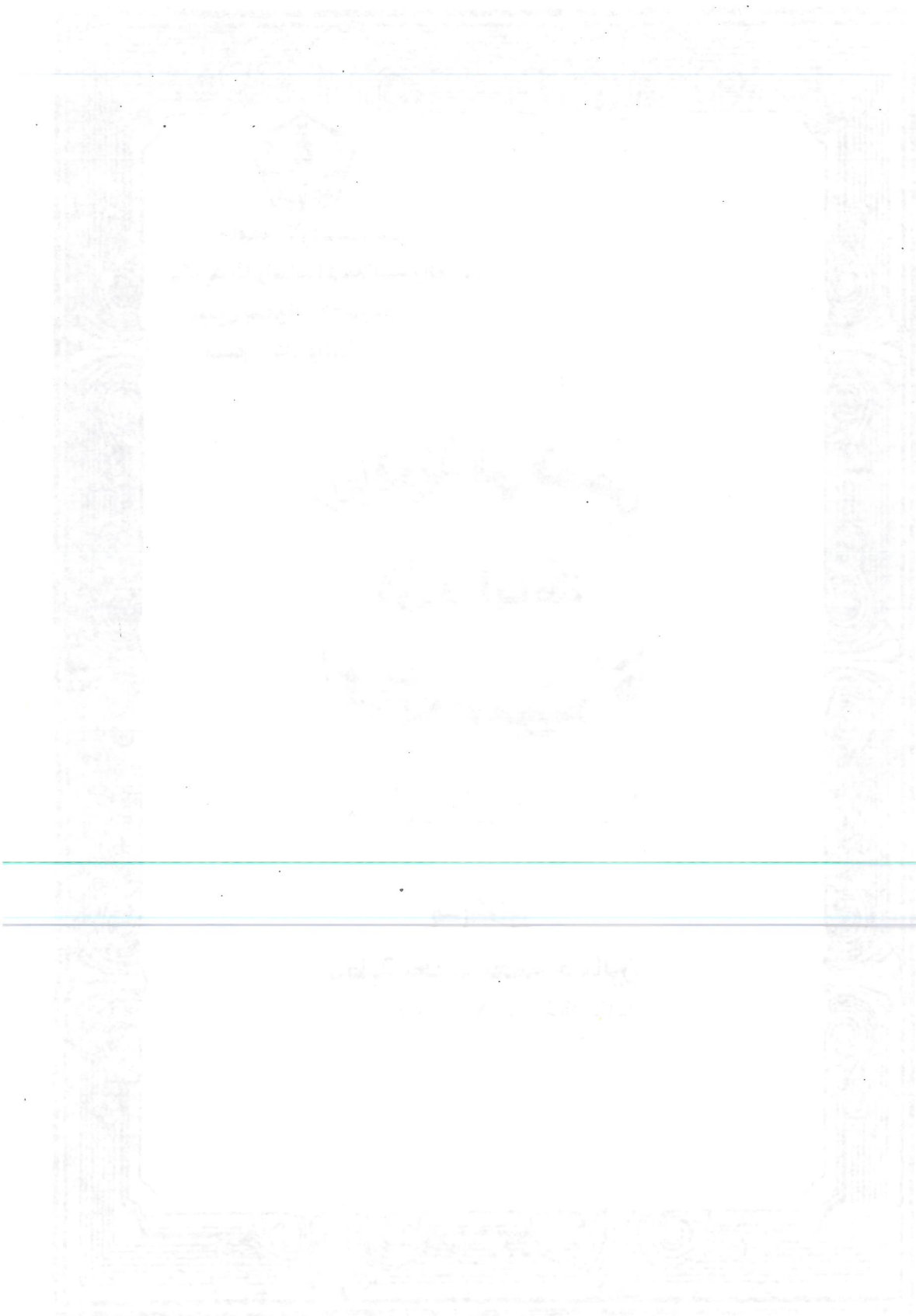
جامعة الأزهـــــــر
كلية الدراسات الإسلامية والعربية
للبنين بدمياط الجديدة
قسم الأدب والنقد

الواقعية في قصص ثروت أباظة القصيرة

" دراسة تحليلية نقدية "

دكتور
عطية محمود محمد حسانين
مدرس الأدب والنقد بكلية



تمهيد

مدخل

الحمدُ لله الذي خلقَ الإنسان ، وفضّله بالنطقِ والبيان ، وجعل لـه لـسانًا ينطق بكلِّ لسان ، وهداه وأرشده فاستحقّ الجِنان ، ومَنْ ضلّ أو زاغ فقـد هَـوَى بنفسِه إلى النيران ، والصلاةُ والسلامُ على خيرِ ولدِ عدنان ، أفصحِ العربِ وأبلـغِ الإنسِ والجانّ ، وعلى آلِهِ وصَحْبِهِ والتابعين لهم بإحسان .

وبعد..

كان للقصة بعد مرحلة الخلق والبناء أن تتطور بفعل قانون التطور والارتقاء ، فتنمو وتتضح شخصيتُها وتلمع معالمُها وتتحدد صورتُها.

ولَكِن كَانَت هُنَاكَ عَوَامِلُ- في أول الأمر - حَدَدتْ دُون النُّهوضِ بالقِصَّةِ ؛ مِمَّا أدَّى إلى انشغالِ النَّاسِ عَن الإبْدَاعِ القَصَصِيِّ ، مِنْهَا :

١- الحروب التي تولت ، والنَّكسات التـي حلَّـت ، والاسـتعمار الغاشـم ، والاحتلال الخانق الذي واجهه البلاد في آونة الحداثة .... كانت عاملاً ذا وجهين .

٢- انحطاط التعليم بسبب انشغال الناس بالمستعمر والمحتل .

٣- سيطرة الإبداع الشعري ، وتهميش القصة القصيرة والنظر إليهـا نظـرة ازدراء بسبب مباشرتها وخلوها من الخيال .

ثم ارتقت القصة القصيرة وتطورت بعد ذلك ، **وَكَانَ ذَلِكَ بِفِعْلِ عَوَامِلَ كَثِيـرَةٍ** دفعت بها درجة نحو الرقي والتقدم ، وكان من بين تلك العوامل: جلاء المستعمر ، وانتشار الديمقراطية ، والنهضة التعليمية ، وتحرير المرأة وإسهامها في مجـالات الحياة المختلفة، والتقدم الحضاري والثقافي الذي أصاب العصر في مختلف الميادين التي ساعدت على انتشار وسائل الأعلام ، كالصحافة والطباعة والمجلات ...

* **الاتِّجَاهُ نَحْوَ الوَاقِعِيَّةِ :**

الواقعية هي تجعلك تَنظر للواقع كأنَّك تراه ، وتحس به كأنَّك تُلامسه ، وتشعر بوجوده في كُلِّ نَصٍّ تَقرأه .

« إن القصة عند ثروت أباظة [1] تجعلك تسمع وتشعر وترى إلى حَدِّ تصديقها ، فهي تربطك بالأحداث في الصفحات والعلاقات بالشخصيات بطريقة تجعلك تحس فترة من الوقت أن منطقَهم وعواطفهم مرتبطةٌ بك »[2] .

فمن الطبيعي أن القصة – منذ عهد تيمور – تعمل عملية تجديد وإحلال للأدب الذي ينطبق عليه واقع الحياة فبلغت ذروةَ مجدها ، بعدما قطعت شوطاً كبيراً في قصص ثروت أباظة ورواياته .

« ولعل أول من كتب القصة القصيرة في شكلها الحديث المتكامل هو الكاتب الفرنسي " جِي دِي مُوباسانG. de Maupassant " في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، كتبها قبله كثيرون ، منهم مَارك تُوين Mark Twain، وإدجار آلان بوEdgar Allan Poe الأمريكيان ، ولكنهم لم يهتدوا إلى ما اهتدى إليه موباسان من أن القصة القصيرة لا تحتاج إلى الوقائع الخطيرة والخيال الخارق ، بل يكفي الكاتب أن يتأمل الوقائع العادية والأفراد العاديين لكي يفسر الحياة ، ويعبر عن

---

(١) ولد ثروت أباظة في ٢٨ يونيه سنة ١٩٢٧م ، ولقد وُلد في أسرة تبرز فيها أسماء لامعة في الأدب ، والسياسة ، والرياضة ، والصحافة ، والفن ، فنشأ في جوٍّ علمي أدبي في بيت إبراهيم دسوقي باشا أباظة الأديب الوطني السياسي المناضل المشهور ، وكان مُقَدَّراً له إمَّا أن يُصبحَ أديباً ،أو فقيهاً قانونياً ، فشاءت الأقدارُ أن يركب مطيةَ القانون كوسيلة لغاية الأدب. تخرج من كلية الحقوق ، جامعة فؤاد الأول ، وقد حاول أن يعمل مُحامياً ، ولكن الأدب حال دون ذلك ، فكتب المقالات الأدبية ، والتمثيليات الإذاعية ، والروايات الطويلة ، وأخيراً القصة القصيرة في المجلات والصحف والجرائد اليومية ، وتَنَقَّلَ بين عدد من الوظائف المختلفة التي تنتهج نهج الصحافة والكتابة ، فأسس مجلة ، وعمل رئيساً لثانية ، ومستشاراً لأخرى .... إلخ . . ينظر : مقدمة المؤلفات الكاملة مج١. ثروت أباظة ومرايا الآخرين ، محمد صبري السيد ، صـ ٣٤ ، مطبوعات الشعب ، ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م بتصرف .

(٢) ثروت أباظة ومرايا الآخرين ، صـ ١٤ .

خفاياها من خلال موقف أو لحظة من لحظاتها ، وكانت الواقعية الحديثة هي المذهب الملائم لهذا المنهج ، فسلك موباسان في القصة القصيرة مسلك " زولا Zola " وإضرابه في الرواية ، من حيث الاهتمام بدقائق الحياة وتفصيلاتها وتصويرها بطريقة واقعية »[١] .

وهذا ما دعا كبار النقاد أن يقول بعد موت موباسان بأعوام قليلة: « إن القصة القصيرة هي موباسان ، وموباسان هو القصة القصيرة »[٢].

ولابد أن نؤكد أن « الواقعية The reality حين بدأت وأعجب الناس بها ، كان القارئ غير قارئ اليوم ، لقد كان القارئ يريد من الكاتب أن يخلق له الجوَّ الذي يحيط بالقصة حتَّى يعيش فيه مع أشخاص القصة ، فيصبح القارئ وكأنه بطلٌ من أبطال الأحداث ، وإن كان بطلاً مُحايداً لا يُجري الأحداث ، وإنما يَجري معها مشاهداً »[٣] .

إذن كان للبداية أن تُؤثرَ ، وللبذرة أن تُثْمِرَ ، ويبني اللاحقُ على ما انتهى إليه السابقُ ؛ فيعالج مواطن ضعفه ، ويزيل أسباب قصوره ، ويخلص عمله من الشوائب ، وقد ساعد على الوصول إلى تلك الحالة سببٌ قويٌّ أعان على الرقي والتطور ، هو ظهورُ الصحفِ والمجلات التي احتفت بالقصة القصيرة ، وأفسحت لها من صفحاتها الكثير ، بل كان هناك من المجلات ما جعلت لفن القصة المكان الأول والمنزلة الأثيرة على نحو ما فعل " ثروت أباظة " حين شارك الأديب الراحل " يوسف السباعي " في إنشاء نادي القصة ، وإصدار مجلة " القصة الحديثة " عام ١٩٦٤ م ، وغير ذلك من المناصب[٤] الأدبية ؛ ليتيح لنفسه ولغيره من القصاصين

---

(١) القصة القصيرة في مصر – منذ نشأتها حتَّى سنة ١٩٣٠م ، عباس خضر ، صـ ٨٥ ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٠م .

(٢) فن القصة القصيرة ، رشاد رشدي ، صـ ٩ ، مكتبة الأنجلو المصرية . بدون .

(٣) ثروت أباظة ومرايا الآخرين صـ ٢٧ .

(٤) ينظر: مقدمة المؤلفات الكاملة المجلد الأول .

أن ينشروا أعمالهم ، فتكون مجلةُ " القصة الحديثة " مَجالَ تَعبيرٍ وتَصويرٍ ومِنْبَرَ إذاعةٍ ونَشرٍ وتطويرٍ .

ولو أننا بحثنا عن حالة القصة الواقعية القصيرةReality short story قبل ثروت ، وجدنا أنها تشبه السجل اليومي لبعض الشخصيات والأفراد الذين يتَّضح أنَّهم أقاربُ الكتاب والصحفيين أو أصدقاؤهم أو ثمة علاقة تقوم بينهم ، فكانت موضوعيةُ القصة غائبةً مع ما يَشُوبُها من تطويل وعدم تركيز واستطراد في المجاملات ، وتَدَخُّلٌ مباشرٌ من الكاتب معللاً وشارحاً ومُعطياً الحكمة وضارباً المثل بوضوح وسُفور إلا أنَّها تُعدُّ بوادرَ القصة الفنية الواقعية التي تتخذ من موقف الفرد أو الشخصية الواحدة أو اللحظة أو الانفعال مداراً لها ، يُعالجها صاحبُها بأساليب مختلفة أو بطُرق متباينة .

« ونعتقد أن ثروت أباظة قد قام بزرع الفن القصصي الروائي في أدبنا ، فأصبح على يديه نسيجاً من تراثنا مندمجاً فيه غير غريب عليه ، ويمكن القول إنه في أعماله القصصية والروائية كان أكثرَ إقداماً من جيلِه على تحقيق هذا الفهم القائم على الأصالة والمعاصرة في جُرْأةٍ وتَحَرُّرٍ ، من خلال رؤية فنية تجعل إبداعه مُرتبطاً أوثق ارتباط بالذَّوق العربي »(١).

وكأنَّما أدرك أدباءُ الواقعية أنهم ماداموا بصدد خَلْقِ أدبٍ مُبتكرٍ جَديدٍ ، وأنهم ما داموا لا يجدون مثلَ هذا الأدبِ المُتطورِ في تراثنا العربي القديم ، فلابد من ترجمةِ الآداب الغربيةِ الروائيةِ والقصصيةِ ثم استنباط هذه الينابيعَ والبحثَ عنها في البيئةِ المصرية الواقعية شَكلاً ومَوضوعاً وأُسلوباً .

ومن هنا تراهم قد تأثروا بالأدب اليوناني والروماني والروسي في التعبير عن الحياة ، وتأثروا في قصصهم بمَنْحَاه واتجاهِه ، فتراهم يختارون أبطالهم من العمال والفلاحين ، ومن الفقراء الذين ظلمتهم الأنظمة الاجتماعية ، ومن ذوي المناصب في دنيا اللَّهو والعبث والمجون، وانتشر في قصصهم رائحة الخيانة والنفاق التي كانت سائدة في علاقات الناس ، واهتموا بموضوعات اجتماعية تهدف أولاً – قبل

(١) ثروت أباظة ومرايا الآخرين ، صـ ٩.

كل شيء – إلى تصوير الواقع وتحليل النفس بما تَنْزَعُ إليه من مُختلف المنازعِ والأهْوَاءِ .

ومن أعمال ثروت القصصية نذكر حمدان وإياس وإسماعيل أفندي كنماذج للطُّغيان ، كما نذكر لمياء وعاتكة وناهد ونادية كنماذج للحرية ،« بحيث يمكن القول إن النماذج البشرية في أدب ثروت أباظة تضرب بجذورها في الوجدان القومي الملحمي الذي يوم على دعامتين، أوَّلُها : صِرَاعُ العدو المشترك ، وثانيها : تَقويمُ السلوك في الجماعة »[1] .

وكان ثروت مَعْلماً من مَعَالِم التطور في فن القصة القصيرة التي تتجه نحو الواقعية في كل شيء ، في موضوعاتها ، وأحداثها ، ورسم شخوصها ، والحوار الذي يدور على أفواه هذه الشخوص ، فمعلوم أن الواقعية دَعَتْ رجالَ الفكر والأدب أن يهبطوا من سماء الخيال إلى أرض الواقع للاتِّصالِ بالحياة ومُسايرة روح المجتمع ، والإيمان بالحقائِقِ والتَّجارُبِ .

*** الدِّرَاسَةُ التَّحْلِيلِيَّةُ المَوْضُوعِيَّةُ:**

الفن الأصيل هو الذي يعني بدراسة المشكلات الاجتماعية الكبرى ،وعلاج المسائل القومية الخطيرة التي تشغل بال الجمهور ، وتملك تفكير الرأي العام ، وهذه كانت دعوة يَلْهَجُ بها النُّقَّادُ ، ويَستجلبون لها أنظارَ القصاصين والأدباء.

فمن أماني النقاد أن يتجه أدباءُ القصة إلى تلك النواحي يخدمون أغراضَ الإصلاح ويعالجون مشاكلَ التنمية ، وعلى رأس هذه المشكلات والمسائل : قضية الفلاح ، وكيان الأسرة ، والطائفة العاملة ، ونظام الطبقات ، وسائر ما يدخل في منطقة الثالوث البغيض : الفقر ، والجهل ، والمرض .

الفن الأصيل هو غَرْسُ البيئة ، ونَبْتُ الحياة ، وثَمَرَةُ الواقع ، أعني أنه وليد المجتمع ، وقلبه الخفَّاقُ ، وروحه الوامضةُ ، وإحساسه المتوهج ، وانتفاضته

---

(١) ثروت أباظة ومرايا الآخرين صـ ١٨ .

الشاعرة ، فيه تتجمَّع أخصُّ الخوالج لهذا المجتمع بما يحويه من آمال وآلام ، وإنَّ فناً يَتكلَّمُ فيه الإخلاصُ والصدقُ والقدرةُ لهو فَنٌّ يجد فيه المجتمع أحسنَ ما يبغيه من غذاء وشفاء .

وإذا نظرنا في قصص " ثروت أباظة "نظرة عامة وجدنا أن موضوعاتها مستمدة من واقع الحياة التي تحيط به ، ومن الأحداث التي يمر بها المجتمع في فتراته الحالكة من احتلال واستعباد ، مع ما بينه وبين غيره من كتاب القصة من اختلاف في الزاوية التي ينظر منها إلى هذه الحياة ، ونجد أننا نشرف على ألوان مختلفة من الحياة ، وعلى عوالم إنسانية متباينة ، ولكن على الرغم من اختلاف الموضوعات وأساليب العلاج ، نجد أن هذه القصص جميعاً لها قيمتها الخاصة ومعانيها الإنسانية الأصيلة ، وذلك لأنها لا تعني بما يطفو على سطح الحياة من زُبَدِ الحوادث والشخصيات ، ولكنها تتعمق في مختلف العواطف ، وتستنبط ألوان المُشكلات ، وتعكس صورَ الصراع الحيوي الذي تتصل عُراه بين أعضاء هذه المجموعة الإنسانية الصغيرة التي خصّها الكاتبُ وعزلَها عن تيار الحياة العامة المتدفِّق ؛ ليصفها لنا في دقة وأمانة دون أن يَفْصِمَ ما بينها وبين الحياة الكبيرة الزَّاخرة من أواصر وأسباب .

وقصص ثروت تعالج مشكلات الحياة العصرية ، وتعكس طائفة من صورها الاجتماعية في ذلك الوقت كما تتضح من الشخصيات والمشكلات التي كان يهتم بها.

إن الأديب والقَصَصي على وجه العموم يُؤثر ويَتأثر بالمجتمع الذي يعيش فيه ؛ بأن يُؤجِّجَ ثورةً مثلاً ، أو يُنْشِئَ مَذْهباً ، وبعبارة أخرى يكون له تأثير إيجابي في البيئة التي يحيا فيها ، إن القَاصَّ الموهوب بحسه المرهف ، ويقظته الحادَّة في الشعور بأدق الخلجات التي تسري في المجتمع ، قادرٌ على أن يقتنص الخفيَّ العميقَ الكامن في واعية الجمهور فلا يلبث أن يعبر عنه ، فيحيله مادةً مكتوبة ، فهو يتأثر بالمجتمع الذي يعيش فيه فيترجم هذا التأثر في عمل فني .

فعلى الكاتب أن يتقن أشياء كثيرة في القصة القصيرة : مقدرة على الوصف ، مهارة في السرد ، براعة في خلق الجو ، حسن تأليف بين كل هذه الأشياء ، إن أراد أن يكون قصّاصاً واقعِيّاً مُؤثِّراً .

ومن شواهد واقعية ثروت الملموسة في قصصه: اعتناؤه بتسجيل ظواهر المجتمع المصري ، والنشاط الحيوي للحياة المعاصرة ، والأحداث الهامة في العالم ، فلقد تناول مأساة تجربة **الاستنساخ البشري** في قصة (هو الله) والفشل الذريع الذي توصلت إليه التجربة، يقول الكاتب مستخدماً الضمير الغائب مشيراً إلى العَالِم: «أصبح تفكيرُه مُنحصراً في أن يهيئ في قوارير زجاجية جواً مماثلاً لجو الأرحام يضع فيه الحيواناتِ الإنسانيةَ تِسعةَ أشهر ثم تكون الولادة »[المؤلفات الكاملة٢: ٣٠٥] ، وأشار إلى **قانون الإصلاح الزراعية** في قصة (حكاية رجل بخيل)، يقول الكاتب معتمداً على ضمير الغائب متحدثاً عن عبد القادر البخيل:« طال به العمر ، وطال لم يغير الزمن منه شيئاً حَتَّى كان قانون الإصلاح الزراعي .. الإصلاح الزراعي كان نكبة بالنسبة إليه في أنه انتزع الأرض»[٢: ٤٦٧] .

وتعاطف ثروت مع الفلاح أمام **ظاهرة الإقطاعيين في فترة الاحتلال** في قصة (حَيْرَة) تقول نَفِيسَةُ لزوجها صمِيْدَة تحثه على تبكير الذهاب إلى إسماعيل أفندي صاحب الإقطاع ليأخذ حساب محصوله:« وما البأس .. انتظره حَتَّى تأخذ حسابك قبل أن يجئ الفلاحون الآخرون ويعطلونك»[٢: ٣٢٥] .

وأشار إلى **الحرب العالمية الثانية والأزمة بين ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية** في قصة (ربيع)، يقول على لسان البطل في أسلوب ساخر متهكم من زوجته: «ها أنا ذا في الطريق العام ، لا أستطيع أن أعود إلى البيت والبركة في" كينيدي Kennedy" و" خروشوفKhrushchev " وأزمة ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية ، أيصدق هذا أحدٌ يا عَالَم ..أهذا معقول .. ما لي أنا ولألمانيا ولكنيدي ولخروشوف .. هل قلتُ لهما اختلفا .. زوجتي بثاقب نظرها تريدنا أن نهاجر إلى بيت أبيها في الرِّيف ، تريد ابني الأكبر أن يترك الكلية الحربية .. نعم تلك حالُها منذ الحرب

العالمية الثانية .. وأعتقد أن الجميع يعلمون أنني لم أكلم " هتلـر Hitler " بـشأن الحرب ، ولا فاتحت " تشرتشل Churchill " في أمرها»[٢: ٣٥٠] .

وتَنَكَّرَ للشيوعية التي ظهرت آنذاك في قصة (لَمْ يَتَّسِعِ الوَقْتُ) يقول الكاتب بلسان الغائب عن البطل:« وكان واثقاً أن الإنسان المتحضر لا يمكـن أن يـؤمن بفكرة الدين أو التعلق بأوهامه، وهو واثق من نفسه ومن أفكاره، وقـد ازداد بهـا وثوقاً حين اختار المذاهب الشيوعية مذهباً »[٢: ٥٠٩].

وأشاد بما أقامته كل من الرأسمالية والاشتراكية من تصالح وتوافق في قـصة (الميراث) التي تحمل الطابع الرمزي ، فيقول الكاتب في نهاية القـصة:« ولكـن العجيب العجيب أن أنصار كل منهما ما زال حَتَّى يومنا هذا فـي عـراك ، قاتـل مستميت يموتون من أجل اثنين تمَّ بينهما الصلحُ»[٢: ٤٧٤].

هذه هي أهم الأحداث التي كانت تشغل الساحة السياسية والاقتصادية والدينيـة والعالمية آنذاك .

ومما يدل على عَبْقَرِيَّتِهِ الثقافية مُشاركتُه الفلسفية والسيكولوجية التـي تقـذف بالقارئ إلى داخل العقدة أو المشكلة ، وتضعه في مقام المشارك فـي الحـدث لا المتفرِّج ، يلامس المشاكل أو المساوئ ملامسة واقعية ، في أسلوب يجمع بين الدقة في الوصف والاسترسال وروح السخرية أحياناً ، والروعة في التحليل إلى جانـب الجمال الموسيقي .. وهذا تعبير عن فلسفته في الحيـاة ، ومـضمون اتجاهـه ، وموقفه حيال المساوئ التي يريد علاجها ، أو توجيه الأنظار إليها .

فهو يعرض على القارئ مشكلة واقعية ، يعرفها كلُّ من سكن قطرنا القـروي والمَدَنِيِّ ، ولاسيما في بعض الأوقات وفي بعض الظروف .

ولعل أدق ما يشغل الكاتب هو وجدان الناس ونقد الحياة ، وعندما يعتنق هـذه الفلسفة ويتبعها ، يبدو لهذه الحياة معنى كان مختفيـاً فـي روتينيـة العـيش ، أو يوتيوبات سراديب النفس البشرية ، ويصبح الأديب مكتشف عوالم جديـدة داخـل الإنسان وخارجه ، وهذا ما يعطي للفن دوره الضخم في إثراء العاطفة الإنسانية ، وجعلها أوسع شمولاً ، وهو نفس ما قام به ثروت أباظة في قصصه القصيرة ، فهو

يملك – بنسبة كبيرة – هذه الحاسة النقدية التي تَنْفُذُ إلى كل اضطراب يلحق بطبائع الأشياء ، سواء في صورة مباشرة صريحة أو غير مباشرة ملتحمة تماماً بنسيج القصة ، فهو يتناول مأساة الجهل في قصة (أستغفر الله)، والفقر في قصة(مشوار وهيبة)، والمرض في قصة(ثمن الدواء)، ويعرض لطغيان أهل الإقطاع في قصة (حيرة)، وقُطَّاع الطرق على الطبقة الشعبية البائسة في قصة(ملاعب الصبا)....

فثمة صرخة نلمح فيها علامات الألم الدفين في قلب ثروت ، وهو يَئِنُّ بها على لسان شخصية من شخوصه ، ولكنها كلها تتفق في خصيصة واحدة ،هي خصيصة الإرادة الذاتية .

لقد تناول ثروت مساوئ المجمع بالنقد والإشكالات ، وعرض طرق علاجها ، وكيفية القضاء عليها ، والخلاص من مرضها المتفشي الذي يضرب في أجساد الكيان الأسري والمجتمعي ، منها **الخيانة الزوجية**[1] والتحذير منها في قصصه (لقاء ولا وداع)،و(الرحمة القاسية)، و(وجهات نظر)، و(لا تدري)، و(وحده)، و(تحية عابرة)، و (قصة صيف)، و (ذكريات بعيدة)...، **وخيانة الصداقة** وغياب الوازع الأخلاقي في قصة (تقرير الطبيب)، و(ثمن المشروب)،... **وسلب الحريات** ومعالجتها في صورة : **تسلط الأم** وسيطرتها الخانقة في قصة (وأنا .. ما ذنبي)، و(لأنه يحبها)، و(حنان وهوى)، و(هذه اللعبة)..... وفي صورة : **تسلط الزوجة** وسلب إرادة الزوج ، في قصة (معقول)، و(ربيع)...**وكشف مَثالِب الحَرَمِ الجَامِعِيّ** ، والغش الجماعي وسرقات الامتحانات ، والانحراف الأخلاقي لبعض بنات الجامعة ، والدعوة إلى الغواية والسقوط الجنسي ، وانعدام الثقافة التربوية ، في قصة(على الطريق)، و(النابغة)،... وظاهرة **طغيان القوة** وقطَّاع الطرق التي يرمز بها إلى المستعمر المحتل في قصة(ملاعب الصبا)، و(شوار وهيبة)... **وبَيْع كلمة الحق** والشرف والأمانة من أجل المال والذهب في قصة(على الطريق)، و(انتظار)، و(رحلة العودة – ذات الطابع

---

(١) وهي مشكلة اجتماعية إلا أنّها في أساس تكوينها تميل أكثر إلى الطابع الفردي مع الاحتفاظ بالدلالة الاجتماعية .

الرمزي–)... وظلم الإقطاع **وقهر الطبقة العُمَّالِيَّة** ومعاناة الفلاح في قصة (حيرة) [1]، ومشكلة **الفقر والمرض والجوع** التي دارت في معظم قصصه ، منها قصة (ثمن الدواء)، و(الميراث)، و(حلم العمر)،... **والرِّشْوة** في قصة (انتظار)[2]، **والجَهْل** في قصة (أستغفر الله)، **والعُنُوسة** في قصة (زواج)، **والبُخْل** والمصير البائس في قصة (حكاية رجل بخيل) .

وغير ذلك من المساوئ التي عالجها ثروت في معالمه القصصية التي تقوم على أحد أمرين: إما على **الواقعية الرومانسية** ، كما في قصة (ملاعب الصبا)، و(حنان وهوى)، و(على رغم الأيام)، و(لا .. لا تعودي).. وغيرها ، وإما على **الواقعية الاجتماعية**، كما في قصة(هذه اللُّعبة)، و(السِّتّ عيشة)، و(مَلاَلَة)، و(عودة السيد سكر).. وغيره ، وأحياناً قليلةً تقوم على:**الخيال الفنتازي** (fantastic) ، كما في قصة (سيزيف والصخرة)،و(هو الله)، و(لو كنت تعبت).

ومِمَّا هو معلوم أن الكاتب يبدأ حياته الأدبية رومانسياً ثم يستطيع بعد ذلك أن يتجاوز دائرة الرومانسية المحدودة إلى واقع المجتمع الواسع وقضاياه ومشكلاته ، مُلتزماً بالتصوير الصادق لهذا الواقع ، من خلال أشكال فنية ناضجة ، مُستَفِيداً في ذلك بكل تقنيات القصة القصيرة ، ومُضِيفاً إليها ، ومُطَوِّراً لها من خلال مراحله الفنية المتعاقبة .

فمجموعة (الأيام الخضراء) هي أول مجاميعه القصصية التي نشرها ، يغلب عليها الاتجاهُ الرومانسي ؛ مما يؤكد أنه بدأ – كأيِّ كاتب – رومانسياً .

---

(١) لقد عالج هذا الموضوع بصورة أوسع في رواية " هارب من الأيام " ولا ننسى أن موضوع الفلاح يحمل بواكير القصص المصرية الطويلة والقصيرة ، كما رأينا في رواية " زينب " لمحمد حسنين هيكل، التي طبعت للمرة الأولى سنة١٩١٢م ، وغير ذلك من قصصه القصيرة في مجموعته " ما تراه العيون "، فظلم الفلاح ومشكلاته مع أهل الإقطاع ومعاملاته مع مُلاك الأرض الذين يتعالون عليه ويسخرون منه قضية قديمة مَطروقة لا جديد إلا في عرضها ومعالجتها .

(٢) ولقد عالج ظاهرة الرشوة بصورة أوسع في رواياته: (هارب من الأيام)، و(ثم تشرق الشمس) ....وغيرهما.

وثروت في هذه القصص يتعاطف مع شخصياته ، ويلقي باللَّوم – في بعض الأحيان– على **المجتمع أو الزمان** ، يقول بلسان الغائب في قصة (على الطريق): « لكي تَأْمَن العَائِلَةُ كُلَّ ما تأتي به السُّنونَ مِنْ أحداثٍ »[٢: ٢٩٥] .

ويقول على لسان البطل في قصة(لأنَّه يحبُّها) بعدما رَنَا إلى زوجته طويلاً: «كم هو قَاسٍ ذلك المجتمعُ .. إن فعل ما يريد أن يفعل أصاب هذه الفتاةَ التي يشفق عليها بطعنة لا سبيل لها أن تنجو منها»[٢: ٤٤٢].

ويقول في قصة(هذه اللعبة)بضمير الغائب: « فالزمن المفترس لم يشأ أن يهب لها شيئاً يُهب للأخريات »[٣: ٣٧٣].

كما أنه في تصويره للزوجة الخائنة في قصة (لقاء ولا وداع)، و(الرحمة القاسية)، و(وجهات نظر) فالزوجة في هذه القصص الثلاثة تشكو الوحدة ، وعدم العناية ، والإهمال المفرط من الزوج ، فهو يلقي باللوم على الزوج ، وهي صورة مطروحة في قصص كثيرة[١] ، الميزة الوحيدة هنا ؛ أن ثروت أباظة كان أشد واقعية مع عفة الأسلوب ، وروعة الأداء ، ولا شك أن أباظة أراد أن يبرز عمله في صورة جديدة ، فاتَّبَعَ الطريقةَ الازدواجية ،(طريقة المقابلة والمقارنة)، فذكر الزوجة الوفيَّة العَفِيْفَةَ المَصُونَةَ في قصة(الطابق الأعلى)، و(ذكريات بعيدة) و(طوق حول العنق) مع ما تحمله القصتان الآخرتان من التضحية والوفاء[٢]، وهي طريقة ناجحة في القصص القصيرة ؛ لعدم نسيان القارئ ما جرى من أحداث فهو ما زال قريب عهد بالقصة السابقة والتي تمكّنه من ذلك طواعيةُ اللغة ، وقدرته على الأداء والتعبير ،إلا أنه لم يجعل لهذه الزوجة العفيفة – في بعض قصصه – دوراً فعالاً أو تغييراً ناجحاً ، ولم يدخلها في دائرة الضوء المؤثر ، لتتفاعل مع الأحداث ، ولم يجعلها دافعاً إلى الفعل الإيجابي بل اكتفى بمشاركتها دون تأثير أو وعي حقيقي – كما سيتضح –.

---

(١) كما في قصص محمود تيمور ، وأحمد خيري سعيد ....

(٢) ومما يلاحظ : أن ثروت كان يعتني باختيار أسماء شخصياته ،ففي قصة (طوق حول العنق) اختار اسم (وفاء) للدلالة على التضحية والوفاء .

فهو يلقي الضوء في لمحة سريعة ، أو ومضة خاطفة ، أو طيف خيال عابر ، ليكشف العيوب الجذرية في بِنْيَةِ المجتمع المصري ، بل في تراكيب الهيئة الإنسانية نفسها ، فالفقر لدى حمدان في قصة (ملاعب الصبا) وحبُّه(لمياء) بنت الأغنياء ، جعل اليأس يتمكن منه:« وامتلأت نفسه بالحقد على مجتمعه هذا الذي يحيا فيه ، فهو ينظر إلى أصدقاء الملعب نظرة كلها الحسد ، وينظر إلى لمياء في حسرة عنيفة ، وينظر إلى مستقبله في مرارة قاتلة ، ويراود ذهنه ذلك القصص عن قطاع الطريق ،.. وما يمنعه أن يصبح قاطع طريق ؟!»[٢: ٢٧٦] .

ويظهر الأثر النفسي في قول لمياء لما اختطفها حمدانُ ، وسألها: ألا تذكرينني قالت: « لا .. أنا لا أعرفك أعرف حمدانَ آخر .. وجهُه كوجهك وقوامُه كقوامك ولكن نفسه غير نفسك ، لقد كنت أعرف حمدان آخر ..عرفته ونحن أطفال ، وعرفته ونحن شباب ، فكان في الطفولة مَرِحَ النَّفْسِ مُحَبّباً إلينا حين نلعب ، قريباً من نفوسنا جميعاً ، وكان في شبابه رَجُلا شريف النفس عفيفَ الخلق ، أما حمدان هذا الذي يجثو هنا .. أما أنت فقاتل سفاك ، قاطع طريق ،أما أنت أيها الرجل فأنا لم أعرفك قبل اليوم ولن أعرفك»[٢: ٢٧٦] .

وكذلك لقد امتلأت نفس (ناهد) في قصة (هذه اللعبة) حقداً ويأساً وكرهاً لزوجِ أمِّها الذي غيَّر حياتَها من سعادة إلى شقاء ، ومن عناية إلى لا مبالاة ، من شعور بالدفء إلى لا شعور مطلقاً ، مما دفعها إلى الخطيئة مع(ماجد) حينما شعرت معه – وكانت مخطئة – بما لم تشعر به في بيتها فسرعان ما أمسكت بالمسدس فقتلت زوجَ أمِّها ، بل فرَّغت رصاصاتِ المسدس في جسده ، فسقط على الأرض يترنَّح ويلفظ أنفاسَه الأخيرة .. فقتلته لأنه السبب في الخطيئة ولم تقتل المخطئ نفسه .

فالصورة هنا تؤكد على التعامل النفسي مع البطل من الكاتب ، وهذا يبدو كثيراً في قصصه ، ونلمح في هذه القصص أيضاً تطلعات الطبقة المتوسطة أو الفقيرة إلى طبقة الأغنياء ومحاولة الظهور بمظهرها ، والتوسل إلى ترفها ببعض الوسائل مثل الزواج بالمثريات ، وتهتم قصصه هذه أيضاً في المقام الأول بتشخيص بعض

الأمراض الاجتماعية والقصد إلى علاجها ، ثم تكشف بعض العلاقات المنحرفة أو غير السليمة بين الرجل والمرأة وتَعْنِي بعلاجها أيضاً .

وتتسم قصصه بموهبته الفنية ، وروحه الشفافة ، وفكره العميق ، وثقافته الواسعة، فهو قادر بكل ذلك على استنباط الأحاسيس ، وسبر أغوار النفس ، والتعبير عن الروح المصرية .

وينتقي ثروت أباظة أشخاصَ قصصه وموضوعاتها وأحداثها من البيئات الدنيا والوسطى في المجتمع المصري العصري ، وتصوير عيوب ذلك المجتمع ، بما علق به من رواسب تعوق تقدمه .

ففي قصة (السِّتّ عِيْشَة٢: ٤٤٩) يصف في إحدى الحارات بالقاهرة سوء الحال، وضيق العيش والفاقة وصفاً جيداً ، فتراه يتحدث عن شخصية " عيشة " ، وهي سيدة فقيرة ، تَشْقَى في الحياة لتربِّي ابنَها الوحيد ، وتقضي يومها متنقلة في الدور والمنازل تبيع الثياب وحَاجِيّات النساء ، وتعمل خادمة تغسل الثياب نظيرَ أَجْرٍ تنفقه في تربية ابنها وتعليمه ، وتمر السنوات ويصبح الابنُ مهندساً بعد جهد كبير وحرمان مرير ذاقته أمُّه.

وفي قصة أخرى يصور لنا معاناة الطبقة الدنيا للفقر والجهل والمرض ، ويصف لنا البيئة المكانية التي تعيش فيها هذه الطبقة ، ويَصْدُقُ في نقلها عن الواقع فيقول الكاتب على لسان البطل في قصة (ربيع):« زوجتي المُقيمَةُ بِبَيْتٍ يَضِلُّ عنه الهَوَاءُ ، وتَتَعثَّرُ دُونه الشَّمسُ، في زِقَاقٍ مُتَفَرِّعٍ عن حارةٍ ، صَادِرٍ عن شارعٍ نَابِتٍ عَن طريقٍ عامٍ بِحَيّ اسْمُهُ بَابُ الشَّعْرِيَّة»[٢: ٣٤٩] ، مما يؤكد سوءَ العيش في هذه البيئة المريضة بالأقذار والرائحة الكريهة التي تتصاعد من كل مكان لغياب الشمس والهواء.

وفي قصة (وجهات نظر) يطرح أمامنا قضية هامة هي زوجة الرجل صاحب المصالح الذي يُقَدِّمُ مصالحَهُ على كل شيء ، حَتَّى زوجته وأولاده ، تقول زوجته: « وكانت حياتي معه أشبه ما تكون بحياة الزائرين الرسميين في البلاد الأجنبية ، فهو كلُّ صَباحٍ يُطالعُني ببرنامج اليوم من زيارات ومواعيد ، فأتْرُكُ بطاقةً في بيت فلان ، أو ألبّي دعوة من فلان ، أو أدعو فلاناً آخر إلى وَلِيمةٍ ... فالبرنامج لا

يفوّت يوماً من الأيام ، والبرنامج كامل لا يترك ساعة ... تَقَطَّعَتْ صِلَتي بالبيت ، تَقَطَّعَتْ صِلَتِي بالأولاد ، وأصبحتُ جزءاً من سيارته ، ومَعْرِضا لِغِنَاهُ ، ووَسِيلةً لآماله»[٢:٣٣٩].

ولا شك أن الذين لديهم صورة صحيحة عمَّا يجري بين أزواج وزوجات هؤلاء الرجال في داخل الوطن وخارجه ؛ يدركون مدى أهمية هذه القضية التي مسَّها ثروت في سياق هذه القصة لتكون وعيداً على هذه الناحية الحيوية من الحياة الأسرية (الضائعة أو الخائفة من الضياع)، فهي تعرض تجربة من تجارب الواقع المصري المعاصر .

وفي قصة (النابغة٢: ٤٦٩) يُقدِّمُ لنا قصةً من أنضج ما كتب لِفتاةٍ مُتَطَلِّعَةٍ رَاغِبَةٍ في الظهور ، ولكنها لا تعترف بالعُذْرِيَّةِ الأُنْثَوِيَّةِ الماثلة في الحفاظ على عِرْضِهَا وشَرَفِهَا ، فلقد كانت ترغم ثيابها على إظهار أنوثتها ، لكن ثيابها الرخيصة لم تكن تُطيعُها ، وكانت عينان جريئتان تتابعانها كل يوم ، ولم تفهم السبب!؛ لأن صاحب العينين هو عم حسين بائع السجائر العجوز الدَّيُّوث القوَّاد ، ثم يدور بينهما حوارٌ يقدم لها الإغراء بين ثناياه ، وبعد دخولها مجتمع الجامعة المفتوح ، ومقارنة نفسها بزميلاتها، فتختار وحدها في غيبة من الوازع الديني ، وغفلة من الأب والأم طريقَ الانحراف ، فتقع في هاوية السقوط الجنسي ، وتنتهي القصة بمأساة حزينة تشبه الحكاية الشعبية التي يرويها عازف الربابة .

يقدم لنا في هذه القصة وثيقة فنية اجتماعية تُشَرِّحُ حياةَ نادية منذ طفولتها حَتَّى الجامعة ، وتغوص في أغوار واقعها ؛ ليضع لنا حُبَّها للظهور في إطاره الصحيح وسط حياة متكاملة ، بل وسط ظروف مجتمعها ككل .

وفي قصة (الحصان الذي نَفق) يقدم لنا صورة (يُسري) وحُبَّهُ لِذَاتِه ، ورَغْبَتَهُ في اعْتِرَافِ المجتمعِ بوجوده ، والقضاء على هذا التجاهل والغيبة لذاته من أهل قريته دون مبرر أو سبب معروف من الكاتب ، ولكنَّ الكاتب أراد أن يتكئ على **الجانب السلبي** في القصة ،(وهو :**الكراهية** كما اتَّكأ على **الانحراف** في قصة النابغة) ، فحاول الكاتب – على مدار القصة – رسمه بشكل مُنَفِّرٍ مُبَالَغٍ في سُوئِهِ ، فهو في

قريته« محتقر بين أهلها»، « نكرة من النكرات»، «لا يؤمن بالله» ، وأهل القرية «لا يشعرون أن له وجوداً أو مكاناً »[٢: ٥١٣].

والقصة لها وجه آخر، وهو الاتجاه الرمزي ، المُعَبِّرُ عن القوة الغاشمة التي تخرب وتهدم بلا هوادة أو هدفٍ تنتهي إليه ، يؤكد هذا الاتجاه ، خاتمة القصة حيث « يتجمع حوله أهلُ القرية ، ولا تلتقي نظرات ولا كلمات ، وإنما يشيع أمْنٌ إنسانيٌّ فارق الإنسان فيهم حيناً ثم عاد »[٢: ٥١٥].

فعقدة التَّطَلُّع (في قصة: ملاعب الصبا)، وعقدة حُبُّ الظهورِ(في قصة: النابغة)، وعقدة حُبُّ الذاتِ (في قصة: الحصان الذي نفق)، هذه العقد الثلاثة سيطرت على أفراد المجتمع المصري، وكانت أثراً من آثار المستعمر ، غرسه في نفوس الشعب ، فحبَّبَ إليهم التطلع ، والمظاهر وخدعهم بها ، وشغلهم عن أن يبحثوا عن مقوماتهم الخاصة ، وشخصياتهم المستقلة ، واستقلالهم ببلادهم ، ومقاومتهم للمستعمر، وبرغم أن محمود تيمور قد سبق إلى هذا الاتجاه النفسي« في معظم القصص التي كتبها في الطور الثاني من حياته الفنية ، فنجد قصصاً تعالج المشكلات النفسية للأفراد ، وتدور حول الغرائز ومدى استحكامها في تصرفات الأفراد وسلوكهم وانفعالاتهم ، كغريزة حب البقاء ، والغريزة الجنسية ، وغريز حب الاستطلاع والسيطرة والخضوع ، والتملك ، والمقاتلة إلى غير ذلك من الاستعدادات النفسية والدوافع السيكولوجية التي تدفع الفرد إلى إدراك أشياء من نو معين» [١] .

لذلك نجد معالجته منصبَّه على تأنيب الضمير في (ملاعب الصبا) أو الخوف من الضياع في (النابغة) أو الموت في (الحصان الذي نفق)، ليؤكد أن الإنسا إذا ضاق بحياته ، وضجر بعيشه ، وما يقوم به من أعمال تُنَافِي الفطرةَ ، ولم يك سوياً قادراً على إيجاد الحلول الصحيحة أو السلمية ؛ فلابد أن يقع في طريق الهَوَ والشيطان متوهماً أنه بلجوئه إليه سيجد الراحة والشفاء مما يَجِدُ أو يُحاذِرُ .

---

(١) تطور فن القصة القصيرة في مصر من ١٩١٠ – ١٩٣٣ م ، سيد حامد النساج صـ ٣٦٨ ، د الكاتب العربي – القاهرة سنة ١٩٦٨ م .

وفي قصة(في الطريق.. ولن أعود٢: ٤٠١)، يَتَبَنَّى التقاليدَ الشرقيةَ السائدةَ ،ويُحذِّرُ الفتاةَ التي تخرج عن طاعة أبيها ، وتتزوج دون رضاه ، بأن زَوَاجَها محكومٌ عليه بالفشل ، وفي المقابل أكَّدَ في قصة(وحدة) على ضرورة المَشُورَةِ ، والترابطِ الأسري ، والحَثِّ على استئذان الفتاة ، فيرفض الكاتبُ تصرفَ الأب ، الذي سلب من ابنته – طالبةِ جامعية – حريتَها التي ظل طوال حياته يعلمها أنَّ الحُرّيةَ أَثْمَنُ مَا يَمْلِكُهُ الإنسانُ ، حين رفضَ أبوها الشخصَ الوحيد الذي تريد بحريتها الكاملةِ أن تتزوجه دون« أن يسألها عن رأيها» فانْهَارَ تمثالُ الحرية الماثلُ في أبيها ، وعاشت مقيدةً في أغلال زوجية لم تختارْها ، وكانت هي الضحيةُ في النهايةِ ،« وَحَيَاتُها هي الثَّمَنُ»[٢: ٤٨٦].

فقد أثار قضيةَ الحرية ، في معظم مجموعاته القصصية ، ولاسيما حريةُ اختيار الزوج ، أو الزوجة كما في قصة(وَأَنَا .. مَا ذَنْبِي)، و(وَلَدِي.. أَلَّا تَعُودُ)، و(لأَنَّهُ يُحِبُّهَا)، و(السِّتّ عِيْشَةَ)، ومدى التطور الذي حدث للبطل في القصص الأربع السابقة .

ففي القصة الأولي(وَأَنَا.. مَا ذَنْبِي٢: ٣٠٢) نجد سميح ينزل على رغبة أمه ، فيتزوج ممَّن تُريد ، ولكنه يَجْنَحُ إلى الهروب من الواقع إلى الخمر والحانات . وفي القصة الثانية (وَلَدِي.. ألا تَعُود٢:٣٥٢) نجد حسن (ليسانس الآداب) يواجه الواقع بشجاعة ، ويرفض اختيارها ، وذلك يرجع إلي الوعي بالواقع الذي توفَّرَ له منذ سِن مُبكرةٍ ، حين كان يغضب كلما ذكرت أمُّه أباه بما لا يُرضي حُبَّه له ، وحينما رفض ركوب العربة التي كانت تُوصِّلُه إلى المدرسة ؛ لأن زملاءه يسخرون منه ، إلى جانب التَّحرر من سيطرتها الاقتصادية بتولي المَجْلِسِ الحسْبِيِّ أمورَه بعد وفاة أبيه ، كلُّ ذلك كان دافعاً للتطور ، وعدمَ الهروب ، ولكنه لم يعلن حريتَه ، واكتفى بالتَّنازلِ عن بعض حقوقه(ترك المنزل)، وفي القصة الثالثة- التي يرويها الكاتبُ مُحايداً- وهي قصة(لأَنَّهُ يُحِبُّهَا٢: ٤٤١) ، نجد حسن(ليسانس

الحقوق)[1] أكثرَ طاعة ، وأكثرَ تحرراً ، فلقد تزوج ممَّنْ تَرْغَبُهَا أمُّهُ ، واتّفقا هو وزوجته – المُرْغَمَةُ أيضاً– على الطلاق يقول لها:« أنْتِ طَالِقٌ لأنّي أُحِبُّكِ ، نَعَم لأنِّي أُحِبُّكِ .. ولَعلَّكِ بَعدَ أنْ تُصبْحِي حُرَّةً .. لَعَلَّكِ تَرْضيْنَ »، وهكذا استرد حسن حريته المفقودة ، حين طلقها بعد مُضِي ستةِ أشهرٍ على زواجهما و« أدْرَكَتْ الأمُّ أنَّها فَقَدَتْ سيطرَتَها عَلَيْهِ لِلأبَدِ». ويتحقق في هذه القصة الحريةُ ، ورفعُ شعار الاختيار ، وذلك يرجع إلى بذور الوعي التعليمي، والتفاعل مع المجتمع بدخول سناء(زوجته) إلى دائرة الضوء المؤثر في الأحداث ، فأعلن حريتَه ، وحققَ لها حريةَ الاختيار ، وفي القصة الرابعة (لستّ عِيْشَةَ٢:٤٤٩) نجد **مجدي** (بكالوريوس الهندسة) يكتسب حريته من خلال معايشته للواقع ، ودخوله في العديد من العلاقات الرومانسية ،«حَتَّى أصْبَحَتْ لا تراه أمُّه إلا ليفسخَ خطبةً أو يُعلنَ خطبةً .. وهكذا تمتع مجدي بحريته وتَعرَّفَ على أصدقاء ، بل إنه تَعرَّفَ عَلى صَدِيقَاتٍ ، وتطوَّرَتْ المعرفةُ والصَّدَاقَةُ »[٢: ٤٥١]، فتوفَّرتْ له الحريةُ لمعايشته المجتمع مع الآخرين ، فلا حريةَ مع العزلة أو الانطواء ، فلقد تزوج دون علم أمه من زميلته التي لا تملك إلا مرتَّبَهَا ، فَتَقْبَلُ الأمُّ الأمْرَ وتُسَلِّمُ أمْرَهَا لله تعالى .

هنا بدأ التطور حثيثاً في **القصة الأولى** ، وبدا إيجابياً مكتسباً لدرجة عالية من الوعي بالواقع في **القصة الثانية** ، وإيجابياً فعالاً متأثراً بالمشاركة في **القصة الثالثة** ، **وأخيراً** مُعلناً اختيارَه متأثراً من تشابك العلاقات التي مكَّنته من اكتساب الوعي الإيجابي بالواقع ومكَّنته من تنفيذ اختياره .

ربما كان جانبُ الحرية الأصيل الذي كان يشغلُ ثروت ، هو الحريةُ العامةُ ، ولاسيما أن مصرَ آنذاك كانت ما تزال تحت وَطْأَةِ الاحتلال الإنجليزي ، الذي فرض قيودَه ، وكبَّل أغلالَه على حريات الوطنِ والمواطنَ ، فأراد ثروت أن يَزْرِعَ بُذُوْرَ الإرادة في نُفُوْسِ الشَّعْبِ .

---

(١) معلوم أن كلية الحقوق تُؤصِّل جانب الحرية في دراسة القانون الذي يعتني بالسلوك الداخلي الفرد والمجتمع .

وفي هذه القصص تَصويرٌ لِمَساوئِ الاحتلال ، وتَنبيهٌ إلى ما يحدث من المستعمر، وقَصْدُ الصمودِ والمقاومة .

وفي هذه القصص يعرض الكاتبُ لموت الحُرِّيَّةِ والرُّجُولَةِ والنَّخْوَةِ والشَّرَفِ ، دون العِزَّةِ والكِبْرِيَاءِ والكَرَامَةِ ، ويدعو إلى صحوتها من ثُبَاتِها العَمِيْقِ ، وعودةِ رَوْحِ المُقَاوَمَةِ حَتَّى تَطلعَ شمسُ الحريةِ .

ولن تكون الحرية إلا بالعمل الصادق الخالص من أجل النهوض والتغيير ، يقول إرنست فيشرErnst Otto Fischer :« الفنُ صورةٌ من صور العمل ، والعملُ هو النَّشاطُ المُميِّزُ للجِنْسِ البَشَرِيّ ، ... والعملُ هو عمليةُ تحويلِ الأشياء الطبيعية ، ولكن الإنسانَ لا يعملُ فحسب بل يَحْلُمُ أيضاً ، يَحْلُمُ بأن يتمكَّنَ من تَغييرِ الأشْيَاءِ وتَشْكِيلِها فِي صورةٍ جديدةٍ بِوسائلِ سِحْرِيَّةٍ ، فالسِّحْرُ في الخَيالِ يُقابلُ العملَ في الواقِعِ»[1].

ينعكسُ احترامُ ثروت أباظة للعمل كَقيمَةٍ فعَّالةٍ في المجتمع ، فهو يقدمه لنا من خلال عدة صور متنوعة : في **صورة اجتماعية** ، في(قصة: ثَمَنِ الدَّوَاءِ)، وفي **صورة رامزة** ، في(قصة: وَلَوْ كُنْتَ تَعِبْتَ)، وفي **صورة أسطورية** ، في(قصة : سِيْزِيْفُ والصَّخْرَةِ)، ولقد أجاد في اختيار الأسطورة التي تخدم العمل كقيمة من قيم المجتمع ، وعلى كل« فَثَمَّةَ مَنْطِقِيَّةٍ فِي القَولِ بأنَّ الكاتبَ العصريَّ قَد خلقَ أَسَاسَه الخاصَّ مِن الأسطورَةِ والقِيَمِ»[2].

ليكرر أن العمل ضرورةٌ اجتماعية ، ويؤكد على حقيقة:**ما خُلِقَ الإنسانُ إلا لِيَعْمَلَ**، في هذه القصص يبدو تقديسُ ثروت أباظة للعمل ، بدرجات وأشكال فنية مختلفة ، بل يحفز القارئَ ، ويجعله يحترم العمل ويقدره ، مستخدماً طُرُقاً أخرى في العرض والتناول ، **منها: الدَّعْوَةُ لِلعمَلِ ، والإجَادَةُ فِيهِ دُونَ انْتِظَارِ المُقَابِلِ أو**

---

(١) ضرورة الفن ، أرنست فيشرErnst Fischer ، ترجمة / أسعد حليم ، صـ ٢١ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١م .

(٢) القصة القصيرة في أمريكا ،تأليف : راي بي وست ، ترجمة / سميرة عزام ، صـ ١٤٢، ١٤٣ ، دار صادر بيروت ١٩٦١ م .

الثَّوَابِ أو المُكَافَأَةِ الإضَافِيَّةِ لِهَذَا العَمَلِ ، وتبدو هذه الفكرة في قصة (ثَمَنِ الدَّوَاءِ٢: ٤٤٥)، مطالباً إيَّانا فيها أن ننْعي سَوياً ما يحدث مع مَحْدُودِي الدَّخْلِ فنجد حَمْـدِي توقظه زوجته زَكِيَّةُ بعد آذان الفجر – تماماً كما حدث في بداية قصة حَيْرَةٍ عنـدما توقظ نفيسةُ زوجَها مع الفجر[١] – وبعد أن يؤدي صلاة الفجر يتحدثان عن طفلهما المريض[٢] الذي عانى من مَغْصٍ طُوال اليومِ ، وظَهَرَتْ المُشكلةُ في عـدم تـوفّرِ خمسين قرشاً لتكرار الدواء له ويُخْبِرُهَا بِنُدْرَةِ البَقْشِيْشِ من عمله في حمام اللُّوكَانْدَةِ الكَبِيْرَةِ ،« ألا تُلاحِظِيْنَ أنَّ الشِّتَاءَ أَوْشَكَ أنْ يَنْتَهِي ، والزَّبَـائِنُ أَصْـبَحُوا قِلَّـةً» ، والمرتب لا يكفي ، فيذهب إلى عمله على أمل أن يحصل على بقشيش يشتري منه الدواء من الأجزخانة المجاورة للحمام ويرسله إليها ، ويصل الزبون المُنتظرُ ، كان في الأربعين من عمره ، فيظهر اهتمامَه وترحيبَه به أكثر من مرة ، ويحدثه حمدي بالإنجليزية مرة ، وبالفرنسية أخرى ، وبعد أن قدَّمَ للعميل كُلَّ مُساعدةٍ ممكنة أثناء حمامه ، ثم التَّدليك والدُّوش ، يفتح محفظتَه ويدفع جنيهاً ثمن الحمام فقـط دون أي بقشيش ، ويقول لحمدي بحزم :« أَلْفُ شُكْرٍ يَا بِك» .

وفي البيت تسأله زوجته بلهفه :- **هَلْ أَحْضَرْتَ الدَّوَاءَ؟**

- لا .. ولَكِن أَصْبَحْتُ بِك .

- ماذا ؟ ... ويرتفِعُ صُرَاخُ الطِّفْلِ مِنْ جَدِيْدٍ .

استطاع ثروت في هذه القصة أن يستخدم ضميري الغائب والمتكلم ، مما سهل له أن يكشف في يسر عن أعماق كل من حمدي وزبون الحمام ، إلى جانـب أنـه أجاد تصوير محنةَ عاملٍ بسيطٍ ، مرتبهَ الأساسي لا يكفي متطلبات معيشته ، فيعتمد على البقشيش خاصةً لشراء حاجته الشديدة كالدواء لابنه المريض .

ومنها : **الدَّعْوَةُ لِلعَمَلِ ولَوْ كَانَ بِدُونَ فَائِدَةٍ أَوْ غَايَةٍ ظَاهِرَةٍ يَنْتَهِي إِلَيْهَا** ، يبدأ ثروتُ قصته(وإنْ كُنْتَ تَعِبْتَ) بحوار بين رجل وزوجته وهما في قارب يُجَدِّفُ ، حيث يفتتحُ الحِوَارَ:

---

(١) وفي هذا دعوة للتَّبْكِيْر ، وهي من خواص العمل الناجح ليؤكد على حقيقة " البَرَكَةِ في البُكُوْر ".

(٢) كذلك أيضا كان " علىٌ " الابن مريضا في قصة " حيرة ٣٢٥/٢ " فهو يعاني من ضعف جسدي ، مما يؤكد الفقر وسوء التغذية.

- لا أرَى أيَّ فائدةٍ في التَّجْدِيفِ .
- ومَعَ ذلك لابدَّ أنْ نُجدِّفَ .
- الأمْوَاجُ تَتصرَّفُ بالقاربِ غَيْرُ عَابئةٍ بِهذا التَّجْدِيفِ
- ومَعَ ذلك لابدَّ أنْ نُجدِّفَ .
- لِمَاذا ؟.
- هَذَا عَمَلِي.
- وإنْ كَانَ بِلا فَائدَةٍ .
- ليس هُناكَ عَمَلٌ بِلا فَائِدَةٍ . [٢: ٥٠٦] .

فالكاتب يعتبر التجديف هنا رمزاً مُعادلاً للعمل ، حيث يجب أن يستمر العملُ ، حَتَّى لو كان بدون فائدة ،«ولَكِنْ لا يَسْتَوِي مَنْ يُجَدِّفُ ومَنْ لا يُجَدِّفُ»[٢: ٥٠٦].

ويضرب على نفس الوتر في توظيف قصته (سيزيف والصخرة) عندما ضاق البطلُ ، وطال به الفراغُ ، ذهب إلى الصخرة التي كان يَدْفَعُهَا من فوق الجبـــل – بعد ما اسْتَقَرَّتْ – لكي تَهبطَ إلى سفح الجبل ، ومنذ ذلك اليوم أصبح عملُه كل يوم أن يرفعَ الصخرةَ طوال اليوم ، وفي اليوم التالي يدفعها إلى أسفل ، ثم يعود فيصعد بها ، وعندما سأله ابنه:

- أبي مَاذا تَفعلُ ؟
- أعْمَلُ.
- ولكنْ بِلا فَائدةٍ .
- كيف تَقولُ هَذا ؟ .
- لا أرى نَتيجةً لعملك .
- النتيجةُ الوحيدةُ أنَّني أعْمَلُ.
- أليس لِكُلِّ عَملٍ فَائدة
- أريدُ أنْ يُوجدَ العَملُ أوَّلاً.
- حَتَّى ولو كان بِلا هَدَفٍ

– لو فَكَّرتْ يَا بُنَيَّ قَليلاً .. لو فَكَّرْتَ لَوَجَدْتَ الهَدَفَ .. أَتُـرَاكَ وجَدْتَـهُ ... لا يُهِمُّ سوفَ تَجدُه. [٢: ٥١٢].

لو فكر ابنه قليلاً ربما وجد الهدف في كلمات آرنست فيشر:« أما توقع نتيجة محدودة ، ووضع غاية لعملية العمل ، فلا ينشأ إلا بعد خبرة يَدَوِيَّةٍ مركزة ، فهو نتيجة لتقليب النظرِ المُستمرِ في الإنتاج الطبيعي ، وفي التجارب المتعددة التي تتفاوت نجاحاً وفشلاً » (١).

لقد بلغ ثروت أباظة قمة النضج الفني في هذه القصة الأسطورية ، فبعد ما سرد – في بداية القصة – الأسطورة القديمة ، حين قضت الآلهةُ ألا تستقرَّ الصخرةُ في أعلى الجبل ، تَرَكَ البطلَ وحدَه يعمل ، ولم يتدخل إطلاقاً في مسار العمل في أي جزء من أجزائها .

كما عالج القصة فنياً بأسلوب ممتاز يتمتع بالرقة والشفافية والبساطة ، سواء في اختيار الكلمات أو نقاء العبارات ، أو في سلاسة الجمل ، أو في سَلْسَلَةِ الأحداث دون زوائد أو فضول .

كما أنه فاق الخيال في تصوير المجتمع في:(ثَمَنِ الدَّوَاءِ)، وما يعانيه المواطن من قِلَّةِ المَوَارِدِ ، وانْعِدَامِ الدَّخْلِ ، وعَدَمِ كِفَايَةِ المُرَتَّبَاتِ ، هذه الظاهرة التي تناولها في العديد من قصصه ، ففي قصتي: (حيرة) ، و(ثمن الدواء)–سالفتا الذكر– نجد الابنَ مريضاً ، ودَخْلُ أبيه لا يكفي لتوفير العلاج اللازم له ، ويظل الطفل مريضاً في نهاية كل منهما أيضاً .

وفي قصة (شُوار وَهِيبَة) نجد عجزَ الأب أمام تكاليف الزواج في حوار أم وهيبة مع زوجها عبد الباقي أفندي ، المُدرِّس في أقصى الصعيد:

–« أَنْتَ مُدَرِّس وعَلَيْك العَيْن.

– أيُّ عَيْن ... المُرَتَّب فَقَط »[٢: ٤٣١].

(١) ضرورة الفن ، صـ ٣٠ .

وتحاول زوجتُه الزَّجَّ به في هاوية الدُّرُوسِ الخصوصية ، باذلةً أقصى جهدها في إقناعه بضرب المثل بإسماعيل أفندي ، ولكنه يرفض ، مُبرراً بـأن« التلميذ الذي يأتي إلى مدرستي يقطع من أبيه مَبْلغاً هو في أشدِّ الحاجة إليه»[٢: ٤٣١].

كما أن قلةَ الموارد وضعفَ المرتبِ الذي لا يتجاوزُ العشرَ جنيهات ، لعاملٍ يعمل ساعياً بوزارة الحربية « يصرخ الأبُ تعبتُ .. مرتبي لم يزد إلا جنيهان» [٢:٤٦٩] ، كانت سبباً في غياب التربية ، وكانت سبباً في الانحراف والضياع ، فهذه " نادية " في قصة (النابغة) بعدما وصلت إلى الجامعة – هذا المجتمع المفتوح – تقرِّرُ وحدَها في غيبه من وجود الأبَ والأم(المادي: بتوفير المستوي الاقتصادي المناسب ، أو المعنوي: بإيجاد مراقبة أو علاقة تربوية ناضجة معها) ؛ فتختار طريق الانحراف السهل .

كما نجد نفس نغمة الابن المريض تتكرر في قصة(على الطريق) ، فيلجأ والده إلى الخديعة ، والبُعد عن نطاق الشرف والأمانة في مهنة (المحاماة) من أجل أن « يَزْدَادَ المَالُ ، ولا تُفَكِّرُ العَائِلَةُ فِي ثَمَنِ الدَّوَاءِ إِذَا مَرِضَ الطِّفْلُ»[٢: ٢٩٥].

كما نلاحظ تردد نغمة الابن المريض أيضاً في قصة (ثمن المشروب٢: ٤٤٥) فلقد أنفق عمران آخر جنيه معه على دواء ابنه المريض ، وكان يعرف أن زوجته – هي الأخرى – قد أنفقت ما معها جميعاً على نفس المرض ، ولذلك اضطر أن يَمُدَّ يدَهُ إلى مَالِ صَدِيقِهِ الشَّيْخِ حِمْدَانَ وهو سَكْرَانُ ، ويخون الصداقة التي حرص الكاتب على تمجيد هذه العلاقة السامية وتقديسها في العديد من قصصه ، إيجاباً أو سلباً ، فلقد كان أمله معقوداً على أن تسود بين المجتمع ، وتقترب من الواقع المصري وتنغمس بمعاناته في مرحلة الأزمة من أجل التماسك والترابط للخروج من قبضة الاحتلال الراهن آنذاك .

فتجده يدعو – بشكل إيجابي – إلى الصداقة الدائمة الباقية في قصة (وظيفة دائمة) أي صداقة باقية ، وفيها نجد مجدي(محامي) شاب ، ذو مبادئ ، يُخَفِّفُ الأتْعابَ عن غير القادرين ، يَزُوْرُهُ شُكري – زميلُ دراسته – وكيلُ النائب العام ، الذي يتصل تليفونياً فيعرف أن الوزارة سَقَطَتْ ، فيطلبُ وظيفةً ، فيعرضُ عليه

مَجدي – الصديقُ المُخلصُ – مشاركتَه في المَكْتَبِ ، ثم يحدثونه ثانيةً تليفونياً بأن الوزارةَ باقيةٌ ، فيقول شكري« **إنَّ شُعوري بأخُوَّتِكَ وتجرُبَتِي في هذه اللّحظةِ تُساوي وظَائِفَ العَالَمِ أجمعَ .. لَنْ أرْجِعَ إلَيها .. لنْ أرْجِع إلَيها أبَداً**»[٢: ٣٠١] .

فهذا نموذج يدعونا فيه ثروت إلى التَّمسُّك بالصداقة الباقية ، وتستمر دعوته في قصة(يَا لَهَا مِنْ أيَّامٍ)، حيث نجد الراوي (بطلَ القصة) الذي أحبَّ ابْنَةَ جَارِ أبيهِ« **وكان أبي وأبوها صديقين**»، وكان أبوها ينتظر حَتَّى يتمَّ هذا الزواجُ ، ثم مات أبوه، ومرت السنون ثم فوجئ بعمه سَعد يرفضُ خِطبتَه ، ليضطرَ (البطل) إلى أن يترك الحيَّ ثم يقرأ – بعد فترة – نَعْيَ عمِّه سَعْدٍ في الجريدة فيعود، وعندما يسأل عن نَجْوَى– حبيبته– يعرف أنها ماتت قبل أبيها بشهرين ؛ لأنَّه حينَ تقدَّمَ لِخطبتِهَا كانتْ مَرِيضةً بِالسُّلِّ ، فيسألُ الحَاضِنَةَ:

- « **أمِنْ أجْلِ هَذَا ؟**.
- **نَعَمْ مِنْ أجْلِ هذا رَفَضَ أن يزوِّجَها لَكَ .. لقد اتّفقنا على أن نرفض خطبتك حَتَّى لا تدفعك الشفقةُ إلى الزواج بها** »، وتنتهي القصةُ وهو مَائِلٌ أمامَ جُثمان عمه الرَّاحِلِ« **ودَخَلْتُ إلى الغُرْفَةِ ووقَفْتُ أمَامَ هَذا الوَفَاءِ الرَّاحِلِ، وأطْرَقْتُ إلى الأرْضِ وأنا أقولُ:أشْكُرُكَ..وأعتَذِرُ إلَيْكِ..!**»[٢: ٣٦٤].

إنها الصداقة المثالية بين الأبوين ، يمتد إخلاصها ووفاؤها إلى الفروع ، وكأنها تُورَّث ، ليحمي العمُّ ابنَ صديقِه من مرض ابنته ، رغم حبهما المتبادل ، وما عانته ابنتُه من الهجر والحرمان ، فالصداقة هنا مثالية ذات قيم عالية ، عميقة في عزَّتها تطوي جوانبها على آلام كبيرة في سبيل ما تُؤْمِنُ أنَّهُ خَيْرٌ ، إنَّهَا الصَّدَاقَةُ المُقَدَّسَةُ.

كما تجده يدعو – بشكل سلبي – إلى عدم خيانة الصداقة والحفاظ على حرمتها المقدسة ، وضرورة استمرارها ، وهو بهذا يكون قد هبط إلى أرض الواقع ففي قصة (تَقْرِيْرِ الطَّبِيْبِ) التي تجد فيهما محمود وعبد الواحد صديقين منذ الطفولة في القرية ، منذ أن رفض محمود أن يذهب إلى الأزهر حَتَّى لا يفارق عبد الواحد، ويتفق الوَالِدَانِ على أن يَصْحَبَ والدُ محمود كلا الوالدين معه إلى الأزهر ، فيعيشان في غرفة واحدة ، ويعجزان عن إتمام الدراسة.فيعودان معاً ، ثم يُوَطِّدُ

محمودُ علاقتَه بعبد الواحد فيتزوج بأخته " نعْمَات " ، ويكتشف بمرور الأيام أنها لا تُنْجِبُ ، لكنه يرفض أن يتزوج عليها ، وبَاعَ أرضَه ، وأَوْدَعَ مَا بَقِيَ مِنْهَا مع صَدِيْقِ عُمْرِهِ عبدِ الواحد دُوْنَ وَرَقَةٍ ، وَذَهَبَ لِيَحِجَّ هو وَزوجتُه نِعْمَات .

ولَكِنْ المُفَاجأةَ بعد عودتهما من الحج أَنْكَرَ عبدُ الواحد أنه أخذ منه مالاً أو أودَعَ عندَه شَيئاً ، ويُصِرُّ عبدُ الواحد على الخِيَانَةِ ، وبعد لحظاتٍ تَرْتَعِشُ يَدُ مَحمودٍ ويسقط على الأرض ، ويأتي الطبيبُ لا ليعالج محمودَ بل ليكتب تقريرَ وفاتِه ، مات نتيجةَ أزمةٍ قَلبيةٍ ، ويسخرُ الكاتبُ في نِهايتها:« **لَيْسَ فِي الأَمْرِ جَرِيْمَةٌ ، لا لَيْسَ فِي الأَمْرِ جَرِيْمَةٌ**»[٢: ٣٨٥].

ويواصل الكاتب تطوره ، واقترابه من النضج الفني الذي كان أكثر في قصته (ثمن المشروب) فلقد شَرَّحَ حياةَ الشيخ (حمدان) شيخ القرية الذي يلجأ إليه الجميعُ لحل مشاكلهم ، وحياةَ صديقه (عمران) الذي يعيش في المنصورة ، يذهب إليه كل أسبوع ليقضي معه ليلة ، يشرب معه ، ويلعب الورق ، ثم يعود بالسيارة عقب صلاة الفجر ، لكن عمران في أزمة مالية ، يغتنم عمرانُ الفرصةَ حينما سكر حمدانُ ، فيأخذ النُّقُودَ مِنْ جَيْبِه ، وفي الصباح أحصى الشيخُ حمدان نقودَه ، واكتشف وجود نقص بالنقود:« **طَبْعاً عَرفتُ أنّ عمرانَ طَمَعَ فِي الفَرْقِ وأخَذَه .. أتصدقُ بالله لَمْ أسألْهُ ، إنّه رجلٌ حَسَّاسٌ ... رجلٌ طيِّبٌ عمران ؛ كريمٌ ؛ وحساسٌ ، الله يُجازِيْه**»[٢: ٤٣٠].

ففي هذه القصة بانوراما واقعية لعلاقة الصداقة ، باستخدام ضميري الغائب والمتكلم ، أو التداخل بين الزمنين الماضي والحاضر .

هنا نجد ثروت أباظة يهجر عالمه الرومانسي القديم الخيالي – الموجود إلى حد ما – في قصّتَيْه (وظيفة دائمة – ويا لها من أيام) اللتين كتبهما في مرحلته الرومانسية في بداية حياته الأدبية .

هذه قِصَّةٌ وَاقِعِيَّةُ المَضْمُونِ ، وليس دليلُ رومانسيتها أنها« تعتمد على المفاجأة الموباسانية ، التقليدية ، فلو لا أن الشيخ حمدان قد باع أُرزَهُ وَمَلَأَ حَافِظَتَهُ في تلك اللَّيْلَةِ لَمَا اكتَشَفْنَا حَقِيقَةَ القِنَاعِ الَّذي يُخْفِي الوَجْهَ الحَقِيقِيَّ لعُمْرَانَ»[1].

لقد عالج ثروت في هذه القصص الصداقة من منظور أخلاقي رومانسي الاتجاه فكانت شخصياته مثالية ، ثم هبط إلى أرض الواقع في قصة تقرير الطبيب متأثراً في الوقت ذاته بالقصة الموباسانية ومفاجأة النهاية ، ثم أخيراً يَلِجُ الواقعيةَ مجدداً في الأسلوب وأدواته الفنية في قصة ثمن المشروب ، لنعايش قصة صداقة على أرض الواقع بكل ما فيها من أخذ وعطاء [2].

وفي قصة(عَوْدَةِ السَّيِّدِ سُكَّر٢: ٣١٦) بقَّالِ القرية ، الذي لم تقف تجارته عند السُّكر وحده ، بل تجاوزته إلى مختلف أنواع البقالة ، وأصبح كثير الذهاب إلى البندر ؛ ليشتري ما يحتاجه دكانُه الصغيرُ من المُعَلِّمِ حَسُّونَةَ الذي دعاه إلى زيارته في بيته في المدنية فرأى ابنته وأعجب بها كثيراً ، ففكر أن يتزوجها ، فوسَّط خالَه الذي ينصحه « **يَا ابني بِنْت البَنْدَر لا تَرْضَى عَن عِيْشتنا**» ، وإزاء إصراره تقدم معه خالُه وخطب لها سكِيْنَةَ ، هكذا تزوجها واتسعت تجارتُه ، إلا أن بقاء سكينة في القرية لم يكن يُرضيها ، فدفعت زوجَها إلى هجرة القرية ، بحُجَّةِ أنَّه قد يُصبحُ أباً ، ويحتاج ابنُه إلى المدرسة ، وشحن السيدُ سكر متاعه في سيَّارتَيْنِ ، وحمل الراديو وأغلق دكانه على فراغ « **ورَأْسُ السَّيِّدِ يَتَلَفَّتُ خَلْفَه فِي حَنِيْنٍ ، ويَنْظُرُ إلى الأمامِ في حَيْرَةٍ ، وأحسَّ النَّاسُ أنَّ السيدَ يَترُكُ الاستقرارَ إلى حيث الحَيرةِ والدَّوَّامَةِ التي لا يَعرِفُ لها قَرارا** »، وفي المدينة واجهته مشاكل كثيرة ، فاضطر إلى أن يعود إلى القرية ثانيةً ، وعندما سألته زوجتُه أينَ سَتَلِدُ يُجِيْبُهَا ، قائلاً:« **هُنَا .. هُنَا سَيُوْلَد ابْنِي ، وهُنَا سَيَتَعَلَّم ابْنِي ، وهُنَا سَيَعْمَل ابْنِي فِي الغَيْط أو في الدُّكَان**

---

(١) صراع الأجيال في الأدب المعاصر ، غالى شكري ، صـ ١٢٣ (سلسلة اقرأ – العدد ٣٤٢) ، دار المعارف ، ١٩٧٤ م.

(٢) ينظر :السابق صـ ١٢٤ .

، أو في أيِّ شَيءٍ ، ولَكِنْ هُنَا .. هُنَا سَتَكُون حَيَاتُه ، وهُنَا سَيَكُون مَمَاتُه ، هُنَا عَلَى هَذِه الأرضِ فِي هذه القَرْيَة ».

في هذه القصة يعالج ثروت قضية الارتباط بالوطن والأرض ، هذه الغريزة التي يدعو من خلالها إلى الصمود في وجه المستعمر والمحافظة على الكيان المصريين .

فهذه القصة منتزعة من صميم البيئة المصرية ، وهي ترسم في صدقٍ ودقَّةٍ ، وفي بساطة وعمق صورةً حيةً لفترة من فترات التاريخ المصري ، وتسجل خطوة حاسمةً في طريقنا إلى أدب قومي واضح السمات ، متميز المعالم ذي روح مصرية خالصة من تأثير الشوائب الأجنبية مع انتفاعنا بها .

كما عالج ثروت نفس النزعة في قصة (حكاية رجل بخيل) ولكن بشكل فني ساخر من "عبد القادر فهمي" الذي كان يَقْطُنُ قَريةَ الهدَّارَة من أعمال مُديرية بَنِي سويف بالصعيد.

وهي قصة طويلة استغرقت عشر صفحات ، يعرض الكاتب فيها مغامرات عبد القادر في لوحات متتالية ، ومشاهد قصصية ، خلال سعيه البطولي الزائف لتملك أكبر مساحة من الأرض ، فجسّده الكاتب كشخصية أسطورية ، ثم تكون النهاية المأساوية الدامية ، حين تُطَبِّقُ الدَّولةُ قانونَ الإصلاح الزراعي ، فيجد ما جمعه قد ضاع هباءً ، سبعة آلاف فدان ، لم يبق منها إلا ثلاثمائة ، وبعد ثلاثة شهور ، عندما حاول ثلاثةُ لصوص فَتْحَ خزائنِه ، وحين حاول مَنْعَهم ، التفُّوا حوله وقتلُوه «لقد مات الميتة التي تليق به ، لقد عاش عمره يجمع المال ، ومات في سبيل المحافظة على المال »[٢: ٤٦٨].

ولعل هذا المصير هو الصورة الواقعية أو الترجمة العلمية لقصة (حلم العمر) فالدكتور أحمد تعلم وعاش عمره من أجل حلم واحد أن يكون طبيباً ، وعندما تخرَّج من كلية الطب ، اكتشف الوهم الذي أضاع حياته ساعياً للإمساك به ، فلما حقَّقه ، اكتشفه قبضَ الريحَ ، ويسقط في النهاية جُثَّةً هَامدةً :« وَجَدَ نَفْسَهُ عَلَى كُوبْرِي قَصْر النّيل ، وفي هُدوء أَلْقَى بنفسه إلى المَاءِ .. وكان يَعلمُ أنَّه نَسِيَ فِي حَيَاتِه التي كرَّسَها لأمله أن يتعلَّمَ العَوْمَ»[٢: ٤٢١].

هذه القصة المأسوية الدَّاميَةُ ، فيها بعض ملامح شخصية كاتبها الناظرة للواقع ، فالشخصية الرئيسية دكتور طموح ، ولكنه في النهاية صعد فوق كوبري النيل لينتحر، انتحر دون أن يكتب وريقات يوضح فيها الأسباب التي دفعته إلى الانتحار ، ويبين بها دَخِيلَتَهُ ، وأعماقَ نفسه ، ورؤيتَه للواقع المعاش ، فهل كان ثروت أباظة ينظر في نفسه وهو يكتب تلك القصة ؟ هل كان يريد أن يعرض لنا رؤيته للحياة كما يراها نابعاً من شخصيته ، هل يأس من إصلاح المجتمع والعمل على تخليصه مما يعتريه من ضعف ووهن وعيوب وأمراض ، واحتلال ، وثُبات ، وموتِ إرادةٍ .. فلم يجد وسيلة إلا بمفارقته ومغادرته ؟ هل سبَّب له مجتمعه عذاباً نفسياً لما هو عليه من أخلاق جعلته موزعاً بين الرؤية الواقعية وما يحلم به فأدّى إلى محاولة إراحة النفس بإزهاقها والقضاء عليها ؟.

إن الدكتور أحمد قد يأس من العائلة والوسط والبيئة والمجتمع ، يأس من عدم الإصلاح وغياب النفوس ، يأس من نفسه وتجربته وطموحه .

إن القصة تمثل ما قد ينتاب نفس اليائس الحائر ، أو البائس الثائر في بعض الأحيان من يأس فتضعف همته ، فيعزم على البعد عن المجتمع ، وتركه ليعيش في الصورة التي هو عليها وارتضاها لنفسه .

كل هذا يدل على انشغال الكاتب بالواقع السياسي، ولقد « أتاحتْ له صِلاتُ والدِه الوثيقة بكبار السياسيين والكُتَّاب في عصره مُتْعَةَ اللِّقاءِ الواقعي معهم في منزله»[1].

فالقضية السياسية عند ثروت ترتكز على عدد من الدَّعائم القوية ، من أهمها :

كَيْفِيَّةُ حَمْلِ لِوَاءِ الحَقِّ ، كما في قصة(رِحْلَةِ العَوْدَةِ) فيها يبلور ثروت موقفه في شكل رمزي موفق ، حين رسم لنا طريق انحراف حاملي لواء الكلمة ، فالورَّاق – مثلاً – كان اهتمامه أساساً منصباً على كُتُبِه ، لم يكن مُشاركاً في قضايا مجتمعه ؛ ويؤكد هذا ضيقُه بأسئلة مُحَدِّثِه ، ثم إخبارُه بقرار الحَاكِمِ فأيَّدَه أولاً ، ثم اقتنع

(١) ثروت أباظة الفلاح الأرستقراطي ، محمود فوزي ، صـ ١٢ .

بظلم الحاكم حين اقتنع بأنّه لم يكن قدوةً ؛ لأن حمل لواء الكلمة مسئولية كبيرة ، تتطلب فيمن يحمله أن يعايش واقع مجتمعه ، حتّى يكون اقتناعه عميقاً لا يهتزُّ أمام إغراء المال والمجوهرات ، فيميل ناحية الحاكم كم فعل هذا الورّاقُ ومن معه حينما عرض عليهم الحَاجِبُ الذَّهَبَ .[٢: ٤٩٠].

وفي هذا تأكيد من الكاتب على أن حمل لواء المسئولية يتطلب قوة مُدَوِّيَةً ، لا تخضع للإغراء أو المنفعة الخاصة ؛ لأنها نابعة من موقف عميق محدد بدقة ، اختاره تجاه مجتمعه ، وهذا يتطلب الثقة بالنفس ، والعودة وتأنيب الضمير إذا بدا الخطأ ، ولقد عالج الكاتب هذه المتطلبات في قصة (انْتِظَار)أيضا .[٢: ٣٥٥] .

فتيار القوة في المجتمع ،تَارَةً: قَائِمٌ عَلَى السِّلاحِ الضَّارِي كما في (قصة : أَسْتَغْفِرُ اللهَ) ولا يمكن أن يمثل نفعاً أو يكون مثلاً أعلا ، وتَارَةً أخرى: قَائِمٌ عَلَى المَالِ والجَاه ، ولا يحقق عَدَالةً ولا يُعتمدُ عليه كما في (قصة : حِيْنَ يَمِيْلُ المِيْزَانُ) ، وحِيْناً : تقوم القوةُ على القِيَادَةُ المُتَذَبْذِبَةِ الهَاشَّةِ الخَاوِيَةِ ، فلا تتحقق الحرية أو الأمان كما في (قصة : رحلة العودة) وَحِيْناً آخر: تقوم على القِيَادَةِ القَادِرَةِ الذَّكِيَّةِ الرَّشِيْدَةِ ، فيتحقق العدل ، وينتشر الأمن والطمأنينة بين الناس كما في (قصة :المقابل) ،هذه هي المحاور التي عالج من خلالها ثروت مشكلة القوة التي تلعب دوراً هاماً في المجتمع المصري ، وتحتل جزءاً بارزاً من سياسته ؛ ومن ثم برز

تنويعات متعددة ، طبقاً لطبيعة المجتمع والمكان .

فقصة (أستغفر الله) تبدأ في قرية " المهدية " بخمسة رجال في طريقهم لاستقبال سعد الله الحيَّاني بعد أن قضى في السجن خمسة عشر عاماً لارتكابه سرقة.[٢: ٣٤٢].

نجد في هذه القصة عدة شخصيات متفاعلة مع الأحداث في بناء فني جميل ، يعبر عن أصالة الكاتب ، أضاف إليه استخدام ضميري المتكلم والغائب بُعداً جديداً، فتعتبر هذه القصة من أفضل ما كتب ثروت ، من حيث تشريحها وتحليلها للقوة وآثارها على المجتمع ككل ، ثم على مستوى نموذجين : نموذج القوة (سعد الله):

والنموذج الآخر المُعْجَبُ به(محمد العَضَل) ، كخطَّيْنِ مُتَوازِيَيْنِ ، ثم يتقطَّعان ليكشف كل منهما حقيقةَ الآخر ، ويكون البقاء للأصلح " محمد العضل " الذي اكتشف الزيف " سعد الله " فقتله لكنه يَعِي قدرتَه ، ويَعِي – أيضاً – أيَّ جريمةٍ نكراءَ ارتكبَهَا ، فإذا هو يستغفر الله في كُلِّ وَقْتٍ .

وعالج ثروت نفس النغمة في قصة (شوار وهيبة) ومدى الظلم الواقع على عامة الشعب وأفراد الطبقة الدنيا ، ودعوته إلى العدل الذي أصَّلته الدراسة القانونية في مرحلته الجامعية ، وقُطَّاع الطرق الطغاة الذين يَعتبرُهم ثروت رمزاً للاحتلال أو الاستعمار. [٢: ٤٣١].

وفي قصة(حين يميل الميزان) يتناول القوة في المجتمع المدني ، يثير ثروت من خلالها مشكلة القوة الماثلة في (المال والجاه) ، يقول المحامي بطل القصة: **«العَدْلُ الوَحِيْدُ الذي أعْرِفُه في العَالَمِ هو هذا الذي يُلَقِّنُهُ الأساتذةُ لتلاميذهم .. والعَالَمُ كُلُّهُ تَحْكُمُهُ القُوَّةُ»**[٢: ٤٠٧]. ؛ لذلك فإذا اختل ميزان العدل فلا سبيل له أن يستقيم ، « **وَمَا دَامَ القَانونُ المَوضوعُ أصْبَحَ مُسْتَحيلَ التَّطبيقِ فَلا مَنَاصَ من العَودةِ إلَى القَانُونِ الطَّبيعيِّ .. والقَانونُ الطبيعيُّ : غَالبٌ ومَغلوبٌ بِلُغَةِ الغَابِ ، وظَالِمٌ ومَظلومٌ بِلُغَةِ المَظْلومِيْنَ ، وقَوِيٌّ وضَعِيْفٌ بِلُغَةِ الصِّدْقِ»**[٢: ٤٠٨].

فالقصة تقدم صَيْحَةَ تَحْذِيْرٍ حَتَّى يحلَّ العدلُ على المجتمع ، وضرورة نشر الوعي بواقع المجتمع ، لا من خلال سراديب القوانين التي يتوافقون معها حَتَّى تحقق مصالحهم ، ولا من خلال المال والجاه الذي يسعى إليه كل طاغية ، ولكن من خلال قانون العدل الاجتماعي .

هذه القصة وإن أريد بها تصوير مساوي الاحتلال ، وخداعهم للمصريين ، واستهانتهم بأرواحهم ، فإنها أيضاً كانت مستمدة من حياة ثروت أباظة ، فهي تعبر عن الذات والعصر معاً ، إذ أنه صاغ تجربة من تجاربه الذاتية التي عاشها مع مجتمعه، وربما دفعنا هذا إلى القول بأن قصص الأديب تعبر عن شخصه وطبعه وأفكاره وميوله .

فثمة ملامح يشترك فيها ثروت مع الشخصية الرئيسية ، محامي تخرج من كلية الحقوق درس القانون، وتمتد يدي ثروت بسفورٍ في القصة وينشر بعض القوانين التي يعتقدُها، وتميلُ إليها نفسُه على لسان هذا البطل(الراوي الكاتب)، فيقول:« **أريد أن أضع القانون بشرط واحد هو أن يحميني القانون ، كذلك تعلمنا في نظرية العقد الاجتماعي**»، ويقول:« **أتَنَازَلُ عن جزء من حريتي للدولة حَتَّى تُحافظَ لي الدولةُ على الجزء الأكبر الباقي من حريتي**» ، ويقول:« **وقد تعلمنا في كلية الحقوق أن التزوير جريمة .. العقاب عليها يكون بالسجن**»[٢: ٤٠٨].

...وغير ذلك من اللمسات الذاتية المعبرة عن أفكاره هو وميوله التي شغلته ، فبدا الضعف في السرد الفني للقصة لتدخل الكاتب كثيراً في الأحداث ، وقطع حركة سيرها الطبيعي .

وفي قصة (الميراث) نجد **أنور** الوافد من الريف هرباً من الفقر ، واستقر **بحي السيدة زينب** ، وبذكاء شديد يتمكن من الحصول على قطعة أرض يبني عليها منزلاً ، خاصة بعد أن اصطنع خناقة مع فُتُوَّةِ حي السيدة فأصبح هو الفُتُوَّةُ ، وعندما كان يبني بيته ، تكشفت له الأرض عن كنز عظيم ، وإذا برجل يطالبه بنصيبه في الكنز ؛ لأنه مِلْكٌ لأجداده ، فيقول له أنور:

- **وتَتَوَقَّعُ منِّي أنْ أُعطيكَ إيّاه.**
- **إذَا شئْتَ العَدْلَ.**
- **فإنْ لَمْ أشَأْ.**
- **فَالقُوَّةُ** .[٢: ٤٧٤].

إذا لم يتحقق العدل ، فإن القوة تسود ، وهكذا قتله أنور ، ودب العراك مع أسرته ، وأنشأ أنور العديد من المصانع لتنمية ثروته ، ودبت المعارك فترات طويلة بين أنور وأسرة المقتول ، إلى أن انتهى الأمر بينهما إلى الصلح ؛ لأن الخلافات تشغلهما عن تنمية ثروتيهما .

وتنتهي القصة بأن« **أنْصَارَ كُلٌّ منهما مَا زَال حَتَّى يومِنا هذا في عِركٍ قَاتِلٍ مُسْتَمِيتٍ يَموتونَ منْ أَجْلِ اثنيْنِ تَمَّ بينهما الصُّلحُ**»[٢: ٤٠٧].

إن الأداء الفني القوي ، والشكل الأدائي الرائع ، يشكلان هيكلاً لرسم التصور الرمزي لمعالجة مشكلة القوة ، فالقوتان ، هما القوتان العُظْمَتَانِ في العالم (الكتلة الرأسمالية التي بدأت أولاً ، والكتلة الاشتراكية الثانية) فالكتلة الرأسمالية غلَّبَتْ منطقَ القوة على العدل ، لكن مصالحَ كل من القوتين دعتهما إلى انتهاج سياسة الوِفَاقِ لتحقيق هذه المصالح وزيادة الثروة ، ورغم المصالحة إلا أن العدل لا يسود بل ما زال العالم تحكمه القوة ، القوة وحدها ، وهكذا تستمر معارك الأعوان .

وفي قصة (المقابل٢: ٤٧٥) ، يعرض فكرة القوة القائمة على القيادة الرشيدة، يدلل بها ثروت على أهمية القيادة المُحنَّكة التي تجلب النصر جلباً في أي معركة ، وربما بلا معركة ، وبالتالي تنعم الدولة بالأمن والطمأنينة .

قدم لنا ثروت في هذه القصص الصورة السلبية للقوة حَتَّى نكون على حذر ، ففي هذه القصص تتمثل صورة الجشع والطمع فيما أيدي الآخرين ، وتحقيق كل رغبات المرء وما يبغيه عن طريق السطو والخداع بالفريسة ؛ إنها مثلٌ حيٌّ على تجسيد الشر في صورة إنسان لا يدع وسيلة أو حيلة يحقق بها نفعه وشراءه إلا وارتكبها دون مراعاة لحالة من يرتكب في حقه جريمته ، سواء كان من ارتكب في حقه صديقاً أو قريباً ، كما في(قصة : أستغفر الله)، أو لا يمتّ له بصله ، وأوقعه حظُّه العاثرُ في طريقة كما في(شوار وهيبه) ، معتمداً على جهل البعض ، وقلة حيلة البعض الآخر ، إنه حينئذ ينادم الشيطان ليفكر بعقله ، ويحتال بمكره في كيفية إيقاع الضَّحِيَّةِ واصطياد الصيد الثمين .

إن الثورة على القوة لبقاء العدل ليست لمكافحة عدو متربص أو مستعمر محتل فحسب ، بل هي ثورة النفس على كل ما يحيط بها أيضاً ، وتبغي إصلاح عيوبه ومفاسده .

ولكن هل القوة رمز للمستعمر الذي يحصل على كل شيء بالمكر والدهاء والسطو والاحتيال؟ هل الضعيف رمز للشعب الطيب الذي يُخدع بسهولة ؟ هل هي مقاومة الخديعة بخداع ، والمكر بدهاء ؟ هل هي الحيلة في الحصول على حق

مغتصب سليب ؟ أم هي حقيقة تصور ما كانت عليه طبقات المجتمع وبعض طوائفه ممن كانوا يأكلون زاد الفقير ويستعذبون آلامه ، ويفرحون لمصابه ومحنه؟.

أما قضية " الإيمان " من القضايا التي شغلت ثروت أباظة ، فهو يؤمن بالله إيماناً عميقاً ، ويظهر ذلك جلياً في استشهاده واستنباطه لمعاني القرآن الكريم والسنة النبوية في مواطن يصعب حصرها في قصصه ورواياته.

يقول عنه د/ شكري عياد :« إنه يجعل للدين في بناء شخصياته وأحداثه دوراً كبيراً ، ولا يعني الدين هنا ، ذلك الجانب من حياة الإنسان الوجدانية الذي يشعره بوجود أعظم منه ومن كل ما يقع عليه حسُّه ، لا يعني الدين عند ثروت أباظة هذا الشعور فقط ، بل لا يعنيه في المحلِّ الأول ، ولكنه يعني عنده قَوَاعِدَ السُّلوكِ الفَرْدِيّ والاجْتِمَاعِيّ »[1].

تظهر قضية الإيمان بالله في قصة (رِحْلَةٍ) حيث تسافر فتاةُ(سلوى) إلى لندن بالطائرة للمرة الأولى ، وكان كل ما يشغل ذهنَها أن تقرأ ما تحفظ من القرآن ، وكأن الإيمان هو ملاذها من الخطر ، ثم تتنبه إلى من يجاورها ، فإذا هو " هَرِيش" الهِنْدِيُّ البُوذِيُّ ، فيتعارفان ، وتتزوَّجُه وهو على غير دِيْنِها سِرّاً ، ثم مَرِضَتْ سَلوى مرضاً مُفاجئاً خَبِيثاً لا شِفَاءَ منه ، فأرسل هريشُ إلى أبيها ، فذهب أبوها إلى لندن فوجدها على فراش الموت، ولمَّا عَلِمَ بأمر زواجها كاد أن يتركها ، ولكنها طلبت منه شيئاً لا يستطيع أن يحققه لها زوجُها ، وهو« أُريد أن أُدْفَن كمسلمة ، وانْهار الأبُ الحزينُ باكياً .. إنَّها مَا زَالَتْ مُسْلِمَةً .

- **هل أشركتِ بالله يا سَلْوى .. هل أشركتِ بالله .**
- **أريدُ أن أُدْفَنَ كَمَا يُدْفَنُ المُسلمونُ»**[٢: ٣٧٨].

فإيمانها بالله وإسلامها لم يغيره واقعُ زواجها ، واضطرتها الظروفُ لإجراء هذا العَقْد ، ولكنها ها هي تعلن في لحظاتها الأخيرة إيمانَها بالله تعالى .

---

(١) من مقدمة كتاب " الدين والفن في أدب ثروت أباظة " ، مهدي بندق ، كتب المقدمة د/ شكري عياد ، دار النهضة المصرية ١٩٦٨م .

كما عالج ثروت هذه القضية في قصة(لَمْ يَتَسْعِ الوَقْتُ) يقدم لنا شيوعياً يعمل في شركة ، بولندية بالسعودية« فما كانت الشركة لتُعَيّنه لو لم يكن شيوعياً غارقاً في الشيوعية»، استطاعت الشيوعيةُ أن توفِّرَ له كلَّ سُبل الحياة المترفة ، وهو واثق كل الوثوق ، لو لم يكن شيوعيا لَمَا وفّرت له ذلك ، فيطلب منه صديقُه أن يرافقه لأداء العمرة ، ولكنه يهرب من مواجهة الكعبة ؛ لاحتمال أن يعود إلى الإيمان« ويَوْمَئذٍ وَدَاعاً لِلكَادِيَلاك Cadillac والمَلابسِ الأنيقَة والعَيشِ السَّعيدِ»[٢: ٥١٠].

يؤكد ثروت – بحكم إسلامه – كراهيته للشيوعية ، ويحاول محاربتها بقوة ، ويعلن أن من يتمسك بالشيوعية من المسلمين يتمسك بها لما تُغْدِقُهُ عليه من مزايا ورفاهية وليس عن اعتقادٍ أو إيمانٍ .

كما يؤكد أن إيماننا نحن المصريين قوي ، كامنٌ في أعماقنا، قد تخفيه بعض المصالحُ الدنيوية ، أو مستوى المعيشة المرفَّهة ؛ لكنه يظهر في محكِّ التجربة عند لحظات الموت أو الاصطدَامِ بشَعِيْرَةٍ من شعائر هذا الدين الحنيف .

كما تتجلي فكرة الإيمان بقدرة الله تعالى على **الخلق عامة** في قصة (هو الله) وهي تدور حول قضية الاستنساخ البشري ، وقدرته على **خلق البنين خاصة** في قصة (رضوان أفندي) الذي يروي معاناته مع زوجته فاطمة العَقِيْم ، ويتزوج من **هَنِيَّة** ، فهي عقيم أيضاً ، ثم تنجب له فاطمة ابنه إبراهيم الذي يموت في نهاية القصة ، يغلب على هاتين القصتين الطابع الأخلاقي ، وتتمثل فيهما الواقعية الإسلامية .

كما أكد ثروت في قصة (السبَّاحة في الرِّمَالِ) عَلى حَتْمِيَّةِ المَوْتِ ، معتمداً على التوظيف الرمزي بشكل فني جديد ، يتطلب عُمْقاً في القراءة والفِكْرِ .

وتظهر في قصته (سماء ولا أرض) قضية الإيمان بالجهاد في سبيل الله ، عالجها معالجة فنية بشكل رمزي أيضاً ، حيث تم توظيف الرمز فيها توظيفاً مساعداً علىَ تجسيد المعنى وتوصيله من خلال قصة واقعية وشخصيات حقيقية بشكل فني دقيق.

كما أن لمفهوم السعادة خصوصية عند ثروت ، يقدم لنا هذا المفهوم بشكل فني في قصة (لحظة سعادة) نجد مُحامياً يشعر أنه سعيد ، ويحاول أن يجد سببا لسعادته ، ولكنه يَقْنَعُ في النِّهاية أنه سَعِيْدٌ وكَفَى .

فهو يصور لنا في هذه القصة أن السعادة محصلة أشياء كثيرة مجتمعه ، أو هي الإقبال على الحياة وتقبلها دون تواكل ، فالسعادة لا يمكن إرجاعها لِسببٍ مُعَيَّنٍ .

كما أنه تناول هذه الظاهر في قصة (ولَكِنِّي سَعِيْدٌ) بشكل فني آخر ، فهي قصة داخل قصة حين نجد الراوي في قِطَارٍ عَنيفِ الاهتزازِ ، يستقله من الزقازيق إلى بَنْهَا ثم إلى الإسكندرية ، وفي الزقازيق يلجأ إلى الواقعية ، ويَرْتَمي إلى الاجتماعية المصرية ، حين وجد « الدُّوْدَةَ تَلْتَهِمُ أشْجَارَ القُطْنِ ، والمَحْصُولَ لا يُبَشِّرُ بَخَيرٍ ، والنَّاسَ لا تَستطيعُ أنْ تَدْفَعَ مَا عليْهَا ، والحَالَةَ المَاليَّةَ تَزْدَادُ ضِيْقاً ، ولَكِنِّي سَعِيْدٌ»[٢: ٣٩٣]، ورغم ما تعتريه من مشاكل وأحداث مؤلمه إلا أنه سعيد .

فالسعادة كما يوضحها الكاتب أن تَقْبَلَ الحَيَاةَ وتَعيشهَا بِكُلِّ حُبٍّ وجِدِّيَّةٍ وإيمَانٍ، كما في(لحظة سعادة)، ودونَ أن تَهْتَمَّ بالغَيْبِ ، فلو عَرفْنَاهُ لفَقَدَتْ الحياةُ معناها، كما في (ولكنِّي سعيدٌ) .

من خلال العرض السابق ، يحتل الإيمان بالله جانباً هاماً من عالم ثروت أباظة الذاتي والموضوعي .

إن مضمون القصة عند ثروت يتمثَّلُ في التعبير عن فِكْرَةٍ ، أو رَسْمِ صُورةٍ لحَدَثٍ مَا ، أو ترجمة إحساسٍ يَعْتَلِجُ في صدره ، فهو يصور الحياة التي عاشها والناس في ذلك العصر تصويراً دقيقاً ، يحدد أبعادها ، ويوضح ما يسود هذه الحياة من علاقات وعادات وقيم أخلاقية في كل مجالات هذه الحياة ، وتمجيد الصفات النبيلة الفاضلة ، والزرَاية بالصفات المرذولة السيئة كالظلم ، والخيانة ، والغدر وغيرها ، والاهتمام الشديد بالشخصيات التي ترغب الناس في النفور من أعمالها ، وما تقوم عليه حياتها، « ولعلنا نجل القاص ونقدر جهده عندما نحس بأنه يساعدنا على اجتلاب بعض النواحي المجهولة ، والانبعاثات الغامضة في حياتنا ، ولا يتاح للقاص أن يرسم لنا تلك الصورة الواقعية إذا عمد إلى تسجيل كل ما تقع عليه عينه

من وقائع الحياة أو كل ما يتذكره منها ، ولكن يتمكن من ذلك إذا أطلق خياله باحثاً عن الأسباب والنتائج ، منقباً عن الأفعال وما يتوقع لها من ردود وأصداء» [1].

وهكذا نرى أن القصةَ القصيرةَ الواقعية كانت خاتمةَ المطافِ في الطريق الطويل الذي سلكه كُتابُنا في البحث عن شكل أدبيٍّ يلائم ما يَهدفُون إليه من التعبير الأصيل عن واقعِ الحَياةِ المِصريّةِ .

*** الدِّرَاسةُ الفَنِّيَّةُ:**

كل عمل فني لابد له من أجزاء وعناصر يتكوَّن منها ويَقُومُ عليها ، هذه الأجزاء لا تأخذُ موضعَها في العمل الفني اعْتِبَاطاً ، بل لابدَّ من عَلاقةٍ تجمعُها ، كعَلاقةِ الجُزءِ بالكُلِّ ؛ لأن المفرداتِ وحدَها ليستْ مَوضوعَ الحكمِ .

وإذا أردنا أن ندرس فَنِّيات القصة عند ثروت أباظة ، فإننا نسأل : هل نَحْكُمُ عليها من خلال قَواعدَ مُعَيَّنة ! أو نترُكُها تنطقُ بذاتِها مُستخلِصِيْنَ منها قَوَاعِدَها ؟!.

فإذا نظرنا إلى فنياتِ القصة في قِصَصِ ثروت أباظة القصيرة لندرسَها ونَتَبَيَّنَ معالِمَها وسِمَاتِها فنَجِد منها :

أولاً : اللُّغَةُ (الأسلوب والحوار):

اللُّغةُ بكلِّ أطْيَافِهَا من الكلمات المحدودة ، والجمل القصيرة، والعبارات الموحية ، كلُّها أساليب تربط ربطاً مباشراً بين الواقع المُعاش بِصُوَرِهِ الاجتماعية المختلفة المَلِيء بالظلم والخيانة والاستغلال الذي تمارسه القوة المالكة ضد القوة المقهورة المحكومة ، وغير ذلك من العوالم التي احتفلت بها حكايات وقصص الواقع المصري منذ بداية القصة القصيرة حَتَّى الجيل الذي نُعايشه .

فالتشكيل اللغوي مُهِمَّةٌ صعبةٌ في القصة القصيرة نظراً لدقتها ، وكثافتها ، وتركيزها ، ووحدتها ذات اللَّمْحةِ ، فهو أداة مشتركة يتوصل به كلُّ الأطياف الخاصة والعامة للتعبير عما يكنونه ويشعرون به اتجاه ظاهرة أو قضية شغلت

---

(١) فن القصة ، محمد يوسف نجم ، صـ ١٢ ، دار الثقافة – بيروت (بدون)

الرأي العام – مثلاً – ؛ لذلك فالتمييز بين الكل جدٌ صعب ؛ ولكن كلٌ يَعْزِفُ على قِيْثَارَتِه .

استطاع ثروت في قصصه أن يجسِّدَ هذا الواقع بألفاظه ومفرداته الخاصة التي تجاوزت أحياناً لغةَ المعاجم ، وتخطَّت مفرداتِ القواميس ، شكَّلَ لغةً خاصةً (لغة السرد ، والوصف ، والحوار) أسهَمَتْ في صُنع غِطاءٍ فنِّي لِقِصَصِه القصيرة الواقعيةِ .

- **لقد تَنوَّعت لغةُ ثروت أباظة ؛ ممَّا يدلُّ على ثَرائه اللُّغويِّ ، واتِّساعِ ثَقَافَتِه فمعجمُهُ اللُّغويُّ حَافلٌ بالعَديدِ من الألفاظِ والتَراكيبِ المُتنوِّعَةِ ؛ منْهَا:**

- مما يفوق الخيال أنني قرأتُ المجموعاتِ القصصية القصيرة كلَّها ، **ولم أقف على خطأ نحوي أو اشتقاقي أو إملائي** ، إنها الذاكرة الحديدية التي لا تَغْرَقُ في المعنى فتَتَنَاسَى اللَّفظَ (الشكل)، أو تَخُوْضُ في الشكل فتُهْمِل المعني .

- إذا كان **الأسلوبُ الركيك المضطرب الجاف يفسد القصة** ذات الموضوع الجيد ، فكذلك الأسلوبُ المشوب بالتَّكلُّفَاتِ اللفظية ، والبَهْرَجَةِ في المحسنات البديعية ، وألوان البيان التي يستهدف بها الكاتب استعراضَ مهارته وقدرته على التحليق في آفاق البهرجة ، يُفْسِدُ القصة ذات الصياغة الفنية القوية ، ودليل أيضاً على أن الكاتب لا يزال يعيش مُقَلِّداً للقرون الوسطى ، أما إذا كانت هذه المحسنات اللفظية تخدم القصة ، وتقرِّبُ بعضَ المعاني المجردة إلى أذهان القُرَّاءِ ؛ فإنها عندئذ تكون ضرورةً لازِمَةً ، بل لمسة تضفي على القصة مزيداً من الجمال والأصالة والحيوية .

يظهر ذلك في قول ثروت على لسان البطل مُستخدماً **المَجَازَ الاسْتِعَارِيَّ**:« لقد كان الطُّهْرُ الذي يَشِيْعُ حَوْلَها مُخِيْفاً»[المؤلفات الكاملة٢: ٢٦٦] ،وقوله في قصة(خطابان) « وأنَا لا أُرِيْدُ مِنْكِ إلا رَسْمَكِ .. إنَّه جَمَالٌ أَرَادَ لَه اللهُ أن يكونَ وَاحةً نَدِيَّةً لِلبَشَرِيَّةِ

العَانية»[٢: ٣٣٤] ، وقوله في قصة(على رُغم الأيام)«ولَمْ أجدْ بُدّاً آخرَ الأمْرِ مِنْ أنْ أُلْقِي تَحيَّةً مُتَعَثِّرَةً تُوشِك أن تَسقُطَ في الطَّريقِ إلى أُذُنَيْهَا »[٢: ٣٥٩].

ومُستخدماً **البَيَانَ التَّشْبِيْهِيَّ** في قصة (حَنَان وهوى)« نَامَ القَوْمُ والقَمَرُ يَأْخُذُ سَبيلَهُ إلى المَغِيْبِ ، وصَحوا والشَّمْسُ لم يَبْدُ فيهَا إلا شُعَاعَاتُ ضَئِيْلَةٌ كَحُمْرَةٍ في عَيْنٍ أصَابَهَا من السَّهر كِلالُ»[٢: ٢٩١] ، وقول البطل عندما نطق لأوّل مرة بكلمه "أُحبُّك" في قصة (لا .. لا تعودي)« هي بِكْرٌ نَاضِرَةٌ جَدِيدةٌ كَقَطْرَةٍ مِنْ مَاءِ المَطَرِ ، تَكَوَّنَتْ ونَزَلَتْ إلَى النَّهْرِ ثُمَّ لَمْ تَتَكَرَّرْ»[٢: ٤٢٥].

ويقول الكاتب عن وِحْدَةِ الفتاة في ظل زواج أمِّها بعد وفاة أبيها في قصة (هذه اللُّعبة) هي« كالزَّهرةِ البريّة التي تَشُقُّ طريقَها في الجَوِّ وَحيدةً فَريدةً لا مَنْ يُؤْنِسُ ولا مَنْ يَتَعَهَّدُ»[٢: ٣٧١].

وغير ذلك من الأساليب البيانية والمجازية التي تعبر عن مدى صلته باللغة ، وثقافته بعلوم العربية المختلفة ، فنجد التشبيه والاستعارة ، والمقابلات الثلاثية والرباعية ، والطباق ، والجناس ، والتوازن الإيقاعي بين القَسَمات ... إلخ ، مما يؤكد سيطرة الكاتب وتمكنه من معجمه اللغوي ، فهو يستخدم كل التعبيرات ، ومع ذلك لا يعبأ برنين الكلمات وإيقاع الجمل ، يستعمل كل الألفاظ ، البسيطة السهلة ، والفخمة القوية ، والمجازية الرقيقة ، والبديعية الدقيقة ، يستعمل كل ما يسعفه في أداء الحوار أو السرد دون تَصَنُّعٍ أو تكلُّف .

- **حَافَظَ أَبَاظَةُ عَلَى اللُّغَةِ الفُصْحَى** بقدر ما يبقي على الحوار العربي الفصيح ، ومع ذلك فالقارئ العادي يفهم منه ما يريد ، ويَنْفُذُ في يسر إلى أعماق جلبابه الفني «وهَذا لا يَتأتَّى إلا بالمَعرفَةِ الكَاملةِ باللغةِ العربيةِ وبجرْسِها ومُوسيقاهَا ، وأثَرِ كُلِّ لفظةٍ من ألفاظِها في الأذُنِ والنَّفْسِ .

ومن عَدمِ الاهتمامِ باللغة نَشأتْ طائفةٌ من النقادِ تُنادي بإسقاطِ اللغةِ العربيةِ واللفظِ العربيِّ والجمالِ الأسلُوبيِّ ، مُدَّعِينَ أن جمالَ الأسلوبِ يَقِفُ حَائلاً بَين القارئ .. وبين أعماقِ القصَّةِ »[١].

(١) ثروت أباظة ومرايا الآخرين ، صـ ٧ .

ليس من الواقعية في شيء أن ينقل الكاتب أحاديث الناس في حياتهم العامة كما ينقل الباحث مخطوطته أو كما هي تماماً في الواقع – فما دوره إذن ؟ – وإنما عليه أن يهذِّبَها ويُنقِّيها ويُنسِّقَها ويَصُبَّها في الخط الأساسي الذي تجري فيه أحداث القصة ، كل هذا دون أن يغير في الحدث أو يجعل القارئ يحس أن الحوار دَخِيلٌ عليها أو زائد فيها ، أو غيرُ مطابق للشخصية التي يجري على لسانها .

إن الأسلوب المبتذل يضر القصة شأنه في ذلك شأن الأسلوب المزدحم بالمحسنات البديعية ، أو الألفاظ الغريبة التي من شأنها أن تشتت الذهن بدلاً من تركيزه على الانطباع الذي يريد الكاتب أن ينقله إلى القارئ ، ولا يكفي معرفة قواعد اللغة فحسب ، بل لابد من توافر ثروة لغوية تتيح للكاتب أن يختار لفظاً دون لفظ لأنه أدق في نقل انطباعه ، فللألفاظ المترادفة ظِلالٌ ، وكل لفظ يُؤدي ما لا يؤديه لفظٌ آخرُ ، وإن كان قريباً منه في المعنى .

وليس من الضروري استخدام اللهجة العامية للدلالة على المعنى ، بل يكفي أن تتناثر هنا وهناك بعض الألفاظ أو التعبيرات أو الاصطلاحات الدَّالة على أن المكان هو الريف أو الصعيد أو المدنية أو الوجه البحري أو إحدى الدول العربية أو الأجنبية مثلاً ، كذلك يستخدم الأسلوب للدلالة على الشخصية أو تخصصها أو ثقافتها ، كما يختلف الأسلوب باختلاف الطبقات الاجتماعية .

بل دائماً يُنَوِّهُ ثروت على لسان أبطال قصصه إلى الواقع فيقول على لسان (مسعود) بطل قصة (زواج) في حوار داخلي مع[1] نفسه« أَنَا أُرِيْدُ الوَاقِعَ دُوْنَ البَاعِثِ إِلَيْهِ .. أُرِيْدُ مَا أَرَاهُ أَمَامِي»[٢: ٣٣١].

---

(١) لا تخلو قصة من قصصه من المونولوج الدَّاخِلِي (الصوت الداخلي) يستعين به ثروت مع أصوات أخرى داخل البناء اللُّغوي لإخراج الذاتية المُوْغِلة في الداخل ، إذ لا دلالة على اللاوعي أو اللاشعور إلا هذا الجو النفسي الذي يحيط بالشخصية من الداخل يجعلها تُبَرْهِنْ عنه بصوتٍ مسموع أو في سُطور مكتوبة.

لذلك ينبغي أن يكون الأسلوب ، هو الأسلوب السهل البسيط المُقَام على العامية المُفَصَّحَةِ أو الفُصحي المُبَسَّطَةِ ، المعبر عن الواقع ، المنتزع من حياة أصـــحابه ، انظر إلى **نفيسة** في حوارها مع زوجها **صـــميدة** في قصة(حَيْرَةٍ) من الطبقة العامة الفقيرة المعدومة ، وهي تشير إلى إهمال زوجها ، وتركه لولده بلا عناية أو علاج، في أسلوب مبسط ، يناسب شخصيتهما:

- **«والله أعلم لحم فقط.. بلا دم.. أين الدم من أب لا يريد أن يعالج ابنه المريض.**
- **أعوذ بالله ..أين السّمّ الهَارِي .**
- **على الطَّبلِيّة .. قم ألق حبّة ماء على وجهك وتسَمم ، وتوكل على الله .**
- **أتعرفين اللهَ أنتِ .**
- **الحمد لله .. أُصلي الفرض والسنة ، وشريفة ونظيفة ولا يستطيع أحد أن يقول عني كلمة .. أمّا أنتَ.**
- **نعم .. ما لي أنا ؟.**
- **ألا تعرف .. الحشيش قاطع نَفَسك ،وكل يوم تجري وراء امرأة ، وذَيْلك نجس.**
- **وما شأن الحشيش بالدين .**
- **اخرس.. وأنتَ ماذا تفهم في الدين يا ضلالي.. قم .. وخل لها نهاية »**[٢: ٣٢٦]

قد حمل هذا الحوار من صفات الواقعية التي حملتها القصة في أحداثها وبيئاتها، فجاء على لسان الشخوص أو الشخصيات فصيحاً مبسطاً ، ليعبر عن تلك الطبقـــة العامة من الناس التي لم تنل حظها من العلم والثقافة ، فإذا كانت البيئة فقيرة جاهلة فيجب ألا يخالف الواقع ليجري حواره فصيحاً بحتاً متكلفاً عليها؟.

- فكثيراً ما نجد ثروت أباظة **يَدَعُ شُخُوصَهُ لِيُعَبِّرُوا بِحـــوَارِهم عَـــن الوَاقِـــعِ الخَارِجِي والنَّفْسِي** الذي يعيشونه ويعتمل في أعماقهم ، ولاسيما في قصصه التـــي تتحدث عن الريف أو الصعيد المصري ، كقصة(حيرة)، و(عودة السيد ســـكر)، و(عودة الزغاريد)، و(أستغفر الله)، و(ثمن المشروب)، و(شـــوار وهيبـــة)، و(حكاية رجل بخيل)،... وغير ذلك من القصص التي تجد فيها الكَاتب مُحَايِداً لا يتدخل نهائياً في ثنايا القصة ، وإنما يراقبُ الحياة والأحداث من أجل المُعالجةِ .

ويقف بنا الحوار – مثلاً– على الجانب المقصود من شخصية " ثُرَيَّا " الزوجة المتسلطة من الطبقة المتوسطة محدودة الدَّخْلِ في قصة (فَوْقَ السَّعَادَةِ) التي لا تَفتأ تُطالبُ زوجَها على الدوام بما فوق طاقته ، وهي لا تعبأ بشيء مما يُقاسيه من آلام في سبيل إرضائها وقضاء ما تحتاج إليه ، تقول أَمِينَةُ لأختها **ثُريا**:

- **«إنه غَضبان ممَّا يَرى يَا ثُريا .. ماذا يَفعل المسكين حين يَجِد نَفْسه .. كُلَّما يَدخل إلى مَنزِله .. أمام وَجْه كَشِر ؟!.**
- **ثُريا : وماذا أفعل إن كان يُضايقني دَائماً ؟.**
- **أمينة : وفيمَ يُضايقك .. وأنتِ تعلمين قِلَّة مَوارده ، وأنتِ مع ذلك لم تَرحميه من الطَّلبات .. وأقول الحقَ ، إنه يُكلف نَفْسَه فَوقَ طاقَته ، وأنتِ مع ذلك غَيْرُ رَاضية .**
- **ثريا : وماذا أفعل في قِلَّة مَوَارده ؟.**
- **أمينة : أَجُنِنْت!! فماذا يَفعل إذا لم تَفعلى أنتِ .. يَجب أن تفعلي كلَّ شيء يُعاونُه على حَيَاته.. أو يَجبُ عليك – على الأقل – أن تُخَفِّفي من طَلَباتك»**[٢: ٢٨٢].

يلاحظ أن الحوار هنا ليس غاية تقصد لذاتها ، ولكنه وسيلة تعبيرية تكشف علاقة الإنسان بما في الحياة من قضايا اقتصادية .

وقصص ثروت – فوق هذا كله – تعبر عن فنان يحس ويشعر ويتألم ، ويراقب الحياة بإحساسه وانفعالاته ومشاعره ، فهو يتناول الواقع بروح فنان لا بفعل فيلسوف .

على أنه حيناً آخر يطالعنا بحوار تبدو منه ثقافةُ المُتَحَدِّثَيْنَ ، حوار حافظ فيه على صحة اللغة دون بهرجة في الأداء أو زينة في التعبير ، فالمُتحاوران من الطبقة المثقفة ، أحدُهما وكيل نيابة ، والآخرُ أيضاً مثقف له خبرة بالأعمال القضائية ، فهو محام .

يقول في الحوار الذي دار بينهما بعد أن غَيَّرتْ وأثَّرَتْ وظيفةُ (شُكري) على الصَّدَاقَةِ التي كانت بينه وبين (مَجدي) حين زَارَه شُكري في مَكْتَبِه المُتواضع:

-« مَجدي: إنَّنا نَعرفُ الوقارَ الذي يُصابُ به المُوظَّفُونَ بَعدَ التَّعْيِيْنِ ، وهو مِن النَّوعِ الذي لا يَدُومُ طَويلاً ، ولَكِنْ يَظهرُ أنَّ إصَابَتَكِ كانتْ شَديدةً بَعْضَ الشَّيءِ .

- شُكري: لا يا أستاذ مَجدي ، إنَّما يَجبُ أن يَضَعَ الإنسانُ نفسَه في مَوضعِه الصَّحيح .

- مَجدي: ومَا مَوضعُكَ الصَّحيح ؟.

- شُكري: أنَا وَكيل نِيَابة ..

- مَجدي: تَهنئَاتي الحَارَّة ..

- شُكري: أما زِلتَ تَمزجُ ! أهَذَا جَزَائي لأنِّني جِئْتُ إليكَ ؟.

- مَجدي: وكَيْفَ جِئْتَ ؟.

- شُكري: قَرأتُ اللَّافتةَ بالأمسِ فَعزَمتُ عَلى زِيَارَتِكَ ، وقد أخبرْتُهم الآنَ في المَحْكَمَةِ أنَّني سَأكُون عندكَ ، وجِئتُ أزُورَكَ .

- مَجدي: شَرَف عَظِيم»[٢: ٣٠٠].

وبعد فترة يتمُّ عزلُ (شكري) من وظيفته بسبب استقالة الوزارة ، فيتراجع عن نظرته وكبريائه وغروره ، ويُحس بالنَّدَم ، ويَشعرُ بخَطَئه ، فيقول:« شُكري : كُنتُ أظنُّ أنَّ الوظيفة التي شَغلتُها هي كلُّ شيء ! ظننتُها الوظيفةَ الدائمة الباقية ، وإذا اللهُ يَكشف لِي في لحْظَة أنَّ هُناك وظيفةً أدومَ وأبقى .

- مَجدي: أيُّ وظيفة تلك ؟.

- شُكري: الصَّداقةُ.. أسأتُ إليك فأحسنتَ ، وتكبرتُ فكنتَ أخِي الأكبَر»[٢: ٣٠١].

هذا الحوار ، حوارُ التَّخصُّص ، حوارُ الثقافة القَضائية الذي يشرح العَيب (الكِبْرَ) مُبيناً أثرَه ، ومدَى فَهمِ النَّاسِ لهذا التأثير ، والحقيقة التي ينبغي أن يَروَا عليها هذا المؤثر فلا يقربوه .

- كما أن أسلوب ثروت يُحافظُ عَلى عَدَمِ التَّبَذُّلِ المَكْشُوفِ الَّذي يَخْدِشُ الحَيَاءَ ، فيستحي القارئ منه ، يتناوله في شكل إيحائي مُنطوي يحمل دلالاتٍ ومعانيَ تُعبِّر عن المطلوب ، يقول البطلُ في قصة (لا تَدْرِي٢ :٣٩٩) عن صديقتهَ المُتَزَوِّجَة:« رَاحَتْ تَقُصُّ عليَّ ما تَلْقَاهُ مِن إهمَالِ زوجها.. وهذا الموضوعُ بِطَبيعتِه يُؤدِّي إلى ما انْتَهى بِهِ الأمْرُ بَيننَا!» ، يعني الوقوع في العنت والفاحشة .

ويقول عن التحرر والانحراف والسقوط الجِنْسِي في حوار بين نَادية وزَميلاتها في قصة (النَّابِغَة):

- « **ما هذا الذي يَرْتَدِيْن ؟.**
- **كَيْف ؟.**
- **أنْتِ هَبْلَة.**
- **هَبلة ؟.**
- **ألا تَعرفين كَيف ؟.**
- **آه فَهمت . فَهمتِ .**
- **أخيراً .**
- **وعِندَ الزَّوَاج .**
- **بِثَمن فُستَان نُجري عمليّة**»[٢: ٤٧١].

يلعب الحوارُ دوراً هاماً في قصص ثروت ، حيث يغلب عليها ، ويشغل جانباً كبيراً منها ، فتراه يعتمدُ عليه في الكشف عن زوايا الشخصيةِ وأبعادها واتجاهاتها وأعماقها ، ويحافظ في حواره على واقعية الأداءِ ، فيستنطقُ الشُّخوصَ ألفاظاً لا يمكنُ إلا أن تَصدرَ عنهم .

ولذلك فالكاتب الذي يجعل شخوصه تتكلم بلغة غير اللغة التي تفكر وتتكلم بها في الحياة يهدم الواقعية من أساسها، ولكن ليس في ذلك دعوة إلى اللغة المُبتذلة السُّوقية (أعني: لغة الشوارع) التي تَهدِمُ كيَانَ الفُصْحَى.

- وغالباً ما **يَعْتَمِدُ في السَّرْدِ عَلَى الرُّؤيَةِ المُبَاشِرَةِ** ، أو أسلوب السرد المبني على التَّراسل العادي ، وهي طريقة تقليدية في السرد والوصف ، ولكن يلاحظ أنه كان حريصاً في بعض الأحيان على أن تجمع لغته بين جمال الأسلوب الفلسفي ودرامية الانفعال ، فتجده يعبر بأسلوب فلسفي رائع يجمع بين المتناقضات كما قصة (أَحْبَبْتُ وَهْمِي):« واغْرَوْرَقَتْ عَيْنَاي بالدّمع ، وتَعلقتْ بجفنَيها دَمعتان ، فأمَّا دُموعي فبعضُ الألم الذي أُخفِيه ، وأما دُموعُها فمن حَديثي إليها عَن سَعادتي .. والتقتْ الدُّموع .. دّموع الألمِ

ودموعُ السعادةِ ، فَاعْجَبْ معي يا أخي من إحْسَاسَيْنِ على طَرَفَـيْ نَقـيْض كان التعبيرُ عنهما وَاحداً ! »[٢: ٢٧٠] (١).

ويقول في قصة (أخْتِي..وَأَنَا) القائمة على ضـميري المـتكلم والمخاطـب: «ولكنِّي كُنتُ أذهبُ إليها في كل يوم ...الأسى والحـزنُ والألـمُ واللوعـةُ فـي وجهِها...والسعادةُ والهناء والبشر والسرور في ألفاظِها »[٢: ٤٠٥] (٢).

ولقد غلب على بعض قصصه أسلوبُ السرد الكامل طوال القصة دون حـوار لتشبه – من هذه الناحية– المَقالةَ أو الرِّسَالةَ ، كقصة(ربيع)، وقصة(ولـدي..ألا تعود)، و(عوداً إليك يا أبي)، و(الظِّل)، و(مزق هذا الخطاب)، و(قصاصات)، و(لحظة سعادة).

إن سيطرة أسلوب السرد والوصف البسيط الـداخلي للأشـخاص ، وتـصوير ملامحها الظاهرة هو السمة الغالبة على هذه القصص ، وذلك يؤكد أنه شديدُ الولاء للواقعية دون أن يجري عليها تغييراً فنياً ، بل احتفظ لها بكل ملامحها وعناصرها ، مع علمه بالرَّتَابةِ التي يحدثها السردُ أحياناً ، والشعور بالمَلالة والسَّآمةِ من متابعته ؛ لذلك كان الحوار من أهم عناصر القصة والرواية والمسرح ، لأنه يـساعد فـي رسم الشخصيات ؛ لأن الشخصية لا يمكن أن تبدو كاملة الوضوح والحيوية إلا إذا سمعَها القارئُ وهي تتحدَّثُ .

– وقد **يَلْجَأُ ثَروت إلى الإيْقَاعِ السَّرِيْعِ المُتَتَابِعِ فِي الحِوَارِ** ، وكأن الحوار يرد على الحوار السابق عليه بالتأكيد أو الرفض أو التناقض ، ولكنه لا يسعى إلى هذا الإيقاع إلا كُلما احتاج إليه التعبيرُ ، وألحَّتْ عليه الأحداثُ ، يقول في مطلع قـصة (لِقاء ولا وَداع):

«هُو – وَحْدَكِ؟

هِي – وَحْدِي

هُو – وتُحِبِّيْنَنِي

---

(١) تضاد.

(٢) مقابلة رباعية .

هِي – وأُحِبُّكَ »[٢: ٢٧٩].

كذلك استخدم الإيقاع السريع ، والحوار القصير في مطلع قصة (لا تَـذْرِي) الذي طال حَتَّى استغرق صفحةً كاملةً . [٢: ٣٩٨].

فاللغة من أهم العناصر التي تقوم عليها القصة القصيرة ، وبَـدِهِيّ أن نجـاح القصة يتوقف إلى حَدٍّ كبير على الأسلوب الذي تُكتبُ به ، فمهما بلغ موضوعُها من القوة والأصالة ، ومهما توافر فيها من العناصر الفنية في الصياغة ، فإن الأسلوب الركيك المضطرب لابد أن يفسد هذا كله ، ويمنع القارئ من متابعة القراءة حَتَّـى إذا استمر في قراءتها ، فإنه يحس أن الكاتب لم يُحسنْ التَّعبيرَ عمَّا يُريدُ أنْ يَقولَ .

« فثروت أباظة له أسلوب كتابي خاص مُتميِّزٌ به ، وفضلاً عما لهذا الأسلوب من بناء قَويٍّ رَصين ، وما فيه من حركةٍ وجمالٍ ، فهو أسلوبُ اللمحاتِ الحَيَّـةِ ، فكلامُه مُرسلٌ إرسالاً كما يفيضُ الينبوعُ الجياشُ ، وهو في نفس الوقـتِ مُطْـرَقٌ تَطْرِيقاً كما يُسبكُ الحديدُ المُذابُ في الأَتُونِ المُتَّقِدِ ، ولا يملك زمامَ هذا الأسلوب من كُتَّاب القصة إلا عالمٌ نَفسي سَبَرَ أغْوَارَ النفسِ الإنـسانية ، واجتمعـتْ لـه دقـةُ الإحساس ، والمُلاحظة ، وعمق شعور بالمتناقضات ، وسعة النظر إلى الفوارق ، وسماحة العطف والرحمة بصفة خاصة ، ولا يتقن هذا الأسلوب الدِّينَامِيْكِي إلا فنانٌ يَعْشَقُ الجمالَ ، ويَرْجُمُ القُبْحَ ، ويؤمن بعظمة الإنسان وقيمته ، وكرامـة الـنفس الإنسانية كغاية في ذاتها » [١].

ثَانِياً : الشَّخْصِيَّةُ:

هي صاحبةُ الدورِ الأساسي في بناء القصة بعد الحدث ؛ لذلك نلتمس لـبعض النقاد العذر فيما يَرْتَأونَ من أن القاصَّ يجب أن يكون قد مارس حياة أشخاصه من أجْلِ أن يجيد التصويرَ والرسم ، فيكون – مثلاً– قد مارس حياة الـصَّعْلَكَةِ ليجيـد تصوير شخصية الصعلوك ، ويكون قد عايش الإدمان ، والميسر ، والظلم ، والفقر والهروب من المسئولية ، والنِّفاق والخداع والخيانة والغَدر ليس ظاهرياً فقط بـل

(١) ثروت أباظة ومرايا الآخرين صـ ٤١ .

تغلغل في أعماق المعايشة ، ويكون قد عاش عيشة الفلاح ليتحدث عن حياة الفلاح .. إلخ ، على أن هذه الفكرة في وجاهتها وأصالتها وفي صدق أمثلتها ليست كل الرأي في هذا الصدد ، ولا يمكن أن تكون هي الحَتْمُ اللَّازِمُ الذي لا سبيل غيره إلى التجويد والإتقان .

فقد يكفي أن يخالط الفنانُ طبقةً من الناس ولوناً من الحياة نوعاً من المخالطة قلَّ أو كَثُرَ ، فسرعان ما يتأثر بهذه الطبقة ، وسرعان ما يَجدُ في هذا التَّأثُّرِ مَدْرَجَةً لإجادة الوصفِ والتعبير ، تسعفه الفطنةُ ، وتَمدُّه البصيرةُ ، ويحلق به الخيالُ في الآفاق والأعماق .

لذلك نرى ثروت أباظة قد تناول شُكُولاً من الطبقات والبيئات حاضرة وغابرة ، وأخلاطاً من الشخصيات رفيعة ووضيعة ، يُبْصِرُ ويَسْمَعُ ويَعِي بِدِقَّةِ الوصف وصدق التعبير ، على حين أنه هو نفسه ، نَبْتُ بيئةٍ خاصة ، ونَسْلُ طبقةٍ ارستقراطية معينة ، لا صلةَ له بتلك الطبقات ، ولا رابطَ له بأولئك الناس إلا ما قد يكون من صلة المواطنة والمعاملة والمشاهدة التي تقضي بها أسبابُ الحياة .

ولِبَابُ الرأي في هذه المسألة أنه لا حَجْرَ على العقول ، ولا قَانُونَ لِلْمُيُوْلِ ، ولا مانع من أن يكون له نصيبه من صدق التعبير ، ما دام الفنان تسري بين جنبيه روحُ الفن الإنساني .«ولعلَّ ذلكَ يوضحُ لنا أيضاً تَغْيِرَ مَفهومِ الشَّجاعةِ والبُطولة في قصص ثروت أباظة ، فأبطالُه أشخاصٌ عاديونَ ، أفرادٌ لا يكادُونَ يَتميَّزُونَ عن سواءِ النَّاسِ إلا بِحِدَّةِ الوَعْيِ لِواقعِهم في احْتِكَاكِهِم بْالمُجتمعِ ، ومَا يَنشأُ عَن هَذا التَّفاعُلِ مِن مُشكلاتٍ أو عُقدٍ نَفسيةٍ» [1].

تنوَّعتْ شخصياته ، وتباينت أبطاله ، مما يؤكد معايشته أطياف المجتمع المصري ، وإدراكه لما عليه واقعه ، فتجد عنده – على سبيل المثال– البطلَ العاشقَ المُحِبَّ (كأحمد في: أحببت وهمي)، والانْطوَائِيَّ المِثَالِيَّ(كعبد الله أفندي في: الطابق الأعلى)،ومَسْلُوبَ الإرَادَةِ (كالبطل في قصة: رَبيع)، والمُتَسَلِّطَةَ

(١) ثروت أباظة ومرايا الآخرين صـ ٤٤ .

الرَّاغِبَةَ في التَّملُّك(كالبطلة في:ولدي..ألا تعود)، والمُتَطلِّعَةَ (كنادية في: النابغة)، والفَلاحَ المظلوم (كصميدة في: حيرة)، والرِّيْفِيَّ المرتبط بالأرض (كالسيد سُكَّر في: عودة السيد سكر)، والصِّعِيْدِيَّ المُسَالم(كعبد الباقي في: شوار وهيبة) ، والطِّفْلَ الذكي (كالبطل في: ذكريات بعيدة)، والشَّابَ المجتهد (كالبطل في: عوداً إليك أبي)، والشَّابَةَ المُهْمَلَةَ (كناهد في: هذه اللعبة)، والصَّدِيْقَ الخائن (كعبد الواحد في: تقرير الطبيب)، والوَرَّاقَ(كالبطل في: رحلة العودة)، والدَّلَّالةَ(كعيشة في: الست عيشة)، والجَرْسُونَ(كحمدي في: ثمن الدواء)، والبَخِيْلَ(كعبد القادر في: حكاية رجل بخيل)، والطَّاغِيَةَ(كحمدان في: ملاعب الصبا)، والرَّسَّامَ (كالبطل في: خطابان)، ورَجُلَ الأعْمَالِ(كالبطل في: وجهات نظر)، والمُسَافِرَ (كسلوى في: رحلة)، والأدِيْبَ(كشريف في : فرحة)، والمُدَرِّسَ(كرضوان أفندي) في قصة(رضوان أفندي)، والمُحَامِيَ(كمجدي في: وظيفة دائمة)، والعَالِمَ (كالبطل في: هو الله)، والطَّالِبَ (كحمدي في: على الطريق)، والطَّبِيْبَ(كأحمد في: حلم العمر)، والمُهَنْدِسَ(كأمين في: طوق حول العنق)، والشُّيُوْعِيَّ (كالبطل في: لم يتسع الوقت)، والأُسْطُورِيَّ(كالبطل في: سيزيف والصخرة)، والرَّمْزِيَّ: (كيُسري في : الحصان الذي نفق) .... إلخ .

وذلك التنوع يؤكد أن القصة ما هي إلا تعبير عن أفكار الكاتب واتجاهاته ، لذلك بدت الذاتية في بعض قصصه بناءً على مراحله الحياتية الثلاث : **وهو طالب في كلية الحقوق** الذي ظهر في شخصية (حمدي في قصة : على الطريق) ، وشخصية البطل في:(حين يميل الميزان)، وشخصية(حسن في: لأنه يحبها)، وشخصية (بهجت في: وبقي شيء).

:وهو يمتهن مهنة المحاماة ، هذه الشخصية التي ظهرت ثماني مرات في قصصه

: وهو كاتب وأديب ، التي ظهرت سبع مرات في قصصه أيضاً. .

فلا شك أن كلية الحقوق ، وممارسته المحاماة لفترة أعطت ثروت زاداً ، وتجربة للعديد من قصصه التي تسود في بعضها مهنة المحاماة ، بما فيها من

تجارب وأسرار[1]، ولعل نفس التفسير ينطبق عندما يلعب بطولة ثلاث عشرة قصة فنان ، منها سبع قصص يمتهن فيها البطل مهنة الكتابة .

كما تبدو الشخصية الذاتية عندما تغلب المَدَنِيَّةُ وتبرز في الجانب الأكبر من قصصه حيث ذُكرتْ القَاهرةُ أو نواحيها أكثرَ من خمس وعشرين مرة .

« إن البطولة في قصص ثروت أباظة لا تلتمس في قوة خارقة أو شاذة أو مأساة جبارة ، ولكنها موزَّعةً بأقدار متكافئة في الناس جميعاً ، وكلما حصد مِنْجَلٌ أو أهْوَتْ فَأْسٌ أو هَدَمَ مِعْوَلٌ أو كافح أب أو أم ، أو أدى إنسان واجبه على الوجه الأكمل ، وَجَدَّتْ البُطولةَ بكل ما يصاحبها من عَرَق وألم وتضحية ، وهي تكافح بكل قواها الصابرة في الاحتمال والكفاح والإيثار .

إن ثروت أباظة يُنبِّهُنا في كل قصصه إلى تلك الضروب البسيطة العميقة من البطولة التي لا تَلْقَى منَّا تَمجِيداً ولا تَخلِيداً» [2].

فلكل قصة شخصيات ، ولكل شخصية أبعاد ، **أولها: البعد الجسمي** ، هل هو طفل أو رجل ؟ ذكر أم أنثي ؟ طويل أم قصير ؟ ذو عاهة أم سليم البنية ؟ له دور في الحديث أم لا دور له.. إلخ ، **والبعد الثاني: هو البعد الاجتماعي** ، هل يعيش في القرية أم المدينة ؟ هل غني أم فقير ؟ متزوج أم أعزب ؟ أنجب أم لم ينجب ...إلخ، **والثالث: البعد النفسي**، هل انطوائي أم اجتماعي، هل هو عصبي أم هادئ؟ مجنون أم عاقل ؟ هل تصرفاته متناقضة ؟ هل هو عاشق ؟ هل همه جمع المال ؟ ثم **الرابع: البعد الفكري** : هل هو محافظ أم متحرر ؟ هل يوقن بسيطرة الرجل على المرأة أم بمساواتها ؟ هل آراؤه تطابق أفعاله أم تخالفها ؟...إلخ ، وليس من الضروري أن يستخدم القصاصُ جَميعَ هذه الأبعاد ، فيمكن أن يكتفي بِبُعْدٍ وَاحِدٍ ، وهذا يتوقف على المدرسة الأدبية التي ينتمي إليها ، فبعض المدارس تهتم بالبعد الجسمي للشخصية وتصفه بدقة شأنها في ذلك شأن ما توليه من وصْفٍ لِصُوْرَةٍ أو

---

(١) ينظر قصة (على الطريق)، و(حين يميل الميزان)، و (بقي شيء) تجد بها بعض القضايا والقوانين والألفاظ المتعلقة بالمحكمة والاستئناف والحكم .

(٢) ثروت أباظة ومرايا الاخرين صـ ٤٤ .

رَسْمٍ أو مَظْهَرٍ ، وفي القصة النفسية نجد أن الاهتمام منصب على انفعالات الشخصية وعواطفها ، وربما أحلام يقظتها وأحلام نومها .

وإلى جانب الشخصية الرئيسية قد تُوجد شخصيةُ الراوي ، وقد يكونُ مُحايداً ، كما أنه قد يبيح لنفسه التَّدخُّلَ في الأحداث ، وهو من المفروض في كل الأحوال أن يكون شاهداً على أحداث القصة .

ومن المألوف أن يستخدم الكاتبُ ضميراً واحداً من أول القصة إلى آخرها ، فإذا استخدم ضمير المتكلم فإننا لا نرى الأمور إلا من وجهة نظر بطل القصة ، وفي تلك الدائرة التي تقع تحت حواسه وإدراكه ، أما إذا استخدم ضمير الغائب فإننا نتلقى الأحداث من وجهة نظر الكاتب العالم بكل شيء ، والذي يحيط بأكثر مما تحيط به الشخصية الرئيسية ، أما استخدام ضمير المخاطب فهو نادرٌ إلا في الحوار.

والآن تستطيع القصةُ القصيرة استخدامَ الضمائر الثلاثة ملاصقة لوجهه نظر البطل ، كل ما هنالك أنها لون من ألوان كَسْرِ الرتابة لاستخدام ضمير واحد من ناحية ، والتقاط الحدث من أكثر من زاوية من ناحية أخري .

والمتتبع لشخصيات ثروت أباظة سواء كانت الشخصيات ثانوية أو رئيسية يدرك أنها شخصياتٌ حيَّةٌ تتحرك وتعمل بلا تكلُّف ، وتخرج منها أعمالُها وتصرفاتُها عَفَوِيَّةً في تلقائيّةٍ ، ودون أن تكون كالدُّمَى المشدودة إلى خيوط في يد الكاتب يحركها في الاتجاه الذي يريد .

ويلاحظ أن « المرأة الواحدة في قصص ثروت أباظة تَعُدُّو كياناتٍ جماليةً عديدةً ، وله بَراعةٌ فَائقةٌ في عرض هذه الكيانات العديدة أمام القُرَّاء ، فشخصية المرأةُ الواحدة تتكثرُ عند ثروت أباظة مُبْدِيةً في كل موقف من مواقف حياتها كياناً فريداً ، له سِحْرُه وله جَمالُه وله من ثمّ مذاقُه الخَاصُّ»[1].

(١) ثروت أباظة ومرايا الآخرين ، صـ ٤٧ .

وقد دل الحوار على شخصيات القصة ، فالحوار أظهر في قصة (النابغة) هذه الفتاة " نادية " الشخصية الرئيسية في انتهازيتها وتطلُّعها إلى مجارات الفتيات الساقطات في المجتمع ، فهي تتحرك تحركات تدل على نزعتها منذ إصرارها على دخول الجامعة ، وإرغام ثيابها على إظهار أنوثتها ، وحديثها مع عم حسين بائع السجائر(الشخصية الثانوية النامية) الذي يقدِّمُ لها عوامل الإغراء ، وسماعها إياه ، فكل ذلك يدل على نزعتها التَّطلُّعيَّة ، مهما كلَّفها ذلك من بيع أثمن ما تملكه الفتاة من عُذْرِيَّةٍ في سبيل تحقيق هدفها ، في غياب من وازعها الديني والأخلاقي.

كذلك شخصية حمدان في قصة (مَلاعِب الصِّبَا) إنَّها محاولات دائبة منه للوصول إلى الطبقة العُليا الأرستقراطية ، لينال ما ينالوه من مكانه وسُؤدُدٍ ونظرة سامية ، يتطلع إليهم سائرُ الطوائف والطبقات بإعجاب وحسد ، يقومون على أوامرهم ويلبُّون طلباتهم ، ويعملون على تحقيق أمانيهم وأحلامهم ؛ دل على ذلك سخطُه على مجتمعه الفقير ، وإصرارُه على الخروج عليه ، لينال لَمْيَاءَ صاحبة الثراء (الشخصية الثانوية النامية) المؤثرة التي كانت عامل من عوامل التَّحول في شخصيته . كما فعلت (عَاتِكَةُ) أيضاً مَعَ (إياس) قَاطِع الطريق في قصة(حنان وهوى) فتزوَّجَها وَحَجَّ مَعَها.

وأيضاً شخصية الابن (الشخصية الرئيسية) مع أمه (الشخصية الثانوية) في (وأنا ..ما ذنبي) ، وفي (لأنَّه يُحبُّها)، وفي (السِّتِّ عِيْشَة)، والتي أدَّتْ إلى بيان حقيقة طائفةٍ من الأمَّهَاتِ المُتَسَلِّطَاتِ (عُقْدَةُ التَّمَلُّكِ) في هذه الأيام ، وهو نموذج فريد ، عرضه القاص ، واضحاً سافر القسمات ؛ ليكون من الآخرين النَّظَرُ إليه ، والتَّطلعُ في ازدراء ، وعدمُ نهج طريقه ، أو إتباعِ سبيله .

وفي قصة(أُختي وأنا) تظهر الشخصيةُ الموازية ، فالأخت لها شخصية موازية هي شخصية أخيها ، الذي يَنْمُو حَتَّى يُثبتَ من خلال تجربته مع زوجها الذي يضربُها أنه حرٌّ ، حين اتَّخَذَ القرارَ الصحيحَ بمُهاجمته ، حَتَّى لو خَدَّروه فهو حيٌّ يعيش ؛ لأنه يَعِي واقعَه .

وشخصيات كهذه وأحداث كهذه ، يكمن المُحرِّكُ لها والدافع وراءها في النضج العقلي والبصيرة النافذة من الكاتب ، حيث يعتمد عليها كأساس ضروري في بنـــاء عمله القَصَصِيّ ، فهي التي تجمع الأحداث ، وتوزع الأدوار ، وتحقق للفعل نمـــوه وتطورَه ولحظة تعقيده وتفريجه ، وهذا يؤدِّي بدوره إلى المزيد من تعاطف الكاتب مع أشخاصه ، حيث يظهرون دائماً في موضع المُجْبَرِ على ممارسة الفعل خضوعاً لسلطان القضاء والقدر.

وهذا يؤكد أن البطل في قصص ثروت الواقعية ليس تقليـــدياً أو مُتَـــصنّعاً أو مُتَصوَّراً بل هو شخصية حقيقية ، إما من قاع الريف المصري ، وإما مـــن قمـــة الهرم المدني المُتحضِّر ، يمر بصنوف الحياة ومظاهرها، يتعايش مع واقعه ، ويحيا مع عصره .

ففي قصة(تقرير الطبيب) هناك شخصيتان رئيسيتان هما محمود وعبد الواحد ، وشخصيتان ثانويتان هما: **زوجة** محمود(نعمات: ليس لها دَوْرٌ فعَّـــالٌ أو نُمُـــوٌّ) ، و**الطبيب** ، الذي جاء ليكشف عن حقيقة عبد الواحد الخائنة وعدم وفائـــه لـــصديق عمره "محمود " ، وطمعه في ماله ، مثل هذا الصنف من الرجال الذي تقوم حياته على المطامع وتحقيق الثروات والأموال من غير وجه حق ، تحـــذرنا القـــصة ألا نركن إلا صداقته ولا نطمئن إلى صحبته ،ألم يكن محمود وعبد الواحد يتـــزاوران ويعرف كل منهما أسرة الآخر ؟ ألم يمكر عبد الواحد مكـــر الثعالـــب ، ويَتَـــذَائبُ تَذَاؤبَ الحَمَلِ حين خان صديقَه محمود ، كل ذلك يجعلنا لا نقبل صداقة مثله ، وأن نحتاط لوجوده .

وفي قصة (حلم العمر) تجد شخصية البطل الرئيسي" أحمد" ، طالـــب الطِّـــبِّ الساذج السلبي بالرغم من وصوله إلى درجة عالية في التعليم والثقافة كانت تتيح له ألا يقع في مثل هذا ، وألا يكون مُتشائماً إلى هذا الحد الذي يجعله ينتحر ، دون أي مبرر ظاهر غير نظرته التشاؤمية للحياة ، بيد أن تَطْوِيْرَ الحَدَثِ – منذ البداية – قد جعل تلك الشخصية البسيطة الفقيرة تَتَحَوَّلُ إلى جُثَّةٍ هَامِدَةٍ.

والشخصية الثانية شخصية إسماعيل أفندي صاحب الإقطاع (شخصية ثانوية) الممثل السيِّئ للطبقة العليا ، الذي يُمثل الجَشَعَ فيما أيدي الفلاح (صَميدة الشخصية الأولى الرئيسية)، حَتَّى لو لم يكن لهم إلا ما يُطْمَعُ فيه مما يُقيم حياتهم ويُحافظ على أولادهم طَمَعَ فيه ، إنها شخصية الطبقة الأرستقراطية التي تتعامل بدافع من رؤية الطبقة الشعبية لها في أنها لا تستطيعُ أن تجيبَها بِطَلَبِ حَقِّهَا حينَ يكونُ لَهـا هَـذا الحقُّ ، فهل ردَّ عليه أو ناقشه " صميدةُ " حين أبخسه محـصولَه ؟ فلقـد أجـرى حسابَه على الشكل الذي يُناسب هواه ؛ ليصل في النهاية إلى مأربه .

وفي قصة (الظِّلّ) تم معرفة اللُّغز واكتشاف أمر الرجل من خلال حديثه مـع الشخصيات الثانوية التي كانت تُجَالِسُهُ على المَقْهَى ، هي التي تَفَهَّمَتْ أمرَ الرجـل وتقصَّت أحواله وعَلِمَتْ حقيقته ، وهي التي تفاعلت مع الأحداث بتجاوبهـا معـه وسماعها لحكاياته ، ومن خلالها تصاعدت لمعرفة السر وراء معاناة الرجل ، الذي يبحث عن التَّوَحُّدِ والتَّفَرُّدِ ، فهو دائماً لا يشعر بالكمال بل هو نصف إنسان- حسب تعبيره- ؛ لأن له أخاً توأماً شاركه المكان الوحيد الذي كان من الممكن أن يكـون فيه إنساناً كاملاً ، ظل طوال حياته يبحث عن هذه الفكرة ....فالقصة تحمل الطابع الرمزي .

إن بعضَ شخصيات ثروت أباظة شخصياتٌ اجتماعيةٌ حَزينـةٌ ؟ إنهـا تلـك الشخصيات التي قال عنها" ألفريد دي فيني Alfred De Vigny:« يُحيلُونَ حـزنَهم إلى دَعَابَاتٍ ومَرَحٍ عَظيمٍ ، وهؤلاء فيما أري أعمقُ حزناً »[1]، فيقول الزَّوجُ عـن زوجته المتسلطة في قصة(معقول):« مَاتَت نَبويّة .. زَوجتي .. نَبويّـة .. مَاتَـت نَبويّة .. ما هذه البَطِّيخة .. لقد كُنتُ خَائفاً أن يَمسَّها شيء من الزِّفْت .. أسـتطيع الآن أن أُلقي بها جميعها إلى الزِّفت ولن يَسألني أحد لماذا فَعلتَ هذا .. وهذا العَيش أستطيع أن أهبه لهؤلاء الواقفين .. على رُوح المَرحُومة .. أمَرحُومة هـي .. إذا رَحِمها الله فسوف أطلب منه سُبحانه وتعالى أن يُرسِلني إلى جهنَّم »[٢: ٣٩٧] .

---

(١) الرومانتيكية . محمد غنيمي هلال ، صـ ٩٥ . مكتبة نهضة مصر – القاهرة (بدون) .

وفي قصة(ربيع) يقول الزوج وهو مُثْقَلٌ بأحزَانه الخَاصَّة ، ومَتَاعِب الزَّوْجَة التي لا تَنتهي حيثُ ماتَ ابنُهما في إحْدَى غَارات الحَرْبِ العَالَميَّة الثَّانيَة:« فَقدنا في إحَدى الغَارات طِفلنا الأوَّل ، وكُنتُ مُوظَّفاً آنذاك في الإسكندَريَّة ، ويَعلم الله ، وأعتَقد أنَّ الجَميع يعلمون أنَّني لم أُكَلِّم " هتْلرHitle " بِشَأن الحَرْب ، ولا فَاتَحْتُ" تشرتشلChurchill " في أَمْرها ، وإنَّما قَامت الحرب بينهما وانضَمَّ إلى كُلٍّ منهما مَن انضمَّ دون أنْ أتدخَّل أنا في هذا الموضوع على الإطلاق ، ولم تَكُن لي صِلة بالحرب إلا ولَدي الذي فَقدتُه ، وزَوجتِي التي فَقدتْ عقلَها أو تَكاد مُنذ ذلك اليوم»[٢: ٣٥٠].

وبهذا الجانب يعتبر ثروت أباظة من كتاب الرومانسية الاجتماعية الغارقة في المشاعر الرومانسية الحزينة ، ولقد استطاعت الشخصية الرومانسية أن تسيطر على عدد كبير من قصص ثروت ، حيث استغلها في عرض العديد من القضايا الاجتماعية التي شغلت اهتمامه ، كالقضايا المتعلقة بالمرأة المصرية كفتاه ، وكزوجه ، وكأم ، وكأخت ....إلخ .

ولابد أن نقر أن الرومانسية الاجتماعية عند ثروت لم تسلك مسلكاً واحداً في طريقة عرضها ونقاشها – وإن تشابهت أحياناً – فلكل قضية أو ظاهرة مذاق خاص وأسلوب خاص ، وطريقة عرض خاصة ؛ لأنه يعالج كتاباته تبعاً لحدود مشاعره ، وإحساسه وفكره ، والإنسان بطبيعة الحال لا يلتزم منهجاً أو مذهباً أو طوراً واحداً في حياته .

وَلَكِنْ مِنْ أَيْنَ يَأْتِي الكَاتِبُ بِشَخْصِيَّاتِهِ ؟.

قد يلتقطُها من ملاحظاته المباشرة في الحياة المحيطة به ، وقد يسمعُ عنها في أحد مجالسه أو من أحد أصدقائه ، أو يَقرأُ عنها في صحيفةٍ من الصُّحُف أو في كتَابٍ من الكُتُب ، أو يُشاهدُها في حَديثٍ تليفزيُوني ، وأَخيْرًا قد تكونُ وليدةَ الخيالِ المَحْضِ ، وقد يلتقط الكاتبُ سماتِ شخصيتِه وقسماتِها الفارقةَ من شخصياتٍ عِدَّةٍ قابلَها في الحياة .

والشخصيةُ الجيدة هي التي تخرج من يدي القصاص مُتميزةً عن كل من حولها وقد استطاع ثروت أن يصور كُلَّ شخصياته تصويراً بارعاً ، أَبْرَزَ الفوارقَ القليلةَ الدقيقة التي تميز بينهم ، فمنهم الطبيب المتشائم ، والطبيب المستسلم للقدر ، ومنهم الدَّلالة المُرَبِّيَة ذات المطامع ، ومنهم المُتطلِّعة ، والمُتسلِّطة ، ومنهم السَّاخر ، ومن شأن هذا كله أن يزيدَ في عبء المؤلف الذي يريدُ أن يرسم ملامحهم ، ويبرز شخصياتهم المتباينة .

ورسم الشخصية في القصة القصيرة يستلزم مزيداً من الجهد والبراعة والخبرة والحذر ؛ وذلك لأن القصة القصيرة لا تحتمل الإسهاب في رسم الشخصيات لأسباب كثيرة أهمها قصر القصة ، والتزام الكاتبُ بزمن محدد.

إن كاتبَ القصة مُلزمٌ من الناحية الفنية برسم شخصيات قصصه منَ الدَّاخلِ أي من خلال : تفكيرِها وسلوكها وتجاربها ومخالطتِها للظروف المحيطة بها ، ومن طريقتها في الحَديثِ ، ومنَ الخَارجِ من خلال الحركة الجُسمانية ، والوصف الظاهر ، يقول ثروت – على سبيل المثال– في وصف هريش في قصة (رِحلَة) مستخدماً ضمير الغائب[1]:« فَتىً أسْمَرُ الوَجه ، سُمْرةٌ غَيْرُ مصريّة ، حُلو المَلامِحِ ، ذَليّ العَيْنَيْنِ ، حَليقُ الشَّعرِ أَسْوَدُه ، فِي وجهه سَمَاحَةٌ وطِيْبَةٌ وَحُبٌّ»[٢: ٣٧٧]. فالشخصيات في القصة القصيرة تتطلب جهداً مضنياً من الكاتب .

ثَالِثاً : الحَدَثُ: يُعتبرُ هو القصة من بدايتها إلى نِهايتها يَعْمَدُ كاتبُ إلى تصويره وتطويره ومعالجته للوصول إلى هدفه .

إن مَناط « الواقعية في قصص ثروت أباظة تتجلَّى في التزامه حُدود الأحداث التي يصفها ، ومِنهاجه في التحليل النفسي والوصف والسرد»[٢] .

ولكي يُحقق الكاتب السيطرة والبُروزَ للحَادثَة ، يعمد إلى طريقة سهلة مُبَسَّطَة ، فهو يرسم المشاهد ويصف المواقع التي تدور فيها الأحداث بحيث تصبح وكأنها

(١) هذا على سبيل المثال لا الحصر ، فأوصافه الخارجية كثيرة في قصصه ، لا تخلو منها قصة .

(٢) ثروت أباظة ومرايا الآخرين ، صـ ٤٥ .

ستارة من ستائر المسرح الخلفية ، فائدتها أنها تُقدِّمُ للمشاهد والقارئ صُورة مَلموسةَ الأطراف ، ضَيقةَ النِّطاق ، يسهل إدراكها واستيعابها من أول نظرة ، وهذه الصورة السريعة الموجزة تُلَخِّصُ للقارئ المُحيطَ الذي تتحرك فيه الأحداث ، وتَتقلَّبُ بين ربوعه الأفعال الإنسانية ، وبهذا يَتقي الكاتب تَوزيعَ انتباه القارئ ، وتَشْتِيْتَ خياله بقراءة الأوصاف المُسهبة ومشاهدة اللوحات الواسعة الزاخرة ، وتتيح له أن يركز اهتمامَه على تكديس الأحداث وتفريعها على الصورة العامة .

فالكل يَعلمُ أن الزمان والمكان ، والشخصيات ، والوحدة الفنية ، واللوحات التي ترسم عليها الصورة ، والبيئة كلّها أدوات تَخدِمُ الحَدَثَ ؛ لذلك قد يستخدم الكاتب إحدى الأدوات في مشهد دون الآخر .

فثروت أباظة يجعل من البيئة وصفاً مُكَمِّلاً لأحداث القصة ، حيث تكون هي الإطار الذي تدور فيه الأحداث ، فيعمد إلى وضع بعض الخَلْفِيَّاتِ المُعبِّرَةِ عن واقع المجتمع الذي يسعى مع غيره لإخْرَاجِهِ مِنْ وَخَامَةِ الأمراض التي تسيطر عليه ، وتجعله مشدوداً إلى التَّخلف والتَّقوقُعِ داخل إطار مُلْزِمٍ دون أن يَخرجَ لِيَلْحَقَ بِرَكْبِ الرُّقِيِّ أو يُحَلِّقَ فِي سَمَاءِ التَّقَدُّمِ مِثْلَ مَنْ حَوْلَه .

غير أننا نلاحظ في قصة(عودة السيد سكر) وهو يتحدث عن بيئة الحَدَثِ على لسان البطل في حواره مع زوجته قائلاً:«هُنَا.. هُنَا سَيُولَدُ ابْنِي ، وهُنَا سَيَتَعَلَّمُ ابْنِي ، وهُنَا سَيَعْمَلُ ابْنِي فِي الغَيْط أو في الدُّكَان ، أو فِي أيِّ شَيءٍ ، ولَكِنْ هُنَا.. هُنَا سَتَكُونُ حَيَاتُه ، وهُنَا سَيَكُونُ مَمَاتُه ، هُنَا عَلَى هَذِه الأرضِ فِي هذه القَرْيَة»[٢: ٣١٨]

ويقول البطلُ(الراوي) مُستخدماً ضَميرَ الخطاب:« تَفَضَّل يَا سَيِّدي بالجُلوس ، لا لَن تَجِد مِنْضَدَة خَالية إنَّ المَقهى الآن بالذَّات لا تَخلو فيه مِنضَدَة ، لعلَّكَ لا تَعرف هذا المَقهى يَا سَيِّدي ، إنَّه مَقهى المُوسيقِيِّين وأفْراد **الكُوْرَس chorus**» [٢: ٣٧٤]

ولقد ذكر جرائمَ الخيانة الزوجية ، والسقوط الجنسي ، والقتل والطغيان دون أن يذكر اسم القرية والمكان الذي يصفه أو يتحدث عنه ، لأن ربما لو قَصَدَ إلى التَّحديدِ لكان الحدثُ قاصراً على تلك البيئة التي وَسَمَهَا باسْمِها واختصها بالحديث

والتصوير في قصته ، أما وأنَّه يَبْغي كُلَّ مكان تقع فيه مثل تلك الأحداث ، فعمد إلى حذف اسم المكان كي يتوهم المرء أن كل مكان يعيش فيه ويرى فيه مثل تلك الحالة كأنه هو المخصوص ، فيصور له الخطأ ويعري عينيه ومرضه ، فيحاول أن يقلع عما يراه هو نفسه من تجسيم واقعه أمام عينه عن تلك الحالة ، فيزيل من رقاده ويسعى إلى وثبته ورُقيه وتقدُّمه .

وأحياناً أخرى يَخُصُّ الريف بالذكر ؛ ليُبَيِّنَ ما تحمله البيئة من جهل واستعباد إن البيئة في قصة(أستغفر الله) يصفها ثروت أباظة بصفات يكاد يراها المرء ماثلةً حقيقة في كل مكان يعيش بما تعيش فيه ، فكانت خلفية طبيعية تدل على الحدث ، فقرية المَهْدِيَّةُ وطريقها الرئيسي الذي يُؤدِّي إلى مَوقف السيارات العامة ، والرجالاتُ الخمسة الذين ينتظرون صديقَهم سَعْدَ الله أمامَ بابِ السجن والشَّمْسُ تُعْلِنُ الظهيرةَ ، وأهلُ القريةِ أو جماعةٌ من الناس مُنتظرةٌ بِظَاهِرِ البلدة تُعلن فرحَها بالطَّبلِ والمِزمارِ ، والأَكْتَعُ الذي دَاسَتْ الجَامُوسةُ عَلى ذِرَاعه وتَنَاولَه حَلَّاقُ الصِّحَةِ بِمَا زَادَه سوءاً ، وسَرِقَةُ بَهَائِمِ سَعْدَ الله فِي اللَّيلِ..-جَامُوسَة وثَور وبَقَرة- وانْسِعَارُ سَعْدَ الله الذي كان يَجْمَحُ نَفْسَه ، فأصبحَ الجُرْنُ يَدْرِسُ قَمْحَه أَوَّلَ مَا يَدْرِسُ ، وبَلَغَتْ به الجرأةُ أن صارَ يُعَلِّقُ البندقيّةَ على كَتِفِه في رَائِعَةِ النَّهارِ ، فقَتَلَه صديقُه مُحمَّدُ العَضَل الذي وَجَدَ نفسَه يَرفعُ الفأسَ ويَهوِي بِها على سَعْدَ الله الذي أصْبَحَ خَبَراً مَضَى ، وَجُثَّتُهُ يَتَوَلَّى أمْرَهَا النَّهْرُ الصَّغِيْرُ الَّذِي يَرْوِي قَرْيَةَ المَهْدِيَّةَ[ينظر ٢: ٣٤٥].

إنها مَظْهَرٌ وصُورةٌ من صُوَرِ التَّخَلُّفِ والجَهْلِ الَّذِي كَانَ يُطْبِقُ عَلى أفرادِ المجتمع آنذاك ، فأدَّى إلى تخلُّفِه، ورُقيِّ الأمَمِ مِن حولِه ، وإلى تأخُّرِه وتقدُّمِ مَنْ دُونه .

وفي قصة (هو الله) ترى اللَّوْحَةَ أو خَلفيَّةَ الأحداث إحدى المستشفيات ، مكان عَمَلِ بَطَلِ الأحدَاثِ الطَّبِيْبِ ، حَيْثُ من المُفترَضِ أن يقدِّمَ العلاجَ ويُسَاهِمَ فِي تَخْفِيْفِ الآلام والأحزان ، ولكنَّه بَدَّلَ ذلك بِأنَّه يُرِيدُ أن يَصْنَعَ الآدَمِيِّينَ خَارِجَ الأرْحَامِ فِي قَوَارِيْرِ زُجَاجِيَّةٍ ، وأنَّى لَه ذَلِكَ ؟

وقد استطاع الكاتب في هذه القصة أن يُطوِّرَ الأحدَاثَ لِيَحْمِلَ القارئَ على تقليب صفحاته بلذَّةٍ ونَهَمٍ ؛ لكي يَسْتَكْشِفَ النِّهايةَ التي تَبْلُغُها الحوادثُ ، ويَتَعَرَّفَ على

المُستقرّ الذي تَؤولُ إليه الشخصياتُ ، وتظهر براعةُ الكاتب في تطوير الأحداث التي تتحرك في خِفَّة ونشاط ساعية إلى النهاية الحاسمة ، بعد أن تقْطَعَ إليها سلسلةٌ من الأحداث مُعتمدة على التَّشويقِ ، وعلى القارئ الذي يريد أن يتفهَّمَ طَبيعةَ التطوير في القصة أن يسعى إلى اكتشاف الخطة الأساسية التي رسمها الكاتبُ لها أوَّلاً ؛ وبهذا يستطيع أن يَلْمِسَ بيديه ذلك النَّسيجَ المُحْكَمَ ، الذي يجمع بين الشخصيات والحوادث في البيئة الخاصة التي اختارها الكاتب ، وأن يتصوَّرَ تلك الحدودَ التي ستتحرك القصة في داخلها .

وهي قِصَّةٌ خَيَالِيَّةٌ تَنْطَلِقُ من أرض اجتماعية قائمَةٌ على التَّجارب العلمية المعاصرة ، تحملها شخصياتٍ ذاتَ تَكْوِيْنٍ خَاصٍّ ، تَفْقِدُ الحِسَّ والشُّعُورَ ، ومِن ثَمَّ فَهِي بِلا قَلْبٍ ، حَاولَ الكَاتِبُ من خلالها أن يقدِّمَ تَصوُّرًا لمفهوم القُدْرَةِ الإلَهِيَّة ، وهو مفهوم – كما ترى هنا – يَتَلاقى مع مفهوم الرُّومانْسِيَّةِ أعْنِي حاسَّة الإحْسَاسِ المُتَعَلِّقَةِ بِالقَلْبِ ، وكيف انْعَدَمَتْ هَذِه الحَاسَّةُ وما تُثِيْرُه هَذِه المُشْكِلَةُ من اسْتِفْسَارَاتٍ حَولَ عَلاقَةِ الإنسان بالله تَعَالى ، وعَبَثِه بِمُقَدِّرَاتِ الإنْسَانِيَّةِ مِنْ جَسَدٍ وقَلْبٍ ورَوْحٍ .

وصَحِيْحٌ أنَّ أحداثَ قصصه كمُعظمِ القصَصِ الأُخرى التي« تُعتبرُ تَعْلِيقاً علَى تَجارِبِ إنْسَانِيَّةٍ مُعَيَّنَةٍ ، ولكنَّهَا تَخْتَلِفُ عَن مُعظمِ القِصَصِ الأُخْرَى ، فِي أنَّها كَشْفٌ جَدِيْدٌ مُتَعَمَّدٌ وبَحْثٌ عَن قِيَمٍ جَدِيْدَةٍ »[1].

ففي قصة (النابغة) لم يقف ثروت أباظة بالحَدَثِ عند نقطة مُعيَّنةٍ ، وإنما عمل على تطويره وتنميته لينتج ما أنتج في تلقائية ، فالحدث بدأ وصفاً لحالة " نادية " وحاجة والديها المُرْغَمَيْنِ على تعليمها ، ثم تطورت حين دخلت المدرسة ، إلى إصرارها على الالتحاق بالجامعة ، ثم يتلاحق الحدثُ ويسرع ويخرج على غير ما كان مُتوقَّعاً فبدلاً من أن تُصبحَ نَابِغَةً – كما أراد العنوان– فإذا بها تَأخذُ طَرِيقاً مُغايراً ، نتيجةً طبيعيةً لعقليةِ الشخوص وقُدرتها على الإقناع ، ومقدار ثقافتها ،

---

(١) ثروت أباظة ومرايا الآخرين صـ ٤٨ .

فكانت نهايةُ الحدثِ وقمتُه وذروةُ إثارتِه اتِّباعُ نَصَائِحِ عَمِّ حسيْن القوَّاد التي أدت إلى انحرافها وسقوطها في بئر الغواية وعدم نبوغها الذي سعى إليه الكاتب .

وفي قصة(يا لها من أيام) يجد المُتتبِّعُ للحدث أن القاصَّ قد حمل به إلى طريق جعل المرءَ يُسرع النَّظَرَاتِ بِعَيْنِه على كلمات القصة ليرى ما ستؤول إليه النهاية ، فالصداقة بين الأُسَرِ المُتَجَاوِرَةِ ، وحبُّ بِنْتِ الجيران والتَّعلقُ بها ، قد نجد له النماذج الكثيرة فيمَنْ حولنا ولاسيما ممَّن أراد الارتباط والزواج ، ولكن أن يَعْرُجَ القاصُّ بالحدث على هذا النحو الذي يجعل أبا الفتاة قاسياً على مَنْ أراد هذا الزواج بابْنَتِه ، وهو يعلم – من قبل – أن هذا الزواج مَقرورٌ لا شك فيه ، مرغوبٌ فيه من الأُسرتَيْنِ ، فإنَّها لَوُجْهَةٌ حملتنا على متابعة الأحداث ، تجعلنا نقرُّ بأن هذه النهاية التي أخفاها الكاتب حتَّى اللحظة الأخيرة ، هي نهايةٌ طبيعةٌ لِلوَفَاءِ ولكنَّها غيرُ متوقَّعَةٍ من القارئ ، ولاسيما شخصية البطل العاشق الذي يَتَأَرَّقُ ويتعذَّبُ بسبب هذا الهجر الذي لا يعرف سببه ، هذا البطل الذي أحبَّ بإخلاص ، فماتت حبيبته بمرض السُّلِّ ، لذلك رفض أبوها الزواج خَوْفاً عليه ، ولم يخبره بمرضها إلا الحَاضِنَةُ سَاعةَ موت أبيها الذي مات بعد وفاة ابنته بشهرين .

وفي قصة (هذه اللعبة) تجد القاصَّ يَعْرُجُ بالحدث ، يتركُ " مَجْدِي " الذي أغرى ناهد وأسقط عذريتها ، بل ويتعاطف مع ناهد صاحِبَةِ الخَطِيْئَةِ ، ويتَّجهُ إلى شخصية زَوْجِ أمِّها الذي كان سبباً في هذه الظروف الاجتماعية ، من القسوة والوِحدةِ ، فتقتله ناهدُ ، ويجعلنا نقرُّ أن هذه نهاية تستحقها هذه الشخصية لِتتعذَّب وتَمُوت ، كما تأرَّقت وتعذَّبت ناهد ، ويُشعر النَّماذجَ المُماثلةَ بِفَداحَةِ مَا ارتَكَبَ من آثامٍ وذُنوبٍ واعْتِدَاءٍ عَلى حُقوقِ الآخرينَ .

وفي قصة (ذكريات بعيدة) جاء تطوير الحدث من خلال مُتابعة القارئ للقصة، والمُرور بسرعة على ألفاظها وجُمَلِها ؛ ليدرك المَغزَى أو السِّرَّ من وراء هذه الذِّكريات غيرِ المناسبة في نظر الوَاقِعِ ونظر المُجتمع ، وهذا الطفل وحده هو الذي يعرف ما في هذه المذكرات التي يقرأها على جدَّتِه ، لقد كان جَدُّهُ يُحِبُّ فتاةً أُخرى غيرَ جدَّتِه .

لقد احتالَ الصبيُّ جاعلاً اسْمَ الحبيبة التي تَرْوِي عنها المُذكِّراتُ هو اسم جدته ، حَذِراً دائماً ، مُبتعِداً عن كل لقاءٍ لم يكن في البيت ، مُختاراً الكلامَ العام الذي لا تُوْحِيْهِ مُناسبةٌ بعينِها .

فإذا جرتْ مثلُ هذه الحالة ، فإن الإنسان أو القارئ يكون مَدفوعاً لمعرفة السبب الذي من أجله يمكن أن تتغيَّرَ قوانينُ الحياة الزوجية ، والتَّجاوز عن سُنَنِها ، وتطلُّعُ هذا الزَّوْجُ إلى مَا لا يَحِلُّ ، دون أن يعني بما يمكن أن يصيبها لو عَلِمَتْ بما فيها من تجاوزات ، فيتركنا الكاتبُ نتخيَّلُ كُلَّ هذه النَّهايَاتِ .

« ففي حَوادِثِ ونَوَادِرِ درَاميَّةٍ ذَات مُفَارَقَات ، يَعرِضُ لنا قِطَاعَاتِ المُجتمَعِ فيصوِّرُ لنا لَوحةً كبيرةً لأخْلاقِيَّاتِ ولأُخْلُقِيَّاتِ النَّماذجِ التي يُحرِّكُها عَلَى مَسرحِ الأحْدَاثِ »[1] .

وفي قصة (فوق السعادة) تتابعُ الأنفاسُ لتتابع تطوّر أحداث القصة ، ترى فيها نموذجاً قد يقابلك في الحياة وتتعامل معه ، فهذه (ثُريَّا) الزَّوجةُ الَّتي لا تُريدُ أنْ تعرِفَ الوسائلَ الَّتي تتخذُها مع زوجها ، والأهداف التي تريد أن تصل إليها ، ثم النهاية أو المصير الذي تؤول إليه شخصيَّتُها .

فهل أدَّتْ بها كثرةُ مُتطلباتِها ، واختلاق المشاكل مع زوجها مع قِلَّة موارده إلى حياة مستقرة ؟ هل حقق لها المالُ السعادةَ مع أسرة قد ينعم ويسعد بوجودها من هو دونها ؟ هل عاشت قريرةَ النفس مطمئنةَ البال على نهايتها التي تؤول إليها ؟ وما مصيرها حين نَسيت كلَّ القيم والأخلاق وخَرَجَتْ دُونَ إذْنِ زوجها بِحُجَّةِ أنَّها في القَرْنِ العشرين ، ونسيت ما يأمر به دينُها .

لقد تتابعت الأحداث حَتَّى وصلت ذروتها في لحظة التنوير في نهاية القصة . فالكاتب يختار بعض نماذج الحياة ومظاهر وصورها ليقدِّمها للقارئ بوضوح وجلاء ؛ لأنه يعلم أن القارئ إذا لم تقع عيناه على طريق سهل يسير عليه في ثقة

---

(١) ثروت أباظة ومرايا الآخرين ، صـ ٤٥ .

واطمئنان ، سرعان ما يُمنى بالملل والفتور ويُلْقِي عصاه في منتصف الطريق ، وقد فقد كُلَّ لذَّة ونشاط في تتبع حوادث القصة .

وقد يتساءلُ القارئُ في النِّهايةِ ، لماذا أشعرُ برغبةٍ جَارفةٍ في مُتابعةِ القِراءةِ ، ما الَّذِي يَستَحِثُّنِي على تَقليبِ صَفحاتِ القِصَّةِ حَتَّى النهاية ؟

والجواب أن الكاتب استطاع أن يَجتذِبَ القارئَ إليه منذ البداية ، وكلما سارت حوادثُ القصة وتطورت قُدُماً ، وَجَدَ القارئ فيها من أنواع اللذة والتشويق ما يدفعه دفعاً إلى متابعة القراءة .

فقصة (السِّتِّ عِيْشَةَ) مثلاً تجذبُ إليها القارئ من أوَّل وهْلَة ، وذلك عندما يتابعُ هاتين الشخصيتين ، وتَمْثيلِهما لِنَوْعَيْنِ متقابلين من أنواع الشخصية الإنسانية والأفعال التي يَضْلَعَانِ بها منذ بداية القصة ، وكيف يتم اكتساب حرية الاختيار للابن ، وتسلط الأم الواقعية التي تعيش وِفْقَ قَانون السُّوق وتتقبَّلُ تغَيُّرَاته بَدلاً من الأمِّ المُنْعَزِلَةِ ، ولكن خداعها وتسلطَها أفْقَدَها وَلَدَهَا ، فكُلُّ هذه الأشياء تلفتُ النَّظرَ حقاً ، وتدعو القارئ إلى مُلاحقتها والسيرِ وراءها حَتَّى يعثُرَ على النتيجة التي ستؤول إليها هذه الأحداثُ المُتنافرةُ المُتضاربةُ آخر الأمر .

وهذه الأحداث تؤكد أن الحرية تتوافر إذا عاش الفرد في المجتمع مع الآخرين ، ولا حرية مع العُزلة والانطواء ، وتؤكد هذه القصة على التطور الدائم للأحداث .

وتختلفُ وسائلُ التأثير على القارئ باختلاف الكاتب ، فقد يصفُ الأجواءَ المُدهشةَ ، وقد يهتمُّ بوصف العلاقاتِ الإنسانية المُتعدِّدة ، وقد يصفُ العُقولَ المستنيرةَ المُهذَّبةَ ، وقد يَتَّبِعُ أعمالَ الخَيالِ ويصفُها وصفاً دقيقاً مُعجزاً .

وعندما ينجح الكاتب في اجتذاب القارئ والاستئثار بلُبِّه ، والسيطرةِ على أحاسيسه تبدأ عمليةُ التشويق ، ولها صور كثيرة ، فقد يربط الكاتبُ أجزاءَ قصته بسرٍّ يحتفظ به طوال القصة ، ولا يحاول أن يكشفه إلا في نهايتها ، كما في قصة (يَا لَهَا مِن أيَّامٍ) السَّابِقَةِ .

ومن الخَطأ الفَصلُ أو التفرقة بين الشخصية والحدث ، لأن الحدث هو الشخصية الفاعلة والشخصية الفاعلة هي الفعل ، فلو أن الكَاتب اقتصر على تصوير الفعل دون الفاعل لكانت قصته أقربُ إلى الخَبَرِ المُجَرَّدِ منها إلى القصة ، لأنَّ القصة إنَّما تُصوِّرُ حَدثاً مُتكاملاً له وِحْدَةٌ ، ووِحْدَةُ الحَدَثِ لا تتحقَّقُ إلا بتصويرِ الشَّخْصِيَّةِ .

« ولعل ذلك يلقي ضوءاً على قدرته الماهرة على اختيار الأحداث والتفاصيل التي تبعث في نفس القارئ الانفعال الذي يريده»[1] .

رَابِعاً: الفِكْرَةُ :

إن القارئ المدرك الواعي يقف وسط خضم الأحداث يشارك الشخوص أفكارها ، وكأنه يبحث معهم عن المعالجة ، كما« يحس أنه مع الكاتب يشعر بأنفاس الناس وعرقها ودموعها ، مع كاتب ندرك إلى أي شاطئ يرسو ضميره الاجتماعي ، ومع ذلك فأفكاره تُدْفِئُ ولا تَحْرِق ، وتَغْزُو ولا تُدَمِّر ، وتُفْصِحُ ولا تَفْضَح ، وتُشَرِّحُ ولا تُمَزِّق ، ولذلك يحس القارئ لقصص ثروت أنه حيال سيمفونية لا يمكن أن تشذَّ منها نغمة على بقية الأنغام ، أو أنه قِبل بِناءٍ رائع السَّمْتِ من تصميم هندسي يضع الخط لصق الخط ، والفكرة إلى جوار الفكرة »[2].

الفكرة هي الأساس الذي يقوم عليه البناء القصصي ، إذ أن القصة تَحْدُثُ لِتَقُولَ شيئاً ، تُكْتَبُ لِتُصَوِّرَ أو لتقرِّرَ فِكرةً ، ونهاية كل قصة تُعطي نوعاً من النتيجة ، تصور فكرةً يهتمُّ بها الكاتبُ ، وحين تتعقَّدُ الأمُورُ ، ونَبْحَثُ عن الحل في القصة ، فإن هذا الحلَ يُقدِّمُ فِكرةَ الكاتب التي يَهدفُ إليها ، ويصوِّرُ خطواتِ عمله الفني التي تقدمت لحلٍّ تنتهي إليه .

فالقصة القصيرة تمثل فكرة طارئة في الحياة ، أو حدثاً خَلَّف جدلاً فيها أو إعجاباً ، لذلك لا يمكن أن تُحدَّدَ النتائجُ بصورة ثابتة ؛ لأن كل كاتب قصة يكشف

---

(١) ثروت ومرايا الآخرين صـ ٤٥ .

(٢) السابق ، صـ ٤٦ .

لنا عن جديد نابع عن فكره ، ففكرة الكاتب في موضوع الخيانة الزوجية مثلاً يَجْعَلُ الزَّوجَ هو المَسئُولُ عن خِيَانَةِ زَوْجَتِه ، ففي قصة (الرَّحْمَة القَاسِيَة)،يقول: لأنه« لم يَكُنْ يُدَلِّلُ زَوجتَه ، ولم يَكُنْ يُقَبِّلُها مُصبِحاً ومُمْسِياً ، ولم يَكُنْ يَمْتَدِحُ ثِيَابَها وعِقْصَةَ شَعْرِهَا ، لقد كان يَحْتَرِمُها .. وهو يَعْتَقِدُ أنَّها تَرْضَى منْه بِذَلكَ الاحْتِرَامَ»[٢: ٣١٢]

وكذلك في قصة (لقاء ولا وداع) يقول على لسان الزوجة لِعَاشقها : « لا حَيَاةَ بيننا .. هُو فِي عَمَلِه طول يومِه ، فإذا عادَ عند المساء فالضِّيق والضَّجَر وألـوَان مِن السُّخْط وأفَانين من العَذاب ... الزَّوجية بيننا هي هذا العذَاب وليس في حيَاتِنـا من مَعَانِيها إلا الشِّجار المُستَمِر والغَضَب المُتلاحق »[٢: ٢٨٠] .

ويقول في قصة (وجهات نظر)على لسان الزوجة بضمير الغائب عن زوجها: « كانت مَصالِحه هي كُلّ شيء في حياته ، وما كان هذا لِيُغضِبُني لولا أنَّني وَجدتُ نَفسي في بَيته مَصلحة من مَصالحه»[٢: ٣٣٩]

« فهو لكي يحقق هذه الفكرة يبني قِصته على النحو الذي يحققها ، فـإذا نحـن أعجبنا بفكرة القصة فإننا نكون في الوقت نفسه قد أعجبنا بالصورة التي أديت فيها هذه الفكرة ، وأي خلل في هذه الصورة سيكون له أثره في الفكرة»[١].

إن الفكرةَ مهما كانت دائرة اتساعها ضيقة لأنها لابد أن تحـدث أثـراً مـا ، ويتوقف تأثير الفكرة ليس على مدى انتشارها ولكن على إرادة ومجهودات معتنقيها وعلى الظروف والبيئة ، وكلما كانت الفكرة طبيعية ، انْتَجَتْها تطوراتٌ حقيقيـةٌ ؛ كلما كان الأمل في نجاحها يوماً مَا عَظِيماً بقطع النَّظَرِ عن دعاتها الأصليين ، فإن المسيحية مثلاً لم تنتشرْ إلا بعد مغادرة المسيح هذه الدنيا ، وأعمال وليم شكسبير لم تُكتشفْ إلا بعد وَفَاتِه بمائة عَامٍ .

والفكرة لابد أن تتوغَّلَ في نفس كاتبها وقارئها ، فلا تُسمى فكرة تلك التي تُفيدُ من الخارج كما تُفيدُ الملابسُ ومُوضاتُ السَّيدات وصنوفُ الحريـر والأقمـشة ، ومكياجُ الفتيات ، لا .. هذه ليست فكرة بل صدى يذهب سُدىً ، ولا يحـدث مـن تأثير سوى تموُّجات في الأثير ثم تُمحي أو غُثَاء كغُثَاءِ السَّيْلِ .

---

(١) الأدب وفنونه ، عز الدين إسماعيل ، صـ ١٩٧،١٩٨، دار الفكر العربي، ط ١٩٧٨،،٧م.

ولذلك ترى أفكار ثروت أباظة في كل قصصه تنبع من واقع مجتمعه ، وتتفاعل معه ، منه تأخذ ، وعلى حوادثه تنمو ، تصف الداء وتضع له الدواء ، تعري العيب فيتجسم واضحاً للعين .« والسبب أن ثروت أباظة فيلسوف قبل أن يكون قصاصاً ، ولعل ذلك يفسر لنا قدرته العجيبة على تصوير اضطرابات النفس الإنسانية في إبان أزماتها بصفة خاصة وفي حضيض قنوطها ، وعلى استجلاء كنه الحصر الإنساني ، وتوضيح السحب المتراكمة والقتامة التي تغشى نفس الأشرار ، في إطار من الشمول والإحاطة ، لا يملك زمامه إلا فيلسوف صاحب مدرسة فكرية واضحة المعالم»[1] .

وترى السيادة في قصص ثروت أباظة تكون لفكرة من الأفكار تطفو على سطح الحوادث ، وكثيراً ما تكون الغاية الأولى لقصصه هي : إصلاح المجتمع ، أو السخرية من بعض النقائص الاجتماعية ، أو استهجان بعض الأفكار والعادات الطارئة ، وهو يعمد إلى تجسيم بعض المعايب ويظهرها مع الفضائل جنباً إلى جنب ، حتّى يقدم للقارئ مثلاً محسوساً يستطيع أن يضع إصبعه عليه ، ويميز خبيثه من طيِّبه بسهولة ، لا يتاح له لو ظلت هذه المُثُلُ أفكاراً مجردة خالية من كل حياة .

ولا يتبادر إلى الذهن أن العُنصر السائدَ أو الظاهر في قصة من القصص هو وحده الجَديرُ بالعناية والتقدير ، أو هو وحده مصدرُ المُتعة التي يجدها القارئ فيها، ولعل تنوُّعَ عقلياتِ القُرَّاء ، أو تَبايُنَ تجاربهم في الحياة واختلافَ أوجههم ، هي العناصر التي تحدِّدُ مصدرَ المُتعة في الأثر الأدبي ، فالقصةُ مرآةٌ مُتعدِّدَةُ السُّطوح وكل قارئ يُلقي بناظريه على السطح الذي يعكس صورتَه بأمانة ودِقَّة ، أو لعلها كالبناء الضَّخْمِ ذي الكُوَى العديدة ، ولكل قارئ أن يَطُلَّ من الكَوَّةِ التي يختارها له ذوقُه ومزاجه وطبيعته ، فقد تُشبهُه أو تُمَاثِلُه .

---

(١) ثروت أباظة ومرايا الآخرين ، صـ ٤٦ .

خَامِساً: البِدَايَةُ والنِّهَايَةُ:

البدايةُ والنهاية بمثابة القواعد الخرسانية الصلبة التي تقوم عليها الأعمدة المرتفعة حتى نهاية المعمار ، إذا اهتزَّت أو ضعفت أو خالفت ؛ تهدم كلُّ البناء ، أو أصبح بلا أساس قوي ممتد .

* **فالبدايةُ** لابد أن تكون قويةً وشيِّقة تُثير اهتمامَ القارئ وتجذبه إلى القصة ، ولقد كان **عُنْوَانُ القِصَّةِ** هو بِدَايَتُهَا ، وهو الذي يشد القارئ إليها ، أو يجعله لا يَكْتَرِثُ بقراءتِهَا .

ومِمَّا يلفتُ الانتباه ويَسْتَرعِي الخيال أن ثروت أباظة استخدم عناوين تقليدية أحياناً في بعض قصصه كالاعتماد على اسم **البطل** كعنوان:(عودة السيد سكر)، و(رضوان أفندي)، و(السِّتّ عيشة)، أو **اسم جماد** (سيزيف والصخرة)، أو **اسم حيوان** (الحصان الذي نفق) كالتي استخدمها رُوَّادُ القصة في بداية حياتهم القصصية ، ومثل هذه العناوين لا تُكَلِّفُ الكاتبُ جهداً في الصياغة أو الابتكار ؛ لأنها مباشرة .

وأحياناً أُخرى يخرج ثروت عن هذه الدائرة ، وإن كان العنوان عنده لا يتعدى كلمة أو كلمتين غالباً إلا أنه يثير الانتباه ، كالعناوين التي **تجمع بين الأضداد** كـ(الرحمة القاسية) أو **تجمع بين المتقابلات** ،كـ (سماء ولا أرض) ، وعناوين أخرى تحمل دلالات وإشعاعات تضيف إلى الجو العام في القصة ، تستهدف توصيل انطباع معين كـ(أحببتُ وهمي)، و(لو كنت تعبت) ، حاول ثروت فيها أن يُبدع ويشكل بصورة لم يقلد فيها أحد ، ولم يخرج فيها على منوال الكُتَّاب ، فلقد أولى عناوين قصصه القصيرة عناية ملحوظة ، منذ أول مجموعة نشرها ، تلك التي تحمل عنوان" الأيام الخضراء " .

ومما هو ملحوظ أن ثروت لم يلجأ إلى تغيير عناوين قصصه القصيرة عند النَّشْرِ إلى مرتين ، **الأُوْلَى** : عندما غير عنوان قصة (أُخْتِي.. وأَنَا) في مجموعة " ذكريات بعيدة " إلى (حتَّى تَعِيْشُ الحَيَاة) ثم العودة إلى نفس العنوان الأول في مؤلفاته الكاملة ، **والثَّانِيَةُ** : عندما نشر قصة (أَرْجِعُوا الأَيَّامَ) في مجلة المُصَوِّر ،

وغيّر عنوانها إلى(الأيام الخضراء) عندما نشرها في المؤلفات الكاملة ضمن مجموعة تحمل ذات العنوان[1] .

وقصص ثروت أباظة **ذات حَرَكَة في بدَايَتِهَا** ؛ لأن البداية الوضعية الساكنة تقتل عنصر التشويق ، فتراه مثلاً يبدأ قصته (الرحمة القاسية) بقوله :

« دخل الساعي إلى لطفي أفندي يحمل إليه ظرفاً من النوع الرخيص الذي يلاقيك به أطفال الطريق»٢[٢: ٣١٢].

ويقول في بداية قصته (حيرة):« استيقظتْ نَفيسة مع الفجر وراحت تُسخِّن العَيش وتُعِدُّ الفطور لزَوجها صَميدة »[٢: ٣٢٥]، وهي تتشابه مع بداية قصة (ثَمَنِ الدَّواءِ) فكانت زكية توقظ زوجها مع صلاة الفجر أيضاً ، ويقول في بداية قصة:(تَقْرِيُر الطَّبِيْب):« دخل الشَّيخ حَمادة الطَّيِّب إلى ساحة داره ونادى في حَزْمٍ : محمود .. يا محمود ، وسرعان ما جاء مَحمود يُجيب نِداء أبيه»[٢: ٣٨٢].

وكذلك الحال في بداية قصة(عودة الزغاريد)، وقصة (عودة السَّيد سُكَّر) وغيرهما.. هذه البداية التي تدل على الحركة والشعور ، وتدل على النسق الدلالي ، والتركيب الموضوعي القائم على الحيادية ، وتصوير المكان تصويراً مقصوداً ، وتهتم بالشخصية والحدث.

هذه بدايات موضوعية ، غالبة على قصص ثروت ، تهتم بالمكان الواقعي الموجود خارج الكاتب ، حيث تتوارى ذاته ، وتحتل مكانه شخصيات القصة ، تتحدد علاقتها بالزمان والمكان والموقف ، وتحمل ما قد يساعد على إضفاء انطباع ينطبع على نفس القارئ .

هذه بدايات ، تُقَدِّمُ شخصيةً أو تُصَوِّرُ مَوقفاً واقعياً أو بطلاً مع ارتباطها بالحدث في زمن معين ، لا تنفصل عن البناء أو الوحدة أو الشعور ؛ لذلك هي من البدايات المعبرة التي يقل فيها إقحام الذاتية التي تضعف واقعية القصة وموضوعيتها غالباً .

لأن سيطرة " الأنا " وسيادة ضمير المتكلم ، تجعل الكاتب يتحدث بلسانه راوياً وبطلاً وحاكياً ، يربط مشاعره الخاصة بالحدث ، والشخصيات ، والمكان...، فتراه

---

(١) مجلة المصور ، صـ ٢٦ ، العدد ١٧٣٧ في ٢٤ يناير ١٩٥٨م .

مثلاً يبدأ قصته (الأيام الخضراء) على هذا النحو ، فيقول:« **أحببتُها وأنا لا أدري** ما لحب ...**أحببتُها** يوم ذاك **وأحبتني**... »[٢: ٢٦٥].

وكذلك الحال في قصته (أحببتُ وهمي) تبدأ بـــ« **لا تلمني يا صديقي** وأنـــت كَثيرَ اللَّومِ ، نَعَمْ **إنِّي** أُسرفُ في إنفاق المال...» [٢: ٢٦٩].وتحكي قصته (وأنا...ما ذنبي):«لا..**لستُ** فقيراً، فلو **كنتُ** فقيراً فلعلي كنتُ أسكتُ أو أرضى...»[٢: ٣٠٢].

وظَلَّ ضَمِيْرُ المُتَكَلِّمِ المُتَمَثِّلُ في(تاء الفاعـــل – ويـــاء المـــتكلم ، والـــضمير المنفصل) ، مُسَيْطِراً عَلَى كُلِّ صَغيرةٍ وكَبيرةٍ فِي القِصَّةِ .

وتبدأ بعض قصصه بلحظة الذروة ، أو قريباً منها ، ثم يصطنع الحيلة للرجوع بالقارئ إلى خلفيات الأحداث ، أي البَدْء من حيث المُنْتَهى ، أو ما يُعرف بالطريقة الدَّائرية المَضمون .

ففي قصة (السَّبَاحة فِي الرمال) يعتمد على دائرية المـــضمون ، حـــين بـــدأ المُراقبُ (بطل القصة) واثقاً بأنه لا يُجِيْدُ السِّبَاحةَ ؛ لذلك فأي مُحاولةٍ منه لإنقـــاذ مَنْ يَغْرَقُ غيرَ مُجْدِيَةٍ ، وانتهت القصة إلى نفس النتيجة[٢: ٤٥٧/٤٥٨].

وكذلك الحال في قصة (لا تدري)، وقصة (أختي وأنا) ، وهي طريقة يستغني بها الكاتب عن الحبكة الموجودة في الرواية ، بحيث يراعي فيها أن تتمتع بالإثارة والتشويق ، وتحتفظ باهتمام القارئ من بدايتها إلى نهايتها .

* **وأمَّا النِّهَايَةُ** فهي شريكة البداية في الوسيلة والغاية ، فاهتمـــام ثـــروت بنهايـــة قصصه شيء ملحوظ ، يتضمن التنويعْ والتباين ، فنجد في نهاية قصصه الدعاء ، والاستفهام ، والسخرية والتهكم ..إلخ ، وهذا يعني أن كل نهايات قصـــصه كانـــت مؤثرة فعَّالة في أداء دورها ، وفي الاحتفاظ بالتماسك والوحدة ، وجـــودة البنـــاء ، سواء منها ما كان ذاتياً أو موضوعياً ، أو ما كان مُضْفَراً من الاثنين في آن واحد.

النِّهَايةُ في القصة القصيرة تكتسبُ أهميةً خاصة ، إذ هي النقطة التـــي تتجمـــع فيها وتنتهي إليها خيوطُ الحدث كلِّه ، فيكتسب الحدثُ معناه المحـــدد الـــذي يريـــد الكاتب الإبانة عنه ، ولذلك فنحن نسمي هذه النقطةَ لحظةَ التنوير ، فَكُلٌّ في القصة يؤدي بالضرورة إلى نقطة التنوير ؛ ولذلك فإن خلت القصةُ القصيرة مـــن لحظـــة

التنوير كان ذلك دليلاً على أن كاتبها لا يكتبُ قصة قصيرة بل يختصر رواية طويلة في صفحات ذات سطور معدودة وزمن محدد .

لذلك النهاية حققت عند ثروت أو أعطت مؤثراً هاماً لعدة مجالات في لحظة التنوير منها : **استمرار الحياة الزوجية** ، **والتحذير من خيانتها** ، وحل مشاكلها ، والخلوص من متاعبها وتسلطها ، **وحُبّ العمل** ، **وتَقْدير الصداقة** ، والتحذير من خيانتها ، **والارتباط الدائم بالوطن** والأرض والمكان ، **والبحث عن السعادة** ، **وحب الروح والجوهر.**

وهذا يعني أن النهاية الموضوعية المرتبطة بالعناصر الداخلية في النسيج ، تجد صداها القوي عند ثروت أباظة .

فالنهاية ليست مجرد ختام لأحداث القصة ، إنها اللمسة الأخيرة التي تمنح الكشف عن شخصيات القصة ، ويعتمد البعض في نهاية القصة على المفاجأة ، ولكن هذه الطرية عَفَا عليها الزمن حتَّى أن بعض القصاصين يبدءون قصصهم بما انتهت إليه – كما سبق – فهم لا يعتمدون في تشويق القارئ على تكنيك القصة البوليسية والاحتفاظ بالمفاجأة إلى النهاية[1]، ويكون الدافع الرئيسي للقارئ في بعض الأحيان هو اكتشاف كيف تطوَّرت الأمورُ حتى وصلت إلى تلك النهاية ، نهاية الأحداث وإن ذُكرت في بداية القصة .

ويتنوع ترابط البداية والنهاية في قصص ثروت ، ففي قصة(هذه اللُّعبة) نرى أن نهاية القصة أو الأحداث كانت نتيجة طبيعية لبدايتها ، فالصورة التي جاءت عليها الأسرة من التفكك والقسوة ، كانت توحي بما جاءت عليه الخاتمة الأليمة الحزينة ، وهي ضياع ناهد ووقوعها في الخطيئة ، وقتلها لزوج أمها الذي كان سبباً في هذه القسوة التي شَهِدَتْها ناهد من أمها ، وعدم عنايتها بها .

وفي قصة (ثمن المشروب) جاءت نهاية الأحداث دليلاً واضحاً على المُقدِّمة ، فالنفاق الاجتماعي ومحاولة إظهار المرء نفسَه على خلاف الحقيقة ، وما يرتكب

---

(١) اعتمد ثروت على طريقة (الاحتفاظ بالمفاجأة إلى النهاية) في قصة (يا لها من أيام) .

من صنوف المغامرات والمقامرات والميسر ، والاختلاق والكذب ، كُلُّ ذلك يؤدي في النهاية إلى السرقة والخيانة ، ويؤدي إلى أنه لا صداقه قائمة على مثل هذا النوع من العلاقات .

كذلك كانت أيضاً النهاية في قصة (تقرير الطبيب) إلا أن البداية فيها كانت لا تُوحي بمثل هذه النهاية التي اتضح فيها حقيقة عبد الواحد القائمة على الأطماع واختلاق النوازع ، وإضمار مالا يظهره أمام الناس ، لم يتضح كل ذلك إلا مع نهاية الأحداث التي جاءت تُعلن عن خيانة عبد الواحد لمحمود وهو صديق عمره وزوج أخته .

وكذلك قصة (النابغة) فبداية الأحداث لا تَنُمُّ عن نهاية الأحداث ، ففي البداية ترى حقيقة الفتاة القائمة على الاجتهاد والجدّ من أجل إحْرَاز قَصَبِ السَّبْقِ ، والمحافظة على التَّفوُّق ، بلا نوازع أو إضمار أو مكايد تُخفيها ، ولكن غياب المُراقبة الأسرية ، وقِلّة الموارد مع الفقر وسوء الحال ، وعدم العناية بالمشاعر أو الاهتمام بالأحاسيس أدى إلى هذه النهاية التي كانت وصفاً لشخصية بطل الأحداث ، وما يمكن أن يجعله مطمعاً لأن يُغَرَّرَ به أو يُخدع أو يُستخدم في تحقيق مأرب أو غاية ، وكل ذلك قد كان.

« ولذلك تَنْتَهِي قِصَصُه دَائماً بِنَوعٍ مِن الاسْتِنَارَةِ العقليَّةِ ، أوالتَّحَوُّلِ ، أو التَّجْدِيْدِ ، أو المُوَلَّدِ الجَدِيْدِ ، أو العَوْدِ Resilience »[1].

إن البداية في القصة التي لا تُثير القارئ ولا تُشد انتباهه من العبارة الأولى قد تجعل القصةَ أقرب ما تكون إلى موضوع إنشائي أو خواطر عابرة لا تربطها هذه الخيوط المنظومة التي تحرك الأحداث ببراعة واقتداء .

فالبداية لابد أن تكون قويّةً مشوقة قادرة على شد انتباه القارئ إلى متابعة بقية القصة ، والنهاية يجب أن تكون في قوة البداية ، إن لم تكن أقوى لأنها هي التي

---

(١) ثروت أباظة ومرايا الآخرين ، صـ ٤٩ .

ستحدد الأثر الأخير في نفس القارئ ، فإما أن يُعْجبَ بالقصة وبالكاتب وإمَّا أن يَندم على الوقت الذي ضيعَه في قِرَاءتِها .

سَادساً:الوِحْدَةُ الفَنِّـيَّةُ:

لابد أن تحتفظ القصة القصيرة بوحدتها الفنية ، وتماسك عناصرها واتزانهـا؛ لذلك يشعر القارئ لقصص ثروت أباظة أنه لم يضغط على عُنْصُرٍ دونَ آخر فيُوْلِيهِ اهتمامه الأكبر ، كأن يطغى نصيب الحدث أو الفكرة على الشخصية أو العكـس ؛ ومن ثمَّ نَجَحَ « في توسيع وتعميق دائرة وعي القارئ بالأحدث فـي الـشخوص، والشخوص في الأحداث »(١) .

وإن النَّاظرَ في كُلِّ قصصه يَجدُ أنَّها تَقومُ على فَكرةٍ وَاحِـدَةٍ يُحـاولُ الكاتـبُ علاجَها مُنذ بداية القصة حَتَّى نهايتِها بِطريقَةٍ وَاحِدَةٍ مُباشرةٍ حَتَّى يُحافِظَ علَى وِحْدَةِ الهدَفِ والأثَرِ الكُلِّي للقِصَّةِ .

كما أن وحدة الموضوع وتطوره خلال نسيج القصة وبنائها ، يثير في القـارئ حالة اقتناع بأن ما يتحرك أمامه في ثنايا القصة مُحتَمَلَ الحدوث فعلاً وأقربَ إلى ما يقابله في الحياة الواقعية ، وإن طالتْ بعضُ قصصه شيئاً ما ، وكانت نَوَاةً لِروَايَـةٍ طويلة ، كقصة(حكاية رجل بخيل)، وقصة (وحدة)، وقصة (وبقي شـيء) إلا أن الوحدة الفنية ، لا تغيب ولا تتأثر بهذا الطول الملحوظ في القصص الثلاث .

سَابِعاً : وِحْدَةُ الانْطِبَاعِ impression:

هي التَّأثِيْرُ الذي يَجْتَاحُ نَفْسَ القارئ متمثلاً في حَدَثٍ وَاحِدٍ أو في حَادِثَةٍ مُفْرَدَةٍ ، وربما جمعت القصة القصيرة short story بين الوَحَدَاتِ الثلاث: وِحْدَةِ الحَـدَثِ ، ووِحْدَةِ الوَقْتِ ، ووِحْدَةِ الشَّخْصِيَّةِ ، وهي شرط أساسي من شروط القصة القصيرة، وإن كانت الرواية القصيرة تحقِّق اليوم هذا الشرط ، لكن تلك الروايات لها الحرية في عدم التَّقيد بهذا الشرط بعكس القصة القصيرة التي يشترط فيها توفره وإلا تشتَّت

---

(١) السابق صـ ٤٨ .

ذِهْنُ القارئ في اللحظات القلائل التي يقرأ فيها القصة القصيرة ، ولم تَتَحَقَّقْ هذه الوحدةُ الشعوريةُ التي هي الهَدَفُ الأوَّلُ للقصة القصيرة .

وفي سبيل تحقيق هذا الهدف فمن المستحسن في القصة القصيرة ألا تتعدد الأحداث ، أو الشخصيات أو الأمكنة والأزمنة ، وأهمها عدم تعدد الشخصيات ، فهناك من الروايات الحديثة ذات الحجم المتوسط ما يمكن أن يشترك مع القصة القصيرة في توافر هذا الشرط ، ولكن إذا كان من الممكن أن تتعدد الشخصيات الرئيسية في الرواية ، فهذا غير جائز في القصة القصيرة [١].

فوِحْدَةُ الانْطِبَاعِ « هي مَجموعَةٌ مِن العَوَاطِفِ الَّتِي أثَارَهَا مَوْقِفٌ مُفْرَدٌ »[٢].

وهي الأثرُ الأخيرُ الذي ينبغي إيصاله للقارئ ، لذلك« تتمثَّلُ عظمةُ الكاتب الفنيةُ في العثور على الطريقة التي يقدِّمُ بها مِثْلَ هذه الموضوعات غير الملائمة في شكل فَنِّي مُلائِمٍ ، وفي قدرتِهِ على تَحويلِ الظُّروفِ غير المُوَاتِيَةِ إلَى مَصْدَرٍ للأشْكَالِ الجَدِيْدَةِ الأصيلَةِ الَّتِي تَنْشَأُ مِن هذه المَادَّةِ غَيْرِ المُلائمَةِ نَفْسِهَا »[٣]، لذلك على كُتَّابِ القصة القصيرة البحث عن أشكل فنية جديدة يصعب فيها الفصل بين الحدث في الواقع وبين الحدث في شكله الفني ، حَتَّى يمكن القول:« إنَّ كلَّ قصةٍ قصيرة إن هي إلا تَجْرُبَةٌ جَديدةٌ في التَّكنيك »[٤] ؛ لأن الكاتب له حرية اختيار موضوعه ، فقد يكون انْتِصَارِي أو خَيْرِي بدلاً من قَصْرِه – كما يُقال – على« أن القصة القصيرة لا تتعاملُ مع الانْتِصَارِ لكن مع الكَبْتِ والهزيمَةِ والضَّياعِ والإخْفَاقِ ، فلو كان بطلُها سَلِيماً اجْتِمَاعِيّاً لكان أولَى به أن يَحْتَلَّ صفحَاتِ رِوَايَةٍ »[٥] ، أو

---

(١) هذا فرق بين القصة القصيرة والرواية ، وهناك فروق أخرى ذكرها كتاب : القصة القصيرة نظرياً وتطبيقاً ، يوسف الشاروني ، كتاب الهلال ، صـ ٦١ ، ٦٢ ، سنة ١٩٧٧م .

(٢) الأدب وفنونه ، عز الدين إسماعيل ، صـ ٢٠٠ ، دار الفكر العربي .

(٣) دراسات في الواقعية الأوربية ، جورج لوكاتش ، ترجمة / أمير اسكندر ، صـ ٢٥٥ .

(٤) القصة القصيرة ، يوسف الشاروني ، صـ ٦٣ .

(٥) السابق ، صـ ٦٢.

«التي يتَّضحُ فيها غيبةُ الموضوع وانتهاءُ البحث المنظَّم عن قيم من أيِّ نَوْع »[1] ؛ فلابد من إدخال عناصر جديدة وأشكال فريدة من الحياة والطبيعة إلى ميدان القصة القصيرة ؛ لإثرائه بأشكال مبتكرة تتسم بالواقعية والصدق ، مع الحفاظ على موروث القصة القصيرة ، حتَّى « تصبحَ عمليةُ الكتابة أمراً لا واعياً تقريباً تُكيِّفُهُ المَعرفَةُ التي تكون قد أصبحتْ جُزءاً من الكاتبِ نفسه »[2] .

وإذا نظرنا إلى قصص ثروت أباظة من خلال وحدة الانطباع وشروطها فسنجده قد استخدم الطُرق الفنية المختلفة لبلوغ هذا الانطباع ، بهدف التأثير والمعالجة .

- فلقد اعتمد على : **الأسطورة الفنية** كما في قصة (سيزيف والصخرة)، ولم يتدخل الكاتب نهائياً طوال بنيانها البسيط ، كما أنها دارت حول شخصية رئيسية واحدة (البطل) وشخصيات ثانوية (الابن ، والأطفال الذين يلعبون) بمقدار ما تحتاجه القصة فقط .

- استخدم **الضمائر الكلامية** في قصصه ، فاستخدم ضميري الغائب والمتكلم في قصة (السَّبَّاحة في الرِّمال)، القائمة على شخصيتين رئيسيتين ، هما الشاب الذي يَغْرَقُ ، والشاب الذي يُحَاولُ إنْقَاذَهُ ، ثم إن أحداثها نسجت بطريقة تدل على وحدة الزمن ، حيث ترى أنها قد دارت أحداثها متصلة بلا انقطاع ، لتنتهي في زَمَنٍ وَاحِدٍ قَليل المَدَى .

كذلك استخدم ضميري الغائب والمتكلم في قصة (أَسْتَغْفِرُ الله) القائمة على شخصيتين رئيسيتين هما سَعْدُ الله الطَّاغِيَةُ ، ومُحمَّدٌ العَضَل المُعْجَبُ بِهِ ، وشخصيات ثانوية لا تتعدى دورها المنوط بها في الحدث .

واستخدم الضمائر الثلاثة في قصة (معقول) القائمة على شخصيتين رئيسيتين ، هما " نَبَويَّة " وزوجها الذي يَلْقَى الويلَ منها ليل نهار ، وشخصية ثانوية وهي

---

(١) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، صلاح فضل / صـ ٢٦١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، صـ ١٩٧٨ م .

(٢) القصة القصيرة في أمريكا ، ر. أي . بـ وست ، ترجمة سميرة عزام ، صـ ١٩٢ .

"زَنُّوبَة " التي تُعتبر ملازمة لنبوية تعطيها الدُّروسَ المُنظَّمةَ في كيفية السيطرة على زوجها ، « وكيف تمحوه من الوجود» [٢: ٣٩٦].

فالقصة بالرغم مما حوت من أحداث دارتْ جلُّها بين نبوية وزوجها المسلوب الإرادة ، مما ساعد على تجسيد الوحدة في أبعاد الشخصية من عِدَّة زوايا .

- كما اعتمد على أسلوب " **المونولوج** Monologue **الداخلي** " للشخصية ، بحيث تظهر الجوانب النفسية الحقيقة ، كما في قصة (قصة صيف)، وقصة(وجهات نظر)، وقصة (حلم العمر)..... وغيرها كثير .

- توظيفه طريقة **استدعاء الماضي** واسترجاع الذكريات ، ليظهر أمام القارئ الجانب البعيد للشخصية ، ليساعد على الوصول إلى الحقيقية ، فقصة(حلم العمر) تحمل كثيراً من هذا الاستدعاء ، كان البطل حريصاً دائماً أن يبدها بقوله:(أنْسَى الأيَّامَ الطويلة التي قضيتُها على ظَهْرِ الحمار...– أنْسَى أيَّامَ الجَوْعِ في القاهرة...– أنْسَى أنَّ أبِي باعَ الفدانَ ونِصْفَ الفَدان...)[٢: ٤٢٠].

وقصة (أخلفت الموعد)، وقصة (ملاعب الصبا)..... وغير ذلك .

- استخدم وسيلة **القصة الدائرية** ،عندما بدأ قصة (مَلاَلَةٌ) بجملة « مَلاَلَة تَمْلأُ وقْتِي ، تَمْلأُ يَوْمِي ولَيْلِي ، تَمْلأُ أمْسِي وَغَدِي »[٢: ٤٣٦] ، واختتمها بذات الجملة ، مما أضاف تأثيراً جديداً لحصار بطل القصة في دائرة واحدة مفرغة ، هي دائرة المَلالة .

فقصص ثروت أباظة تتحقق فيها وحدة الانطباع ، فهي لا تتعدَّد فيها الشخوص إلا بمقدار ما يريد أن يُبيِّنَ المؤلِّفُ عن المَوْقِفِ الذي يُعالج ، كما أنَّها تدور في مكان واحد وفي زمن يستغرق هذا التعبير، مهما طال هذا الزمن أو امتد، ألم تدور أحداث قصة (هذه اللعبة) بين شخصية رئيسية وهي" ناهد " وشخصيات ثانوية لا تتعدى دورها في الحدث كالظهور في **مشهد** أو اثنين على الأكثر كمَجْدِي ، أو أمِّها ، أو زَوْجِ أمِّها في إطار زمني مُتَّصل.

إنَّ هذا الفرق الهامَّ بين القصة القصيرة والرواية ، الخاص بتعامل القصة القصيرة مع الكَبْتِ والهزيمة والضياع والإخفاق، يغلب على قصص ثروت أباظة ؛ لأن واقعَ البلادِ من احْتلالٍ واسْتعبادٍ وفقرٍ ومَرَضٍ يُناسبُ هذه المَعَايِيرَ ، ألم يعش هذا الشاب وهذه الزوجة الخائنة في قصة (لا تدري) في ضَيَاعٍ ، فكان لا هدف لهما في حياتهما إلا تحقيق النَّزوات والجَرْيَ وراء الشهوات فاستمرت الخيانة سنوات ثلاثاً وبِضْعَةَ أشْهُرٍ .

ألم تُخْفِقْ " نادية " في قصة (النابغة) في تَحقيقِ أملِها ، فتركت اليأس والهزيمة والضياع يستولي عليها ، فتصير إلى الخَطيئةِ بَدلاً من النُّبوغِ والتَّفوُّقِ ، بِمُسَاعَدَةِ القوَّادِ "عمّ حسين " بَائِعِ السَّجَائِرِ .

هل كانت شخصية " عِيْشة " في قصة (الستّ عِيْشَة) شخصية سوية تتفاعل مع واقعها بالأخلاق والقيم والأصول والعادات التي يقوم عليها المجتمع ، ثم ما هذا الفساد والتهتك والإباحية التي كانت تعيش فيها الزوجة في قصة(الرحمة القاسية) أليس عبد الواحد في قصة(تقرير الطبيب) مِثَالاً على خُبْثِ طائِفَةٍ من الأصدقاء في المجتمع تَتَسَلَّلُ في مَكرٍ ودَهاءٍ وإظهار الطِّيْبَةِ لتحقّق غاياتها ؟ .... شخصياتٌ ينبغي استئصالها وبترها ليسلم من شرورها وآذاها المجتمع .

فطُرُقُه المُستخدَمَةُ التي يلجأ إليها في قصصه الرومانسية لإبراز مضمونها وصولاً لوحدة الانطباع والتأثير ، تشير إلى أي مدى يؤكد ثروت على بقاء الحياة الزوجية واستمرارها ، والنِّضال من أجل البقاء ، ومعالجة الانفصال وفشل الزواج ، كما يعالج في بعض قصصه الرومانسية ، ارتباطَ الطالب والطالبة ، والفتى والفتاة ، بنهاية زوجية متوقعة تلمس الكيان الأسري ، وهذا يؤكد ما تحتله الزوجية في عالم ثروت القصص ، وهو ما ألح عليه في العديد من مجموعاته ، وجسدتها مواقفُ النهاية .

ثَامِناً: الزَّمَانُ والمَكَانُ :

يرى بعض الباحثين ضرورة توفير الوحدة الزمنية في القصة – تحقيقاً لمبدأ وحدة الانطباع الذي سبق أن نادى بها إدجار آلان بو Edgar Allan Poe– حيث

تحدث القصة في فترة زمنية قصيرة متصلة ، وهنا تلزم الإشارة إلى أن هناك بعض القصص التي كادت تُغطي مساحةً زَمنيةً أوسع ، وربما شملَتْ تَتَابُعَ كَثِيرٍ مِن الأحْداث[1] .

والملاحظ على بعض قصص ثروت أباظة أنه لا يخصُّها بزمنٍ مُعيَّنٍ ، وأما المكان فمختلف فيه ، فأحياناً تكون **الأماكن مُبهمةً** فلا يذكر اسم شارع أو بيت أو فندق أو أي مكان ، وذلك بهدف جعل قصصَه صالِحَةً لأن تكون تمثيلاً لأي مكان في أي قرية أو مدينة تُرَى فيه مثل أحداث القصة ، ومن ثم فهو يدعو أهل هذا المكان لأن يُقَاوِمُوا ويُغَيِّروا ويُبَدِّلوا ، وألا يقعُوا فَريسةً سهلةً أو ضَحيةً ، كما فعل ثروت في قصة (الأيام الخضراء)، و(أحببت وهمي)، و(لقاء ولا وداع)، و(لا تدري)، و(وأنا .. ما ذنبي)، و(الرحمة القاسية) وأحياناً يَذْكُرُ **أماكنَ مُطلقَةً** كالرِّيف والقَرْيَة كما في:(عودة السيد سكر)، و(حيرة)، و(عودة الزغاريد)،أو **الصعيد** كما في قصة:(حلم العمر)، و(شوار وهيبة)، أو **الصحراء** كما في قصة:(ملاعب الصبا) ، أو **المقهى** كما في:(الظِّل)، أو **اللُّوكاندة** كما في: (ثمن الدواء)، وأحيانا تراه في بعض القصص **يُحَدِّدُ الأمَاكِنَ** ، كما فِي قصة (ربيع) حيث حدد مكان الأحداث بأنه **بَابُ الشعرية بالقاهرة** ، وما فيه من القهر والظلم الأُسَرِيّ ، جراء أحداث الحرب العالمية الثانية ، وقصة (الميراث)، حيث حدد مكان الأحداث **حَيِّ السَّيِّدَةِ زَيْنَبَ بالقاهرة** ، هذه القصة الرمزية التي تدل على سلطان القوة بين الاشتراكية والرأسمالية ، ولكن هل يقصد ثروت من وراء هذا التحديد الإشارة إلى الشعوب الفقيرة المغلوبة التي تتطلع الدول الغنيَّة إلى ما في أيديها ؟ هل هي حقيقة تُصوِّرُ واقعاً أليماً تنتهك فيه حقوق الطبقات الدنيا في المجتمع فلا يعبأ بكرامتها وعزتها ؟ هل هو بيان فساد استغلال حاجة ظَرْفِ المجتمع المتدني إلى المال بأي وسيلة ؟ هل هي بيان إلى وجوب تطهير المجتمع من أمثال هذا الغني المتطلع إلى ما في أيدي الآخرين طالما له فيه رغبة ؟ هل هي

---

(١) ينظر : القصة القصيرة ، سيد النساج ، صـ ٢٣ ، دار المعارف (سلسلة كتابك- رقم ١٨) ، ١٩٧٧م.

دعوة إلى تطهير المجتمع من أمثال هذا الزوج الـذي ماتـت نخوتـه ورجولتـه وكرامته؟....إلخ

فأحداث قصة (حلم العمر) تنتقل من حركة إطار المكان – قرية فـي أقـصي الصعيد– إلى الحركة في إطار الزمان ، وهي في تطور مستمر وتعايش جديد في ضوء مقتضيات الأحداث الماضية والحاضرة والمستقبلة تمتزج وتختلط ؛ لذلك قد غطت قطاعاً زمنياً طويلاً واسعاً ، بخلاف قصة (السَّبَّاحَة في الرِّمَال) التي غطَّـتْ قطاعاً زمنياً قصيراً ضيقاً .

لذلك يُفَضَّلُ الوحدةُ الزمنيةُ ذات الزمن المتصل المحدود في القصة القـصيرة ، تحقيقاً لوحدة الانطباع والتأثير ، إلا أنه يوجد الكثير من قصص ثروت القـصيرة تُغَطِّي مساحاتٍ زَمَنيةً طَويلةً ، ومَكانيَّة مُتنوعةً ، وشُخُوصاً مُتعدِّدَةً ، مثـل قـصة (حكاية رجل بخيل)، و(بقي شيء)، و(وحدة) وذلك يرجع إلى استعداده الفطري لكتابة الرواية التي تحتاج إلى مساحة زمنية أطول من القصة القـصيرة ، بـل إن كثيراً من قصصه تصلح في الأساس كنَوَاةٍ لِروايةٍ طَويلةٍ كقصة (تقرير الطبيـب)، و(النابغة)، و(أستغفر الله) ... إلخ .

ففي قصة (النابغة) مثلاً يَعتمِدُ على المسار الزمني الطويل للسرد ، الذي يمتد منـذ دخول " نادية " المدرسة ، وسط ظروف صعبه ، وتطور هـذه الظـروف حَتَّـى المرحلة الجامعية ، وذلك دون الدخول في أي تفريعات أو تفاصيل ثانوية ، وقد قدَّمَ هذا الامتداد الزمني في صورة فنية ناضجة ومقنعة حَتَّى سُقوط نادية وانحرافها في نهاية القصة .

وكذلك لم يحدد ثروت القصة بزمان معين ، حَتَّى تكون صالحة لكـل عـصر يَبْغِي التَّحرُّرِ ويريد التغيير أو القضاء على تلك الأنماط والعادات والأخلاق السيئة التي تقع لكثيرٍ من أفراده ، ويذهب ضحيتها الكثير من طبقات المجتمع وأفراده .

ولكن بالرغم من ذلك تراه في بعض قصصه يشير إلى أحداث يمكن من خلالها تحديد الزمان ، سواء كان **تحديداً مُعَيَّناً بأحداث** ، كما في قـصة (ربيـع) التـي دارت أحداثها عقب الحرب العالمية الثانية(١٩٣٩-١٩٤٥م) أثناء الأزمة التي كانت

بين ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية ، وقصة (هو الله) التي تدور أحداثها حول قضية الاستنساخ البشري المعروفة « بالنَّعْجَة دُولّلي Dolly the sheep في يوليو ١٩٩٦م »، أو كان **تَحديداً وَاسِعاً** كما في قصة (فوق السعادة)عندما عاتبت أَمِيْنَةُ أختَها ثُرَيَّا على خروجها دون إذن زوجها ، فقالت ثريا « نحن في القَرْنِ العِشْرِيْنَ ، ولابُدَّ للرَّجُلِ أن يَثِقَ في زَوْجَتِه»[٢: ٢٨٢].

وربما مرت القصة القصيرة بالمستويات الزمنية الثلاثة ، وهي : زمن السرد العادي الذي يغلب على جميع القصص الواقعية ، وهو **الزمن الحاضر** ، وزمن استدعاء الذكريات والرجوع بالأحداث إلى الوراء ، وهو **الزمن الماضي المُتَخَيَّلُ** ، وزمن التطلع إلى الآمال وتمنِّي الوصول إليها ، وهو **الزمن المستقبل** ، هذه هي المستويات الزمنية الثلاثة التي نَعِيش بِهَا الحَيَاةَ .

ولقد عالج ثروت هذه المستويات المتوفرة في أكثر من قصة مثل قصصه : ذكريات بعيدة ، وعلى رغم الأيام ، وملالة ، ولا تدري ، وولدي ألا تعود ، وحلم العمر ، وقصاصات ، ولا...لا تعودي .... وغيرها ، حيث نجد القصة تقوم بعملية استدعاء الذكريات الماضية من خلال تخيل الشخصية من أجل الوصول إلى حقيقةٍ قد تساعد عليها شُكُولُ القصة ، وأحداثها المتطورة .

ففي قصة (وحدة) زمن السرد العادي في القصة يقطعه الزمنُ الماضي بكل من شخصيات: الزوجة ، والابنة ، والعاشقة ، والزوج (المحامي) ، كذلك في قصة (على رُغم الأيام) يقطع السردَ العادي ، حديثُه عن علاقته مع« لِيزا liza» في انجلترا وهو جالس في « ميناهاوس mena-house» بالقاهرة ، مما ساعد على تكثيف الحدث وتعميقه .

كذلك تظهر حركة الزمان في قصة (مَلالَة) حينما حاول ثروت أن يكثف لحظات الحَبس النفسي للبطل ويركزها ، لذلك يوجد زمنان في القصة ، **الأوَّل**: زمن السرد العادي ، حين نجد البطل حبيساً في مَلالته في بداية القصة ونهايتها ، **والثَّاني**: هو زمن القصة المُتَخيَّلُ ، وفيه يتم تضييق الخناق النفسي على البطل بالاعتماد على استرجاع عدد من المشاهد ، كزوجته التي تزوجها من عشرين عاماً

، وشبابها وكهولتها ، وجمالها الذي ولّى ، وأولاده ، ووظيفته .. إلخ ، إن استخدام ثروت لهذين المستويين من الزمن أعطى عمقاً جمالياً للمعالجة حتى بدت القصة تنتهي حيث تبدأ ، وذلك بسبب ثبات المكان والحركة في الزمان ، كما ورد هذان المستويان في قصة (أختي .. وأنا) أيضا .

تاسعاً: البِيئَةُ:

وهي مجموعة القوى والعوامل الثابتة والطارئة التي تحيط بالفرد وتؤثر في تصرفاته في الحياة وتوجهها وجهة فنية .

فترى في قصة (الستّ عِيْشَة) تَمثيلاً لأثر تغيير البيئة على أصحابها ، وتُمَثِّلُ من ناحية أخرى تَطلُّعَ الطبقة الصغيرة ومحاولتها اللُّحُوْق والصُّعود طفرة واحدة دون أن تَعُدَّ للأمر عُدَّتَه ، وتَمَثُّلُ أخيراً أثر الطَّبَقِيَّةِ في حياة هذا المجتمع ، وهذا الأثر لم يقتصر على المسائل الجزئية فقط .

ويتَّجه بعضُ الكُتَّاب إلى البيئة المَحَلِّيَّةِ ، أو اللَّون الرِّيفيّ يعنون بإبرازه في القصة أعظم عناية ، ويحاولون أن يعكسوا أثر البيئة الطبيعية التي يحيون فيها في نفوسهم وفي تكوين أن أذواقهم ، فلابد للكاتب من أن يعي البيئة وَعياً تاماً ، وأن يُبيِّنَ تفاعلها مع الشخصيات مؤثرة كانت أم متأثرة .

ففي قصة (لا تدري) ترى بيئة هذا النموذج الشاذ الخارج عن أعراف المجتمع وأوامر الدين ، ومن ثم كان يلتقي مع عشيقته في بيته ليُعَبِّرَا عن خيانتهما لأعراف هذا المجتمع وتقاليده الدينية ، يَمْتَاحان في هذا المكان من اللذة المُحرَّمة التي أنتجت في حلقيهما مرارة وغصة في النهاية .

وقصة (حَيْرة) التي يدل اسمُها على « التِّيه والضَّياع »، تمثل قُطْبَيْنِ المجتمع في تلك الفترة وهما : طبقة الفلاحين الفقراء ، وطبقة القادرين الأثرياء وأصحاب الإقطاع التي لم يكن يكفيها ما هي فيه من ثراء ونعيم ، فكانت تتلذّذ بمتاعب وفقر الطبقة الثانية حين تستولي على ما لها من قُوت في الحياة بأي وسيلة ، بحيث تظل

تلك الطبقة خاضعة لها ، تقوم على خدمتها وتنفذ أوامرهـا ، وخدمـة أرضـيها وأملاكها اللامُتَناهِيَة .

كذلك ترى في قصة (مَلاعِب الصِّبا) تَطَلُّعَ الطبقة الفقيرة العامـة ، ومحاولـة الصعود إلى الطبقة الثرية مهما كلَّفها ذلك ، فحَمدانُ دائماً ينظر إلى هـذه الطبقـة الارستقراطية ، فيُعْجَبُ بشكلها المنمق وملبسها المُهَنْدَم ، وتمنَّى لو أصبح مثلهـا ، فأحبَّ " لَمْيَاءَ " بِنْتَ هذه الطبقة من أجل هذا الوصول .

أما في قصة (تقرير الطبيب) فبيئتُها البيئة التي ينمُو فيهـا الخـداع والخيانـة والمكر في نفس صاحبها ، الذي يحتال ليصل إلى ما يريد ، يعاونُه في ذلك ذكاؤه أحياناً ، وطبيعةُ الشخوص التي أمامه ثانيةً ، حين يستغل فطرتَها وسلامةَ نيَّتِها في الإيقَاعِ بها ؛ ليستولي على ما تحت يدها وما تملكه من مال أمَّنَتْها عليه .

فأَثَرُ البِيئَةِ المِصْرِيَّةِ في قِصَصِ ثَرْوَت أبَاظَة يَبْرُزُ في عِدَّةِ نَوَاحٍ ، منها:

- **الخَيَالُ المُسْتَمَدُّ من المَشَاهِدِ البِيئِيَّةِ** ، نعثر عليه في كثير من قصصه ، حيث يقول الكاتب في قصة(وجهات نظر) على لسان الزوجة:« وكان مَنْظَر زَوْجِي طَرِيفاً حِينَ يَدعُو إلى بَيتِه فَرِيقَينِ ممَّن يَرجُو لَدَيهِم نَفعاً ، أَحَد الفَرِيقَين مِن هُـواة الخَمر ، والفَرِيق الثَّاني مِن هُواة الدِّين ، فَكُنتَ تَراه يُمْسِك كَأسَـه بِيَـد ، وإحـدى مَسابِحه المَرجَانِيَّة بِاليَد الأُخرى ، ويُدير الحَديث على الناحيتَين مُوجِّهاً إلـى كُـلَّ فريق الحديث الذي يُرضِيه»[٢: ٣٣٩].

- **الرُّوْحُ المِصْرِيَّةُ السَّاخِرَةُ** يُشَكِّلُهَا الكَاتِبُ في هذا الحديث على لسان البطل وهو يتحدث عن زوجته المُتَيَّمَة بقراءة الجرائد اليوميَّة لمُتابعة الأحداث العَالَمِيَّـة ، بسبب موت ابنها في إحدى غارت الحرب العالمية الثانية فـي قـصة(رَبِيْـع) : «زَوجتي هذه آفتها قِراءة الجَرائد وقد انصبَّت هذه الآفة على حياتي أنا تُنغِّـصها ، فأنا من حياتي هذه في ظلام ، الظَّلام أعظَم منه إشراقاً ، زَوجتي خَدُّوجـة بنـت الشَّيخ عَبْد الصمد ، تَعلَّمتْ القراءة على يَد أبيها في الكُتَّاب ، وشَقيتُ أنا بما تَعلَّمتْ وبما تَقرأ ، زَوجتي خَدُّوجة بنت الشَّيخ عَبْد الصَّمد ، تُتابع كَنيـدي واجتماعاتـه ،

وخروشوف وأحاديثه ، فإن اختلفا – وهما لا يَتَّفقان – فنهاري أسوَد من الحبر ، والحَرب تَقوم في بيتي مُتوقَّعة الحَرب في العَالَم ، ووَيْل لي من خَذُّوجة ، ووَيْل لِي من كَنيدي ، ووَيْل لي من خروشوف .. يَا لسُخريَّة الحَديث ، جاءَ الزَّمن وأصبَحتْ خَذُّوجة تُوضَع مع سَاسة العِلم ، العَالَم جَميعه..البَشَريَّة برُمَّتها، خَذُّوجة»[٢: ٣٤٩].

أَلَيْسَ هذا التَّصرفُ من أَخَصِّ خَصائِصِ الرُّوْحِ المِصريةِ المَيَّالَةِ إلى التَّندُّرِ والفُكَاهَةِ حَتَّى في أحْلَكِ المَوَاقِفِ ، تَتميَّزُ بالجدِّ والحُزنِ في آنٍ واحِدٍ ، وكعادة المِصريينَ الذين يَتَنَدَّرونَ عَلى أَحَدِ المَارَّةِ ، أو أحَدِ السُّذَّجُ ، أو إحْدَى الزَّوجاتِ اللاتي تَمِلْنَ إلى اجْتِلابِ الهُمومِ والأحْزَانِ .

وفي قصة (معقول) تقول نَبَويَّةُ الزوجةُ المُتسلِّطَةُ القَبيحةُ التي تَشْعُرُ بِصَرْحِ عَظَمَتِهَا الشَّامِخِ وهي تَشْتُمُ زَوْجَهَا بأمِّه كما تعلَّمَتْ من جَارَتِها زَنُّوبَة ، الذي مات زوجُها وهي تُوْجِعُه بالكلمات ، وساعة إذن قالت نَبَويَّة لِزوجها:« إيَّاكَ أنْ تَموت... يا حَبيبتي يا زَنُّوبة ، من يوم مَوْت زَوْجها لم نَسمع لها حِسّاً ، {يقول الزوج}:وهَكذَا أنا أعرف أنَّها تُريدني ليَسمع الجميع حِسّها، ولتُعلِن بوجُودي وُجودها»[٢: ٣٩٧].

أَلَمْ تَرَ هذا التَّفكك والانهيار الذي تتعرض له الأسرة من خلال الوضع الأسري المقلوب ، فالزوجة التي تَنْبَغِي أن تَغْمُرَ زوجَها وأبناءَها بحنانها ، وتَسْهَرَ على راحتهم ، تتحولُ إلى نَمَطٍ مُستَبِدٍ مُزْعِجٍ أرْعَنَ ، والأبُ يَتحوَّلُ إلى هُزْأَةٍ مُستضعَفٍ عَاجِزٍ عَن اتِّخاذِ أيِّ قَرارٍ ، بل قد يصلُ الأمرُ إلى السَّبِّ والقَذْفِ والتَّجْرِيْحِ بالأُمِّ ، فُهو لا يَستطيعُ مُواجَهَةَ زَوجتِه ، وهَذا الهُبوطُ ، وزَوالُ الهَيبَة ، والتَّفريط في الكَرَامَةِ والحُقُوقِ والوَاجِبَاتِ لِربِّ الأسرَةِ ، وهذا التَّخَاذُلُ المَشِيْنُ لا يَقبلُه القارئُ ولا يسامَحُه عليه ، وإن كان واقعياً اجتماعياً نُعَايِشُهُ في البيئة المصرية كثيراً.

وهذا يَدلُ على أن الكاتبَ تسرَّبَ إلى دَاخِلِ النَّفْسِ المِصريَّةِ التي تتَّسِمُ بروح الفُكاهةِ والسُّخريَّةِ في أحْلَكِ وأعْسَرِ أوْقَاتِها ، وهذا مِنْ أروعَ مَا أبْدَعَ خَيالُ ثَرْوت ، لذلك تجد الروحَ المصريةَ ماثلةً ومجْلُوَّةً في كل قصة من قصصه .

– **التَّنْوِيْهُ بِبَعْضِ العَادَاتِ المَصْرِيَّةِ** أثرٌ من آثار البيئة في النتاج الأدبي ، فالكاتب في قصة (رضوان أفندي) يقول مُصوراً فَزَعَ رضوان أفندي وقلقَه لِعدمِ

إنجاب زوجته ، يصوِّرُ هذا المشهد في أسلوب فلسفيٍّ يدل على قُوَّة تخيُّله ، وبراعته في رسْمِ الوَاقع:« عَاقِر هي.. ما أبغَض المَرأة العاقِر إلى قَلْبي .. شجرة لا تنبت ولا تَخضرّ ، سائرة إلى الجَفاف بلا رَبيع لها ، لا تَتجدَّد ولا تَتجدَّد الحياة فيها ، فالحياة حَوْلها طَريق إلى النِّهاية ، طَريق لا يُنيره أمَل من طِفْل ولا ابتسامه من طِفْلة ولا وَعْد من الحياة أنّ لي في الحياة من بَعْدي وُجوداً من أطفالي ،أنا جُذورهم ، وهُم الفُروع مِثْلما كُنتُ فَرعاً لجُذور مَن قَبْلي ..... لا لن أكُون هذه النِّهاية»[٢: ٣٨٧].

- **اسْتِشْهَادُهُ بِالأقْوَالِ الشَّعْبِيَّةِ والأمْثَالِ العَامَّةِ المصريَّة** [١] في كثير من المواقف ، وهذا يدل على شدة ارتباطه بالبيئة ، والتحَامه بعامَّةِ الشعب وخاصَّته ، وغَالباً ما يذْكُرُ عِبَارته الشَّعْبِيَّةَ :« الحَال من بعَضه» وهي عبارة دارجة على لسان الشعب المصري ، كما في قصة (رضوان أفندي٢:٣٨٧) ، ومن هذا قوله :«والله عِشنا وشُفنا» في قصة (حيرة٢: ٣٢٥) ، وقوله :« اختَشوا! » في قصة (أستغفر الله٢ :٣٤٤)، وقوله :«يَما جَاب الغُراب لأمّه» في قصة (معقول٢ :٣٩٥)، وقوله:«لكُلّ عُقْدة عِند الكَريم حَلال»، في قصة(قصة صيف٢ :٤١٠)، وقوله:«عَاشا في تَبات ونَبات وخَلَّفوا صبيان وبَنات»، في(قُصاصات٢:٤١٧) .

كما **اسْتِشْهَدَ بالأقْوَالِ المَأثُورَة**[٢]، فيقول:«أَثَر من بَعْد عين» في قصة(انتظار٢:٣٥٥) ، وقوله :« لا هُم في العِير ولا في النَّفير» في قصته (وُجهات نظر٢ :٣٤١)، وقوله :«النار لا تَأكل حَطَبها كُلّه» ، في قصته (أستغفر الله ٢ :٣٤٤)، وقوله: «من مأمَنه يُؤتَى الحَذَر» في قصة (مزق هذا الخطاب٢ :٤١٤)، وقوله :« هَوِّنها تَهُن» ، في قصته (وظيفة دائمة٢ :٣٠١).

- **التَّنْوِيهُ بِبَعْضِ السُّلُوكِيَّاتِ المصْرِيَّة** التي غلبت على الوسط البيئي المُنحل ، كسَرِقَةِ الامتحانات كما في قصة(على الطريق)، والرِّشْوَة كما في قصة (انتظار)

---

(١) وهو من التَّنَاص الشَّعْبِي ، إذا صح التعبير ، والتناص : هو التَّوَاجُدُ لِنَصٍّ مَشْهُور فِي القِصَّةِ ، وهو نوع من التضمين أو الاقتباس .

(٢) وهو مِنَ التَّنَاص بالمَأثُور ، إذا صح القول أيضاً .

والانحراف الاجتماعي كالطُّغْيَان وقَطْعِ الطُرُق ، كما في قصة (ملاعب الصبا) و(شوار وهيبة) ، والانحلال الأخلاقي الذي بدا في الخيانة الزوجية في أكثر من قصة .

وتصوير الكاتب لتلك الأحداث ، وبيان تلك البيئة دعوةٌ منه لطبقات المجتمع سواء الكادحة أو الغنية أن تفطن لما يُحاك بها من أمثال هذه النماذج السابقة ، وأن تَحْتَاطَ وأنْ تُغَيِّرَ وتُعَالِجَ .

* ثَرْوَت أَبَاظَة ومِرْآةُ النَّقْدِ الوَاقِعِي فِي قِصَصِه القَصِيْرَة:

الواقعيةُ: تَصويرٌ لكلِّ ما يُحيطُ بالحياةِ ، وتَفْسِيْرٌ لِواقعِها المُعاصرِ ، مع عَدَمِ الاعتماد على الأوْهَامِ والخَوَارِقِ ، والحدُّ من الاعتمادِ على الخَيالِ ، لذلك استخدَمَ ثروت أباظة تِكْنِيكاً فَنياً ، وتَدَرُّجاً واقعياً ، وتَطوراً طبيعياً يتَّسمُ بالدِّقَّةِ والبَساطة والشَّاعريَّةِ فِي ذَاتِ الوَقْتِ ، وذلك خِلال مرحلته الواقعيَّةِ التي يعرِّفُها بأنَّها« نَقْلُ الحياة بطبيعتها دُونَ افْتِعالٍ أو تكلُّف ، ودونَ أن نُحمِّلَ الجَوَّ أو الأشخاصَ مَا لا يَحْتَمِلُ ، وليس من الحقِّ أن أنْقِلَ أَقْبَحَ مَناحِي الحَياةِ وأقربَها إلى الحَيَوانيَّةِ لِنكُونَ بذلك وَاقِعِيينَ ، فَإذا فعلْنَا واقتضَتْ القصَّةُ التي نراها أنْ نَفْعَلَ ، فلا بأسَ بِنا أن نفعلَ ولكن في شَرَفٍ وفي عِفَّةٍ ، وفي الطَّرِيقِ الذي لا ننْحَدِرُ فيه إلى هؤلاء التُّجَّارِ من بَاعَةِ العَناوينِ والصُّوَرِ»[1].

وإذا أردنا أن ندرس واقعية القصة عند ثروت أباظة ، فإننا نسأل : مَا هِي القَوَاعِدُ العَامَةُ للواقعيَّةِ ، وهل رَاعَاهَا أمْ أمْرَجَهَا ثَرْوَت أَبَاظَة فِي قِصَصِه القَصِيْرَةِ؟.

ولذلك ينبغِي أنْ يعلم كُتَّابَ الواقعيةِ أن هناك أسساً وقواعدَ ينبغي أن يراعيها الكاتبُ عند كتابة القصة ، ومنها :

---

(١) النماذج البشرية في أدب ثروت ، صـ ٩٤ .

- أن تكون للقصة القصيرة وحدة : وحْدَةٌ في الانطباع ، ووحْدَةٌ في الزَمَن ، ووحْدَةٌ في الحَدَث ، بهذه الوحدات تتوافر للقصة فنيتها الواقعية ، فالوحدة تجعل الكاتب همَّه مقصوراً على إبراز الفكرة الأساسية .
- أن يجانب الكاتبُ التصريحَ ويراعي التلميح ، فلا يضع التفاصيل المُهلهلةَ بحيث لا يترك شيئاً لفطنةِ القارئ وذكائه .
- وأن يعني الكاتب برسم شخصياته ، وأن يجعلَها تصدرُ في أقوالها وأفعالها عن منطق الحياة التي أرادها المؤلِّفُ بأوْعِيَتِها الظاهرة وأوعيتها الخفية.
- ألا تكون الشخصيات بُوقاً ينقل ما يلقي إليه المؤلفُ من الكلام ، فيكون المُتكلمُ هو المؤلف نفسُه على لسان هذه الشخصيات البَبْغاوِيَّةِ .
- يجب أن تكون معاني القاصِّ مستمدةً من الواقع الذي هو ملئ بالأحداث .
- أن يعتمد الكاتب على أماكن واقعية من المجتمع الذي يقصد به أحداثه .
- ألا يجنح الكاتب كثيراً إلى خيال الماضي المحض الذي يبعده عن إطار الواقعية التي تتناسب مع المعاصرة والحداثة .
- ألا تخلو القصة من عنصر التشويق ، فتستحوذ على القارئ الرَّتابةُ والملالة بدلاً من النشوة والرَّوعة اللتين تدفعانه إلى متابعة القراءة حَتَّى النهاية.
- ألا تكون الفكرة التي يعالجها الكاتب مصنوعة في قالب موعظة أو حكمة ، بل يجب أن تكون الحكمة أو الموعظة مَطويَّةً في غُضون الأحداث .
- ألا يبالغ الكاتب في المحسنات البيانية ، وأن تَقِلَّ الصناعة اللفظية ، والمبالغات والتكلف إلا ما كان عفواً يتطلبه السردُ أو الحوار .
- وأخيراً :رغبتنا مأمولة ألا يعنون بالموضوعات التَّافهة العَابرةِ بقدر عنايتهم بالموضوعات الثَّابتةِ الأساسية المُعبِّرة عن واقع .

أما إذا تركنا قصص ثروت شاهدَ عيان على واقعيته، مستخلصين منها قواعدها فلابد أن نضع في الاعتبار أنه من رُوَّادِ القصة القصيرة في مصر ، مُعْتَرَفٌ له بالسَّبْقِ فيها ، مَعْدُوْدٌ من أعلامها ؛ وأن هذه الهناتِ أو المآخذَ لا تقلِّلُ من شأنه، ولا تَحُطُّ من فضله .

من هذه المآخذ التي وقفتُ عليها في دراستي لواقعيته :-

- **المآخذُ اللُغويَّةُ:**

١- إن معجمه اللغوي يحمل من سمات السلامة والصحة ما تشهد له بـه أكـابر العلماء واللغويين ، لذلك لم أعثُرْ إلا على هُنيَّةٍ تكلَّفْتُها ، وهي في قول البطل فـي قصة(ربيع٢: ٣٥٠) وأعتقدُ أن **الجَميعَ يعلمون** أنَّني لم أكلمُ هتلر بشأن الحـرب ، ولا فاتحتُ تشرتشل في أمرها»، فكان من الأفضل أن يراعي ثروت اللفظَ فيقول: " **الجميع يعلـم** "؛ لأنَّ "كُلَّ وجَميْعَ" بمَعْنى الْجَمْعِ ولَفْظهمَا مُفْرد، ولكنه راعى المعنى « إلا أن اعتبار اللفظ أكثر، وبه جاء القرآن : قال تعالى:﴿ كِلْتَا ٱلْجَنَّتَيْنِ ءَاتَتْ أُكُلَهَا ﴾ [الكهف: ٣٣] ولم يقل: آتتا[١]».

وهذا تَكلُّفٌ مَلْحُوظٌ مِنِّي عَلى هذا الأدِيْبِ القَصَصيِّ اللُّغَوِيِّ البَارِعِ .

- **المآخذ الموضوعية:**

ومما يجدر الإشارة إليه أن الجانب الرومانسي قد شغل جـزءاً كبيـراً مـن النطاق الفكري للأديب ثروت أباظة ، وهذا يدل على نظرته الشمولية إلى الكيـان الإنساني بشكل عام ، وإلى الحياة والمعاصرة بشكل خاص ، لأنه يعلم أن العاطفـة وقود تشتعل نيرانُه متى وَاجَهَتْ الرِّيَاحِ ، ليدرك بوعْيِهِ العقلاني أن للقلـب طاقـة تندفع نحو الحب والارتباط العاطفي متى أُتِيْحَتْ هذه الفرصة ، ولكن ليس انـدفاعاً أعمى بلا رَوِيَّة ؛ لأن هذا يتعارض مع الحياة الواقعية ، فالقلب والعقل – في الحياة – لا يمكن الفصل بينهما، ولا يحتمل كل منهما الفصال ، ولكن الحب العذري فـي العصر الأموي بين قَيْسٍ ولَيْلَى ، وكُثَيِّرٍ وعَزَّةَ ، وجَميلٍ وبُثَيْنَةَ ، الذي حاول ثروت تقليده في أكثر من قصة ، كما في قصة (سماء ولا أرض٢: ٣١٠) التي يقـول فيها على لسان بُثَيْنَةَ لشاعرها المتيم :« إنْ كَان حُبّكَ ابن نَظْرة فما أَشْبَهَكَ بالحيوان يَختار زَوْجَة عندما يَنظُر إليها ، ولكنْ الإنسان يَختار حَبيبه باتِّفاق الروح وانسِجام الوُدّ ، واتِّحاد المَثَل الرَّفيع» ، وفي قصة(حديث ولقاء٢: ٢٩٨) تزوج أحمدُ مـن

---

(١) حاشية الصبان على شرح الأشمونى لألفية ابن مالك: لأبي العرفان الصبان الشافعي١/١١٧، دار الكتب العلمية بيروت،ط١، ١٤١٧ هـ -١٩٩٧م.

المُعجبَة ، لأن« رَوْحاً لاقَتْ رَوحاً ، وقَلباً لاقى قَلباً» ، وفي قصة (خطابان٢: ٣٣٥) تقول الفتاة لفريد حُسنى الرَّسَّام « لو أنَّك يا صديقي أحببتَني جميعاً ، إذَن لَهَدأ خاطِري واطمَأن ، ولَقَبِلتُكَ زوجاً قائلة لنَفْسي .. إن ذَهب الجَمال بَقيت الروح، وإن ذَهب المال بَقي الفِكْر ، ولكنَّكَ واأسفا .. لم تُحبَّ إلا جَمال وَجْهي فقط .. وما أسرَع ما يَزول».

فقضية الحُبِّ العُذْرِيّ ، في العصر الأموي ، غلب فيها القلبُ العقلَ ، فانْحَنَى أمامَه ولم تَعُدْ له أيَّةُ قُوَّةٍ أو كَيَانٍ ، كذلك فعل " ثروت " في قصصه التي تناول فيها "حُبَّ الجَوْهَرِ والتَّعَلُّقَ بالرّوْحِ السَّامِيَةِ " وما فيه من مشاهد الحب العذري ، وما فيه من رائحة التصوف ، وكأن بثينة والشاعر في قصة (سماء ولا أرض) رمزٌ وعودة إلى هذا الحب الخالص من طغيان المادة أو العقل .

فهذا "حمدان " في قصة (ملاعب الصبا) هذا الطاغية قاطعُ الطريق ، لا تناله سيوفُ الأعداء ، ولا رماحُهم وأسلحتُهم ، ولكن قَلْبَ " لَمْيَاءَ " هذا المخلوق الضعيفُ الدقيق الرقيق يتحكَّمُ فيه بلَمْسِه السَّاحِرِ ، فيقتل نفسَه تَعبيراً عن حُبِّه لها ، فبرَغْمِ جَبروته وطُغْيانه ، إلا أنه لا يتحملُ نيرانَ الجَفاءِ والصَّدّ من " لمياء " .

إن قتلَه لنفسه أمام عينَيْهَا يجمعُ بين متناقضات الحياة ، فالقلبُ القويُّ الطاغي ، ضعيفٌ رقيقٌ في آن واحد ، القلب الذي ينبعُ منه التَّعدي والاغتيال هو نفسه الذي يَنْعَمُ بالحبِّ ويَتطَوَّقُ إلى الحنان والنظرة والابتسامة ... إلخ ؛ لذلك من الصعب الحُكمِ على القلب أو الوُصولِ إلى مِقياسٍ مُحدَّدٍ له بين النَّاس ؛ لأنه قد يجمع بين المتناقضات .

مِنْ هَذِهِ المآخِذِ الموْضُوعِيَّةِ :

١) **التَّحَوُّلُ المُفَاجِئُ لِلْقِصَّةِ** ، والتواء عنق الأحداث ، لتأخذ مَنْحَى مُعَيَّنٍ ، حَتَّى يُقنعَ القارئَ بهذا الاتجاه ، دون تصوير للواقع كما هو في أشخاصه ، وأحداثه ، وظواهره الاجتماعية .

ففي قصة (في الطريق.. ولن أعود٢: ٤٠١) جاء التحول للأحداث غَيْرَ مُبَرَّرٍ، فَلِمَاذا كانَ الشَّابُ يُعبِّرُ للفتاة عَنْ حُبِّه ورغبته في الزَّواجِ مِنْهَا ؟ ولِمَاذا عامَلَتْها أمُّهُ كَأمٍّ لهَا ثُمَّ تَنمَّرَتْ لَهَا بِمُجَرَّدِ زواجها ؟ وكيفَ تحوَّلَ الهَامِسُ بالحُبِّ إلى وَحْشٍ

كَاسِرِ مَلِئٍ بالعُنْفِ ؟ لمْ يُجِبْ الكاتبُ عن هذه التَّساؤلاتِ التي أضعفَتْ هذه القصةَ ، رُبَّما أن همَّه كان مُتَّجِهاً إلى توضيحِ الهدفِ الأخلاقي، وهو ضَرورةُ طَاعَةِ الأبِ ، والزَّواجِ باختيارِه لأن خبرتَه في الحياةِ أعمقَ وأطولَ .

وفي قصة (عودة السَّيِّد سُكَّر٢: ٣١٦) التي يدعو فيها الكاتب بضرورة التَّمَسُّك بالوطنِ ، إلا أنه قدَّمَها بشكلٍ سَاذِجٍ ، يلوي فيها عُنُقَ الأحْدَاثِ ، من أجل إقناع القارئِ بهذا المَبْدَأ ، ومن هنا كانت عَودةُ السَّيِّد سُكَّر وارتباطه بالأرض وارتباط ابنه من بعده غَيْرَ مُبَرَّرَةٍ ، فالقصَّةُ تُثِيْرُ العَدِيْدَ مِنَ الأسئلةِ المُرْتَبِطَةِ بِذِهَابِه للمَدِينَةِ:

- فلماذا استقبلتْه المَدينةُ بِكَسَادٍ غَامِرٍ ، ثم هُبُوطٍ عَاقِرٍ في الوقت نفسه ؛رغم أنَّه عندما زَارَ دُكَّانَه رَضِيَ عَن مَوقعِه مَعَ وَعْدٍ بِأَنْ يَدْعَمَهُ المعلِّمُ حَسُّونَةُ؟.
- لماذا سَرَى التَّسَمُّمُ إلى الأُوزِّ لمَّا خَرَجَ مِن الرِّيفِ إلى البَنْدَرِ؟.
- لِمَاذا سُرِقَ بَيْتُ السَّيِّد سُكَّر وهو بِجِوَرِ بَيتِ المعلِّمِ حسُونة حَمَّاه ؟

كل هذه الأسئلة لمْ يُقَدِّمْ لها المؤلِّفُ إجاباتٍ ، لذا كانتْ عودةُ السَّيِّد سُكَّر غيرَ مبرَّرَةٍ ، وأنَّ هذا المبدأ غَيْرُ وَاقِعِيٍّ بالأسَاسِ .

٢) **غِيَابُ الدَّافِعِ** – أحياناً – الَّذي أدَّى إلى تَطَوُّرِ الأحْدَاثِ حَتَّى نِهَايَتِهَا .

ففي قصة (لأنَّهُ يُحِبُّها ٢: ٤٤١) تَظَلُّ " سناءُ الزَّوْجَةُ سَلْبِيَّةً (فِعْلاً ، لأنَّها تزوجتْ دُونَ رغبتِها وإرادتِها) ، إيْجَابِيَّةً (فِكْراً) ،لأنها كانتْ الدَّافِعَ الأسَاسِيَّ لاسْتِرْدَادِ حَسَنِ (زَوْجِها) حُريتَه المفقُودةَ في اتِّخاذِ القَرارِ أو الاخْتِيارِ ، فلماذا اسْتَسْلَمَتْ لهذا الزَّواجِ مُنذ البدايةِ ، وما الدَّافعُ وراءَ سلبيَّتِها وهي بهذه الدَّرجةِ مِنَ الوَعْيِ الحَافِزِ ، المُنَظِّمِ ، المُغَيِّرِ المؤثِّرِ في الأحْدَاثِ ، ولا يَكْفِي أنْ يَكونَ عُذرُها أنَّها أُنْثَى.

وفي قِصَّة (حُلْمِ العُمْرِ٢: ٤١٩) لم نجدْ الدَّافِعَ الحقيقيَّ وراءَ انْتِحَارِ أحمدَ (بَطلِ القِصَّةِ) الذي عاش عمرَه مُنذ يَفَاعَتِه ، من أجل حُلمٍ واحد أن يكونَ طَبيباً ، وعندما ظهرتْ النَّتيجةُ بنجاحِه التي ظلَّ يَلْهَثُ – جَارِياً – وراءَها ، مُتَحَمِّلاً الفَقْرَ ، والجُوعَ ، والتَّعبَ ... أَلْقَى بنفسِه من فوقَ كُوبري قَصْرِ النِّيلِ .

نهايةٌ مَأساويَّةٌ دَاميةٌ بلا دَافِعٍ ، ولكن رُبَّما السببُ هو هروبُه من المُواجَهَةِ ، وعدمُ قدرتِه على المَسئوليَّةِ واتِّخاذِ القَرارِ ، فلقد انْزَوَى طُوالَ حياتِه في ظلِّ حُلْمٍ

واحدٍ مُعَيَّنٍ ، هَجَرَ كُلَّ ما في الحياةِ من أجلِ تَحقيقه ، فلمَّا حققَهُ اكْتشفَ حياتَه التي أضاعَها لاهثاً وراءَ حُلمٍ واحدٍ ، رفض من أجله كُلَّ شيءٍ ، فأصبحتْ معرفتُه بالحياة كلِّها قاصرةً على هذا الحلْمِ فقط ، ففضَّلَ الانْتحارِ.

فهذه القصَّةُ دَليلٌ مُروِّعٌ على عزيمة الإنسان اللَّامَحْدُوْدَة ، وجَهده المَبذُول من أجلِ تَحقيقِ الذَّاتِ ، فيهَا شيءٌ من حُبِّ الظُهور ، وليس فيها شيءٌ من التَّكَالُب أو السَّعْي للْوَهْمِ كما يدَّعي الكاتب منْ مَفهُوم كتَابَته ، لقد فاجَأنا الكاتبُ بهذا المَصير الغَيْرِ مُتَوَقَّعٍ .

٣) **ظُهُوْرُ السَّطْحيَّةِ والانْطوَائيَّةِ** لبعضِ الشَّخْصيَّاتِ الَّتي يَشْهَدُ لها الوَاقعُ بالثَّقَافَةِ والتَّطوُّرِ وحُسْنِ التَّعَامُلِ مَع النَّاسِ في حياتهم اليَوميَّةِ .

فالأبْطَالُ في قصَصِه الأَرْبَعَة (الأيَّامِ الخَضْرَاءِ)، و(أخْلَفْتِ المَوْعِدَ)، و(لا..لا تَعُودي) و(أحْبَبْتُ وَهْمي)، خرِّيْجُ جَامعَةٍ ، وكَاتبٌ – في قصَّيتَين – ، وطَبِيْبٌ ، شَخصياتٌ تَشهدُ لها النَّاسُ بالثَّقافةِ والمُعاملاتِ ، ولكن الكاتب رغم ثقافتها العاليةِ ، وتعملها مع الواقعِ ، ومُباشرتها في العلاقات والارتباطات ، جَعَلَهَا شَخْصيَّاتٍ سَطْحيَّةً ، سَاذجَةً ، انْطوَائيَّةً ، لا تَتَطوَّرُ ؛ بحُجَّةِ تعلُّقِهَا بالمَاضي الذي لا يَستطيعُ أن يحققَه الحَاضرُ ، بل يَصْدمُهم بقَسوَةٍ ؛ لأنَّهُم رُومانْسيُّونَ حَالمُونَ ، مُنْغلقُونَ ، مِثَاليُّونَ أيضاً يَتَمَسَّكُونَ بالوَهْمِ ، ويَعيشُونَ حُلماً مُسْتَحيلَ التَّحْقيْقِ .

ولكن التَّعليق الوَحيد أنَّها كُتبتْ في مرحلته الرُّومانسيَّةِ الأولَى ، الَّتي كانت يَغْلُبُ فيْها الهَدَفُ الأخْلاقي عَلَى عَنَاصرِ القصَّةِ.

٤) **تَصْويْرُ العَدْلِ والقِيَمِ الرَّفيْعَةِ ممَّنْ يَفْقدُوْنَ هَذا الاتِّجَاهَ في الوَاقعِ** ، وتَفْسيْرُ واقعِ الحَياةِ المُعاصرةِ لا حَسْبَ شَكْلِهَا الطَّبيْعيِّ بَلْ حَسْبُ الفكْرَةِ الَّتي يُعالجُها في مُعْتَقَده .

ففي قصَّةِ (شوَارِ وَهيْبَة٢: ٤٣١) التي يُعالج فيها ظاهرةَ القوَّةِ في المُجتمعِ الرِّيْفيِّ ، وظَاهرةَ البَقاءِ للأقْوَى ، تَجرى أحداثُها في القَريةِ حينمَا أرادَ عبدُ الباقي أن يَبيعَ بَقرتَه لتَجْهيْزِ ابنته " وَهيْبَة "– وبَعدَ إصرارِ زوجته – خَرجَ عبدُ الباقي لِيَبيْعَهَا، وهو في الطَّريقِ يُهاجمُه اللُّصوصُ ، فلمَّا أخبرَهُم أنَّه سَيبيعُها لِيُجَهِّزَ ابنته،

يَتَّفقُونَ معه أنْ يبيعَها وسيأخُذُونَ نصفَ الثَّمَنِ ويأخُذُ هو النِّصْفَ الآخرَ ، فبَاعَهَا بثَمَانينَ جُنَيْهاً ، فَحَاوَلَ إخفَاءَ عِشْرِينَ ، وحِينمَا أخبرَهم أنَّه بَاعها بستِّينَ جُنيهاً ، أخبرَه أحدُ اللُّصوصِ بأنَّه حكَمَ على نفسه بالإعْدَامِ منْ أجلِ عشرينَ جُنيهاً ، وأمَرَ بقَتْلِه ، فَارْتَمَى عَبدُ الباقي عَلَى قَدَمَي الرَّجُلِ يَستعطِفُه ، فَردَّ الرَّجلُ بعظَمَةٍ هَادِئَة : « أستغفر الله العَظيم يا عَبْد الباقي أفندي ، ولَكنّي لا أستطيع أن أعمل لكَ شيئاً.. العَدل يَجب أن يَأخذ مَجراه....والتَفتَ إلى الرَّجلِ الوَاقِفِ وقَال لَه في تَسامُحٍ :خُذْ منْه المَبلغ كُلّه مع ما أخفاه واترُكه يَمْضِ ، وقَفز عبدُ الباقي هاتفاً : يَحيا العَدل .. يَحيا العَدل»[٢: ٤٣٤].

فمُعالجةُ ثروت لهذه القصة مُعالجةٌ سَاخِرَةٌ ، ذَات مُزَاحٍ قَاسٍ ، يَغيبُ عنها واقعيَّةُ اللُّصوصِ ؛لأن مَنطقَ اللُّصوصِ ومُطالبتَهم بتَنْفيذِ العَدلِ مَع الكَذَّابِ بَاطِلَةٌ ؛لأنَّهم في الأصلِ يَنهجُونَ نهجاً خَاطئاً حِينَ يَعْتَدُونَ عَلى الآمِنِينَ .

فهذا العَدلُ الذي تُطَالبُ به القِصَّةُ مَفْقُودٌ في هذا المَجتمعِ للمُواطنِ العَاجزِ في مُواجهةِ القُوَّةِ الغَاشِمَةِ المَاثِلَةِ في الطُّغَاةِ ، وقُطَّاعِ الطُّرُقِ ، الذين يُحاولون إقَامَةَ قِيَمٍ صَادِقَةٍ عَلَى أسَاسٍ مُزَيَّفٍ خَرِبٍ .

٥) ويُؤْخَذُ عَليه أيضاً **خَطَأُه في بَعْضِ الجُمُوعِ الحِسَابِيَّةِ** :

ففي قصة(حيرة٢: ٣٢٥) زَرَعَ صميدةُ أفْدِنَةً أرْبَعَةً لِصَاحِبِها إسماعيلِ أفَنْدِي صاحبِ الأقْطَاعِ ، فلمَّا ذهَبَ صميدةُ للحِسَابِ في نَهايةِ المَحْصُولِ ، أمْسكَ إسْماعيلُ أفَنْدِي بدَفْتَرِه ،« وراحَ يُرَدِّد : صميدة عبد التَّوَاب .. صميدة عبد التَّوَاب.. ها هو ذا يَا سَيِّدي .. جُملة ما له مَلّيم خَمْسمائة ، وجُنيه مَائتان وستّة عَشر جُنَيهاً،{ ثم تَابَعَ قِرَاءةَ الحِسَابِ} فقال: منه أرْبعونَ جُنَيْهاً قِسْطُ شِرَاءٍ ، وستَّةٌ وستُّونَ جُنَيْهاً وأرْبَعَمَائة مَلِّيم إيْجَارٌ ، وأربعون جُنَيْهاً وسَبْعُونَ مَلِّيماً كِيمَاوِي ، وثَمَانيةُ جُنَيهَات خَفَرُ ، وثَمَانيةُ جُنيهاتٍ رَيٌّ ، وثَمانية جُنيهات مُقَابِلُ اسْتخدامِ آلاتٍ ، وسَبعونَ جُنيهَات مقابل إدَارَة ، **المجموع** يا سَيِّدي مَائةٌ وسَبْعَةُ جُنَيهاً وأرْبَعُمَائَةٌ وسَبعونَ مَلِّيماً .... يكون مجموعُ ما بقي له يا سَيِّد تِسْعَةٌ وعُشرون جُنيهاً وثَلاثُونَ مَلِّيماً»[٢: ٣٢٧].

وهذا خطأ ، فالجملة كما ذكر في بداية الحساب (٢١٦,٥٠٠) ، ومجموع ما علَى صَميدة حسب الجمع(٢٤٠,٤٧٠) ، فالصَّوَابُ أن صميدة عبد التواب بَعْدَ مـا زَرَعَ الأرضَ عَاماً كَاملاً أصْبَح مَدِيْناً لإسماعيل أفنـدي صـاحبِ الأقطـاع بـ ٣٠مليماً ٢٤ جُنَيْهاً كمَا ذَكَرَ هو في حسابه .

ولكنْ أعْطَاه إسماعيلُ دُونَ أنْ يَنظُرَ إليه ٣٠مليماً ٢٩ جُنَيْهاً ، وهذا اسْـتِعلاءٌ طَبَقِيٌّ ، واسْتِغلالٌ من الطَّبقةِ الانْتِهَازِيَّةِ التي تاجرتْ بأَقْوَاتِ الشَّعْبِ وأجسادِهِمْ ، بل شَارَكَتْ في هَذا المَزِيجِ الخَطيرِ من الاحْتلالِ والنَّصْبِ لا عَلى الفَردِ وحَدْه فحـسب بَل عَلَى المُجتمعِ ككُلّ .

- **المَآخِذُ الفَنِّيَّةُ :**

١) **الهُرُوْبُ مِنْ زَمَنِ الوَاقِعِ** ، وهذا مما يُنافِي الوَاقعيةَ ، لجَأ إليه الكَاتبُ لِيُعَبِّرَ عن قَضيَّةٍ مَا ، فحينَمَا أرادَ أنْ يُعَبِّرَ عَن ضَرُورةِ اخْتِيَارِ مَوْقفٍ منَ الحيَاةِ ، مُتَّجِهاً الاتِّجَاهَ السَّلْبِيَّ ؛ اتَّخَذَ بَطلاً مُزَيَّفاً من وَرَقٍ ، واعتَمَدَ على شَخْصيَّةٍ بَاهِتَةٍ غَيْرِ مَحْدُوْدَةِ المَلامِحِ ، لا دَوْرَ لها ولا مَوْقِفَ .

ففي قصَّةِ (الظِّلِّ)، وقصَّةِ (مَزِّقْ هَذا الخِطَاب) كِلا الشَّخْصيَّتَيْنِ جنَحَ للظَّـلامِ باختيارِه كَوسيلةٍ هُروبيَّةٍ من النِّضَالِ والكفَاحِ لاحْتلالِ مَكَانٍ مَرْمُوقٍ أو مَنزلَةٍ فَريدَةٍ في المُجتَمَعِ ، هَربَ الأوَّلُ في قصة (الظِّلِّ ٢: ٣٧٤) إلى الطَّرِيْقِ ، وانْتَهـى بـه الحَالُ أنْ يعيشَ في ظِلِّ كُوْرَس **chorus** للغِنَاءِ الجَمَاعِي بِدُونَ زَوْجَةٍ أو تَوَحُّدٍ .

وهَربَ الثَّاني في قِصَّة(مَزِّقْ هَذا الخِطَاب٢:٤١٣) إلى العَمَلِ الوَظِيْفِي، يَحْتَمِي في السَّلْبِيَّةِ؛ لِيعيشَ في ظِلِ المُديرِ العَامِ، مُجرَّدِ أدَاةٍ مُنَفِّذَةٍ لِلْمَرْءوسِ– وهو المُوَظَّفُ النَّابِهُ الَّذي يَقترِحُ عَليه مَا يَفْعَلُه، فَيَرْفَعَهُ للمُديرِ– أو مُنَفِّذَةٍ للرَّئِيْسِ وهُو المُدِيْرُ.

وفي قصة (حيرة٢: ٣٢٥) هَربَ صَميدةُ من ظُلمِ الأقْطَاعيِّ وعبْءِ التَّكَـالِيْفِ الأُسَريَّةِ إلى التِّيْهِ والضَّيَاعِ وَالحَيْرَةِ إلى " فَهِيْمَة " هَذه الغَانِيَة الَّتي تُخَالِطُ الرِّجَالَ ، وقَبلَ أنْ يتزَوَّجَهَا لِلْخُلُوْصِ من هَذه المَتَاعِبِ .

في هذه القصص الثلاث هُرُوبٌ من المُواجهة لاتِّخاذ مَوقف بالانْزواء في ظلِّ ما ، فالقصَصُ الثَّلاثُ إمَّا رَمْزٌ للحياة السِّيَاسِيَّة في مصرَ ، وإمَّا حَقِيقةٌ تُصَوِّرُ مَا كانَ عليه المُجتمعُ المصري في ظلِّ الاحْتلال والقُيود .

كما أنَّ ثَروت اتَّكَأَ في تَناوله بَعض الأحْدَاث على الزَّمَن المَاضي ، فبدَأَ بعضَ قِصَصه بـ (كَانَتْ – كَانَ ، مُنْذُ ... إلخ) ممَّا يَدُلُّ على الماضي .

و« الهُرُوبُ إلى المَاضي ليسَ إلا صُورةً من صُوَرِ اللَّاوَاقِعِيَّة ، وخَداعِيَة الرُّومَانْتِيكِيَّة» (١) .

ففي قِصَّة (الأيَّام الخَضْرَاء) يتَّضِحُ مَدَى انْطِوَائِيَّة البَطَل ، وانغلاقه على ذاته، وتَعَلّقه بِحُبِّ الطُّفُولَة ، ومُحاولَة الهُروب للمَاضي الَّذي دَعا إليه الرُّومانْتِيكِيُّونَ، لأنَّ « الرُّومانتِيكِيِّينَ يَبحثُونَ في التاريخ دائماً عن ذكرياتٍ وعَن تَشبيهاتٍ ، وهُم يَستمدُّونَ أعظمَ إلهَامٍ لَهُم من مُثُلٍ عُليا يُؤمنونَ بأنَّها تَحقَّقتْ من قَبْل في المَاضي»(٢).

فقصته (حنان وهوى) بَدَأها بـ « كان اللَّيْلُ قد مَدّ ظِلاَّه على الصَّحَراء ....» [٢: ٢٨٩].

وقصته(على الطريق) بَدَأها بـ « مُنْذُ سَنَواتٍ بَعيدةٍ في مَشرقِ يَومٍ يَمُرُّ بالنَّاسِ سَريعاً ، كَانَ يَوْم .... »[٢: ٢٩٣].

وقصته (هو الله) بَدَأها بقوله : « كَانَتْ فِكْرَةٌ مُعَرْبِدَةٌ مَجْنُونَةٌ في رأس عَالِمٍ يَجِبُ أنْ تُكتب له الشُّهرة »[٢: ٣٠٥]... وغيرها من القصص .

وهَذَا في حَدِّ ذَاته جُنُوحٌ إلَى خَيالِ المَاضي البَعيد الَّذي يَجبُ الحَدَّ منْهُ في الاتِّجَاه الوَاقعيِّ ، وإنْ كانَ يَرمزُ إلَى الأصَالَة التي تُجَمِّلُ الوَاقعَ ، وتجمعُ فيه مَنابعَ العَطَاء والآثارِ القَدِيْمَة ، وهذا يُعتبرُ شَكلٌ منْ أشْكَالِ القِصَّة القَصيرَة الحَديثة عندَ

---

(١) الفن والمجتمع عبر التاريخ ، آرنولد هاوزر ، ترجمة /فؤاد زكريا ١٨٠/٢ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ م .

(٢) المصدر السابق ١٨٢/٢ .

ثرْوَت أباظَة ، وتكْنيكٌ امتَزَجَ فيه الحسُّ المَاضي بالحسِّ الوَاقعي الاجتمَـاعي ، أو الوُجْدَاني الرُّومَانْسيّ ، إلا إنَّه للرُّومَانْتكيِّينَ أقْرَبَ منْه للوَاقعيِّينَ.

٢) **الإطَالَةُ والإسْهَابُ في المُقَدِّمَات التَّقْليْديَّة** الَّتي يَتَقَدَّمُ بها الرَّاوي(بطل القـصة أحياناً) ، كما في مُقَدِّمَة قصص (الأيام الخضراء ، و أخلفت الموعد ، ولا .. لا تعودي ، وأحببت وهمي ، وعلى الطريق ، ويا لها من أيـام ، ورضـوان أفندي)، التي تَقومُ عَلى الاسْتطرَادِ المُستمرِ مَعَ نُدْرَة الحُوَارِ ، والإطَالَةُ إلَى حَدِّ أنَّ كَلِمَةَ "وَهْمٍ " تتكرَّرُ ستَّ مرَّاتٍ في ثُلُثي صَفحةٍ في نهاية قـصَّة(أحببْـتُ وهْمي).

وكذلك **إقْحَامُ بَعْضِ المُقَدِّمَات** ، كما في بداية قصة (مَعْقُول)، وقصَّة(حـيْنَ يَميلُ الميزانَ) .فالمُقَدِّمَةُ في هَاتَيْنِ القصَّتَيْنِ مُقْحَمةٌ عَلَى الحَدَثِ القَصَصِ ، دَخيلَـةٌ عَلَى بنَائِه الفَنِّي ، يُمْكِنُ الاسْتغْنَاءَ عنهَا دُونَ حُدُوثِ أيِّ خَلَلٍ ، بَل الاسْتغنَاءُ هُنَا من مُقَوِّمَاتِ الوحْدَةِ الفَنِّيةِ .

وإنْ كانت الإطالةُ في المُقَدِّمَاتِ تُعتبرُ مُحاولةً من الكاتبِ لتصويرِ الوَاقعِ مـن خلال البُعْدِ الزَّمَني ، في حين أنَّه كان من المُمْكنِ – مَوضوعياً – أنْ تُحْذَفَ ؛ لأنَّ وجودَها لا قيمةَ له من النَّاحيَةِ الفنيَّةِ ، ولا يُزْعَزِعُ الهَيكلَ الفَنِّي للقصَّةِ .

٣) **يَجبُ الحَدُّ منَ الاعْتمَادِ عَلَى الخَيَالِ في اسْتحْـضارِ الأحْـدَاثِ** ، أو اسـتغلال الكاتب لشخصية " **ما** " لتحقيق الفكرة التي تسيطر عليه .

ففي قصة(الحصَان الَّذي نفَقَ٢:٥١٣) نَفَرَ الكَاتبُ من البَطَلِ وبَالَغَ في سُوئه، فهُو في قَرْيَته مُحْتَقَرٌ ، نَكرَةٌ منَ النَّكرَات ، الأنْظَارُ تَأْخُذُه ، فهُو مَوْجُودٌ بِغَيْرِ وُجُـود ، حَاضرٌ خَيْرٌ منْهُ الغَائبُ....، ويَصفُ الكَاتبُ حالَته النَّفسيَةَ ، فهو نَارٌ من الحقْدِ تَفْتكُ به ، لا سَبيلَ أنْ يَصلَ إليها شَيءٌ إلا مَا يَزيدُها أوَاراً واشْتعَالاً... إلخ.

كما أنَّ الكَاتبَ لم يُوضِّحْ لنا أبعادَ هذه المُدَّة الزَّمنيَّة الَّتي تَمَّ فيها هـذا النُّفـورُ والكَرَاهيَةُ ، ولم يُقدِّمْ لَنا مُبرِّرات أو أسبابِ هذه الحَالة عند النَّاسِ ، وكَيفيَّةَ وصوله إلى الحقْدِ والنَّارِ أيضاً .

ولا يُستبعدُ أن تكونَ القصَّةُ رَامزةً ، فليس مَنطقيّاً أن يَحْملَ شَخْصٌ مَا حِصَاناً نَافقاً ، ويَجْرِي به مُحَطِّماً ، يَعْدُو في كُلِّ اتجَّاه ، فَلا شَكَّ أنَّ يُسْرِي يَرْمُزُ لِشَخْصٍ مَا انْتَهَزَ فُرصةَ أنْ يَكونَ عَلى مَقْرَبَةٍ من القوَّةِ الغَاشِمَةِ ؛ لِيُلْقِي الرُّعْبَ عَلى النَّاس، ولا شَكَّ أنَّ في الرُّكونِ للرَّمْزِ مُخَاطَرَةً إذَا لَمْ يَتِمّ تَوْظِيفُه بِشَكْلٍ فَنِّي ، فَفِي القِصَّةِ اسْتَغَلَّ الكاتبُ شَخصاً ما لِقُوَّةٍ غَاشِمَةٍ ، لِيُحَقِّقَ من خلالِهَا وُجُودَه الخَاصَّ ، فَسَيْطَرَتْ الفِكْرَةُ عَلَى الكَاتبِ فَغَابَ الرَّمْزُ وشَعَرَ القَارِئُ وظَنَّها حَقِيقَةً لا خَيَالَ فِيْهَا، فظَهَرَ تَأثِيرُها الخَاصُّ بِشَكْلٍ طَاغٍ ، فَتَغَلَّبَ فيها الجَانِبُ الأخْلاقِي عَلَى النَّوَاحِي الفَنِّيَّةِ .

٤) **ظُهُوْرُ أصَابِعِ الكَاتِبِ فِي بَعْضِ القِصَصِ** ، تَجِدُه يَطُلُّ بِرأسه في جُلِّ المُقَدِّمَاتِ ، لِيُعَبِّرَ عَن رأيِهِ هُو لا عَنْ سُلُوكِ أشْخَاصِه .

ففي قِصَّةِ (حِيْنَ يَمِيْلُ المِيْزَانُ) التي يُعالج فيها ظاهرَةَ القُوَّةِ في نِطاقِ المُجتمعِ المَدَنِيِّ ، يَذْكُرُ بِشكلٍ مُباشرٍ بَعضَ القَوَانِيْنِ التي دَرَسَها في كُلِّيَةِ الحُقُوقِ لِيُنَاقِشَ خِلالها قِصَّةَ العَدْلِ والقُوَّةِ بِشَكلٍ مُجَرَّدٍ ، عَارٍ تَماماً من الوُشَّاحِ الفَنِّي فِي بَعْضِ أجْزَاءِ القِصَّةِ .

كذلك تَدَخَّلَ الكاتبُ كثيراً في قِصَّةِ(حلم العمر)، وتَحْوِيْلُ مَجْرياتِ الأحْدَاثِ إلى الاتِّجَاهِ الذي يَرْغَبُهُ هُو لا بَطَلَ قِصَّتِه .

ويُؤخذُ عليه أيضاً ظُهُوْرُهُ – مُتَدَخِّلاً – في أكْثَرَ منْ مَوْضعٍ في لَوْحَةِ المَصِيْرِ ، ومَلْحَمَةِ النِّهايةِ الدَّامِيَةِ منْ قِصَّتِه (حِكَايَةِ رَجُلٍ بَخِيْلٍ) .

إن التَّدَخُّلَ من الأديْبِ يُظهرُ العملَ الأدبي وكأنَّه صُورَةٌ ذَاتِيَّةٌ لِصَاحِبِهِ ، لا مرْآةً للوَاقِعِ ، فالأديبُ الواقعيُّ يَجبُ ألا يَتَدَخَّلَ بِصورةٍ مُباشرةٍ أو غيرِ مُباشرةٍ في تَفْسيرِ عَمَلِه أو تَفْسيرِ تَصَرُّفَاتِ شَخْصِيَّاتِه .

٥) **المُبَالَغَةُ الغَيْرُ مَقبولَةِ فِي قِصَّةٍ أشْبَهَ مَا تَكُونُ بِالأُسْطُورَةِ السَّاخِرَةِ** ، والاعْتِمَادُ عَلى الخَوَارِقِ والمُصَادَفَاتِ في بِنَاءِ العملِ الأدَبِيِّ .

ففي قصة (حكاية رجل بخيل٢: ٤٥٩-٤٦٨) ، وهي قصة أسطورية ، تظهر فيها ملكة الكاتب الفكاهية الساخرة ، هذا الحسُّ الفكاهي المعبِّرُ الذي استثمره أيضا في قصص أخرى ، كما أنها نواة لرواية ملحمية ذات مشاهد وفصول وأجزاء لم تستغل ، ولكنْ ثروت بالغ فيها إلى حد غير مقبول ، وهو ما يعرف باللامعقول unreason في القصص .

- فكيف يصف الكاتبُ عبدَ القادر (بطل القصة) بأنه يجلس طوال الليل يفلي القملَ الموجودَ في ملابسه ؟ والإطالةُ في ذلك إلى حدّ أنّ كلمة " القمل " تكررت سبعَ مرات مرتبطة بعبد القادر ، مع ما تحمله هذه الكلمة من إيحاء قذر للواقع المصري آنذاك ؟ وأنّ عبدَ القادر لا يغتسل أو يبدّل ثيابه إلا عند ذهابه إلى زوجته وأولاده بالقاهرة كلّ عام أو عامين .. فكيف ذلك أيضاً ؟.

- وقصة عبد القادر مع بائعة الفجل التي اتجهت إلى نقطة البوليس وقدمت شكواها ، **ما نصها** : أنّ عبدَ القادر اشترى منها حزمة الفجل الريّانة الخضراء ، ودخل بيته واستبدلها بحزمة ذابلة كانت عنده منذ أيام ... هل يُعقل هذا ؟.

- وحكاية عبد القادر مع موظف البنك الذي وجده جالساً في البرد القاسي أمام باب البنك ، فرق قلبه له فمدّ يده بقرش تعريفة فأعطاه لعبد القادر ، فأخذه وهو صامتٌ ، وبعد دخول البنك اكتشف الموظفُ أنه غنيٌّ ، فأخذ التعريفة منه .. هذا مستبعد أيضاً.

- وحكاية صاحب الحمار الذي دفع عبدَ القادر من عليه ، وحكاية بيات على المحطة ، وحكاية قطنة مقطوعة من قطنة ثمنها نكلة ، وكيف يعطي عبدُ القادر ابنه الكبيرَ هذا المبلغ الكبيرَ (مليون جنيهاً) مع بخله ، ولا يكفي أن يكون عذره أنه بخيلٌ مثله ؟ ..... وغير ذلك من الحكايات الفرعية التي اتسمت بالبساطة الأسلوبية .

فهذه القصَّةُ الساخرةُ أقربُ ما تكونُ إلى الأُسطورَةِ الرِّوَائيَّةِ الملحميَّةِ التي تَموجُ بأسوأ الأخْلاقِ ، ولكن ألا يَجبُ أن نُحافظَ على كَارِيْزمَاkarzma الأخْلاقِ المصريَّةِ كما أظُنُّ أنَّ هذه القصَّةَ لَمْ تَتَعايَشْ مَعَ الوَاقِعِ ، ولَمْ تُناضِلْ الحَياةَ بِكُلِّ مَا لها أو مَا عليها بِصُورَةٍ مُباشِرَةٍ ؛ لأنَّ مُعالجَةَ الأخْلاقِ والقِيَمِ النَّبيلَةِ في صُورةٍ إيجَابيَّةٍ أفْضَلُ مِنْ مُعالجَتِها بهذه الصُّورَةِ السَّلْبيَّةِ ، ولا يَغِيْبُ أنَّ القصَّةَ بِهـا شَخْـصِياتٌ مِثَاليَّـةٌ كَزَوْجَةِ عَبْدِ القادر ، ومُوَظَّفِ البَنْكِ ، وبَائِعَةِ الفُجْلِ ، وشَخْصِيَّاتٌ مُتَدَنِّيَـةٌ كعَبْـدِ القَادر ، ومُحَامِيْهِ ، وسِمْسَارِه ، وابْنِهِ الكبيرِ ، ممَّا يُؤكِّدُ أنَّه ليس هناك خَيْرٌ مُطْلَقٌ أو شَرٌّ مُطْلَقٌ ، بل الإنسانُ نفسُه لَيس خيراً خَالصاً أو شـراً خَالـصاً ، فالقـصَّةُ أسْطُورِيَّةٌ تَرقَى عَنِ الوَاقِعِ شيئاً مَا ، فهذا البُخْلُ المُتَكَلَّفُ ، والبُـؤسُ المُتَكَفَّـفُ ، والمَذَلَّةُ والقَذَارَةُ لا يتمنَّاها أيُّ إنسانٍ ، لَيْسَتْ هي الوَسِيْلَةُ الوَحِيْدَةُ لِجَمْـعِ المَـالِ ، فعبدُ القَادرِ صُورةُ لِجَمَّاعِ المَالِ حَرِيْصٌ عليه ، يُؤْثِرُ التَّفريطَ في زوجتِه وأولادِه ، بلْ وفِي نفسِه مِنْ أجْلِ هذا المَالِ ، فالقصَّةُ واقعيَّةٌ من نَاحيـةِ التَّفَاصِـيْلِ ، فَكُـلُّ التَّفَاصِيلِ يعرفُها النَّاسُ ، ويرون أشْبَاهاً لها في الحَيَاةِ القَرَوِيَّةِ ، ولكنْ جَمْـعَ هـذه التَّفَاصِيلِ فِي ثَوْبٍ واحدٍ ، لشَخْصٍ وَاحِدٍ ، اتَّخَذَ الغَـدْرَ ، والقَـذَارَةَ ، والبُـؤْسَ ، والجُوعَ وسيلةً لَجمعِ المَالِ ، ليستْ مِن واقعِ الحَياةِ الفِعْلِي غَالباً .

٦) النِّهَايَةُ المُفَاجِئَةُ الَّتِي لا تَتَنَاسَبُ مَع واقِعِيَّةِ الأحْدَاثِ فِي بعضِ قِصَصِ ثَـرْوت أبَاظَة .

ففي قصة (رِحْلَة٢: ٣٧٧) التي تُعالج قَضيةَ الإيمان بالله تعالى لِفَتَاةٍ سَافرتْ إلى لَنْدَن ، فَتَزَوَّجَتْ سِرّاً من « هريش » الهندي البُوذِي ، وهو عَلَـى غَيْـرِ دِيْنِهـا ، وانتهتْ القِصةُ بمرضِهَا المُفَاجِئِ وهي تُريدُ أن تموتَ على الإيمَانِ .

هذه القصَّةُ ضَعِيْفٌ فيها النُّضْجُ الفنيُّ ، فالعِظَةُ منهَا واضِحَةٌ ، والصُّدْفَةُ تَلْعَـبُ فيها دَوراً حَاسماً ، خَاصةً مَرَضُ المَوْتِ المُفَاجِئُ « **المَرَض قَاتِل لا سـبيلَ إلـى التَّغَلُّب عَليه** »، وجلوسُ " هريش" بجوارها في الطائرة « **وتَفيق إلى نَفْسها مـن ذُعْرها ، وتَنظر حَوالَيها وتَراه وتَرى ابتسامة وتوشك أن تُلاقيها ابتسامة** »، فهي تنْتَمِي للمرحَلَةِ الرُّومانسيةِ في حياةِ ثَروت الأدبيَّةِ ، إلا أنَّ أداءَه الفني تَطَوَّرَ ، وكان

أكثر واقعيةً عندَما أرادَ أن يُعالج هذه القضيةَ« قضيةَ الإيمانِ » في قِصتِهِ (لمْ يتَّسعْ الوَقْتُ).

كما اعْتَمَدَ على عُنصرِ المُفَاجأةِ أيضاً في قِصتِهِ (انْتظَار ٢: ٣٥٥) ، فالنِّهايةُ مُفْتَعَلَةٌ ، حَدَثَتْ لتُبَرِّرَ النَّاحيةَ الأخلاقيَّةَ في القصَّةِ ، فـ**مُفِيْدُ** هَجَرَ الأدَبَ وفضَّلَ أنْ يَعملَ في السُّوقِ بكلِّ قَوانينِه من كَذبٍ وغشٍّ وتضْحيةٍ بالشَّرَفِ والكَرَامَةِ – كما جاء في القِصَّةِ – ولكنْ حَادثَةَ مُرورِ السَّيَارَةِ على يَدِه مَنحَتْه لَحْظَةَ انْتِبَاهٍ ومُحَاسَبَةَ النَّفْسِ (لحظة التَّنْوِيْرِ)، حَتَّى اخْتَارِ مرةً أخرى العَوْدَةَ إلى الأدَبِ ، يُحَاكِيه النَّاس ويَقُولُه لَهُمْ ، مُضَحياً بأمْوَالِ الصَّفَقَاتِ ، فقدْ وجَدَ أمْنَه وحُرِّيَتَه وحبَّه للنَّاسِ بَعدَ غِيَابِه فَترةٍ من الزَّمَنِ ؛ لذلكَ فسيقولُ كَلِمةَ حَقٍّ للنَّاسِ وسيَفْهمُونَ مَقَالَتَهُ .

٧) **تَرْكِيْبُ الأحْدَاثِ بِشَكْلٍ مُتَعَمَّدٍ لِلوُصُولِ إلَى الفِكْرَةِ.**

ففي قِصَّةِ (هُو اللهُ) التي تُعالِجُ الإيمانَ بِقُدْرَةِ اللهِ تعالى على الخَلْقِ عَامَّةً ، وقِصَّةُ (رِضوَانَ أفندي) التي تُعالج الإيمانَ بِقُدْرَةِ الله تعالى على خَلْقِ البَنِيْنَ خَاصَّةً ، تَجِدُ الأحْدَاثَ مُتَسَانِدَةً بِطَرِيقَةٍ مَقْصُودَةٍ ، مُرَكَّبَةً مُتَدَارِجَةً مَسْرُودَةً بِطريقةٍ مُتَعَمَّدَةٍ ؛ لِتَخْدُمَ الفِكْرَةَ ، وهي قُدرةُ الله المُطلقةُ على كُلِّ شيءٍ .

كما أنَّه يَغْلُبُ عَليهما الطَّابِعُ الدِّيْنِي ، فَيَتَوَارَى الفَنُّ ، ويَغِيْبُ أداءُ الكَاتِبِ الأصِيْلِ ، وهو ما أشار إليه د/ شُكري عيَّاد ، حينَ قال:« مُعْتَقَدَاتُه الظَّاهِرَةُ ، تَقْتَحِمُ عليه عَمَلَه الفَنِّي ، وإنَّ انْشِغَالَه بِقَضِيَّةٍ يُرِيدُ إثباتَهَا يُحْرِمُه – وهو الفنَّانُ الأصِيْلُ – مِنْ إثْبَاتِها بالطَّرِيقَةِ الوَحِيْدَةِ التي يَمْلُكُها الفَنَّانُ ، وهي الطَّرِيْقَةُ غَيْرُ المُبَاشِرَةِ »[١].

٨) **غِيَابُ دِينَامِيْكِيَّةِ[٢] الأحْدَاثِ التي تُبَلْوِرُ فِكْرَةَ القِصَّةِ.**

ففي قصة (لحظة سعادة) التي تُعالجُ قَضيةَ الإيمانِ، بأنَّ السَّعادةَ لا تُشْتَرى ، تَناولَ الكاتبُ القصةَ بشكلٍ مُختلفٍ ، فَهِي في مُجملِها حِوَارٌ مِن المُحَامِي إلى

---

(١) من مقدمة كتاب " الدين والفن في أدب ثروت أباظة ، مهدي بندق ، كتب المقدمةَ د/ شكري عياد ، دار النهضة المصرية ، ١٩٦٨ م.

(٢) أعني بها: التحرك بنشاط وحيوية وإيجابية .

شَخْصٍ آخرَ غَيْرِ مَرْئِيٍّ ، وهو أحدُ الأشْكَالِ التي تَجاوزَهَا ثَروت ؛ لأنَّ ديناميكيةَ الأحداثِ التي تُبلور الفِكرةَ وتُطَوِّرُها غَيْرَ ظاهِرَةٍ ، وهذا أمْيَلُ إلى الخطَابَةِ من القِصَّةِ .

وفي قِصَّةِ (ولكنِّي سَعيدٌ)، وهي قريبَةُ الشَّبَهِ في أحْدَاثِها وفكرَتِها من قِصَّةِ (لَحْظَةِ سَعَادَةٍ) – فإحداهُما كَافِيَةٌ عَن الأُخْرَى–، تَحملُ إطارَيْنِ ، كأنَّهَا قِصَّةٌ دَاخِلَ قِصَّةٍ ، إحداهما كَافِيةٌ لمُجْرَيَاتِ الأحْدَاثِ أيضاً .

٩) **غِيَابُ مَوْضُوعِيَّةِ الحِوَارِ الدِّرَامِي** ، والوصف الداخلي ، والسرد الخارجي خلال المُناقَشَاتِ والمُحَاورَاتِ ، لا أعني العَامِيَّةَ والفُصْحى بالشَّكلِ المُوسَّعِ الذي تَتَلاقَى فيه الأقْلامُ مُنْذُ زَمَنٍ بَعيدٍ ، فثَرْوت أبَاظَة منَ الرُّوَادِ الذيْنَ ربَطوا بين الاثْنَيْنِ دُونَ ازْدِوَاجِيَّةٍ ظاهِرَةٍ تَفْصِلُ بَيْنَ السَّطْحِيَّةِ العَقِيمَةِ ، والثَّرْثَرَةِ الفَارِغَةِ ، والرَّكَاكَةِ العَقْلِيَّةِ.... ، وبَيْنَ الفُصْحَى العَمِيقَةِ ، والتُّرَاثِيَّةِ الخَالِدَةِ ، والفَنِّيَّةِ اللُّغَوِيَّةِ... ، وإنَّما أعْنِي عَدَمَ مُنَاسَبَةِ السَّرْدِ أو الحِوَارِ لِشَخْصِيَّةٍ منَ الشُّخُوصِ فِي جُزْءٍ من قِصَّةٍ أو فَصْلٍ من حِوَارٍ.

وهَذَا الخَطأُ يَظْهَرُ بِنَوْعٍ خَاصٍّ عندَ كاتِبِنَا عندَما يَهدفُ إلى فِكرةٍ أو رِسالةٍ أو أسْلُوبٍ من أساليبِ الحياةِ الاجتماعيةِ الخاصَّةِ ، عَلى نحوِ ما نُشاهِدُ في قَوْلِ الزَّوْجَةِ الخَائِنَةِ في قِصَّةِ (الرَّحْمَةِ القَاسِيَةِ٢: ٣١٥) لزوْجِهَا: « أعلم أنّك تَبقي عَلَيّ لأنّني لا مَلجَأ لي إذا تَركتُك ، وأعلم أنّكَ تقوم بتَضحيتِكَ هذه لتُرضي بها مَثَلاً أعلى أقمتَه لنَفْسك ، ولَكنّكَ نَسيتَ شَيئاً مُهِمّاً في تَضحيتِكَ هذه .. أنا هو ذلك الشّيء ، لقد قَسوتَ أنتَ على نَفْسك – ما في ذلك شَكّ – ولكنّ قَسْوتَكَ عليَّ أشَدّ وأعظم ، أنتَ قَاسٍ عليَّ برَحْمتِكَ ، قَاسٍ عليّ بعَطْفِكَ ، قاسٍ عليّ بستْرِكَ عَلى ما تَعلمه عنّي[1] ، إنْ تَكُن أنتَ قد قَبلتَ لنَفْسك هذه التَّضحية فأنا لا أقبلها ، وإنْ تَكُن ظَننتَ الرَّحمة في نَفْسك حين تَأويني في بَيتك ، فإنّي أرى الرّحمة بِي في أن أترك هذا البيت ، إن

---

(١) إنَّ إبْقَاءَ الرَّجلِ على زوجته في بيته مع علمه بخيانَتِها ، بَعيدٌ عَن الوَاقعيَّةِ ، يَهْبِطُ إلى اللاشُعوريَّةِ والتَّبَلُّدِ ، فلا مِثاليةَ أرَاها – حَسْبَ زعمِ الكاتبِ – ، والعُذْرُ غَيْرُ مَقبولٍ وهُو مُوتُ أبيهَا ، وفُقدانُ المَأوى .

تَكُن الرَّحْمة عندكَ أن يَضمّنا جُدران بَيت عَلى كُرْه ، فإنّي أرى الرَّحْمة بي تَتمثَّل في الفِراق بيننا ، فإنّي أعلم مُنْذ زمن بَعيد أن لا حياة بين زَوجَين أحدهما خائن ، ولا حياة بين زَوجَين تَقوم على العَطف دون الحُبّ ، اعْطُفْ عَلى اليَتيم والمَقطوع وابن السَّبيل ، أمَّا زَوْجتكَ فأحببها أو طَلِّقها».

فالقِصَّةُ مَع واقعيتها ، وجمَال شَكلها الأدَائي ، وحِرْص المُؤلِّف عَلى مَوضوعيَّتها إلا أنَّ الوَاقعيَة بمعنَاها النَّفْسي الفَنِّي غَيْرُ مُتوافرة ، فكيفَ لِهَذه الزَّوْجَة الَّذي لا يَتَعدَّى مُستَوَى إدراكها البيتَ أو الأُسْرَة أو الانْشغَالَ بخَطيئَتها الزَّائفَة بهَذه اللُّغَة الفَلْسَفيَّة القَويَّة التي تَجْمَعُ بينَ الفُصحى والمَنطق ، وهي لا تَتأتَّى إلا نَتيجَة إطلاعٍ واسعٍ ، وتَدريْبٍ ذِهْنيٍّ دَءُوبٍ ، لا يَتأتَّى هذا من ربَّة مَنْزِلٍ لَعُوْبٍ انْشَغَلَ فكْرُها بالخيَانَة ، ألسْتَ مَعي أنْ هذه أفْكارَ المُؤلِّف يُجْربها عَلى لسَانها ، وأن المُؤلِّفَ خَالَفَ واقعيَّته ، وما ذلك إلا بسَبب شُعُورٍ دَاخلِيٍّ من المُؤلِّف أو بسَبب وَعْيٍ لا شُعُوْري أوْحَى إليه بأنَّ هذا الكلامَ تَعبيرٌ نَفْسيٌّ عَنْ دَاخله هُو .

إنَّ الكاتبَ إذَا أرَادَ أنْ يَقولَ مَا يريدُ من خلال شخْصيَّاته والأحْدَاث التي تَقَعُ مَنْهم أو لَهُمْ ، فلابدَّ أنْ تَكونَ في إطارِ الوَاقعيَّة ومنْطقِ الحَياة الَّذي نَعْرفُه ، وأنْ تَحتاجَ إليه القِصَّةُ في عمليةِ التَّطوُّرِ والنُّمُوِّ التي تَمُرُّ بها الوَقَائعُ والشَّخْصيَّات .

فَكَيْفَ بِثَرْوت يَجْعَلُ خريْجَ الجَامعة ، والكَاتبَ في صحيفة ، والطبيب شَخْصيَّات سَطْحيَّةً مُغَيَّبَةً[1]، ويَجْعَلُ المرأة اللَّعُوبَ تَتَفوَّهُ بتِلْكَ الأفْكَارِ العَميقة الفَلسفيَّة الَّتي لا تَتأتى إلا منْ هُؤلاء السَّابقيْنَ ؟.

١٠) **كَثْرَةُ الشَّخْصيَّات الثَّابتَة في قِصَصه القَصيْرَة** ، مما يُفْقدُ القِصَّةَ الحَيويَةَ والتَّجديدَ .

فَشَخْصيَّةُ الأمِّ – مَثلاً – في قصصه:(حَنان وهوى ، وأنا .. ما ذنبي ، ولأنه يحبها ، وهذه اللعبة) ثَابتَةٌ مُتَسلِّطَةٌ لا تَتَغيَّرُ طُولَ أحْدَاث القِصَّة .

---

(١) سبق في المآخذ الموضوعية ، المَأْخَذُ رقم (٣).

وهذا يُخالفُ الواقعيَّةَ ، ويَحْرِمُ القارئَ من عُنصرِ التَّشْويقِ من جهةٍ ثانيةٍ ؛ لأن واقعَ الحياةِ يُشيرُ أنَّ الإنسانَ في تَغْييرٍ دائمٍ ، وإنَّ التَّجاربَ التي تمرُّ بـه تُكْسبُهُ خبرةً ، وتُغَيِّرُ أفكارَه ونظْرَته إلى الحياةِ ؛ ولهذا لا تُعَدُّ الشَّخصيَّةُ الجاهزةُ الثَّابتةُ جيِّدَةً من النَّاحيةِ الفنِّيَّةِ ؛ لأنَّها سطْحيَّةٌ ، تَحْتفظُ بصورتِها ثابتةً طوالَ العمَلِ ، ولا يَحدثُ لها تَغييرٌ إلا من جهةِ علاقتِها بالشَّخصياتِ فَحَسْب دُونَ تَغَيُّرٍ كامنٍ لذاتِها أو لشُعُورِها ومعَ ذلكَ لا يُمْكنُ الاستغناءُ عنْها ، فلابُدَّ من وجُودِها ، ولكنْ الكثْرَةَ منْها غيْرُ مقبولةٍ في مثْلِ هذا الموَطنِ من القِصَّةِ القصيرةِ التي تُعْتَبَرُ لَمْحَةً أو ظِلاً خاطفاً لِحَدَثٍ أو فِكْرَةٍ .

١١) **كَثْرَةُ العَناوينِ التَّقْليديَّةِ**[١]، وهذا دَليلٌ أنَّ العُنوانَ لَمْ يَشْغَلْ ثَروت أبَاظَة كَثيراً ، أخَذَ المَسْأَلَةَ بِكَثيرٍ من اليُسْرِ وقَليلٍ من التَّفْكيرِ والعنايَةِ ، كما أنَّه لمْ يَسْتَهْدِفْ الابْتِكارَ والتَّجْديدَ ؛ لذا فقَدْ حَاكَى العَناوينَ القَديمةَ دُون تَشْكيلِ اتِّجاهٍ جَديدةٍ أو بَلْورَةٍ مُقْنعَةٍ ، فهو يَعتمدُ على اسْمِ البَطَلِ ، أو الحَيوانِ ، أو الجَمَادِ ، أو اسمِ المكانِ، أو الزَّمانِ ، لذَلكَ قَد يكونُ العُنوانُ كَلمةً واحدَةً أو كَلمَتينِ أو ثَلاثةً عَلى الأكثَرِ على مدَى مَجموعَاتِه القَصَصيَّةِ القَصيرةِ كُلِّها .

في حِيْنَ أنَّ كُتَّاباً آخرينَ أعْطُوا العَناوينَ اهْتماماً وعِنايَةً كَبيرةً ؛ لأنَّها أوَّلُ عَناصرِ التَّشويقِ والحَيويَّةِ للقارئ كالقَاصِّ« يحيى الطاهر عبد الله ، فإنَّ عَناوينَ القصصِ عنده قَدْ أوْلاهَا عِنايةً ملحُوظةً ، مُنْذُ أوَّلِ مَجموعَةٍ قَصَصيَّةٍ نَشَرَها ، تلك الَّتي حَمَلَتْ عُنوانَ(ثَلاثُ شَجَرَاتٍ كَبيْرة تُثْمرُ بُرْتُقالاً)، فالعُنوانُ مُطَوَّلٌ أقْرَبُ إلى أنْ يَكونَ جُمْلَةً مُفيدةً كَاملةً ، تُتيحُ للقارئِ أو تُساعدُه عَلى مَعرفَةِ مَضمونِ القِصَّةِ القَصيرَةِ ، وقد أصبَحَتْ هَذه المَلامحُ سِمَةً أساسيَةً تَلْفتُ النَّظَرَ لأوَّلِ وَهْلَةٍ ، وبَدَتْ مَيْزَةً تُمَيِّزُهُ عَن رِفَاقِه ، ومِنْ ثَمَّ كَثُرَ الاجْتِهَادُ في صِيَاغَةِ العَنوانِ»[٢] .

---

(١) سَبَقَت الإشارة إلى ذلك في الدراسة الفنية في عُنْصُرِ البِدَايَةِ والنِّهَايَةِ .

(٢) أصوات في القصة القصيرة المصرية ، سيد حامد النساج ، صـ ١٤٠ ، دار المعارف ، ١٩٩٤م .

هَذِه الهَنَاتُ الَّتِي وقفْتُ عليها تَدُلُّ عَلى جَهْدِي وطَاقَتِي ، ولا تُقَلِّلُ مِـن شَـأْنِ صَاحبِهَا الَّذِي يعْرِفُه القَاصِي والدَّانِي باتِّسَاعِ ثَقافته ، وغَزَارَةِ عِلْمِـه ، ورِيَادَتِـهِ ، وتَمَكُّنِهِ فِي اللُّغَةِ والرِّوَايَةِ والكِتَابَةِ .

الخاتمة

يتضح لنا أن القصة القصيرة الواقعية عند ثروت أباظة بـدت متـرددة لغلبـة الاتجاه الرومانسي بشكل واضح عليها ، وذلك كان في بداية حياتـه الأدبيـة فـي مجموعته الأولي(الأيام الخضراء) ، ثم مهَّدت هذه المجموعة إلى حركته الواقعية بما اشتملت عليه من معالجة للقضايا الاجتماعية ، ووصف لطبقـات المجتمـع ، واهتمامه بالفرد في علاقته بنفسه وبغيره .

يتناول هذه القضايا من خلال أسلوب تحليلي يهتم بالدوافع والمبررات ، ويدرس الشخصية على إنها حالة مرضية تتطلَّب المعالجة .

رأينا كيف كانت بعض أعماله شعاعاً ألقى الضوء على مـشكلات مجتمعـه ، محاولاً إيجاد الطرق ليعبر عن قضاياه ويدرسها ، ويضع لها الحلول والعلاج .

رأينا كيف أن مضمون القصة عند ثروت قد تمثل في تـصوير الحيـاة التـي عاشها الناس في ذلك العصر تصويراً دقيقاً ، يحدد أبعادها ، ويوضح ما يسود هذه الحياة من علاقات وعادات وقيم أخلاقية في كل مجالات هـذه الحيـاة ، وتَمْجِيْـدُ الصفات النبيلة الفاضلة من أصحابها ، والرَّذيلة بالصفات المرذولة السيئة كـالظلم والخيانة والعذر وغيرها.

ولا يتاح للقاص أن يرسم لنا تلك الصور الواقعية إذا عمد إلى تسجيل كل مـا تقع عليه عينه من وقائع الحياة أو كل ما يتذكره منها ، ولكن يتمكن مـن ذلـك إذا أطلق خياله باحثاً عن الأسباب والنتائج مُنقِّباً عن الأفعال ، وما يتوقع لها من ردود وأصداء .

كان لتمكن ثروت من أدوات القصة أثر كبير في إخراجها على هذا النحو الذي خرجت عليه مشتملة على أركانها ، والأسس التي تقوم عليها ، وما ينبغي لكل سمة من سماتها المميزة ، وما يجب أن تبتعد عنه وتَنِدُّ حَتَّى لا تُعد مَثْلَبَـةً فـي حـقِّ صاحبها ونَقصاً ، وإنما ترى مفردات القصة القصيرة في يد قاصٍ بـارع يحـسن استخدامها وتوظيفها لخدمة أهدافه ومراميه ، مما جعل قصته سِجلاً ومرآة للمجتمع

في عصرها ، وجعلها من ناحية أخرى أداة من أدوات بناء المجتمع ورفع أساسه والنهوض بأبنائه وإخراجهم من الحالة المزرية التي كانوا عليها إلى حالة جديدة تُسرُّ لها العينُ ، ويسعد بها القلب ، وتبشر عليها النفس .

وأخيراً يعد ثروت أباظة من رُواد الواقعية ، يؤمن بها ، وبمواجهاتها لأزمات عصره ، قويّ في تصوير مجتمعه بما فيه من شوائب وأدْرَان ؛ لإيمانه بهذا المجتمع ، وبضرورة الكفاح المستمر حَتَّى يستطيع تحسين واقعه ، وخلقه على نحو مثالي أفضل « ومِنْ ثم فقد نجح ثروت أباظة في خلق جو جديد موضوعي في عالم القصة الحديثة »[1].

وعن طريق عرضه لتجاربه الخاصة عرفناه قَصَصِياً مَوضُوعياً يَرْسِمُ قضايا اجتماعية وعيوباً كانت تُحِدُّ من حرية المجتمع المصري وانطلاقه نحو التطور والمدنية.

---

(١) ثروت أباظة ومرايا الآخرين صـ ٤٨.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

١- الأدب وفنونه ، عز الدين إسماعيل ، صـ ١٩٧،١٩٨، دار الفكر العربي، ط٧ ، ١٩٧٨م.

٢- أصوات في القصة القصيرة المصرية ، سيد حامد النساج ، دار المعارف ، ١٩٩٤م .

٣- تطور فن القصة القصيرة في مصر من ١٩١٠م – ١٩٣٣ م ، سيد حامد النساج ، دار الكاتب العربي – القاهرة سنة ١٩٦٨ م .

٤- ثروت أباظة الفلاح الأرستقراطي ، محمود فوزي ، دار نهضة مصر– الفجالة (بدون).

٥- ثروت أباظة ومرايا الآخرين ، محمد صبري السيد ، مطبوعات الشعب، ١٤١٧هـ– ١٩٩٦م.

٦- الدين والفن في أدب ثروت أباظة " ، مهدي بندق ، كتب المقدمة د/ شكري عياد ، دار النهضة المصرية ١٩٦٨م .

٧- ديوان امرئ القيس ، ضبطه/ مصطفي عبد الشافي ، دار الكتب العلمية (بدون).

٨- ديوان عمر بن أبي ربيعة ، شرح/ علي مهنا ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط ٢ ،١٩٩٢م.

٩- الرومانتيكية ، محمد غنيمي هلال ، صـ ٩٥ ، مكتبة نهضة مصر (بدون) .

١٠- صراع الأجيال في الأدب المعاصر ، غالى شكري ، (سلسلة اقرأ – العدد ٣٤٢) ، دار المعارف ، ١٩٧٤ م.

١١- ضرورة الفن ، أرنست فيشر ، ترجمة / أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١م .

١٢- فن القصة ، محمد يوسف نجم ، دار الثقافة – بيروت (بدون).

١٣- فن القصة القصيرة ، رشاد رشدي ، مكتبة الأنجلو المصرية ،(بدون).

١٤- الفن والمجتمع عبر التاريخ ، آرنولد هاوزر ، ترجمة /فؤاد زكريا ١٨٠/٢ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١م.