الفصل الثاني

وسطيون

* بين الواقعية والانطباعية
** بين التقليد والتجديد

١ - محفوظ عبد الرحمن .
٢ - محمد البساطى .
٣ - بهاء طاهر .
٤ - إبراهيم أصلان .
٥ - مجيد طوبيا .
٦ - يحيى الطاهر عبد الله .
٧ - عبد الحكيم قاسم .

كان « الصوت » الذى انطلق من قصص التيار الأول واضحاً . كما كانت « الرؤية » جلية ؛ و « الموقف » من الفن جاء محدداً . وعلى هذا النحو اتسم رفضهم القديم : منهجاً وفكراً ، شكلاً ومضموناً . أما مواجهة الواقع من خلال الفن ، وعن طريق آرائهم المتناثرة هنا وهناك ، فقد كانت ثائرة ، متمردة ،مستهدفة التجديد بوعى وصدق وإخلاص .

فى حين وجد آخرون - فى نفس المرحلة ، ومن ذات الجيل - اتسمت كتاباتهم ببعض الهدوء البارد . وبالمحافظة التى قد تسمح بنفاذ ملامح يسيرة من التجديد المحدود . وبالاستناد إلى الواقع الذى يعترف بوجود « الذات » الخاصة : جزءاً رئيساً من أركان البناء . وهنا تصبح تجربة البحث عن « لغة » خاصة ، لصياغة المشاعر والانفعالات الذاتية والشعورية ، أمراً لا يثير خلافاً مع الآباء المحافظين ، وقدامى الرواد الأعلام . وإن وجد فإنما يبقى محدوداً فى دائرة ضيقة ، بعيداً عن الفكر ، وعن عناصر البناء الفنى الأخرى . مما يجعل أصحابه فى منأى من الاتهام بقلب القيم والمعايير الأخلاقية والاجتماعية والأدبية ..

ومنهم من لم يقدم على شيىء من التجديد على الإطلاق ، إيثاراً للسلامة الأدبية .

أما الإخلاص للواقع الاجتماعى فى شمولية فإنه غير متوفر ، حتى لا تبدو قصصهم « طبيعية » . أما الانحياز الكامل للذات ، فإنه غير واضح خوفاً من التحول إلى « الرومانسية » . أما الثورة التامة على الفكر والواقع والأشخاص والأشكال ؛ فإنها غير محققة - فنياً - كى لا يتهموا بالإغراب والتجريد والعبثية واللامعقول . إلى غير ذلك مما أثر فى اختيار الشخصية القصصية ، أو الحدث ، أو اللغة ، أو الموضوع . وإن كنا نلاحظ أن ذلك قد حدث بدرجات متفاوتة بطبيعة الحال . إذ إن من بين أصحاب هذا الصوت الخافت ، وذلك الإبداع « الوسط » ، من تتيح قصصه القصيرة فرصة الوقوف عندها .

يمكن أن ينتسب إلى هذا التيار ، أو ينسب إليه ، عبد العال الحمامصى ، ومحمود العزب ، وحسن محسب ، وعباس محمد عباس ، وعباس الأسوانى ، وعبد المنعم شلبى ، وطه حواس ، واحمد نوح ، وغبريال وهبة ، وفهمى حسين ، وصلاح طنطاوى ، وزهير البيومى ، وأحمد كمال زكى ، وكمال الدين رضوان ، وأحمد لطفى ، وفخرى فايد ، وزهير الشايب ، وفتحى سلامة ، ومحمد الخضرى عبد الحميد ، وبكر رشوان ، وغنيم

محمد غنيم ، وعبد الله خيرت ، وعبد الغفار مكاوى ، وسعاد زهير ، وفوزية مهران ، وعزمى لبيب ، ورأفت سليم ، وسعاد حلمى ، ومحمد جاد ، وعادل آدم ، وصوفى عبد الله ؛ وغيرهم ، ممنَّ لن تضيف أسماؤهم إلى القارىء شيئاً .

وليس من شك فى أن من هؤلاء الذين أشرنا إليهم مَنْ لا تستأهل قصصه الوقوف عندها ؛ لعدم تميزها أو تأثيرها . أو لأن أصحابها راحوا يقلدون اتجاهات فنية لا تمت إلى المرحلة بصلة ، وإنما تعيد إلى الأذهان تقليد تجارب سابقة ، أو لأن قصصهم كانت بمثابة التجربة الأولى ثم توقف أصحابها بعدها .

وثمة كتاب يمكن أن يتخذوا ممثلين لهذا التيار الذى نحن بصدده . وهو تيار « الواقعية الانطباعية » ، المنطلق من « دافع » أو من « موقف » وسطى إن صح التوصيف . أفاضت فى الكتابة عنهم مقالات كثيرة ، وتحدثت فى ريادتهم ألسنة المتحدثين فى الندوات والمقاهى ، وأصدر بعض النقاد أحكاماً باهرة ومباركة على إبداعهم وعبقريتهم ونبوغهم وتميزهم وتفردهم . وهو ما يستلزم تحديد موقف نقدى ، ضبطاً لدورهم الحقيقى ؛ فى إطار هذه الدراسة . وبخاصة أنه قد أنقضى ثلاثون عاماً على نشر القصص ، من ناحية ، وعلى إطلاق تلك الأحكام المواكبة من ناحية أخرى .

ومع التسليم بوجود بعض ملامح فنية فارقة فى النتاج القصصى لدى أصحاب هذا « الصوت » ؛ فإن العناصر « الجامعة » أغلب وأبين - وبخاصة إذا ما اكتفت الدائرة بضم : محفوظ عبد الرحمن (بدأ فى نوفمبر ١٩٦٢ بمجلة الكاتب » ومحمد البساطى (سبتمبر ١٩٦٣) بمجلة الكاتب ، وبهاء طاهر (مجلة الكاتب مارس ١٩٦٤) وابراهيم أصلان (مجلة القصة سبتمبر ١٩٦٤) ومجيد طوبيا (مجلة الرسالة ديسمبر ١٩٦٤) ويحيى الطاهر عبد الله (مجلة الكاتب أغسطس ١٩٦٥) وعبد الحكيم قاسم (مجلة صباح الخير اكتوبر ١٩٦٦) . وهم - فيما عدا المرحومين يحيى الطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم - ما يزالون يكتبون ، ويصدرون مجموعات قصصية .

لم يكن ولاؤهم التام لفن القصة القصيرة ؛ بحيث تتوفر جهودهم الإبداعية عليه . ومن ثم يكون حرصهم الدائم على التجويد فيه ؛ ثم التأثير فى حركته ، والامتداد فيمن يخلفهم . ولكن كلا منهم حرص على الجمع بين القصة القصيرة والرواية الطويلة . أصدر محمد البساطى ثلاث روايات هى : « التاجر والنقاش » ١٩٧٦ ، « المقهى الزجاجى » - « الأيام الصعبة » ١٩٧٣ ؛ وخمس مجموعات قصصية هى : « الكبار والصغار » ١٩٦٧ ، « حديث من الطابق الثالث » ١٩٧٠ ، « أحلام رجال قصار

العمر » ١٩٧٩ ، « هذا ما كان » ١٩٨٨ ، « منحنى النهر » ١٩٩٢ . وأصدر بهاء طاهر روايات ، « شرق النخيل » ١٩٨٤ ، « قالت ضحى » ١٩٨٥ ، « خالتى صفية والدير » ١٩٩١ . فى حين نشر ثلاث مجموعات قصصية : « الخطوبة » ١٩٧٢ ، « بالأمس حلمت بك » ١٩٨٤ ، « أنا الملك جئت » ١٩٨٥ .

وكتب إبراهيم أصلان مجموعتين قصصيتين هما: «بحيرة المساء» ١٩٧١ و«يوسف والرداء » ١٩٨٧ ، ورواتيين اثنتين : « مالك الحزين » و « وردية ليل » ١٩٩٢ . ويحيى الطاهر عبد الله ، مجموعات : « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً » ١٩٧٠ ، « الدف والصندوق » ١٩٧٤ ، « أنا وهى وزهور العالم » ١٩٧٧ ، « حكايات للأمير » ١٩٧٨ ، « الرقصة المباحة » ١٩٨٣ ، إلى جانب رواياته : « الطوق والأسورة » ١٩٧٥ ، « حكاية على لسان كلب » ١٩٨٠ ، « تصاوير من التراب والماء والشمس » ١٩٨١ . نفس الشيىء بالنسبة لمجيد طوبيا صاحب مجموعات ، « فوستوك يصل إلى القمر » ١٩٦٧ ، « خمس جرائد لم تقرأ » ١٩٧٠ ، « الأيام التالية » ١٩٧٢ ، « الوليف » ١٩٧٨ . وما تزال رواياته تواكب حركة الرواية العربية الحديثة ؛ وهى تفوق قصصه ومجموعاته ؛ منها « دوائر عدم الإمكان » و « أبناء الصمت » و « الهؤلاء » و « ريم تصبغ شعرها » ، « تغريبة بنى حتحوت » و « حنان » . ولا يختلف الأمر بالنسبة لعبد الحكيم قاسم الذى جاءت مجموعاته فى القصة القصيرة بعد أن عرف كاتباً روائياً من خلال : « أيام الانسان السبعة » ١٩٦٧ ، « محاولة للخروج » ١٩٨٧ ، و « طرف من خبر الآخرة » « قدر الغرف المغلقة » ، « المهدى » ، ثم « الأشواق والأسى » ١٩٨٤ مجموعة قصصية ، « ديوان الملحقات » ١٩٩٠ ، « الظنون والرؤى » .

● الكاتب الوحيد الذى أضاف إلى القصة القصيرة مسرحيات أربع ، وعدداً من الأعمال الدرامية الإذاعية والتليفزيونية هو محفوظ عبد الرحمن . ففى القصة القصيرة أصدر مجموعتين اثنتين : الأولى « البحث عن المجهول » ١٩٦٦ ومعظم قصصها أخذت سبيلها إلى النشر اعتباراً من ١٩٦٢ . والثانية « أربعة فصول شتاء ؛ » ١٩٨٥ . والقصة التى تحمل المجموعة عنوانها كانت قد نشرت فى فبراير ١٩٦٦بمجلة (المجلة) . كما ضمت المجموعة قصة (الحافة) كان الكاتب قد أضافها إلى قصص مجموعته الأولى . بمعنى أنه نشرها مرتين فى مجموعتين يفصل بينهما تسعة عشر عاماً . وهى بعينها كانت قد نشرت فى مجلة (الكاتب) العدد ٢٦ - مايو ١٩٦٣ - ص ١٦٤ ، أى منذ اثنتين وعشرين سنة .

ونحن - بطبيعة الحال - لا نمنع مثل هذه الممارسة الفنية : حين يجرب الكاتب قدراته الإبداعية فى أكثر من شكل أدبى ؛ وبخاصة إذا كانت هنالك ملامح مشتركة ، يلتقى عندها الفنان . لكنا نخشى أن تتأثر القصة القصيرة بالنفس الطويل الذى يحكم كتابة الرواية الطويلة ؛ فتكثر الشخصيات حيث ينبغى لها أن تكون محدودة . أو يطول الحوار فى الوقت الذى يحتاج القصر والتكثيف . أو تزدحم القصة القصيرة بالجزئيات والمسائل التفصيلية التى لا تسمح بها طبيعتها الشكلية والبنائية والموضوعية ، ولسنا من السذاجة حتى لا يكون واضحاً لدينا أن ما يعبر عنه فى شكل رواية ، لا يعبر عنه فى شكل قصة قصيرة ، لكن الدراسة التطبيقية ، جاءت بنتائج غير مرضية . إذ ليس كل الكتاب نجيب محفوظ أو يوسف إدريس . مما يدعونا إلى تفضيل التخصص كلما كان ذلك ممكناً . حرصاً على خلق فنون متميزة ، مستقلة ، لكل منها ذاتيته وكينونته . وهو ما قد يتيح الفرصة لتقديم الإبداع الجيد : فكرياً وفنياً وأدبياً . ولعل هذه الملاحظة عند أصحاب هذا « التيار » أو « الصوت » القصصى ، نبعت من موقفهم « الوسط » الذى لا ينحاز بصراحة ووضوح ؛ لفن أو لفكر أو لاتجاه أو لموضوع أو لقضية . وربما يكون هذا الوضع وراء ما قد يكشف عنه التأمل النقدى الدقيق لقصصهم ؛ من أنها جاءت فى مستوى فنى أقل من رواياتهم أولاً ، ومن القصص القصيرة التى كتبها زملاؤهم ثانياً ، أولئك الذين اقتحموا ميدان التجديد . وأقدموا على تجريب الأشكال الجديدة ، فلفتوا أنظار النقاد الجادين ؛ وشغلوا القراء الذين طال انتظارهم لتلقى مناهج وأساليب ورؤى مبتكرة ، ووسائل غير تقليدية ملوا تكرارها فى كل القصص السابقة على ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وما بعدها حتى بداية الستينيات .

هل نضيف إلى ذلك أن المجموعة القصصية الأولى التى كتبها بهاء طاهر (الخطوبة) - قبل الإقدام على الانشغال بالرواية وإضافة أعمال طويلة - يبدو فيها - إلى حد ما - الاهتمام بالأصول الفنية المعروفة للقصة القصيرة ، وهى ما نلمحه فى قصص : المطر فجأة - بجوار أسماك ملونة - الأب - الخطوبة . بينما تقل كثيراً نسبة القصص القصيرة الجيدة بعدئذ ، وبعد إصداره أكثر من رواية ، حيث غلبت على الانتاج . ففى عدد أغسطس ١٩٩١ من مجلة (الهلال) ص ١٣٤ نقرأ قصة قصيرة له بعنوان : (ولكن) ؛ لا ترقى بأى حال إلى المستوى الذى وصلت إليه القصة القصيرة فى مصر . وهى قصة تقليدية جداً ؛ تفضلها كثيراً تلك القصص التى أشرنا إليها .

أم ترانا نفسر تداخل القصص القصار فى الروايات التى كتبها يحيى الطاهر

عبد الله ، فى ضوء هذه الظاهرة اللافتة عند هؤلاء الكتاب ؟! فلم يعد ثمة من يضع يده على ملامح هذه فيفصلها عن سمات تلك !

ففى رواية (الطوق والإسورة) قصتان قصيرتان ضمتهما مجموعته (الدف والصندوق) . إذ تبدأ رواية (الطوق والإسورة) بقصة قصيرة منشورة فى تلك المجموعة هى (الشهر السادس من العام الثالث) . كما تتضمن مشاهد قصة قصيرة أخرى من نفس المجموعة هى (الموت فى ثلاث نوحات) . ولا تخرج قصته الطويلة « الحقائق القديمة صالحه لإثارة الدهشة » عن كونها مجموعة من الصور والجزئيات التى تنعكس على مرايا وعيى إنسان مسحوق ، جعلها الكاتب فى سبع حلقات ، يمكن قراءة كل منها بشكل مستقل منفصل . مما جعل الدارسين يحارون فى تصنيف هذا العمل ، الذى اعتبر مع غيره من الأعمال المماثلة بمثابة « فصول فى عمل كبير واحد ، يقدم لوحة عريضة لانهيار العالم القديم وتهرؤ العالم الجديد الذى يبدو أكثر تفككاً » كما يقول د . صبرى حافظ فى محاولة للتبرير . (مقال قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة – مجلة فصول – م٢ – ع٢ – ١٩٨٢ ص ٢٠٥) .

ومما يزيد الموقف غموضاً أنهم هم أنفسهم لم يكشفوا عن موقفهم السياسى ، ورؤيتهم الاجتماعية ، وعقيدتهم الفكرية ، والقضية التى تشغل فكرهم ، وأى القوى ينحازون إليها ، خوفاً من أن يصيبهم أى أذى ، من أى نوع . حتى الحديث عن المدرسة الفنية التى ينتمون إليها ، أو الاتجاه الذى يتمثلونه ، أو الخصائص التى تتسم بها كتاباتهم ، ومدى الوعى بما يقدمونه من جديد ، قد يسقطهم مباشرة فى تعميمات الأكاديميين السهلة ، أو فى قوالب أصحاب النظريات السياسية أو الاجتماعية التى تسجنهم . وفى ذلك يقول بدر الديب (لابد لهم أن يخلصوا من هذا الخوف لأن الفن لا يتحرك إلا من خلال التنظير الداخلى الذى يقوم به الفنانون لوسائلهم التعبيرية . إننا نطالبهم أن يشكلوا مدرستهم وأن يفصحوا عنها فى وعى) – الجمهورية – ١٧ من ابريل ١٩٦٩ ص ١٠ .

الخوف من الإفصاح فى وعى ، شل القدرة على التفكير ، فلم تحمل كثير من القصص فكراً . والخوف من الانحياز السياسى أو العقدى أو الاجتماعى ؛ أصاب الشخصيات بالضعف والتردد والسلبية ، والوقوف عن الحركة والتقدم إلى أمام . كما دفع إلى الابتعاد عن الواقع ، إيثاراً للسلامة والأمن . ولم تعد أية قصة قادرة على إقناعنا بأى شىء تقدمه : قضية أو موقفاً أو فكرة . مما يدفع القارىء – دائماً – إلى التساؤل الملح عما يريد الكاتب قوله من وراء قصته ؟ أو لماذا أتى بهذه الشخصية على هذا النحو ؟

وما هى الإشكالية التى تؤرقه ؟ أو ماهى الآراء التى يريد أن يبديها متعلقة بواقع الحياة فى مجتمعه ؟

يصرح ابراهيم أصلان قائلاً : (لم يكن لدى أبداً فكراً واضحاً (!!) أردت أن أوصله إلى أحد .. لم يكن هناك رسالة إذن ولا كان هناك معنى تحملها تلك القصص . ذلك أن هذه القصص - وقد وعيت ذلك تماماً - لم تبدأ بالمعنى ولكنها أرادت الوصول إليه .. أن تهتم بأن يكون لقصتك مغزى يساوى أن تهتم بأن تضيف لطفلك أنفاً أو قرناً . والمسألة فى الكتابة ليست أن تلوى عملك - ولا طفلك - نحو وجهة ينمو فيها . ولكن المسألة هى استبعاد كل ما من شأنه أن يعوق نمو هذا العمل .. والدافع إلى التعبير عن الهموم - فى الفن - دافع وجدانى .) .

هذه الأقوال منتخبة من إجابته المطولة عن مجموعة من التساؤلات وجهتها إليه مجلة (فصول) ومنشوره فى المجلد الثانى - العدد الرابع - يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ ، صفحتى ٢٥٩ ، ٢٦٠ . فهو الذى كتبها ؛ ليقدم صورة كاملة عن منهجه ، ورؤيته ، وأسلوبه ، وطريقة كتابته ، والمؤثرات التى أثرت فى ثقافته وفنه . ورأيه فى العناصر البنائية للقصة القصيرة ، كالشخصية ، والمكان ، والزمان ، والحوار ، ووجهة النظر ، والموضوع ، والحدث ، والدوافع التى تدفع إلى الإبداع ؛ وهل هى خارجية أم إنها داخلية وجدانية كما أعلن هو ذلك ؟. ولا يغيب عن بالنا أنه دون ذلك بعدما يقرب من عشرين عامًا مرت على بداية إسهامه فى القصة القصيرة . وهو ما يثبت أنها الصياغة النهائية التى ارتضاها لخبرته ، وتاريخه . ومن ثم فإنه يعرضها ليحكم على نتاجه فى هديها .

● ويعترف محمد البساطى بأن ميله لكتابة القصة القصيرة يأتى من حيث إنها « لا تأخذ وقتاً طويلاً فى كتابتها » . وهو لم يسمع بالكاتب الأمريكى « ناثانيال هوثورن » الذى عكف اثنى عشر عاماً كاملة على كتابة مجموعة قصصه القصيرة الأولى قبل أن يخرجها إلى الوجود ، ولم يكن له عمل يشغله عن التأليف . فظل هذه الأعوام الطويلة يجود ويجود حتى يخرج فنه مستوياً . افتقد الكاتب محمد البساطى الوعى بحتمية القصة القصيرة فناً إيجابياً مؤثراً ، قادراً على النفاذ والامتداد فى عقول القراء وقلوبهم ؛ لذا لم يشغله دورها ؛ بقدر ما همَّه أنها لا تستغرق وقتاً طويلاً . وهذا التبرير قد يصدر عن تاجر أو مستثمر يهمها - فى المقام الأول - أن تكون دورة رأس المال قصيرة . وألا تتكدس « البضائع » فى المخازن دون توزيع . ولا يمكن أن يكون ذلك نابعاً من فنان واعٍ ، وعقل مدرك ، وشخصية ترغب فى أن يكون لها وجود فاعل فى مجتمعها .

إنه - على هذا النحو - لا يريد المعاناة ، مع الواقع أو مع الإبداع أو مع الفكرة أو مع التشكيل أو مع الحرف . وكأنه لم يقرأ « براندر ماتيوس » الذى وصف القصة القصيرة بأنها نوع أعلى وأصعب من الرواية . وأنها لا تقوم بغير الابتكار فى المعنى ، وفى المدار ، وفى الفكرة . إن كتابة القصة القصيرة عمل شاق وصعب ، يحتاج إلى عدد وافر من المهارات والقدرات والخبرات ، بدءاً من مراقبة الواقع ورصد سكناته وحركاته ، واستيعابها ، ثم تمثلها ومعالجتها داخلياً ، ومحاولة تنظيمها . وكاتب القصة القصيرة يتميز بحساسية فائقة فى التقاط المثيرات من الواقع ، وبما لديه من قدرة على المعالجة الفنية للمواقف والخبرات ؛ وبما يملك من ثقافة ومعرفة بجزئيات الحياة وعمومياتها ؛ فإنه يستطيع تحويل التجارب العريضة إلى خلاصة مركزة ، ومكثفة ، عميقة الدلالة والهدف . بحيث تنقل القارىء من حالة « التأثر » إلى القدرة على « التأثير » والفاعلية .

هل غاب هذا عن محمد البساطى الذى عاد ليضع إلى جانب السبب الأول سبباً ثانياً يجعله ميالاً لكتابة القصة القصيرة . فالمسألة غير محددة . « وربما لسرعة الأحداث فى حياتنا وما يتولد عن ذلك من مشاعر تدفعنى للكتابة » . أما ما تهدف إليه القصة القصيرة فإنه « إحساس معين يصعب تحديده فى وضوح » . إنه ضد الوضوح : وضوح الرؤية ، والهدف ، والدلالة ، والموقف . وهو مع« الإحساس » الذى يلتقى مع « الدافع الوجدانى » عند إبراهيم أصلان . وقضايا الناس ، وهموم المطحونين ، وتناقضات الواقع الاجتماعى والاقتصادى . مسائل لا تشغل البال ؛ وكأنها لا تهم فى نظرهما . ذلك أنه يكتفى أحياناً بمجرد « تصوير جو معين » . عندها يخلق الحدث ، أو السخصية المناسبة له . وأحياناً يفقد « الحدث » كثيراً من حيويته بتجريده من المكان والزمان . وقد يصبح تحديد « الزمان » و « المكان » أمراً ينال من إيقاع القصة .

وينتهى محمد البساطى فى تحليله لعناصر البناء إلى أن « مجرد حوار بين شخصين خلال طريق ما وعلى نحو معين قد يأتى بقصة جيدة » . وفى ثنايا هذا الأضطراب والقلق فى تحديد المفاهيم ؛ تتضح وضعية ممثلى هذا التيار . أولئك الذين ننتظر من كل منهم أن يجسد لنا إسكالية الواقع كما يراه ببصيرته وقدرته على النفاد . وأن يرينا ماقد نعجز عن رؤيته أو إدراكه ؛ ثم يوحى لنا بما يجب أن يكون عليه واقع الإنسان . لأن وظيفة الفن - كما يقول فيسر - ليست فى أن يدخل الأبواب المفتوحة ؛ بل أن يفتح الأبواب المغلقة . واكتساف الفنان للحقائق الجديدة لا يتم لحسابه الخاص وحده ، بل إنه يتم من أجل الآخرين .

« الآخرون » لا حضور لهم ولا تمثل عند محمد البساطى فى رده على أسئلة مجلة

(فصول) م٢ - ع٤ سبتمبر ١٩٨٢ ص ٣٠١ . وكأنه لا يقدم فنه إلى هؤلاء الآخرين « أماً عن القارىء فأنا لا أفكر فيه خلال الكتابة ، وبالطبع لا يوجد الكاتب الذى يكتب لكل القراء » .

● وإذا كان كل من البساطى وإبراهيم أصلان قد نثر أقواله بما يساعد على ضبط ملامح الصورة الخاصة بمجرى هذا التيار ؛ فإن بعض الآراء التى سجَّلها عبد الحكيم قاسم تبدو مختلفة فى نقاط بعينها ؛ وإن كانت قصصه القصيرة لم تسفر عن تفرد وخصوصية ، لكنه يرى أن « القصة القصيرة تحاول توصيل شيىء للقارىء هو وقوف عند الشكل الخارجى لبضعة أفعال محددة . هى تسويد بضعة صفحات . وإعطائها إلى القارىء ليقرأها فيعلم من الكاتب أو عن الكاتب شيئاً . لكن الأمر كائن فى الحالة التى تنشأ بعد القراءة وهى حالة مؤداها ارتباط عالمىْ الكاتب والقارىء فى جزء محدد من كلٍ منهما . وكل من القارىء والكاتب يسعى إلى تأكيد ذلك الجزء وتعميقه . أياً كانت طبيعته » - ص ٢٧٩ ه المرجع السابق .

وفى حديثه عن العلاقة التى تربطه بهؤلاء الكتاب من ناحية ، وبرواد القصة القصيرة الأعلام من ناحية أخرى ، دلالة واضحة على أن معظم الكتاب الذين نتناولهم هنا لم يثوروا على القديم ، وأنهم حافظوا على التقاليد القصصية التى وضعها كبار الأساتذة الآباء ؛ فإنهم لم يرفضوا الآباء والأشكال .

يقول عن رفاقه : (إنهم عصبيون ومتحاسدون ويضربون فى كل اتجاه . وفى الاتجاه الخطأ فى أحيان كثيرة . لكنهم نبلاء يعيشون مأساتهم بصدق وجرأة) . وينفى عنه وعن زملائه التجديد قائلاً : (إننى أوافق الدكتور ليوس عوض على أننا لا ننتمى إلى مدرسة جديدة فى الأدب ، لكننى أضيف أن ذلك ليس عيباً ، إن المدارس الجديدة فى الفن والأدب لا تنشأ بقرارات إنما توجد نتيجة لتغيرات اجتماعية أساسية . ونحن الأدباء الشبان ننتمى إلى نفس الهموم والأحزان والمخاوف التى شكلت وجدان الجيل المستقر كما يسميه الدكتور لويس عوض) .

ثم يؤكد ما هو أهم : (عن نفسى لا أعتقد أننى شىء مغاير لجوهر طه حسين أو توفيق الحكيم أو نجيب محفوظ أو يوسف إدريس أو يحيى حقى ؛ إننى امتداد لهؤلاء ، مصنوع منهم ، أحملهم فى دمى ، أختلف عنهم طبعًا لكننى لست جوهرًا مغايرًا) . انظر مجلة (الطليعة) ع ٩ - سبتمبر ١٩٦٩ ، السنة الخامسة - ص ٢٠ ؛ ٢١ ؛ ٢٢ .

● كان عبدالحكيم قاسم صادقًا مع نفسه ، ومع واقع الإبداع القصصى الذى صدر عن

رفاقه ، ومع مصادر التأثير الكبرى الوافدة من كتابات الرواد . وإذا كان ذكره ليحيى حقى ويوسف إدريس قد يفهم منه أن غيره لم يتأثروا بهما ؛ فإنا نؤكد أن تأثيرهما من خلال الشكل ، وهندسة البناء ، والبحث عن أسلوب ولغة ومفردات ، فى معظم كتاب هذا التيار « تيار الواقعية الانطباعية » كان قويًا . ونضيف إليهما تأثير محمود البدوى وشكرى عياد . فهما من رواد هذا الاتجاه اللذين نجد لهما إسعاعات قوية فى النصوص القصصية ، التى كتبها بعضهم .

ولا ننسى الدور المهم الذى لعبه يوسف إدريس حين قدم عددًا من كتاب هدا التيار ؛ وتحمل مسئولية نشر قصصهم القصيرة لأول مرة . فكان له بعدئذ - وربما قبلئذ - التأثير الأقوى والممتد . فقد عرّف قراء مجلة (الكاتب) ببهاء طاهر حين قدّم له قصة (المظاهرة) مارس ١٩٦٤ ؛ بكلمات أقرب إلى النقد منها إلى المجاملة والتحية . وفى العدد ٥٣ - أغسطس ١٩٦٥ من نفس المجلة (الكاتب) قدم قصة (محبوب الشمس) ليحيى الطاهر عبدالله . معقبًا عليها بقوله : (... واعذرونى فى حماسى له فإنى أعتقد أن هذا الشاب الصعيدى النحيف المشحون بكل ما فى الصعايدة من عناد وحدة ، سيكون له فى أدبنا العربى شأن وشأن قريب) ص ١٦١ . ويؤثر يوسف إدريس فى مجيد طوبيا من خلال تقديره لقصة (الفأر الذى لم يمت) حين تقدم بها إلى إحدى مسابقات نادى القصة . وفوجئ بموقفين متضادين . أحدهما يتمثل فى الحكم الذى أصدره إبراهيم المصرى عليها حين وصفها بأنها « هراء » ونفحها صفرًا . بيد أن يوسف إدريس قدر لها تسع درجات ؛ لأنه يتابع التجارب الشابة ، والكتابات غير التقليدية ؛ دون أن يكون على معرفة شخصية بالمتقدم للمسابقة .

أيامًا كان الأمر فإن المنابع الثقافية والفنية لهؤلاء الكتاب معروفة . وإن مساحة التجديد فى قصصهم محدودة للغاية . والدوران حول الشكل القديم هو القالب الغالب . وإن تأثير قصصهم كان ضعيفًا جدًا إنْ لم يكن معدومًا . وكل المحاولات التى سعت من أجل إضافة قصص هؤلاء إلى تيار الثورة ، والتجديد ، والغضب ، والتمرد ؛ جاءت قسرية قهرية متعمدة . فلاهم ثوار ، ولاهم غاضبون ، ولاهم متمردون ؛ وإنما هم - دائمًا - بين بين ؛ فى كل محور ودائرة .

والقول بأن الجدة فى أعمالهم مقصورة على ما يستخدمونه من أدوات التعبير ووسائله ؛ كنوع الجملة ، وطبيعة الاستعارة ، والتركيب الموسيقى ، ومتابعة الوعى الداخلى ، وشاعرية الاعتراف ، وميكانيكية التناقض ، وصور الموازنة والمناظرة ، والتوازى فى الأحداث ، ودرجات التقمص ؛ كما يقول بدر الديب فى مقاله الذى سبقت

الإشارة إليه ؛ كلها لها أصول وتاريخ ، « ولا فضل فى أن تكون بغيره » ! وهى أحكام لا تطلق هكذ كيفما اتفق ؛ وإنما تستلزم دراسات موضوعية علمية ، تتناول هذه الأدوات وتلك الأساليب ؛ لاستخلاص « الجديد » حقًا الذى يمكن نسبته إلى أعمالهم ؛ بالاستناد والرجوع إلى تراثنا البلاغى العربى القديم ؛ والإفادة من النظريات الحديثة فى دراسة الأسلوب واللغة ، مع ضرورة الوعى بتطور استخدام لغة القص فى تراثنا القصصى ، وما يتعلق منه بالقصة القصيرة على نحو خاص .

ويصبح على الدارس أو الناقد المعاصر أن يتوفر على الإجابة الموضوعية عن تساؤلات تفرض نفسها : لم كان حجم المقالات الكثيرة عنهم ؟ وكيف بالذين أسرفوا فى تضخيم خصائص قصصهم ؛ ابتعدوا عن الإشارة إلى رفاقهم من المجيدين ؟ وما تفسير الاهتمام المبالغ فيه من قبل نقاد بأعيانهم جعلوا من كتاباتهم « جوقة » تشيد بكل قصة ، وبكل صورة ، وكلمة ، وحرف . مما صرف النقاد الآخرين عن إخضاع تلك القصص للنقد ؛ بحثًا عن كتاب لم تُدَق لهم الطبولَ الصادعةُ للآذان . وثمة من أحجم صامتًا فى انتظار ما قد تكشف عنه الحركة النقدية فى المستقبل . ومن ثم كان اضطراب الأحكام النقدية ؛ فى ظل غياب معايير ثابتة ، وقيم أساسية ، يُستند إليها فى الحكم على الأعمال القصصية .

وفى انتظار أن نقرأ إجابة علمية جادة ، غير منحازة ؛ فإنا نلمح إلى أن الاهتمام الفائق بيحيى الطاهر عبدالله ، وبهاء طاهر ، وإبراهيم أصلان ، ومحمد البساطى ، وعبدالحكيم قاسم ، قد صدر عن كتاب ونقاد ينتمون إلى اليسار المصرى . رغم ما لاحظناه من أنهم لا ينتمون ولا ينحازون إلى فكر معين ، أو عقيدة بذاتها ، أو موقف سياسى ما . بالإضافة إلى ماتبين من أن منهم من لايُعنى - أصلاً - بالفكر أو العقيدة ؛ ومن خوفهم - معًا - من فكرة المدرسة أو الاتجاه أو الحركة الموحدة . فما صدر عن يحيى الطاهر عبدالله بُعيد وفاته ، وما كتب حول نتاجه ، وما أقيم من ندوات ، فى أكثر من مناسبة ، قد يدفع إلى الظن بأن كل ذلك لم يستند إلى دراسة تحليلية موضوعية لمجمل نتاجه ؛ مما قد يعنى أن الأحكام والشعارات والتقييم صدرت - جميعًا - منفصلة عن الفن ؛ وربما دون تأمل القصص أو قراءتها .

● وقراءة الرسالة الوحيدة التى أعدت عن « دور يحيى الطاهر عبدالله فى القصة القصيرة المصرية » من قبل الباحث حسين حمودة محمد محمد ، للحصول على درجة الماچستير فى الآداب عام ١٩٩٠ ، توصل انطباعًا بأنه لم يقدم جديدًا ؛ وبأن نتاجه قليل ؛ وتأثيره ضعيف ؛ ولادور له .

ولنا فيما كتب عن المرحوم محمد روميش بعد وفاته مثال آخر . من حيث الإشادة ، والاحتضان ، والمبالغة فى شأنٍ آحاد ، وإغفال عشرات من المبدعين المجيدين . وهو الذى لم يكتب طوال حياته إلاّ مجموعة قصصية واحدة . إذ إن آخر قصة قصيرة كتبها كانت ١٩٦٨ ؛ وتوقف بعدها ، ليصدر فى عام ١٩٨٦ الطبعة الثانية من مجموعة (الليل .. الرحم) تلك التى كان قد أصدرها فى طبعتها الأولى قبل خمسة عشر عامًا من الطبعة الثانية . ورغم هذا فإنه - رحمه الله - وجد من يبرر له قلة نتاجه وتوقفه سنوات طوالاً . يقول صبرى حافظ فى مجلة (الهلال) عدد سبتمبر ١٩٩٢ ، وفى صحيفة « الأخبار » ١٢ من أغسطس ١٩٩٢ ص ١١ ؛ وفى صحيفة « الوفد » ٢٥ من أغسطس ١٩٩٢ : (وأسس من خلال صلابة التجربة وعمق الوعى الرهيف السارى فى كل أنحاء المجموعة قيمة مغايرة للقيمة السائدة : قيمة الكيف القليل الذى لا يصمد فى مواجهة الكم والإسهال الكتابى فحسب ، ولكنه يكتسحه أمامه بصلادته وتماسكه وقدرته على إضاءة التجربة وإرهاف الوعى وإمتاع القارئ فى آن واحد . ولذلك أصدر روميش مجموعته اليتيمة تلك مرتين) .

وفى صحيفة « الأخبار » يؤكد صبرى حافظ على أن « روميش حينما كف عن الكتابة كان موجودًا وفاعلاً فى الحركة الأدبية موطدًا علاقته بعدد من الكتاب ، منهم على سبيل المثال يحيى حقى من الجيل السابق وعبدالحكيم قاسم من أبناء جيله . كما أسس روميش قيمة الاعتداد بنفسه وبعمله ككاتب) . وهكذا - لأول مرة - يتحول الكسل إلى قيمة كبرى مؤسسة . ويصبح التوقف عن الإبداع ريادة وشرفًا لا يوازيه الاستمرار فى الكتابة والخلق . والمنصرف عن التجديد والممارسة الفنية كالصائغ الماهر الذى يحرص على أغلى جواهره . ويغدو الاكتفاء بالتردد على الأصدقاء أهم الأدوار فى حياة الرواد المؤثرين المهمين . يقول غالى شكرى فى « الأهرام » ١٢ من أغسطس ١٩٩٢ ص ١٤ (كانت أهم قصة كتبها فى حياته هى هذا الحضور الفاعل . وكان أهم إبداعاته هو الفعل الثقافى المباشر وسط الناس عامة وبين زملائه من الكتاب والفنانين خاصة . شخصيته هى الإبداع الجامع للمحبة والصفاء والجمال الداخلى الجاذب ، وهى سر تواضعه الناضج وفعاليته النشيطة) . وهو مع ذلك لم يذكر مثالاً واحدًا يؤكد فيه ما يطلقه من أحكام . كذلك الحال بالنسبة لما صدر عن إبراهيم فتحى ، وعبدالرحمن أبو عوف ، ومدحت الجيار ؛ فى هذا الصدد .

إن من حق الناقد أن يدافع عمن يشاء من الكتاب ؛ وأن يلتمس لذلك أسبابًا صادقة معقولة موضوعية . لأن العدل والإنصاف - للحقيقة والتاريخ - يقتضيان أن ينسحب

ذلك على « كل » الكتاب الذين يجتهدون ويعانون من أجل التطوير بالفن . وأن لا تتأثر الأحكام النقدية بعوامل ذاتية أو مصلحية أو ثأرية ؛ بعيدة عن القيم الفنية والأخلاقية ، هاربة من أساليب التعامل الحضارى ، التى يعد الفن واحدًا من أظهر أسسها . وما أكثر ما عانى الكتاب والمبدعون من الأحكام والتصنيفات والموازين ، التى لا تنظر إلى العمل الأدبى ، أو إلى الأديب ، إلاَّ من منظور أحادى ، ورؤية جزئية قاصرة ، محدودة . وقد شهد فن القصة القصيرة ألوانًا من هذا النقد ، وصنوفًا من تلك الأحكام ، التى تتلون باختلاف المراحل والظروف التى مر بها المجتمع المصرى ؛منذ بداية الستينيات حتى الآن .

* * *

ونحن سوف نتخذ النصوص القصصية ذاتها مصدرًا فى محاولتنا الاقتراب من العوالم الفنية لهؤلاء الكتاب ؛ كشفًا للقيمة الحقيقة لنتاجهم ، وتحديدًا لدورهم كما يتبين من النصوص نفسها ؛ فى ضوء النصوص الأخرى التى كتبها أبناء جيلهم من ناحية ، وفى ظل إحاطة شاملة بحركة القصة القصيرة قبل بداية الستينيات ، وأثناءها ، وفيما بعدها . وانطلاقًا من مفهومنا الخاص بما أطلقنا عليه مصطلح « الواقعية الانطباعية » فى دراستنا السابقة عن (اتجاهات القصة المصرية القصيرة) ٢٠٩ : ٢٥٧ حيث تناولنا كلاً من يحيى حقى ومحمود البدوى وشكرى عياد وعبدالرحمن فهمى وسعد حامد .

وإنْ كنا فى نفس الوقت نرى أن عبقرية الكاتب ، وامتيازه فى التشكيل والصياغة والبناء ؛ ينبغى أن يكون كل ذلك مصحوبًا ومتوافقًا مع تجربة يومية وطبيعية على نحو فريد ؛ حتى يستطيع النفاذ إلى جوانب معينة وخطيرة فى العالم الذى يعيش فيه . إذ إن نظرته من زاوية خاصة تتقاطع مع الجوانب الراسخة من الحقيقة العامة . مثلما يرى الرسام سمة معينة فى وجه معين لا يستطيع غيره أن يراها مطلقًا . فالكاتب القصصى يتطلع عن كثب إلى نفس العالم الذى ينظر إليه الآخرون ، كى يستخلص منه أكثر بكثير جدًا من الآخرين . وهو يستعين فى ذلك بخبرته وثقافته ووعيه ومعرفته الحقيقية بالناس ، وبواقع الحياة فى مجتمعه . لذا فإن تجربته تبدو جديدة كل الجدة .

ومن ثم فإن الأعمال الفنية – كما يقول غينادى بوسبيلوف فى كتابه « الجمالى والفنى » – لا تنتمى إلى الحياة الفردية فقط ، ولا توجد فى أبهاء مالكيها فحسب ، بل هى تعيش منذ مئات عديدة من السنين ، بل منذ آلاف السنين ؛ فى وعى المجتمع ، فى وعى ملايين البشر . إن كل ما يجسده الفنان فى أعماله إنما يكون موجودًا قبلاً خارج

هذه الأعمال : فى عالم العلاقات الإنسانية الواقعية ، وفى العالم الداخلى للفنان نفسه ، وللناس ، وللآخرين ؛ وفى الطبيعة . إن كل هذا يكون موجودًا فى الحياة ؛ وبالتالى يعاد خلقه فى العمل الفنى .

ولعل هذا هو الذى دفع رائد النقد البنائى « رولان بارت »إلى القول بأنه « يكاد يكون من المستحيل مس الإبداع الأدبى دون التسليم بوجود علاقة ما بينه وبين شىء آخر سواه » . ثم يكشف عن هذا الشىء فى قوله « إن التجربة الوحيدة الخلاقة ، التجربة الجذرية حقا ، هى تلك التى تتعرض للبناء الحقيقى للمجتمع » . ومن اللافت أن النقاد البنائيين يسلمون بأن قوى الأبنية الاجتماعية تترك بصماتها على نفس الفنان ، وتحدد الأبنية ، والعالم ، والموضوعات ، التى قد تكشف عنها هذه النفسية من خلال الأعمال التى تصوغها . ومنهم من يميل إلى النظر إلى العمل الفنى من الخارج ، بادئين من المجتمع . إذ يفهمونه على أنه انعكاس لمجتمع ماثل ، شعوريًا أو لا شعوريًا ، فى نفس الكاتب .

لم يعد النص مجموعة متعينة من الوسائل ، أو كمية ثابتة من الأشكال والألوان والأنواع ، بل إن إضفاء شرف القيمة الفنية على موضوع أو نتاج ، هو فعل إجتماعى ؛ لا ينفصل عن الأنساق الأخرى السائدة فى المجتمع . لقد أصبح النص نسقًا وظيفيًا ، تجاوز المنظور الأدبى الضيق الذى حصر نفسه فى إطار الشكلية الآلية . فالعلاقة بين « المتتالية الأدبية « النسق » وغيرها من أنواع « المتتالية التاريخية » تؤكد أن « الكيفية التى يتطور بها النسق الأدبى تاريخيًا ، لا يمكن فهمها دون فهم الكيفية التى تؤثر بها الأنساق الأخرى فى هذا النسق ؛ وتحدد - جزئيًا - مساره التطورى » . [انظر : النظرية الأدبية المعاصرة - رامان سلدن - ترجمة جابر عصفور ص ٤٢] . وآية ذلك أن التغيرات الاجتماعية الحديثة قد أنتجت موضوعات لم يكن لها من قبل وظائف فنية ؛ ولكننا أصبحنا ننظر إليها بوصفها موضوعات فنية ؛ قبل كل شيىء .

والعمل الفنى الصحيح الذى يمنحنا الإحساس بالضرورة الفنية لما يقدمه ؛ يلزم أن يتسم بوحدة شاملة مكثفة توازى الوحدة الشاملة الممتدة للعالم الخارجى . والحياة - دائمًا - هى مزيج معقد ومتداخل من صفات وجوانب وتفاعلات ونزعات متنوعة ؛ حيث يرتبط العام بالشخصى ؛ والتنظيمى بالعرضى ارتباطًا وثيقًا . كما أن الواقع ليس مجرد تدفق أو تصادم آلى للجزئيات ؛ بل إن له نظامًا ينقله الكاتب فى شكل « مكثف » . وهو عندما يفعل ذلك فإنه لا يفرض نظامًا على العالم ، ولكنه يزود القارئ بصورة لثراء الحياة وتعقدها . صورة ينبثق منها إحساس بالنظام الذى ينطوى عليه تعقد التجربة

المعاشة وتعقد جوانبها . ولن يتحقق هذا . إلاَّ إذا تحققت للعمل وحدة فنية كلية تضم كافة جوانب التناقض والتوتر فى الوجود الاجتماعى .

ذلك أنا نجد أن الأعمال الفنية التى يعترف بها المجتمع ؛ تتصف بدرجة عالية من التماسك الداخلى . ويمكن بلوغ ذلك - بالمقارنة بين خصائص الحياة المتغيرة متعددة الوجوه ، والموازنة بين ظواهرها وعلاقاتها ، والاختيار منها ، والمزج بينها ، ومعالجتها معالجة فنية وإبداعية متميزة ، يتدخل فيها فكر الفنان وعقله الخلاّق . والقصة القصيرة التى يبلغ تأثيرها فى النفس حدًا قويًا ؛ هى تلك التى تفسر بذكاء بعض الجوانب من الحياة الإنسانية . يبدو الكاتب فيها وكأنه قد أحاط بالحقيقة المتصلة بالوجود الإنسانى ؛ حيث لا تستطيع أقل القصص تأثيرًا بلوغ هذا الهدف وتحقيقه . فالكاتب الصادق هو الذى ينظر إلى الحياة بجد ، وبوعى تام بكل التعقيدات التى تشخص المشكلات الإنسانية ؛ دون الرضى بالتفسير السطحى . لأن القارئ الذكى - فى المقابل - هو الذى لايقبل تعميم الكاتب تحت أى دعوى . والفن من حيث طبيعته الخاصة لا يحظى بأهمية اجتماعية فحسب ، بل إنها أهمية اجتماعية - معرفية ومعرفية تغييرية .

إن المبدع يبدع من أجل الجماعة . من أجل كل من يريدون معرفة طبيعة العالم الذى يعيشون فيه . ويذهب « الكسندرو روشكا » فى كتابه (الإبداع العام والخاص) ترجمة د. غسّان عبدالحى أبو فخر ، إلى أن المبدع ليس شخصا منعزلا ، كما أن إنجاز إبداعه ليس من أجل الإنجاز وإنما من أجل فائدة المجتمع . « حيث إن النشاط الإبداعى يتضمن عامل الإنجاز الإنسانى للشخص المبدع ؛ فهو يسعى من أجل إضافة قيم جديدة للميراث الاجتماعى » ص ٧١ ؛ ذلك أنه يعتبر أن الإبداع بمعناه الضيق « المكثف » هو النشاط الذى يقود إلى إنتاج جديد ، وقيم من أجل المجتمع .

والدراسات النفسية التى تناولت العملية الإبداعية ، والشخصية المبدعة ، والمناخ الاجتماعى للإبداع ، تتفق على أن فكرة تحديد الابتكارات والأفكار القيمة بالعامل الاجتماعى - التاريخى ، تلقى قبولاً لدى علماء النفس فى الغرب . من ذلك أن « غوردون » G. gordon لاينفى الطابع الفردى الذى يتداخل مع الطابع الاجتماعى فى عملية الإبداع . حيث إن اندماج المعطيات التى تقود إلى نتاج جديد هى فى المحصلة النهائية عملية فردية ، تأخذ مكانها فى الوسط الاجتماعى وتتأثر به إلى حد كبير . ويميز « غوردون » بين الاستعداد الشخصى « الإبداع » وبين المساهمة الاجتماعية التى يدعوها « الاكتشاف » . وإذا كان الإبداع فى نظره هو الكمون أو الطاقة النفسية Jnput ؛ فإن « الاكتشاف » هو النتاج الاجتماعى النهائى أو المردود الأخير .Out put

تدل هذه الأقوال من بعض الوجوه على أن عملية الإبداع - رغم فرديتها الظاهرة - هى عملية تفاعلية تحدث بين المبدع والواقع الاجتماعى المحيط به . فالعامل الاجتماعىّ للإبداع يسبق الإبداع الفعلى ، ويلازمه ، ثم يعقبه الإبداع الفعلى . ويتمثل هذا فى صورة العلاقات التى تقوم بين المبدع وبين الجماعة أو الجماعات السيكلوچية التى يفضل الاتصال بها . ومن ثم فإنه يلزم النظر فى علاقة الفنان بمجتمعه ؛ فى ضوء استجابة الكاتب للمتطلبات الجمالية لعصره ، والمتطلبات الجمالية للمجتمع ؛ الذى يكون الكاتب على وعى بهما - بطريقة أو بأخرى - بحيث لا نكتفى بالنظر إلى تلك العلاقة محصورة فى أن المجتمع الذى يعيش فيه الكاتب يشكل أفكاره ، وأنه هو الهدف الذى يتوجه إليه الفنان بعمله الإبداعى .

يقول « الكسندر روشكا » : « إن الشخصية المبدعة فى أى مجال من مجالات النشاط لاتوجد خارج الإطار الاجتماعى حيث تعيش وتبدع » . ويقول « بياچيه » : « إن المجتمع وحدة عالية ، أما الفرد فإنه لا يصل إلى ابتكاره وأعماله العقلية إلا بمقدار ما يحتل مكانًا فى تفاعل الجماعات ، فى إطار المجتمع ككل » . ويؤكد چيرارد R.W. gerard « إن تصوراتنا المبدعة بكاملها ليست نتاجا لدماغ إنسان معزول ، بل لدماغ كان مرتبطًا بالتفاعل مع الناس الآخرين ، وبتاريخ الحضارة بكاملها » .

ربما يساعدنا تحديد أبعاد العلاقة بين الإبداع والعامل الاجتماعى ؛ أى بين المبدع ومجتمعه أثناء العملية الإبداعية ، وما بعدها ؛ فى جانب من الجوانب ، على تفسير قصص الكتاب الذين نتناولهم فى هذا القسم من الدراسة . وقد لاحظنا أن البنيويين ، والشكليين ، لم يستمروا فى الفصل بينهما بأى شكل من الأشكال . وكذلك علماء اللغة ، والاجتماع ، والأنثروبولوچيا . والنصوص القصصية لبعض أصحاب هذا التيار « الواقعى الإنطباعى » يؤثرون الذات ، والوجدان ، والمشاعر الداخلية ، والعمليات الشعورية ؛ مما قد يطغى فيحول دون إحداث توازن وتعادل بين عناصر العمل الفنى . حيث تعتمد عملية الخلق والإبداع الفنى أساسًا على ما تضفيه الذات المبدعة طموحًا إلى نوع من التفرد الموغل فى الذاتية والشخصانية ، حرصًا من بعضهم على تضخيم مميزات خاصة ؛ بدعوى التمايز والتفرد والإبداع العبقرى . وليس من شك فى أن هذا التصوير ينعكس فى مفردات النص ، بدءًا من اختيار العنوان ؛ وفقرة البداية ، وانتخاب الشخصية ، والزمان والمكان ، والموقف ، ولغة السرد والوصف والحوار ، وجزيئيات الواقع ، واستخدام الرمز والأسطورة ، والحلم ، والصورة .

● يختار « محفوظ عبدالرحمن » عناوين قصصه القصيرة على الطريقة التى استخدمها

الروّاد منذ بداية العشرينيات . وهى عناوين تقليدية . اسم البطل . أو اسم شيء جمادًا وحيوانًا ونباتًا . مثال ذلك « عم يحيى » ، « البيانولا » ، « السور » ، « الحافة » ، « قلم حبر » ، « شيء يباع » ، « طفلة » . ومثل هذه العناوين لا تكلف الكاتب جهدًا فى الصياغة ، أو فى الابتكار ؛ لأنها مباشرة ، كما أراد لها الكاتب أن تكون . وهذا هو أيسر الطرق فى اصطناع العنوان ، لاهو تشويقى ، ولا هو تسويقى ؛ ولا هو فكرى يحمل دلالات وإشعاعات تضيف إلى الجو العام فى القصة ؛ الذى يستهدف توصيل انطباع معين .

لم يخرج محمد البساطى عن هذه الدائرة . فالعنوان لا يتعدى كلمة أو كلمتين اثنتين . وهو لا يثير الانتباه . ولا يستفز القارئ للتفكير . محدد ، مباشر . مثل « العم زيدان » ، « الطفل » ، « الدجاجة » ، « العلم » ، « أبو جبل » ، « البنت » ، « الموظف الجديد » ، « الجوال العائم » ، « بائع الجمال » ، « البرارى » . هناك عنوانان مختلفان بعض الشيء ، هما « حكاية الرجل الذى يسير على جانبى قدميه » ، « حديث من الطابق الثالث » . ويظل تمسكه بالعنوان الذى يحاكى فيه السابقين هو الغالب .

يحاول بهاء طاهر أن يبدع ويشكل بعض عناوين القصص ، بصورة لم يقلد فيها ولم يجر فيها على منوال معظم كتاب القصة القصيرة . « الصوت والصمت » ، « بجوار أسماك ملونة » ، « كومبارس من زماننا » ، « نصيحة من شاب عاقل » ، « أنا الملك جئت » . جنبًا إلى العناوين المألوفة ، وهى فى نتاجه القصصى أكثر من تلك التى اجتهد كى تأتى مختلفة ومغايرة : « الخطوبة » ، « المظاهرة » ، « الأب » ، « الكلمة » ، « نهاية الحفل » ، « سندس » ، « النافذة » ، « محاكمة » ، « فنجان قهوة » ، « بالأمس حلمت بك » . ولدى إبراهيم أصلان عناوين لا توحى بانطباعات ذاتية أو لحظات وجدانية ، بقدر ما تكشف عن رغبة فى التصوير ؛ وهى لا تكشف عن معاناة فى التأليف أو اجتهاد فى التركيب . « المستأجر » ، « العازف » ، « اللعب الصغيرة » ، « يوسف والرداء » و « الملهى القديم » ، « ولد وبنت » ، « المأوى » ، « بندول من نحاس » ، « الجرح » ، « الطواف » . فى حين تتجاور معها عناوين توحى بحالات شعورية . « رائحة المطر » ، « بحيرة المساء » ، « لأنهم يرثون الأرض » ، « التحرر من العطش » ، « فى جوار رجل مريض » ، « الغرق » ، « القيام » . وهذه يبدو فيها الاجتهاد ، لكن أمثلة هذه العناوين قليلة .

تشبه العناوين التى ابتكرها مجيد طوبيا - إلى حد ما - تلك التى لاحظناها عند

كتاب التيار الثائر المتمرد ؛ من حيث الطول ، والدلالة ، والمغزى . وتدل على معاناة عند التفكير فيها ، وأثناء تأليفها وبنائها . وهى عند مجيد طوبيا تفوق عددًا تلك التى جاءت تقليدية « شكاوى ملاك الموت انفصيح » ، « فوستوك يصل إلى القمر » ، « خمس جرايد لم تقرأ » ، « ثقوب فى الأوراق الخضراء » ، « الفأر الذى لم يمت » ، « مائة مليون نحلة فى الرأس » ، « بعض المنحنيات » ، « نبض الجناح » ، « المعدول والمقلوب » . وثمة عناوين أخرى مثل : « الوليف » « أشهر رسائل الحب » ، « زفة » ، « جميلة مثلها » .

أمَّا يحيى الطاهر عبدالله فإن عناوين القصص عنده قد أولاها عناية ملحوظة ، منذ أول مجموعة قصصية نشرها . تلك التى حملت عنوان « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً » . فالعنوان مطول أقرب إلى أن يكون جملة مفيدة كاملة ؛ تتيح للقارئ أو تساعده على معرفة مضمون القصة القصيرة . وقد أصبحت هذه الملامح سمة أساسية تلفت النظر عند القراءة لأول وهلة . وبدت ميزة تميزه عن رفاقه . ومن ثم كثر الاجتهاد فى صياغة العنوان ؛ وقل تكرار العناوين التى تدل على اسم الشخصية ، أو المكان ، أو الزمان . وهكذا : « إيقاعات بطيئة ومنتظمة أيضا » ، « عودة للحقائق القديمة فهى ماتزال صالحة لإثارة الدهشة » ، « حكاية بزخارف كى تنام أيها الأمير » ، « حكاية الصعيدى الذى هدَّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم » ، « فانتازيا العنف القبيح » ، « الفخاخ منصوبة للمحبين » ، « الشهر السادس من العام الثالث » .

إن الاتجاه الغالب على هؤلاء الكتاب عند اختيارهم عناوين قصصهم ؛ هو عدم المعاناة ، وأخذ المسألة بكثير من اليسر وقليل جدًا من التفكير ، وإعادة التفكير ، ومن تجربة التشكيل والصياغة لأكثر من مرة حتى يأتى العنوان محققًا لأهداف فنية أو فكرية أو موحيًا بدلالات وإشعاعات تختلف عمَّا أضافته عناوين مماثلة استخدمها الكتاب منذ بداية ازدهار فن القصة القصيرة فى العشرينيات الأولى من هذا القرن . وإنْ كانت محاولات التجديد قد ظهرت بوضوح فى عناوين قصص مجيد طوبيا ، ويحيى الطاهر عبدالله . لكنها لم تشمل كل القصص التى كتبها كل منهما . أمَّا الآخرون فإن العنوان لم يشغلهم فى حين إنه مهم ؛ يسبق جملة الابتداء التى أشار إليها « إدجار آلن بو » من حيث الأهمية فى البناء الموحد ؛ وفى توصيل الانطباع الأساسى . إنهم لم يستهدفوا الابتكار والتجديد والثورة ؛ لذا فإنهم حاكوا العناوين القديمة ؛ وقد أضافوا إليها بعض العناوين القليلة جدًا التى لا تشكل اتجاهًا ولا تبلور قناعة بأن يكون خط التجديد هو الوسيلة الوحيدة لتمييز كتاباتهم ، وللخروج من الدائرة محكمة الصنع منذ زمان . وإن

دل هذا علىَ شيء فإنما يدل على وسطيتهم التى أشرنا إليها ، وعلى ذبذبة الموقف غير المحدد عند الكتابة . إن عناوين القصص تقع فى منزلة بين منزلتين . مع التأكيد على الانحراف نحو القديم والتقليد فى الصياغة والتركيب والاختيار هو الملمح الرئيسى ؛ بل إنه محور الدائرة .

● أمَّا فقرة البداية فى قصصهم فإنها هى أيضا « بين بين » . إمَّا أنها « ذاتية » تبدو فيها سيطرة « الأنا » ولا ينطق إلا « لسان » واحد هو لسان الكاتب ، ولا يسود إلا ضميره متكلمًا وبطلاً وراويًا ؛ يربط مشاعره الخاصة بالموضوع ، والشخصيات الأخرى ، والمكان ، والحدث ؛ وإمَّا أنها موضوعية ، تهتم بتحديد المكان الواقعى الموجود خارج البطل ؛ حيث تتوارى ذاته ، وتحتل المكانة شخصيات أخرى ، تتحدد علاقتها بالزمان والمكان والموقف ، وتحمل ما قد يساعد على إضفاء انطباع ينطبع على نفس القارئ . وفقرة البداية باتحادها مع العنوان يؤثران فى عملية البناء الكلى ؛ وفى سيادة مناخ موحد ، وشعور واحد ، وفكرة واحدة إن وجدت . إنها بمثابة القاعدة الخرسانية الصلبة التى تقوم عليها الأعمدة المرتفعة حتى نهاية المعمار . بل إن شئت فقل : يقوم عليها البنيان كله ؛ فإن تأثيرها قوى وممتد . إذا اهتزت أو ضعفت أو كانت مصبوبة بمواد مخالفة لما سوف يستخدم فى عناصر البناء الأخرى ؛ تهدم كل شيء .

تبدأ قصته « شيء يباع » لمحفوظ عبدالرحمن ، على هذا النحو : (الناس يضايقوننى عندما يصطدمون بى .. شارع الموسكى مزدحم .. قلبى يغوص فى يد باردة ملموسة . غثيان فى حلقى يجعلنى أقرف من كل شيء . أخذت أرقب ذراعى الذى صنع زاوية مع جسدى وهو يصطدم بالناس . عندما اصطدم بشيخ صدمة قوية أحسست بلذة وضيق . كنت أريد ضيقًا أكثر يقتل ، يفنى نهائيًا من الوجود . ذات مرة كان لدى « كالو » يؤلمنى فى قدمى . وكنت أدع الرجل يضغط عليه وهو يلمع الحذاء . كنت أتألم . لم أنبهه أبدًا . كنت أذهب إليه لأعانى العذاب وأتحمله . وكنت أجد إحساسًا بالراحلة وأنا أتحمل العذاب) ص ٣٩ . مجموعة (البحث عن المجهول) . وهى بداية يعبر فيها الكاتب عن مشاعر خاصة . يتحدث بضمير المتكلم . ولا علاقة - بعدئذ - لهذه البداية بكلمات النهاية .

كذلك الحال فى قصة « الملح الذى نزرعه » : (باب ضيق - مثل هذا الممر الخشبى - أمر منه فى هذه الأيام . كل شيء قاس . دعا المسيح الناس إلى أن يدخلوا من الباب الضيق . لكننى أدخله دون دعوة من أحد . برغمى . إن من الصعب على الإنسان أن يحتفظ بتوازنه فوق هذا الممر الخشبى . وأنا أسير فوق ممر آخر لا أعرفه .

لا أعرف نهايته . ولا أعرف متى أسقط من فوقه) ص ١٠١ - ١٠٢ وتحكى بداية قصة « قلم حبر » علاقة الراوى - البطل بصديقه القديم مجدى : (كان يوم أن التقيت بمجدى صديقى القديم يومًا حاسمًا فى حياتنا . وكنت قد التقيت به مصادفة ، وأنا أعبر شارع الفجالة المزدحم ، فأخذنا نتبادل العناق بشكل رفع الابتسامة إلى شفاه بعض السائرين وملأت أذنيه بأسئلة متلاحقة عن الأحوال ، كما أخذ هو أيضا يخبط على ظهرى بيده كل بضع دقائق ويقول : ازيك ياراجل . ازى أحوالك . يا سلام . زمن) ص ٧٩ .

ثم تمضى القصة فإذا بها خاصة بمجدى ؛ وتتكشف بعد لقائهما بصديقهما عبد الحميد . فى حين أنه كان من الممكن - موضوعيًا - أن تحذف هذه الفقرة . وأن يمحى وجود الراوى وعبد الحميد ؛ لأن وجودهما لا قيمة له من الناحية الفنية . إذ إن البطولة فى القصة لقلم خاص بمجدى ؛ له ذكرى عزيزة عليه لكنه سرق منه . إذن لا دلالة للبداية ، ولا مكان لها فى البناء ؛ بل إنها زعزعت الهيكل الفنى للقصة . ولما كان العنوان مدببًا نحو « قلم حبر فلِمَ لَمْ يختر الكاتب كلمة الابتداء ، ثم كلمات الفقرة الأولى دالة ومرتبطة بالعنوان ؟!

الفِقر الموضوعية متجاورة مع تلك الفقر التى أشرنا إليها . وهى هنا موغلة فى الابتعاد عن الداخل والذات ؛ ولكنها « تصور » و « تقدم » شخصية أو موقفًا دراميًا . (منذ وقت طويل وهو جالس على قهوة « مشرقى » . لا يتحرك . يبدو من بعيد كتمثال . يداه على عصاه نظراته الواهنة تصل إلى الشارع العريض منهكة متعبة . عيناه ترقبان المنحنى . السيارات تميل . الترام يميل وصوته يرتفع . يتوقع عم « يحيى » أن تحدث الكارثة . يغمض عينيه . يبدو كالنائم . ترن فى أذنيه جملة قديمة كادت أن تفقد معناها . رنينها ما زال قويًا جذابًا . « ماذا ؟ هل مات سيدى الماركيز ؟ » . ص ٢٩ وهذه البداية تقود إلى النهاية التى ارتضاها الكاتب ؛ والجو النفسى الذى أحاط بالشخصية فى النهاية .ثمة توافق ، وارتباط عضوى بينهما . (إنها نفس الصيحة القديمة . إن الصبى يبكى . ليس بكاءً حقيقيًا ، لكنه يبكى . ووجد نفسه يتسلل إلى الخارج والدموع تملأ عينيه . « ماذا هل مات سيدى الماركيز هل مات أبو بكر ؟! » . غدًا يصبح بلا عمل . سينتظر الموت منذ الغد ! لماذا وافق على الذهاب مع على ؟ لكن ما الجدوى ؟ ما الفرق ؟ هل كان يرتاح عندما يرفض ؟ هل كان سعيدًا عندما وافق ؟. الطريق غير واضح أمام عينيه . وهو صاعد إلى درب اللبانة شىء يتكسر فى أعماقه على صوت عصاه

التى تدب على الأرض . ما أتعس أن يعيش الإنسان ثم لا يبقى أمامه أمل يا يحيى يا بنهاوى ؟!) ص ٣٥ .

الأسلوب نفسه يستخدم فى بداية قصة « الحافة » من مجموعة (البحث عن المجهول) ص ١٢٣ : (عندما ظهر المفتش فى أول العربة ، أسرع الصبى الأسمر - الذى كان جالسًا طول الوقت يجول بعينه الواحدة فى أنحاء العربة إلى الناحية الأخرى حتى اقترب من الباب . تبعته بعض العيون . لم يأبه لنظراتها . تبع المفتش بضع لحظات بغير قلق . مد يده . فتح الباب . هبت إلى داخل العربة ريح كأنها عاصفة رملية ، فى الوقت نفسه انتبهت إليه كل العيون فى سخط : - أقفل الباب) .

ولا تنفصل النهاية عن البداية بما يحفظ للبناء تماسكه ، وللقصة وحدتها الشعورية والوجدانية والفنية . حيث نقرأ فى صفحة ١٤٤ ما يثبت ذلك : (قفز إلى القطار . لم يدر ماذا يجب أن يفعل ولا ماذا يقول . ظل ينظر إلى أمه فى جلبابها الرمادى . وهى تنظر إليه بعينيها السوداوين الآسيتين . عيناها تبتعدان ، نظره يتركز على شعرها الأسود الطويل ، يجب أن ينزل الآن إليها . لكن حكاية السنطى . بدأت تبتعد . ذات لحظة ستختفى . تمزق قلبه . ربت أحدهم على كتفه . لكنه لم يلتفت إليه . لم يرد أن تبتعد عن عينيه لحظة واحدة . ربت على كتفه مرة أخرى : - أدخل حتى نغلق الباب . بعد قليل ندخل فى منطقة العواصف ستملأ الرمال الجو !. امتلأت عينه بالدموع . فكر فى أن يقذف بنفسه من القطار . لكنه دخل ، جلس على مقعد خال . سقط رأسه على صدره وانساب شعره الأسود الغزير على وجهه) ص ١٤٤ . ولعل إدراك الكاتب لقيمة هذه القصة ؛ المنشورة لأول مرة فى مايو ١٩٦٣ ؛ هو الذى جعله ينشرها ضمن مجموعته الأولى ١٩٦٦ ؛ ثم مجموعته الثانية ١٩٨٥ . وهى تحتل من صفحاتها المحدودة ثلاثين صفحة من القطع المتوسط . مع أن المجموعة تضم قصتين اثنتين أخريين . وقد يعنى هذا أن البدايات الموضوعية المرتبطة بالعناصر الداخلة فى النسيج ؛ تجد صداها القوى عند الكتاب والقراء والنقاد . ومع ذلك فإنا سوف نجد أن كتاب هذا التيار الواقعى الانطباعى ؛ لا يجعلون ذلك سمة أساسية ؛ لأن للذات والأنا والمشاعر الخاصة والوجدانيات الداخلية ؛ هيمنة كبرى ؛ ولأنهم لم يجدوا طريقًا وسبيلًا واحدًا للمعالجة الفنية .

ويحاول محمد البساطى أن يبنى فقرة البداية بحيث تصور « المكان » أو « الشخصية » مع ارتباطها بالحدث فى زمان معين . ومن ثم تقل نسبة البدايات

الذاتية المقحمة . وقد تبين ذلك فى قصصه القصيرة التى كتبها فى بدايةحياته الأدبية ، والتى جمعها ضمن مجموعته (الكبار والصغار) . حيث لا نظفر إلا بقصة قصيرة واحدة تأتى على نحو ذاتى فى كلماتها الأولى ؛ وهى قصة « كوكو » .

وإذا كنا نلتمس لذلك تفسيرًا ؛ فإنه يتولد من أن الكاتب كان حريصًا على محاكاة القصص القصيرة الواقعية ، فى إحتفالها بوصف المكان ، ورصف الجزئيات والتفاصيل ، وتصوير الواقع الخارجى للشخصية . يضاف إلى ذلك أنه كان متأثرًا إلى حد كبير جدًا بأسلوب يوسف إدريس ، وبخاصة فى تناوله للشخصيات المختارة من الريف المصرى . وهو العالم والمناخ الذى سيطر على اتجاه الكاتب فى البداية . فقد وجد بعض كتاب الستينيات فى « الريف » و « الفلاح » المصرى ؛ موضوعًا لفت انتباه كثير من الرواد ، وعدد أكبر ممن كتبوا ممهدين للثورة ؛ ومصاحبين لاهتمامها بقضايا كل من « الأرض » و د الفلاح » .

ثم ما لبث محمد البساطى أن مزج بين الذات والموضوع فى فقر البداية ، صهر المشاعر الخاصة بالراوى - البطل ؛ بالموضوع المتعلق بالشخصيات الأخرى ، فى سبيل الجمع بين الواقع الخارجى ، والانطباعات الذاتية التى يسعى إلى توصيلها . وقد نجد ذلك متوفرًا فى قصص : على جانب الطريق - اث اث - الصياد - ضمن مجموعته (أحلام رجال قصار العمر) ؛ إلى جانب البدايات الذاتية فى قصص : الوشم - أحلام رجال قصار العمر - الخروج - فى ذات المجموعة . بالإضافة إلى البداية الموضوعية فى كل من قصص : ابن الموت - التمثال - حكاية الرجل الذى يسير على جانبى قدميه .

وقد سار فى مجموعته (هذا ما كان) على النهج ذاته . وإن لم تتعد البداية الذاتية قصة واحدة هى « العم زيدان » ، بينما امتزجت الذاتية بالموضوعية فى « التوت البرى » و « البرارى » ؛ وجاءت البدايات الموضوعية ماثلة فى قصص : هذا ما كان - لقاء - الرحيل .

ومتابعة تطور البدايات تفضى إلى سمة لافتة . هى أنه فى مجموعته الأخيرة (منحنى النهر) وقد ضمت إحدى عشرة قصة قصيرة قد تخلص من البدايات الذاتية فى أغلب القصص . اللهم إلا قصة قصيرة واحدة هى « حلم الحلاق » التى جمعت بين الجانبين . أمَّا القصص الأخرى فإن فقر البداية فيها قد عادت إلى النسق التركيبى والدلالى الذى بدأ به . حيث الموضوعية شبه الحادة ؛ التى تقدم الشخصية بحياد شديد ، وتصور المكان تصويرًا مقصودًا ، كما لو كان هدفًا ، وعنصرًا لازمًا وضروريًا . لا تخلو قصة من

القصص الأخرى من الدوران حوله ، وتجسيده ، والاهتمام به . فالمكان ، والشخصية ، والحدث ، تكشف عنها تلك الفقر البادئة فى هذه القصص .

ولمَّا كانت فقرة البداية تطول إلى حد ما ؛ فإنَّا سوف ننتخب قليلاً منها يمثل ما ذهبنا إليه . وبخاصة تلك التى تصور الواقع ؛ لأنها واجهتنا فى بداياته الأولى ؛ ثم بقيت حتى قصصه المتأخرة . كما أنها سوف تقودنا للحديث عن بعض العناصر التى تأثرت بها . نقرأ له بداية قصته « الرجل والحمار » هكذا : (سقط الحمار فجأة فى الشارع . كان الجو حارًا . والعربة الصغيرة قد خرجت لتوها من نفق منحدر . ووقف الحيوان فى نهاية النفق يلهث . ويلتقط أنفاسه بصعوبة . ثم نفض أذنيه الكبيرتين ، وقوس إحدى ساقيه الأماميتين وبدا أنه سيخطو خطوة جديدة . ثم فجأة ، سقط وارتطمت رأسه بالأرض فى عنف . وتدحرجت بعض علب الكرتون من فوق ظهر العربة .وتدحرج معها جسد العربجى . وارتفعت صيحته المذعورة وهو يهوى إلى الأرض ، وجمع العربجى نفسه بسرعة . وجلس . حملق فى علب الكرتون ، والوجوه التى تجرى نحوه . وتناهت إلى سمعه أصوات كثيرة . وبرز صوت سيارة ، راح يقترب ، ويقترب ، ويصفع أذنيه فى عنف . وصرخ . وأحس أنه لم يصرخ ثم شعر بهدوء ينساب فى بطء خلال جسمه . تأوه فجأة حين لمحت عيناه العربة المائلة والحمار الراقد دون حراك . تحامل على يديه لينهض . أحس بآلام شديدة فى ظهره . وقع نظره على فخذيه العاريتين وعورته المكشوفة أمام الناس . ضم ساقيه فى سرعة . وجذب فوقهما الباب . استكانت يداه على فخذيه . وكأنه لا يزال يشعر بعيون الواقفين تبحث عن عورته . وقف . بدا أنه سوف يقع ثانية . تماسك . وترنح جسده النحيل نحو الحمار . ساعده أحد الواقفين على تخليص العريش . وفك الأحزمة الجلدية من حول بطن الحمار ...) ص ٢٩ / ٣٠ .

وأظن أن هذا النص ينطق بملامحه . ومعظم فقر البداية فى مجموعته الأولى لا تخرج عن هذا الولع بالتصوير للشخصية ، والموقف ، والمكان . وهو ما كان بالإمكان تكثيفه إلى الحد الذى تسمح به طبيعة القصة القصيرة . قد نجد شيئًا من هذا فيما بعد . وعلى سبيل المثال تأتى بداية قصة « الجفاف » - مجموعة (هذا ما كان) هكذا ، (كان النخيل كثيفًا حول البلدة وبعده يمتد العراء . خرج الرجلان من عتمة النخيل وسارا فى العراء . خرج الرجل الطويل أولاً ، كان يلبس قميصًا أسود وحذاءًا خفيفًا . التفت وراءه ورأى الرجل الآخر قادمًا ، وبعدها لم يلتفت . كان يلبس جلبابًا قاتم اللون ويلف رأسه بشال أبيض متسخ ، وظلت المسافة بينهما ثابتة . كانت الأرض بورًا واسعة تغطيها شقوق كثيرة ، وقنوات رفيعة جافة تناثرت على جوانبها أشواك وأشجار نحيلة جرداء ،

بدت فروعها كعيدان الحطب . وكان وهج الشمس حادًا ، وهواء ساخن يهب خفيفًا محملاً بغبار ناعم) ص ٥١ .

« الصورة » هى الهدف . والتفاصيل أساسية ، والواقع هو المنطلق . والاختلاف فى القصر فحسب ، وهذا ما نلاحظه فى مجموعته (منحنى النهر) ، مع التنبيه إلى استخدام الفعل الماضى الناسخ « كان » و « كانت » لتثبيت أبعاد « الصورة » ؛ ولإبعاد عنصر « الحركة » ؛ ولتأكيد « ماضوية » الحدث ، وشخصية « المكان » .(كانت أشجار الكافور العالية تتكاثف عند منحنى النهر ، ثم تعود لتستقيم مع الشاطىء . كانت البقعة الظليلة رطبة دائمًا ، والأرض تبدو كالمبتلة تغطيها أوراق الشجر الجافة . عندها تبدأ حدود البلدة . كان الأهالى عندما يصلون إليها فى عودتهم يلتقطون أنفاسهم ويرمقون الأسجار العالية فى ألفة وطمأنينة ، وتزفر الحمير وتهز أذنيها وتسرع من خطاها . وكان الصيادون العائدون فى الظهيرة من البحيرة يستلقون فى الظل بعد المشوار الطويل ، وهناك كانوا يقتسمون الأسماك ويغسلونها فى مياه النهر ، ويغتسلون من آثار الملح ، ويرتدون جلابيبهم ثم يمضون إلى السوق) ص ٥ .

وفى صفحة ٨١ تطالعنا فقرة البداية لقصة « ابن البلدة » ، (الدكان أشبه بزقاق معتم ، تكدست على رفوفه الطويلة أثواب القماش وأطباق الصينى والأكواب ، وفى الركن البعيد أوانى النحاس متراصة فوق بعضها وقد علق على الجدار حولها أباريق نحاسية مختلفة الأحجام ، وفى الخارج على جانبى باب الدكان امتد صف من المقاطف الكبيرة ممتلئة بالغلال . وبجوار الباب من الداخل يجلس « العيسوى » خلف منضدة صغيرة بدرج واحد . وقد ترك مهمة البيع لأبنائه الثلاثة) . وفى « بائع الجمال » ص ٣٣ : (رآها خلال النافذة المضيئة ، رأى ظلها يمر متمهلاً على الزجاج المغلق ثم يختفى . كان يقف تحت شجرة جميز متهاوية الفروع أمام البيت ، والضوء الآتى من النافذة يخترق عتمة الحوش الخارجى حيث بدت مخلفات المواشى وأعواد دريس جافة وجانب من كوم سباخ وعصا قصيرة ذات نتوءات ولمعة الأرض المبتلة أمام عتبة البيت) .

قلنا إن فقرة البداية لها دور مهم ، وهى أساس ؛ إن لم تتوفر لها قوة الصياغة ، وجودة الترابط ، والهدف ؛ فإنه قد تؤثر على جوانب أخرى ، بحيث تكون جوانب الضعف فى البناء المعمارى للقصة القصيرة ممهدة لتدميره وتحطيمه ولا فاعليته . ومما استشهدنا به ، بدا لنا أن البدايات مطولة إلى حد كبير . وأنها تحتفل

بالتصوير ،وتسعى إلى لملمة تفاصيل وجزئيات لا داعى لها من الناحية الفنية . وأن منها ما لا علاقة له بالعناصر الأساسية الأخرى . وأن سيطرة « المكان » بأبعاد ثابتة ، وأركان معروفة ، وطبيعة محيطة ؛ جعل « المكان » مكررًا . صورته واحدة وتفاصيله لا تتغير . النافذة أو الشباك . السور . الترعة تحت الشجرة فى مواجهة البيت . شجرة الجميز أو السنط . العجوز الجالس أمام البيت . وهو يصوره عند الفجر . أو فى الظلام ؛ ظلام الليل حيث تكون أشعة ضوء متسربة من النافذة . أمَّا « العتمة » فإنها تكمن فى لا وعى الكاتب ، فتطفو على السطح ، وتخرج إلى الوعى بمناسبة ومن غير مناسبة .

إنَّا نجده يستخدم كلمة« العتمة » بما يدفعنا إلى الاعتقاد بأنه لا يعيد النظر فيما يكتب . ولا يستشعر دور الكلمة وأهميتها . ولا يتأمل فيها بحيث يتنبه إلى تأثيرها فى القارىء . إنه لا يدرك أن الكلمة تتكرر فى القصة الواحدة أكثر من مرة . وفى قصص المجموعة كلها . وسوف نقصر استشهادنا من قصص مجموعته الأخيرة (منحنى النهر) . وردت الكلمة مرتين فى فقرة واحدة صفحة ٦٩ وهى الفقرة الأولى التى ينبغى أن تكون مكثفة ومضغوطة لأهميتها . كما وردت فى صفحة ٤٣ مرتين فى الفقرة الأولى أيضا . ومرة فى الفقرة الأولى صفحة ٣٣ . ومرتين فى الفقرة الأولى صفحة ٢٣ . ومرة فى الفقرة الأولى صفحة ٩ مع غبشة الفجر التى تلوح فى الأفق ، وفى صفحات ١٨ ، ٧٨ ، ٧٧ ، ٧٣ ، ٥٠ ، ٤٨ ، ٤٧ . وهى « العتمة الخفيفة » حينا و « العتمة الرقيقة » حينا و « العتمة » فقط فى أغلب الأحيان .

ودفعت فقرة البداية المطولة إلى أن يستشعر الكاتب ضرورة الالتزام بما يورده فيها من أماكن وشخصيات ومواقف ؛ فى ثنايا القصة كلها ؛ وهذا جعله يكثر من تفاصيل وجزئيات ومواقف صغيرة ؛ كانت نهايته خروج القصة عن طبيعتها الفنية ؛ وطالت إلى أن بلغت ست عشرة صفحة من القطع الكبير ؛ (قصة الزفة) . والناظر فى قصص « المولود والبحيرة » و « طريق المحطة » و « الهروب » و « مشوار صغير » و « كوكو » و « الكبار والصغار » سوف يفاجأ بأن حجم القصة لا يقل عن عشر صفحات . وأن قصة « الكبار والصغار » تقع فى أربع عشرة صفحة من القطع الكبير . وكذلك الحال بالنسبة لمجموعة (حديث من الطابق التالث) . حيث تأتى قصة « حكاية لرجل فوق السطح » فى ست عشرة صفحة . و « قصة رجل ميت » فى خمس عشرة صفحة . و « موكب الحزن » فى اثنتى عشرة صفحة . و « التحدى » كذلك . و « المهرج » فى عشر صفحات . وفى مجموعته (أحلام رجال صار العمر) قصة « ابن

الموت » فى ١٩ صفحة . و « اث اث » فى ١٧ صفحة . و « الخروج » فى ١٨ صفحة . والقصة التى تحمل المجموعة عنوانها فى ١٧ صفحة . و « التمثال » فى ١٦ صفحة من القطع الصغير . ولا تحاسب القصة القصيرة فى ضوء عدد الصفحات ؛ وإنما يحكم عليها بما يتوفر لها من وحدة ، وتركيز ، ووعى بدور الكلمة ، واختيار اللحظة ، وغير ذلك من أساسيات يعرفها الطلاب الذين لا يمارسون الإبداع الأدبى ، والقصة القصيرة منه . إن قصة « مشوار قصير » كان من الممكن تكثيفها فى صفحتين اثنتين . وقصة « الرجل والحمار » . و « الكبار والصغار » مليئة بالشخصيات : المقاول وزوجته ، منعم وفتحية ، الأطفال ، شاهر وفيفى والغلام ، العجوز بائعة الخس ، العمال . بل إنّا نرى أن الحوار العامى فى قصة « مشوار قصير » يمكن حذف ثلاثة أرباعه دون أن يتأثر البناء والانطباع والوحدة . ومع تداخل وتعدد الشخصيات فإن الموضوعات تتداخل هى الأخرى ، يزيدها عنصر الحكى والقص المحتفى بالاستطراد والتفاصيل عبءا » ما بعده عبء . وكما يستخدم أفعال « كان » و « كانت » و « كنت » فإنه يتوسل بأفعال القول :قال ÷ قالت – قلت !

وإذا ما تساءلنا بعد عمَّا يريد الكاتب أن يقوله ممَّا قادته إليه بداياته . فإنا سوف نجد الإجابة فى ولعه بالتصوير ، وكأنه هو البداية والنهاية . هو الوسيلة والغاية . إذ يسيطر الانشغال بعناصر الصورة وأبعادها ووضعها فى إطار مكانى – زمانى – طبيعى ، على قوة التفكير فى قضية أو مشكلة أو مسألة مهمة : إجتماعيًا وإنسانيًا .

ولن نشير إلى كل القصص بطبيعة الحال ؛ لأن الحديث عن المضمون فى قصص زملائه سوف يأتى بعد . وما سوف نذكره يتعلق بانعكاس بدايات بعض القصص على الأسس البنائية عنده . فقصته « هذا ما كان » لا تقول شيئًا على الإطلاق . لا فكر ، ولا قضية ، ولا موضوع . بل إنا نذهب إلى أن الجو هنا هو نفسه فى قصة « ابن البلدة » من مجموعة (منحنى النهر) صفحة ٨١ . صورة عادية (مع ملاحظة أن هذه المجموعة صدرت ١٩٩٢) لرجل من أبناء القرية يقرض الناس ويمدهم بما يحتاجونه ؛ ثم يتهمه شاب بأنه ربوى . ما الجديد ؟ ما القضية ؟ ما الفكرة ؟ أين الصراع ؟ والدراما . وقصة « منحنى النهر » لوحة فنية تحمل انطباع الكاتب ومشاعره ، إزاء مشهد يراه فى القرية ، مع بداية عتمة المساء . الكاتب يقوم بعملية التصوير أو الوصف ، بلا دراما أو حوار . نفس المنهج ، والأسلوب ، والنهر ، والمكان ، والصورة المكررة . ولا جديد يذكر .

كذلك الحال بالنسبة لقصة « البنت تغتسل » . الكاتب يرسم لوحة لفتاة قروية

تغتسل فى الترعة . انطبعت صورتها فى ذهنه ، فأراد أن ينقلها من خلال ذاته ومشاعره وانطباعاته ؛ ليطبعها على نفس القارىء . لا موضوع ولا قضية ولا صراع ولا فكرة ولا حوار . و « للموت وقت » شخصيات كثيرة : الدغيدى وأبناؤه الثلاثة .خليل صاحب الدكان وامرأته . الأولاد الذين يلعبون الكرة . ابنة الدغيدى وهى الشخصية المحورية ، أقوال كثيرة حول عبد السلام ابن الدغيدى ، والسوق ، والعزب ؛ وحكاية ابنيه اللذين تركا له المنزل وأقاما فى العزبة ، وزيادات أخرى ؛ ثم ماذا ؟ لا شىء . وتصور قصة « الأرامل » بعضهن وهن يترددن ليقبضن معاش أزواجهن . ومن بينهن واحدة صغيرة السن استشهد زوجها بعد زواج دام أربع سنوات أثناء تأدية واجب وطنى ؛ وخلف لها ابنة فى العام الثانى من عمرها . لا معاناة ،ولا مشكلات ، ولا قضايا ، فما الذى يريد أن يقول غير التصوير والوصف ؟

على هذا النمط تحكى قصة « حلم الحلاق » . إنها حكاية رواها الكاتب على لسان البطل ، وبضمير المتكلم . راو يقص على آخر لا يستمع إليه . غريب يستضيفه قروى بدعوى الكرم ، فتشكك الزوجة فى نوايا هذا الغريب الذى يقضى الليل دون أن يتناول طعامًا . لا جديد فى الشكل . ولا رأى يمكن أن نستشفه . ولا فكرة تكمن فى ثنايا السطور . ونبحث عن الريف ومشكلاته الحقيقية الآنية . وصورة الفلاح التى أصبح عليها بعد تغلغل قيم الانفتاح إلى عقله وفكره ونفسه وقيمه الأخلاقية . النمط الاستهلاكى . العلاقات الجديدة . الأرض الآن وما تمثله . لا نظفر إلا بحمار يستطيع أن يذهب إلى بيت صاحبه – وحده – بحكم العادة ، والصاحب نائم فوقه . ما هذا ؟!

يبدو أن بهاء طاهر كان حريصًا على أن يحدث توازنًا وتنوعًا فى بدايات قصصه . بحيث لاتميل إلى الموضوعية كلها ، أو إلى الذاتية المفرطة ، أو إلى البداية الهارمونى بينهما . ذلك أنا نجد عنده استخدام الأساليب الثلاثة معًا داخل المجموعة القصصية الواحدة . ومع ذلك فإن بعض فقر البداية سمحت بتسلل نقاط ضعف فى بناء بعض القصص . وإن شارك بعضها فى إخراج قصة قصيرة جيدة السبك .

فى صدر مجموعة (بالأمس حلمت بك) تطالعنا القصة الأولى التى تحمل نفس العنوان ص ٣ :(أذهب إلى العمل فى الصباح ، وأعود فى المساء للبيت . يحدث هذا خمسة أيام فى الأسبوع ، يحدث هذا فى مدينة أجنبية فى الشمال . حين أنزل فى الصباح كثيرًا ما أجد على محطة الأتوبيس فتاة شقراء فى خدها طابع الحسن ، بمجرد أن ترانى قادمًا من بعيد تحول وجهها للناحية الأخرى . لا تنظر فى وجهى أبدًا مهما طال وقوفنا . وعندما أعود إلى البيت فى المساء أفتح التليفزيون وأغلقه وأفتح الراديو وأغلقه وأتجول

قليلاً فى الشقة الخالية . أعدل أوضاع الصور على الحائط والكتب فى الأرفف ، أغسل صحونا ، أكلم نفسى فى المرآة . يتقدم الليل) .

الراوى هو البطل . والأحداث تمر من خلال ذاته . والشخصيات كثيرة ، وهى تعد ظلالاً لمشاعر البطل : رجلان أفريقيان ، سيدة عجوز ، فتحى ، كمال ،الرئيس الأجنبى ، رجل يعدو ، الفتاة الأجنبية « آن ميرى » بالإضافة إلى شخصية الراوى - البطل . والقصة تستوعب سبعًا وثلاثين صفحة . لا تخلو من تعليقات وآراء خاصة ينثرها الكاتب تعبيرًا عن وجهة نظره هو . (أمَّا أنا فيحزننى أن تنهزم فى هذا العالم الرقة والحساسية وأن ينتصر الشر . يحزننى أن تموت غادة الكاميليا لأنها أحبت وضحت ولكن يحزننى أيضًا أن أعلم أن فى هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعامًا ومرضى فقراء لا يجدون دواءً ، أو إذا وجدوا الدواء فإن الموت يخطفهم دون مبرر . يحزننى الموت بصفة خاصة) ص ٢٩ - ٣٠ .

ولم توفق بداية قصة « المظاهرة » - مجموعة (الخطوبة) فى التهيئة لبقية انعناصر . حتى ساد التفكك واهتز البناء ، وتعددت الصور الجزئية ، والموضوعات الثانوية . مما أدى إلى أن تطول القصة ؛ وتصبح الصفحات الأربع ونصف الصفحة (١٢٠ : ١٢٤) زائدة ؛ إذ يمكن للقصة أن تنتهى نهاية موضوعية قبلها وليس بعدها . ولم تكن فقرة البداية إلا بعيدة تمامًا عمَّا انتهت إليه القصة التى لا علاقة لها بالأخ أو بزوجته أو بأولاده .

ورغم أن قصة « النافذة » - مجموعة (بالأمس حلمت بك) - تبدأ بداية موضوعية ؛ فإنها جاءت ضعيفة البناء فاقدة للرؤية ، مطولة فى ست وعشرين صفحة ؛ تثير تساؤلاً سبقت إثارته عند تناول قصص محمد البساطى فى جانب من جوانبها : ماذا يريد الكاتب أن يقول على وجه التحديد ؟ شخصيات كثيرة تصلح لأداء أدوار درامية فى مشاهد مسرحية : كمال ، سامح ، سمير ، حسان ، المدير ، الروائى . نفس الظاهرة موجودة فى بداية قصة « فنجان قهوة » : (انتهى بسرعة الغداء المكون من شوربة عدس خفيفة وبصل فى الخل . وأخذ الابن الأكبر « سمير » الطالب بالجامعة يضرب الطبق بالمعلقة بصوت رتيب . وانشغل « مدحت » الابن الأوسط بتكوين كرة صغيرة من فتافيت الخبز ، وراحت « ليلى » التى بقيت فى البيت بعد الإعدادية تداعب شعر « ماجد » الصغير . ولكن ماجد طلب طبقًا آخر من العدس . قالت الأم لليلى أن تحضر طبق العدس وحذرتها أن تسرف فى الغرف . وعندما جاءت ليلى نصحت الأم لماجد ومى تقبله أن يأكل « نونو .. نو » .) ص ٧٩ .

ومحاولة الكاتب المزج بين الذات والموضوع ، بين الواقع النفسى الداخلى والواقع المادى الخارجى ، فى قصة « محاورة الجبل » لم تأت بنتيجة طيبة . إذ كانت المحصلة قصة ضعيفة البناء ؛ لا تقول شيئًا مهما ذا خطر ؛ أو لا تقول جديدًا يذكر . وقد احتلت خمسًا وأربعين صفحة يتحرك على سطحها بائع طعمية متجول يحمل على ظهره إناءً مجوفًا بداخله الطعمية الساخنة . وبواب نوبى فى عمارة قريبة ، وبائع فاكهة على عربة يد من السوق القريب . وجرسون فى مطعم قريب . والسيدة السمينة العجوز . وصاحب الكازينو مع هانم أو نانا . ثم عباس مع نانا . ورجل سمين يلبس جلبابًا أبيض . وقصص متداخلة عن ماضى عباس ، وهانم ، ومدحت ، ومحاسن . فلم يعد القارىء قادرًا على متابعة ؛ إذ تاهت الخيوط ، وتفتتت الوحدة . هل هى قصة هانم ، أم الراوى ، أم عباس ، أم الخواجة صاحب الكازينو ، أم زبائن المقهى ؟ ثم يطرح نفس السؤال : ماذا يريد الكاتب أن يقوله ؟! وهى قصة من مجموعة صدرت ١٩٨٥ بعنوان (أنا الملك جئت) .

وتثير قصة « فى حديقة غير عادية » ضمن نفس المجموعة ، ذات التساؤلات ؛ على الرغم من محاولته إقحام الذات ، والبدء بها ؛ وإن كان « المناخ » و « المكان » و « الشخصية المحورية » ؛ فى أوربا . وإن خلت فقرة البداية من الإشارة إلى ذلك : (كنت أمر أمام تلك الحديقة عندما ظهرت الشمس من بين سحابتين كبيرتين سوداوين . دخلت وجلست على أقرب مقعد معرضا وجهى للشمس . قلت لنفسى ربما لا تبقى الشمس سوى دقائق . فردت ذراعى على المقعد الخشبى ومددت ساقى ورحت أنظر للسماء . أراقب السحابة الكبيرة وهى تتمزق إلى دوائر صغيرة داكنة تصطبغ حوافها الشفافة بحمرة الشمس . استغرقت فى ذلك وأسعدنى أن الشمس ستبقى ، فلم أنتبه إلى الحديقة . ربما كانت الرائحة هى أول ما لفت نظرى .وعندما نظرت أمامى رأيت أربعة كلاب فى مربع مرصوف بالأحجار وسط الخضرة . كان أحدها يمسك عظمة بين أسنانه ، يلقيها ويتشممها لفترة ثم يلتقطها بين أسنانه من جديد . لكننى عندما قمت أبحث عن مكان آخر فى الحديقة طاردتنى رائحة الكلاب أيضا . ووجدت وأنا أتجول لافتة مكتوبًا عليها : « هذه الحديقة من أجل كلبك فحافظ عليها . هذه الحديقة تحت حماية شعب المدينة) ص ١٠١ .

وليس معنى هذا أن كل بدايات قصص بهاء طاهر أخفقت فى أداء دورها ، وفى الاحتفاظ بالتماسك ، والوحدة ، وجودة البناء ، سواء منها ما كان ذاتيًا أو موضوعيًا أو ما كان مضفرًا من الاثنين فى آنٍ معا . ولكنا نشير إلى أن هنالك عددًا محدودًا من

البدايات الموفقة . وهى تلك التى اقتربت من الدراما . حيث لاتكون الانطباعات الخاصة مسيطرة . وحيث لاتكون لذة التصوير هى الدافعة . وإنما تكون الحركة ، النابعة من الصراع ، مهيئة لإحداث التشويق والجاذبية ؛ ودافعة إلى التطور بالحدث . وممهدة لإضفاء مناخ واحد ، وجو شعورى موحد .

ومما يلفت النظر أن بهاء طاهر شغل بالدراما الإذاعية فترة طويلة من الزمن ، حين كان مديرًا لها فى إذاعة البرنامج الثانى . كما أنه ظل يكتب ناقدًا للدراما على خشبة المسرح أو على شاشة التليفزيون . ولعل هذا يفسر لنا نجاح بدايات بعض القصص التى أفاد فى صياغتها وتأليفها من ثقافته الدرامية ، وإحاطته بالتراث المسرحى العالمى . من ذلك مثلاً أن قصة « الأب » التى كانت قد نشرت فى مجلة (صباح الخير) بعنوان « كانت فتاة جميلة تقف على محطة الأوتوبيس » العدد ٤٦٤ - ٢٦ من نوفمبر ١٩٦٤ صفحة ٣ ؛ ثم ضمها إلى مجموعة (الخطوبة) بعنوان « الأب » . هذه القصة تبدأ بداية درامية ، حافلة بالصراع ، والحركة ، وتقود - بالفعل والفن - إلى النهاية التى تحتمها العلاقة التى تتسم بالملل ، واللاتواصل ، واللاتفاهم ، واللاحب .

قال لها : مرتبك على جزمتى .
فقالت : إذن دعه لى .
قال : ستأخذينه مع ورقة الطلاق .
سألت : أنت تهددنى ؟
فصرخ : أنت طالق .

كان ذلك فى الصباح . فى الغرفة الراكدة بهواء الأمس . وقف الزوج بالقميص والبنطلون يلوح بربطة العنق وقد احتقن وجهه المدور ، بينما كانت الچاكتة فى الشماعة ملقاة على الملاءة القذرة المتكورة . وجلست الزوجة السمينة على طرف السرير وهى تتكلم بصوت خافت وتعبث بكم الچاكتة ووجهها للأرض . وعندما طلقها خطف الچاكتة وارتداها بسرعة وصفق الباب وراءه وهو يخرج من البيت) ص ٣١ . إن هذه الفقرة قصة قصيرة كاملة .

وقصة « بجوار أسماك ملونة » تشارك البداية الدرامية فى صياغة موقف واحد ، بلا ثرثرة ، ودون تفاصيل ؛ وبعيدا عن الزحام فى الشخصيات ؛ مع توصيل الانطباع بافتقاد الحب والتواصل والتفاهم . وهذه السمات متوفرة فى قصة « المطر فجأة » . فهى مكتوبة بذات الإحساس والمنطق والأدوات التى كتبت بها قصته « بجوار أسما ملونة » . ولا تصادفنا فى مجموعة (بالأمس حلمت بك) إلا قصة واحدة هى « نصيحة من شاب

عاقل » تبدأ هذه البداية الدرامية وإن كان عنوان القصة غير مكرر . (جرى العجوز خلفه وهو يعبر شارع « طلعت حرب » عند سينما راديو وناداه بصوت مرتفع « ياأستاذ عادل » . سمع صرير سيارة جاهد سائقها ليوقفها فجأة ثم راح يلعن الرجل العجوز الذى لم يهتم به وأدرك صاحبه قبل أن يصل الرصيف وأمسك ذراعه بأصابع رفيعة متشبثة ، تبادلا النظر دون كلام لفترة ثم نحى عادل يده عن ذراعه وسأله عمَّا يريد . قال العجوز : أنا ياأستاذ عادل . أنا . ألا تذكرنى ؟ . كنت تشترى منى الأهرام كل صباح والكواكب كل أسبوع . كنت أقف فى ركن شارعكم . خليل . عمك خليل . قال عادل : وأنت ألا تذكر ؟ تقابلنا هنا كثيرًا . تقابلنا من أسبوع واحد ونصحتك ، ألا تذكر ؟ يظهر أنه لافائدة) . ص ٩٧ .

وربما تكون هذه القصة القصيرة اليتيمة هى أفضل قصص مجموعة (بالأمس حلمت بك) . حيث الوحدة الفنية ، ووحدة الانطباع والموقف ؛ وسريان تيار شعورى واحد منذ كلمات البداية حتى كلمات النهاية ؛ إذ صدمت العجوز سيارة ، وتهرب عادل من مجرد المشاركة فى الإدلاء بمعلومات تثبت معرفته به ، وتقود إلى أهله وأسرته ومسكنه . لم يعد الرجل يهمه إن كان قد جرح أوكان قد مات (كان قلبه يدق بسرعة ، لكنه مشى بسرعة ولم يرجع . وهناك انحنى أحدهم والتقط بطاقة الرجل العجوز . أخذ يقلبها وقرأ اسمه وأسماء أولاده قبل أن يعطيها للشرطى الذى كان يستمع صامتا للسائق وهو يشرح مشيرًا إلى صدره وملوحًا للرجل الميت دون أن ينظر إليه) ص ١٠٦ .

لا يتعمق إبراهيم أصلان فى الواقع المكانى بحثًا عن تفاصيل كثيرة وجزئيات صغيرة يكدسها ليكثف الصورة فتبدو مثقلة فى بداية القصة القصيرة . ولكنه يرفع من شأن مشاعره الخاصة بإضفاء الشاعرية فى الأسلوب ، والعذوبة فى الألفاظ والكلمات . وكأن فقرة البداية جملة موسيقية ، تمس شغاف القلب ، وتدغدغ المشاعر ، وهى تبتعد بالقارئ عمَّا يجعله يمعن فكره أو يعمل عقله أو يشغل ذهنه بالمناقشة والتحليل والجدل . كما أنها لا تشعره بشئ من الجمود المادى الذى يثقل على القلب والوجدان . لأن الدافع إلى التعبير عند الكاتب « دافع وجدانى » كما سبق أن ذكرنا ذلك ، مما قال به هو . إنه يلامس سطح ما هو كائن فقط .

لذا فإن ذاته موجودة فى فقر البداية فى معظم ما كتبه من قصص قصار . وبمثل ما لاحظنا توفر عناصر وأشياء وموجودات معينة فى بدايات محمد البساطى ؛ فإنا لانخطىء ذلك عند تأمل قصص إبراهيم أصلان . لايدرك تكرارها . ولا يفكر فى ابتكار غيرها . ولايسعى من أجل التلوين والتعدد والتباين . تقدم لنا البداية « الأنا » و « الزمن »

و « الطوار » و « اللون » و « الرائحة » و « المطر » أو « الرذاذ » أحيانًا ، و « الرجل النحيل » و « الشجرة العتيقة » و « ميدان الكيت كات » بامبابة . وكنا عند بهاء طاهر نطالع اللوحة الملونة لرجل عارى الصدر يمسك حربه ، أو تلك التى تواجهنا بملاحيها مطموسى الوجه ، وقد سيطرت الألوان الحمراء والصفراء . إن إبراهيم أصلان يجعل « المكان » شيئًا أساسيًا فى القصة ، سواء كتب تفاصيله أو لم يكتبها (لابد أن تكون الحدود الجغرافية التى تتحرك فيها القصة كاملة وواضحة أمام عينى . وأنا أختار منها مايعنى العمل ، ولكن بقية التفاصيل التى لاتكتب تظل موجودة وحاضرة فى قلب ذلك القليل الذى يكتب) مجلة فصول - م٢ - ع٤ - يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ ص ٢٦٠ . أمَّا « الزمان » فإن مايهم الكاتب منه هو « الضوء ، أو درجة النور . هل يحدث ذلك والشمس فى قلب السماء ؟ هل انحدرت ؟ أم نحن الآن عند الغروب ؟ أم أن ذلك يجرى فى الوقت المتأخر من الليل » . ويلاحظ القارئ أن الزمان المتكرر هو « آخر الليل » و « عند الغروب » أو عندما يكون الضوء برتقاليًا خافتًا . لأن هذه المساحة الزمنية - فيما بعد الغروب وقبله - تساعد على إحكام السيطرة على « الجو » ، وتوائم الشعور الداخلى الذى يستهدفه .

تطالعنا كلمات البداية فى قصة « المقهى القديم » - مجموعة (بحيرة المساء) بما يؤكد ماذكرناه (**فى النصف الأخير من الليل** ، وقف رجل **ضئيل الحجم** يرتدى معطفًا أسود على حافة الشاطئ ، وألقى بنظرة شاملة على ميدان « **الكيت كات** » . كان الميدان خاليًا ، تحده من كل جانب أعمدة رفيعة عالية **ذات لون فضى** تتدلى من نهاياتها المنحنية مصابيح صغيرة ينداح منها **ضوء أزرق فاتح** فوق أسفلت الشوارع المتقاطعة . فى منتصف الميدان كان ثمة محطة مستديرة عليها كشك خشبى مفتوح . داخل الميدان وخارجه انتصب عدد كبير من الأعمدة الخرسانية الضخمة ، وبدت أسلاك « الترولى باس » التى تتشابك فيها ملتمعة هى الأخرى) ص ٧ .

ونقرأ بداية قصة « البحث عن عنوان » فإذا بها هكذا : (**بعد منتصف النهار** بقليل ، كان هناك رجل نحيل يسير فى خطوات مستقيمة **على طوار** الشارع الطويل الذى يقسم المدينة إلى قسمين . وكان الطوار مزدحمًا بالنساء والرجال الذين كانوا يتقدمون فى كلا الاتجاهين . وبدا **ضوء الشمس** منعكسًا على سقوف العربات التى كانت تدرج فوق الأسفلت فى بطء شديد . وكان ذلك الرجل النحيل يرتدى **حلة رمادية** ، وفى يده جريدة مطوية ، ومقدمة رأسه خالية من الشعر) ص ١٧ .

وفى قصة « بحيرة المساء » : (**فى النصف الأخير من الليل** ، كان الجرسون قد

وضع بضعة مقاعد على **شاطئ النيل** ، ولم أكن أعرف أحدًا من أفراد الجماعة التى كنت منضمًا إليها معرفة وثيقة ولكن صديقى كان يعرفهم) ص ٢٩ . وهناك « على الطوار تقدم رجل وامرأة » ٣٢ . و « **علق الشاب النحيل الأسمر** » ٣٢ . الأشياء ذاتها ، والأماكن عينها ، تحددها فقرة البداية فى قصة « رائحة » : (فى طريقنا إلى **المقهى** كان المطر قد كف عن النزول ، ولكن رائحته كانت لاتزال باقية فى الهواء الذى ازدادت رطوبة . وعندما انحرفنا إلى الطريق الجانبى جلسنا على **المقاعد الموضوعة** بجوار مدخل المقهى **على الطوار** المبتل) ص ٤٥ . وثمة رجل نحيل ، وآخر بدين . ولاتهمل بداية قصة « إنهم يرثون الأرض » : الطوار ، والمقهى ،والمقعد القش عند الناصية ، وعبدالله القهوجى .

المشرب هادئ – هذه المرة – فى بداية قصة « وقت للكلام » ، والزمن فى فترة ما بعد الظهيرة ، والرجل الموجود بدين يتصفح جريدته باهتمام . وامرأة وحيدة انزوت فى أحد الأركان . ص ٨١ بينما نراه فى قصة « اللعب الصغيرة » يكاد ينحو منحى رومانسيًا إذ يمزج الطبيعة بالذات : (كنا نجلس على المنحدر بجوار شاطئ البحر . وكنت أعتمد بظهرى على سياج من الأوراق الدقيقة **الخضراء** خوفًا من أن تأخذنى الرمال الناعمة **الصفراء** وتهبط بى إلى القاع البعيد . وعلى الرغم من أننى كنت أغمض عينى فى استسلام دون أن أجد القدرة على فتحهما فقد كنت أرى كل شىء ؛ وأسمع كل شىء . كنت أرى الأفق المشرب **بالزرقة** ، وأسمع صوت الهواء الغامض ، والطيور الصغيرة المختفية بين أوراق السياج الذى كنت أعتمد عليه ، عندما شعرت بأصابع صديقى وهى تلمس كتفى ، وسمعت صوته وهو يقول : تأخرنا الوقت) ١٠١ .

وتمعن بدايتا قصتى « المستأجر » و « العازف » فى الذاتية . والشىء الذى يثير الدهشة حقًا أن الكاتب يرى فى الاهتمام بهذه الأشياء ، والإلحاح عليها شيئًا من « المغزى » . فى حين أنا استشهدنا برأى له يذهب فيه إلى أن مسألة المغزى هذه كفيلة بأن تفسد كل شىء . « إنها تثير جدلاً ولكنها لا تنتج فنًا يرقى إلى مستوى التجربة التى يمكن أن تضاف إلى تجارب الناس » كما يقول . ثم نراه يقول فى الحديث الذى أشرنا إليه (لذلك قد يذهب الكاتب ويكتب عن الرجل والشجرة ، وهو فى الغالب لن يكون منشغلاً إلا بهما ، بقطعة الأرض التى تجمعهما ، بالخلاء المحيط ، بالضوء الغارب ، بالأوراق الخضراء ، بمزق السماء الرمادية التى تبدو بينهما ، إنه يلملم هذه الأشياء ويبث فيها الروح ، **بذلك فقط يكون قد استوفى شهادته وعبر عن المغزى فى مجمل الأوضاع**

التى يعيش فيها ، عبرّ عن كل ما يملك حيالها) مجلة فصول - م٢ - ع٤ - ١٩٨٢ - ص ٢٦٠ .

هذا هو كل شيء بالنسبة للكاتب إبراهيم أصلان . فالمقهى ، والطوار ، والكورنيش ، ومقاعد القش ، أو المقاعد الخشبية ، والطاولة ، فى الغروب ، أو فى ظلمة الليل ، مع الضوء الخافت ، أو الرصيف اللامع ، والشجرة المورقة ، والمعطف الأزرق ، والرجل النحيل ، أو نقيضه السمين . هذه هى أسس « المغزى » أو « المعنى » ؛ وبها يستوفى الكاتب شهادته للتاريخ ؛ ويكون قد حدد موقفه من « مجمل الأوضاع » التى يعيش فيها ، والواقع الحافل بالصراع ، والتناقضات ، واللاأمن . ولعل تكرار تلك الجزئيات والاحتفال بضرورة سيطرتها على بدايات القصص ؛ نتيجة لحرص الكاتب على أن « تمثل » وجهة نظره كاملة . « وفى هذه الحدود يمكن القول بأن قصصى كلها كانت مشروعًا واحدًا » المرجع السابق - نفس الصفحة .

التغيير الوحيد الذى قام به الكاتب فى قصصه القصيرة التى كتبها مؤخرا وضمتها مجموعته (يوسف والرداء) الصادر عن « مختارات فصول » ١٩٨٧ ؛ هو أنه فتت البداية ، وقطعها إلى حركات متتابعة ، أو إلى أفعال وردود أفعال توحى بتطور الموقف ، أو بمزيد من التعرف إلى الشخصية المحورية ، وهى شخصية الراوى - البطل ، دائمًا . وأنه اعتمد على الجملة الواحدة ، ومنحها رقمًا . ثم تجيء الجملة الثانية فينفحها رقمًا تابعًا تاليًا . وعند اكتمال « الصورة » أو « الحدود المكانية » يشعر القارئ - وحده - وكأن الفقرة الأولى ؛ فقرة البداية ، قد استوفت دورها فى التهيئة المرجوة . وهو يفصل بين الجملة والأخرى بهذا الرقم . لكن تبقى المفردات التى شغل بها قصصه كما هى .

نجد مثالاً لهذا فى قصة « الغرق » :

١ - أثناء النهار ، نزلت الدرج الحجرى ، فى طريقى إلى العوامة .

٢ - كنا فى الصيف ، وقرص الشمس يضوى فى قلب السماء . عندما جلست على المقعد الخشبى فى مقدمة الشرفة المسقوفة ، قريبًا من الماء .

٣ - هنا ، كان المدخل ورائى ، والممشى الممتد فوق سطح الماء ، وعريشة العنب التى احترقت أوراقها ، وفراش الغريب : الوسادة ، والمعطف المطوى ، وأوانى الشاى ، والحبال المبتلة المجدولة) ص ٥٩ - ٦٠ .

عندئذ يدرك القارئ أن فقرة البداية قد انتهت . مع ضرورة الإشارة إلى أنه كتب الجملة الواحدة فى أكثر من سطرين . وأن السطر الواحد قد كتبت فيه كلمة أو اثنتان أو

ثلاث ؛ تشبهًا بما يكتبه الشعراء المحدثون ؛ والكاتب هنا يجرِّب هذه الطريقة فى النثر القصصى . لكنه لا يستمر فى الأخذ بهذا الشكل مع الحفاظ على التقطيع ، والترقيم . فى قصته « يوسف والرداء » :

١ - كنت أقف فى الساحة الصغيرة المتربة ، بين دائرة من البيوت القديمة العالية . كنت وحدى . وكان الليل فى أوله .

٢ - كنت أشعر أنها لم تكن المرة الأولى ، وأن المكان ليس غريبًا ، إلَّا أننى لم أكن واثقًا . لم أكن أعرف إن كان صديقى (ع . ح) قد سبقنى إلى أعلى ، أم تركنى كعادته لكى أجىء وحدى . كنت أفكر ، بينى وبين نفسى ، أن الأمر لن يكلفنى كثيرًا . على أن أعود قليلا إلى الوراء ، حتى يرونى ، ويحكوا لى ، أو يرسلوا معى البنت الصغيرة لكى ترشدنى . نعم . كنت أفكر .

٣ - عندما انتهيت من المنحدر ، أعطيته ظهرى ، ووقفت على حافة الطريق الذى يقسم المدينة إلى قسمين . كان ظلامًا حالكًا . وأمامى ، كان الضوء البرتقالى الخافت يملأ المكان الصغير الذى انتزعت أبوابه) ص ٤١ - ٤٢ .

تتشابه بدايات قصص عبدالحكيم قاسم ، مع تلك التى وقفنا إزاءها عند محمد البساطى . من حيث التقاط مفردات بعينها ، والجو المهيمن ، وهو غالبًا مناخ القرية المصرية ، بكل مايدل عليه . لدرجة أنه يقدم مجموعته (الأشواق والأسى) ١٩٨٤ وقد اختار قصة له بعنوان « قريتى » لتكون أول قصص المجموعة . وبعد أن يعبر عن أنها كل متاعه حينما بدأ يعرف السفر إلى المدينة ؛ ترك لعم الشيخ بكرٍ مؤذن المسجد الجامع مهمة تفسير اسم قريته « البندرة » مركز السنطة غربية . تثبيتًا لمكانتها وتاريخها ، وتعريفًا بأهميتها . (بندرة . يعنى بندر . بلدنا زمان كانت بندر كبير !) ص ٣ .

ثم يأخذ فى وصف القرية وصفًا تفصيليًا منذ الصباح الباكر ، وفى الظهيرة ، وعند الغروب ، وفى ليلة الخميس ، ويوم الجمعة . النساء ، الرجال ، الحقول ، الدواب ، الصلاة ، الطباع . لوحة فنية لقرية صامتة . يتحمل الكاتب - وحده - عبء القص ومسئوليته . فى لغة هادئة . ويتوقف عند هذه الحدود ؛ دون أن يكون ثمة فكر أو معنى . ولا تخرج بداية قصة « ليلة شتوية » عن هذا الإطار العام . إذ إنها لقطات من ليل القرية فى فصل الشتاء . ولا شىء أكثر من ذلك . طفل قابع إلى جوار الجدة تحكى له حكاية صديقة قاتلة أبى جبة ، والريح تعوى فى الخارج ، والمطر ، ونعجة تثغو ، وعنزة تتألم إذ جاءها المخاض .

(شجرة السمط العجوز العارية أنت بمذلة وهى تميل من الريح . ليس فى السماء نجم

واحد يرسل عليها شعاعًا من ضوء حتى تعرف نفسها وسط أكداس الظلام . الشبابيك الهزيلة أغلقت على الدفء والضوء الشاحب . لكن صفير الريح ينفذ من الشقوق ومن خلال الجدران . الخوف ينفذ فى القلوب كالخيط فى حبات العقد . على ظهور الأفراد - فى الغرف الثقيلة الهواء ، لفت العجائز بالطرح السوداء وجوههن الزبيبية وحكين حكاية عويل الريح للأطفال) ص ٢٥ .

لا تقتحم بدايات القصص ، ولا القصص ذاتها ، قضايا الريف ؛ من حيث علاقة المالك بالأجراء ، وبغير المالكين . والصراع حول المياه ونوبة الرى . أو التعرض لتلك المشكلات المألوفة المتعلقة بالفقر والجهل والمرض ، وماينجم عنها . والتركيز على التناقضات الاقتصادية والاجتماعية . والعلاقة بين القرية والمدينة ، أو بينها وبين العالم الخارجى . مع أنه كتب فى مناخ كان معبأً بمثل هذه الموضوعات . وكان الكتاب الواقعيون الاشتراكيون يصولون فى هذا المجال . لقد احتفل بالتصوير ، والظلال ، والألوان ، والأضواء ، والتشبيهات المستمدة من واقع حياة الناس فى القرية . وانتقى شخصيات عادية ، بسيطة ؛ ورسمها من خلال ما تركته - هى والبيئة - فى نفسه من انطباعات ومشاعر وأحاسيس . ولم يجعل من أى منها أبواقًا لفكر وآراء أراد أن يبثها أو يصرح بها أو يدسها دسًا . إن هدفه تصوير مايراه ؛ مضيفًا إليه مصفاة ذاته وما يحس به .

انطلاقًا من هذا كله يمكن لنا تحليل معظم فقر بدايات قصصه ؛ بل معظم قصصه . تأتى كلمات البداية فى قصة « الخوف القديم » على هذه الشاكلة : (فرش له الحصير الأبيض على المصطبة أمام باب الدار . أراح الشيخ جسده ممددًا ساقه مخليًا عصاه مركونة إلى جواره . راح ذلك الزمان أيام كان خفيفًا متوثبًا كأنه الفرحة الجارفة ، أو الغضب العارم . جسده الآن مثقل بالسنين كزكيبة مليئة بالرمل . لاحول ولا قوة إلا بالله . تحدر سيل القهوة السوداء شفيفًا رائقا ليملأ الفنجان . أرهف أذنيه ليسمع كركرة السائل . ثم مد يده ليتناول قهوة العصر) ص ٤٩ .

وتصور فقرة البداية لقصة « انتصار » - مجموعة (ديوان الملحقات) ١٩٩٠ أرض الحقل بعد أن رويت بالماء مباشرة ، الشقوق ، وأسراب الفئران ، والجراد ، والفراشات ، والعناكب ، والعيال الحفاة ، ذوو الجلاليب على العرى ، والسيقان الرفيعة الملتوية ، والشعر الأشعث . ولا تظفر بغير ذلك . حيث لا قضية ، ولا موضوع ، ولا فكرة ، ولا رأى ، ولا موقف . وفى « الذبح .. والذبح أيضا » يستخدم الكاتب مايدل

على أن « الصورة » كانت فى الماضى ، أو أن « الحدث » لم يكن إلاَّ فى الأمس البعيد ، والبعيد جدًا .

وعندما يفكر الكاتب فى إضافة قصة أو قصتين إلى مجموعة قصصية جديدة يصدرها لأول مرة ؛ فإنما نجده يلجأ إلى الاختيار من مجموعات سابقة منشورة . قد لا يكون الفارق الزمنى بينهما كبيرًا . ولعله يريد أن يؤكد لقارئه اعتزازه بهذه القصة ، وتفضيله إياها منهجًا وأسلوبًا ولغة وصورة . لكنه لا يشير إلى أى شىء مما يعرف القارئ بأنها نشرت قبلئذ . فالقصة المعنونة « الخوف » المنشورة ضمن مجموعة (ديوان الملحقات) ١٩٩٠ ص ١٧ ؛ هى بعينها القصة المنشورة من قبل ضمن مجموعة (الأشواق والأسى) ١٩٨٤ . ص ٧٣ . هناك تغيير بسيط جدًا فى نهاية القصة الموجودة بالمجموعة المتأخرة . فقد ذكر أن الباقى هو ثلاثة جنيهات . فى حين كان فى القصة المنشورة ١٩٨٤ ثلاثة قروش !!! ويبلغ حبه لقريته حدًا جعله ينسبها لنفسه وحده . وكأنها شىء واحد . ذاب فيها وذابت فيه . لا انفصال بينهما . يصل إلينا هذا الانطباع منذ أول كلمة فى قصة « السرى بالليل » ؛ على نحو أكثر شاعرية مما وجدناه فى قصته « قريتى » . يقول : (خرجت من قريتى إلى شسوع الزمام ، وأخى معى ، أمامى لمعة القمر ، يبين بهاؤها على قمم الأشجار ، وعلى الورق فى زمام الزرع . ومن وراء كتلة العمار ، رمادية ، وفى ظهرى دفؤها وفى أنفى بقايا من زخمها ، أمشى فيها وفى قلبى ثقلها ، يتمدد حتى يأتى على الفراغ ، على المعانى التى أمتعتنى زمانًا ، تهت فيها . أتأمل فيافيها دون تأويل) ص ٦٥ . هذا الوله وذلك العشق هما اللذان يجعلان لتصويره القرية مذاقًا خاصًا ونكهة متميزة ، تصل بلغته وأسلوبه إلى عالم الشعر الجميل .

ولمَّا كانت قريته ، وقرية محمد البساطى ، وآلاف أخرى من القرى المصرية ، لم تعرف الكهرباء إلاَّ قريبًا جدًا ، فإنا نجد أنه يكثر من استخدام كلمة « العتمة » . وقد أشرنا إلى ذلك عند حديثنا عن محمد البساطى . بالإضافة إلى ما قد تدل عليه الكلمة من رموز ومعان . وعبد الحكيم قاسم لا يقل استخدامه لها عن محمد البساطى . « عتامة جوف الزريبة » . « أقبلت العتمة من الأركان لتخنق النور » . « ازداد الجو ثقلاً وعتمة » . وإذا كنا قد وجدنا عند محمد البساطى قصصاً تسربت إلى بنائها جوانب ضعف كثيرة ؛ بسبب إخفاقه فى هندسة وصياغة وبناء فقرة البداية ؛ فإنا نلاحظ ذلك أيضًا عند عبد الحكيم قاسم . وإن كانت النسبة قليلة جدًا . وربما يكون سبب ذلك أنه رحل فيها بعيدًا عن عالم القرية المحدود المحبوك . نضرب لذلك مثالاً بقصته « فى ذلك اليوم » – مجموعة (الاشواق والأسى) – وهى تقع فى أربع وعشرين صفحة . ملأها

بالشخصيات والمشاهد : الشرانى وزوجته نرجس . الحاج درويش صاحب محل الفراشة . عم تادرس . عامل التليفون . شوكت أفندى مهندس التنظيم . عم ابراهيم السائق . زوجة شوكت أفندى . الدراويش والشيخ . البغلة التى تقود الدوكار .

والقصة تمهد للاحتفال بمرور أسبوع على ميلاد ابنة شوكت أفندى ؛ لكنه مع بداية صفحة ١٠٣ يبدأ فى الكشف عن خيانة أخته مع شيخ الدراويش . وكأن هذا الحدث قد أصبح هو الموقف الأساسى فى القصة القصيرة فينشغل به الكاتب حتى النهاية . وهنا كذلك لا نظفر بفكرٍ أو برؤيةٍ أو بموقف أو بمعنى . حتى البناء الفنى انتهى إلى الانهيار . وثمة بدايات أخرىً قادت إلى أن تدور القصة القصيرة حول « تجارب » شخصية للكاتب . جعلها هدفًا ومحورًا ، سعى إلى أن يشرك القارىء معه فيها . وقد انتظمت المشاهد والصور فيها وحدة أو دائرة مركزها « الذات » الخاصة بالكاتب ، وبخاصة أثناء سجنه فى سجن أسيوط . واختار لكل منها عنوانًا بدءاً من صفحة ٣٥ وانتهاء بصفحة ٦٤ : مطر - الجراحة - إلى سجن أسيوط - طبيب السجن - فى مستشفى السجن - فى مستشفى أسيوط الأميرى - الرجوع إلى السجن .

تغلب البدايات الدرامية على قصص مجيد طوبيا . أى أن الدراما بمختلف عناصرها الفنية تحتل مساحة أكبر فى بدايات القصص . ثم تأتى بعدها الانطباعات الذاتية ، وجعل « الأنا » محورًا ؛ وسرعان ما تذوب « الأنا » داخل العناصر المجسدة لمفردات الواقع الخارجى الموضوعى . إن فقر البداية اللافتة والتى تشكل ظاهرة وملمحًا بارزاً ، هى تلك التى تبتعد عن « الصورة » الثابتة ؛ وإنما تهتم بالحركة المتطورة ، وتتابعها بدقة ؛ ليس فقط فى كلمات البداية ؛ ولكن - أيضا - فى عناصر العمل الفنى الأخرى . والأمثلة على ذلك كثيرة . تفوق ما وجدناه عند بهاء طاهر . نظراً لأنه كتب عددًا من القصص أكبر من بهاء طاهر ، وعدداً أكثر من المجموعات القصصية . بالإضافة إلى أنه توسل بالدراما عن قناعة وثقافة وخبرة ، من خلال ممارسة كتابة السيناريو ؛ ودراسته له .

يقدم لنا قصة « بلا محاكمة » - مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) . (عرف الجميع تفاصيل الحادث .. ومع ذلك لم ينصرفوا . ظلوا وقوفا حول الجثة .. ينظرون إليها .. رغم الدماء المحيطة بها .. رغم التشويه الذى حدث بالجمجمة . رغم محاولة رجال الشرطة لإبعادهم .. وإن انصرف أحدهم وقف مكانه عشرة .. فى ميدان العتبة وقع الحادث .. فتجمع حوله هذا الجمع الكبير من الناس .. رجال كبار وشباب .. وأولاد صغار ونساء .. من الصعيد أو من الدلتا أو من القاهرة .. بل وحتى بعض السائحين .. والجميع عرفوا التفاصيل كلها .. رجل مات بطريقة ما .. وبكيفية غير مقصودة . وفى

حادث لم يدبره إنسان .. وتحت تأثير ظروف لا دخل لبنى آدم فيها .. والجمع يجذب المارة .. فيدفعهم الفضول إلى معرفة ما الخبر ؟ ما سر الزحام ؟) ص ٣٨ .

لحظة درامية أخرى تستغرق بداية قصة « شكاوى ملاك الموت الفصيح » - مجموعة (الوليف) - (الظلام يحيطه من كل صوب ، الصدر يلهث ، وصوت المطر ينهمر فى الخارج .. قال فى بسمة تودد : أتعرفنى ؟! قربت الشمعة منه : الملبس أنيق ، الملمح وسيم ! وانحناءة مهذبة كشفت عن سترة بللها المطر .. قال فى توجس : أتخافنى ؟! اطرقت صامتاً مداريًا لهب الشمعة يكفى عن الهواء الساقط .. فهمس فى أسى : تخشانى إذن ؟! شكله ليس كما فى الرسوم ، ومازال يلهث - العجيب أنه يلهث - قلت : الطابق مرتفع ، لماذا لم تستعمل الأسانسير ؟! نظرة رصينة منه إلى الشمعة ذكرتنى بانقطاع التيار الكهربائى . برقت عيناه : لعلك كنت تترقبنى ؟! تضاعف صوت القطرات الثقيلة ، هززت رأسى منكرًا قال : لا تفزع إنها زيارة ودية لا أكثر . تراجعت على مضض مفسحًا له الباب) ص ٨٥ - ٨٦ .

وتتناغم فقرة البداية ، مع العنوان الداخلى الأول ، مع العنوان الرئيسى لقصة « إغماض العين » ، مع فقرة النهاية ؛ بما يدخل فى النسيج الكلى ، ويتضافر منسجما ومتوافقًا ، لتحقيق وحدة « الانطباع » التى يسعى كتاب هذا التيار لتحقيقها ، وتوصيلها إلى القارىء ، بعد تصفيتها وتنقيتها فى مصفاة الذات . العنوان الداخلى الجانبى هو « الغربال » . أمَّا الفقرة الأولى فإنها ترد هكذا : (ولمَّا كان اليوم السابع ، وفيه تناثرت بللورات الملح فى الهواء ، تحرق عين الحسود ، جاءوا بالغربال فوق الأرض .. وفوق الغربال فرشوا حبات الفول لتسد الثقوب بين الأوتار .. ومن فوق الفول نثروا حبات الأذرة الصفراء .. ومن فوقها القمح والأرز والشعير ، وقرب الحافة الدائرية بعض الحلوى فى أغلفة براقة من لون الذهب ولون الفضة .. خرجت أمى من غرفتها بالوليد فى حضنها ، حافية القدمين ، ناعمة الخطوة ، فى رائحة عطرية وثوب جميل .. ينساب شعرها فى خصلات سوداء تاهت فيها الشعرات البيض القليلة .. اهتزت كل الألسنة فى الأفواه ، بالدعاء ، بالزغاريد .. نساء وبنات وبعض الرجال) ص ١٩ .

وتحل الحركة محل السرد ، ويقوم « الفعل » بما لم تؤده الصورة ، وتختفى تفاصيل كثيرة ؛ فى بداية قصة « لا يذكر البداية » - مجموعة (الأيام التالية) - حيث يكون الفعل المضارع هو الموجه للحركة الآنية ، والمتابع لتطور الموقف : (يلوم نفسه لأنه لم يحدد موعده فى وقت مبكر ، لماذا بعد الظهر واليوم عطلة ؟ . يعود إلى جريدة الصباح

محاولا القراءة لكنه لا يقدر على التركيز ، يقرأ طالعه اليوم ويبتسم ، ويركن الجريدة ليتابع خطوات زوجته المنشغلة فى شئون البيت ، لا تعلو بقدميها كثيرًا عند السير ، وانبعاجات عديدة أثقلت جسدها ترهلا .. يسمع صوت « السيفون » ، ثم يرى ابنه الكبير يخرج من دورة المياه وفى يده إحدى الروايات ، يتأمل نحافته وابيضاض وجهه ويتعجب . تأتى ابنته الصغيرة لتجلس لصقا به ، تعبث بالجريدة بعض الوقت ثم تترك لخيالها العنان منطلقة فى أسئلتها المحلقة المربكة .. على عكس المرات السابقة لا يستجيب لها ، ويضيق بثرثراتها وبحلولها الغريبة التى تقترحها لأعسر المشاكل العالمية والكونية . يدخل الحمام ليحلق ذقنه . على غير عادته ينظر طويلاً إلى المرآة . يطالعه وجه شاحب اللون وأنف مستطيل ، ويكتشف تجاعيد خطية صغيرة تحصر بينها فماً لا يعلوه شارب ، وبقعتين سوداويين فوق كل منهما عين جاحظة تحملقان نحوه ! يخرج إلى الطريق . حتى اللسان رأى به بعض التشققات المصفرة !! أصبحت مفاصل الساق اليسرى تؤلمه - يجد على المقهى شلة العجائز المبكرين فينظر إلى ساعته ، ويفكر إن كان يجلس قربهم أم يسرع إلى حفلة الصباح للفيلم الهندى) ص ٧ - ٨ .

وتتمثل البداية الذاتية الانطباعية فى قصص ، « الرصيد » و « فاتح الكوبرى » - مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) . وقصة « الوباء الرمدى » - مجموعة (الأيام التالية) و « المناخ » و « نبض الجناح » . بينما تنصهر الذات فى الموضوع فى بدايات قصص : « خمس جرائد لم تقرأ » و « أزمة » و « الجاحظون » - مجموعة (خمس جرائد لم تقرأ) . وغيرها مما تنعكس فى تشكيلها ثقافته المسرحية ، ودراساته لأكاديمية عن فن السينما ، والموسيقى التى أكسبته قدرة على ضبط الإيقاع الداخلى للقصة ، بما يشبه السوناتا . ويلعب الوجدان دورًا مهمًا فى مثل هذه القصص . بل إنه - عند مجيد طوبيا وفقًا لما أدلى به لمجلة فصول م٢ - ع٤ - ١٩٨٢ - يؤثر عند اختيار « الشكل » وتكوين الفكرة ، التى تتطور داخل الوجدان ، وتتأثر به (وهذا معناه أن الفكرة والوجدان - أو طبيعة الموضوع والحالة النفسية - يشتركان معًا فى تحديد الإطار - أى من الموضوع والذات وتفاعلهما معًا) . ومدخله إلى القصة كما يقول (شحنة وجدانية تصرخ بداخلى طالبة الوصول إلى القارىء . وهذه الشحنة أو الفكرة تبدأ مبهمة بداخلى ولكنها سرعان ما تتجلى وتصل إلى القارىء واضحة محسوسة) ص ٢٢٩ - ص ٣٠٠ .

وقد لاحظنا فى بداياته الدرامية أن الشخصية تعيش الآن - الحاضر ، ولا يعود بها إلى الماضى ؛ لأنه يريد لها أن تكون ماثلة أمام عينى القارىء ، تتحرك وتفعل وتنفعل

أمامه ، حتى تتحقق تعبيرية الحدث . ولا يتأتى ذلك إلّا بترابط الشخصية ، مع المكان ، والزمان ، على أن يكون « الوجدان » هو القاسم المشترك الأعظم لكل تلك العناصر . فالزمان زمان نفسى . و « الحدث » يرد على ذاكرة الشخصية طبقًا لحالتها النفسية ، وملائمًا لتوترها الوجدانى . وللمكان كذلك صفة نفسية . وهو لا يقدم بشكل تسجيلى تتابعى أصم . حتى لا تسيطر العناصر المادية ؛ فيغيب الشعور والانفعال والعوامل النفسية . بل يتكون وتتشكل مفرداته بعد مرورها بقناة « الذات » و « الوجدان » . وهما وسيلتان أساسيتان من وسائل إضفاء صفة الانطباعية .

تطورت فقرة البداية – فنيًا ولغويًا – عند يحيى الطاهر عبد الله ، حتى وصلت فى مجموعته (حكايات للأمير) إلى مدى استقر عليه ، وأصبح معروفًا به . بدأ بالاحتفال الشديد بعنصر المكان ، والإشارة إلى شخصيات بعينها ، دون الدخول إلى عالمها النفسى ؛ وأحيانًا يكتفى بذكر الأسماء وكأنها شخصيات تاريخية معروفة منذ زمن لدى القارىء . بل إنا نجد معالم أساسية فى بدايات القصص ، وفى عمودها الفقرى . مثل الجد حسن ، والشيخ موسى ، ومريم ، وحزنية ، وجامع عبد الله ، والمعبد الأثرى ، وجبانة النصارى ، وقبل هذا وذلك الكرنك القديم . والزمن الماضى هو الماثل فى ذهن الكاتب ؛ يستحضره فى اللحظة التى يحكى فيها القصة . وهو عامل مساعد على الحكى والقص ، لأن الكاتب يقوم بدور القاص أو الراوى ، الحكّاء . لذا خلت فقر البداية الفنية عنده من البدايات الدرامية . وقد تسلل هذا إلى بناء الحدث . فهو لا يستند إلى صراع ولا إلى احتدام . وأحيانًا ما يلجأ الكاتب إلى استخدام بعض الجمل الاعتراضية ؛ التى تؤكد معلومة ، أو تضيف زاوية ، أو تذكر بشخصية .

قصته « جبل الشاى الأخضر » – مجموعة (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً) تشير إلى شىء مما نقوله : (كان جدى يصب الشاى فى الأكواب من ثلاثة أباريق صغيرة وقد فرغ : تناول أبريقًا كبيرًا مملوءًا بالماء الساخن وملأ الأباريق الثلاثة من جديد وأعادها إلى المجمرة ، من جواره أمسك بالإبريق الأكبر من كل الأباريق – والمسمى بالإوزة لطول عنقه – وصب منه الماء البارد فى الإبريق الكبير حتى الحافة وأعاده أيضًا إلى المجمرة . كنا صامتين فجدى لم يكن قد تكلم بعد . كنت أرقب المجمرة : الأباريق الصغيرة الثلاثة كانت ترقد فى الرماد الناعم . والماء كان يتقلب داخلها تحت قسوة الوهج ويقلقل الغطاء الحارس . والماء المحترق كان يهرب من تجويف العنق ويصفر . وكانت أفواه الأباريق الثلاثة تبخر الدفء فى جو الغرفة الشتوى .

وكان الإبريق الكبير يصفر تصفيرًا عاليًا - فهو يرقد فى قلب المجمرة تتحلقه عيون الجمر الملتهبة) ص ٢١ .

كذلك تبدأ قصة « معطف من الجلد » . (كان المطر ما زال يسقط . وكان أقل حدة مما كان ، وكان الجو ممتلئًا بالرطوبة تمامًا . وكذلك كان باطن الأرض ، وكانت السحب الدكناء تعد بالمزيد ، كنت قد ابتسمت . فتسللت قطرات من الماء كانت على وجهى إلى شفتى : أحسست بجسمى كله « متشيئًا » بالرطوبة والملح ، كانت أضواء المدينة تبدو من بعيد - فى الظلمة - كنجوم هاوية بين الأرض والسماء المنطبقتين كنت أضرب أسفلت الشارع المبتل بخطوات سريعة . وكنت أتابعها . وكانت تعود : بدقات المطر والماء الهارب إلى البالوعات ؛ كان الشارع خاليًا .. فالمطر لم ينقطع منذ الصباح . كنت قد بلغت سدة الشارع : كان هناك - أمام البوابة المغلقة - ثلاثة أشخاص) . ص ٤٣ .

هذه القصة المنشورة فى مجموعته الأولى ١٩٧٠ ، نشرها بنصها دون تغيير يذكر ضمن مجموعته الثانية (أنا وهى وزهور البعالم) ١٩٧٧ بعنوان « أنشودة الطراد والمطر » ص ١٨ . ونلاحظ أن عنوان قصته « ٣٥ البلتاجى . ٥٢ عبد الخالق ثروت » متناسق مع النهاية ، وله دور فى كلمات البداية : (من سبع سنوات بالتحديد ، جاء عباس دندراوى ليأخذ مكانه كموظف بالثامنة الكتابية بوزارة الإسكان والمرافق بالدور الرابع من المبنى ٥٢ شارع عبد الخالق ثروت ، فى بداية الشهر الأول لم يعرف له رأس من قدم : كان يجرى مع حاجة العمل « سبهللًيا » لا ضابط له ولا رابط . يوما فى المستخدمين . وأسبوعًا فى الأرشيف . وآخر فى الاستعلامات . وما إن بلغ عم زيد صراف الخزينة سن المعاش حتى سلموه الخزينة ، وقد يكون لكلام السيد مبارك والسيد سعد مراد دخل . ودخل كبير فى إعفائه من الخزنة ومسئولية الخزنة فيما بعد وقيامه بعمله الحالى كميقاتى لحضور الموظفين وانصرافهم ومدون لخطابات الصادر والوارد) ص ٣٣ .

ولمَّا كانت البداية تُسلم إلى النهاية تحقيقا للوحدة الفنية والموضوعية ، ووحدة الانطباع ؛ فإن النهاية فى بعض قصص يحيى الطاهر عبد الله ؛ أحيانًا ما تكون بداية للقصة التالية ؛ وهذا يؤكد لونًا من ألوان وحدة النسق بين القصص ، يشكل عالمًا متميزًا فريدًا . وقد رأينا أن « الطوق والاسورة » تضم قصتين قصيرتين سبق للكاتب أن نشرهما ، « الشهر السادس من العالم الثالث » و« الموت فى ثلاث لوحات » ، ويتمثل ذلك أيضا فى قصتى « الدف والصندوق » و« المهر » ، و« الجد حسن » و« العالية » .

وتتقدم فقرة البداية فى قصة « اليوم الأحد » - مجموعة (أنا وهى وزهور العالم) خطوة نحو تقديم حركات متتابعة لمواقف خاصة بعدد من الشخصيات ، تشترك فى تواجدها فى مكانٍ واحد ، إزاء حدث واحد . حيث يتوفر عدد من الشخصيات لا يستشعر القارىء ثقلهم ولا كثرتهم ؛ لأن الكاتب حريص على التكثيف ، والتركيز فيما يتصل بالشعور والتأثير الانفعالى . (كان يعبر الطريق مسرعًا ، وكانت العربة أيضا تقطع الطريق مسرعة . خلق كثير صنعوا حلقة حول الجثة والعربة « الفيات السوداء » . صاحب العربة السوداء الذى هبط كان قصيرا ببطن لا يكف عن مسح جبهته وعنقه بمنديل أبيض كوره فى فمه . نادى رجل مسن يحمل بيده منشة - الجميع يستر عورة الميت . بائع صحف طويل ضامر يلبس جاكتة قديمة قذرة طويلة الأكمام - انحنى وفرش كمية من ورق الصحف فوق الميت ، وعاونه فى هذا شاب له شعر غطى عنقه وكتفيه ، بينما رفيقة الشاب الشابة أدارت ظهرها كى لا ترى) ص ١٥ .

ويسيطر جو الأقصر ، والكرنك القديم ، على بدايات قصص « الدف والصندوق » و« المهر » و« حج مبرور وذنب مغفور » و« الجد حسن » حيث المصطبة المشيدة من الاحجار الأثرية ، و« العالية » ، و« الوشم » حيث تلال الغرب والأفق الغربى . إنه يقدم عالمه بأسلوب حاد أحيانًا ، مباشر أحيانا أخرى ، دون تدخل منه ، وبلا شروح تفصيلية تفسد البناء . ولأسلوبه إيقاعه الشعرى الذى يتردد فى الصور ، والكلمات ، والتكرار ، والتطعيم بالعامية ، وتقطيع الجمل . مما يوحى بوحدة خفية تمنح القوة والسطوع لنسيج التجربة الفنية ، وتمهد للكشف الختامى الهامس .

لكن التطور الملحوظ فى إحكام البداية ، توفر فى (حكايات للأمير) التى ربطها يحيى الطاهر عبد الله بعالم حكايات « ألف ليلة وليلة » ، التى يحكيها « الراوى » للأمير ؛ كى يساعده فى الوصول إلى لحظة الراحة ، لحظة « النوم حتى يتخلص من التوتر والاضطراب والقلق . وقد يبدو الأمر مختلفًا - هنا - عن الهدف من راوية حكايات « الف ليلة وليلة » التى تفننت فيها شهر زاد ، حتى يظل الملك « شهريار » مجذوبا ومشدودا إليها إلى آخر الليل ، عندما يدركه الصباح . وكانت تستهدف من وراء ذلك الخلاص من الموت الذى ينتظرها ؛ فى حين تتغيا حكايات يحيى الطاهر عبد الله هروبًا من الحياة . وهنا تلعب الحكاية - الحدوتة ، التى يحكيها الراوى الفنان دور المخلص من القلق والباحث إلى الراحة النفسية وهدوء البال .

ولأنها حكايات أو حواديت ؛ فإنها اعتمدت على عنصر « الحكى » أساساً . ولأنها تقدم » للأمير » فإنه استعار لها أسلوب الحكى والقص الذى قدم لشهريار الملك فى

« ألف ليلة وليلة » . لأنها للتسلية ولدفع الأمير بعيدا عن الهموم والتفكير الممض ؛ فإنها جاءت تحاكى الناس العاديين . وكثر فيها استخدام الصياغات الشعبية لحكمة . وإحالات كثيرة توقظ فى المتلقى عالم « ألف ليلة وليلة » ، والاصطلاحات الشعبية التى تسللت إلى النص . والأغنيات الشعبية التى وظفت توظيفا ساير بناء القصة – الحكاية . ولأن الكاتب أراد إلقاء الحكاية فى جلسة واحدة ؛ فإنه اجتهد فى أن تكون قصيرة جدا ، متماسكة ، لا يصاب السامع بملل وهو يستمع إليها أو وهو يقرؤها . ومعروف أن يحيى الطاهر عبد الله كان الكاتب الوحيد الذى يسعى أولا لحفظ قصصه عن ظهر قلب . ثم لإلقائها على جماعة . وهذا هو الدافع الكامن وراء إضفاء الشاعرية على الجو العام ، والموسيقى الداخلية التى تنساب من بين الألفاظ والكلمات والجمل .

تأتى فقرة البداية لحكاية « حكاية للأمير عنوانها من يعلق الجرس » : (هذا نور مأتم يا أميرى ، لقد مات الرجل الغنى اليوم والليلة سأقطف لك من حياته الثمرة المرة والثمرة الحلوة فقد تنام . يوم حفظ كتاب الله : علقت أمه فى أذنه المخرومة خرزة زرقاء ، وقالت: « من شر عين الحاسدة والحاسد » ورشت أرض البيت بالملح . ولما جاء الرجال بالصرة فكت أمه الصرة وقالت « من مال المسلمين » ونثرت ما فيها أمام عيون النسوة : الجبة الحمراء مطرزة بالقصب ، والطربوش مغربى أحمر والمداس أصفر من جلد الجمل ، والحزام أخضر والقفطان الأبيض بخطوط سوداء . ولما لبس صابر – وهذا اسمه – ملابس الشيخ وهم بالخروج مع الرجال قبلت أمه يده وقالت: « يامولانا » ومسحت دموع الفرحة بطرحتها السوداء) ص ٨٧ .

ونهاية الحكاية تقدم حديثه مع الزمان ؛ فنفاجأ بصابر آخر مختلف تماما .

وتقدم الحكايات « صفية » فى « حكاية الريفية » بأنها (العذراء يتيمة الأبوين تبيع السلة التى تصنعها أم الأم من خوص النخيل ، لتأكل من كد يدها وعرق جبينها ، وتحيا ككل بنات الفقراء فى قفص ، بانتظار زوج فقير يمسك بيدها ويقودها للعيش معه فى قفص ، وتمر الأيام وتفقد الحلوة ابتسامة الفم وعافية البدن ويبقى الأبناء والزوج المكدود والصيف والبرد والحشرة الضارة وتراب الأرض وعفونة المش ورغيف الشعير باليد ، ولا فكاك لبنت الفقراء من مظلمة المصير المحتوم المسطور فى لوح الغيب إلا بالفعل الزاعق .. ثم يأتى النور ويحكون عنها فى الحكايات : « ولما كثر الكلام وشاع عن جمال الفقيرة وبلغ مسامع الغنى فى قصره ، تعلق بها قلبه قبل أن يراها ، وقال لرسله هاتوها . فلما احضروها ورأى الغنى شعر الخيل على رقبة الطير والوردة الحمراء بعين بقرة متوحشة ، قال : سبحانك ربى ، كأنها الطبيعة أم الكائنات ، وأرسل فى طلب القاضى ،

فجاء القاضى فى الحال وكتب فى كتابه : على شريعة الله وعلى سنة خير الأنام تزوج صاحب القصر وخزانة المال من ذات الضفيرتين أخت الشمس والقمر) ص ٢١ - ص ٢٢.

فى هذا الاتجاه اللافت كانت بداية « حكاية بزخارف » : (كان أبوه يملح اللفت ويلونه بزهر العصفر ويبيعه - تلك أميرى أول ضربة على قفا عباس من دنيا ظالمة بنت كلب والت الضرب بغير رحمة : طلق أبوه أمه كان اسمها أسماء بعد أن أنجب منها سبعة ماتوا الواحد بعد الواحد - وبقى عباس ليرى أمه العجوز ممزقة الثوب حافية تجمع وسخ البهائم وتبيع للكل وقود الأفران حتى للكاره مادامت تبيع ومادام يدفع . وتزوج أبوه من بنت بائعة كرشة اسمها صالحة فكانت شديدة القسوة عليه لأنه مولع بالحرب وفرقعة البمب - بينما البيت حجرة ضيقة وصالة ضيقة . ومن بائعة الكرشة - التى اسمها صالحة - أنجب أبوه البنت وسماها غالية ، وكانت كأمها مليحة الوجه مدورة البدن حلوة لسان ، كلامها أثواب من حرير هفهاف مطرز بالترتر الغماز ناعم نعومة بطن حية خداعة تلدغ : لقد رضعت غالبا من ثدى أمها اللبن الأسود ، أما عباس يا أميرى فكان عليه أن يناديها يا أختى وأن ينادى أمها يا أمى) ص ٤٥ - ٤٦ .

إنه فى كلمات محددة ، وفى جمل قصيرة ، وفى أسلوب يربطها ربطًا مباشرًا بالواقع المعاش الملىء بصور القهر ، والظلم الاجتماعى ، والاستغلال الذى تمارسه القوة المالكة ، ضد القوى المقهورة غير المالكة . وهو عالم احتفلت به حكايات « ألف ليلة وليلة » . وهكذا استطاع الكاتب فى بداياته ؛ وربما فى ثنايا كل الحكايات التى حكاها الراوى الفنان للأمير ، جمع بين عناصر الواقع الاجتماعى والإنسانى الذى يعيشه الإنسان المصرى المعاصر لكتابة الحكايات ، وبين مفردات ولغة وصور الحكاية الشعبية بعامة ، وحكايات « ألف ليلة وليلة » بخاصة . وفى توسله إلى ذلك استعان بلغة تجاوز فيها القاموسية ، والنثر التقليدى ؛ والجمود ، وشكل لغته الخاصة (لغة السرد ، والوصف ، والحوار) ، التى أسهمت فى بناء القصة القصيرة الفنية ، وكانت هى محورها ومركز الدائرة فيها .

● تقودنا هذه النقطة عند يحيى الطاهر عبد الله إلى متابعة عنصر شديد الأهمية فى بناء القصة القصيرة بعامة : ألا وهو الجانب اللغوى ، وما يستخدمه الكاتب فى السرد والوصف ، والحوار . فالتشكيل اللغوى مهمة من المهام الصعبة فى القصة القصيرة . نظرًا لدقتها ، وكثافتها ، وتركيزها . إنها أداة قديمة ، تراثية ، مشتركة . يتوسل بها الشعراء ، وكتاب المسرح ، والرواية ، والنقد ، والمقال . فكيف يأتى التميز ، وحسن

التوجيه ، والإفادة ، فى وقتٍ واحدٍ . كما أنها الأداة الوحيدة التى توسل بها كل كتاب القصة القصيرة فى مصر ، منذ صالح حمدى حماد ومحمد تيمور وحسن محمود ومصطفى لطفى المنفلوطى ومحمود تيمور ومحمود البدوى ويحيى حقى ومحمود كامل المحامى ومحمد يسرى أحمد ويوسف إدريس وزكريا الحجاوى وسعد مكاوى ، حتى الجيل الذى نكتب عنه .

وطبعى أن يأتى الحديث عنها بعد الوقوف عند العنوان ، وفقرة البداية ؛ لأن لغة السرد والوصف تمتد وتتشابك وتصل حتى نهاية القصة القصيرة . ومحاولة التجديد فى أى جانب لابد وأن تنعكس فى الجوانب الأخرى المتصلة باللغة . كما أنه لا ينفصل عن الموضوع والشخصية وماشابه ذلك . ففى قصة « الملح الذى نزرعه » - مجموعة (البحث عن المجهول) - لمحفوظ عبد الرحمن ، نجده يعتمد على تعدد أصوات القص والحكي .. الصوت الداخلى للبطلٍ - نبيل - والصوت الخارجى للكاتب أو الراوى . ويحاول اقتحام الداخل . وأحيانا يعرضه فى شكل المونولوج . بالإضافة إلى تحريك الشخصيات فى مواقف درامية : ميرفت ، أنعام ، عواطف ، اسماعيل ، زكى . وكما تتداخل الاصوات فإن الأزمنه عنده تتداخل هى الأخرى .

ولمَّا كان راغبًا فى تعرية الواقع العلمى فى الجامعة . والواقع الاجتماعى الذى هو انعكاس لها خارج الجامعة . وتفسخ العلاقات الإنسانية . وقتل الرغبة فى الوصول إلى شىء نافع ومثمر وحقيقى ؛ فإنا نراه يعدد من أصوات الرواة ، الذين ينظرون إلى شخص « هانىء » من وجهة نظر كل منها . ذلك أن « هانىء » هو الشخصية التى تتمحور حولها مجموعة من العلاقات السالبة والإيجابية . والتى تدور حولها شخصيات أخرى معاونة ومضيئة ؛ لتكشف لنا موقف « هانىء » من القرية ، والمدينة ، والجامعة ، والطب ، والآداب ، والمرأة الخبيرة المجربة ، والفتاة البريئة الراغبة فى تحقيق حلم الأمان والهدوء . كذلك الحال بالنسبة لقصة « الحافة » - مجموعة (البحث عن المجهول) و(أربعة فصول شتاء) حيث الحوار البسيط المركز الذى يكشف عن وعى درامى حاد ؛ بالأحداث والشخصيات ؛ والمواقف ، وحيث ينصهر الماضى فى الحاضر وفى المستقبل (أنظر صفحات ١٣١ ، ١٢٩ ، ١٢٨ ، ١٤٢ ، ١٤٣) .

ويستعين الكاتب بالمونولوج الداخلى ؛ مع أصوات أخرى داخل البناء اللغوى ، فى قصة « الملح الذى نزرعه » - مجموعة (البحث عن المجهول) ، (وبحث لنفسه عن مكان بين الوجوه التى كان يعرف أكثرها ، واختار مكانًا بجوار « أنعام » ذات الثوب

الأزرق ، فصاحت فيه زميلة أخرى لها : - اجلس بجوارها .. أقسم أننى لن أتزوجك !.. وضحك .. وضحكوا كثيرا ، حتى بدا له أنهم خرجوا اليوم ليضحكوا فقط .. كانوا يخرجون فى رحلات كثيرة ، وكانوا يلحون عليه أن يذهب معهم .. وكانت هذه أول مرة يستجيب فيها لدعواتهم .. « ممر ضيق أمر به .. روحى تنضغط بين جدراته القاسية .. كم أتمنى أن أخلو إلى نفسى فى هذه الرحلة .. لو حرمونى ذلك فسأعود مرة أخرى وحدى .. لو استطعت أن أذهب إلى حافة الباخرة .. المياه البنية تمتد إلى الأرض السوداء .. لا شىء يجذب الاهتمام سوى السماء الزرقاء .. صافى لونها يهز قلبى .. أتمنى كطفل أن أمد يدى ، وأعبث فى « رغاوى » لونها الأزرق .. قلبى يتمزق بأصداء أغنية فيروزية حزينة .. وأبكى وأنا استند إلى حافة السفينة الصلبة .. وربما لا أبكى .. فقط أريد أن أكون وحدى . ولكننى لا أستطيع .. إنهم ينظرون إلىّ .. نظراتهم تطالبنى بأن أهتم بهم ، وأضحك فى وجوههم .) ص ١٠٢ .

ورغم أن الكاتب ممن يجيدون كتابةالحوار الدرامى ، فإنا نلاحظ أنه يأتى متناثرًا فى أغلب القصص ولا ينفرد بموقف خاص أو ديالوج كامل ؛ وإنما قد تأتى الجملة الحوارية - هكذا - من طرف واحد . اللهم إلاّ فى بعض المشاهد . ذلك أن صفحات ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، من قصة « السور » يحتل الحوار أكبر مساحة فيها . كذلك الحال بالنسبة لصفحات ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، من مجموعة (البحث عن المجهول) .

وغالبا ما يكون السرد مبنيا على حكاية عن آخر ، أو يكون الوصف معتمدا على الرؤية المباشرة (وكان ابراهيم يلح على عبده أن يجد له عملاً فى المصنع الذى يعمل فيه ، أو أى مصنع آخر . وبعد شهور أخبره أنه وجد له عملاً . ومن الصباح سيذهب ابراهيم إلى العمل الجديد . لكن عبده قال له أن يلبس قميصا وبنطلونا .. فكيف يذهب بالجلباب إلى المصنع ؟ . وفى البداية عارض بشدة ، فقد كان له « غية » فى لبس الجلباب الذى يظهر « الصديرى » من تحته ، وكان يؤمن أن ملابس الأفندية لا تناسبه . ولكن لم يكن هناك بد من أن يغير زيه .. واشترى له « بنطلون كاكى » من عند نفق شبرا ، وأحضر له عبده قميصا لم يكن استعمله غير مرات قليلة) ص ١٥١ .

وقصة « أربعة فصول شتاء » تتوسل بأسلوب السرد العادى : (وهانىء صديق قديم رغم أننى أكبره سناً بسبع سنوات . كانت أمى هى الصديقة الوحيدة لأمه فى كفر الزيات ، فلم تكن أمه تصادق أحدًا . وفى الحقيقة كانت أمه طرازاً متميزاً من النساء .

كانت جميلة حتى بعد أن تقدم بها السن . وكانت صغيرة ، فرغم أن هانىء تخرج فى الجامعة ؛ فإن عمرها لم يكن قد وصل إلى الأربعين . وكانت قد تعلمت بعض التعليم فى المدارس الفرنسية . وهذا ما جعلها غريبة بين أمهاتنا . أمى مثلاً لم تكن تعرف القراءة والكتابة . ولم تقتنع حتى الآن أن الرسم شىء يستحق أن يعطيه الإنسان جزءاً من وقته . وأورثت الست ثريا أبنها هانىء كثيرًا من صفاتها ، حتى فى طريقة كلامه وتفكيره . وقبل ذلك أورثته عيونها العسلية الصافية ، وفمها المتورد البض) ص ١١ مجموعة (أربعة فصول شتاء) .

ويقدم « خديجة » على هذا النحو : (لقد أحببتها . لا يمكن أن يفهم أحد أبدًا ماذا أعنى ؟ لقد أحببتها .. حباً مختلفاً عن عواطف هذا القرن .. حباً مختلفاً عن عواطف البشر .. كانت لى أمًا وحبيبة وعشيقة وأختًا وصديقة وكل شىء .. فى اللحظة التى ماتت فيها أمى أحسست أننى محتاج إليها بكيانى كله ، هى وحدها التى استطاعت تعزيتى . كل الكلمات قبلها كانت جوفاء . طول الأيام الثلاثة التى عشتها بعيدًا عن القاهرة أتلقى التعازى كنت أفكر فيها معًا . وعندما عدت إلى القاهرة هرولت فى ميدان المحطة - وقد لبست لأول مرة فى حياتى رباط عنق أسود - إلى أول تليفون وتحدثت إليها . علقتنى بين الموت والحياة لحظات . وعندما قلت لها إن أمى ماتت أحسست لأول مرة بما تعنيه الكلمة . وكانت أول إنسان أقول له إن أمى ماتت) ص ٥١ - مجموعة (أربعة فصول شتاء) .

ورغم تقليدية أسلوب السرد ، والوصف ؛ فإنا نلاحظ أنه كان حريصًا فى بعض الأحيان على أن تجمع لغته بين جمال الأسلوب ودرامية الانفعال أو الأداء . الجملة عنده شديدة القصر . تتطور بالفعل أو بالانفعال . ثمة تمازج كامل جملة السرد ، وكلمات الوصف ، ومفردات الحوار . مع ما أشرنا إليه من تعدد الأصوات ، وتباينها . وتداخل الصوت القادم من الخارج ، فى الصوت النابع من الداخل ؛ بشكل يوحى بارتباط الواقع الخارجى واتحاده القوى مع الواقع النفسى الداخلى .

وحتى عام ١٩٨٨ حين قدم محمد البساطى مجموعته (هذا ما كان) وهى المجموعة الثالثة ؛ نجده فيها وقد التزم بالأسلوب التقليدى فى الحكى ، والقص ، والوصف ، والسرد . لا جديد يذكر . ذلك أنه يصور « الواقع » بآلياته الموجودة كما هو ؛ من خلال انطباعه الشعورى عنه أحيانًا . حيث تدور قصصه حول قريته الأولى ، كما كانت فى المجموعة الأولى (الصغار والكبار) ١٩٦٧ . رغم انقلاب المفاهيم والقيم وتغير

العلاقات ، والتحول فى البنية الاقتصادية والاجتماعية والفكرية ، وتعديل بعض أساسيات الرؤية السياسية .

فما يزال الكاتب يحكى ويقص . والقرية ثابتة على شاطىء النهر بالتحديد . والعجوز تحمى أطفال القرية ، وتتيح لهم فرص الاستحمام ، وأكل التوت من شجرتها العجوز التاريخية ، « التوت البرى » . نفس الشىء فى قصة « هذا ما كان » . القرية ، وعبد السميع ، وعم شاكر ، ينتهى بهما المشوار إلى الوقوف عند المنحنى يحدقان فى صمت ، ونباح الكلاب يتردد وسط الأشجار . والحاج العنانى يحمى من ينهبون دون تسديد الدين . والكاتب يحكى ، ويقص ؛ لا جديد لديه فى الجمل والعبارات . أدواته تقليدية . شكله قديم ، لغته تنتسب إلى مراحل سابقة . « قالت أمى » « قلت : كانت تجلس أمام الموقد تنفخ فى النار » . « وقف أمام البيت المهدم » . « كنت أنام وجدى فى حجرة واحدة » . « كان أبى يحمله فى الليل » . « كانت المرة الأولى التى يتحدثان فيها عن العم زيدان » . « قال أبى إنه هناك » « قالت أمى وماذا كانوا يريدون » . « قال أبى إن جدى لم يخبره » . ص ٤١ .

هذا الاسلوب التقليدى الذى لم يتغير فرض نفسه فى ثنايا قصص مجموعته (أحلام رجال قصار العمر) ١٩٧٩ . حيث يسيطر الكاتب على كل شىء . والعجوز . والعشة . والعزبة . والصيادون . والعشة أيضا تقع على شاطىء النهر أو حافته أو على جانب الطريق . (قصص : على جانب الطريق - أث . اث - ابن الموت - الصياد) . وأسلوب الحكى كما هو : « كنت أعبر الجسر الخشبى إلى الترعة الأخرى ، « كان يستحم كل يوم بالماء البارد » ، « كان يأتى إلى حجرتى » ، « كانت أمى تقول » ، « كانت تمر أيام لا أراه فيها » . « كنت أصحو فجأة فى الليل » ، « وكنت أغلق الباب تاركًا فراغاً صغيرا يسمح بمرور الهواء ، وأتمدد على جوال . ومن خلال الفراغ الصغير كنت أحدق إلى أقدام المارة أمام الدكان » ص ٣٤ .

إنه شديد الولاء للواقعية . لا يلجأ إلى المونولوج الداخلى ، وتيار الوعى ؛ وإنما يعتمد على الوصف وملمة الواقع بكل جزئياته وتفاصيله . وفى قصة « مشوار صغير » نجد الليل ، والأرض ، والتفاصيل المعروفة عن القرية المصرية . بل إنّا نجد الحوار المطول الذى يمكن الاستغناء عن ثلاثة أرباعه . ربما كانت رغبته العارمة فى حشد التفاصيل الواقعية ، ذات انعكاس على لغة الحوار ، التى اتسمت بالاستطراد ، والتكرار . وما نلاحظة فى هذه القصة (ص ١٧) وفى قصة « الرجل والحمار »

ص ٢٩ نجد تأكيدا له فى قصة « موكب الحزن » حيث الوصف الدقيق للمكان ص ٩٧ : (الحارة كما سورة ضيقة . انزلقت بين الجموع . بدا لى من وصف أبى للمكان . أننى لست غريبا عنه . دكاكين صغيرة متلاحقة كثقوب فى حائط ، وهدهد ميت معلق على واجهة حانوت التوابل . مقهى فرغلى بدت اليافطة العريضة غارقة فى سحوب هادىء) . ويستمر قائلا : (أرض الغرفة عارية . والبلاط الملون يتخذ خطوطا مائلة . وبقايا طعام على مقعد صغير . نظرت من خلال فتحات الشيش . النافذة تطل على المقهى من الداخل . والرجل لايزال ممددًا على الأريكة ، ويداه أسفل رأسه) ص ١٠١ .

يتكرر هذا الوصف الميكانيكى التقليدى فى معظم قصص الكاتب . وهذا يتناقض مع القول بأنه (يصوغ القصة فى بناء محكم إلى جانب الصورة التعبيرية المركبة واللغة المواكبة لمستوى الحدث وتوتره) كما يقول الدكتور مراد مبروك فى كتابه (الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المصرية) ص ٤٣ . بل إنه يسرف فيدعى أن بناء القصة عند محمد البساطى (يتراوح بين السرد والمونولوج ، بين الحوار الخارجى والمونولوج الداخلى لكن فيها تشكيلا ممتازا من عدة عناصر أهمها التفكير بالصور وليس الاقتصار عليها فى البناء أو التعبير مع الاقتصاد والتركيز والاكتفاء بما هو دال وموح وكلها دلالات فنية تبشر بميلاد الشكل الجديد) ص ٤٤ .

ثم نراه يبالغ إلى حد غير مقبول فى حكمه على المجموعة الأولى للكاتب (الكبار والصغار) ويصفها بأنها تحمل (إرهاصات التعبير بوسائل التشكيل السينمائى حيث اعتمد الكاتب فى البناء القصصى على التفكير بالصور الذى يصل فى معظمه إلى الصياغة السينمائية سواء فى التشكيل أو التعبير حتى لنجد طريقة كتابة السيناريو السينمائى ماثلة أمام أعيننا ، فالكاتب مثلا يتحرر من حروف العطف والربط والوصف ولا يعتمد على الحركة الخارجية فقط إنما يدعمها بالحركة الداخلية ويحرص على الانتقال من لقطة إلى لقطة أو مايعرف بالتقطيع مع الاستغناء عن التفاصيل وإحداث التأثير عن طريق تتابع معين للصور واللقطات فى اللحظة التى يصبح فيها المتلقى قادرًا على إكمال الفجوات بين هذه الصور) ص ١٥٨ .

إنها ملامح غير مفهومة أولاً . وغير مبررة ثانيا . ولا دليل يثبتها من القصص القديمة والحديثة للكاتب أخيرًا . ويبدو أن مراد مبروك تأثر بالمقدمة التى كتبها على شلش للمجموعة القصصية الأولى لمحمد البساطى . فليس ثمة تقطيع سينمائى . ولا حركة داخلية . وإنما هناك سرد تقليدى ، ووصف عادى جدًا . ولغته لا تحتمل كل هذه

التأويلات والدلالات والتخريجات . ويرى عبد الرحمن أبو عوف (إنه انساق فى نفس ما نلاحظه على معظم قصصه من وصف وحوار غير مركز واهتمام بعديد من الشخصيات غير المحورية ، رغم أنه يتقى موارية الرواية واختفاءه وزوبانه فيما يسرد) ص ٧٤ - « البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية ١٩٧١ .. ويؤكد على أنه (غالى فى إيراد تفاصيل لا لزوم لها . كوصفه الأمكنة والمقابر بالذات على حساب التركيز المطلوب فى لقطة سريعة كهذه) ص ١١١ .

ويبدو أن محمد البساطى ظل محافظاً على تعاليم المدرسة الواقعية فى قصصه التى أصدرها فى السبعينيات والثمانينيات ؛ دون أن يجرى عليها تغييرًا فنيًا ملحوظًا . إذ احتفظ لها بكل ملامحها وعناصرها .

وقد ذكرنا له مجموعته التى أصدرها فى الثمانينيات ١٩٨٨ ، « هذا ما كان » . كما أن مجموعة « حديث من الطابق الثالث » ١٩٧٠ قد ضمت قصصاً نشرها فى الستينيات مثل « العم وأنا » - مجلة « الكاتب » سبتمبر ١٩٦٣ - ع ٣٠ - ص ١٥٠ . و« قصة رجل ميت » فى عدد أكتوبر ١٩٦٦ - العدد ٦٧ ص ١١٠ - وقصة « المعلم » - المجلة - نوفمبر ١٩٦٩ - العدد ١٥٥ - ص ٩٥ . وهى تحمل ملامح الستينيات دون إضافة أو تعديل أو تغيير أو حذف . وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن ولاءه للاتجاه الواقعى فى السرد والتصوير والوصف لم يتأثر بأية خطوات جديدة طرأت على هذا الاتجاه ، وعلى أسلوب الكتابة القصصية الذى يهتدى به .

وإذا كان لنا أن نتلمس شيئا من التطوير فى أسلوبه ؛ فإنه تلزم الإشارة إلى جملته التى أصبحت قصيرة ، وإلى محاولته الالتفات إلى تحريك الصورة ، والشخصية ؛ بحيث يصبح الموقف ديناميكيا . وقد يبدو ذلك فى مجموعته الأخيرة (منحنى النهر) ١٩٩٢ . وفى بعض القصص وليس كل القصص . أمّا قصص مثل : « الرحيل » و« الرجل والحمار » و« مشوار قصير » و« اث . اث » و« الصياد » و« ابن الموت » و« التوت البرى » و« الخروج » و« لقاء » و« هذا ما كان » و« العم زيدان » و« الجفاف » و« الكبار والصغار » و« أحلام رجال قصار العمر » و« حديث من الطابق الثالث » و« قصة رجل ميت » ؛ فإنها شديدة الإخلاص لتكنيك القصة الواقعية - كما يقول الدكتور شكرى عياد - بل إنها تقصد قصدًا إلى تجريد الأسلوب الواقعى من زيادات « تيار الوعى » أو « المونولوج الداخلى » ؛ كما تتخلص تخلصاً تاما من « زاوية الرؤية » باعتبارها أسلوبًا فى التكنيك لا باعتبارها دافعًا إلى اختيار الموضوع .

وهذا هو ما أوافقه عليه . بل إنى أرى أنه على صواب حين يقول : (وربما كان محمد

البساطى أقرب كتاب هذه المجموعة شبهًا بيوسف إدريس ، وقد نستطيع أن نشير إلى مشابهات فى اختيار الموضوع ، وطريقة العلاج ، بين قصة مثل « أبو الهول » ليوسف إدريس ، وبين قصة مثل « ثلاث درجات » لمحمد البساطى لولا أن البساطى يحرص على أن ينأى بأسلوبه عن نبرة المحدث التى تميز يوسف إدريس) . القصة القصيرة فى مصر - ط ٢ - دار المعرفة ١٩٧٩ ص ١٧٩ . وأضيف إلى أن ببعض قصصه شبهًا بقصص محمود البدوى إلى حد كبير . وفى بعضها الآخر شبه بقصص شكرى عياد نفسه . وقد يقوم هذا كله سندًا لعدم الموافقة على ما يزعمه بعضهم ، (إن محمد البساطى الذى يعرفه عشاق القصة المصرية ، واحدًا من أكثر مبدعيها أهمية وتماسكًا ، الذين وصلت إبداعاتهم بين حساسيات ثلاثة مراحل من تباشير الستينات إلى الآن . يستطيع أن يستبعد لنا الإحساس بوحدة الزمن مهما تمايزت مراحله ، ووحدة التجربة الإنسانية مهما تمايزت بيئاتها ، ويستطيع اكتشاف قدرة اللغة القصصية على تجسيد وحدة الصورة والفكرة . البيئة والدلالة فى تكوين واحد تصنعه الكلمات المنظومة : ولكن القصص تدفعنا إلى أن نبحث متسائلين : من أى شىء تتكون القصص غير مجرد الكلمات) .

إنها الكلمات التى علق بها المسئول عن إصدار « مختارات فصول » ١٩٩٢ ؛ وكان قد دوّن غيرها فى ١٩٨٨ عندما أصدر لنفس الكاتب مجموعة (هذا ما كان) . وإذا كانت المساحة الزمنية بين المجموعتين أربع سنوات ؛ فإنها بالنسبة لبهاء طاهر لم تتعد عامًا واحدًا .. فقد أصدرت نفس السلسلة مجموعة (بالأمس حلمت بك) ١٩٨٤ ؛ ثم أصدرت له (أنا الملك جئت) ١٩٨٥ . ولا يحاول بهاء طاهر التجديد فى أسلوب الحكى والسرد . إذ إنه يسرف فى التوسل بهذه الطريقة العادية فى قصص « المظاهرة » ص ١٠٨ ، وقصة « أنا الملك جئت » التى تشبه أدب الرحلة فى كثير من الأحيان . وهو يقترب من أسلوب الحكى الشعبى على لسان البطل (حين خرجت عرفت المسألة . زوجتى أم العيال دفعت مبلغًا كبيرًا جداً لرجل مهم فى الوزارة وبالتليفون أمرهم بالإفراج عنى . دفعت كل ما كان معنا . وما بقى صرفته على العلاج والله . الحمد لله على كل حال والآن تحدثنى عن العمارة ؛ أى عمارة ياسيدى ؟ تغور العمارات والمال وتعود لى صحتى . أنا على العموم لا شىء لى فى هذه العمارة . أخذها الاولاد . هنيئا لهم ياسيدى . أنا لا أريد شيئا من الدنيا .

ماذا كنا نقول من أصله ؟ انظر كيف يجر الكلام بعضه ؟ ربنا يسامحك . آه أنا لا أحب أن أدخل أقسام البوليس ، طبعًا هذه الحكاية كانت من أيام زمان والدنيا الآن

حرية والحمد لله . ولكن ماذا أفعل فى طبعى ؟ لا أحب أن أدخل الأقسام . المحامى يقول عندى عقدة نفسية . ربنا يسامحه . ما علينا . المهم من يوم أن نجانى ربنا من هذه المصيبة وأنا لا أفعل شيئًا إلا بمشورة المحامى . لا أبيع إلا وهو معى . لا أشترى إلا ورجلى على رجله . لا أرفع إصبعى إلا بإذنه . هو الذى يشير على بكل خطوة . والحمد لله لم يحدث شىء إلا أنه ينبهنى . ينهب يا سيدى ولكننا لم نعرف طريق الأقسام . والآن تريد أنت أن تجرنى إلى القسم ؟ لا . لن تجرنى فالعمارة ليست باسمى ولا دخل لى بها) ص ١٥٠ - ١٥١ - مجموعة (الخطوبة) ط ١ . هذه الوسيلة سبق ليحيى حقى وشكرى عياد ويوسف إدريس استخدامها . وإمعانًا فى العادية فإنا نلاحظ أنه يسرف فى التفاصيل والجزئيات ؛ إلى الحد الذى قد يسهم فى خلخلة البناء وهدم التماسك الفنى المطلوب . من ذلك مثلا ما نقرؤه فى صفحة ٦٢ قصة (اللكمة) مجموعة (الخطوبة) ، وفى صفحة ٦٠ ، وفى صفحة ٦٥ . يقول ص ٦٠ ، (جلست على أحد المقاهى وأسلمت جسدى للشمس ، لكننى شعرت بالحر بعد قليل فانتقلت إلى داخل المقهى ، وأصبحت بذلك قريبًا من الراديو وكان عاليًا جدًا . ثم جاء صبى صغير يريد أن يمسح حذائى فرفضت ولكنه أصر . قال إنه سيأخذ منى قرشا واحدًا لا أكثر ، وقال إن أباه مريض وأنه هو الذى يجرى على الأسرة ويعالج أباه ، وظل يكرر ذلك عدة مرات بنفس الطريقة . قلت إننى لن أمسح الحذاء ، وحين ظل واقفا زعقت له فابتعد وهو يطرق الصندوق بفرشاته) .

وفى صفحة ٦٢ يقول : (فى المساء ، بعد أن صحوت من النوم ذهبت إلى البار الذى ألتقى فيه مع كمال وسمير كل ليلة . كان فى الحقيقة مقهى صغيرًا « خموره رخيصة » وضجته شديدة ، ونعرف كل ما يدور فيه : فى أول الليل تكون الضجة نداءً عاليًا على الجرسون . ومساومات عنيفة مع الباعة الجائلين ، ثم يبدأ دور الضحك والغناء فى الأركان ومحاولات إسكات المغنين وفى آخر الليل ينفجر أحدهم بالبكاء أو يأخذ فى السباب بصوت مرتفع فيقذفون به خارج المقهى ويخرج الباقون بعد قليل . سيقانهم تهتز ورءوسهم محنية) .

وفى صفحة ٦٤ ، ٦٥ يقول ما نصه : (وفجأة بدا لى كل شىء مضحكًا . أخذت أضحك مع الباعة الجائلين . اشتريت أشياء مختلفة : « سميط » وجمبرى ، وورقة يانصيب ، وباغات للقميص . وساومت البائع الذى يحمل السجاجيد على كتفه على ثمن سجادة عاينتها بدقة ، واشترك كمال وسمير معى فى المساومة كما نفعل كل ليلة . وقال البائع إنه لن ييأس منّا وإنه سيبيعنا سجادة ذات ليلة . وضحكنا ، ووضعت قدمى على

صندوق ماسح الأحذية بعد أن انتهى من سمير ، وحين خبط على صندوقه لأغير قدمى التفت له فابتسم لى وسألنى إن كنت لا أعرفه .

قلت إننى بالطبع أعرفه . ألا يمسح حذائى هنا كل ليلة ؟ قال إن هذه هى أول ليلة يأتى فيها إلى هنا . ولكنه قابلنى فى الظهر فى مقهى وأننى زعقت فى وجهه . قلت لا أذكر ولكن حقك على . ضحك وقال العفو ، ولكن الروشتات معى فى جيبى أتريد أن تراها ؟ التفت سمير وقال أى روشتات ؟ نحن فى خمارة أم فى مستشفى ؟ وضحكنا وضحك الولد أيضًا وقال أتريد أن ترى ؟ أرى ماذا ؟ إحك هذه القصة للأستاذ سمير ، أنا لا أفهمك .)

إن القارىء العادى سوف يلاحظ أن ما استشهدنا به من فقر يعتبر عيبًا لا يغتفر فى بناء القصة القصيرة الحديثة. وأنه لم يعد مقبولاً من كاتب متمرس ، يبدع فى مجالى القصة القصيرة والرواية الطويلة . وأن مثل هذه الزيادات والاستطرادات كانت سلمحًا فى البدايات الأولى لنشوء فن القصة القصيرة فى مصر . وأن أول خطوة نحو التطور الحقيقى لإبداع قصة جيدة تمثلت فى التخلص من النتوءات والاستطرادات والتفاصيل والجزئيات التى لا علاقة لها بوحدة الانطباع ، بل بوحدة النسيج ، والتماسك ، والتكثيف ، والتركيز .

والسرد فى قصة « محاكمة الكاهن كاى - نن » من مجموعة (أنا الملك جئت) حافل بالشروح والتفسيرات فضلاً عن وصف المعبد ، والفرعون ٥٨ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ١٠٣ . ثم ما ورد من وصف للكازينو ٧٢ ، ٧٣ ، مع كثرة عدد الشخصيات التى أشرنا إليها مسبقًا . وهى سمة ملاحظة فى قصص مجموعتيه (بالأمس حلمت بك) و (أنا الملك جئت) . والمجموعتان صدرتا فى منتصف الثمانينيات ؛ مما كان يستلزم إجراء لونٍ من التعديل والحذف ، أو « الصنفرة » إن صح التعبير . فلم يعد القارىء يرضى عن وصف تفصيلى لشقة على هذا النحو : (.. فتحت الباب بمفتاحها وفى مدخل الشقة كانت هناك ستارة بيضاء ، عبرناها فدخلنا إلى صالة فيها مناضد صغيرة تعلوها دمى وتماثيل خشبية صغيرة على مفارش بيضاء مطرزة . كانت المفارش ناصعة البياض والمناضد الصغيرة والتماثيل التى تعلوها موضوعة فى أبعاد متناسقة تمامًا وسط زهور عفية ومعتنى بها . كانت زهور قرنفل كبيرة بيضاء وحمراء ووردية . وعلى جانبى الصالة كان هناك دولابان خشبيان بضلف زجاجية لها ستائر من الدانتيللا ، ويزدحمان بالكتب . ووسط الدولابين بالضبط مائدة خشبية مستطيلة تجلس إليها سيدة ذات شعر أبيض معقوص

تلبس نظارة كبيرة العدسات وتقرأ مجلة) ص ٢٤ - ٢٥ بعدئذ بصفحة واحدة يصف وصفًا دقيقًا غرفة آن مارى : (كانت غرفتها صغيرة ومرتبة ، أثاثها حديث وبسيط على عكس الصالة وتشغل الحائط أرفف عليها كتب كثيرة . وكانت تتوسط أحد الأرفف زهرية طويلة من الكريستال فيها زهرة واحدة بيضاء كبيرة . وعلى الحائط كانت صور القديس فرانسوا برأسه الحليق فى الوسط . وكان اللون الأبيض فى كل مكان ، المفارش وغطاء السرير وستائر النافذة الدانتيللا) . ص ٢٧ وهكذا يأتى تصوير الحديقة فى الخارج .

أمَّا الحوار فى قصص بهاء طاهر ؛ فإنه عنصر لافت فى قصصه الأولى - وبخاصة تلك التى ضمتها مجموعة (الخطوبة) . مكتوب بالعربية السهلة . متأثر فيه بخبرته المسرحية وثقافته الدرامية . وربما تكون كثرة الشخصيات فى قصصه القصيرة قد جاءته من انعكاس فهمه لتقنية الدراما . حيث تكون لازمة ؛ ويكون « الحوار » قاسمًا مشتركا بينها جميعًا . لكن الشخصيات الكثيرة فى القصة القصيرة - وإن استخدم الحوار بينها بذكاء ومهارة - ليست مفضلة ؛ وتصرف النظر عن التركيز فى جانب واحد من جوانب الشخصية ، أو لمحة واحدة ، أو خاطرة عابرة ، أو ما شابه ذلك . بالإضافة إلى أنها تثقل كاهل البناء ؛ مثل تعدد « الأحداث » و « المواقف » و « الأفكار » و « الموضوعات » . إن القصة القصيرة هى فن « التفرد » . ولمَّا كان بهاء طاهر حريصًا - ككاتب واقعى انطباعى - على أن يعبر عن مشاعره الخاصة ، وانطباعاته الذاتية ؛ فإنه استخدم ضمير المتكلم « أنا » فى معظم نصوصه القصصية القديمة منها والحديثة .

أمَّا الجديد الذى يمكن الإشارة إليه ؛ فهو استخدام العناوين الداخلية ؛ للانتقال بأسلوب السرد من حالة إلى حالة ؛ لدرجة أنه يسرف فيه أحيانًا . والدليل على ذلك قصته « كومبارس من زماننا » حيث نجد :

١ - مجرد أمثلة .

٢ - ما حكاه لى المهندس الزراعى فى شقته بعد أن شرب أربع زجاجات من البيرة .

٣ - ما قاله صاحب العمارة حين طلبنى فى مكتبه وبعض دروسه المستفادة من تاريخ حياته .

٤ - المهندس - الممثل يقوم بزيارة مفاجئة ويدلى بموعظة ختامية . لعله حاول كسر حدة البناء التقليدى الصارم الذى وضعه هندسيًا لقصصه القصيرة .

وتواجهنا - بالنسبة لبهاء طاهر - مقالات كثيرة جدًا ، تلتقى عند تحليل رواياته ، وبعض مجموعاته القصصية القصيرة . ونفاجأ بقلة الحديث عن لغة السرد والوصف والحوار . رغم أهمية هذه العناصر . ولا نفاجأ بتعميمات وأحكام مبالغ فيها عن « اللغة » تأتى هكذا كيفما اتفق . ينقل بعضها من بعض . ولا يقف أحدها عند التحليل النقدى اللغوى والأسلوى الدقيق . بل إنا نعجب إذ نقرأ فى دراسة جامعية حرص صاحبها على أن يخضع كل عنصر فى قصص بهاء طاهر إلى التجديد ، و لابتكار . الرؤية ، الموضوع ، البناء ، الحلم ، الحوار ، الحدث ، الموروث وحداثة النظر فيه ، وجدة الإفادة الفنية منه . إلى غير ذلك .

كتب صبرى حافظ فى مجلة (الآداب) البيروتية . يوليو ، أغسطس ١٩٧٥ ، العدد ٧ ، ٨ من السنة ٢٣ ؛ مقالاً ضافيًا بعنوان (بهاء طاهر : عالم البراءة والدينونة والتحقيقات المستمرة) هو نفسه المقال السابق نشره بمجلة (الطليعة) المصرية - سبتمبر ١٩٧٢ ، بعنوان (لعبة البراءة والدينونة والتحقيقات المستمرة) أطلق فيه كثيرًا من النعوت والصفات على اللغة التى يستخدمها بهاء طاهر فى ظل البناء التقليدى للقصة القصيرة ؛ دون أن يأتى بنماذج مؤكدًا دورها فى البناء الفنى . وإنما اعتبر ما أقدم عليه بهاء طاهر « أسلوبًا تعبيريًا مباشرًا » هو جزء من منهج فنى فى التناول يعمد فيه الكاتب إلى أن « يكون عين كاميرا حساسة محايدة لا تنفعل . لا تجمل الواقع ولا تشوهه . ولا تضيف إليه ولا تتكهن بما فى داخله . تقدمه وحده عبر الزوايا التى تجعله أكثر نطقًا وأكثر تمكنًا من أن يضىء فى أعماق القارىء القدرة على اكتشاف نفسه وواقعه بصورة أكبر) ص ٢٤ .

ويوهمنا مراد مبروك بأنه ظفر بحكم جديد على اللغة ، دون أن يخرج عن دائرة صبرى حافظ قيد أنملة ، ودون أن يخصص للغة فصلاً مستقلاً - حيث يتحدث عن الطفل - الرمز عند كتاب الستينيات ، فإذا به يفاجئنا بقوله : (حيث تتداعى على الزوجة الصور الحياتية التى عاشتها مع زوجها فى بواكير حياتها لكن بدلاً من تداعى الموقف والأحداث على الشخصية القصصية تدخل المؤلف الراوى فى بناء القصة وتأرجح الأسلوب بين ضمير الغائب والمتكلم . هذا التأرجح بين التقليد والتجديد نجده أيضا فى قصة « الصوت والصمت » ١٩٦٦ و « المظاهرة » ١٩٦٦ حيث لجأ الكاتب إلى البناء التقليدى الرصين وإلى قدرته على أن يصوغ بأدوات هذا البناء التقليدى عالمًا فنيًا معاصرًا وأن يبلور رؤية تنتمى إلى الستينيات ، وتستقطب أهم مراحل المرحلة وقضاياها) ص ٤٢ .

هذا هو نفسه ما ذكره صبرى حافظ فى صفحة ٣١ من (الآداب) ، وفى صفحة ١٦٦ من (الطليعة) وقريبًا منه نجده عند د . عبد الحميد إبراهيم ص ٢٢ فى كتابه (القصة القصيرة فى الستينيات) . ولست أدرى لماذا هذا الإلحاح الدائم على ضرورة تصنيف كتاب هذا الاتجاه الواقعى الانطباعى ضمن زعماء التجديد ، مما يدفع بعضهم إلى تلمس بعض سمات لغوية وأسلوبية تبدو طبيعية عند الكاتب الذى ظل يكتب مدة طويلة ، ويتعامل مع الحرف والكلمة واللغة والأسلوب والصورة ، سنوات طوالا ، ثم ينتهى منها إلى القول بأنه من داخل التقليد عنده جاءت بذور التجديد . وأنه إذا كان البناء تقليديًا فإن عالمه معاصرًا . ولم لا تسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية . إن هذا لم يطلق على يحيى حقى ومحمود البدوى وشكرى عياد وعبد الرحمن فهمى . لقد اجتهد بهاء طاهر فى أن يقدم تجربته معتمدًا على التسجيل الفنى الخارجى لما يحدث فى الواقع الإنسانى . لكنه خلص تعبيره اللغوى من كل المحسنات البديعية والبلاغية ؛ حتى تأتى لغته متوافقة مع رؤيته الذهنية العقلية وبرهانهالعقلى الصارم كما يقول صبرى حافظ .

نضيف إلى ما سبق أنه مع كون « اللغة » مهمة فى قصة قصيرة مثل « بالأمس حلمت بك » ؛ فإن المقال الذى كتبه عنها عبد الله إبراهيم فى مجلة (الطليعة الأدبية) العدد ١٢ - كانون الأول ١٩٨٦ ، لم يلتفت إلى دورها ؛ وإنما ركز فى « الموقف الحضارى الجديد » باحثًا عَبْر كيفية تمثيل القصة له . علمًا بأن منهج الكاتب كما حدَّده يعتمد على ما يوحى به النص . والنص تركيب وبناء لغوى ، وعلاقات يحكمها الأساس اللغوى . لكنه عند التطبيق يسلم بأنه يتعامل مع نص روائى ، وليس قصة قصيرة كما سبق لنا القول (وهذه القصة على قصرها النسبى ؛ تتضمن ملامح روائية من ناحية الشكل والمضمون ، وهى بتصديها لموضوع معقدٍ وخطير كهذا ، لا تقل شأنًا عن الرواية ؛ إنْ لم تتفوق عليها فى تقديم تصور موجز لموضوعها ، عبر منظورٍ جديد ، وموقفٍ جديد أيضا ، مستغلة العناصر الفنية ، لإيصال التجربة القصصية ، عملية كانت أم ذهنية ، إلى المتلقى) ص ٥٣ .

ظن كاتب المقال أنه يرفع من شأن القصة القصيرة حين يزعم أن بها ملامح روائية ، أو حين يجدها تتناول قضايا معقدة وخطيرة . ولم يقف عند الظواهر اللغوية فى القصة . ولم يحلل لنا علاقاتها الداخلية ، وبناءها اللغوى . إذ استغرقته دراسة الموضوع ، ولقاء الحضارات . وكان من الممكن تحليل أسلوب الكاتب فى ضوء تحليل شخصية البطل . وهو بطل متردد ، خوّاف ، سلبى ، لا يبين عن موقف ، ولا يصرح برأى ، ولا يقدم على فعل إيجابى (فلا هو الرافض ، ولا هو المنسجم ، بل هو المتردد بين هذين

الموقفين ، والعاجز عن تفسير كثير من الأمور التى تصادفه ، وتجسم القصة ، مثبطات كثيرة تحول دون ممارسة حياته بشكل طبيعى ... إن أيًا من هذا لم يحدث ، ولن يحدث ، لأن البطل سلبى فى مواقفه ، وعاجز عن تحديد خياره فى الحياة) ص ٥٥ - ٥٧ .

كان من الممكن دراسة لغة بهاء طاهر ورفاقه فى ضوء الموقف الوسطى أو البيْن بيْن الذى يسم كل شىء . ويصبح هذا المنظور جديدًا . وملتحماً مع أبعاد الرؤية التى تحكم أعمالهم القصصية ، وينطلقون منها . ونحن نطالب بدراسة تطور البناء اللغوى فى قصص كتاب هذا الجيل . بدلاً من اللهاث المحموم وراء تكرار الأحكام ، ونقل الأفكار ، وتلخيص القصص ؛ أو صناعة التماثيل ، دون قراءة حقيقية واعية للنصوص التى بين أيدينا .

ربما توقظ قراءة النصوص ذاتها جوانب لم تخطر على بال ذوى النظرة الخاطفة السريعة . منها على سبيل المثال أن ابراهيم أصلان يعتمد اعتمادًا رئيسياً فى معظم قصص مجموعته (بحيرة الماء) على الحوار . لا تخلو منه قصة . لكنه فى مجموعته (يوسف والرداء) قصير جدًا جداً . وهو فى الحالين عبارة عن موقف كامل . وإذا كنا قد قرأنا لبعض الكتاب عناوين داخلية أو ثانوية ، تشكل جزءاً من البناء : رئيسيًا أو تفصيليًا ؛ فإن ابراهيم أصلان يعدل عن ذلك ؛ ليحل الأرقام محل الكلمات . كما أنه يحتفل بوصف الحركة الداخلية الخاصة بالشخصية ، والجو المحيط بها فى لحظة تواجدها فى « الموقف » أو « الحدث » . وهو لا يستند فى ذلك إلى دراسة نفسية أو معرفة علمية بأغوار النفس ، وصراعاتها ، وتناقضاتها . ولكنه يقدم ذلك فى ضوء ما يعتمل فى أعماقه هو ، وما يصطرع فى داخله من مشاعر وأحاسيس وانفعالات .

يقول فى قصة « بندول من نحاس » - مجموعة (يوسف والرداء) : (كنت أريد أن أقول لك الكثير . وقبضت بأسنانها على إصبعها وراحت تحدق فى صمت . كانت قاعة عارية الجدران . وكان هو يجلس على أحد المقاعد ، وقد أراح ذراعه الوحيدة على المسند الخشبى ، يتطلع إلى الفتاة التى جلست هناك فى الركن البعيد ، تحت الساعة الخشبية التى بدا بندولها النحاسى الثابت واضحًا خلف الزجاج المنطفىء . وكان الضوء خابيًا . فى كل مرة كنت أريد أن أقول لك الكثير ، ولكنى فى النهاية لا أقول لك إلا الكلام الذى لم أود أن أقوله أبدًا) . ص ٢٣ .

ويقول فى صفحة ٣٨ ، (... وأمامى عبر المدخل المفتوح كانت امرأة بيضاء راكعة فى ناحية من القاعة الكبيرة الخضراء . وكان رأسها غائبًا فى ظلمة الأرضية الدكناء المغطاة ،

وثوبها الحريرى منحسر عن نصفها الخلفى العارى فى الضوء البرتقالى الخافت . رأيتها . ورأيت ذات العباءة القانية التى تجلس على المقعد الموجود فى المكان الآخر ، وهى تتطلع فى المرآة البيضاوية ذات المقبض الطويل الذى كانت تتمسك به ، وقد انحسر كم العباءة عن ذراعها النحيلة البيضاء . وعندما عدت رأيت منديلها الوردى القديم وقد انحدر بعيدًا عن سعرها الحليق مثل شعر الأولاد وهى مازالت تمسك بى وقد فتحت فمها ذا الرائحة الواضحة والأسنان البيضاء ، وأردت أن أفصح قليلاً ، ثم رفعت وجهى ، وكانت كل واحدة مستقرة فى مكانها . وعندئذ مرت امرأتان متساويتان داخل القاعة . مرتا من الناحية اليسرى إلى الناحية المقابلة وهما تهمسان . وكنا مانزال نتأرجح حين لاح القزم فى سرواله الضيق وسترته الحريرية ذات الألوان ، واقتربت من المرأة الراكعة البيضاء مرة أخرى أردت أن أفصح قليلاً ولكنه استدار وهى مازالت تجذبنى إليها) .

ولمَّا كان اعتماده الأساسى على الحوار ؛ فإن سرده قليل ، وإقدامه على الوصف نادر ؛ وإنما هو يربط فى كلمات ؛ وفى جمل قليلة قصيرة ، بين المواقف الحوارية ، معلقًا أو واصفًا لانطباع ، أو مضيفا جزئية من الجزئيات التى تتعلق بالموقف أو بالشخصية أو بالمشهد ، ويمكن لنا تبين ذلك فى صفحات ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، من مجموعته (بحيرة الماء) ، وصفحات ١٦ ، ١٧ ، ١١ ، ١٢ ، من مجموعته (يوسف والرداء) ، وإن كان هذا لا يعنى خلو الصفحات الأخرى ، والقصص الأخرى ، من المواقف الحوارية ؛ والجمل الحوارية الدالة .

نقرأ له هذا الحوار ص ١٣ من « بحيرة المساء » : (ولكن ، لماذا إذن لا تعيش معهم ؟ . - أين ؟

- فى البيوت . - تقول إنها تحب أولادها وتخشى أن تعديهم .

- ولماذا لا يأخذونها بالعافية ؟ - إنهم يحاولون .

- هل يحاولون ؟ هز الرجل رأسه ، وتمتم فى صوت خافت . - ضرورى كانت سيدة طيبة . والتفت إلى البائع : كم الساعة الآن ؟ - ساعتى متوقفة . قلت لك . - نعم ، نعم ، قلت لى . - على أى حال ، أعتقد أن الفجر قد اقترب) .

وفى قصة « الضوء فى الخارج » :

قالت : « تسمح ؟»

قلت : « أفندم ؟ »

قال : « ما هى العربة التى تصل إلى ميدان الأزهار ؟ »

« عربة رقم ٤٠١ »
قلت : « شكراً »
وابتعدت عنى خطوات . قلت :
« عفواً » .
وعدت أستند إلى العمود الحديدى .

ومرت فترة من الوقت ، ثم التقت نظراتنا . كانت عيناها كبيرتين ، وكانت تبتسم . قالت : « حضرتك متأكد أن الرقم هو ٤٠١ ؟ » ص ١٢ من مجموعة (يوسف والرداء) .

نموذج آخر من حواره القصير جدًا ، الدال أبدًا ، نقرؤه فى قصة « وقت للكلام » ص ٨٢ من مجموعة (بحيرة المساء) : (قال : - عال . - أين أنت ؟ - فى الدنيا . مستحيل .

- إذن فى الآخرة . - لا . حقيقة أين أنت ؟ - ألا تصدقى أننى فى الدنيا ؟
- لو كنت فى الدنيا كنا رأيناك على الأقل . - كنت أرسل لك السلام معه .
- وماذا كنت تقول له ؟) .

وفيما يتعلق باستخدام الأرقام بدلاً من العناوين الجانبية ؛ فإن ذلك يكشف عن نفسه فى شكل قصص قصيرة كثيرة ، مثل : « الغرق » و« القيام » و« يوسف والرداء » و« الضوء فى الخارج » وهى تمثل أغلب قصص مجموعته الثانية (يوسف والرداء)؛ فى حين وجدنا قصة قصيرة واحدة تتشكل على هذا النحو ضمن مجموعته الأولى ، هى قصة « فى جوار رجل ضرير » . وفيها يتتبع « الحدث » الفنى المعادل لحدث مماثل واقعى ؛ أو يضيف إلى حركته ؛ حتى وإن تمثلت هذه الإضافة فى جملة واحدة ، أو فى أكثر من جملة . وهذا هو الذى نلاحظه فى الفقرة التى تتخذ رقم (١) و(٢) و(٣) .

ولا يستطيع عبد الرحمن أبو عوف أن يقنعنا بالإضافة التى أضافها إبراهيم أصلان فى ميدان الشكل الفنى ؛ ولا التجديد الذى أحدثه فيما يتصل بالبناء المعمارى للقصة القصيرة . ولكنه - انطلاقًا من التأييد المطلق لكتاب هذه المرحلة ليس غير - أطلق أحكامًا غائمة أشبه بالتهويم والغموض منها إلى العقل والمنطق . بعد تحليل بعض قصص إبراهيم أصلان ، وبخاصة « فى جوار رجل ضرير » يقول : (ولعل ما أوردناه حتى الآن من تحليل لبناء بعض القصص تضمن نوعًا من الحكم على صدق الموقف الفكرى الذى حدد بناء التخيل القصصى أو بمعنى آخر أعطى الانطباع بالحياة فى

مستوى البناء والتكوين الفنى ، ويبقى بعد ذلك أن نحدد بتركيز بقية نوعية الهموم والاهتمامات الإنسانية ، التى حومت حولها قصص أخرى ورغم أننا سنجدها فى الغالب تجسيدات للعقم والاستحالة واليأس ومن وجود لغة مشتركة للتواصل الإنسانى ، رغم ذلك فلعلها تحمل قدرًا من الحساسية بندوب تجربة الإنسان فى عصرنا ، غير أنها وبرغم اختيارها بالتجريد والرمز تخاطب تجربتنا نحن ونقصد التعبير عن قلق وعذابات مرحلة الانتقال التى نعيشها بكل جوانبها المضيئة والمظلمة الآن) . مقدمة فى القصة المصرية القصيرة - المكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ - ص ١٤٤ - ص ١٤٥ .

إنه لم يحلل البناء الفنى ؛ ولكنه شغل بالمضمون طويلاً . والمعنى غير واضح .. والفكرة لا ترابط بين عناصرها . ثم يقول ص ١٤٦ : (إنها فى النهاية تجربة قصصية لها صوتها المتوحد فى قصتنا المعاصرة برغم ما تتضمن أحيانًا من استقطاعات ذاتية تستمد نظراتها فى الكثير من اللون العصرى لتجربة الكتاب أصحاب النظرات الأحادية الجانب المتعالين برؤيتهم الذاتية مع بعض الجوانب المتآكلة للحياة ولحظات سقوط الإنسان وضعفه ، إسقاط هذه الرؤية على كلية الواقع الإنسانى والوقوع فى سلسلة مغالطات فكرية لا تنتهى ، تصبح فيها وحدة سياق الواقع وحدة مفترضة مغلقة ، تتجنب ربط الموضوع بالذات ، والظواهر بالجوهر والأجزاء بالكلية ، غير أنها تحقق فى اعتقادى - لحد كبير - وعيًا بتحولات السرد القصصى ، عن كل الطرق التقليدية المستهلكة فلا جدال أنه استوعب وهضم تجربة التعبير عند أعمدة القصة المصرية (!!!) ، مالرو ، دوس باسوس ، كامى ، وكافكا ، وذلك فى فن الاختصار وفى موضوعية اللهجة والانطلاق من الواقع للحلم للكابوس ، وهدفها إلقاء أكثر من نظرة على التجربة الإنسانية) .

إن القارىء الذى لا يعرف أسلوب عبد الرحمن أبو عوف ، سوف يرجع ما يقرؤه إلى عدم جودة الترجمة . وطَبْعًى ؛ أنه يقصد القصة الفرنسية وليس المصرية . كما أن «الاختصار » لا يحتاج إلى ذكر هؤلاء الكتاب الغربيين ؛ لأنه سمة من سمات القصة القصيرة منذ حدد معالمها النقاد والكتاب فى الشرق والغرب . وعبد الرحمن أبو عوف لم يأت بشواهد من النصوص القصصية تؤكد تجديد ابراهيم أصلان فى « الشكل » و« البناء » و« اللغة » و« الصورة » والأسلوب بعامة ، لأنه احتفل بالفكرة وحدها . وهو أمر سبق أن ناقشناه . وقد نقف عنده بعدئذ . وليس من شك فى أن إخضاع النصوص القصصية للتحليل ، يثبت محاولات لتطعيم أسلوب السرد تتفق وما وجدناه عند بهاء طاهر ؛ وتمزج تصوير الخارج بالمشاعر الداخلية الذاتية ؛ مما ينحو بلغة الوصف

نحو الانطباعية والشعرية . إن « الوسطية » أو ما أسميناه بالبيْن بيْن ؛ حالت دون اللجوء المباشر والصريح نحو « الثورة » على الأسلوب التقليدى . بحيث تصبح الملامح الجديدة واضحة كل الوضوح . ومن ثم لا تتباين الآراء والأفكار حول تقييمها .

يخطو مجيد طوبيا خطوة أكثر تقدمًا فى السرد ، وفى لغة الوصف ، وفى تصميم القصة القصيرة تصميمًا ثابتًا . ولعله كان الوحيد الذى شغلته محاولة التجديد فى البناء ، من بين رفاقه الذين وقفنا عندهم . لم يوغل فى الرمز ، أو اللا معقول ، أو التجريد ؛ ولكنه حاول اقتحام ميدان الشكل بوسيلة محسوبة ، غير مفرطة . ولمَّا كان حريصًا على الاقتراب من قارئه ؛ لأنه يريد أن يقدم له تجارب إنسانية خالصة ، من خلال ذاته هو ، وانطباعاته ؛ فإنه استند إلى أساسيات الشكل التقليدى فى صياغة عناصر القصة القصيرة ؛ وسيلة تعبيرية يتسلل بها إلى قارئه ، مع عدم الابتعاد عن بث روح جديدة مبتكرة : كالتزامن ، والتقطيع السينمائى ، والإفادة من الحلم ، ومن الموروث : حتى تكون رؤيته واضحة ؛ وكى يصبح وجوده الفنى مبررًا . لذا فإن عدد القصص التى نظفر فيها بعناصر تجديد ، تفوق تلك القصص التى استند إليها بعضهم فى رفع شأن أصحابها ، وجعلهم أعلام التطور ، وزعماء التجديد ، ورواد الفن .

ولعل أول مظهر من مظاهر التجديد فى أسلوب مجيد طوبيا ، هو ما أشرت إليه الدكتورة سهير القلماوى فى تقديمها مجموعته (فوستوك يصل إلى القمر) التى صدرت أواخر ١٩٦٧ حيث تقول : (وهذا التوازى عنصر هام فى فن الأديب الشاب نجده يُكوِّن خصائص البناء الرئيسية للقصة أحيانًا كثيرة ويكاد يوجد بقدر ما فى كل قصة وهو عنصر من عناصر الكشف عن الرمز والتعميق لمدلوله فى نفس الوقت) ص ٢ وهى تعنى بالتوازى دوران القصة فى خطين متوازيين : خط الخارج وخط الداخل الذى يتطور بنفس درجة تطور الحدث الخارجى . توازى العام المرئى المحسوس الذى يجسده الكاتب ، مع الخاص الذاتى الشعورى الذى يصطرع فى داخل الشخصية ذاتها . حيث تتحرك الحوادث فى الخارج فى بطء ، بينما تتوارد الخواطر فى ترتيب منظم فى عقل الشخصية وذهنها .

نضيف إلى هذا الفهم ما يمكن أن يسمى بالتزامن . أى حدوث أكثر من حدث فى وقت واحد ، وفى أكثر من مكان ، دون أن تفقد القصة القصيرة ذلك التيار الشعورى والوجدانى والانفعالى الذى يسرى فى كل كلمة . ودون أن يحول بين « الانطباع » الذى يستشعره الكاتب ويستهدف نقله إلى القارئ . وهو فى هذه الحال يضم الذاتى

والموضوعى . المحلى والعالمى . بدلاً من حصره فى بوتقة واحدة محدودة . مادامت الوحدة لم تتأثر ، ومادام الهدف قائمًا دون أن يتشعب . وكذلك الانطباع . إذ إن الغاية من القصة القصيرة تكون أعم وأشمل ، كما أن الدلالة تكون أقوى .

خاصة أخرى تلمح إليها د. سهير القلماوى وهى التقطيع السريع للجمل فى الوصف والحوار والحركة : (إنه ينتقل بسرعة من زاوية إلى أخرى مخالفة كل المخالفة . وجملة من هنا قصيرة مملوءة حيوية تكاد تقفز قفزًا فى تفكيرنا ، وأخرى من هناك من بعيد بجامع التوازى بجامع التشابه أو بأى جامع آخر رمزى أو مباشر وفى هذه السرعة والحركة الحية تكمن جاذبية أسلوب القصاص مجيد طوبيا) ص ٥ . وليس من شك فى أنه أفاد - هنا - من دراسته للسيناريو السينمائى . ثم ممارسته الفعلية لكتابة عدد من الأعمال السينمائية والتليفزيونية . الصورة متحركة . الحدث نام ومتطور . الشخصية فى حالة فعل . الجملة فى لحظة توتر وعدم استقرار .

وقد دفعه هذان الملمحان إلى الاحتفاظ بالفعل فى حالة « حضور » وفى لحظة « آنية » . ومن ثم كان استخدامه بكثرة . وهو لا يربط استخدام هذا الفعل فى هذه الصيغة بالشخصية المحورية فقط ؛ ولكنه يقدم معظم شخصياته فى « الآن » - « اللحظة » - « الكائن » . يدفع هذا الشخصيات ، والقارئ والأفعال ، فى حالة حركة لا سكون ؛ تقدم لا رجوع إلى الوراء ، استمرار لا ثبات . واللافت أن عبدالرحمن أبو عوف قد أدرك ذلك عندما كتب عن مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) فى كتابه (البحث عن طريق جديد) ص ٢٥ ؛ لكنه يربط ذلك ببداية القصة فقط ؛ كما يرجع التكنيك السينمائى إلى هذا التوسل عند مجيد طوبيا ، ويعتبر ذلك فى النهاية عيبًا ، يقول : (اختيار الكاتب لفعل المضارع فى السرد . إنه مغرم ببداية قصصه فى الحاضر ، لذلك تمكن فى أكثر من قصة من مراجعة الحدث والشخصية مباشرة متجنبًا تفاصيل لا لزوم لها ، وإن أوقعه ذلك فى فجوات قربت قصصه من تكنيك السيناريو .... فالمغالاة فى تغليب إمكانيات تكنيك السيناريو بجانب النقلات السريعة والجمل ذات النهايات المتآكلة ، كل ذلك يصيب حرارة الفكرة ببرودة ويجعلها باهتة وربما يبعدها عما يقصده ويفكر فيه القصاص) .

إن الكاتب لا يتوسل بالفعل المضارع - كما سنرى - فى بداية القصة فقط ؛ ولكنه يستخدمه فى بدايات الفقر ؛ لترتبط الحركة التالية بالسابقة ، أو التابعة بالمحركة ؛ وهكذا . كما أنها ليست فجوات وإنما هى نقلات فنية مطلوبة . لأن تركيز الكاميرا اللاقطة فى مشهد واحد ، أو فى حركة واحدة أو شخصية واحدة ؛ يعود بنا إلى حيث

الثبات والجمود وللاحركة ؛ فتفقد القصة الحرارة والحيوية والتدفق والتشويق ؛ ولا يكون ثمة تجديد هنا . إن الثبات وحده هو الذى يصيب حرارة الفكرة ببرود ؛ ويجعلها تتحول إلى مقالٍ فكرىٍ فلسفى . وقد أعاد عبدالرحمن أبو عوف النظر فى حكمه هذا عندما تناول ثلاث مجموعات قصصية لمجيد طوبيا فى كتابه (مقدمة فى القصة المصرية القصيرة) .

أمَّا صبرى حافظ فإن موقفه كان مختلفًا . كتب فى مجلة « المجلة » العدد ١٤٧ – مارس ١٩٦٩ ص ٦٨ يقول عن مجموعة « فوستوك يصل إلى القمر » : (إن كاتبها يحس بقصور فهمه للتجربة الإنسانية فيحاول أن يموهه بألاعيب شكلية تؤكد أن إقحام أساليب فنية مستحدثة على تجارب إنسانية غير ناضجة ، لا يستطيع أن يقيل عثرات هذه التجارب أو ينقذها من إسار الابتسار والتسطح) ثم يصف لجوء الكاتب إلى لأسلوب الحديث الذى يعتمد على التقطيع السينمائى بأن سماته أو بعض سماته تتبدى « غائمة شاحبة لم تنضج ولم تتحدد بعد » ؛ وإن كنا نلاحظ أنه يعترف بأن مجيد طوبيا قدم فى هذا الأسلوب عددًا من المحاولات ، مثل « المكان والزمان » و « زفة » و « الوجه الآخر » و « فوستوك يصل إلى القمر » و « الفارس الذى لم يمت » و « بلا حكمة » ص ٦٩ .

بالنسبة للتزامن أو التوازى أو التداخل فإن القارئ لا يخطئوه فى معظم قصصه . وهو يساعده على هذا فى بعض الأحيان ، حين يخصه بالوضع بين أقواس ، أو بالكتابة بحروف غير عادية ، وأكثر سوادًا من بقية كلمات السرد والوضف . من ذلك ما نلاحظه فى قصة « الغشاء » – مجموعة (خمس جرائد لم تقرأ) – حيث التداخل المقصود والمرسوم بدقة بالغة ، بين النص الأصلى الذى ندركه من رواية البطل ، ووصف شعوره لحظة الدخول بزوجته ؛ فى نفس الوقت الذى يحكى فيه الأب قصته مع الأم عندما تزوجها . والشخصيتان شخصية واحدة . والراوى راو واحد . وقد انصهر حديث الأب فى بوتقة النص ؛ فجاء كاملاً لا قطع فيه . إنه مشاهد فى السيناريو لتثبيت صورة ، أو لتأكيد انطباع ، أو لتوصيل فكرة . المهم أن الخلل غير موجود . والملل لا يتسرب إلى القارئ . (أحست يدى بصوتها يخرج . ألصقت أذنى فوق ظهرها فلمست نعومته وسمعت أبى يقول ونحن نهبط : « أحسنت الاختيار ، لكنها نحيفة . كانت أمك تتهادى فى مشيتها كالبطة ، ممتلئة وبضة » – لسعتها برودة أذنى ، ارتجفت وهبت واقفة – لكنه عند العشاء مال على أذنى : « هل تأكدت من أن شعرها طبيعى ؟ » .. استرجعت رائحة عطرها ونظرت له دهشا ، فقال بلهجة خبيرة : « يجب أن تكون حريصًا ، الموضة هذه الأيام هى تزييف شعر الرأس » .. أقسمت له أن شعرها طبيعى ، كذلك أسنانها ، وعلى

أننى تأكدت من أن صدرها غير مزيف . فسقطت الملعقة من يده وحملق مذعورًا) ص ٣١ - ٣٢ .

وللمقابلة بين ما كان وما هو كائن ، أو بين صورة وصورة ، يكثر هذا التداخل والتوازى فى قصة (نبض الجناح) - مجموعة « الأيام التالية » . فى الطائرة يلفت نظره جمال فتاة شقراء ، رقيقة الملامح ، رفيعة العنق ، عالية الجبهة ، تقرأ ، فيتذكر (أختى بشعرها الأسمر القصير وشفتيها الممتلئتين ، وأبى وأمى يلوحون لى بأيديهم فى المطار ..) ثم ينقلنا مباشرة إلى اللحظة التى هو فيها حيث الجار الذى يكشف عن رغبته فى النوم أو رغبته فى القراءة أو رغبته فى الحديث همسًا حتى لا يوقظ النيام (وبكت أمى وهى تودعنى وقالت : حافظ على صحتك وشبابك . وفهمت أنا أنها تريد أن تحذرنى من الإسراف فى مصاحبة البنات) ص ٨٨ . ولما سأله جاره عن جنسيته أومأ (لكنى رأيت بيتنا القديم فى أقصى جنوب البلدة ، وشاهدت الكبش الصغير يقفز فوق أحجار المعبد المتهدم ، وشخللة الشخاليل فى عنقه ، وكانت الغجرية الصغيرة تطارده ، ولم يتوقف إلا عند الكلأ .. كنت صبيًا .. وبعد ذلك رحلنا إلى القاهرة) ص ٨٨ إلى غير ذلك كثير مما يدخل فى النسيج الكلى الموحد للقصة .

ونحن نجد هذه الظاهرة فى قصص « الرصيد » و « زفة » و « الزمان والمكان » و « المجنون » و « أشجار الدخان وماتسودا المجنون » (مجموعة فوستوك يصل إلى القمر) ، وقصص « مائة مليون نحلة فى الرأس » و « كل الأنهار » و « الجاحظون » و « خمس جرائد لم تقرأ » (خمس جرائد لم تقرأ) ، وقصص « لا يذكر البدابة » و « رأسها فوق صدرى » و « نبض الجناح » (مجموعة الأيام التالية) .

وأحيانًا تكون للكاتب نظرة معينة ، أو يكون له تعليق على فعل أو سلوك أو قول ؛ فلا يجعله يفلت منه ، وإنما يثبته فى حينه ، ويضعه بين قوسين ، دون أن يخل ذلك بالسرد أو الوصف ؛ بل إنه يغنى فى كثير من الأحيان عن جملة مطولة ، أو عن حركة جديدة ، أو استطراد فى وصف الشخصية ، أو تحليل سلوكها وأفعالها . وهذا ما نظفر به فى قصة « خمس جرائد لم تقرأ » . (شعر بأن ذلك عجيب فتعجب) . (كان ذلك مرهقًا فتعبت) . (لم تعجبنى رائحتها فتقززت) . (شعرت أن هذا الكلام مضحك فضحكت) . (كان ذلك قبيحًا فاستقبحته) . (كان قوله هذا غير غامض ففهمت) .

وفى قصة « مائة مليون نحلة فى الرأس » - مجموعة خمس جرائد لم تقرأ - يستخدم

نفس الأسلوب فى الوصف لكن جمله هذه تأتى للشرح والتفسير ، وليس لإضفاء حركة جديدة : (ولم تكن نقطة سميكة !) ، (فيكون مبنى المجمع الحكومى هو أعجوبةالأعاجيب : القاعدة ضيقة والقمة مفرطحة ! ويكون مهندس المجمع الحكومى قد صنع مالم يستطعه سلفه مهندس الهرم الأكبر !) ؛ (لم يخدعنى مدرس الجغرافيا عندما قال إن مصر مناخها : حار جاف صيفًا ، دافئ ممطر شتاءًا) ، (قد لا يكون بالضبط) ، (وكان تعجبه رسميًا لأنه كان مازال فى ملابس العمل) ؛ (مع عدم المؤاخذة) ؛ (وقد أسماها : البطئ) ، (على الإنسان أن يكون حريصًا فى هذه الأيام) ؛ (وكانت نظراتهم جميعًا مركزه على الروث) ، (ألا من حل أو جواب ؟) ، (لم يكن بمقدورى أن أجلس على القضيبين معًا) ، (وقد تنبهت إلى أن أنفه كبير) ؛ (لم أتعب نفسى بالنظر وقلت إن ذلك من فعل الوهم) ؛ إلى غير ذلك مما احتفلت به القصة ؛ ومما نجده فى قصص أخرى مثل : « كل الرجال كل النساء » ؛ « كل الأنهار » وغيرها .

وقد تفرد مجيد طوبيا بذلك . ولعله أراد أن تكون له شخصية لافتة فى السرد والوصف . إذ إنه لايجرب مرة أو اثنتين أو ثلاثًا ؛ ولكنه يجتهد كى تكون تلك المحاولات علامات ثابتة . لأننا نجدها فى أكثر من قصة ؛ وتتردد فى أكثر من مجموعة . كذلك الحال بالنسبة لاستخدام الفعل المضارع . نقرأ له قصة « لا يذكر البداية » – مجموعة الأيام التالية – « يلوم نفسه لأنه لم يحدد موعده فى وقت مبكر » ، « يعود إلى جريدة الصباح » ، « يسمع صوت السيفون » ، « يدخل الحمام ليحلق ذقنه » ، « يخرج إلى الطريق » ، « يبدأ الفيلم الكبير » ، « يخرج من السينما » ، « يخف ضجيج المدينة » ، « يدون المقاول ملاحظاته فى نوتة صغيرة » ، « يفاجأ بوجود كلب أسود » ، « يرمق المقاول وهو يقول فى جدية » ، « يعود إلى المقاول ليجد أن ابتسامة العمل قد عادت إلى وجهه » ، « يومىء فى ملل ، الخضرة طيبة » .

ويلعب الفعل المضارع نفس الدور فى قصة « المكان والزمان » – مجموعة فوستوك يصل إلى القمر – إذ تبدأ به بدايات الفقر . وتستخدمه لا للدلالة على حركة الشخصية المحورية وحدها ؛ ولكن للوقوف على الحركات الآنية ، فى ذات اللحظة ، للتلميذات داخل الفصل الدراسى ، مع المدرسة . والأكثر من ذلك أن الكاتب يبدأ الجمل القصيرة داخل بناء الفقرة الواحدة بفعل مضارع . كما نلاحظ فى الفقرة الثانية : تتعب من طول الوقفة – تجلس على المقعد – ترمقهن فى عطف وحنان – تهرش تلميذة فى شعرها – تعض أخرى فى قلمها – تضيق ثالثة من عينيها – يفرقع إصبع من ركن الفصل .

وهكذا ؛ حتى نهاية القصة ! إن للحاضر وجوده القوى . وإذا وجد الماضى فإنما يكون مرتبطًا بالحاضر . وقدرة الكاتب تبدو من حيث إنه لا يتعامل معه ماضيًا ؛ بل إنه يستخدمه حاضرًا آنيًا ؛ ومن تفاعل الحاضر - الآنى ، مع الماضى تلمح صورة المستقبل ، أو الزمن القادم . إن هارمونى الأزمنة ، وانصهار عدد منها فى زمن واحد ، لاينفصل عن شخصية البطل ؛ كما أن حدوث أكثر من فعل ، فى أكثر من مكان ، فى وقت واحد ، يرتبط ارتباطًا عضويًا بالفعل الذى يؤديه البطل ؛ ومايوحى به من أبعاد ودلالات . ومع ذلك فإن العالم الفنى الذى يرسمه الكاتب ليس ضبابيًا . ولا جامدًا . إنه عالم معقول ، متحرك ، فيه قدر كبير من النقاء ، والهدوء النفسى ، والشاعرية . والكاتب يلجأ إلى مختلف الأساليب كى يجعل هذا العالم ماثلاً أمام عينى القارئ .

وكان أكثر استخدامًا للعناوين الداخلية ، التى قد تكون رئيسية فى بعض الأحيان . وكأنى به يكتب سيناريو عمل تليفزيونى أو سينمائى . إذ نراه يوضح للمخرج بعض المسائل التى يذكره بها عند التنفيذ . فى قصة « المعدول والمقلوب » - مجموعة (الأيام التالية) - نجد عنوانًا ثانويًا جانبيًا هو :

١ - مهاب . لكنه يفسره على هذا النحو : (لكل دائرة مركز واحد - حقيقة هندسية) ص ٥٧ . ثم نقرأ عنوانًا آخر فى ص ٦٦ .

٢ - سعاد : (الشاذ يخلق الشاذ) . وفى ص ٧٦ .

٣ - نبيلة (الضحك الزائد يسيل الدموع كالبكاء) . وفى قصة « الوباء الرمدى » ص ٢٦ نجد عنوانًا جانبيًا على هذا النحو : السيد / طه مبروك . لكنه يشرحه بأنه (فلاح - والد نادر) على طريقة كتابة السيناريو . وفى صفحة ٢٨ : الطالب أ . س . د . (طلب عدم ذكر اسمه بالكامل) . وفى مجموعة (الوليف) تتوفر القصص التى تتخذ مثل هذا الأسلوب وسيلة فنية مثل : « جميلة مثلها » ، « بعض المنحنيات » ، « إغماض العين » ، « الوليف » . لكن ذلك لم يمنع الكاتب من الجمع بين السياق التقليدى ، والأسلوب العادى المألوف فى السرد ، وفى جعل ضمير المتكلم هو السائد : راويًا وبطلاً ، وبين الحرص على أن يتمسك بالتجديد منذ إصداره المجموعة القصصية الأولى ، حتى مجموعته الأخيرة فى ١٩٧٨ . فهناك قصة بعنوان « أشهر رسائل الحب » - ص ٨١ مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) - يقوم السرد فيها على تبادل الرسائل ، وهو أسلوب كان مفضلاً عند الكتاب الرومانسيين . وثمة قصص أخرى لا نحظى فيها بأى ملمح من ملامح التجديد ، مثل « للذكرى » و « النظرة فالابتسامة والعمر قصير » و « الرحيل » و « زفة » .

والحوار فى قصصه قصير . يكتبه بلغة عربية سليمة . لم يلجأ إلى العامية . بل إنه لم يبث فى ثنايا الجمل الحوارية أو فى أثناء السرد والوصف كلمة عامية . بزعم أنه لم يجد غيرها كى تعبر عمَّا يريد أن يقول . أو تحت شعار الواقعية . وتطول الاستشهادات والفقر لو أننا حاولنا وضع نماذج أمام القارئ . لكنه من غير شك ؛ يكتب حوار دارس للسيناريو ؛ مهتم بالتقطيع السريع للصور ، والجمل . حريص على تتابع الأحداث . وهذا نموذج من حوار يدور بين أم وزوجها حول ابن لهما :

- ابنك نبيل خرج الساعة السادسة ولم يعد إلاَّ فى التاسعة والنصف . ومن المؤكد أنه ذهب إلى السينما .
- أين كنت ؟
- أذاكر مع صاحبى حمدى .
- كذَّاب .. أين كنت ؟
- لست كاذبًا ..
- أمك تقول إنك كنت فى السينما ..
- كنت أذاكرمع حمدى ..
- اسمع يا بنى الذى يحمل قربة مخرومة تخر عليه ..
- والله العظيم ما دخلت السينما ..
- أمك تقول إنك كنت فى السينما ..
- ....

- اسمع يا بنى .. أنا أبوك وتهمنى مصلحتك . ذاكر وفى الإجازة تفضى للسينما ص ١١١ - مجموعة (خمس جرائد لم تقرأ) قصة « كل الرجال كل النساء » .

ولو أننا اطلعنا على أول قصة كتبها ونشرها ضمن مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) تحت عنوان « الفأر الذى لم يمت » لتبين لنا حرصه الشديد على كتابة الحوار باللغة الفصحى . وعلى أن يكون قصيرًا ، وشائقًا وجاذبًا . وعلى أن يتطور بالحدث إلى حد كبير . وهو العنصر الغالب على بناء هذه القصة القصيرة التى تقع فى صفحتين ونصف الصفحة .

وتحتاج لغة السرد والوصف والحوار عند يحيى الطاهر عبدالله إلى دراسات خاصة . ذلك لأنه اعتبر الفن بناءً لغويًا ؛ ومن ثم جاء تفرده وإنجازه . وقد وقفنا - قبلئذ -

عند معارضته للنمط اللغوى المجرد المستخلص من الحكاية الشعبية بعامة ، ومن حكايات « ألف ليلة وليلة » بخاصة . فى محاولة منه للإفادة من اللغة الشعبية ؛ فى مقابل البلاغة العربية التقليدية . تمثل ذلك بصفة خاصة فى « حكايات للأمير » . بالإضافة إلى صلة نهايات بعض القصص ببدايات قصص أخرى . واعتماده على وسيلة « الحكى » بصفة أساسية ؛ لأنه - كما قلنا - كان يحفظ قصصه ، ويلقيها ؛ كما يلقى الشاعر الشعبى سير الأبطال ؛ على جموع المستمعين .

لكن هذا اللون من الصياغة لم يشكل العمود الفقرى فى كل ما كتبه يحيى الطاهر عبدالله من قصص . بمعنى أن التجديد والابتكار لم يتناول كل ما أبدع . فثمة تراوح بين الأسلوب التقليدى العادى ، وبين ما استهدف الكاتب إحداثه من تغيير وتباين . البَين بَيْن . الوسطية . أضفت ظلالها على هذا الكاتب الذى زعم الباحثون بأن انجازه الكبير كان لغويًا فى أساسه .

يبدأ فقرات قصته « الدف والصندوق » بفعل ماض : (ضغط . ظل . مد صالح يده . خرجت مريم . دخل صالح . دخلت مريم . قال سعيد . قعد سعيد . زام الكلب . مسحت زجاجة الفانوس . تركت مريم) . وقصة « معطف من الجلد » ص ٤٦ ، ٤٧ تحتفل هى الأخرى بالفعل الماضى . بل إن الفقرة الأولى من صفحة ٤٧ ورد بها الفعل « كان » خمس مرات . والفقرة الثانية ورد فيها الفعل « قال » سبع مرات ؛ جنبًا إلى جنب والفعل « كان » خمس مرات .

وتصل العادية ومحاكاة طريقة الحكى البسيطة إلى حد عدم الاستقامة ، والابتعاد عن القابلية والمعقول فى قصة « ليل الشتاء » - مجموعة « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا » - (منذ عشرين عاما . انطلقت فى بيتهم زغروتة .. غمزت أختها .. جرت .. توردت خدودها لأنها بنت .. لأن أختها غمزت .. لأنها فرحت به .. بأبيه - عسكرى فى البندر - مرتب حكومى .. لحم وخضاروسمنة تغطى جسمها النحيل .. لا تعرف أكثر من هذا ولا تريد) حتى عندما أصبح أبوه .. بشريط . باثنين .. بثلاثة .. ببدلة صول .. لم تعرف ولا تريد حتى بعدما لم يأت الخضار واللحم .. لم تعرف ولا تريد .. لا تريد رغم أنها مازالت نحيلة بلا شحم ولا لحم .. ورغم هذا وذاك وكل شىء .. رغم أنها لا تعرف ولا تريد .. كان أبوه يصرخ لم يرفع يده عليها طوال المعاشرة ولكنه كان يصرخ « ياستى أنا غريب عن البلد دى .. لا أهل ولا أحباب .. ولدك لازم يعرف كده .. أنا مش قد حد .. مش قد حد .. بلاش أصرخ ياولية العلة منك والطب عندك » .. لم تعرف مبررًا لصراخ زوجها .. ابنها ولد ككل الأولاد ، يلعب ويخانق

ويصاحب وليس فى هذا عيب . و ... و « سيد » يعرف أن أباه قال هذا الكلام لأنه . لأنه مشغول بعمله ولا يقابله .. لأنه يأتى بعد أن ينام « سيد » . و « سيد » يعرف أن كلام أبوه له وليس لأمه ويعرف أن أمه لم تقل له كلام أبيه الذى هو له وليس لها . و « سيد » يعرف أن أباه يحل عقدة العقد لكل من هب ودب - ولكنه - لايقدر على حل مشاكل ابنه مع أهل البلد ، فهو « غريب عن البلد دى .. مش قد حد .. مش قد حد ») ص ٧١ - ٧٢ .

كذلك فإن الحوار يطول فى قصة « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » - مجموعة أنا وهى وزهور العالم » فيحتل صفحات ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ؛ ثم يأتى المؤلف ليعلق قليلاً ، ويمهد لحوار آخر يتواصل ويمتد ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ . واللافت أن هذا الشكل ، وتلك الصياغة ، يتجاوران مع ما نجده من ملامح جديدة فى الوصف والسرد والحوار التى توسل بها فى قصة « شموس » من نفس المجموعة صفحات ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ .

ومعظم صفحات قصة « إيقاعات بطيئة ومنتظمة أحيانًا » يقطع السياق ببعض الفقر ، أو الجمل ، بقصد التصوير أو الوصف أو التعليق ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ . أى معظم صفحات القصة . أما العناوين الداخلية التى أصبحت قاسمًا مشتركًا أعظم لدى أغلب كتاب هذا التيار ؛ فإنها جاءت عنده بمثابة الإشعاع القوى المهيىء للجو أو الموحى بالفكرة . ففى قصة « الفخاخ منصوبة للمحبين » نجد هذه العناوين : مدخل - قاصد الجبل - الرحلة - صيحة الجبل - المعبر - أولاد آدم - العدة - عائق - على أبواب الوادى - الحلم - النداء - اللقاء - البغتة والمتفرجون - صانع الفاجعة يلم الخيوط . مع ملاحظة أن العنوان الواحد قد يتصدر فقرة واحدة أو فقرتين اثنتين على الأكثر .

كذلك الحال بالنسبة لقصة « الشهر السادس من العام الثالث » : البداية - عقل الأم - بخيت البشارى فى حديث يقظة - من حكم الليل معلم القرى - الصبية مضطربة والليل رفيق الأفكار - الشهر الثالث من العام الثالث - ما قاله الحجر وما قالت الغجرية - خبر - بشارة خير - الحمد لله والشكر لله - نقاش - بخيت يواجه نفسه - أخيرًا وصل الجواب من مصطفى - النهاية . والقصة كلها تقع فى سبع صفحات . ولعل إكثاره من مثل هذه العناوين كان بدافع الرغبة فى الوصول إلى وسيلة تساعده على حفظ القصة . إذ كلما كانت الأحداث ، والمواقف ، مجزأة ، وقصيرة ؛ وكلما

كانت كل منها - كل مقطع - يحمل عنوانًا ؛ فإنما يعاونه ذلك على سهولة الحفظ ، وعلى سرعة التذكر ، ثم على الربط بين المقاطع ، والمواقف ، والأحداث .

ولا ننسى توافر السرد المباشر الحاد ، مع الاهتمام بالتفاصيل ، والجزئيات البسيطة ، والصور المختارة من الحياة اليومية ، ووصف الأشياء المادية وصفًا خارجيًا ، دون تمريرها بداخله أو بصفاة ذاته . وبخاصة عندما قدَّم القرية الصعيدية ضحية لسلطة المدينة - العاصمة الكبرى - القاهرة ؛ حيث يتصادم الفلاح القادم من القرية مع المدينة ؛ محملاً بكل هموم الكرنك القديم « حكاية الصعيدى الذى هده التعب فنام تحت الجامع القديم » .

بيد أن عبدالحكيم قاسم يجتهد فى أن يمرر كل شىء : بسيطًا أو معقدًا ، من خلال ذاته . ومن ثم جاءت لغته هادئة . كما حرص على أن يكون « الحوار » بين الشخصيات على لسانه هو . إنه يتحمل مسئولية القص ؛ ولا يدعها تعبر أو تتحدث عن نفسها . إن ذاته حاضرة ، وانطباعاته طاغية دائمًا أبدًا . لكنه لا يوصلها بشكل خطابى مباشر ؛ وإنما يحاول أن يقطرها ويكثفها ، بحيث تخرج رامزة أو شعرية ، بعثتها مشاعر خاصة داخلية ، وليست عناصر خارجية مادية .

يصف « البندرة » التى هى « غندرة » قريته على هذا النحو الخاص جدًا : (على رصيف محطتنا لافتة أسمنتية كبيرة مكتوب عليها اسم البلد . وإذا وقف الواحد على الرصيف ومد بصره بعيدًا فسيجد القرية متكومة على نفسها قابعة فى منخفض من الأرض ، وعلى جانبيها من الشرق والغرب ضفتان من الحقول مرتفعتان عنها ارتفاعًا كبيرًا . وسيجد الواحد مستنقعًا شاسعًا يكتنفها من ناحية الشمال . هل يدل هذا على فرع النهر الذى مر من هنا يومًا والذى جف وتحول مجراه ، والذى تقع قريتنا فى قاعه القديم ؟) ص ٤ - الأشواق والأسى .

إنه يحول القبيح إلى شىء جميل . يسعى كى يجعل من القرية الخاصة شيئًا حضاريًا مرتبطًا بالتاريخ . لم يترك للواقع المادى الموضوعى السيطرة على الصورة . بل فرض رؤيته ومشاعره الخاصة . (كنت أحتفظ بأحسن جلابيبى لصلاة الجمعة . يومها كنت أستحم . أسير مع الناس نحو المسجد ذائبًا أدبًا . أتأمل قدميّ النظيفتين فى شبشبى . أجلس على الحصر بين صفوف المصلين مطمئنًا فى عتامة المسجد الخفيفة الندية وبين الناس الطيبين الهامسين بالتسابيح . الآذان والتلاوة تغمر القلوب فتهمى بالاستغفار قلبى مشوق إلى لحظة يتدفق فيها المصلون خلف الإمام فى صوت مثل نهرٍ هادئ : -

آمين ... لحظة خارقة العمق والجلال ينسحق تحت وقعها المدمدم إحساسى وترتجف فى أعضائى فرحة تحلق حول صوت عم بكر المتميز فى نهر الأصوات الزاخر) ص ١٢ .

وقصة « الصندوق » ليست إلاَّ أغنية عشق حزينة . الانطباع فيها هو العمود الفقرى . حيث لا فكرة ولا موضوع ولا قضية ولا صراع ولا دراما - كما قلنا من قبل - إنها صورة نفسية داخلية لوفاء زوجة مات عنها زوجها المحبوب بعد خمسة أيام من الزفاف . ولم تعد تملك إلاَّ الصندوق الذى يضم حاجات الفرح ، والثياب ، والعطور . فلم يكن إلاَّ الأسلوب الشعرى الصافى وسيلة لتصوير الأشياء والمشاعر والمواقف (كان فى يده خضاب ، وعلى ظاهر الكف وشم أسد يمسك سيفًا . وباليد الأخرى أمسك المنديل من هذا الطرف . ثم عصبه على رأسها بنفسه . تملت فى المرآة ذات الرجلين المعلقة على الحائط . ضحكت للعصبة الماثلة على حاجبها وخبطته على ذراعه قائلة : أأخرجعلى الناس هكذا ؟!) ص ٢٠ .

نفس الوسيلة يتخذها فى « الخوف القديم » و « غسق » ؛ وكل القصص القصيرة التى تدور حول ذكريات قريته ، أو حول شخصيات منتقاة منها . هذه هى مشاعر « الشيخ » تجاه ابنه الذى كبر (قلب الشيخ يصطخب على وقع خطوة الابن الثقيلة . شوق الرجل متعلق بابتسامةالابن العريضة . لن يسمح له بعد الآن أن يخفى عنه شيئًا . عليه أن يقول كلى شىء .. والآن .. إن الأب فرح وعاتب وخائف . جلس الابن إلى جوار أبيه . كم كبر حتى ما عاد يرى فيه طفله القديم . اخشوشن الصوت يأتى من أعماق حزينة . ومن الوجه اختفت الاستدارات الناعمة الطفلية ونتأت الملامح كأنها قدت من حجر طاحون ، واليدان قابضتان على صف الكتب على الركبتين . تلك أيدى الرجال الذين تمرسوا بالفأس وأنواء الغيط رجلاً بعد رجل بعد رجل . مبارك أيها الابن الصالح . ربما فيه شىء من عطر طفولته البعيدة . يحكى والأب يسمع الكلمات بقلبه ويدركها بأساه) ص ٥٢ - ٥٣ .

أمَّا السيد الرهيب المزدحم الجوانب بالهياج ، فكيف تحوّلت طباعه وتبدلت سلوكياته ؟ يلتمسها فى غير « المادة » وإنما يبحث الكاتب عنها فى « المشاعر » : (لكنه صار طيبًا . كيف كان هذا ؟ ربما بدأ الأمر بداية صغيرة . ربما كان أن خطأ صغيرًا وقع تحت بصره . إذ ذاك ارتعدت كل الفرائص ، انقطعت كل الأنفاس ، توقفت كل القلوب عن الخفقان ، سكنت عناصر الدار فى انتظار وقع الصاعقة . فى انتظار أن ينقض الشيخ على المخطىء بالعقاب . والسيد التهبت عيناه البنيتان بالغضب . انتفخ صدره ثورانا والوجوه جامدة حائلة اللون كأنها أقنعة معلقة على الجدران . ثم لم يحدث شىء .

لم يدو الانفجار المروع . لم يوقع بالمخطىء العقاب . والسيد استدار خارجًا) ص ٥٦ .

لم يشأ عبدالحكيم قاسم الاستمرار فيما يميزه ، والإضافة إليه ، أو التجديد فيه . إذ أحاطه بسمات تقليدية مألوفة ، كالوصف التفصيلى لجزئيات الواقع الخارجى المادى ؛ وطريقة الحكى العادية (٢٩) والإكثار من الشخصيات « فى ذلك اليوم » ؛ وحشد عدد كبير من التشبيهات والصور المنتخبة من الحياة الخاصة بقريته هو ؛ التى ربما لا تكون معروفة فى قرى الريف المصرى الأخرى .

فى قصة « الصندوق » ص ١٥ يتتبع حركة الشخصية تتبعًا آنيًا دقيقًا هكذا : (وكانت كل يوم تصعد السلم الطينى درجة .. درجة ، حينما تكون الدنيا وقت القيلولة وكلهم نائمون ، والدجاجة السوداء العتيقة نكشت بمنقارها وأظافرها حتى صنعت لنفسها مهدًا صغيرًا نامت فيه منفوشة الريش مغمضة العينين مفرجة المنقار لاهثة الأنفاس ، يكاد تنفسها أن يسمع فى صمت الدار . تصعد السلم درجة درجة جامعة أطراف ثوبها الأسود حتى لايحف بالدرجات ويحدث صوتًا . ينفرش قدمها المعروق على بسطة الدرجة التى تدوس ، ويتقبض إذ ترقعه ، تمامًا مثل مخلب الدجاجة السوداء العتيقة) .

وفى قصة « السفر » يفعل الشىء نفسه ، حيث يتابع حركة الشخصية المحورية (لم تنم ، باتت ليلتها أرقة تتقلب وتنظر للعيال . حينما صاح أول ديك هبت واقفة . رفعت شريط المصباح فملأ الضوء الغرفة . أخذته من على المسمار وخرجت به إلى وسط الدار . السلة على المصطبة فيها ما خبزته مساء الأمس . لابد للمسافر من الزاد ، فإن خبز البنادر مغشوش . دست يدها فى طاقة الجدار أخرجت المنديل المعقود على النقود . النقود هى كل شىء ، من ضاع منه ضاع . قبضت على المنديل ووقفت محتارة . أخيرًا أحكمت وثاقه فى تكة لباسها ، ها هنا سيكون فى أمان) ص ٣٥ .

ويواصل متابعة حركة الشخصية (مرة أخرى عادت لتتربع على الرصيف . الترعة تنساب بين الشطين الأسمرين . السكة تصحو قليلًا قليلًا بالسارحين فى البكور . الندى يتساقط من أوراق التوت الشاحبة فيبلل دائرة حول جذع الشجرة . وبعد لم يأت القطار . صحا الولد . دهش قليلًا ، لكنه صاح من الفرح لما عرف أنه مسافر . ظل يتقافز حول أمه كالقرد . الشمس الذهبية الهشة كزغب الديوك بدأت تفرش أرض الرصيف وتلمع على حبات الرمل الصغيرة الناعمة . بدأ المسافرون يتبادلون حديثًا مترددًا ضاحكًا . وبعد لم يأت القطار) ص ٣٨ . وثمة نماذج كثيرة تجرى على هذه الشاكلة ؛ وتلتقى عند نفس الأساليب والمفردات ، والمنهج ، الذى كان يتبعه الكتاب

السابقون . من غير أية محاولة للتجديد ، وإعادة التشكيل ، والصياغة اللغوية المبتكرة .

وكما كان يحيى حقى من ناحية ، ويوسف إدريس من ناحية أخرى ، يبثان كلمات عامية ، أوتشبيهات مستمدة من اللغة العامية التى تجرى على لسان الناس فى أحاديثهم اليومية ؛ فإن عبدالحكيم قاسم نحا نفس النحو . بل إن عاميته خاصة بقريته هو أو إقليمه هو . ومن ثم فإنا نقرأ له مجموعة كبيرة من التشبيهات التى قد لايعرفها القارئ الذى نشأفى المدينة ، ولم تكن له أية علاقة بالقرية المصرية .

« العجوز كومة من قماش أسود يطل منها وجه مثل التينة الناشفة » ص ٢٧ « كان ديكًا شامخًا » أو « جملًا مولدًا هصورًا » ص ٥٥ « صاحب الدكان واقف على الباب معروق الوجه ناشف كفرع السنط » ص ٨٥ « قفز من الدوكار منتشيًا كديك » ص ٩١ « الخوف ينفذ فى القلوب كالخيط فى حبات العقد » ص ٢٥ « لفت العجائز بالطرح السوداء وجوههن الزبيبية » ص ٢٥ . وثمة أشياء لا يعرفها إلا الريفيون مثل : « أخذت جلباب سفرها الأسود من على وتد مرشوق فى الحائط » و « دست يدها فى طاقة الجدار أخرجت المنديل المعقود على النقود » و « رفعت شريط المصباح فملأ الضوءُ الغرفة . أخذته من على المسمار وخرجت به إلى وسط الدار » ص ٣٥ - ٣٦ . هذه الشواهد جميعا مستمدة من مجموعة (الأشواق والأسى) التى صدرت ١٩٨٤ . لأن آخر مجموعاته وهى (ديوان الملحقات) ١٩٩٠ تنتمى شكلًا ومضمونًا إلى عالمه الذى عبَّرت عنه مجموعاته القصصية السابقة ، كما أنه قدم بعض التجارب شديدة الخصوصية فى أغلب الكتاب .

لكن تجربته اللغوية وقفت فى منزلة بين المنزلتين على أية حال .

● ننتقل - بعدئذ - إلى البحث عن مدى اقتراب هذه المجموعة من الكتاب ، من استخدام الوسائل الفنية الحديثة ؛ كالرمز ، والأسطورة ، والحلم ، والمونولوج الداخلى ؛ والاستعانة بالتراث الرسمى أو الشعبى .

والدراسة النصية لما أنتجه هؤلاء الكتاب ، قد تدفع إلى الاعتقاد بأن اقترابهم من تلك العناصر كان اقترابًا حذرًا مصبوغًا بكثير من عوامل التردد ، والرغبة فى التراجع . بمعنى أنهم لم يضعوا « الثورة » على « الشكل » التقليدى القديم ، هدفًا وحيدًا وأساسيًا يسعون إلى تحقيقه وتطبيقه من خلال قصصهم القصيرة التى كتبوها ؛ حتى يصبحوا - بالفعل لا باقوة . بالكتابة لا بالإعلان والدعاية - مجددين ثائرين مختلفين عَمَّن سبقهم .

ليس فقط فى أساليب الصياغة وأدوات التشكيل ؛ ولكن - أيضا - فى الفكر التى يعالجونها ، والموضوعات التى تدور حولها قصصهم ، والقضايا التى يثيرونها .

ويمكن الإشارة إلى أن بعض قصص مجيد طوبيا ، قد أطلق فيها العنان لحريته الإبداعية ؛ مدفوعًا بحرص شديد على أن تكون قصته جديدة حقًا ؛ تكاد تلتقى مع قصص أصحاب التيار الأول من كتاب هذه المرحلة ذاتها ؛ ممن درسناهم من قبل : فى اختيار الموقف ، وفى نوع الشخصية وملامحها ودلالاتها وحركتها ؛ وفى الدلالة على عبثية الحياة ، ولا معنى الوجود ؛ وفى التأكيد على اختناق الفرد المأزوم ، ولا جدوى البحث عن وسيلة للخلاص .

وإذا كانت محاولات يحيى الطاهر عبدالله قد تجسدت - فى الدرجة الأولى - فى طريقة الصياغة اللغوية ؛ وفى الوصول بعنصر « المكان » إلى حد « القيمة » المعيارية ، والشخصية الاعتبارية فإن ؛ البناء موروث ، والقاعدة الأساسية تقليدية ، والحكى شعبى . حتى إننا - فى بعض فقر النص المحكى المقول - نجد أنفسنا إزاء ليال من « ألف ليلة وليلة » وراوٍ يحكى لأمير ، كما كانت شهر زاد تحكى لشهريار . بالإضافة إلى « الصورة » وعناصرها التفصيلية ، والعين اللاقطة التى تسلط أشعتها فى زوايا « المكان » ؛ المحدد المحصور فى بيئة الكرنك القديم فى كثير من الأحيان ، أو فى « مقهى » أو فى « بار » .

كما أن التوسل « بالحلم » أو بتيار الوعى ، والاستعانة بالتراث الشعبى أو الرسمى ؛ جاء - فى الأغلب الأعم - فى شكل تقليدى أشبه بما قرأناه فى القصص التى كتبها رواد القصة القصيرة فى الربع الأول من القرن العشرين ، أو فى النصف الثانى منه . فالكاتب يعرفنا بوضوح أن الذى يجرى إنما يحدث فى « حلم » بعيدًا عن « الواقع » و « الوعى » . وأحيانًا ما يكون قريبًا منهما لصيقًا بهما . وقد نعرف من كلمات النهاية - فقط - أننا كنا بصدد « حلم » شهدته الشخصية . أو أن الذى كان قد حكاه وقصه علينا إنما هو شىء لا صلة له بالحقيقة ؛ خوفًا من الاتهام - مثلا - بأنه يعادى الواقع أو ينقد النظام أو يرفض ماهو قائم : سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا وفكريًا . فتكون الإشارة بكلمة « الحلم » فى نهاية القصة أو فى بدايتها وسيلة للهروب أو التستر ؛ وهو ما ينفى القدرة على تشكيل وجهة النظر أو اتخاذ موقف من الواقع .

وهنا يصبح « الحلم » شيئًا آخر غير ذلك العنصر المهم المستحدث فى عملية الصياغة الفنية والبناء المعمارى للقصة القصيرة . حيث تكون له لغته الخاصة ذات الدلالات

المعينة . وله صوره ، وعلاقات الشخصيات المتحركة فى داخله . والأنظمة الدلالية للكلمات والحروف ؛ وله منطقه الداخلى ؛ وأبعاده الشعورية واللاشعورية .

ولا يختلف الأمر كثيرًا بالنسبة لاصطناع الرمز ، واللجوء إليه . أو الاستعانة بالأسطورة ، وتداعى الوعى ، وبناء الحديث النفسى أو المونولوج الداخلى ؛ بما يعنيه هذا العنصر بكل دقة واتقان . وبما ينتهى بالقصة القصيرة داخل إطار المجموعة الواحدة للكاتب إلى أن تصبح « قصة خاصة » . تأتى مختلفة فى تركيب مادتها ، وفى اتجاهها الفنى والموضوعى ، ومقصدها الرمزى ، وفى أثرها ، وإيقاعها ، وقوتها ، وعمق نظرتها . وتختلف - كذلك - من حيث غناها ، ومدى تعقيدها ، وشمول نظرتها للحياة .

والنصوص القصصية ذاتها تكشف - بموضوعية وحياد - عن تواضع شديد فى الإقدام على بنية قصصية جديدة ، أو تشكيل فنى مستحدث . بل إنها تدل على حيرة وقلق واضطراب عند محاولة الاقتراب من الأدوات الفنية الحديثة . وهنا ينبغى التأكيد على الدور المهم الذى لعبه كاتب الرواية الفنان الكبير نجيب محفوظ . فقد كتب فيما بعد ١٩٦٧ وعلى أثر النكسة عددًا كبيرًا من القصص القصار ضمتها مجموعاته : « تحت المظلة » ١٩٦٩ ، « شهر العسل » ١٩٧١ « حكاية بلا بداية ولا نهاية » ١٩٧١ ، و « خمارة القط الأسود » ١٩٦٩ ، و « الجريمة » ١٩٧٥ . أعلنت قصصه تلك عن تجديد لافت ، وموقف ملتزم بضرورته ، وإعلان صريح بأهميته فى تلك المرحلة الحضارية ؛ لأن ذلك « الشكل » كان هو الشكل الفنى الملائم لإنسان ذلك المجتمع ، بظروفه السياسية والفكرية والاجتماعية . دون تردد ، وبلا خوف ، ومن غير « وسطية » . إذ الفن اقتحام ، وجرأة ، وموقف ، وتصادم مع التيار ، واندفاع عكس الريح ، لا يميل معها حيث تميل .

واللافت أن تجارب نجيب محفوظ فى القصة القصيرة الجديدة ، سبقت - فى ثوريتها الفنية وبنائها الجديد - كتابات هؤلاء « الوسطيين » المترددين الخائفين : فكرًا وفنًا ، موضوعًا وشكلًا ، فسلطت الأضواء على نجيب محفوظ باعتباره رائدًا يُجَدِّد فنه ، ويسبق جيله ، ويقدم « المثال » للأجيال التالية . فى حين وقف مثل هؤلاء يتفرجون عليه ، وينبهرون به ، دون أن تدفعهم الغيرة الفنية لمحاكاته ، والسير فى السبيل الجديد الذى راده وأعلن عنه - بالفن - لا بالصياح والهياج . بالإبداع لا بالشللية والتحزب . ومع ذلك فإن الكتابات المصاحبة لقصص هؤلاء ظلت مستمرة فى مبالغاتها غير المقنعة ، البعيدة عن الصدق النقدى . حتى تحولت قصص هذا التيار الوسطى إلى قصص « ثائرة » ، وغدت مواقفهم « الوسطية » بطولات لا نظير لها ، وأصبحت محاولاتهم

« المتواضعة » اتجاهات وتيارات مؤثرة فاعلة . إلى غير ذلك من الصفات التى قد لا تجد مصداقيتها من النصوص ذاتها .

من ذلك مثلاً استخدام محفوظ عبدالرحمن للمونولوج الداخلى فى قصة « القط والإنسان » مجموعة (البحث عن المجهول) . صفحات ٦٤ ، ٦٥ . وقصة « الملح الذى نزرعه » صفحات ١٠٢ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١١٤ ، ١١٦ . يقول فى صفحة ١٠٦ ، (قلت لنفسى فى ذلك الوقت : « لقد ظللت أخاف منه طوال حياتى ، ولقد جاء أخيرًا .. لكن ماذا يهم .. فى الدرجة الأولى أو الدرجة المائة ! ما الجدوى ؟ إن النهاية واضحة .. الموت ! يا للحزن ! إن رائحة دبغ الجلود مازالت تطاردنى حتى قتلت الشم فى أنفى والصحة فى صدرى .. أنت ياخواجة داڤيد المنتصر الوحيد ») ويقول فى نفس الصفحة : (لقد كنت أسير معها فى طريق الجامعة العريض . قلت لنفسى فى تلك اللحظة : تزود ياولد بنظرة من كل شىء حولك ، فإن هذه النظرة ستذهب ذكرى عندما يشيب شعرك ! وكانت تحمل كتبها على صدرها كما تحمل الأم طفلها فى لحظات الصفاء .. وأثناء الحديث قالت لى إن بيتًا صغيرًا لاثنين أمر سهل إذا تساندت الأيدى . ومنذ ذلك اليوم أخذت أرسم صورة للشقة التى سنعيش فيها .. ستائر كثيرة .. هذه فكرتها والكراسى لونها أزرق .. والمطبخ نظيف ولامع ، ولكن الأحلام انتهت مع الكلمات القليلة التى قالها الدكتور) . وهكذا يبدو الحديث النفسى مباشرًا جدًا ؛ لا يختلف عن أسلوب السرد العادى الذى توسل به الكاتب فى القصة كلها . وقد حاول الإيحاء بأن الحديث النفسى الداخلى مختلف عندما قدم له بقوله : « قلت لنفسى فى تلك اللحظة » . وهو ما قد يدل على عدم وعى بالدور الفنى للمونولوج الداخلى ، وموضعه ، ودوره .

ولا ينفى هذا أن محفوظ عبدالرحمن حاول الاقتراب من عالم اللامعقول فى قصته « السادة . أكلة لحوم السادة » مجموعة (أربعة فصول شتاء) ؛ حيث نجد عالمًا غريبًا ، الأشخاص فيه حروف ، ولحم الانسان لا يختلف عن لحم الكائنات الأخرى (لكنه اعترف أن لحم الآنسة « ل » قد اختلط ببعض اللحم الآخر فى الثلاجة ، وأنه تناوله فى طعامه ، فى البداية دون أن يدرى ، ثم وهو يدرى بعد ذلك ، وأنه كان رائع الطعم) ٩٦ . (فقد تكونت جماعة فى إحدى البلاد لأكل لحوم البشر ، وصدر كتاب يدافع عن فكرة الأستاذ « ت » ، وأعلنت جماعة فى احدى البلاد أنها أكلت لحم قسيس ، وأنه كان لذيذ الطعم . واختفت النجمة السينمائية « ص » ، وقيل إن بعض المعجبين بها قد أكلوها ، واضطرت هيئة الأمم إلى الاهتمام بالموضوع ، فأحالته إلى إحدى منظماتها لدراسته ، وأعلن أحد المحامين أنه جرب أكل لحم إنسان قبل أن يقوم

بدفاعه ، فوجد أنه لا غبار عليه . وعندما اجتمع الناس ليستمعوا إلى الحكم فى قضية الأستاذ كانوا يزمجرون ضد ممثل الادعاء ، الذى بدا غريبًا ، وعلا الشحوب وجهه ، ولذلك عندما أعلن القاضى حكم البراءة . صفق الموجودون وهللوا فى سعادة بالحكم ويقال إنهم فى ذلك اليوم أكلوا ممثل الادعاء) ٩٨ - ٩٩ .

إن الصورة هنا مركبة . والحركة مفقودة . لكن العقل هو الذى يرتب ويركب ، بحيث تأتى الفكرة وقد اكتملت أبعادها . وفى ظل كتابات قصصية للكاتب نفسه ؛ يحرص فيها على واقعية التفاصيل ، والشخصيات ، والموضوع . وفى أسلوب يبتعد عن الرمز والحلم والأسطورة واستلهام الموروث ؛ تصبح مثل هذه الصور الغريبة تلميحات وإشارات عن قدرة الكاتب على الاقتراب من هذا العالم الفنى . لكنه - فى نفس الوقت - لا يقتحمه اقتحامًا ، ولا يرتبط به ارتباطًا وثيقًا ، بحيث يصبح عنصرًا فنيًا رئيسيًا ومحوريًا فى معظم نتاجه ، يستخدمه ويتوكأ عليه ، ويحدد به ملامح فنه .

ويبدو أن الرؤية الواقعية قد غلبت على معالجة محمد البساطى لموضوعات قصصه ، وانعكست بشكل مباشر فى اختياره للأدوات الفنية التى تحمل هذه الرؤية . مما جعل « الواقع » الخارجى المادى ، والاستناد إلى تفاصيل دقيقة منه ، تحول دون التوسل بالحلم والأسطورة والرمز وما شابه ذلك . حتى إن القصة التى حملت عنوان « حلم الحلاق » مجموعة (منحنى النهر) خلت من الحلم بمعناه الفنى المتطور .

لكنا نلاحظ أنه أقام بعض قصصه على الرمز وحده . مثال ذلك قصة « القطار الملكى » مجموعة (هذا ما كان) فى محاولة منه للسخرية من النظم الديكتاتورية التى تزعم ارتباطها بالشعب ، وحبها له ، وصراحتها معه . فى حين أن الأمر كله لا يعدو أن يكون تمثيلًا غير صادق ، وثعبانية مسمومة ، وتظاهرًا بالديمقراطية أمام حشد الصحفيين الأجانب ومراسلى الإذاعة والتليفزيون وذلك فى لغة مفهومة ، واضحة ، لا غموض فيها ولا التواء .

وتصور قصة « الجنازة » مجموعة (حديث من الطابق الثالث) جنازة رجل ميت يقوم هو بالرواية ، أى أنه العين التى ترى ، والأذن التى تسمع ؛ وهنا - فقط - يبدو ظل اللامعقول فى كون الميت هو الذى يصور الواقع ، وحركة الناس فى الجنازة ، والربط بين جنازة الميت الحى وبين يوم ولادته . لكنه لم يكشف عن تناقضات الذين يسيرون فى الجنازة ، ولا المفارقة بين ما يفعلونه ومايسرونه . وكأن الهدف هو وصف الجنازة ليس غير . ومن ثم جاء اللامعقول ساذجًا بالقياس إلى أعمال فنية تريد أن تقول الشىء الخطير من وراء استخدام هذه الحيلة الفنية .

كما يختلط الرمز بالواقع فى قصة « قصة رجل ميت » مجموعة (حديث من الطابق الثالث) . الطفل المبتسم . الكتب المسروقة . بائع الكتب الجوّال . الجثة التى لا يُعلم عنها شىء . حشد من الشخصيات : الرجل الطويل ، الحلاق ، الرجل القصير ، مصلح الأحذية ، الضابط ، الشرطى ، جمهرة من الناس . لو أن الكاتب تخلص من جزئيات كثيرة ، لوفر لقصته وحدة انطباع واحدة ، وأفاد مما أراد أن يرمز به ، وله . سرقة الكتب . جنون الرجل المجهول وموته بعدها رمز . كل ذلك يحدث فى « النفق » - أناس من قاع الواقع الاجتماعى - كما كان لزامًا على الكاتب أن يعمق فكرته ، وأن يركز فى شخصية الرجل المجهول أو فى جانب فرد من شخصيته وحده (١٠٩ - ١١٥) .

وثمة محاولة لاستدعاء بعض الشخصيات التاريخية فى قصته « التمثال » مجموعة (أحلام رجال قصار العمر) للحديث عن الاستعمار الانجليزى والفرنسى ، على لسان عدد من الشخصيات التى يصفها ولا يحدد فكرها وأبعادها وسماتها المميزة : كالرجل الوقور ، وصاحب القبعة ، رجل قصير ، رجل آخر ، الرجل الذى بالميدان ، رجل نحيل تلطخ بنطلونه ، رجل الشرطة .

أمَّا قصته « مشوار قصير » مجموعة (الكبار والصغار) فإنها دفعت بالعلاقات الواقعية بين الأشياء إلى عالم يوحى بالرمز والكابوسية ؛ وإن لم ينفلت من أسر التفاصيل والجزيئات الواقعية ، والسياق المنطقى للحدث ، والتتابع الزمنى له ، والأسلوب السردى العادى ؛ وهى - جميعًا - الإطار العام للقصة . وهذا أدى إلى انطباع مفاده أن التوافق والانسجام مفقود بين عناصر البناء . مما جعل الحلم يبدو عاديًا ، والغموض لا إشكالية فنية فى صياغته ، وافتقاد الأمن غير مقنع ، وهكذا .

وإن كنا نقرأ للدكتور عبدالحميد إبراهيم مايجعل من هذه القصة استثمارًا ذكيًا لاتجاه تيار الوعى ، وما يكشف عن لوحات سيريالية فى الداخل استفاد فيها محمد البساطى من ادوار الخراط (القصة القصيرة فى الستينيات - دار المعارف سلسلة اقرأ ٥٤١) ص ٥٤ والدكتور عبدالحميد يركز دائمًا على قصة قصيرة واحدة ، ويجعلها ممثلة لاتجاه جديد عند الكاتب . وهذا لايعطى القارئ صورة كاملة عن تطور الكاتب ، ولا عن أصالته فى هذا الاتجاه أو ذاك . كما أن القصص التى استشهد بها تجدها هى بعينها التى وقف عندها الدكتور صبرى حافظ فى مقالاته التى نشرها بمجلة « المجلة » تحت عنوان « مستقبل الأقصوصة المصرية » أغسطس ١٩٦٦ . وكان الأَوْلى بالدكتور عبدالحميد إبراهيم -

وكتابه صادرَ ١٩٨٨ – أن يعود إلى المجموعات الخاصة بالكتاب الذين تناولهم بدلا من الدوران حول قصة قصيرة واحدة .

ورغم أن بهاء طاهر قد اهتم فى بعض قصصه مثل « الأب » و « الصوت والصمت » و « بجوار أسماك ملونة » و « المطر فجأة » بتصوير الملل ، واللاتواصل ، واللاحب ؛ فإنه لم يلجأ إلى الغموض والإلغاز . العلاقة بين الأم والابنة من نوع جديد ، لاحب فيها ولا احترام ؛ بل انفصال تام أو كالتام . لكل عالمها . هناك صوت وصمت ولا صدى . كذلك الحال فى « بجوار أسماك ملونة » لا حب ، لا انسجام ، لا توافق ، انفصام كلى ؛ لكن – فى نفس الوقت – لا غموض ، ولا ضبابية .

أمَّا قصته « بالأمس حلمت بك » فإنها قد لاتفهم حق الفهم إلاَّ على مستوى رمزى ؛ حيث تطرح قضية الصراع الحضارى من منظور مختلف . والجو القاتم الذى تلفه كوابيس العزلة والاغتراب والموت والخراب الروحى يعد مدخلاً للكشف عن أبعاد هذا الصراع ؛ عند الشخصيات التى تجسم حالة الاغتراب والتردد والقلق . ومن خلال تعدد لقاءات البطل « كمال » مع « مارى » تتضح الملامح الأساسية لها . فكمال شخصية مترددة ، غير رافضة ، وغير منسجمة ، وعاجزة عن تفسير كثير من الأمور والأحداث التى تصادفه . ولاتقل « مارى » عنه فى ترددها . ومن ثم فإنهما يعيشان فى جو ملئ بالضغوط النفسية . لا يقدر كل منهما على مواجهة كثير من المواقع التى تحول دون ممارسة حياته بالشكل الطبيعى . لذا يكون الإحساس بالملل والضجر والحيرة والضياع ، وتكون العزلة هى طوق النجاة الذى يخنق كلا منهما فى البيت والعمل والشارع .

ويلعب « الحلم » دورًا مهمًا فى هذه القصة . وكأنه حجر الزاوية الذى بنيت عليه الأحداث ، حتى لازم الشخصيات المحورية : دلالةً رمزيةً تخدمُ الصراع ، وتجسد أكثر من رؤية . فأحلام كمال تنتهى به إلى الموقف الذى يبدو فيه محاصرًا ، مستسعرًا عدم الانسجام الكامل فى اللاوعى . (قال بالأمس حلمت أننى قابلت معاوية بن أبى سفيان وأننى كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعوه فى السجن مع طه حسين ، لكننى استطعت أن أهرب وركبت تاكسى فوجدت نفسى فى ميدان العتبة) ١٤ . ويمتزج الحلم – اللاوعى ، بالواقع – الوعى ؛ كما يرتبط الموروث الفرعونى بالموروث الإسلامى ؛ بالحضارة الأوربية بالواقع المعاصر ، تعبيرًا عن مراحل معينة فى حياة الإنسان والحضارات .

ولَّما كان « الحلم » عنصرًا فاعلاً وأساسيًا فإنه ضمنه عنوان قصته ؛ بل عنوان مجموعته. وثمة حلم عادى لا يحمل أية دلالات رمزية فى قصة « سندس » : (فى تلك

الليلة حلمت حلما مزعجًا لا تذكره . لكنها تظن أنه كان هناك لحم نىء فى الحلم . ليست متأكدة تمامًا ، ولكن ربما كان هناك لحم نىء . سترك يارب) ٤١ .

وتحمل كل من « أنا الملك جئت » و « محاكمة الكاهن كاى - نن » أبعادًا رمزية وفكرية . وكأن « مارتن » فى القصة الأولى هى « آن » فى « بالأمس حلمت بك » من حيث الحب ، والنهاية ، والعلاقة الحضارية ، والبحث عن المجهول . إلى جانب كثرة الشخصيات ، والحرص على التفاصيل ، والولوج فى أعماق النفس الغربية ؛ كالارتحال فى أعماق الصحراء المصرية ؛ واللغة التى تقترب من لغة الشعر العذبة .

لكن استخدام الرمز ، والحلم ، واستيحاء بعض لوحات وصور من الفن الفرعونى ؛ يظل محكومًا « برؤية »واقعية انطباعية ؛ و « بشكل » تقليدى جاء على النمط المألوف للقصة القصيرة التى ألفناها عند كبار الواقعيين الانطباعيين مثل يحيى حقى ومحمود البدوى وشكرى عياد وغيرهم . وليس ثمة ما يبرر وصف كل ما كتبه بهاء طاهر من قصص قصيرة ، بأنها « تجديدية » أو « ثورية » حتى لا نقع فى تناقض مكشوف .

نقرأ مثالاً له فيما كتبه د. مراد عبدالرحمن مبروك معلقًا على قصة « الأب » لبهاء طاهر حيث يقول ص ٤٢ : (... وتستمر القصة فى البناء التقليدى إلاّ أن نسيج التطور يظهر فى سياق العمل القصصى ؛ فالأب يسلم بالرغبة فى إنجاب الطفل الذى شكل ملمحًا فنيًا فى القصة القصيرة ... لكن بدلاً من تداعى المواقف والأحداث على الشخصية القصصية تدخل المؤلف الراوى فى بناء القصة وتأرجح الأسلوب بين ضمير الغائب والمتكلم) ... ثم يقول : (هذا التأرجح بين التقليد والتجديد نجده أيضا فى قصة « الصوت والصمت » ١٩٦٦ و« المظاهرة » ١٩٦٦ حيث لجأ الكاتب إلى البناء التقليدى الرصين وإلى قدرته على أن يصوغ بأدوات هذا البناء التقليدى عالمًا فنيًا معاصرًا وأن يبلور رؤية تنتمى إلى الستينيات ، وتستقطب أهم ملامح المرحلة وقضاياها) .

ثم يقول :(إن بهاء طاهر مرتبط ببيئته ، وبتصوير شخصيات محيطة به ، وضيقه ضيق واقعى يتمثل فى أشياء محسوسة لا تقبلها نفس الفنان ، والتى ترنو إلى مثال الخير والجمال ولكن لديه قدرة عجيبة على تركيز الجو وتكثيفه ، فالعصر الذى يعيش فيه الأديب بأوضاعه الاجتماعية وتقاليده الأدبية عامل أساسى فى درجة التجديد) .

ويقترب إبراهيم أصلان فى بعض قصصه من محاكاة ذلك العالم العبثى الذى غلب على القصة الحديثة ، مع احتفاله بوصف الأشياء الخارجية وصفًا دقيقًا . لدرجة أنه يلتقط تفاصيل كثيرة من الواقع المادى ، ويقدمها بصورة أقرب إلى الفوتوغرافية وكأنه يريد التأكيد على سمة الجمود والجفاف . بل إن الشخصيات هى الأخرى باردة جافة ، خالية

من المشاعر والعواطف ، لا تنبض بأية أحاسيس . وهى نماذج تتكرر . لا تحمل الشخصية اسمًا كما لو كانت شيئًا ما . ولا يزيد عدد الشخصيات فى القصة عن اثنين . هناك شخصيتان اثنتان محوريتان : رجل وامرأة ، أو ولد وبنت ، أو رجلان . والرجل : ضئيل الحجم أو النحيل أو السمين . والشاب نحيل ، والآخر ممتلئ . وكأنه يريد تثبيت صورة الانسان فى هذا العالم على هذا النحو . فهو فى مجتمعه لا يخرج عن هذه الدائرة . إنها أنماط لا إشعاعات سيكلوچية لها .

كذلك فإن « المقهى » ، و « الطوار » وتكرارهما فى الكثرة الغالبة من قصصه ، ترسخان هذا المعنى . الثبات ، والتوقف ، والفراغ ، والزمن الراكد . الأرض خراب . والساعة متوقفة . والملهى قديم . والغرف فوق السطح . والطوار لا يتغير . والعلاقة بين الإنسان والآخر غير مفهومة « الرغبة فى البكاء » ، حيث يعيش الزوجان فى اللاوعى ، والحوار مع الآخرين مبتور ، ومع الخارج كله مخنوق مشنوق . والمجنون – العاقل ، أو العاقل المجنون ، الذى يتجرد من ملابسه فجأة ، بعد فترة من الهدوء والعقلانية . إنه يرفض هذا الثبات وتلك الرتابة وذلك الجمود . ويكشف بطل قصة « التحرر من العطش » عن أنه مجنون هو الآخر ؛ بعد أن رفض تلك الحياة التى يحياها « سيد وفتاته » بنهم ، وفى شبق ملحوظ . يتمتعان معًا ، ويختلطان بالناس ، ويتصلان بالآخرين ، ويمارسان الجنس ، ويعيشان حياة لا غرابة فيها ولا شذوذ . هذا اللون من الحياة الذى يبدو للبطل غير طبيعى ، ولا استقامة فيه . فالطبيعى غير طبيعى ، والمعقول غير معقول ، وحياة كل « سيد » فى ظل هذا الركود ؛ مرفوضة . ويظل هو « عاريا » كما ولدته أمه ، وذراعاه ممدودتان أو مطروحتان بجواره . لا تصدر عنه أية حركة . بل ظل عاريًا وصامتًا وعيناه خاليتان من كل تعبير .

فهل يعتبر التخلص من الثياب ، والاكتفاء بالعرى نوعًا من رفض لديكور المصنوع والملابس المزركشة التى تخفى داخلًا عفنًا نتنًا ؟ أم إنه ذبح للعادية والمألوف والطبيعية ؟ أم تراه لجوءًا إلى مرحلة البداوة الأولى ؟ أم إنه حنين للرجوع إلى رحم الأم بحثًا عن الأمان والهدوء النظيف غير المصنوع ؟ إنه جماع ذلك كله . وفضح للعرى الداخلى لدى الآخرين . وتمزيق لكل ما يرتدونه من أزياء ، ويتسترون وراءه من خداع ، ويبدلونه من قيم وأفكار وسلوكيات ونظم وعلاقات .

والمجنون عرف طريقه للخلاص . وحدد موقفه . واختار نهايته . وحسم أمره . لكن الشخصيات الأخرى – وهى كثيرة – تعيش فى بلاهة ، وفى وضع غير إنسانى لا استواء

فيه . واهنة ، ضعيفة ، مريضة ، هامشية . لاتجد ما تستند إليه إلاّ جدارًا خشبيًا متهالكًا . « اتكأ بيده على المسند الخشبى ، وعبر القاعة على مهل ، ووقف أمامها . ازداد ميل رأسها إلى الأمام فاختبأ وجهها المبتل تحت شعرها الطويل الداكن » ص ٢٤ - يوسف والرداء - و « كنت قد خلعت ثيابى ووقفت مائلاً فى الماء الذى كان باردًا ، داخل حجرتى الصغيرة ذات الجدران القريبة العارية . لم يكن فى مقدورى أن أظل ثابتًا ، ولم يكن لى أن أتكئ إلى الجدران أو أجلس . وازداد ميلى إلى الأمام . وعرفت كيف للمرء أن يشعر عندما يستريح قليلاً على يديه وقدميه) ص ٤٨ - يوسف والرداء . وفى قصة « الملهى القديم » أراح البائع ظهره إلى جدار الكشك الخشبى . كما أراح الرجل النحيل ظهره إلى سلة المهملات فى قصة « البحث عن عنوان » . وفى كل منهما شخصان لا يعرف أحدهما الآخر ، يفترقان ، بعد تلاق غير محدد . لعله يريد أن يقول إن الانسان فى وضع غريب . وميل الرأس إلى الأمام أو على الصدر دليل على عدم الاستواء ، والشذوذ ، والغرابة المثيرة للدهشة والتساؤل . وهم ينكرون كل شىء . ولايصدقون فى شىء . وكأنهم فى غير وعى دائم . أو فى عالم لا عقل فيه ولا تفكير ، ولا صدق ، ولا موضوعية ، ولا واقع .

هذه الشخصيات النائمة ، البلهاء ؛ وهذا العالم العبثى الوجودى ، جعل إبراهيم أصلان يقترب قليلاً - فى القصص التى أشرنا إليها فقط - من التجارب الجديدة فى كتابة القصة القصيرة الحديثة . لكن ذلك لم يأت استنادًا أو انطلاقًا من رؤية فكرية محددة . وإنما ظل أسير محاكاة بعض القصص المترجمة ؛ وكثيرًا من عناصر الاتجاه الواقعى فى احتفاله بالشخصيات المنتخبة من الأحياء الشعبية ؛ وفى انبهاره بمفردات الواقع المادى ، وحرصه على تجسيدها ولملمتها فى مكان معين هو « المقهى » دائمًا . (المكان شىء أساسى بالنسبة لى ، سواء كتبت تفاصيله أو لم أكتب . لابد أن تكون الحدود الجغرافية التى تتحرك فيها القصة كاملة وواضحة أمام عينى) من حديثه المنشور فى مجلة (فصول) م ٢ - ع ٤ - سبتمبر ١٩٨٢ - ص ٢٦٠ .

وبقيت حدوده الجغرافية شديدة الضيق ، ومساحته التى تحرك فيها محصورة فى « المقهى » أو فى « الطوار » أو فى « غرفة ضيقة فوق السطح » . ولعل هذا نابعا من رؤيته المحدودة الجزئية التى فشلت فى سبر الأغوار البعيدة والعميقة لهذا العالم الذى أحاط به ، ولتلك الشخصيات التى حاول تقديمها . وقد سبق لنا التعليق على ما أفصح عنه من أنه « لم يكن لدى أبدًا فكر واضح أردت أن أوصله إلى أحد » و « لم يكن هناك رسالة إذن ولا كان هناك معنى تحملها تلك القصص » . ومن ثم جاءت محاولات

الاقتراب من « ملعب » التجديد ، تقليدًا وليس ابتكارًا ، تشويهًا وليس إضافة أو اختراقًا .

أكثر كتاب الواقعية الانطباعية إقدامًا على استخدام الأدوات الفنية الجديدة إلى جانب الأسلوب التقليدى ؛ كان الكاتب مجيد طوبيا . إلى الحد الذى جعل الدكتور صبرى حافظ يصف تجاربه الإنسانية التى صاغها بأنها قاصرة ؛ أو أن فهمه هو للتجربة البشرية قاصر (فيحاول أن يموهه بألاعيب شكلية تؤكد أن اقتحام أساليب فنية مستحدثة على تجارب إنسانية غير ناضجة ، لا يستطيع أن يقيل عثرات هذه التجارب أو ينقذها من إسار الابتسار والتسطح) مجلة (المجلة) العدد ١٤٧ - مارس ١٩٦٩ ص ٦٨ . لكنه تدارك فى نفس المقال فأعلن أن قصصه تطرح بعض محاسن تلك الموجة التجديدية السافرة التى أطلت على وجه الأقصوصة المصرية مع هذا الجيل من الشبان (إلى الحد الذى يدفعنى إلى القول بأن مجيد طوبيا كاتب موهوب وحساس بحق وإن كانت محاولاته للعثور على أسلوبه الخاص وعلى طعمه الخاص ماتزال فى طور المحاولة التى لم تستقر بعد) ص ٦٨ نفس المرجع .

جاء هذا الحكم بعد عامين من صدور المجموعة القصصية الأولى (فوستوك يصل إلى القمر) ١٩٦٧ لمجيد طوبيا . حيث بدأت ملامح التوظيف للحلم ، والرمز ، والموروث الفرعونى . تلك التى شكلت - فيما بعد - عناصر أساسية فى قصصه ؛ بالإضافة إلى تجاربه فى التقطيع السينمائى ، وفى التوسل بالمونولوج الداخلى للتعبير عن المشاعر الداخلية لأبطال قصصه القصيرة . ففى مجموعته (خمس جرائد لم تقرأ) نجد قصة « كل الأنهار » ذات بناء غير تقليدى ، حاول فيه المزج بين الأسطورة ، والواقع ، والتراث ، مع ماسبق أن أشرنا إليه من التداخل أو التوازى . حيث يقدم عالمين أحدهما يسير ويجرى فى ثنايا السرد حثيثا ؛ بينما خص الثانى بإبرازه وتجسيده وتحديده داخل أقواس ملحوظة ، بحيث تصبح له شخصيته ، واستقلاليته ، وكينونته . وسوف نختار بعض الفقر التى تتضافر لتصنع عالمًا رامزًا موازيا :

(ويكون جسده عاريًا تمامًا ، ولحيته طويلة .. ويصرخ صرخة ابن الغاب .. ثم يهجم على النمر ويقتله ويسلخ جلده ويستر به عورته .. ولو لم يقتله لما ستر عورته) ٩٥ ، (وتسير مركبة الفضاء فى طريقها المرسوم صوب القمر .. فيرى أن الأرض كسرة صغيرة ويرى البحر فى أسفلها ومع ذلك لا تتساقط مياهه . ويدهشه أن النيل يأتى بمياهه من أواسط أفريقيا لتتوه فى زرقة البحر الهادر !!) ٩٦ ، (وتسير مركبة الفضاء فى

طريقها المرسوم صوب القمر . غير أن خطأ ما فى الحساب يجعلها تتحرك ناحية الشمس بسرعة رهيبة . وهناك يرى أن الشمس كتلة من اللهب فيحترق فيها . ويسأله المراسل الصحفى : بصفتك أول من غزا كوكب الشمس : - ما رأيك فى الطقس هناك ؟ ولماذا قمت برحلتك هذه ؟ ولماذا قمت برحلتك هذه ؟) ٩٧ ، (فيأخذ صاروخه الذى فى لون قوس قزح ويطير إلى سيبيريا ويسأل العلماء الروس هناك : - لماذا تريدون حفر بئر إلى مركز الأرض ؟ فيرد مندوب الحزب بصوت جهورى : - من أجل حياة أفضل لجماهير قوى شعبنا العامل من الشغالة والفلاحين والجنود والمثقفين الثوريين . وفى سبيل حزبنا العظيم وحكومتنا الرشيدة) ٩٧ ، (ثم يطير فى صاروخه الذى فى لون قوس قزح إلى القطب الشمالى حيث يحييه المتحدث الرسمى باسم العلماء الأمريكيين هناك : نحفر بئرًا حتى مركز الأرض كى نملأ الفراغ هناك ، ونمنع انتشار المبادئ الهدامة . غير أن رئيس العلماء يهمس له جانبًا : - من المؤكد أن البترول فى مركز الأرض يوجد بكميات غزيرة ، وربما وجدنا الذهب . فهل تريد حجز كتلة أرض هناك بأسعار رخيصة ، وبالتقسيط المريح طويل الأجل) ٩٨ .

وتحظى مجموعته « خمس جرائد لم تقرأ » بنماذج أخرى ، نلحظ التجريب فيها واضحًا مثل « مائة مليون نحلة فى الرأس » و « الجاحظون » حيث العودة إلى رحم الأم ، فى حنين جارف يرمز إلى الرغبة فى الهروب من العالم الخارجى ، والخلاص الأبدى ، بالتقوقع فى رحم الأم - وهو مايرتبط لديه دائمًا بالرجوع إلى العصور الأولى والمرحلة القديمة جدًا السابقة على جميع مراحل التطور الإنسانى ؛ حيث البداوة والخصوبة والجنس الطبيعى . (ورأيتنى فى بطن أمى داخل الرحم وكانت به أشياء غريبة : أمعاء وخلايا ودماء وإفرازات عجيبة الشأن ، وأنسجة وشرايين وأوردة . وعين جاحظة وندوات سياسية وأزيز نفاثات وحمار ينهق وعقل الكترونى .. ثم رأيت حلمة الثدى اليسرى وكنت أحب أن أضغط بيدى على هذا الثدى ، وتذوقت طعم اللبن وكانت هناك هالة قاتمة تحيط به ، ومرة شبعت وعضضت الحلمة فأبعدتنى أمى بنظرة عاتبة ، وكان اللبن يتدفق حارًا من الثقب فيطرى حلقى وبلعومى وبطنى لكن أمى ماتت عقب ولادتى ، وأذكر أن الملائكة جاءتنى ذات ليلة وأكلت معها أرزًا بلبن) ٢١ . والمرأة عنده رمز لمعانٍ كثيرة ، وتحمل دلالات متنوعة . فهى الخصوبة . وهى الجنس . وهى الحياة الطبيعية فى الزمن القديم . وهى الحضارة المتقدمة . وهى البذرة الطيبة التى تنبت نباتًا مثمرًا مزهرًا ظليلا . وهى « إيزيس » الفرعونية فى قصة « إغماض العين » رمز العطاء . وهى التجدد والاستمرار والديناميكية . إنها المستقبل ، أو الدافعة إليه فى

« بعض المنحنيات » مجموعة (الوليف) و « هجرة الضحاك » مجموعة (الأيام التالية) . ومن أجل ذلك فإنها ترفض الموت ، والعجز ، والحياة الخالية من الحركة والتوالد والفاعلية .

ويستخدم الكاتب الرمز ، والحلم ، كثيرًا . مثال ذلك قصته « دموع » مجموعة (الوليف) ٩٥ ، و « شكاوى ملاك الموت الفصيح » من نفس المجموعة ٨٥ بل إنى أعتقد أن إفادته - فى رموزه - من التراث الفرعونى وتأثره به ، قضية لافتة داعية للتأمل عنده . كما أن صورة المرأة « الغجرية » هى الأخرى قد تعنى الوحشية ، أو البدائية ، أو الشبق الجنسى ، أو الزمن السحيق الموغل فى القدم . أضف إلى ذلك أننا نقرأ عنده تصويرًا لحيرة الإنسان ؛ وإحساسه بالحصار الخانق له ، واتهامه الدائم بلا مبرر ، وشعوره بالمرارة والسأم والإحباط . نلمس ذلك فى قصصه الأولى . إذ تبدأ قصته « فاتح الكوبرى » مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) على هذا النحو : (وجدت نفسى أسير فى سرداب طويل معتم .. قاتم اللون .. خانق الرائحة .. تلفت حولى باحثًا عن مكان أخرج منه .. حتى المنفذ الذى دخلت منه اختفى .. سد .. وقف عليه حارس ذو قناع رهيب .. ممسكًا بحربة ذات رءوس عديدة .. سرت مدفوعًا بقوة غريبة لأجد أمامى منصة قضائية عالية .. سوداء اللون) ٩٢ .

إن مجيد طوبيا كاتب تعمدَّ التجديد فى الشكل . بمعنى أنه لم يكن مترددًا فى الأخذ بأدواته . وهو هنا يختلف عن رفاقه من كتاب هذا التيار فى هذه المرحلة . ويجعله قريبًا - إلى حد ما - من أصحاب الاتجاه الأول . لكنه يظل حريصًا على إرضاء ذوق القارئ العادى ، والنموذج المثالى للقصة القصيرة كما يكتبها الرُّواد الذين عاصرهم ؛ حتى لا يفقد وسائل النشر التى تقبل تلقى قصصه . ولا يغيب عن ذاكرتنا أن آخر مجموعة قصصية له صدرت عام ١٩٧٨ ؛ وضمت قصصًا نشرت فى مجلات : صباح الخير ، الإذاعة ، المساء ، الفيصل ، الدوحة ، بدءًا من ١٩٧٢ . وهى مجلات لا تقبل على التجريب . معنى هذا أنه لو استمر فى مواصلة كتابة القصة من ناحية ؛ وفى إعادة النظر فيما كتبه من ناحية أخرى ، وفى متابعة الأشكال الحديثة جدًا ، ومراقبة جزئياتها ومواطن الحداثة فيها ؛ لاستطاع - بعدئذ - أن يكون أحد أعلام التجديد . إذ سوف يتخلص من جوانب ضعف تسللت إلى طريقة استخدامه للرمز ، وتعميق دلالاته ؛ وإلى صياغة فنية هادفة لعناصر الأسطورة الفرعونية التى كاد يتخصص فى استلهامها . وإلى الوصول بالمونولوج الداخلى للدرجة التى يبتعد فيها عن المباشرة . إلى غير ذلك من الوعى بالحلم والمونتاج السينمائى والموسيقى . كما لا يخفى أن التجريب استغرق جانبًا واحدًا

هو « الشكل الفنى » بعيدًا عن المضمون الاجتماعى ، بحيث يأتى مرتبطًا وملتحمًا بما يجرى على أرض الواقع الاجتماعى الذى يحيط بالقارئ والكاتب فى آن معًا .

العالم الذى صوَّره يحيى الطاهر عبد الله تحكمه مجموعة من القوانين والأعراف الاجتماعية الصارمة والحادة ؛ والتى تضغط على الإنسان منذ آلاف السنين . إذْ تُطبَّق عليه فى حياته اليومية ، لدرجة تبلغ حد الحصار والتضييق والاختناق . وهى تنفذ فى مناخ شديد الحرارة ، يكتم الأنفاس ، بشموسه وأقماره ورياحه وطبيعته الوحشية البدائية ، وتقاليده الاجتماعية التى ترقى إلى مرتبة التقديس . فتقام لها الطقوس ؛ وتقدم القرابين ؛ وتطاع فى صمت كئيب ؛ وتعبد فى رتابة وثبات وجمود لا يلين . إنها تحيا فى حياة الأجداد ، وأجداد الأجداد ، والأبناء ، والأحفاد ، والأمهات ، والجدات ، والأخوات ، والزوجات . حيث يحيط بهم جميعا فراعنة مصر القديمة وآلهتها المقدسة ؛ ومن جاءوا - فرسانًا - مع موجات الفتح العربى الإسلامى . ومن ثم وجدت إيزيس وحورس وآمون موضعًا لإقامة الشعائر فى جامع عبد الله .

هذا العالم فيه صرامة ، وتخلف ، وتناقض ، وألم . تتجسد كلها فى التفاصيل الصغيرة ، وفى العلاقات الأسرية ، وفى الأشياء المادية ، وفى الهموم والأحزان الإجتماعية ، وفى انعكاس البناء العضوى البيولوجى للرجل والمرأة ، على السلوك اليومى ، وما يكشف عنه من توتر داخلى ، ورغبات حادة حارة : تبحث لنفسها - أحيانًا - عن مسارب ومنافذ غير سوية . ومن ثم لم يسمح هذا العالم ، ولم تتح تلك البيئة ، للكاتب أن يخلق « يوتوبيا » أو « يعبث » بعيدا عنه ، أو « يجرب » هنا وهناك وهنالك . إنه فى الكرنك القديم ذو إيقاع بطىء ، وحركة عادية مألوفة ، وبيئة هامدة ، ومجتمع ساكن ، ومفردات اصطنعت بألوان ، وشكلت فى أحجام ، لم تتغير منذ آماد بعيدة . والشخصيات مغروسة فى باطن الأرض ، أو فى قاع الدور ، أو فى حضن الكرنك .

لم يصطنع يحيى الطاهر عبد الله صورًا غريبة ، ولا أفكارًا أجنبية ، ولا مذاهب فنية ، لكى يفرضها على العالم الذى صوَّره وقدَّمه فى قصصه القصيرة . التى وقفت عند مجتمع القرية - الكرنك القديم ؛ أو حتى تلك التى قدمت عالم المدينة « الثلاث ورقات » أو « معطف من الجلد » أو « فانتازيا العنف القبيح » أو « أغنية العاشق إيليا » أو « ٣٥ البلتاجى ٥٢ عبد الخالق ثروت » . إنه لم يستهدف التجريب أو التغريب ؛ كما أنه لم يسع وراء الإلغاز ، ولم ينطلق فى قصصه القصيرة من الخرافة أو الحلم أو الأسطورة ، وإنما جاءت هذه العناصر - جنبًا إلى جنب العناصر التقليدية - وكأنها جزء من

معتقدات البيئة ، وملمح من ملامح ثقافتها ، وركن ركين من الأركان التى تشكل تراثها وعقلية أبنائها . لذا فإنه صاغها فى ثنايا قصصه القصيرة ، من هذه الزاوية وحدها ، باعتبارها واقعًا ماثلاً محفورًا فى أعماق الأرض ، ومتغلغلاً فى فكر الإنسان ، وعقله ، وعقيدته ، وفى نسيج تكوينه البشرى ، وبنائه النفسى .

وكما أن هذه العناصر لا تنفصل عن الإنسان ، والبيئة ، والتاريخ ، فإنها عند صياغتها تلتحم بالموروث الشعبى الحافل بالحكايات الشعبية ؛ وقصص ألف ليلة وليلة ؛ والأغنيات الفولكلورية التى تتردد فى أنحاء البيئة ، حيث المناخ الخاص ، والثقافة الخاصة ، والتشبيهات الخاصة ، والمفردات اللغوية التى تتسم بإيقاع مألوف ومتداول ، تشكل معجمًا متميزًا ؛ يجمع كل الكلمات التى تدل دلالة بأترة لا تقبل التأويل ، على المتداول فى لغة الخطاب . شاملاً ما يعبر عن الطقوس والعبادات والمراسيم والقانون الأخلاقى والعادات والأشياء المادية ، والثنائيات الحسية . تجد هذا ماثلاً فى قصص يحيى الطاهر عبد الله . طقوس الطعام ، والوضوء ، والجسد ، والجنس . علاقة الأم بالابن ؛ والجد بالأحفاد . أشجار التمر حنة والعدس . الذباب الأزرق . الحلم الأخضر ، والحلم الأزرق والحلم الذى بلا لون . القطط الوحشية الضالة التى تتلاءم والبيئة التى تعيش فيها ؛ ونوع العلاقة التى تربطها بالإنسان والحيوان . الحدأة الزرقاء ذات الأنياب والمخالب . البوم الناعق . النهر الأسطورى العظيم الذى يتعرى فيه الجميع .

هذه المفردات وغيرها تدخل فى لحمة البناء القصصى ؛ وتتخلل أسلوب الكاتب ، وبخاصة أنه يعشق التقاط الجزئيات ، وتركيب الصور بواسطتها ، وبناء المشهد منها . دون سعى لجعلها مستقلة أو هدفا . إذ كل العناصر متداخلة وملتحمة بعضها فى بعض . فالخرافة فى قصة « محبوب الشمس » إن هى إلا جزء من الخرافات الشعبية السائدة والمتداولة ، كالشاطر حسن ، والرمانة المسحورة ، وملك الجان . وفهيمة ، وتفيدة « الدف والصندوق » ليسا إلا إيزيس التى ربت « حورس » الابن - صالح - للانتقام والثأر لأبيه . والجد حسن ليس إلا كبير الآلهة الذى يتحكم فى الحياة والموت والحب وفى فرض العادات وتقييم السلوك . الذى يأمر الأبناء والأحفاد والزوجات فيطاع .

(ها أنت يا جد حسن وسط الأبناء وزوجات الأبناء وأبناء الأبناء عزيزاً مبجلاً فلتحمد الله عدد حبات مسبحتك اليسر المطعمة بالفضة ، الكل ينتظر يدك التى ستمتد مشمرة عن كمك وتتناول كوبك وتقول باسم الله الرحمن الرحيم ، وتشرب ماء البلح المنقوع ، ثم تمد يدك للطعم وتمتد بعدك الأيدى ، وتسمع لمضغ الطعام وبلعه أصواتا

عديدة ، فجأة يسقط الظل على الأطباق ، ويخفى الظل كل لذائذ النفس الفارغة) ص ٧٠ - الدف والصندوق - .

ولّما كان « الموت » موجودًا وجاثمًا وحيًا ؛ فى كل مكان داخل إطار هذه البيئة : الكرنك ، طيبة القديمة ، الأقصر ؛ حيث كانت له طقوسه ، وأدواته ، وترانيمه ، ورسومه ونقوشه ، ومقابره ، والمداخل والمخارج ، والعالم الذى كان ؛ والعالم الآنى ، والمستقبل الذى سوف يكون . فإن « الموت » الخرافى الأسطورى - الواقعى - يتجسد فى أشكال متباينة فى قصص يحيى الطاهر عبد الله : « الثلاث ورقات » ، « البكاء الثالث » ، « الجثة » ، « المهر » ، « الرسول » و« الدف والصندوق » . إنه حاضر فى الثأر ، وفى الانتقام للعرض ، والضحية - دائمًا - هى القربان الذى يقدم للآلهة . وحضوره فاعل وحقيقى ومؤثر . لا يخلو منه مجلس ولا تفلت منه كلمة فى حديث قصير ؛ ولا يغرب ليلة عن حلم . (هب الجد حسن : الموت يأتى متنكرًا فى ثوب النوم الطويل . يخالس الفرد ويرميه بثقل لا يطاق .. لا العين ترى ولا الأذن تسمع ولا اللسان يذوق . ولا شىء سوى ظلام شديد ، ظلام بلا حدود) ص ٧٣ . م . الدف والصندوق .

والنخلات الثلاث فى باحة الدار ، أو فى طريق المقابر ، رمز للثبات ، وأصالة الجذور والمنبت والشموخ الذى يستند إلى كل الأرض بما فيها وبمن فيها : حضارة وإنسانًا ، علاقات وأخلاقيات ، تراثًا وعادات ؛ واستشرافا للمستقبل . إنها التحدى الصخرى فى مواجهة الطبيعة القاسية ، والمناخ الشرس ، والرياح والأعاصير والأمطار والحرارة واللهيب المستعر . وهى المنفذ بأمر الجد حسن لـ « محمدانى » وغيره ممن تملكتهم المخاوف وعوامل التردى والجبن والإنكسار . وهى - أيضًا - جزء مهم ، لو جوده تأثير فى البيئة . وقد استخدمه يحيى الطاهر عبد الله كى لا يخرج عن دائرته ، وحتى لا يستورد من خارجها أزياء غريبة . وهو لم يفعل ذلك إلا فى قصة « حصار طروادة » حيث اختار بيئة لها عبق آخر ، وتنتشر فيها عادات وثقافات مختلفة . مما سمح له بصهر الأسطورة اليونانية القديمة ، وتطعيم السرد كثيرا من الفقر المختارة من الأدب اليونانى . (كنت غاضبًا . غضب من هذا النوع الذى حدثنا عنه هوميروس عندما طلب من ربات الشعر أن يلهمنه التغنى بغضبة ابن بيلوس الذى ترك المعركة الطروادية الشهيرة وبصحبته فرسان المورميدون بسبب وقاحة أجا ممنون قائد الجيوش) ص ٥١ - م . ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا .

ومثل قوله ص ٥٢ : (كنت أجلس فوق ذؤابة - جبل إيدا - وكنت تجلسين فوق

ذؤابة جبل - بيرجاموس - وحملت - أرتميس - ربة الريح حديثنا وأعطتنا نسائم عطرية فالتقينا تحت صفصافة - زوس - الشهيرة ، وكنت تلبسين ثوب باليه طرزته - أثينا - ذات العينين النجلاوين ، وظللنا نرقص على أنغام - أبولون - وكان - بوسيدون - رب البحر يقذف بالحصى والأحجار من البشر تحت أقدامنا) .

لكنه فيما يستعين به من أساطير أو خرافات أو اقتباسات من مزامير داود ونصوص التوراة ، لا يوفق فى الصياغة ، والحبك ؛ ولا فى الدلالة ؛ لأنه يتنفس فى مناخ غير المناخ ، ويتنسَّم رياحًا غير ما ألفته أنفه وقبلته رئتاه ، من هواء طيبة - الكرنك . لذا جاءت كل تلك الطعوم كريهة ، وكأنها قد حُرِّمت منذ الأزمان القديمة . لم يطعم منها الجد حسن ، ولا تفيدة ، ولا مريم ، ولا صالح ، ولا فهيمة ، ولا نبوية ، أحفاد إيزيس وأوزوريس وحتشبسوت وحورس .

هكذا كان الاقتراب الحثيث من عناصر التجديد ؛ عند أغلب كتاب هذا التيار . حيث اتخذوا منه موقفًا مترددًا ؛ فلم يسرفوا فى الأخذ بكل عناصره الفنية ، انتى تفصل القصة القصيرة عن أصولها التقليدية عند الرواد الأعلام . وإنما استعانوا بأدوات معينة فى « بعض » القصص ؛ دون تفريط فى الأسس القديمة المعروفة . ودون تجريب لهذه الأدوات فى « كل » القصص التى كتبوها . ومن ثم كانت « وسطيتهم » التى أشرنا إليها .

● وفى ضوء هذا المعيار كان موقفهم الفنى من الشخصيات المحورية التى لعبت دور البطولة فى قصصهم القصيرة . فقد حرصوا على الالتزام بعددٍ من الأساليب الفنية عند تقديم هذه الشخصيات . واللافت أن هذه المحاور أو تلك الدوائر لم يفكر فى الثورة عليها أو الخروج من حدودها واحد منهم . وهى - من ناحية أخرى - أساليب فى رسم ملامح الشخصية الفنية ، توفر أغلبها عند الكتاب الذين سبقوهم من الرواد الأعلام فى كتابة القصة القصيرة ؛ أو عند رفاقهم من أبناء المرحلة ، وممن نشروا قصصهم القصيرة فى الستينيات .

يجتمع لدى محفوظ عبد الرحمن عدد من تلك الأساليب . إنه يقدم إبراهيم ، وعبده ، فى قصة « فى آخر الليل » - مجموعة « البحث عن مجهول » من خلال الفعل والحركة . أمَّا شعبان فى قصة « الحافة » - نفس المجموعة - فإنا نتعرف إلى أبعاده الفكرية والنفسية والاجتماعية ، أثناء الحوار مع الآخر ، وكذلك سليم فى قصة « السور » . بينما تقدم الأم فى قصة « التوت المر » من خلال حديث الآخرين عنها . ولا يختلف الأمر بالنسبة لشخصية عم يحيى فى القصة التى تحمل العنوان ذاته . أمَّا الشخصية المحورية فى

« الملح الذى نزرعه » فإنها تقدم للقارىء بواسطة حديثها عن نفسها أو حديثها لنفسها ، أو حديثها مع نفسها فى حوار داخلى غير مسموع . وقد يكون حديثها عن نفسها بصوت مسموع ؛ فى « شىء يباع » . أو أن الكاتب هو الذى يستبطن المشاعر الذاتية الداخلية للشخصية ؛ فيسلط الضوء قويًا على جانب من جوانبها المظلم .

هذا الأسلوب الأخير قد يكون مباشرًا ؛ لكنه هو الأسلوب الغالب على أية حال . إن ابراهيم فى قصة « الخوف » : (شرب إبراهيم حتى لم يعرف رأسه من رجليه ولكنه كان لابد أن يعود إلى قريته - كفر العيص - فأمه لا يمكن أن يجيئها نوم طالما هو لم يعد . وسار فى أمان الله ، وهواء الليل البارد يجعله يفيق شيئاً فشيئا ، حتى وصل إلى قرب القيراطين اللذين يملكهما حسنين أبو طوق . وعندئذ أحس به إبراهيم فجأة بأنفاسه اللاهثة ، وعينيه اللامعتين كأنهما حبتا ندى على عود ذرة فى طلعة الفجر .. كان ذئبًا عاليًا كالكلب الكبير .. فى حجم سبع الليل الذى يملكه شاهين .. وقال إبراهيم لنفسه إن الحكاية لا أصل لها ، وأنه « تقل فى العيار شوية » ، فتهيأ له أن هناك ذئبًا . ولكنه تأكد من وجوده عندما التفت إليه . ياسلام .. إنه فى حجم الخروف الصغير .. وصمم ابراهيم أنه لو نجا منه فإنه سيحكى الحكاية فى القرية ويقول إنه كان كالجحش الصغير .. وسيصدقونه بغير شك .. وبرغم أن إبراهيم لم يكن فى وعيه ، وكان الأحرى أن يستبد به الخوف ؛ إلا أنه لم يكن يتوقع أن يموت . كان يعتقد أنه سينجو ، لم يكن يعرف السبب .. لعله لا يريد أن يموت .. سيكون هناك حساب وعذاب .. وهو « عمره ماركعها » .. وضايقه التفكير فى الموت .. ليته يصلى .. وليته ما كذب .. وليته ما خدع الناس وأفطر رمضان فى السر .. وليته استمع إلى نصائح زميله الشيخ عبد العظيم الذى كان يقول له كل يوم وهو يعبث بلحيته الصغيرة : - ماتيجى تصلى معانا الضهر ياسى ابراهيم . « ياريتك يا ابراهيم يا ابن صفية كنت صليت وصمت .. ماكنتش تخاف م الموت » ص ٧٢ ، ٧٤ مجموعة « البحث عن المجهول » .

واستنادًا إلى وجهة نظر خاصة بالكاتب ، وحرصًا على أن يقدم نماذج متباينة السلوك والأفكار والمشاعر والتكوين والطباع ؛ نجده يدفع بهانىء فى قصته « أربعة فصول شتاء » على هذا النحو :

(وهانىء صديق قديم رغم أننى أكبره سنًا بسبع سنوات . كانت أمى هى الصديقة الوحيدة لأمه فى كفر الزيات .. وأورثت الست ثريا ابنها هانىء كثيرًا من صفاتها ، حتى فى طريقة كلامه وتفكيره . وقبل ذلك أورثته عيونها العسلية الصافية ، وفمها المتورد

البض . أنا أفهم فى الجمال - رغم عدم اعتراف الكلية بى كفنان - وأستطيع أن أقول إننى لم أعرف سابًا له عينان مل هاتين العينين - وأنا أفهم الناس - رغم عدم اعتراف سوقى وهانىء - وأستطيع أن أقول إننى لم أر إنسانًا يجد أمه كما يفعل هانىء . وعندما كنا جالسين فى الأوبرا . كان يجلس فى خجل كأنه عصفور) ص ١٠ - ١١ مجموعة « أربعة فصول ستاء » .

إنه نموذج الشخصية الانطوائية ، المانية ، السلبية فى كبير من الأحيان ، القلقة ، الخوافة ، « كأنه فقد إيمانه » ١٣ ، أو كأنه « ساذج غر » ١٤ ، (لم أر ابنا أحنّ منه على أمه . لكنه أصيب باغماء عندما عرف أنها مصابة بالسرطان . فى اليوم التالى أتى . أصيب بالإغماء مرة أخرى . تغير تمامًا عن ذى قبل . أخذ يصرخ بدون سبب . أحيانًا يبكى بعنف) ١٨ ؛ (كنت أحس أن هناك سيئا مرعبًا يكمن فى أعماقه .. أصبحت أخسى عليه من الجنون ..) ٢٢ .

على النقيض من هذه اسخصية تتسكل سخصية هنداوى (وأبسع من عرفت من الرجال الوحش الآدمى الدكتور عزيز هنداوى . فى البيت عندما يخلع حلته والصديرى والكرافت والنظارة الطبية . ويلبس البيجامة الفضفاضة عليه أبداً - بسبب عدم تناسق جسده - يصبح وحساً حقيقيا . وبمجرد أن يتكلم تذوب رقة الحضارة ، وسنوات كمبريدج ، وسهادة الدكتوراة ، وتتناثر على لسانة أفحش الكلمات وأكثرها انحطاطًا . وكان مجنونًا لا أدرى متى ينفجر فجأة فى السنجار . كان يبتسم ثم بعد لحظات يحطم كل شىء) ٢٤ ، ٢٥ . مجموعة « أربعة فصول ستاء » .

وظل محمد البساطى يدور فى نفس الدائرة ، ويستخدم ذات الوسائل والطرق ، فى تعامله مع السخصية المحورية ، أو فى موقفه من سخصية البطل ، واختياره لها ، وتقديمه إياها فى القصة القصيرة . ولعلنا نلحظ تطورًا بسيطا جزئيًا ، ويتمثل فى اختيار الكلمات ، وقصر الجمل ، والاختصار الملحوظ فى الصفات والتشبيهات والنعوت التى كان ينعت البطل بها فى بداية مسواره مع القصة القصيرة .. وربما يكون الدافع وراء ذلك أنه يتجه للانطباع والمشاعر وليس الملامح الخارجية أو الحركة الثابتة الجامدة .

ولعل ارتباط محمد البسطى ببيئة واحدة ، هى بيئة القرية المصريه ، فرض عليه الاتجاه نحو السخصيات التى تعمر هذه البيئة ؛ تلك التى يراها ، أو يسمع عنها ، أو يتعامل معها ، أو يتأر بها . وخصوصا أولئك الذين يملون القيم والتاريخ والموروب ، ويحفظون الحكايات والقصص ، ويلمون بالأخبار القديمة ، ويعرفون شخصيات كثيرة

جداً : العجائز . لدرجة أننا نرى سيطرة الشخصيات التى بلغت أرذل العمر على عدد كبير من القصص ؛ وكأنها المحور الرئيسى لها . العجوز الفقيرة فى قصة « على جانب الطريق » مجموعة (أحلام رجال قصار العمر) . العجوز الصياد فى قصة « الصياد » من نفس المجموعة . العجوز التى تحمى أطفال القرية وتتيح لهم فرصة الاستحمام وأكل التوت من شجرتها فى « التوت البرى » مجموعة (هذا ما كان) . وفى قصة « لقاء » من هذه المجموعة ، نجد اثنين ممن بلغا آخر مراحل العمر ، يلتقيان بعد طول غياب . وفى قصة « الرحيل » ضمن نفس المجموعة عجوز وزوجته يرحلان من أرض لم يجدا فيها رخاء ، وكانا قد وعدا بذلك .

ومحمد البساطى لا يشغل بابتداع وسيلة فنية جديدة يقدم من خلالها شخصية البطل أو شخصياته على العموم . وإنما يكتفى بأن يسير فى الطريق الذى عبَّده آخرون ممن سبقوه . إنها لا تختلف عنهم فى كثير أو قليل . فحامد أفندى فى قصة « طريق المحطة » - مجموعة الكبار والصغار - يقدم بطريقة مباشرة ، واضحة ، تحتفل بالمظهر الخارجى ، والسمات البيولوجية ؛ (وحامد افندى فى الخمسين من عمره .. ومنذ أعوام طويلة وهو يقوم بالتدريس فى مدرسة البنات الأولية .. وأغلب النسوة فى القرية يعرفنه ، ويحملن له ذكرى طيبة ، فقد كن يوما تلميذات فى المدرسة ولم تكن إحدى الأمهات لتقول إن ابنتها فى مدرسة البنات ، بل تقول إنها فى مدرسة حامد أفندى فهو المدرس الوحيد الذى ظل فى المدرسة منذ إنشائها . وقد قال الناظر يوما للمدرسين حين كانوا يتندرون على إهمال حامد افندى لملابسه « إنه يشبه المدرسة إلى حد كبير » فمرور الزمن قد رسم ظلاله الرتيبة على مبنى المدرسة ، حتى أصبحت كعجوز تضم أحفادها بين أحضانها ، وتطل على القرية بجدران كئيبة ساحبة اللون . ولم يبق لها من الأيام الماضية سوى حامد أفندى وشجرة توت بجوار البواية الكبيرة) ٦٠ .

والحاجة نفيسة فى قصته « حجرة المرحوم » : (امرأة عجوز .. وجهها أبيض ساحب .. رفيعة .. ممصوصة .. تلبس عادة جلبابًا أسود .. يظهر ساقين نحيلتين كأعواد الحطب .. منذ عشرين عامًا ، أى منذ تم بناء البيت ، وهى تقيم فى حجرة فوق السطح ، تلتصق بها حجرة تشبهها كان يسكن فيها « المرحوم » ابنها الأصغر ، أما ابنها الثانى السيخ « أحمد الحلو » فهو يقيم فى شقة بعيدا عنها ، ولقب « الحلو » اكتسبه فى حياته كبقال ، ولا يدرى هو أو غيره كيف أطلق عليه) ٧١ .

كما أن « العيسوى » فى قصة « ابن البلدة » .. مجموعة (منحنى النهر) : (يجلس العيسوى وقد أحكم ياقة الجلباب حول رقبته ، وأزاح الطاقية عن مقدمة رأسه

الصلعاء ، ومن الجيب الصغير العلوى تتدلى سلسلة الساعة الفضية . كان نحيلاً جاف العود ، ويداه نظيفتان ذات أصابع طويلة رقيقة ، ومن حين لآخر يبلل شفتيه برشفة من كوب ماء بجواره ، ويصيح بأولاده حتى لا ينفضوا الأشياء بقوة ، وأمامه على المنضدة دفتران بغلاف سميك ، وفى الدرج نصف المفتوح ظرف كبير به دفاتر الكمبيالات) ٨٢ .

وأم محمد فى قصة « عودة » : (عندما تخرج من البيت وتسير وسط الحقول ، وجلبابها الأسود الحريرى يلتف حول جسدها ، والطرحة السوداء ترفرف وراءها ، ومنديل الرأس الأسود المطرز بترتر ينفسجى ، وصوت الشبشب فى قدميها . كانتا نظيفتين دائما . تدعكهما بالحجر كل صباح . ويرى كعبيها عندما تصعد الفراش فى لون الجزر) ٤٤ . مجموعة (منحنى النهر) . كذلك الحال بالنسبة لشخصية سالم أفندى فى قصة « الخطأ » ، وشخصية زوجة الرجل المريض فى قصة « بائع الجمال » . وثمة سخصيات أساسية فى قصة « مسوار قصير » قدمت من خلال الحدث الرئيسى . وفى قصة « المولود والبحيرة » نعرف الشبراوى من حواره مع التومرجى .

وهناك طارق فى قصة « الهروب » - مجموعة الكبار والصغار - يقترب منا لحظة بلحظة ، منذ بداية الليل ، حين حاول أن ينام حتى نهض فى الصباح . أى أن حركة السخصية ، ونمو هذه الحركة وتصاعد الفعل والتفاعل مع الشخصيات الأخرى : الأب ، والأم ، اتخذت وسيلة لتعريفنا بها .

أمَّا « المغاورى » فى قصة « ثلاث درجات » فإنه قريب الشبه ببطل يوسف إدريس فى « سغلانة » وفى « أبو الهول » وفى « أرخص ليالى » لاتفاق أسلوب التناول والمعالجة ، واختيار الموضوع . إذ إن التشابه واضح جدًا .

يأتى إلينا « مغاورى » على هذا النحو : (انتصف النهار و« المغاورى » لايزال يجوب سوارع القاهرة . عندما يشعر بالتعب يميل إلى أقرب رصيف ويفك حبل العربة المسدود حول رأسه ، ويدعك قدميه الملتهبتين من أسفلت الطريق ، ثم يحنى رأسه ويتحسس انتفاخا صغيرا فوق جبهته ، ويستدير بنظرة ناحية الحبل المعلق بالعربة . ويضحك ، ويمد يده فى جيبه ، ويخرج نص فرنك يقلبه بين أصابعه ثم يرمى به إلى أعلى ويلتقطه قائلا :

- حاتعمل إيه والاَّ إيه يامنحوس ! ويحاول المغاورى أن يفكر ، ولكن رأسه لا تحتمل التفكير ، فهى متعبة ملتهبة بالصداع والشمس الساخنة ، ويقترب من بوابة الحديد ، ويدير بصره فى الساحة الكبيرة ، وينتظر ، وينتظر ، ثم يسحب العربة ويدب فى تعب

مرة أخرى . وقد ينزلق الحبل إلى رقبته فلا يكلّف بإعادته لمكانه ، وحين يحس بجلد قفاه يكاد ينسلخ يمد يده فى ضيق ويجذب الحبل فوق العمامة المتسخة ، ويشعر أنه جائع وعطشان ، وريقه ناشف مملوء بالتراب ، ومزاجه عايز تموينه - ولكن النص فرنك حيعمل إيه والا ايه ؟ الأحسن أن يصبر ، والحكاية شيلة واحدة ، مفيش حاجة ببلاش . يا مغاورى ، كل حاجة لها ثمنها . معاك فلوس كان منها . آه يامغاورى ما يعيب الرجل إلا جيبه . وتمر ساعة وأخرى ، والمغاورى لايزال حائرًا وسط الشوارع ، ورأسه الملتهبة بالصداع قد انشقت فيها فجوة كبيرة ، راحت الأفكار السخيفة تتخبط فيها حائرة ، والحبل قد شعر هو الآخر بالتعب . فاستراح فوق الانتفاخ البارز فى جبهته . ويمر المغاورى بالمحلات ويسأل « توصيلة » ! ولكنه سألهم اليوم أكثر من مرة ، وينعطف إلى شارع الجمهورية ، ويقف أمام محلات الدغيدى للأدوات الصحية ، ويطل برأسه داخل المحل ولكن الكاتب الصغير يمط شفتيه ، ويستدير المغاورى . وفجأة يرتفع صوت : استنى ياعربجى . المشوار بسيط . يقدر يوصلهم ، موش كده ياراجل ؟ . ويصيح المغاورى : أوصلهم وأوصل أبوهم . ويندفع داخل المحل ، ويحمل ثلاث قطع رخام إلى العربة ، ويفك الحبال ، ويربط ، ثم يستدير فى نشاط ويقول : العنوان يافندم . ويتسلم ورقة صغيرة ، ويمسك طرف الجلباب بأسنانه . وينطلق . ويحس المغاورى أن كل شىء الآن على ما يرام ، الأستاذ لم يتفق على الأجر ، فيمكنه أن يطلب ما يشاء عندما يصل ، ويضحك المغاورى ويتمتم من بين أسنانه : - هانت) ص ١١١ - ص ١١٣ مجموعة (الكبار والصغار) .

أعتذر للقارىء إذ بلغ النص المستشهد به مطولاً . وقد يكون هذا الأمر معيبًا - علميًا - وهو ما أسلم به دون مراوغة أو تحايل . لكنى - مع ذلك - رغبت فى أن يكون هذا النص القصصى بين يدى القارىء المعاصر الذى قد لا يتوفر له مثل هذا الخطاب بشكل أو بآخر . حتى أترك له حرية التعليق ، والكشف عن المتشابه ، والوصول إلى إشعاعات يوسف إدريس ، فى قوتها وتسللها وكمونها ثم جسامتها وخطورة تواجدها بكثافة . يضاف إلى ذلك أن هذا النص جزء من بناء الخطاب الكلى - القصة القصيرة . ومع ذلك فإنه عند الكاتب الفنان الذكى يرقى - هكذا وكما هو الآن - إلى مستوى عمل فنى كامل ناجح . لا يحتاج إلى زيادات وجزئيات وأشياء جانبية . فما بالنا والكاتب - محمد البساطى - يستطرد لينثر أربع صفحات من القطع الكبير ؟!.

ليست القصة القصيرة مقالة توضيحية . ولا هى بالسيرة التامة للشخصية . ولا هى تحقيق صحفى مصور . كما أنها ليست سجلاً فوتوغرافيا لشخصيات أو أحداث أو

محادثات ، تمت بالفعل . ولا هى بالوصف المطول لحالة نفسية . ومع ذلك فإنه من الممكن أن تتضمن القصة القصيرة أى شىء يحدث فى الحياة ؛ بالانتخاب الواعى ، والاختيار الفنى الدقيق ؛ وبتحويل ذلك كله إلى واقع فنى صادق قد يسهم التخيل فى صياغته . ولعل ذلك يتوقف - من زاوية أخرى - على الأسلوب الذى يتوسل به الكاتب عند استخدام مادته . فلا مجال لتتابع الأحداث ، أو لتراكم الحقائق ، أو لكثرة الشخصيات . إن القصة القصيرة الفنية تستحضر مادتها داخل إطار ينقل تفسير الكاتب للحياة ، ووجهة نظره فيما يصطرع داخلها .

وهناك الشىء الكثير الذى يترك أمره لتقدير القارىء . إذ إنه يتم إسراكه فى حذق وتطور . يجب أن يعطى القارىء فرصة للتقة بأنه يمتلك قدرًا كبيرًا من الذكاء بجعله يفسر الموقف بسكل صحيح ؛ ويتيح له إمكانية تجميع المفاتيح بعضها مع البعض . إن على كاتب القصة القصيرة أن يعى كيف يختار ، وماذا يحذف ؟ وطريقة التوليف ، والصياغة ، ثم التأثير . حتى يتوصل إلى إنتاج قصة قصيرة جيدة . ولن يتم ذلك إلا إذا عرف ماذا يفعل ، وماذا يريد ، وما هو الجوهرى ، وما هو الزائف ، وماهى الموجودات بطريقة ديناميكية .

هل لنا - بعدئذ - أن نصدق أن أمنال محمد البساطى قد كتبوا قصصهم القصيرة ليتجاوزوا قصص يوسف إدريس ؛ بما تحمل من رؤى ، وسخصيات فريدة ، ومواقف فنية محبوكة ، وفكر نورية متقدمة ، وبناء هندسى فنى قوى ومتماسك ؟!.

يقوم الحوار فى قصص بهاء طاهر بدور مهم فى تعريفنا بالشخصية . فهو يكشف عن نفسية البطل وسلبيته ولا مبالاته فى قصة « المطر فجأة » . وحوار البطل مع لأم ، ومع الأخ ، ثم مع جارته فى السينما ، يحدد لنا أبعاد الشخصية المحورية التى تنهض برواية النص القصصى باعتبارها تحتل موقعًا متميزاً فيه « المظاهرة » . وعلاقة الملتفاهم ، واللاتواصل ، واللا توافق ، أو اللاحب ، بين كل من البطل والبطلة فى قصة « بجوار أسماك ملونة » تتحدد بالحوار ؛ وبه وحده ، عنصرًا فنياً لم يتوسل الكاتب بغيره . وهو ما نجده فى قصة « الأب » .

وسيلة ثانية وإن كانت غير متكررة فى نماذج كثيرة من القصص . هى تقديم الشخصية من خلال درجة مساهمتها فى « الفعل » كما هو فى قصة « نهاية الحفل » . وتأتى طريقة تقديم الشخصية بواسطة حديثها عن نفسها ، أو عن الآخرين ، فى قصتى « اللكمة » و« الخطوبة » .. حيث البطل العاجز غير المدرك ، السلبى ، الذى لا يفعل شيئًا ؛ وإنما يتلقى أفعال الآخرين ؛ لعدم وثوقه فى قدراته وإمكاناته . أو لخوفه الكامن

فى أعماقه . أو لتضافر مجموعة من العيوب النفسية والأخلاقية والاجتماعية مما يؤدى به إلى عدم القدرة على التكيف الاجتماعى ، أو على الفعل الإيجابى المثمر .

وإن كان بهاء طاهر لا يلجأ إلى وسائل وحيل العبث والتجريد واللا معقول ؛ كى يشخص لنا بطله ، ويرسم لنا ملامحه ، ويحدد حركته ، ويستقرىء أفكاره . إنه يختار بطله من واقع الحياة فى مجتمعه ، وكل ما يصدر عنه من سلوك أو حركات ، لا خروج فيها على المألوف . وكل حرف ينطق به يجرى على ألسنة الكافة ، فى ترتيب وتنظيم . ولا يوحى إلا بما حدد له من دلالة . وبما عرف عنه فى تاريخ اللغة . وهذا يدفع بنا إلى رفض التفسير الذى أكده غالب هلسا فى مقال بعنوان « الأدب الجديد ملامح واتجاهات » المنشور فى (جاليرى ١٩٦٨) - ابريل ١٩٦٩ ؛ تعقيبا على قصة « الخطوبة » لبهاء طاهر .

يبالغ غالب هلسا حين يزعم (أن هذه القصة تحتوى على جميع سمات الاغتراب فى الأدب المصرى الحديث من إحساس بعبثية الوجود ، إلى السخرية بالذات حتى الإهانة ، والتى هى تعبير عن تهاوى الأبنية العظيمة والرومانسية التى بنيت ثم تهاوت وفقدان الإحساس بمنطقية الواقع . والقصة تحمل أعنف وأقسى احتجاج على وضع إنسانى يتطابق فيه قانون الجماعة مع قانون الطبيعة . هذا القانون الذى يحدد دور الإنسان كذرة تائهة فى كونٍ لا متناهٍ) ص ١٢٠ . بل يصف البطل الإنسان بأنه (متهم ، ومدان ، بعد تحقيق شكلى - بغض النظر عن صحتها - تتجمع ضده حتى قبل أن يولد . إنه يخضع لقانون قسرى ينفذ بتعالٍ وقسوة . والإنسان أمامه أعزل من أى سلاح . إن الضغط الرهيب لهذا التعقب المستمر ، ورصد كل حركة وسكنة ، والمعلومات المشوهة والكاذبة تنفذ إلى كيان الراوى واضعة إياه بين خيارين : تحطيمه تحطيمًا تاما ، أو الخيانة خيانة كرامته والاعتراف بأنه مذنب دون أن يرتكب ذنبًا) .

لقد حول الناقد الحدث العادى المألوف إلى ما يحلو له وما يرتاح إليه من صفات تجعله بطلًا عبثيًا وجوديًا ، وغدا والد الفتاة التى ذهب البطل لخطبتها : سلطويا ، ومتجسساً ، كاتبا للتقارير ، جامعا للوثائق ، جلادًا ، هو القاضى وهو ممثل الإدعاء وهو الجلاد المنفذ للحكم . هو المشرع وواضع قوانين الظلم والقهر والسجن وخنق الحريات وشنق الأصوات المتفردة . هذا اللون من النقد ابتعد عن النص : روحًا ومضمونًا ومفردات وأنظمة . بل إنه هوَّم حول أفكار غريبة عن الموقف ، والشخصية ، والواقع الاجتماعى ، وما يؤمن به الكاتب . وقد يأتى هذا التفسير الغريب بنتائج عكسية ، تدفع القارىء والدارس معًا إلى الابتعاد عن الكاتب ، وإلى عدم تصديق الناقد وربما

السخرية من تحليله . ومن ثم فإنه يخطىء من حيث أراد أن يصيب أهدافًا مرسومة .

إذ كيف يتوافق هذا المدخل مع موقف يشهده واقعنا يوميًا . ذهب الفتى المحب لخطبة محبوبته . فإذا بوالدها يشير إلى أنه يعرف بعض المعلومات المتصلة بالفتى ، والتى يجدها بعض الآباء ضرورية حتى يكونوا على بينة من أمر زواج بناتهم . وقد وصف الأب الشاب بأنه يشرفه أن يطلب يد ابنته ، وأنه إنسان عاقل يستحق كل خير . وأن ابنته « ليلى » كلمته عنه أكثر من مرة . وأنه سأل عنه « وأنا أعرف الكثير من البيانات الكثير من البيانات » ص ١١ . عندما كان فى الجامعة ، وإقامته عند خاله ، ثم إقامته وحده .. وألح على اعتباره والداً له . والأرض المكتوبة باسم الوالدة ، والخلاف حول الميراث ، وغير ذلك مما يستند إليه الآباء فى رفضهم أو قبولهم لمن يتقدمون للزواج من بناتهم !!.

ويواجهنا الكاتب فى عدد لا بأس به من القصص بأنه هو الذى يصف ملامح البطل : يحدد سماته ، ويذكر طباعه وماضيه ويتابعه فى حاضره . إذ إنه يعرفنا كنه السخصية ، وطموحها ، وهمومها ، ومشكلاتها مع الآخرين ، فى « الصوت و لصمت » حيث العلاقة المفصولة بين الأم وابنتها . وفى « بالأمس حلمت بك » . وهو الذى يقرب إلينا سامح وسمير وحسان والمدير فى قصة « النافذة » . والأم والعم حامد وسمير ومدحت وماجد وليلى ومنى وأحمد فى « فنجان قهوة » . وهو الذى يصف لنا « سندس » الحلبية : (دخلت سندس من عتبة الدار تسبقها قدمها اليمنى وقالت : بسم الله الرحمن الرحيم . الخير لأهل الخير .. كانت تحمل على رأسها صندوقها العتيق تسنده بيدها اليسرى ، بينما تتدلى من كوع اليد نفسها ، ربطة قماش كبيرة معقودة ، وكانت تمسك بيدها اليمنى عصاها الطويلة . توجهت إلى أم إدريس التى برز نصف جسمها النحيل من الغرفة . وضعت صندوقها وربطتها وعصاها على الأرض ، واندفعت تمسك يد أم إدريس وانحنت عليها تريد أن تقبلها . دفعتها أم إدريس فى صدرها ، وهى تجذب يدها بقوة ، وتقول :

- ابعدى يا كافره ، لا تحمليني ذنوبك . جبيبة يعني ؟ اكتفت سندس بأن مالت ، وقبلت كتفيها ، وقالت وهى تجلس على الأرض أمام باب الغرفة المفتوح فى صحن الدار المشمس :

- أى والله حبيبة ، ويعلم ربى) ٤٢ ، ٤٣ - مجموعة (بالأمس حلمت بك) .

فى كلمات قليلة جدًا ، يقدم لنا ابراهيم أصلان شخصيات ذات ملامح ثابتة . لكنها لا

تعبر عن خصوصية وتمايز ؛ وكأنها أصبحت ثابتة ومتكررة وواحدة فى كل القصص القصيرة التى كتبها . رجل بدين . رجل نحيل . شاب نحيل أسمر . « امرأة عجوز ضئيلة الحجم تقدمت فى خطوات ضيقة من منضدة فى منتصف المشرب » ٨٥ ، « عجوز راح يتقدم داخل المشرب يتكىء على عصاه » ٨٧ ، « شاب جهير الصوت ممتلىء وشعره خشن ومكوم على رأسه . وكان الجالس أمامه شابًا نحيلاً أسمر اللون » ٣١ . « التفت الرجل البدين خلف امرأة كانت تعبر الطريق بطراوة ورداؤها يكشف عن جزءٍ كبير من ظهرها . ابتسم الرجل النحيل ولم يرد » ٢٣ .

« قال البدين وكان يرتدى قميصاً وسروالاً ويضم إلى صدره مجموعة من اللفافات » ١٨ . « كان ذلك الرجل النحيل يرتدى حلة رمادية خفيفة ، وفى يده جريدة مطوية ومقدمة رأسه خالية من الشعر » ١٧ « فى النصف الأخير من الليل ، وقف رجل ضئيل الحجم يرتدى معطفًا أسود على حافة الشاطىء وألقى بنظرة شاملة على ميدان الكيت كات » ٧ .

هكذا لا تغيير فى الشخصيات ؛ ولا تجديد فى رسم قسماتها وملامحها . ولا توجد أية دلالة فكرية أو رمزية أو طبقية على ولعه بهذه الشخصيات ؛ ودورها فى المجتمع أو فى القصة . المجتمع المصرى لا يخرج الناس فيه عن حدود البدانة ، أو ضآلة الحجم ، أو النحافة ، أو العجز ، مع سمرة اللون ، وخلو الرأس من الشعر ، وارتداء القميص والسروال ، والمعطف الأسود شتاءً . وقد ذكرنا من قبل أنهم نائمون ، أو مالت رءوسهم على الأكتاف ؛ أو يلقون نظرة على الشاطىء أو يمعنون النظر فى ميدان الكيت كات بإمبابة . مع ملاحظة أن الشخصيات المشار إليها - جميعا - هى الأساس فى جميع قصص مجموعة (بحيرة المساء) . وهى سلبية ، ضعيفة ، علاقتها بالواقع المحيط علاقة واهنة وتصويرها على هذا النحو يفقدها أن تكون رمزاً لشىء ، لأنها افتقدت كثيرا جدا من الإيجابية ، والوعى العميق بما يدور فى أعماق المجتمع : سياسيا وفكريا واقتصاديا واجتماعياً . وكان من المتصور أن تكون هذه الشخصيات أداة لتجسيد الفساد الكائن فى المجتمع ، والسوس الذى ينخر فى أوصاله الممزقة .

ورغم أن الكاتب هو الذى يتحمل مسئولية تقديم الشخصيات من زاوية الرؤية الخاصة به ، أو من خلال انطباعاته الخاصة به ، فإنه فى قصة « الطواف » يجعل الشيخ عبد العزيز فى حالة فعل وحركة ، يقول : (هزَّ رأسه واتسعت ابتسامته ، وابتعد عنى خطوات . خلع جلبابه ووقف أمامى عاريًا من كل شىء دون أن ينظر إلى . طوى الجلباب بعد أن وضع الرسالة بداخله واتجه إلى سور المصلى الملامبس للمياه وتخطاه وهو

يستند عليه بيده الأخرى وهبط إلى الترعة وراح يخوض داخلها وقد رفع ذراعه الذى يحمل الجلباب إلى أعلى . رأيت الماء وهو يعلو ركبتيه ويصل رويدًا إلى ما قبل كتفيه ثم وهو ينحسر ثانية عن جسده . تسلق الجانب الآخر ووقف أمامى وهو يعطينى ظهره المبتل وارتدى جلبابه وراح ينحدر وينحرف بين الحقول حتى غاب عن عينى تمامًا ! . ١٤٦ - قصة « الطواف » مجموعة (بحيرة المساء) .

وفى قصة « الجرح » يقدم شخصية المرأة بإبراز تقاطيعها ، وملامح الوجه ، والشعر ؛ ملتحماً مع حركتها الخارجية وردود أفعالها ، وإيقاعها الإيجابى فى الموقف الذى رسمه الكاتب : (كانت تقف بثوبها الأسود اللامع ، ووجهها الصغير ، وعينيها الكبيرتين الصافيتين . وكان شعرها مطروحاً إلى الوراء وصدر الثوب مطرز بشريط أخضر يبدأ من عند الكتفين ويلتقى بين نهديها المملتئين . وبينما أنا أستدير لأدخل قدمى فى اخف الصوفى الأبيض ، رأيت على الجدار المقابل ، نتيجة العام الجديد . تأملتنى قليلا . مدت أناملها الدقيقة ، وأمسكت بالثوب المنسدل . رفعته عن الأرض ودارت من حولى . شعرت بنهدها وهو يلامس مرفقى فى بطء وعندما تقدمتنى لترتقى الدرجات رأيت شعرها مدلى على ظهرها فى ضفيرة غليظة حالكة . كنت أتلمس طريقى فى حذر مقتفيا حفيف ثوبها القريب . وما إن راح الوقت يمضى حتى وصلنا إلى دهليز طويل متسع . انحرفنا داخله مرة ، وأخرى . وصعدنا درجات عريضة ، أوصلتنا إلى دهليز أكثر ضيقًا وأقل ظلمة . وبينما نحن نتقدم ، أدارت وجهها إلى الوراء ورأتنى ، ثم واصلت خطواتها فى صمت) ١٣٧ - ١٣٨ مجموعة (بحيرة المساء) .

المجموعة الثانية لابراهيم أصلان (يوسف والرداء) يحدثنا الكاتب عن شخصياته مستخدما ضمير الغائب : هو ، هى . أو ضمير المتكلم : أنا ، نحن . أو ضمير المخاطب أنت ، وأحيانًا يشير إلى البطل على أنه « ولد » ، أو « رجل » ، أو على أنها « الفتاة » ، أو « امرأة » . واللازمة التى لا تفارق الشخصية هنا هى القيام ثم الوقوف أو القيام فالوقوف . فهى فى ص ٢٤ : « قامت واقفة » مرتين فى الصفحة الواحدة . وفى صفحة ٢٥ «قام واقفاً » . و« قام هو واقفًا » ٢٦ ، « وقامت واقفة » . وصفحة ٥١ « عندما قام واقفاً » . وفى بعضها الآخر ما سبق أن أشرنا إليه من النوم أو الارتخاء أو الميل إلى جانب وما شابه ذلك .

قد يذكرنا هذا ببعض الثوابت فى شخصيات قصص بهاء طاهر ؛ تلك التى تحمل بعدً نفسيًا وعصبيًا واحداً . هو العجز ، والإحباط ، وعدم الوعى بحالتها أو بوضعيتها لدرجة أن مجموعته (الخطوبة) التى تضم اثنتى عشرة قصة قصيرة ، تسع منها لا يكون

البطل غير أعزب ، وحيد ، يعيش مع أمه ، ويسكن بمفرده ، غريبا أو كالغريب ، لا يعرف شيئاً عن نفسه ، وبالتالى فإنه يجهل ما يتصل بالآخرين ، منفصل عن ذاته وأمه وواقعه ومجتمعه وإرادته التى قد يسلمها لغيره .

لكن الوضع والحال اللذين يحتفظ بهما إبراهيم أصلان لكل أبطال قصصه القصيرة ، يثيران تساؤلاً ملحاً : هل يكتب مثل هذا الكاتب قصصه ، ويرسم شخصياته وأبطاله ، بلا وعى ، ومن غير إدراك لأبعادها ، وظروفها ، وملامحها النفسية والبيولوجية والعقدية والفكرية ، وانتمائها الطبقى الاجتماعى ، وقدراتها الاقتصادية ؟! ألم يخطط لها طريقاً تسير فيه ، وهدفاً تسعى إلى تحقيقه ؟ ألم يضع لها ضوابط فى السلوك والأقوال والحركة والإشارة والنبرة والإيقاع ؟ أم تراه ينسى هوية شخصياته ، فتضيع منه ملامحها ؛ ويتوه زيها ، ويطمس وجودها ؛ فيقدمها مرة ومرة ومرة ؛ متصورا فى كل مرة أنه يخلق ويبتدع جديداً ؟ أم إنه قد أعدَّ بعض « الدمى » - العرائس ؛ فى أثواب جاهزة ، وألوان ثابتة ، وأحجام متساوية ؛ وجعلها جاهزة ، تحت الطلب ، لاستخدامها هنا وهناك وهنالك ؟!.

وسوف تظل هذه التساؤلات قائمة ، إلى جانب ما قد يضعه غيرنا ، رغم ما نقرؤه تقديماً لمجموعته (يوسف والرداء) من قِبَل المسئول عن مختارات فصول ؛ أو بقلم الكاتب نفسه . تقول الكلمات المدونة على صفحة الغلاف : (.. وتؤكد هذه المجموعة كلاً من مكانة صاحبها كواحد من أبرز مبدعى جيله - جيل الستينات - فى الأدب المصرى الحديث ؛ وأسلوبه (تشكيله) الفريد ، ليست القصة حكاية ، ولا حتى الفعل الحادث فى الحكاية ؛ إنها استخدام خاص للكلمات ، يجعل الكتابة الأدبية فناً ، فى نفس السلالة الفنية التى تجمع الرسم ، والموسيقى . القصة هنا تجسيد تشكيلى بالكلمات ، من مجموع مدركات الحواس للحظة إنسانية بعينها ، ممتزجًا - هذا المجموع الحسى - بما يحمله العقل - عقل الراوى غالبًا - من ذكريات ، أو تصورات ، أو مفاهيم ، أو مشاعر . أو ممتزجًا بكل هذا جميعًا . الإبداع القصصى عند ابراهيم أصلان ، استخدام خاص لكلمات اللغة ، بوصفها أصواتاً مكتوبة تنقل إليك المعانى والمشاعر : معانى التجربة ومشاعر البشر الذين عاشوها - فتعيشها معهم ، وتهتز وجدانك مع الإيقاعات التى وضع الكاتب - بكلماته - أنغامها ! هذه قصص لا تقرأ مرة واحدة ، فهى كرباعيات الموسيقى ، لا تسمح بالغوص فى أعماقها إلا مع تذوقها المرة ، بعد المرة . وفى كل قراءة تتجلى معان جديدة لأنغام تجارب الحب : أنغام اللا تحقق ، والأسى - لا

الحزن – الذى تتركه خسارة التجربة العابرة ، والوعى – لا مجرد المعرفة – الذى يخلقه تأملها !) .

إذا كان ثمة ناقد هو الذى كتب هذه الكلمات ؛ فإنه حاكى غالب هلسا فيما قدمناه شرحًا وتحليلاً لقصة « الخطوبة » لبهاء طاهر . بل إنى أزعم أو أظن ظنًا أنه لم يقرأ قصص هذه المجموعة ، ولم يستكمل بعد أدوات رؤية نقدية تستوعب كل إنتاجه . لذا جاءت أحكامه وكأنها مكتوبة عن كاتب آخر ؛ وعن قصص قصيرة أخرى . وما هكذا يكون النقد الموضوعى الجاد المسئول . أمَّا إذا كان كاتب هذه الكلمات قد تَوَهَّم أنها لن تقرأ ، ولن تراجع ، ولن تحلل فى ضوء القصص الموجودة فى داخل الكتاب – المجموعة ؛ وفى إطار حركة القصة القصيرة فى مصر ، منذ بداياتها الأولى حتى الآن ؛ فإنه لا يخدع إلا نفسه ، والكاتب الذى يبالغ فى تقييمه . ولو كان كاتب المجموعة هو نفسه الذى كلَّف بكتابه هذه الكلمات ؛ فإنى أتصور أنه رسم يوتوبيا لقصة قصيرة لا سبيل إلى تطبيقها أو تأليفها أو إبداعها ؛ وظل يعيش « حلم » تحقيق هذا العالم الحالم الوردى لقصة قصيرة لم يكتبها بعد !.

بينما يقتحم مجيد طوبيا على الشخصية عالمها الخاص : الداخلى والخارجى . وهنا فإنه لا يهتم بالأسم ، أو الطبقة الاجتماعية ؛ ولكن يهمه الفعل الذى يصدر عنها إن سلبًا وإن إيجابا . عندئذ يرمز إلى الشخصية بالضمير « هو » : (وينظر فى ساعته . عندما يكمل هذا العقرب النطّاط خمس دورات كاملة .. ويقفز العقرب الكبير خمس قفزات .. يكون موعد عرض نشرة الأنباء المصورة فى التليفزيون قد حان .. ويظل يرقب الساعة .. ويرثى لحال ذلك العقرب النطّاط . إن ما يقطعه فى دورة كاملة لاهثة يقفزه العقرب الكبير فى قفزة واحدة حاسمة .. بينما ذلك اللئيم الصغير لا يتحرك من مكانه إلاّ قيد أنملة لا تلحظه العين العادية .. وينظر بحسد إلى ذلك العقرب الصغير العريض .. ويتنهد . والثلاثة فى ساعتى ! تمتد يده وتدير مفتاح الجهاز . وينتظر وهو يلوح بيده أمام وجهه ليحرك من الهواء الراكد .. لو بيدى الأمر لوجهت من التليفزيون مر العتاب إلى هؤلاء الآباء الذين يهدون لأولادهم لعب الحرب) ١٨ . مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) . وقد يقدم الشخصية بتحديد مهنتها : السائق ، العسكرى ، وهو ما قد يساعد على إدراك قيمها ، وعاداتها ، وسلوكها ، والألفاظ التى تتفوه بها .

وأحيانًا يعرض لنا عددًا من الشخصيات ؛ تواجد كل منهم فى موقف معين ؛ والكاتب لا يريد أن يقف إزاء كل شخصية ليتابع أوصافها ويبلور فكرها ، ويلتقط مشاعرها أو

انفعالاتها . عندئذ نجده يكتفى بما عبَّرت به الشخصية عن رأيها إزاء المشهد الذى تراه أو الموقف الذى وجدت نفسها فيه ، أو الحدث الذى يجرى أمامها . هذه الوسيلة هى التى اتبعها فى قصة « بلا حكمة » - مجموعة (فوستوك يصل إلى القمر) . حيث عرفنا الأفندى المحترم ، والشيخ ، والسيدة الأنيقة ، والمصور الصحفى ، والرجل المعمم ، والقسيس ، وابن البلد ؛ إذ إن لكل منهم رأيه ، وتعليقه الموجز ، الذى يحدد شخصيته فى اختلافها وتباينها عن الشخصيات الأخرى . دون الثرثرة حول تاريخ حياتها ؛ أو المواقف المماثلة التى مرت بها . (انظر صفحات ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢) .

وأحيانًا نتعرف إلى الشخصية مما يدور من حديث عنها يصدر عن الآخرين : تعليقًا على الأفعال ، أو نقدًا للسلوك ، أو تذكيرًا بمواقف مسبقة . وهذا هو أسلوبه الكاشف لشخصيات الأسطى حسين ، الأسطى عباس ، محمود العجلاتى ، الطعمجى ، صاحب المقهى ، الشيخ رضوان ؛ فى قصة « فاتح الكوبرى » .

وفى سبيل تجسيد المشاعر ، وضبط الخلجات النفسية ، وتكثيف الانفعالات الداخلية ، والكشف عن الدوافع الخفية إلى تطور السلوك الخاص بالشخصية ؛ يستخدم بعض الجمل التى تستكمل تصوير الشخصية ورسم ملامحها ؛ لكنه يجعل تلك الجمل بين أقواس ، حتى تبدو كالأضواء الكاشفة لما هو كامن فى ظلمة النفس أو خفايا اللا شعور . مثال ذلك : « كان تعجبه رسمياً لأنه كان ما يزال فى ملابس العمل » ٥٦ ، « ألا من حل أو جواب » ٥٩ ، « ولم أكن وقتها فى حالة تسمح لى بالتأكد إن كان الرقم صحيحاً أم إنه وضع رقمًا عشوائيًا » ٥٨ ، « لم أتعب نفسى بالنظر وقلت إن ذلك من فعل الوهم » ٦٠ ، « لأننى سبق أن أغمضتها » ٦١ ، « فكلما بحثت عن أصلها تشعبت منى الأمور وتعقدت » ٦٢ ، « يبدو أنه كان يتتبع خطاى » ٦٣ ، « لا أذكر إن كنت قد بكيت أم لا » ٦٤ - مجموعة (خمس جرائد لم تقرأ« قصة « مائة مليون نحلة فى الرأس » .

وفى قصص مجموعته (الوليف) يلجأ إلى الحركة والفعل ليقدم الشخصية بواسطتها . ويكثر الإشارة إلى مهنة الشخصية فى قصص مجموعته (الأيام التالية) ؛ فهناك الطبيب ، الطبيبة ، امرأة الدف ، الغجرية . ثم الضمائر : هى - أنا - أخذنا جاءت ، قالت - وتكون سمة العجز الذى قد يتمثل فى العجز الجنسى ، سمة لافتة فى بعض الأحيان : « خمس جرائد لم تقرأ » ، « الجاحظون » - « الغشاء » كما أن الشخصية النسوية توصف بالإيجابية . فالأم ، والزوجة ، والغجرية ، تعطى ، وتخصب ،

وتغرس الحياة ، وتتطور بها ، وتقدم الجديد دائماً . وفى المقابل فإنا نجد أبطالاً عصابيين فى « فوستوك يصل إلى القمر » و« الوجه الآخر » و «الرصيد » و« الفأر الذى لم يمت » و« فاتح الكوبرى » و« كشك الموسيقى » .

ولمَّا كان « الصوت » هو الذى يميز شخصية « المؤذن » فإن عبدالحكيم قاسم آثر أن يكون هو المفتاح الذى يفتح به مغاليق هذه الشخصية ، لمعرفة سر تأثيرها وهيمنتها وقوتها (وأنت لم تسمع عم الشيخ بكر إذ يؤذن للصلاة من يوم الجمعة . يبدأ صوته رقيقا خفيضاً ، ثم يتحول قويًا دءوبًا متواصل الموجات . ينسرب بين الدور ، يسرح إلى الحقول ، يصل إلى القلوب فى دائرة قطرها ألف ذراع . يجمع الناس ، يلمهم إلى المسجد الجامع . يلقى الرجال من أيديهم ما يشغلهم من فؤوس أو مقاود بهائم ، يضعون نعالهم تحت آباطهم ويهرعون إلى المسجد الجامع . صوت عم بكر لا يكل ، يظل مترسلاً ملحاحاً والناس يسرعون ويسرعون . ما يكاد عم بكر يختم الآذان مصليًا على البنى حتى يكون الناس قد اكتملوا تمامًا جالسين على الحصر حول عمد المسجد الأربع الضخام . صوت القارىء الذليل يرف بآيات سورة الكهف فى جنبات الجامع ، بطانة رثة لصوت عم بكر الطائر فى سماء القرية منطلقًا من فوق سطح المسجد . لكن الصوتين معاً متفاهمان متبادلان يصنعان تناغمًا يملأ القلب وجدًا . بعد انقضاء الصلاة يخرج عم بكر . وجهه مطبوع فى قلبى . جبينه مترب من أثر السجود . ملامحه حالمة قريرة . عيناه المطموستان خرسا وان كخرزتى عقد رخيص ، لا ينظر ، كأنما أغمض عينيه أنفة – يسعى لا يحذر ولا يرتاب ولا تخبط يداه فى الهواء خبطًا متلمسًا باحثاً عشوائيًا ، بل تلزمان جنبيه فى سكون ، وشفتاه تلتويان فى ألم مبهم واهن عظيم) ١١ ، ١٢ . قصة « قريتى » مجموعة (الأشواق والأسى) .

وفى قصة « السفر » نتابع الشخصية المحورية وهى فى حالة فعل ، وحركة متطورة : (لم تنم ، باتت ليلتها أرقة تتقلب وتنظر للعيال – حينما صاح أول ديك هبت واقفة ، رفعت شريط المصباح فملأ الضوء الغرفة . أخذته من على المسمار وخرجت به إلى وسط الدار . السلة على المصطبة فيها ما خبزته مساء الأمس . لابد للمسافر من الزاد ، فإن خبز الينادر مغشوش . دست يدها فى طاقة الجدار . أخرجت المنديل المعقود على النقود . النقود هى كل شىء ، من ضاعت منه ضاع . قبضت على المنديل ووقفت محتارة ، أخيرًا أحكمت وثاقه فى تكة لباسها ، ها هنا سيكون فى أمان . دخلت مرة أخرى على العيال مبعثرون على الحصير . تأملتهم هنيهة ، ثم زفرت : يا ولادى ! .

أخذت جلباب سفرها الأسود من على وتدٍ مرشوق فى الحائط) ٣٥ ، ٣٦ مجموعة (الأشواق والأسى) .

وقلَّما يحدث تغير فى سلوك الشخصية أو فى طباعها أو فى درجة حدتها وقوتها ؛ نتيجة عوامل نفسية أو بيولوجية ، أو تغيرات داخلية غير مرئية ؛ لكنها قد تجد انعكاسًا لها فى القسمات الظاهرة الخارجية ، وفيما يصدر عن الشخصية من سلوك ، أو أقوال ، مما قد يؤثر فى جذور العلاقة بينها وبين الآخرين . (انظر قصة « غسق » ضمن مجموعة (الاشواق والأسى) ٥٥ .

شخصيات مجموعته (ديوان الملحقات) تقدم تقديماً ذاتيا خالصًا . حين يسجل الكاتب انطباعاته عنها ، وشعوره الخاص بها ، وموقفه الوجدانى منها ، وعاطفته نحوها . وهى تصاغ مصهورة بعاطفته وانطباعه ؛ لأننا عرفنا أن هذه المجموعة تضم تجارب ومواقف ذاتية خاصة بالكاتب . وقد عرف هذه الشخصيات من قريب : فى السجن ، أو فى المستشفى ، أو فى القرية ، أثناء تقديم العزاء أو إبان المشاركة فى تشييع جنازة . وهناك العمة الحبيبة ، والأب ، والأخ . والممرض ، والطبيب فى مستشفى سجن أسيوط الأميرى .

يتعامل يحى الطاهر عبد الله مع شخصيات تبدو كما لو كانت معالم أساسية فى المجتمع من ناحية ، وفى عالمه القصصى من ناحية أخرى . إنه يعرفها حق المعرفة ، ويفهمها كل الفهم . بل إنه يكن لها حبًا عظيما . ويزعم أنها أصبحت أليفة ، تربطها بقارئه علاقة شديدة الحميمية ، والعمق ، حتى أصبح – هو الآخر – عالمًا خبيرًا بها . هناك الجد حسن ، الشيخ موسى ، حزينة ، صفية ، السكير المخمور ، مخالى ، إسكافى المودة ، فهيمة ، تفيدة ، مريم ، وغيرها . حتى صورة الطفل وعالم الطفولة يقدمه لنا وقد حوصر بقسوة لا حدود لها . حيث يتم العقاب الصارم الذى يبلغ درجة القسوة الوحشية عند أقل هفوة يرتكبها الطفل أو الصبية . لأن المجتمع لا يسمح لأى كائن فيه بالخروج عن التقاليد الموروثة التى تكبل القلوب بضراوة وعنفٍ شديدين .

فى هذا المجتمع الخشن ، تنغرس الأقدام الحافية للرجال فى الرمل الساخن الملتهب ، ويصعدون الجبل ، ويضربون أطفالهم حتى تسيل الدماء من أجسادهم . كل شىء فى هذا العالم قاس ، قاهر ، جسور ، ظالم ، مظلم ، متخلف ، تعشش فيه الخرافة ، وتمرح فيه الأساطير ، وحكايات الجن والعفاريت ، والآلهة ؛ ويطحنه الفقر ويأكله المرض ، ويحصده الموت الأسود الذى يختفى به ، ولا سبيل إلى رفضه أو مقاومته . لا جمال ولا خيال ولا ضياء . فالليل غاب بدره ، والطبيعة لا تتجرد من عرق الإنسان ، ولا تنفصل

عن جلده وأمعائه وفكره وخياله . عناصرها ذات وجه وحشى ، ووقع مخيف ومؤثر ومقبض . (إنها طبيعة مناوئة للإنسان ، توسوس حوله بالشرور وتدهمه بالنوائب ، وتستخف به بالأسرار والغموض . إنها طبيعة بدائية ، غير مستأنسة أو خاضعة للسيطرة والسطوة الإنسانية البدائية هى الأخرى) .. انظر المقال الجيد الذى كتبه رضا الطويل بعنوان « الكرنك القديم رؤية واقعية لعالم متخلف » المنشور بمجلة (الفكر المعاصر) العدد الأول -- مايو ١٩٧٩ ص ٢٠٩ وما بعدها .

لنا بعدئذ أن نتوقع خلو هذا العالم الفنى الذى يقدمه يحيى الطاهر عبد الله ، من الشخصيات العليا أو ممن ينتمون إلى الطبقة الأرستقراطية القديمة ، أو الطبقة البورجوازية ؛ وإنما يقتلع شخصياته من باطن الأرض ، حيث تعيش حياة بطيئة الإيقاع ، وتعانى مشكلات تقليدية تاريخية ، لم تفكر فى التمرد عليها ؛ وتلوك ألسنتها أحاديث مكررة وحكايات محفوظة ، وتتحرك حركة متراخية أقرب إلى خطوات السلحفاة . علاقاتها بالسلطة مرتبطة بعلاقاتها بالفرعون الأعظم وأتباعه ، لا تنافر ولا تضاد ولا تفكير فيها على الإطلاق ، أو فى الثورة عليها . لا صراع بين كبار الملاك وصغارهم . والنسوة قابعات قانعات ؛ اللهم إلا أن تلبية الجسد - أحيانا - قد تتخذ شكلاً فرعونيا قننته الأساطير والخرافات ؛ حين كان الأخ يتزوج بأخته . ومن ثم فأننا نفهم السبب فى عدم وجود شخصيات مثل عبد الهادى (الأرض) وزينب (زينب) وغيرهما إمَّا من الرومانسيين الحالمين ؛ وإمَّا من الفلاحين الثائرين ، أو الفلاحين السياسيين « محمد أبو سويلم » .

البيئة التى تعيش فيها الشخصيات بيئة مظلمة قاتمة ، البيوت من طين ، والأرض مليئة بالشقوق ، والمناخ الذى يتنفسونه محشو بالخرافة ، والحكايات الأسطورية ، والعلاقات غير المعقولة ، والموروث القابض على الأنفاس ، والتقاليد القابضة على القلوب ، والعقول والعيون والخطوات المشلولة عند المشى . إنهم يقعون تحت وطأة القهر الاجتماعى ، والاقتصادى ، والفكرى ، والأخلاقى . لذا فإنهم فقدوا كل قدرة على التمرد ، والاستقلالية ، والشعور بالأنا والتفرد . لذا فإن الكاتب لم يهتم بتحديد أبعادها النفسية والروحية والثقافية . لأنها تقوقعت فى بطن الأرض ، أو الجب الطينى ، أو قاع التخلف ، حيث تلتقط قوتها اليومى من مُلاك الفقر والجهل والمرض ، ومن متحكمى العادات والتقاليد القاتمة ، المستسلمة ، التعيسة . تقول الدكتورة سيزا قاسم فى مقالها المعنون « المغامرة فى القص العربى المعاصر » مجلة « فصول » - م٢ - ع٢ فبراير ، مارس ١٩٨٢ : (وتنتمى جميع الشخصيات المحورية إلى نمط « المفعول » فهم

يعانون من تدهور المجتمع الفقير ويشكون من المرض والجوع والأمية ، ويشعرون بهذا النقص ويحسون بالدافع إلى تغيير وضعهم . فالشعور بالعوز والإحباط يطحنهم ، وهذا هو الوضع الافتتاحى الذى تبدأ منه الحكاية ولابد أن تتحرك الحكاية نحو تصفية هذا النقص . كيف يتم ذلك ؟ إذا قامت الشخصية بفعل خارق يحقق لها النجاح فإنها ستتحول من نمط « المفعول » إلى نمط « الفاعل » . لكن شخصيات « حكايات للأمير » لا تقوى على الإيجابية ، فتظل دائما فى وضع « المفعول » وعند ذاك تقوم شخصية أخرى بدور الفاعلية . أمَّا الشخصية الأولى فتظل فى دور المفعولية) ١٤٨ .

لقد ربطت سيزا قاسم المخلص أو الفاعل بينه وبين عناصر وشخصيات ليست من نبت البيئة ، ولم تعان ما يعانيه الناس فيها . وبذلك فإنها ألغت مجرد الشعور بالظلم ، والرغبة فى الثورة على الأوضاع السائدة بهدف تغيير المجتمع . وهى تتحدث عن شخصيات مجموعته (حكايات للأمير) وهى من بيئات متباينة . ومع ذلك كان حكمها وكأنما قد صدر عن جميع شخصيات قصص يحيى الطاهر عبدالله . وجعلت دور الفاعل مقروناً بالكونت الإيطالى فى « من الزرقة الداكنة حكاية » ومرتبطاً بجيش الاحتلال البريطانى فى « حكاية عبد الحليم أفندى » ، والزوجة اليمنية فى « ترنيمة للأمير » وهكذا . فى حين إن البيئة الصعيدية لم تفرز « الفاعل » ؛ لأنها لم تهيىء له الفرصة : فكريًا وروحيًا واجتماعيًا واقتصادياً ، ليمارس حقه المشروع فى التعبير ، والتحرر ، والتغيير . لم تتح له ظروفا تساعد على تنمية الشخصية الإبداعية ؛ والخلق الثورى ، والفكر المتجدد المتطور ؛ والأخذ بأسباب الحضارة والتقدم . ولم تعمل على تهيئة المناخ الصحى لتحقيق الأحلام الاجتماعية ، والطموح الإنسانى فى البناء ، وإعادة تشكيل وصياغة المجتمع ، بما يجعله مجتمعًا متحضرًا إنسانيا .

وقد فطن يحيى الطاهر عبد الله إلى ما تفعله البيئة الصعيدية فى إنسان هذه البيئة . فقدم لنا جابر الذى فقد عقله لعدم قدرته على تحقيق أمل شخصى فى « الوشم » . ومأمون حلاق القرية الذى أودى بحياة الكثيرين ؛ لانتشار الجهل واختفاء الخدمات الصحية ؛ وهو الذى كاد يسلب الحياة من جسد فهيمة . والشيخ العليمى الذى يبيع الأوهام ويقتات بالسحر والخرافة . والشيخ موسى الذى يمتص عرق العباد الفقراء ثمنا لكراماته المصنوعة وخرافاته المزيفة . فالواحد منهم (تأكل ضهره الشمس لغاية ما يتلايم على لقمة يقوم يشترى باكو معسل لمزاج الشيخ موسى ، يحرم نفسه من فردة حمام ولا فرخة مربيها . ويطفحها للشيخ ، وجعتم دماغنا بالشيخ .. الشيخ .. الشيخ .. على مين الشيخ بتاعكم) ٩٠ - مجموعة « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا » .

وهناك المجذوب ، والعالية ، وابن الشيخ الفاضل ، والأعرج ، والأقرع ، والضريرة . بل إنه يقدم فى « حكايات للأمير » ثلاثة من ذوى العاهات : أكتع يدق على عود ، فيبكى وتر ويضحك وتر . وأخرس يرسم الدنيا بالصرخة والإشارة : دنيا ببحر وشجر وطير وناس . وأهتم ضارب الدف الذى لا نظير له . ولأن يحيى الطاهر عبد الله قد خبر هذه البيئة وإنسانها ؛ فإنه أدرك أن هذا العالم يخفى الرقة والتعاطف الحار فى أعماقه فيبدو سخطه قاسيًا قسوة الجمرة الملتهبة والوجوه والكلمات . ومن هنا استطاع رؤية الوجه الآخر ، فجَّسده فى كلمات صارمة صدرت عن الأب العنيف وقد حملت كل معانى العطف والحنان . (سقط كف أبى على صدغى بقسوة أوقعتنى وصنعت خيطًا من الدم كان دافئًا . كنت ملقى على أرض الغرفة التربة المرشوشة بالماء . وكان أبى يسحب نوال من ضفيرتيها ويجرجرها على الأرض . كانت عمتى « شرقاوية » قد جاءت وكانت أختى عواطف منكمشة وملتصقة وممسكه بثوب عمتها . وكان جدى ممسكًا بسيخ ينتهى بحلقة وخطاف يقلب به الجمر . كان يأمر أبى فى غيظ : اضرب . اضرب يا كامل .. كنت أشعر بطعم الطين فى فمى وجانب وجهى نائم على السطح الترابى الذى لم يعد جافًا . وكان الدم يسيل من جانب فمى ولا يتوقف . وكان ساخنًا مازال .. وكانت نوال أختى معلقة من عرقوبيها بحبل مشدود إلى وتد ثبت بجدار الغرفة . وكان أبى يصعد ويهبط بكل جسمه كثور مذبوح . كان يرفع يده ويهوى بعصاة لينة رفيعة ويضرب الجسم العارى . والدم كان يشخب من الجسد العارى ويغطى وجهى ويجعلنى أرى) ٢٥ . رغم هذه المعاملة الوحشية ، وتلك القسوة اللا إنسانية فإن الأب قد غضب لتصرف الأم التى رأت أن الماء والتراب يزيلان آلام الابن : (زعق أبى : ايه ده ؟ قالت أمى : ميه ورماد .صرخ أبى : - أرميه يابهيمة . ادى الولد ميه بسكر . واعصرى كمان لمونتين .. قالت أمى : مفيش لمون عندنا . قال أبى : أطلع أنا أجيب لمون . وانت دوبى السكر فى الميه) ٢٦ - قصة « جبل الشاى الأخضر » مجموعة (ثلاث شجرات كبية تمثر برتقالاً) .

وهو الذى يعى ويضبط انفعالات الشخصية ؛ ويلم بما يكمن وراء سلوكها ؛ لأنه واعٍ بالضغوط الجاثمة عاطفيًا وبيولوجياً ؛ فتندفع الشخصية من غير قصدٍ إلى فعل بعينه ، يكون تعبيرًا عن البخار المحبوس . وقد نلاحظ ذلك فى قصة « الشهر السادس من العام الثالث » فى وصفه كلا من شخصية مصطفى وأخته فهيمه . يقول : (مصطفى الأصغر - لكنه سيد فهيمة التى تكبره بعامين ونصف عام ، يضربها وتحبه ، الأم موافقةوالأب موافق ، مصطفى حامى فهيمة ومخوفها من اللعب ، مصطفى رجل وفهيمة

بنت ، البنت ثوب أبيض طويل الذيل ، على البنت أن تمسك بذيل ثوبها وتمشى فى الطريق محاذرة - وهل بالطرق غير الوحل والتراب والقش ؟ الصبية مضطرية والليل رفيق الأفكار : هى بنت الأم والأب ، وهو الشقيق البعيد ، وهى تحبه وهو باليقين يبادلها الحب ، فى المرات الأولى كانت تبكى ، بمرور الوقت وقد عرفت طعم اللذة التى يصحبها الألم - كانت تتعمد الفعل المعوج ليضربها فتتصنع البكاء وتشتمه : هكذا تشتعل ناره وتحمى فيضرب بعنف . كان يطلع نخل جبانة النصارى بالليل فى غفلة من أحمد المحروق الحارس النائم . يسرق البلح ويبيعه لمنصور الصادق صاحب الدكان الساهر ويشترى الدخان ويدخن ، حتى هذا الوقت لم يعرف الأب ولا الأم أن ابنهما كبر ويدخن ، فهيمة لم تبح بسره - لأنها تحبه وتقدر أنه يهاب والديه . للبول رائحة على التراب تشمها لما تتذكره ، فى الستر كانت فهيمة تشم رائحة وسخ مصطفى وعرقه بملابسه قبل أن تغسلها ، ورغم البعد فهو ابن الأم والأب وهو الرجل الذى تخشاه وتحبه) ١١٦ ، ١١٧ . وتأتى نهاية القصة كاشفة للأسباب والدوافع : (قالت حزينة لنفسها : سافر من أجل المال فلماذا لا يعود والبركة فى دجاجاتى منها نحصل على البيض الذى نبيعه ونحصل على حاجاتنا . عشنا الفقر ولم نعرف الغنى فلماذا يحملنى أنا أمه ألم بعده . وقالت فهيمة لنفسها : لما أتزوج سأترك هذا البيت .. ليت زوجى يكون فى جسمه وشكله) ١٢١ مجموعة (الدف والصندوق) .

لعل يحيى الطاهر عبد الله استهدف تفسير بعض الجوانب من الظروف الإنسانية - فى مجتمعه - بذكاء وفن . وكأنه تمكن بطريقة ما من معرفة حقيقة الوجود الإنسانى . ومن الألمام بكل القيود والتعقيدات التى تشخص مشاكل الإنسان فى هذه البيئة . إنه ينظر بجد إلى الحياة ، ويمثلها كما يراها ، بينما يرضى أنصاف الكتاب - لسبب أو لآخر - إساءة تمثيل الحياة . ولن يخفى ذلك على فطنة القارىء ، الذى يعرف بدقة قيمة أن يكون للقصة موضوع ، ومن أى مكان اشتق . كما أنه يدرك أن أعظم القصص مهارة وتأثيرًا وذكاء ، إن هى إلا كائن حى متكلم . ومتكلم من خلال تحاملات وقابليات وتحديدات محتمة ، وأخطاء مقبولة . ولا يغفر القارىء الذكى تعميم الكاتب تحت أى ضغط أو تعلة . لأن الكاتب الجاد هو الذى يكتب القصة لكى يقنعنا بشىء ما . وهو المشغول باختبار الحياة ، وفحصها ، وبإعادة تأكيد أكثر الأسئلة ، بحثًا عن إجابات مقنعة وصادقة ، وهو ما قد يسبب للقارىء قلقًا وتوترًا .

والكاتب فى بعض قصصه يستخدم الضمائر - فقط - دون تحديد لهوية الشخصية ، حين يكون الانطباع والموقف النفسى هو شغله الشاغل . أنا ، وهى . هو ، وأنا . (أنا

وهى وزهور العالم) . أو إنه يحدد - فقط - الجنس والمرحلة العمرية : الولد ، الشايب ، البنت . فى قصة « الثلاث ورقات » . وبمثل مارأينا فى قصة « بلا حكمة » عند مجيد طوبيا ، حيث قدَّم شخصياته من تعليق كل منها على ما يراه ؛ يصف يحيى الطاهر عبد الله شخصياته فى قصة « يوم الأحد » مجموعة (أنا وهى وزهور العالم) فى صفحات ١٤ ، ١٥ ، ١٦ . يضاف إلى هذا أنه يعتمد على حركة الشخصية من ناحية ، وعلى تصوير ملامحها الخارجية الظاهرة ، من ناحية أخرى ، فى قصة « البكاء الثالث » من نفس المجموعة ٢٢ ، ٢٣ . كذلك الحال فى قصة « محبوب الشمس » من مجموعة (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا) ٩٣ .

وعندما أراد الكاتب تعيين الوسائل التى يستخدمها بعض الناس للإثراء السريع ، فى محاولة للصعود الطبقى ، وكيف تنمو الثروة ، وكيف تتغير القيم ، والشكل الجديد الذى يتحكم فى السلوك والقيم والأخلاق ، والتبدل الذى يصيب العلاقات الاجتماعية بالآخرين ؛ عندما استهدف ذلك عرض لعددٍ من الشخصيات ؛ تقطن عمارة ، يتكون كل طابق من عدد من الشقق ، حيث يقبع عدد من الناس . كما أنه قدم إسكافى المودة عندما أوسع الله له فى الرزق (ص ١٠٩) ثم راقصة الكبارية التى أصبحت صاحبة عمارات (ص ١١٠) وتاجر الحديدوالأخشاب ص (١١١) ثم سخر من كاتب القصة الصعيدى عن طريق زوجته صاحبة اللسان اللاذع (ص ١١١) .

وهو الكاتب الذى فطن إلى ضرورة تقديم شخصيات مسيحية ؛ لأن البيئة تضمهم ، عنصرًا أساسيا فى التكوين الاجتماعى ؛ مثل : كواء الطرابيش القبطى المؤمن ، وجرجس ، ومرقص ، ومخالى . وحكايات للأمير تعتمد فى تقديم الشخصية على الأذن ؛ السماع ، أو العين ، الرؤية . لكن معظم الشخصيات يحكى عنها (تلك هى حكاية عبد الحليم أفندى مع المرأة الخرقاء ، رويتها لك - يا أميرى - كما سمعتها من الرواة الثلاثة . أنا الذى لم أشهد زمانه ، والله على صدق ما حكيت لك - يا أميرى - شهيد) ٢٠ . إنه لا يحلل الشخصية . ولا يتعمقها ، لكنه يكتفى بحكايتها حكايتها كما وصلت إليه عن طريق السماع : نقلاً عن رواة آخرين . فأسلوب الحكاية هو الغالب . والراوى لا يتحمل المسئولية الوحيدة فيما ينقله لأميره .

بيد أن قصته « شموس » فى مجموعة (أنا وهى وزهور العالم) تتخذ شكلا يجمع بين حديث الشخصية عن نفسها ، وحديثها لنفسها ، إلى جانب وصف الكاتب وتصويره لها . ولو أننا أردنا الإتيان بنص لنقلنا القصة القصيرة كاملة ، وهى فى خمس صفحات ٣٦/ ٣٧/ ٣٨/ ٣٩/ ٤٠ . مع أنها مهمة فى التأكيد على محاولته الانفلات من أسر

الشكل التقليدى الذى يلتزمه بعض الكتاب عند معالجتهم الشخصية القصصية . ويبقى أن العامل المادى الاقتصادى كان وراء اختيار الشخصيات ، وتصويرها ، جزءاً من رؤية الكاتب ؛ حتى احتل الفقراء مساحة كبرى فى الحكايا التى تروى للأمير : (صفية العذراء يتيمة الأبوين تبيع السلة التى تصنعها أم الأم من خوص النخيل ، لتأكل من كد يدها وعرق جبينها ، وتحيا ككل بنات الفقراء فى قفص ، بانتظار زوج فقير يمسك بيدها ويقودها للعيش معه فى قفص ، وتمر الأيام وتفقد الحلوة ابتسامة الفم وعافية البدن ويبقى الأبناء والزوج المكدود والصيف والبرد والحشرة الضارة وتراب الأرض وعفونة المش ورغيف الشعير باليد . ولا فكاك لبنت الفقراء من ظلمة المصير المحتوم المسطور فى لوح الغيب إلاّ بالفعل الزّاعق . ثم يأتى النور ويحكون عنها فى الحكايات) ٢١ - قصة « حكاية الريفية » .

وينتقل يحيى الطاهر عبد الله إلى عالم مزيف مصبوغ بألوان غير صعيدية ، ولا علاقة لها بطيبة ، والكرنك وأزياء الملكات ، وأهرام الملوك ، وحلى حتشبسوت ونفرتيتى ، لكنه انتقال الذى ينبه ويلفت النظر بحكاية من الحكايات المعاصرة ، التى يسمع بها الجميع للمرة الأولى . إنها حكاية محمد كمبل الأول ، (مالك الطابق الأرضى ، السيد الجديد ، بدين ببطن وقلب من البلاستيك ؛ بعين من زجاج وعين ضيقة مزرورة . يداريها بنظارة سوداء كبيرة ، يملك بيتاً بباب الشعرية تعيش فيه أم أولاده زبدة مع أهلها وأهله ، وله شقة بشارع سليمان باشا الفرنساوى ، يحيا فيها مع خليلته الراقصة الكتوم التى عاونته بإخلاص فى أعماله ببيروت قبل نشوب الحرب الأهلية ، له فى البنوك البعيدة مال جامد ، وله فى أسواق البلاد مال يتحرك ، بماله حوّل دكانة الكواء إلى بوتيك ميامى - حبس الضوء فى أقفاص من زجاج سبحت فى مائه الملون ثياب الأنثى الداخلية وزجاجات عطرها وعلب زينتها وآلات كيى شعرها الكهربائية وكذا سيجارتها الأمريكية المفضلة « كنت » ذات النكهة الفاخرة . صباح يوم افتتاح بوتيك ميامى جاء العمال ورشوا الرمل أمام البوتيك وصفوا أكاليل الورد وعلقوا الصورة وقد كتب تحتها بخط كبير (كبير العائلة بطل يوليو ومايو وأكتوبر وكل شهور السنة) وفى غروب يوم افتتاح بوتيك ميامى هبط محمد كمبل الثانى من عربة أمريكية سوداء وتقدم تحيط به عصبة من صحبه وأتباعه الأشداء . وأمسك بالمقص وقص الشريط ، بينما المسجل يصدح بالأغنية التى يفضلها محمد كمبل الأول « الطشت قال لى قومى استحمى يا بنت يا .. » وفى صباح اليوم التالى لافتتاح بوتيك ميامى نشرت الصحف الصباحية الثلاث صورة لمحمد كمبل الثانى وهو يضحك وقد أحاط به جمع يضحك كما نشرت

إعلاناً عن بوتيك ميامى – هذا نصه – : محمد كمبل إخوان يبشر المواطنين بمصر القديمة وينقل أعماله من بيروت ويخطو أول خطوة له مع بداية عصر الانفتاح على طريق العلم والإيمان) ٥٧ / ٥٨ من قصة « حكاية ميلو درامية » مجموعة (حكايات للأمير) ...