الثانية أصبح تاجر زبالة الجيش الإنجليزى وما تمويه الزبالة من علب الأطعمة المحفوظة والسجاير والبطاطين والأسلحة بفضل ما يدفعه كاتبه ددقدق أفندى فى يد الطباقين أو الصاجن الإنجليزى، ثم أخذ يتبرع للمشروعات الخيرية حتى أصبح يلقب بالوجيه ثم دخل الانتخابات ويرشوته الناخبين تم انتخابه عضواً لمجلس النواب وأصبح إبراهيم بك العقب.

فهذا اللون من الشخصيات التى تتسلق عن طريق الدعارة أو الرشوة من أدنى سلم المجتمع إلى درجاته الأعلى هو أحد وجوه النقد التى يوجهها يوسف السباعى فى أدبه إلى المجتمع إلى جانب ما يوجهه إليه من وجوه نقد أخرى فى أعمال روائية أخرى كجوانب انحلاله الخلقى على نحو ما قدمه فى روايته «إنى راحلة» (١٩٥٠).

ويمضى النقد الاجتماعى أكثر تفصيلاً ووضوحاً حين يحكم على سيدة جابر بالذهاب إلى بيت الطاعة بعد خلافها مع زوجها عباس البرعى حين تكشفت لها خديعته. فقد أصدر القاضى حكمه طبقاً لأسباب ظاهرة: لم يصعب على الزوج إثبات ماضى سيدة وكيف

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

ومرة أخرى نجد أن هذا الموقف النقدى هو موقف يلح على يوسف السباعى فى أكثر من عمل قصصى له ، فالجمع بين الرجل والمرأة بطريقة تعسفية كان يشكل جانباً هاماً من رواياته فى مرحلتها الرومانسية حيث يضغط المجتمع ممثلاً فى أحد الأقارب كالأب فى (إنى راحلة) أو الجد فى (فديتك يا ليلي) (١٩٥٣) .. الذى يضغط على الفتاة لتتزوج من يراه من وجهة نظره جديراً بها ، بينما هى تنشد حريتها والتعبير عن شخصيتها فى 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 «زوجى الحقيقى هو ذلك الرجل الذى تربطنى به موثيق الحب» . (إنى راحلة ، مكتبة الحناجى ، القاهرة ، ١٩٥٠ ، ص ٤٠٢) .

## الوجه الميتافيزيقي :

ولئن كان هذا هو الوجه الاجتماعي للموضوع الروائي فإن هناك وجهاً ميتافيزيقياً مكملاً .

فسيدة جابر في رحلتها من أدنى السلم الاجتماعي إلى درجاته الأعلى فهبوطها مرة أخرى تشبه أحد أبطال الأساطير الإغريقية الذين يحاولون الإفلات عبثاً مما أعدته لهم الآلهة من مصير، فيدخلون مع القدر في صراع بطولي لكنه يائس . لقد حاولت سيدة جابر أن تتمرد على تكوينها الطبقي 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 تودى به . لقد غدر بها زوجها الأول غلام واستولى منها على ما ادخرته من عملها كخادم ليتزوج بأخرى بعد أن أوهمها أنه سيؤثث بيتاً جديداً تقيم فيه بعيداً عن أهله، وبالرغم من هذا الدرس العنيف الذي تلقته إلا أنها عادت فأعطت لزوجها الثاني عباس البرعي كل حصيلة احترافها بجسدها بعد أن أوهمها أنه سينشئ مطبعة جديدة بينما كان هو ينفقها على الغواني والقمار .

ويتلخص جوهر البطل المأساوي في شخصية سيدة جابر في هذه الكلمات التي تخاطب بها نفسها على أثر اكتشافها حقيقة زوجها الثاني عباس البرعي «الملوم هو أنت .. أنت التي تستحقين كل ما جرى لك .. أنت التي تعرفينه من أخصم قدميه إلى قمة رأسه .. لقد خبزته وعجنته وعرفت ألعيبه طول عمرك .. مع ذلك وقعت في شركه كالبلهاء . وانظرت عليك خدعته» . «نحن لانزرع الشوك ، ص ٧٦٧ - ٧٦٨» ، ومعنى هذا أنها كانت يجب أن تحذره لسببين : خدعتها السابقة في زوجها الأول، ثم خبرتها بماضى عباس نفسه، فهو ابن الأسرة التي سبق أن عملت عندها خادماً بلا أجر، ثم عادت فالتقت به وهي تمارس

البغاء . وكان الخداع شيئاً أساسياً فى تركيب شخصيته ووضح لها ذلك فى لقاءيهما السابقين به . ومع ذلك فإنها - وإن بدا أنه كانت متيقظة إلى ألاعيبه أولاً - ما لبث أن خدرها حين أصبح زوجها لها وأباً لطفلها . وهكذا كلما نهضت تعثرت حتى يواجهها القدر مباشرة حين سلبها طفلها الوحيد الذى كان يمكن أن يكون جسر نجاة جديد وأخير . فانطفأ بذلك آخر آمالها واستسلمت لنهايتها المحترمة التى لا تختلف كثيراً عن بدايتها .

وهكذا يبدو لنا الوجه الميتافيزيقى فى روايتنا وقد تمت له الغلبة على الوجه الاجتماعى . « فنحن لا نزرع الشوك فى طريقنا ولكن ينبته القدر كما ينبت الزهر . . أترى أحلامنا أكبر من قدرة الحياة . ولكن هل نملك التنازل عن أحلامنا . . وهى أجمل ما فى الحياة لنرضخ لواقع القدر » (نحن لا نزرع الشوك ، ص ١٠) . وعندما همست سيدة جابر الحممدى السمادونى بعد أن احترفت البغاء أنها كانت تظن أنها تستطيع أن تتحدى القدر لكنها كانت حمقاء . سألتها عما دفعها لهذا الطريق فأجابته : قدرنا . وفيما بينها وبين نفسها كانت ترى أن الأسباب التى دفعتها إلى هذا الطريق هى بعينها الأسباب التى أدت إلى وفاة أبيه ! « فمن منا يزرع الشوك فى طريقه » (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٦٧٨ - ٦٧٠) . والأسباب التى تحول دون زواج الخادم من ابن سيدها هى نفس الأسباب التى تحول دون زواج طالب ثانوى من ابنة الجيران . إنها جميعاً أسباب تدرج - فى وعى بطلتنا وفى النهاية - تحت كلمة : قدرنا . ومن قبل قال الدكتور توفيق إلى إبراهيم بطل (فديتك يا ليلى) بعد أن تكشف له سراضطرابه العقلى : نحن يا أخى لا نستطيع فى حياتنا أن نسيطر على إرادة القدر ولا نملك إلا أن نؤدى واجبنا فى حدود قدرتنا . . ثم نخضع لما يفرضه علينا صاغرين (نحن لا نزرع الشوك ، ص ١٢٠) .

ولئن كان القدر الإغريقي يعكس مدى سيطرة الطبيعة على الإنسانية في ذلك الوقت وغلبتها وعجزه أمامها بالرغم من كل ما يبذله من جهد وكفاح، فإن القدر في روايتنا يعبر عن حدود حركة بعض الذين يعيشون في أدنى السلم الاجتماعى ومدى عجزهم عن التحرر من واقعهم. وأبرز مثال على ذلك حين لاح لسيدة أن تتزوج عشيقها أنور بك بعد وفاة زوجته فيتغير بذلك مصيرها نهائياً، ولكنها فشلت فيما حاولت لأنه (كره أن يرتبط بها.. لأنه يعرف ما هى ومن أين جاءت إليه) (نحن لانزع الشوك، ص ٧١١) كما كان خلق علاقة متبادلة بينها وبين حمدي السمادونى بن محمد السمادونى هو حلم حياتها الذى لم يتحقق، ورمز قردها على بيئتها. وكان عدم التحقق جزءاً لا يتجزأ من طبيعة هذا الحلم ووجوده، فهو الذى غذاه بل ألهمه وعمل على استمراره. ولكننا فى الجانب الآخر نجد سيدة جابر التى تمثل هذا العجز تلتقى بشخصيات أخرى من نفس واقعها المتواضع - مثل أنور بك- يعبرون عن قدرة البعض الآخر على تجاوز هذا الواقع والثورة عليه أياً كانت وسيلته إلى ذلك. لكن هذه الشخصيات ليست إلا شخصيات ثانوية فى روايتنا. مما يوحي أن تغلب القدر هو الأساس، أما التغلب عليه فيأتى فى مرتبة تالية.

ومع ذلك فإن حياة سيدة جابر لم تكن هزيمة خالصة، فهناك لون من ألوان الانتصار الجانبى، ذلك أننا نحس أن صعودها على سلم البغاء حتى وصلت إلى قمته حين تربعت على عرش الغوانى لم يكن إلا صعوداً إلى أسفل! وكان زواجها من عباس البرعى الأفاق - وهو ما فشلت فيه من أنور بك - هو الذى انتشلها 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 أنجبت منه طفلها «هذا المخلوق الذى تشعر

بمسئوليتها الكبرى أمامه» (نحن لانزوع الشوك، ص ٧٧٠)، وباتت  
«تكره أن تكون بماضيها سبباً لألم هذا الصغير أو خدش كبريائه وجرح  
كرامته» (نحن لانزوع الشوك، ص ٧٨٩). ولقد مضى عباس من حياتها  
كما مضى من بعده طفلها، لكنهما لم يمرا بحياتها عبثاً، بل طهر  
مروهما حياتها من البشاء نهائياً، وكان يمكن أن تعود إليه حتى ولو  
كمديرة لبيت من بيوته 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 سيادتها  
وحريتها، غير أنها اكتشفت أن «السيادة يا سيادة ليست مطلقة،  
السيادة بالثمن» (نحن لانزوع الشوك، ص ٦٥٩). إن حريرتك إذن يا  
سيادة وسيادتك تحدها حاجة وخضوعك لهذه الحاجة. (نحن لانزوع  
الشوك، ص ٦٦٠) وأن الحرية الحقيقية هي الموت (الفصل الأخير).  
وبمعنى آخر أن حركة الحياة تعلمنا أننا دائماً نتحرر من شيء لنخضع  
لشيء آخر، وأن لا سيادة ولا حرية في هذه الحياة.

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

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

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

إليه من حبل الوريد؟ أنا نفسي أراه كامناً بجوارى فى كل لحظة: فى عربة تعدو فى الطريق أو فى زر الكهرياء أو من عود ثقاب أو من رصاصة صغيرة، أو من قطعة جاتوه، أو فى كل شىء، أو فى لا شىء... فى سكتة من سكتات القلب (يا أمة ضحكت، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٧٤) وفى (نائب عزرائيل، ١٩٤٧) نجد أن كل الأشخاص الذى كانت أسماءهم فى القائمة مع عزرائيل ليختطفها كان موتها مقررأ أن يتم فجائياً وعددهم واحد وعشرون شخصاً، بل إن حوادث الموت الأخرى التى ورد ذكرها فى هذه القصة حوادث موت فجائية كالطبيب المعافى الذى مات قبل مريضه (نائب عزرائيل، ١٩٤٧، ص ٥٦) والعروس التى ماتت فجأة قبل زفافها، بينما الشحاذ الضرير ما يزال يعيش (نائب عزرائيل، ص ٦٠).

وبدراستنا لأدب يوسف السباعى نستطيع أن نستشف أسباب هذا الإلحاح لفكرة الموت - والفجائى منه بوجه خاص كما قلنا - من حياته وما تركته من آثار عميقة فى نفسيته انعكست بدورها على أدبه. فى (البحث عن جسد، ١٩٥٣) يقدم لنا يوسف السباعى مفتاح اهتمامه بمشكلة الموت حين يحدثنا عن ذكرياته حين توفى والده وفاة شبه فجائية، وهى ذكريات يعيدها علينا بتفاصيلها فى روايته (نحن لا نزرع الشوك) عند موت محمد السمدونى (لاحظ تشابه هذا الاسم مع اسم محمد السباعى والد يوسف السباعى، بل هناك تفاصيل عن محمد السمدونى سبق أن أوردها يوسف السباعى عن والده فى كتبه الأخرى مثل قصة استقالته من وظيفته ليحفظ ديوان ابن الرومى (صور طبق الأصل، مكتبة الخانجي، ١٩٥١، ص ١٠٤) و(نحن لا نزرع الشوك، ص ٣١٠).

الوفاة حدثت فى الروايتين فى جنينة ناميش، الدكتور رضا الذى استدعى لعلاج الوالد ذكر بالاسم نفسه فى الروايتين، طاقة الثلج

استخدمت هنا وهناك لإسعاف المريض وعلاجه بل أصبحت فى روايتنا عنواناً للفصل الذى وقعت فيه الوفاة، الأمل الفطيع أن المريض قد يعيش لكنه سيعيش مشلولاً.. الجرى لاستدعاء الطبيب فى الوقت الذى كان فيه دور الطبيب قد انتهى.. كل ذلك حدث حين كان الراوية فى (البحث عن جسد) أو حمدى فى (نحن لا نزرع الشوك) فى الرابعة عشرة من عمره مما ترك أثره الذى لا يمحي.

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

أولاً: أن الموت ليس له فقط ذلك الجانب السلبي الذى لا نعرف غيره وهو أنه يأخذ أحبائنا. بل له جانب إيجابى علينا أن نتنبه له، إنه مصدر رزق لعدد من الناس كالحانوتية وصبيان الحانوتية. فالموت وإن كان مصدر حزن للبعض إلا أننا يجب ألا ننسى أنه يمكن أن يكون مصدر فرحة للبعض الآخر: يقول فى (نائب عزرائيل): أصبحت أشبه بالханوتى الذى تضحكه الجنازات «نائب عزرائيل، ص ١٩٦.

بل حتى بالنسبة لأصحاب الميت وأقاربه لا يكون الموت شراً خالصاً، بل فيه أحياناً جانب من جوانب المنفعة لهم. فالراوى نفسه فى (نائب عزرائيل) مات فى حادث ترام، وقد وجد أن عودته للحياة ستضايق أهله لأنهم قبضوا مبلغ التأمين على حياته، كما ينتظرون الحصول على عشرة آلاف جنيه من القضية التى رفعوها على شركة الترام تعويضاً لهم عن شخصه العزيز.

والمشيعون أنفسهم يجب ألا تخذعنا مظاهر الحزن البادية عليهم. فلو أننا أنصتنا إلى أحاديثهم لتبين لنا أن كثيراً منها تتعلق بهمومهم ومشاكلهم ولا علاقة لها بالوفاة التى حضروا ليقدموا تعازيهم فيها. بل

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

وفى 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 شراً خالصاً كما نتوهم أو  
نوهم أنفسنا.

ثانياً: إذابة الفواصل بين عالمى الموت والحياة . ففى مسرحية  
(أم رتيبة، ١٩٥١) يتم اتصال الأحياء بعالم الأموات بأكثر من طريقة  
(طريقة الكوب، طريقة الوسطاء.. إلخ)، وعبدالصبور يتنبأ بموته وبأن  
روحه ستعود يوم الأربعاءين، ثم تتحقق نبوءته فيموت فجأة  
(المشهد العاشر) ثم تعود روحه كما تنبأ فعلاً.

وفى كل من (نائب عزرائيل) و(البحث عن جسد) نجد الراوى  
يتنقل فى حرية بين عالمى الأحياء والأموات . وفى قصة (وعلى الأرض  
السلام) من مجموعة (يا أمة ضحكت) نجد عزرائيل وملاك السلام  
يتبادلان وظيفتهما، ويستخدم عزرائيل الشدة مع زعماء العالم بدلاً  
من لين ملك السلام الذى لا يجدى، فينجح فى حملهم على عقد  
اجتماع يقرون فيه سلام العالم.

وهكذا يتآكل هذا الفاصل الرهيب بين العالمين .

ثالثاً: استخدام الموت أيضاً وسيلة من وسائل النقد الاجتماعى  
بحيث لا تزول رهبته أو شره فقط بل يصبح مفضلاً على الحياة نفسها .  
وقد وضح هذا اللون من الاستخدام النقدى للموت فى كل من (البحث  
عن جسد) و(نائب عزرائيل) . وفى قصة (جهنم) من مجموعة (يا أمة  
ضحكت) يكتشف الآدميون أن جحيم جهنم أهون من جحيم الأرض،  
وفى (نائب عزرائيل) يقول الراوى إن الناس لو أدركوا الموت على

حقيقه وما فيه من سهولة وبساطة وترى ما الذى سبقيهم لحظة على قيد الحياة.. هذا الإنسان الذى رغم ما يتخيله من بشاعة الموت يشعل الحروب.. ماذا تراه يفعل لو أدرك أن الموت ليس بمفزع ولا مخيف.. يا صاحبي لو أدرك الناس الحقيقة لخلت الدنيا من أهلها فى لمحة عين، (نائب عزرائيل، ص ٣٣).

رابعاً: إن الموت ظاهرة طبيعية يجب أن نألفها ولا نمجزع منها، بل يجب أن نتحدث عنها كما نتحدث عن شيء فكه طريف. والمسألة كلها ليست أكثر من نهاية لشيء (قصة «لو تعلمون» من مجموعة «يا أمة ضحككت») وفى رواية (السقامات) يقول المعلم شوشة لابنه إنه حين ماتت والدته وهى تلده قال لنفسه إنها ليست الأولى التى تموت ولست الأول الذى فقد زوجته ولا كنت أنت بأول من ولد بلا أم.. هذه أشياء تحدث كثيراً فى الحياة فيجب ألا ننظر إليها على أنها مأس قد خصنا بها القدر. فيجب أن نعرف أن هذه سنة الحياة وطبيعة الأشياء ويجب ألا نعتبرها مفاجأة بل نتقبلها بالصبر، ونواصل السير لنقوم بواجبنا حتى يصيبنا قضاء الله (السقامات، ١٩٥٢، ص ٣٦٤). فلما مات المعلم شوشة ردد ابنه هذه الكلمات نفسها كأنها قطعة محفوظة (السقامات، ص ٤٨٢).

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

ثم يفصح عن وظيفة أسلوبه الفكاهى فى مواجهة الموت بقوله: إننى رجل أحب المزاح وإننى 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 عزرائيل : وإني يا سيدى فى انتظار اللقاء  
إما على صفحات كتاب آخر أو فى السماء، ما بى خشية ولا رهبة.  
فالحياة عندى والموت سواء .

ويمكننا 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 .

فبطل (الشبكشى والمائة عام) حانوتى فى أزمة مالية ينتظر موت  
الثرى 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 تنتهى بإصابة  
خورشيد بك بالتهاب رئوى حاد بعد خمسة أيام من تنفيذ توجيهات  
الكتاب، ثم يموت فى اليوم التالى . وتفك أزمة الشبكشى . ولا تقف  
السخرية المركبة من الموت (إنسان يستفيد منه وآخر يقاومه عبثاً . .)  
عند هذا الحد، بل تتأكد بهذه الكلمات التى تنتهى بها هذه القصة  
القصيرة: طراً تغيير شامل على حانوت الشبكشى، فقد انقسم  
قسمين: قسم الموتى وأعمال الحانوتية، والقسم الثانى مكتبة لبيع كتاب  
(عش مائة عام) .

وفى رواية (السقامات) نجد المعلم شوشة الدنك السقامات  
زوجته وهى تلد طفله سيد (موت فجائى)، وصديقه شحاته أفندى  
عمله توصيل الموتى إلى مقرهم 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 فكشرت الجنازات  
وتدفق المال عليه حتى جرؤ على بعث فكرة طالما راودته فاتفق مع تاجر  
للأعراض على قضاء ليلة كان عليه أن يعد لها عدته من طعام دسم

ومقويات ومكيفات . غير أنه راح في غفوة تسلك الموت خلالها إليه . وهكذا ارتبطت الحياة مرة أخرى -مثلة هنا في الشهوة - بالموت والموت الفجائي أيضاً . وحل المعلم شوشة محل شحاتة أفندى 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 المتداعى الذى ما لبث أن انهار عليه (موت فجائي مرة ثالثة) بينما كان ابنه سيد يعدو لإحضار نقود لشراء الدواء . وفى اليوم التالى رأى سكان الدرب الطفل سيد وهو يهرول بدوره فى الزى الرسمى لمشيى 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 نتقدها فى روايتنا (نحن لا نزرع الشوك) حيث نعانى مع سيدة جابر هزائمها المتواليه ، وليست رعاية أسرة السمادونى لها فى شيخوختها إلا مجرد تجنيبها خاتمة أقى .

ونحن نواجه الموت هنا خمس مرات ، ثلاث منها موت فجائى . المرة الأولى يرتبط فيها الموت بالشهوة . كما ارتبط عند موت شحاتة أفندى فى رواية (السقامات) وإن كان على نحو مخالف . وذلك عندما نتلقى مع سيدة نبأ وفاة والدها جابر ، فقد مات فجأة وهو فى حلقة ذكرى يردد اسم الله الحى القيوم (نحن لا نزرع الشوك، ص ٦٥) (الفناء الإنسانى فى مقابل الخلود الإلهى) وحملوا جثته إلى منزله فى نفس الوقت الذى كانت زوجته دلال (وهى زوجة أبى سيدة ، فأمرها 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 مشيعاً وسط الزحام بالصرخات ، (نحن

لا نزرع الشوك، ص ٨١-٨٢).

والمرّة الثانية حين مات الأستاذ محمد السمادونى سيد البيت الذى كانت تعمل فيه سيدة خادماً بالأجر «خرج الظهر سليماً أربعة وعشرين قيراطاً وعاد بعد برهة وهو لا يكاد يرى ما أمامه» (نحن لا نزرع الشوك، ص ٣١٧) ثم راح فى غيبوبة لم يفق منها. ويستخدم لفظ الفجاءة أكثر من مرّة. ثلاث مرّات فى صفحة واحدة (نحن لا نزرع 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.. وفى الشهر القادم.. والعام القادم عاجزين أن نراهم أبداً». لقد تغير أسلوب الكاتب فى مواجهة الموت خلال عشرين عاماً. لم يعد يتغلب عليه بالفكاهة والسخرية التى كانت تبدد قمامته ووحشته، وبدا كأنما الموت بأحزانه يتغلب فى النهاية على الحياة بفكاهتها. لقد انهزم هنا التوازن الذى كان يقيمه الكاتب بين الأسلوب والموضوع أو بين الحياة والموت وبدا الأسلوب - كالموضوع - تشيع فيه المرارة والأسى.

ونواجه الموت الفجائى للمرّة الثالثة يوم مصرع الطفل جابر ابن سيدة تحم عجلات سيارة من سيارات الأجرة. كان قد فر من أبيه بعد أن أخذه من أمه طبقاً لحكم الشرع. ومحتة أمه من شرفة العيادة - التى تعمل بها ممرضة - يقف على الرصيف المقابل، وقبل أن تتم فرحة اللقاء صدمته العربة وهو يعبر الطريق إليها. وهكذا عانق الموت الحياة، وعلا عواء الأم الثكلى فى أرجاء العمل الروائى، وتوارى الأسلوب الفكاهة الساخر وشحب أمام بشاعة الموت الذى يرفع أعلامه المنتصرة على الحياة.

يذكرنا هذا الموت بأقصوصة (فى الماوردى) من مجموعة (بين أبو الريش وجنينة ياميش) التى نشرت عام ١٩٥٠ أى منذ حوالى

عشرين عاماً من تاريخ نشر روايتنا ، حيث نجد أن البائعة الجواله (فاطمة شيخون) تحاول أن تربي طفلها الشتاوى (نسبة إلى الشتاء) وأن تلحقه بأحد الكتاتيب ليتعلم (تماماً كما فعلت سيدة مع طفلها جابر) وذلك حتى لا يلقي مصير أبيه الذى مات فجأة (أيضاً) فى معركة حامية بالمديح . لكن شقاوة الشتاوى تدفعه فى أحد الأيام إلى تسلق إحدى مركبات الترام ، وفى غمضة عين كان الشتاوى أثراً بعد عين ، فاندفعت الأم تحتضن أشلاء ابنها وهى تعوى كالكلب الجريح . 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 المرتان 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 السبل فى وجهها . وكانت السخرية من الحياة لحساب الموت وليس العكس أبداً .

فإذا ربطنا بين هذا الموت الذى يواجهنا فى روايتنا ، وبين فكرة الموت التى تتكرر كنغمة أساسية - وإن اختلف اللحن - فى 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 - كولدادة غيرهم - علامة من علامات تحرك الزمن لا سيما فى رواية مثل روايتنا تتحرك أحداثها خلال أكثر من ثلاثين 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 فى الظاهر، وكى تعمل لديها خادماً بلا أجر فى الواقع ، ثم ما تلا ذلك من أحداث بعد تلك الوفاة .

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

وأحياناً لا يكون الموت إلا تأكيداً لموقف أو معنى سبق تكراره فى الرواية على نحو ما كان مصرع جابر بن سيدة تحت عجلات سيارة الأجرة . فقد كانت هذه الصدمة فى حياتها ليست إلا تكراراً لصدوماتها السابقة فى كل من زوجها الأول علام، ثم عشيقها أنور بك ، ثم زوجها الثانى عباس بك البرعى والد طفلها . ففى كل مرة من هذه المرات مظهر الصدمة هو الفرقة عمن وثقت فيه أو أحبته ، غير أن مصرع الطفل الفجائى قد رفع من درجة هذه الصدمة وحدتها لأكثر من سبب :

أولها : أنه لم يكن لها مقدمات أو تمهيد ، بينما فى الصدمات الثلاث السابقة نجد المبررات التى أدت إلى النتيجة الطبيعية المتوقعة والتى اضطرت سيدة نفسها إلى المشاركة فى تحقيقها بالرغم من صعوبة وقوعها على نفسها .

أما ثانى الأسباب فهو أن صدمتها فى مصرع ابنها وقعت وهى فى سن متأخرة ، أعنى وهى 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 المعنوية ، على عكس ما كانت صدمتها فى زوجها الأول علام فقد أدت إلى تحصينها أكثر مما أدت إلى تحطيمها ، بل أنها حاولت أن تستفيد منها

فيما جد لها من علاقات بغيره من الرجال .

أما رابع هذه الأسباب فهو أننا نحس 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 متعادلة . 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 روايتي (السقامات) و(نحن لا نزرع الشوك) ليست فقط في مجرد فكرة الموت التي تتكرر بينهما، لكنها أيضاً في الشكل الروائي المحكم الذي تتميز به هاتان الروايتان بصورة ربما كانت أبرز مما هو في روايات يوسف السباعي الأخرى التي يبلغ عددها حتى روايتنا اثنتي عشرة رواية .

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

فالرواية تبدأ بسيدة جابر وهي تنتقل في شيخوختها ومرضاها مع أسرة الأستاذ حمدي السمادوني إلى بيته الجديد بمدينة المقطم تمنى أمنية 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 الأمانة وتحققها .

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

وإذا كانت الخادم سيدة جابر قد افتقرت عن الفتى حمدي وأسرته عندما اقترنت بزوجها الأول علام، فإنها تعود فتلتقى بالشاب حمدي وأصدقائه في أحد بيوت البغاء، ثم تعود سيدة جابر الممرضة لتلتقى بالوالد حمدي لتمرير طفلها وليجيبها إلى طلبها الأخير بدفنها 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 لتلتقى بالأفاق عباس مزوراً للبنوات التي تتيح له التعامل معها ومع أمثالها، ثم تعود سيدة جابر الغانية لتلتقى بعباس بك البرعى لتتزوج وتنجب منه ثم يرغمها على العودة إلى المنزل نفسه الذي كان قد سبق أن عملت به خادمة بلا أجر حتى تقول لنفسها: كم مرة دخلت هذا البيت وخرجت منه (نحن لا نزرع الشوك، ص ٨٩٢) .

وعندما باع عباس مطبعتته فإن الذي اشتراها منه هو حمدي دون معرفة سابقة بينهما حتى إن سيدة همست: «هذه الدنيا ضيقة» (نحن لا نزرع الشوك، ص ٧٧٩) .

وصفاء التي أحبها حمدي حب المراهقة ثم افتقرت عنه لتتزوج أستاذه، تعود وتلتقى به وقد أصبحت أمّاً لخريج جامعي ترجو أن يلحقه بالجملة التي يديرها .

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

فرواية (نحن لا نزرع الشوك) إذن ما تزال امتداداً للخط الذى بدأ فى رواية (السقامات) والذى كان قد انقطع -إلى حد ما- بتقديم روايات موضوعها تاريخنا المعاصر. فالشخصيات الرئيسية فى كلتا الروایتين قد وقع عليها الاختيار من أدنى السلم الاجتماعى، والحوار فى (السقامات) وبعض الكلمات المتناثرة فى السرد نفسه باللغة العامية، وفى رواية (نحن لا نزرع الشوك) نجد معظم الحوار باللغة العامية أيضاً وكذلك بعض الكلمات المتناثرة فى السرد. وفى كل من الروایتين ثلاث وفيات فجائية. غير أن (السقامات) لا تنفرد فيها بالبطولة شخصية واحدة، وبهذا تقترب خطوة من بعض الاتجاهات الروائية المعاصرة فى الأدب الغربى. بينما هناك شخصية محورية هى شخصية سيدة جابر فى روايتنا.

كما تتميز رواية (نحن لا نزرع الشوك) بتداخل أسلوب المخاطب من حين لآخر، وأسلوب المخاطب هو وعى الشخصية أحياناً وهو ضميرها أحياناً أخرى. وفيما عدا ذلك فالأسلوب يسوده ضمير الغائب المعبر عن وعى المؤلف العليم بكل شىء والمرتبط أكثر الأحيان بوعى الشخصية المحورية سيدة جابر والمنفصل عن هذا الوعى أحياناً أخرى. ولهذا خدعنا كقراء مع سيدة جابر فى زوجها علام حين استولى على نقودها وأوهمها - وأوهمنا معها - أنه يؤثث لها بيتاً 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 مواقف أخرى لم تتكشف لسيدة جابر إلا فيما بعد، ففى الفصل الثلاثين الذى جعل عنوانه (عملية تزوير) أدركنا - عن طريق هذا العنوان وقبل أن تدرك هى - أن عباس البرعى يزور البنات التى يتعامل بها معها كبغى. كذلك أدركنا فى الفصل السادس والثلاثين - وقبل أن تدرك هى 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 بنائها - واضح منطقي، يؤثر التفصيل . والتسلسل الزمنى والإيقاع منتظمان ذلك لأن الشخصيات فى حالة صحو دائم لا يحلمون 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 . فأوقية الموز تباع فى أول الرواية بقرشين (نحن لا نزرع الشوك، ص ٩٧) . ونحن نستمع إلى سامى الشوا وزكى مراد ومنيرة المهدي . . 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 اللى 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 تعبر عنها مراحل حياة هذه الشخصية منذ طفولتها حتى وفاتها .

ويمكننا أن نخلص من هذا جميعه إلى أن رواية (نحن لا نزرع الشوك) ثمرة تضافر جهد وموهبة وخبرة روائية لا شك فيها - وتثبت من جديد أن كل عمل فنى يعبر دائماً عن هذا الجدل بين أعمال الفنان السابقة ومحاولته تقديم جديد يضيف إليها ويتجاوزها .

فلا هو منفصل عنها ولا هو تكرر لها . إنه كالوليد الجديد مشابه  
لإخوته ومتميز عنهم ، وهذا هو الذى يهبه وجوده الفنى الخاص به  
ويمنحه مذاقه ونكهته .

مارس ١٩٧٠

## العمر لحظة ومهمة الفنان التنبؤية

عندما يمسك الفنان قلمه أو ريشته ليشرع فى عمله الإبداعي، فمعنى ذلك أنه آلى على نفسه أن يحقق مهمة متعددة النتائج، والفن الأحادى النتيجة فن سطحي ضحل باهت الأثر. ولقد كان التنبؤ هو إحدى مهام الفن طوال تاريخه. ففى التوراة لجد الفن والنبوءة يختلطان معاً بحيث لا نعرف أين ينتهى أحدهما لبدأ الآخر، وروايات جول فيرون وه. ج. ويلز وأمثالها هى أدب وفى الوقت نفسه نبوءات بما تحقق من اكتشافات واختراعات علمية بعدهما بعشرات السنين، وكتاب اليوتوبيا ابتداء من جمهورية أفلاطون - التى حاول تحقيقها - يختلط الأدب فى كتاباتهم بالنبوءة المتفائلة أو المتشائمة. فالفنانون والأدباء يوهيون - من بين مواهبهم المتعددة - قرون استشعار تستشرف المستقبل فيحذروا قومهم فى وقت يبدو لمعظم الناس أن كل شىء ثابت مستقر وأن الأوضاع بخيرها وشرها باقية كأنما إلى أبد الدهر، وقد يحدث العكس فإنهم قد يرون بصيص النور فى وقت يشيع فيه اليأس وتخيم فوقه روح الهزيمة.

ولقد كان يوسف السباعى واحداً من أدبائنا القلائل الذين استطاعوا أن يقاوموا - ربما فى نفوسهم قبل أن يفعلوا ذلك بين جماهير قرائهم - روح الهزيمة واليأس، وأن يرى بصيص النور الذى يعلن عن مجيء الفجر رغم حلكة الظلام. وكانت آخر رواياته التى نشرها قبل معارك أكتوبر أبرز وثيقة فنية قدمها مبرهننا على أنه لا ينخدع بالمظاهر ولا ينجرف مع التيار المندفِع فوق السطح، بل إن حدسه الفنى يدفعه إلى الغوص بحثاً عما وراء السطح مستلهماً روح الشعب الأصيلة، روح

المقاومة التي تأبى الذل والخنوع، وإن توارت حيناً فإنما لتأهب وتحفز .  
هكذا علمنا تاريخ مصر منذ غزاه 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 المصرى . فقد كان الأدب أحد مصادره التي يرصدها لتفهم  
حقيقة الأوضاع في مصر، ويبدو أنهم انتهوا إلى نتيجة لا تقبل الشك،  
هى أن روح الهزيمة تشيع فى النفوس وأن مصر لا تفكر - وإذا فكرت  
لا تستطيع - فى تغيير واقع الأمور، بل هى فى طريقها إلى نكسة أعمق  
وأفدح . ولو أن معظم ما كتبه أدياؤنا كان يستلهم نفس المنبع الذى  
يستلهمه يوسف السباعى حين كتب روايته «العمر لحظة» لأدرك العدو  
والصديق أن روح الشعب المصرى لم تمت، ولتغيرت حسابات الجميع .

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

ولسنا هنا بسبيل تتبع هذا الخيط الهام والمستمر فى أدب يوسف  
السباعى، إنما يكفى أن نشير إلى رواياته وقصصه قبل ١٩٥٢ مثل  
«نائب عزرائيل» (١٩٤٧) و«يا أمة ضحكك» (١٩٤٨) و«أرض  
النفاق» (١٩٤٩)، لنذكر أنه كان يلمس ما يضطرم به باطن المجتمع  
المصرى وأنه وصل إلى درجة الغليان التى لا بد أن يقع بعدها الانفجار .  
ثم تأتى بعد ذلك سلسلة رواياته التى جعلت منه زعيم ما يسمى بالاتجاه

التاريخى فى الرواية المصرية المعاصرة ، والتى ظن البعض أنها مجرد تتبع لأحداث الثورة وتقديمها فى شكل قصصى . 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 فى شكل روائى بل إن مهمتها الأساسية هى الكشف عن الجوانب الإيجابية خلال هذه السلسلة من الصراع التاريخى . وتحقق هذه المهمة فى هذا النوع من الروايات ابتداء من اختيار عنوانها . فرواية «رد قلبى» ( ١٩٥٤ ) تتناول صراع الشعب فى مواجهة الحكم المنحرف والملكية الفاسدة . وتروى خلال قصة حب الأحداث التى أدت إلى اقتلاع الملكية . وغير خاف أن لعنوان الرواية «رد قلبى» دلالة مزدوجة هى دلالة عاطفية وأخرى قومية وطنية . أما رواية «طريق العودة» فتتناول قضية تحرير فلسطين وتتنبأ بعودة العرب إليها كما يوحى بذلك عنوانها ، ورواية «نادية» - وهى الرواية الوحيدة فى هذه السلسلة التى جعل المؤلف عنوانها باسم بطلتها - تتعرض للعدوان على بورسعيد عام ١٩٥٦ ومقاومته . و«جفت الدموع» تدور حوادثها فى إطار الوحدة بين مصر وسوريا ، والعنوان هنا أيضاً - كما فى رد قلبى - مزدوج الدلالة ، فالدموع التى جفت يمكن أن تكون دموع المحبين ويمكن أن تكون دموع الشعبين المصرى والسورى وذلك بتحقيق وحدة القلوب ووحدة الشعبين . بينما رواية «ليل له آخر» ( ١٩٦٣ ) التى تبدأ حوادثها قبل الانفصال وتنتهى بعده ، فإن يوسف السباعى وقد نشر هذه الرواية عام ١٩٦٣ - أى بعد الانفصال - قد تنبأ بأن هذا الانفصال - وقد شبهه بالليل لابد أن يكون له - كما لكل ليل - من آخر . وتبدأ هذه المهمة التنبؤية من عنوان روايته ، فهو فى الوقت الذى يبارك فيه الوحدة فى روايته السابقة ويرى أنها قد جففت الدموع ، لا يؤمن بأن ما وقع بعدها من انفصال يمكن أن يستمر حتى يشبهه بالليل فى قاتمته وأنه لابد

من فجر يأتي بعده . وهذا هو ما نعنيه بأن يوسف السباعي لا يقف موقفاً محايداً 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) لتتناول بناء السد العالي في منطقة مزدحمة بآثار الفراعنة التي تشهد بأمجادهم. ولئن كان عنوان المسرحية يشير إلى أن الحب الذي ربط بين ابنة فرعون وأحد مهندسي السد العالي أقوى من الزمن، فما يزال الماضي ممكناً الالتحام بالحاضر (فقد لجأ يوسف السباعي هنا إلى أحد أشكاله الروائية المحببة وهو الشكل الفانتازي الذي يحطم الفواصل بين الماضي والحاضر) فإنه يشير في الوقت نفسه إلى أن استمرار الشعب المصري وإنجازاته العظيمة منذ شيد الفراعنة معابدهم وأقاموا آثارهم مسجلين عليها أمجادهم حتى بناء السد العالي، إنما هو استمرار خالد أقوى من كل محاولة لطمس معالمة أو القضاء على روحه. فإذا كانت رواية «ابتسامة على شفتيه» (١٩٧١) تُجدها تتناول معركة الكرامة التي دارت بين القوات الفدائية والصهيونية في الأردن عام ١٩٦٨، ويموت بطلها عمار في أثناء عملية فدائية أثناء المعركة وثمة ابتسامة على شفتيه لأنه وأصحابه قد كسبوا المعركة، فليس المهم مصير الأفراد، والموت ليس نهاية ولا هزيمة بل هو ثمن لا بد من دفعه في سبيل تحقيق الغاية، بل يموت عمار وهو يهمس متنبئاً: مازالت هناك معارك كثيرة أمام الآخرين حتى نحقق وجودنا.

وفي ختام هذا الاتجاه الروائي يقدم لنا يوسف السباعي آخر رواياته «العمر لحظة» (١٩٧٣) التي نشرتها تباعاً مجلة «المصور» ابتداء من ١٦ مارس حتى ٢٩ يونيو ١٩٧٣ وهو يعلن هدفه بوضوح في مقدمته التي كتبها لروايته مما يعطينا من اللجوء إلى الاستنتاجات، فأحداث الرواية تقع في 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 وجراته وفدائه، ثم ينهى 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». أي أنه أراد بكتابه هذه الرواية أن يعلن أن الأدب المصري في تلك الفترة لم يكن كله أدباً متشائماً قد انطوى على نفسه يجتر مرارة النكسة، وأن هناك في مصر من الكتاب من يستلهم اللحظة المشرقة كما يستلهم غيره اللحظة الحالكة.

أما المنهج الروائي في رواية «العمر لحظة» فهو المنهج نفسه الذي أعلن عنه يوسف السباعي في مقدمته لأولى رواياته التي كتبها في هذا الاتجاه الروائي وهي رواية «رد قلبي» 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 بالمشاعر 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 مستويان: مستوى خاص وآخر عام، لكنهما يتشابكان ويتلاحمان بحيث يبدو منهما في النهاية نسيج روائي متكامل.

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

بالشجاعة والتضحية. وجوابنا على ذلك أنه بقدر ما كانت حرب الاستنزاف تمهيداً لمعارك أكتوبر فإن رواية «العمر لحظة» كانت بدورها تنبؤاً بهذه المعارك.

أما القصة الفردية فيمكن تلخيصها في هذا النص الذى يتحدث عن نعمت بطله الرواية فيقول: «وأثارت زويعة لأن زوجها عبدالقادر كان على علاقة بزينات شكرى المثلة. وانطلقت هى هاربة من تلك الحياة لتجد نفسها غارقة فى الحب إلى أذنيها» (العمر لحظة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٣، ص ٢٣٧). أى أننا بإزاء أربعة أطراف، طرفان منها زوج وزوجة، الزوج على علاقة بأخرى فتهجره الزوجة لتصبح بدورها على علاقة برجل آخر هو المقدم محمود عبدالله، لكن - ولأننا نستمع فى الرواية من أولها إلى آخرها إلى وجهة نظر نعمت - فإن ما يبدو لنا تصرفاً يستحق الإدانة من جانب عبدالقادر تتعاطف معه حين يصدر مثله عن نعمت. فتحن نستمع إلى ما يبهر تصرفها، ولعل أهم هذه التبريرات هو أن زوجها كان البادئ ولم يكن تصرفها إلا رد فعل لتصرفه، فهو لون من ألوان الانتقام اللاشعورى أو حتى الشعورى تأكيداً لنفسها بأنها مرغوبة ومحبوبة وأن انصراف زوجها عنها ليس حكماً نهائياً عليها من عالم الرجل كله. لكننا لم نستمع إلى تبريرات الزوج لموقفه، ولهذا أذان تصرفاته كل من الكاتب والقارئ معاً.

وفى نهاية الرواية نواجه بموقف سامية زوجة محمود عبدالله، وهو موقف شبيه جداً بموقف نعمت من زوجها عبدالقادر فى بداية الرواية، وكأنما العجلة تدور والحلقات لا تنتهى إلا لتبدأ غيرها. فسامية تشور على زوجها لعلاقته بنعمت (العمر لحظة، ص ٣٩٥) تماماً كما سبق أن ثارت نعمت على زوجها عبدالقادر لعلاقته بالمثلة زينات شكرى (العمر لحظة، ص ٥٣-٥٥).

هذه المفارقة هى محور القضية الفردية وخلاصتها. إننا أحياناً

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

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

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

الجنود فى الجبهة وراءهم من مشاكل تقلقهم، لعلها تستطيع عند عودتها أن تحل لهم بعضها، فهذا صبحى يقول لها (كان أبى فيما مضى ينتظر موسم القطن ليكسب ويسدد القرشين اللى استدانهم ويمشى أمره.. والآن أصبح موسم القطن يحل كالقضا المستعجل.. نقبض باليمين وندفع بالشمال.. ديون متلتلة: مقاومة وتطهير وخلافه.. الجمعيات التعاونية أصبحت كالمرابى لا يحل الموسم إلا وقد خربت بيتنا» (العمر لحظة، ص ١٠١) ويقول لها صلاح بعد أن شكا لها مشكلة أبيه الذى خرج حديثاً من السجن ولا يسمح له بفتح كشك سجاير بينما هو جند - وقد كان عائل الأسرة - بسبب خروج أبيه من السجن ففقدت أسرته مصدر عيشها، يقول لها: «بينى وبينك هنا أريح.. مشاكلنا هنا بسيطة.. لا يبقى أمامنا سوى إشارة ونتحرك لنؤدى واجبنا.. ولا يبقى لدينا ما نقدمه سوى أرواحنا، وهى - بينى وبينك أيضاً- لا تشغل من فكرنا الكثير، فمصيرها يحدده مسار طلبة أو شظية يحولها القدر أمثلة، يمنة أو يسرة لتخطف الروح أو تبقئها، ويصبح عمرنا لحظة، وهى أوج العمر أو نهايته» (العمر لحظة، ص ١٤١) .

وعندما عادت نعمت إلى القاهرة وتحدثت مع أحد المسئولين لحل مشكلة صلاح ووعدها بإعطاء الترخيص اللازم لأبيه قالت له «إننا سنرفع الهم عن أسرة وسنجعل جندياً فى الجبهة يحارب وهو قرير العين» (العمر لحظة، ص ٣١٢) .

ويؤكد محمود عبدالله من جانبه هذا الربط بين الجبهتين، وأن الأمر على جبهة القتال ميسور. «ولكن الذين ورائنا يملكون الكثير، يملكون الجهد الذى يجب أن يبذلوه فى كل ضربة فأس فى مزرعة وفى كل دورة رى فى ماكينه، وفى كل سطر يقرؤه تلميذ فى مدرسة.. فى كل مشرط فى يد الطبيب، وفى خط يرسمه مهندس، وكلمة يطلقها مدرس.. الذين ورائنا يملكون بجدهم وانضباطهم أن يلموا جرح مصر

النازف وأن يساندونا لكي نفرض على العدو إرادة مصر» (العمر لحظة، ص ٣٣٧). إنني أعيد الكلمات بنصها لأننى حريص على أن يقرأها كل مصرى وكل عربى وأن يعيها ويعمل بها، فليست الجيوش منعزلة عمن خلفها، فهؤلاء آباء أولئك وأبناؤهم وإخوتهم «فليس المطلوب من كل منا أن يمسك بمدفع ويضرب.. لو فعلنا هذا.. لما وجد الذين يحاربون على خط النار لقتهم، بعض منا يجب أن يصنع رغيف العيش، والبعض لابد أن يصلح صنابير المياه، كل منهم يرقى فى أهميته إلى مستوى حامل المدفع، المهم أن يعمل عمله جيداً» (العمر لحظة، ص ٤١٢).

ويتصل بهذا مفهوم الشجاعة، فالشجاعة ليست مشكلة فى جبهة القتال، إنها قدر الرجال المحتوم، إنما تتضح الحاجة إلى الشجاعة فى الجبهة الداخلية. فبعد العزيز الذى استشهد فى 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 فى جبهة القتال فإن «الذين يموتون منا.. لا أظنهم احتاجوا إلى شجاعة وهم يواجهون الموت.. إن الموت هنا لا يمنحنا حتى فرصة الخوف منه، وسط الضجيج والدوى والغبار والدخان تفلت شظية أو رصاصة لتنفذ فى أحدنا. فيسقط ثم ينتهى» (العمر لحظة، ص ١٧٨).

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

وعندما تعرّ عبد العزيز 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 عبد العزيز وزملاء له نعرف أن للانتصار ثمناً يجب أن يدفع.

ونحب أن نقف هنا وقفة عند سعدية التي لم تغضب من عبد العزيز عندما أعلن لها أنه لن يتزوجها وطالبها بأن تتخلص من جنينها قائلة: أقسم أنى لم أصر على شيء - لقد كان هو أهم شيء.. وكنت أنوى الخلاص من حملى. مادام هذا يريحه.

فالنساء الأخريات فى رواية «العمر لحظة»، نعمت وسامية موقفهما مفهوم، أما سعدية فهى «القديسة الخاطئة» أى التى جمعت المتناقضات معاً، أشبه ببطلات دستويفسكى، حتى أن نعمت تتساءل «هل هى قديسة، هل هى بطلة، أم هى مجرد.. ما أطلقت عليه أم عبد العزيز.. لبؤه بنت لبؤه» (العمر لحظة، ص ٢٨٥).

ولكى تكتمل صورة القديسة، فإننا نرى سعدية لا تقف هذا الموقف المتسامح من عبد العزيز فقط، بل ومن والدته أيضاً التى أطلقت عليها هذا الوصف، وعندما تموت الأم بعد سماعها نبأ استشهاد ابنها يبضع ساعات فإنها تغسلها بيديها وتقول «أحسست بمعزتها الشديدة وأنا أمسك بها، أمسك بما حملة هو كما حملت حملى منه، ووسدتها الثرى بيدي» (العمر لحظة، ص ٢٨٧).

ومن تلك العملية الفدائية التى استشهد فيها عبد العزيز يبدأ الاتجاه التنبؤى فى رواية «العمر لحظة»، فيدور نقاش بين نعمت ومحمود عن أسباب نكسة ١٩٦٧ إلى أن تساءلت نعمت: وهل يمكن أن يحدث ما حدث ثانية.

ويستشرف يوسف السباعى 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 داخلياً في الحساب .. محسوب ضمن النتائج المتوقعة ومردود عليه بحسابات الخطة الأشمل .. وإذا لم نفعل فخير لنا ألا نتحرك، عندما أفكر كصناعي أشعر أننا قادرون على فرض إرادتنا على العدو بما يسمونه الطرقات المتواصلة على الصلب . (العمر لحظة، ص ٢٤٥) ومعنى هذا أن يوسف السباعي لم يقف بأحداث روايته عند عمليات الاستنزاف بل أطل منها على المستقبل حتى يعلن 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 أقدامه بارتياح وبغير قلق .. شعبنا يحتمل كل ما هو حتمي، لكنه يسخر من كل ما لا مبرر له، شعبنا يحتمل معركة طويلة» (العمر لحظة، ص ٢٤٦) .

ومرة أخرى يترك المؤلف الأقوال ليجعل الأحداث تتكلم، فعندما يتحدث عن عملية عبور قناة السويس في العملية الفدائية التي تمت لمجد أنها صورة مصغرة من نفس ما قرأناه وسمعناه عن عمليات العبور في ٦ أكتوبر، فقد تمت على نحو مباغت 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 فجيئة نعمت :

- لقد آن لنا أن نركز على ما يجب أن نفعل، فإن ما يفعل أهم مائة مرة مما يقال (العمر لحظة، ص ٣٠٢) .

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

الشار قد أخذ يخف. 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 شدون نبوءة عملية، حتى تهمس نعمت في نهاية الرواية لمحمود 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 اجتماعياً والمأساوية عاطفياً، ذلك لأن الأفراد وأدوار رغباتهم العاطفية في سبيل سلامة التنظيمات الاجتماعية، فقد تركت نعمت الخدمة في مستشفى القوات المسلحة وعادت إلى العمل بالجنلة التي يرأس تحريرها زوجها عبدالقادر وقست على نفسها كما قست على محمود. كانت العملية تحتاج إلى بتر فتصرفت في حزم وغير شعور - على نحو ما عبر المؤلف عنها - وعادت نعمت إلى زوجها كما عاد عبدالله إلى زوجته.

وهكذا التقت القضية الفردية بالقضية العامة، فهذه النهاية لم تكن مفاجأة ولا غريبة عن الرواية. لم تكن مفاجأة لأن عبدالقادر زوج نعمت لم يغلّق الباب في وجهها أبداً ولم ييأس من عودتها إليه، وفي الوقت نفسه فإن نعمت بدورها لم تفكر يوماً في الالتصاق بمحمود على نحو ما تمنى هو أن تتطور علاقتهما معاً، فقد كانت تريده «بعيداً، مجرد نموذج، لا تريد - كما قالت - أن تشوه صورته وكأنه لديها مجرد صورة أو تمثال». (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 تضحية - ليس بمجرد الرغبات الفردية - بل بالحياة نفسها في سبيل سلامة المجتمع والوطن. ولهذا لم تكن تضحية أبطالنا برغباتهم

العاطفية - التي بدت في ضوء هذه الخاتمة 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 سلامة وطنهم واستعادة أرضهم.

وفي الوقت نفسه فقد كان لهذه النهاية وظيفتها الفنية، فعن طريقها تمت 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 خاتمها بدلاً من أن يدعها مفتوحة أمام خيال قارئه. إنه يؤمن بهندسية البناء الروائي، وأن كل بداية لابد لها من نهاية.

فبراير ١٩٧٤

## حديث على تلال المقطم

كان ذلك يوم جمعة، يوم شتاء مشمس، حين وجدتنى فى الطريق إلى مدينة المقطم، تلك المدينة الصغيرة التى يلمح القاهريون أنوارها المتناثرة المتلألئة ليلاً وبيوتها المبعثرة نهاراً، كأنها حارس يقظ ليل نهار.. فأنا على موعد أدبى أخوى.

وأمام باب الفيلا وجدته يرحب بى بابتسامته التى لا تفارقه حتى لكأنما ينام بها ويحلم بها، وحتى ليبدو تجهمه شيئاً مخالفاً لطبيعته. وقادنى إلى شرفة مستديرة الجدران مشمسة تستطيع أن تطل منها على مدينة القاهرة فكأنما ترى نموذجاً مصغراً منها على نحو ما نشاهدها من خلال نافذة طائرة.

وقدمت القهوة، وثمة حوار يدور بيننا، حوار لم يبدأ أبداً فى تلك اللحظة، ولم ينته لأنه مستمر بيننا، لعله بحكم أننا من جيلين، لكنهما جيلان متقاربان غير متباعدين.

وهكذا وجدتنى أسأل لأتلقى الإجابات تساؤلات تدور فى ذهنى كما أنها تدور فى ذهن الآخرين ممن تتبعوا إنتاج يوسف السباعى الأدبى.

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

-اتجاه أى إنسان إلى سبيل ما تحدده أولاً سمات تركيبه البشرى

الذى يشكّل قدراته الحقيقية فى الحركة والحياة، أعنى بذلك قدراته  
الذهنية والحسية والبدنية، وهذه أشياء توجد مع ولادته أى أنها تنتمى  
إلى عنصر الوراثة أو غيرها من وسائل التكوين البشرى غير المنظورة،  
ويتأثر هذا التكوين مع الأيام بشيئين: تأثر لا إرادى بالبيئة، وتأثر  
مقصود بالتربية. تأثر بيئى ينتقل إما مع الزمن بالتعود أو مع التأثر  
بالإعجاب والانبهار ومحاولة التقليد سواء كان ذلك تجاه الخير أو الشر.  
والتأثر المقصود بالتربية هو نفسه ينقسم إلى قسمين: التأثر التلقائى  
فى البيت والذى ينتج عن ما يفرضه واجب الأبوة أو المسئولية العائلية  
نحو الابن، والتأثر الآخر هو ما يفرضه الواجب المدرسى من محاولة  
فرض قيم خاصة بالتعليم المدرسى.

فإذا حاولنا أن نطبق ذلك على شخص، فأعتقد أن التركيب البشرى  
كان من أكثر العناصر تأثيراً على حركتى فى سبيل الحياة ومن بين هذه  
التركيبات ما يسمونه موهبة الكاتب أو الفنان. ولا أعتقد أنى كنت  
مستطيعاً الاستمرار فى اتجاه الأدب إذا لم يكن لى فى تركيبى  
البشرى هذه الموهبة التى أمكن فيما بعد أن تشكل هذه الرابطة بينى  
وبين القارئ، وهذا التأثير الذى يمكن أن تشكله كتاباتى عليه  
بافتراض وجوده.

يأتى بعد ذلك تأثير البيئة، ولقد كان ذلك التأثير عاملاً مساعداً  
بلا شك فيما حصلت من رصيد أثرى تجربتى بكل ما قرأته فى سن  
مبكرة وبغير إرادة ولا جهد من كل ما ترجمه أبى من عيون الأدب  
الغربى وما كتبه هو من مؤلفات، وكانت علاقتى الشخصية وفرط ولعى  
به وتشبثى بقراءة كل ما يكتب كشىء نابع منه، أرى شخصه فيه،  
ولا سيما فى كل ما ألف، يتساوى فى ذلك كتاب «الصور» و«السمرة»  
وقصصه «الفيلسوف» و«الخادمة» و«الدروس القاسية»، كنت أحب أبى  
وآراءه بإعجاب، وانعكس هذا بدوره على ولعى بالأدب عامة، واندلعت

أقرأ قصصه المترجمة وترجمته لرباعيات الخيام، فكانت هي الرصيد المعبأ في داخلي، والذي بغير شك اجترته هو وغيره مما قرأته من لقاء نفسي وبولعى المكتسب للقراءة الأدبية، مما كون ذخيرتي الحقيقية في الإنتاج الأدبي. فلقد قرأت لكل هذه الأسماء الضخمة في الأدب الغربي سواء تولستوى وتشيكوف ودستويوفسكى وأناطول فرانس وشكسبير... إلخ. قرأتها مكتوبة بقلم خير من ترجم إلى العربية من الأدب الغربي بشهادة العقاد الذي قال في مقدمة كتاب «قصص روسية» التي ترجمها والذي محمد السباعي إن أصحابها لو أتيت لهم كتابتها بالعربية لما كتبوا أفضل من هذا.

دفعني إلى الكتابة بعد ذلك الدافع الطبيعي الذي يكمن في كل إنسان يشعر أن لديه أفكاراً ما، يود لو استطاع إبلاغها إلى الغير فيحاول أن ينقلها إلى الورق، وعندما ينقلها إلى الورق يحاول أن يذبعها على أكبر قدر من الناس. وكل إنسان من غير جدال يفكر وكل إنسان يتمنى أن ينقل أفكاره للناس، ولكن البعض وحده هو الذي يملك هذه القدرة. ولقد حاولت أن أكتب أفكارى وأخطو الخطوة التالية في محاولة نشرها، ولقد طرقت الباب بعد ما اختبرت أكثر ما كتبت في نطاق محدود بالقراءة له، ووجدت صدى لما كتبت، وكما قلت ذهبت أطرق الباب وأعتقد أنى ولجته بسهولة، وكنت لم أزل بعد في السابعة عشرة عندما نشرت في أكبر المجلات الموجودة حينذاك والتي كان يصدرها أحمد الصاوى ومحمود كامل وسلامة موسى ومجلة الإمام التي كانت تصدرها جماعة أبوللو، وفي السياسة الأسبوعية. أعنى وأنا صبى في المدرسة الثانوية استطعت بمجرد إرسالى ما كتبت إلى هذه الصحف والمجلات المقروءة أن أجدها بعد أسابيع منشورة باسمى. وتلت بعد ذلك فترة توقف فرضتها على الظروف عندما التحقت بالكلية العسكرية (الحربية)، وسبق ذلك بالطبع موت أبى وأنا في الرابعة

عشرة، وكان لموته أثر عميق في نفسى وفي مواجعتى للموت وفي تعاملى معه بعد ذلك. وانعكس ذلك في كتابتى بلا وعى، ولعلك أنت قد أشرت إلى ذلك كثيراً وحددت انعكاس الموت وبالذات موت أبى فى «السقامات» و«نائب عزرائيل» وفي غيرها من الكتب وآخرها «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 التأثير فى كتاباتك على ما تعتقد؟

- أول كاتب عربى أثر على هو أبى، وكان أثره واضحاً فى محاولتى الأولى من ناحية اللغة المنمقة التى لم تكن تحتلها طبيعتى، فقد كنت أجهد فيه وما لبثت أن تخلصت منه. أما من ناحية الأسلوب فقد أثر على فى اتجاه السخرية والفكاهة. وأعتقد أن هذا استمر لالتقائه مع طبيعتى. هذا إلى جانب الأدب العربى كما تعلمته فى المدارس وهو كثير فى ذلك الوقت، أذكر منه نصوص الأدب وكتاب كليلة ودمنة والكثير من الشعر الذى تلقيناه خلال الدراسة وحفظى للقرآن. أما من ناحية المضمون فقد تأثرت بأبى كثيراً وتلقائياً عن طريق ما نهلته من منابع الواقع واستخدام رصيد التجربة الإنسانية التى يخوضها الكاتب فى مجتمعه. ولقد ضربت المثل من قبل بقصصه الخادمة والفيلسوف والدروس القاسية. فأنا أكاد أعرف أصولها الحقيقية. وأعرف بطل الدروس القاسية «الشيخ عبدالرحمن البرقوقى»، وأعرفه هو نفسه فى العاشق المتنقل.

بعد أبى كان صاحب الأثر الحقيقى على أسلوبى فى كتابتى - رغم ما قرأته للدكتور طه حسين والعقاد وهيكل وغيرهم، ورغم ما قرأت من القصص الشعبية الشهيرة مثل ألف ليلة وليلة وسيف بن ذى يزن وشعر

شوقى ومسرحياته - أقول إن أكثرهم أثراً فىّ 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 مجلات خاصة كنت أكتبها وأجلدها وأرسلها وكذلك مجلة مدرسة شبيرا الثانوية، وأذكر أول موال كتبتة ونشرته فى مجلة المدرسة ومقدمته:

يا زهرة فوقك ندى حين اللي بكاك  
بتحبي لازم يا زهرة والدمع لسواك  
ولا دى دمعة رثا للعاشق الباكي  
ماتردى يا زهرة حالى فى البكاء حالك  
بتقولى دمعة فرح الله يهنيسك

وأذكر أننى كتبت أيضاً نشيد مدرسة شبيرا، وكان ناظرها فى ذلك الوقت الأستاذ إبراهيم تكلا، ولحن النشيد الموسيقار الأستاذ محمود رمزى، وكان تنشده 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 فىنى تعتقد أنت أنك كتبتة؟

- أعتقد أن الإنسان يتحسس طريقه، ومن غير شك فإن الظروف تفرض علينا فى بداية إنتاجنا تعدد الأشكال الفنية التى نضع فيها إنتاجنا. وإذا حاولت أن أحلل لك الأسباب التى تجعلنا نتناول هذا الشكل أو ذلك، فإننى أعتقد أن الفنان يتأثر أولاً بحكم حسه المرهف، فنجده شديد التأثر والانفعال بأى حدث، كما نجده شديد الحساسية للفن الحقيقى فى شتى صوره، سواء أكان موسيقى أم غناء أم تصويراً أم

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

وأنا أذكر أننى حاولت الغناء وأنا تلميذ فى المدرسة الثانوية فى نطاق شلة الأصدقاء ، كما حاولت الرسم فكننت أرسم المجلة التى أصدرها حتى أن مدرس الرسم كان يعتقد أنى سأكون رساماً . ولكن فى النهاية استقر بى الأمر على طريقة التعبير بالكلمة المكتوبة . حاولت بالكلمة المكتوبة أن أكتب شعراً لا سيما فى حالات الانفعال . لكن لم تطل محاولتى لأنى بغير شك لست شاعراً ، واستمرت أعبر بطريقة القصة واخترت القصة القصيرة كما اختارها الكثيرون غيرى لأنها أسهل فى النشر وأسرع فى التأثير وأيضاً لأنها لا تشكل - لو فشلت - جهداً ضخماً ضائعاً ، فكانها مجس لقدرة الكاتب . وأنا لا أعنى أنها كذلك دائماً ، لكنها فى بداية الكتابة تكون كذلك ، لأنها قد تستمر 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 محاولتى «نائب عزرائيل» فلم أمزق شيئاً مما كتبه وكل محاولتى نشرت ، فكتابى «أطياف» يضم قصة نشرت فى مجلتى (التى كان يصدرها الصاوى) عام ١٩٣٥ وهى قصة «تبت بدا أبى لهب رتب» ، وكان عمري ١٧ عاماً ، ويمكن قراءتها والحكم عليها على هذا الأساس . و«فوق الأنواء» ، نشرت عام ١٩٣٤ وهى موجودة فى نفس

الكتاب بدون تغيير . والرواية الثانية «إني راحلة» ولقد شعرت بالقلق وأنا أوشك أن أنتهى منها لأنى وجدت نفسى أعرض مجهودى للاختبار غير المضمون ، فكانت نوعاً من المغامرة . وقد وجدت بعد ذلك أن الرواية هى أكثر الأشكال الأدبية ملاءمة لى لسبب بسيط ، هى أنها لا تضع نوعاً من القيد علىّ سواء فى الحجم أو فى الأسلوب الفنى ، أعنى أننى أستطيع أن أعبر بانطلاق سواء كان ذلك بأسلوب الحوار أو السرد أو الوصف الزماني أو الحوار الداخلى .

وقد حاولت المسرحية بعد ذلك . كتبت مسرحية «أم رتيبة» ، ولقد نشرتها فى كتاب ولم أحاول أن أذهب بها إلى المسرح حتى وجدها الأستاذ فتوح نشاطى على سور الأزيكية وقرأها وأقبل علىّ مندهشاً وتساءل لماذا لم أحاول عرضها على المسرح ، فكانت إجابتى 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 المدبر سلفاً .

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

\* حديثك عن النقد فيه نغمة من عدم الرضا ، وطالما أعلنت أن بينك وبينهم شيئاً من نفور ، فهل معنى هذا أن النقد كان له أثر سلبى على كتاباتك ، وهل لم تستفد به حتى ولو بالجانب النظرى العام منه ؟

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

فلا شك أن الكتابة التي كتَبَها 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 بالثقة. كما كان للكتابات الموضوعية الجادة التي كُتبت أخيراً من نقاد قارئین واعين مما ظهر في كتاب «الفكر والثقافة في أدب يوسف السباعي» تأثير يملأ النفس بالرضا والإحساس بأن هناك قراءة جادة ونقداً موضوعياً لإنتاجي وإنتاج غيري من الأدباء.

\* لننتقل 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 ألا تخشى أن يحول حائل كالمرض أو السفر أو الانشغال الشديد بأمر خاص دون كتابة الحلقة التالية؟ وهل يطالبك القراء بتوجيه الأحداث في رواياتك كأن يطالبوا 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«السقامات»، و«آثار على الرمال»، و«فديتك يا ليلي»، والبعض الآخر - وهي الروايات الأخيرة - نشرت مسلسلة تحت ضغط لهفة الصحافة إلى نشر قصص مسلسلة لها أثر في زيادة توزيعها. والذي يحدث أنه إذا لم تكن القصة جاهزة كلها فتكون كاملة من ناحية التخطيط والتقسيم، لأن كتابتي للرواية تبدأ بانفعال تنتج عند حدوتة وتظل تدور في رأسي وتوضع لها المعالم والتفاصيل قبل أن تكتب فيها كلمة واحدة، وقد تظل في ذهني بضع سنوات دون أن أكتب منها إلا ملخصاً في نقط، وقد تأتي في ذهني 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 توفر لدى منها عدة فصول تطمئنني إلى أنه ليس هناك ما يقلقني من ناحية النشر. وبالنسبة لتأثري بانفعال القراء بها فإنني أحاول دائماً أن أتخلص منه وإن كنت لا أنكر أنه موجود. مثلاً عندما كتبت «نحن لا نزرع الشوك» كان بعض فصولها يوحى بأنها أدب جنس وحملت على إحدى المجلات، وحدثنى بعض القريبيين إلى. وكذت أنأثر بكلامهم، ولكنني أحسست أن محاولة تغيير سياق القصة وأسلوبها يكون خيانة أدبية فلم ألتفت إلى ما قيل لا سيما وأنى أوقن أن القصة فى مضمونها لا تشكل ما يتوهمونه منها. ولعل خطورة نشر القصة مسلسلة يكمن فى هذا : أعنى أنها تتعرض لحكم جزئى لا يمكن أن يكون هو التقييم الصحيح لها . ولهذا أحاول دائماً عندما أكتب ألا أفكر فى غير ما أكتب وألا أذكر انعكاس ما أكتب على الغير بل أنساه تماماً. وبعد ذلك لا تخضع كتابتى لأى نوع من الرقابة، ولهذا ربما أضفت عند النشر فى كتاب بعض ما حاولت الرقابة منعه عند النشر كمسلسلة، كما أنى لم أحفل فى بعض الأحيان بإضافته لأنه لم يكن يشكل شيئاً خطيراً فى 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 يابه لهذا الأسلوب فى النشر، ولكنه فى الوقت نفسه يمنح القصة سعة نشر ويجذب عدداً من القراء قد لا يابهون لقراءة الأدب فى كتاب، وتجذبهم هذه القراءة المسلسلة لقراءتها بعد ذلك فى كتاب، أعنى

أن هذه المسلسلات تربي 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 تشغل منصب سكرتيره العام وكان أهم شروطه ألا يكون مؤلفه قد سبق له نشر أى 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 ؟

- إننى أتعامل مع الشباب على أساس أن هناك جيلاً من الأدباء لا شك في وجوده، وينبع كلامى هذا من منطق أن الحياة لا تعقم وأنها تتطور إلى أفضل وأنه من طبيعة الأمور أن يلى جيلنا جيل من الأدباء أفضل . ومن المسلم به أيضاً أن هذا الجيل لا يشكل صورة طبق الأصل منا وإنما إنتاجه يختلف من ناحية المضمون اختلاف المجتمع الذى يعبر عنه واختلاف أسلوب الحياة التى يعيشها، فهو يعبر عن مجتمعه وليس عن مجتمعا، وهما مختلفان بغير جدال . والأمثلة التى أستطيع أن أسردها لا تحصر، وأبسطها أن أسلوب الحب الذى كان يعيشه أبى فى الوقوف على ناصية يرقب حبيبته بالشهور من وراء الشيش، لا يمكن أن يكون هو أسلوب ابنى الذى يجلس بجوار صديقته على مقعد واحد فى الجامعة . أما من ناحية الشكل فهناك اختلاف واضح وكما اختلف أسلوب جيلنا فى الكتابة عن أسلوب الجيل السابق بعدم احتفائه بجمال اللفظ ولا بالبديع ولا بالجناس، ومحاولة التعبير عن المعنى بتراكيب

جميل بسيط، كذلك يختلف الجيل القادم عنا بمحاولة التعبير بأبسط التركيبات وأسرعها أو بما أسميه «التعبير التلغرافي» الذى تختفى منه حروف العطف وأسماء الوصل. هذا المنطق المسلم به، أما الشيء الذى لا يسلم به أحد فهو أولاً وجود المثات من مدعى الأدب الذين يختلطون بالأدباء الحقيقيين بحيث يكاد يضيع الأصيل مع الغث، ويعلو صوت الدعى على صوت الموهوب، وتعم طرق البلطجة فى النشر إلى الحد الذى يفرض أحدهم كتابه على جهة نشر حكومية لجرد أنه من دافعى الضرائب. والنتيجة خفوت صوت الأدباء الحقيقيين من الجيل القادم، وعلو صوت المتشجنين من الأدعياء، ووجود طبقة من قطاع الطرق فى الحياة الأدبية ممن سدوا الطريق على الجيل الحقيقى من الأدباء وقطعوا الروابط بينه وبين الجيل السابق، وأصبح الأدب إشاعة، ويعرف أن فلاناً أديب ولكن لا يعرف لماذا ولا ماذا نشر، ويختفى وراءه اسم الأدب الحقيقى وإنتاجه.

ومع ذلك فليس هناك خوف من هؤلاء مع الأيام لأن البقاء للأصلح، والقارئ يستطيع بحسه أن ينفذ الغبار عن أكوام الخلفات الأدبية وأن يرتبط بالأصيل منها وأن يقيّمها وهو غير خاضع لأحكام نقاد الشلل ولا منصت إلى تشنجات ندوات المقاهى ولا بجدل لا يعنى إلا أصحابه لأنه يريد أن يقرأ أدباً دون أن يهبط إلى أصوات الشغب التى تعلو فى وسائلنا الإعلامية.

هذا من ناحية جوهر الأديب، ويبقى بعد هذا الأديب الحقيقى الذى يعبر بأمانة عن مجتمعه وبأسلوبه النابع من طبيعته ومن قراءته ويرفض بالطبع تقليداً أعمى للتعبير عن مجتمع لا يشعر به وأسلوباً مقلداً غير صادر من ذاته، وأعنى بذلك تعبير عن عالم لا يشكل له هو نفسه أى وجود وبأسلوب مبهم غير مفهوم لا يعنى شيئاً للقارئ. وأبسط تعبير للأدب هو الكلام المفهوم، وقد يعبر أديب عن حالة اضطراب وبأسلوب

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

ومن خلال تجربتي والضيق الذى عانيته أحاول أن أقدم للأدباء الحقيقيين من الجيل القادم كل ما أستطيع بشخصى أو بحكم المناصب التى أتولاها .

\* أرى أن قضية المرأة وحريتها العاطفية من أهم القضايا الاجتماعية التى عالجتها فى أعمالك الفنية ، ما هى القضايا الاجتماعية التى ترى أنك عالجتها فى قصصك ؟

- القضايا الاجتماعية التى عالجتها فى قصصى كثيرة . فى مجموعة الشيخ زعرب هاجمت الملك فى قصة «الحمل» حيث قلت إن هذا البلد لا يحتمل هذه الأبهة .

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

وفى قصة «نابغة الميضة» تعرضت لزيف الانتخابات .  
وفى رواية «البحث عن جسد» هاجمت الملك ، وقلت إنه من الممكن إحضار ملك للشعب ولكن لا يمكن إحضار شعب للملك ، وذلك عندما ضاق الملك بزعماء الشعب ثم بالشعب وطلب استبدال غيرهم بهم .

\* أى 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 أسكت صوتى من أن ينطق بلسان أحد الأبطال فى أى زمان أو أى مكان سواء على لسان السقا أو لسان الصبى ابن السقا أو على لسان شحاته أفندى أو حتى لسان الحيوان .

\* ما فلسفتك فى الحياة وفيما تكتب ؟

- فلسفتى فى الحياة أو شعارى بتعبير أدق «لا يغلبن جهل الناس بك علمك بنفسك» أى أن جهل الآخرين الذى قد يغالى من حقيقتك فيملوك غروراً أو يحط منها فيشبط همتك لا يجب أن يتغلب على علمك بحقيقة نفسك فلا تصدق هذا ولا ذاك لأنه عن جهل بحقيقتك . أما شعارى فيما أكتب فهو الحديث الشريف «إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه» .

\* ما هدفك من كتابة الرواية التاريخية ؟

- الظروف حملتنى مسئولية أن أعيش فى تجربة هى تجربة العمر ، والقدر جعلنى قادراً على التعبير عن هذه التجربة . إذا لم أعبر عن هذه التجربة أعتبر أننى تخليت عن مسئوليتى . فقد عاصرت حياة الضباط من عام ١٩٣٧ حتى الآن وعرفت معلومات عن الثورة من كل جانب ، أنا قادر على الكتابة ، كما أننا مررنا بفترة خصبة من الأحداث ، فلم تكن حياتنا مسطحة . والغرض من كتابتى الرواية التاريخية هو تضمين أدبنا القصصى واقعاً من الممكن أن يغفل ، وذلك بالأسلوب الذى عرفناه فى «قصة مدينتين» التى سجلت الثورة الفرنسية وغيرها من الثورات .

\* ما موقفك من قضية الحوار بين العامية والفصحى ؟

- أكره افتعال هذه أو تلك ، أكره أن تكون اللغة قيئداً على التعبير ، والطبعى 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 الكوميديية المحلية يكون نطق أبطالها باللهجة المحلية أقرب إلى الواقع وأكثر قدرة على تحقيق الغرض منها كمسرحية كوميدية .

❖ أنت تكتب منذ حوالي ربع قرن، فمدى تطورك الفنى ليس كما تتخذه  
خلال هذه الفترة؟

- هناك نوعان من التطور: تطور ناتج عن تطور المجتمع الذى أعبر  
عنه، ثم تطور التركيب البشرى 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 لحسابه، بمعنى أن بعض ما كتبت منذ عشرات السنين لا أستطيع  
أن أكتبه الآن. هناك أيضاً تطور فن الصنعة القصصية، وهذا أيضاً بحكم  
الخبرة المكتسبة من الذات ومن الغير. وأعتقد أن القارئ لكتبى والناقد  
لها يستطيع بالمقارنة أن يجد هذا التطور ويشعر بأن الأحداث  
والتطورات الخارجة عن نفسى والناعبة منها أثرت على هذا الإنتاج.

مثلاً إذا قارنا «السقامات» و«نحن لا نزرع الشوك» نجد أننى وضعت  
فى «السقامات» أحداثاً وأوصافاً وأفكاراً قد تبدو زوائد ولكنى شعرت  
أننى يجب أن أضمنها الرواية، أما فى «نحن لا نزرع الشوك» فهى من  
ناحية الهندسة القصصية أكثر إحكاماً، ليس فيها زيادات مما لا تتطلبه  
حاجة القصة. ويمكن مقارنة «أرض النفاق» و«لست وحدك» من زاوية  
أخرى باعتبارهما روايتين فكريتين. وكذلك «طريق العودة» و«ابتسامه  
على شفتيه» اللتين تعبران عن تطور نظرتى إلى قضية فلسطين.

\* سؤال طالما واجهك لأنه طاف بكثيرين من قرائك الذين يعرفونك  
عن قرب أو حتى يتابعون أخبارك، كيف استطعت أن تجمع بين مشاغل  
أعبائك فى الحياة العملية وهى ضخمة ومتعددة، وبين القدرة على  
مواصلة إنتاجك الأدبى وهو أيضاً متنوع 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

واستمتاعى بأشياء بسيطة حرمت منها نفسى كبعض الهوايات، حتى الرياضة أمارسها كواجب .

\* ماذا كان حلمك فى بدء حياتك الأدبية، وهل تعتقد أنك حققته؟  
- لكى أنصف القدر أعتقد أننى حققت فوق ما كنت أحلم به .  
وبالنسبة لجيلى أعتقد أننى أشكل واحداً من عشرة كُتاب، وأعبر بالحمد لله على نعمته، وأعتقد أننى أخذت أكثر مما أستحق، والحظ ساعدنى، وأنا أعتبره نوعاً من عطف أو ميل الله للإنسان .

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

- الأ يقلقوا 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 فى النهاية واصلون، والقمم لا تتلى فى وثبة ولكنها تتلى فى خطوات مثابرة ملحة .

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

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

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

- الزواج: عقد شركة أكثر منه تصريح بمتعة .

- الأبوة: عطاء من الآباء يرده الأبناء إلى أبنائهم .

- الموت: تحرر من كل قيود الحياة .

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

بعده .

وكان لابد للجلسة أن تنتهى وإن لم ينته ما بيننا من حوار، فقمنا بجولة فى الحديقة الجميلة الأنيقة المحيطة بالفيلا لأتعرف على أصدقاء يوسف السباعى من عالم النبات ، فهذه أكاسيانا درزيا وهذا نبات البنسيانس وهذا هو الكروتم بأوراقه البديعة الصفراء والحمراء والجاردينا .. إلخ . وأنا أقول لعل هذه الحديقة ونباتاتها هى التى ألهمت روح الفنان ذلك العالم المثالى النباتى الذى تخيله فى روايته (لست وحدك) وإن جعل له أحاسيس الإنسان ، أى أنها تعقل ولكن لا تتاح لها فرصة التدمير والشر .

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

## يوسف السباعي في مرآة النقد

في مقدمة الطبعة الأولى من رواية (إني راحلة) أولى روايات يوسف السباعي، نجده يخاطب القراء قائلاً: إنه يجد في رضائهم عنها أول ثمن يتلقاه على ما بذله من جهد.. «وإلا فكفاني إعجابي بها ورضائي عنها، وأغناني الله عنكم وعن إعجابكم.. إني قد كتبتها أولاً لنفسى ثم لكم». وهكذا نجد يوسف السباعي يحتاط في مقدمة أولى رواياته فيعلن أنه كتبها أولاً لنفسه، وإن كان لا يخفى أنه يشد 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 يرصعوا كتبهم بأقوال التقدير والمديح من ذوى الحيشية من الصحافة ورجال الأدب ولكنى أشعر أننى فقير فى هذه المرصعات.. لست أدرى لماذا؟ قد يكون السبب هو أنى لا أكتب أدباً، أو يكون لأن رجال الأدب لا يقرأون الأدب. على أية حال لقد أغنانى الله عن تقدير ذوى الحيشية بتقدير القارئ العزيز المجهول، التقدير المخلص الحار الخالى 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 ويوسف السباعي يعلن من حين لآخر أن بينه وبين النقاد شيئاً من نفور أو عدم استلطاف، وأن الله قد أغناه عنهم

بقرائته الذين يعدون بالألوف فى العالم العربى . وله فى ذلك تعليقات شتى . لكن هل صحيح أن يوسف السباعى لا يهتم بالنقد ، وأن النقد لا يهتم بيوسف السباعى ؟

كثيراً ما يحلو لى أن أقسم الأدباء إلى نوعين ، نوع فاز بالدنيا ونوع فاز بالآخرة . والدنيا هنا معناها جمهور واسع من القراء وجمهور أوسع ممن لا يقرأون الأديب مباشرة فى قصصه ولكنهم يتلقونها عن طريق وسائل وسيطة مثل الإذاعة والتليفزيون والمسرح والسينما ، وبهذا يفوزون بمباهج الدنيا من شهرة وثروة ومايستتبع الشهرة والثروة من هيبة ونفوذ . أما الآخرة هنا فهى الاهتمام النقدى بالأديب ، فلئن كان إقبال الدنيا - بالمعنى الذى قصدنا - موقوفاً على حياة الكاتب ، فإن الاهتمام النقدى هو الذى يكون مدخله إلى دنيا الخلود الأدبى فيما بعد ، وهو اهتمام قد لا يكون فى حياة الكاتب بل بعد موته بعشرات أو مئات السنين حين يتم اكتشافه من جديد .

وكل أديب يتطلع إلى الفوز بالدنيا والآخرة معاً ، وإن كان الجمع بينهما متعذراً فى كثير من الأحيان ، حتى ليبدو أن ما يعجب الجماهير لا يعجب النقاد والعكس بالعكس . ولقد عبر عن ذلك يوسف السباعى أكثر من مرة حين أبدى دهشته من أن رواية «السقامات» التى أعجبت النقاد كانت أقل رواياته توزيعاً .

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

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 تتزايد وتجد إقبالاً من الناشر والقارئ على السواء، فهي توفر على الدارس عناء الرجوع إلى مراجع شتى قد يتعذر حصوله على بعضها، كما أنها تقدم صورة متكاملة لتطور النقد الأدبي حول كاتب واحد وفي الوقت نفسه تقدم لنا صورة لتطوره الروائي .

وقد أشرف غالى شكرى على تقديم هذا الكتاب وإعداده . وكنا نود لو أنه أثبت فى نهاية كل مقال مكان نشره وتاريخ النشر، فهذه هى أبسط القواعد العلمية فى مثل هذا النوع من المؤلفات . وكنا نود لو أن هذه المقالات رُتبت على أساس معين، وأن يشار إلى هذا الأساس فى المقدمة، فإما أن يكون الترتيب تاريخياً حتى تسهل ملاحظة تطور الحركة النقدية لدينا من ناحية وتطور الكاتب من ناحية أخرى، وإما أن يكون أساسه موضوعياً كأن تكون المقالات العامة معاً، والمقالات الخاصة بكل رواية متجاوزة حتى تسهل المقارنة بين آراء النقاد حول العمل الأدبي الواحد، حتى الفهرس لا وجود له، ولكن تلك العيوب لا تطمس الجهد المبذول، ونرجو تلافيتها فى الطبعة الثانية إن شاء الله .

فإذا رجعنا إلى المقدمة وجدنا غالى شكرى يعلن أن هذا الكتاب فى أدب يوسف السباعى يعد دفاعاً عن النقد (فهو يشتمل على نماذج متعددة للنقد فى بلادنا : نماذج من الأجيال المختلفة والمناهج المتنوعة) .

كما يعلن أن أدب يوسف السباعى فى مجمله ظاهرة اجتماعية، ولأنه ليس لدينا دراسات إحصائية ترصد العلاقة بين الإنتاج الأدبى ومستهلكيه، فمن هنا تنبع الأهمية القصوى فى إصدار هذه النماذج النقدية بين دفتى كتاب حول أدب يوسف السباعى . فبالرغم من أنه

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

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

وقد لاحظت غالى شكرى ظاهرة غالبية 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 تناله مؤلفاته والرواج بين الشباب بصفة خاصة. فهي لغة شابة تهمس ولا تصرخ، تأسر ولا تأخذ بالحناق، تمنحك إحساساً مغريباً بأنك قارئ ممتاز بالتهامك للصفحات - الألف أحياناً - في نفس واحد. أي في ليلة واحدة أو ليلتين. حتى أن أديباً مثل طه حسين يعترف قائلاً: «وأشهد أني رضيت حين رأيتني أفرغ من قراءة الصفحة الحادية عشرة بعد المائتين والألف وكنت أقدر أني لن أبلغها»، فهي تستجيب لمقتضيات العصر وتنفذ إلى أعماق الجيل الذي تعبر عنه.

وأخيراً فإن أهم مميزات هذا الكتاب أن معظم فصوله خلت من ذلك القبح الأخلاقي الذي تتسم به بعض الكتابات النقدية، وهو قبح يتصل بموقف من الكاتب إذا كانت أواصر المودة الشخصية معقودة بينهما،

فهو حين ذاك يكيل له من المديح ما يزيّف 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 يزيّف حقيقة الأدب والنقد على السواء.

وفي مقدمة الذين كتبوا عن يوسف السباعي الدكتور طه حسين . وهو معجب كل الإعجاب بأدب يوسف السباعي ، وإن كان يقسو عليه في أحيان قليلة قسوة الوالد المحب . . فقد عرض خمسة من أعماله كان أسلوب التقديم والتلخيص هو الغالب عليها ، هي على التوالي : (إنى راحلة ، وطريق العودة ، ورد قلبي ، وليل له آخر ، وأقوى من الزمن) . وبرغم ما أخذه على اللغة من أخطاء إلا أنه اعترف من ناحية أخرى بجاذبية الأسلوب وما فيه من فكاهة حلوة حتى أنه يقول عن رواية ليل له آخر : وأشهد أن طول القصة بل إسرافها في الطول لم يزدني إلا حُباً لهما وإعجاباً بها حتى قرأتها مرتين ولا أستبعد أنى سأقروها 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 سائح 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 ألهور طويل يستطيع أن يهوى به على السخفاء وسخافاتهم فيشوى جلودهم ويعرض للسخرية سخفهم .

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

الحياة المصرية، أو الحياة القاهرية، 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 يتسقطه من حديثهم الذي جاء طبيعياً حياً شيقاً، مفصلاً خيراً إفصاح عن عقليتهم ومشكلاتهم ومسراتهم وأتراحهم وما يعتزون به من قيم.

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

وتعرض بنت الشاطي 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 عليّ 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 وجدانه الخالق ويحاول أن يجسدها في قصة طويلة، قصة يتحرك أبطالها بقوة ذاتية ويتضاربون ويتصارعون حتى النهاية كأنهم كرات البلياردو تتضارب وتتخبط. وملخص هذه الفكرة أن أي كائن حي عبارة عن طاقة متحركة، تتحرك دائماً، ومصيرها يتوقف على اصطدامها بالكائنات الأخرى أو بالطاقات 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 عبدالله أمام البطولة فى رواية ( طريق العودة) فىرى أنها فى هذه القصة نوعان : نوع تبع عن نفس مندفعة قوية شجاعة إلى حد عدم المبالاة فهى فى السلم لا تخاف شيئاً حتى صرامة التقاليد، وفى الحرب لا تخاف حتى رهبة الموت. وهذه هى شخصية (مراد) البطل الأول فى القصة.. بينما يمثل (محسن) فى القصة نوعاً ثانياً من البطولة. نوعاً طبيعياً كذلك، هو مجاميع الشباب الذين تجرفهم الحرب وهم فى زمن الأحلام وعهد الحماسة التى 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 المعدارى قصة (نائب عزرائيل) فىرى أن فكرة القصة وما فيها من العرض والحوار نموذج مثالى لا يقدر عليها إلا فنان يملك من أصالة فنه ما يؤكد موهبته ورسوخ قدمه فى عالم القصة، لكنه يستدرك قائلاً: ولو قدر لهذه القصة أن تعالج فى شىء من الأناة والاحتشاد وسعة الوقت لكان من الممكن أن تحتل مكانها فى الصدارة من هذا اللون القصصى الطريف الذى لا نلمسه كثيراً فى القصة العربية.

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

وما يراه أنور المعداوى من افتقار فن يوسف السباعى إلى الأناة والاحتشاد نجد أن عباس خضر يراه على العكس من ذلك انطلاقاً على السجىة فىقول: وأعتقد أنه عندما يكتب ينطلق فى الكتابة كأنه يحدث صديقاً لا كلفة بينه وبينه، فهو يتحرر من القيود التى يتقيد بها كثير

من الكُتَّاب كأن القلم فى أيديهم حاجز بينهم وبين الحياة الطبيعية المتحررة.. وهو بذلك ينطبق عليه القول المأثور (عفواً الرأى خير من استكراه الفكرة) وهو بذلك ينتج 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 خُلِق.. وهل يمشى 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 هى صحيحة أو غير صحيحة من جهة اللغة أو القواعد، ولهذا تكثر فى كتاباته المخالفات وينظر إليه قلم مرور اللغة شزراً وهو مغيظ محنق.

وهكذا نجد أن يوسف السباعى أحد ضحايا ثنائية اللغة عندنا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد واجهها بجرأة ونحت لنفسه أسلوبه بغض النظر عما يسمعه حوله من صححات، ولهذا لا يلبث عباس خضر أن يستدرك قائلاً إن يوسف السباعى يصر على ما يسميه هو «مخالفات»، وأن صراحتة وطبيعته تأييان عليه أن يعهد إلى المصحح فى 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 السباعى من موضوعات، فيقول إن ذلك الانطلاق الملحوظ فى كتابته يؤدى حتماً إلى النقد الصريح والشديد. ولهذا فهو يعرض مسرحية (وراء الستار) لأنها أحسن ما أعجبه فى كتابات يوسف السباعى، ولكن لأنه انفعَل بموضوعها انفعالاً شديداً وهو موضوع الصحافة والصحفيين فى بلادنا.

أما كاتب هذه السطور فيحاول أن يضع يده من خلال رواية (نحن لا نزرع الشوك) على جانبين من أهم الجوانب التى سادت أدب يوسف السباعى: جانب اجتماعى يتمثل فى نقد المجتمع المعاصر سواء على الصعيد الدولى حيث يتربح على قمته ساسة لا هم لهم إلا إشعال نار

الحروب وما تعانیه البشرية نتيجة ذلك . أو على الصعيد الخلى حيث  
تربع على قمته طبقة اجتماعية تعانى من الانحلال .

وتعاطف يوسف السباعى مع الطبقات الشعبية إنمأ يرجع إلى نشأته  
فى أحد الأحياء الشعبية بالقاهرة . كذلك يتجه النقد الاجتماعى عند  
يوسف السباعى إلى وضع المرأة فى المجتمع العربى حيث يتم الجمع بينها  
وبين الرجل بطريقة تعسفية ، فالمجتمع يضغط على الفتاة لتتزوج ممن  
يراه من وجهة نظره جديراً بها بينما هى تشد حريتها والتعبير عن  
شخصيتها فى التطلع إلى حبيب لا يرضى عنه الأهل . وتتولد عن هذه  
المشكلة مشكلة أخرى حين تتمرد الفتاة على الرجل الذى تزوجته  
بالرغم منها وتحاول أن تهجر بيت الزوجية فإن القانون يحرمها هذا  
الحق ويرغمها على البقاء مع من تكره .

أما الجانب الآخر الذى يبرز فى معظم قصص يوسف السباعى فهو  
الجانب الميتافيزيقى مثلاً فى مشكلة الموت ، والموت الفجائى بوجه خاص  
وفى مواجهته هذه المشكلة ومحاولة التغلب عليها . ولا شك أن الوفاة  
الفجائية لوالد يوسف السباعى حين كان أدينا فى سن مبكرة ( الرابعة  
عشرة ) كانت لها أثرها الذى لا يمحي والذى ألح عليه فى رواية بعد  
أخرى ، والموت الفجائى فى أدب يوسف السباعى ليس مجرد صدفة تقع  
فى السياق الروائى للتخلص من مأزق ، بل إن له وظيفته الروائية إلى  
جانب ما له من دلالة ميتافيزيقيه .

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

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

الفلسطينية بين «طريق العودة» و«ابتسامه على شفثيه»، والثالثة بعنوان: الكون والإنسان واكتشاف الفضاء فى رواية «لست وحدك».

ولعل أبرز ملاحظة لعلاء على مسرحية «أقوى من الزمن» هى اقترابها من روح «حديث عيسى بن هشام»، ويستبعد أن يكون ذلك بسبب غرابة وقع الحاضر على إنسان الزمن القديم حين يبعث حياً، لكنها رغبة المؤلف فى إعطاء الكثير من المعلومات، أو على الأصح تسجيل الكثير من ألوان التغيير التى حدثت، حتى لقد ملكت السباعى رغبته القوية فى أن يلتم بكل شىء عن السد العالى إلى درجة انزلاقه فى بعض الأحيان إلى حديث تقريرى جاف عن تصميمه وطريقة بنائه مثلاً.

وفى مقالته عن المأساة الفلسطينية يرى علاء وحيد أن يوسف السباعى تطور من رواية إلى أخرى. ففى (طريق العودة) كانت معركة معنا مع (اليهود) بشمول اللفظة، وهى معركة استرداد حق أو عاطفة أو ثأر، بينما فى (ابتسامه على شفثيه) أصبحت معركة الحضارة العربية والمصير العربى كله. وهذه الرؤية فى رواية السباعى الثانية عن فلسطين هى التى تحدد وقع أقدام شخصها وهى التى تجمعهم سواء فى الحياة المدنية أو حياة المقاومة.

وفى هذه الرواية يرى فناننا أن أساس حل القضية هو المساواة بين الجانبين، وبينما نجد الأمانى والأحلام مغرقة فى خيالاتها فى رواية طريق العودة بحيث لا تقف على إمكانيات الواقع، نجدها فى (ابتسامه على شفثيه) على العكس من ذلك لا تظهر إلا نادراً لكى تقوم بعملية توازن ضرورية لحياة الكفاح الخشنة التى يعيشها المجتمع الفدائى.

ومن لفتات علاء الدين وحيد الذكية قوله إن يوسف السباعى يحاول عادة أن يبلور فى المرأة كل سمات وطنها، ومن الطريف أن نجد عادة أن السيدة قبل الأنسة هى التى تستقطب أولاً هذه السمات. ربما لأن خبرة

الحياة وتركيزها عامل هام فى نضج الملامح المحلية .

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

ثم يعرض علاء وحيد للمحاولات المشابهة فى أدبنا مثل مسرحية (أشواك السلام) لتوفيق الحكيم ورواية (الساخن والبارد) لفتحي غانم . ثم يتابع رواية يوسف السباعى حتى يعرض لأسلوبه فيصفه بأنه روح مضيئة تمشى فى عصب الكلمات ، تتشكل من مرح وتفأؤل وحب للإنسان ، لذلك فإن القمامة لا تلحق بما يكتبه قاصنا حتى والمأساة تبلغ ذروتها ، وأداة قاصنا إلى هذا الأسلوب هو المزاج الشعبى الذى يعكس فى المقام الأول تكوين يوسف السباعى .

وفى رأى أن رواية (لست وحدك) تهدف أولاً وأخيراً إلى نقد المذاهب السياسية التى تسيطر على حضارتنا المعاصرة من ناحية وإلى خلق مدينة فاضلة من ناحية أخرى لا يتخيل مؤلفها نظاماً فاضلاً يسودها فحسب ، بل وكائنات من نوع مغاير للإنسان ، فهى كائنات نباتية ، شعب بلا مشاكل يضرب جذوره فى الأرض ليتناول طعامه بغير عناء ويمد فروعه فى الهواء يلتقط ما يشتهي 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 وتنجب . مما يذكرنا بمدينة شاهدها (جاليفر) فى رحلاته حيث الكائنات الممتازة على هيئة خيل شديد الذكاء لا تعرف إلا الفضيلة .

بقيت أخيراً دراستان عامتان إحداهما لعبد العزيز الدسوقي والأخرى لغالى شكرى . أما عبدالعزیز الدسوقي فيقف عند أرض النفاق التى

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

ثم يعرض لرواية (السقامات) 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 تمكن من خلال فنه المرهف الناضج أن يؤرخ لثورة ٢٣ يوليو ويسجل سيرتها ويقف عند أهم معالمها. وأنه تمكن من أن يمزج بين التجربة الوجدانية والتجربة السياسية والاجتماعية. وهكذا يمكن القول إن لأدب يوسف السباعي ثلاثة أوجه: الوجه الوجداني، والوجه الشعبي، والوجه الثوري.

أما غالى شكري فهو يتابع - بطريقة أخرى - مراحل يوسف السباعي الأدبية، فأولى مراحلها هي ما يطلق عليه اسم (الفانتازيا) وهي الإطار الفني الذي يسمح بكل ما هو خارق للعادة والمألوف في مزيج من الدهشة والفكاهة، ويعتبر يوسف السباعي رائداً لهذا الاتجاه في أدبنا العربي المعاصر، وذلك على نحو ما فعل في روايته (نائب عزرائيل) و(أرض النفاق)، وهو يتساءل ما إذا كان الدافع إلى هذا الاتجاه هو قراءات يوسف السباعي العلمية أم أن الضغط السياسي فيما قبل الثورة

بلغ حدًا مذهلاً من البشاعة 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 للمأساة التي نتجت عن ثورة التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة. وهي ثورة في البناء اللغوي والتركييب النفسى والهيكل الفكرى والمحتوى العاطفى.. ولهذا واجهت هاتان الروايتان مشكلات العامية والفصحى، والمباشرة والتقريرية، والفوضى والحرية، والفرد والمجتمع، والتخطيط والعشوائية، والمادية والمثالية.

ثم يقف عند روايات (إنى راحلة) و(بين الأطلال) و(فديتك يا ليلى) باعتبارها تمثل مرحلة (الأسطورة الرومانسية). والبناء الأسطورى - فى المستوى الفنى للرواية - هو ذلك البناء العاطفى أو الاجتماعى المحكم المغلق حيث يعكس أزمة الحرية فى حضارة متخلفة مقهورة.

ويرى غالى شكرى أن نجيب محفوظ هو رائد البناء الأسطورى فى الرواية الواقعية المصرية، كما كان يوسف السباعى هو رائده فى الرواية المصرية الرومانسية. ويحدد غالى شكرى العناصر الرومانسية فى الصياغة الروائية عند يوسف السباعى بالخيال والحلم الماضى والمستحيل، كما يشترك فى تلك الصياغة المكان كالشرفة، والشخصيات كالفارس.

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

موضوع جاهز دائماً هو الثورة. فد (السقامات) تشق عصا الطاعة على الفنان الرومانسى وتتحول 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» فليس 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 مباحج الرحلة وغبارها. فهل هذه يا ترى صورته، كما يراها هو نفسه وكما يراها جمهوره؟..

سبتمبر ١٩٧٢



## محمد عبد الحلیم عبد الله

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

## قصة لم تتم ودلالاتها على التطور الروائي عند محمد عبد الحليم عبد الله

ولد محمد عبد الحليم 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 لمشاعر الريفي الحيي 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 المزدهم المعقد أحياناً أخرى من موضوعاته القصصية الأثيرة. ثم عمل مهنياً بمجمع اللغة العربية، ونشر أولى رواياته بعنوان لقيطة عام ١٩٤٧، وهي الرواية التي حولت فيما بعد إلى فيلم بعنوان «ليلة غرام». وبلغ مجموع إنتاجه اثنتي عشرة رواية - بالإضافة إلى هذه الرواية التي لم تتم - وتسع 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، وأننى لن أعود أرى أو أستمع إلى هذه الكتلة من الأعصاب المشدودة التي تتميز بركة الفنان وسخريته فتخلق سر الإبداع الفني.

وبدت لى حياة محمد عبدالحليم عبدالله نموذجاً لحياة الأديب فى لحظة الحضارية التى عاشها . فقد فرض عليه أن يشق طريقه كأنما هو نبات شيطانى ، وكان يصف جيله بالجيل الضائع . ضاع بين جيل الرواد الذى لقى حقه من التقدير والتكريم والجيل الأصغر الذى يمد الكبار يدهم إليه وإن أنكروا هذا الجيل تلك اليد الممدودة . لكنه - رغم ما يحسه من مرارة - يابى إلا أن يواصل طريقه فالفن ضرورة لروحه ضرورة الطعام لجسده .

لهذا لم يكف أديبنا عن الإبداع الفنى لحظة واحدة ، ولقد أبلغنى - قبل أسابيع من وفاته - أنه بدأ يكتب روايته الثالثة عشرة . فلما سألته عن عنوانها أجابنى أنه لا يضع العنوان قبل الانتهاء من روايته ، لأن الرواية هى التى تفرض عنوانها لكنه أشار إلى فكرتها الرئيسية وبحث معى إمكان سفره إلى جبهة القتال على قناة السويس ليرى على أرض الواقع بعض فصول ما يكتبه بعين الخيال ، فلم تكن روايته بعيدة عما ننفعل به جميعاً 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 .

فروايته الأخيرة التى لم تتم ، والتى كانت آخر ما خطه محمد عبدالحليم عبدالله ، تشير إلى العطاء الذى كان يهيم أن يقدمه أديبنا إلى جمهور قرائه لولا أن الموت لم يمهل . لقد تطور موضوعه الروائى خلال إنتاجه الوفير على طول ربع قرن كانت العلاقات العاطفية هى موضوعه

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

وكانت منى المشاوي هي التي سبق أن أعلنت صراحة أن الموت أشد احتياجاً إلى الشعور الرومانسى، ونحن محتاجون للموت في مصر، محتاجون لأن نتخذه وسيلة إلى غاية، محتاجون إليه من جديد، وعلينا 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 عبدالله فى آخر أعماله الأدبية أن  
يستخلص بصيص النور وسط حلكة الظلام ، وأن يقف أمام الموت وقفة  
الرومانسيين العظام الذين سبقوا أن ربطوا بين الموت والحب ، فها هو ذا  
يربط بدوره بين ما يقع فى 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 عبدالله  
للموت هى استمرار لوقفته الشجاعة أمامه ، فهو دائم التنبيه 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 عبدالله  
والتي وُجدت بين أوراقه ونشرت بعد وفاته بعنوان «الدموع الخرساء»  
ففيها نجد الشخصيتين الرئيسيتين طالبين يقسم التاريخ كلية الآداب .  
ووالد إحداهما تاجر كتب ووالد الآخر تاجر أسلحة . وأهمية هذه  
القصة أنها تدلنا إلى أى حد كان كاتبنا مشغولاً فى أيامه الأخيرة بفكرة  
استخدام السلاح ، حتى أننا يمكن أن نعلل عدم نشره هذه القصة أنه  
ربما رأى أن يطورها فى روايته التى بين أيدينا ، ففضل التريث حتى  
يكتمل العمل الجديد ويتضح مدى استقلاله عنها فيتخذ قراراً بشأن  
نشرها . ويؤيد رأينا أننا نجد إحدى شخصيات روايتنا وهو زهير أبو على  
قريب الشبه بشخصية أمير السلحدار فى القصة القصيرة ، فوالد كل

منهما تاجر من تجار السلاح، الأول من مريدى الدكتور أمين أستاذ التاريخ والآخر تلميذ بقسم التاريخ وعضو فى جماعة نهضة التاريخ التى يرأسها الأستاذ شفيق. وهو مثل منى المشاوى فى روايتنا يحاول أن يعثر على بصيص الحياة فى ظلمة الحرب، فيقول لصديقه أحمد فكرى ابن بائع الكتب إن الحرب تعديل مسار الحياة عن طريق جسر الموت، بينما يحاول ابن تاجر الكتب أن يبحث عن خط الحب الذى يحول الحياة إلى نوع آخر لا تسوده قعقة الصلب. ويسخر ابن تاجر السلاح من صديقه ابن بائع الكتب فيعلن أنه حين تقوم الحرب فربما كنت أنت يا ابن بائع الكتب أكثر اندفاعاً منى نحو زيادة عدد الموتى وأنا ابن تاجر السلاح. وزهير فى روايتنا شاب يخاف من الموت مع أن والده من تجار الموت، وقد منحه الموت كنوزاً ومكانة اجتماعية، وعندما رأى والده يدبر حوادث الموت لبيع سلاحه لم يعد يتصور أن الموت من فعل الله وحده. سخرىات مريرة يكشف عنها محمد عبدالحليم عبدالله وهو يفضح تاجر الحرب على النطاق الدولى حين يناقش تاجر الأسلحة على النطاق الفردى.

وكما تدلنا هذه الصفحات التى 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 وعلاقتها بعالم الرجال، فلقد كانت نماذجه النسائية الأولى لا يشغلها إلا الحب، ومع ذلك فإن نظرتها إليه نظرة خائفة وتعبيرها عنه بطريق الحوار مبنى على المداراة والتورية. ثم تطور النموذج فى رواية شجرة اللبلاب (١٩٥٠) فأصبح فتاة متعلمة متعطشة للحب لها فلسفة خاصة فيه، طبقتها على أول شاب قابلها، وكان من سوء حظها شكاكاً معقداً، فلما انتحرت اكتشف أنها شفته من علته ولكن بعد فوات الأوان. ويرى محمد عبدالحليم عبدالله أن

حب البطلة هنا لفتاها كان شيئاً يشبه الرسالة الاجتماعية، فهي تريد أن تخلصه من البلايا التي تراكمت في نفسه أيام طفولته، أى أنه كان حياً مطهراً وكانت البطلة تقوم بدور المخلص. وجاءت بطلة شمس الخريف (١٩٥١) امرأة ذات ماضٍ ولكنها ندمت ولما أحبت وأرادت أن تسعد من أحبته لم تكتف عنه أمرها، فظهرت المرأة هنا أكثر شجاعة من سابقاتها لأنها اعترفت عن طريق الخطابات بالزلة الوحيدة التي اقترفتها والتي بسببها هجرت زوجها لأنها لم تشأ أن تكون إناء يشرب منه رجلان. ثم نالت السيدة «ف» بطلة شمس الخريف الغفران من حببها وتزوجا. وكانت هذه إرهابات التحول، فقد كان ثمة اهتمام شديد ببيديه أبطال الروايات بعذرية الفتاة تتحدد على أساسه علاقاتهم العاطفية، وبعضهم لا يتسامح في ذلك أبداً مهما أبدى له من الأسباب والتبريرات 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 فجيرة، المرأة تعمل كالرجل سواء بسواء، تعامله معاملة الند للند. هكذا كانت السيدة أسرار في رواية «للزمن بقية» (١٩٦٩). وهكذا يقدم لنا الكاتب شخصية السيدة منى المنشاوى في روايتها. إنها تزور أصدقاءها في بيوتهم ويزورها آخرون في بيتها، فتتلاقى العقول بينما يتوارى الجنس. إن وجودها الأثوى 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. وكلا السيدتين أسرار ومنى تعملان بالصحافة، وهى تتصل بالفكر أكثر مما تتصل بطبيعة الجنس

النسائي على نحو ما نجد في رواية مثل «لقبضة» (١٩٤٧) أولى رواياته التي تعمل بطلتها ممرضة . لقد كتفت المرأة في رواياته الأخيرة عن أن تكون إما زوجة أو حبيبة فقط، وأصبح لها دور أكثر مشاركة في الحياة العامة .

وكما تطور الموضوع وتطورت الشخصيات ، كذلك تطور الأسلوب الروائي عند محمد عبدالحليم عبد الله . واهتمام كاتبنا بالأسلوب اهتمام قديم منذ كتب أولى رواياته ، حتى لقد حسب ذلك عليه بعض النقاد بدلاً من أن يحسبه له ، لا سيما فيما يتصل بلغة الحوار التي قيل إنه يضحى فيه بالأسلوب المعبر 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 عبد الله يرى أن الأسلوب كالموسيقى التي يجب أن تصحب 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 روايات سابقة ، لهذا توارت إحدى سماته الأسلوبية السابقة وهي التشبيهات والحكم أي استخراج العام من الخاص ، وترك شخصياته تتحدث على لسانها ، كل منها يعبر عن شخصيته بعد أن أطلق لها حريتها الفنية . وفي الوقت نفسه ازداد أسلوبه عدوية وشاعرية ، وأصبح أكثر صفاء ونقاءً ، 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 لـ محمد 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 الذى قدمه بالنسبة لغيره - فهو سؤال نلقيه عند قراءتنا لناشئ يقدم أول أعماله - إنما يكون تساؤلنا: ما الجديد الذى قدمه محمد عبدالحليم عبد الله بالنسبة لتاريخه الأدبي. وما هو التفوق الذى حققه على نفسه والذى برر له أن يقدم لقرائه عملاً جديداً. هذا ما سنحاول الإجابة عليه فى الكلمات التالية.

### الموضوع الروائى :

فى الروايات السابقة لـ محمد عبدالحليم عبد الله كانت العلاقات العاطفية تكاد تكون المحور الذى تدور حوله الأحداث حتى إذا قرأنا «الباحث عن الحقيقة» وهى الرواية السابقة مباشرة على روايتنا (١٩٦٦) نجد أن موضوع الحب قد اتجه نحو الحقيقة فأصبحنا بإزاء عمل فى أشبه بصلاة 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 ليتسنى له أن يعالج فيما بعد ولأول مرة فى عمل روائى موضوعاً يتصل بهمومنا 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 الذى تدور حوله القصة من أول سطر فيها إلى آخرها . وكانت شخصيات الرواية وما بينها من علاقات أو صراع هى الوسيلة الأولى للمعالجة الدرامية لفكرة الحرية فى أوجهها المختلفة .

فصلاح النجومى رغم انتمائه إلى أسرة من ملاك الأرض إلا أنه متمرد على ما يحيق بالفلاحين على أيدي هؤلاء الملاك ممثلاً فى أخيه طه النجومى . فزمن القصة ملائم لمثل هذا الموضوع ، إنه - كما يبدو - قبل عام ١٩٥٢ حين كان التمرد على هذه الأوضاع قد أخذ ينتشر . وهناك أكثر من إشارة فى القصة إلى ما سيقع من تغيير : فالأغنياء خائفون وفترات الخوف أولى علامات التغيير ، والمهم أن مجتمع هذه الأيام ضاق عليه جلده ، سنستيقظ من النوم فنرى المجتمع بجلد جديد (للزمن بقية ، مكتبة مصر ، ١٩٦٩ ، ص ٩٧) .

وقد تطور معنى الحرية لدى صلاح النجومى . كان فى بدايته رغبة فى الهرب من هذا الوضع الذى يسخط عليه تمثّل فى محاولته السفر إلى أوروبا ولو عن غير الطريق الرسمى مختفياً فى إحدى السفن المارة بالقناة . وعندما وجد نفسه أشبه بالسجين فى قاع السفينة التى اختبأ فيها عرف معنى الحرية فجعل يكتب حرروفها بهزات رأسه المشغل بالحزن والصداع والأفكار ، واستعاد ذكريات معارك عرفها فى التاريخ . ولئن كان صلاح النجومى ما لبث أن عدل عن محاولته وخرج من السفينة ليعود إلى قريته فإننا نجد فكرة مشابهة تتردد فى عمل سابق ل محمد عبدالحليم عبد الله وإن كانت تنتهى على نحو مخالف . ففى روايته «من أجل ولدى» التى كتبت منذ أكثر من عشر سنوات (١٩٥٧) قبل روايته «للزمن بقية» نجد شاباً قد هرب أيضاً وحيداً إلى إحدى البواخر التجارية وظل يودى فيها من الأعمال ما يساوى أجر

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

أما صلاح فقد بدأ يدرك عن الحرية ما لم 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 المحاصيل من أرضهم (للزمن بقية، ص ٢٩). إن ما لاحظته صلاح النجومى عند تعامله مع الفلاحين وهو ما يزال فى القرية كان هو ما يشكل العقبة الكبرى فى سبيل الحرية، ذلك أن يعارضها المستفيدون منها. ولقد كانت هذه نقطة الضعف (عقب أخيل) التى أدت إلى هزيمته - فيما بعد - كبطل تراجيدى فى قصتنا.

ولا شك أن الميول الفنية لدى صلاح النجومى وثيقة الصلة بإيمانه بالحرية، فروح كل فنان تنطوى على شعلة التمرد، وبدون حرية لا فن. وهكذا نستطيع أن نفسر العلاقة الدقيقة والثيقة بين ميول صلاح نحو فن المسرح ورغبته فى التمثيل وبين ميله إلى الحرية.

وعندما هاجر من قريته أو هجرها ووصل إلى القاهرة وتعرف بالبدوى السيد واعتزم العمل معه فى المجلة التى كان يعمل بها تلقى درساً جديداً فى الحرية. وذلك عندما قال له صديقه الجديد: إن كنت تحب العمل مع السيد التهامى صاحب المجلة فتأكد أن ذلك ممكن، غير أنه لا بد من أن يقوم بتطعيمك ضد الطموح وضد 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 المجلة تعمل لحساب حزب الفلاح، وعندما بدأت المقالات تفعل فعلها، طلب السيد التهامى صاحب المجلة من صلاح

النجومى وزميله البدوى أن يكفا عن هذه الجدية . واستخلص البدوى السيد هذا الدرس : نحن نطلق الهتافات لغرض غير حقيقى، فإذا بدأ الهتاف يصنع الغرض غيرنا الهتاف 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 يحضن 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 لنفسه : 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 أوروبا بل تحرير هؤلاء . لكنهم نظروا إليه كشخص غريب . وعندما طلب من أخيه طه أن يسووا بين الأغنياء والفقراء فى الآخرة على الأقل بأن ينقلوا قبر خادمهم محمد الجندى إلى جوار والده العمدة، أنذره أخوه أن فريقاً كبيراً من الفلاحين سيتجمهر عند قبر العمدة ليمنعوا وقوع مثل هذا الحادث . وهكذا أدرك ما سبق أن لاحظته، 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 فى الأرض لأخيه ليشتري بثمنها مجلة السيد التهامى أو على حسب تعبيره «بعث الأرض واشترى الناس بعكس طه أخى» (للزمن بقية، ص ١٤٢) . مما يذكرنا بالمشابهة والمفارقة بشخصيات رواية «الجنة العذراء» التى نشرها محمد عبدالحليم عبد الله عام ١٩٦٣ . فلقد أجبر حمودة أخاه 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 فى رواية «للزمن بقية».

ثم كانت قصة الانتخابات وفيها اتفق طه النجومى 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 ضربة لصلاح الذى طالما وقف حياته على ألا مساومة مع أخيه وما يمثله أخوه من أخلاقيات طبقته وإن كان منها صلاح إلا أنه نار عليها وتمرد، حتى ليشبهه نفسه بتولستوى. فقد اتضح أن رابطة المصلحة أوثق من رابطة الدم، وأن لا قرابة إلا قرابة الأفكار (للزمن بقية، ص ١٣٦). ذلك أن طه النجومى باع أخاه للشيخ عبدالجليل، وكان رمز ذلك أنه باع الثوب الذى 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 النجومى الكبير (للزمن بقية، ص ١٦٥)، ولقد ارتدى الثوب تابع من أتباع منافسيه ووقف به بين جماهير الناخبين سخرية منه.

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

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

تلك هى الشخصية الخورية فى الرواية ومعاناتها للحرية وهى معاناة لم تكن على المستوى النظرى فحسب، بل على مستوى الممارسة أيضاً. وكان جوهرها هو تلك المسافة التى تقع بين هذين الجانبين: النظرى

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

على أية حال فصلاح النجومى كانت فيه طبيعة الفنان الذى 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 الجندى. هذا الخادم الذى يقدم القهوة فى مجلس العمدة والد صلاح النجومى. نموذج من نماذج هؤلاء الذين يخوضون معارك الحرية التى ليس من الضروري أن تكون بالمعنى الواسع. وإذا كان الفقير يذل آخرين ويستبعدهم فإنه كان لدى محمد الجندى سلاحاً يشهره فى وجه مستعبديه. فقد أجاب يوماً على طه النجومى الأخ الأكبر لصلاح بقوله: هل ترى فى 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 يحتملون تأنيبه. وهو يمثل الحرية العزلاء التى حمت نفسها بصدقها. أما البدوى السيد فنفسية لا تشعر بالخرج. شخصية من طراز فريد، فهو يعمل كل شئ حتى استخراج العطور، وهو يتعلم الحفر على الرخام ويترجم ويقول الشعر، ويكتب مقالات كثيرة للسيد التهامى صاحب الجريدة التى يعمل بها. يفعل كل شئ بطمأنينة حتى حين يستخدم أدوات صديقه أو يأكل ويدخن على حسابه بلا كلفة.

هناك أيضاً السيدة أسرار التى أقبلت على الجملة بنفسها وتعرفت على صلاح النجومى وصديقه النجومى، سيدة كلها حيوية، أنافتها 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 المجلة قارن بينها وبين أهل قريته : فى قرية النجومى رجال ونساء لا يعرفون الحرية ، وما هو ذا يرى أمامه فتاة تستطيع أن تقول أى شىء لمن تريد ، ولا شك أنها بالتالى «تفعل» . إنها تمثل تمرد المتعلم فى مقابل محمد الجندى الذى يمثل الجاهل . ويحدد المؤلف علاقة كل هذه الشخصيات بقضية الحرية فى فقرة هامة :

محمد الجندى 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 فمفتاحها معى . والأستاذ البدوى يبحث عنها فى المعرفة حيث تسبح هناك أنوارها متحرراً من الطموح ومن أثقال أخرى كثيرة . أما أنا (صلاح النجومى) فلن أراها إلا فى إطلاق سراح النظرة واللسان واليد ، هذه الجوارح التى رأيتها مكبلة فى قرية النجومى (للمن بقية ، ص ١٢٢) .

ثمة ملاحظة تجمع بين هذه الشخصيات الأربع ، ذلك أنها جميعاً غير متزوجة ، فيما عدا محمد الجندى الرجل العجوز الذى يبدو أنه لم يكن مكبلاً على الأقل بالأولاد . ولئن كان عدم زواج صلاح النجومى يعزى إلى سنه الصغير ، فإن البدوى السيد لم يتزوج عن قصد . وعندما قاد صلاح النجومى إلى منزله ليعرفه بأسرته لأول مرة ، لم يجد أحداً ، وبدلاً من ذلك وجد أشياء أخرى : ركام غير منظم من صور زيتية لم يفرغ منها ، أدوات مصنوعة من القش ومناشير وصناديق ما كينة خياطة .. وصفها لصلاح بقوله : هذه أسرتى .. هذه الأشياء هى التى تنتظر عودتى كل ليلة (للمن بقية ، ص ٥٧-٥٨) وحتى السيدة أسرار حين أتيح لها أن تتزوج رفضت قائلة عمّن تقدم لها ، إنه يتعذب بسببى ، لكن عذاب الحب خير له من العذاب الآخر (للمن بقية ، ص ١٥٥) . فهل ترى يربط المؤلف بين فكرة الحرية - على المستوى

الشخصى - وبين فكرة عدم الزواج أو على الأقل عدم إنجاب الأولاد؟ .  
وفى الطرف المقابل - وحتى يبرز معنى الحرية كأثماً من خلال إطار -  
لا بد من وجود أطراف أخرى معارضة. أولها طه النجومى شقيق صلاح  
الذى ورث والده. الحب عنده رغبة فقط، وعالمه من الناس عالم  
الأسماء. المعاملة الإنسانية للفلاح دليل الضعف. إذا تطلعت إرادته إلى  
شئ، يبحث فوراً عن أسباب تحقيق ما يريد. لا فرق عنده بين جريمة قتل  
أو رمى البذر فى أرض أو امرأة. الأرض قاسية وبطنها قاس وظهرها قاس.  
فإذا كنت تريد أن تكون فلاحاً فلتكن أخلاقك مثل الأرض. إنه شخصية  
ثابتة من أول القصة إلى آخرها بينما أخوه صلاح فى مقابله شخصية  
نامية تبحث عن نفسها وإن كانت جذورها أو بذورها ترمى إلى حيث  
تتجه (للزمن بقية، ص ٣١).

هناك أكثر من حادثة تتضح فيها شخصية طه النجومى. منها تلك  
الحادثة التى ما تفتأ تتردد من حين لآخر فى القصة عندما أحرق  
المستشفى الحكومى وساق مرضاه الفلاحين. وهو يبرر فعلته بقوله: إن  
البول الدموى علامة للصحة، فهو يدل على كثرة الدم. وتكتمل الصورة  
من الجانب الآخر عندما رقد يستأصل بواسيره فهرع إليه الفلاحون  
أفواجاً، وبلغ من الحب الطاغى أن ادعى كل رجل زاره أن البواسير كثيرة  
الانتشار كأنها حلقة فى كل رجل.. لكن مادام السيد طه يرى  
استئصالها ضرورة فلنستغن عنها جميعها (للزمن بقية، ص ٢٤).

فالفلاحون وتشبههم بمن يستعبدهم وانصرافهم عمن يطلب الحرية  
لهم طرف آخر من أطراف المعارضة لمن يطلبون لهم الحرية وعقبة - على  
كل من يعمل فى سبيل الحرية أن يتخطاها.

أما الأستاذ التهامى 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

ضدها كحزب الفلاح .

تلك نماذج أربعة لأعداء الحرية: من يقيدونها أمثال طه النجمي، ومن يرفضونها مع حاجتهم إليها كمعظم فلاحي قرية النجمي، ومن يتاجرون فيها أمثال السيد التهامي، ومن يتزبون بزبيها ليخدعوا طالبها 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 لتغير طبيعة الموضوع الذي تناولته عما كانت عليه في روايات أخرى كانت تدور حول موضوعات عاطفية. ففي رواية «بعد الغروب» مثلاً (١٩٤٩) نجد الريف ساحراً مما لا يتوفر في أبهى مباحج المدينة خصوصاً في الليالي القمرية بعد الحصاد. وبطل القصة مشغول بتدبر هذا الجمال، يستمع إلى موسيقى المساء في الحقول من نقيق الضفادع إلى صرير الجنادب إلى همس النسيم في غضون الشجر. بينما هو في رواياتنا - وكما رأينا - أرض قاسية، يعنى العمل فيها قاس. والأرض بعد حصد القمح والبرسيم وجهها بشع من الشقوق، وبطنها لا يرقد فيه إلا الموتى، ولولا الماء عليها لكانت وحشاً، فيما أن تكون وحشاً وإما أن تأكلك الأرض (للزمن بقية، ص ٢٦).

وحتى إذا غنى الفلاحون فإن بطلنا يتساءل: كيف أن هؤلاء الناس يستطيعون الغناء وإذا استطاعوه فكيف يستمرثونه؟ (للزمن بقية، ص ٢٨). نظرة البطل إلى الريف في رواية بعد الغروب إذن نظرة عاشق يعكس فرحته الداخلية على ما حوله (لم يكن يعينني من الربيع جماله بقدر ما يعينني منه أنه الفصل الذي تبنى 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

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

كان فى جلد أسرار شخصية المجربة والمجنونة والمستهتره وأطيب النساء ومع ذلك فقد باتت فى حضن صلاح وهو يحس أنها مع أكثر من رجل فى هذه اللحظة وفى كلمات موجزة فقد احتضر الحب الرومانسى فى روايتنا تلك بعد أن كان أحد العلامات المميزة للإنتاج الروائى السابق لمحمد عبدالحليم عبدالله .

وهكذا فلئن كان الانتقال من الريف إلى المدينة ثم العكس مايزال الحركة الرئيسية لبطلنا كما هو الأمر فى معظم الأعمال القصصية السابقة ، إلا أن محور هذه الحركة لم يعد محاولة حصول الإنسان على الإنسان وامتلاك ماضيه فضلاً عن حاضره ، بل محاولة الحصول على المعنوى والإنسانى . وهو اتجاه بدت طلائعه فى الرواية السابقة «الباحث عن الحقيقة» حيث إن تحرير الآخرين هو ما ينشده البطل فى كلتا الروائيتين ، وبمعنى آخر لم تعد الحركة الروائية محاولة حصول البطل لنفسه ، بل محاولة الحصول لغيره . وقد انعكس هذا التطور على الروافد الجانبية للعمل الروائى فانحسرت العلاقات العاطفية بحيث أصبحت أقرب إلى مجرد الممارسة الجنسية ولم تعد لكلمة «أحببتها» (للزمن بقية، ص ١٢١) التى يلفظها صلاح حين يحاول وصف علاقته بأسرار ، لم تعد لها ذلك الرنين الذهبى الذى كانت تتردد أصداؤه عندما ينطق بها

الأبطال الروائيون السابقون .

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

وفى رأى أن أهم ما اكتشفه محمد عبدالحليم عبد الله أو أعاد اكتشافه فى هذه الرواية ذلك التناقض الذى لا يبرز إلا عند التطبيق ، إن المحتاجين إلى الحرية أحياناً ما يكونون أعداءها : فلاحين ومثقفين على السواء . فالخداع الذين هم ضحيته مئات السنوات أقوى أثراً من حرية موعودة تلوح كالسراب . تلك هى السخرية المريرة التى تنطوى عليها روايتنا ، وهى سخرية تكشف عن مدى المسافة بين الجانبين النظرى والتطبيقى .

### الشكل الروائى:

يتميز الشكل فى رواية «للزمن بقية» بما يتميز به الشكل القصصى عند محمد عبدالحليم عبد الله بوجه عام ، وهو محاولة :

- ١ - التأرجح بين الزمنين الماضى والحاضر .
- ٢ - التأرجح بين العالمين الداخلى والخارجى .
- ٣ - التأرجح بين المونولوج وحضور الكاتب نفسه .

وفيما يتعلق بالنقطة الأولى نجد أن قصتنا تبدأ بذكرى مغامرة حدثت لصالح النجومى بطل القصة وهو فى سن التاسعة عشر .. يستعيد ذكرى رسوبه فى شهادة إتمام الدراسة الثانوية ، وكثيراً ما نعثر على فعل «تذكر» . فالشخصيات - استكمالاً للمعالم - يرجعون إلى ماضيهم كلما استدعى حاضرم ذلك . مثل ذلك عندما كان صلاح يعانى من أزمته وهو مختف فى قاع السفينة التى ظن أنها ستحملة إلى أوروبا فنذكر معركة محمد الجندى مع أخيه طه حول معنى الحرية التى كان يتوق إليها فى هذه اللحظة . وهذا تذكر داخل التذكر لأن نفس وجوده فى قاع السفينة كان مجرد تذكر بدوره . وينبها الكاتب نفسه

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

فالقصة تبدأ من حاضر معبر عنه 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  
مرن طبقاً للضرورة الفنية.

لكن التآرجح لا يتم فقط بين الماضي والحاضر، بل كذلك بين  
العالمين الداخلي والخارجي للشخصيات. هذا التآرجح مرتبط بالتآرجح  
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 كالتذكر، أى أنه لا يعبر عن واقع حدث، بل  
يعبر عن أمانى الشخصية أو مخاوفها. مثل ذلك ما رآه محمد الجندي  
وهو ما بين اليقظة والنوم، «مؤكد أنى كنت أحلم.. ومؤكد أنى كنت  
غير نائم» وذلك في مرضه الأخير، وهو حلم يجمع بين النبوءة  
والتعبير عن الخوف من الموت. وأحياناً ثالثة يكون التعبير عن العالم  
الداخلي عن طريق حلم اليقظة على نحو ما تصور صلاح النجومى  
القاهرة وهو جالس فى مآتم أبيه، وعندما بكى من فرط تأثره بما تخيل  
ظن الجالسون حوله أنه يبكى تأثراً على وفاة أبيه، مما رده - وردنا معه -  
إلى العالم الخارجي عن طريق هذا الالتقاء الساخر بين العالمين.

وأخيراً هناك التآرجح بين المونولوج وحضور الكاتب نفسه. ففي  
الفصل الأول مثلاً نجد صلاح النجومى يتذكر مغامرته فى قاع السفينة  
التي هم أن يسافر عليها إلى أوروبا. ولئن كان ضمير الغائب هو

المستخدم، فهو فى الواقع ملاصق للشخصية، وبمعنى آخر مساو لضمير المتكلم، فالرؤيا لا تتم إلا من خلال وجهة نظر صلاح النجومى وكأنه يحدث نفسه أو يتحدث عن نفسه. لكننا فجأة نحس بالكاتب ينحى جانباً زاوية الرؤيا لشخصيته ويبرز بنفسه فيقدم لنا جزءاً من أحداث روايته ثم يعود فيختفى. فالبهار الذى كان متكفلاً بصلاح النجومى وهو مخبأ فى قاع السفينة يتركه مدة طويلة حتى يعانى الخوف والضيق. وبعد أن نعيش مع صلاح وهو يعبر عن هذا الخوف والضيق إذا بالكاتب يبرز ليروى على لسانه هو أخبار البهار التى لا علم لصلاح بها (للزمن بقية، ص ١٦). فهو يشرب على سطح السفينة ويأكل شواء هو وبعض البهارة ويتنسمون هواء البهار وقد نسى صلاح النجومى عندما سكر ورقص وغنى.

وحضور الكاتب لا يتم على هذا النحو فحسب، بل هو يطل علينا من خلال خصائص أسلوبية يتميز بها ليس فى هذه الرواية فقط بل فى 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 يتطوع به المؤلف. فى صفحة ١٨ مثلاً نجده يقول: كل شىء يمر بنا يشارك فى بنائنا.. وكان هذه الحوادث صنعت قلب صلاح النجومى.. ومن جديد يتنحى الكاتب ليتركنا فى مواجهة أفكار شخصيته وذكرياتنا وحركاتها.

أما الخاصية الثانية التى يتميز بها أسلوب الكاتب فهو التشبيه، وهو كسابقه يرد أحياناً مستقلاً على لسان الكاتب نفسه ليضىء لنا بعض جوانب عمله الفنى.

وانتشار الحكم والتشبيهات يجعل الأسلوب فى بعض الأحيان أقرب إلى التجريد أى أقرب إلى العمل الفكرى منه إلى العمل الروائى المعتمد

على الحدث، وبالتالي يفقده جانباً ويضفى 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 دائماً إلى جوارها وعدم إتاحة  
فرصة لها للانفراد بالقارئ. فهم أشبه بأبناء شديدي الشبه بالدهم  
وبالتالي شديدي الشبه بعضهم ببعض.

وهكذا نستطيع أن نقول إن رواية «الزمن 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 الدربة الروائية الطويلة. وهو اتجاه بدأ أيضاً في روايته  
التاريخية السابقة «الباحث عن الحقيقة» وتؤكد في روايتها  
«الزمن بقية».

أبريل ١٩٧٠

## فكرة الموت

فى أدب محمد عبد الحليم عبد الله

- ١ -

لئن كان الشاغل الأدبى 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 للموت آثاره البعيدة على تشكيل العلاقات وتطورها. فالموت - وباللسخرية - وجه من وجوه الحياة. وأنا حتى إذن فسأمت. الكائن الحى هو وحده الذى له قدرة التكاثر، فى مقابل ذلك يدفع الثمن، فهو وحده الذى فرض عليه حق الموت.

ولقد نبه محمد عبد الحليم عبد الله إلى هذا التلازم بين الحياة والموت فى معظم قصصه. (فالأفراح تجدد معالم الأحران، (الماضى لا يعود، قصة ابنتى جميلة، ص ١٧٧) والحياة تنبتق من الموت وتفضى إلى الموت « كما تولد الخطوة من الخطوة لتتحيا الثانية وتنتهى الأولى، (الباحث عن الحقيقة، ص ٧٢). لهذا يقول الزوج لعروسه: إن الحياة تلعب لعبة الشمعة التى كنا نلعبها فى ليالى رمضان.. فحين تنتهى الشمعة نأخذ ذوبها ونعيد صبها ونضع لها شريطاً جديداً ونشعلها.. تأخذ الحى من الميت والنور من الظلام. (حافة الجريمة، قصة المخدع، 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، وطالبتة 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.. بتأناً.. وكثير من العشاق يلوذون بالمقابر . دفعة الحياة تكتسح كل سد (المرجع السابق ص ٦٢).

الحياة إذن أقوى من الموت . بنت اللحاد تصبح حكيمة ، أبوها يدفن وهي تولد . (أسطورة من كتاب الحب ، قصة الست كريمة ، ص ١١٨) .  
القاتل الذي يسلب الحياة أخوه طبيب يحاول ردها في المستشفيات ، هذا اسمه سعد وذاك اسمه سعيد ، مجرد حرف يفرق بينهما (خيوط النور ، قصة المسافر ، ص ٧٣) الجسد 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 ، والجنة في الشارع حيث المفروض أنه يضح 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 معترفاً : لقد أنستنى قوة الحياة شموماً كان يجب أن أنيرها هناك . (المرجع السابق ، قصة شموع ، ص ١١٢) . وموت أمه نفسه وقع حين كان في السابعة عشرة من عمره وبعد أن أمضى يوماً حافلاً وكان اسمها على اسم زوجته .. دخلنا أنا وهي عالماً ليس له حدود . كنا نصرخ أحياناً من فرط السعادة ثم نضع أكفنا على أفواهنا حتى لا يتسرب إلى الخارج صوت (المرجع السابق ص ١١١) . وبعد أن ودعها وعاد إلى بيته وجد برقية في انتظاره تفاجئه بالنبأ الحزين .

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

فمحمد بن عبد الحليم بن عبد الله إذن لا ينسب المومن، بل إن الحسنة تنسب يفسد المتشائمون، صحيح أنه يتجهنا في كل لحظة إلى أن الموت كان في الحياة لكنه يعلن في الوقت نفسه أنه لا يوقف تدفقها. لهذا يقول على لسان مختار بطل رواية شمس الخريف بعد أن استمع إلى أمه تروي قصة وفاة والده: هل رأيت دوحة ضخمة عظيمة دائمة الخضرة فخذعتك بخضرتها طوال الفصول حتى ظننت أنها لا تسقط ورقة؟ ذلك غير ما يحدث، لأن هنالك أوراقاً يحين حينها عندما تجس عنها الشجرة عصارة الحياة. وهكذا ديانا تتوقف في بعض أجزائها فلا يشعر المجموع. (شمس الخريف، ص ٢٨).

## - ٢ -

ولا يرد الموت في عمل قصصي إلا إذا كان له دلالة الفنية، فإذا وقع على شخصيات كان دورها الطبيعي أن تموت فهو مجرد دلالة على حركة الزمن الروائي، جيل يذهب وجيل يأتي. ذلك ما حدث للعابد الشيخ الذي لجأ إليه سلمان الفارسي وهو في طريقه من بلاد الفرس إلى مكة للقاء الرسول الذي يحلم برؤية طلعتة. فبموته استطاع سلمان أن يستأنف رحلته التي كانت قد توقفت عند هذا العابد. في هذه الحالة يكون الموت نوعاً من تغيير المناظر (كما يفعلون على المسرح بين فصل وفصل) «أشياء للذكرى، قصة أجنحة، ص ٤٩».

لكن قصص محمد بن عبد الحليم بن عبد الله يندر فيها مثل هذا اللون من الموت. ذكر الموت يرد غالباً في حالات يمكن أن نوجزها فيما يلي:  
أولاً: يرد الموت في بداية العمل القصصي فيكون له أثره على تطور الشخصيات بعضها أو كلها، وبالتالي على تطور الأحداث. ولا يكون أثره أوضح ما يكون إلا إذا وقع على شخصيات في منتصف الطريق من حياتها. لهذا كانت كثير من الشخصيات القصصية عند

محمد عبد الحليم 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 فى هذه القصص يكون بداية تتسلسل منها وتترتب عليها بقية أحداث القصة وتطور شخصياتها .

يقول مختار بطل رواية شمس الخريف : لو لم يمت أبى وتريث قليلاً حتى درجت فى دروب الحياة لتغير الموقف . كان من الحكمة أن تعيش أمى بمنجاة 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 فى المدرسة (شمس الخريف ، ص ١١-١٢) . فموت الأب جريمة ليس للأبناء دخل فيها (من أجل ولدى ، ص ٥١) .

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

ثانياً : قد يؤدى الموت وظيفه النهاية الفنية فى القصة ، وفى هذه الحالة تكون له إحدى دلالتين :

الأولى : أن يكشف عن حقيقة موقف الأحياء من الأموات . حقاً أنه فى كثير من الأحيان قد يغير الموت أحكامنا على الناس كما يقول مختار بطل «شمس الخريف» يوم ماتت والدته وكانت بينهما قطيعة ، فلا يثير إلا محاسنهم ولا يعرض إلا فضائلهم ، فكان أجسادنا يوم تفنى تأخذ معها نقائصنا فلا يذكر الأحياء منا إلا الفضائل (شمس الخريف ، ص ٣١٠) . لكن بالرغم من ذلك فقد يذف الموت كما ترف البشرية كما حدث يوم وفاة أحد البخلاء ، وكان يبنى مقبرة له بأمواله المكتنزة التى حرم منها أولاده . لكنه مات والعمل لا يزال فى خطواته الأولى فجرى الأبناء نحو المكان ليوقفوا المشروع ثم حملوا جثته إلى المقبرة النشعة

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

لكن الأحياء لا يحطمون دائماً رغبات الأموات بهذه السهولة . فقد تستمر سيطرة الأموات على الأحياء وتحدد مصائرهم . ففي نهاية رواية بعد الغروب كانت لحظة الاحتضار هي اللحظة التي أعلن 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 . وأعلن ناظر العزبة الشاب صراحة أنه يحسد في هذه اللحظة أناساً تسارع قلوبهم إلى السماتة : وأناساً يجهزون على المحتضرين 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 الصحراوي في سيارته وإلى جانبه امرأة ظنوها زوجته . يومها أدركت زوجته أنها كانت مخدوعة وأنها فقدت رجلاً كان أشبه بالسوار الماسي الذي لم يعرف الناس أنه زائف إلا يوم أن ضاع (الصفيرة السوداء ، قصة عندما يعود ، ص ٩٠).

والموت لا يكشف جريمة الميت فقط بل قد يكشف براءته ، كما حدث في قصة المرأة التي عقد قرانها على صياد غرق في النيل قبل أن تزف إليه بشهر فتقدم 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 أعلن أنها عذراء . وهكذا أثبت الموت براءتها وفرقها عنم لا تحب بعد أن عاشت ما كتب لها من العمر مع من تحبه .. أنت ترى أن الحياة أعطتها ، وأن الموت أيضاً أعطها . (البيت الصامت ، ص ١٤٠).

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

هناك من تنتحر لأن حبيبها خذلها (شجرة اللبلاب، ص ١٧١)، وأخرى لأن زوجها اكتشف خيانتها (أشياء للذكرى، قصة الغريم، ص ١٨١). وثالثة تموت وهى تجهض جنينها بعد أن تأرجحت بين اتهامات زوج يشك فى عفافها قبل زواجه منها وغواية آخر، فتركت ورقة تحت وسادتها كتبت فيها بخط كبير «أنا التى أجهضت نفسى فلم أكن أحب أن أحمل من أى رجل». (البيت الصامت، ص ٣٢٥). والأخ الطامع الشرير فى ميراث أخيه يلقى مصرعه نتيجة لشربه وعقاباً عليه، فقد قتله الجناة خوفاً من بطشه (الجنة العذراء، ص ٢١٤). كذلك مقتل عطيات بطلة غصن الزيتون بيد عشيقها، ويقارن هنا زوجها صراحة بين هذا الموت وموت أنا كارنينا ويتنبأ به من قبل وقوعه حين يقول إنه كان يقرأ هذه الرواية التى فرض مؤلفها تولستوى على بطلته جزاء الظالمه حين جعلها تسلم عنقها الفاتن لقطار السكة الحديد وكأنه يقرأ قصة عطيات التى خانته كما خاننا أنا كارنينا زوجها. وفى الصباح التالى فتح الجريدة ليقرأ مصرع عطيات. كذلك كان مصرع الأجنبى الدجال مدعى الطب إذ تلتف بندقته من سوء استعمالها ويرتد عليه الطلق وينزف حتى يموت، فقد كان يسرق أموال الفلاحين ويوهمهم أنه يعالجهم ويحقنهم بالماء والملح (خيوط النور، قصة خيوط النور، ص ٢٩).

وهكذا فإن الموت يصنع نهايات محكمة لقصص الناس (الماضى لا يعود، قصة ابنتى جميلة، ص ١٧٥).

\*\*\*

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

عن سفك الدماء، عدا جمال الذي قتل عشيقته عطيات بطلة غصن الزيتون، ومع ذلك فإن جمال لم يكن الشخصية الرئيسية في الرواية. إنما يتم القتل على يد شخصيات تظهر عرضاً في القصة كأنها يد القدر لتوقع القصص ثم تختفي. أي أنها ليست شخصيات تعهدا محمد عبدالحليم عبد الله حتى استوت وأصبح لها وجودها الفني الواضح.

بدا ذلك واضحاً عند مصرع حمودة الذي استولى على أرض أخيه رضا، فعاد يستردها منه بعد غيبة طويلة في القاهرة. ومع ذلك فإن رضا لم يكن هو الذي قتله، ولا يمكن أن تفضى شخصيته على النحو الذي صاغها محمد عبدالحليم عبد الله إلى قتله بالرغم من أنه أول الناس مصلحة في قتله. بل جاءه من يحمل إليه نبأ مصرع أخيه، إذ انطلق عليه الرصاص من سيارة مجهولة مطفاة الأنوار مرت بسرعة مجنونة على الطريق الذي تقع على عزبة «ماضي». وكان الوقت مساءً، وحمودة عائداً من حقول القطن يركب بغلة «قيل إن أبناء الجنائني هم الذين فعلوا ذلك قبل أن يخلص من مشاكله ويتفرغ لهم. وشاعت إشاعات أخرى» (الجنة العذراء، ص ٢١١). نلاحظ استخدام أفعال مجهولة الفاعل: انطلق. شاعت. ثم كلمة «مجهولة». تلك أداة القدر تحقق ما تعزف 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 العمدية. لكن كامل المتتمدين الحديث قرر بينه وبين نفسه ألا يفكر في أن يثأر، على الرغم من أن زوجة أبيه كانت تدفعه إلى ذلك دفعا لا سيما وأنه الولد الوحيد - فلم يخلف أبوه إلا ست بنات أخريات، وتهيب به أن اقتل عدوك قبل أن يقتلك. أما هو فكان - على حد تعبيره - يرفض أن يحل مشكلة بمشكلة. فهو روح مسالمة، لا يحب الشر ويهوى الحياة الهادئة. وفي

بعض ليالى القلق كانت تهبط عليه أفكار كالتى يعملها أهل الصعيد للتخلص من قضايا الثأر: أن يأخذ كفته ويذهب إلى أعدائه مسلماً نفسه إلى كرمهم حتى يعود إليه حب الصفاء، لكنه يفتن أخيراً إلى أنه مطلوب بعد أبيه، وأنه المظلوم لا الظالم.

وحتى حين يهيم البطل باقتراف جريمة القتل يتدخل القدر لتجنبيه ما أو شك أن يقترب. ففي القصة الأولى من مجموعة «حافة الجريمة» نجد البطل الريفى قد أو شك أن يرتكب جريمة القتل مجرد وهم خلقه ماض من العداوات، فيهم بقتل طفل ظناً منه أن أعداءه خطفوا أو قتلوا طفله، لولا أن ينقذه أمر خارج عن إرادته إذ نام الطفل الذى احتفظ به كرهينة، ولو كان قد أصر على الصراخ لارتكب جريمته، وقد أتاح له نوم الطفل أن يتحرك فى حرية لمدة لحظات تعرف فيها على حقيقة أوهامه فأفرج عن الطفل. وهكذا وصل الرجل إلى حافة الجريمة دون أن يصل إلى الجريمة نفسها.

- ٣ -

ومحمد عبدالحليم عبدالله - على عكس كاتب مثل يوسف السباعى - لا تلج فى أدبه فكرة الموت الفجائى. ويمكننا تتبع حالات قليلة لهذا اللون من الموت. فى رواية «للزمن بقية» - آخر ما نشره محمد عبدالحليم عبدالله - مات النجومى الكبير عمدة القرية حين كانت قرية تحتفل بفرقة تمثيلية وافدة وابنه الأصغر يشترك فى التمثيل، فأطقت الأنوار بأمر من الابن الأكبر وأوقف الحفل، وبذلك كان موته المفاجئ موتاً لفرحة الناس. وبالرغم من ذلك فإن الموت هنا لم يكن مفاجئاً بالمعنى الدقيق للكلمة. كان قد سبق للنجومى الكبير أن مرض، ثم شفى. تلك دقائق الطبول لما عساه سيقع، فلما وقع أدركنا أن شفاءه كان مجرد خداع له ولنا على السواء.

وابن اللحداء يعود من السوق يحمل لفة الطعام لأبيه فيجده ميتاً

(جوليت 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 وموتاً 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 الشفيق). 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 بنذره ويسمعنا ديبه وهو ما يزال في الطريق، ولعل رواية «من أجل ولدي»، أوضح رواية تحقق فيها ذلك، وشخصية أم فؤاد هي أبرز شخصياتها التي استخدمها المؤلف في هذا السبيل.

فأحياناً ما يكون هذا الاحتفال بمقدم الموت على شكل نبوءة قد تأتي في المنام. فأم فؤاد رأت قبل موت أبيها برج الحمام في دارهم يسقط كأن شيئاً اقتلعه من أساسه ورأت الحمام يطير في كل صوب. فمات الرجل وتفرق بعده الأبناء وانقسمت الدار إلى عدة دور. (من أجل ولدي ص ١٨) وقبل موت زوجها رأت في منامها في إحدى الليالي ريحاً آتية من الجبل.. ورأت مرة أخرى أن الكلب الرابض تحت شجرة الخروع ينظر إلى إنسان لم تتبين شكله وهو خارج من الباب الحديدي وكأن دموغاً

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 تغلب عليها صلاتها . وفي كثير من الليالي كانت تستدعيني لأنام على مقربة منها، والدنيا في نظرها لا تساوى جناح بعوضة . . تستعيد تاريخ حياتها كل يوم ثم تقلب نظرها فيما حولها وكررت لى أنه لا يجب أن أحزن عليها إذا ماتت» (المرجع السابق ص ٢٠٩-٢١١) .

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

وأحياناً ثالثة، تكون النذر طبية واجتماعية، فالأدوية تتزاحم إلى جانب المريض يوماً بعد يوم ، والزوار يقللون زياراتهم حتى انقطعوا فلا داعى لضياح الوقت ، والشحاذ المقيم على ناصية الطريق كف عن ابتزاز النقود بالدعاء للأب لأن الأم نههرته عن ذلك . (المرجع السابق ص ٤٣) .

والطبيعة نفسها تشارك فى الاحتفال بمقدم الموت . فالوالد «قد أسلم روحه فى إحدى ليالى الشتاء والرياح تهدر فى الجبل وتلوى أغصان الشجر . وقبل أن ينبثق صوت الأم بالصراخ كان الكلب يعوى تحت شجرة الخروج والقطار الأخير من العاصمة يمط صفيحه على أبواب المحطة ويزفر . . قبل أن يتوقف» (المرجع السابق ص ٤٤) . ويوم ماتت الأم «انقص غصن الشجرة العجوز القائمة فى ركن الحديقة فعبرت فرقته عن معنى الانفصال» (المرجع السابق ص ٢١٣) .

فإذا كانت لحظة الموت فإن شخصيات محمد عبدالحليم عبد الله تصارع الموت أحياناً صراعاً تنعكس 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 أحببنا... إن السيدة فمسألة بطبعها وقد آلت حالها إلى رقة توشك أن تكون ذوباناً ففيم يارب هذه المعركة؟ إن كل شيء فيها يخفق وإن كانت الأهداب الطوال قد رقدت نهائياً على خديها رقدتها الأخيرة. ثم حمى الوطيس فأيقنت أن ساعة الفصل قد حانت وأصبح المنظر أقرب إلى أن يكون بركاناً يتفجر في عود من القمح طويل ناحل رفيع أصفر. حتى إذا ما سكنت الحركة ألقيت قبلة على جبينها البارد ثم سحبت على وجهها الغطاء، وأخليت السبيل لدمعى المحبوس، (شمس الخريف، ص ٣٠٠).

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

ورغم أنه من الطبيعي أن يموت الآباء قبل الأبناء (من أجل ولدى، ص ٣١٤) إلا أننا نجزع من فقد الآباء وذلك جزء من خوفنا من الموت، فكما نرى حياة أبنائنا امتداداً لحياتنا على الأرض فإننا نرى وجود آبائنا بقاء للأرومة التي نبتت منها شجرتنا... وكانهم خط الدفاع الأول في قتال النية، ولذلك فإننا نجزع من موتهم. (شمس الخريف، ص ٣١٨).

ولقد كان طبيعياً أن ينشغل محمد عبدالحليم عبد الله بما ينفع به

العالم العربى من أحداث حتى عام وفاته ( ١٩٧٠ ) يجعل محور روايته التى كان يكتبها ولم يتمها مشكلة الحرب وما يرتبط به من موت . فواجه الحقيقة بشجاعة ، وحاول أن يستخرج من مرارة الحب حلاوة ، فالمقاتلون فى جبهات القتال يضحون بحياتهم ليخطروا لنوم النائمين طريق عالم مطمئن . وبعد أن كانت السيدة منى المنشاوى بطله روايتها التى لم تتم تبحث عن زوجها المفقود فى حرب ١٩٦٧ ورأت أناساً فى المستشفيات والمصحات ممن فقدوا الذاكرة أو أصابتهم عضة الحرب ، عادت بفكرة أن الموت فى الحروب أقل ما يجب أن يشير أحزاننا . فإذا كانت الحروب هى سوق الموت فكيف نستنكر أن تروج فيها السلعة الأصلية ؟ ولقد أعلنت منى المنشاوى أننا محتاجون للموت فى مصر ، محتاجون لأن نتخذه وسيلة إلى غاية ، محتاجون إليه من جديد ، وعلينا أن نعاود الموت بطريقة جديدة ، ثم تشير إلى موت المسيح وكيف أنه قمة الرومانسية ، وإلى قول غاندى إننا يجب ألا نخاف من الموت إلا إذا خفنا استبدال ثوب بثوب . نظرة بسيطة لكنها محتاجة إلى تدريب . وهكذا تستمر وقفة محمد عبدالحليم عبد الله الشجاعة أمام الموت حتى آخر أعماله فىرى كيف يكون طريقاً للخلاص والبعث بدلاً من أن يكون طريقاً لليأس والانهيـار .

\*\*\*

بقيت ملاحظتان سلبيتان .

الأولى : أن فكرة الموت عند محمد عبدالحليم عبد الله لم تتطور . فهى فى أولى رواياته لا تختلف عما هى فى آخر رواياته . على غير ما نجد فيما يتصل بموضوعه الروائى الذى 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 اللبلاب»: (سألتقى بمن كانت أشد الناس وفاء لي) (ص ١٨١) يشير بذلك إلى زوجته المتوفاة. غير أن مثل هذه الإشارة قلما نلتقى بها، بينما يتردد الحديث أكثر عن أجسامنا التي تفتنى. وتلك 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 نجد أن الاهتمامات العاطفية - لا الروحية - هي الشاغل الأول للشخصيات الروائية عند محمد عبدالحليم عبدالله.

لقد علمنا محدداً، عبدالحليم عبدالله أن الحياة رحلة، وكل حبيب نفقده ليس إلا رفيق سفر نزل في الخطة السابقة (سكون العاصفة، ص ٨١، أشياء للذكرى، قصة أجنحة 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 وترايه ، ولاكتشفنا أن خلفها عاشقاً للقرية بما يحمل العشق من نعمة ونقمة ، 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 ، متنقلاً 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 يوحي بأن الغروب وشيك والظلمة مقبلة ، ولهذا كان للخوف كفة الرجحان .

٢ - ولكن التوازن ليس مقصوداً على العالمين الخارجي والداخلي ، بل هو يمتد فيشمل التوازن بين الحاضر والماضي . الماضي موجود في الحاضر وبالتالي فالحاضر مرتبط بالماضي بل هما يلتحمان ليكون منهما معظم شخصيات المجموعة . ويتكون 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 .

لنواصل قراءة فقرة من القصة الأولى: وتلفت .. ليس هنا أحد . لكن كأنما أحس أن أنامل ابنه هي التي صنعت هذا الشيء .. وتذكر أنه يعبر من أرضهم ومن غير المحتمل أن يجيء ابنه حتى هنا (الحاضر ممثلاً في مشاعر الشخصية) .

وتسمر في مكانه . طافت برأسه ذكرى عداوات وإحن يشغل القرويون بها قلوبهم إلى مدى طويل ، كأنما الليل الخالي من المشاغل مكلف بأن يحتضن هذه العداوات ويربيها ويغذيها (الماضي على صورة ذكرى ، والجملة الثائرة تعلق الارتباط بين هذا الماضي والحاضر) .

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

وتمضى 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 لولا أن أنقذه أمر خارج عن إرادته ، إذ نام الطفل الذي احتفظ به كرهينة مما أتاح له أن يتحرك في حرية لمدة لحظات تعرف فيها على حقيقة أوهامه .

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

مصير، ولولا أن ابنه جابر كان قد أقبل من قبل ليمارس هوايته على النخلة، ثم توارى حين رأى صاحبها مقبلاً، لما أتيح له أن يسرع لمناداة أبيه وإنقاذ صاحب النخلة الذى غمره التأثر 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 فى هذه القصص ينتصر دائماً، رأينا هذا فى قصة «حافة الجريمة» ورأيناه فى قصة «ظلال الليل» التى تنتهى بانتصار الفلاح على الذئب، وفى قصة «يوم الحصاد».. ولعل قصة «سنابل» أكثر قصص المجموعة تركيزاً على جانب الخير فى الإنسان وتبنيهاً إليه، وهى قصة فكرتها معروفة متداولة أعاد محمد عبدالحليم عبدالله صياغتها بأسلوبه كما أضاف إليها بعض التحوير والتعديل، وهى تدور حول أخوين أضاف كل منهما - سراً بالتبادل - من محصول أخيه، وكانت النتيجة أن كل محصول ظل كما هو «غير أن شيئاً واحداً منهما ظل على محصول كل منهما».. ذلك المحصول الذى حرسه الحب فملأته البركة حتى فاق كل تقدير، وأهم ما فى الصياغة الجديدة أن الكاتب جعل القصة فى 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 التى تحدد وتفصح، 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 فبدد 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 فى المستقبل البعيد. ففى قصة «التذكرة الخضراء» نجد التلميذ الريفى

الذى يتغرب لأول مرة فى مدينة كبيرة كالإسكندرية ليلتحق بإحدى مدارسها فلا عجب أن تحدث فى حياته هزة عنيفة وأن يعود أدراجه إلى قريته بعد معاناة تجربة مريرة، ضيعت عليه عاما من عمره، غير أن هذه ليست نهاية القصة، فقد حرص الكاتب أن يضيف إليها جملة نبه فيها إلى أن هذا العام الذى ضاع من عمره هو الذى منحه قدرة على تحمل المصاعب فيما بعد، وهى ليست جملة مقحمة على القصة لأن القصة بدأت بالشخصية وهى فى 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 الطبيعى أن نعود مرة أخرى إلى الحاضر لنذكر الحلوى الذى خرج من المر. فالخير فى النهاية دائماً، ولو أننا قد لا نحصل عليه إلا كما نحصل على الورد من الشوك وعلى العسل من إبر النحل. وهو ليس خيراً مفروضاً من الخارج كالتنقيات السعيدة فى بعض القصص لأنه نابع من الشخصيات التى تتسم فى أعماقها بالطيبة مهما فرضت عليها الظروف من تصرفات قد تحمى بها مؤقتاً عن طريق الخير، وهذه دلالة «حافة الجريمة» عنواناً للمجموعة، فالشخصيات لا تقع فى قلب الجريمة وإن كانت قد تصل إلى حافتها.

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

٤ - فى تلك الأثناء زادت ليا سارة كثرة الزوجين المبتليين بمتى كانتا  
أطفالهما فى شقة مغلقة حتى موعد العودة من العمل . فالقروية حين  
وصلت إلى بيت سيدتها السابقة وجدته مغلقاً على أطفالها الذين  
رحبوا بها أولاً ثم شكروا لحظة فى أنها قد تكون لصة تخدعهم ، حتى  
اضطرت أن تدفع الباب بقوتها الجسدية فتفتحه لتطمئنهم .

والواقع أن العلاقة بين الأزواج لها مكانها الهام فى قصص المجموعة  
ونضرب مثلاً قصة «المخدع» وفيها نجد العريس يسبق عروسه إلى البندر  
الصغير الذى عين ناظراً لمدرسته الإعدادية لعله يهين لها سكناً ، فلما تم  
له اختيار المسكن اتضح أنه بنى فوق مستنقع ردم بركام مقبرة قديمة مما  
أزعج مشاعر العروس الرقيقة حين وفدت على مسكنها ، غير أنه أقنعها  
- بحبه وغزله - أن الحياة تلعب لعبة الأطفال بالشمعة فى ليالى رمضان :  
فحين تنتهى الشمعة نأخذ ذوبها ونعيد صبها ونضع لها شريطاً جديداً  
ونشعلها . . وهكذا الحياة نحن نعيد صبها وهى تعيد صبنا . . الحى من  
الميت والنور من الظلام .

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

وقصة «تعاطف» تكشف لنا عن تلك العلاقة المعقدة بين خريج  
جامعى وزوجته التى كانت متفوقة عليه أثناء دراستهما بكلية الحقوق ،  
ولكن نغص عليه هذا التفوق حياته الزوجية فيما بعد ، كانت  
تدرك - ويدرك أيضاً - أن هذا التفوق بدوره هو سر تقديره لها ، لهذا  
فهى تقا تل فى سبيل المحافظة عليه . . تسهر فى دراسة قضاياها إلى ساعة

متأخرة من الليل وتعد رسالة جامعية فى الوقت نفسه بينما تهيئ له طعامه، وتتقياً لتدفع ضريبة الأوموة. أما هو فكان يعادى فيها شيئاً لم يحاول تحقيقه لنفسه. ولقد أراد أن يعاقبها ذات ليلة بالأى تناول ما أعدته له من عشاء، فلما أدرك فى الصباح أنها - رغم إرهابها - نامت هى أيضاً بلا عشاء أعلن أنه سيحاول فهمها من جديد.

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

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

ولعل قصة «هروب» خير مثال لهذا القهر وتلك المخاوف التى تعانيها كثير 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 يتسرب إلى نفسه، وانعكس هذا الخوف وهذا الشك فاتهم زوجته وأعقب اتهامها استخدام الأيدي، فدخلت الحمام حيث قتلت نفسها، وهنا - ولأن الشر ليس أصيلاً فى نفسه - انعكست مخاوفه مرة أخرى، ولكن بدلاً من أن تكون ضد زوجته أصبحت ضد نفسه. فانتابه إحساس بالذنب تمثل فى أنه قاتلها. ولما

كان البطل يعمل حارس محكمة فقد انتهز فرصة نوبته الليلية ليحاكم نفسه، وذلك لأنه - على حد تعبير المؤلف - بإحساس الذنب والأسى والخوف والرغبة في التطهر بتلقى الجزاء، ولقد استيقظ الليلة هذا الإحساس يلمح في طلب المحاكمة.. يعرض نفسه للاتهام والدفاع، حتى يحصل على البراءة أخيراً.

٨ - وهكذا نجد أن بعض شخصيات القصص يتضخم لديها الإحساس بالذنب حتى لتسعى إلى محاكمة نفسها بنفسها طلباً للبراءة أو الجزاء، ولئن كانت النفس قد حصلت في القصة السابقة على حكم البراءة، فقد اختلفت النتيجة في قصة «وجهاً لوجه» حيث نجد ممرضة تدرك أنها لا تقوم بواجبها على نحو تام في رعاية المرضى، ولأن فنية الشخصية لا تكتمل لدى محمد عبدالحليم عبدالله إلا إذا تميزت بحساسية خاصة، فإن بطله قصته يتضخم لديها الإحساس بالذنب أثناء مرضها حتى لترى في هذيانها وهي محمومة أن من باعوها اللين والخبز والدواء قد غشوها كل بدوره، ولتكتشف - 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. تساؤل تطرحه المجموعة، فخلاصته «لماذا لا ندع الكره، ونجعل المحبة لنا طريقاً وغاية؟».

وهكذا نستطيع أن نحدد خصائص في القصة القصيرة عند محمد عبدالحليم عبدالله من خلال مجموعته حافة الجريمة على النحو التالي:  
أولاً: من ناحية الموضوع:

( أ ) التعرف على ريفنا المصرى: ظاهره وباطنه وما حوله من بناهر 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 المجموعة تعاني من القهر وتنعكس معاناتها في محاولة قهر الآخرين ولكن - ولأن الطيبة أيضاً من سمات هذه الشخصيات - فإن الشعاع 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 لتكوّن النسيج الأساسي للقصة .  
 (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 الراوي : فتنهدت .. أحسست أن الكلام غير سليم ، غير أننا أحياناً نصل 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 الثمين إذا غاب لا يجعلنا نعرض عن كل شيء ولكن يجعلنا نبحث عن بديله بين أخس الأشياء .. إلخ .

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

البندر المتواضع فهو ليل طويل ممل لا يقطع الناس فيه الوقت بل هو الذى يقطعهم . كما أتاح لنا أن نعيش مع عشرات الشخصيات البسيطة المتواضعة التى تكافح من أجل الحياة: الحاطبة التى تزوج بنات الناس وتبور ابنتها حتى سن 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 التراحيل، ناظر المدرسة الإعدادية الذى يهين بيت الزوجية، الزوج الهارب من زوجته .. كلها شخصيات تزدهم بالعواطف والرغبة فى الحياة ثم بالطيبة أولاً وأخيراً ..

يوليو ١٩٦٦

## الوجه الآخر

بعض الأدباء كالماسة، لهم أكثر من وجه كل منها يشع بريقه الخاص، وقد كان الوجه الذى اختاره محمد عبدالحليم عبد الله أو الذى اختاره له مزاجه الأدبى هو وجه القصصى متنقلاً ما بين الرواية حيناً والقصة حيناً. أما وجه الناقد أو المعترف أو الدارس أو المتأمل فقلما أطل علينا به.

ومع ذلك فقد كان يختلس قلمه بين الحين والحين، وربما بدوافع البيئة الحضارية وما فيها من صحافة وإذاعة وسينما ودوافع البيئة الأدبية وما فيها من أدباء أصدقاء ونقاد مهاجمين وترجمات عن لغات أدبية.. إلخ، أقول إنه كان يختلس قلمه ليسجل ذكرياته وتأملاته وآراءه فى الحياة وفى الآخرين ابتداءً ممن هم أقرب الناس إليه.

وهكذا يطل علينا محمد عبدالحليم عبد الله بهذا الوجه الذى توارى لحساب الوجه القصصى، ومع ذلك فإن بصيص الضوء الذى يشعه هذا الوجه المتوارى لينير لنا جوانب فى حياة أدينا وفى أدبه ما كان يمكن أن تتكشف لنا لولاه، وهو يؤكد أن وجه المفكر كان موجوداً دائماً خلف وجه الروائى والقصصى.

والواقع أن الناقد أو كاتب السير فى أدبنا العربى يجد الطريق أمامه يكاد يكون مسدوداً، ذلك لأننا تعودنا أن نخفى كل ما من شأنه أن يلقي الضوء على الحياة الخاصة لأدبائنا ومفكرينا وعلى اعترافاتهم وذكرياتهم ورسائلهم، أى وهم فى غير الأوقات التى يرتدون فيها زيهم الرسمى أمام جمهور قرائهم، فهم دائماً يلقونهم من خلف قناع وقلما يلقونهم وهم فى حالة استرخاء عاطفى أو فكرى. بينما يترك الأدباء فى اللغات الأخرى تراثاً من الرسائل الخاصة والمذكرات الصريحة

والاعترافات الجريئة تقدم للنقاد أو كاتب السيرة معيناً خصباً لمادته، أما نحن - فأسباب تتصل بتقاليد البيئة - نخفى رسائل الأديب ونعدم أية إشارة إلى صلته العاطفية حتى ما انتهى منها إلى علاقات شرعية. ولهذا فإننا نجد كاتباً مثل عباس خضر حين أخرج لنا كتابيه «طفولة الأديباء» و«غرام الأديباء» كان مصدره الأساسى روايات هؤلاء الكُتّاب وأشعارهم، وهذه كلها أئنة قد تشير إلى ما خلفها لكنها لا تسفر عنه، بمعنى أن العمل الفنى قد يستمد بعض عناصره من حياة الأديب الخاصة لكنه يدخل عليها من عمليات الحذف والإضافة ما يضل كاتب السيرة لو أنه اعتبرها مادة أولية.

من هنا تنبع قيمة هذه المجموعة من الكلمات التى تقدم لنا الوجه غير القصصى لمحمد عبدالحليم عبدالله التى حرص على جمعها بعد وفاته ابن أخيه زغلول من مصادرها المشتتة المتعددة. إنه يتحدث فيها عن نفسه وعن أمه وعن أبيه وأخته وزوجته وابنته، فنذكر أنه رجل يحترم العلاقات العائلية ويقدمها - 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 الاعتراف بما ورثه عن أمه من حساسية للفن وبفضلها عليه فى دفعه إلى التعليم «كان منظر الطربوش يطيش عقلها لأنه كان رمزاً للحكام والموظفين ورجال الشرطة، كذلك باتت الليالى الطوال تحلم أن تراه على رأسى .. ثم موت» ورغم الضوء الضئيل الذى مشى عليه والده فإن نور قلبه هداه يوم صمم على تعليم ابنه ليصل إلى شاطئ النجاة. فقد كان أمله أن يرى ملابس ابنه وسكنه ومعرفته خيراً من ملابس هو وسكنه هو وأرقى من معرفته. وبنفس الروح يتحدث عن أستاذه وعمن لهم فضل عليه فى بداية حياته العملية، بل إننا نعثر فى بعض هذه الشخصيات على أصول لبعض شخصياته الروائية حتى ليستركان فى الاسم مثل شخصية عم محمد

الجندي فراش الجمع اللغوى الذى نعتش على سميته فى آخر روايات محمد عبدالحليم عبد الله «للمن بقية» حيث أصبح محمد الجندي فراشاً لدى عمدة قرية النجومى، ولا شك أن محمد عبدالحليم عبد الله قد قام بعملية تكثيف بين فراش الجمع اللغوى وشخصية قروية أخرى ومنح الشخصية المكثفة الجديدة نفس الاسم «محمد الجندي». كذلك حين تقرأ حديثه عن تولستوى وكيف أنشأ لأبناء الفلاخين مدارس فى ضيعته وكان يعلمهم بنفسه ويجلب لهم المعلمين على حسابه ويسقيهم الماء بمضخاته فثاروا عليه واتهموه بأنه سيخرب بيوتهم، حين نقرأ ذلك نتذكر على الفور شخصية صلاح النجومى بطل «للمن بقية» ونعرف أن حياة تولستوى كانت أحد منابع هذه الشخصية. فقد تصرف صلاح النجومى تصرفاً شبيهاً بتصرف تولستوى وكان رد الفعل من فلاحيه مشابهاً كذلك لرد فعل فلاحى تولستوى. وسنجد أن محمد عبدالحليم عبد الله حين يتحدث عن الشخصية الروائية يؤكد أن الروائي يستمدّها من ذكرياته وتجاربه.

فإذا انتقلنا من دائرة الشخصيات إلى العلاقات نجد 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 مباشرة عندئذ يكون الظل تحت أقدامنا، وهكذا قد يفعل الصديق: يكون تحت أقدام صديقه عندما تكون شمس الحوادث فوق رأسه مباشرة. وإذا كان الإنسان لا يمشى بغير ظل إلا فى الظل والظلام 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 القصصى  
والذى كان التشبيه أحد خصائصه الرئيسية .

وبنفس الأسلوب يقدم لنا رأيه فى الحب ، فهو يدخل من النوافذ لكنه  
لا يخرج منها ، يدخل متلصصاً متسلقاً لكنه إذا ما أراد الخروج سمعنا  
تخميم الأبواب المغلقة . وكما أننا نأخذ الحرير لنصنع منه أكثر ملابس  
الحسان سحرأ ونسى - أو لا يخطر على بالنا - أن الكائن الذى 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 التى كانت أشبه بمخاض الولادة لما نتمتع به من أدب وفن .

ويشبهه محمد عبدالحليم عبدالله الفن فى مرحلة التقليد بمرحلة  
الرضاع فى عمر الإنسان بعدها يستقل عن الأم . ومعنى هذا أن اللوحة  
- الواقع والقصة - الخبر هى مرحلة مراحل طفولة الفن التشكيلي  
والفن القصصى ، ويتطور الإنسان ونضجه الحضارى أصبح للفن شيئاً  
فشيئاً وجوده المستقل عن الواقع وإن كان مستمداً منه ، وترك تسجيل  
الواقع أو تقليده لوسائل أخرى مثل الكاميرا بالنسبة للمرئيات  
والصحيفة بالنسبة للحوادث .

وبروح التسامح والمحبة يعلن محمد عبدالحليم عبدالله أن المدارس  
الفنية والمذاهب الأدبية التى تتعارض وتتعارك ويحاول بعضها أن يمحو  
بعضها الآخر سابقاً بذلك خطوات الزمن ، كلها يخدم بعضها بعضاً  
وتؤلف مجموعها باقة ألوان . أما مهمة الفنان فهى إسعاد وإرشاد معاً ،  
أى بشرط ألا ينفصل أحدهما عن الآخر وإلا فسدت المهمة . فالإسعاد  
فقط يجعل الفن مجرد أداة للترفيه العارض السريع ، والإرشاد فقط  
يجعله بوقاً من أبواق الدعاية العارضة السريعة أيضاً ، والجمع بينهما هو  
الذى يعطى الفن جاذبيته وعمقه معاً .

ويقف محمد عبدالحليم عبدالله أمام الكلمة وقفة متأملة ، فلكل

كلمة سرها ولها خاصة ووظيفة، وفيها شحنة 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. والذي ينجح في فهم شخصية الناس ينجح في معاملتهم، والذي ينجح في فهم شخصية الكلمة (بمعنى طاقتها ومدلولها وذكرياتها) ينجح في استعمالها أيضاً.

غير أننا ما نلبث أن نلمح المرارة تتسرب إلى قلمه حين يتحدث عن النقد، فيعلن أنه وإن كانت الدائرة الأدبية تتكون من أربعة أطراف هي: الكاتب، القصة، القارئ، الناقد، فالذي 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 وإما أنه تناولها بالهجوم أكثر مما تناولها بالترحيب.

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

ويبدو الناقد خلف القصص حين يتحدث محمد عبدالحليم عبدالله عن الشخصيات الروائية وكيف يستمدّها الروائي - كما ذكرنا - من أعمق ذكرياته وأصدق تجاربه. وتكويها يتم في جو نفسى متعادل، فلا

هو يشوبه الانفعال الحاد الذى يكون بمثابة الحرارة القاتلة بالنسبة للأحياء ، ولا الفطور الذى يتنافى مع طبيعة نفس الفنان . فلا بد إذن من جو نفسى صالح يحتضن فيه الفنان شخصياته حتى يقدر لها أن تبعث للحياة . ولكن الشخصية الروائية لا تنتهى بمجرد انتهاء الروائي من تقديمها فى عمله الفنى ، بل إن الزمن والناس يعاونان المؤلف بدورهما أو ينويان 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 روائي ما بنجاح وتظل أيدي الناس تتلقف الشخصية من يد إلى يد . وفى كل مرة يضاف شيء جديد إلى الشخصية هو مزيد من شعور الناس بها حتى يمر الوقت الكافى لتصبح الشخصية عالمية وربما فى قوة وشهرة شخصيات الأساطير . وهكذا يعلن محمد عبدالحليم عبدالله - 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 أعماقنا أثناء الكتابة - التى هى حلم إيجابى - قد يتكرر بالنسبة للكاتب ، لكنه يأخذ صوراً مختلفة تتباين عمقاً وعرضاً وطولاً وليس فى ذلك أى عيب على الكاتب . فتعدد الحادثة بين روايات الكاتب ليس من الضرورى أن يكون تكراراً أبداً بل هو رجوع للتجربة التى تفرض نفسها على الكاتب بإلحاحها المتواصل حتى يستكملها تماماً . ولا شك أن محمد عبدالحليم عبدالله كان ينفى بذلك عن نفسه تهمة التكرار فى أعماله الأدبية والتى وجهتها إليه الدكتور

بنت الشاطئ ذات يوم على صفحات الملحق الأدبي بالأهرام .  
ويعلم 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 مزاوله كتابة الرواية ثم النجاح فيها أعسر ألف مرة من مزاوله الأقصوصة . كما أن الشخصيات التي تخلقها أفلام الروائيين - وليس كتابة القصة القصيرة - هي الأكثر ذيوغاً .

ثم يحدد ما أطلق عليه اسم «الخواص» التي يعتمد عليها كاتب القصة القصيرة ، وهي اللمسة الإنسانية ذات المعزى الاجتماعي الصامت ، والأقصوصة التي تبنى على هذه الخاصة تتطلب مزاجاً شاعرياً وقلباً يحس آهة الحزاني . وقد يعتمد المؤلف على غرابة الحادثة وهو في هذه الحالة إما أن يكون ممن يستسيغون الراحة التي تمنحها له غرابة الحادثة فيعتمد عليها معظم الاعتماد ويجعل قصته تعيش في جو أقرب إلى جو الرواية البوليسية ، وإما أن يكون ممن تحس روحه بالشخصية مزوجة بالحادثة الغربية وهذا أروع من الأول بكثير . وقد يعتمد الكاتب على خلق مشكلة ثم حلها ، وهذه الخاصة متعبة إلى حد ما ، لأن العقدة والحل إذا لم يكونا منسجمين معاً انسجام تعاشق الحب بدا العمل تافهاً ، والعقدة والحل قد ينسجمان معاً انسجام حيل النصابين والحيل السينمائية . وأخيراً قد يعتمد المؤلف على عنصر المفاجأة وهذا أخطر أنواع الخواص التي يبنى عليها الكاتب أقصوصة لأن ذكاء القارئ قد يفوت في كثير من الأحيان على المؤلف قصده فينهار بناء الأقصوصة .

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

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

ويعلن رأيه فى لغة القصة فيتهكم قائلاً، إننا نصنع من الورق والطين والقش أشياء جميلة فلماذا إذن نصنع من لغتنا أشياء تافهة أو قبيحة . ولغة القصة لديه هى كل الوسائل اللفظية المكتوبة التى ينقل بها المؤلف التجربة من جذورها من نفسه إلى نفس غيره . إنها البدن الذى نرى الروح من خلاله ولولا البدن ما أحسنا خفقة لروح .

وكما يعلن رأيه فى القصة فإنه يعلن رأيه فى الشعر الجديد، فالثورة الحادة الجامحة التى قامت لتكسير الأوزان والقوافى نجحت تماماً فى تحطيم الأدوات الموسيقية التى تملكها القصيدة ولم تنجح فى الاستعاضة عنها إلا بمؤثرات داخلية يجب أن نفوس فى بحر الشعر لنصيدها، وما فى كل مرة يغوص الصياد ويطفو ومعه صيد .

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

فبراير ١٩٧٢

# بیلیو جرافیا

## ■ نجيب محفوظ

- \* ولد فى القاهرة فى ١١ ديسمبر عام ١٩١١
- \* تلقى كل مراحل تعليمه بالقاهرة فى مدرسة الحسينية الابتدائية ثم مدرسة فؤاد الأول الثانوية 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 فى بداية حياته ثم جنح إلى كتابة الرواية وعاد أخيراً يكتبهما معا .
- \* وقد بدأ بكتابة الرواية التاريخية ثم الرواية الاجتماعية وأخذ أخيراً يكتب الرواية ذات المضمون الفلسفى التى تعالج الهموم الفكرية للمجتمع المصرى المعاصر ، وكتب أطول الروايات المصرية وهى ثلاثية 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 فى الآداب عام ١٩٦٨ .
- \* عضو بالمجلس الأعلى للفنون والآداب وجمعية الأدباء ونادى القصة بعد أن طلب إعفائه من رياسته .
- \* حصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٨ .

أولاً - رواياته :

- ١ - عبث الأقدار، مكتبة مصر ١٩٣٩ .
- ٢ - رادوبيس، 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 - ميرامار، مكتبة مصر ١٩٦٧ .
- ١٩ - المرايا، دار القلم، بيروت ١٩٧١ .
- ٢٠ - الحب تحت المطر، مكتبة مصر ١٩٧٣ .
- ٢١ - الكرنك، مكتبة مصر ١٩٦٩ .
- 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 - ليالى 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 فى الحقيقة، مكتبة مصر ١٩٨٥.
- ٣٣ - يوم قتل الزعيم، مكتبة مصر ١٩٨٥.
- ٣٤ - حديث الصباح والمساء، مكتبة مصر ١٩٨٧.
- ٣٥ - قشتمر، مكتبة مصر ١٩٨٨.

#### ثانياً - مجموعات قصصية قصيرة:

- ١ - همس الجنون، مكتبة مصر، ١٩٦٣.
- ٢ - دنيا الله، مكتبة مصر، ١٩٦٣.
- ٣ - بيت سبى السمعة، مكتبة مصر، ١٩٦٥.
- ٤ - خمارة 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 - أصدقاء السيرة الذاتية، مكتبة مصر، ١٩٩٥.
- ١٦ - القرار الأخير، مكتبة مصر، ١٩٩٦.
- ١٧ - صدى النسيان، مكتبة مصر، ١٩٩٩.

### ثالثاً - مؤلفات أخرى :

- ١ - نجيب محفوظ فى 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» والمجلة الجديدة» وهو طالب بالمدارس الثانوية .
- \* في سنة ١٩٣٧ تخرج في الكلية الحربية وعين ضابطاً بسلاح الفرسان .
- \* في سنة ١٩٤٢ نقل إلى آلاى الدبابات وحصل على شهادة الدبابات من مدرسة الشرق الأوسط .
- \* في سنة ١٩٤٤ عين مدرساً للتاريخ العسكرى 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 مديراً للمتحف الحربى .
- \* في سنة ١٩٥٢ حصل على دبلوم معهد الصحافة من جامعة القاهرة .
- \* منذ سنة ١٩٥٣ أسهم في إنشاء «نادى القصة» و«جمعية الأدباء» و«نادى القلم الدولى» و«اتحاد جمعيات الأدباء» وانتخب سكرتيراً عاماً لكل منها .
- \* منذ سنة ١٩٥٣ كان رئيس تحرير مجلة «الرسالة الجديدة» حتى احتجبت عام ١٩٥٨ .

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

في الصحف والمجلات وعرضت له السينما المصرية أكثر من قصة.

## مؤلفاته :

### قصص قصيرة :

- أطيفاف ، مكتبة الخانجي ١٩٤٧ .
- اثنتا عشرة امرأة ، مكتبة الخانجي ١٩٤٨ .
- خبايا الصدور ، مكتبة الخانجي ١٩٤٨ .
- يا أمة ضحككت ، مكتبة الخانجي ١٩٤٨ .
- اثنا عشر رجلاً ، مكتبة الخانجي ١٩٤٩ .
- في مركب الهوى ، دار الفكر العربي ١٩٤٩ .
- من العالم المجهول ، مكتبة الخانجي ١٩٤٩ .
- هذه النفوس ، دار الفكر العربي ١٩٥٠ .
- مبكى العشاق ، دار الفكر العربي ١٩٥٠ .
- بين أبو الريش وجنيثة ناميش ، مكتبة الخانجي ١٩٥٠ .
- أغنيات ، مكتبة الخانجي ١٩٥١ .
- هذا هو الحب ، دار الفكر العربي ١٩٥١ .
- صور طبق الأصل ، مكتبة الخانجي ١٩٥١ .
- الشيخ زعرب ، مكتبة الخانجي ١٩٥٢ .
- نفحة من الإيمان ، دار الفكر العربي ١٩٥٢ .
- ست نساء وستة رجال ، مكتبة الخانجي ١٩٥٣ .
- هذه الحياة ، دار الفكر العربي ١٩٥٣ .
- ليلة خمرة ، مكتبة الخانجي ١٩٥٣ .
- همسة عابرة ، دار الفكر العربي ١٩٥٣ .
- ليل ودموع ، مكتبة الخانجي ١٩٥٥ .
- سُمّار الليالي ، مكتبة الخانجي ١٩٥٧ .

## المسرحيات :

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

## روايات :

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

### مقالات :

- أيام تمر، الشركة العربية ١٩٥٧ .
- من حياتي، الشركة العربية ١٩٥٨ .
- لطمات ولثمات، المكتب التجارى ببيروت ١٩٥٩ .
- أيام مشرقة، مكتبة الخانجي ١٩٦١ .
- أيام وذكريات، مكتبة الخانجي ١٩٦١ .
- أيام من عمرى، مكتبة الخانجي ١٩٦٢ .
- من وراء الغيم، مكتبة الخانجي ١٩٧٠ .
- أيام عبد الناصر، مكتبة الخانجي ١٩٧١ .

### أدب الرحلات :

- طائر بين المحيطين، مكتبة الخانجي ١٩٧١ .

## ■ محمد عبد الحليم عبد الله

- \* ولد في ٢٠ مارس ١٩١٣ بكفر بولين مركز كوم حمادة بمحافظة البحيرة. وتوفي في يونيو ١٩٧٠.
- \* حصل على دبلوم دار العلوم عام ١٩٣٧.
- \* عمل محرراً 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 بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب وعضو مجلس إدارة جمعية الأدباء ونادى القصة.
- \* حولت كثير من قصصه إلى أفلام سينمائية وتمثيليات إذاعية وتليفزيونية.

مؤلفاته :

( أ ) الروايات :

- ١ - لقيطة، دار الكاتب المصري ١٩٤٧.
- ٢ - بعد الغروب، مكتبة مصر ١٩٤٩.
- ٣ - شجرة اللبلاب، 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 - لجنة 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 العربى ١٩٥٤.
- ٢ - الماضى 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 - جوليت فوق سطح القمر، مكتبة مصر ١٩٧٢.
- ١٠ - الدموع الخرساء، مكتبة مصر ١٩٧٩.

#### كتب أخرى:

- ١ - لقاء بين جيلين، كتاب الإذاعة والتلفزيون 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 اليوسف، القاهرة - ١٩٥٤ .  
طبعة ثانية: الكتاب الماسي، الدار القومية ١٩٦١ . ط٣: مهرجان القراء  
للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ .
- رسالة إلى امرأة، الكتاب الذهبي، روز اليوسف، القاهرة ١٩٦٠ .
- حلاوة الروح، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة ١٩٧١ .
- مطاردة منتصف الليل، سلسلة اقرأ، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٣ .
- آخر العنقود، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة ١٩٨٢ .
- الأم والوحش، ١٩٨٢ .
- الكراسي الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠ .
- اختنارات، رياض الريس ومشاركوه، لندن ١٩٩٠ .
- المجموعات القصصية الكاملة، ج١ العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة، الهيئة  
المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢ .
- المجموعات القصصية الكاملة ج٢، الزحام والكراسي الموسيقية وما بعد  
المجموعات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣ .
- الضحك حتى البكاء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧ .

### نشر غنائى:

- المساء الأخير، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣ . ط٢: الهيئة المصرية العامة  
للكتاب، القاهرة ١٩٩٤ .

### دراسات:

- دراسات أدبية: مكتبة النهضة، القاهرة ١٩٦٤ .
- دراسات فى الأدب العربى المعاصر، مؤسسة التأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٤ .

- دراسات فى الحب، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٦٦. ويتناول مؤلفات التراث العربى فى موضوع الحب والصدقة، وقد أعيد نشره بعنوان «الحب والصدقة فى التراث العربى والدراسات المعاصرة» دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦. ط ٢: ١٩٨٢. ط ٣: ١٩٩٢.
- دراسات فى الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٦٧.
- اللامعقول فى 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.
- شكوى الموظف الفصيح، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة ١٩٨٠.
- الروائيون 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 ومفكرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤.
- القصة تطوراً وتمرّداً، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥.
- مع التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦.
- مع الأدباء، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩.
- الخيال العلمى فى الأدب العربى المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠.

## مؤلفات عن سلطنة عُمان:

- سندباد في عُمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦.
- قصص من التراث العُماني، توزيع مجان، سلطنة عُمان، ١٩٨٧.
- أعلام من عُمان، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، ١٩٩٠.
- ملامح عُمانية، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، ١٩٩٠.
- في ربوع عُمان، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، ١٩٩٠.
- في الأدب العُماني الحديث، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، ١٩٩٠. ط٢: مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠.

## تحقيق:

- عجائب الهند لبزرك بن شهريار، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، ١٩٩٠. ط٢: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.
- أخبار الصين والهند، لسليمان التاجر وأبى زيد حسن السيرافى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٩.

## إعداد وتقديم:

- سبعون شمعة في حياة يحيى حقى، 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 تدهيوز، سلسلة المسرح العالمى، وزارة الإعلام بالكويت

. ١٩٧٦

- صوفى، تريديويل، الآلية، سلسلة المسرح العالمى، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٨٨ .
- جون بولدستون، ميدان باركللى، 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، والروسية، والصينية، والدانمركية.

---

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

## فهرس

٥	.....	مقدمة
٧		نجيب محفوظ
٨	.....	التطور الروائي عند نجيب محفوظ
١٩	.....	السراب
٢٧	.....	بين القصرين والتمرد والثورة على الاستبداد
٤٩	.....	الشحاذ
		الفن الروائي بين اللص والكلاب لنجيب محفوظ
٥٩	.....	والرجل الذى فقد ظله فتحنى غانم
٩٦		يوسف السباعى
٧٠	.....	يوسف السباعى فى رحلته الأدبية
٨٧	.....	نحن لا نزرع الشوك وأصولها الروائية
١٠٩	.....	العمر لحظة ومهمة الفنان التنبؤية
١٢٢	.....	حديث على تلال المقطم
١٣٨	.....	يوسف السباعى فى مرآة النقد
١٥٣		محمد عبد الحليم عبد الله
		قصة لم تتم ودلالاتها على التطور الروائي
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 ..... بهليو جرافيا -  
٢٠٦ ..... نجيب محفوظ -  
٢١٠ ..... يوسف السباعي -  
٢١٥ ..... محمد عبد الحليم عبد الله -  
٢١٧ ..... مؤلفات يوسف الشاروني -

## من قائمة الإصدارات

الحياة السوفية وثقافتها في تراث التمس هبريد. عادل الألوسى	حكر وابداع .. إصدار علمي محكم	د. حسن البندارى
الجواهر والأحجار الكريمة في حداثتها	د. أحمد إبراهيم الفقيه	د. أحمد إبراهيم الفقيه
البحث في الوثائق (دراسة في وثائقنا القومية)	د. أحمد إبراهيم الفقيه	د. أحمد إبراهيم الفقيه
إشراقات، دراسات في التراث والثقافة العربية.	د. أحمد إبراهيم الفقيه	د. أحمد إبراهيم الفقيه
حدود الأدب القارئ ترجمة د. عبد الحكيم حسان	أحمد بدران	أحمد بدران
لادب الجسم بين الفن والإسفاف	د. عبد العاطى كيوان	أحمد بدران
نقد وشعر وقصص	د. عبد الله البرذونى .. حياته وشعره	د. أحمد عبد الحميد
الشخصية العصرية في الأمثال الشعبية (نقطة الشلوخ)	الإحسان والفكرة	أحمد المهنا
اللائقينية العربية (دراسة نظرية متقدمة)	قراءة المعانى في بحر التحولات	أحمد عزت سليم
رحلة الكلمات	ضد هدم التوريق وموت الكتابة	أحمد عزت سليم
بحثنا عن فرعون العربى	الشهد القصصى	إدوار الخراط
هل فى القرآن أعجمى ؟	القصه والحدائثه	إدوار الخراط
أعلام في الأدب العالمى	مغامر حتى النهاية	إدوار الخراط وآخرون
الصولجان والقلب (دراسة نقدية لمسرح سعد الله ونيوس)	التربوية السياسية في ادب الأطفال	د. أسماء غريب يوسى
اقتيالات المتتبعين	اللغة والشكل	أمجد ريان
محمد مندور شيخ النقاد	تاريخ وأدب ومجتمع ترجمة د. باهرة محمد عبد اللطيف	أمجد ريان
الإشارة على الحدود، دراسات في ادب بيرغريتا	مناظرات في اللغة والنحو	د. جميل علوش
قص، يقص، دراسات في قصص ورواية هبريد	من حديث الشعر والشعراء	د. جميل علوش
زمن الرواية، صوت اللحظة الصاخبة	الخطاب والقارئ	د. حامد أبو أحمد
التحليل النفسى للأدب	أثر الإسلام في الأدب الإسباني	د. حامد أبو أحمد
في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع	الصنعة النقدية في التراث النقدي	د. حسن البندارى
الخلاص بالعربية (مقالات في ادب هبريد)	جدلية الأداء التبادلى	د. حسن البندارى
السرد في مواجهة الواقع (سرد من قصة السويدية)	سيمبولوجيا العمل الدرامى	د. خالد إبراهيم سالم
أبورجل مسلوخة	بيلاكتيك وروح الحدائث	د. خالد حسين كاكى
الفنسة الصورتية الإيقامية في النص الشعرى	المنسرية والإرهاب في الأدب الصهيونى	خليل إبراهيم حسونة
الجات والتبعية الثقافية	تقاسيم نقدية	زينب العسال
أدب الطفل العربى بين الواقع والمستقبل	أنثى النص (مقاربات في الأدب النسوى)	سعد الدين خضر
الرواية في زمن الغضب	المشهد الإبداعي (قرابت نقدية في الشعر..)	السيد رشاد برى
الرواية العربية، رسوم وقراءات	رؤى الأدب العربى في السعودية	شعيب عبد الفتاح
يحدث أحياناً	البيوكبير في القصة القصيرة	شوقى عبد الحميد
إشكاليات التأصيل في المسرح العربى هشام يحيى الخواجة	الثقافة الشعبية وأوهام الصقوة	د. صلاح الراوى
في الأدب الغمانى	تحويلات الشعرية العربية	د. صلاح فضل
القصة .. تطوراً وتقدراً	إنتاج الدلالة الأدبية	د. صلاح فضل
الروائيون الثلاثة	منهج الواقعية في الإبداع الأدبى	د. صلاح فضل
الشعر السياسى الحديث في العراق	لتأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإهنية	د. صلاح فضل
أدب الأدب العربى في الأدب القربى	تجليات في الحب الإلهى	د. عادل الألوسى

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

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

خدمات إعلامية وثقافية

الآراء الواردة في الإصدارات لا تعبر بالضرورة عن آراء بيتناها المركز







هذا الكتاب ثمرة رفقة امتدت مع أديبنا المصري بوجه عام وروائيينا الثلاثة بوجه خاص، وهم روائيون يجمعهم جيل واحد هو الجيل الذي أنضجته الحرب العالمية الثانية (1929 - 1945)، وقد تخلص عن الرفقة اثنان هما: محمد عبد الحليم عبد الله، ويوسف المبروك، وبقي نجيب محفوظ - أمد الله في عمره - يؤنس رفقتي الأدبية.

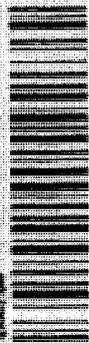
فهذه الدراسات هي أشبه بالذكريات أو المذكرات الأدبية، نمت شيئاً فشيئاً مع النمو القصصي لروائيينا حتى تبلورت في هذه الدراسات التي اجتمع شملها وتجاوزت في هذا الكتاب.

ولاشك أن هؤلاء الروائيين الثلاثة يمثلون جيلهم، وكل منهم قد تطور فنه الروائي من مرحلة إلى أخرى أو تعددت الفنية، مما أخصب حركتنا الأدبية في منتصفها وعيد الطريق أمام الأجيال التالية لترتاد بدورها وتستكشف عوالمها وتقوم بمغامراتها.

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



Bibliothèque Alexandrina



0403970

