القصة القصيرة وعبقرية المكان

قطعت القصة - فى بداية معرفتنا لها - جذورها بالحكايات الشعبية والروح الإقليمى، وكذلك بالموروثات العربية كالمقامة والنادرة والحكايات التاريخية، فقد أخذنا بروعة هذا الشكل الوارد من الغرب والذى جاء يحمل قضاياه ومضامينه كذلك وجعلنا نتحمس لقضايا ليست قضايانا الملحة، إن مشكلة مثل مشكلة الحب شغلت حيزًا أكبر بكثير مما شغلته مشكلة عمال التراحيل مثلا، بل وصل الأمر بالبعض إلى الضيق بواقعنا الذى لا يصل إلى مستوى المثال الغربى المترسب فى نفوسنا، إن سلامة موسى يرى أن القصة لا تفرخ فى هذا المجتمع المقفول، لأن الحجاب يقف عقبة أمام تصوير العلاقات بين الجنسين[1]، وكأن القصة لاتكون قصة إلا إذا صورت العلاقات بين الجنسين ونسيت ما يعتمل داخل المجتمع ويشغله فى مرحلته

(١) الهلال (يناير سنة ١٩٢٩).

التطورية إن عالمًا مثل الشيخ عبد القادر المغربى مصيب إلى حد كبير حين قال فى العشرينات عن القصة «هى فى موضوعات ومعان ليست مما ينطبق على أذواقنا ولا مما يلتحم بعاداتنا وتقاليدنا»[1].

حقًا، أحس البعض بأهمية خلق أدب مصرى غير مستورد، المازنى مثلا فى مقدمة «إبراهيم الكاتب» يدعو إلى خلق رواية مصرية، لأن لكل أمة خصائصها وطرائقها فى التفكير فالرواية الروسية غير الرواية الأمريكية. ويحيى حقى فى مقال نشره سنة ١٩٣٠ بالبلاغ يرى كذلك أن لنا ظروفنا الخاصة ومزاجنا الخاص، ومن ثم يجب على الأديب تصوير ذلك والكشف عن الروح المصرى من خلاله. ولكن ظل كل ذلك أمنية فى مقدمات الكتب وفى وعى النقاد، ولم يتم لها التشكل إلا فى بضع محاولات متوجسة ومنكمشة.

وسأحاول فى هذا الفصل أن أحدد ملامح قصة ترسم «الشخصية المميزة»، سواء كانت هذه الشخصية حصيلة بقعة مكانية، بكل ما فيها من ترسيات شعبية وبيئة تحدد ما يسمى بالشخصية الإقليمية، أو كانت حصيلة تاريخ،

(١) «الشيخ سيد العبيط» (الخاتمة).

بكل ما فيه من ثقل يحدد ما يسمى بالشخصية التاريخية.

وحقًا، عرفنا الكثير من القصص التى اتخذت من الريف المصرى مسرحًا لها، وعرفنا الكثير من القصص التى استوحت التاريخ، ولكن معظم هذه القصص لم تحدد الشخصية المميزة ولم ترسم الشىء الجوهرى الباقى، إنها تكتفى بوصف الطبيعة الريفية، أو بذكر العادات والتقاليد، أو بذكر أسماء الفلاحين واستخدام لهجاتهم. أو تكتفى باستخدام أحداث التاريخ واستلهام الأبطال والوقائع الماضية، إنها لم تصور الشخصية الإقليمية بغض النظر عن الأحداث الإقليمية العارضة، ولم تصور الشخصية التاريخية، بغض النظر عن الأحداث التاريخية التى تشكلت على مر الزمن وأصبحت ذات طابع مميز. ومن ثم تفتقد الخصوصية فى الكثير من هذه القصص بحيث أصبح الحديث عن الفلاح المصرى مثلاً، مجرد زخرفة تذكر الأسماء الريفية، وتصف الأزياء وتستعير اللهجات، وغير ذلك من أحداث عارضة لا تصور روح الإقليم ولا تستخلص الشىء المميز وأصبح هذا الكلام يمكن أن ينطبق - بشىء من التغيير فى الأسماء والتحوير فى اللهجات - على الفلاح فى روسيا أو الفلاح فى

كينيا أو الفلاح فى السودان، إن هناك فرقًا مثلاً بين لوحة ترسم سوقًا ريفيًا، يحتشد فيه الفلاحون والفلاحات بملابسهم وسحنهم المعروفة، ويحملون فوق رءوسهم الطيور والخيرات الريفية كما نراه فى كثير من الرسومات التى تتخذ من الريف مسرحًا لها، وبين لوحة ترسم الجوهر الباقى وراء كثير من هذه المظاهر، وتبحث عن الثابت وراء العارض، إن لوحة الفلاحون «لكيزفان دونجن»، تشف عن التكوينات والملامح الجوهرية لهذه الشخصية التى هى بنت بيئتها وموقعها وعاداتها وتفكيرها ووضعها الاقتصادى، وذلك من خلال لون أبيض حاد يعكس توهج البيئة، ومن خلال مساكن يستند بعضها إلى بعض وتجرى فوقها الدواب، ومن خلال مئذنة ترتفع فى خلفية الصورة وتعلو كل شىء، ومن خلال صور غير واضحة لفلاحين، وقد انطرحت من الخلف ظلالهم السوداء، وكأنها ديدان متعرجة فوق شاطئ النهر.

إننى فى هذا الفصل سأتجاوز عن الكثير من القصص التى تهتم بالشىء العارض وتكتفى بالأحداث السطحية، وسأبحث عن القصص التى تقدم الشخصية المميزة، متخذًا

من قصة يحيى الطاهر مثالاً للقصة التى ترسم روح الإقليم، وتقدمه بكل ما فيه من رواسب جغرافية «وميثولوجية» وبيئية، ومتخذًا من قصة جمال الغيطانى مثالاً للقصة التى ترسم الشخصية التاريخية التى تكونت حصيلة سلوك اجتماعى وثقافى وسياسى، ونتيجة صراع بين الشعب بكل مكوناته والسلطة سواء كانت خارجية أو داخلية، مع احتراز لابد منه وهو أننى لا أقوّم هنا قصة يحيى الطاهر أو قصة جمال الغيطانى، وإنما أتعرض لها من هذه الزاوية التى تبحث عن الشخصية المميزة، وتحاول أن تصف هذه الشخصية من خلال نتاجها، فطبيعة هذه الدراسة وصفية إلى حد كبير، تتبع الشخصية الإقليمية أو الشخصية التاريخية وتحاول كشفها، وليست هذه الدراسة تقويمية تقوم نتاج هذا أو ذاك وتبين موضعه فى الحركة الأدبية فإذا ما تتبعت كائنًا ما فلا يعنى هذا أننى راض كل الرضا عن جميع أعماله، إننى مثلاً لا أرضى عن يحيى الطاهر لأنه لا يغامر كثيرًا فى الشكل، ولا تزال مرحلة الواقعية فى حرصها على إعطاء المغزى واضحة فى بعض قصصه مثل: «قابيل الساعة الثانية، طاحونة الشيخ موسى، ٣٥ البلتاجى»، ولأنه لم

يستطع أن يبرأ تمامًا من بصمات يوسف إدريس ولا سيما فى مجموعته «أرخص ليال» مما نجده واضحًا فى قصص يحيى الطاهر التى تحمل اسم شخصية أو وصفًا لها مثل: الجد حسن، الوارث، محبوب الشمس. ولا أرضى كذلك عن جمال الغيطانى الذى استهلك طاقته فى طريقة لا يريد أن يتجاوزها وحصر نفسه فى دائرة لا يستطيع كسرها، بحيث أصبح يدور داخلها، ويهدر نشاطه فى الإسراف فى ذكر الأسماء التاريخية وتزاحم الأحداث والولع بالمصطلحات الغريبة والأحداث المثيرة، ولكن مع ذلك لابد من التعرض لهذين الشابين إذا ما كان الحديث عن الإقليمية والتاريخية، فهما فى رأيى يقدمان النموذج الأكثر وضوحًا ووفاءً بغرض الدراسة.

فمثلاً يحيى الطاهر استطاع أن يقدم لنا القصة الإقليمية التى تصور بقعة ما، بحيث تتحول هذه البقعة إلى شخصية تناوئ الفرد ويناوئها. إن المكان عنده لم يعد مجرد أوصاف منثورة، «ورتوش» خارجية لاستكمال الصورة كما كان عند جيل الرواد، فلا يكون حزينًا لأن البطل فى أزمة، أو سعيدًا لأنه فى حالة لقاء مع حبيبته مثلاً، لقد تخلص من هذه التبعية

ليصير هو موضوع القصة، وأحياناً خالق الشخصية ومؤثر على مصيرها. وهنا سر القدرية فى قصة يحيى الطاهر، إنها ليست قدرية ميتافيزيقية مفروض أمرها على البطل، بل هى قدرية من صنع المكان بمحتواه البدائى والجغرافى والبشرى إنها قدرية غير متعالية ولا متجاوزة إنها من الأرض ومن ثم فهى تحمل شيئاً من الأمل، لقد كانت القدرية الإغريقية حتمية ومفروضة من فوق، وكانت المأساة تثير أكثر ما تثير عواطف الخوف والشفقة، أما القدرية هنا فهى من صنع ظروف إقليمية ويمكن التغلب عليها بشىء من التحدى، ومن هنا فلا نتوقع عواطف الخوف والشفقة عند يحيى الطاهر. بل إن العاطفة عنده قد تكون معدومة أو مجمدة، إن الشخصية فى قصة «معطف من الجلد» - ولا أقول البطل - تواجه بالجمود والصد من الآخرين، ولكنها فى النهاية ترفض الشفقة.

ويحيى الطاهر فى قصته الإقليمية يقدم لنا روح الإقليم، إنه يتجاهل الصفات العارضة ليبحث عن الجوهر الباقى، أو على الأصح هو يستخدم الصفات العارضة ويوجهها لخلق هذا الشىء الباقى. إن قصة «الرقصة المباحة» تستحضر لنا

بيئة الصعيد بحيث تكاد تشمها وتلمسها، فإذا كان فوكنر قد جعلنا نعيش عالم الجنوب ونشم رائحة كادى والأرض وزهرة الجمسن وعرق الزنوج، فإن يحيى الطاهر - مع الفارق بين رواية مركبة تحمل مجهودًا ذهنيًّا وقصة قصيرة هى: «بداية الطريق» - يجعلنا نشم رائحة الصعيد والعرق فى مسام الرجال وزهرة الليمون وتكعيبة العنب، ويجعلنا نستحضر همهمة الطيور وزحف الثعابين ووقع الخطوات. هو يكتب عن بيئة عاشها وتقلب فيها، إن الصغير فى قصة «الوارث» أو قصة «جبل الشاى الأخضر» هو يحيى الطاهر نفسه، إنه يرسم وقع هذه البيئة القاسية على الصغار، والتى تحول نفوسهم البريئة الساذجة إلى نفوس جبلية وحشية، إن الصغير فى «الوارث» يسرق مطواة خاله ويصطاد السمك ويطلع النخل، حتى يعد نفسه لهذا اليوم الذى يسترد فيه ميراثه المغصوب، إن أمه تدفعه إلى هذا وتعايره بأنه لا يزال صغيرًا وأنها تترقب اليوم الذى يكبر فيه ولا يكون مثل أبيه «فقد كان متسامحًا عليه الرحمة». إن صورة الجد تتكرر كثيرًا فى قصته، فإذا هى صورة فظة وعنيفة، إن الجد فى قصته «جبل الشاى الأخضر» شىء

رهيب وهو يمسك «بسيخ» ينتهى بحلقة وخطاف ويقلب الجمر ويصب الشاى المغلى، إنه كصورة «إله البركان وهو يصيح فى ابنه ويستحثه على تأديب حفيدته «اضرب... اضرب يا كامل»، والجد حسن – فى قصة مسماة بهذا الاسم – مخلوق لا يلين، مثل أحجار المعابد القديمة التى بنى منها منزله حتى مداعبته ثقيلة، ولكنها مستساغة فى تلك البيئة التى تؤمن بطابع العنف، إن اللون الأحمر لون أثير عند يحيى الطاهر، وكلمة «الدم» وترعة الدم تتكرر كثيرًا فى قصصه فتعكس طابع العنف، والصور النارية الوحشية تتوالى كتعبير عن روح هذا الإقليم.

إن يحيى الطاهر يكتب من داخل الإقليم، فاستطاع أن يحيط بكل أبعاده، وأن يرد المشاعر إلى جذورها الأصلية وأن يكمل الصورة، لقد كتب يحيى حقى فى أوائل الثلاثينات قصصًا عن هذا الإقليم[1]، فوقف عند وجه واحد هو وجه العنف ولكن يحيى الطاهر يرسم كذلك وجه العملة الآخر، فوراء العنف يكمن شىء من الحب، إن الأب فى

(١) مجموعة «دماء وطين».

قصة «جبل الشاى الأخضر» يقسو على ابنته وبجلدها، ولكنه فى الليل يركب ناقته «عاتكة» ويسير نحو الجبل ليستحضر وريقات الشاى الأخضر من أجل ابنه المريض. والأب فى قصة «الرقصة المباحة» يلقى بابنه فى البئر من أجل شرف الجماعة، ولكنه لا يستطيع أن يتمالك نفسه فيرتمى على جثته يبكيه «كما لم تبك امرأة فى القرية على ميت عزيز».

إنها تلك البيئة التى تتجاوز فيها الأضداد وتتزاحم فيها المتناقضات، إن الجد حسن يحمل نفسية متناقضة يصعب تحديدها هو يرحب بالضيف ويطعمه، ولكنه يخشاه ويتوجس منه، حتى يستولى على الكنز الذى يحلم به، إنه يحدث نفسه «امسك بتلابيب ضيفك وانظر فى عينيه، عينا الخضر تلمعان حقًا كجوهرتين فهو رسول، أما عينا المغربى فهما ماكرتان حالما تشوفان المال». إن التناقض هنا أمر مستساغ، بل هو الشىء الصادق لأنه من صنع البيئة وصنع الطبيعة، إن الطيب صالح فى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» يسير بسيارته فى الصحراء، فيقسو الهجير وتشتعل الرمال وتثبت الشمس فى كبد السماء، ويكاد يفنى كل شىء

فلا يبقى له أثر سوى عظام جمل قد نفق. إن الليل هو الخلاص، إنه يقبل، إن شفق المغيب ليس دمًا ولكنه حناء فى قدم امرأة، إن كل شىء يتحول إلى الضد بمجرد أن يحل الليل وتهب النسمات الصحراوية الخفيفة إن قلبه حينئذ يتحرك بالحب الذى لا حدود له، «وأنا الآن تحت هذه السماء الجميلة الرحيمة أحس أننا جميعًا إخوة الذى يسكر والذى يصلى، والذى يسرق والذى يزنى، والذى يقاتل والذى يقتل». لقد بعثت الحياة من جديد وخرج البدو من شعاب الوديان وسفوح التلال، هذا هو الموت الذى كان يتبدى ساعة الهجير يتحول إلى النقيض «يخرج الحى من الميت ويخرج الميت من الحى» هذه هى أرض التناقض، أرض الشعر والممكن وابنتى اسمها آمال. هذه هى أرض التطرف فى الحب والبغض «يا للسخرية، الإنسان لمجرد أنه خلق عند خط الاستواء، بعض المجانين يعتبرونه عبدًا وبعضهم يعتبرونه إلهًا أين الإعتدال».

إن يحيى حقى من أجل أنه غريب عن البيئة كتب من الخارج، بطريقة رجل يرقب ويشاهد ثم يروى ويقص، ومن هنا يقل تزاحم الأحداث عنده، إن «البوسطجى» يروى

مأساة داخل هذا المجتمع الغريب عنه، ومن ثم فنحن نحس بحضور المؤلف وبفلسفته وتعليقاته، أما عند يحيى الطاهر فنحس بحضور التجربة، إنه ينقل إلينا حياة الصعيد بكل ما تزخر به، وينقل إلينا الموقف الحى بكل ما فيه من مثول، والأحداث تتوالى فى حركة عنيفة ويتبع بعضها بعضًا، فيدخل القارئ فى الدوامة، ويعيش داخل الملحمة حتى نهايتها المأساوية.

ويتبدى فن يحيى حقى فى أنه أضفى على حادثة البوسطجى مأساة مكانية، إن المكان قد امتثل بكل محتواه ليصير قدرًا يؤثر فى الشخصيات، لقد كتب جمال الغيطانى قصة «منتصف ليل القرية» فإذا بها تشبه قصة البوسطجى فى بدايتها بل وفى تكنيكها، ولكن ينقصها ذلك الجو المأساوى الذى يضفى على القصة صفة الخلود، إن السقوط فى قصته لا يرجع إلى عنصر قدرى بقدر ما يرجع إلى عنصر شخصى، يتمثل فى عم عبد المقصود الشاذ ورئيس العمل، وفى شخصية يوسف نفسها التى كانت تحمل فى داخلها البذور الأساسية لسقوطها، إنها شخصية مدللة تحمل قدرًا من عناصر الأنوثة، فاستجابت لظروفها

وأعطت الفرصة لعم عبد المقصود لكى يتملكها.

ويبتعد يحيى الطاهر فى قصته - بوجه عام - عن التجريد ويترجم كل شىء إلى صور خارجية ومواقف بشرية، إنه لا يتحول إلى صرصار أو مخلوق فى براد الشاى، فيلوك حزنه وهمومه، إن البيئة فى عنفوانها وقسوتها لا تسمح له بهذا الترف، إنها لا ترحم القابعين مع أحزانهم، بل لابد معها من رد فعل يتمثل فى المجابهة بالمثل ورد العنف بالعنف إن البقاء هنا للأقوى، وحتى أكون قويًا فلأترك حزنى ولأتعامل مع الواقع ولأحول كل مشاعرى إلى صور خارجية، ومن هنا نجد كل شىء عند يحيى الطاهر يكتسب صورًا محسوسة، فالظلام فى قصة «الشيخ حسن» يتحول إلى جمل بارك، والنوم فى قصة «الوارث» يتحول إلى شخص يحاوره ويلمس شعر بطنه الخشن، والحصار النفسى فى قصة «حصار طروادة» يكون من خلال نماذج بشرية هى صاحب التليفون وشبيه فؤاد المهندس والفتاة التى تلوك اللبان، والكابوس فى قصة «الكابوس الأسود»، يتم من خلال الحياة الخارجية (الباعة والطريق ولسان الماء). إن يحيى الطاهر لم يعش مع حزنه لا يبرحه، ولم يحاول أن

يصور للقارئ حالته الداخلية، بل ترجم الداخل إلى معادلات خارجية وصور ملموسة، إن حزنه هو «أنهار جارية بدم النفاس والولادة وليالى الطهور والزفاف، تشق الدروب الغارقة فى العتمة ومواء القطط ونبح الكلاب وعواء الذئاب وهديل الحمام والآه والآى ونقيق الضفادع ونعيب البوم، خمور مسكوبة ولعاب وبصاق ودم وقىء وأشجار صبار تتدلى منها غربان ميتة وخنازير نافقة...»، لقد اندهش الإنسان البدائى أمام صور الطبيعة وحول كل شىء إلى صور ملموسة فالإله هو شىء يكمن فى النار أو البرق أو البركان، والإلهام هو عفريت يلازم الفنان، حتى الكتابة هى من صنع ساحر يملك مفتاح السر فتنطلق كما ينطلق المارد من القمقم، إن يحيى الطاهر يكتب عن مجتمع لا يزال يحمل - برغم صفاته الطيبة - قدرًا من البدائية، إن الجد فى هذا المجتمع يتخذ صورة إله قوى يتحكم فى الأسرة، والتقاليد تتخذ صورة طقوس دينية يصعب تخطيها «قصة طاحونة الشيخ موسى»، ومن ثم اندهش يحيى الطاهر أمام هذا المجتمع البدائى واستحضر موقف الفنان القديم، وإذا بكل شىء يتحول إلى أشياء ملموسة وعينية، إن التفلسف

والتجريد لا يجديان فى تلك البيئة العنيفة، إن امرأ القيس - وهو شاعر جاهلى - يحول كل شىء إلى صور حسية، إن الحزن عنده كليل طويل، والليل كموج البحر أو كجمل «أردف أعجازًا وناء بكلكل»، إنه يعبر عن ضمير بيئته وهى بيئة متصارعة لا تحتمل التفلسف أو النظريات، وكذلك يحيى الطاهر يعبر عن البيئة الصعيدية، التى هى أقرب إلى روح البداوة وطابع الصحراء، ومن ثم اكتسبت القصة عنده طعمًا حيًّا، إنها صور تتوالى وحركات تتبادل ومواقف يتبع بعضها بعضًا، إنه لم يقع فى الهلامية، وملامح قصته عينية وذات طعم حريف حقًا أنه إنسان متمرد على مجتمعه ضائق بـه، ولكن نحس - على الـرغم من هـذا - أن هنـاك خيـوطًـا تشده إلى الواقع وتربطه بالمفارقات التى لا يرضى عنها وكثيرًا ما نجد عناوين قصصه تضع الشخصية فى حالة حصـارا وفى مكـان معـين أو فى مـوقف محـدد «ليـل الشتـاء - ثلاث ورقات - ٣٥ شارع البلتاجى - طاحونة الشيخ موسى - قابيل الساعة الثانية»، وكثيرًا ما نحس أن المؤلف يريد أن يقول لنا شيئًا، أو يجعلنا نعيش فى أزمة قد تكون عند موظف صغير لا يستطيع تحت ضغط الوظيفة أن

يحقق ذاته قصة «قابيل الساعة الثانية» أو عند الولد الصغير الذى يرهقه الكيان الطبقى فى الصعيد قصة «ليل الشتاء» أو عند مجتمع القرية الذى يرزح تحت الخرافة والجهل قصة «طاحونة الشيخ موسى».

وهو من هذه الزاوية يختلف عن خليل كلفت، الذى كتب عن إقليم النوبة، ولكنه لم يهتم بالحدث والموقف الماثل والواقع الحى، لقد كان يهتم بالرئيسيات أو كما يقول فى قصته «مات همد يوم عودته من القاهرة».. «وكما التزمنا ذكر الرئيسيات مع همد، لن نهتم بذكر حالتها العضوية». إن خليل يميل إلى التجريد وإلى الدلالات العامة، إن قصته هذه عبارة عن ملحمة تشبه ما تذكره الحكايات الشعبية عن قصة حب بين فاطمة وهمد، إنهما شخصيتان نوبيتان تتمسكان بأرض الآباء والأجداد وتقفان ضد التهجير، لقد سارت فاطمة والسم فى جسدها لتدفن فى جوف التمساح، وسار همد والسم فى جسده ليدفن فى مقابر الآباء، إن الرغبة فى الموت عندهما هى صورة من الحياة والاستمرار إنهما يريدان أن يمتزجا فى تراب الآباء وأن يصيرا ذرة فيه، إن الجمل القصيرة المتقطعة والملاحظات التى تشبه تعليقات

الكورس تغلف هذه القصة فتعطيها طابعًا مأساويًا، إن خليل ينتقل بهذه الشخصيات النوبية هنا وفى قصته «وفاء النيل»، من أرض الواقع ليعطيها دلالات إنسانية عامة تربطها بالمآسى العلمية، وهنا سر قوله (يمكن أن تتذكر هاملت وهوراشيو) وسر استشهاده بشعر شيلى فى رثاء صديقه كيتس والذى يحرص على أن يكتبه باللغة الإنجليزية، إنه يجرد ملحمته من لحمها ودمها ومن سخونة واقعها ليحتفظ بالهيكل كمشترك إنسانى، وهذا هو السبب فى الإحساس بالجفاف والتجريدية فى قصته، إنه يحاول أن يشعرنا من خلال ملاحظاته وتعليقاته إن هنا «دراما» تشبه مآسى شيكسبير إنه لايترك المأساة تتولد وتعبر عن نفسها، ولكنه يتدخل ويفرض عليها الملامح وساعة الميلاد، إننا نقرأ ليحيى الطاهر فنحس بدراما ولكنها تتولد داخل أحداث وموقف وحركة ومن ثم فليس عيبًا أن يختار يحيى الطاهر لقصته شكلا واقعيًا وتأثيريًا فيه الكثير من بصمات يوسف إدريس، ولكنه يخطو بعد واقعية يوسف إدريس خطوة تالية، فيبث فى قصته روحًا دراميا وحياة داخلية، فى حين يطعم خليل قصته بمظاهر التجديد المتمثلة فى ملاحظات

المؤلف وتعليقاته التى يقول فى إحداها: «أرجو عدم التمسك بالواقعية».

إن «حاسة البصر» هى الحاسة الأولى التى يرتكز عليها يحيى الطاهر، فعن طريقها يلتقط الصور وعن طريقها يحول المشاعر إلى مناظر، وهو قد استغل هذه الحاسة استغلالا فنيًا رائعًا، إنه هنا يشبه الرسامين التأثيريين الذين يرسمون فى الهواء الطلق ويتعاملون مع تأثير أشعة الشمس وخضرة البرسيم على العين، إننا نحس أننا إزاء لوحة تأثيرية إذا قرأنا مثلا هذه اللقطة من قصته «فانتازيا العنف القبيح» التى يقول فيها: «الأضواء على الأسفلت تلمع الأسفلت الأسود، أعمدة النور واقفة كالرجال تسقط الظلال على أرض الشارع المبلول الأسود الأسفلتى اللامع»، ومن هنا يحتل اللون بكل درجاته عنده أهمية عظمى، إن حزم الألوان تتكاثر فى قصة «الرقصة المباحة» وكأنها ملابس ملونة فى أوبرا ذات طابع درامى عنيف، لقد ذكر اللون الأحمر والأصفر والأخضر والبنى والأزرق والليمونى والأسود، بل ذكر درجات اللون الواحد، فهناك الأسود كالفحم المحروق جيدًا أو المنطفئ بالماء، وهناك الأخضر

كورق العنب، والأخضر كلون الليمون، والأخضر كعود النعناع، والأخضر الزاهى، وهناك الأصفر كوجوه الموتى، وهى ظاهرة تتكرر كثيرًا فى قصص يحيى الطاهر، بل لاحظ عناوين بعض قصصه مثل «جبل الشاى الأخضر، الكابوس الأسود - ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا - محبوب الشمس» إن حبه للون واعتماده عليه مع إيثاره للصور المحسوسة يضفى على قصته لونًا جماليًا يجعلنا نستحضر الطبيعة ونكاد نلمسها، إذ يقدمها لنا فى لوحات محسوسة، فالهواء - فى قصة رقصة مباحة - طرى وطازج، وأشجار الليمون - فى قصة ثلاث شجرات تثمر برتقالا - تصدر رائحتها المختلطة بالأرض.

إن هذه اللوحات التأثيرية نجدها بوضوح عند عز الدين نجيب فى مجموعته «المثلث الفيروزى» إننا نحس أننا إزاء رسام يعتمد على الضوء والظل وعلى تأثير الألوان إنه يصف هلعها فى قصة «قمر الليلة السابعة» فيقول: «وفى نهاية الشارع رأت شبحًا يقترب وظله الطويل يتمايل خلفه... إنه الآن فى محاذاة عمود النور، أصبح النور فى ظهره الظل يستلقى أمامه يطول ويطول متموجا كضحكات

الساخر الذى هجرها» وهو فى قصة «السقوط» يقول: «كان خط الضوء على مسافة قدم واحدة من مجلسه يهتز اهتزازات خفيفة مع أرجحة الكلوب المدلى من السقف... تحرك فى تلك اللحظة خط الضوء من أمامه، أخذ ينسحب وينسحب فتضيق رقعة النور فى الزقاق» إن الوصف هنا يختلط فيه النور بالظلام ويتحول إلى لوحات فيها اهتزازات الضوء والحواس عنده تتعامل مع لوحات مرسومة، فالعين فى قصة «المثلث الفيروزى» تلتقى بمربعات ومستطيلات من الزجاج الملون بشتى الألوان والأذن فى قصة «قمر الليلة السابعة» لا تسمع تموجات فى الهواء وإنما تلمس كتلا، أو كما يقول «وأجد لكل شىء معنى من جلال صوته الذى أشعر بملمسه الدافئ الخشن أكثر مما أسمعه»، بل إن عناوين بعض قصصه المثلث الفيروزى، ظل السكين، البحث عن لون، صمت النخيل - تشى بهذا الاتجاه الذى يميل إلى التصوير واستخدام «فرشة الألوان».

إن يحيى الطاهر يعبر عن البيئة بكل حواديتها وحكاياتها الشعبية، والشعبية هنا هى الوجه المكمل للإقليمية إن الإقليم يمتثل بيننا بصوره المحسوسة وبطبيعته

الحية وبأساطيره، إن الشعبية لا تفهم هذا الفهم الذى يقتصر على ذكر حدوتة «النداهة» أو حكاية «عطشان يا صبايا»، أو كما يفعل حسن محسب فى استخدام أسماء الأبطال الشعبيين فى قصته «هزيمة أبوزيد» إنها وجهة نظر وأسلوب وشكل، إن سليمان فياض وحسن محسب لا يستخدمان شكلا شعبيًا وإنما يستخدمان حكاية وأسماء شعبية، أما يحيى الطاهر فهو الذى يكتب الشكل الشعبى حتى ولو لم يكن ثمة حكايات وأسماء شعبية، إنه فى قصتيه «٣٥ البلتاجى، ٥٢ عبد الخالق ثروت»، لا يعرض أبدًا أسطورة أو حكاية، ولكنه يستخدم شكلا تحس فيه بطعم الحواديت وبأسلوب الحكايات الشعبية، إن عباس الدندراوى شخصية مسالمة كأغلب شخصيات الحواديت، إنه يأتى من الريف يحمل عناصر الشهامة والطيبة، ولكن الزيف فى المدينة يقتله ويقهره وكأنه «أبو زيد الهلالى» المهزوم أمام الضغوط، والمقر بهزيمته على مضض، إن القاص هنا يستخدم أسلوب الحكايات الشعبية والبطل عقب كل هزيمة يكرر (استبينا. استبينا - استبينا) وكأنها لازمة من لوازم الحكايات الشعبية، وقصة «ثلاث ورقات» هى كذلك

شكل شعبى من صنع المؤلف - على الرغم من أنها لاتعرض حكاية شعبية - إنها عن المقدر والمكتوب الذى لا مفر منه، إن مصرية أخت عبد النبى، هى مثل شفيقة أخت متولى فى أساطير الصعيد، إنها تسير نحو قدرها وتزل وأخوها ينتظرها بالسكين، وهى تسير مدفوعة نحوه، والشكل هنا يلتحم مع المضمون (القدر) ويصيران جزءًا من التجربة وتتبدى القدرية من خلال استخدام (الكوتشينة) ولعبة ثلاث الورقات، والورقات الثلاث هى الولد والبنت والشايب، الذين حشرهم المؤلف داخل عربة قطار تسير بهم نحو الوعد، وهذه الأحداث من صنع قوة عليا تفرض على الناس مصائرهم، إن القاص يصرفى نهاية القصة على «إمضاء المؤلف» وكأنه هو المخرج والمتحكم والصانع لأحداث شخصياته، إن الأسلوب هنا قصير وسريع أشبه بنقرات «دف المداحة» التى تروى المكتوب على الجبين «عبدالنبى مستنظر، فى الإيد حبل وفى العب سكين اليوم يجى والساعة تجرى، والقمرة تطل وتغيب، والعجلات تدور وتنشال وتنحط، وتنشال بلاد وتنحط، والقطر يا مصرية يشيلك من قنا ويرميكى فى بنى سويف، يرميكى للظنى

(لعبدالنبى) أخوكى، ابن أمك وأبوكى، منتظرك زى الوعد»، إنه يصف لحظة وقوع المحظور وذروة الأزمة بأسلوب كأنه قصيدة شعبية وبطريقة سريعة لاهثة، وكأننا فى حفلة (زار) تعلو فيها الأصوات التشنجية والحركات الهيستيرية، وتنتهى - بعد التطهير النفسى - بالخضوع والاستسلام للمجهول «الإنس نام والجن صاحى، قدام باب الدار عوى الكلب، أتكوم ع الفرش جنبى، عوى... قلت: لا .. لا.. لا.. قفل ودنه وخرس لسانى.. زام.. وزام الكلب بره الدار.. زام وهمد.. وهمدت أنا.. عينى فى الأرض وعلى الأرض دمعتين وعلى الخد دمعتين.. الشهر الثانى.. والثالث.. واسودت الكلمة رميت اللقمة.. عايزاك يا ضنايا.. لو عشت تعيش.. لكن للحيطان ودان.. والنجم فتان.. والكلمة ياخدها «البق» ويسلمها لبق، والنجم سيار يجرى مع القطر ويقول لعبد النبى: من قنا جاتك مصرية.. وفى بنى سويف انتظرها.. انتظرها يا عبد النبى بالحبل والسكين، وتعالى بابنى سويف.. مشتاقة لأخويا مشتاقة» إن طعم (ألف ليلة وليلة) - فى أسلوبها السهل وفى أساطيرها الجذابة - منبث فى كثير من قصصه، إن محبوب الشمس، القصير النحيل

كعقلة الصباع، يحلم أحلام الشاطر حسن ويتمنى لو يحتضن الشمس، لو يحضر الرمان من جزيرة الجان، لو يتناثر حبها وتجرى أنهار القمح وتستحم الصبايا، لو يدور كل دروب القرية تزفه طبول الصبية بنداءاتهم الحلوة (يا أخت القمر طلى يا حلوة طلى)، إن محبوب يتحول من شخص من صنع البيئة إلى شخصية أسطورية تعلو فوق البيئة المحلية، وهنا سر الصفات التى يضفيها على هذه الشخصية، إنها صفات تنزع القصة من جذورها المحلية إلى عالم الأسطورة، إن أمه - وهو ابن الصعيد - تملك شعرا أصفر كسنابل القمح المستوية، وشعره أبيض مثل لوزة القطن، وأحلامه مثل أحلام الشاطر حسن، وإن الحديث - فى قصة الوارث - عن «الجمسى» و «الخولى» و «هنية» وعن المقابر والأرواح السوداء واليوم الناعق، وإن مغامرات الصغير وهو يطلع النخلة (البكرية)، وهو يصطاد بشبكته المثلثة، وهو يسبح فى الترعة فوق (القرعة) - إن كل ذلك يتناثر فى ثنايا القصة وبأسلوب فى غاية البساطة، فينقلنا على بساط سحرى إلى جو (ألف ليلة وليلة)، حيث البخور العتيق والدخان الأبيض المتصاعد الذى قد ينفرج عن جان أو

ساحرة.

أما جمال الغيطانى فهو لم يلجأ إلى استخلاص روح إقليم أو جوهر مكان، لم يلجأ إلى حياة عاشها فبعثها حية أمام القراء بالتركيز على الحدث وبث الحكايات الشعبية وخلق الطبيعة ماثلة. ولكنه بحث عن الأصالة فى الجانب المعنوى لقد رجع إلى التاريخ، فلخص جوهر تفكيرنا ورسم عقليتنا التى تتحكم فينا، ثم استخلص شكلا قصصيا مستمدا من طريقة تفكير العقلية العربية ونظامها التأليفى فى كتب أصول الفقه والشرائع والأخبار والنسب، وهى طريقة تنبنى على عنصر الحكاية وجمع الأخبار والروايات تحت عناوين عامة مثل: ذكر أصله ونسبه - ذكر أخبار شعره - نبذة عن ورعه - حاشية - خاتمة.

والغيطانى يختار هذه الطريقة القديمة ليبنى شكلا جديدًا فى القصة، نحس فيه بصماتنا وموروثاتنا القديمة ورائحة تفكيرنا. فمثلا قصة «كشف اللثام عن أخبار ابن سلام» تكاد تكون صورة من النظام التأليفى - بمعنى التجميعى - القديم إنه يبدؤها بأسلوب مسجوع وبأفكار نلتقى بها كمصطلحات فى كتب الأقدمين وفى السير الشعبية، إنه يقول

«يارب يا ساتر المؤمن من العيوب، أرشدت قومًا من دون الخلق إليك، ثم وفقتهم للاعتماد فى كل أمر عليك، اللهم صل وسلم على نبيك سيد البشر، كاشف الحقيقة وحامى الصدق العائم فوق البحور الغريقة، وبعد إنى سطرت هذه السطور» ثم يضع عناوين داخل القصة على غرار الكتب القديمة مثل: ذكر أصله ونسبه - حاشية - فصل فيما جرى له عند دخول العثمانية - ذكر أخبار شعره - فصل فيما كان يفعله ويقوله - ذكر أخباره الأخيرة.

وهو يمتلك مشروعه ويتحكم فى خطته وكل شىء فى قصته موجه، حتى الكلمة وحتى التعليق الخفيف وحتى علامة الاستفهام تساهم فى تشييد المشروع، خذ مثلا قصة «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» إن العنوان هنا له وظيفته، وإن اختيار كلمة «عاش» مكان «مات» لها دلالتها، مع أنها قد تؤدى المعنى ولكن لاتؤدى المعنى نفسه. وإذا ما أردنا أن نختبر تركيبه المشروع نجد أن أضابير أوراق هذا الشاب تضم مقتبسات من هنا وهناك، وتبدو أنها مشتتة وأنها مختارة عفويا، ولكن عند التدقيق نجد أن تصميمًا محكمًا يضمها. مثل آخر عند الغيطانى هو قصته «هداية أهل الورى لبعض

مما جرى فى المقشرة» إن المشروع فيها يتسرب إلى كل أجزاء القصة بدءا من المقدمة التى يبين فيها طريقة عثوره على هذا المخطوط النادر فى أحد الجوامع القديمة، فى الجمالية، ثم فى ترديده على لسان «آمر المقشرة» لعبارة رب يسر وأعن وهى تشبه لازمة «قال الراوى» فى القصص العربية القديمة وفى الحكايات الشعبية، والتى تجىء قبل كل أمر خطير أو شىء جديد. وحتى ما كتبه تحت «دره» عن كلمة «السجن والحبس» ونسبه إلى ابن سيده، يساهم فى المشروع، والنهاية أيضًا لها لفتتها الذكية التى تومئ إلى الدلالة المستمرة، والتى تكاد تكون قدرًا أو قانونًا متكررا فى تاريخنا يحكم علاقة الشخصية المصرية بالحكام، إنه يقول «وهكذا تنتهى أوراق المخطوط فجأة، وأكاد أكون متيقنًا أن هناك أجزاء مفقودة منه.. لذلك أرجو من هواة ودارسى المخطوطات القديمة إذا ما عثروا على الأجزاء المكملة.. أن يتكرموا بإرسالها إلى حتى أنشرها ويمكن الاستفادة منها».

والتصميم يمتد عند الغيطانى إلى الأسلوب واختيار المفردات إن فى أسلوبه نكهة تاريخية ورائحة شعبية وألفاظًا دارسة، ولكنها هنا تؤدى وظيفتها، تمامًا كهذا الدارس لعصر

أدبى قديم يجد من الدقة العلمية أن يستخدم مصطلحات هذا العصر وأسلوبه، إن كلمات مثل: (بر مصر - كرشة عظيمة - نفد بجلده - زادت الرجل فى الطرقات - كانت الكبكبة - الطيقان المغلقة - طرش العثمانية - هاشوا على ناس مصر طفشوا من بيوتهم - انقطع حسهم - بهدلة آخر بهدلة - نجمه يلمع وسعده يطلع..) تتردد فى خلال البناء فتكسبه نكهة تاريخية وتعطى قصة «كشف اللثام» طعم المخطوط.

إن الغيطانى يختار شكلا تاريخيًا لا أحداثا تاريخية، هو بهذا يختلف عن القصة التاريخية بمعناها المعروف عند جورجى زيدان وأبو حديد والعريان، إذ أنهم كانوا يستخدمون مادة وأحداثا تاريخية، أما الغيطانى فقصته معاصرة ويرمز بها إلى أغراض معاصرة، ولكنه يختار شكلا تاريخيًا إن الفرق هنا كالفرق بين الشكل الشعبى واستخدام المادة الشعبية، ومن ثم نحس أنه يكتب عن واقعنا المعاصر على الرغم من شكله التاريخى، إن قصته «غريب الحديث فى الكلام عن على بن الكسيح» هى تصوير لكثير من مجالات الفوضى والاضطراب، وإن قصته «أخبار حرب الكفرة» هى تصوير لحالنا من معركة المصير التى تطرق

أبوابنا وانشغالنا بملاذنا عن الخطر المحدق، وإن قصته «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» توحى بحالة الضيق وبطعم الشبه على حد تعبيره الذى يعترض حلقومه عقب هزيمة يونيو.

ولكن المشروع فى قصة «المقتبس من عودة ابن إياس» يفلت من الغيطانى، فتحولت القصة إلى حكاية استعراضية ناقدة، إننا لانحس فيها بشخصيته لأننا نجد هذا الأسلوب مطروقًا من قبل، لقد تخيل المنفلوطى أبا العلاء المعرى يعود إلى الحياة ويلتقى بالفلاحين، وكتب محمود طاهر لاشين مذكرات نوح فى حياته الجديدة، وأعاد توفيق الحكيم أهل الكهف إلى الحياة. ومن ثم تختفى بصمات الغيطانى وتنمحى شخصيته فى هذه القصة، إنها تنتهى النهاية نفسها التى نجدها فى «أهل الكهف» فيختفى ابن إياس لأنه لم يستطع أن يعيش غير عصره، وقد أثر انفلات المشروع على حركة القصة وعلى نظرتها، وجعلها تنحرف عن طريق الفن لتهتم بنفع عملى ينقد المجتمع فى سخافاته اليومية ويدهش أمام منجزات الحضارة، ومن هنا تشتت المشروع وكان الرابط هو شخصية ابن إياس فى عالمه الجديد، إن سعاد التى

تحولت إلى شيء تجريدى - ربما كانت ترمز إلى الفن - تظهر فى المقتبس الثانى ، لتختفى بين حيرة القراء وحيرة ابن إياس أيضًا، الذى يستعرض أمامنا - كالبانوراما - أشياء أخرى لعصر «نطق فيه الحمار وطار الحديد» على حد قوله.

وقد أتاح هذا الشكل المبتكر للغيطانى انطلاقة قد لا يتيحها له شكل آخر ومكنه من أن يمد بصره إلى الجذور التاريخية والرواسب الميثولوجية والتكوينات الثقافية. إن آية من القرآن، ونبذة من تاريخ قديم، أو تاريخ أسطورى، وموعظة من كتاب دين، ودرة من قاموس لغوى، وذكرى من أغنية، وشكوى من الإله رع إلى إيزيس، ومقتبسًا من خطبة استسقاء، وعنوانًا من صحيفة، وأبياتًا من شعر عامى، إن كل ذلك يتناغم فى إطار واحد، نتيجة إدراك واسع لايقف بالشخصية عند الآن فقط ولا يفهم مفهوم الثقافة ذلك الفهم الذى يقف به عند المدلول التعليمى المباشر، بل يضم إليه كل ما يدخل فى تركيب الشخصية الحضارى من تجارب ورواسب وجذور.

ومن هنا كان الغيطانى من أفضل شبابنا تعبيراً عن الشخصية المصرية داخل إطارها الحقيقى وغضونها الشعبية إن الإحساس بالعثيان فى قصة «أوراق شاب..»، يختلف عن إحساس ضياء الشرقاوى فى مجموعته «رحلة فى قطار كل يوم» - وبالأخص فى قصتيه «رجال فى العاصفة» و«رحلة فى قطار كل يوم»-إنه عند الثانى يتحول إلى قضية تفكير - ربما نتيجة قراءاته للأدب الوجودى - والبطل وهو كثيراً ما يتخفى وراء ضمير المتكلم، فيه ظلال واضحة من روكانتان بطل الغثيان ومن ميروسول بطل «الغريب» فى حين أن العثيان أو الإحساس بطعم الشبه قضية حياة عند الغيطانى، لها ظروفها السياسية وجذورها التاريخية ووسائلها التى يستثيرها بها عن طريق التاريخ الأسطورى والتاريخ القديم والنصوص الدينية والحفريات الفرعونية.

وإن المطارد عند الغيطانى يختلف عن المطارد عند أحمد هاشم الشريف، فالمطاردة فى قصة «أيام الرعب» تتجسد من خلال تقليد صعيدى، يحرص على الأخذ بالثأر، وتبرز من خلال روح شعبى فى خطاب الجد «سيد أبو الغيط» وكلام الجدة «بهانة» ثم تتخلق تدريجيا ليصبح «عويضة»

قدرًا مصلتًا فوق رءوس الجميع وخطرًا يهدد المجتمع بأكمله «لو أعجبته ساعة فى معصم أحدكم لتتبعه وقطع يده لو اشتهى صاحبه واحد منكم لأخذها فى وضح النهار» ولكن المطارد عند الشريف منقطع الصلة عنا، إنه مطارد يعيش فوق محطة مسافر أو داخل قطار بين بلدين الأول مطارد مصرى والثانى مطارد فيه بصمات كافكا.

ولكن الخطير فى تجربة الغيطانى أنه قد تقولب فى شكل واحد، فحكم على نفسه بالجمود، لقد تحولت طريقته المبتكرة إلى قالب سابق على التجربة، ويطرح عليها فيحتويها ويغير منها، حتى تستجيب له وتصبح «قد» القالب. وهنا لا تنمو القصة نموًّا طبيعيًّا من تلقاء نفسها، إذ أن عليها أن تتشكل - وهى الأساس - بما يناسب القالب، لا شك أن هذا يسىء إلى شخصيتها ويحرمها من عنصر الإبداع والتلقائية، لقد خلص الغيطانى نفسه من قيد ليقع فى قيد آخر، أراد أن يتحرر من الشكل التقليدى وما فيه من ثقل تاريخى فوقع فى أسر شكل من صنع نفسه. وهنا السر فى الإحساس بالطزاجة فى تجاربه الأولى التى لم يتحول الشكل فيها إلى تقليد يفرض نفسه، إن هذه

الطزاجة تتهرأ من تجاربه الأخيرة فنحس أنه يقلد نفسه ويفقد طابع التلقائية، إن قصتيه «غريب الحديث.. وأخبار حرب الكفرة..» مثلا، لا تملكان حرية الحركة، فهما متخمتان بالأسماء والأحداث التاريخية، وخاضعتان لشكل قد استهلك من قبل.

إن هذا الشيء لانجده عند يحيى الطاهر لأنه يستمد تجربته لامن بطون الكتب، وإنما من حياة متجددة ومن أناس يخضعون لظروف معينة، ومن ثم كان هذا الجمال المزركش الذى يعتمد على الألوان المحسوسة والمعادلات الخارجية والذى يقترب إلى ذوق الإنسان العربى، الذى يجذبه الجمال الواضح الملون كما تجذبه الفسيفساء والمشربيات وألوان الخزف.