

«الديك الأحمر» بين القريتين والمدينتين

بقلم غالي شكري

الخلق .. فبدلا من ان نشم عرق تشيكوف او جوركي او سارويان (في لقطه ، او اختيار زاوية ، او تجسيد شخصية) ينبغي ان نستفيد من تجارب هؤلاء العظام في اثرنا طافتنا المبدعة ، وان نحاول جهدنا فسي تقديم ذاتنا لا ذوات الاخرين .

ثم اقبل جيل جديد من الابداء الشباب عاشوا - وما يزالون - مرحلة دامية في تاريخ مجتمعهم ، بل وفي تاريخ العالم . ذاقوا مرارة الملقم في وجداناتهم الممزقة وهم يعانون - مع شعبهم - حياة قلقه معذبة تضيقها فساوة الانتقال من راحة الفلطة والطمأنينة الى اضواء الحضارة الصاخبة . احسوا بضراوة الدوامه التي تدور فتفر معالم الحياة الانسانية من حولهم .. فاصطيفت احلام بعضهم بلون مأساوي حاد ، كان تعبيراً صادقا عن ظلمة الرؤيه التي حالت بين بصائرهم وبشاعسة الواقع المر . وغاص البعض الآخر الى اعماق المأساة ، لعلهم يعيشون على ومضة أمل .

والى هذا الجيل ينتمي القصاص فاروق منيب، فللمس في اعماله كافة التفاصيل الصغرة الصانعة للمأساة ، وتتبع آثار الخطوة التاريخية الرائعة التي خطاها جيله من خلف اسوار مدرسة النقل والاقتباس والتأثر الى عتبات المدرسة الخالقة بحق .. بكل ما يصحب هذه الخطوة من مشاق وآلام وجراح . هذا لو اردنا التعميم في تمهيد الحديث عن مجموعته القصصية الاولى «الديك الاحمر» .. اما اذا شئنا التخصيص ، فاني اجرو على القول بان الفنان صاحب هذه المجموعة ، هو اول من قدم لنا القريه المصريه في ادبنا الحديث ، رغم تقديرنا للاعمال التي سبقته في هذا المجال منذ صدور زينب للدكتور هيكل الى ظهور « الارض » لعبد الرحمن الشرفاوي .

ولنبدا جولتنا مع الاستاذ فاروق ، حيث نلتقي بالطبقة المتوسطة الصغرة سواء في القرية او في المدينة ، فنحاول ان ننفذ مع الفنان ومن خلاله الى جوهر حياة هذه الطبقة ودلالاتها . واول قصة فسي الكتاب وعنوانها « الصورة » تحمل بعضا من هذه الدلالات . ان عبد المقصود افندي كاتب الحكمة امضى عشرين عاما فسي وظيفته الصغرة بلا علاوة او ترقية ، ورغم ذلك فهو يشرب المر والمغذاب على يدي الباشكاتب . لذلك وعلى اثر تراكم الاحداث العاديه فسي حياة عبد المقصود حتى امس ، يحدث هذا التغير الطارىء في سلوكه فيقرر ان يسجل احدى لحظات عمره في صورة للذكرى . وليكن سيده لهذه اللحظة ، فيبدو كالباشكاتب في عظمته وجبروته ، ولتظهر زوجته في صباها الزاهب ، وليرى اطفاله كما ترسمهم احلامه . وتعلمو وجوههم جميعا بشاشه الرضا والسرور حتى اذا اراد المصور ان يعدل من وضع زوجة عبد المقصود فرفع ذقنها قليلا ثار الرجل عليه ثورة كبيرة ، ولكن الهدوء لا يلبث ان يعود ، وتلتقط الصورة . وبفاجأ الزوج في الصورة بتجهم زوجته وعيوسها واعوجاج فمها رغم المحاولات التي بذلها طيلة اليوم في اصفاء روح البشر عليها . وسرعان ما يصيح احد الاطفال في سداجة « بابا .. بابا .. البظنون طالع مقطوع في الصورة يا بابا » . ويتضاقق عبد المقصود افندي .. الا ان ضيفه يتبخر ذات يوم حين يعاود النظر في الصورة فاذا به يرى شيئا جديدا لم يلحظه من قبل « صحیح انه خرج بالصورة كاسلوخ .. وصحيح ان امراته ظهرت حزينة مستاءة كعادتها . ولكن اولاده الصفار ظهروا وهم يضحكون يعلو وجوههم البشر والفرح » .

والقصة كما ترى « لحظة » ممتقة في حياة موظف صغير عاش

رغم ان مولد الرواية في ادبنا الحديث قد سبق مولد القصة القصيرة ، الا اننا نكتشف حقيقة هامة ، وهي ان الرواد الاول للاقصوة ينتمون الى جيل الرواد الاول للرواية . هذا الجيل الذي لم يعثر في قوالب التراث العربي على شكل ادبي يحتوي تجاربه الجديدة ، فآثر الانطاف نحو الاداب الاوروبية ينشد بغيته ، وسرعان ما وجدها في الرواية اولا ، ثم في القصة القصيرة .

وربما كانت حالة الاستقرار النسبي التي رافقت تاريخنا في بداية القرن العشرين .. ربما كانت السبب الرئيسي في نجاح الشكل الروائي وفدته على امتصاص تجارب هذه المرحلة اكثر مما نراه في القصة القصيرة التي لم تتمكن انذاك من استيعاب واقعا بدرجة كافية . ولم يكن الصيب كامنا في طبيعة القصة القصيرة ، وانما هكذا شاءت ظروف حياتنا المستقرة ان توأم شكلا ادبيا اخر تتمدد فيه بطمأنينة وحرية .

غير ان سمة بارزة في ادب تلك الفترة ، اشتركت فيها جميع الاشكال الادبية على السواء . وكانت هذه السمة مظهرا هاما في نقطة التحول التي عايناها ادبنا في مرحلة التأثر باداب الغرب . فلقد تأثر ادباؤنا الرواد بما التقت به عيونهم في نماذج الفنون الاجنبية ، واغفلوا في غمرة الانكباب على هذه الفنون ، ان يربطوا بين الشكل الادبي وعصره الاجتماعي حتى يقع اختيارهم على الشكل الاكثر مواءمة لمصرهم ومجتمعهم . ولذلك جاءت اعمالهم الاولى تفقد روح الاصاله المبدعة ونفوح برائحة النقل الساذج .

ومع ذلك ، كانت الرواية اقل تعرضا لبوادر الازمة من القصة القصيرة . وما نحن لان نجد فروقا ضخمة بين انتاجنا الروائي الاول ، وما صاحبه من محاولات في ميدان القصة القصيرة على يدي تيمور والبدوي وحقي وبقيه ابناء جيلهم حيث نرى بصمات تشيكوف ومويسان على انتاجهم واضحة .

ولا شك ان الاجيال التي تلت هؤلاء قد اثبتت وعيا بالتراث الانساني يختلف عن وعي سابقهم . اذ نجد في اعمال يوسف ادريس والشاروني وعبد الرحمن فهمي دراسة جادة لمجتمعنا - في مختلف قطاعاته - لم تتوفر لجيل الرواد . ونجد شيئا اخر اكثر اهمية هو ان مجتمعنا كان قد بدأ يتمطى من رقدته الطويلة ، واتخذت يقظته الجديدة طريقها الى مداخل المصانع تارة ، والكفاح الفردي الضيق تارة اخرى ، واصبحت انفعلاته السريعة المتلاحقة التي تتناسب طرديا مع تفقد الحياة الحديثة في حاجة ماسة الى شكل ادبي تتسع امكانياته الفنية للامع هذه الثورة . وكان طبيعيا للغاية ان تتقدم القصة القصيرة في خطوات واثقة من اهليتها لهذا الدور . ولا شك انها اثبتت نجاحا باهرا تتفاوت درجاته بين ابناء الجيل الواحد . على ان هذا النجاح لم ينج من الشوائب فنلجج امتدادا لمدرسة النقل والاقتباس والتأثر - هذه الصفات التي فرضتها على جيل الرواد ظروف شاقة مريرة تمثلت اساسا في انهم يعرثون ارضا بكرًا - ولا نكاد نحظى باقصوة مصرية تخلو من هذه الشائبة الا من محاولات نادرة تنبئنا في اعمال شكري عياد وعبد الرحمن فهمي على قلة انتاجهما .

ولست اقصد بالاقصوة المصرية - في الشكل والمحتوى - ان نناى عن مقومات هذا الفن كما عرفناه على يدي الغرب ، فهذه عودة خلفية لا ريب ولكني قصدت ان وعينا العميق بالاشغال الفنية فسي ادب العالم ، يعصمنا من عملية « النقل » هذه ، ويفرز بنا الى مرتبة

عمره في طاحونة قاسية لا ترحم هي الوظيفة الحكومية. ولم تكن هذه «اللحظة» مفاجأة بلا مبرر لأنها - في واقع الأمر - بلورت حياته كلها التي تراكمت جزئياتها الصغيرة على كتفيه خلال عشرين عاما .. فوجدت لنا ملامح العذاب والألم والضنى، وبقية الخطوط الرفيعة فسي كيان هذه الطبقة المزقة . وان كان الفنان - في سبيل ذلك - أغفل الترابط الإنساني بين أبناء الطبقة الواحدة ، فالموظفون - بما فيهم الكاتب - يعيشون محنة واحدة (وان تفاوتت درجاتها) فكان لعبد المقصود افندي والذي هيا لنا انهما من طبقتين منفصلتين . وتبدو هذه الظاهرة مرة أخرى في قصة « انسان » حيث يقدم لنا الفنان « باشكاتب » رهيبا آخر ، يستحيل الى قطعة ذائبة من الانسانية عندما يموت احد الموظفين اثناء مجيئه برفقته الى الديوان صباحا . هنا اكد فاروق ما سبق ان لاحظناه في القصة السابقة : الباشكاتب يكاد يكون شيئا بعيدا عن طائفة الموظفين والاهمهم ، فلا تحرك وجدانه نحوهم سوى هذه المأساة العاطفية المحضة « التي تمثلت في موت احد زملائه » . وتجاهل القصاص بذلك المأساة الحقيقية الكامنة خلف هذا الانسان ، وهي مشاركته لبقية زملاءه في الوضع الاجتماعي السيء الذي يظلمهم . ورغم اني اعرف ان بعض الموظفين الصغار حين يرتقون الى مستوى الباشكاتب ، تملأهم العند ومركبات النقص ، فيستولون منصبهم الجديد في الاستلاء على زملائهم ، الا ان هذه اعراض فردية طارئة لا تسهم ابدا في تجسيد النموذج الواقعي او الشخصية الحقيقية لاحدهم . لان الدور الاساسي للكاتب هو الكشف عن اعماق الشخصية ، لا الوقوف عند حدود المظاهر السطحية فحسب . لذلك نحن نتعاطف كثيرا ، وبحرارة مع صورة « الدرمللي » التي قدمها لنا فاروق عن هذا الانسان الذي ينجرح مأساة حب مع كؤوس الخمر ، فاذا ركب الاوتوبيس نفر منه الركاب اول الامر ، ثم يتعرفون على سر تعاسته ، فيشفقون عليه ، ويقفون الى جانبه ضد المفتش المفاجيء الذي اصر على تسليمه للشرطة لفقدانه التذكرة . نحن نتعاطف مع الدرمللي ونأسي له ، ولكننا لا ننفذ الى شفاف قلبه الجريح لنمسك بالفتاح الحقيقي الذي اغلق عليه باب عاطفته . كانت هذه التجربة الخصبة جديرة بان تلهم القصاص الاسباب العميقة لتعقب العلاقات العاطفية في مجتمعنا بصفة عامة ، وبين افراد طبقة الدرمللي بصفة خاصة . ولكنه اكتفى بان عرض لنا النموذج من الخارج ، وواقفنا عند اسوار التعاطف والشفقة والتأسي ، ولم نتجاوز هذه الوقفة اليسيرة الى التأمل والتأني والكشف . لم يدع - مثلا - واحدا من الركاب يدفع ثمن التذكرة للدرمللي ، فنحن بان التجاوب بينه وبينهم لا ينقصه الوعي بحقيقة الازمة ، وكان ينتقل هذا التجاوب الواعي تلقائيا الى قلوبنا ووعينا ، فننتقل نحن بدورنا من مرحلة التعاطف السلبي الى مرحلة التعاطف المزوج بالفهم والادراك . وهكذا ايضا جعل ايضا الدرمللي يلخص مأساته العاطفية قائلا « كده يا خديجة .. تسيبيني كده يا خديجة .. مش عيب » ، فلو انه اكمل « لظها مني السواد الموظف » مثلا (1) لآوحي الينا بالجلور العميقة للمأساة .

واعود اني نهاية قصة « الصورة » ، بعد ان مرت الايام ولاحظ عبد المقصود فجأة ان اطفاله الصغار يضحكون رغم ملابسهم المزقة وتجههم والدمع وعبوسها . ان معقولة هذه النهاية فقدت اهميتها ودلالاتها منذ « قررها » لنا الكاتب بقوله « لقد خرجوا جميعا كما كانوا في الحياة انقياء وسذج .. لا يعرفون الا المرح والحب ، حتى ولده الذي

(1) لا ينبغي للناقد ان يقترح شيئا على الفنان . وانما اردت ان اوضح اننا حين نطلب الى الاديب ان يضع ايدينا على الجذور الموضوعية لنماذجه ، فان هذا لا يعني ان يقدم لنا بحثا في الاقتصاد والاجتماع والتاريخ ، ولا يعني ايضا ان يحول الانصوفة الى رواية . وما نشده هو ان « يصور » دلالات هذه الجذور « الموحية » بها والكاشفة عنها من خلال اشكال الحياة اليومية في اسلوب « فني » !!

خرج بنظونه مزقا افتقر نغره عن بسمة منتصرة » التي هذا (التقرير) مع الانفصال الزمني بين شطري التجربة ، حيث ان ملاحظة الاب الاخرة حدثت بعد ايام من التصوير ، فاحسنا بهذه النهاية وكانها مفروضة على القصة ، او خارجة عنها ، او مسبقة عليها . فلو ان احد الطفلين قد اشار بهذه الملاحظة عندما اشار اخوه الى بنظونه الممزق ، لاستطاعت القصة ان تنجو من التقرير والانفصال الزمني معا . ومع ذلك فان سؤالنا يظل امامنا معلقا : الى اي مدى يقتنع المتلقى بقوة هذه الاميامة التي ارادها الفنان حين جعل - الطفلين - رغم بؤسهما - يضحكان في الصورة ؟ ان الانطباعة السريعة لهذا المشهد هي الشعور بالراحة والايامان بالمستقبل السعيد ! فهل يمكن لمثل هذا الشعور الذي نجح الكاتب في توليده بنفوسنا فعلا .. هل يمكن له ان يتطور في شحنة عاطفية تدفنا للعمل من اجل هذا المستقبل ؟ انني اتخيل نهاية القصة في اللحظة التي لمس فيها المصور ذقن الست نفيسة واشتعلت الثبورة في كيان عبد المقصود ، فلا اجس بالراحة ولا يخطر على ذهني مسا استشعرته في النهاية الموضوعية من مستقبل سعيد . ولكنني احسب احساسا عميقا بمأساة هذه الاسرة ، بل هذه الطبقة ، وهي الدلالة الرئيسية التي ارادها الكاتب .

ولكن يبدو ان هذه ليست ظاهرة عرضية في ادب فاروق منسب . انها تشكل احيانا منهجه في التعبير . اذ تراه يرسم لنا في « حفنة تراب » صورة حزينة لمشاعر ابن سير في جنازة ابيه التوفي . وبعد (ايام) يقول « شيء واحد جديد غير حياتي ، فانقلبت رأسا على عقب .. لم اعد حزينا .. وشرقت الحياة في وجهي بعد طول اقول . فعندما دخلت احدى غرف بيتنا العتيقة لاحظت صورة ابي المعلقة على الجدار .. صورة ابي في مقتل شابه بوجهه الابيض الناصع وعينه الواسعتين وقامته الطويلة .. وفجأة تطلعت الى صورتي المعلقة بجوارها على الجدار ايضا واعترتني الدهشة ، فلا تكاد صورة ابي تختلف عن صورتي شيئا . فصدري عريض وعيناي واسعتان .. حتى البروز الذي يرقد اسفل جهتي لاحظته في صورة ابي .. حتى انه المذنب الطويل كان ينطبق على انفي تماما . وعندئذ سرت في جسدي راحة مفاجئة عارمة اشمرتني بالفرحة والامل » .. ثم (يقرر) : « فابي لم يموت .. انه يعيش في كياني كله .. في صدري العريض وعيني الواسعتين وفي البروز الرافد اسفل جهتي ، بل وفي كل ذرة من دمي » . ولست اريد ان اناقش قضية فلسفية كمشكلة اوت مثلا ، وكيف حاولت الاجيال التي نفضت عنها اثواب الخرافة والاحلام الميتافيزيقية ، كيف حاولت ان تعزى نفسها بطرق شتى فقالت - كما يرى الاستاذ فاروق - بان الانسان لا يموت ما دامت هناك دفاتر للمواليد ! لست اناقش هذه القضية وانما استرعى انتباهي التشابه الغريب بين نهايتي قصة « الصورة » و « حفنة تراب » فالنهاية هنا ليست امتدادا حتميا ينشأ بالضرورة من التكوين الحسي للتجربة .. لان المشاعر الحزينة والاحاسيس اللناعية ، لا يمكن بحال ان يتولد عنها هذا الفرح المفاجيء بمجرد ان رأى الابن صورته تشبه صورة والده المتوفى . لذلك اضطر الفنان الى عملية (الانفصال الزمني) بين شطري التجربة فذكر ان هذه الملاحظة حدثت « بعد ايام » كما اضطر الى التقرير حين قال « ابي لم يموت .. انه يعيش في كياني كله .. الخ »

✱

اذا عدنا مع فاروق منيب الى القرية ، لالتقينا باخصب تجاربه واروعها على الاطلاق . فلقد احسست معه بان هذه هي ارضه الام . منها تشكل احلامه الفنية بحب الانسان ، ويتفجر وعيه النابض بالآلم البشر وظروفهم السيئة . هكذا نلتقى مع محمدي افندي المدرس الذي يتمتع مفهورا عن عقاب احد التلاميذ ، ففي طريق عودته سيسحب من دكان والد التلميذ تموين البيت « عالحساب » . وهناك الام التي باعت كل ما لديها : الدجاجات الاربعة والبطة والديك الاحمر ، لتضمن لابنها دخول المدرسة بعد عجزه عن دفع المصروفات ، على ان قصة « القمح » تنبأ قصة اعمال فاروق التي صور فيها القرية المصرية . فقد حدد لنا بوعي وعمق نافذين ابعاد ريفنا وجوهر مأساته . اننا نراقف شحاته

ابن الناس الطيبين الذي ما يزال لجده مقام يتبرك به اهل القرية ..
 ترافقه منذ سمعنا - نحن والخفير عبد الفني - ضجته مع امراته ،
 الى ان تسلق حظرة الحاج الفولي ليأخذ شيئاً من القمح الذي حصده
 بيده ، ثم داس على ذيل الكلب النائم ، فتمزق سكون الليل بناحسه
 التواصل ، وتماثل اصوات الاهالي تهتف لمسك الحرامي ، واجفلت
 عيونهم حين رأت ابن الناس الطيبين ! واصر الحاج الفولي ان يذهب به
 الى المركز . وما ان جاء العمدة حتى صمت الجميع ، وارتضوا قراره
 بعقد « مجلس » لمحاكمته . وفي اليوم المحدد « راح الحكام يفتدون
 في ملابسهم الفضاضة وجوههم التي كاللبن الحليب . لم يكن هؤلاء
 الحكام ككل من في القرية .. بل كان لهم سطوة وجبروت . وما كان
 احد يستطيع ان يمر امامهم وهو يركب دابة . كان هؤلاء ممن يمتلكون
 الطين . وما كان احد يشي على كلمتهم فهي الاولى والاخيرة » . وبعد
 شرب القهوة وتبادل النكات نهض العمدة علامة الانتهاء من الجلسة (!!)
 وهو يقول ببساطة مذهلة « الواد شحاته يدفع خمسة جنيه » ووقف
 مرافقوه « وانطلقت حناجرهم البالية في آن واحد : كلام العمدة ماشى »
 وتضع صيحات شحاته « منين اجيبهم » بين الضحكات وتبادل النكات ،
 ونحن لا نصاب شحاته وحده . انا ترافق معه عبد النبي الخفير ،
 الشخصية الكاريكاتورية التي سخر بها المؤلف من تعاسة الانسان
 حين تصوغه الظروف المحيطة به في هذا القالب الالي تقوده حركات
 ميكانيكية بلهاء . فلو اعتبرنا عبد النبي اطارا جامدا لصورة القرية ،
 لاتضح امامنا دقائق هذه الصورة في قسمت شحاته الذي لم
 تعصمه تركه اجداده من السمعة الطيبة ، ولم تحل بينه الاخلاقيات
 الموروثة وبين الاحتجاج العفوي التلقائي على معاناته المريرة لوضعه
 السيء . ثم تبلغ سخرية الفنان ذروتها ، فيجعل من الجناة قضاة
 للفضيحة ! وهكذا تتكامل عناصر المأساة وتتشابك معالمها ، لتهدينا في
 النهاية لوحة حية رائعة .. تتميز عن قصة اخرى ممتازة هي « جاموسة
 عبد الرسول » . فرغم ان تجربة هذه القصة كبيرة للغاية ، الا ان

الصفحات التي حدثنا فيها المؤلف عن الخاصة الملكية وارهابها للفلاحين
 جاءت منافية للاصالة الفنية التي سادت بناء القصة بعد ذلك . فلو
 ان المؤلف بدأ قصته بالسطور التي تالت الست صفحات الاولى ، وفيها
 يقول « اهتزت قرية الرواشدة كلها ، ولم يمد بها مكان للسكون . اصبحت
 كشملة متقدة من الحيوية والنشاط . الناس يروحون ويجيئون خلال
 الدروب ، وشيء واحد يكررونه دائما » . اقول لو انه بدأ القصة بهذه
 الكلمات ، ثم راح يستعرض ما حدث لعبد الرسول في تان عميق ، لبعثت
 القصة من شائبة التقرير ، ولاكتملت لها اهم عناصر النجاح الفني .
 ومع ذلك فالتجربة - كما قلت - كبيرة . انها تقدم لنا معنى البطولة
 الحقيقي الناضج عند الجماهير . لقد ماتت يدا عبد الرسول على
 جاموسته ، ولم تنه على تركها سيطر الهجانة ولا تهديد الناظر ، وسرت
 الدهشة في عروق الفلاحين الذين نهبت حيواناتهم منذ دقائق ، ثم تحولت
 الدهشة في دماهم الى نيران حامية مرة واحدة . وهرب الناظر مع
 جنوده . واستولى الاهالي على ابقارهم وجواميسهم وهم يرددون
 الحكاية من وقت لآخر ويجترون معها احلامهم وامانيهم « فيروي محسن
 انه شاهد عبد الرسول وهو يبصق على وجه الناظر ويبطحه على الأرض
 ويصكه من زمارة رقبته . ويروي القيس انه - اي طربوش الناظر
 ملقى على الأرض في الطين » . وتنتهي من قراءة القصة وانت تحس
 شيئاً هاماً . تحس ان ثورة الفلاحين ليست امرا طارئا ، بل هي ثورة
 عميقة الجذور ، ما ان وجدت عود الثقاب حتى صعد لهيبها الى السماء .
 وهناك شيء اخر يدونه لا نستطيع ان نحيط بهذه التجربة الكبيرة .
 وهو الدلالة الرمزية لهذه الثورة . اذ هي لا تعبر عن قرية بعينها ، بل
 عن ازمة القرية المصرية بكاملها . وعبد الرسول ليس فلاحا فردا قام
 بمجزه ، وانما هو نموذج يلخص الملايين في ارضنا . لذلك ما كنت
 اود ان يفهم الكاتب الخاصة الملكية كرمز للاقطاع ، فتصبح اعمالها
 الاستغلالية مجرد امور « استثنائية » تحدث في منطقة نفوذها فقط .
 ولكي يصبح الرمز نائبا للاقطاع حقا يجب ان يؤخذ من مستوى الاقطاع
 نفسه ، المستوى العادي الذي يذل الفلاحين في اية قرية اخرى ، غير
 القرى التي تقع في حوزة الخاصة الملكية . لذلك ايضا لم تر شخصية
 ترمز لسطوة الاقطاع الفكرية على بعض الفلاحين . فبين عشرة فلاحين
 يعملون في ارض العمدة مثلا ، نجد واحدا ينطق دائما بلسان العمدة
 ومصلحه ، لانه ارتبط فكريا ومصلحيا بافكار الاقطاعي ومصلحه .
 ووجود هذه الفئة الانتهازية ليس شيئاً معيبا في حركة تورية للفلاحين .
 وعندما يتخذ منها الفنان نموذجا يرمز به للتيارات المتناقضة داخل
 الحركة يكتسب العمل الادبي تفاعلا دراميا اكبر واكثر خصوبة .
 في قصة « جاموسة عبد الرسول » سكت اغلب الفلاحين ، وكان سكوتهم
 على مفض ، اي انه كان سكوتا توريا ، وفي القصة طاعنا وجه عبد
 الرسول .. الوجه المبر عن حتمية هذه الثورة ، وكان بمقدور الفنان
 ان يطالعنا بنموذج اخر يرمز لقطاع يستفيد من بقاء الاستغلال . ايقال
 ان القصة القصيرة لا تتحمل هذه كله ؟ واجيب اني ما قصدت بالرمز
 الذي اريده تشرحا كاملا لشخصية الانتهازي او المستفيد ، فكلمة
 واحدة ينطق بها فرد واحد من بين الاف الكلمات ينطق بها مئات
 الفلاحين ، الذين يتبادلون الخبر فور حدوثه ، كنا نستطيع ان نلم
 بهذه الدلالة الكبيرة في حيزها الصغير . تماما كما فعل فاروق في
 قصة « خنافة » حيث يظهر وعيه الدقيق بجزيئات وتفاصيل حياة
 الناس . فالاهالي جميعا يلومون الجبالي لتهمجه على الشيخ عبد المجيد
 حتى اذا امسك الاثنان بخناق بعضهما راح الكل ينظرون باستنكار
 لجرأة الجبالي على هية الشيخ عبد المجيد الذي يؤمهم في حلقات
 الذكر ويتبرك الجميع بدعواته واهتزازات مسبحة ، ويسقط الجبالي
 مغميا عليه بين الجمهور الذي تدخل في المعركة ، وتسقط معه قلوب
 المحيطين به ، الى ان يفيق ويعود الى تهديد الشيخ ، فيصرخ فجأة
 « انت راجل خلالي .. عاملي سني ومرى دنك .. وبتطلع فلوس بالربا
 .. والله لازم افضحك .. » وهنا علت سحابة فائمة على وجوه القوم ..
 ومرت طيوف ذاهلة لا تصدق الصوت الذي انبثق بعد امد طويل ، وتعثرت

في المكتبات

عاصفة على السكر

تأليف جان بول سارتر

ترجمة عائدة مطرجي ادريس

كتاب رائع يتحدث فيه الكاتب الفرنسي الكبير عن
 الثورة الكوبية التي قادها فيديل كاسترو ، ويفضح
 خطط الاستعمار الاميركي لخلق اقتصاديات كوبا ،
 ويصف مختلف الازواج السياسية والاجتماعية التي
 ادت الى نشوب هذه الثورة التي تعتبر من اروع الثورات
 في تاريخ الشعوب .

كل ذلك بأسلوب تحليلي طريف وعميق امتاز به
 جان بول سارتر ، وروح تحريرية تجعل هذا الكاتب
 العالمي في طليعة المفكرين الاحرار الذين عرفهم تاريخ
 الفكر والسياسة

منشورات دار الاداب

الثلث ٣ ل.ل.

الاسمن في الافواه بالكلام : حاجة عجيبة ! الشيخ عبد المجيد بيطلع فلوس بالربا يا ولاد !! « ولم يكن شيئاً عجيباً ، ولكنها عبارة ذكية من القصاص اكد بها ما قاله حين سقط التجالي وانحنى عليه بعض الرجال يرشون الماء على وجهه ويتشهدون « لم تكن هذه الصدور بقيادة على ان تظهر عطفها على الجبالي وسط هذا السخط السذي انصب عليه ، كانت قلوبهم تفور بالحقد . ولكن ما باليد حيلة . ان ايديهم تأكلهم وقبضاتهم تتحرف . بيد انهم يحسون بقوة الجانب الاخر وبطشه .. كانوا يشعرون بالانمطاف نحو الجبالي .. الا ان الافكار التي كانت تدور في رؤوسهم كانت تعوقهم عن ان يفعلوا شيئاً .. وباقى الخلق والمحاسب قد تصلبت افكارهم مع الشيخ عبد المجيد .. بهذه الكلمات اثبت فاروق وعيا دقيقا بتفاصيل التجربة التي عاشها وانفعل بها ، ولم يبدأ الخطوة التفسيرية الا بعد تمثله العميق لجزيئاتها . لم يلجأ هنا الى التعميم في تفسير الحدث ، كان يقول لنا ببساطة ان الجميع احتفروا الجبالي اولا ، ثم احبوه اخيرا .. او العكس ! انه يوضح لنا الخطوط الرفيعة التي تتفقد وتشابك اثناء صنعها للتجربة ، فيخبرنا بانمطاف البعض نحو الجبالي ، وجمود الاخرين وتصلبهم الى جانب الشيخ ، ثم ينساب معنا بهدوء الى الحصيلة الوجدانية في اعماق الجبالي التي تحرك عواطفه بوحشية نحو الشيخ ، فعرف ان العيد كان قد اقبل والح اطفال الجبالي عليه في طلب العييدة ، وطلبت اليه امراته برفقة وعذوبة « جلابية كريب تبيس » وذهب الى الشيخ ليفك له ضيقته ، واعطاه بالفعل جنبها الحقة بقوله : « بس اسمع يا جبالي .. بعد الدرہ على طول تجيب الفلوس » . وعندما وقع في يده نصف جنيه طار به الى الشيخ ، فرفض رفضا قاطعا ان يتسلم الا المبلغ كاملا « فربما لاح عليه المكسب الذي جاءه من فيض الكريم » . هذه هي القصة الحقيقية التي اذهلت الناس جميعا . ونسوا في لحظة الرجل الوحيد الذي يزف في الموالد بعمامته الخضراء وقفطانه الزاهي تحت العجة « يتوقف موكبه امام كل بيت ليسرع اليه صاحبه بما فيه القسمة . » وهكذا من دماء بعض الناس البسطاء يفرض الشيخ بعضهم الآخر .. وبالربا . ولا تستهوي الفنان اية نظرة اخلاقية للحدث ، فينقله الى مستوى المأساة التي فجرها غضب الجبالي وثورته ، يصبح احدهم « طيب وابيه يعني .. هو كده بس ؟ دا اكبر افونجي في البلد .. كل يوم له حقه بعشرة مني » . ان عملية الكشف التلقائي الرائعة التي اجاد القصاص صنعها من داخل البناء الفني للقصة ، تمهد في وضوح للقرار الثوري الذي اتخذه الجبالي معارضا : « .. والله ما انت متلايم من ايدي ولا على مليم ، واني معاك بلا نروح المركز سوا » .. انها دلالة القيمة الايجابية الكامنة في اعماق الجميع بعد ان فضحت لهم الاحداث الاستار المظلمة المسدلة على حقيقة وجوههم ، وكيف تشكل اخلاقياتهم وفق العلاقات الاجتماعية السائدة ، والتي هي بحاجة مستمرة الى الكشف والافتتاح ..

★

نتبين بعد ذلك فروقا حاسمة بين اعمال فاروق التي كتبها عن المدينة واعماله التي كتبها عن القرية .. وان اشتركت جميعها في سمة واحدة هي الطبقة الاجتماعية التي تنتمي اليها نماذجه .

تمثل هذه الفروق في درجة الوعي عند الفنان بظروف القرية التي تفوق الى حد كبير درجة وعيه بظروف المدينة . فنحن نلاحظ في افاصيحه عن القرية وعيا نافذا الى اعماقها وجذور ماساتها ، بينما نلاحظ في افاصيحه عن المدينة انه يقف عند حدود المظهر الخارجي فحسب . لذلك اريد ان اتوقف عند ثلاثة قصص هي « دنيا » و « لقاء » و « شفاوة عيال » تعد بمثابة همزة الوصل بين القرية والمدينة .

عم علام في قصة « دنيا » كان يعمل بستانيا في وزارة الزراعة ، حتى اذا امتد به العمر واخذ مكافاته ، قرر ان يفتح بها دكانا صغيرا . واعتمد الرجل في بداية الامر على رصيده من الاصدقاء موظفي الوزارة فلا شك انه سينتفع منهم بعد ان شاركهم الحياة زمنا طويلا . ولم

يخيب له اصدقاؤه املا ، فكانوا يشترون منه كل ما يريدون ، ولكن .. على الحساب ! واخذ عم علام يبيع لهم زجاجات البيرة « شكك » ثم اعجبه مذاقها فشاركهم الشرب على حسابه . الى ان فتحت شركة كبيرة ابوابها الى جوار دكانة عم علام . واستيقظ اهل الحي ذات صباح يتساءلون « كيف غفس عم علام من الشارع هكذا فجأة » . فقد اغلق الرجل دكانه ، وبم بوجهه شطر القرية . ولا يذهب عم علام من خيالنا الا بعد ان نجيب على هذه الاسئلة : احقا اراد الفنان من خلال هذه القصة ان يكشف عن حنينه الى القرية ؟ وهل جاءت قصة الشركة الجديدة التي فتحت ابوابها الى جوار دكانه ، هل جاءت بعيدة عن المسار الفني الصحيح الذي جرت فيه احداث القصة ، فاصبحت نتوفا في بنائها بلا داعي ولا مبرر ؟ ام ان الكاتب قصد شيئا ابعد من التعبير عن حنينه الى القرية ، وهل جاء ذكره للشركة الجديدة متممدا ، ام هي تفاصيل جانبية لا قيمة لها ؟؟

الحق ان هذه التساؤلات جميعها تثيرها القصة ، وتبقى مع ذلك حقيقة باهرة ، وهي ان القصاص يكاد يخلو تماما من اية اشواق ساذجة الى القرية ، لانه يعي جيدا ان المدينة مرحلة حضارية اكثر تقدما رغم كل المساوئ المؤقتة التي تعشش في زواياها . كما ان حديثه عن الشركة الجديدة لم يكن مفتعلا متعسفا مفروضا ، وان كان متممدا الى حد كبير . لان الاقصوصة تستهدف شيئا هاما وبسيطا للغاية : نقول لنا ان لا مكان لدكان عم علام امام الشركة الكبيرة .. لا مكان للنشاطات الفردية الصغيرة في تيار النمو التجاري والصناعي المذهل الذي يفسح الطريق دائما لمرحلة الإحتكار ، وهي مرحلة طبيعية رغم شروها - من مراحل تطور المجتمع . والاحتجاج الساذج البسيط الذي اقدم عليه عم علام بعودته الى القرية ، يقدمه لنا فاروق في احتجاج اكثر وعيا .

شعر

من منشورات دار الاداب

قرارة الموجة	نازك الملائكة
وجدتها	فدوى طوقان
وحدي مع الايام	فدوى طوقان
اعطنا حبا	فدوى طوقان
عينك مهرجان	شفيق معلوف
قصائد عربية	سليمان العيسى
الناس في بلادي	صلاح عبد الصبور
مدينة بلا قلب	احمد عبد المعطي حجازي
ايات ريفية	عبد الباسط الصوفي
رسائل مؤرقة	سليمان العيسى

دار الاداب

بيروت - ص.ب ٤١٢٣

وفي قصة «لقاء» يتالق مظهر جديد من مظاهر هذا الوعي . فعائلة الحاج خنفي تسافر الى القاهرة - ككل عام ، لزيارة بعض الاقارب . وتأخذ الاسرة معها الخادمة زينب التي يتنابها احساسان متناقضان عند سماعها النبا : انها تحس وحشة عميقة لتزورها القرية ، وتحس بسعادة في نفس الوقت لانها سوف ترى شقيقها ابراهيم عندما يسرور الحاج خنفي فربه محمد أفندي الموظف بشركة الأوتوبيس . و يلتقط الفنان بحساسية بالغة الشغافية بعض الخواطر السابحة في مخيلة الحاج خنفي . انه يصل محطة القاهرة فيركب احدى سيارات الاجرة (.. وفيه يتصور حسن بك حين يمر بالعزبة في عربته الملاكي السوداء ، ليس مثله الآن ؟ وما هو الفرق ؟) وقيل ان سيمفه خياله بالاجابة يفترق عنوان فريه ، فيهتف بالسائق « طيب روح على الجزيرة وبعدين أشاور لك على العمارة » بينما يسكن هذا القريب في بديوم . وما أن تصل العربية الى العنوان « ويحتضن القريبان بعضهما بالسلامات والقبلات الزائفة ، ومن خلالها يوجه محمد أفندي نظره كالصاروخ الى الهدايا والاحمال الثقال ، وتخرج الست بيهية وسط الهدية صيغتها من حقيقتها لتضعها في يدها » . هذه هي الاحلام التي تختمر في أذهان أبناء هذه الطبقة، احلام طموحة الى مستوى حسن بك والعمارات والهدايا والذهب .. وفي نفس اللحظة نشاهد احلاما أخرى ، احلاما من نوع خاص ، فزينب ترى اخاها ابراهيم ، ولكنها لا تملك ان تقابله بالاحضان ، انهما مكلفان بنقل الاحمال والحقائب من العربية الى البيت . ويكتفي كل منهما بان يوجه للاخر نظرة طويلة مليئة بالمعاني . انها معاني اكبر من الاشواق الزائفة التي تبادلتها العائلتان .

وفي « شقاوة عيال » نجد شيئا قريبا من هذه الدلالة ، فالست زكية ترسل خادمها الصبي ابراهيم الى السوق ليشتري بعض الحلوى لابنتها الطفل . وينزل ابراهيم الى الشارع فيلعب الكرة مع الاولاد ، ثم تصادفه عربة البطاطا وتصدم راثحتها انفه وتدور في رأسه الافسكار « يشتري بقرش ويقول ضاع مني ؟ . ضاع منك فين ؟ طيب واتاخرت ليه ؟ وتذكر صوت سيدته المعروف : هات المقشة يا ميمي) وتأخذ افكاره طريقها الى التنفيذ ، وميمي يرمي المقشة من النافذة هذه المرة ويقول « متش لايها يا ماما » وتنزل الست زكية يكلتا يديها على ابراهيم ، فينزف الدم من احدى قدميه . اما هي فتدخل الحمام ، ويتقدم ميمي اليه بخطوات متعثرة يمسح دموعه ، ويتاوله قطعة شيكولاته فرفقه بحنان عظيم . وميمي هنا هو « السيد » الصغير ! ولكن طفولته تنجو به من مظاهر السيادة ، فتسخو نفسه بفطرتها النقية من الشوائب ، وتنتظم علاقته بابراهيم على هذه السليقة الطيبة ، فهو لم يتلوث بعد بما يحشو التكوين الاجتماعي لاسرته من عقد .

★

ورغم أن مجموعة « الديك الاحمر » ثرية بالقضايا الفنية المديدة ،

الا أننا سنتخير منها ثلاث قضايا هامة . اولها توضح لنا الفرق - أو الفروق - بين الصورة الفنية والقصة القصيرة . ففي « حفنة تراب » سجل الكاتب جملة مشاعر حزينة وخواطر باكية لابن يسر في جنازة ابيه ، واحسست بهذه المشاعر والخواطر ، وقد تكثفت في صورة لم تكتسب حركة درامية يفوق بواسطتها الفنان في جزئيات الحدث . انه اعطانا الاحساس والانفعال والشعور ، ولكننا افتقدنا الفكرة الاساسية الكامنة وراء هذه جميعا ، فلم نجد الا صورة ساذجة لمشاعر الابن . وهكذا في « الطريقة القديمة » فهي مفارقة تدل على البون الشاسع بين الوسائل القديمة والحديثة في الزواج ، غير انها جاءت حشدا متراسا لجزئيات الحادثة ، فاهدتنا بالفعل صورة ساذجة اراد الكاتب ان يفرق بها بين القديم والحديث . بينما هناك « صور » اخرى بلغت درجة رفيعة من النجاح ، كما نرى في « الترابيزة » ، التي كافح طالب الطب القادم من الريف ان يصنعها في غرفته الفقيرة بعد ان الهته اعلامه كطبيب في المستقبل ، فقام يبحث عن بقعة اخشاب قديمة . في هذه الصورة الفنية الموحية نلمس براعة الفنان في تكثيف فكرته الرمزية ، كالتي عرضها في صورة اخرى عنوانها « تعليم : رأينا احد رجال القرية يقرر ان يتعلم ركوب العجل ، مهما كلفه ذلك من الهزء والسخرية .. ففي هاتين الصورتين نشعر بان وراء الرمز معنى قريبا من نفوسنا هو المقاومة والاصرار : ولكن هذا المعنى يترسب في داخلنا دون حركة درامية داخل العمل الفني ، وانما يتعمق في وجداننا بتريز الفنان على نقطة موحية ، تتعاون عناصرها على ابراز الدلالة التي يهدف اليها . على غير ما نرى في قصة « نظرية الهندسة » .. انه يصور لنا طالبا يعتمد على بطولية زائفة حملتها اليه المصادفة عندما تقيب زعيم طلبة المدرسة ذات يوم قامت فيه مظاهرة . وتحير الجميع حول من يفود المظاهرة ، وبحركة ارتجالية اقرب الى المداعبة هتف شعبان « لبيك وادي النيل لبيك » واضطربت أذناه وهو يسمع الطلبة يرددون الهتاف ، واحس بالامر شيئا جديدا مشوقا ، فاستمر في الهتاف . ومن يومها والزعامة المزعومة لا تفارقه حتى جاء يوم الامتحان ، فلم يستطع ان يمارس بطولته مع الرقاب الذي ضبطه وهو يقش ! وتكشفت له الحقيقة اخيرا ، فاطلقة الذين هتفوا وراه امس ، لن يجروا على انفاذه اليوم ، وانما كل ما يمكنهم القيام به هو استغلال فرصة الضوضاء التي قامت بينه وبين الراقبين « فاخذوا يتحدثون في سرعة ويسألون بعضهم البعض ويستفسرون عن حلول التمارين » .. فالقصص هنا رغم اعتماده المطلق على « تصوير » مراحل مختلفة من تطور الحدث ، الا ان الحركة الداخلية في بناء الاقصوة هي التي تفرق بين ما تحتويه من صور ، وبين العمل الفني الذي لا يدخل في نطاق القصة القصيرة ويعتبر صورة موحية فقط . فالنشاط الدرامي داخل القصة يختلف تماما عن الصورة التي تمتد على لقطة اختارها الفنان من زاوية معينة وكشف حركتها بحيث اوحى لنا بدلالة ما حسب قدرة الفنان على تطويع هذا الشكل الادبي لمضامينه الانسانية .

في قصة « الديك الاحمر » يتناسب تطور الحركة النفسية داخل النماذج ، مع تطور الحركة الخارجية للبناء الدرامي في القصة .. فالفلام يريد الذهاب الى المدرسة ، وشيخ المصاريف يسلط عليه الناس والام تريد ان تباع حملتها من الطيور ، لانها اقسمت بان تعلمه حتى لو باعت ثيابها من اجله . وتشعر في نفس الوقت بان روحها تنتزع منها .. وهكذا الى ان يقتحم الصبي ابواب المدرسة ، فقد جاء بالمصاريف . وفي قصة « القمح » تمسك شخصية الخفير بتلابيبنا ، ونظل في توزع مستمر بينها وبين الحرامي ، ثم بينهما مما وبين مجلس التحكيم الموقر .. فنستشعر باننا نسكن بناء دراميا متحركا بصفة دائمة .. فاذا تباطت هذه الحركة عمدا وتركزت قوى الفنان في تسليط الاضواء على لحظة انسانية أو نموذج بشري مثل « الدرمللي » تحول العمل الادبي الى صورة غنية بالابحاث ، ولكنه لا يصبح قصة قصيرة .

كتابان خطيران

لجان بول سارتر

عارنا في الجزائر

لهنري اليج

الجلادون

ترجمة عابدة وسهيل ادريس

دار الآداب

الغنية رقيقة

★

يا قريتي
يا نجمة خضراء في هشارف النخيل
تموج في بحيرة الضياء
عيونها مشاعل المساء
على ضفاف النيل
وظلها صفاء
فؤادك الرهيف يسكب الحياة في سكون
لغارقين في دجى الاغوار
والقابعين في الدروب يرقبون مطلع النهار
ليترعوا من قبضة التراب لقمة الكفاف
والضارين بالصدور في الصخور
ليظلموا من وقدة الهجير ريق الثمار
ووجهك المثل في حياته الحزين
اغنية تهدد الهموم
لترقا الدموع في الجفون
وتوقظ الرقود في سواعد الظلال
لينفضوا عن كاهل السراة لعنة الظلام
ويجتلوا الشروق
يا قريتي
من اجلك العيون في سهاد
تخاف في صراعها القضاء
ان تطفأ النجوم والإقمار
في أفقك الرحيب
ولا يعود نهرك الحبيب بهجة الجموع
من اجلك العناة يزحفون
ويحفرون بالاظافر الشداد احرف البقاء
على ذرى السد المنيع قاهر الطغاة
ليفتح التاريخ صفحة السلام
ويكتب أسمك الصغير بالضياء

حسن فتح الباب

ولو أزددنا تعرفا على الأسرار الجمالية لهذا الشكل الأدبي - أي الصورة - تم وعينا أصمته وخطوره ، لاخلصنا الى حد كبير في تقديم نماذج أكثر نجاحا . ولاختفت من بين أعمالنا ما نلاحظه في أحيان كثيرة من خلط بين أسلوب القصة القصيرة في التعبير ، وبين أسلوب الصورة ، فتتلافى بذلك ما قد ينجم عن هذا الخلط من تشويه لصالمة العميل الفني .

أما القضية الثانية فقد استقرتها من طريقة فاروق منيب في رسم نماذجه ، فنادرا ما نلاحظ اهتمامه بتفصيل الملامح « الفيزيائية » للشخصيات . لا يعنيه أبدا لون العينين أو طول القامة أو شكل الرأس . الخ ومع ذلك تميز ذواته بشخصه تمييزا حاسما . فهو مثلا لا يصف الطحيط عبد النبي إلا بأنه « قطعة سوداء » وسط الليل (وهكذا وقف أسدا بين خيالك وقدرته على تصور هذه الشخصية) . . . ولكننا نرافق عبد النبي « من الداخل » بواسطة سلوكه « الخارجي » فنكاد نتعرف عليه - مستقبلا - من بين ملايين الناس . لقد نجح الفنان هنا في رسم « الملامح النفسية » للنموذج ، فالتحمت هذه الملامح بمخيلة وجداننا ، وقرضت ذاتيتها الخاصة على وعينا بغير أن يلجأ الكاتب الى وصف أذني عبد النبي أو يقبس صدره أو كثافة شعره أو عرض ابتسامته . . . الخ . ليس معنى ذلك أن هذه الصفات - إذا اضطر إليها القصاص - تضعف عملة . انها - على العكس - تصبح شيئا هاما لو اكتسبت الشخصيات دلالة خاصة ومعنى ذاتيا ، فينتقل النموذج من « التعميم » الى التخصص .

وتأتي القضية الأخيرة ، وهي الخاصة بالتجربة التمييزية عند فاروق منيب . والحق أن هذه القضية ليست منفصلة عن المنهج التعبيري لمجموعة « الديك الأحمر » . فاللغة الشعبية التي لجأ إليها صاحب هذه المجموعة في تصوير نماذجه ، ليست وسيلة أو أداة للتعبير كما يظن . انها عنصر حي من عناصر التجربة لا ينفصل مطلقا عن جزئياتها الأخرى كطريقته في التناول أو اختياره للشخصيات أو تقديمه مضمونا معيناً . ان هذه جميعها في القالب الفني الذي يمارسه الكاتب تعتبر أدواته في التعبير . القصة (ككل) هي وسيلة الفنان للتعبير . أما اللغة فهي عضو حي في كيان متكامل لا يجوز لنا أن نفصل بين أعضائه إلا من قبيل المجاز اللفظي ، وللضرورة الحتمية . فلا معنى أبدا أن تتصح فاروق منيب - وزملاءه معه - بالاقتصاد في محصولهم من اللغة العامية . لان فاروق وزملاءه عندما يكتبون بهذه اللغة ، فلوعيمهم التام بأن ما يقدمونه هو عمل فني لا تتوفر له مسببات الكائن الحي اذا أصبنا احد أعضائه بالشلل ، لمجرد أن بعضنا يفضل له عضوا صناعيا . ان اللغة الشعبية المصرية هي العضو الطبيعي في جسم العمل الأدبي المصري . وبهذه النظرة يجب أن نبصر مجموعة « الديك الأحمر » وزميلاتها .

هل نكرم ، إذن ، على الفنان أن يستخدم أية لغة أخرى ؟ انني تؤمن ايمانا حاسما بان للفنان مطلق الحق والحرية في اختيار الشكل التعبيري الذي يراه مصورا حقيقيا لمشاعره واحاسيسه وافكاره . . . ولكن للفناني أيضا مطلق الحق والحرية في الحكم على مدى نجاح الفنان في التعبير عن هذه الاحاسيس والمشاعر والافكار . ويخيل الي ان ما لمسته من نسج فني محكم في بعض أفاصيص « الديك الأحمر » لغير برهان على نجاح صاحبها . فالوحدة الحية بين السرد والحوار تشكل انسجاما في الاداء . . . لا أعرف الى أي شيء نرجعه ، اذا لم تكن اللغة هي المصدر الحاسم .

ومرة أخرى أقول أن القضية في حاجة الى دراسة شاملة للمجموعات القصصية التي صدرت للادباء الشبان حديثا . على أن هذا لا ينسبنا المجهود الطيب الذي بذله القصاص فاروق منيب ، والذي لا أشك في أنه سيواليه على الدوام بمزيد من التوفيق .

غالي شكري

القاهرة