

يوسف الشاروني في رحلة الدورة الكاملة:

البحث عن الجمال والحقيقة المزدوجة

بقلم هاني حشبه

(*)

بدأ وسط الخمسة الذين رأهم بعد ان مات خامسهم . وغالب الظن انه اصبح منهم فصار هو « الخامس » الجديد ، ولكن بعد ان اصبحوا خمسة بغير عشق ، وان استبدلوا العشق بالزواج والبحث عن الفرحة وصنع الخلاص في عالم الهموم والقيود والمعاني المفقودة . كان الخمسة يعيشون فتاة واحدة . جاءت من الريف الى القاهرة لتدرس ، فحلت معها اليهم جسدها البكر وروحها الشاعرة ومرحها وقدرتها على غرس الطموح في قلوبهم ، أما الخمسة فقد وزعوا انفسهم على احتياجاتها : الرسام والعازف والشاعر والمثال والفيلسوف ولما اصبحت هي شاعرة ، باح الشاعر من بينهم بحبه لها ، فكانما باح بحبهم جميعا نيابة عنهم . ولكنه لم يبح بالحب الا في شعره . واكتفى الخمسة بهذا البواح ، فكانما يحبها بدلا عنهم بطريقتهم . كان شعره بالنسبة لها معادلا لصمتهم . فتما تزوجت ، مات الشاعر العاشقومات معه عشقهم لها . وتجرأ أحدهم على الخطبة .. ثم الزواج .. وتفرقت بهم السبل .

لا يراهم يوسف الشاروني في قصة حبهم معزولين عن الحياة . فهم يعيشون في زمان ومكان محددين لهما سماتهما الواضحة الصارمة ولكنه ايضا لا يراهم داخل بوتقة الحياة . قصة « العشاق الخمسة » من مجموعته الاولى التي تحاول هنا ان نعيد قراءتها بعد سبعة عشر عاما من صدورها اول مرة ، هذه القصة ننتمي الى الجانب الاول من نظرة الشاروني الى العالم . انها احدي القصص التي يمكن ان نسميها بـ « الناس » « في » العالم . وهي قصص من نسوع (الوباء) ، « مصرع عباس الحلو » ، « زبطة صانع العاهات » . بل ويمكننا ان نضيف اليها قصص : « العيد » ، « فديس في حارتنا » ، « المعصم الثامن » ، « الطريق الى المصحة » ، « سياحة البطل » .. بل ويمكننا ايضا ان نضيف اليها قصة من نوع « هذيان » .

هنا لا يكتمل التداخل بين الناس وعالمهم ، رغم ان احدهما يمكن ان يكون المقدمة المنطقية التي تسبق وجود الآخر ، ورغم ان الناس يوجدون دائما « في » هذا العالم الذي تمت صناعته قبل مجيئهم ، او صنع بمعزل عنهم ، او صنعهوا بأيديهم واوامهم ثم غرقوا فيه . هناك عازل دائم بين الناس وبين العالم القائم في كل من هذه القصص . فالناس لا يظهرون كفتران التجارب ، كما يظهرون عند أي كاتب طبيعي يضع شخصياته في ظروف معينة ثم يمضي في مراقبتهم حتى يحصل على نتيجة التجربة . الناس هنا مقدمة للعالم او نتيجة له . صناعه او مخلوقاته .. غزاته او المتفرجون عليه او المذنبون به وفيه . ولكن الفنان

الجائزة التشجيعية للقصة القصيرة فاز بها هذا العام كاتب لم يعد بحاجة الى التشجيع . غالب الظن ان يوسف الشاروني سينظر الى الجائزة باعتبارها رابطة جديدة تربطه بالعالم وبالناس اللذين عاش عمره كله كفنان وهو يحملهما في عقله وفي قلبه . مثله مثل سيد افندي عامر ، بطل قصته القديمة « سرفة في الطابق السادس » الذي سرفت ملابسه من حجرته فدفعته حادثة السرفة الى احضان العالم والناس اللذين عاش حياته يهرب منهما . الجائزة قد سرق من الشاروني عزلته ، ولكنها استدفعه الى قصة المسرح التي لم يحبها ولم يسع اليها حيث تتفحصه كل العيون .

حصل يوسف الشاروني على الجائزة التي ربما لم يطالب بها الا عرضا ، بلا حماس . كانت جائزته ان يكتب وان يبدع عالمه الخاص . انه يكاد هنا ، مرة اخرى ، يشبه سيد افندي عامر في علاقته بالفن . فالفن يلبي له حاجة شخصية وضرورية . لا لكي تكون له حياته الخاصة الى جانب عمله في القضاء او في ادارة المجلس الاعلى للفنون والآداب الذي يكفل له معاشه اليومي .. وانما لكي يستطيع ان يمنح اكتشافه الخاص عن العالم والناس للآخرين . وهذا هو الفرق بينه وبين سيد افندي عامر . الشاروني فنان يريد ان يتحاور مع الآخرين بالفن ، ان ينزل به اليهم حيث يكونون ، وسيد افندي عامر مشكلته هي ذاته التي تستعصى على كل حوار ، فالفن محاولة منه لكي يخاطب نفسه ولكسي يمنح في اعتزال الآخرين في غرفته على « السطوح » حيث لا يساكنه احد . كان سيد افندي يحاول بالفن ان يهرب من حاضره ، وان يستعيد لحظة معينة من ماضيه يريد ان يجمدها الى الابد وان يجسدها امام عينيه في مادة لا يهددها الفناء كما هدد ذكرياته عنها . كان يحاول بالفن ان يحقق عزله عن الحياة . أما يوسف الشاروني فيحاول بالفن ان يجد اللفة المشتركة التي يستطيع بها ان يتفاهم مع الآخرين . الفن عنده كان الفأس التي يكسر بها فشرة فوقه لكي يخرج منها الى ضوء الشمس ، والتي يكسر بها فشرة العالم التي تغلف حقيقته ليلقي عليها مع الآخرين نظرة المكتشف ، الصانع ، وليست نظرة المتأمل او من يجتر الذكريات .

حصل يوسف الشاروني على الجائزة بسبب مجموعته القصصية الاخيرة : « الزحام » . ولكنه لم يبدأ من « الزحام » وانما بدأ وسط خسة فقط ، كتب قصتهم واعطى اسم القصة لمجموعته الاولى : « العشاق الخمسة » .

صدرت في بيروت ، عن دار الآداب .

حريص على أن يبقى لهم تفردهم دائما ومتوهجا . حريص على أن يحتفظ لهم بما يكاد يكون « خصوصيتهم » التي لا يصح لأحد ، حتى أنه ، وهو خالقهم ، أن يقتحمها أو ينظف عليها . انه يرفض أن يحال العلاقة بينهم وبين عالمهم . يكفيه أن يضع الناس في مواجهة العالم في كل من هذه القصص . وفي داخل المواجهة يسخر التحليل والنتيجة ومعنى العلاقة الحقيقية التي علينا نحن أن نكتشفها .

هذه القصص - مع - ذلك - ليست احاجي لاكتشاف العلامات بين الشخصيات وبين العوالم التي تواجهها . وانما بناؤها الفني ، منطلقها الفني الداخلي هو الذي يحول اكتشافنا نحن انقراء لابعاد تلك العلاقات الى متعة فكرية وفنية من نوع شامل ورفيع .

العالم ايضا في هذه الفصوص يرفض التحليل . انه قد يكون عالم الدنيا بأسرها : حروبها وصراعاتها التي تشتمك فيها الاوطان والعدول ، اسلحتها وأوبشتها واختراعاتها الجديدة ونوادرها الشاذة وناريخها ومستقبلها الذي يتخلق في رحم حاضرها . وقد يكون هذا العالم الى جانب الدنيا بأسرها - هو المدينة او الشارع او حتى الزقاق الذي عاش فيه الناس أبطال القصة . بل ربما كان هذا العالم مجرد شفة صغيرة يعمل لدى أهلها خادم صغير . . ثم القرية التي أنبت هذا الخادم الصغير . فالعالم في كل قصة هو الوجود الانساني السذي تستطيع عقول الناس في كل قصة ان تصل الى أقصى ابعاده . والناس قد يكونون من شباب مصر المثقفين والفنانين في منتصف القرن العشرين بعد ميلاد المسيح . ولذلك يستطيع وجدانهم - كما يستطيع عقولهم - ان تستوعب وان تحلم بمستقبل البشرية بأسرها وبواقعها ، كما تستطيع ان تنفذ الى ابعاد تاريخ وطنهم وطبقتهم ومستقبلها وآلامها وتستطيع بصائرهم ان تتسلل الى اعماق ما تطويه نفس كل منهم تحت استار تسدلها الخمرة المسكرة او الاحلام المحيطة تبوح بها السروح للاصدقاء في هداة الليل اذ يتجولون احرازا في شوارع المدينة . مثلما نرى في قصة « العشاق الخمسة » . وقد يكون هؤلاء الناس مجرد ذلك الخادم الصغير الذي خرج من منزل الاسرة التي يعمل عندها لكي يقضي العيد في قريته مع أمه واخوته وعائلته . ان عينيه الصغيرتين لا تستطيعان ان تنفذ الى اعماق حتى هذا العالم الصغير المكون من الشقة والقرية . لا يستطيع ان يرى اكثر مما يمكن ان يدره . ومع ذلك فان الفنان يضع تحت عينوننا نحن ما يراه سمعيه الصغير بالطريقة التي تجعلنا ندرك من حياة سمعيه ومن تجربته اكثر مما يدركه هو .

وفي قصة « زبطة صانع العاهات » او قصة « مصرع عيساس الحلو » تبرز الشخصية الانسانية ، لا من الواقع المباشر ، ولا من ابداع الفنان ، ولكنها توجد استنادا الى الوجود الذي كان نجيب محفوظ قد منحها اياه في رواية « زقاق المدق » . ليست عملية نقدية تلك التي يقدمها يوسف الشاروني هنا . فهي ليست مجرد ذلك الاكتشاف « التحليلي » النقدي الذي يتبته ما قدمه محمد غنود في كتابه « نماذج بشرية » . فحتى هنا يرفض العالم ، وترفض الشخصية التحليل ، وتستعصي العلاقة بينهما على التحليل كذلك . الصورة التي يبدها الشاروني ، استنادا الى الوجود الفني الذي خلقه نجيب محفوظ ، صورة « تركيبية » مكونة من العالم والانسان والعلاقة بينهما ، وهي صورة نحصل نحن منها على مساحة كبيرة . . لاننا نحن الشهود . ان العالم الذي يواجهه زبطة سيد المتسولين وصانع عاهاتهم ، او العالم الذي يواجهه عباس الحلو ، الحلال الطموح العاشق قنيل الهوى الخوان . . ليس هو مجرد العالم الذي يستطيعان بعقلهما او بوجدانهما ان يسبرا اغواره . عقل الفنان القديم ووجدانه مهذا للفنان الجديد فرصة صياغة عالم زبطة وعالم عباس الحلو من وجهة نظره هو ، وليس من وجهة نظر الشخصية الفنية ، والفنان الجديد يتخذ من زبطة موقف المدافع ، لان زبطة ، كصانع العاهات للمتسولين يقف في فصوص الاتهام

ولكن الفنان يهتم بعالم عباس الحلو لدرجة ان يتخذ موقف المدعي هذه المرة ، مدعي الاتهام ضد العالم الذي صنع زبطة وصرع عباس . . بينما لم نكتشف نحن عظمة زبطة فلم نقم له تمثالا ، ولم نهتز لقتل عباس فلم نوجه اصبع الاتهام الى أحد . عاكهما واحد وكان مصيرهما متشابها رغم ان تلامتهما عاش حياة لا تشبه حياة صاحبه . عاش زبطة فسي عالم يصنع العاهات بالجملة في ساحات الحرب ، وعاش بين اناس يحتاجون الى صاحب عاهة يتصدفون عنه لكي يدراوا عن انفسهم عاهات الجسد وتكي يدراوا عاهات ارواحهم المشنة . واصبح زبطة فنانا يصنع باليد ما يصنعه القنابل بالجملة ، واصبح مسيحا جديدا لانه آمدنا بأسباب الراحة والخلص من رعب التشوه حين آمدنا بمن نهدق عليهم . ولذلك فهو يستحق تمثالا وتستحق خرابته ان تصبح متحفا او معبدا لديانة التشويه الجديدة .

اما عباس الحلو فقد عاش في عالم تواطأ عليه لكي يقتله - زعماء المحاربين والجنود وصناع زجاجات النبيذ التي ذبح ببعضها ، وحببيته والقواد الذي اغواها والصديق الذي زين له حلم الخروج من الزقاق فابتعد عن حميدة شهور اجنذبها أثناءها آمال الثراء السهل الكاذبة في عصر وفي زقاق تشتهى الارواح فيها ان تخرج من كابوس الحياة الفقيرة لكي تتعثر في اشراك الزيف والاغصاب والعنف وفقدان الهوية والطريق . ولذلك فان عباس مات ضحية لجريمة ارتكبها العصر القاتل . ولكنه لم يموت شهيدا لانه لم يموت دفاعا عن شيء نمين . فقد كان حبه قد سقط في شرك الفواية وكانت حميدة قد سقطت في نفس البشر . مات عباس وحسب ، مجانا ودون تمييز . ومع ذلك فالقاتل لا بد من ادانته . بينما اعدامه مستحيل والقصص منه ضرب من الاوهام .

هذا العالم نفسه الذي يدبته الفنان في قصتيه عن زبطة وعن عباس ، وربما في المجموعة كلها ، ليس عالما ساكنا ولا تحكمه رؤيا يوحنا المنتبهة بالانبياء . انه عالم مجرم . هذا صحيح . ولكن عالم يكافح ضد انحطاطه . فالبنا الفني في قصة « العشاق الخمسة » مثلا يكاد يكون شبيها ببناء القصيد السيمفوني الذي يتحاور فيه لحنان اساسيان : الاصدقاء العشاق من ناحية ، والعالم من ناحية اخرى . في السطور الاولى يتقدم اللحن الاول ، عاما ومباشرا وناقذا الى قلب المساة . فحامد الشاعر ، يتحدث عن قلب المرأة الغامض ، ثم يسعل ويخرج ، ثم يموت . وفي السطور التالية يتفجر اللحن الثاني كالعاصار في ثوب الكلمات الشاعرة . الزمن هو منتصف القرن . والمكان هو مصر . والباطل هم هذا الجيل ، والمساة هي الضياع والبحث الفني عن الفرح . ثم يتقدم الصوت الفئاني ، وحيدا ، وشخصيا ، فهو صوت الراوي ، الخامس الجديد ، لكي يفصل بين اللحنين ، ولكي يمسك زمامهما حتى يقوم بينهما الحوار . بدأ الخمسة بسماع الشعر وكلمات حامد الفاجعة . وظهر العالم للمرة الاولى في صورة لا تقبل فجعة . وبينما تتلون صفحة العشاق بالوان الحياة ، بين الحب والضحك والبواح والعريضة والهمس والموت والصمت المفعم بالمعاني . . تبقى صفحة العالم على لونها الفاجع . فالعالم لا تبو منه غير الشرور بالنسبة لعبيون العشاق وعقولهم في ظل مساة حبه المحيط وآمالهم المخيبة . ولكن الراوي ، الذي لم يكن قد شاركهم الحب ولا الخيبة ، لا يريد ان يتصور العالم من خلال المساة وحدها كصفحة صحراء خشنة لا تحرك وجهها الرياح . ففي قلب هذا الشر كله كان العالم قد شرع يقاوم المرض ويبعد بناء الحضارة ويختزل الزمن ويمد الانسان بأسباب جديدة للسيطرة على الطبيعة . وكان الناس قد شرعوا يقالبون الموت نفسه : موت الحنق وموت الفاجعة ، وكانوا قد شرعوا يسيطرون على قدرهم ويصنعون قدرا جديدا .

ويكاد بناء « المحاورة » بين هذين اللحنين ومعهما صوت الراوي الفئاني أن يكون بناء هندسيا او منطقيا لانه رغم عدم احتوائه على التحليل ، فانه يضع اللحنين المتحاورين كمقدمتين لقضية منطقية لا

هذه « الكمية » من العالم التي أغلق سيد أفندي نفسه عليها لا يمكن ان نظل على حالها . فالعالم بفتحهم ويفزوه لكي يسنوعبه وبضمه الى وجوده الخارجي ، العام المشاع ، حيث لا يعود شيء « خاصا » وحيث لا خصوصية لانسان . يسرق منه بعض الملابس تسي « يعطيه » بدلا منها جيرانه ورئيسه وزملاءه وفناة بتمهيتها وشهوة خائبة وملا من تكرار الحكاية ورعبا من فضح ما يريد ان يستره والشوارع التي لم يعرفها والدكاكين التي لم يفكر في وجودها والنظرات الغريبة . وحسى شرفات المنازل والنوافذ والابواب ، حتى ما يحمله الناس من لفافات او ما يرندون من قمصان او احذية ، أصبحت جزءا مما يهتم به ومما يشغله . ايس له شيء صناع وسط كل هذا الزحام يريد ان يبحث عنه وان يعثر عليه ؟ .

وهذا « القيقظ » انذي يصهر الحدود بين الانسان وصورته في المرآة بين رغبته في لفاقة التبغ ورغبته في الفرار من الشارع الفاظ ومن ترثرة البائع ومن خطيبته ، بين المشري ذي العينين وسميه البائع ذي العين الواحدة . . هذا « القيقظ » ايضا عالم ، او معنى للعالم ، يفزوه الجميع ويستقر داخل الجميع ومهمة الفنان ان يكتشفه فسي الداخل او ان يكشف عن آثار قدميه الفليظتين ، هذا القيقظ صورة مصغرة لعنى العالم المائل في قصة « الوباء » ، هذا الوباء السذي يستشري في كل مكان فيوحد بين الجميع ويخضع الجميع للخوف والموت والكرامة .

عين الفنان في مثل هذه الفصص عين كاللسان . انها عين متكلمة . تحكي ما حدث ويحدث في عقل سيد أفندي عامر ، او اضرابه ، وفي غرفته وفي مدرسته وبين جيرانه وفي شارع الرهون وفي المقهى . ولكنها عين تتكلم وتنقل الصورة في قصة مثل « الطريق » . انها كاميرا حديثة تسجل الصوت الداخلي والصورة في وقت واحد .

ان ما يدور في ذهن الدكتور فدري او في ذهن عجور أفندي صبيحة يوم الجمعة هذا من أوائل الخريف في ميدان « العقبة » ، وما يدور في الميدان نفسه مما له علاقة بهما او لا علاقة لهما به ، ما يدور داخلهما او امام عيونهما فينظرانه بوعي او بدون وعي ، ما يدور كله مرثيا أو خفيا في الضمائر ، تستطيع هذه الكاميرا الحساسة ان تسجله وان تلتقطه . الصورة مفككة لان كتلة الاشياء حين تخضع للتصوير لا بد ان تتفكك . الزعيق والصراخ والاجراس والسباب وهدير المركبات ، والروائح واللافئات وانعربات والدكاكين وانعابرون والوجوه ، قد تبدو لعينيك كتلة واحدة لا « تهتم » بان تميز بين عناصرها اذا سرت في ميدان العقبة . ولكن القاص لا بد ان يفككها لكي يجسد صورنها في قصته . غير انه يفككها لكي يشعرك بكثافة هذه الكتلة المصمتة السماء المتسللة الى عقل الدكتور فدري او وجدان عجور أفندي ولا حيلة لاحدهما ازاءها . انها تحط بنقلها داخلهما . . يحملانها ويسيران ، ويسيران باحثين عن « منفذ » ينفذان منه - هما أيضا - داخل كتافتها الضاغطة .

الانسان في هذا العالم محاصر ومفتوح ومدعو لان يندمج بمن يحاصره ويفزوه . ولكن نتيجة هذا العزو المتبادل لا تكون ابدا واحدة . قد تزدهر حياة سيد أفندي عامر رغم انه فقد عزلته وعزاه فسي الوحدة مع ملاسه . وقد لا تكون هناك نتيجة ذات شأن اذا احكمت حلقات الحصار حول عجور أفندي . فمذا بهم اذا اهان رئيسه او اهان هو امراته او التقى صديقة بالطبيب الذي حقنه منذ سنوات فلم يعرف أحدهما الاخر ؟ سيخبرو حقن عجور أفندي وسيصل الدكتور فدري الى قرار بشأن زواج ابنته وسيسير كل منهما لطيته ، حاملين كتلة الزحام نافذين في وسطها . اما صاحب «دفاع في منتصف الليل» فله شأن آخر . . ، فالحصار تحول الى مطاردة هذه المرة ، والتسلل صار غزوا حقيقيا ، والاحتكاك بالنظرة أو ارهاقة الاذن نحول السى تحقيق لا تعرف نتيجته . الاتهام غير معروف وان كان صاحب الدفاع

يقرر الفنان نتيجتها بنفسه . علينا نحن ان نحصل على النتيجة ، فالعالم لا يمكن ان يكون هو هذا الشر الخالص الذي قتل حامد وزرع الملقم في حلق العشاق وجعل من زبطة نيبا وصرع عباس الحلو دون تمن . العالم يستطيع ان يخلق الخير أيضا . لا ضرورة ليقه في ان يفهر انحطاطه وانما يكفينا ان نعرف انه يقاوم هذا الانحطاط او انه يخالفه بديله . . .

وفي « مصرع عباس الحلو » او « زبطة صانع العاهات » يقوم البناء بنفس الوظيفة . ان العالم المترام الذي يصنع بتراكمه مجد زبطة الوضيع أو مأساة عباس التي لا تستحق البكاء ، هو مجال اهتمام الفنان . فالصورة البانورامية الواسعة للاشياء والاحداث والعلاقات والمشاعر التي يتكون منها هذا العالم هي اول ما يرسمه الفنان فسي القصتين . ولكنه لا يبدأ برسم العالم هروبا من رسم الشخصية . فالشخصية الرئيسية ، زبطة او عباس ، هي المحور الوحيد لكل هذه العناصر المترامكة . ولكن زبطة او عباس ، لا يظهران في صورة البطل اللحمي . انهما لا يجسدان فضائلنا . على العكس ، ربما يجسدان خستنا ونقاط الضعف فينا وان احلا في القصة اللحمية الحديثة نفس الموضع الذي كان يحتله عنتره او الهلالي او الزير أصحاب الفضائل والامجاد ، ولكن دون ان يواجهوا رستم او ابن غانم او جساس . هؤلاء الخصوم اصبحوا هم « العالم » . والقضية هي قضية هذا العالم ، اما الناس فهم موضوع القضية . هم الذين يحصلون على البراءة او التمجيد او الادانة او السخرية او يكتفون بالرتاء الحنون .

في الجانب الاخر نظرة اخرى للفنان ، الناس فيها يحملون العالم داخلهم ، وهم الفنان ان يقف اثر العالم وهو يتسلل السى القلوب والعقول . انها النظرة التي تخلق القصص التي يمكننا ان نسميها بقصص : « العالم » (في « اناس ») . انها القصص من نوع « سرقة في الطابق السادس » او « دفاع منتصف الليل » او « الطريق » او « القيقظ » او « أنيسة » او « المذبذبون في الارض » .

هنا يتفكك العالم وينحل الى عناصره الاولية ولكن دون تحليل ، ذكريات الناس تحمل بعض عناصره ، وعيونهم لا تفتأ ترى عناصر اخرى ، وآذانهم وانوفهم واحلامهم تلتقط وتوظف عناصر ثالثة ورابعة وخامسة دون انقطاع . الفنان لا يحلل العالم وانما هو في الحقيفة « يفككه » لكي يساعدنا على رؤية تركيبه الكثيف . انه وان كن عالما موجودا خارج الشخصية الفنية ، مثل ذلك الشارع المزدهم الذي يسير فيه الدكتور فدري وعجور أفندي في قصة « الطريق » ، الا انه زاحف ابدا الى الداخل ، متسلل على الدوام عبر كل الفتحات الممكنة : العيون والآذان والانوف ، والذكريات المباغتة والاحلام الهابطة قسرا من بعيد ولحظات الانفعال القصيرة التي لا مهرب منها . ولكن للعالم نصف آخر قائم داخل كل انسان . ليست مجرد ذكرياته او افكاره او انطباعاته هي ما تكون هذا النصف الخبيء . وانما هي كل ذلك ممتزجة بالانسان نفسه ، بوجوده الكلي وبفكرته هو الخاصة عن هذا الوجود وبرغبته في ان « يستر » هذا الوجود عن كل العيون والعقول المتطلسة ، وان يستره ربما حتى عن عينيه هو او عن عقله اذا شاء ان يطفل او ان يوقف ما نام داخله او أن يستعيد ما قد ضاع . فهل يمكن حتى للفنان الذي يحكي بعض قصص بلسان المتكلم ويحكي بعضها بلسان الراوي الغائب العارف بكل شيء ، هل يمكن له ان يفصل بين ذكريات الانسان وافكاره وانطباعاته وبين « ذاته » الكلية التي تبدو من الخارج متماسكة حاضرة مثل كتلة الصخر او الفحمة التي لم نقرها النار ؟ .

من كان يتوقع ان تكون حياة سيد أفندي عامر - في فصصة « سرقة بالطابق السادس » - مليئة بكل هذه التفاصيل فسيحة بكل هذا الاتساع ؟ فنان هو وعاشق قديم وهارب من الزحام ، وموظف يحتاج الى الفهى ، ويكثر - بينه وبين نفسه - من التساؤل ولا يبحث عن جواب ، لانه يجب ان نظل اسئلته قائمة يتسلى بطرحها على الدوام .

يعرفه . كان يريد ان يصبح مواظنا بطمئن اقدامه للخطوة التالية . وهو يعرف ان هذا هو موضع الضعف الوحيد في حياته وفي دفاعه جميعا . فلو انه انتصب منذ البداية ورفض ان يتحول الى طريدة ، لو انه غضب ذات مرة مثل عجور أفندي حتى من زوجته ، اذن لربما ظلت حالة الحصار قائمه وربما ما وقع انفرو وما حدثت المطاردة . لقد قرر على اي حال ان يدافع عن نفسه بعد ان وقع فسي الاسر . شهوده هم « العالم » نفسه اندي حاصره وظارده ، وغزاه . ضامب غنيمته الضئيلة ، « الليعة » التي ذهب يشترها حين بدأت المطاردة . ولكنه واثق من كل شيء . واثق على الاقل من أنه « سيظل » يدافع عن نفسه ، سواء بقي في الاسر أو أفلت من أيدي الأعداء . انها حاله « كافكاوية » يمكن ان تذكرنا بالسيد «ك» « بطل القضية » ، ولكنها رؤية معاكسة لرؤية كافكا ومناقضة لها كل المناقضة . ان «ك» يسحب من سريره لكي يدبج الشاة دون مقاومة ، رغم انه كان يشتهي الحياة وراودته نفسه للحب وللمعرفة دون مقاومة كثيرا ، أما بطل دفاع الشارونى فلم يكن يشتهي شيئا ولم يفكر ان يحب احدا او ان يحبه احد ، كان يرى في الظلام وفي السيادة الضيفة سجنا يخنقه ، والنوافذ عيون تراقبه . ليس له رفيق الا خادمة عوراء وطف اخرس . اما اعداؤه فليسوا كأعداء «ك» الذين يسدون كما لو كانوا اعضاء في منظمة او في مؤسسة تعرف ما تفعله . اعداء صاحب الدفاع مجرد رجال يبون كما لو كانوا يمثلون هذه المدينة المظلمة المزدهمة الرهيبة التي شرعت عيونها في مطاردة صاحبنا منذ اللحظة التي خرج فيها من منزله . ابهم الأعداء والشهود والمحكمة بلحظة واحدة . وهذا هو ما يترك لصاحب الدفاع أملا في البراءة او في معرفة سبب ادانته ، الشيء الذي لم يعرفه «ك» ابدا ، ولا حتى على سميل الظن .

في نهاية كتاب نقدي ليويسف الشارونى هو كتاب « دراسات في الرواية والقصة » يقدم الشارونى تحليلا لبعض افكار قصصه في مجموعتيه الاوليين : « العشاق الخمسة » ، « رسالة الى امرأة » . وفي سياق احد هذه التحليلات يحكي ان الناقد الانكليزي « جون ديفيز » سأل بعد ان قرأ قصة « الطريق » : هل قرأت فرجينيا رولف ولم يكن الشارونى قد قراها .

ليس من الضروري ان يتأثر الفنان الاصيل بفنان كبير يسبقه لكي يكتب بطريقة تشبه طريقته حتى وان تناقضت رؤيته مع رؤيته . ففي منتصف القرن العشرين بعد ميلاد المسيح ، يستطيع الفنان الذي يعيش عصره حقا وواقعه وبشريته في مصر أو في البرازيل (!) ، يستطيع ان يتطور ، مستقلا وفي أصالة ، في نفس الاتجاه الذي تطور فيه وجدان فنان أصيل آخر عاش في أمريكا او تشيكوسلوفاكيا او الصين . عمى الالوان هو الذي يجعل القارئ المبتدئ يظن ان اللونين لون واحد . وربما كان السبب هو منهج التفكير الذي يعجز عن رؤية الاسباب الداخلية التي أدت الى خلق فنان في مصر تشابه معالجه من بعض وجوهها لقضية انسانه وعالاه مع معالجة فنان آخر ، عاش في مرحلة اخرى وفي بلد بعيد ، رغم اختلاف الرؤيتين اختلافا كاملا في التحليل الاخير . ولا ننسى هذه الحقيقة احتمال وجود الاختلاف - الكبير - بين مستوى القدرة على تحويل الفكرة - في رؤية كل فنان . الى تعبير جمالي بالشكل الفني الذي يكتب فيه . فالاختلاف بين مستويات هذه القدرة هو ما يخلق مستويات الفن والفنانين المتخلفة .

ولكن القراءة الكاشفة لهذه المجموعة الثمينة الاولى ليويسف الشارونى تقول بان هذا الفنان الذي ظهر في سنوات مواننا الادبي (في النصف الاول من الخمسينات) ، وظهر بمعزل عن التبايزات الفكرية والسياسية الاكثر نائبرا في حياتنا الثقافية ، لم يكن معزولا عن عصره ولا عن واقعه ولا عن مواطنيه ، رغم وحدته في زمان ظهوره وعزلته في حركته الفكرية وابداعه الفني . كان عاشقا وحيدا ، رغم انه لم يكن هو

العاشق الوحيد . ورغم كثرة العشاق فقد حافظوا على عشقه لاجلنا ، ولنا .

في عام ١٩٥٤ صدرت المجموعة القصصية الاولى ليويسف الشارونى « العشاق الخمسة » . وفي عام ١٩٦٠ صدرت « رسالة الى امرأة » مجموعته الثانية . وفي عام ١٩٦٩ صدرت مجموعته الثالثة : « الزحام » ومع هذا فن آخر قصة من آخر مجموعة نفود الى تاريخ قديم يرجع الى عام ١٩٤٩ وسبقها قصة أخرى تعود الى عام ١٩٤٨ ، اي الى بدايات محاولة الشارونى مع الإبداع الفني . وكأنه يوضعه الفصتين القديمتين في ذيل المجموعة الاخيرة يريد ان يشير الى طريق رحلة الإبداع الفصنية الضنية بالثمار . طريق الرحلة الدائرة تتمبسان السربانيين افسس : ذيله في فمه فلا بداية ولا نهاية ابدا . انما من النهاية بلوح بداية لا تنتهي . وحيث يبدأ العدم يبدأ الوجود بلحظة واحدة .

جسد الثعبان الدائري يرسم خطا واحدا . أما رحلة الشارونى فلم تكن في طريق وحيد الاتجاه . كانت رحلة ضرب خلالها في اصفاق متناحية عن عصرنا المضطرب ، وجرب فيها كل وسائل الوصول الممكنة ، وكل اساليب التعبير . كان فيها واقعا يحكمه العقل والوعي الاجتماعي والرؤية الموضوعية والتعبير المباشر ، وكان رومانتيكا يحكمه الخيال ولا يبالي بالحمسوس وتصيح الذات معادلة للوجود ، وكان منهكما فسي عفلاية مريرة وساخرا في شجن عاطفي . كان التاريخ مقصده احيانا ، وفي احيان كان الفرد المتوحد هدف نظره الفاحصة . ولكن على الدوام كان يحب ان يقف على حافة كل شيء فهو يعرف ان الكلمات وحدها لا تستطيع ان تنفذ الى اعماق اي شيء . احيانا كان يبدأ من المنطق ومن مسلمات العقل البديهية . وفي احيان اخرى كانت بدايته هي التسليم بان الوجود قد لا يكون له منطق من أي نوع . ذلك ان البشر وان عاشوا في عصر واحد تظلم ظروف واحدة ، فان واحدا منهم لا تشبه بصمته بصمات الآخرين ، قد تكون لهم مأساة واحدة مشتركة ، ولكن لكل منهم ايضا مأساته الخاصة وسره الدفين .

في قصة « الحذاء من مجموعة « الزحام » يقول بطلها « مأمون » : « ذلك ان لكل انسان ، مثلما له ولك ولي - سرا كبيرا ، شائعا في الروح ، منسابا في حنايا النفس ، صامتا مسيطرا مزقا ونحن به معتزون . لانه وجودنا الحقيقي المستقل . فكل ما نبوح به للآخرين لا يعود ملكنا الخاص بل يصبح خيوطا عنكبوتية تربطنا بهم . »

فالمأساة المشتركة لا تبدأ الا حين يقرر كل واحد منهم ان يشارك الآخرين بالفعل . أن يروح لهم وان يستمع لبواحمهم . وهذه المشاركة هي قمة الوعي بالمأساة . فالوعي دائما هو بدايتها الحقيقية .

حتى هذه القاعدة التي اكتسب بها « الوعي » سيادة الوجود لا يلتزم بها الشارونى . فالقواعد الفلسفية تفقد صلابتها وثباتها اذا انتقلت من مجال التفكير المجرد الى مجال التجسيد الفني ، حيث تكتسب طبيعة الحياة وتخضع لاحتمالات التنوع ولقانون التعدد اللانهائي . ليست هناك في الفن قواعد جديرة بالالتزام طالما كانت القصة عنده - غالبا - نظرة شاملة لحياة انسان وهدف القصة هو اكتشاف فرد هذا الانسان وتوحده ، واذا كانت هذه الفكرة الروائية هي ما يخضعها الشارونى لبناء القصة القصيرة ، اي اذا كانت قواعد « الهندسة الفنية » نفسها قابلة للتطويع والتبادل ، فلماذا يحرم الشارونى تصويراته عن الناس والافكار من هذه القدرة على التنوع الحيوي التي استطاع ان يمنحها للقوالب الجمالية نفسها ؟

ولعل مجموعته الثانية « رسالة الى امرأة » ان تكون مجموعته الوحيدة التي يضم اغلب قصصها « موضوع » واحد رغم اتساعه الكبير . وهل هناك موضوع للفن اكبر اتساعا من الرجل والمرأة ؟ بينهما تمتد الحياة او تنضبط ، ولكنها تحمل في كل الاحوال كل ما يجعلها « حياة » . بين الرجل والمرأة في هذه المجموعة لا يوجد الحب والزواج والعشق والابوة والامومة فقط . بينهما كل ما بين الطرفين :

التتمة على الصفحة ٧٤

يوسف الشاروبي

تابع المنشور على الصفحة ٣٢

الميلاد والموت !

« الرجل والزراعة » قصة عن حاجة الرجل والمرأة الى الطفل .
حاجة الحياة الى التجدد . حاجة الرجل الى ان يخصب أرضه وحاجة
الأرض الى ان تعطي الثمر . والربط المستمر بين علاقة الرجل بالأرض
وعلاقته بالمرأة ليس اكتشافا من عند الشاروبي . فقد استخدم منذ
الاساطير القديمة التي ربطت بين كل حالات الاخصاب ، وانما تكن
امانته في تلك « الارادة » الانسانية التي تخلق الاخصاب نفسه .
فالتبيعة لم تعد قادرة على ان تحكم بالمقم على هواها . رغبة الزوج
القوية في الاخصاب تكاد تكون هي التي اخضبت زوجته بفعل ارادي
محدد الغرض .

« آخر العنقود » نقيض القصة السابقة . انها عن الطفل الزائد
حتى ليسميه أبوه « زيادة » . ولكنها « زيادة » تدافع عنها الحياة
لأنها جزء منها . ليست هناك حياة انسانية زائدة عن الحاجة ، انها
قادرة على ان تبرر نفسها وعلى ان تحصل على اعتراف الآخرين بها وحتى
باحتياجهم اليها وقدرتهم على الدفاع عنها .

« اللعبة » قصة عن طفولة الكبار ، فرحهم باللعبة التي اشتراها
احدهم لطفله . حتى « المدير » ترومه اللعبة على نسيان اغترابه عن
انسانيته ، هذا الاغتراب الذي يخلقه « المنصب » فيحوطه من انسان
الى مجرد « مدير » .

« حارس الرمي » قصة عن الرجولة وعن الانثى المهمة . عن بطولة
الرجل التي تتبع من تحمله مسؤولية الحياة ؟ وعن بنوع الشعر في
الانثى الذي يجعل لبطولة الرجل موضوعا ومعنى .

« رسالة الى امرأة » عن الانثى الخدعة . التي كانت الهامسا
فتكشفت عن اكلوبة . الانثى حين يسقط الرجل عليها كل آماله ومثله ،
لم حين تعجز عن تحمل الثقل وعن تحمل وطأة الواقع الاجتماعي المتخلف
في وقت واحد . تستسلم لتجربتها من انسانيتها لتصبح انثى للجنس
البشري فحسب قصة « ناهد ونبييل » عن الرجل الصياد . صياد
الانثى وصياد روحها . وعن الانثى الفريسة التي لا تشيع جسد الرجل
ولا تشيع جوع روحه .

« الناس مقامات » قصة عن المرأة - الميزان . ميزان المنطق التقليدي
وتراث التاريخ في البيت والاسرة . حيث تصبح الام المرأة المضطهدة ، هي
المدافعة الاولى عن سيادتها وعن اضهادها وحيث تصبح الام هي محور
اخلاقيات الطبقة المتوسطة وقيمها حين يصبح الزواج في نظرها مشروعا
للتأمين على الحياة : حياة المرأة أولا باعتبار الزواج مؤسسة للاتفاق عليها
وحياة الرجل باعتبار الزواج مؤسسة للاستقرار والتمتع ، وفرصة للصدود
الطبعي امام كليهما .

« حلاوة الروح » قصة عن المرأة البناءة . ربما كانت هي نموذج
المرأة في ريف مصر . فهذا هو الفصل وصف لنجفة ، الفلاحة الباحثة عن
الاستقرار والقادرة على ايقاظ الحزن وسط الفرح وعلى استدعاء الفرح
رغم كل الاحزان . صانعة الطعام والابناء . انها فلاحة وعالما قريصة
مصرية . والقرية نادرة عند يوسف الشاروبي لا تراها الا ريشا تختفي
ظهرت ثلاث مرات في مجموعة « العشاق الخمسة » ولم تظهر بعد ذلك
الا في هذه القصة عن المجموعة الثانية . فيوسف الشاروبي رغم اصله
الريفي ، كاتب ينتمي الى المدينة ، وعالمة هو عالم الطبقة البورجوازية
الصفيرة في المدن . وكل نماذجه الانسانية ذات الاصل الريفي ، انما
تميش في المدينة كخدم او كعمال كذلك كان « سعيد » في قصة (العيد)
وكذلك كان - اسماعيل - في قصة - قديس في حارتنا - وكذلك كانت
تحلم « القرعاء » في قصة « المعذبون في الارض » في المجموعة الاولى .
وكذلك هي « نجفة » وخطيبها « فتحي » . فيقلبان بموقفهما رعب
القرية من الحزن على ابن العمدة الميت .

قصة « راسان في الحلال » عن الانثى الجميلة وعن الانثى الدميعة .
عن الطيبة وعن الماكرة دون خبث . وفي هذه القصة ، مثل قصة « انيسة »
في المجموعة الاولى ، ومثل قصة « اللحم والسكين » في مجموعة « الزحام »
يمدنا يوسف الشاروبي بجانب من تجربته الانسانية يفتقر اليها الادب
المصري حقا . جانب الاسرة المسيحية وعالمها التي ينظر اليها الفنان مسن
حيث انسانيتها المغللة بقلادة الدين المسيحي برموزه وطقوسه ، ومصطلحاته
التي تلون حياة الاسرة بلون خاص ، وبتقليدها وعاداتها الاجتماعية
وتكويناتها النفسية التي تكشف عن انسانية « مصرية » عادية لا دخل للرموز
والطقوس والمصطلحات الدينية الخاصة في تشكيلها . نساء هذه الاسرة
يحلن بالزواج ، ورجالها يماركون على الميراث ، والامهات فيها يستمتعن
بوضع « معنوي » أو أدبي لا يستطيع ان يؤثر على المشاكل الاقتصادية التي
يتأثر بها الرجال تأثيرا حقيقيا ، والقيم الاخلاقية نابعة من ذلك الاحساس
« القلبي » بالعائلة ، والاحساس الديني العام بالمشاركة في لقمة العيش
وفي الدم الواحد الذي يجري في عروق الجميع . والمسلمات وان اختلفت
اسماؤها ، واحدة . وفي أعماق القلوب نفس الاخضرار الكثيف ونفس
عنتامة الطين المبلول ونفس جفاف الرمال الصفراء . خشونة الأرض
ونعومتها تمتازجان هذه الأرواح بنسب واحدة .

قصة « قرار التعيين » ، آخر قصص المجموعة ، عن الرجل حين
يصبح وحيدا وحدة مؤقتة بعد ان رحلت الزوجة والابناء في غياب قصير .
في هذه الوحدة المادية تتجسد الوحدة الروحية حيث لا تجد الروح قرينها
ولا اللسان من يحاوره . هنا تصبح الاوهام حقائق وتتضخم الاحاسيس
ويصبح الموت العادي خطرا داهما واقرب من جبل الوريد . يصبح هم
الخائف الوهوم ان يؤكد صلته بالموت عن طريق قدرته على صنع الحياة
الفانية والباقية .

اما قصتنا « مع فائق الاحترام » ، « باختصار » فهما القصتان الوحيدتان
اللتان تغرجان عن دائرة الرجل والمرأة بمدلولاتهما وليس بالموضوع . قصة
« مع فائق الاحترام » عن الرجل المعزول وعن المرأة البلمس الطيبة . ولكنها
ايضا قصة عن الانسان الباحث عن الكرامة في عالم الرجال المطحونين بين
شقي الرحي من أجل ان يستخلصوا من الحياة الفقيرة وزنا للوانهم
واحساسا بالقيمة يفوق الوزن الذي يتبخره لهم مرتب صغير ووظيفة صغيرة .
كرامة هذا نارجل - كان يظن - في ثمارته وابناؤه الناجحين . ولكن الواقع
الاجتماعي ، واقع الهرم الذي تقف قمته الصغيرة فوق القاعدة المطحونة
الهائلة ، هذا الواقع يلطم وهم الكرامة لطمه قاسية فيلطمه بالوحل . اما
المرأة فليست سوى بلمس وهمي ، لانها هي الاخرى تخشى بطش نفس زوجها
المطحون والذي تقاسمه في فهره الخارجي ايضا . انها تخشى ، وهي
امراته ، ان تطحن مرتين ، تحت وطأة قمة الهرم الاجتماعي ، ثم تحت
وطأة رجلها .

اما قصة « باختصار » فمن المرأة والموت ، وعن المرأة والامومة ، وعن
المرأة والرغبة في الحياة . الزواج والامومة يعادلان ان تحيا الحياة القصيرة
بالعمق . يعادلان الحياة . اما العقم والوحدة ، مهما طال العمر ، فلا
يعادلان الا الموت . ماتت من تزوجت وولدت ولكنها عاشت الحياة رغم
قصر العمر . وماتت من لم تتزوج ولم تلد ، ولكنها بالعقم والوحدة
كانت قد ماتت قبل الموت .

هاتان القصتان وما قبلهما ، يمكن ان نضمهما الى قصص « العالم
في الناس » حيث يشق الناس عن العالم داخل ارواحهم ، يحملونه
ويرزحون .

ولكن اكثر قصص هذه المجموعة قد كتبت بغرض « صحفي » ،
اي للنشر العاجل في صحافة اسبوعية تطالب الكاتب بمستوى محدد
لقراء معينين ، وكتبت في فترة وقع فيها الشاروبي اسيرا لتصور
جزئي عن النزعة الواقعية ولتصور عن طبيعة التعبير الفني يجعله محدودا
بحدود تصوره الواقعي الجزئي . لن تجد لابة تجربة من تجارب قصص
هذه المجموعة بعدا اخر غير البعد المباشر لمعنى احداثها ، باستثناء قصة
« نشرة الاخبار » التي سنعرض لها حالا ، مع القصتين الاخيرتين :
« مع فائق الاحترام » ، « باختصار » .

فالمعنى الاجتماعي المباشر لقصة « مع فائق الاحترام » يكتسب قيمة اسمى والقيمة التقديرية للبحث الاجتماعي حينما ينشغل الفنان ايضا بفضية وجدان الانسان المفرد المطعون وازمته الروحية في بحثه عن الكرامة أو عن الحنان وفي بحث زوجته عن الامن .

ومأساة « اتعمق » في قصة « باختصار » هي التي تكسب الموت معنى انسانيا الى جانب معناه الميتافيزيقي العادي في حياة « كل » الناس . ويصبح للمعنى الانساني الجديد صفة الخصوصية حين تتبادل المريضة الولود المحكوم عليها بالموت موضعها مع الطيبة العقيم التي ماتت بالفعل روحياً قبل موتها الفيزيقي .

أما قصة « نشرة الأخبار » فانها من قصص « الناس في العالم » حيث أرواح الناس هي هدف رؤية الفنان ، وحيث يتفكك العالم من حولهم من خلال نظرتهم ولكن دون تحليل ، وحيث تعبر القصة عن التفكك تعبيرا مباشرا بالحديث عن انهيار البيت الذي يقام فوق سطحه «الفرح» . انها قصة عن العالم الذي ينهار أو الذي يهدده الانهيار ، بينما الناس يتزوجون ويتناسلون ويخاصمون ويتشائمون ويظنون انه لم يعد هناك مستحيل . يكسبون وينوحون ويوؤون تحت وطأة الخرافة ويموتون من الضحك ، بينما الضحك مرض أو بلاهة أو هروب .

للحادثة هنا أبعاد أوسع من معناها المباشر، والناس يحملون قسماتهم الخاصة النفسية والفكرية والسلوكية ذات الطابع المحلي القوي والنكهة المصرية ، ولكن لهذه القسمات دلالات انسانية عامة لا يتسرد الشاروني في ايقاظها في عقولنا من خلال ربط الحادثة المحلية الخاصة التي تحدث في منزل الفرحة بأحداث كونية عامة تقع على مستوى الدنيا الكبيرة حول المنزل . والتقابل المستمر بين الزواج والموت ، وبين هدوء مخادع النائمون وتوتر السوق المائج تحت المخادع، وبين الحلم بالسعادة والخطر الوشيك الداهم ، وبين الثقة في المستقبل وانقطاع جبل الزمن هذا الانقطاع المبالغ الساق : هذا التقابل يساعد على تعميق المعنى العام للقصة وأثرها المأساوي الكلي في عقل القارئ ووجدانه . وهذا التقابل نفسه ، الذي نجده في القصتين السابقتين ايضا ، بمعناه وأثره والصورة البانورامية التي يرسمها المؤلف لعالم « الناس » وللناس داخل عالمهم هو ما يمنح القصص الثلاث بناء فنيا مركبا يعدها عن بناء « الحدوتة » ذات الخط المستقيم الواحد الخالي من التمرجات والذي ساد باقي قصص المجموعة وحرمها من توسيع أبعادها أو من تحقيق اي معنى خارج المعنى المباشر لحدثاتها .

كانت مجموعة « رسالة الى امرأة » بهذا الشكل تجربة محدودة الاثر في عالم القصة القصيرة المصرية ، وان لم تكن كذلك بالنسبة لتطور الشاروني نفسه . انه يعاود الكرة في بعض قصص المجموعة الاخيرة : « الزحام » محاولا أن يستخرج من تجربة القصة الواقعية الحدودية والجزئية ومن بناء « الحدوتة » ذات الخط الواحد المستقيم امكانيات فنية جديدة .

في مجموعة « الزحام » التي فاز الشاروني بسببها بجائزة الدولة التشجيعية بنسب الطريق ويدور نفس التشعب ونفس الدورة . فارق هام أو ميزة جديدة يكتسبها كاتب الاربعينات في نهاية الستينات . فاللفة تنازل عن بلاغة التركيب والحصول على المعنى عن طريق التجريد والتعميم ، لكي تحصل على بلاغة الصورة وقدرة البرقية على الوصول الى المركز السريع . ومع هذا ، فالبلاغة ما زالت تحمل نفس معناها ، اي القدرة على الابانة ، بالصورة المحسوسة الان لا من التعبير العام المجرد .

ميزة اخرى يكتسبها الكاتب صاحب التجارب والمفرد ايضا بالتجريب هي القدرة على التحرر من التصميم المسبق للبناء الفني رغم ما يلوح من قوة التصميم في بناء القصص الجديدة . وحتى من قصة : « لمحات من حياة موجود عبد الموجود » ، حيث يبدو البناء وكأنه قضية

منطقية ذات حدود خاصة جديدة بعيدة عن حدود القضية في المنطق الارسطي ، وحيث توحى تركيبة القضية المنطقية بان الفنان وضع تصميم البناء قبل أن يشرع في تشييد الجدران ، حتى في هذه القصة ، سنكتشف مقدار العناية التي لقيها الفنان قبل أن يقرر أن يكتب القصة كما قرأناها . هناك الافتتاحية الثلاثية التي تضم « البدء » ، « الوجود » ، « تلاقي المتناقضات » ، ثم تبرز القصة من خلال ، وتحت عنوان «الحدث» . البدء هو الفكرة ، والوجود تقيضها ، وتلاقي المتناقضات نتيجة وليست تركيبا بين الحدتين السابقتين . اما الحدث فهو الفعل . معنى ما طرح في البدء وما تخلق في الوجود وما استخلص في تلاقي المتناقضات . فالافتتاحية الثلاثية ليست سوى الفكرة الاولى ، المجردة ، التي تخلقت حولها القصة في ذهن الفنان فاراد أن يمنحنا الفكرة المجردة كما يمنحنا القصة الجسدة : العقل والوجود ، أو المثال الفكري والمادة التي تجسده . لكي نكتشف نحن ، دون تحليل يقدمه الفنان ، مقدار الترابط الوثيق بينهما . هذه العلاقة الجديدة ، أو الجديدة في طرحها الواضح البسيط ، بين الفكر والواقع ، بين القصور الفكري عند الفنان عن الواقع وبين الواقع الفني الذي يجسده في قصصه ، هذه العلاقة هي مفتاح فهم الخلق الفني في أحسن قصص « الزحام » .

فالواقع في قصص « الزحام » ، « لمحات من حياة موجود عبد الوجود » ، « الحذاء » ، « العودة من المنفى » ، يوم من « الخريف » (1) هو نفس الواقع الذي نعرفه في قصص الشاروني حين تصبح رؤية الناس في العالم هي شاغله الاساسي . الواقع ما زال يمتد بين الخارج والداخل ، بين الشارع أو المدينة أو المنزل أو الحجرة ، وبين العقل المحموم الذي فقد المنطق والقدرة على رؤية « بداية » الاشياء فيصل صاحبه الى الجنون ، حيث يتضخم الاحساس بالمأساة ، أو الى البلادة الكاملة حيث يلغى احساس الانسان فيصبح كالفحمة الخاملة .

هنا يبرز الفرق بين وهي الفنان بمخلفاته في الاربعينات وبين رؤيته لهم بعد عشرين عاما بين أول المجموعة في قصتي « الزحام » أو « لمحات من حياة موجود عبد الموجود » ، وبين آخرها في قصتي العودة من المنفى أو يوم في الخريف . لم يعد من السهل أن ينظر الى الانسان الفرد على أنه كتلة واحدة ينفذ الفنان الاول الى داخلها من ثقب وهمي في الراس يصطنعه لنفسه بينما الشخصية على حالها دون تخديره في القصتين القديمتين كان الفنان جراحا يريد أن يرى الورم السرطاني ولا يتناوله فيفتح « عقل » الانسان وهو ينب على قدميه . وفي القصتين الجديدتين في أول المجموعة ، ترى الفنان وقد طرح شخصيتين على سرير الجراح وأصبح همه هو أن يرسم ما يراه داخل العقل وليس مجرد أن يلقي عليه النظر .

هذا الفارق بين الاسلوبين في الاقتراب من الشخصية الفنية وفي التعبير عنها ، هو ما يخلق الفارق بين الشخصية الفنية في قصص الاربعينات وبينها في قصص أواخر الستينات .

كانت الشخصية الفنية في قصص الاربعينات تتفوق العالم وكانها تعيشه ، تشعر بمرارته أو بمافيته من بهجة ، يستولي عليها اليأس القاهر فيحيلها الى شبح منح كجذع شجرة منكسر ، يبحث وسط الظلمة في الماء الاسود عن صيد لا وجود له أو يبحث في المدينة الزائلة المتجددة عن ماض لا يعود ، كما نرى في قصة « العودة من المنفى » ، أو قد

(1) القصتان الاخيرتان كتبنا في عامي 1948 ، 1949 ، ووضعهما المؤلف في نهاية المجموعة ، ولعل اقترابهما في أساسهما الفني (من حيث العلاقة بين التصور الفكري وبين الواقع) هو ما دفع الشاروني الى الحاقهما بهذه المجموعة رغم تاريخ كتابتهما المبكرة . كان الشاروني يرتاد آفاقا فنية وفكرية جديدة ، باستمرار ، ولعل بعض ريدانته القصيرة المبكرة أنتجت هاتين القصتين ثم انتظر بهما حتى يجد لهما مكانا في مجموعة « الزحام » كما يقول صراحة في بداية القصة الاخيرة .

لعبور وسط زحامه ولا مكانا للوقوف او فسحة يتمدد فيها الجسد البشري بطوله مغفودا ، حتى تصل هذه المأساة الى جوعه العاطفي والجنسي ورغبته ، بعد موت أبيه في أن « يفرد طوله » مكان الأب الميت: في دكانه وعلى فراشه مع زوجة الأب . رغبته في التمدد هذه رغبة غير واقعية : فالسقف المنخفض والزحام ما يزالان على حالهما ، وهو يحمل في داخله ذلك الاحساس المدمر بالاثم : محاصر من الخارج مطعون من الداخل فاين المفر وكيف يصمد العقل لكل ذلك ؟

اما مأساة موجود عبدالموجود فتبدأ من داخله . الطغنة من الداخل أولا حين يخترق حاجز الاخلاق ولا يستطيع بعد موت الابنة - زوجته - ان يخترق الامومة الشاعرة بالاثم حين تنوب الام عن عشقها المحرم لزوج ابنتها . ربما يكون موجود وقد قتلها وربما لم يفعل . المهم أن جرحه داخله يطارده ، وخوفه من الخارج ومن العيون المتلصقة ينمو حتى يكتمل نمو الفكين الساحقين للمأساة من الداخل ومن الخارج جميعا . بذلك تكتسب المأساة الواقعية ، مأساة الاحساس بالعصا والاختناق وضياح فردية الانسان وثوبانها وسط الزحام وتحت العيون المتلصقة ، تكتسب هذه المأساة بعدا جديدا ، فرديا وخاصة ، كامنا في اعماق الذات حتى ليستعصي على البواح .

كانت شخصيات الشاروني في الاربعينات تتدوق الحياة كمن يعيشها - مرارة او نشوة ، ثم أصبحت تعيشها دون أن تتدوقها ، والمرارة في الواقع متسللة الى الداخل لكي تلوث كل شيء ولكن مخلوقات الشاروني في قصص « الناس في العالم » جميعا تظل على حالها : تحمل عالمها وتعيش داخله ، تنفذ او تتركز تحت ضغطه المروع لكي تقول لنا رؤية الفنان الواحدة عبر عشرين عاما ، او رؤيته الواحدة المزدوجة : ان ثمة ثلاثة بين هؤلاء الناس وبين عالمهم ، وان ثمة حقيقة لا بد من الوصول اليها تحت اقنعتهم ، وان الحقيقة تجمع العالم والناس دون تناسب بين حجميهما او في توازن دقيق ، وان للحقيقة وجه العذاب المتع والفرحة الممزقة في أن معا . لا وجه واحد لاي شيء . ولا شيء لا يمكن أن ينحل الى اشياء كثيرة ، وليست هناك تحت الشمس دنيا واحدة ، وليس هناك قناع دون وجه يحمله ولا يمكن أن يكون عقل دون جنون ، ولا منطق بغير شلوك ولا حياة دون موت ، بل ان الفنان لا يستطيع أن يكون فنانا فحسب . فنان هو انسان في وقت واحد ، انسانيته هي اصله ، وفنه مرضه وشقاؤه ، رغبته الملحة في المعرفة والتمتع ومعرفته وتمتعه جميعا .

فقد كان الشاروني مشغولا بعالمه وبفنه بنسب متساوية . كان مشغولا بعالمه انشغال الفنان والمفكر المنغل بالمأساة ، أكثر منه انشغال السياسي الباحث عن حلولها ، فظل يرى المأساة صراعا بين القبح والجمال ، بين رغبة الانسان وامكانيات تحقيقها ، يمثل ما ظل يرى الفن وسيلة يحقق بها النفاذ الى قلب العالم والناس وبحثا مستمرا عن التعبير الجميل والصائب . ولكن الجمال والصواب كانا عنده مترادفين . فالصواب هو قول ما يراه المرء حقا . وكان هذا عنده هو الجمال .

سأهي خشية

القاهرة -

قصائد ليست مجردة الإقامة

احد ديوان لشاعر المقاومة

سالم جبران

دار الآداب

٢٠٠ ق . ل

تفرها النشوة والسعادة حينما تفتزل الحياة في يوم واحد وأمسية واحدة ليس فيهما سوى المشاركة في الصداقة والود وفي الفناء واللعب والرقص والطعام والضحك والترثرة ثم الانطلاق بقلوب منعمة ممثلثة في الليل الخالي ، كما ترى في قصة « يوم في الخريف » . هذه العلاقة الآسرة بين الشخصية الفنية وبين عالمها ، علاقة التدوق الحميم او الملاسة الاقرب الى الاحتضان المبيت أو المنعش لم تكن تترك فرصة للتوغل داخل الانسان الا بقدر ما يسمح ذلك الثقب الوهمي في الراس لعين الفنان بالنظر . عين الفنان كانت محملة اذ ذلك بما تعرفه عين العالم الخارجي (او بما تتخيله في الحقيقة) مشغولة به في انما نظرها الى داخل الراس المفلق من خلال الثقب الوهمي . فصورة العالم المتخيلة وظلالها هي ما تم عن « حالة » الشخصية وليس عن الشخصية نفسها ، وتم عن رؤية الفنان وليس عن وجهة نظر الشخصية رغم أن الفنان يوهنا بأنه ينظر الى داخل الشخصية ويريد ان يكشفها . ولكنه يعرضها لنا من خلال ما يبرق في عينيه هو من ظلال قاتمة او مشرقة ملونة ، فكانه يرسم لوحة لمنظر خلوي تتخلله خيوط الاشعة المصطفة بالوان المروج والادغال ، ثم فجأة تكشف « شخصا » بشريا قائما او قابعا في ركن بعيد فتتوهم ان هذا الشخص في ركنه هو مركز اللوحة كلها وأنها لم ترسم الا لاجله . في ذلك الوقت كانت الرغبة في النظر الى الخارج هي الرغبة الحقيقية ، وكان النظر الى داخل الانسان مجرد رغبة كامنة تحاول ان تثبت حقتها في الظهور . كانت صورة العالم الخارجي : صبرات البهجة والفرح فيه أو دوافع الجنون هي ما يشغل الفنان . ولكنه كان يعرف أن لا بهجة ولا فرح ولا جنون الا للانسان وحده وبالانسان .

ولكن الوضع ينعكس تماما بعد عشرين عاما ، وان تحقق نوع من التوازن بين حجم « المنظر » وحجم « الشخص » في القصص الجديدة . وفي نفس الوقت تخفي النظرة التعبيرية الرومانتيكية الى المأساة حين يظهر الواقع الحقيقي ويمثل بنفسه مباشرة وضاعفا على الانسان ، فلا يكون من بعد مجرد ظلال قاتمة واشباح وجدران يعمرها ضوء القمر أو تظلمتها الظلمة كما كان الحال في قصة « العودة من المنفى » ، أو ظلال ملونة متحركة لآعبة في حديقة أو متجمعة تستمع الى الفناء وتفرج على الرقص في غرفة مريحة ، كما كان الوضع في قصة « يوم من الخريف » . الواقع حقيقي ومباشر وضاعف في قصة « الزحام » ، والمأساة مأساة ذات لم تخرج من واقعها يوما واحدا (١) وظلت تواجه ضغوط هذا الواقع حتى تحولت الى « انسان منضغط ، لا يشتهي الا أن يشم رائحة الخضرة وأن يتنفس ضوء القمر » وأن يجد لنفسه مكانا في « الأوتوبيس » الزدحم لكي يصل به الى حيث يبدأ عمله كندكرى في أوتوبيس مزدحم آخر . انه مجنون ينتظر الأوتوبيس منذ نصف قرن . مأساته تبدأ من بدائته وتجمع خيوط فقره واشتهائه امرأة أبيه وغيرته عليها يمثل ما تجمع خيوط انتظاره لذلك الأوتوبيس الذي يأتي دائما ولا يركبه أبدا .

اما زميله « موجود عبد الموجود » فانه خائف ، رغم أنه ايضا ينتظر شيئا ما . كان الاول ينتظر ما يخلصه من وقوفه عبثا بلا فائدة ، أما موجود عبد الموجود فينتظر ما سوف يقضي عليه عقابا على جريمة لم يرتكبها رغم أنه وقع في الاثم تماما مثل صاحبه في قصة « الزحام » . فالمأساة الواقعية في القصتين تظلمها مأساة نفسية - أخلاقية - اساسها « الفسق بالحارم » incest . فالاول غشى امرأة أبيه والثاني عشق امرأة وتزوج من ابنتها . والفارق في حركة المأساة فارق سنسكريتي . فمأساة « فتحي عبد الرسول » بطل « الزحام » تبدأ من اصطدامه بالواقع الضيق ذي السقف المنخفض الذي لا يترك ممرا

(١) بينما « الغريب » بطل قصة « العودة من المنفى » كان يواجه الصورة الجديدة لمدينته التي ضاع عنها ماضيه كله بعد عشرين عاما في المنفى الذي لا تعرف أسبابه كما لا تعرف اسم الغريب ذاته ولا اسم مدينته ولا أسباب عودته .