

## القصة القصيرة وعبقريّة المكان

قطعت القصة - في بداية معرفتنا لها - جذورها بالحكايات الشعبيّة والروح الإقليمي، وكذلك بالموروثات العربيّة كالمقامة والنادرة والحكايات التاريخيّة، فقد أخذنا بروعة هذا الشكل الوارد من الغرب والذي جاء يحمل قضايا ومضامينه كذلك وجعلنا نتحمس لقضايا ليست قضايانا الملحة، إن مشكلة مثل مشكلة الحب شغلت حيناً أكبر بكثير مما شغلته مشكلة عمال التراحيل مثلاً، بل وصل الأمر بالبعض إلى الضيق بواقعنا الذي لا يصل إلى مستوى المثال الغربي المترسب في نفوسنا، إن سلامة موسى يرى أن القصة لا تفرخ في هذا المجتمع المقفول، لأنّ الحجاب يقف عقبة أمام تصوير العلاقات بين الجنسين<sup>(١)</sup>، وكأنّ القصة لا تكون قصة إلا إذا صورت العلاقات بين الجنسين ونسيت ما يعتمل داخل المجتمع وبشغله في مرحلته

(١) الهلال (يناير سنة ١٩٢٩).

التطورية إن عالماً مثل الشيخ عبد القادر المغربي مصيب إلى حد كبير حين قال في العشرينات عن القصة «هى فى موضوعات ومعان ليست مما ينطبق على أذواقنا ولا مما يلتحم بعاداتنا وتقاليدنا»<sup>(١)</sup>.

حقاً، أحس البعض بأهمية خلق أدب مصرى غير مستورد، المنازى مثلاً فى مقدمة «إبراهيم الكاتب» يدعو إلى خلق رواية مصرية، لأن لكل أمة خصائصها وطرائقها فى التفكير فالرواية الروسية غير الرواية الأمريكية. ويحى حقى فى مقال نشره سنة ١٩٣٠ بالبلاغ يرى كذلك أن لنا ظرفنا 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» (الخانقة).

بكل ما فيه من ثقل يحدد ما يسمى بالشخصية التاريخية. وحقاً، عرفنا الكثير من القصص التي اتخذت من الريف المصرى مسرحاً لها، وعرفنا الكثير من القصص التي استوحت التاريخ، ولكن معظم هذه القصص لم تحدد الشخصية المميزة ولم ترسم الشيء الجوهرى الباقي، 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 التي 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 الشيء المميز وأصبح هذا الكلام يمكن أن ينطبق - بشيء من التغيير فى الأسماء والتجوير فى اللهجات - على الفلاح فى روسيا أو الفلاح فى

كينيا أو الفلاح في السودان، إن هناك فرقاً مثلاً بين لوحة ترسم سوقاً ريفياً، يحتشد فيه الفلاحون والفلاحات بلباسهم وسخنهم المعروفة، ويحملون فوق رؤوسهم الطيور والخيرات الريفية كما نراه في كثير من الرسومات التي تتخذ من الريف مسرحاً لها، وبين لوحة ترسم الجوهر الباقي وراء كثير من هذه المظاهر، وتبحث عن الثابت وراء العارض، إن لوحة الفلاحون «لكيزفان دونجن»، تشف عن التكوينات والملاحم الجوهريّة لهذه الشخصية التي هي بنت بيئتها وموقعها وعاداتها وتفكيرها ووضعها الاقتصادي، وذلك من خلال لون أبيض حاد يعكس توهج البيئة، ومن خلال مساكن يستند بعضها إلى بعض وتجرى فوقها الدواب، ومن خلال مثذنة ترتفع في خلفية الصورة وتعلو كل شيء، ومن خلال صور غير واضحة لفلاحين، وقد انطرحت من الخلف ظلالهم السوداء، وكأنها ديدان متعرجة فوق شاطئ النهر.

إنني في هذا الفصل سأنتجأوز عن الكثير من القصص التي تهتم بالشئ العارض وتكتفى بالأحداث السطحية، وسأبحث عن القصص التي تقدم الشخصية المميزة، متخذاً

من قصة يحيى الطاهر مثلاً للقصة التي ترسم روح الإقليم،  
وتقدمه بكل ما فيه من رواسب جغرافية «وميثولوجية»  
وبيئية، ومتخذاً من قصة جمال الغيطاني مثلاً للقصة التي  
ترسم الشخصية التاريخية التي تكونت حصيلة سلوك  
اجتماعي وثقافي وسياسي، ونتيجة صراع بين الشعب بكل  
مكوناته والسلطة سواء كانت خارجية أو داخلية، مع احتراز  
لا بد منه وهو أنني لا أقوم هنا قصة يحيى الطاهر أو قصة  
جمال الغيطاني، وإنما أتعرض لهما من هذه الزاوية التي 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 في الحركة الأدبية فإذا ما تتبعت كائناً ما  
فلا يعني هذا أنني راض كل الرضا عن جميع أعماله، إنني  
مثلاً لا أَرْضِي عن يحيى الطاهر لأنه لا يغامر كثيراً في  
الشكل، ولا تزال مرحلة الواقعية في حرصها على إعطاء  
المغزى واضحة في بعض قصصه مثل: «قاييل الساعة  
الثانية، طاحونة الشيخ موسى، ٣٥ البلتاجي»، ولأنه لم

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

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

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

ويحيى الطاهر في قصته الإقليمية يقدم لنا روح الإقليم، إنه يتجاهل الصفات العارضة لبحث عن الجوهر الباقي، أو على الأصح هو يستخدم الصفات العارضة وبوجهها لخلق هذا الشيء الباقي. إن قصة «الرقصة المباحة» تستحضر لنا

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

رهيب وهو يمسك «بسيخ» ينتهى بحلقة وخطاف ويقلب الجمر ويصب الشأى المغلى، إنه كصورة «إله البركان وهو يصيح فى ابنه ويستحثه على تأديب حفيدته «اضرب... اضرب يا كامل»، والجد حسن - فى قصة مسهاة 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 كثيراً 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 قصصاً عن هذا الإقليم<sup>(١)</sup>، فوقف عند وجه واحد هو وجه العنف ولكن يحيى الطاهر يرسم كذلك وجه العملة الآخر، فوراء العنف يكمن شئ من الحب، إن الأب فى

---

(١) مجموعة «دماء وطين».

قصة «جبل الشاي الأخضر» يقسو على ابنته ويجلدها، ولكنه في الليل يركب ناقته «عاتكة» ويسير نحو الجبل ليستحضر وريقات الشاي الأخضر من أجل ابنه المريض. والأب في قصة «الرقصة المباحة» يلقي بابنه في البئر من أجل شرف الجماعة، ولكنه لا يستطيع أن يتمالك نفسه فيرتقى على جنته ببيكيه «كما لم تبك امرأة في القرية على ميت عزيز».

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

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

إن يحيى حقى من أجل أنه غريب عن البيئة كتب من الخارج، بطريقة رجل يرقب ويشاهد ثم يروى ويقص، ومن هنا يقل تراجم 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 المحي بكل ما فيه من مثول، والأحداث تتوالى في حركة عنيفة ويتبع بعضها بعضاً، فيدخل القارئ في الدوامة، ويعيش داخل الملحمة حتى نهايتها المأساوية.

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

وأعطت الفرصة لعم عبد المقصود لكي يملكها.  
ويبتعد يحيى الطاهر في قصته - بوجه عام - عن  
التجريد ويترجم كل شيء إلى صور خارجية ومواقف  
بشرية، إنه لا يتحول إلى صرصار أو مخلوق في براد الشاي،  
فيلوك حزنه وهمومه، إن البيئة في عنفوانها وقسوتها  
لا تسمح له بهذا الترف، إنها لا ترحم القابعين مع أحزانهم،  
بل لا بد معها من رد فعل يتمثل في المجابهة بالمثل ورد  
العنف بالعنف إن البقاء هنا للأقوى، وحتى أكون قوياً  
فلأترك حزني ولأتعامل مع الواقع ولأحول كل مشاعري  
إلى صور خارجية، ومن هنا نجد كل شيء عند يحيى الطاهر  
يكتسب صوراً محسوسة، فالظلام في قصة «الشيخ حسن»  
يتحول إلى جمل برك، والنوم في قصة «الوارث» يتحول إلى  
شخص يحاوره ويلمس شعر بطنه الخشن، والحصار النفسى  
في قصة «حصار طروادة» يكون من خلال نماذج بشرية هي  
صاحب التليفون وشبيه فؤاد المهندس والفتاة التي تلوك  
اللبان، والكابوس في 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 جارئة بدم النفاس والولادة وليالي الطهور والزفاف، تشق الدروب الغارقة في العتمة ومواء القطط ونبح الكلاب وعواء الذئاب، وهديل الحمام والآه والآى ونقيق الضفادع ونعيب البوم، خمور مسكوبة ولعاب وبصاق ودم وقيء وأشجار صبار تتدلى منها غربان ميتة وخنازير نافقة...»، لقد اندهش الإنسان البدائي أمام صور الطبيعة وحول كل شيء إلى صور ملموسة فالإله هو شيء يكمن في النار أو البرق أو البركان، والإلهام هو عفريت يلزم الفنان، حتى الكتابة هي من صنع ساحر يملك مفتاح السر فتنتطق كما ينطلق المارد من القمم، إن يحيى الطاهر يكتب عن مجتمع لا يزال يحمل - برغم صفاته الطيبة - قدرًا من البدائية، إن الجد في هذا المجتمع يتخذ صورة إله قوى يتحكم في الأسرة، والتقاليد تتخذ صورة طقوس دينية يصعب تحطيمها «قصة طاحونة الشيخ موسى»، ومن ثم اندهش يحيى الطاهر أمام هذا المجتمع البدائي واستحضر موقف الفنان القديم، وإذا بكل شيء يتحول إلى أشياء ملموسة وعينية، إن التفلسف

والتجريد لا يجديان في تلك البيئة العنيفة، إن امرأ القيس - وهو شاعر جاهلي - يحول كل شيء إلى صور حسية، إن الحزن عنده قليل طويل، والليل كموج البحر أو كجمل «أردف أعجازاً وناء بكلكل»، إنه يعبر عن ضمير بيئته وهي بيئة متصارعة لا تحتمل التفلسف أو النظريات، وكذلك يحى الظاهر يعبر عن البيئة الصعيدية، التي هي أقرب إلى روح البداوة وطابع الصحراء، ومن ثم اكتسبت القصة عنده طعماً حياً، إنها صور تتوالى وحركات تتبادل ومواقف يتبع بعضها بعضاً، إنه لم يقع في الهلامية، وملامح قصته عينية وذات طعم حريف حقاً أنه إنسان متمرد على مجتمعه ضائق به، ولكن نحس - على الرغم من هذا - أن هناك خيوطاً تشده إلى الواقع وتربطه بالمفارقات التي لا يرضى عنها وكثيراً ما نجد عناوين قصصه تضع الشخصية في حالة حصار أو في مكان معين أو في موقف محدد «ليل الشتاء - ثلاث ورقات - ٣٥ شارع البلتاجي - طاحونة الشيخ موسى - قابيل الساعة الثانية»، وكثيراً ما نحس أن المؤلف يريد أن يقول لنا شيئاً، أو يجعلنا نعيش في أزمة قد تكون عند موظف صغير لا يستطيع تحت ضغط الوظيفة أن

يحقق ذاته قصة «قاييل الساعة الثانية» أو عند الولد الصغير الذى يرهقه الكيان الطبقي فى الصعيد قصة «ليل الشتاء» أو عند مجتمع القرية الذى يزرع 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 المائل 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 وحمد، إنها شخصيتان نوبيتان تمسكان 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 إنها يريدان أن يمتزجا فى تراب الآباء وأن يصيرا ذرة فيه، إن الجمل القصيرة المتقطعة والملاحظات التى تشبه تعليقات

الكورس تغلف هذه القصة فتعطيها طابعاً مأساوياً، إن خليل ينتقل بهذه الشخصيات النوبية هنا وفي قصته «وفاء النيل»، من أرض الواقع ليعطيها دلالات إنسانية عامة تربطها بالمآسى العلمية، وهنا سر قوله (يمكن أن تتذكر هاملت وهوراشيو) وسر استشهاده بشعر شيلي في رثاء صديقه كيتس والذي يحرص على أن يكتبه باللغة الإنجليزية، إنه مجرد ملحمته من لحمها ودمها ومن سخونة واقعها ليحتفظ بالهيكل كمشارك إنساني، وهذا هو السبب في الإحساس بالجفاف والتجريدية في قصته، إنه يحاول أن يشعرنا من خلال ملاحظاته وتعليقاته إن هنا «دراما» تشبه مآسى شيكسبير إنه لا يترك المأساة تتولد وتعبّر عن نفسها، ولكنه يتدخل ويفرض عليها الملامح وساعة الميلاد، إننا نقرأ ليحيى الطاهر فنحس بدراما ولكنها تتولد داخل أحداث وموقف وحركة ومن ثم فليس عيباً أن يختار يحيى الطاهر لقصته شكلاً واقعياً وتأثيرياً فيه الكثير من بصمات يوسف إدريس، ولكنه يخطو بعد واقعية يوسف إدريس خطوة تالية، فيبث في قصته روحاً درامياً وحياة داخلية، في حين يطعم خليل قصته بمظاهر التجديد المتمثلة في ملاحظات

المؤلف وتعليقاته التي يقول في إحداها: «أرجو عدم التمسك بالواقعية».

إن «حاسة البصر» هي الحاسة الأولى التي يركز عليها يحيى الطاهر، فعن طريقها يلتقط الصور وعن طريقها يحول المشاعر إلى مناظر، وهو قد استغل هذه الحاسة استغلالاً فنياً رائعاً، إنه هنا يشبه الرسامين التأثيريين الذين يرسمون في الهواء الطلق ويتعاملون مع تأثير أشعة الشمس وخضرة البرسيم على العين، إننا نحس أننا إزاء لوحة تأثيرية إذا قرأنا مثلاً هذه اللقطة من قصته «فانتازيا العنف القبيح» التي يقول فيها: «الأضواء على الأسفلت تلمع الأسفلت الأسود، أعمدة النور واقفة كالرجال تسقط الظلال على أرض الشارع المبلول الأسود الأسفلتي اللامع»، ومن هنا يحتل اللون بكل درجاته عنده أهمية عظمى، إن حزم الألوان تتكاثر في قصة «الرقصة المباحة» وكأنها ملابس ملونة في أوبرا ذات طابع درامي عنيف، لقد ذكر اللون الأحمر والأصفر والأخضر والبني والأزرق والليموني والأسود، بل ذكر درجات اللون الواحد، فهناك الأسود كالفحم المحروق جيداً أو المنطقى بالماء، وهناك الأخضر

كورق العنب، والأخضر كلون الليمون، والأخضر كعود  
النعناع، والأخضر الزاهي، وهناك الأصفر كوجوه الموتى،  
وهي ظاهرة تتكرر كثيراً في قصص يحيى الطاهر، بل لاحظ  
عناوين بعض قصصه مثل «جبل الشاي الأخضر،  
الكابوس الأسود - ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً -  
محبوب الشمس» إن حبه للون واعتماده عليه مع إثارة  
للصور المحسوسة يضيء على قصته لوناً جمالياً يجعلنا  
نستحضر الطبيعة ونكاد نلمسها، إذ يقدمها لنا في لوحات  
محسوسة، فالهواء - في قصة رقصة مباحة - طرى وطازج،  
وأشجار الليمون - في قصة ثلاث شجرات تثمر برتقالاً -  
تصدر رائحتها المختلطة بالأرض.

إن هذه اللوحات التأثيرية نجدتها بوضوح عند  
عز الدين نجيب في مجموعته «المثلث الفيروزي» إننا  
نحس أننا إزاء رسام يعتمد على الضوء والظل وعلى تأثير  
الألوان إنه يصف هلعها في قصة «قمر الليلة السابعة»  
فيقول: «وفي نهاية الشارع رأيت شبحاً يقرب وظله الطويل  
يتهايل خلفه... إنه الآن في محاذة عمود النور، أصبح النور  
في ظهره الظل يستلقى أمامه يطول ويطول متموجاً كضحكات

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

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

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

شكل شعبي من صنع المؤلف - على الرغم من أنها لا تعرض حكاية شعبية - إنها عن المقدر والمكتوب الذي لا مفر منه، إن مصرية أخت عبد النبي، هي مثل شقيقة أخت متولى في أساطير الصعيد، إنها تسير نحو قدرها وتزل وأخوها ينتظرها بالسكين، وهي تسير مدفوعة نحوه، والشكل هنا يلتحم مع المضمون (القدر) وبصيران جزءاً من التجربة وتتبدى القدرية من خلال استخدام (الكوتشينة) ولعبة ثلاث الورقات، والورقات الثلاث هي 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 يصر في نهاية القصة على «إمضاء المؤلف» وكأنه هو المخرج والمتحكم والصانع لأحداث شخصياته، إن الأسلوب هنا قصير وسريع أشبه بنقرات «دف المداحة» التي تروى المكتوب على الجبين «عبد النبي مستنظر، في الإيد حبل وفي العب سكين اليوم يجي والساعة تجرى، والقمرة تطل وتغيب، والعجلات تدور وتنشال وتنحط، وتنشال بلاد وتنحط، والقطر يا مصرية يشيلك من قنا ويرميكي في بني سويف، يرميكي للظنى

(لعبد النبي) أخوكي، ابن أمك وأبو كي، منتظر ك زى الوعد»،  
إنه يصف لحظة وقوع المحذور وذرورة الأزمة بأسلوب كأنه  
قصيدة شعبية وبطريقة سريعة لاهثة، وكأننا في حفلة (زار)  
تعلو فيها الأصوات التشنجية والحركات الهيستيرية، وتنتهي  
- 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.. عيني 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 ياخذها  
«البق» وسلمها لبق، والنجم سيار يجرى مع القطر ويقول  
لعبد النبي: من قنا جاتك مصرية.. وفى بنى سويف  
انتظرها.. انتظرها يا عبد النبي 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 الصباغ، يحلم أحلام الشاطر حسن ويتمنى لو يحتضن الشمس، لو يحضر الرمان من جزيرة الجان، لو يتناثر حبهما وتجري أنهار القمح وتستحم الصبايا، لو يدور كل دروب القرية تزفه طبول الصبية بنداواتهم الحلوة (يا أخت القمر طلى يا حلوة طلى)، إن محبوب يتحول من شخص من صنع البيئة إلى شخصية أسطورية تلو فوق البيئة المحلية، وهنا سر الصفات التي يضيفها 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 - في 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 في الترة فوق (القرعة) - إن كل ذلك يتناثر في ثنايا القصة وبأسلوب في غاية البساطة، فينقلنا على بساط سحرى إلى جو (ألف ليلة وليلة)، حيث البخور العتيق والدخان الأبيض المتصاعد الذي قد ينفرج عن جان أو

ساحرة.

أما جمال الغيطاني فهو لم يلبأ إلى استخلاص روح إقليم أو جوهر مكان، لم يلبأ إلى حياة عاشها فبعثها حية أمام القراء بالتركيز على الحدث وبت الحكايات الشعبية وخلق الطبيعة ماثلة. ولكنه بحث عن الأصالة في الجانب المعنوي لقد رجع إلى التاريخ، فلخص جوهر تفكيرنا ورسم عقليتنا التي تتحكم فينا، ثم استخلص شكلا قصصيا مستمدا من طريقة تفكير العقلية العربية ونظامها التأليفى في 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 - نبرة عن ورعه - حاشية - خاتمة.

والغيطاني يختار هذه الطريقة القديمة لىنى شكلا جديداً في 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 يبنؤها بأسلوب مسجوع وبأفكار نلتقى بها كمصطلحات في كتب الأقدمين وفي السير الشعبية، إنه يقول

«يارب يا ساتر المؤمن من العيوب، أرشدت قوماً من دون الخلق إليك، ثم وفقتهم للاعتقاد في كل أمر عليك، اللهم صل وسلم على نبيك سيد البشر، كاشف الحقيقة وحامي الصدق العائم فوق البحور الغريقة، وبعد إني 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 مشروعاً ويتحكم في خطته وكل شيء في قصته موجه، حتى الكلمة وحتى التعليق الخفيف وحتى علامة الاستفهام تساهم في تشييد المشروع، خذ مثلاً قصة «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» إن العنوان هنا له وظيفته، وإن اختيار كلمة «عاش» مكان «مات» لها دلالتها، مع أنها قد تؤدي المعنى ولكن لا تؤدي المعنى نفسه. وإذا ما أردنا أن نخبر تركيبه المشروع نجد أن أضياب أوراق هذا الشاب تضم مقتبسات من هنا وهناك، وتبدو أنها مشتتة وأنها مختارة عفوية، ولكن عند التدقيق نجد أن تصميماً محكماً يضمها. مثل آخر عند الغيطاني هو قصته «هداية أهل الوري لبعض

مما جرى في المقشرة» إن المشروع فيها يتسرب إلى كل أجزاء القصة بدءاً من المقدمة التي يبين فيها طريقة عثوره على هذا المخطوط النادر في أحد الجوامع القديمة، في الجمالية، ثم في ترديده على لسان «أمر المقشرة» لعبارة رب يسر وأعن وهي تشبه لازمة «قال الراوى» في القصص العربية القديمة وفي الحكايات الشعبية، والتي تجيء قبل كل أمر خطير أو شيء جديد. وحتى ما كتبه تحت «دره» عن كلمة «السجن والحبس» ونسبه إلى ابن سيده، يساهم في المشروع، والنهاية أيضاً لها لفتتها الذكية التي تومئ إلى الدلالة المستمرة، والتي تكاد تكون قدراً أو قانوناً متكرراً في تاريخنا يحكم علاقة الشخصية المصرية بالحكام، إنه يقول «وهكذا تنتهى أوراق المخطوط فجأة، وأكاد أكون متيقناً أن هناك أجزاء مفقودة منه.. لذلك أرجو من هواة ودارسى المخطوطات القديمة إذا ما عثروا على الأجزاء المكتملة.. أن يتكرموا بإرسالها إلى حتى أنشرها ويمكن الاستفادة منها».

والتصميم يمتد عند الغيطاني إلى الأسلوب واختيار المفردات إن في أسلوبه نكهة تاريخية ورائحة شعبية وألفاظاً دارجة، ولكنها هنا تؤدي وظيفتها، تماماً كهذا الدارس لعصر

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

إن الغيظاني يختار شكلا تاريخياً 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 الغيظاني فقصته معاصرة ويرمز بها إلى أغراض معاصرة، ولكنه يختار شكلا تاريخياً إن الفرق هنا كالفرق بين الشكل الشعبي واستخدام المادة الشعبية، ومن ثم نحس أنه يكتب عن واقعنا المعاصر على الرغم من شكله التاريخي، إن قصته «غريب الحديث في الكلام عن علي بن الكسيح» هي تصوير لكثير من مجالات الفوضى والاضطراب، وإن قصته «أخبار حرب الكفرة» هي تصوير لحالنا من معركة المصير التي تطرق

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

ولكن المشروع في قصة «المقتبس من عودة ابن إياس» يفلت من الغيطاني، فتحولت القصة إلى حكاية استعراضية ناقدة، إننا لانحس فيها بشخصيته لأننا نجد هذا الأسلوب مطروقا من قبل، لقد تخيل المنفلوطي أبا العلاء المعري يعود إلى الحياة ويلتقى بالفلاحين، وكتب محمود طاهر لاشين مذكرات نوح في حياته الجديدة، وأعاد توفيق الحكيم أهل الكهف إلى الحياة. ومن ثم تختفى بصمات الغيطاني وتنمحي شخصيته في هذه القصة، إنها تنتهي النهاية نفسها التي نجدها في «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 لتتهم بنفع عملي ينقد المجتمع في سخافاتة اليومية ويدهش أمام منجزات الحضارة، ومن هنا تشتت المشروع وكان الرابط هو شخصية ابن إياس في عالمه الجديد، إن سعاد التي

تحولت إلى شيء تجريدي - ربما كانت ترمز إلى الفن -  
تظهر في المقتبس الثاني ، لتختفى بين حيرة القراء وحيرة  
ابن إيّاس أيضاً، الذي يستعرض أمامنا - كالبانوراما -  
أشياء أخرى لعصر «نطق فيه الحمار وطار الحديد» على حد  
قوله.

وقد أتاح هذا الشكل المبتكر للفيطاني انطلاقة قد  
لا يتيحها له شكل آخر ومكنه من أن يمد بصره إلى الجذور  
التاريخية والرواسب الميثولوجية والتكوينية الثقافية. إن آية  
من القرآن، ونبذة من تاريخ قديم، أو تاريخ أسطوري،  
وموعظة من كتاب دين، ودرّة من قاموس لغوي، وذكرى  
من أغنية، وشكوى من الإله رع إلى إيزيس، ومقتبساً من  
خطبة استسقاء، وعنواناً من صحيفة، وأبياتاً من شعر عامي،  
إن كل ذلك يتناغم في إطار واحد، نتيجة إدراك واسع لا يقف  
بالشخصية عند الآن فقط ولا يفهم مفهوم الثقافة ذلك  
الفهم الذي يقف به عند المدلول التعليمي المباشر، بل يضم  
إليه كل ما يدخل في تركيب الشخصية الحضاري من تجارب  
ورواسب وجذور.

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

وإن المطارد عند الغيطاني يختلف عن المطارد عند أحمد هاشم الشريف، فالمطاردة في قصة «أيام الرعب» تتجسد من خلال تقليد صعيدى، يحرص على الأخذ بالتأثر، وتبرز من خلال روح شعبي في خطاب الجدة «سيد أبو الغيط» وكلام الجدة «بهانة» ثم تتخلق تدريجياً ليصبح «عويضة»

قدراً مصلتاً فوق رؤوس الجميع وخطراً يهدد المجتمع بأكمله  
«لو أعجبتة ساعة في معصم أحدكم لتتبعه وقطع يده لو  
اشتهدى صاحبه واحد منكم لأخذها في وضع النهار» ولكن  
المطارد عند الشريف منقطع الصلة عنا، إنه مطاردي يعيش  
فوق محطة مسافر أو داخل قطار بين بلدين الأول مطاردي  
مصري والثاني مطاردي فيه بصمات كافكا.

ولكن الخطير في تجربة الغيطاني أنه قد تقولب في شكل  
واحد، فحكم على نفسه بالجمود، لقد تحولت طريقته  
المبتكرة إلى قالب سابق على التجربة، وي طرح عليها  
فيحتويها ويغير منها، حتى تستجيب له وتصبح «قد»  
القالب. وهنا لا تنمو القصة نمواً طبيعياً من تلقاء نفسها،  
إذ أن عليها أن تتشكل - وهي الأساس - بما يناسب  
القالب، لا شك أن هذا يسوء إلى شخصيتها ويحرمها من  
عنصر الإبداع والتلقائية، لقد خلص الغيطاني نفسه من قيد  
ليقع في قيد آخر، أراد أن يتحرر من الشكل التقليدي  
وما فيه من ثقل تاريخي فوقع في أسر شكل من صنع نفسه.  
وهنا السر في الإحساس بالطرّاجة في تجاربه الأولى التي لم  
يتحول الشكل فيها إلى تقليد يفرض نفسه، إن هذه

الطزاجة تتهراً من تجاربه الأخيرة فنحس أنه يقلد نفسه ويفقد طابع التلقائية، إن قصته «غريب الحديث.. وأخبار حرب الكفرة..» مثلاً، لا تملك حرية الحركة، فهما متخمتان بالأساء 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.