القصة القصيرة والاتجاه الوصفى

إن أهم ما يميز الحضارة المعاصرة هو سيطرة العلم وتحكمه فى كل وسائل الحياة، لقد لمس «أوجست كونت» روح العصر فى حديثه عن انتقال الحضارة من مرحلة الغيبيات فالميتافزيقيات إلى المرحلة العلمية حيث يهتم الإنسان بمعرفة الظواهر والكشف عن قوانينها، فإذا كانت الحضارة الإغريقية ذات طابع تصورى يلجأ إلى استنباط النتائج من الفروض المسلم بها، فإن الحضارة المعاصرة ذات طابع استقرائى تعالج الظواهر الطبيعية على أساس المشاهدة وإجراء التجارب، ومن ثم شاع المنهج العلمى الذى يستقرئ الوثائق ويجمعها ليصل منها إلى أحكامه، ذلك المنهج الذى يستخدم فى المعامل، ويستخدم فى الدراسات الإنسانية، مع فارق واحد وهو أن الدراسات الإنسانية - والأدبية بنوع خاص - لا تسلم من الخضوع للعنصر الذاتى ولكن هذه الذاتية تقترب من الموضوعية عن

طريق العلم، فلابد من خضوعها لروحه، ولابد من استخدامها لوسائله فى تتبع الجزئيات واستنطاق الوثائق وتبادل وجهات النظر، والميل إلى التقريرية التى تنص على الحقائق دون زخرفة ودون مبالغة، فهى ليست كالذاتية القديمة التى تعتمد على الذوق وحده، إن هذا يمثل الفارق الحضارى كذلك الفارق بين نظرة الطفل ونظرة الناضج، إذا نحن لجأنا إلى الفكرة التى ترى أن الفرد فى أطواره يلخص أطوار الحضارة.

وقد أثر التقدم العلمى على الفنون قاطبة، بل إن كثيرًا من الفنون المعاصرة ما كانت لتوجد لولا التقدم «التكنولوجى» فلولا الفانوس السحرى ما وجدت السينما، ولولا الطباعة ما وجدت الصحافة، ولولا النظريات الحديثة حول الصوت والضوء وتطبيقاتها ما وجدت الإذاعة (مسموعة أو مرئية)، ولولا المصباح الكهربائى ما وصل المسرح إلى هذا الازدهار.

ومن الطبيعى أن يتأثر الأدب، وهو نتاج إنسان يعيش فى عصر معين ويخضع لفلسفته، فلم نعد أمام الجمالية التأنقية التى تعتنى بمظهرها الخارجى ولو عن طريق الخداع والوهم

فحسب، بل أصبحنا أمام أنواع أخر من الجماليات، لاتقف كثيرًا عند اللفظ الشعرى والبيان الذى هو كالسحر، بل قد تستخدم الألفاظ العادية والثرثرة اليومية وتوافه الحياة الروتينية أو تتعامل مع الحقيقة الموضوعية الباردة، وتحذف كل قيمة إنسانية طرحت على الشىء الذى تنظر إليه كحقيقة خارجية مستقلة.

وقد ظهر التأثر بالروح العلمى فى كثير من قصص شبابنا إن بعضهم يستخدم الهوامش وكأنه يكتب دراسة علمية تحتاج إلى التوثيق والتوضيح، إن محمد مستجاب، مثلاً يكتب قصة «الوصية الحادية عشرة»[1] وكأنه يروى شيئًا شاهده وليس من صنع خياله، إن أسلوبه حذر ومتشكك، وكأنه عالم يخشى النص على الحقيقة حتى يستوثق، إنه يروى هذه القصة وكثيرًا مايقول: وحدثتنى أمى عن هذا ولكنى لم أره، وكثيرًا ما يستخدم التعبير الذى شاع فى مصطلح الحديث النبوى والعهدة على الراوى، إنه هنا يشبه راويًا من الرواة الذى يريد أن يخلص ذمته وأن يتبرأ من العهدة. والهوامش فى هذه القصة جاءت عاملا من

(١) مجلة الهلال (أغسطس ١٩٦٩).

عوامل التنمية وعنصرًا من عناصر الشكل، إنها تضيف شيئًا ليس منصوصًا عليه بالحروف ولكنه وراء الحروف وكأن محمد مستجاب يقول، أو كأن الشكل بهوامشه وأسلوبه المتشكك يقول: هذه هى الحياة، وهذا موقف الناس، ولم اخترع شيئًا من عندى، وإنما هى طبيعة الحياة وطبيعة الكون إنها رواية تواترت أبًا عن جد ومنذ الأزل، شبيهة بذلك المقعد القديم والمزخرف بمنمنات وآيات قرآنية وأدعية أزلية ورسومات إعجازية، إن كل ما صنعته هو أننى رويت ما قد سمعته - والعهدة على الراوى - ومن ثم أصبح الشكل عنده قائلا أى تحول إلى معنى فأضاف مضمونًا إلى المضمون، بل أصبح هو مضمونًا ولم يصبح عائقًا مجرد حلية.

ويظهر التأثر بالطرائق العلمية عند إبراهيم عبد العاطى بوضوح كبير، إن قصته تشبه فى ظاهرها بحثًا علميًا يتوافر لها كل ما يتوفر للبحوث من شرائط ومناهج، ابتداء من العنوان الذى يحرص على أن يكون طويلا يشمل كل نقاط البحث، إن له قصة بعنوان «تقارير شاملة ونهائية عن بعض الحالات الخطرة التى تجلس فى هدوء فى مقهى

على جانب من الأهمية» وله قصة أخرى بعنوان «كل الشخصيات فيما يلى تخيلية وأى تشابه بينها وبين أى شخص حى أو ميت محض تصادف». وهو يعرض فى قصته «تقارير شاملة» مثلا أربعة تقارير - يضع كل تقرير تحت عنوان خاص به - عن بعض حالات الملل لشخصيات تعيش فى فراغ ولا تعرف - على حد تعليقه على كل تقرير - من هو، ولا فى أى اتجاه يسير لذلك صارإلى كل ماهو مخالف للعقل، وتستخدم لغة علمية تعتمد على الاستشهادات ببعض التراكيب الشائعة، وتكثر فيها الجمل الاعتراضية التى تحاول أن تحدد الحقيقة أو تضيف إليها أو تستدرك عليها أى باختصار لاتقدم الفكرة إلا بعد تقليبها على شتى الوجوه والتحرى عنها، وكثيرًا مايأتى بجمل بين الأقواس، وكثيرًا مايعلق على بعض القضايا فيرجح بعضها ويبحث عن السبب لبعضها الآخر وكثيرا مايأتى بنظريات وهمية ويحاول أن يستدل عليها ببراهين منطقية، إن الشخصية التى عرضها فى تقرير رقم (١) تدلى «بآراء هامة جدًّا فى تفكيره» على حد قوله إنها تؤمن إن الدجاج مثلا كائنات مسكينة تدعو للرثاء، إنها غبية وضعيفة تأكل أشياء رديئة،

وأحيانًا تلتقط الدود، والإنسان بعد ذلك لايتركها وحياتها وإنما يذبحها لطعامه بلا إحساس يساوره بالأسى والشفقة، أليس الآدمى عنصريًا لجنسه فحسب؟ ثم يستطرد بجد شديد إلى التماس الأدلة على ذلك. وإن الشخصية رقم (٢) تتوصل إلى كشف مذهل يوضح بالتأكيد «أن الزمن الإنسانى مسطح وليس عميقًا كما نظن حتى ليبدو من خلاله أن الإنسان وأحواله أمر مضاد لكل حتمية» ويأخذ فى تفسير ذلك والبرهنة عليه بقضايا تشبه فى ظاهرها الأشكال المنطقية التى كان يستخدمها أرسطو والتى تقوم على المقدمات واستخلاص النتائج، ومن ثم فهو يستخدم البناءات العلمية وعبارات الفذلكة التى تلخص الموضوع أو المصطلحات التى ترتب مسببًا على سبب، والنتائج التى يتوصل إليها فى قضاياه منظمة ومنطقية.

إن القصة عند إبراهيم عبد العاطى فى تحليلها النهائى -وعلى الرغم من شكلها العلمى الخارجى- هى قصة نفسية تغوص إلى أعماقه اللاشعورية، وهنا سر الأحلام ومواقف الطفولة والخوف والرعب وحديث البحر وطبقات الأرض الجيولوجية التى يغوص فيها. وحديث الموت وأمه ووالده

والحيطان المصمتة، وهنا تأتى قصته «دعد» صورًا نفسية، تختلط فيها صورة والده بصورة أمه بصورة القط بصورة الردهات التى يسير فيها بصورة القوم الذين يتقدمون نحوه، إن «دعد» هى معشوقته التى تكمن فى لا شعوره الداخلى، وتعبر عن رغبته المكبوتة، إن هذا الاسم نفسه يتكرر فى قصة «كل الشخصيات فيما يلى تخيلية»، ويحمل الإيحاء نفسه بحياة الحب والصفاء التى يحلم بها، ولكنه لن يصل إليها، فإن قصة «دعد» تنتهى وقد نهشتها القطة وصبغت أسنانها بدمائها وقصة «كل الشخصيات فيما يلى تخيلية.» تنتهى وقد فشل الحلم واستحالت المحارتان الفريدتان - وهما المقابلان لعينى «دعد» الفيروزيتين-إلى مجرد عشب مرجانى. إن القصة عند إبراهيم عبد العاطى ترجع فى نهاية أمرها إلى قصة الاستكناه الباطنى التى رأينا نماذج منها عند إدوار الخراط وأحمد هاشم الشريف ومحمد إبراهيم مبروك. وكل ما هنالك إن إبراهيم عبد العاطى قد نثر هذا الباطن على «مشرحة» أمامه، وأعمل مبضعه فيه وجعل يقسمه ويصنفه ويفصل جزءاً عن جزء ويضع لكل جزء بطاقة ويعلق عليه ويبحث عما وراءه. ولاشك أن هذا تبسيط للأمور ومعالجة للفن

توقعه فى الجفاف والبرودة، إن الحالات النفسية خصبة وثرية ومليئة بالإشعاعات والمنحنيات إنها عالم مختلط ومركب يصعب تحديده وتقسيمه إلى أجزاء ينفصل بعضها عن بعض بطريقة حادة. ولاشك أن هذا هو السبب فى الإحساس بالجفاف واليبوسة فى قصة إبراهيم عبد العاطى قد يكون الجفاف مقبولا - بل لابد منه - فى الدراسات العلمية، أما هنا فنحن أساسًا إزاء الفن الذى هو قبل كل شىء جمال، يحاول كل فنان أن يعرضه بطريقته الخاصة والمتأثرة بتكوينه الخاص ولكن كل الطرق تؤدى فى النهاية إلى ذلك الشىء المشترك بين كل الفنون، إنه الإحساس بالجمال الذى يفصل بين لغة العالم ولغة الأديب، إن كلا منهما يتعامل مع أداة واحدة هى مفردات اللغة، ولكن الأديب يضم بعضها إلى بعض بطريقة فيها - مهما تأثرت بالعلم ومصطلحاته - ذلك الشىء الذى يجعل الألفاظ تتحرك وتقاتل وتتخاصم وتدخل فى علاقات. إن إبراهيم عبد العاطى - فى تكوينه الفكرى - باحث قد ضل طريقه، ومن ثم كان جهده فى القصة جهدًا فى غير محله، إن الفن لايجرد اللحظة النفسية من خصوبتها ولايحرم الزمن اللاشعورى، من سيولته، بل

يحاول أن يقتنص هذه اللحظة بكل تركيبها وبكل جذورها، وأن يرسم سيولتها ويعانى من أجل الإتيان بالصور المزدحمة التى تتعاون كل صورة على إبراز جانب من هذه اللحظة ولكنها ككل تحاول الإمساك بها. أما تفتيت اللاشعور وتقسيمه إلى ذرات ومعاملة كل ذرة على حدة وتحت بطاقة مختلفة، فإن هذا يبتعد به عن حقيقته، فالكل ليس هو الأجزاء منفردة ومنفرطة، ولكنه الأجزاء فى حالة تركيبها.

إن إبراهيم أصلان - مثلا - لم يقع فى الجفاف والبرودة ولم يتجاف عن منطق الفن، على الرغم من التقريرية الواضحة فى قصصه وميله للحياد والموضوعية، وإيثاره للغة سهلة ميسورة وحشده كثيرًا من لغو الحياة اليومية وثرثرة المقاهى الفارغة، إننا نحس - على الرغم من كل ذلك الذى يبدو قريبًا من العلم والتقريرية - بالفن ينشر أريجه فى ذلك الجو الرقيق الأسيان، وفى تلك الحركة المتصاعدة فهو فى قصة «رائحة المطر»، يحشد كثيرًا من صور الحياة اليومية وكثيرًا من غثاء الكلام والثرثرة، بطريقة حيادية وموضوعية، دون تدخل وإحساس يفرض نفسه بأن المؤلف يسوق القارئ نحو غرض معين. إن هذا الوصف التفصيلى

والدقيق لمجريات الحياة اليومية يضعها أمام أعيننا ويجعلنا ننظر إليها من الخارج بدلاً من أن ننغمس فيها ويأخذنا تيارها، إننا نقوم بعملية انسحاب ثم إدراك جديد للحياة، إنها حياة خانقة تقتل الرغبات الطيبة وتميت الحب فى النفوس، إن الشاب النحيل يقبل على الناس ليعانقهم فيظنون به الظنون ويطاردونه، إن المؤلف هنا يقوم بعملية وصف ورصد للحياة اليومية. والثرثرة والرغى والأسئلة التى لا معنى لها والعبارات التى لا ضابط ولا منطق وراءها، وتداخل الحديث بين أحمد وصاحب الطربوش والمنحرف وبائع الجلود والحاج والجرسون، إن كل هذا يحشد بلا نظام، ولكن تحت جناح الفن الذى يتبدى فى تلك الحياة والحركة التى ترتعش بها القصة، إن المطر ينهمر وحديث المقهى يتعالى ويختلط بعضه ببعض والصور تتبادل أماكنها، وكأننا أمام آلة عرض سينمائى تقدم لنا لقطات تتضام فى مجموعها لتعطى صورة عن الحياة اليومية فى روتينها وتفاهتها، وتبلغ الحركة ذروتها حين جرى المجنون (أو من يسمونه مجنونًا) بالطفلة الصغيرة وصعد بها البناء المتهدم، فإذا بنا وكأننا أمام خشبة المسرح، وقد اندفع الشاب المجنون يؤدى دوره

واندفع وراءه بقية الممثلين يؤدون أدوارهم تحت انهمار المطر وتصايح الناس وبين قطع الأحجار المتناثرة.

وقصته لأنهم يرثون الأرض نجد فيها كذلك الثرثرة وحكايات المقاهى والأحاديث الفارغة وهى كذلك ليست مجرد أحاديث اعتباطية، إذ أنها تحكم بقانون فنى، إن القاص هنا قادر على عمله متحكم فيه يمسك خيوطه ويحركها ببراعة وسرعة، ما إن تبدأ فى قراءة أول كلمة حتى تتتابع الجمل فى إيقاع سريع، وتتوالى الأحداث بطريقة تخلق لحنًا وديعًا ولكن فيه نبرة أسى، إن جو المقاهى واللون الرمادى وأشعة الشمس الغاربة والمصابيح التى لم تضىء بعد، وهمهمات الجالسين، وحكايات عم عمران والمسكنات والهروب من الألم وبائعة السجائر ذات العيون الداكنة – إن كل ذلك يتآزر على خلق ذلك الجو الأسيان وتلك النغمة الشاردة المقهورة والتى تتناسب مع تلك الشخصيات الضائعة، التى تلجأ إلى أحلام اليقظة وحكايات البطولة المختلفة كعملية إشباع وتعويض عن الأحباط الذى يجابههم، والهزيمة التى تعرضوا لها من الإنجليز والأتراك، إن حكايات العجوز حكايات مضطربة ومختلفة، الميت الذى

وقع فى البئر، الرأس المقطوع، الوجه المركب من الخلف، نيشان الصفيح. إن كل ذلك يتناسب مع عقلية رجل مخبول ويرضى عقلية مستمعين محرومين ويقوم معادلا متوافقًا مع جو الاضطراب والضياع.

وقصة «المستأجر» تكاد تقترب من طريقة ألان روب جرييه التى تعتمد على الوصف الدقيق وعلى تتبع الجزئيات، إن جرييه فى قصة «الشاطئ» يصف حركات الأطفال وآثار أقدامهم وحركات الطيور وآثار أقدامها، بطريقة تبادلية بمعنى أنه يتنقل من هذه إلى تلك فى حركة ميكانيكية خالية من الشحنة الإنسانية، وإن إبراهيم أصلان هنا ينتقل من وصف الفتاة الصغيرة والرجل الضئيل إلى وصف كفه الموضوعة أمامه، إلى وصف نجوم السماء، إلى وصف السطح، وهنا تظهر للأشياء أهميتها وحضورها الذاتى إنه يصف كفه وما بها من عروق وشرايين وصفًا يعطيها استقلاليتها وكأنها شىء منفصل عنه له وجوده الخاص، ولكن القيمة الإنسانية عند أصلان لم تختف، فمازالت مشاعر الراوى تلون القصة بلون أسيان داكن، ولايزال يخلع على الأشياء من مشاعر الشخصية وهى هنا ذلك الموظف المقهور الذى تكدست

أمامه أوراق المصلحة، والقصة - على الرغم من هذا الوصف المحايد وهذه الاستقلالية للأشياء - ترتد بنا فى نهاية الأمر إلى قصة تكشف عن شخصية المستأجر المرهقة إن العنوان لم يكن السطح أو الشاطئ الذى يضم فوقه الإنسان والشىء دون انتباه للفرق بينهما، ولكنه كان المستأجر الذى يلون كل ما أمامه بمشاعره المرهقة التى استطاع المؤلف أن يكشفها عن طريق تلك الأفعال المتتالية وذكر الأحداث التافهة إنه مثلا يقول «وقفت أمام الحوض وفتحت الصنبور واغتسلت جيدًا وبعد أن اغتسلت جيدًا أغلقت الصنبور وجففت وجهى.... واتجهت إلى المشجب المعلق فى الركن البعيد ورفعت قميصى وأدخلت يدى فى جيب سروالى وأخرجت قدمى وأعدت القميص إلى مكانه.. مرة أخرى ثنيت ساقى تحت المائدة الخشبية وأنا أعود إلى مقعدى ووضعت القلم ونظفت عينى المجهدتين وأمسكت حافة المائدة الخشبية ودفعت بنفسى إلى الوراء».

وكان من الممكن أن يخفف من ذلك التتابع فى الأحداث، ولكنه ممكن مستحيل، لأن هذا التتابع لم يأت اعتباطًا، وليس دليلا على أن المؤلف قد فقد السيطرة على قصته وتاه

منه عنصر الاختيار، ولكنه وسيلة فنية لاتغنى عنها سواها، حين يراد التعبير عن رتابة الحياة وتحولها إلى ثقل كريه يجعل ممارسة هذه الطقوس أمرًا فظيعًا ومحسوبًا.

وهذا الشيء نراه عند جميل عطية أيضًا، إنه - كإبراهيم أصلان - يعمد إلى اللغو والثرثرة وتوافه الأحاديث فيحشرها فى قصصه، ولكن كل ذلك محكوم بقانون فنى أيضًا يضفى على هذه التوافه شيئا من الجمال، إن الثرثرة التافهة حول الدواء والأغنيات والجو والحرب، تتردد فى قصة «القاهرة فى العشرين من سبتمبر». وإن الحديث العادى يدور بين الصديقين فى قصة «حداد الأصدقاء»، ولكن كل ذلك - ورغما عن مظهره البسيط - محكوم بقانون فنى.

ولكن إبراهيم أصلان يضفى على قصصه شيئًا من الجمال الأسيان الوديع. وهو يستخدم الألوان الهادئة فيجعلنا نحس أننا إزاء جدول صغير ينساب بين طبيعة لم تمسها يد إنسان، أو أننا إزاء لوحة انطباعية، وهو دائمًا يرى الجمال والانسجام فى الدفء الإنسانى. لقد تحطمت القوقعة فى قصة

«فى جوار رجل ضرير» وأدرك الرجل أن الحياة فى معناها الحقيقى هى التى تكون بين الأهل، والمجنون الذى يعانق الناس فى قصة «رائحة المطر»، هو فى حكمة لقمان لأنه يدرك مالا يدركه العاديون الذين تستهلكهم عجلة الحياة المخيفة وتميت فيهم حلاوة الطفولة والحنان للأشياء. والشخصيات الهادئة الرقيقة هى مجاله فى التصوير، فقد تكون تلك الفتاة التى لها وجه طفل وجسد امرأة، والتى تعبث بلعبها الصغيرة فى ساعة تقتنصها، وهى تؤدى المكتوب تحت سيطرة الناقوس الفضى الكبير، وقد تكون ذلك الطواف البديل الذى هده الإعياء وتقدمت به السن وظن أن المهمة قد انتهت بنجاح، ولكن هذا الكهل ذا الوجه القديم الذى يتكئ على عصا ويعصب إحدى عينيه بخرقة باليه يتبدى له فى نهاية الرحلة فيحطم كل أحلامه، إن أبا الهول طارح الألغاز كان يختار ضحيته قديمًا، «ممن تواترت عليهم النعم وذهب سمعهم بين الناس» على حد تعبير أرسطو، أما الضحية هنا وصاحب المأساة فهو ذلك الإنسان العادى فى رحلة الحياة اليومية.

أما جميل عطية فإن لوحاته جامدة ومختلطة، أقرب إلى

التكعيبية منها إلى الانطباعية، إن الرسامين الذين قاموا بعمل رسومات لقصصه المنشورة رسموا - وكأنهم على اتفاق - شخصيات قصصه ذات أشكال تكعيبية وعيون جامدة ورءوس صلع، إن جميل عطية ينظر إلى الناس من خلال ثقب ورقة فى قصة «المربع الدائرى» فيلمح وراء هذه المظاهر الخارجية أشكالا هندسية إن وجه والدته يبدو له مضلعًا وجبهتها عريضة، وإن المربعات التى أمامه تتحول إلى دوائر مثقوبة، إن عناوين القصة عند جميل هى عناوين رياضية ومعملية، قد تكون: الحركة ودلالة الزمن، أو المربع الدائرى، أو ألحان غير متقابلة أو خطبة هامة فى قوارير الزيت فى حين يؤثر أصلان العناوين الهادئة التى تستثير شيئًا من الأسى والطفولة وشيئًا من الشحنات الانفعالية الحقيقة مثل: «اللعب الصغيرة، بحيرة المساء، ورائحة المطر، فى جوار رجل ضرير».

إننا نحس عند أصلان بانفعالات وبروح شعبى وبلمسة إنسانية، أما عالم جميل فهو الجمود مرسوم أمامك والاختلاط مقدم إليك، والموضوعية التى لا تشى بأى انفعال، فإذا كان أصلان يرضينا كشرقيين تتلمس الانفعال

ونعجب به، فإن جميل ينساق مع تيار الحضارة البارد الذى يخلص الشىء من أى انفعال.

ولكن الجمود الذى نراه عند جميل عطية، ليس نتيجة جدب وجفاف، إن الجمود هنا هو الجمود الذى يبغيه الفن، وليس الجمود الذى يسىء إلى الفن، إنه الجفاف المقصود والمتعمد كهذا الجفاف الذى نراه فى اللوحات التكعيبية، إن هناك فرقًا بين جفاف يصيب طفلاً صغيرًا بسبب مرض وبين جفاف نراه على أوجه الشيوخ الذين أدركوا لعبة الحياة، إن هناك فرقًا بين الجمود فى عالم الفن والجمود داخل المعامل وبين الأرقام والمعادلات، إن الفن يستثير المشاعر ليجمدها، فى حين يعمل العلم أساسًا خارج دائرة المشاعر، ومن ثم فهو خلط بين الأشياء حين تستخدم جمود المعامل والأرقام فى تحليل المشاعر الإنسانية وتبسيطها، إن قصة إبراهيم عبد العاطى لا تزال تدور - على الرغم من ظاهرها - داخل الباطن الإنسانى، ولكنها تعمل المشرط فى هذا الباطن وتشرحه وتضعه داخل أنابيب اختبار وفوق كل أنبوبة بطاقة تحمل رقمًا وتقريرًا، أما قصة أصلان وجميل، فهى لا تدور داخل الباطن، إذ تلتمس تقاريرها من

الخارج، من زحمة الحياة وثرثرتها، ومع ذلك لا نحس بالجفاف الذى يأتى نتيجة مرض يصيب العمل الفنى فى صميمه، إن شيئًا من الجمال رقيقًا وأسيان يغلف لوحات أصلان، وشيئًا من التكعيبية يشكل عالم جميل.

وقد نجد للشكل عند إبراهيم أصلان استقلاليته عن المضمون بمعنى أنه يتحول إلى تأمل للتجربة لا عنصر منها، ربما بسبب حرصه على الوصف التسلسلى، إن قصة «فى جوار رجل ضرير» تتسلسل رقمًا فرقمًا، وكل رقم يؤدى إلى ما بعده ضرورة أو احتمالاً، وإن قصة «الطواف» تتسلسل بدءًا من الرحلة حتى نهايتها، وإن قصة «اللعب الصغيرة» تتسلسل كذلك، منذ أن أزمع الرجلان على الذهاب إلى الفتاة الصغيرة حتى عودتها خائبين. ولكن جميل عطية – فى بعض قصصه – يوظف الشكل ويجعله جزءا من المضمون وملتحمًا به، فلا نجد للشكل استقلاليته ولا نستطيع أن نفصل بينه وبين المضمون، إننا نقرأ قصة «ألحان غير متقابلة» فنحس أننا إزاء لوحة يتحد فيها الدال والمدلول وشكلها هو مضمونها، إنه لا يقول شيئًا بل قدم شكلاً هو الشيء الذى يريد أن يقوله، إنك لا تجد أمامك إلا بضعة

معان عن العمة والحمام والعمدة وملاحظ الأنفار، لا تقدم مضمونًا محددًا، ولكن الفنية فى هـذه القصة أنها استـطاعت أن تكون لحنًا، معناه فيه، وملتبس به، لا يتجاوزه ولا يتوارى وراءه، لقد لخص - فيما يقل عن صفحة - كل حياتنا وما فيها من اختلاط ولغو، إنها لمحة خاطفة ووتر مشدود، يصدر صوتًا مزنوقًا به بضعة ألحان قصيرة وخاطفة، ولكنها صورة لحياتنا المضطربة، إنه يحدثها عن مياه الشرب النقية وبيده كوز الماء تشم فيه رائحة الشبة ونوى المشمش، ويحدثها عن الوحدات المجمعة، فتحدثه عن المقبرة التى بناها العمدة وبها غرفة للسكنى ودورة مياه وهو فى قصة «القاهرة فى العشرين من سبتمبر» يرسم القاهرة فى نحو صفحة فيلخص جوهرها فى ذلك الحين، إنها لوحة ترى فيها طريقًا دون نهاية، ولونًا أصفر شاحبًا، وأشياء مضببة، تراها من خلال قطرات عرق وعربة جنود صفراء وفتاة مريضة شاحبة وفتى مجهد تائـه، يسيران فى الـطريق الممتد تحت أرجلهما بلا نهاية، هذه هى القاهرة فى العشرين من سبتمبر، زحمة وعرق ومرض وضياع، واهتمام بالقصص والأغنيات أكثر من الاهتمام بأخبار المعركة ومجلس الأمن وكذلك قصة

«حداد الأصدقاء»، إنها لوحة كئيبة عن الجمود والكره والفقر فى القاهرة. إن الوجوه التى رسمها الرسام (فتحى أحمد) لهذه القصة حين نشرت بمجلة «المجلة»، كانت وجوهًا جامدة منقسمة أهم ما يبرز منها عيون خربة كعيون البومة أو كأنها أماكن مهجورة، ورءوس صلع ليس فوقها نابتة من شعر، وأفواه مفتوحة فى بلاهة وبؤس، هذه هى القاهرة حين عاد من أوربا، وأمورها مختلطة أيضًا تلبس أخته «منار» السواد ولا يعرف السبب، ويحدثه صديقه بنبرات تخلو من دفء الصداقة، إن أخته كانت على علاقة مع صديقه الميت، وإن أرملة صديقه أيضًا تستعد للزواج مرة ثانية، إنها حياة مشوشة خربة خالية من العنصر الإنسانى إنه يطلب من صديقه أن يساعده فى البحث عن شقة وعن عروسة فيجيبه بأن هذه أمور تحتاج إلى سمسار وإلى خاطبة، ولكن جميل لا يفضى بكل هذا من خلال حكايات وأحداث يقصها أو من خلال شخصيات يصورها ويتحدث عنها، بل هو يذكر حوارًا بلا هدف ويخلط أشياء بأشياء ويفجر الشكل نفسه، ويجعله جزءًا من التجربة، وجمله، لاهثة سريعة، وشخصياته متبرمة لا تريد أن تكمل مشروعًا ولو كان كلامًا، إنها تنطق

بالجملة فلا تكملها، وعباراتها قصيرة كدقات النياحة، وكلمة «قلت» تتكرر بين الحوار، وكأن المتكلم شاهد أو معلق يؤدى وظيفة «الكورس» فى المآسى الإغريقية. وهناك مسافة قد اتسعت بين الصديقين يمكن أن تلمس من تعليقات الصديق العائد من أوربا على موقف صديقه، إنه كثيرًا ما يقول عن صديقه: «ولم يعلق على كلماتى» أو «تبينت ذلك من نظراته» أو «كنت أعرف سر تعاسته».

إن إبراهيم أصلان يحرص على الزمن بمعناه التسلسلى، وعلى رسم الحدود، والاختلاط عنده مرسوم بعناية، فلا يجور حوار على حوار، ولا يختلط شىء بشىء أحاديث المقهى فى قصة «بحيرة المساء» ترتفع وتتصادم وتدل على الاضطراب، ولكن يمكن أن تميز الحديث عن الآخر، إن الأحاديث لا تختلط ولا تتضارب وإن كانت تدل على الاختلاط والاضطراب، فمن السهل أن تميز حديث اللاعبين حول «شيش... بيش» من حديث المجنون عن مقابر آبائه، من حديث العازف حول آخر نكته. والأحاديث تتناثر على المقهى فى قصة «رائحة المطر» أيضًا، ولكن من السهل أن تجد الحدود بين كلام الحاج وكلام أحمد

ونداء البائع على جلد الغزال وأسئلة صاحب الطربوش المنحرف، إن الخطوط عنده لا تتداخل، ومن السهل أن نتتبع كل خط على حدة، ونحدد دوره فى رسم اللوحة كاملة. على حين نجد الخطوط عند جميل عطية متداخلة كالألحان غير المتقابلة. إن جميل أقرب إلى التكعيبية، فى حين أن أصلان لم يتخلص تمامًا من دائرة التقليدية ولا يزال يعمل فى حدود التأثيرية القديمة.

ولكن الإبداع عند جميل عطية يتلكأ حين ينحرف به الأمر إلى الحرص على إعطاء المغزى إن القصة حينئذ لا تصبح هدفًا لذاتها ولا تنال من الاحترام ما هو جدير أن يبذله الكاتب من أجلها فحسب، إن القصة عندنا لم تدخل فى عداد الفن، إلا يوم أن تخلصت من بقايا «فكرة الإصلاح» التى ظلت مسيطرة عليها طول فترة الرواد، بل وعند كثير من الجيل الذى أتى بعدهم، لقد تشبثت القصة بهذه الفكرة لتنال احترام المحافظين والتربويين، ولتكون جديرة بالقراءة من جيل ينظر إليها على أنها «قنطار خشب ودرهم حلاوة» على حد تعبير العقاد: ولتنال احترام النقاد ذوى المناصب الرسمية - أمثال الدكتور أحمد ضيف

والدكتور منصور فهمى - والذين كانوا يرون فى القصة عملاً فيه عبرة وعظة، أو عملاً موجهًا لخدمة المشكلات الاجتماعية.

إن جميل عطية يصاب بالتلكؤ حين يحرص على المغزى الإنسانى ويجعل قصته وسيلة لهدف خلقى، إنه يبدأ قصته «المربع الدائرى» بداية متفوقة، فهذا شخص غير عادى يدرك المأساة، ويرى يدًا صغيرة تسبح فى فضاء الغرفة، وتتسلق الجدران، وتكتب كلمات غريبة وبلغة لا يفهمها إلا هو، إنه ذلك الإنسان الذى لا يكتفى بالمظهر الخارجى، ولا يطمئن إلى المواضعات العادية، إن الأشياء تتحلل أمامه إلى أصولها الحقيقية، فيرى فيها المكعبات والدوائر المثقوبة، لكن هذه البداية الطيبة قد تلكأت، حين جعل المؤلف يلح على هذا المعنى الخلقى الكامن وراء موضوع الخادم التى كشف الثقب عن مأساتها، إنها مريضة وتعيسة، إن أمه تذبحها وتذبح طفلها الوليد الذى تركته بالمنزل وجاءت لتخدمهم، لقد ذرف المؤلف الدمع من أجل مأساتها، وجعل يريق عاطفته ويكشف عن انفعاله بعبارات خانقة «العصفور يا أمى، العصفور الذى تركته أمه وحيدًا عند

نهاية الحديقة وذهبت لتقدم القرابين والشكر إلى الأسد لقاء عدة مليمات»، إن الاهتمام بهذا الموضوع والتركيز عليه - فى مساحة كبيرة - كاد ينحرف بنا إلى قصة كلاسيكية، عن خادم مسكينة يستغلها الأثرياء، ويدفعنا إلى اتخاذ موقف خلقى نكون فيه «ضد الرذيلة ومع الحق». كما كادت قصة «خطبة هامة بين قوارير الزيت» تنزلق إلى قصة تربوية تكشف عن نفسية مهزوزة لشخص يضيق برئيسه وبزملائه فى العمل وبحياته فى المنزل، ولكنه لا يستطيع أن يفضى بما فى نفسه، ولا أن يجاهر رئيسه بأنه لا يستطيع أن يميز الألوان فى الظلام بإصبعه كما هو يدعى، إنه جبان، وهذا الوصف لم أستنتجه من عندى، فإن المؤلف قد كشف عنه أكثر من مرة وبعبارات تشنجية «جبان يخشى الآخرين. إذن تكلم بصوت عال إنه شخصية مقهورة يؤثر الصمت على الرغم من أنه يكلفه من المشقة أضعاف ما يعانيه لو تحدى وتكلم كما يقول» ومن ثم لا يجد نفسه إلا بين مخلوقات قوارير الزيت، بين الزجاجات الصماء التى يمكن أن تصغى لكلامه ولا تنهره، إن القصة هنا - على الرغم من إشارتها الفنية - من قصص التربية النفسية التى تصور

شخصية عاجزة تخشى الناس وتستعرض فروسيتها أمام قوارير الزيت، وهذا الإلحاح على اللمسات النفسية انحرف بها إلى قصة التيار النفسى وجعلها من أضعف قصصه، إن قصة محمد حافظ رجب التى عاشها بين مخلوقات براد الشاى المغلى تتفوق هنا لأنها لم تربط وجودها بمعنى تربوى، ولم تهتم بتحليل نفسية شخص ورد عقده إلى جذورها الأولى.

أما عبده جبير فمع أنه يتفق فى أشياء كثيرة مع إبراهيم أصلان ومع جميل عطية، فى الاعتماد على الوصف، ورصد مظاهر الحياة الخارجية، وتسجيل لغو العيش، والثرثرة اليومية، إلا أنه يختط له طريقًا متميزًا. إن قصته لا تشى بشخصيات أسيانة ولا بلمسات إنسانية ولا بخطوط رقيقة، ولكنها فى الوقت نفسه ليست لوحات تكعيبية جامدة لا تنطق. إنها تقطر إحساسًا حادًّا. والموت عنده هو صنو الحياة، ليس هو عدمًا أو نهاية، ولكنه جانب القمر المظلم، يموت الحادى فى قصة «كوميديا الأرغول»، وفى الوقت نفسه يبدأ الابن حياته على مرقب من ذلك العجوز ذى اللحية البيضاء والذى هو رمز التاريخ والزمن. ويولد الصغير فى قصة «أغنية العباد الخالص»، وفى الوقت نفسه يموت الجار

بنصل حاد. إن فلسفة عبده جبير هى فى تعانق الموت والحياة - كوجهى العملة - فى صورة واحدة، وإن كان هذا التعانق قد أفلت منه فى قصة «أغنية العاد الخالص»، فبدأ فكرة ذهنية أكثر منه إحساسًا فنيًّا، ومن ثم جاء مشهد الجار (صورة الموت) فى آخر القصة وكأنه ملصق إليها ليكمل فكرة المؤلف، إن القصة هى وصف الاحتفال بمجىء طفل، وكأن عبده جبير قد أحس بأن القصة حينذاك ستكون من القصص العادية، فأضاف إليها المشهد الأخير الذى لم ينم من داخل القصة ولم يعايش الأحداث من أولها.

إننى لم أقرأ فى قصص الشبان إحساسًا مركزًا بالموت كما قرأته فى قصة عبده جبير، إن قصة «ضوء مصباح الغاز» هى وصف عملية، دفن لطفل صغير يرقد فى لفافة بيضاء بين أمه وأبيه داخل عربة تسير بهم نحو المقابر، إن هذه القصة تستقطر الأسى والحزن، وهو أسى باق لا تهدئه دمعة، وحزن مقيم لا يذهب به شىء، لأنه مرتبط بكون لا يفهم وبلغز لا يحل، وهنا سر إشارته المتكررة فى قصصه إلى الطبيعة، كرمز إلى نظام كونى لا يعطى جوابًا، يقول عبده جبير وهو يصف عملية الدفن «ونظرت بعيدًا ناحية تلك

الأشياء المتراقصة والسائلة والفراشات والطيور الصغيرة فوق غصن متدل نحيل وعندما نظرت كان طرف القماش الأبيض يهبط ببطء على صوت الكلمات الخافتة إلى أسفل، فبدت أشعة صفراء على وجهه وكان السائق يستدير بالعربة فى اتجاه الطريق الضيق المحفوف بشجيرات الصبار». وفى قصة «الأمواج» تنفجر الحياة كلعبة راقصة ثم سرعان ما تختفى بدون فهم، إن المرأة تأتى فجأة إلى شاطئ الترعة، وتتمتم بموال، وتخلع ثيابها، ثم تختفى بين الأمواج ولا تترك إلا ثيابها معلقة على جذع شجرة، إنه منطق الأمواج المعربدة، وهو منطق كونى لا تتميز به المرأة بشىء عن هذا الحجر الذى يعلو ثم يسقط بتعمد شديد فى قلب الترعة، أو عن هذا العصفور الذى يسقط على الأرض كورقة خضراء أو عن هذه العجلة السمينة الحمراء التى تركض بقوة وتندس داخل أعواد الذرة.

وتحت ثقل الإحساس بالموت نجد عبده جبير مطاردًا من شىء مجهول يتبعه، إن أصواتًا تتعقبه وترن خلفه، ولا تتوقف إلا ساعة أن يقفل الباب خلفه «قصة صورة الخوف ليلًا»، أو ساعة أن ينسى نفسه وسط الزحام «قصة

التجوال»، ولكنه لن يظل وراء الباب أو مع الناس دائمًا، ومن ثم فالخطوات فى انتظاره فى إلحاحها ودوبها، إن حاسة السمع تلعب دورًا كبيرًا عند عبده جبير، إن العالم ينحل إلى أصوات مرعبة وفزعة، والطريق عنده هو ضحكات ونداءات متداخلة وصوت طرقات اللاعبين على المقهى ونحس بأنه يلهث تحت وطأة الموت وداخل هذا العالم المطارد ويبتدئ هذا فى ذلك الإيقاع السريع الذى ينبث خلال القصة وكأنه طبول الموت، وفى حرصه على تلك الجمل القصيرة اللاهثة والتى تخلو من حروف العطف وأدوات الوصل، والتى تنعزل كل جملة فيها عن الأخرى وتبدو وكأنها جزيرة قائمة بذاتها وتتوجس خيفة من الجملة التى تجاورها.

إن الأمور العادية التى يحياها بقية الناس لا تمر على عبده جبير بسهولة إنه يحترق مع كل دقيقة تمر، إن أى حدث مهما كان يحفر فى داخله شيئًا، ومن هنا سر حرصه على تسجيل تتابع الأحداث تسجيلًا يدل على الإحساس بها ومطاردتها له، إنه مثلًا يقول فى قصة «الجلوس الطويل» «... أمسكت السيجارة، وضعتها فى فمى، أشعلت عود

الثقاب قربته من فوهة السيجارة، أبعدته مرة أخرى، نفضته وألقيت به بعيدًا لم أكن راغبًا فى سىء، أبقيت السيجارة بين إصبعى» إنه بهذا يرصد ثقل الأسياء العادية ويتنبه لعوارض الأحداث اليومية.

ويفرض أسلوب «الكاميرا» وتبادل اللقطات نفسه بوضوح على مجيد طوبيا، إن قصصه: «الوجه الآخر، المكان والزمان، الزفة» تكاد تكون أفلامًا سينمائية قصيرة تعتمد على تبادل المناظر واستخدام الحركة والحدث وعلى سرعة التغيير، إن الكاميرا هنا تلهث وراء المناظر وتحشدها أمام القارئ حتى لايمل ويسخط، وإرضاء القارئ هنا مهم بل هو أساسى بلغة الكاميرا التى تحاول أن تسترضيه وتجذبه نحو شباك التذاكر، إن قصة «الوجه الآخر»، تتحول إلى لقطات سينمائية تحشد بطريقة تراكمية لتعبر عن فكرة المؤلف، إن العالم فى حالة حرب وصراع ومن ثم يحشد المؤلف منظر الأطفال وهم يلعبون لعبة الحرب، ثم منظر الكلب والقطة وهما يتعاركان، ثم منظر تمثيلية بالتليفزيون عن «اليكترا» رمز الحقد الفظيع، ثم منظر الأخبار وهى تتحدث عن أنباء هيروشيما.. وتتجاور هذه المناظر – بطريقة

المونتاج – لتجسد فكرة المؤلف، ثم يحدث التحول وبطريقة سينمائية كذلك تعتمد على المقابلة والضد – فقد ظهر شخص ذو لحية بيضاء يدعو إلى السلام فتجمع الناس حوله وإذا بالمناظر تتغير – على طريقة الضد أى طريقة الحزن الشديد يعقبه سرور شديد – فالأطفال يلعبون لعبة جديدة، يقوم أحدهم بدور الطبيب ومعه عدة فتيات يقمن بدور الممرضات. وآخرون أحضروا آلات موسيقية يعزفون عليها أما الكلب فقد نام هادئًا وبجواره القطة قد ركنت رأسها على ظهره فى حين تتهادى من التليفزيون مع النسمات اللطيفة أغنية حب هادئة، ثم يقدم المذيع تمثيلية «لغة الزهور»، ثم ندوة حول موضوع «الأرض دولة واحدة». وتنتهى القصة كذلك نهاية سينمائية، لا تترك القارئ والمتفرج – فهما هنا سيان – فى حالة لبس وقلق، فقد تبين أن الرجل يحلم إذ استيقظ على صوت ضجة كبيرة آتية من المطبخ، إن الكلب وإنها القطة لا يزالان كما هما يتعاركان. وهو يستعين فى هذه القصة بالحيل السينمائية واستغلال المناظر الطبيعية التى تعبر عن مشاعر الأبطال تبعًا لاختلاف الموقف، فتارة تكون الطبيعة خانقة

والحرارة مرتفعة، وعقارب الساعة تتصارع والعقرب الكبير يتحرك والعقرب النطاط يسرع للحاق به، والكلب يستولى على قطعة العظام من القطة وأنفاسه ترسم سحابة بيضاء على سطح المرآة، والظلام الدامس يعم الحجرة، وتارة تخضر الأشجار وترق النسمات ويصبح الهلال بدرًا ويشع ضوء خافت لنجم فى السماء، ويتعانق عقرب الثوانى مع زميليه، وكل ذلك باختلاف الموقف السينمائى، وبطريقة تعبر عن المشاعر وترسمها أمام القارئ أو المتفرج، بغية التأثير عليه وإدماجه فى الجو.

ويستخدم مجيد طوبيا هذا الأسلوب السينمائى فى قصة «المكان والزمان» أيضًا، إن المدرسة تقف فى الفصل أمام التلميذات ناقرة بقلمها على ذقنها، تحاول أن تتذكر وتتوارد على خواطرها المناظر، وفى كل منظر يصر المؤلف على تجديد المكان والزمان، فمن منظر فى صباح اليوم السابق فى الفصل وقد وقفت تلميذتها نبيلة تصحح الإجابة، إلى منظر فى اليوم السابق والمدرسة فى طريقها إلى المنزل وقد أحاطت بها التلميذات إلى منظر فى اليوم السابق وهى على باب الشقة تسأل أمها عن صحة طفلها المريض، ثم منظر الطفلة نبيلة

فى صباح اليوم السابق وقد وقفت فى الفصل تجهش بالبكاء بعد أن وبختها على إجابتها الخاطئة، ثم منظر فى مساء اليوم السابق بحجرة النوم وهى تحتضن طفلها المريض. إن المناظر تتبادل والأمكنة تتغير والأزمنة تتجدد فاكتسبت القصة حركة وتعبيرًا، نحن نحس أننا إزاء فيلم سينمائى يعتمد على الحدث وتغيير المناظر، ومن هنا لا نشعر بالملل ولا بكد الذهن والاستغراق فى التفكير. على الرغم من أنه يضفى على قصته طابعًا فلسفيًّا، فكثيرًا ما يكون هناك مغزى إنسانى وراء مناظره المتتالية، يكشف عن الجوهر الحقيقى للإنسان وعن التوق إلى حياة الحب والسلام، فماذا لو أن هذا النجم المضىء فى أفق السماء قد غطى الظلام وملأ الدنيا سلامًا «قصة الوجه الآخر». وماذا لو أن الناس تعاملوا بالحب والتسامح حتى لا تخنق الأمنيات الطيبة (قصة المكان والزمان).

ولكن الربط بين هذه المناظر يتم - أحيانًا - بطريقة لفظية، إن المدرسة فى قصة (المكان والزمان) تستحضر وهى فى الفصل منظرها فى اليوم السابق وقد ضغطت على جرس شقتها «فلطم» رنينه فى الداخل، وهنا تأتى اللفظة التالية

بسبب حيلة لفظية من صنع المؤلف، فقد «لعلع» داخل الفصل صوت تلميذة فجذبها من أفكارها وغير المنظر. وإن المعلم الجزار فى قصة «الزفة» يتذكر موقف زوجته التى خانته وجعلته «فرجة الناس»، وهنا يعلو صوت صبيه يعلن عن الثور المعد للذبح «والفرجة ببلاش.. اتفرج يا جدع» إن الرابطة هنا رابطة لفظية قد فرضها المؤلف من خارج القصة فهى ليست من داخل المنظر، والتلميذ والمدرسة لا يدركان هذه الرابطة اللفظية، والمعلم والصبى لا يدركان كذلك هذه الحيلة الخارجية إن اندماج القارئ فى القصة يتوقف ليفكر فى هذا اللفظ ومقاسمته للمؤلف العملية الإبداعية يعترضها تيار لفظى، ينقله من صفة الحضور والمشاركة إلى الخارج، خارج عملية المشاركة الإبداعية لكى يفكر فى تلك الرابطة اللفظية والتى هى بعيدة عن صميم الموقف، إنها من حروف الطباعة وليست من داخل المنظر.

ومحاولة استرضاء القارئ أو المتفرج مسيطرة على مجيد طوبيا إنه - على طريقة أهل السينما - يلجأ إلى المواقف الكوميدية التى تحاول أن تنتزع الضحك من المتفرج، هو فى قصة «الزفة» يقابل بين منظر المعلم وقد خدعته زوجه

الشابة ومنظر الثور المساق للذبح بطريقة ساخرة، إن المعلم يستعرض غفلته بينما تعلو أصوات الأطفال منادية (الثور قدامك، ثور متعافى اتفرج يا جدع)، إن الأطفال لا يقصدون السخرية أو المقارنة ولكن هذا الشيء من تدخل المؤلف لكى يستثير الضحك على شخصية بلهاء كالثور، ولهذا تنتهى القصة بهذه المقارنة – التى تنص على كل شيء – بين موقف المعلم وهو فى ذكرياته يدين نفسه بأنه «مغفل، مغفل، مغفل» وهذا الموقف الخارجى الذى ينهال فيه المعلم ضربًا على الثور ويصفه بأنه «ثور، ثور، ثور»، والمؤلف هنا يحرص على العد ثلاثًا كما حرص من قبل على العد ثلاثًا أيضًا.

إن فكرة استرضاء القارئ أو المتفرج وإدماجه فى الجو، هى المحور الذى ترتد إليه جميع أخطاء مجيد طوبيا، هو لا يريد أن يكدر القارئ، وأن يشغله بمشكلات غير قابلة للحل ولا أن يغرس فيه القلق والتوتر، ومن ثم فالقصة عنده واضحة ومنصوص على مغزاها وتعليقات المؤلف تتدخل فى الوقت المناسب لتنقذ القارئ من حالة التوتر، وتحميه من أن يكدر صفو الساعات، والعبارات المشحونة

التى تثير الاندماج وترفع من حرارة القارئ وتؤثر عليه تتوالى، إن جملاً مثل: قابيل لماذا تقتل أخاك هابيل: أين الأنباء الطيبة، إنها لمؤامرة أن آلهة العذاب تطاردنى، أخطأنا أعمتنا الشهوات - إن جملاً مثل هذه تكثر فى قصة «الوجه الآخر» فتكون بمثابة الموسيقى التصويرية التى تنمى المشاعر فى المشاهد وتنقله من حالة الوعى بنفسه، إلى حالة الاستسلام والاندماج فى المناظر، إنه فى قصة «الفار الذى لم يمت» ينص على كل شىء، هو لا يترك القارئ يشغل نفسه بالبحث عن المغزى، إن كل شىء واضح والعنوان نفسه يكاد يوحى بالمعنى، إنها مواقف حوارية بين صديقين تكشف عن تفسخ نفسية أحمد وتمزقها أمام صفة الجبن، إنه جبان لم يرد على المدير، إن الفأر الذى وجده فى المطبخ قاوم حتى النهاية ومع ذلك لم يمت. «اهدأ يا أحمد اهدأ. كيف؟ أنا أخجل من نفسى لقد وقفت موقفًا مخزيًا»، إن غرض القاص يتضح من خلال مثل هذا الحوار المشحون، الذى يكشف كل شىء ويبتعد عن التعقيد الفنى ومن هنا يفقد القارئ الجاد لذة المشاركة فى الخلق والاكتشاف، إن قراءة ثانية وثالثة لقصة مجيد طوبيا لا تصبح مثيرة وممتعة لأنها

تسلم نفسها وتقدم محصولها من القراءة الأولى على حين أن القراءة الثانية أو الثالثة للقصة الحديثة المعقدة فنيًا لها لذتها، لأن المؤلف لا يفرض نفسه على القارئ من أول الأمر ويكشف له كل شيء، إنه يثق به وبقدرته على الاستنتاج والسيطرة على العمل الفني، إن دوره لا يتعدى أن يكون وسيطًا، ووسيلة لميلاد عمل فني، أما مغزى هذا العمل وتفسيره فهذا شيء ليس من مهمته ولن يبلغ به الغرور حد أن يدعي لنفسه هذه المهمة، إ يجهض عمله لو فسره، إذ سيحدده ويحرمه من الإشعاعات الفنية ومن التخلق مرات على أيدى القراء.