(٤) الرحيل إلى الأعماق *

قراءة نقدية فى قصص يحيى حقى

تجتهد هذه الدراسة فى أن تفسرالنص الأدبى فى ضوء التاريخ الحضارى ، وفى الوقت ذاته تسعى أن تقف أمام عتبات البناء القصصى ، لتسموا إلى عالم يحيى حقى الرحب ، فى محاولة لتحليل قيمه الفنية .

وهى تسلم – ابتداء –أن النص الأدبى هو ميدان عمل الناقد . ومن ثم ينبغى أن يمثل المرتكز الأساس للتحليل والمقارنة ، واستشفاف المتغيرات النفسية والاجتماعية للشخصية الإنسانية ، وما يطرأ على المجتمع من حراك ، كل ذلك دون إغفال الفعالية الخاصة بالعمل الأدبى ، بوصفه نشاطا إنسانيا يعبر عن صاحبه ، ويصور الإنسان والإنسانية أو ماشئت من تخصيص إنسانى أو تجريد فلسفى .إن طبيعة الفن القصصى تقوم على تصوير اللحظة الحضارية لمجتمع من المجتمعات وتصوير أزمة الانسان فى هذا المجتمع ، أى تصوير أمثلة للسلوك الإنسانى. ويعبر السلوك الإنسانى –بدوره – عن قيم إجتماعية معينة ، سواء أكان هذا التعبير إيجابيا أم سلبيا ، أى خاضعا لهذه القيم أو متمردا عليها . ويرتبط اختيار الكاتب القصصى لأحداثه ، كما ترتبط دلالة هذه الأحداث عنده بمواضعات اجتماعية [١] ولذلك يتناسب المدخل الحضارى والمنظور الذى أعالج به قضايا هذا البحث عن عالم يحيى حقى ، وذلك من خلال محاور ثلاثة ، تجمعها وحدة الأورمة فى قصص هذا الكاتب. وتدور هذه المحاورحول :

* مجلة فصول ، المجلد الثانى، العدد الرابع ، يوليو – أغسطس – سبتمبر ١٩٨٢ .

١- فكرة الخلاص .
٢- فكرة المكان .
٣- صور الحيوان .

إن هذه المحاور الثلاثة تصور - فى التحـليل الأخـير - هموم "يحيى حقى" الحضارية والوجدانية ، وتمثل علاقته بالإنسـان ، وعلاقته بالكون والكائنات .

١- فكرة الخلاص :

والقضية التى أتناول من خلالها هذا المحور قضية خلافية ، فهى تحاول أن تجيب عن تساؤل لا يخلو من ظل فلسفى. إذ أنها تعتمـد فكرة "التغيير" سبيلا للخـــلاص : أيكون بالعلم أم بالـدين ؟ ! أم بهما معـا ؟ و " قنديل أم هاشم" من أشهر الآثار القصصية التى تناولت فكرة "الخلاص" فى أ دب يحيى حقى ، ولكن ثمة رؤى وإشراقات فنية لأبعاد القضية ولرحلة البحث عن الحقيقة يجدها القارىء فى أعماله القصصية الأخرى .

وأزمة "اسماعيل" بطل "قنديل أم هاشم" ليست وليدة اللحظة الحضاريةالتى عاشها محسن "فى عصفور من الشرق" وخالد فى "مليم الأكبر " "وبطل الأيام" و ... أ ديب "وكمال" فى ثلاثية نجيب محفوظ ، بل هى أزمةضاربة بأصولها فى الماضى . إن اسماعيل ورفاقه من سلالة رفاعة الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣) فى "تخليص الإبريز" (١٨٣٤) ، وعلى مبارك (١٨٢٣-١٨٩٣) فى "علم الدين" ، (١٨٨٣) ومحمد المويلحى (١٨٥٨-١٩٣٠) فى حديث "عيسى بن هشام " (١٩٠٥) وقد عبرت كل

شخصية من هذه الشخصيات عن اللحظة الحضارية التى عاشتها ، مع اختلاف فى الروعية والقدرة على التعبير .

وهذا يعنى أننى أحاول تلمس جذور القضية بالبحث فى ماضى الواقع الذى عاشه اسماعيل وأبناء جيله . ، ومن المستحيل أن نفصل بين المراحل الحضارية ،فمن القديم يولد الجديد ، وعلى هذا فعندما أعالج النص فى ضوء الملابسات الحضاريةفلا يعينى ذلك أننى أتخذ مقعد مؤرخ الاقتصاد أوالعلم . لكن من المسلم به أن القيم التى تؤرق وجدان الشخصيات القصصية ، بوصفها أمثلة للسلوك الإنسانى ، هى إفراز لواقع اجتماعى واقتصادى تعيشه وتجتهد أن تتجاوزه لذلك لا يتم التعرف السليم على أبعاد مشكلتها بمعزل عن المشكلات التى يواجهها المجتمع ، وهى مشكلات لها تراث ، لذلك تحرص هذه الدراسة على أن ترد التنوع فى المشكلات إلى وحدة واحدة . وذلك من منظور يرتكز على النص الأدبى ، فيبحث فى ماضى الواقع الذى تصوره الشخصيات القصصية ، بالإشارة إلى نماذج من هذه الآثار التى تصور – فنيا – الفرد فى تميزه وتفرده أو ضياعه ، مثلما تصور المجتمع فى تشابكه وتعقد علاقاته أو تناقضها ، أى تصور – بقول آخر – الفرد فى مواجهه المجتمع .

إن على مبارك فى كتابه "علم الدين" يتخذ من الرحلة قالبا فنيا يصور من خلاله روعيته لأوربا ورؤاه لمصر وما يحلم به من انتشار العلم والمعرفة وليس بخاف على القارىء ماتشى به أسماء الشخصيات من رموز دالة على مطلبه الحضارى (علم الدين ، وبرهان الدين).

إنها البشارة التى ترقد بظهر الغيب ويجمل " المويلحى " موقفه فى "حديث عيسى بن هشام" بقوله " لهذه المدنية الكثير من المحاسن كما أن لها الكثير من المساوىء ، فلا تغمطوها حقها ، ولا تبخسوها قدرها وخذوا منها معشر الشرقيين ما ينفعكم ويلتئم بكم ، واتركوا مايضركم ، وينافى طباعكم ، واعملوا على الاستفادة من جليل صناعتها ، وعظيم آلاتها واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين ، وشره المستعمرين ، وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق ، وتمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم ، فأنتم بها فى غنى عن التخلق بأخلاق غيركم " [٣] ونستطيع أن نقول إن موقف المويلحى من فكرة الخلاص يتخذ طابعا توفيقيا ، وإن كان المرتكز يعتمد العلم والصناعة . أما فى جانب القيم أو المعنويات فيتمسك بالموروث الشرقى وهذا الحل التوفيقى السعيد يلتقى مع التجربة اليابانية فى التحديث التى رفعت شعار "الأخلاق الشرقية والعلم الغربى Eastrn Ethics and western science " [٤] وهى التجربة التى وجدت صدى لها بين المثقفين العرب .

والنموذجان السابقان - "علم الدين"و"عيسى بن هشام" - من القصص التعليمى وقد جاء تصورهما لفكرة الخلاص منسجما مع اللحظة الحضارية التى كان يمور بها المجتمع ومع الدور الذى سعت إليه البورجوازية من حيث غرسها لقيمها فى تربة الواقع المصرى على أن الموقف يختلف فى الأعمال القصصية التالية التى عبرت عن أزمة جيل عاش فى لحظة حضارية متمايزة عن سابقتها ، على نحو مانرى طه حسين فى الأيام "(١٩٢٩-١٩٣٩) وأديب "(د١٩٣) ، ومحسن فى "عصفور من

الشرق"(١٩٣٨) و "زهرة العمر" (١٩٤٣) وخالد فى "مليم الأكبر"(١٩٤٤) واسماعيل فى "قنديل أم هاشم" ، وكمال عبد الجواد فى ثلاثية "بين القصرين – قصر الشوق – السكرية" (١٩٥٦–١٩٥٧)

وقد تميزت رؤيتهم جميعا بالمقارنة بين "المثال" و"الواقع" ولعلنا لانستطيع أن نتذوق " **اللحن**" المميز لاسماعيل بطل " قنديل أم هاشم "الا فى ضوء"**إيقاع** " اللحظة الحضارية التى عاشها وأبناء جيله ، ومدى استجابتهم لها ، وهم يعتصرون بشرنقة "**الذات**" فى رومانسية مهيضة . يقول "توفيق الحكيم" لصديقه "أندريه" إن الباخرة التى حملته إلى مصر حملت جثمانه فقط ، أما روحه ففى قاعة"كونسير بليل" فلا حياة فى مصر لمن يعيش للفكر ، ويرى الأدب العربى خلقا فنيا ناقص التكوين [٥] ومع ذلك فهو يوعز – فى "عصفور من الشرق" – أن المرأة الغربية مثل تفاحة شهية المنظر والمذاق ولكن الدود يرعى فى باطنها ، وأن حياة الانسان الغربى كلها مادة خالية من الروح ، أما الإنسان العربى أو الشرقى – فى "عصفور من الشرق" – فهو فياض العاطفة ، متعلق بالمثل الأعلى فهو صورة الحضارة الشرقية الروحية [٦] . ويصور طه حسين فى "الأيام" صورة المثقف المصرى الذى اجتذبته حضارة أوربا ولكنه ظل يختزن فى أعماقه أحاسيس الصبى الريفى فى صعيد مصر . ويصور فى "أ ديب" موقف المثقف المصرى الذى يلقى بنفسه فى لجة الحضارة الغربية فلا يستطيع العودة. وأما "خالد" فى "مليم الأكبر"فقد" ظل يعاود هذه الأ فكار وتعاوده الى أن انبلج الصباح عن فجر وردى. ولكنه حين وقف يرمقه من الشرفة " بدأ له كعين قرحتها الدموع . ولقد شاهد عينيه فى المرأة قبل أن يغادر

مخدعه فوجد أن هذا الفجر إن هو إلا صورتها معكوسة فى الطبيعة " (٧) .
وكأن الواقع النفسى "خالد" يتناغم مع الواقع الخارجى فيرى قرص الشمس عينا قرحتها الدموع الساهرة ، بحثا عن "**الزمن الضائع**" فى مجتمع هابط .

وتتصاعد حدة هذه المفارقة فى تحليل "عبد الرحمن شكرى" لأبعادها وعلتها :

"..... فالشاب المصرى فى حال أمتنا الاجتماعية الحاضرة عظيم الأمل ولكنه عظيم اليأس وكل منهما فى نفسه عميق مثل الأبد والسبب فى ذلك أن حالتنا الاجتماعية تستدعى شدة اليأس ومازلت أجد بين حالة الأمة الاجتماعية وبين نفوس أفرادها رابطة متينة . والشاب المصرى يكثر من إساءة الظن وهى صفة اشتهر بها المصريون . والسبب فى سوء ظنه عصور الاستبداد الطويلة التى مرت على مصر فانها أبقت هذا الإرث فى نفوس الأفراد لأن الاستبداد يبعث سوء الظن والشاب المصرى ضعيف العزيمة كثير الأحلام والأطماع والأمانى ، يمضى أيامه فى الأحلام بدل أن يمضيها فى مزاولة الأعمال ، وكذلك الخوف فيه فإن شجاعة الشاب المصرى شجاعة مبتورة شجاعة تستحى من نفسها. وأما خوفه فهو مبدأ عام . والشاب المصرى عنده ميل شديد إلى مزاولة الأعمال العظيمة المجيدة لكنه يعجز عنها، والشاب المصرى مهيج العواطف ولكنه غير عظيمها . وهو كثير الغرور لأنه كثير الأحلام والأمانى . وهو ليس عنده شىء من الاعتماد على النفس . وهو شديد الإحساس ولكنه يبكى فى ضحكه ويضحك فى بكائه ، وهو كثير الشكوى والتضجر ، قليل الصبر مثل صاحب الاعتراف ، تحز فى نفسه قيود الزمن المحتوم ، فيجتهد أن يصدها عنه ، فلا يقدر، فيزداد حزنا

ويأسا، ويفكر ولكن تفكيره غير منتظم، وهو كثير الحيرة والشك بالرغم من غروره ، يترك مايعنيه لما لا يعنيه ، لا يعرف أى أفكاره وعاداته القديمة خرافات مضرة ولا أى أفكاره وعاداته الجديدة حقائق نافعة ، من أجل ذلك يضره القديم كما يضره الجديد ، فهو من قديمه وجديده غريق بين لجتين ، أو مثل كرة بين أرجل المقادير فالى أين تقذف به تلك المقادير؟ ! "[٨] وليس أدق من هذا التحليل الذى رسم أبعاده "عبد الرحمن شكرى " وصور من خلاله "اعترافات فتى العصر".

وتمثل" قنديل أم هاشم " من خلال بطلها اسماعيل رحلة البحث عن الحقيقة وصولا الى " الخلاص" فهو – ورفاقه ممن ارتحلوا الى الشمال ـ عاد وفى يده مصباح علاء الدين أو مصباح ديوجين لنشر المعرفة وحمل بين جوانحه بشرى النبأ العظيم الذى حمله "الهدهد": التحدى والاستجابة الحضارية . سبع سنوات تمثل تكامل جهاداسماعيل فى البحث عن الحقيقة . «الرقم سبعة يحمل دلالة التكامل .. ولقد قام سلفة السندباد ـ من قبل ـ برحلات سبع ، وعاد محملا بالكنوز والنفائس.» أما كنز اسماعيل فكان إيمانه بالعلم ركيزة للتقدم» تلك السنوات السبع التى قضاها فى انجلترا قلبت حياته رأسا على عقب ، سبع سنوات سمان : "كان عفا فغوى صاحيا فسكر ، راقص الفتيات وفسق . هذا الهبوط يكافئه صعود لا يقل عنه جدة وطرافة . تعلم كيف يتذوق جمال الطبيعة ، ويتمتع بغروب الشمس ـ كأن لم يكن فى وطنه غروب لا يقل عنه جمالا ـ ويلتذ بلسعة برد الشمال" [٩] قامت "مارى" بمصاحبته فى رحلته للتعرف على الحضارة الأوربية وقد حرصت على أن تقتلع جذور "الباطن " من أعماقه وتزرع العلم

«الظاهر» بديلا . لذلك "كانت روحه تتأوه وتتلوى تحت ضربات معولها . كان يشعر بكلامها كالسكين يقطع مع روابط حية يتغذى منها اذ توصله بمن حوله . واستيقظ فى يوم فإذا روحه خراب لم يبق فيها حجر على حجر . بدا له الدين خرافة لم تخترع الا لحكم الجماهير . والنفس البشرية لا تجد قوتها ومن ثم سعادتها الا إذا انفصلت عن الجموع وواجهتها . أما الاندماج فضعف ونقمة .

لم تقو أعصابه على تحمل هذا التيه الذ وجد نفسه غريقا وحيدا فى خلائه ، فمرض وانقطع عن الدراسة ، وافترسه نوع من القلق والحيرة ، بل بدت فى نظرته أحيانا لمحات من الخوف والذعر "، لقد نجحت مارى فى ملء هذا الفراغ الروحى الذى حل باسماعيل ، فهي التى أنقذته إلى أن اجتاز المحنة بنفس ثابتة واثقة ، لقد أطرحت الاعتقاد فى الدين ولكنها استبدلت به إيمانا بالعلم لايفكر فى جمال الجنة ونعيمها ، بل فى بهاء الطبيعة وأسرارها (١٠) .

وتمثل هذه المرحله من المنحنى الشخص لاسماعيل تفتحه الوجدانى وتشكيل روعيته للحياة ، وشعوره بالاستقلال والحرية ، أو هكذا خيل الى اسماعيل حيث بدأ يتخلص من سيطرة "مارى" عليه ولم يعد يجلس بين يديها جلسة المريد أمام القطب ، بل جلسة الزميل الى زميله . إن الحرية ـ كما يقول الكاشانى (ت ٧٣٠ هـ ـ١٣٢٩هـ) هى «**التخلص عن الأغيار**» فقد تخلص من سيطرة "مارى" وماترمز . وتوهم أنها استطاعت أن تقتلع مابداخله من وجدان وحنين الى الجذر والأصل (**مصر**) . ولذلك يتساءل الراوى :"والظاهرة العجيبة التى لا أستطيع تفسيرها أن اسماعيل أفاق من

حبه (مارى) فوجد نفسه فريسه حب جديد . الأن القلب لايعيش خاليا ؟ أم أن (مارى) هي التى نبهت غافلا في قلبه فاستيقظ وانتعش ، بدأ حنينه وحبه لمصر يزداد . ومع هذا فلسانه يلهج بالعلم دون أن يلتفت الى الأعماق فى داخله التى تمور فى عوالم لا مرئيه". يقول الراوى معلقا على موقف اسماعيل : "ليس عبثا أن عاش فى أوربا وصلى معها للعلم ومنطقه"[١١]

والعلم ـ عند "اسماعيل" ـ مجموعة تجارب يرتب العقل بينها باستقرائة واستنباطه ، فهو مفهوم ينهض على التجربة الجزئية وصولا إلى المعرفة .

لقد ظن "اسماعيل" أنه قد وجد خلاصه فى العلم وبالعلم ، فماذا كانت النتيجة ؟ أخفق فى علاج فاطمة النبوية "رغم أنه كان يعالجها وفق أحدث الأساليب العلمية الموضوعية . إكتشف أن لابد من الإيمان فهو الشحنة الروحية التى تحرك المادة" لاعلم بلا إيمان ، إنها لم تكن تؤمن بى ، إن إيمانها ببركتك أنت يا أم هاشم "لقد كشفت المرحلة الاولى ، من حياة اسماعيل بعد عودته ، قصور العقل عن تجاوز الإدراك الحسى . وهو يشترك ـ فى هذا ـ "مع خالد"فى "مليم الاكبر" ... الذى يريد الوصول إلى أعماق الحقائق المادية التى تسيطر عليها القوانين الطبيعية ، والتى لايمكن تتبع أصولها وتحديد نتائجها إلا بالاستقراء العلمى [١٢] ولكن هذا هو العلم (الظاهر) أما المعرفة الشاملة فإنها تنبع من الحدس . واذا كنا فى المرحلة الأولى ندور فى إطار العلم الظاهر فنحن فى المرحلة الثانية نستضىء بقبس العلم (الباطن) . ولم يقتصر هذا الموقف على بطل "قنديل أم هاشم" بل

إن جيله قد وقع فريسة لمشاعر متلاطمة تتناوشه بين العلم والدين . خذ على سبيل المثال "كمال" ـ فى الثلاثية خصوصا عندما يظن أنه قد وجد خلاصه بالعلم" ... لن تعبث بى الأوهام بعد اليوم .. ونور الله ، أليس هو نور الحقيقة ، بلى .... فمـــا الإيمـــان الحقيـقى إلا العلم .... ولو بعث الأنبياء ماختاروا سوى العلم رسالة لهم [١٣] والمتأمل فى أزمة كمال الوجد انية يلمس مدى عمق الجذر العاطفى المتغلغل فى حنايا قلبه وقد كان ذلك من العوامل التى أحدثت الانقلاب الدينى عنده . ذلك الذى بدأ من ضمور الشعور الدينى ، ثم ذبوله وموته فى قلب كمال وحلول "**العلم**" بديلا يقوم بالوظيفة التى كان يقوم بها "**الدين**"

وتكشف دلالة مايقوله كمال عن "**منطق**" الصوفية ، أهل الوجد ، والشوق ، والعشق ، لأهل العلم أصحاب الحقائق الموضوعية الباردة . فالشوق إلى الحقيقة مطلبه : "الحقيقة معشوق ليس دون المعشوق الآدمى دلالا وتمنعا ولعبا بالعقول وإثارة للشك والغيرة مع إغراء عنيف بالتملك والوصال . وهى كالمعشوق الآدمى عرضه لأن تكون ذات وجوه وأهواء وتقلبات ، ولاتخلو فى كثير من الآحايين من مكروخداع وقسوة وكبرياء" وطبيعى أن يفترس الشك فكر "كمال" ليشمل الدين والفلسفة والعلم . "حتى المغامرات الروحية الحديثة وتحضير الأرواح غرقت فيها حتى أذنى ، ودار رأسى ، ومازال يدور فى فضاء مخيـــف ، ماالحقيقة ، مالقيـم ؟ ماأى شىء" [١٤] .

لقد رأت الشخصية القصصية – بعد رحلة عذاب فى البحث عن الحقيقة – أن لابد من الإيمان بشى ء . وفى الوقت الذى سكن "اسماعيل"

إلى "الباطن" ووجد فيه نعيمه المقيم من خلال التجلى – وهو مايظهر للقلوب من أنوار الغيوب – نلقى كمال "العاجز" وقد أصيب بالحصرإزاء الدرس العميق الذى يلقاه من ابنى أخته "أحمد شوكت" الشيوعى ، و"عبدالمنعم شوكت" الأخ المسلم – وكلاهما على يقين بما اتخذ من طريق الثورة الأبدية وهى العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة فى تطورها نحو المثل الأعلى :" إما أن تؤمن بأن مثل الناس حق فتلتزمها ، وإما أن تؤمن بأنها باطل فتثور عليها . هذه هى الثورة بشارة "**الهدهد**" للمستقبل الذى يرقد بظهر الغيب ويرنو الجيل الجديد إلى تحقيقه لمواجهه التحدى الحضارى .

وما أكثر الإشارات التى تكشف عن "**العرق الصوفى**" فى حياة اسماعيل الوجدانية وقد تحولت إلى سلوك عملى ، أو قل تحولت إلى تصوف عملى ، لقد استقر "**العصب الحائر**" وسكن إلى مرفأ الأمان والإيمان وتهيأ لحمل "**الأمانة**" وهى مسئولية **التعمير الحضارى** . ففى آخر حياته أصبح ضخم الجثة ، أكرش ، أكولا ، نهما ، كثير الضحك والمزاح المرح ، ملابسه مهملة، تتبعثر على أكمامه وبنطلونه آثار رماد سجائره التى لاينفك يشعل جديدة من منتهية وأصيب بالربو "فلما احتبست ضحكاته فى حلقه ، اجتمعت فى عينيه . فليس هناك أقوى على التعبير من عيون المصدورين ، يكاد يقفز منها إليك شيطان لعوب ، كلها حب وفهم ، فيها خبث وطيبة وتسامح وإعزاز ، وكأنها تقول لك قبل كل شىء :- ليس فى الوجود أنا وأنت هناك جمال وأسرار ومتعة وبهاء . السعيد من أحسها ، فعليك بها عليك .[١٥] ولاتخفى على القارىء قدرة يحيى حقى على استخدام الحواس وتوظيفها لخدمة البناء القصص. ومن المفيد أن نُذَكّر بحديثه عن

أثر الصوفية فى تربية الحواس . ويشير النص السابق إلى استخدامه لحاسة ، "البصر" التى تفضى – فى النهاية – الى "البصيرة" . ويشير – كذلك – إلى قدرته على تبادل الدلالات بين المحسوس والمجرد . فالعين منفذ الدماغ إلى العالم الخارجى ، ونافذته إلى مايحيط به من عوامل ، والى إدراك مايقابله من تأثيرات خارجية . وهى منفذ إلى داخله يفصح من خلالها عما يجرى فى فكره وعقله وجسمه من أفكار وإحساسات . فبصيرة اسماعيل – من خلال عينه الباصرة – تبوح لك بالدرة المكنونة فى خدرها ، بتجليات المجاهدة ، والوجد والعشق . تقول لك إن الوجود المادى " أنا وأنت" ليس كل ما فى الوجود المادى . فهناك عوالم روحية فعليك بها . هناك جمال وأسرار ومتعة وبهاء . ولتتذكر آخر كلمات "إيفان" لـ "محسن" فى "عصفور من الشرق " إذهب أنت ياصديقى .. إلى هناك . إلى النبع" . ولقدقالت الصوفية : "من ذاق عرف" وإسماعيل – بعد مجاهدات مع الواقع الخارجى ، ومجاهدات روحية – بدت له تجليات المعرفة الباطنة أو الشاملة وهو ينشد المثل الأعلى للصوفى المجاهد . لايريد الانقطاع عن ممارسة الحياة المعتادة ، لكنه يسعى إلى نقاء (الباطن) وثمة تصله بالقديس فى قصة "القديس لايجار" فالراوى يعلق على موقف القديس – وهو موقف يتلاقى فى النهاية مع رؤية اسماعيل – "لهؤلاء القديسين نظرة تشمل الكون وتفهم الأسرار . فما يبدو عجيبا هو ذات الحكمة وما يبدو تناقضا هو عين الاتساق – [١٦] فالقديس يخاطب الفتى النبيل بصوت كأنه يخرج من كهف عميق : "يابنى احمد الله أن هداك أنت ومن معك للحق .. علي يدى ! إن الطريق الذى تريد أن تسلكه وعر ، لا يقوى عليه إلا القديسون أمثالى . فامكث وأقبل مكانك وأقبل على عملك واسكن إلى زوجك ، وداعب أولادك

وبناتك ، وأشرف على شئون خدمك وحشمك ، وحقولك وضياعك وتمتع بأكلك وشربك ، على أن تعدنى أن تفعل الخير وتذكر الله . تمثله لنفسك فى كل لحظة حتى تعلم أن كل ماحولك زائل ، وأنك ملاق ربك فمحاسبك حسابا لايضيع فيه مثقال ذرة من خير أو شر ... ماقيمة التمسك بالذيل واقتفاء الخطوة ، فى حين أن الروح متبلدة والذهن غائب".

ونستطيع أن نتحسس العروق الصوفية فى قصة "كن .. كان" فى هذه القصة نجد أصداء تتداعى إلى مخيلتنا من عمق التاريخ ، فهى استيحاء لقصة الخضر مع موسى عليه السلام . فالخضر قد وهبت له المعرفة بما سيحدث فى المستقبل وفتحت له مغاليق الغيب، أما موسى فإن علمه – وهو نبى مكرم – لا يرقى إلى علم الخضر . واذا كان موسى مثلا للشريعة (**الظاهر**) فان الخضر هو ممثل «**الحقيقة**» . وفى "كن .. كان" مناورة لفظية فى عنوان القصة تشى بوجهه نظر "يحيى حقى" وتنبىء بمفهوم الصوفية للزمن وفى مشاهد استر جاعية يستدعى البطل ماضى أيامه ويبث رؤيته ورؤاه ، عن طريق الراوى الذى يمنح الشخصية القصصية صوتا مميزا ، يطالعنا فى لغة مكثفة ، وان تدخل معلقا : "انه الليلة آسف على حياته ، نادم من جديد ... [١٧] ويستند البطل إلى فكرة الارتداد ، أى الانسحاب من «الحاضر» الى الماضى وينقش ادراكه على ضعاف نهر الزمن . هكذا ينتبه حسين – بطل القصة "الى أن جوا من الطيب والرائحة الزكية يسطع من مخاطبه"(لاحظ استخدامه للكلمات الموحية بشذا العرف ورائحة المسك ، وتركيزه على حاسة الشم) .

ويتمنى حسن لو استطاع أن يقترب من مخاطبه أو يضع ذراعه فى ذراعه ، وعندئذ يجيبه وهو يبتسم :

" ألم تقرأ فى القرآن الكريم "أدعونى أستجب لكم".

إننى عبد من عباد الله ، لا أعلم أن أحدا قد كلف بمهمة شاقة كمهمتى ... وأنا مقبل على أدائها بإخلاص وبكل قوتى ... حرصا على رضى مولاى ... لم ألتمس منه طلبا من قبل ... فلا أظن أنه يخيب رجائى لو سألته هذه المرة ... كن واثقا أننى أحقق لك ماترجوه ..

ود حسين لو أنه تردد قليلا أو سأله مهلة ليفكر من جديد . ولكنه خجل من رقة محدثه ، فوجد نفسه يقول وهو ذاهل.

- لامانع عندى ."

إن البطل على استعداد أن يبيع من عمره سنوات مقابل أن يرتد القهقرى عشر سنوات ليتعرف فيها على كنه الحياة . ويستمتع بزينتها من النساء والمركز والمادة . غافلا عما يرقد بظهر الغيب . والراوى يوغل فى تصوير شوق الإنسان إلى الحقيقة . ويصورضياع العمر فى البحث عنها لأنه لايلتفت إلى القشرة الخارجية الظاهرة . أما الباطن فطريق وعر لايسلكه إلا القليل من عباد الرحمن . ومن اليسير أن نلاحظ أن تقديم يحيى حقى للرجل يعتمد على صور تدخل القارىء فى العالم النورانى لهذا الرجل الصوفى السمات.

وتتألق لمسة "يحيى حقى" الموفقة عندما يرسم بريشته صورة ساخرة

لغفلة الإنسان الذى تبهره الحياة . ويتآزر عنصر "المكان" فى الكشف عن ماهية "المثير" الذى من أجله يسلخ المرء عشر سنوات عجاف يقول : "كان قد وصل الى داره وفتح باب الشقة ، فاذا رائحة المرحاض تزكم أنفه مختلطة بعفونة قشور البصل المتخلف فى صفيحة القمامة" [١٨] إن القاص – هنا – يحشد تفاصيل دقيقة للمكان معتمدا على عنصر المفارقة مثيرا عناقيد من المعانى. فالحركة نحو باب الشقة توحى – على المستوى التجريدى – أن الظاهر قاصر بما يمثله من حركه . ويتألق عمق المفارقة عندما يستعمل القاص حاسة الشم فى تحديد المثير (المكان– الدار – الدنيا) الذى يزكم الأنف ويعطل الحاسة عن القيام بوظيفتها . ولنقرأ المشهد المتمم للصورة :

انشق الجدار وخرج اليه منه رجل غريب ، ولكنه ليس بالغريب عنه . هو أقرب إلى القصر منه إلى الطول . مال بوجهه الزكى الرائحة على حسين يقول:

– ياسى حسين ! هل أنت ذاكر ؟ لقد نفذت عهدى من الاتفاق . أليس كذلك ؟

ابتسم له حسين ابتسامة ملؤها الاطمئنان والود والإخاء وقال :

– تمم حديثك ولا تخف عنى شيئا . أكاد أفهم الآن كل ماكان غامضا على . . .

– نسيت أن أخبرك فى ساعة اتفاقنا أنه لم يكن لك عندئذ من بقية

العمر أكثر من تلك السنوات العشر التى تبرعت بها ... فهل أنت مستعد ؟

أسبل حسين جفنيه ، وخفق قلبه ، ومال عليه وجه سمح منزعج يقول :

– حسين ؟ حسين ؟ مابك ؟

– من أنت

– أنا إحسـان ! ألا تعرفنى ؟ لقد كنت أمامى منذ لحظة سليما معافى . فماذا بك ؟ هل يؤلمك ؟ رد على ! أأدعو الطبيب ؟

– ولكنه كان قد فارق الحياة ، وعلى شفتيه إبتسامه خفيفة ووقفت أمامه إحسان ذاهله لا تقوى على تفسير ماحدث وكيف حدث !![١٩]

– وبين المشهدين يناور "يحيى حقى" – من خلال الراوى – فيصل الماض بالحاضر والعكس ، فيتذكر ويقارن ويتأمل مرور الزمن . مما يساعد على توسيع آفاق القصة وأبعادها [٢٠].

إن قصة "كن .. كان" تشى بأن الأبعاد الزمانية واحدة الأرومة . ليس الماض والحاضر سوى نقوش عليها . كما نلمس فى القصة أن "يحى حقى" يحيا فى إطار الزمن الخيامى ويوحى لنا – فالصوفية يضنون بعلمهم على غير أهله – ألا نشغل البال بماضى الزمان ولاباتى العيش قبل الأوان وأن ننعم من الحاضر أمن اليقين . إنه يقول – ضمنا – شيئا شبيها بما قاله ابن حزم : "إذا حققت مدة الدنيا لم تجدها إلا الآن ، الذى هو فصل الزمانين فقط ، وأما ما مضى وما لم يأت فمعدومان ، كما لم يكن ، فمن أضل ممن يبيع باقيا خالدا بمدة هى أقل من كسر الطرف "[٢١] ولذلك يعلق

الرجل – فى القصة – بقوله : "إنى لا أعرف حساب زمنكم هذا" إنه يستند الى قوله صلى الله عليه وسلم" ليس عند ربك صباح ولا مساء.

يحيى حقى والتحدى الحضارى :

إن أبعاد أزمة "إسماعيل" فى "قنديل أم هاشم" – تقودنا إلى أزمة جيله كما تقودنا إلى اللحظة الحضارية التى مثلها هذا الجيل فى حيرته بين "العلم" "والدين" ، لقد بدأ جيل اسماعيل مندفعا نحو راية العلم ، متهما أصحاب النظرة الشاملة أو العلم الباطن بالتخلف والجمود والجنون . صحيح أن العقل يستطيع أن يمنحنا بعض جوانب المعرفة ، ولكنها تظل معرفة ناقصة ، غير مستكملة ، ذلك لأن العقل آلة كاملة فى بعض النواحى ، وآلة قاصرة كل القصورفى نواح أخرى . ومن هنا لابد للإنسانية أن تخوض تجربة البحث عن الحقيقة بأسلوب آخر يخالف العقل. ويخطىءمن يظن أن العلم الحديث قد قضى على هذه الحيرة بما اكتشف من آفاق وما جلا من غموض . فما زالت الجوانب الروحانية من الإنسان تطلب الكثير . برغم ازدياد المعرفة والاختراعات المادية التى لاتحل كل المشكلات [٢٢].

واذا كا ن اسماعيل قد حفظ شيئا فقد غابت عنه أشياء ، واكتشف أن أصحاب الباطن – وان كانوا كما كان يظن – "الشيخ دردير" وسيدى "العتريس"–"مجانين" فإن جنونهم العظيم هو الجنون الذى يسجد العقل على أعتابه .

ومن عجب أن تأتى التفرقة بين العلم الظاهر والعلم الباطن على لسان " ايفان" لـ محسن فى "عصفور من الشرق" معبرا عن القسمات المميزة

للحضارتين من خلال مفهوم "العلم"

" ... أتعرف ماهو العلم أيها الفتى ؟ .. إن العلم" علمان" : "العلم الظاهر والعلم الخفى" الذى كانت حضارات إفريقية وآسيا قد وصلت به حقيقة إلى قمم المعرفة البشرية .. أما العلم " الظاهر" وحده فهو كل ميدانها ، إلا أن الآلةالمفكرة محدودة ، وأن كل وسائل العلم الظاهر هى أعضاوءنا وحواسنا الظاهرة ، وتلك ليس لها من الدقة – مايقتنص غير الظواهر التافهة ، من ظواهر الطبيعة والكون ، مهما تعاونها الآلات والعدسات– كل هذا العلم الحديث الذى يبهرك ، ليس فى حقيقته غير"طريقة"و"أسلوب".. نعم إن الجديد حقا فى العلم الأوربى الحديث هو "أسلوب" التفكير المنتظم و "طرائق" البحث العقلى المرتب ، أما أكثر من ذلك .. فلا .. وأما أن نسمى مجرد استكشاف بعض خواص الطبيعة بحواسنا ، وصولا إلى قمم البشرية هى مجاهل ذلك "العلم الخفى" الذى لم يدخله قط ، عقل أوربا ، لأن وسائلها كما قلت لك لا تهيئها إلا لفهم مظاهر الحياة السطحية .. إن عين العلم الأوربى لا تقع دائما إلا على سطح الأشياء ، ككل عين ! .. إنها مدنية لا تدرك ولاتعترف إلا بما يقع تحت لمسها وبصرها ومنطق عقلها ، ولا تقوم إلا على عالم المحسوس " (٢٣)

إن هؤلاء الأبطال الذين عبروا عن لحظة المواجهة الحضارية خيل إليهم سحر أوربا ، التى سلبت لبهم ، أنها تسعى إلى أن تقدم لهم المدينة الفاضلة . لكن التجربة قد تكشف عن عيونهم زيف ما زعموا أو توهموا . والواقع أن فكرة العداء بين الدين والعلم جاءت متأثرة بميراث الحاضرة الأوروبية والفكرة البورجوازية الأوروبية عن العداء بين الدين والعلم ، إذ كان

الدين – فى هذه الحضارة – أقرب إلى الأسطورة والغيبيات والأسرار التى تند عن العقل . وكان العلم فيها حاملا لواء التقدم واضعا أسس العقلانية والتجريب العلمى . ومن ثم كان التعارض بينه وبين التراث الدينى المسيحى المنحدر من العصور الوسطى ، ومن هنا ارتبطت البورجوازية بالعلم واتسم الفكر البورجوازى الأوروبى بعدائه للدين ، وفهم الدين بوصفه معوقا للتقدم وممثلا لسلطةالكنيسة، تلك التى كانت الثورة على الدين ثورة عليها وعلى هيمنتها على العقل الأوربى . ولذلك يقول "إيقان" – فى عصفور من الشرق "– لمحسن" ان الكنيسة كانت – فى يوم ما – أعظم موسسة مالية ، وإن نظامها الرأسمالى لأدق نظام .. وإن ثروتها الطائلة لتسند ظهر أقوى البيوت المالية وتقوضها إذا شاءت .. ولا ننسى أن أوروبا هى الوحيدة التى أعدمت فى يوم علماءها حرقا واتهمتهم بالسحر والجنون ، ... وجعلت المسيحية ، التى تبشر بالمحبة والسلام سلاحا للفتك أمام محاكم التفتيش"(٢٤)

أما فى الحضارات الشرقية القديمة الهندية أو الصينية أو الفرعونية فلم يكن هناك تعارض بين الدين والعلم . بل كان الدين هو أساس العلم وكان باعثا على البحث العلمي ، وكان العلم المحقق لغايات الدين ، كما يدل على ذلك فن التحنيط عند قدماء المصريين . هكذا نفهم النبوءة التى بشر بها الاستاذ ، وهو يمزح مع تلميذه اسماعيل "أراهن أن روح طبيب كاهن من الفراعنة قد تقمصت فيك يامستر إسماعيل . إن بلادك فى حاجة اليك فهى بلد العميان". إنها النبوءة التى تؤكد انتفاء العداء بين الدين والعلم فى حضارتنا الشرقية . وفى تراثنا الفلسفى القديم لايو جد تعارض بين الدين والعلم وانما وجد تعارض من نوع آخر ، حول عملية التفكير الدينى بين

الفقهاء والمتكلمين والمتصوفة والفلاسفة . [٢٥]

ويقول "إيفان" فى "عصفور من لشرق" – ان سر عظمة الحضارات القديمة انها جعلت الناس يعيشون فى عالمين. . لقد عرفت تلك الحضارات " العلم " و" العلم التطبيقى" ، فالحضارة التى تشيد الاهرام لا يمكن أن تجهل العلوم النظرية والتطبيقية" [٢٦] .

وقد تناول "يحيى حقى" التحدى الحضارى فى سلسلة مقالات ، جمعت فى "حقيبة فى يد مسافر" ، وهى تمثل – مجتمعة – مراجعة نظرية لموقفه الفنى الذى تجسد فى عمله القصصى "قنديل أم هاشم" ، حيث بدت فى العمل إرهاصات النزوع نحو الحضارة الإسلامية ومعطياتها وقيمها . ولقد كشفت أحاديثه عن جوانب من رؤيته للقضية التى جسد بها اللحظة الحضارية التى تجتازها الأمه العربية والإسلامية ، يقول:

"... بعد أن عدت من أوروبا شعرت بجميع الاحاسيس التى عبرت عنها فى "قنديل أم هاشم " إن بطلها شخص يهز هذا الشعب هزا عنيفا ، ويقول له : إصح فلقد تحرك الجماد ... وكل ماكان يهمنى فيها أ ن أصور الصدام بين الشرق والغرب ، بين المادة والروح ، بين الثورة على خمول الشعب والرغبة المتأججة فى تحريكه .. كنت أكثر حنينا لحضارتنا " لقد حدد يحى حقى رؤيته الحضارية لوضيفة المثقف من خلال دفاعه عن اسماعيل ورفضه آراء النقاد الذين وصفوه بالانهزام ، على أساس أنه قدم من أوروبا يبشربالعلم ثم اضطر تحت ضغط الواقع الى التسليم أمام الخرافات .

ذلك مع أن العمل الفنى – فى " قنديل أم هاشم " – يشى بأن ليس ثمة معجزة يصنعها زيت القنديل ، ولكن الإيمان به يصنع الإصرار والأمل فى الشفاء ، وبهذين يثمر العلاج [٢٧] . ويوضح"حيى حقى" موقفه من اللحظة الحضارية بقوله :

أنا معترض على وصف اسماعيل بأنه منهزم ، فعندما حاولت أن أرسمه على غير ذلك حاولت أن أرسمه مثقفا ، يحاول جاهدا العثور على الطريقة أو الأسلوب الذى يلتقى به بالمجتمع . هل هو رفض ؟ الطريقة التى اهتدى اليها : الإيمان .. حياة المجتمع قائمه على الإيمان ، هذا من ناحية . ، ومن ناحية أخرى ، لاوسيط للالتقاء الا بالاندماج فيهم ، والتركيز على الحقيقى والأساسى والجوهرى : إسماعيل – فى رأيى – لم ينهزم ولم ييأس ، انما اندمج فى آلام الشعب.

وفى الحقيقة كان موقف المثقفين فى وقت كتابة هذه الرواية ، موقفا قلقا ، يتخلله التمرد تارة والثورة حينا آخر ، والسلبية فى أحيان أخرى ، كانت البيئة الثقافية ضحلة نتيجة الاستعمار الطويل ، ،كان طريق الثورة غير واضح . وكانت القيادة غير ملموسة ، وكان "العلم" قد ارتبط بالاستعمار وبدمار الحرب العالمية الكبرى .

وكان على المثقف أن يسلك طريقا من عدة طرق ...

أن ينفصل عن المجتمع عجزا وفشلا ، مثلما نجد فى "مليم الاكبر" لعادل كامل ، التى تعتبر نموذجا واضحا لهذا الانفصال .

أن يتعالى على مجتمعه ، كما حدث فى " يوميات نائب فى الارياف " لتوفيق الحكيم ، التى تحس فيها بالكاتب ينظر من "عل" .

أن يحاول الاندماج فى الناس ، حاملا اليهم ثقافته ، غارقا فى آلامهم وتقاليدهم ، وهذا مافعله اسماعيل "فى قنديل أم هاشم" (٢٧) .

أما على المستوى النظرى فقد بلور "يحى حقى" القضية - كما ذكرت - على النحو التالى : إن غزو أوروبا الاستعمارى لبلاد الشرق العربى ، **لم يتخذ صورة انتصار جيوش على جيوش بل صورة - انتصار حضارة - مستندة إلى إنجازتها العلمية واعتمادها على مصباح العلم وتحررالعقل** ، ويذكر يحى حقى أن تسعة أعشار الكتب الإفرنجية التى قرأها فى شبابه وعالجت الحضارة الشرقية كانت تدفعه إلى التنكر لهذه الحضارة بفعل - الصورة الكئيبة التى ترسمها للعربى وتراثه ولغته ودينه .

على أننى ألاحظ أن هذا الموقف سبق أن طالعنا فى عصر الحروب الصليبية ، فى العصور الوسطى ، عندما كانت السيادة للحضارة الاسلامية ومن يقرأ كتاب "الاعتبار" لأسامه بن منقذ يجد صورة شخصية الصليبى الغربى بكل ما فيها من همجية وبربرية ، بحيث يتداعى أمام الذهن مايحدث الآن فى الحرب الصليبية فى العصر الحديث فى فلسطين . وقس عليها صورة " شخصية المقاتل الصليبى فى المصادر التاريخية العربية فى العصور الوسطى . اذن فالإشعاع الحضارى يحدث نوعا من التعالى عند الطرف المتقدم أو المتحضر .

ويرفض "يحى حقى" فكرة أن الحضارة الغربية مادية بينما حضارتنا روحية . واذا عدنا إلى حضارتنا نلاحظ أ ن الإسلام أقامها على وفاق جميل بين عالم المادة وعالم الروح ، ويستدل بالحديث الشريف " اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا " هذا العمل المزدوج من أجل البحث عن الحقيقة واكتشافها . وينتهى يحى حقى إلى أ ن الإنسان هو الإنسان أينما كان ، «أن صوابه وانحرافه هنا مثل صوابه وانحرافه هناك . " فلنكف إذن عن إطلاق الأحكام على علاتها وعن الغلو فى التقسيم الباتر بقولنا حضارتهم مادية وحاضارتنا روحية " (٢٨) .

لقد أردت أن أتعرف على المنظور الـذى يرى "يحى حقى" من خلاله "الغرب"فى محاولة لتلمس علة الهموم الحضارية التي تؤرق وجدانه . إنه يؤكد أن العلم وحده ليس كافيا للخلاص بل لابد من العودة إلى النواة ، أى الى الدين والجهاد والاجتهاد .

فكرة المكان:

لقد طرح علينا يحى حقى **فكرة الخلاص** ، من خلال معايشتنا لعالمه القصصى . وكان المرتكز الأساسى الذى يعتمد عليه هذا العالم ينهض على الخيال المطلق الذى تجسد الشخصيات من خلاله فكرة "التغيير" وما تحمل من طابع فلسفى تجريدى ليقترب بها من التخصيص الانسانى المتميز والمنفرد .

ولكن يبدو المكان – بكل مايرتبط به – وكأنه يشكل فلسفة البناء القصصى ويثير عناقيد من المعانى ، ترتكز على الخيال المقيد بالمحسوس .

ومن المسلمات في نقد الرواية أن عنصر المكان لايكتسب أهمية فى الفن القصصى بتوظيفه كخلفية للحدث بل بوصفه وعاء للزمن . وفى إطار بعدى المكان والزمان تسعى الشخصية القصصية وتدب فيها الحياة . وإحساس الشخصية الإنسانية بالمكان والزمان هما أساس الشعوربالتواجد والكيان الفردى والاجتماعى ، كما أنهما يوحيان بمدى سعادة الفرد أو تعاسته ويكشفان عن قدرته على الاستجابه للعوامل المحيطة به نفسية أو اجتماعية . فليس المكان أو تحديد الزمن أو خلق جو معين أو خليفة معينة زخرفا أو إضافة لامبرر لها ، بل هو جزء لا يتجزأ من الإعداد للحدث وتقديمه ، وتقديم الشخصيات وتصوير ما يدور بداخلها ، اذ كثيرا مايعكس المكان مايجول بخاطر الشخصيات من الأحاسيس سواء كانت فرحا أو حزنا ، شعورا بالأمـن أو الخـوف ، بالطمـأنينة أو بالقـلق والقهر والرعب وتوقع الشر [٢٩] .

ويعتمد "يحى حقى" فى تقديمه للمكان بوصفه دعامة من دعامات البناء القصصى على الحواس . وبدون الانتباه للمؤثر الذى نستقبله عن طريق الحواس لا نعى شيئا من معاينه . وهو العامل الأساسى الذى يساعدنا على التركيز فى التفكير والإدراك العقلى فيما نستقبله من معلومات وخبرات . فالانتباه لما نتقبله عن طريق حواسنا مقترنا بالإدراك ، هو الخطوة الأولى فى اتصال الفرد بـلمكان وإحساسه بالبيئه . وقد كان عطاء الصوفية لـ "يحى حقى" ابان معايشته لمواجدهم أمرا لافتا . إذا ارتقت قدرته على تدريب الحواس بفضل ما أفاده فى بنيته القصصية من الصوفية ، ومن هنا جاء احتفاله بالظلال والتفاصيل الدقيقة [٣٠] التى تتآزر

فى خلق عالم يوهمنا بأن مانراه هو الواقع استشرافا إلى مطلب أسمى هو الوصول الى الحقيقة .

ويتعدد توظيف المكان فى قصص "يحى حقى" ويتباين فى ضوء الفلسفة أو الرسالة التى يسعى أن يجسدها من خلال بنية القصة . قد يأتى "المكان" تصويرا للحياة الروحية للبطل ، لتنسجم الشخصية فى تطورها ونموها مع المجاهدات الروحية التى تكابدها، بمعنى أن رسم الشخصية القصصية ينبثق من المشاعر الداخلية لها وردود أفعالها لما حولها ففى "قنديل أم هاشم " لم يلجأ يحى حقى إلى رسم شخصية البطل من الخارج إلا فى مواضع قليلة ، لإلقاء الضوء على التحولات الروحية فى حياة "اسماعيل" وما عدا ذلك فكل شىء مجند لإبراز الحياة الروحية للبطل . ومعنى هذا أن الكاتب يهتم بالواقع النفسى للشخصية الإنسانية أو لبطل القصة ، ولا يهتم بالواقع الخارجى إلا بقدر . ويرى بعض النقاد أن "يحيى حقى" حاول أن يسترشد بطريقة الفنان الفرنسى التعبيرى "ديجا" فى تصوير انتفعالات البطل الداخلية من خلال المكان . أى الاعتماد على «الثابت» لتصوير "المتغير" وطريقة هذا الفنان الفرنسى تقوم على استخدام سلسلة من الصور المتتالية يرسم نفس المرئيات . ولكن فى كل صورة ترى الانفعال متغيرا بعض الشىء وتكون الصور جميعها كالعرض الشامل لكل المتغيرات . ويمكن ملاحظة توظيف "يحى حقى" للمكان ومايوحى من تداعيات من خلال مشهد السيدة زينب ، حيث نتعرف على شخصية اسماعيل وأزمته من خلال إحساس الشخصية بالمكان ، وتغير هذا الإحساس استجابة لما يطرأ على داخلها من تحولات نفسية وروحية . على

نحو ما نرى فى انطباعات ثلاثة :

الانطباع الأول نرى الميدان من خلال عينى البطل . وفيه نحس توافق الرؤية الداخلية لاسماعيل مع الواقع الخارجى لمجتمعه . وثمة حالة من الثبات والتوازن والحياد بين الذات والموضوع . وينحصر مجهود البطل كله فى أن يرى ويسمع ويسجل ، لينظر دون أن ينفعل ، أما الانطباع الثانى فنرى الميدان بعد سبع سنوات ، غاب فيها اسماعيل ثم عاد، بعد أن حاز درجته العلميه فى الطب . وهنا تستمر الروعية الداخلية للبطل وإن تغير الانطباع كما اتضح ذلك فى موقف "اسماعيل " إذ يتحول الميدان وما يمثله (عنصر المكان) بوضعه الاستاتيكى الثابت الى "مثير" وتتغير استجابه البطل لهذا "المثير" لتنعكس فى نظرته إلى الميدان وأهله ، إذ لم تعد نظرته محايده بل النظرة المتسمة بالاحتقار والاستعلاء كل ذلك بفعل تغير مشاعره الداخلية وتطور تفكيرنتيجة إقامته فى الخارج .

والانطباع الثالث عندما يهيم اسماعيل على وجهه بعد أن فشل فى علاج "فاطمة النبوية" عاد إلى الميدان بنظرة جديدة مغايرة للنظرة السابقة ، وذلك استجابة لما طرأ على تفكيره من تغيير . وقد أقام نوعا من المصالحة أو التوفيق بين عقله وقلبه ، بين العلم النظرى والعلم اللدنى ، عاد الى الميدان يسانده العلم ، إلى الناس البسطاء بعد أن أحبهم ، وكان حبه لهم فى هذه المرة حبا متبصرا واعيا نابعا من فهمه لظروفهم الموضوعية وظروف مجتمعهم ، وما يترتب على ذلك من مشاكل . فضلا عن صحوة روحية جعلته يتعاطف معهم صادقا . لذلك جاء الرسم الخارجى للبطل فى أواخر أيامه متفقا مع التطور الروحى له . ويعتمد يحيى حقى على الصيغ

اللغوية الثلاث: الماضى والمضارع والمستقبل لتصوير التنويعات الروحية ، والانتقال من مرحلة إلى أخرى [٣٢] ، ويشى ذلك بأن عالم "اسماعيل" فى خريف عمره قد ساده الرضى والقبول الروحانيين، وانعكسا على ظاهره فجعله يقبل على الحياة ومسراتها . هنا يتراجع الواقع المادى ليتيح للواقع النفسى أن يعبر عن رأى اسماعيل فيما يحيط به .

ولقد جعل هذا المنحنى الروحى من اسماعيل شخصية متطورة روحيا ، فكل تغير يحدث نراه منعكسا على شاشة الواقع ، فى صورة مشاهد تعبر عن اللحظة الروحية التى يحياها ، وبدت لمسات "يحيى حقى"الموفقة فى التركيز على التحولات الروحية العميقة التى هزت وجدان "اسماعيل وساعدت على تعميق شخصيته . ففى الوقت الذى كان اسماعيل يعب كؤوس الهوى ويأكل البفتيك فى اسكتلندا لم يتخلف والده عن المواظبة فى أداء مصروفات اسماعيل المالية . ونسمع الراوى - وكأنه الكورس - ينشد - "أقبل يـ إسماعيل فإنا إليك مشتاقون . لم نرك منذ سبع سموات مرت كأنها دهور ، كانت رسائلك المتوالية ، ثم المتراخية ، لا تنفع فى إرواء غلتنا . أقبل إلينا قدوم العافية والغيث . ، وخذ مكانك فى الأسرة ، فستراها كالآلة وقفت بل صدئت لأن محركها قد انتزع منها" آه كم بذلت هذه الأسره لك . فهل تدرى ؟ ويخدم هذا التعليق جملة أغراض ، فاستخدامه لصيغة الأمر إنما يحمل معنى الرجاء بعد أن هد الإجهاد الأسرة واستنفدت مواردها وأصبحت كالآلة المعطلة . ويتيح لنا الراوى الفرصة كى نشعر بمسافة الزمن من خلال الإشارة الزمنية المكثفة التى ترتد بنا إلى الوراء ، ويمدى الفارق فى الحياة بين «المكان» الذى كان فيه وكيف أصبح الآن ؟ وبالمقابل "كم"

العذاب النفسى والضنى الروحى من جانب الأسرة ويعطينا جرعات متتالية من المعلومات عن علاقة اسماعيل بأسرته. فثم حماس للكتابة للأسرة لا يلبث أن يفتر ، ثم يصف التعليق اللهفة الشديدة التى تشعر بها الأسرة كلها أثناء غياب الابن الوحيد . هنا يتألق تأثير الزمن والمكان فى خلق الشعور بالافتقاد وما يترتب عليه من حنين ووجد .

وقد يستخدم المكان للدلالة على الواقع النفسى للشخصية القصصية حيث يتآزر "الزمان والمكان" فى تفسير "حاضر" الشخصية من خلال ماضيها . أو – قل – إسقاط الماضى على الحاضر . وتتميز قصة "بينى وبينك " فى معالجتها للزمن بتكثيف اللحـظة الشعورية وكأنها شعاع من نور . وقد صيغت فى غلالة شفافة تصل – فى عنوبتها وما تشيع من مصير فاجع – مستوى الشعر فى همسه ونجواه . ولنستمع إلى الراوية وهو يحكى لنا مصورا فعل المكان فى الشخصية من خلال صورة الفراق بين المحبين – ذروة مأساة الإنسان – وكيف كان الطريق يحنو عليهما .. وكيف كان حبهما يطاول عنان السماء لكن الحبيبة رحلت وتركت الحبيب وحيدا مع الزمن . من هنا لم يعد للوعاء أو "المكان" معنى . وافتقد خصوصيته المرتبطة بمن يشغله ، لم يعد عامرا بأهله : ".. كم من مرة قطعت فيها هذا الطريق معك ! ذراعك فى ذراعى ، فما شعرت أطويل طريقنا أم قصير ؟ أفى يومنا المسير أم فى غد لم يأت بعد ؟ أم هو من ماضى العمر قد ولى وفات . كان الطريق هو الذى يقبل إلىّ ، يأخذ بيدى ، ويرينى اتصاله بالأفق ، بالسماء ، وبالأفلاك . . على جانبيه نور هادئة المأوى كصدر الحاضنات ، ويمر بنا أناس كل منهم شعاع من نور الله .. أما الآن ، بعد

اختفائك ، فهذا الطريق بعينه أقطعه وحدى فلا ينتهى ، المسير سخرة والأفق قيد، والسماء غطاء ، والنجوم ترمق الأرض شذرا .. الدور سجون ، والناس أطياف ذاهله لا تدرى ما القدر وإن شكت كفرت " [٢٣] إن الأشياء تكتسب معنى إنسانيا بوجود الحبيب فالدور هادئة كصدور الحاضنات . هنا تعبير مكثف عن مدى التلاحم والشعور بالسكينة والمودة. وبغياب الحبيب يتساوى "الوجود والعدم" . و "**المكان**" – هنا بمثابة "كهف" تجتر الذات فيه همومها وتعكف على ماضيها وترقب الزمن ، وهى تعانى مرارة الذكرى والأمل فى عودة الحبيب الذى قد يأتى أولا يأتى .

وإذا كان الطريق فى "بينى وبينك" أقرب الى التجرد الفلسفى بما يثير من عناقيد ميتافيزيقية فإن الطريق "**المكان**" فى "أبو فوده" يرتبط بواقع الشخصية النفسى وانعكاسات هذا الواقع أو العكس .

وقد يصور "**المـكان**" بوصفه نقطة انطلاق من المحسوس إلى المجرد ، يتخلله تنويعات نابعة من إيقاع يعكس واقع الشخصية وإحساسها المتغير مع الزمان والمكان . وفى فضاء الصورة القصصية تسرى عروق صوفية داخل السبيكة الذهبية تلملم الكون فى وحدة شاملة بألوانها وظلالها مثل " القاهرة " فى "كن . . كان" . خرج حسين من الجو المكتوم المفعم بالأدخنة والضجيج ، وانطلق إلى الطريق ، فوقه سماء القاهرة تكاد الروح ترشفها من فرط صفائها . تناثرت فيها نجوم لامعة وأخرى خابية ، لايكاد المنظر يستوعبها فى مواقعها ، حتى تجد أن هذه النجوم المبعثرة مختلفات الألوان ينظمها نغم حلو جميل لكل لون نصيب فى إيقاعه ، ولكنه نغم خاف

تشعر به الأذن ولا تتبينه ، كأنما هى أيضا عين ترى ولا تسمع" (٣٤)

ويتحول انطباع المكان ليوحى بالعقم والخراب والتشتت والبعثرة فى جانب من مشهد الصورة القصصية وشعاع من نور قبس من محيا الحبيب : "ودعت القاهرة عهد السلام، فأطفأت أنوارها ، وفاضت كالقدح أترعته يد مرتعشة لسكير زائغ البصر.. واكتظت طرقاتها بأغراب ومهاجرين ونازحين من ملل ونحل شتى ، لم يبق موضع لقدم فى ترام ، أو فى سيارة ، أو فى ملهى . رأيت الكثيرين فى هذا الزحام كالأسرى ، على وجوههم علامات التأفف والكرب والاختناق ، يودون الخلاص فلاشىء يضيق به الإنسان ضيقه بقرب أخيه الإنسان .. أما أنت فكنت فى الزحام كالسمكة فى الماء تطبق عليها الجموع ثم تنكشف وتطبق ، وأنت ناعمة البال قريرة العين ، بل كنت أجمل ما تكونين وأنت رافعة الرأس فى الزحام " (٣٥) .

وقد يظهر الراوى معلقا على مايسود "المكان" حيث يزود القارىء ، وهو جالس حيثما كان على مقعده ، بمعلومات عن المكان مما يثير فضوله ورغبته فى التعرف على حقيقة هذا المكان ، وفى الوقت نفسه يمثل المكان بالنسبة للراوى - المتخفى وراء الشخصية القصصية - عنصر طرد . فطهطا تلقى ظلا كئيبا على وجدان الشخصية التى راقبت القرية عن كثب فى حين أنها بالنسبة لنا عنصر "جذب" فقد ترتبط بمسقط رأس مفكر عظيم قاد حركة التنوير وهو رفاعة الطهطاوى . من هنا يكون الفضول والمفارقة معا ".... فهذا القطار الذى أنقذه من طهطا مع بهمة الليل سيسلمه للقاهرة فى وضح الصباح ، بلد مشرق لايعرف وحشة الصعيد ، تتوه فيه الفتنة" (٣٦) .

على أن المكان هنا -"طهطا" أو منفلوط أو الصعيد عامة - يمثل المكان المحسوس الذى تعرف من خلاله "يحيى حقى" على أهله ومشاكلهم . فإذا كانت "طهطا" و"منفلوط" ترمزان إلى "**المكان**" بخصوصيته وتفرده ، فإن القرية فى "صح النوم" تمتد وتنسحب ، لا أقول لتقرب من التجريد ، فليس من شك أنها تلقى بظلالها الواقعية على الواقع المعاش ، بل لتشمل القرية المصرية عامة . فكل شخصية من شخصيات القرية تتألم ، وتشكو الظلم والمتاعب ، وغبن السلطة وتعانى من الجهل ومن عدم التوافق ومن ضغط المشاكل الاجتماعية ، إلى أن يهبط "**الاستاذ**" الى القرية فيتغير الحال.

وقد يتآزر "**المكان**" مع الحواس فى تشكيل الصورة القصصية ، ففى قصة " أبو فودة " من مجموعة "دماء وطين" تمثل القهوة العنصر الثابت - المكان : "فى هذه القهوة سمع عن خيبة اسماعيل من هذه البحراوية . وهو رجل "هايف" لايعلم من ملاعيب زوجته شيئا ولاهم يعلمون. ولكن ليست على عيونهم مثل عينيه غشاوة . ماذا تفعل فى البندر يوم السوق ؟ إنها تزوغ من وسط بلدياتها وتختفى من أول النهار لآخره. أخذ جاسر- وقد ملأت هذه الأحاديث أذنيه - يسارق نرجس النظر . لمحها مرات قليلة تروح وتغدو فى دارها . ثم أراها تسير يوم السوق وقد شدت طرف طرحتها على نصف وجهها ولكن العين الوحيدة التى وقع نظره عليها واسعة ، متلفتة ، تجوب ماحولها ، وتفهم التيارات الموجهة إليها فى غمضة ، وتربص جاسر إلى أن وافقة يوم خرج اسماعيل مبكرا إلى الغيط ، ودخل الدار فوجدها بجانب الفرن ، شفته السفلى متضخمة وقد تدلت ، وعيناه

جشعتان : صبحك الله بالخير يانرجس .

.. ابن عمتك توطالع للغيط .

الحوش سماوى يكشفه الجيران . فاتجهت إلى غرفة صغيرة منحدرة ودخلتها ، فجاء جاسر ووقف ببابها. لم ير فى مبدأ الأمر شيئا ، ثم اتضح له بعد وقت حبل عليه ملابس نسائية عديدة كلها فى ألوان مبهرجة ، تزينها دانتلا وشرائط وتطريز وزركشة " (٣٧) .

ويستخدم " يحيى حقى " – فى هذا الجانب من المشهد – التفاصيل الدقيقة معتمدا على الحواس وعنصر الحركة وتآزر كل ذلك مجتمعا مع المكـان والزمـان فى الاعداد للحدث والتمهيد له وتقديم الشخصية القصصية وتعرية مابداخلها . وتقوم العين بوظيفة فنية . فـ "جاسر" يسارق نرجس النظر ، ويشى الفعل " يسارق – بدوره – بالتلصص والاعتداء ، تمهيدا لسرقة العرض . ويستخدم عنصر الحركة ليصور طبيعة شخصية "نرجس وماتحدثه من حركات توحى بالرغبة أكثر مما تنم عن العفة . ويستخدم الفعل "تربص" وهو فعل مشحون بالانفعالات المتلاطمة . فالقارىء يعايش الشخصية وهى تحرك الأحداث وتخلقها وتتخلق معها . ويستثمر "يحيى حقى" حاسة السمع ،حيث تتناهى لأذنى "جاسر" فى المقهى "أحـاديث مريبـة حـول" نرجس زوجة ابن خاله ، اسماعيل ، وتأخذ مشاعره مسارا محددا ، يكشفه استخدام حاسة البصر فى البدء "يسارق النظر" خلسة ، ويلمحها مرات قليلة . ويحدث تركيزا على عنصر الحركة "«المتغير» " تروح وتغدو فى دارها " . ثم تتحول حاسة البصر من النظر إلى الرؤية . ثم تتسع أداة الروعية «العين» لنطل من خلالها على رغبة

"جاسر" إذ "عيناه جشعتان".

ويأتى " المكان" ليرسم صورة لخليفة المشهد وما يرهص من أحداث "دخل الدار فوجدها بجانب الفرن" ، حيث يوحى المكان بحرارة الجنس والرغبة فى الدفء .كما يستخدم عنصر اللون ليتركزمع (البصر) في محاولة لرسم صورة للشبق الجنسى الذى يسيطر على كيان جاسر: "وكان وجه جاسر أدكن اللون ، يفيض من عينيه خبث" ويتدعم معنى الجنس عن طريق "ألوان الملابس النسائية المبهرجة" .

ونتابع "يحيى حقى" فى محاولة للتعرف على أسلوبه فى نسج العمل القصصى أو طريقته فى البناء القصصى .

"– يعنى غبت يا نرجس فى سوق السبت اللى فات !! " .

لم يكن ذلك استفهاما ، بل لهجة انتصار مبطنة بالتهديد . هنا يستخدم الكاتب "**الزمان والمكان**" بوصفهما أصبع اتهام لـ "نرجس" ، كما يستخدم عنصر "الحركة" ويردفه بالصوت واللمس . وعندما اهتاجت مشاعره تجاه "نرجس" : أسرعت نرجس للزير ، يلاحقها من جاسر شخير يلمسها فى أذنها ويتسرب إلى أعصابها . وعادت إليه تهم بصب الماء على وجهه .. ألقت الماء على وجهه فشهق .. ورفع رأسه ، فإذا بصره يقع على عينين كلها خضوع واستسلام . وقام إليها وماتت يده على معصمها . جرها معه . لايز ل محنى الظهر ، خطوته سريعه ، وأقرب شىء فيها أنها قصيرة ، شىء خفى يشد قدميه الواحده للأخرى .. وسترهما ظلال الغرفة " (٣٨)

إن "يحيى حقى" لايكاد يترك حاسة من الحواس الخمس إلا سخرها لفنه وطوعها فى صياغة فنية . فكل التفاصيل عن "جاسر" استمدها القارىء من رسم يحيى حقى لحواسه وهى صور ملموسة تعتمد الحركة ، اللمس ، اللون ، الرؤية ، الشم . وليس أدل على ذروة الشبق الذى سيطر على جاسر ورغبته فى اطفاء شهوته من خاتمة المشهد السابق . فوصف المكان وتحديد الزمان والاعتماد على الحواس وعنصر الحركة كلها تآزرت فى الكشف عن الشخصية القصصية وما يمور فى أعماقها .

وكثيرا ماتستخدم الإشارات المكانية والزمانية والجمل التأكيدية والأفعال ذات الشحنة الحسية فى محاولة لدفع الأحداث وإلقاء ضوء على الشخصية القصصية كما يحدث فى المشهد التالى :

"وجدها أمام بائع يعصر صدره ليلبسها "غوانش" زجاجية ضخمة مبرقشة ،فجاء إلى جانبها ودفع لها الثمن ، فلم تمانع .

– إذا كان نفسك فى حاجة قوليلى .. ربنا محنن على دلوقتى وأشيتى معدن .

– ياجاسر سيبنى فى حالى ما تخربش على ...

– انت اللى ماتخربيش على ... آخرتها أنا اللى ح أضيع عمرى عليك .. شوفي لو تـكونى أنت مين ، ومهما عملت ، أنا مش ح أسيبك فهمتى ؟ " (٣٩) .

و "الجبل" فى قصة "أبو فودة" تحسبه هامدا ولكن إذا تأملت بنية

القصة وجدته يمر فى فضاء الصورة القصصية مر السحاب الأسود جاسما على شخصياتها . فإذا نظرت إليه وجدته قائما يتربص ، فيبدو – فى القصة – وكأنه يرمز إلى المرأة ، فيشى برموز جنس لافتة .

ويقوم المكان بدور شاهد العيان على الجريمة ، بل مسرحها فى أبو "فوده " ورغم أن الجبل يمثل الثبات النسبى فإن انطباع جاسر يتغير ، ومن ثم تتغير صورته فى عين "جاسر" . ويقف بنا "يحيى حقى" فى تفصيل دقيق للمشاعر الداخلية وقد انعكست على المحجر . ويمكن أن ننظر إلى الجبل من خلال عين جاسر فى ضوء انطباعين : الانطباع الأول ، تصوير لحظة التهيؤ والإعداد للحدث والجريمة . وهنا يخلع "يحيى حقى" الحياة على الأشياء ، فتتحرك الظلال ويسقط الجسم البشرى على حجارة تتحرك . ويضع "يحيى حقى" فى عمق المشهد بهذا الانطباع صورة الحيوان والطير . وكأنه يذكرنا بحكاية هابيل وقابيل والغراب . إنه باستخدامه لصور الحيوان يستثير فينا مشاعر السخط على الجوانب الشريرة التى طمست عقل "جاسر" وباصرته . فإذا كان الكلب آية على الوفاء الطبيعى ، فما فى الأرض شىء أقل وفاء من الديك [٤٠] على نحو ما حكى الجاحظ عن أسطورة البازى والديك .

والانطباع الثانى : ترى معه أبا فودة واجما ، فى حين جلس جاسر بين عدد من الحجارة ذاهلا عما حوله . المناظر التى تبصرها عيناه تقع على مسخ صدىء . فلا يفهم منها شيئا . والصورة هنا إرهاص بنهاية "اسماعيل" حيث تلقفته يد الموت [٤١] .

ويتحقق حلم "جاسر" فيموت اسماعيل ويحصل على نرجس تلك التى دفعت زوجها إلى المحجر . أى دفعته إلى مقتله ، ويعلق الراوى" وضمهما منزل واحد . . فى لذة يعرفها أكثر الناس. هى عندهم شيىء يأتى ويذهب . وهى فى نرجس وجاسر عنصر مقيم " وتعود المرأة – فى النهاية – لتقترن بالجبل ، ويرمز الجبل – بدوره – إلى ما فى المرأة من سطوة وهيمنة . فبعد أن امتصت اسماعيل لفظته كالنواة وأزرت به وأغرت "جاسر" بافتراسه . ومشاهد القصة تنويعات على اللحن الجنائزى لمصير "هابيل" على يد "قابيل" وتتألق المفارقة المرة فى صرخة التحذير ، وردة .. وردة ..

"كلمة تحذيرمحرفة عن الايطالية بمعنى احترس" وكأنها تراسل حواس يوحى بما سيحل باسماعيل بإيعاز من "نرجس" ويفعل أداتها "جاسر".

"وفجأة دوى فى الجو صوت مرتفع

وردة ... وردة ...

تناثرت شلة العمال الذين ينقلون الأحجار أمام الموردة وجرى اسماعيل مرتبكا وراءهم . وخطف بصره وسط السفح لهيب من نار . وسط دخان أسود ، يعقبه سحاب أبيض .. وفى اللحظة عينها ملأ أذنيه دوى مكتوم هلع له قلبه ، وتدفقت أكوام الحجر كالمطر تتدحرج . . تتدحرج .. الكبير منها يصل إلى الماء . والصغير قد يقف فى منتصف الطريق .

والتفت اسماعيل يسأل أحد الحجّارة وهو يشير الى حجر كبير استقر على بعد من الموردة (ميناء القرية على النهر) :

"وداح تشيلوها ازاى" .

فأجابه العامل وهو يضحك .

-" ما تخافش . . داح نكسره باللغم كام حته . .

شعر من هذه الضحكة أنه سيعيش غريبا عن الجبل والعمال ، كلهم قساة لا شهوة لهم فى التحدث وقت الشغل ، وأغرب شىء فيهم أنهم سحنة واحدة لايفارقها العثير"التراب".. أيديهم غليظة . ظهورهم محنية ، هل تفرعوا جميعا من أصل واحدة ، أم أن الجبل لايستهوى إلا طرازا خاصا ؟ فالحقيقة التى يشى بها المكان -الجبل "وهو المعادل لـ "نرجس" انها امرأة يستهويها هذا الطراز من نمط "جاسر".

لقد عالجت - فى الوحدتين السابقتين من البحث - علاقة"يحيى حقى" بالإنسان وهمومه الحضارية والميتافيزيقية ، وعشنا مع شخصياته وهى رهينة المحبسين (المكان) و (الزمان) ، وحاولنا الكشف عن رؤيته للكون . ولكن بقيت زاوية تتصل بنظرته إلى الكائنات فى هذا الكون - وإذا كنا قد أشرنا إلى الإنسان فى عالم يحيى حقى فمن المهم أن نتوقف عند الحيوان ودوره فى هذا العالم .

٣- صور الحيوان :

وحين نجوس خلال عالم "يحيى حقى" مع الطير والحيوان ، نشعر أننا إزاء فنان منحاز - بداهة ليس ثمة حيدة فى الفن - فهو يقترب فى حنو وتعاطف من عالم الحيوان ، وفى الوقت نفسه يضرب بريشته فى

لمسات القصصى الموفقة ، فيرسم صورا تتضح سخرية وتهكما مريرا من عالم الإنسان . وليس من ريب أن دراسة صور الحيوان فى قصص "يحيى حقى" هى بمثابة مفتاح منه نلج إلى عالمه الرحب بكل مايتسم من شمولية ووحدة تستوعب الكون والكائنات كافة . وهو آية على انشغاله بالهموم الوجدانية التى تؤرق وجدانه والتى يحاول - من خلال فنه - أن يحي الإنسان فى الإنسان ، وأن يعلو به إلى آفاق قيم الحق والخير والجمال ، قد تبدو القسوة فى ظاهر صوره لكنها قسوة لها مايبررها ، لأنها دعوة نحو العمل والارتقاء ، فى عالم تحكمه وتتحكم فى مقدساته شريعة الغاب.

ولا يكتفى الإنسان بالاعتداء أو قهر أخيه الإنسان ، بل يبسط يده ليقهر الحيوان الأعجم .

يفسر يحيى حقى الدافع وراء اهتمامه بعالم الحيوان إلى تجربته الروحية ، ومجاهداته فى مدارج الحقيقة فيقول : "صحبت مرحلة البلوغ نزعة شديدة التطهر .. ووجدت روحى بعض هدئها في هذه الدوامة التى وقعت فيها حين خيل إليها أن لهذه الدوامة محورا يمكن أن تلوذ به وتثبت عنده فيبرد الاحتراق ويستقر الاضطراب ، ويتقطع لهثان الرئة وجفاف الحلق وتعود العينان إلى محجريهما بعد جحوظ ، تنقطع الرجفة ويزول الخبل والدوار ،إنه محور يمثل فكرة الوحدة والاتحاد ، وحدة الخالق ، وحدة الكون ، وحدة المخلوقات جميعها ، واتحاد الكل مع الله . حينئذ بدأ إحساسى بإخوتى للحيوان ، وهمت بتأمل وقراءة ما يكتب عنه" (٤٢) .

فى ظل هذا الإيمان بوحدة الكون والكائنات تصاعد حب "يحيى حقى" للحيوان خصوصا حين يؤكد «فى أحضان التصوف استبشعت ذبح

الحيوان ، فأقلعت عن أكل اللحم واقتصرت على النبات [٤٣] . إن تلك النزعة الصوفية هى العروق الذهبية التى صاغ منها يحيى حقى حقائق سبائك فنه القصصى . وهى التى صقلت قدراته على استخدام الحواس بوصفها عناصر فى البنية القصصية. كما ساعدت على اتساع رؤيته ، ورؤاه للكون والكائنات . وهى رؤية تحلق فى عوالم لا مادية خارج الزمان والمكان بنفس القدر الذى تحدق به جزئيات الواقع وما يكتنفه من ملابسات .

والمتأمل فى البناء القصصى عند "يحيى حقى" يلاحظ أن الصور الحيوانية لم تخلق سدى ، فلها وظيفتها فى البناء القصصى . فقد تأتى لتجسد الحركة الدرامية فى القصة ورسم أجواء الهيئة والشخصية القصصية . ولنتأمل المشهد التالى من "قصة فى سجن" : "مشينا تانى فى الفجر وأنا مدروخ .. حصلنا ديروط .. لا .. لا نسيت بعدما مشينا شوية بصيت على الكلب مالقيتوش .. رجعت أدور عليه ، لقيته جنب شجرة بيطالع فى الروح . . راقدا بموخرته على الأرض ، رافعا رأسه على قدمين مرتعشتين ، يهتز جسمه متشنجا ، وحدق الكلب فى صاحبه ، ولمعت فى عينه لحظة بارقة أمل ، ثم أطفأها سريعا حزن عميق صامت. . لم ير من قبل عيونا تبكى مثل عينى الكلب الجامدتين ، وكانت تكلمه وتقول : هل هذه آخر مرة ترانى ؟ وفتح فمه .. ولكن الموت كان قد انتهى ، ووضع يده على هذا الفم فلا يستطع نباحا ، وانحدرت بدل الصرخة سيول من لعاب لزج ، تنبىء عما فى جوف الحيوان من غليان وألم لا يعلمه أحد .. لم يفهم عليوى سبب الحادث .. لعل أحدا من الناس ضربه .. وكم من فلاح يضرب الكلب الغريب بقسوة . أو لعل صبيا قذفه بحجر – هذه الشهوة التى تتمثل بها

أول فكرة إجـرامية فى رأس الطفل – ومـد يده يتحسس ظـهر الكلب فإذا هو سليم ..

إن استطاع كلبه بين يدى الموت أن ينبح ، فليتكلم هو بين يدى التى سلبت عقله .. ولم يكن شىء أنطق بالاختلاف بين الطبيعتين ، من الابتسامة الخفيفة التى تمشت على فم الغجرية ، تقابلها تقطيبة ظاهرة على جبين الفلاح .. وخفتت رعشة الكلب شيئا فشيئا حتى تلاشت حركته ، وتجرأ الذباب على فمه وعينيه .. وقام عليوى ليعود إلى قطيعة ، وقد تنازعته حسرة على كلبه يتركه وراءه ، ووجل من المعزتين تسيران أمامه ، ويتمثل فيهما أول جرم ارتكبه فى حياته ، وهو الذى عاش طول عمره يرهب النقطة ، ويرتعش أمام العمدة . ويحيى العساكر باحترام [٤٤] ".

إن المشهد السابق يشى بجملة أشياء . فالصورة الحيوانية التى حرص "يحيى حقى" على الإيغال فى دقائق تفاصيلها لا تقف عند مجرد الايهام بالواقع ، وإنما تتجاوز تلك البديهية من بديهيات الفن القصصى لتمهد للحدث ولتحدد أبعاد الشخصيةالقصصية . فموت الكلب يمثل قمة التأزم – فهو الحارس الأمين على القطيع – ويثير فى نفس القارىء التوجس واستشراف ماسيحدث . فـ "هلاك" الكلب يقابله "تهالك" عليوه أمام إمرأته الغجرية . وهذا التهالك نذير بانهيار قيم فى داخل عليوه عاش عليها . وبعد توقف نباح الكلب اهتز ضميره فلم يعد"الحـارس" الأمين الوفى . ولنلاحظ تدهور مواقف عليوه وانقياده أو تطامنه لامرأته الغجرية إبان ، تسرب "الغنم" . وكما تجرأ الذباب "على فمه وعينيه" ، تجاسرت عليه امرأته الغجرية وأصبح تابعا لها . إلى أن لفظته من حياتها .

وقد تأتي الصورة الحيوانية لتصوير الشبق العارم عندما يصور فتاة البار "دمية تتبادلها أذرع خشنة حيوانية" [٤٥] وهنا تأتي الصورة الحيوانية لإحداث الأثر التراكمي حول المكان «البار» وما يمثل من رواد ، هم كالأنعام أو أضل .

وفي قصة "أبو فوده " نراقب جاسر وهو يلاحق نرجس ، من سوق إلي سوق ، وقد "أصبح كالجاموسة العنيدة يكاد يضربها اللبن فى ضرعها ولا تدربه إلا لحالب معين "وكذلك يشبه النيل بالحصان ، ذلك الذى" لايجد حريته إلامع الفيضان ، فإذا تخطاها وراء القناطر شعر باللجام فى فمه : والجسور بجانبيه ، الغمامة تحيط بعيني الفرس ، يركبه كل بلد شوطا ويسلمه لمن بعده ".

وقد تأتي الصور الحيوانية لتثير فينا مشاعر الفزع والسخط والكراهية ، وذلك عندما تتحكم الغريزة العمياء في الفعل الإنساني ، وتطمس إنسانية الإنسان . ف " طهطا راقدة بين الغيطان والنخيل .. حيوان مشوه ، جسم رابض علي الأرض لا فكر له ، عيناه واسعتان ولكنه أعمي ، يتنفس ويحيا ويجد سبيله في الحياة بفضل غريزة قوية .. نومه وجوم ، واستيقاظه تحفز، وسكونه بين هذا وذاك مخادعة " [٤٧] .

وقد يستخدم "يحي حقي" «صورة الطير» ليعمق فكرته عن الشخصية القصصية . والمتأمل في عالمه القصصي يلاحظ إلحاح القاص علي فكرة تلاشي شخصية الرجل أمام المرأة ، وتهافته أمام إغرائها . فليس أيسر من إغوائه . وليس أيسر من أن تجعله يقرب الشجرة المحرمة . علي نحو ما

تنبئ مشاهد قصة "الديك الرومي" . وفي هذه القصة نواجه شخصية موظف بسيط ، "لم يحصل إلا علي البكالوريا كحيانة " يذعن إلي مطالب زوجته المتسلطة وهي شخصية تبدو في مظهر يتنافر وباطنها عندئذ تأتي صورة الديك الرومي "رمزا للنفخة الكذابة" ، لتلعب دورا في البناءالقصصي ، خصوصا عندما يقول الزوج : " تمنيت لو استطعت أن أزرين وأبرطم مثل الديك ، ولو مرة واحدة في وجه زوجتي" (٤٨) .

وتتابع – مع يحيي حقي – صورة الديك الرومي – وقد أصبح المثل الأعلى لبطل القصة فهو لا يخفي إعـجابه به ، وتقديره لمكانته . ولم لا ؟ !

"فهو المخلوق الوحيد الذي يبرطم ويزرين لوحده ، من الطاق للطاق ، يؤذن كالديوك ، بل يري فجأة في انفعال الشيوخ ، قليل الصبر ، يروي مأسـاة طويـلة جـدا في كلمـات قليلة جـدا ، وكأنه ينقش بمنقاره هذه الكلمات في الحجرثم ينفش ريشه ويهبط جناحه حتي يمس الأرض ، وتتكور بطنه وصدره ، ويصبح مثالا للنفخة الكذابة في الخيلاء والعظمة (٤٩) .

وهذا الجانب من المشهد ليس لوحة قلمية منفصلة عن نسج القصة بل هي جزء من بنائها إذ يرسم خلفية للحديث ويمهد سلوك الشخصية القصصية ، وردود أفعالها . إن بطل القصة قد أصابه الكبر . ويرمز إعجابه – الذي لا ينخفي بالديك – إلي ما أصابه من عجز اجتماعي يقترن بعجز جنسي (٥٠) .

وتساعد الصورة الحيوانية القارئ علي إعادة النظر في واقع الشخصية الإنسانية بحيث تبدو أكثر جدة وطرافة، بما يسبغ عليها من روح

التهكم والسخرية. هكذا يخاطب بطل قصة "الديك الرومى" زوجته :

"– فرحة عادل ما تمش إلا إذا شفنا له واحدة بنت حلال نشبكها له من دلوقت ...

– أهي دي تبقي الخاتمة اللي تستحق ندبح فيها خروف ، بس يكون خروف لابس بدلة وجاكتة ولابس نضارة نمرة ستة غامقة .

بهتت فقالت وهي مرتبكة :

تقصد إيه ؟ ودا يبقي إيه ؟

فأجبتها وأنا أقوم أفركش الجلسة بقهقهة عالية للدلالة علي ان كلامي هزار في هزار لا يغضب منه إلا الأحمق أو سيء النية وإن كان من الهزار ما هو أمر من الجد :

– " الخروف دا يا ستي يبقي واحد شبهي أنا" (٥١) .

ويزيد من وضوح التهكم بشخصية الزوج – الخروف ، أن نتذكر صورة أخري رسمها "يحيي حقي" للخروف في "قصة من سجن"من مجموعة "دماء وطين" حيث نسمع ليس الخروف – رغم أنه حيوان غير نفور – بسهل القيادة ، فخطوته بطيئة ،إن لم تجد حثا مستمرا وقفت . وأفراده المتفرقة لاتجمعها سوي عصا متيقظة" (٥٢) وكذلك بطل القصة مع زوجته . فهو بطئ الحركة بحاجة إلي الحث المستمر من زوجته .

وكثيرا ما يخلع "يحيي حقي" الصفات إلانسانية في تصويره

للحيوان الأعجم . وهنا تقوم الصورة الحيوانية بوظيفة تعرية هموم يحيي حقي الوجدانية .فهو يريد أن يحيي الإنسان في الإنسان من خلال تأكيد قيمة الحرية والإرادة .لقد اكتشف أن الإنسان لم ينتهك حرية أخيه الإنسان وإرادته فقط بل داس علي إرادة الحيوان دون إدراك للروح التي تتعذب ولا تستطيع أن تفصح . إنه يريد أن يصور لنا من خلال الكلبة "جولييت"والكلب "عنتر" أن الشوق للحرية قيمة ينشدها الإنسان ، ويكافح من أجلها –من خلال الوعي بقيمتها . أما الحيوان فهو بفطرته ينشد الحرية وأن عجز عن التعبير المنطوق . لكن بوسعنا أن نتعرف علي إفتقاده حريته من سلوكه .. من "منطق" الحيوان إن جاز التعبير [٥٣] .

ويصور المشهد التالي عذاب الكلبة "جولييت" وشوقها الدفين .. الحبيس للحرية . "لا أدري هل ضاقت جولييت ذرعا بالحياة ، واستطاعت أن تغافل إجلال هانم وعبد الفتاح البواب وانطلقت هاربة علي أن لاتعود .أم رأت باب الحرية يفتح لها عفوا وبمقدار ، فأرادت أن تشم نسيمها ولو برهة قصيرة وأن تملأ منه الرئتين ثم تعود للدار ، كما عاد المارد للقمقم . أنني أرجح الفرض الثاني .

لأن إرادة جولييت قد ماتت . هي إذا كانت في رعب دائم من إجلال هانم ، فإن في قلبها رعبا خفيا أشد وأعظم ، رعبا من الحياة ومخاطرها المجهولة " [٥٤] .

لايختلف عالم الحيوان عن عالم الإنسان . فكما يوجد في الإنسان العبد الذي يقرع بالعصا ، والحر الذي تكفيه الإشارة ، يجتمع في عالم الحيوان البليد الحس كبعض حيوان السيرك التي لاتبرع في أداء أدوارها

ألا بعد أن يصيبها علي يد مدربها أشد العذاب ، من تجويع وضرب وكي وخلع أضراس [٥٥] ولم تكن "جـولييت" علي هذا النحو إنها لم تضرب أبدا ومع ذلك كان الضرب عندها أهون من صراخ إجلال هانم .. ويصور "يحيي حقي"- من خلال جولييت - ردود الأفعال التي تتم في قبضة الإرهاب . وإذا كانت الحياة مسرحا يمثل عليه الناس - عند شكسبير - فإن الدنيا عند "يحيي حقي" "سيرك" ، فيه يمارس الإنسان لعبته في قبضة الإرهاب المعنوي أو المادي . وتقوم الصورة الحيوانية - في هذا الإطار - بطرح أحكام تقييمية حول الطبيعة البشرية والسلوك الإنساني [٥٦] .

إن حيرة "جـــولييت" من أمر "إجلال هانم" : ماذا تفعل مع من يحضنها ويخـنقها ؟ هى إدانةمن "يحيي حقي" لأولئك البشر الـذين يدمرون - عن حسن نيه أو خبث طوية - القيم النبيلة في الإنسان . ليس أشد مرارة علي النفس عندما ينطق الحيوان "جولييت" ما يعرفه الإنسان ولكنه يكتمه بين جوانحه . طبيعي ، ونحن إزاء هذا الحيوان المرهف ، أن تصاب "جولييت" بالآفات الإجتماعية - "كالنفاق الإجتماعى" - الذي أصبح "عدوى" تفتك بإرادة "الحيوان" وكأن الأ مور قدإنقلبت لتدمر قبضة الإرهاب الإنساني إرادة الحيوان إلي حد يبلغ إبطال الغريزة ، كما نشاهد في حالة الحصان الذي يرضي أن يعلو الأسد ظهره ويخطو الفيل من فوقه ، ولنقرأمعا المشهد التالى :

" أسلمها النفاق الذي عفنت عليه روحها إلي السوداء

إن الكلاب تصاب أيضا بالأمراض النفسية كالإنسان

فجولييت أبدا مرتعبة

تتوقع الكوارث

مر الدقائق عليها ضربات مطرقة فوق رأسها

حارت هل تقعد أم تقوم

هل تجري يمينا أم شمالا

إذا لم تـكن في حضن سيدتها فهي تحت مقعد ، أو منزوية في ركن .. "وليس أدل علي إفتقاد "التواصل" بين إجلال هانم وجولييت من تعقيب الراوي : "تقول إجلال هانم أنها هادئة مهذبة" إن هذا التواصل المفقود يعكس عقم الأمومة عند "إجلال هانم" العاقر . لقد أرادت أن تصب أمومتها وسيطرتها علي"جولييت" ، فداست علي مشاعرها وإرادتها دون أن تدري لتتعذب جولييت في صمت . وفي مقابل "إجلال هانم" تنهض الست كوكب في علاقتها مع "عنتر" فتحاول – كالام – أن تدبر مبلغا لدفع الرخصة والغرامة للافراج عن الكلب "عنتر" ذلك لأن "عنتر" روح أحق بالنجدة لأنه أخرس (٥٧) .

وتأتى الصورة الحيوانية – أخيرا –لتصور نمو الشخصية القصصية وما يحصل بها من تغير أو تغيير حيث ينوي الشباب ويخبو الكبرياء ويتلاشي العجب والخيلاء . إن "الحصان" بكل ما يثيره من جمال ورشاقة له عينه التي تنم عن الخيلاء والنبل والذكاء ، وتعكس الضوء بالليل فتتقد كالياقوتة الحرة(٥٨) .

لكن كل ذلك قبض الريح . وفي خصوصية رهيفة يبث سائق العربة شكواه .. في بكائية تجسدمأساة "الوجود .. والعدم" نقرأ المشهد التالي "إنما بكائي علي حصاني العجوز لو أصابه مرض مفاجئ فمات لما تفطر قلبي عليه ، بل لعل قلبي ينبسط حين أجده قد زايل الشقاء والتعب وأخلد للراحة تحت التراب ، ولقلت عمر وانقضي ولكني مكثت أيامه أرقبه وهو واقف أمامي علي سيقان كأعواد الكبريت ، ركبه خلاخيل فوقها بطن شخيته ، وظهر مقوس ورأس ناحلة وخشم يعشش به الذباب .. ينوب جسده من الجوع شيئا فشيئا حتي أصبح جلدا علي عظم . ومع ذلك لم يكن غاضبا علي ، بل كان ينظر إلي بعطف وحنان كأنه يرثي لحالي ، ولايريدني أن أرثي لحاله .. ثم نفق ولم أشأ أن ألقي بجثته في النهر ، بل دفنته بجوار الجسر ، بالقرب من شجرة الجميز" (٥٩) وليس أدل علي ما طرأ الشخصية القصصية من تغير – يواكب ماحل بالحصان من شيخوخة – من قول سائق العربة :

" ياأخي ! أتطلب مني في مثل هذا العمر أن أتبدل ؟ إنني كنت أسوق العربة وأنا مغمض العينين ، أعرف من وقع حوافر الحصان أي مكان بلغناه ، أعرف كل طوبة وحجر ، كل من أمر بهم يسلمون علي وأسلم عليهم بأسمائهم عشت هكذا ، لاسنة بل ثلاثين سنة " (٦٠) .

هوامش :

١- أنظر شكري محمد عياد ، الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي ، عالم الفكر ، أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر ١٩٧٢ص١٠.

٢- أنظر عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣، ص٦١- ٦٦ حيث عرض خلاصة وافية للقصة وقدم تقويما نـقديا لشخصياتها وما حف بها من ملابسات حضارية .

٣- حديث عيسي بن هشام - القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤، ص٢٩٩ .

٤- Hisham Sharabi, Arab Intellectuals and the West, the formative Years, 18-78-1919. the Johns Hopkins Press, Baltimore and London. P.129.

٥- أنظر توفيـق الحكيـم : زهرة العمر ، القـاهرة ، ١٩٥٥ ، الصفحات ٥٣، ٥٨، ١٣٨.

٦- أنظر شكرى عياد ، المرجع السابق ص ١٢.

٧- "مليم الأكبر" لجنة النشر للجامعيين ، ١٩٤٤، ص١٨٦.

٨- عبد الرحمن شكري ، الأعتراف مطبعة جرجس غرزوزى ، الأسكندرية ، ١٩١٦، ص١٦.

وأنظر طه حسين ، بين ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٥٦، ص٩٩ -١٠٣.

وأنظر عبد الرحمن بدوي ، هموم الشباب ، ص١٢١ . وقد أثار " يحيي حقي "هذا الطرح في شهادات الروائيين ، أنظر فصول ، المجلد الثانى

العدد الثانى ١٩٨٢، ص٢١٦ العمود الأول ، الفقرة الثانية .

٩- قنديل أم هاشم ،القاهرة ، دار المعارف ، إقرأ ١٩٥٤، ص٢٩.

١٠- نفسه ص٣٣.

١١- نفسه ص ٣٥.

١٢- "مليم الأكبر" ، ١٣٨- ١٣٩.

١٣- قصر الشـــــوق ، ص ٣٧٢.

١٤- الســـــــــكرية ، ص١٢٦.

١٥- قنديل أم هاشـــم ، ص ٥٨.

١٦- قنديل أم هاشـــم ، ص١١١.

١٧- قصة كن ... ... كان ، ص ٨٩ .

١٨- قصة كن ... ... كان ، ص ٩٧ .

١٩- قصة كن ... ... كان ، ١٠٢ ، ١٠٣.

٢٠ - أنظر دراسة إنجيل بطرس سمعان ، وجهة نظر الرواية ، فصول ، المرجع السابق ، ص ١٠٦ حيث عرضت الناقدة إلي تقنية الحوار في الرواية الإنجليزية مع التطبيق علي نماذج من القصة المصرية . وقد جمع في دراسات في الرواية العربية ، ١٩٨٧، ص٩٠ وما يلى .

٢١ – إبن حزم ، الأخلاق والسير في مداواة النفوس ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١، ص١٠٠.

٢٢ – صلاح عبد الصبور ، الظاهر والباطن (من يحيي حقي إلي مصطفي محمود) الأهرام ،١٩٦٥/١/٨.

٢٣– عصفور من الشرق ، ص ١٨٨ .

٢٤– عصفور من الشرق ، ص ١٨٠ .

٢٥– أنظر حسن حنفى ، الفكر المعاصر ، أبريل ١٩٧٠.

٢٦– شكرى عياد ، سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥، ص ٩١ ,٢٧– أنظر فؤاد ، عشرة أدباء يتحدثون ، كتاب الهلال ، يوليو ١٩٦٥ ، ص١٠٩ ، ١١٠محسن الخياط ، الجمهورية ، الاربعاء ١٩يونيو ١٩٦٨.

عبد المنعم صبحى ، مجلة بناء الوطن – ملحق فكر وفن ، العدد ٨٣ ، أول مايو ١٩٦٦، ص ٦ .

٢٨ – أنظر حقيبة فى يد مسافر كتاب اليوم ، مؤسسة أخبار اليوم العدد ١٢، أكتوبر ١٩٦٩ وراجع المقالات التالية التى ترسم معالم روعته الحضارية "الحج الثقافى "ص٧٢" من قفص الاتهام "ص ٧٥" لا تعايرنى ولاأعايرك "ص٧٩" ألف ليلة وليلة "ص٨٥" عزومة مراكبية "ص ٨٨" برودة القلب "ص ٩٢" اقتربت نهاية الرحلة "٩٧" الجهاد والاجتهاد "ص١٠٠" .

٢٩ – أفدت من دراسة د. انجيل بطرس سمعان ، الزمان والمكان فى بعض أعمال طه حسين الروائية بحث على الآلة الكاتبة قدم الى موتمر طه حسين الذى عقدته كلية الآداب جامعة القاهرة وقد جمع فى كتابها "دراسات فى الرواية العربية" ، المرجع السابق ، ص ٣٧وما يلى .

٣٠– وطنى ١٩٦٤/١١/١ .

٣١– سمير هبى ، يحيى حقى فى الستين ، مجلة الكاتب ، فبراير ١٩٦٥ ، ص ١٤٤.

٣٢ – راجع دراسة ، انجيل بطرس سمعان وجهة نظر فى الرواية ، فصول ، المجلد الثانى العدد الثانى ص١٠٩.

٣٣ – بينى وبينك ، ص ١١٢ .

٣٥ – بينى وبينك ، ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

٣٦ – ازازة ريحة ، (مجموعة أم العواجز) الكتاب الذهبى ، ١٩٥٥ ، ص ١٥٥ .

٣٧ – أبو نوده (دماء وطين) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩، ص١١٤ ، ١١٥ .

٣٨ – نفسه ، ص١٣٣ .

٣٩– نفسه ،ص ١٢١ .

٤٠- نفسه ، ص ١٣١ .

٤١- الجاحظ ، الحيوان ، القاهرة الجزء الثانى الطبعة الثانية ، ١٩٦٥ قصة وفاء الكلب ، ص ١٢٤- ١٢٥ وأسطورة البازى والديك . المصدر نفسه ، ص ٣٦١ .

٤٢- راجع المشهد بكامله ص١٣١-١٣٢-١٣٣ .

٤٣- دمعه .. فابتسامة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧، ص١٣ .

٤٤- المصدر نفسه ، ص ١٧، وان كان "يحيى حقى" قد هجر المذهب النباتى إلا أن نفسه ظلت تضج من ذبح الحيوان ، نفسه ، ص ٧٠ .

٤٥- قصة فى سجن (مجموعة دماء وطين) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص٨٩ ، ٩٠ .

٤٦- قصة إزازة ريحة (مجموعة أم العواجز) الكتاب الذهبى ، ١٩٥٥، ص١٦١ وصح النوم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٩٧٦ ، ص٧٩ .

٤٧- قصة أبو فوده (مجموعة دماء وطين) ص١٢٠ .

٤٨-نفسه ، ص ١٥٥ .

٤٩- وتتبدى قدرة "يحيى حقى" اللغوية فى حساسيته للألفاظ العامية التى تتميز بشحنة فنية تدل على ذوق أهل البلد ومزاج الشخصية المصرية . فهو يلاحظ أن العامية تخصص كلمات للشر وحده - فقد تشبهه

بدجاجة جاثمة ليلا ونهارا ولاتبالى بالشلل والجوع والهزال ونحل الريش حتى يفقس بيضها ، فتقول عن الرجل "راقد له عليها" أنظر مقال لغة ملاية لف ، ناس فى الظل كتاب الجمهورية يوليو١٩٧٥، ص: ١٢٣ هذا التلاشى قد يبلغ درجة الفناء والتوحد الصوفى مع المحبوب بينى وبينك – مجموعة قنديل أم هاشم – القاهرة ، دار المعارف ، سلسلة اقرأ ، ١٩٥٤ وص ١٢٣ وإن كانت طبيعة العلاقة ، لاتخلو من لذة مازوكية على نحو مانرى فى المشهدين التاليين :

أهذا الذى تذكرين ؟ إنه ساذج ، هو فى يدك كالعجين فلتهنأى به . ما ألمنى هذا الوصف – بل رحبت به ورضيت . صدقت نظرتك فى أم لم تصدق سيان عندى إن الحب يغمر قلبى هو كل ماأسألك عليه من أجر فلايهمنى تصفيق النظارة أوصفيرهم "بنى وبينك"ص١١٦.

والمشهد التالى: إنى أُفرِّضُنا بنفسى على غيرك ، فهذا الذى تحسبينه فى انمحاء هو غاية الكبرياء والاعتزاز هو الحب (نفسه ، ص١٣٠-١٣١) هنا تنتفى فكرة أن الحب لقاء عزلة بعزلة والملاحظة نفسها فى قصة " كنا ثلاثة أيتام " (مجموعة قنديل أم هاشم) ص٨٧ . وفى مجموعة دماء وطين " اسماعيل يجرى وراء ذيلها ، ص١٠٩ . وفى "أم العواجز" أحست المقام قد استقربها ، وأن ابراهيم صفر اليدين من السلاح بل ادركت أنها أصبحت ذات سلطان عليه ،فتنزلت ذات يوم وردت عليه (أم العواجز ، الكتاب الذهبى ، ١٩٥٥ ، ص ٩ والملاحظة السابقة تمتد خيوطها لتصل بين أديب تربطه بـ "يحيى حقى" وشائج

قربى فى المنحى الفنى أعنى "ابراهيم المازنى" والمثال قصته "الجارة" ومع مراعاة اختلاف الشريحة الاجتماعية للشخصيات القصصية فى أعمالهما إلا أن الملاحظة تظل قائمة فالمرأة فى تلك القصة على جرأة والرجل على حياء وان كان يحلم بالمغامرات وهو يحلم بها لأن المرأة عندنا لاتزال على تحفظ ولأن حريتها ضيقة المسالك (أنظر بشر فارس ، الرسالة ، ١٢/٢/١٩٤٠، ص ٢٧٥) .

٥٠ – قصة الديك الرومى ، مجموعة (عنتر وجولييت) ، القاهرة دار العروبة ، د.ت.، ص٧٩ .

٥١ – فى قصة "العاشق والمعشوق" قالت الصبية للشاب عزيز ... ماأريد منك الا أن تعمل معى كما يعمل الديك فقلت لهاوما الذى يعمله الديك ؟ .. قالت صنعة الديك أن تأكل وتشرب وتنكح " ، المجلد الأول ط . صبيح ص٢٨٥ وعن سفاد الديك ، أنظر الجاحظ ، الحيوان ط . الحلبى بتحقيق هارون . عن قوته على السفاد الجزء الثانى ، ص ٢٤٠ و الجزء الثالث ص١٨٥، السابع ص ١٧ .

٥٢ – قصة الديك الرومى ، ص ٨١.

٥٣ – عنتر وجوليت ، ص ٢١٥.

٥٤ – نفسه.

٥٥ – رسم "يحيى حقى" صورة دقيقة لحيوان السيرك ، أنظر "خليها على الله" القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ص ١١٢–١١٣.

٥٦ – أنظر الصورة الحيوانية في روايات كاترين آن بورتر، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ، منشورات وزارة الاعلام ، ١٩٧٣، ص٣١ ، ١٤٦ .

٥٧ – عنتر وجوليت ، ص ١١٨ .

٥٨ –خليها على الله ، ص ٩٤ .

٥٩ – صبح النوم ، ص ١٠٩ ، ١١٠ .

٦٠ – نفسه ، ص ١١١، ١١٢ .