

القصة القصيرة والاتجاه الوصفى

إن أهم ما يميز الحضارة المعاصرة هو سيطرة العلم وتحكمه في كل وسائل الحياة، لقد لمس «أوجست كونت» روح العصر في حديثه عن انتقال الحضارة من مرحلة الغيبات فالمتافزيقيات 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، فلا بد من خضوعها لروحها، ولا بد من استخدامها لوسائله في تتبع الجزئيات واستنطاق الوثائق وتبادل وجهات النظر، والميل إلى التقريرية التي تنص على الحقائق دون زخرفة ودون مبالغة، فهي ليست كالذاتية القديمة التي تعتمد على الذوق وحده، إن هذا يمثل الفارق الحضارى كذلك الفارق بين نظرة الطفل ونظرة الناضج، إذا نحن لجأنا إلى الفكرة التي ترى أن الفرد في أطواره يلخص أطوار الحضارة.

وقد أثر التقدم العلمى على الفنون قاطبة، بل إن كثيراً 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 في عصر معين ويخضع لفلسفته، فلم نعد أمام الجمالية التأنيقية التي تعتنى بمظهرها الخارجى ولو عن طريق الخداع والوهم

فحسب، بل أصبحنا أمام أنواع آخر من الجماليات، لا تقف كثيراً عند اللفظ الشعري والبيان الذي هو كالسحر، بل قد تستخدم الألفاظ العادية والثروة اليومية وتوافه الحياة الروتينية أو تتعامل مع الحقيقة الموضوعية الباردة، وتحذف كل قيمة إنسانية طرحت على الشيء الذي تنظر إليه كحقيقة خارجية مستقلة.

وقد ظهر التأثير بالروح العلمي في 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»^(١) وكأنه يروي شيئاً شاهده وليس من صنع خياله، إن أسلوبه حذر ومتشكك، وكأنه عالم يخشى النص على الحقيقة حتى يستوثق، إنه يروي هذه القصة وكثيراً ما يقول: وحدثني أمي عن هذا ولكني لم أره، وكثيراً ما يستخدم التعبير الذي شاع في مصطلح الحديث النبوي والعهد على الراوي، إنه هنا يشبه راوياً من الرواة الذي يريد أن يخلص ذمته وأن يتبرأ من العهد. والهوامش في هذه القصة جاءت عاملاً 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 هي الحياة، وهذا موقف الناس، ولم اخترع شيئًا من عندي، وإنما هي طبيعة الحياة وطبيعة الكون إنها رواية تواترت أبا عن جد ومنذ الأزل، شبيهة بذلك المقعد القديم والمزخرف بمنمنمات وآيات قرآنية وأدعية أزلية ورسومات إعجازية، إن كل ما صنعه هو أنني رويت ما قد سمعته - والعهد على الراوي - ومن ثم أصبح الشكل عنده قائلًا أي تحول إلى معنى فأضاف مضمونًا إلى المضمون، بل أصبح هو مضمونًا ولم يصبح عائقًا مجرد حلية.

ويظهر التأثير بالطرائق العلمية عند إبراهيم عبد العاطي بوضوح كبير، إن قصته تشبه في ظاهرها بحثًا علميًا يتوافر لها كل ما يتوفر للبحوث من شرائط ومنهج، ابتداء من العنوان الذي يحرص على أن يكون طويلا يشمل كل نقاط البحث، إن له قصة بعنوان «تقارير شاملة ونهائية عن بعض الحالات الخطرة التي تجلس في هدوء في مقهى

على جانب من الأهمية» وله قصة أخرى بعنوان «كل الشخصيات فيها يلي تخيلية وأى تشابه بينها وبين أى شخص حى أو ميت محض تصادف». وهو يعرض فى قصته «تقارير شاملة» مثلاً 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 صار إلى كل ما هو مخالف للعقل، وتستخدم لغة علمية تعتمد على الاستشهادات ببعض التراكيب الشائعة، وتكثر فيها الجمل الاعترافية التى تحاول أن تحدد الحقيقة أو تضيف إليها أو تستدرك عليها أى باختصار لا تقدم الفكرة إلا بعد تقليبها على شتى الوجوه والتحرى عنها، وكثيراً ما يأتى بجمل بين الأقواس، وكثيراً ما يعلق على بعض القضايا فيرجح بعضها ويبحث عن السبب لبعضها الآخر وكثيراً ما يأتى بنظريات وهمية ويحاول أن يستدل عليها ببراهين منطقية، إن الشخصية التى عرضها فى تقرير رقم (١) تدلى «بآراء هامة جداً فى تفكيره» على حد قوله إنها تؤمن إن الدجاج مثلاً كائنات مسكينة تدعو للثناء، إنها غبية وضعيفة تأكل أشياء رديئة،

وأحياناً تلتقط الدود، والإنسان بعد ذلك لا يتركها وحياتها وإنما يذبحها لطعامه بلا إحساس يساوره بالأسى والشفقة، أليس الآدمي عنصرياً لجنسه فحسب؟ ثم يستطرد بجذ شديد إلى التماس الأدلة على ذلك. وإن الشخصية رقم (٢) تتوصل إلى كشف مذهل يوضح بالتأكيد «أن الزمن الإنساني مسطح وليس عميقاً كما نظن حتى ليبدو من خلاله أن الإنسان وأحواله أمر مضاد لكل حتمية» ويأخذ في تفسير ذلك والبرهنة عليه بقضايا تشبه في ظاهرها الأشكال المنطقية التي كان يستخدمها أرسطو والتي تقوم على المقدمات واستخلاص النتائج، ومن ثم فهو يستخدم البناءات العلمية وعبارات الفذلكة التي تلخص الموضوع أو المصطلحات التي ترتب مسبباً على سبب، والنتائج التي يتوصل إليها في قضاياها منظمة ومنطقية.

إن القصة عند إبراهيم عبد العاطي في تحليلها النهائي -وعلى الرغم من شكلها العلمي الخارجى- هي قصة نفسية تقوص إلى أعماقه اللاشعورية، وهنا سر الأحلام ومواقف الطفولة والخوف والرعب وحديث البحر وطبقات الأرض الجيولوجية التي يغوص فيها. وحديث الموت وأمه ووالده

والحيطان المصمتة، وهنا تأتي قصته «دعد» صوراً نفسية، تختلط فيها صورة والده بصورة أمه بصورة القط بصورة الردهات التي يسير فيها بصورة القوم الذين يتقدمون نحوه، إن «دعد» هي معشوقته التي تكمن في لا شعوره الداخلي، وتعبّر عن رغبته المكبوتة، إن هذا الاسم نفسه يتكرر في قصة «كل الشخصيات فيما يلي تخيلية»، ويحمل الإيحاء نفسه بحياة الحب والصفاء التي يحلم بها، ولكنه لن يصل إليها، فإن قصة «دعد» تنتهي وقد نهشتها القطعة وصبغت أسنانها بدمائها وقصة «كل الشخصيات فيما يلي تخيلية.» تنتهي وقد فسل الحلم واستحالت المحارتان الفريدتان - وهما المقابلان لعنى «دعد» الفيروزيّتين - إلى مجرد عشب مرجاني. إن القصة عند إبراهيم عبد العاطي ترجع في نهاية أمرها إلى قصة الاستكناه الباطني التي رأينا نماذج منها عند إدوار الخراط وأحمد هاشم الشريف ومحمد إبراهيم مبروك. وكل ما هنالك إن إبراهيم عبد العاطي 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 في الجفاف والبرودة، إن الحالات النفسية خصبة وثرية وملينة بالإشعاعات والمنحنيات إنها عالم مختلط ومركب يصعب تحديده وتقسيمه إلى أجزاء ينفصل بعضها عن بعض بطريقة حادة. ولاشك أن هذا هو السبب في الإحساس بالجفاف واليبوسة في قصة إبراهيم عبد العاطى قد يكون الجفاف مقبولا - بل لابد منه - في الدراسات العلمية، أما هنا فنحن أساساً إزاء الفن الذى هو قبل كل شيء جمال، يحاول كل فنان أن يعرضه بطريقة الخاصة والمتأثرة بتكوينه الخاص ولكن كل الطرق تؤدي في النهاية إلى ذلك الشيء المشترك بين كل الفنون، إنه الإحساس بالجمال الذى يفصل بين لغة العالم ولغة الأديب، إن كلا منها يتعامل مع أداة واحدة هي مفردات اللغة، ولكن الأديب يضم بعضها إلى بعض بطريقة فيها - مهما تأثرت بالعلم ومصطلحاته - ذلك الشيء الذى يجعل الألفاظ تتحرك وتقاتل وتتخاصم وتدخل في علاقات. إن إبراهيم عبد العاطى - في تكوينه الفكرى - باحث قد ضل طريقه، ومن ثم كان جهده في القصة جهداً في غير محله، إن الفن لايجرد اللحظة النفسية من خصوصيتها ولايحرم الزمن اللاشعورى، من سيولته، بل

يحاول أن يقتنص هذه اللحظة بكل تركيبها وبكل جذورها، وأن يرسم سيولتها ويعانق من أجل الإتيان بالصورة المزدحمة التي 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 في حالة تركيبها. إن إبراهيم أصلان - مثلاً - لم يقع في الجفاف والبرودة ولم يتجاف عن منطق الفن، على الرغم من التقريرية الواضحة في قصصه وميله للحياة والموضوعية، وإيثاره للغة سهلة ميسورة وحشده كثيراً من لغو الحياة اليومية وثرثرة المقاهي الفارغة، إننا نحس - على الرغم من كل ذلك الذي يبدو قريباً من العلم والتقريرية - بالفن ينشر أرباحه في ذلك الجو الرقيق الأسيان، وفي تلك الحركة المتصاعدة فهو في قصة «رائحة المطر»، يحشد كثيراً من صور الحياة اليومية وكثيراً من غشاء الكلام والثرثرة، بطريقة حيادية وموضوعية، دون تدخل وإحساس يفرض نفسه بأن المؤلف يسوق القارئ نحو غرض معين. إن هذا الوصف التفصيلي

والدقيق لمجريات الحياة اليومية يضعها أمام أعيننا ويجعلنا ننظر إليها من الخارج بدلاً من أن نغمس فيها وبأخذنا تيارها، إننا نقوم بعملية انسحاب ثم إدراك جديد للحياة، إنها حياة خانقة تقتل الرغبات الطيبة وتميت الحب في النفوس، إن الشاب النحيل يقبل على الناس ليعانقهم فيظنون به الظنون ويطاردونه، إن المؤلف هنا يقوم بعملية وصف ورصد للحياة اليومية. والثروة والرغى والأسئلة التي لا معنى لها والعبارات التي 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 الذي يتبدى في تلك الحياة والحركة التي ترتعش بها القصة، إن المطر ينهمر وحديث المقهى يتعالى ويختلط بعضه ببعض والصور تتبادل أماكنها، وكأننا أمام آلة عرض سينمائي تقدم لنا لقطات تتضام في مجموعها لتعطي صورة عن الحياة اليومية في روتينها وتفاهتها، وتبلغ الحركة ذروتها حين جرى المجنون (أو من يسمونه مجنوناً) بالطفلة الصغيرة وصعد بها البناء المتهدم، فإذا بنا وكأننا أمام خشبة المسرح، وقد اندفع الشاب المجنون يؤدي دوره

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

وقصته لأنهم يرثون الأرض نجد فيها كذلك الثروة
وحكايات المقاهى والأحاديث الفارغة وهى كذلك ليست
بمجرد أحاديث اعتباطية، إذ أنها تحكم بقانون فنى، إن
القاص هنا قادر على عمله متحكم فيه يمسك خيوطه
ومحركها ببراعة وسرعة، ما إن تبدأ فى قراءة أول كلمة حتى
تتابع الجمل فى إيقاع سريع، وتتوالى الأحداث بطريقة تخلق
لحناً وديعاً ولكن فيه نبرة أسمى، إن جو المقاهى واللون
الرمادى وأشعة الشمس الفاربية والمصاييح 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 تناسب 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 في البئر، الرأس المقطوع، الوجه المركب من الخلف،
نیشان الصفيح. إن كل ذلك يتناسب مع عقلية رجل مخبول
ويرضى عقلية مستمعين محرومين ويقوم معادلاً متوافقاً مع
جو الاضطراب والضياح.

وقصة «المستأجر» تكاد تقترب من طريقة ألان روب
جريبه التي تعتمد على الوصف الدقيق وعلى تتبع الجزئيات،
إن جريبه في قصة «الشاطيء» يصف حركات الأطفال
وآثار أقدامهم وحركات الطيور وآثار أقدامها، بطريقة
تبادلية بمعنى أنه ينتقل من هذه إلى تلك في 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 الذائق إنه يصف كفه
وما بها من عروق وشرابين وصفاً يعطيها استقلاليتها وكأنها
شيء منفصل عنه له وجوده الخاص، ولكن القيمة الإنسانية
عند أصلان لم تختف، فما زالت مشاعر الراوي تلون القصة
بلون أسيان داكن، ولا يزال يخلع على الأشياء من مشاعر
الشخصية وهي هنا ذلك الموظف المقهور الذي تكدست

أمامه أوراق المصلحة، والقصة - على الرغم من هذا الوصف المحايد وهذه الاستقلالية للأشياء - ترتد بنا في نهاية الأمر إلى قصة تكشف عن شخصية المستأجر المرهقة إن العنوان لم يكن السطح أو الشاطئ الذى يضم فوقه الإنسان والشيء دون انتباه للفرق بينها، ولكنه كان المستأجر الذى يلون كل ما أمامه بمشاعره المرهقة التى استطاع المؤلف أن يكشفها عن طريق تلك الأفعال المتتالية وذكر الأحداث التافهة إنه مثلاً يقول «وقفت أمام الحوض وفتحت الصنبور واغتسلت جيداً وبعد أن اغتسلت جيداً 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 ثبيت ساقى تحت المائدة الخشبية وأنا أعود إلى مقعدى ووضعت القلم ونظفت عيني المجهدتين وأمسكت حافة المائدة الخشبية ودفعت بنفسى إلى الوراء».

وكان من الممكن أن يخفف من ذلك التابع فى الأحداث، ولكنه ممكن مستحيل، لأن هذا التابع لم يأت اعتباطاً، وليس دليلاً 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 كربه يجعل ممارسة هذه الطقوس أمرًا فظيعةً ومحسوبةً.

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

ولكن إبراهيم أصلان يضيف 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

«في جوار رجل ضرير» وأدرك الرجل أن الحياة في معناها الحقيقي هي التي تكون بين الأهل، والمجنون الذي يعانق الناس في قصة «رائحة المطر»، هو في حكمة لقمان لأنه يدرك مالا يدركه العاديون الذين تستهلكهم عجلة الحياة المخيفة وتميت فيهم حلاوة الطفولة والحنان للأشياء. والشخصيات الهادئة الرقيقة هي بحاله في التصوير، فقد تكون تلك الفتاة التي لها وجه طفل وجسد امرأة، والتي تعبت بلعبها الصغيرة في ساعة تقتنصها، وهي تؤدي المكتوب تحت سيطرة الناقوس الفضى الكبير، وقد تكون ذلك الطواف البديل الذي هذه الإغياء وتقدمت به السن وظن أن المهمة قد انتهت بنجاح، ولكن هذا الكهل ذا الوجه القديم الذي يتكئ على عصا ويعصب إحدى عينيه بخرقه باليه يتبدى له في نهاية الرحلة فيحطم كل أحلامه، إن أبا الهول طارح الألغاز كان يختار ضحيته قديماً، «من تواترت عليهم النعم وذهب سمعهم بين الناس» على حد تعبير أرسطو، أما الضحية هنا وصاحب المأساة فهو ذلك الإنسان العادي في رحلة الحياة اليومية.

أما جميل عطية فإن لوحاته جامدة ومختلطة، أقرب إلى

التكعيبة منها إلى الانطباعية ، إن الرسامين الذين قاموا بعمل رسومات لقصصه المنشورة رسموا - وكأنهم على اتفاق - شخصيات قصصه ذات أشكال تكعيبة وعيون جامدة ورءوس صلع ، إن جميل عطية ينظر إلى الناس من خلال ثقب ورقة في قصة «المربع الدائري» فيلمح وراء هذه المظاهر الخارجية أشكالاً هندسية إن وجه والدته يبدو له مضلّماً وجبهتها عريضة، وإن المربعات التي أمامه تتحول إلى دوائر مثقوبة، إن عناوين القصة عند جميل هي عناوين رياضية ومعملية، قد تكون: الحركة ودلالة الزمن، أو المربع الدائري، أو ألحان غير متقابلة أو خطبة هامة في قوارير الزيت في حين يؤثر إعلان العناوين الهادئة التي تستثير شيئاً من الأسى والطفولة وشيئاً من الشحنات الانفعالية الحقيقية مثل: «اللعب الصغيرة، بحيرة المساء، ورائحة المطر، في جوار رجل ضرير».

إننا نحس عند إعلان بانفعالات وبروح شعبي وبلمسة إنسانية، أما عالم جميل فهو الجمود مرسوم أمامك والاختلاط مقدم إليك، والموضوعية التي لا تشي بأى انفعال، فإذا كان إعلان يرضينا كشرقيين تتلمس الانفعال

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

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

الخارج، من زحمة الحياة وثرثرتها، ومع ذلك لا نحس بالجفاف الذى يأتى نتيجة مرض يصيب العمل الفنى فى صميمه، إن شيئاً من الجمال رقيقاً وأسيان يغلف لوحات أصلان، وشيئاً من التكميية 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 رقماً فرقماً، وكل رقم يؤدى إلى ما بعده ضرورة أو احتمالاً، وإن قصة «الطواف» تتسلسل بدءاً من الرحلة حتى نهايتها، وإن قصة «اللعب الصغيرة» تتسلسل كذلك، منذ أن أزمع الرجلان على الذهاب إلى الفتاة الصغيرة حتى عودتهما خائبين. ولكن جميل عطية - فى بعض قصصه - يوظف الشكل ويجعله جزءاً من المضمون وملتحماً به، فلا نجد للشكل استقلاليته ولا نستطيع أن نفصل بينه وبين المضمون، إننا نقرأ قصة «الخان غير متقابلة» فنحس أننا إزاء لوحة يتحد فيها الدال والمدلول وشكلها هو مضمونها، إنه لا يقول شيئاً بل قدم شكلاً هو الشيء الذى يريد أن يقوله، إنك لا تجد أمامك إلا بضعة

معان عن العمة والحمام والعمدة وملاحظ الأنفاز، لا تقدم مضموناً محدداً، ولكن الفنية في هذه القصة أنها استطاعت أن تكون لحناً، 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 صوتاً مزنوناً به بضعة ألحان قصيرة وخاطفة، ولكنها صورة لحياتنا المضطربة، إنه يحدثنا عن مياه الشرب النقية ويبيده كوز الماء تشم فيه رائحة الشبة ونوى المشمش، ويحدثنا عن الوحدات المجمع، فتحدثه عن المقبرة التي بناها العمدة وبها غرفة للسكنى ودورة مياه وهو في قصة «القاهرة في العشرين من سبتمبر» يرسم القاهرة في نحو صفحة فيلخص جوهرها في ذلك الحين، إنها لوحة ترى فيها طريقاً دون نهاية، ولوناً أصفر شاحباً، وأشياء مضببة، تراها من خلال قطرات عرق وعربة جنود صفراء وفتاة مريضة شاحبة وفتى مجهد تائه، يسيران في الطريق الممتد تحت أرجلها بلا نهاية، هذه هي القاهرة في العشرين من سبتمبر، زحمة وعرق ومرض وضياح، واهتمام بالقصص والأغنيات أكثر من الاهتمام بأخبار المعركة ومجلس الأمن وكذلك قصة

«حداد الأصدقاء»، إنها لوحة كثيبة عن الجمود والكره والفقر في القاهرة. إن الوجوه التي رسمها الرسام (فتحى أحمد) لهذه القصة حين نشرت بمجلة «المجلة»، كانت وجوهاً جامدة منقسمة أهم ما يبرز منها عيون خربة كعيون البومة أو كأنها أماكن مهجورة، ورءوس صلع ليس فوقها نابتة من شعر، وأفواه مفتوحة في بلاهة وبؤس، هذه هي القاهرة حين عاد من أوروبا، وأمورها مختلطة أيضاً 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 أيضاً تستعد للزواج مرة ثانية، إنها حياة مشوشة خربة خالية من العنصر الإنساني إنه يطلب من صديقه أن يساعده في 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 حواراً بلا هدف ويخلط أشياء بأشياء ويفجر الشكل نفسه، ويجعله جزءاً من التجربة، وجهله، لاهثة سريعة، وشخصياته متبرمة لا تريد أن تكمل مشروعا ولو كان كلاماً، إنها تنطق

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

إن إبراهيم أصلان يحرص على الزمن بعناه التسلسلي، وعلى رسم الحدود، والاختلاط عنده مرسوم بعناية، فلا يجور حوار على حوار، ولا يختلط شيء بشيء أحاديث المقهى في 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... شيش» من حديث المجنون عن مقابر آبائه، من حديث العازف حول آخر نكته، والأحاديث تتناثر على المقهى في قصة «رائحة المطر» أيضاً، 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 نتبع كل خط على حدة، ونحدد دوره في رسم اللوحة كاملة. على حين نجد الخطوط عند جميل عطية متداخلة كالألحان غير المتقابلة. إن جميل أقرب إلى التكعيبية، في حين أن أصلان لم يتخلص تماماً من دائرة التقليدية ولا يزال يعمل في حدود التأثيرية القديمة.

ولكن الإبداع عند جميل عطية يتلکأ حين ينحرف به الأمر إلى الحرص على إعطاء المغزى إن القصة حينئذ لا تصبح هدفاً لذاتها ولا تنال من الاحترام ما هو جدير أن يبذله الكاتب من أجلها فحسب، إن القصة عندنا لم تدخل في عداد الفن، إلا يوم أن تخلصت من بقايا «فكرة الإصلاح» التي ظلت مسيطرة عليها طول فترة الرواد، بل وعند كثير من الجيل الذي 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 فهمي - والذين كانوا يرون في القصة عملاً فيه عبرة وعظة، أو عملاً موجهاً لخدمة المشكلات الاجتماعية.

إن جميل عطية يصاب بالتلكؤ حين يحرص على المغزى الإنساني ويجعل قصته وسيلة لهدف خلقى، إنه يبدأ قصته «المربع الدائرى» بداية متفوقة، فهذا شخص غير عادى يدرك المأساة، ويرى يداً صغيرة تسبح فى فضاء الغرفة، وتتسلق الجدران، وتكتب كلمات غريبة وبلغة لا يفهمها إلا هو، إنه ذلك الإنسان الذى لا يكتفى بالمظهر الخارجى، ولا يطعن إلى المواضع 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 تذببحها 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 وحيداً عند

نهاية الحديقة وذهبت لتقدم القرابين والشكر إلى الأسد لقاء عدة مليئات»، إن الاهتمام بهذا الموضوع والتركيز عليه - في 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 في العمل وبحياته في المنزل، ولكنه لا يستطيع أن يفضى بما في نفسه، ولا أن يجاهر رئيسه بأنه لا يستطيع أن يميز الألوان في الظلام بإصبعه كما هو يدعى، إنه جبان، وهذا الوصف لم أستنتجه من عندي، 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 التي يمكن أن تصفى لكلامه ولا تنهره، إن القصة هنا - على الرغم من إشارتها الفنية - من قصص التربية النفسية التي 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
الشأى 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 الاعتدال على الوصف، ورصد
مظاهر الحياة الخارجية، وتسجيل لغو العيش، والثرثرة
اليومية، إلا أنه يخط له طريقاً متميزاً. إن قصته لا تشى
بشخصيات أسيانة ولا بلمسات إنسانية ولا بخطوط رقيقة،
ولكنها فى الوقت نفسه ليست لوحات تكعيبية جامدة
لا تنطق. إنها تقطر إحساساً حاداً. والموت عنده هو صنو
الحياة، ليس هو عدماً 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 العمد الخالص»، وفى الوقت نفسه يموت الجار

بنضالٍ حاد. إن فلسفة عبده جبير هي في تعانق الموت والحياة - كوجهي العملة - في صورة واحدة، وإن كان هذا التعانق قد أفلت منه في قصة «أغنية العماد الخالص»، فبدأ فكرة ذهنية أكثر منه إحساساً فنياً، ومن ثم جاء مشهد الجار (صورة الموت) في آخر القصة وكأنه ملصق إليها ليكمل فكرة المؤلف، إن القصة هي وصف الاحتفال بمجيء طفل، وكان عبده جبير قد أحس بأن القصة حينذاك ستكون من القصص العادية، فأضاف إليها المشهد الأخير الذي لم ينم من داخل القصة ولم يعايش الأحداث من أولها.

إنني لم أقرأ في قصص الشبان إحساساً مركزاً بالموت كما قرأته في قصة عبده جبير، إن قصة «ضوء مصباح الغاز» هي وصف عملية، دفن لطفل صغير يرقد في لفافة بيضاء بين أمه وأبيه داخل عربة تسير بهم نحو المقابر، إن هذه القصة تستقطر الأسى والحزن، وهو أسى باق لا تهدئه دمة، وحزن مقيم لا يذهب به شيء، لأنه مرتبط بكون لا يفهم وبلغز لا يحل، وهنا سر إشارته المتكررة في قصصه إلى الطبيعة، كرمز إلى نظام كوني لا يعطى جواباً، يقول عبده جبير وهو يصف عملية الدفن «ونظرت بعيداً ناحية تلك

الأشياء المتراقصة والسائلة والفرشات 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 في اتجاه الطريق الضيق المحفوف بشجيرات الصبار». وفي قصة «الأمواج» تنفجر الحياة كلعبة راقصة ثم سرعان ما تختفى بدون فهم، إن المرأة تأتي فجأة إلى شاطئ التربة، وتتمم بموال، وتخلع ثيابها، ثم تختفى بين الأمواج ولا تترك إلا ثيابها معلقة على جذع شجرة، إنه منطق الأمواج المعرودة، وهو منطق كوني لا تتميز به المرأة بشيء عن هذا الحجر الذي يعلو ثم يسقط بتعمد شديد في قلب التربة، أو عن هذا العصفور الذي يسقط على الأرض كورقة خضراء أو عن هذه العجلة السمينة الحمراء التي تركض بقوة وتندس داخل أعواد الذرة.

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

التجوال»، ولكنه لن يظل وراء الباب أو مع الناس دائماً، ومن ثم فالخطوات في انتظاره في إلحاحها ودورها، إن حاسة السمع تلعب دوراً كبيراً 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 وابتدئ هذا في ذلك الإيقاع السريع الذى ينبث خلال القصة وكأنه طبول الموت، وفي حرصه على تلك الجمل القصيرة اللاهثة والتي تخلو من حروف العطف وأدوات الوصل، والتي تنعزل كل جملة فيها عن الأخرى وتبدو وكأنها جزيرة قائمة بذاتها وتتوجس خيفة من الجملة التي تجاورها.

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

الثقاب قربته من فوهة السجارة، أبعدته مرة أخرى،
نفضته وألقيت به بعيداً لم أكن راغباً في سىء، أبقى
السجارة بين إصبعي» إنه بهذا يرصد ثقل الأشياء العادية
ويتنبه لعوارض الأحداث اليومية.

ويفرض أسلوب «الكاميرا» وتبادل اللقطات نفسه
بوضوح على مجيد طويبا، إن قصصه: «الوجه الآخر، المكان
والزمان، الزفة» تكاد تكون أفلاماً سينمائية قصيرة تعتمد
على تبادل المناظر واستخدام الحركة والحدث وعلى سرعة
التغيير، إن الكاميرا هنا تلهث وراء المناظر وتحشدها أمام
القارئ حتى لا يمل ويسخط، وإرضاء القارئ هنا مهم بل هو
أساسي بلغة الكاميرا التي تحاول أن تسترضيه وتجذبه نحو
شباك التذاكر، إن قصة «الوجه الآخر»، تتحول إلى
لقطات سينمائية تحشد بطريقة تراكمية لتعبر عن فكرة
المؤلف، إن العالم في حالة حرب وصراع ومن ثم يحشد
المؤلف منظر الأطفال وهم يلعبون لعبة الحرب، ثم منظر
الكلب والقطة وهما يتعاركان، ثم منظر تمثيلية بالتلفزيون
عن «اليكترا» رمز الحقد الفظيع، ثم منظر الأخبار وهي
تحدث عن أنباء هيروشيما.. وتتجاوز 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 فتجتمع الناس حوله وإذا بالمنظر 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 هادئاً وبجواره القطة قد ركنت رأسها على ظهره فى حين تتهاذى من التليفزيون مع التسمات 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 تبعاً لاختلاف الموقف، فتارة تكون الطبيعة خانقة

والحرارة مرتفعة، وعقارب الساعة تتصارع والعقرب الكبير يتحرك والعقرب النطايط يسرع للحاق به، والكلب يستولى على قطعة العظام من القطعة وأنفاسه ترسم سحابة بيضاء على سطح المرآة، والظلام الدامس يعم الحجرة، وتارة تحضر الأشجار وترق النسائم ويصبح الهلال بدرًا ويشع ضوء خافت لنجم في السماء، ويتعاقب عقرب الثواني مع زميله، وكل ذلك باختلاف الموقف السينمائي، وبطريقة تعبر عن المشاعر وترسمها أمام القارئ أو المتفرج، بغية التأثير عليه وإدماجه في الجو.

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

في صباح اليوم السابق وقد وقفت في الفصل تجهش بالبكاء بعد أن وبختها على إجابتها الخاطئة، ثم منظر في مساء اليوم السابق بحجرة النوم وهي تحتضن طفلها المريض. إن المناظر تتبادل والأمكنة تتغير والأزمنة تتجدد فاكتمست القصة حركة وتعبيراً، نحن نحس أننا إزاء فيلم سينمائي يعتمد على الحدث وتغيير المناظر، ومن هنا لا نشعر بالملل ولا بكد الذهن والاستغراق في التفكير. على الرغم من أنه يضيء على قصته طابعاً فلسفياً، فكثيراً ما يكون هناك مغزى إنساني وراء مناظره المتتالية، يكشف عن الجوهر الحقيقي للإنسان وعن التوق إلى حياة الحب والسلام، فماذا لو أن هذا النجم المضيء في أفق السماء قد غطي الظلام وملأ الدنيا سلاماً «قصة الوجه الآخر». وماذا لو أن الناس تعاملوا بالحب والتسامح حتى لا تتحقق الأمنيات الطيبة (قصة المكان والزمان).

ولكن الربط بين هذه المناظر يتم - أحياناً - بطريقة لفظية، إن المدرسة في قصة (المكان والزمان) تستحضر وهي في الفصل منظرها في اليوم السابق وقد ضغطت على جرس شقتها «فلمح» رنينه في الداخل، وهنا تأتي اللفظة التالية

بسبب حيلة لفظية من صنع المؤلف، فقد «لعل» داخل الفصل صوت تلميذة فجذبها من أفكارها وغير المنظر. وإن المعلم الجزار في قصة «الزقة» يتذكر موقف زوجته التي خانتها 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 فهي ليست من داخل المنظر، والتلميذ والمدرسة لا يدركان هذه الرابطة اللفظية، والمعلم والصبي لا يدركان كذلك هذه الحيلة الخارجية إن اندماج القارئ في القصة يتوقف ليفكر في هذا اللفظ ومقاسمته للمؤلف العملية الإبداعية يعترضها تيار لفظي، ينقله من صفة الحضور والمشاركة إلى الخارج، خارج عملية المشاركة الإبداعية لكي يفكر في تلك الرابطة اللفظية والتي هي 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 الكوميديّة التي تحاول أن تنتزع الضحك من المتفرج، هو في قصة «الزقة» يقابل بين منظر المعلم وقد خدعته زوجته

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 شىء - بين موقف المعلم وهو فى ذكرياته يدين نفسه بأنه «مغفل، مغفل، مغفل» وهذا المرفف الخارجى الذى ينهال فيه المعلم ضرباً على الثور ويصفه بأنه «ثور، ثور، ثور»، والمؤلف هنا يحرص على العد ثلاثاً كما حرص من قبل على العد ثلاثاً أيضاً.

إن فكرة استرضاء القارئ أو المتفرج وإدماجه فى الجو، هى المحجور 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

التي تثير الاندماج وترفع من حرارة القارئ وتؤثر عليه تنوالياً، إن جهلاً مثل: قابيل لماذا تقتل أخاك هابيل: أين الأنبياء الطيبة، إنها لمؤامرة أن آلهة العذاب تطاردني، أخطأنا أعمتنا الشهوات - إن جهلاً مثل هذه تكثر في قصة «الوجه الآخر» فتكون بمثابة الموسيقى التصويرية التي تنمي المشاعر في المشاهد وتنقله من حالة الوعي بنفسه، إلى حالة الاستسلام والاندماج في المناظر، إنه في قصة «الفار الذي لم يمت» ينص على كل شيء، هو لا يترك القارئ يشغل نفسه بالبحث عن المغزى، إن كل شيء واضح والعنوان نفسه يكاد يوحي بالمعنى، إنها مواقف حوارية بين صديقين تكشف عن تفسخ نفسية أحمد وتمزقها أمام صفة الجبن، إنه جبان لم يرد على المدير، إن الفار الذي وجدته في المطبخ قاوم حتى النهاية ومع ذلك لم يمت. «اهداً يا أحمد اهداً. كيف؟ أنا أخجل من نفسي لقد وقفت موقفاً مخزياً»، إن غرض القاص يتضح من خلال مثل هذا الحوار المشحون، الذي يكشف كل شيء ويتعد عن التعقيد الفني ومن هنا يفقد القارئ الجاد لذة المشاركة في الخلق والاكتشاف، إن قراءة ثانية وثالثة لقصة مجيد طويلا لا تصبح مثيرة وممتعة لأنها

تسلم نفسها وتقدم محصولها من القراءة الأولى على حين أن
القراءة الثانية أو الثالثة للقصة الحديثة المعقدة فنياً 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
وسيطاً، ووسيلة لميلاد عمل فني، أما مغزى هذا العمل
وتفسيره فهذا شيء ليس من مهمته ولن يبلغ به الغرور حد
أن يدعى لنفسه هذه المهمة، بل يجهض عمله لو فسره،
إذ سيحدده ويحرمه من الإشعاعات الفنية ومن التخلق
مرات على أيدي القراء.