

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عمّار ثليجي بالأغواط

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي



محاضرات في مقياس:

محاضرات في النص السردي الحديث

إعداد الدكتور:

كريع عطا الله

السنة الجامعية: 2024-2025

المحاضرة 1: (السرد العربي القديم)

عرف العرب أدبا سرديا توزيع في مطاوي الكتب التراثية القديمة وتوزيع بسين سرد صريح خالص، وبين تضمنته الكتب إضافة إلى فنون أدبية أخرى.

ظهر في العصر الجاهلي مفهوم الخرافة والأسطورة، وكانت لهم نصوص سردية كثيرة خرافية وأسطورية، وساعد ظهور ذلك وجودهم في بيئة قاحلة فقيرة جدباء ليس بها علم ولا دين متطور فبقي الوجود مجهولا، ولم يدركوا كثيرا من أسباب تصرفات العوالم المحيطة بهم فاختلفوا خرافات وأساطير تتولى لإجابة عن غوامض الوجود إضافة إلى حاجتهم إلى خرافات في أسماهم كل ليلة ولقد دون لنا مؤرخوا الأدب بعض هذه خرافات ، لكن أكثرها ضاع نظرا لعدم العناية بها ولمخالفتها كثيرا من ثوابت الدين والإيمان، لكن ما بقي يخبرنا عن نمط سردي يختلف عن الأنماط التي جاءت بعده، وعرف عرب الجاهلية حروبا كثيرة أسست لما صار يعرف بأيام العرب وأيام العرب تحمل ثروة سردية كبيرة متنوعة، يختلط فيها التاريخ بالخرافة والخيال، ولقد دون العرب هذه الأيام فوصلتنا تفاصيل في أكثر من كتاب ويكفي أن نشير إلى كتاب المفصل في تاريخ العرب للمؤرخ جواد علي،

ولما جاء الإسلام ونزل القرآن حوى ثروة سردية بنمط متميز خاص، تكلم الله فيها عن حياة الأنبياء عليهم السلام مع أقوامهم وما لا قوا في سبيل نشر دعوتهم، إضافة إلى قصص الأمم السالفة كقصة أصحاب الحبة..... هذه الثروة السردية طورت مضامين القص ومحتوياته وطريقة سرده، إضافة إلى التوافد الإسرائيلي الذي أدخله المفسرون وأضافوه إلى هذه القصص، فحرفت عن مضامينها وأهدافها لكنها أعطتنا ثروة سردية كان له أثر كبير على الأدب، الصوفي في شقيه العربي والفارسي.

وحوى، الحديث النبوي قصصا كثيرة بين الطويلة والقصيرة بين الصحيحة والضعيفة، كقصة الإسراء والمعراج برواية ابن عباس والتي أعطتنا مناخا خياليا بديعا للفن القصصي وكانت علامة

احتذاها الأدباء من بعد كما فعل المتعري في رسالة الغفران وابن شهيد في التوابع والزوابع والوهراني في مناماته، وربما دانتني في الكوميديا الإلهية.

وفي العصر الأموي تطلب بلاطات الخلفاء والأمراء طبقة من الإخباريين والقصاص يقصون القصص اللذين والغريب على هؤلاء الأمراء فظهرت طبقة من الإخباريين سافروا إلى البادية وجمعوا أخبار عنزة وعبلة، وسيف بن ذي يزن وليلى والمجنون.....وصارت وظيفة في بلاطات بني أمية، إضافة إلى أخبار الحروب وسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء، وأخبار الملوك الفرس السابقين.

وفي عصر العباسي تطورت القصة تطورا ملحوظا. إذ بدأت طائفة من الكتاب بنقل القصص الأعجمي إلى العربية، فترجموا حوالي ستين عملا بقي منها قليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع والذي كان فتحا قصصيا بمعنى الكلمة، وصار نموذجا صاغ على منواله كثير من الفلاسفة والمفكرين أفكارهم على ألسنة الحيوانات كما فعل ابن الهبار والمعزي وإخوان الصفاء في بعض رسائلهم، والعقاد في مجمع الأحياء. ونقل القصص العربي إلى فضاء جديد لم يكن يعرفه بفضل روافده الإيرانية والهندية.

ومن القصص التي أنتجتها العرب أنفسهم كتاب البخلاء لأدبي عثمان الجاحظ الذي صور فيه أخلاق البخلاء، هؤلاء البخلاء عرفهم أوسع عنهم، كتب عنهم مالم يكتبه غيره، فجاء كتابه إلى الآن على غير مثال ولم يستطع أحد أن ينافسه في هذا المجال، ثم كانت رسالة الزوابع لابن شهيد الأندلسي وكانت خيالية موضوعها لقاءات مع شياطين الشعراء في وادي الجن.

ومن سوء حظنا لم تصلنا كاملة، غير أنه وصلتنا رسالة الغفران للمتعري وهي شفر خيالي إلى الجنة والنار لقي فيه المتعري شعراء عرب منهم من دخل الجنة ومنهم من دخل النار، وكانت رحلة نقدية لشعر هؤلاء وقد امتازت بخيال مجنح، وأسلوب محكم جعلها من الآثار الخالدة.

ومع القرن الرابع نتلقى ببديع الزمان الهمداني مبتكر فن المقامات والمقامات أقرب ما تكون إلى قصة القصيرة الحديثة، ولذلك رأى كثير من المستشرقين أنها أول مظهر للقصة العربية، وهي

قصص قصيرة تدور حول بطل وهمي يخادع الناس حتى يحصل منهم على المال، وكانت غايتها امتاعية تعليمية، وقد أجمع النقاد على أن بديع الزمان هو مبتكر هذا الفن، وتبعه الحريري والسرقسطي واليازجي والمويلحي

إضافة إلى هذا الفن السردى الخالص، نقد امتلأت كنت المختارات الأدبية بأنماط مختلفة من السرد تميزت بالقصر وبغايتها الإمتاعية التعليمية، وقد احتوى كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة وكتاب العقد الفريد لابن عبدريه وبهجة المجالس لابن عبد البترالقراطي وريع الأبرار للزمخشري والتذكرة للمحدوني ومحاضرات الزاغب الأصفهاني وبصائر التوحيدي على كتم كبير من هذا القصص تراوح ما بين التاريخي والخيالي وما بين الصريح والزمري وما بين البسيط والمركب، ودارت هذه الأخبار عن أيام العرب، وأخبار الخلفاء والزهاد والصوفية، والنساء والبخلاء والمجانين والحيوانات وهي ذات بعد تعليمي وامتاعي، شكلت ثروة سردية ما زالت مفقودة إلى الدراسة والاستثمار، وما زالت تحتفظ بطزاجتها وبجمالها و ما زالت برنامجا لكل دارس أجب أو مهتم به .

وعرف العرب من أنماط السرد الرحلات، وكانت دواعيها كثيرة، فمنها الرحلات الاستكشافية كرحلة أبي دلف الخزرجي التي زار فيها إفريقيا الشرقية واحتوت نصوصا سردية جميلة جديدة غنية بالمعلومات العلمية والامتاعية، ومنها رحلات السفارات وهي التي كان يرسلها الخلفاء والأمراء والسلطين كرحلة ابن فضالان التي قام ابن فضالان بتكليف من الخلفية المقندر، ووصل فيها الى بلاد الروس ونقل من أخبارهم شيئا معتبرا ذا قيمة هامة، كل ذلك بأسلوب قصصي جميل، وكرحلة الفساني ورحلة محمد بن مهدي الغزال، ومن الرحلات ماكان للحج والسياحة الدينية كما هو عند ابن جبير والعياشي والدرعي، وابن محلي ومنها ما هو للسياحة عامة كما هو الحال عند ابن بطوطة المغربي زعيم الرحالة العرب والذي دامت رحلته أكثر من برع قرن، وهذه الرحلات كلها تتخللها نصوص سردية حكاية تتراوح بين التاريخ والواقع والخيال، وأحيانا تغرق في الخيال إلى درجة الخرافة والأسطورة مشكلة بعدا عجائبيا مثيرا كما فعل أبو حامد الغرناطي في رحلته تحفة الألباب.

إضافة إلى فن الرحلة ظهر فن السيرة الشعبية هذا الفن تضخم في العصور التالية وامتلاً بالخرافات والأساطير التي ترضي ذوق الجمهور كسيرة عنتره وسيرة بني هلال وسيرة الظاهر بيبرس وأسست هذه السير لما صار يعرف بالبعد العجائبي الذي استثمرته العلوم الاجتماعية وفن الرواية فيما بعد.

ومن هنا ندرك أن العرب كانوا بفطرتهم ميالين إلى القصص والأخبار وأن مفهوم القصة قد ظهر عندهم قديماً ولذلك كانت قصص ألف ليلة وليلة نموذجاً ممتازاً أثر على كل آداب العالم فيما بعد ولا زالت إلى اليوم لها قيمة كبرى، ونلخص من ذلك إلى أن القصة العربية نشأت وتطورت عبر قرون متتالية إلى أن وصلت إلى ما وصلت إليه، وهذا الكم الضخم حسب رأي بعض النقاد ساهم في إثراء الآداب الغربية إلى أن وصلت إلى مفهوم الرواية المعاصر.

ومع سقوط بغداد انتكست تلك الحركة القصصية وتأخرت وتراجعت ولولا ذلك لتطورت وربما صارت أساساً آداب العالم.

المحاضرة الثانية :

***القصة في الأدب العربي الحديث:**

اختلف النقاد في جذور الرواية العربية فذهب بعضهم إلى أن الفن الروائي العربي مدين للمقامات في نشأته وذهب بعضهم الآخر إلى أن الرواية العربية ذات جذور غربية والحق أن هذه الرأي صحيح وهو حتى استوى عليه الدلائل، ولقد مر الفن القصصي الحديث بثلاث مراحل حتى استوى في شكله الحالي وهي بالتقريب كالتالي:

أ- مرحلة المحاكاة والتغريب:

وبدأت هذه المرحلة تقريباً من 1850م إلى 1914م .

وفي هذه المرحلة ظل الفن القصصي متأثراً بالأجناس القصصية العربية القديمة كالتراجم والمقامات وأخبار المجالس والسيرة الشعبية، ومن أبرز أمثلتها الدالة على التأثير بفن المقامة هو

"حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي (1900) حيث يبد وتأثير المقامة واضحا في العناية بالأسلوب والأحداث التي تحدث للبطل الذي يرتبط بشخصيات عديدة، كما أن الأثر الغربي يبدو واضحا من حيث تنوع المناظر وتغير الفضاءات وتسلسل الحكاية وبعض ملامح التحليل النفسي.

ومن أمثلة ذلك أيضا رواية "علم الدين" لعلي مبارك، وتحكي قصة رجل متعلم أسمه علم الدين يلتقي سائحا غريبا ويزور معه أوروبا، ويقارنان بين العادات والتقاليد، الشرقية والغربية، مرجحين تارة هذه وتارة تلك. ويبدو تأثر على مبارك بالمقامة أكبر من تأثره بأي فن قصصي آخر.

ومن أمثلتها كتاب "الساق على ساق" لأحمد فارس الشدياق وهو كتاب شبه روائي يبسط فيه الشدياق سيرة حياته ومراحل تنقلاته في الدنيا على أسلوب المقامات وغايته من ذلك إظهار قدرته اللغوية وذكر محاسن النساء ومثاليهن، وتأثر كتاب الفن القصصي سارد مرحلة طويلة، وذلك أن الكتاب لم يهتدوا إلى الأسلوب الروائي بعد، فظلوا متأثرين بفن المقامة الذي كانوا يرونه نموذجا كامل الأداء، كما فعل أحمد شوقي في "عذراء الهند" 1897 وحافظ إبراهيم في "ليالي سطيح" ومحمد لطفي جمعة في "ليالي الروح الحائر" 1907

وعم أواخر القرن التاسع عشر ظهرت موجة جديدة في الفن الروائي بعد ترجمة القصص الغربية التي كانت تدور حول المواضيع الرومانسية .

وقضايا الجنس دون أن ينتبه هؤلاء المترجمون إلى الآثار السلبية لهذه المواضيع، فنسج كثير من الروائيين أعمالهم الروائية على غرار هذه الأعمال الغربية فجاءت بعيدة عن الواقع العربي منقطعة الجذور عن مجتمعنا مطبوعة بطابع التقليد القصة الغربية وكانت غايتها التسلية والإمتاع وقد بدأت هذه الموجة على يد اللبنانيين كسليم البستاني الذي يعتبر فاتح هذا الباب نقد ألف ما بين 1848 و1884 عددا كبيرا من القصص تراوحت بين القصص التاريخي والاجتماعي وقد نشرها في مجلة الجنان ومن أهم هذه الأعمال "الهيام في جنان الشام" و"ونوبيا" وبما انه كان صحفيا نقد اهتم بتنازل مختلف الموضوعات في قصصه من تاريخ وجغرافيا واجتماع وفلسفة

ورحلات شأنه شأن الموضوعات التي تناولها المجالات واتجه إلى تبسيط اللغة والاقتراب عن أسلوب اللغة الدراجة مما أوقعه في الضعف والركاكة .

والذي يجدر بنا ذكره أن الصحافة ساهمت مساهمة فعالة في تأسيس الرواية وتطويرها ،وساهمت في ذلك صحف كبيرة محترمة كصحيفة الأخبار وصحيفة وادي النيل وصحيفة البشير وصحيفة الأهرام وصحيفة المقتطف وصحيفة الهلال وفي كل صحيفة من هذه الصحف كان ركن الرواية ثابتا ودائما.

ومن أعلام الرواية في هذا العصر فرح أنطوان (المدن الثلاث ،الوحش) ونقولا الحداد (اللص الشريف) ويعقوب صروف (فتاة مصر) واليبة هاشم (قلب الرجل) وظاهر حقي (عذراء دنشواي) والمنلوطي صاحب العبرات والنظرات والذي اشتهرت مازالت ظلها إلى اليوم .

لكن أغلب أعمال هؤلاء الكتاب كانت تقليدا للقصة العربية غلب عليها السرد التاريخي أو الاجتماعي دون ارتباط بمذهب في واضح ،ولم يكونوا متخصصين في الكتابة الرواية **** إلى تخصصهم الأصلي فقد كان أكثرهم صحفيين ،فلسيم البستاني وفرح أنطوان ونقولا الحداد ويعقوب ظروف وجرحى زيدان كانوا يصدرن مجلات شهرية وكانت الرواية جزءا من هذه المجالات ، ولذلك لم يتقن هؤلاء الفن الروائي ولا أتقنوا كتابته ولم تتبع أعمالهم من البيئة العربية .

في هذا الوقت تقريبا أو بعده بقليل ظهر جيل من الشاميين سافر إلى أمريكا الشمالية وأطلعوا على الكتابة النقدية والروائية به لغايتها الأصلية ، فتأثروا بها فجاءت أعمالهم أكثر نضجا من الأجيال التي سبقتهم وتميزت بصيغة فنية راثية فكتب جبران مجموعة من الأعمال القصصية مثل عرائس المروج والأرواح المتمردة والعواطف والجنحة المتكسرة وكان لها طعم جديد إذا امتلأت بروح التمرد والثورة على الأوضاع لقائمة إضافة إلى أسلوب جديد اختلف كل الاختلاف عن الأساليب العربية المعروفة وكتب أمين الريحاني " خارج الحريم" و" زنبقة الفور" فدفع بالفن الروائي مرحلة أخرى متقدمة وكتب ميخائيل نعيمة رواية "مرداد" فكانت رواية ناجحة في بابها وبعدها

الرمزي وكتب " مذكرات الارقشي " فكانت عملا فنيا مكتمل الأركان ومن الدين هاجروا إلى أوروبا ورجعوا إلى مصر وكتبوا بينها الدكتور محمد حسين هيكل الذي نشر رواية زينب سنة 1914 .

حيث اعتبرت هذه الرواية المبشر الأول بميلاد الرواية العربية وبذلك دخلنا مرحلة تشكل الرواية العربية .

المحاضرة 3:

2- مرحلة تشكل الرواية العربية الحديثة من 1941 إلى 1939 م:

وهي فترة ما بين الحربين العالميتين فالحرب الأولى وما تبعها من أحداث وتحولات في تركيب المجتمعات العربية ومن تغيير في القيم والموازين ومن تطور على الصعيد الاجتماعي والسياسي ونشوء الوعي القومي والانتفاضات الوطنية ضد الاستعمار، كل هذه التحولات خلقت جوا جديدا وذوقا مختلفا تطلب كتابة مختلفة على مستوى الأسلوب والمحتوى ليتم التعبير عن هذه المتغيرات وفي هذه المرحلة انتقلت الزيادة من اللبنانيين إلى المصريين نظرا لظروف كثيرة ، ونستأجل أقبل على الثقافة والعلوم الجديدة واطلع على الثقافة الغربية واديولوجيات التحرر والاستقلال فشكلوا أحزابا سياسية .

ومنظمات جديدة تهتف بالوعي الوطني القومي مطالبة بالتحرر ، كما أسسوا صحفا تبشر بذلك الوعي وتدعو إلى القومية الوطنية بهدف الخروج من التخلف مقارنة بالشعوب الأوروبية ، لذلك توسعوا في نشر المحلات والجرائد ، وجددوا مناهج التعليم وانتقدوا العادات والتقاليد البالية التي رأوا أنها منبعهم التقدم والتطور، كل هذا أسس فضاء ومناخا جديدا تطلب كتابا جددا يعبرون ويستوعبون هذا الوافد الجديد .

ولذلك اضطلعت الرواية بعد الرحب الأولى بطابع المحلية والقومية وبدأت تصور فئات من المجتمع المصري أو اللبناني أو بغية تحسين مستوى هذه المجتمعات في هذا المجتمع وفي

هذه الفترة ظهر كتاب صوروا مجتمعهم خير تصوير منهم طه حسين الذي ساهم مساهمة كبيرة في تطوير هذا الفن ومن أعماله الأيام 1929 وأديب 1935 والمعتدون في الأرض وشجرة البؤس ودعاء الكروان حيث صور القرية المصرية وما يحتشد فيها من جهل وفقير ومنهم توقيف الحكيم الذي اعتنى بتصوير الواقع وطرح المشكلات الاجتماعية بجرأة كبيرة ومن آثاره عودة الروح 1931 ويوميات نائب في الأرياف 1937 وعصفور من الشرق 1938.

ومنهم محمود تيمور الذي اهتم بقضايا ما وراء الطبيعة والروحانيات الشرقية في رواية "نداء المجهول 1939"، كما اهتم بالقضايا الاجتماعية والنزاعات الإنسانية في رواية "نداء مجهول 1939"، كما اهتم بالقضايا الاجتماعية والنزاعات الإنسانية في رواية سلوى في مهب الريح" وفي هذه الفترة كتب عيسى عبيد رواية ثريا 1922 و طاهر لاشين كتب رواية "حواء بلا ادم 1934"

ومن اللافت في هذه المرحلة تأثر بعض الروائيين بمدرسة التحليل النفسي في اوروبا وقد حمل لواء هذه الاتجاه عباس محمود العقاد والمازني وظهر ذلك جليا في أعمالهما الروائية لأول مرة في تاريخ الرواية العربية فكتب المازني "إبراهيم الكاتب 1931 وإبراهيم الثاني وعود على بدء النفسية بصفة مفصلة لبطل هذه الرواية .

ولقد أثرت مصر في الأقطار العربية الباقية فظهر روايات على غرار الرواية المصرية وعالجت القضايا والشؤون الاجتماعية والسياسية كرواية العمال الصالحون لإلياس أبو شبكة ومثل كرم ملحم الذي كان له أثر كبير على الرواية اللبنانية وكانت له أعمال كثيرة مثل : صرخة الألم وصقر قریش وقد جمع بين التاريخ والاجتماع في أكثر أعماله .

ومن أعلام الرواية اللبنانية أيضا لطفي حيدر وأحمد مكي وتوفيق عواد الذي اعتبر قصة الروائيين اللبنانيين في هذه الفترة بفضل روائية الرغبة التي تحكي جهاد العرب لنيل استقلالهم .

وأما البلدان العربية الأخرى فقد مشت خطوات لا بأس بها ففي سوريا ظهرت جهود معتبرة من أهمها أعمال معروف الارناؤوط التاريخية كرواية سيد قريش وعمر بن الخطاب إلا أنها من الناحية الفنية أقرب إلى جهود الفترة الأولى .

ومجموع هذه الأعمال كانت صورة صادقة من أفكار الطبقة الوسطى التي كانت تتلمس طريقها نحو حياة جديدة ومن سمات هذه الطبقة :

محبة الاستكشاف وجب البحث عن الحقيقة والسعي إلى المعرفة وخوض المخاطر وتعدد التجارب ومن سماتهم الأخرى التأمل وحب الطبيعة .

والطبقة الوسطى بذلك صارت محور التمثيل في هذه الأعمال الروائية لهذه الأسباب ولأن أكثر الروائيين ينتمون إلى هذه الطبقة ولذلك لم يصوروا الطبقة الارستقراطية ولا اهتموا بصراع الطبقات ولا مجدوا الطبقة الحاكمة المستبدة ولا طمسوا فردية الإنسان وحرية بل ركزوا على الفرد وقدرته على التخلص من مشاكله وما يعترضه من عقبات وصدمات ومن الناحية الثقافية فإن أعمال هذه المرحلة كانت ثمرة امتزاج المفكرين الشرقي والغربي وتفاعلها في جميع مجالات الثقافة والاجتماع السياسي وبذلك تخلصت الرواية العربية من ثنائية الثقافية والشخصية والمشاعر وانقسام العالم إلى عالمي وامتزت الثقافتان حتى أصبحتا شيئاً واحد ينتج ثمرة واحدة .

ولذلك فإن الروائيين في هذه المرحلة طرحوا القضايا الاجتماعية من اجل إيجاد الحلول لها شأن الكتاب المصلحين وسمه الإصلاح لم تفارق كتاب هذه الفترة أما من الناحية الفنية فقد أصبحت الرواية عملاً فنياً يعتز به صاحبه ويقرأ من اجله ويخلص له ، ولم يعد مجالاً للتسلية وإلقاء المواعظ .

هموم عصر مضى

إبراهيم الكاتب وهموم عصره

مقالة في أدب إبراهيم عبد القادر المازني

(19 أغسطس (آب) 1890 - 10 أغسطس (آب) 1949)

ليس ثم وجود مادي، وإنما نحن نفكر ونحس فتبدو لنا هذه الدنيا. ويرقد العقل والإحساس فتزول هذه الدنيا . . . وليس لشيء في دنيانا وجود مستقل عن عقلنا، ولا حقيقة قائمة بذاتها.

وليس من الميسور أن نفصل ما يحيط بنا من العالم الخارجي عن ذواتنا، وإنهما المنفصلان فيما نحس ونرى، ولكنهما شيء واحد أو مرتبطان، يكونان معاً ويزولان معاً، ولا بثّ للعلاقة بينهما، ولا يمكن أن يحس المرء بنفسه وحدها غير مقرونة إلى ما حولها.

"ومما يعزّيه، إن كان في ذلك ما يعزّي أننا سعدنا أو شقينا، سنذهب كما ذهب من كانوا، قبلنا وأن الدنيا ستومض فيها عيون غير عيوننا وتخفق فيها قلوب أخرى، وترهق عقول جديدة، وأنها ستشهد أشجاء جديدة تتدب، ومرات ومباهج حديثة تتطلب ويستعر بها، على حين نعود نحن كما سيعود كل شيء، قبضة من تراب".

في ظني أن إبراهيم عبد القادر المازني ظلّ طوال حياته أسير هذا التناقض الواضح الذي ينمّ عنه موقفان متمايزان، وأن من أسرار الخصوبة والتجدّد والبقاء في أدبه هذا التناقض الذي لم يحلّ التناقض بين أن الوجود رهين بحتنا به ولا وجود مستقلاً عن عقلنا وبين أن «الدنيا» باقية بعد زوالنا ولعلّه ما ينبغي في الأدب أن يصل مثل هذا التناقض إلى حسم قاطع، بارد جف عنه ارتطام المياه وتلبّد تياراتها برواسب، ثقيلة، متلاطمة ومتقاطعة ومتداخلة من حما القاع واضطراب الأحياء الدقيقة والضخمة في اليم العميق .

وقد ظلّ إبراهيم عبد القادر المازني معنياً - بل ظلّ مُعنى - بهوم كلية ، إلى جانب ما سامته الحياة العملية من ضروب المعاناة، وهي هموم مدارها تناقض مستمر بين حس مرهف معذب بوضع الإنسان في الكون من ناحية، ولجاجة نزوعات محرقة نحو اعتراف متع الحياة الحسية

والعقلية معاً، وإن كانت مع ذلك، ذاهبة حتماً إلى حصاد من هشيم متع نسيجها أوهى من خيوط العنكبوت.

هو تناقض بين الموقف الأفلاطوني القديم المتسلسل حتى الآن في صور ومذاهب ومناهج فلسفية شتى تمتح من الأفلاطونية، موقف يعتمد أساساً على أن كل شيء مرده إلى وعي الإنسان، أو إلى عقله، وأن العالم الخارجي إنما يتوقف في وجوده ذاته على الإنسان، وأن ليس ثم وجود مادي إلا بوجود العقل الإنساني والوعي الإنساني - هذا موقف والمثالية في شتى شكولها وهو موقف يدفع في شكله المنطقي النهائي إلى مأزق ضرورة الاعتماد على (العقل) المطلق باعتباره يتجاوز الإنسان وتتحكم قوانينه المتعالية في مسار الكون وبين الموقف المعاصر الذي عرفته الوجودية وأرجعته إلى أصوله عند كتاب مثل ديستوفسكي، وكيركجور، ونيتشه وهو موقف يغلب دايونيزيوس على أبولو ويعطي للهوى الجامح سيادته على العقل المتدبر، ويقترن باضطرام شعلة الحياة التي لا تخبو أبداً.

هذه الهموم الكلية في زعمي هي هموم العصر - عصره وعصرنا معاً - عصر ما بعد الرومانتية عصر القلق عصر الوعي الحاد بالذات وبالأخرين وبالكون.

هي هموم كانت تتوء بمعاصريه من كتاب الغرب، من أمثال فيرجينيا وولف والدس هكسلي ومارسيل بروسست ود . ه لورانس وغيرهم. وأرجح الظن مع ذلك أنه لم يعرفهم معرفة وثيقة على الأقل. والشائق، والمهم ، أن كاتباً مصرياً في أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات كان يستقي من هذا ينبوع المر الذي سقى كتاب عصره في أوروبا، على غير اتصال حميم بينهم في الأرجح، وأن همومه تساوق هذا العصر، وإن كانت تجري في سياق مصري خالص متفرد له مذاقه الخاص الحريف. لقد كان المازني، أميل في ظني إلى الطرف الثاني للتناقض، بمزاجه المتقدم، وتكوينه النفسي الخاص، ومنهجه العقلي الذاهب إلى الشك في كل شيء شكاً يراوح به أبداً بين الرأي، ونقيضه، كان أبيقوري المنزع، مرهف الاستجابة للذات الحس والقلب والعقل معاً، مقبلاً عليها منهوماً إليها، شديد التنبه مع ذلك إلى زوالها وعرضيتها الأساسية مدفوعاً به، لذلك، إلى نوع من البأس الوجودي، والمرارة، فهو يتطلب خلوداً يعرف أنه مستحيل خلود الذات وخلود المتعة، كما يتطلب خلود الكون، وخلود الوعي، وهو يطوي نفسه - كأنما برغمه - على قبول - من - غير تسليم أبداً - بأن كل شيء إلى فناء، كل شيء. ومن شيء. ومن هنا كانت أوبته إلى التوراة حيث وجد فيها أجمل تعبير عن هذه الهموم الإنسانية العريقة المتجددة الوقدة.

في هذه المقالة التي تهدف إلى دراسة أعلى ما حققه الأدب في مناخ ما قبل الحساسية الجديدة سوف يدور حديثي عن إبراهيم المازني (أو) إبراهيم الكاتب، أو إبراهيم الثاني فهم سواءً على التحقيق من حيث قوام التكوين العقلي والنفسي بل والفيزيقي (أيضاً روائياً، وقصصياً في ثنائيته العظيمة: «إبراهيم الكاتب»، و«إبراهيم الثاني»، وفي قصصه القصيرة البديعة الموحية وسوف أحاول أن أصل إلى تقدير «حديث، أو قراءة) موسومة بميسم «الآن» لهذا الكاتب من أثناء كتاباته القصصية. ولعلّ اختياري للمازني القصصي، بدلاً من المسرحي أو الشاعر، يشي بتذوّق نقدي، خاص، وإن كنت ما أني أزعّم أنني لست بناقد أصلاً، ولكن خاصاً أكنه للمازني، بل هو مشغولاً لم تهن جذوته منذ الصبا الباكر اليوم، بكتابات تتيح لي العذر فإن من مزاعمي الأخرى أن هذا النوع من الحب يفتح النفس والعقل معاً لاستبصارات معيّنة لعلّ العقيدة النقدية، تقصر عن أن تطولها. فليس في نيتي، ولعله في نيتي، ولعله ليس في طاقتي أن أقوم بدراسة محيطية بأدب المازني، بل قصاري أن أتقصى ما أسمىته بهوم العصر، من خلال تأملات في فنّه القصصي ومن زاوية ما اصطّلحنا اليوم على تسميته بالمضمون والشكل فيه .

واعتقد أنه ما من سبيل حقة إلى فهم إبراهيم الكاتب دون إبراهيم الثاني والعكس أيضاً كلتاها مكملتا لرصيفتها لا غنى لها عنها ومن الظلم النقدي أن نقوم نحن ببتن هذه الوشيجة الرابطة بين الإبراهيمية وأن نفرد لكلّ منهما مائدة خاصة للتوصيف والتشريح، فهما في يقيني غير منفصلتين وسيظل فهمنا لأيهما على مبعده من الأخرى قاصراً ومعيباً. وليس التكامل هنا مجرد تضافر بنائي أو معماري - في الصياغة، فليس فيهما ذلك على أي حال بقدر ما هو تكامل الاستمرار الضروري الذي بدونه تحس الكائن الحي، مبتوراً قضمته أنياب البت والفصل وتركته شلّوين قد يرجف أحدهما بالنبض - ما يزال - ولكن مجرى الدم الطبيعي منقطع، ينزف مفتوحاً منسرباً على الأرض. أمّا اندماجهما فهو الذي يعيد لدورة الحياة تكاملها وينير قسّمات الكائن العضوي جميعاً بالوضاء والغضارة المتأتية عن تدفق تيار واحد يهضب بالقوة والحيوية.

وأبدأ فأنفض ما بيدي دفعة واحدة، وعمداً على خلاف ما يقضي به المنهج المنطقي التقليدي في «النقد»، وعلى ما في ذلك من شطط أيضاً - فلن أسوق أولاً الحجج التي أنتهي بها إلى نتائج ، ولن أضع اللبنات واحدة فوق واحدة أبني بها قضاياي، بل أنهي إليك - بداءة . ما استقر عليه تذوقي - أياً كانت علّاته وهناته - فإنّني أعني ما أقول من إنني في الحقيقة لست بناقد أصلاً،

بل إمّا مشارك في التجربة الفنية، أو رافض ، بكل ما تعني المشاركة أو الرّفص من ميل مع الهوى، وكلّ ما تتضمنه أيضاً من عمر للنفس في لجة العمل الفني - أو عبا به - واعتناق المنطقه الداخلي، ونفي بات للنظر إليه من عل ، في موضوعيّة أو حياد لا أظنّه حقيقياً أبداً، فإن كان ، فهو شيء جاف في رأيي ورياضة عقلية عقيمة، كلعبة الشطرنج ، لا غناء فيها على أي حال حتى نكون من البداية، على بيّنة.

إن فنّ المازني القصصي ينبع أساساً من هذا التوتر المستمر بين الحس الكوني المرير بالعبثية وحدة توهّج الوعي بالذات، غير منفصلة ولا معزولة عما حولها، فهذا مما لا يكون وبين الحفاوة المستغرقة التي لا نهاية لها ممتع الحياة ولذا نأثها بمعناها الأبيقوري الذي أسلفت ومن هذا التوتر الذي لا ينتهي أبداً إلى استرخاء تتأتى نغمة الحبوط المقترن بالكد والسعي الذي لا يهن، ونغمة اليأس التهانّي الشامل الذي تتوقّد في صلبه نواة حارة من النّهم إلى الحياة. ومنه أيضاً أبرز سمات هذه التجربة الفنية الفريدة: سمة السّخرية الرخيّة الكريمة المعدن أو الدعابة الطيبة اللاذعة معاً، أو «الهيومر» العقلي لا الملتوي على نفسه ولا المرور، وهي كلها تتولّد بالضرورة في مثل هذه البيئة العقلية والوجدانية بالذات : بيئة مستضيئة بالصحو واليقظة، وحده اللحظ ، وانفتاح البصيرة إلى سعة فسيحة ترصد كلّ الدقائق الموجعة والمشيّرة للضحك جنباً إلى جنب، دون أن تجرح أو تصمي أو تشين دون زراية ولا تشامخ ولا نبذ للإنسان - أفضل ما فيه - نبذ النواة التي لا خير فيها، سخرية بالناس، وسخرية بالذات أولاً وقبل كلّ شيء. سخرية مصرية .

والمازني على ذلك، ليس رومانتيّاً كما ذهب إليه بعض نقادنا، جرّهم إلى هذا تصوّر عكوف المازني على نفسه يتقصّها، وينخلها . كما يقول . ولا يني يصوّر هواجسها وخوالجها. فخيل إليهم أنه الهوى النرجسي العقيم الناضب المحكوم عليه - طبعاً - بالجفاف المقيم. وليس أيضاً بالهارب من الحياة، النّاكص عنها المتصل من تبعاتها هذا أيضاً تصوّر قاصر شديد القصور لتجربة المازني الفنية لعلّ مبعثه أساساً عقيدة نقدية نظرية - فيها جمود وتصلب - خارجية عن أدب هذه التجربة ولا مجال لانطباقها عليها ولا لفهمها من خلالها.

وليس إبراهيم الكاتب في النهاية مجرّد «نموذج بشري»، هو على الأصح نموذج لهموم إنسانية لا تقتصر على نمط بعينه، بل تتجاوزه إلى مداخلتها للنفس الإنسانية في عمومها لا تبرأ منها نفس - ولو في لحظة هاربة من لحظات الحياة - مهما حاصرتها جفاوة الحس ومهما غشاها صداً الفطنة، فهي من ثم هموم ترتفع عن النمطية والشذوذ كليهما وتندرج في سياق الخصائص

الإنسانية الأصيلة التي نتشارك فيها جميعاً، هي ميزة الروح الإنسانية، لا سمة المرض النفسي وإن كانت . عند الكاتب - تبلغ مبلغ السخونة المتقدمة التي تجلو عنها الشوائب وتصهر منها المعدن وتصفّيه .

ليس رومانتيّاً مهما عرفنا الرومانتية بأوسع معانيها وإيحاءاتها (ولن يغريني شيء - أياً كان - بمحاولة التعريف الآن وفي هذه المرحلة المتأخرة بالرومانتية، أظننا جميعاً، نعرفها على العموم) فالمازني لم يرخ عنانه قط لدايونيزيوس، لم يغلبه قط على أمره جماح الأهواء، ولم تحلق به قط . أو تهو هويّاً فاجعاً أجنحة الصبوات الغامضة ولم ينفلت قط من رقابة عين العقل وتقليب الفكر ولم ينج قط من تمحيص العواطف والانفعالات بل تشريحها، ولم يدع نفسه قط تتطلق حتى مداها بل هو دائماً يردّها إلى مكروهاها، ويحملها على التوقف، حتى في قلب غمار النشوة المذهلة عن الوعي . وعلى الالتفت إلى وراء وأمام معاً.

وليس في ذلك - حتى - وجه ،مقلوب ،ومألوف من الرومانتية وجه العكوف على الأهواء الخائبة للذات واجترار حبوطها بالمضغ المستمتع الطويل للأحزان والأشجان .

هناك، أولاً، عند هذا الكاتب دأب عقلي على التحليل والتشريح لا يفتر، يقترن دائماً بنشوة الحس فيحكمها ويعدّلها بل يوقفها أحياناً إيقافاً في مسارها فيعطّلها ويبطلها، ولكنّه لا ينفرد قط، فيجفّف الحياة ويحيلها صيغة متعلّلة جامدة غاضت منها الدماء.

هناك، ثانياً، حسّه القاطع - كالسكين المرهفة السن، بالكاريكاتير الاجتماعي .

هناك، ثالثاً، سخريته بالنفس، إلى جانب حملته عليها، وتهكمه الوديع بالآخرين، إلى جانب رحمته بهم، ومراح طلق، خفيف الدم، لا يمكن أن يخطئه الذوق المنصف. وهناك بعد ذلك عنصر خرافي فنتازي، مستتر مكنون لكنه هناك، في روايته وكثير من قصصه، لا يحاول أن يجد له الكاتب تبريراً بل يضعه هناك عقدة لا حل لها غير مفسّرة.

وهناك، أخيراً ، صياغة أسلوبية لها وقعها الفني، لها سبحاتها الشاعرية، نعم ولها أيضاً إيجازها المبتسر المشفي على الاستهتار في مواقع كثيرة، تكاد توحى به بالافتضاب المركز عند فئة كاملة من الكتاب المصريين، غربيين أو من شباب المصريين الذين ينسجون على غرار همنجواي عندما يقول لك كلمته، ويمضي، ينفذ يده منها كأنه الواحد منهم يروي لك الحكاية على رغبه أبعد ما يكون عن رغبة في الإسهاب ويتركك وحدك وأمامك موقف تام ومنته وصورة حادة الملامح وكاملة

أين ذلك كله من اللون الرومانتي في الأدب والأبطال الرومانتيين؟ على أن هناك، بالفعل، ما يبرر عند إبراهيم الكاتب ثوران شبهة الرومانتية، ففي تناوله الفني ما هو خليك أن يغرنا عن هذا الخط الدقيق الذي يفرق بين الرومانتية وبين تيار الوعي الداخلي الذي تزعم أن الثنائية الإبراهيمية إنما تنتمي إليه مع تحفظات وتعديلات على هذا النمط الروائي، تسلك الرواية آخر الأمر في مسلك خاص لا ينتسب إلى نوع بعينه، جامع ومانع من الأنواع النقدية، قد نختلف في مدى اكتماله الفني - مادامت قد

اختلفت الأنساب - ولكن من حقه علينا ومن حقنا على أنفسنا أن نرى مدى الصدق والتوفيق فيه، كما نرى علّة الإخفاق أحياناً ومجانبة القصد القويم في البناء والتعبير.

إن ثنائية إبراهيم المازني مسيرة بحث، وافتقاد، تصل إلى نهايتها الضرورية الطبيعية ببث بذرة التجدد، دون أن تصل على أي حال إلى غايتها المستحيلة بطبيعتها. هي رحلة طويلة متقلبة المراحل سعياً وراء تعويض عن حرمان أساسي لا تنتهي بالبرء من فقدان، بل بتعميقه ولكن على مستوى الهبة والعطاء هي انطلاقة إلى الأمام، بغية العثور على شيء لا وجود له في مكان ما مغامرة في المستقبل جرياً وراء شيء لا يقع في الزمان .

في بصيرتي بهذه التجربة الفنية أن البطل إنما يقذف بنفسه في خبرة واحدة متصلة مقضي عليها - بطبيعتها نفسها - بالحبوط، لكن الإقبال على معاناة الخبرة وخذه هو الانتصار الوحيد الممكن على الحبوط . وفي الوسع أن نسمي هذه الخبرة أسماء شتى : هل هي الوصول إلى البذرة الخصيبة الكامنة في الحياة، قلب الحياة الغض الثر الدسم التربة؟ هل هي العودة - حيث لا زمان ولا عودة - إلى الأصل والجزر الدفين المذخور فيه لبّ الوجود نفسه؟ هل هو - بلغة مصطلح علم النفس التحليلي (مهما كان في المصطلح من صلابة المواضعات وجفاف بطاقات التسميات) - صراع الطفل الأبدي في قبضة المركب الأوديسي ضدّ سطوة الأب الغائب، ونحو حنان الأم الحيوية؟ هل هو الحنين إلى الأم الأولية، إلى ينبوع الخير الحسي والوجداني في مواجهة عسف مبدأ الواقع والضرورة؟ إن المركب الأوديسي هنا يثري كثيراً باستيعابه مضمونات تتجاوز الموقف العصابي وحده وتنطوي على حدس للموقف الإنساني كله بإزاء مشكلة المشاكل الحياة والموت ذلك هو التصور الذي يكسب هذا العمل الفني معناه الكامن وهو تصور في يقيني، مشروع ومبرر ومدعم بالتكوين الداخلي للعمل نفسه.

وهو من ثم ليس عملاً من نوع اللون الرومانتي"، بل من لون رحلات أبطال القرن العشرين - هم على الأصح ولا أبطال القرن العشرين - في العالم الداخلي الذي يتخذ لنفسه حدود العالم الكوني كله.

إن الإشارات الموحية التي تومى إلينا فيستضيء العمل كله إبراهيم الكاتب بدأ رحلته - أو بدأ الوعي الفني برحلته - عقب وفاة زوجته الأولى. ففي هذه الوفاة صدمة تتجاوز مجرد فقدان الرجل لزوجته، صدمة وقعها أعمق بكثير لأنها ابتعثت شحنة كامنة، متربصة ملجمة ولكنها غير مروضة، شحنة فقدان الأولي الأصلي الذي لا شفاء منه، شحنة الحرمان المروع الأول الذي لا يمكن أن يفهمه الطفل أبداً ولا أن يقبله أبداً، الفطام المزدوج: الحرمان من الأم، والحرمان من الزوجة - بديلتها - نتيجة لقدر لا يمكن أن يفهمه الرجل أبداً ولا أن يقبله أبداً. ومن ثم فإنه يذهب في مغامرته المستحيلة الهدف: السعي إلى العودة للام المرأة الحبيبة معاً، أو على الأصح السعي إلى بلوغ النقطة المتوهجة المشعة الغنية الحية الوحيدة في قلب كثافة الواقع المادي القائم الصّلب.

وليست ماري وشوشو وليلى في إبراهيم الكاتب، ولا عايذة وميمي، وتحية في إبراهيم الثاني إلا معالم الطريق المحفوفة بالأخطار في هذه المغامرة عوداً على بدء ولكن لا عود هناك، إنما هو البدء الأبدي الذي لا سبيل إليه ولا انطلاق منه إلى مكان أو زمان.

لكن ما يعدّل هذا الموقف، ويغنيه ويفسره في نفس الوقت هو أن الطفل الأبدي في إبراهيم قد لجأ - كما هو الحتمي هنا - إلى أن يتوحد، بالأب، بالمنطق، بالعقل بمبدأ الضرورة، بحكم الواقع، ومن ثم نشأ هذا التوتر المشدود بين قطبين متضادين متجاذبين في ساحة واحدة هي ساحة الصراع الداخلي في نفس إنسانية مرهفة الاستجابة، بل في النفس الإنسانية على إطلاقها التوتر بين الحياة في كلّ مجدها الحسي وروعة لذاتها، في كل صميميتها وداخليتها، وبين كلّ ما هو خارج الحياة، كل ما هو قانون غريب مفروض على انطلاقة، الحياة كل ما هو ثابت، جامد ومتحجر. والبطل يجمع في تكوينه الحميم هذين المتناقضين معاً، دون حلّ.

ليس غريباً إذن أن تنطلق منه هتفة التشاؤم المريرة لأن كل شيء عبث وقبضة تراب، وأن يمضي مع ذلك يعب من عباب الحياة الزاخرة الجائش بالمتعة والحب، دون ري أبداً، دون وصول إلى حافة الإشباع، هو تانتالوس المحكوم عليه أبداً بحرقه الظمأ والأوام الصادي وهو مغمور في لجة المياه العذبة السلسال.

وعلى ذلك فإن "إبراهيم الكاتب" ليس مجرد ثلاث لوحات متعاقبة متجاورة مترابطة إحداها بعد الأخرى، موضوعها علاقة إبراهيم بماري، ثم علاقته بشوشو ثم علاقته بليلي كما يذهب إلى ذلك الدكتور علي الراعي، في تحليله لتكنيك الرواية على العكس تماماً، هي تطور حتمي في مسيرة متصلة لا انقطاع فيها تترتب المرحلة منها على سابقتها وتتبع منها، وتقوم فيها كل من الفتيات الثلاث بدور يكمل الصورة الكلية، ولا غنى عنه فيها . هنّ - إذا شئت - ثلاثة جوانب كلّ منها ناقص في ذاته، قاصر عن بلوغ الغاية، ولكنه ضروري ومقوم أساسي من مثال واحد عظيم وباهر ومستحيل التحقيق: مثال المبدأ الأنثوي الشامل، المبدأ الأمومي الخصيب المبدأ الحيوي.

ميمي، الممرضة الطبعة الحنون : خيل إليه فترة، وهو يرقد في المستشفى عاجزاً كأنه طفل، أنها هي التي سوف تقوم مقام الأم، كان المستشفى جزيرة منعزلة عن العالم منتزعة من أحشائه وفيها دارت دراما صغيرة من التحوّل، والتقمّص . لقد حسب الطفل الأبدي، المتوفّر مع ذلك أبداً، أنه قد آب إلى فردوسه المفقود، ووجد كنز الحياة الضائع. ولكنه سرعان ما خرج إلى المعتكف، ولم تعد ظروف الحياة تتيح لبديلة الأم هذه أن تؤدّي دورها - كأنه دور في إحدى مسرحيات سوفوكليس، كما يقول . لم تعد العواطف مركّزة ولا بعض الحيوانات متوقفة على بعض. وعندما عادت إرادته إلى الصحة بعد الوهن رأى أنه لا يستطيع أن يرضاها زوجة وأن اتخاذها خليفة ولا يحلّ مشكل حياته ... ولا ينيله ماريه، ولا يبلغه ما يتمنى من السكون إلى الحبّ المنزلي الذي لا يعدل به شيئاً. نعم لا يبلغه ما يتمنى من السكون الذي يحلّ مشكل حياته .. لا يعيده إلى دفء الرّحم الأولى واستقرار الأمن والرّاحة البدائية. وهو من ثم يسافر إلى مرحلة أخرى - بل مراحل - في مسيرته. وعندما يعود منها مثبطاً خاوي اليدين يراها نائمة كأنها ميتة .. فيقطع نهائياً هذه العلاقة التي كانت قد ذوت وصوحت وجفت بالفعل وليس في إبراهيم من قسوة ولا في عمله من سخافة، لقد ماتت ماري بالفعل في عينيه، لم يجفها لمجرد أنها كانت نائمة، والنوم هنا رمز كامل للموت لم تعد ماري المسكينة تمثل دور واهبة الحياة في مسرحية تدور في معزل عن الحياة، بل لم تعد تجري الحياة نفسها فيها، انكشفت على حقيقتها قناعاً جانياً هشاً كأقنعة المسارح ليس وراءه شيء وأصبح من الخيانة لنفسه أن يواصل معها هذه العلاقة التي انبثت في الحقيقة بمجرد خروجه من المستشفى. ومن ثم فإن قطع هذه العلاقة إنما ضرورة فنيّة منطقية ، لا مجرد سخف أو تنصل من المسؤولية.

ومن الظلم كثيراً أن نضع سلوك إبراهيم هنا في سياق اجتماعي يقوم على رفضه الزواج بها لأنها أدنى من طبقته، فليس في العمل الفني كله أدنى مبرر لهذا الفهم، ومع ذلك فقد رفض أن يتخذها عشيقاً، وقد كان ذلك في وسعه اجتماعياً وطبقياً، فما ضرورة التفسير الاجتماعي إذن؟ أما شوشو فهي البطلة الحقيقية في إبراهيم الكاتب : أقرب بطلاته إلى المثال، وأبعدهن عنه في وقت معاً. هي نضرة، جسور، تعتلج في صدرها ذلك إحساسات أغمض من أن تتولى الكشف عنها عبارة، أو أوجع من أن ترفه دمه" وهي تعرف اسبينوزا وتولستوي وفرويد وموباسان وبرنارد شو (هل المرأة عند المازني انعكاسات وإسقاطات من جوانب من صميم نفسه؟) وهي معابثة، مرحة، متدلة ومتجبرة معاً، طليقة النفس، ساذجة وجليلة معاً، ورائعة الجمال في نضارة منها الباكورة، رقيقة كالنسيم كالزهرة المتضوعة أريجاً عباقاً، وقد انعقدت أصرة الحب المتبادلة العميق الزاخر بينهما فما الذي حدث؟ لماذا لم يجد فيها ما ينيله مأرب حياته ويحل مشكلها، ويبلغه ما يتمنى من سكون وراحة؟

لأنه في الواقع، لا يريد.

وأية قراءة أخرى للرواية لن تحيط بدلالاتها، إن العقدة الظاهرة تدور في سياق اجتماعي، والتسويغ الذي يقدمه الكاتب، على المستوى القريب السطحي، هو أن شوشو صغرى أختين لأم تتزوجا بعد ولا بد وفقاً لعادات والتقاليد الاجتماعية السائدة أن تتزوج سميحة، كبرى الأختين أولاً، وإلا ذهبت ظنون الناس مذاهب شتى، وهكذا، ويوشي الكاتب هذه العقيدة بكل ما يؤيدها في رأينا ورأيه فيسوق حكايته عن نجية أختها المتزوجة التي تنسج مؤامرة تهدف إلى تزويج إبراهيم وسميحة، وعم الأقارب الذين رأوا في سميحة من صغرها زوجة إبراهيم وعن عناد نجية واندفاعها نحو رفض إبراهيم، وسوء طبع سميحة، وقلة حيلة شوشو، وعن دور الشخصيات الأخرى في التعجيل برفض الزواج إلى آخر ذلك، ويقيم الكاتب بناء كاملاً سطحيًا يدور حول سيطرة التقاليد الاجتماعية في هذا الميدان.

ثم يهدم البناء كله في جملة واحدة.

وتتزوج شوشو - مع ذلك - قبل سميحة وبرغم كل التقاليد والعادات، وعناد نجية، وانكسار قلب شوشو، ولكنها تتزوج من غير إبراهيم.

هذه البساطة العجيبة التي يهدم بها الكاتب ذلك الصرح الذي عني بتشبيده، إنما تشي بأن العقيدة الحقيقية ليست في العادات والتقاليد الاجتماعية، بل في شيء آخر، وأن الرواية لا تدور حقيقة

على المستوى الاجتماعي وحده، وأن العقدة الاجتماعية كلها محلولة من الأصل لا تستحق هذا العناء، إنما هي تعلقة-واعية-أو غير واعية- لا يهمنا ذلك كثيرا -لدراما أخرى عميقة تجري في المستوى النفسي، أو في مستوى الوعي الداخلي، في مستوى العلاقة بين هذا الوعي المضطرب وبين العالم الخارجي الجامد الصارم، وليست التقاليد الاجتماعية، في رأيي، غير استعارة أليجورية تستتر وراءها قوانين أخرى مطلقة، قوانين الرفض الكامنة في صلب هذا النوع من الحب نفسه وفي صلب علاقته بالعالم.

فلم يكن حوط الحب بين إبراهيم وشوشو راجعا إلى رفض القوانين الخارجية فقط، بل كان راجعا أساسا إلى أن إبراهيم-على حبه الصادق الذي أشرف به على التلف-لم يكن قط يريد أن يتزوج شوشو، بل لم يكن من الممكن له أن يتزوجها، وقد كان سلوكه كله يتم عن ذلك بجلاء، فلو أنه دارى واحتال -على أدنى وجه-وكما تقتضي ذلك ضرورات التكيف مع الواقع الاجتماعي -لوجد نفسه على اليقين محل الدكتور محمود الذي تزوجها، قبل أن تتزوج سميحة في نهاية، بل كانت الفوز متاحة له بأوسع مما أتحت بكثير لبديله، ولكن إبراهيم رفض التخلي عن (كبريائه) رفض الانتظار قليلا، والتقدم بحرص وعلى هيئة نحو غرضه، رفض أن يقوم باللعبة الاجتماعية- أو الدور الاجتماعي- لأن الدراما المؤسسة التي تجري هنا ليست في الأصل دراما اجتماعية، وهو الوحيد الذي يدرك ذلك ، في أعماقه، ومن الظلم أيضا ولعله من حصور البصر" أن ننسب إليه القعود على تحمل التبعة والمسؤولية ،أو أن ننسب إليه الشطط الرومانتي المنهزم ،أو الركون إلى الهوى النرجسي بالنفس ،فقد كان إبراهيم صادقا كل الصدق مع نفسه ومع الآخرين ،كانت هزيمته إرادية مقصودة برغم حبه المشتعل ،فلم تكن شوشو هي ما يسعى إليه، وليست هي البذرة المعطاء التي يعرف فيها عمق أعماق الحياة، وليست هي نقطة البدء ولن تكون له، كما كانت تحية في"إبراهيم الثاني " إلى حد ما ،هي الأم والزوج والصديقة، لأن شوشو أساس كانت نبتة غضة في أرض أبوتّه،كانت بديلا مقلوبا للأم أي أنها كانت في حقيقة الأمر بنته وطفله ،ولم يكن يسعى إلى بنت أو طفلة وكانت أيضا على مستوى آخر ، قرينة للطفل الأبدي عنده ،أختا في الحقيقة لا امرأة ،" فقد كانت لأخر عهدة قبل عام طفلة ألقاها في هذه اللقية امرأة بارعة الشكل مشوقة القد" وكانت بنت خالته ،لا بنت عمه مثلا، فهي متحدرة من الأم لا من الأب وقد رباها على حجره وكان يلاعبها بالكرة ،فيرتج ثدياها فيقصر،لأنه " أشفق على نفسه" (ولا يفوتنا أن نلاحظ هنا مدى إلحاح إبطال المازني جميعا على نفسه) (ولا يفوتنا إن نلاحظ هنا مدى إلحاح إبطال المازني جميعا على هذا الجانب الأنثوي بالذات ،فهم جميعا تفتنهم المرأة الناهد وهم بلا استثناء متعلقون

بثدي الحبية والصديقة تعلقا يكاد يثير الفضول ،يتحسونه و يكررون عليه أيديهم :الثدي ،علامة الأم وينبوع السعادة الطفلية الأولى).

ولم تكن فورة شوشو فجأة امرأة مكتملة واندلاع شبابها أمام إبراهيم إلا حافظا أيقظ عنده لجاجة السعي إلى المرأة الحقة إلى المبدأ الأنثوي الذي يضم الأم والمرأة والعشيقة والزوج ،لا الطفلة البنت ،مجتمعة في بؤرة واحدة مركبة عميقة الخصوبة .

وهو قد رفضها عامدا لأن حب شوشو كان يتمثل له حاسما ،كالزهادة لمن لم يجد لعلّة نفسه شفاء في الجلاذ والضرب في زحمة الحياة ،وكان يبدو له بعد أن انتهى إليه بمثابة الرفض للحياة ورفض الحياة على كل سحره ،لا يزيد النفس إلا إجماء الزهادة قد تكون منجى ولكنها يأس وهي على كل ما تدل عليه من القدرة على التسامي فوق مغريات الحياة بأن يرد المرء يده ،بل بأن يمد يده إلى الثمار فيجنيتها ،ليس أصرح من ذلك دلالة على ما تستبصر في هذا الموقف من معنى ،هو لم يرفضها تنصلا من التبعة أو رفضا للحياة ،بل جريا وراء سعادة يبتغيها وإن كان يراها مستحيلة كانت شوشو، وظلت دائما ،جانبا واحدا بريئا وصافيا مقتطعا من هذه الوحدة الغنية المستحيلة المنشودة:وحدة اصل الحياة ولبها ،وحدة التدفق والانطلاق لكل القوى الداخلية المنهومة إلى الإشباع القوى المتلاطمة في نفي نفس الطفل الأبدي ،لهذا كانت شوشو ساحرة ولهذا أحبها ولكنه في عمق ما كان يرفضها أساسا ويعف عن القبض عليها يملء يديه كما كان يفعل مع كل النساء في حياته ،ويشتاقها اشتياقه إلى جانب من البراءة والنصاعة يعرف انه موجود ومفقود معا ،كان حبه لها أساسا حب الأب الحاني لطفلته أو طفلة إمرته ومن ثم فقد كان الحل الخلقي الوحيد هو أن يهزم بإرادته ،هذا الحب مهما كان مضطربا لا عجا.

أما ليلي فهي الجانب الصريح السافر ،العاري تقريبا من "المرأة الأم" وهي أقوى صورها جذبا واحفلها بعرامة الانطلاق وجيشان قوى الحياة المبرأة عن كل مغض وإبهام هي موضوع الشهوة ،وممحط إشباعها ومناطق حبوطها في الوقت نفسه ،(فإن الحياة فنّها - أقوى فنونها- التنشيط، كما يقول. هي صورة الأم المعشوقة في حلم الشهوة الأوديبي، فإنها تحنو عليه، وتبره في مرضه الجديد، بل هي تنفيذ حياته، أنها تهبه الحياة، أو على الأصح تهبه للحياة، تلده من جديد، ولولاها لقضى بالتأكيد، وهو (يحب أن مجرد وجودها شقاء، وأن نظراتها سماوية، وأن حركاتها تقتر أعضاء وترخي جفونه وتشعره بالسعادة، ويستمد منها الهداية والإرشاد، فمن تكون هذه غير الأم الأبدية؟

(وقد لثمها غير أنه أحس أن اللثامات عبث وباطل، وأنها فراشات تتسامى إلى نار الجوع التي يحسها طاغية، مع أن ليلي جهدت أن تسقيه حتى تغيثه، وأن تعطيه حتى ترضيه، فقد كان يخل إليه وهو متسلق إلى جانبها أنه يستطيع أن يرى الكون وأن يقدره مختزلاً في جسم جميل، ولا يستطيع أن يستحوذ عليه وأن يجعل استيلاء عليه تاماً كاملاً).... (وقد صدق من قال إن الحب قوامه التطلع...).

هذه المسيرة كلها مسيرة التطلع إلى جوهر الحب المطلق الشامل من وراء قناع المتعة الجزئية، مهما كانت سقياها حتى الرضا والغثيان، التطلع إلى مثال الأم المرأة الكاملة، المثال المستحيل الذي لا يقع بعد الفطام عن الفردوس الطفلي في أي مكان وأي زمان، والرواية كلها منذ البداية حتى النهاية حافلة بالإشارات الجميلة الموحية بهذه البصيرة الوحيدة الممكنة التي تضيء لغز الثنائية، وما أظنني بحاجة إلى مزيد من الاستشهاد بالمتن في هذا المجال، وإنما أطلب من القارئ أن يعود إليها وفي ذهنه هذا النوع من التفتح لقبول مثل هذا الفهم حتى يرى الرواية في نورها الداخلي، وإبراهيم يحل هذين الحبين بنفسه، حبه للشوشو وحبه ليلي، فيقول لنا في غير خفاء (هما حبان مختلفان يمثلان في مظاهرها وفي جوهرهما مذهبين مختلفين: رفض الحياة، والاستغراق فيها، ولكنهما من حيث النتيجة سيئان) وإنما نزيد فنقول إنهما جانبان من حب واحد عظيم موضوعه "الحياة" في لبها وجوهرها وأصلها في بؤرتها: (الأم المحبوبة).

وعلى ضوء هذه البصيرة ندرك لماذا تسلك ليلي سلوكها الغريب المفاجئ في الرواية، لسنا هنا في مجال أحداث (واقعية) تحتاج إلى تبرير مقنع، وقد شهرنا مثل ذلك في كل من حالتي شوشو وماري، وكانت البنائيات "الواقعية" لها منطقها الخاص غير الاجتماعي وغير الواقعي.

وعندما تقطع ليلي على نفسها عهداً بأن تنزل عن إبراهيم، وتندحبها له في صميمها، لكي تتركه لشوشو التي انحسر طيفها تماماً وانسد الستار عليه، لم يعد لها منذ لأن دور على الإطلاق في الدراما، وعندما تعتمد في سبيل ذلك إلى أغرب أن تعتمد إليه امرأة، فنتهم نفسها كتابه، وزورا، وفي غير ضرورة، بنوع من العهر والفجور: (أتصنع الذويان بين ذراعيك وأنت تضميني وتعصرني.... أتصنع أن روحي كلها قد صارت على شفتي وأنت تمصها وتعصها، وأطلقت من عيني وأنت تحرق فيها وتمسح لي شعري... هي صناعة أتقنتها يا صاحبي بالمرانة والتدريب..)

وهذه الرسالة التي قرأها، ومع ذلك احتال علينا الكاتب حتى كأنه محاها أيضاً، كأنه لا يقبل أن تكون موجودة، فصور لنا ليلي تخطفها ثانية وفي ظنها أنه لم يقرأها، كأنه الكاتب يقول لنا -في

منطق اللاوعي الذي يعترف بالنقائص -إن الرسالة موجودة وغير موجودة معا، موجودة لأنها حلم شهوته العريق، بالأم العشيقة، بجوكاستا الآثمة القديمة، في ليل فطام الطفولة الملبد، وغير موجودة لأن في تلك المنطقة المخوفة من اللاوعي أيضا سطوة الأب الذي توحد بالضمير والقانون، بالأنا الأعلى الذي لا يقبل الحلم وينكر الليل.

وهكذا تمضي المسيرة في دورة كاملة، عائدة إلى نفس نقطة البدء، ولكن في طبقة أعلى، وقد انتهى كل شيء -إلى حين- ويختتم إبراهيم جولته الأولى وهو يعود إلى أمه العجوز المطهرة التي صفتها محن الأيام وهي تتمتع له بالدعاء بينها تتداول حبات المسبحة بأصابعها، تدعو له بما تشتهي نفسه وترفضه في وقت واحد: بالاستقرار والسكينة.

ولكن إبراهيم يجد في صحراء معادلا كونيا آخر للعودة إلى الرحم، في عاله الداخلي الذي لا ينفصل عن العالم الخارجي، ومن الظلم مرة ثالثة أن نرى في الصحراء عنده مجرد رمز لإبراهيم نفسه، فليس في الرواية كلها صيغة بنائية واحدة حميمة تبرر هذا الفهم وهو يقول: (أن عن صحرائي أعدي، تلك التي يجاوب في خرابها قلب قلبي....لكم توهمتها وأنا أضرب فيها وأطوف في فيافيها وجها مستعارا يبدوا فيه الوجه الأعظم متقنعا، ولكم وقفت أدق الرمل بقدمي وافحص فيه بعصاي كالذي يريد أن يرقبها بالعزائم ليشفيها من هذا السحر الذي ضرب عليها وألزمها المحل...كيف لا تتفض عنها هذه الرمال وتبرر للقمر .. في مثل وشي الرياض تتفح روحا وريحانا.....)

هذا هو إبراهيم إذن إنما يريد أن يبرئ الصحراء من جذبها ومحلها ونضويها، أن يبرئها بالحب حتى يجاوب فيها قلب قلبي، يبرئها بالغوص فيها والفحص في رمالها، بإزاحة وجهها المستعار حتى يعثر على الوجه الأعظم: على وجه الحب الشامل، وجه الخصب والنماء، تلك كلها رحلته، وزوجته الأولى -البديلة الأولى التي أثار فقدانها صدمته، وكان حافزا لانطلاقه في مسيرته- ترقد في قلب هذه الصحراء، متوحدة بها أيضا، كامنة فيها وإن كان قد ضرب عليها العفاء- أو كاد. (فإنه ما يذكرها لذاتها، بل لما طابت به نفسه)، إن من الصدق الفني في هذه الرواية أن كل كلمة تكاد تشير إشارة صريحة وجميلة إلى الدراما النفسية الفاجعة التي حاولنا أن نستبصرها هنا، دراما البحث عن الحب الأول، والتطلع إلى مطلقه.

ولكن ذلك مقنع، بحيل فنية بارعة، لعلها جازت على المؤلف، ليست أدري حيل الصدام بالتقاليد والآداب الاجتماعية، حيل التسويغات لسلوك الشخصيات، حيل المراوغة، والتهكم بالغير والنفس

معا، حيل التصوير " الواقعي " الدقيق للمظاهر في كل الأحوال وعند كل الشخصيات وعلى الأخص فيها يتعلق بالبطل، فالحقيقة أن البطل هنا هو من أولئك " اللأبطال " أو " الأبطال الضد " الذين عرفهم الفن في النصف الأول من القرن العشرين، ولم يلق أحد من السخرية والتهكم والتعري من كل زيف وكل توشية ما لقيه وظلم أخير أن ينسب التصوير الواقعي للشخصيات الهابطة التي لا يراها المؤلف جدرة بحفاوته، كما ذهب على ذلك بعض النقاد، فإن كل الشخصيات عند الكاتب -وأولها شخصية إبراهيم وشخصيات الحبيبات الثلاث (أو على الأصح الحبيبة الواحدة) -تصور لنا بحيلة التصوير "الواقعي" بل الساخر المتهكم، منذ أو سطر، منذ التقديم الذي يهدي به إبراهيم المازني الراوية إلى نفسه، كيف يمكن أن نخطئ نغمة السخرية والجرأة معا في هذا التقديم إلى نفسه "التي لها أحيا"، وفي سبيلها أسعى، وبها وحدها أعني طائعا أو كارها؟ كيف يمكن أن نأخذ هذا الكلام على علاقته ونرتب عليه تهمة الأنانية والنضوب؟ كيف يمكن أن تفوتنا نغمة الصدق الذي لا يقسر إلا بأكثر من معناه الخارجي؟ وكيف يمكن أن نغفل القرائن الدامغة في حياة رجل - هو إبراهيم الكاتب وهو إبراهيم المازني معا - كانت كلها كذا وسعيا من أجل الآخرين، وعذابا مستعرا من وقدة وعي حار لم تخفف حدته قط، وكان -بشهادة معاصريه- كم أنس الناس ودا وأبشهم وجها وأكثرهم إقبالا على الآخرين وحفاوة بهم، وهو مع ذلك يعاني في دخيلته ما يشبه تصويح الجفاف وقفر الوحشة ومر العزلة، ولم يلق بعد ذلك تكريما في حياته ولا فهما بعد مماته؟ وكيف ينسب إليه النضوب، وهو من أغزر الكتاب إنتاجا وأعظمهم تدفقا بالعمل؟ أليس في عمله الفني نفسه، وهو عمل لا يتميز بشيء أكثر من تميزه بالخصوبة المدرار المعطاء، والحيوية، نفي بات لتهمة النضوب وتهمة العزلة عن الناس أيضا؟ الجذب عن الناس أعراض عصابية، أما الحفاوة بالعمل الفني فهي في ذاتها انتصار على المحل والقفل، ودلالة على النفس الريانة والوعي المخضل بالنهاة والتفتح واستجابة للنزعة المطهرة نحو التواصل -عن طريق المعرفة التي يؤتيها الفن بالناس، على أكثر المستويات صدقا وصميمية .

ليست "إبراهيم الكاتب" إذن رواية من اللون الرومانتي، ولا رواية هارب من الحياة عازف عنها، ولا وثيقة اجتماعية تدين كاتبها بالانضواء إلى زمرة أعداء المجتمع ومناهضي حركته.

إنني أرى في "إبراهيم الكاتب" بتبسيط يكاد يكون مخلا، رواية متسلسلة البنيان في منطقتها الداخلي، عميقة البصيرة، من أجل روايات الأدب العربي الحديث، هي رواية من روايات أبطال -

الوعي الداخلي، تضيق لنا الشقة الأولى في مسيرة بحث عن الحب المنطق بنقيضيه: الحب، والمنطق، ولا تنتهي الرواية مع ذلك إلا باكتمال الشقة الثانية من المسيرة.

والشرح الأساسي في الرواية-مع ذلك- هو أن لها مستويين: المستوى الواقعي الخارجي الاجتماعي، والمستوى العميق الاستبطاني الداخلي، فهي تبدو من الخارج رواية حب أحبطته التقاليد الاجتماعية، وفرار من المسؤولية الاجتماعية، والفساد فيها اجتماعي، وكأنه فساد أخلاقي في البطل الذي قد يلوح لنا- إذا أردنا أن نتخذ هذا الفهم اعتافا-خوارا لا يريد إلا الموت والحبوط، ولكنها من الداخل رواية بحث لجوج عن الخصوبة، وسعى إلى الالتحام بالحياة، أما الإحباط مفروض تحكمه قوانين نفسية وكونية لا غلب لها، قوانين الوجود نفسه، فالفساد هنا فساد موني لا سبيل إلى البرء منه إلا بفعل الإخصاب نفسه، والعودة إلى بذرة الحب الأولية في نطاق قبول التناقض الأساسي بين تدفق الوعي وحيويته وبين كثافة المادة وجمودها، وهو بالضبط ما تنتهي به الرواية، ولكن التركيبيتين البنائيتين، في الرواية لا تتطابقان تمام المطابقة، تجوز إحداها على الأخرى- تارة هذه وطورا تلك -في مواضيع كثيرة، ويجرنا الكاتب إلى السخرية الاجتماعية مرة، ثم إلى سباحات التأمل الشعاري مرة، في تسلسل قلق ومصدوع به شرخ لا يكاد يلتحم إلا قليلا، ومن ثم لم تتصهر البنات- الفوقية والتحتية-في الرواية انصهارا كاملا ولم تتداغما، ولم تندمجا كما تشاء ذلك ضرورات الفن التي لا ترحم، فكأن الفساد قد تسلل إلى الرواية -من حيث تركيب بنائها- كما تسلل إلى قلب الوجود نفسه، (يخيل إلى أنه من الممكن أن نكون نحن الأدميين وغيرنا من صور الحياة علامات فساد وانحلال، ومن يدري؟ لعلنا حشرات طفيلية يغض بها كيان ضخم، فهي تعبت فيه، كيان ظل موجودا أكثر مما ينبغي، ففسد وصار جديرا بأن يرمي أو يمحي).

أما إبراهيم الثاني فقد وصل إلى العقد الخامس من عمره، (خيل إليه أنه قد شاخ أو أشقى على الشيخوخة) لقد تقضى عتو أشواق الشباب، وتاب الرجل على 'تحية' وهي (الصديق والزوج والأم) معا في حسه بها، وفي واقع أمرها أيضا، كانت وهي بعد صديقة لا زوج، تتدبر له التغلب على العقبات الاجتماعية التي تقف في طريق زواجهما- أيضا -بل تنذره وتهده بالحرمان منها للأبد، فيقبل منها ذلك على عكس إبراهيم الأول، فقد تأتي في الحقيقة لكي تتخذ مكانها

ولكن المسيرة لم تكمل فصولا بعد، إننا نرى في عابدة طيفا باهتا لشوشو، نرى في ميمي شبعا آخر من ليلي، وإبراهيم الثاني بعيد تمثيل الدراما القديمة، من جديد، بإيقاع أبطأ، (فقد اكتسب بالأناة، على الأيام، الإنصاف حتى من نفسه، (وما أكثر ما حزن أو تألم ولكنه كان يستطيع وهو

يعلن ما يعانیه أن يمهد العذر للذي أورثه الألم أو الحزن.....وإن كان عصيبا-لطول ما راض .
نفسه على الحلم والالتزان) هذه صورة الأب تتأكد ملامحها، منذ بداية المرحلة الثانية، فإن بوسعه
الآن أن يدور حول التناقض الأساسي في حياته- لا أن يحله- بأن يدخل شيئا فشيئا في إطار
الأب حتى يبلغ في آخر مراحل مسيرته أن يحقق للصورة كل مقوماتها، هو هنا يبلغ النضوج أبا:
هو أب للزوجة، وهو أب بالفعل، وبعد أن أنبأته بأنها حامل (انحنى عليها وقبلها، وضمها ضما
خفيف، وجلس وأجلسها على حجره ، ومسح لها شعرها بكفه، وأسندها إلى صدره...وقال: أظن
أن أمي يسرها هذا، لو أمكن أن تدري) أهنك أجمل من هذا تصويرا للأبوة الحانية، وللقبول
الرخي، وللمصالحة بين المبدأ الأنثوي-المبدأ الأصلي للحياة- وبين الواقع، والنهوض بالعبء
الضروري في السير بالدورة حتى نهايتها؟ ولكن التناقض لم يحسم رغم المصالحة، فهو يقول إنه
يتغير كل ساعة، وقد تغير الآن، منذ لحظة....ولكن امرأته تقول: (لايمكن أن تتغير ليس
في عيني....ومالت عليه ولثمته (ولا في قلبي).

وبهذا نختم السيرة ختامها الطبيعي، ويتبرر في أعيننا، وفي الحياة إبراهيم.

ليست الطبيعة الخارجية عند إبراهيم المازني مجرد وظيفة فنية فحسب، ليست صورا مساعدة تؤكد
وصفه لحالات النفس، وليست ديكورا خارجيا بعين على الإيهام والإيجاء. هي في طني من
الحالات الوعي الداخلي نفسه، وإسقاط مباشر كامل للنفس على الخارج، بل هي أكثر من ذلك
مقوم من مقومات الموقف الداخلي الذي يعانیه الوعي ويبلوه (كان دأبه أن يدور بعينيه في نفسه
ليطلع على كل ما فيها، وأن يجيلها فيها هو خارج عنها ليحيط بكل ما وراءها، ولكنه قلما رأي
شيئا خارجها إلا من خلالها).

ومن أوقع فقرات (إبراهيم الكاتب) وصف ذلك الريف الشتوي المبهم الممطر الموحل الملبد الذي
تتشابه فيه المعالم في نوع من الرمادية الغائمة، أو تثور ثائرتة وتهمي سحابته الكثيفة الواحدة
فتغمر مجاله.

وما أقل ما عرف كتابنا هذا الريف الشتوي، وما أقل م أصغوا إلى تقلباته الحية، وما أقل ما خرجوا
عن إكليشيه الريف الربيعي الجتمد الذي يتردد في كتاباتهم بشمسية المشرقة الثابتة، كأنه حلية
ميتة أو قالب مرصوص بلا خصائص متميزة، أهو فقر في ريفنا ورثاة فيه، أم فقر في الوعي به
ورثاة في الحس به؟

هذا الحس الدقيق بالريف المصري، عند المازني، يؤازره تشرب يكاد يخامر أدبه كله مخامرة حميمة للروح المصري، بل القاهري بالذات.

ولكن الخصيصة الأخرى التي تفجؤنا بين الحين والحين في كتابات المازني هذا التوقف فجأة في مسير الوعي، أمام الطبيعة، فإذا كلّ شيء هي، متحجر، مظلم، جامد، كأنها لمسة الميدوزا التي تحيل كل شيء حجراً، فيغيض ماء الحياة من كلّ حي . هذه الوقفة المفاجئة في الحس، هذا الشلل الذي يحول الوعي النابض المرهف إلى موضوع خارجي قاتم، يحدث عند المازني في فترات التأزم الذي لا يطاق. وهو - بالطبع - بصيرة نفسية وفنية صادقة فضلاً أنه حيلة أو تقنية بارعة وناجعة، من حيل الدفاع عن الذات أمام الهجسيات التي لا راد لها. فهو عندما أوشك أن يحدث حبه المحتدم لشوشو يتيقظ، وأزمته القادمة المدممة التي لا حل لها بإزاء ذلك الحب، يقف ووراءه شوشو لا يحس بها، ينظر إلى السواد المطبق : (استحال كلّ شيء في السماء والأرض صورة مرسومة . كان هاوية من الخرّس قد ابتلعت كل صوت ونأمة ... كان الأرض قد ضرب عليها السحر شيطان وألزمها حالة غير إنسانية يعيى الإنسان عن نعتها وكأنها في غيبوبة أفقدتها هذه الدنيا التي أنامتها عين غير مرئية) .

وجاءته هذه الحال من الانفصال والتحجر مرّة أخرى، في بداية أزمته ليلى: «إنه راقد بوجه من الخشب ... ذلك السكون الذي يجعله يتوهم أنه يحلم بنفسه، وأن حياته وجسمه وكلّ شيء . كل أولئك ليس سوى حلم يتراءى له، وإن كلّ ما يبدو لعينيّه ويجده قلبه ويجنه صدره ويقع له - هذا كله قد حدث من قبل في مكان آخر ووقت غير هذا .

ومن فضل القول الآن فيما يخيل إلي أن ألمح إلى كل نقائص الرومانية في رؤية المازني الفنية، لا في ثنائيتها فقط بل في كل كتاباته القصصية، فهو أدق الناس حساً بالخدوش والثغرات والنقائص الواقعية، منظوراً إليها بمنظار بلوري رائق شفاف وهو من ألطف الكتاب سخرية ومعايشة لنفسه وللناس ، فهو يبدأ (إبراهيم الكاتب وينهيها بالسخرية من نفسه، وهو يعطي للطبيب اليهودي الذي قام بإجهاض ليلى اسم الدكتور أفرايم) وهنا أكثر من مجرد المعايشة بنا وبمنفسه بل فيه حدس وإحياء بأنه هو نفسه الذي أجهض ثمرة حبه وقضى على بذرة الخصب في نهاية المرحلة الأولى من مسيرته، وكأنه يستشرف عكس النهاية الضرورية في آخر المرحلة الثانية من مسيرته .

الأمثلة ومن التي نجتزئها اجتزاء لأسلوبه المضاد للرومانسية أنه مثلاً تكون علاقة حب في قصص له بعنوان «ناهد»، فيأتي بنا إلى حدائق القناطر الخيرية (وهي من مشاهد قصصه القصيرة

المتكررة الأثرة إليه) ويقول عن الفتاة: (ولكنها كانت مسرورة . النبيذ الماسخ - وهذه الدكة الخشبية الناشفة -والأرض الخضراء المتموجة والأشجار الباسقة الهرمة - والشمس التي تملأ الدنيا بشراً ودفناً. وأخيراً هذا الرجل).

هذا مجرد نموذج للمقابلة البارة في قصصه القصيرة بين عناصر الواقع المتآلفة بخشونتها ودمائتها معاً، أما أسلوبه البياني فما أظنني في حاجة إلى الإفاضة فيه، فمن الواضح تماماً أن للمازني أسلوبه المتفرد الذي يسمو - طبقات فوق طبقات - على أسلوب الكثرة الكاثرة من كتابنا العصريين والقدامى على السواء. وهو محدود في الطبقة الأولى من كتاب العربية القصصيين المبدعين في أسلوبه المعجز بنضارته وحيويته وبمرونته ومتانته معاً. لقد أسعدنا المازني جميعاً، وكثيراً ، بثرأ لغته وكشوفه فيها. ولا أكاد أسلك مسلكه - في هذا المجال - من كتابنا المعاصرين إلا اثنين يوشك أن يكون لا ثالث لهما : يحيى حقي وحسين ذو الفقار صبري. وقد نحت لنفسه هذا القاموس الغني الفذ بدوام معاشرته للقدامى من كتاب العرب وصلته الحميمية بالمحدثين من كتاب الغرب على السواء. أما ولعه بالتركيب الشعبيّة يداخلها في صلب لغته - وأمثلتها لا عداد لها . فقد جعل لتلك اللغة مذاقاً خاصاً حبيباً إلى القارئ المصري خاصة، نستمتع إليه، على سبيل المثال القاصر المحدود وهو يقول: "فلو أنها رأت ما أرى لطقت وانشقت مرارتها من الغيرة والكمد أو على ذراعه فتاة مليحة منظرية" أو (دبت بها الرجل بين وعور الحياة أو أقول لنفسي وقعت وقعة سوداء أو لكن عينه . على قصر نظرها وعمشها - بقيت تزوغ) أو (خشي أن تزل قدمها في الزحاليق) وهكذا بلا حصر ولا عداد .

على أن تلك كلّها هي السمات الظاهرية لأسلوب المازني - مع عظمتها وروعة إنجازها - ولكن المهم حقيقة هو شغوف هذا الأسلوب عن صاحبه، وصاحبه هو هو البطل في كل عمله الفني - بل التصاقه به، فهو أسلوب متدبّر، محكم، يدير النظر في النفس ولا يغفل عن الخارج قط، حسّاس كالوتر المشدود، وعمر، ومر، لكنه على قوته ،دمث سريع الفيء إلى الرّضا، وعلى الرغم من لينه وسماحته فيه صلابة وعنف وتمرد ... تلك كلّها من أوصاف البطل في قصص المازني لكنّها أيضاً أصدق الأوصاف لأسلوب المازني. والمطابقة هنا أكثر من أن تكون مجرد مصدق للمثل السائر بأن الأسلوب هو الرجل، فالأسلوب هنا هو الوعي الداخلي بكل وعوره وسهوله وشطحاته وسبحاته هو أسلوب يقترن بالحركة الداخلية للنفس الحساسة اقتراناً عضوياً.

لذلك لا ندهش عندما يقول لنا المازني : إني لأكتب الآن وكأني أضرب بالسياط، ولا أكاد أبداً حتى أراني أعدو طلباً للغاية، ورغبة في الانتهاء». هو يكتب في حموة التداغم مع صميم ذاته دون انفصال، ودون هواده . وعلى عكس معمارية طه حسين القاطعة المشرقة القائمة بالعقل والمحكومة به وحده في دعاء الكروان مثلاً، وعلى عكس صرير أسنان التروس السيارة التي تكاد تسمعها، بل تصك سمعك في «سارة» العقاد، فإن صياغة المازني الأسلوبية صياغة لدنة مندمجة بمضمون الخبرة الانفعالية والعقلية في تداخل عضوي وثيق.

ولعل من المدهش مع أو المناجاة الداخلية يأتي بها في صلب السرد دون فاصل شكلي ويسلكها في ذلك أن المازني يستخدم تكنيك الحوار الداخلي عقد الحكاية دون تمهيد كلما اقتضت منه الضرورة الفنية ذلك، أضرايه من كتاب ما اصطلحنا على تسميته "وتيار الوعي" الغربيين، ولعله أسبق كتابنا في ارتياد هذا النهج .

ذلك إلى أنه يستخدم طريقة السرد الموجز المبتسر الغني بالإيحاء، وقد عرفناه عند همنجواي كما أسلفت القول، استخداماً يأخذ عليك أنفاسك . ثم هو يستخدم أيضاً طريقة التدخل المباشر فيحدثك وجهاً لوجه بين قوسين، كما يفعل الكتاب الذين يعمدون إلى نفي الإيهام، وإلى التغريب بمعناه البريختي المعاصر، وهو يدخل هذه الهوامش في قلب روايته، يقطع الحكاية ليعلق عليها أو يتهمم بها، أو يعابث قارئه ويداعبه، لا عن سذاجة في استيعاب فنّ القصة بتكنيكه التقليدي، بل عن عمد يقصد به إلى التباعد بين القارئ وبين وهم الاندماج في القصة، ليحقق من ذلك غرضاً فنياً .

وهو يستخدم هذه الطرائق الفنية الحديثة في قصصه القصيرة على الأخص، وهي قصص كاملة في نوعها مازالت حية بل متدافعة الحياة على رغم أنها تصف القاهرة عفا عليها الزمن في سنوات قلائل، القاهرة سكانها مليون وربع مليون ومازال من الممكن أن تتركب فيها الترام على راحتك، أو الحنطور ألم يكن فيها أوتوبيس؟ القاهرة جروبي و«سان جيمس في عزهما، ومازالت أمبابة قرية في ضواحيها وبيته في صحراء الأمام على حدودها، والقناطر الخيرية خلاء يسعك فيها أن تقبل حبيبك على هواك، وفيها البنات اليهوديات يعملن في المكاتب ويراقصن الرجال في النوادي الخاصة، القاهرة آخر العشرينات وأوائل الثلاثينات.

وهي قصص أقرب إلى المناخ التشيكوفي، وإن كانت المأساة فيها دقيقة المدخل، مسترقاً بها مستخفية، وفيها من مشاهد الحب أعذبها وأحلاها في قصصنا القصيرة، وأخفها على النفس وأضوؤها في القلب، وهي قصص تختتم بقبلة مع دعابة بارعة. والسخرية إحدى خصائصها

الأساسية، سخرية المعابئة والفكاهة التي امتاز بها المازني من غير مرارة كاوية ولا سخط مدمر سخرية الذي يعرف نقائص الناس وقصورهم ، وأوجه عجزه ويغفرها لهم لأنها من نقائصه وأوجه قصوره وعجزه هو نفسه . وفيها مع ذلك مفارقات تتأتى من ذكاء قاطع لامع كحد السكين ونظرة يسطع كل ء في ضوءها سطوعاً يدفعك برغمك إلى الابتسام والقهقهة، وفيها حوار شديد. اللوزعية إن صح التعبير، يبدو لك تلقائياً عفويّاً يتلّ بشكل طبيعي إلى نقطة انفجار الضحك - وهو بالفعل كذلك، وإن كان لا يخطئك أن ترى تدبيره والإعداد له والتصاعد فيه نحو ذروته في تمهيدات بارعة - حسوبة .

هذه السخرية - أيضاً - من أجلى الدلائل على الالتصاق الحميم بين المازني وبين المصريين عامة، والقاهريين بالذات، ومخالطتهم، وتجاوبه معهم .

ومن أجمل قصصه ما يعود بنا إلى أحداث طفولته الأولى في آخر القرن الماضي. مثل قصتي «الهارب» و«فتاة الحارة وقصته الطويلة الرائعة» «عود على بدء»، وللمازني عطف يدرّ به القلب على فواجع الطفولة الصغيرة، وحس يكاد يكون سحرياً بالمنطق الطفلي والنفس الطفلية، ولا يكاد يكون له نظير في ذلك، على الإطلاق في أدبنا العربي إلا في اللوحات الأولى من الأيام ... أيمن أن نعزو ذلك إلى أن الطفل الأبدي ظلّ أبداً يقظاً في دخيلة الرجل والشيخ؟ على أن بعض قصصه القصيرة لا تعدو أن تكون دعابات لطيفة وبارعة، فقط.

ولا أملك أن أفرغ من حديثي عن قصص المازني القصيرة إلا إذا عدت فأشرت إلى ذلك العنصر الذي أدعوه بالعنصر الخرافي الفانتازي والذي يدخل في أعماله بين الحين والحين شيئاً لا تفسير له، من خارج منطقة الواقع، يضعه أمامك دون محاولة للتبرير، ومن أعماق الأمثلة على ذلك ما يأتي في قصة له بعنوان (تفيدة) (تصوّر هذا العنوان) وهو يصف صاحبة هذا الاسم في طفولتها وحدها تتدفأ أمام النار المضطربة الخفاقة اللمان . من أين جاءت يا ترى هذه السعادة التي تومض بها عيناها أو تشي بها هاتان الشفتان الصامتتان؟ أحسست أن أنفاسي أسرع وأن الدموع تجول في عيني، فقد كانت الفتاة جميلة، وكانت الروعة قد غمرت صدري، بل ملا قلبي الخوف كأنما أشهد الحياة نفسها لا إنساناً فانياً مثلي ... نعم كانت الحياة نفسها تنتظر إلي من عينيها ... وبعينيها ومثل ذلك حكاية أحمد الميت في إبراهيم الكاتب، هو ميت بالفعل وإن كان حياً يسعى ويضطرب، ويكاد يقتنعك الكاتب أنه ميت. (هل هو قيمة رمزية أخرى في

الرّواية؟). وله قصص أخرى استمدّها من الأساطير موجعة وفاجعة بهذا العنصر الذي لا تبرير له والذي نسميه العنصر «الفانتازي» .

تبقى لي كلمة صغيرة أريد أن أدود بها تهماً أخرى ظالمة في يقيني أحاقت بالمازني بعد وفاته كما أحاقت به المحن الكثيرة في حياته. فقد اتهم أن فلسفته هي الهرب من الحياة، واعتقد أنه على النقيض تماماً كان من أكثر كتابنا ولعاً بالحياة ونهماً إليها، ولعلّ المقصود من التهمة الهرب من حياة المجتمع، وقد سيق في تأييد ذلك أنه كان في يوم من الأيام رئيساً لتحرير جريدتي «الاتحاد» و«السياسة» وهما من الصحف التي كانت في الماضي الغابر لسان حال الملكية المصرية والإقطاعيين المصريين .

ومن الصعب أن نقيم مثل هذه التهمة على كاتب مصري لا شك في توقّد حه الوطني، بمثل هذه الحجة، في عصر تراوحت فيه أساليب الصراع السياسي وتقلب الكتاب بين الأحزاب المختلفة لدواعي طلب العيش أساساً لا لدواع من العقيدة السياسية، والأمثلة على انضمام كتابنا المعروفين بدفاعهم عن قيم الديمقراطية ومحبتهم للشعب، إلى صحف الإقطاعيين والرجعيين كثيرة لا مجال لسردها ولا محل مع ذلك لتطبيق مقاييس مرحلتنا التاريخية الراهنة على عصر يختلف عنها اختلافاً أساسياً.

يكفي هنا أن أورد له ما يقول إبراهيم الثاني : وخطر له أن يقظتهم (الفلاحين) وسوء ظنهم ثمرة عصور طويلة من الظلم والاستبداد وقلة الأمن والاطمئنان، وأنهم ورثوا ضعف الثقة بالعدل وحسن النيات، وما يقول المازني : لا أجعل بالي إلى هذه الأصول التي يكثر اللغط بها، ولا أعبأ بها شيئاً، ولا أرى الناس إلا سواء ، وإن كانوا يبدون متفاوتين أشدّ التفاوت، وأنا عدو لدود لكلّ من يرفع طبقة فوق طبقة، ويفرق بين الناس فيقول هذا كريم الأصل وهذا لئيمه) . وهي آراء واضحة بل مواقف لا يخفى ما فيها من شجاعة أدبيّة في ذلك الماضي الغابر الذي كانت فيه الملكية والإقطاعية المصرية، ومن ورائهما الاستعمار البريطاني، هم أصحاب السطوة الحقيقية وفي يدهم كل أدوات الإرهاب والقمع .

ذلك فإن المهم حقيقة هو المحبة الصادقة التي تنقطر من كل أعمال ومع المازني للناس وللشعب، وللصغار والمقهورين والموجوعين، ومن كلّ سلوكه معهم في حياته العملية) .

أما حسه الفلسفي العبثي بالكون وتشاؤمه العقلي والانفعالي، فلن تقنعني حجة مهما كانت أنهما دليل على الرّجعيّة، أو مصداق الهرب من الحياة، أو علامة على النضوب، ذلك أنه علينا . في تواضع - أن نستشف جوهر هذا الحس العبثي وأن نردّه إلى أصله الحقيقي في توقّد محبة الحياة لا في جفاء كراهتها وأن نضعه الموضع الصّحيح في أحد قطبي التناقض الذي يقابل بين انهماك وعي الإنسان وبين جمود مادة الكون، وبحيط بهما معاً في صيغة محكوم فيها بالفناء على الوعي الإنساني - وهو كل ما للإنسان، بل هو الإنسان .

وفي هذا الوعي المشبوب، وفي صدق التعبير عنه، إلى جانب القيم الفنية الكثيرة، والسّامقة. تكمن فضيلة المازني الأساسية، والقيمة الأخلاقية العالية لفنّه .

المحاضرة 4:

اتجاهات الرواية العربية

في النصف الثاني من القرن العشرين

تعتبر الرواية العربية من الأجناس الأدبية الكبرى التي ساهمت مساهمة فعّالة في تغيير مجرى الكتابة العربية الإبداعية، بل إن تلك الرواية قد زاحمت الشعر حتى أنها أفتكت منه المكانة المرموقة الأولى التي كان يحتلها في التراث العربي القديم، منذ الجاهلية إلى حدود القرن التاسع عشر، ولقد ساهمت تلك الرواية منذ نشأتها إلى اليوم مختلف الحركات والنزعات والتيارات المطورة لمفهوم الأدب العربي الحديث والمحددة لأهم أشكاله ونماذجه حتى أننا صرنا اليوم نتحدث عن مدارس قائمة الذات لتلك الرواية وعن نماذج منفردة في السرد مثلها وجسمها بعض مشاهير الروائيين العرب .

وذلك كله بفضل جيل الروائيين العرب الذين تخرجوا من الجامعة المصرية واطلعوا على الآداب الغربية في لغاتها الأصلية واستطاعوا كذلك الإطلاع على الثقافات الأخرى كعلم النفس والفلسفة والتاريخ والمناهج النقدية الحديثة إضافة إلى الأفكار الأوروبية الأخرى كمبدأ الحرية واستقلال الشعوب ورفض العبودية وتكريس الضمير الإنساني فكان نجيب محفوظ خريج الفلسفة ويوسف إدريس خريج طب وإحسان عبد القدوس خريج حقوق الخ، هذا الجيل الذي صار يعرف بجيل الجامعيين هو الجيل الذي تشمل بالرواية وأوصلها إلى ما وصلت إليه وصارت بذلك عملاً متأسلاً كامل الأركان بفضل مجوداتهم ومجهودات الجيل السابق لهم ونتاجوا لنا كمية معتبرة من الأعمال الروائية صارت منارة لكل كتاب الرواية بعدهم .

ولقد طرحت تلك الرواية على اختلاف أنواعها وألوانها، ما لا يحصى من القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية والأدبية والفنية التي تهم البلدان العربية والتي يتخبط فيها الإنسان العربي، وبالأخص المثقف العربي الذي كثيراً ما يكون ضمير الوعي لتلك الرواية، سواء تخفي وراء شخصية الراوي، أو شخصية البطل باعتبارهما الشخصيتين المحوريتين، أو توزع على مختلف الشخصيات الأخرى.

ذلك لأن الروائي كان يتخفى وراء شخصياته القلقة ليقول مشروعه القومي وليبث أفكاره التي يريد نشرها في هذا المجتمع بحكم رسالته الإنسانية والفنية، ولذلك نجد لكل روائي عالمه الخاص،

وشخصياته المتكررة وعوالمه المتشابهة، والمغزى الذي يصبوا إليه من خلال ما يقوله من وراء هذه الشخصيات التي تحمل أفكاره وطموحاته التي ينصب عليها عمله ولذلك كانت هذه العوالم متميزة وذات دلالة فريدة على مجمل هذه الأعمال الهادفة بل إن إشكالية. الشخصيات المثقفة في هذه الرواية تختزل الإشكاليات المطروحة، وإنها لتتوب الكاتب أحيانا في الإدلاء بآرائها حول الشكل الفني الذي تروم التأسيس له، ولذلك أن الشكل الروائي في الكثير من المرات كانت تستدعيه ضرورة ما يريد الروائي قوله فأحيانا يكون العمل مباشرا وأحيانا يكون رمزا وأحيانا يستدعي التاريخ وأحيانا أخرى يستعمل البعد النفسي للتعبير، أحيانا يسير خلف الشخصيات وأحيانا أخرى تسير خلفه الشخصيات، كل ذلك بغية التعبير عن مشروعه الوطني والقومي لتكريس الأفكار التي يراها صالحة لإنقاذ هذا المجتمع .

بل إن العوامل والرؤى المساهمة في تطوير هذه الرواية، منذ نشأتها وتبلورها في العقد الأول والثاني من القرن العشرين، متعددة ومتنوعة ومعقدة وهي تعكس في تعقدها مواضع الإنسان العربي، حضاريا وثقافيا واجتماعيا وسياسيا، على أن علاقة ذلك المثقف في تلك الرواية، بيئته لم تكن علاقة توافق وتلاؤم وتطابق ومصالحة بعدما كانت العلاقة انقطاع وقطيعة وانفصام ورفض وتمرد، على أن الرواية هي ذاتها كانت تبحث عن مصالحة باعتبارها حلا هادفا، وباعتبارها مبتغى تلك المصالحة ومقصدها، فقد اتخذ الروائيون روايتهم للتعبير عن آرائهم ومشاعرهم ومكبوتاتهم، وحتى يعيدوا وفق ما يطمحون إليه ويحملون به بناء العالم وبناء الذات.

فالروائي العربي كان يقف من ذاته المبدعة وبين المجتمع الذي ينتمي إليه لهذا ما جعله يوفق بين ذاته والمجتمع كما يفعل نجيب محفوظ في أكثر أعماله أو يصدم المجتمع أحيانا أخرى كما فعل إحسان عبد القدوس، لكن كل ذلك كان في سبيل بلورة فكرة يؤمن بها المجتمع في مستقبله تكفل له التقدم والرقى وتجعله كفوة للمجتمعات الغربية المتطورة، لأن هؤلاء الروائيين كانوا يكتبون وأعينهم على البلاد الغربية والتطور الكبير الذي ينتظم هذه المجتمعات المتحضرة والآليات التي تدبر عجلة هذا التحضر .

لقد تبلورت الرواية العربية تبلورات هامة، في مضمونها وشكلها، وأبعادها ومقاصدها وأهدافها منذ نشأتها إلى حدود الحرب العالمية الثانية، من خلال ما عرفت من تطور وتجديد مع الرواية العربية الرومانسية، ولقد امتدت هذه الرواية الرومانسية إلى سنة 1952، بل تواصل ظهور بعض الروايات الرومانسية بعيد تلك الفترة.

آخر أيام العميد

نفاضة السيرة الذاتية لطف حسين

ليس بالشيء اليسير أن يتحدث المرء عن كتاب العميد الشيخ الجليل الدكتور طه حسين وأي كتاب؟ الجزء الثالث من الرائعة الذائعة الصيت الأيام . . ! لقد اكتسب طه حسين مع الأيام في قرارة وعينا صورة «الأب» بما تشتمل عليه هذه الصورة من كل عمق الإحياءات التي تعرفها دراسات علم النفس التحليلي، وما تبتعثه من هيبة تكاد تكون لاواعية لفرط ما تبلغه من ركوز وذهاب إلى الأغوار وما تحمله أيضاً، من حفز، لدينا نحن أبناءه إلى توكيد لنظرة أخرى، وتلمس لطرق جديدة. ونحن كلنا أبناء المعلم العظيم ديننا له يوقر كواهلنا، وسيرته متوهجة في ضمائرنا، بكل ما لها من غنى فادح، وخصب خصيب.

قضاري في هذه العجالة الوجيزة، أن أزجي التحية لاسم الشيخ العظيم عن ملحمة حياته الحافلة، وأن أقدم حاشية أو حاشيتين على متنه الكبير، في سبيلي إلى استيضاح لمحات من ذلك المناخ الثقافي الذي أدعوه الآن ما قبل "الحساسية الجديدة".

والجزء الثالث من أيام طه حسين يصل ما انقطع من سيرته بعد أربعة أعوام في الأزهر عرفنا قصتها في الجزء الثاني، وتمتد بنا حتى بعيد ثورة 1919، وتضطرب خلال ذلك بين مشاهد متعاقبة من حياته وهو ينسايخ شيئاً فشيئاً عن بيئته الأزهرية القديمة التي كان حفيماً بها، متمرداً عليها، في وقت معاً، متعلقاً بها وساخطاً عليها، ثم وهو يندرج في سياق حياة جديدة عليه - وعلى مصر كلها - كل الجدة حياة الجامعة المصرية، وما تختطه من تقاليد، وما تضيفه من قيم في وجدان مصر عامة، وفي حياة روادها الأوائل بخاصة، وفي هذه الشقة من رحلته تمضي الحياة في نقلات سريعة، حاسمة، من الأزهر إلى الجامعة، ومن القاهرة إلى باريس، ومن السلم إلى الحرب، ومن حياة الطلاب إلى عناء التدريس، ومن الوحدة والغربة والوحشة العميقة إلى الأُنس بالرفقة الطيبة والروح إلى الحنان المفتقد، ومن التعقل والريث إلى المغامرة واقتحام

المجاهيل، في مد متصل من الإصرار والنضال الذي لا يهن مهما ساورته سوررات من القلق الممض اللاعج الذي يكاد يشفي على القنوط وإن كان لا يتردى في هوته قط .

والكتاب على ذلك النحو، سلسلة من الصور، واللمحات والتخطيطات الموجزة القاطعة الحادة، المتتالية في غير هون تأخذ بعضها برقاب بعض أول ما يفجؤنا هنا هو ذلك الإيقاع السريع لانتihal الذكريات مبتعثة لنا في ضوء مركز صلب ،الحدود، نفتقد فيها، بشيء من الأسف، ذلك النفس الطويل الهادي الذي عرفناه في الجزأين الأول والثاني من الأيام، وذلك التلبث السواني المدقق، أو ذلك النور الذي تفيضه ذكريات الطفولة والصبا، بطبيعتها، وما يتخلله من ظلال معني بتفصيلها وتعمق حناياها. في الجزء الأول على الأخص من الأيام سمات العمل الفني غالبية، أما هنا فنحن بإزاء السيرة الذاتية وقد أخذت تمتزج بشكل لا معدى بالتاريخ العام بتاريخ أمة تتطور وتشق لنفسها مرحلة حاسمة، ولا يعود الراوي هو الذات الحميمة فقط، بل هو أيضاً الشخصية العامة التي تضرب بسهم وافر وله وقعه النافذ في تاريخ شعبنا. توارى جانب الفن أو الفن القصصي على الأقل - هنا قليلاً، وغلب الجانب التاريخي، أو حتى الوثائقي أحياناً، على السيرة الذاتية. ومع ذلك فما من شك أن طبيعة المرحلة كانت تقتضي هذا، ذلك فإن هذا ليس صحيحاً كله على ومع إطلاقه، وإنما هو رجحان كفة على كفة في ميزان واحد لا يكف عن الصعود والهبوط. فقد كانت حياة الطفل والصبي مرتبطة بحياة بلده، في الجزء الأول والثاني من الأيام، ومازالت حياة البلد تشكل مسار الرجل الذي تنصهر روحه في بوتقة الآلام والهموم العامة والشخصية الحميمة على السواء. وإذا كان صحيحاً أنا نفتقد في هذا الجزء الثالث من الكتاب

بعض خصائص الفن القصصي، كما تتبدى في كتابة السيرة الذاتية - فإننا نجد فيه تأكيداً وتنمية الخصائص أخرى من فن كتابة هذه السيرة : نجد القصد والإيجاز في تصوير الأشخاص والأحداث بخطوط نافذة معرة عن كل تقويف أو توشية، نجد روح الدعابة الخاصة بطه حسين وحده لها مذاقها الفريد لا يماثله فيه كاتب آخر من كتابنا، دعابة فيها كل ذكاء الأزهرى القديم، وأحياناً ثقل يده وإيجاع ضربته، وفيها سماحة ومرارة معاً، مخطوفة كلها خطأ كما ينبغي للدعابة أن تكون، ثم نجد في هذا الجزء الثالث من الأيام، ضرباً من القسوة على النفس، وعلى الآخرين، لمحنا بداياته في الجزأين الأول والثاني لكنه هنا في حكاية المعترك الصعب الذي تجتازه مرحلة الشباب والتكون، أوضح وأنفذ . وهي مع بيوريتانية - أو تطهيرية إذا شئت - أي قسوة خلقية أساساً

تتأتى عن صرامة أخذ النفس - والغير - بالشدة، ذوداً عن قيم خلقية باطنها الرحمة وظاهرها العذاب كما يقال قيم هي في صميمها قيم المحبة الإنسانية الصارمة الوجه . !

وليس بالوسع حقاً أن نسرد حتى مجرد السرد، رؤوس عناوين المشاهد ا الكثيرة المتلاحقة في هذا الكتاب المتدفق الذي يغص بها، يكفي أن أشير إلى تلك الجرأة التي عرفناها وأحببناها عند شيخنا الجليل . ومازال حقاً كما يصر على تسمية نفسه هو فتى الأيام بكل عرامة شبابه القديمة - ومازال قادراً على أن يتناول موضوعات وشخصاً لا تجسر على تناولها الغالبية العظمى من كتابنا في حياء هو في باب النفاق أو الجبابة أدخل، والقصص الكثيرة التي يحشد بها الكتاب مصداق هذه الجرأة، نذكر منها قصة صديقه نواسي المذهب نواسي الهوى أو قصة خفقة قلبه لتلك المرأة التي تكاد تصبح أسطورة والتي خفقت لها القلوب في زمانها، مي التي لم يعرف منها إلا الصوت الرقيق، أو قصة لقائه مرة بعد مرة بالخديوي الذي أصبح سلطاناً، ثم بالسلطان الذي أصبح ملكاً، أو قصة تلك العلاقة الغريبة المتناقضة الجوانب بسعد زغول

على أنّ هذه كلها في نهاية الأمر مسارب جانبية، مع خطرها وأهمية ما تكشف عنه من طباع وخصائص بعض رجالات مصر أو بعض ناسها الطيبين البسطاء، إنما بؤرة هذا الكتاب التي ينبعث عنها إشعاع متوهج يغمر كل جوانبه هي قصة هذا الكفاح الدؤوب العنيد في سبيل العلم، وهو بالطبع ليس كفاحاً ضيق الجوانب وليس مجرد قصة انتصار أكاديمي في ظروف صعبة. وراء هذا الإصرار الصلب نستشف تلك اليقظة العقلية الدائمة التوقّز، ذلك الفضول الموصول المنهوم إلى المعرفة والمشغوف بها هذه سمة فارقة للرواد والفاتحين في كلّ ميدان لكن ذلك كله ترفده . كما هو واضح . روافد قلق لا يستكن ونزعة غلبة نحو التفوق على محنة أساسية، على أن هذا الكفاح لا يمكن أن ينفصل عن قصة الحب العظيمة التي تضي، حقاً قلب هذا الكتاب، وقلب صاحبه، كما ترقيق أيضاً ضوءها الرقيق على نفوسنا إذ نتابع في لهفة تقلب أدوارها من الوحشة والغربة إلى الأمل، من دعة القلب إلى سوم النفس الشدائد وقسرها على الكد في التحصيل المضي قدماً في قصد لا يلتوي، قدماً نحو تحقيق الغاية .

وإذا كانت تلك المحنة الأساسية - التي كانت حياة طه حسين الملحمة جلاداً متصلاً فا - قد شغلت حيزاً له وزنه في الجزأين الأول والثاني من أيامه، فإنّها ماتزال في الجزء الثالث شغلا شاغلا وإن كانت مستخفي بها، ومازالت تلك القرى الحميمة بين صاحب الأيام وصاحب

المحبسين المقي بظلالها على الكتاب كله، سواء كان ذلك باللمس الهين أو بالإيضاح الموجه، وقد كان حرياً بهذه المحنة أن تؤدي بحياته إلى مهاوي اليأس والتشاؤم المطلق ، لولا أنه محارب، ولولا نعمة هذا الصوت الذي أشرق على صنته فأحس كأنه خلق خلقاً جديداً، في الثامن عشر من شهر مايو (أيار) من ذلك العام .

وما من جدوى في أن أحاول أن الخص لكم هذه الخبرة الرائعة. إن عذوبة النثر عند طه حسين هنا ترقى - كما نعرف جميعاً كيف ترقى - إلى الشعر الحق الأصيل. إنّما أحب أن أشير فقط إلى هذا التوازن الدقيق في الصياغة الأسلوبية عنده، وأن استشف وراءه توازناً من نوع أعمق، في بنية صاحب الأيام نفسها. في صياغة طه حسين نوع فذ من التناغم بين الصلابة الواقعية والرقّة الرومانسية، نوع من التوازن بين الحفاوة بالتفاصيل اليومية الخارجية والعكوف على داخل النفس يتقصى خفاياها وينخلها من شوائبها، ليست الموسيقى التي اشتهر بها طه حسين مجرد حلية يزدان بها أسلوبه، بل أكاد أقول إنها خصيصة من خصائص ذاته، صلابة الصعيدي مضمفورة عنده برقة المثقف العالمي، رحابة أفقه العقلي مستندة إلى عناد فيها يراه حقاً وركوب للرأس لا يثنيه شيء، حرصه على الجوانب العملية في الحياة، وتسليمه بما يسميه حقائقها يندرج في سياق من الأشواق الغامضة والمثاليات المجنحة معرفته الحميمة بأحزان الوحدة والوحشة لا تتنافى مع اقتحامه معارك الحياة العامة ورميه بالنفس في غمراتها، ذلك كله ينعكس في خصائص كتابته : حلاوة الجرس مع دقة التركيب، وضوح العبارة بل سطوعها مع متانة أسرها ورسوخ أركانها، نفاذ الفكرة وذكاؤها مع النبرة وانطلاقها على سجيتها. هذا التوازن الموفق، في ظني، هو سر الطاقة الهائلة التي تتفجر بها حياة الرجل الحاشدة ليس الصراع هنا بين النقائض مدمراً، يهدر القوى في غير طائل، بل هو صراع محكوم، مسيطر عليه، يتيح - بانتصار التوازن فيه - إطلاق الطاقة الكامنة من غير أن تضيع سدى، وهذا القانون الذي نعرفه من خبرة علم النفس التحليلي يجد مصداقه في التحليل الصياغي لأسلوب طه حسين الفريد، كما يجد مصداقه في النظر إلى ما حققه وأنجزته هذه الحياة الوافرة. لا يجنح الكتاب قط إلى تعمق جانب واحد بعينه من جوانب عديدة فيجور به الشطط، لا يزيغ وراء فتنة الذهاب إلى مناطق ما وراء الحدود، هناك، دائماً، توازن قد يكون متوتراً أو رخياً، لكنه دائماً، محكوم ومحسوب، العقل يهديه ويحدوه، وجيشان الحس والانفعال يحفره ويستفزه الصفاء تقابله بل تتسرب إلى داخله عتمة رفيقة حيناً وعاصفة حيناً، والقنوط يعتدل به التفاؤل والاستبشار، والإيمان تنوشه خطرات من الشك قد يكون منهجياً وقد لا

يكون، وتعدّد مناحي الاهتمام وتنوعها، إنما يدور حول ركائز قليلة بارزة وحيدة لا تشتت هنا وإنما دوائر تتسع لتعود نحو بؤر قليلة ثابتة .

هل نحاول أن نستقصي بعض تلك البؤر المركزية المشعة كما تبدو لنا في هذا الكتاب؟ منها، كما قلنا ذلك الشغف اللاعج بالمعرفة، ومنها ذلك الحرص الذي يكاد يكون غلواً وتزمتاً على الذود عن الكبرياء والكرامة، منها الوفاء للأساتذة والأصحاب، منها أيضاً تلك البصيرة النافذة بما في الناس من أوجه قصور مثيرة للسخرية، وضربها بقسوة . لا ينجو صاحبها نفسه من طائلتها - ومنها أيضاً الرفق بالضعفاء والمنكوبين والمعذبين في الأرض، منها الإيمان بالعقل والحرية، وحرية الفكر هنا نواة للحرية بمعناها الواسع العريض، ومنها أيضاً صرامة الالتزام بقانون أخلاقي وضعه صاحبه لنفسه، منها دقة اتباع المنهج العلمي ومنها أيضاً رهافة الحس في تذوق الجانب الشعري من الأدب والحياة معاً وليست هذه كلها، فيما نرى، إلا مظاهر، مترسلة، متساوقة، تكمل بعضها بعضاً، من حقيقة واحدة متوازنة القوى والطاقات .

لا يبقى لي إلا أن أشير إلى الضوء الجديد الذي يلقيه طه حسين المؤرخ على جانب أو أكثر من شخصيات مثل السلطان حسين، أو الملك فؤاد، أو سعد زغلول، أو على أحداث مثل تطوّر الحياة الجامعية، أو الصحفية أو مستوى المعيشة أو حتى شطحات البيروقراطية العتيقة في مصر، في تلك الفترة المحدودة إلى جانب غنى السيرة الذاتية نجد هنا رصيذاً ثميناً للمؤرخ.

وفي الكتاب ثروة أخرى من الصور القصيرة المركزة الموحية لأنماط من الأشخاص كباراً ومغمورين لا تتفد المتعة بها، ولا من السهل أن ينتهي تأمل دلالاتها .

وينتهي الكتاب بصفحات قلائل هي وحدها آية على تلك الشخصية التي لا ترى في الحيدة الأكاديمية إلا ما يقرب من الجبن والتخاذل، والتي يحفزها حبّ عميق للوطن وناسه وجرأة في الالتزام بما يراه حقاً، وفاء لمقتضيات ذلك القانون الخلقي الذي يقوم على إيمان عميق بالحرية ويمد الضمير بطاقة لا يخدم لها أوار ستظل قيمة ثابتة من القيم الحية في تاريخنا، وفي نفوسنا وفي وجدان شعبنا.

المحاضرة 5:

ولقد كان للحرب العالمية الثانية انعكاسات عميقة على تلك الرواية، من حيث اتجاهاتها ومباحثها وعلاقاتها بالمجتمع والسياسة، وبوضعية الإنسان الفكرية والوجودية على أن تلك الرواية قد تغيرت جذرية في مطامحها المضمونية والفنية، وفي اتساع الرؤى، أو الكتابة فيها وفي إشكالات الثقافة ومشاكل المثقفين، باعتبار أن المثقف العربي قد إذا الشخصية المحورية في تلك الرواية، فالحرب العالمية كشفت للروائي العربي مكانة العالم العربي الهشة والهزيلة في خارطة العالم، هذا العالم العربي ضعيف مستبعد، أكثر شعبية تحت طائلة لاستعمار وأكثر شعبية مختلفة ولا تنمية في هذه البلدان، ولا إنتاج للمعرفة فيها، بل كلها تعيش تحت لحة المستعمرين، هذا الوضع جعله يعي رسالة المستقبل ويكرس نفسه للقيام بها والدفاع عنها في سبيل تحرير هذه الشعوب المظلومة.

فبعد الحرب العالمية الثانية بدأت الرواية الرومانسية تفسح المجال لأنماط وألوان جديدة في الرواية العربية، بل إن المعالجة الرومانسية لقضايا الإنسان العربي صارت محدودة، وقاصرة في تناولاتها، خاصة أن كتاب الرواية الرومانسية قد اتجهوا في كتاباتهم اتجاهات غير محددة، وأحيانا مبهمة وغامضة، أوهي ، ولئن كانت محددة أحيانا تتبثق من هواجسهم الخاصة أو من بعض انتماءاتهم الاجتماعية والفكرية، لأن المنظومة الرومانسية منظومة متناقضة في الكثير من حيثياتها، فهي من جهة متشائمة وانطوائية ومن جهة أخرى تسعة إلى رفع الظلم عن كامل الإنسان والرقى به، وهذا الرقي ليس رقىا اقتصاديا أو قوميا، بل مورقي معرفي مثالي، إذ الرومانسيون ليسوا على وفاق مع الحضارة الغربية وأدواتها المعرفية، ولذلك كان إنتاج الروائيين العرب على الصعيد الرومانسي محدودا وغير محدد الملامح إذ لا نجد مدرسة واضحة المؤشرات بل نجده صوتا روائية مختلفة، كمikhail نعيمة وإلياس أبو شبكة، ولم يفلح هؤلاء الروائيون في

بناء عالم روائي ناجح وواضح المعالم وذا مشروع قومي مميز كما فعل الواقعيون الذي ارتقوا بالرواية إلى درجات عالية شكلا ومضمونا.

ولقد عرفت الرواية العربية أولى تبلواتها وتجسمات مفاهيمها ومقولاتها من خلال الروايات التعليمية العربية التي رأت النور ما بين 1914 و 1919 أي إبان سنوات الحرب العالمية الأولى وقبيلها، فكانت تلك المرحلة بمثابة الاستكشاف لعالم الرواية، خاصة أن الوسائل الفنية السردية المتنوعة، لم يتم بعد ترسيخها وتطويرها، فكانت معظم تلك الروايات تعتمد على التصوير والوصف، أو المذكرات كما قد نجد في رواية "صفحات من سفر الحياة" (1914) لمصطفى عبد الرزاق ، و" الاعتراف" أو "قصة نفس" (1916) لعبد الرحمان شكري، كما اعتمدت "الرسالة" فنا من تلك الفنون كما في " خارج الحريم" (1917) لأمين الريحاني، على أن تلك الروايات رغم تردد بعض الرؤى السردية فيها، تعد من النصوص الروائية المتطورة في مجال المبحث الروائي باعتبار طرائقها الفنية والأسلوبية، ومدى تمثلها لها، إذ تعد الرسالة والمذكرات على سبيل المثال من الوسائل الفنية، المطورة للكتابة السردية وللرواية عموما.

وكان سبب ذلك هو انعدام المثال الناتج على الصعيد العربي للكتابة على منواله، فرغم أن الكثير من هؤلاء الروائيين أطلعوا على الأدب الغربي في لغاتها الأصلية لكنهم لم يستطيعوا انجاز رواية عربية مكتملة الأركان، لأبعد تجارب كثيرة ولذلك تعدد تجاربهم بين الكتابة الروائية التاريخية وبين أسلوب الرسائل عربي أسلوب المذكرات وبين الرومانسية المفرقة وبين علم النفس العميق ، لكن كل ذلك لم يفلح في انجاز رواية عربية ناجحة لها شكلها ومميزاتها إضافة إلى أن أكثر الذين كتبوا الرواية ف هذا الوقت، لم يكونوا روائيين متخصصين بل كتبوها على هامش تخصصهم الأصلي، فالمازنيين كان نافدا ودارسا.

وعبد الرحمن شكري كان شاعرا بالأساس، وأمين الريحاني كان مفكرا ودارسا ومؤرخا، وجيران كان مفكرا ، والعقاد كان موسوعيا كتب في كل الفنون وطه حسين كان ناقدا بالأساس، ولذلك لم

ينجح هؤلاء في كتابة رواية مكتملة الأركان، ذلك أن الرواية تحتاج إلى تفرغ تام وتخصص دائم/ مثل الشعر تماما، فكل الفنون تتطلب التخصص.

ولم يبق من هذه الأعمال نستطيع أن نقول إنه كان متميزا ومختلفا بل كل هذه الأعمال تبقى في دائرة تاريخ الأدب الروائي فقط.

المحاضرة 6:

وتخوض كل هذه الروايات في إشكالية المثقف العربي، قصد التعبير عما يختلج في نفسه من وعاطف وأحاسيس، وما يعمل في ذهنه من أفكار، قصد الخوض في ما يمر به من تجارب وتقلبات وتناقضات، والأهم من ذلك أن كتاب هذه الروايات يحاولون تشكيل الوضعية الدرامية التي تعيشها الشخصيات، وبالأخص الشخصية المثقفة تشكيلا قصصيا قد يخل أحيانا بمبدأ التوافق بين فكرة الرواية وشكلها، لذلك انبنت كل تلك الروايات على مبدأ تحويل الفكرة إلى وضعيات سردية درامية، قد لا تبحث عن إنجازها رغم ما انبنت عليه من أفكار وهو ما جعل بعض الدارسين يسمونها بالفشل على مستوى بنائها الفني، لكن ليس غريبا أ، يؤثر هاجس تبليغ الفكرة، التي قد تفوق في عمقها واحتدامها ما يتوفق الشكل إلى تبليغه، وبالأخص عندما تلتبس شخصيات الرواية التباسا كبيرا، وكليا بشخصية كاتبها المفكر، الذي قد يغرق في الفكر والتفكير، وهي العلاقة التي

سبق أن عبر عنها الروائي والشاعر والصحفي الانكليزي دينا لدي فويو Daniel Defoe

وذلك حين تتلبس فكرة الفن بفكرة الخطابات الاجتماعية والسياسية والأدبولوجية والقومية الأخرى حيث يصبح الفن ضحية هذه الخطابات الثانوية في الوقت الذي كان يجب أن يكون الفن هو الموجة الأول بالدرجة الأولى وهذا ما جنى على أعمال كثيرة وكتاب كبار، إذ تغدر الفكرة من البروز بحيث تجني على العب الفني الذي كان يجب أن يكون له الصدارة الأولى، وهذا ما طبع الرواية العربية في بعض مراحلها بالصبغة الإصلاحية حيث يتخفى كتاب الرواية خلف الأفكار الإصلاحية ويلقون مواظ وعبرا أخلاقية ودينية وأحيانا يحملون شعارات فجة سياسية وهذا ما جعل هذه الأعمال أعمالا خطابية تدعو إلى مبدأ معين أو طائفة أو حزب أو دين ولم تكن هذه

الأعمال ليكتب لها النجاح لأنها أهملت، الجانب الشكلي والفني للرواية وبذلك خرجت عن منطوق العمل الروائي الساعي إلى كتاب الفن قبل كل شيء فالفن هو الغاية الأولى وراء كتابه كل الفنون. وهذه الفكرة هي جد هامة لأنها، منذ نشأة الرواية العربية في منزعتها التعليمية، بدت واضحة التأثير فيها، إذ ما فتئت تكبل بنيتها بإخضاعها لبنية ثنائية واضحة، يرسم الراوي والبطل خطوطها العريضة، وتجسمها الخطب والمواظ، والعبر والدروس، في معانيها التعليمية المتعددة والمختلفة. ورغم هذه الخصائص والملامح العامة والكبرى، فإنه يصعب تحديد الأساليب والمقاصد والأهداف للمرحلة الروائية التجريبية العربية الأولى، لما يسيطر عليها من تردد وحيرة، ولتعثّر بعض مقوماتها السردية، ولقد نعتت تلك الفترة بالفترة التمهيدية، أو بفترة التبلور، وهي تمتد تقريبا من أواخر القرن التاسع عشر إلى بعيد العقد الأول أو بفترة العشرين، أي تقريبا من سنة 1882 تاريخ صدور رواية "علم الدين".

لعلي مبارك ورواية "نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال" لعائشة التيمورية إلى سنة 1912 تاريخ صدور رواية "ليالي الروح الحائر" لمحمد لطفي جمعة، وهو تاريخ صدور رواية "فتاة القيروان" لجرجي زيدان، سنة 1913 تاريخ صدور رواية "صلاح الدين ومكائد الحشاشين" لجرجي زيدان.

ويعتبر جرجي زيدان علامة بارزة في مسار الخط الروائي لتلك الفترة بل تعتبر رواياته التاريخية منجزا متطورا بالنسب لإنتاج ذلك الوقت، فقد كتب مجموعة كبيرة من الأعمال الروائية التاريخية صاغها بأسلوب عذب وجميل، ومزال يحتفظ بكثير من جمهوره إلى اليوم، ومازالت أعماله التاريخية تقرأ ولها قاعدة شعبية لدى كثير من قراء الرواية، وهو والمفلوطي الوحيدان اللذان ما زلا يسجلان حضورا ملحوظا على صعيد المشهد الروائي، رغم مرور أكثر من قرن على كتابة أعمالهما والملاحظة أن جرجي زيدان كان يعتمد إلى أحداث تاريخية معروفة، ثم ينسخ خلال تلك الأحداث قصة خيالية هامشية، سرعان ما تتطور لتهيمن على المشهد الروائي وتقود العمل الفني وينسى القارئ الجانب التاريخي ويتبع القصة التي تستولي على انتباهه، ولا يعود يفترق بين التاريخ والفن، بل هناك متعة بينهما الحدث المشوق ويقودها أسلوب **زمين** بليغ، هو الذي يستأثر

بأهمية كبرى لدى القارئ جرجي زيدان، ولقد انتقد كثير من المفكرين هذه الأعمال ورأوها تشويها لتاريخ الإسلام، لكنهم في الحقيقة لم يفرقوا بين الفن والتاريخ، الفن الذي يقوم على التخيل والتاريخ الذي يقوم على التوثيق، مما جعلهم يسيئون فهم منتج جرجي زيدان الروائي.

المحاضرة 7:

ولقد تألق في هذه الفترة الروائية لعض الروائيين العرب الذين كان لهم السبق والمبادرة في بلورة بعض المفاهيم الكتابية الروائية، حتى وإن كانت تلك المفاهيم منشدة أكثر إلى الأشكال الحكائية العربية القديمة، وحتى كانت بسيطة في بعض معانيها، لا تكاد تلامس حدود المقومات الروائية في معانها الحديثة والمتطورة، ونذكر من هؤلاء الروائيين بالأخص جرجي زيدان في مختلف رواياته، ولبيبة هاشم في "حسانات الحب" وأحمد شوقي (1868-1932) في رواياته "لا دياس أو آخر الفراعنة" (1899) و "عذراء الهند" و"دل وتيمان" (1900) و "روقة الآس" (1905) ، والرواية زينب فور في روايتها "حسن العواقب" ومحمد لطفي جمعة في روايته " في وادي الهموم" (1905) ومحمد المويلحي في حديث عيسى بن هاشم (1905)، ومحمود طاهر حقي في "عذراء دنشواي" (1909) وحافظ إبراهيم في ليالي سطيح (1906).

لكن جل الدارسين يعتبرون تلك الفترة الروائية الأولى فترة انتقالية في تاريخ الرواية العربية، بما أنها قد ساهمت في توطيد العلاقة بين الماضي والحاضر في المجال القصصي مع بداية الانفتاح على فنون القص الحديثة.

إذ أن الأعمال الروائية انتحت البعد التاريخي في سبيل رسم صورة مثالية للتاريخ القومي لوطن معين أو قومية معينة، إذ في هذه الفترة بدأ الحس الوطني يتشكل وتشكل معه الوعي بضرورة بعث الجذور التاريخية القومية، التي تساعد في بناء وطن قومي يمثل التاريخ جزءاً أساسياً وركناً كبيراً في تكوينه، ولهذا سارع المصريون إلى بعث التاريخ الفرعوني بعد الاكتشافات الأثرية الرائعة التي كشفت عن تاريخ عظيم للمصريين أما بعض الروائيين فاتجهوا إلى التاريخ الإسلامي

يستخرجون صورة المشرقة على صعيد الحضارة والنضال ليتخذوا من ذلك أساسا لبناء نهضة قومية ناجحة.

أما المحطة الثانية من محطات تأسيس الرواية العربية وتبلورها فهي فترة الممتدة تقريبا من تاريخ ظهور رواية "زينب" أي من 1914 إلى سنة 1952 التي شهدت عددا من الروايات الهامة مثل "أنا حرة" لإحسان عبد القدوس و"شمس الخريف" لمحمد عبد الحليم عبد الله ورواية "السقامات" ورواية "بين الأطلال" ليوسف السباعي.

إذ أن هذه الفترة شهدت ظهور جيل مثقف ثقافة جامعية رصينة، مكتبه من الإطلاع على الأعمال الروائية في لغاتها الأصلية، وكذلك العلوم الإنسانية الأخرى مما جعلهم يختصون في كتابة الأعمال الروائية ويرصدون كل أوقاتهم لتطوير هذه الأعمال التي تختصوا فيها وتمكنوا من اتفاق كتابتها، لكنهم لم يكونوا سواء في موهبة الكتابة، فمنهم من نجح في إرساء فن قصصي وطوره وجعل منه نموذجا يحتذى لدى الأجيال التي تلتها، ومنهم من أصبحت أعماله دون ذلك ولم تتضج نضجا كافيا، ولذلك سقطت من سلة الرواية العربية الروائي يبقى لها ذكر الأضمن التاريخ العام للرواية، وإذ اتبعنا المنتج الروائي لتلك الفترة عرفنا ذلك.

وتعد هذه المرحلة المرحلة التأسيسية، وإنها لتتقسم بدورها، ومن زاوية نظرنا إلى مرحلتين: مرحلة أولى تمتد إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، أي سنة 1945، قد شهدت تلك السنة ظهور عدة روايات مثل "القاهرة الجديدة" لنجيب محفوظ و"لقطة" لمحمد عبد الحليم عبد الله و"ملك من شعاع" لعادل كامل، و"قطر الندى" لمحمد سعيد العريان، و"فارس بني حمدان" لعلي الجارم، ومرحلة ثانية تمتد من 1946 إلى سنة 1952 وتتميز بتطور الفنون القصصية والأساليب السردية التي تم إرساؤها في المرحلة الأولى، رغم ما تشترك فيه المرحلتان من خصائص أدبية، وخلفيات ذهنية وفكرية وفنية رومانسية، ومن أشهر روائي المرحلة التأسيسية الأولى محمد حسين هيكل (1888-1956) الذي كان صحفيا وكاتبا وباحثا روائيا، والذي نذكر من دراساته: "حياة محمد" و"في منزل الوحي" و"جان جاك روسو" و"ثورة الأدب" و"الإمبراطورية الإسلامية" وله روايتان:

"زينب" و"هكذا خلفت" ومجموعة قصصية بعنوان "أبيس" وتعد رواية زينب لهيكل أولى الروايات الرومانسية العربية الفني، وبعدها بعض الدارسين أولى الروايات العربية إذا ما اعتبرنا نضجها الفني أو مقارنة مع ظهر قبلها من روايات، بل ارتبطت رواية "زينب" بالإضافة إلى رواية "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي بالتأريخ لنشأة الرواية العربية، وقد اعتبرت رواية "حديث عيسى بن هشام" الرواية العربية الأولى باعتبار تاريخ ظهورها، بينما قدرت رواية "زينب" بمقدماتها الفنية، ذلك أن المويلحي اعتمد أسلوب المقامة القديم في كتابة قصصه، لكنه من جهة أخرى نوع المشاهد ولم يلتزم بمشهد واحد كما كنا نجده في المقامة، كذلك عالج مشاكل عصره كالجهل وقلة التعليم وكثرة الظلم وكثيرا من القضايا السياسية، كما أنه ولأول مرة نراه يحلل الشخصيات نفسيا مما يدل على تأثيره بالروح الغربية الجديدة التي أطلع عليها عبر الترجمة، وهذا ما جعل لمقاماته مكانة ظاهرة في ذلك الزمن، أما رواية زينب فكانت أكثر فنية وأكثر التزاما بمكونات البرنامج السردى العام، وكان وعي الكاتب بهذه المكونات أكثر من وعي غيره من الكتاب الروائيين ولذلك اعتبرت زينب باكورة الإنتاج الروائى العربى، والبداية الحقيقية التي سعت إلى تأصيل الأعمال الروائية العربية، ذلك أننا لأول مرة نتخلص من النبرة الخطابية التي استولت على الأعمال الروائية والبعده الإصلاحى الذى زخرت به هذه الأعمال، إذ كانت الحقيقة لا تقدر كونها أعمالا تخدم الإصلاح الاجتماعى والسياسى والقومى، وهذا ما جعلنا إزاء أعمال لا تراعى الجانب الفنى إطلاقا، بل فى كثير من المرات نجده معدوما وباهت الحضور ولم تختف هذه الظاهرة حتى كتب محمد حسين هيكل روايته هذه .

القسوة والدقة والعقيدة اللغوية

عند

يحيى حقي

أذكر أني عندما جئت إلى القاهرة من الإسكندرية سنة 1955 وسئلت عن أفضل كتاب القصة القصيرة فقلت إنه ليس هناك إلا يحيى حقي ويوسف إدريس، لم أكن قد بلغت الثلاثين يومها ولم أكن قد نشرت كلمة واحدة .

من المحتمل أن الإجابة قد تغيرت الآن كثيراً، لكن لا شك أن لهذين البائيين دوراً لا نكران له في أكثر من مجال وبخاصة في ذلك النوع الأدبي المراوغ والمرهف وصعب التحديد القصة القصيرة.

مازلت أذكر ليحي حقي إلى جانب ذكائه الخاطف ولماحيته ومكره الحميد دماثة وتواضعاً نادريين في المرة الثانية ربما، التي لقبته فيها، قابلني بابتسامة عذبة، وعيناه تلمعان قائلاً بأرق ما في صوته من ديبلوماسية : "الأستاذ إدوار الخياط" .

لم أصح له خطأ كان هو يعرف صحته على وجه اليقين ولم يكرّر هذا الخطأ بعد ذلك أبداً، لأنه عرف أنني لا أعنى بحال من الأحوال بأن أثبت ذاتي، وأؤكد هويتي في مجال التعارف والتعريف الاجتماعي .

ولا أريد أن أنسى له أبداً أنه كان الذي يرفع سماعة التليفون ويسأل ما إذا كنت قد فرغت من كتابة قصة أو ما إذا كنت أحب أن أكتب في موضوع كذا أو كذا .

وبذلك وحده، وبمثل هذا أمر هذا الرجل العظيم قلوب محبيه ومريديه وإن لم يكن بطبيعة الحال يتردد في أن يداعبنا دعابات لا تخلو أحياناً من ثقل اليد مهما كانت تلهمها دائماً روح المودة الخالصة .

بعد هذه اللمحات التي تأتي عفو الذاكرة لعلمي أريد فقط أن أشير إلى علامات تجول أحياناً بخاطري.

ولعل المأثرة التي تبقى ليحيى حقي والتي قال هو بنفسه إنه يؤثر أن تبقى له حتى إذا ما أغفل إسهامه الواضح المؤثر في تطوير القصة القصيرة، هو أنه معني باللغة حفي بها أي أنه في نهاية الأمر لغوي قبل أن يكون كاتباً قصصياً إذا صح هذا السرف على أنفسنا وعليه في التعبير .

الفكرة التي تشيرني في هذا المضمار هي: أن يحيى حقي لا يني يعيد، ولكن لا يزيد في أن هناك كلمة واحدة فقط تؤدي معنى بذاته، أو لفظاً أو تركيباً لغوياً فقط يفي بمقتضيات إحساس ما، أو موضوع ما، وليس لهذه الكلمة أو اللفظ أو التركيب من بديل وليس أمام الكاتب من مناص أن يجد هذه الكلمة بالذات.

ولعل ذلك في السياق التاريخي للكتابة عندنا فتح له أهمية كبيرة في السعي نحو تنقية الكتابة من التهذّل وفرز كلّ فضول عنها وتطهيرها من القوالب المألوفة والإكليسيات التي تجري على القلم مجرى كأنه لاواع .

لهذه الدعوة - الدعوى - من يحيى حقي فضل لا يُقدّر في العمل على الوصول بالكتابة إلى تلك الصياغات الباتة القاطعة التي لا عوض عنها، ولكن هناك لها أكثر من مستوى نظري ونقدي يمكن لنا أن نأمل في سبر أغواره ، أكثر من قبوله دون تقليب النظر فيه .

وليست حفاوة الكاتب الكبير يحيى حقي باللغة خافية، فقد كتب عنها هو نفسه كثيراً وخصها بالحديث في أكثر من مجال وكتب عنها الكثيرون.

قال مرة - كما أسلفت ما معناه أنه يؤثر أن تذكر له عنايته باللغة، في القصة وفي النقد، إذا لم يُذكر له شيء آخر .

ولاشك في أنّ إسهام يحيى حقي في تطوير فن القصة مما لا يُنسى، وأن عمله الذائب في تقليب الفكر في شتى مناحي النظر، تاريخاً ونقداً وتطهيراً وتأملاً وسياحة في آفاق الفن على تنوعها رصيد ثمين ويم خضم للدارسين أن يقعوا فيه على دور نادرة، أو على الأقل على ما يثير الفكر ويستتفر التفاعل النشيط.

فاضت الأقلام، وسوف تفيض إلى أمد طويل، كما أتصوّر في العلاقة الخاصة التي تربط بين الكاتب الكبير ولغته، وكتبت . كما كتب غيري . عن دقته الصارمة في هذا السياق بحيث لا يتحيف السرف والتزويق والإطناب على "المعنى" عنده من ناحية، ولا يبتسر «المعنى» بالاقتضاب والاجتزاء من ناحية أخرى، بل تنطبق الكلمة على مضمونها انطباقاً تاماً، انطباق الجسم والروح وإن كان قد أشاد بما أسماه الإيجاز النبيل الكريم وهو سر البلاغة في العربية، وكان من مميزاتها في صدر الإسلام) .

وفي العودة إلى محاضراته الضافية التي أوردها في كتابه الهام خطوات في النقد بعنوان: «حاجتنا إلى أسلوب جديده غنية لمن يريد الاستزادة من عقيدة يحيى حقي الفنية في هذا السياق.

على أن الجانب الذي أريد أن أناقشه قليلاً الآن هو ما يسميه يحيى حقي الحتمية في الأسلوب، أو ما يسميه مرّة أخرى الأسلوب العلمي ، الذي :

(يعتمد على تحديد المعاني وبالتالي اختيار ألفاظ محدّدة لها، بل أقول ألفاظاً حتميّة بحيث لا يكون المكان صالحاً إلا للفظ واحد، ويتعذر أن يستبدل به لفظ آخره .

ويبادر الكاتب الكبير بنفي مظنة قد تطرأ على ذهن قارئه :

"إنني أتكلّم عن الأسلوب الأدبي، والجمال من شروطه الأساسية التي لا غنى عنها، ولا يوجد فنّ بلا صنعة". إنني لا أنكر موسيقية الأسلوب بل بالعكس أتمسك بها وأحرص عليها حرصاً شديداً. أدني أن تستمد موسيقى الأسلوب من الأثر البدائي الآلي الذي يولد ويموت عند التلفظ بالكلمات والانبهار بأول رنينها، بل تستمد من روح الكاتب، من نفسه، مزاجه، شعوره، فيضه انطلاقه ... تسمو . . . إلى لحن غني أعمق، متشابك، ينشأ بالتأمل الشامل والصبر .

(وعلى سبيل الاستطراد، فما أصدق هذا الكلام وما أفعله في المعركة الصاخبة الزائفة عن "قصيدة الوزن" أو "قصيدة النثر" وهي التلي يثور عجاجها، ومايزال حتى الآن، فيما قد خلص الناس منها منذ أمد بعيد، ولعلنا - في تراثنا المجهول المهمّش نفسه - كنا قد خلصنا منها حقاً، من زمان). سوف أنهي عرضي لجوهر عقيدة يحيى حقي اللغوية، باقتباسيين أوردهما في محاضرتي الأولى عن باسترناك :

(.....الألفاظ، كلّها صائبة تسقط في وعائها المرسوم الذي خلق لها». والثاني عن كونفوشيوس: "... حين لا توضع الألفاظ في مواضعها تضطرب الأذهان").

جوهر هذه العقيدة، إذن في تصوّري هو أن هناك كلمة واحدة فقط تؤدي معنى بذاته، هناك لفظ، أو تركيب لغوي واحد فقط يفي بمقتضيات إحساس أو موضوع ما ليس لهذه الكلمة، أو اللفظ، أو التركيب من بديل، إنها حتميّة» و«علميّة ليس أمام الكاتب من مناص عن أن يجد هذه الكلمة بالذات، هذا التركيب وحده، هذا اللفظ دون غيره لكي يوضع في موضعه لكي يسقط في وعائه المرسوم الذي خلق له .

وما من شك عندي أن هذه الدعوة - الدعوى، في سياق التطوّر التاريخي للكتابة عندنا منذ أوائل القرن حتى الخمسينيات على الأقل . وربما حتى الآن أحياناً - كان لها فضل كبير في العمل على نفي الترهل والحشو عن الكتابة، بل أكثر أهمية هذه الدعوة أكبر بما لا يقاس إذا رأينا سعيها نحو تنقية الفكرة، وتحديد الحسّ أو الانفعال وضبط التعبير عن العاطفة (مثلاً) بحيث لا تجور عليها الميوعة أو التسايل وبحيث يُبلور ذلك كله، ويُقطر، في ضوء ساطع وناصح، وهي أساساً دعوة

إلى الخلاص من القوالب المكرورة المبتذلة التي بلغ من تسطحها أن فقدت أثرها، وثلمت طعنتها (إلا إذا استخدم القالب لدحض القالب وتعرية ما فيه من خواء، في أساليب المحاكاة الساخرة التي يسميها الغربيون والبارودي، على سبيل المثال) وقد ظلّ الكاتب الكبير يجاهد باستمرار لكي يصل إلى نفي هذه الصياغات عن الكتابات القصصية - والنقدية . التي تصلصل فيها هذه العملات الماسحة المبريّة التي لم يعد لها رصيد، لا لمجرد أن فعاليتها قد أهدرت، بل لأنها أولاً وأساساً أصبحت لا تعني شيئاً، أو لأنّ «الكاتب» يلجأ إليها عن فقر في الروح أو جذب في الفكرة، أو إيثار للاستسهال.

إذ إن اللفظ وطاقة الكلمة، وشحنها اللغة ومضمونها لا فصل بينهما، بحال كما هو بديهي ومعلوم وإن كنا قد ننساق إلى نسيانه في بعض الأحيان .

هنا مدخلي إلى مناقشة هذه العقيدة اللغوية التي وإن كانت ماثرة ومن كبيرة، إلا أنها تظلّ تثير عندي قدراً من التفكير.

ذلك أن هذه العقيدة تقوم على أساس متضمن ومفترض وليس موضوعاً للمناقشة عند صاحبها هو أنّ ثم معنى، ثم إحساساً، ثم موضوعاً هو قائم هناك، محدّد، ماثل بذاته في الخارج في عالم أو منطقة مسدل عليها ستار «اللا إفصاح» - في وعاء مخلوق لها - وأنه مفروض، سابق، كامل، في ذاته وإن كان ذلك بالقوة كما يجري مصطلح الفلاسفة القدامى هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى فإن هناك الكلمة أو اللفظ أو التركيب اللغوي الذي على الكاتب أن يجده ما أسعده حين يقع عليه هو وحده، فقط، دون غيره، لا بديل عنه لا مناص منه فهو حتمي، نهائي وعلى الكاتب أن يقتنصه أو أن يأتيه به الإلهام - الذي يتأتّى عن صنعة عريقة، فلا فنّ بدون صنعة .

هل هذا الفصل الحاسم القاطع بين «الدال» و«المدلول» (برطانة هذه الأيام) بين المملكتين العالمين، المنطقتين : عالم المعاني وما يجري مجراها من ناحية، وعالم الألفاظ وما هو بسبيلها من ناحية أخرى، هو الذي يفهم من هذه العقيدة اللغوية الفنيّة ؟ هل هذا ما تتضمنه . أو ما تقوم عليه من أساس مفترض سلفاً؟

أم أنّ الأمر على غير ذلك؟

إن الكلمة - بعينها . عندي تسهم هي نفسها إسهاماً جوهرياً في إيجاد المعنى، وتكوينه في خلق هذا الحس - أو الانفعال . الذي لا يوجد حقاً وفعلاً إلا بها .

أي أن الكاتب لا يجد، بل يُوجد .

لا يبحث عن حقيقة واقعة ماثلة سلفاً خارج الكتابة، بل إن حقيقة الكتابة لا تتولد إلا بالكتابة نفسها، ويتفاعل متبادل بين شقين هما في تصوّري عنصر واحد أو جوهر واحد ليس فيه أقنومان مختلفان .

أي أنّ المعنى - بعبارة مبسطة وتلخيصية . لا يوجد إلا في حدود الكلمة - أو التركيب اللغوي - الذي يوجده ولا يقع عليه جاهزاً، منتظراً.

الصياغة بذاتها مقوم جوهري من مقومات المعنى، ليست تابعة له، هي تسهم في إقامة وتخليق وعائها وتشكله وليس المعنى، بدوره سلبياً ينتظر الكلمة لكي تبعثه من عدم إنّه إذ يجوس في روح الكاتب أو فكره يتطلب التحديد والتدقيق والضبط في عملية متبادلة الأثر والتكوين معاً.

كما يفى أيضاً بمطلب الدقة الصارمة في الكتابة والصرامة هنا صنو الحساسية المرفهة المشحونة بمعرفة عميقة، ثم إنّ في هذا في النهاية إغناء للغة وتوسيعاً من آفاقها .

قد تبدو هذه القضية كلها أقرب الآن إلى البديهيات المسلّم بها. لكنها لم تكن كذلك حتى الخمسينات على الأقل. وكان ليحيى حقي فضل الزيادة في أن تصبح من أبجديات العمل الفني الآن .

فهل هذا . في نهاية الأمر - هو ما يلتقيه كاتب هذه السطور مع مؤدى العقيدة اللغوية عند يحيى حقي؟

جانب آخر هام في خبرة يحيى حقي اللغوية، يشف عن شجاعة لعلها لا تتمشى إلا مع صدق فني - ونفسي - لا مرأى فيه، هو مقدرة هذا الكاتب النادر على أن يدرج - بل يدمج - في كتاباته القصصية والنقدية على السواء، كلماتٍ وتراكيب يمتحها أو يلتقطها من اللغة الشعبية المصرية، بذوق مرفه وحسّ دقيق - دأبه دائماً :

انظر - مثلاً ، هذا الذي يأتي إذ أدت يدي في محلاته الغنية العامرة، هكذا، عفو الاختيار من كتاب ،واحد ،وأخير، هو «كناسة الدكان :

- بدا كأنه، رثّ ،قديم كُهنة روباييكيا

- ربنا لا يحكم علينا بفضيحة.

- ها هوذا يهم بالصحيان.

- صوت كاكاة الغراب

- تأخذهم بعبلهم .

- تقريص العجين

- يتصاعد هبو

- الملظظ الجسد .

- رمي الجنت .

- يرجع مرجوعنا .

- رجل ظريف بحبوح .

وهكذا، وهكذا غيره كثير .

فهذه تأتي في سياقها، لأنها كلمات وتراكيب مشحونة بطاقة من القدرة والفعالية، ومحمّلة بإيحاءات من تراث الشعب وخبرته وروحه، لا تحل محلها - ولا من بعيد - كلمات فصيحة لا غبار عليها، ولكنها تحمل دلالات أخرى وتراثاً آخر له مصداقيته بلا شك في سياقات أخرى. أما هذه فلا بديل عن نهكتها الفواحة بعطر الدلالات لها مذاقها الحريف اللاذع أحياناً، أو العذب السلسال حيناً آخر، ولها نفاذها إلى الصميم، والحميم، كما تقتضيه ضرورة الفن، أو الحكيم، أو الدعابة اليقظة أو غيرها، كما أن لها فعاليتها في شحن النص بطاقة محرّكة ، منعشة دائماً حتى وإن كانت مؤسّية .

وعلى الرغم مما قد يبدو هنا من أن الكاتب الكبير يتبسط مع قارئه ويفرش له البساط الأحمدى، فإن وراء ذلك صرامة في دقة الكتابة، هي صنو الحساسية القائمة على فهم وعلم ومخالطة وثيقة للناس الذين على باب الله ، والتي تتأتى عن أذن صحو يقظة مدركة لظلال المعاني، وتنغيمات المعاني، وعن ذوق مصفى قادر على الالتقاط والفرز والانتقاء، وعلى ضربات القلم التي تبدو عفوية لفرط تجويد صنعتها.

وصحيح أن إبراهيم عبد القادر المازني - ذلك العظيم - قد اختط وصحيح بدايات هذا الطريق، وغامر فيه، ولكن المازني كان يلتزم بأن تكون اللفظة أو التركيبة العامية هي في أصلها فصيحة عزف عنها فصحاء عصر «الإحياء» لشبهة عندهم أو استعلاء عما يستخدمه العامة، لكن يحيى حقي لم يكن يتردد في أن يغرف بملء اليدين من الرصيد الشعبي الحي الموارد أياً كان تحديد الكلمة أو عراقتها أو جديتها وطرافتها تحدوه في ذلك - كما أتصور - تلك الرغبة المشعوفة بتلمس الدقة والضبط والتحديد وانطباق الكلمة والمعنى أو، إذا شئت، تلك العقيدة اللغوية التي ألهمت عمله الزاخر الغني، وملأت دكانه العامر المحتشد .

لا أريد الآن أن أفيض في ما كتب ويكتب وسوف يكتب النقاد والباحثون عن خصائص أدب يحيى حقي وميزاته وثرائه ولكن أحب فقط أن أتساءل: كيف أن هذا الرجل الدمث العذب الذي يفيض رقة وحدياً قد أمكنه أن يتقصى مناحي الشر في شخوصه القصصية إلى هذا الحد؟ كيف أتيح له أن يشرح المعطوب والفاقد في النفس الإنسانية؟ . وأن يغوص إلى مغاور مظلمة فيها، إلى هذا الحد .

ويكفي أن أشير عفو الخاطر إلى قصة مثل "الفراش الشاغر" أو وسارق الكحل حتى تروعي صرامة في النظرة وأمانة تبلغ غاية القسوة في دقة التحليل للمعاطب الروحية ومفاسد الناس .

أعرف أن يحيى حقي يمقت في الكتابة تساويل العاطفة أو العواطف وميوعة "السنتيمنتالية" وكلنا يعرف ولعه بـ (التحديد) والتدقيق ولكني أفتقد عنده أحياناً روحاً من الحنان الإنساني على الإثمين الخاطئين والمعلولين، فهل هذا الافتقاد عندي هو نوع من السرف العاطفي نفسه الذي أتفق مع يحيى حقي تماماً في أنه يمكن أن يضر بالنسيج الصحيح للكتابة إلى حد لا يرجى لها معه صلاح؟

لعل قسوته ودقته في الكتابة هي نفسها ذلك الحنان الإنساني الذي افتقده .

في 1942 عندما وقعت على عدد قديم من «المجلة الجديدة التي كان يرأس تحريرها سلامة موسى كنت يافعاً رومانتيكياً في السادسة عشرة وقرأت لكاتب لم أكن أعرف عنه شيئاً قصة في

السجن أدركت أن فن القصة في مصر لم يعد ملكاً لأشباه الرومانتيكيين الذين كانوا يملأون الساحة عندئذ، وأن شيئاً جديداً وهاماً قد حدث على يد هذا الكاتب : يحيى حقي.

ليست دقة الملاحظة بالشيء الجديد في الفن القصصي ولكن هذا الصحو الكامل الذي لا يشوبه أدنى ادعاء، هذه البلاغة المنزهة عن كل حشو، دون أدنى تفاصيل، وهذا الحس المرهف المتوازن بين المشهد الداخلي للروح وما تجيش به من خلجات والمشهد الخارجي الطبيعي الذي يتساق مع الداخلي بإتقان للصنعة يتجاوز الصنعة إلى فطرة كامنة أخرى لا تأتي إلا من فرط التحديد، وهذه الحرارة الرقيقة، غير الحارقة التي تشع مع قصص ومن أحاديثه، ومن حضوره الإنساني الدمث معاً - هذه كلها يحيى حتمي - ومن كانت جديدة .

على أن أهم ما تحققه الكتابة القصصية عند يحيى حقي - في تصوري - ليس فقط هذه الدقة المرهفة إلى حد الصرامة ولا هذا التوازن المحسوب بقدر من الذكاء والمعرفة يجعله يبدو فطرياً طبيعياً لا تعمل فيه ولا تدبير، بل ما يلهم هذه الكتابة كلها من فكر ثاقب يشيع في العمل القصصي وبقيم له عماده ويؤسس له ويلهمه ويحركه. ولعله، لا الحكاية، هو الذي يستأثر به، ولعله هو مصدر، وحافزه فليست القصة عنده بوحاً عاطفياً ولا تصويراً المشهد خارجي وداخلي فقط بل لعلها ليست في تقديري تما يستهدف أساساً سرد قصة أو طرح مغزى، فقط، بل هي تقوم أساساً على فكر متقد دؤوب لا يفلت السرد القصصي من قبضته لحظة واحدة .

مازال ذلك، مفتقداً في معظم كتاباتنا القصصية التي لا يسندها ولا يقيم ظهرها ذلك العمود الفقري من الفكر والثقافة . وأما يحيى حقي فليس عنده على الإطلاق تلك التهذلات في الكتابة، لا على المستوى التأملي، ولا على المستوى اللغوي .

ذلك إنجاز لم يصل إليه إلا القلائل.

المحاضرة 8:

ومن الأعمال الأولى من فترات التبلور والتطور الثانية، عيسى عبيد في رواية "ثرثرا" ومحمد فريد أبا حديد في رواياته "ابنة الملوك" (1926) و"زنوبيا" (1941) و"المهلهل ابن ربيعة" (1944) ومحمود تيمور في روايته "رجب أفندي" (1928) والأطلال (1934) و"نداء المجهول" (1939) و"سلوى في مهب الريح" (1943) إبراهيم عبد القادر المازني في "إبراهيم الكاتب" (1931) و"إبراهيم الثاني" (1943) ونذكر بالخصوص توفيق الحكيم في روايته "عودة الروح" بجزأيا (1933) و"يوميات نائب في الأرياف" (1937) و"عصفور من الشرق" (1938) وطه حسين في رواياته: "دعاء الكروان" (1934) و"أحلام شهرزاد" (1943)، و"شجرة البؤس" (1944)، ونذكر كذلك محمد طاهر الاشين، في "حواء بلا آدم" (1934)، وعباس محمود العقاد في رواية "سارة" (1938)، ونجيب محفوظ في "عيب الأقدار" (1939)، و"رادوبيس" (1943) و"كفاح طيبة" (1944)، و"القاهرة الجديدة" (1945).

والملاحظ على أكثر رواد هذه الفترة أنهم لم يتخصصوا في كتابة الفن الروائي بل كلن عملا ثانويا بالنسبة إليهم، فطه حسين كان ناقدا أو العقاد مفكرا والمازني دارسا وناقدا ومتأثرا مع العقاد بالمنجز النفسي للمدرسة النفسية في أوربا وحاولا تكريس ذلك البعد في أعمالهم الروائية، فتراوحت الأعمال الروائية بين النبرة الخطابية والبعد الإصلاحي وبين محاولة بناء فني جيد يستجيب لمتطلبات القصة، وقد حققوا بعض الجوانب وفشلوا في أخرى، لكنهم فتحوا الباب لمن جاء بعدهم.

على أنه جل روائي هذه الفترة لم يقصروا كتاباتهم على كتابة الرواية حتى لكأن الرواية لديهم كانت مكملات الكتابات والأدب والفن، وهو ما يفسر حيرة تلك الرواية وترددها، وتراجعها بين فنون الكتابة المختلفة، بل أن بعض تلك الروايات لم تكن تخضع لحظة سردية جلية وواضحة ودقيقة، وهي روايات تحاول أن تعيد للكتابة العربية القديمة نضارتها، دون أن تكون مسكونة حقا بهاجس تطوير الأساليب السردية وتحديثها، وهو ما سيحدث حقا في النصف الثامن القرن العشرين.

إذ اقتصر كثير من روائيين هذه الفترة على كتابة الرواية كهمود ثابت في الجريدة التي يكتبون فيها، وكانت موجهة لجمهور يطلب المتعة، هذه المتعة يخلقها الحديث وليس الفن فكان كثير من كتاب يستجيب لرغبة الجمهور فيكتفي برصد أحداث كثيرة متشابكة لإثارة الجمهور وجعله يسارع إلى اقتناء الجريدة ليقراً أحداثاً جديدة متشابكة، دون أن يهتم ببقية الجوانب الفنية الأخرى، وهذا ما جعل روايات تلك الفترة **مترفة** بالأحداث مع إهمال الكبير لبقية المكونات الرواية الأخرى كالزمن ورسم الشخصيات والوعي الكبير بالمكان، فكل هذه الأمور كانت مهملة، ولم يتم الوعي بها حتى جاءت الأجيال اللاحقة.

وسيتواصل المنزع الرومانسي في الرواية العربية بعيد الحرب العالمية الثانية وسيمتزج النفس الرومانسي في تلك الروايات ببعض الهواجس الواقعية والتراثية كما تجلى ذلك في بعض الروايات كرواية: "نفوس مضطربة" لأحمد زكي مخلوف، و"شجرة الدر" (1946) و"علي باب زويلة" (1947)، و"بنات قسطنطين" (1947) ، ولمحمد سعيد العريان، و"آلام حبا" (1946) و"أزهار الشوك" (1948).

لمحمد فريد أبي حديد و"المدينة المسحورة" (1946) ، و"أشواك" (1947) لسيد قطب و"في قافلة الزمان" (1947) و"أميرة قرطبة" لعبد الحميد جودة السحار، و"خان الخليلي" (1946) و"زقاق المدق" (1947) و"السراب" (1948) وبداية ونهاية (1949) لنجيب ،محفوظ و"الثائر الأحمر" و"والإسلاماه" (1949) لعلّي أحمد باكثير، و"بعد الغروب" (1949)، و"شجرة اللبلاب" (1950) و"الوشاح الأبيض" (1951)، لمحمد عبد الحليم عبد الله و"أرض النفاق" (1949) و"إني راحلة" (1950) ليوسف السباعي، و"الوعد الحق" (1949) لطف حسين، و"هاتف من الأندلس" (1949) و"غادة الرشيد" (1949) لعلّي الجارم، والملاحظ أن خطين روائيين تدخلان هذه الفترة. خط "مازال تقليديا ليس له وعي كبير بمكونات العمل الروائي بل كان ما يزال يعتبر الرواية عبارة عن أحداث مثل محمد فريد أبو حديد وأحمد زكي ومحمد العريان وسيد قطب، إذا تقصر هؤلاء على مجرد الحدث وعلى مجرد أسلوب جميل لكنه لا يصلح للرواية، بل هو أسلوب يجري على نسق الأساليب العربية القديمة في الكتابة، وهو أقرب إلى لإنشاء منه إلى الأسلوب الروائي الجديد،

ولذلك لم تلق هذه الأعمال نجاحا كبيرا ولم يعد أحدا يقرأ هذه الأعمال التي لا تستجيب لمقومات الإبداع الروائي، وهناك الخط الثاني الذي كان على وعي كبير بأهمية العمل الروائي والأدوات اللازمة لكتابته، ولذلك كتبوا أعمالا روائية قاربت الكمال من حيث الأسلوب ومن حيث الالتزام بكل مكونات الحكى الواجب توفرها في العمل الروائي الجيد، ونجد على رأس هؤلاء نجيب محفوظ وعلي أحمد باكثير ومحمد عبد الحليم عبد الله وهؤلاء كتبوا رواية واقعية وبعضهم رومانسية لكنها كانت اجتماعية تامة الأركان من حيث البعد الفني والشكلي مما جعل هذه الأعمال ناجحة وكفل لها البقاء إلى اليوم.

وهذا كله بفضل التخصص الذي تختص فيه هؤلاء فلم يمارسوا أي عمل آخر سوى كتابة الرواية مما جعلهم يتقنون كتابة الرواية وينجحون في الوصول بها إلى مصاف الكتابة العالميين .

القدرية والأنماط الرئيسية

في عالم نجيب محفوظ

تتناول هذه المقالة محورين أساسيين في عالم نجيب محفوظ الروائي، هما محورا (القدرية) من ناحية، و(الأنماط الرئيسية) من ناحية أخرى، كما يتبديان في أعماله الأولى التي نعالجها هنا وحدها.

ولكنهما مع ذلك، فيما أزع، محوران تدور حولها أعمال نجيب محفوظ كلها، بل يقوم عليهما بمعنى من المعاني، عالمه الروائي بأكمله.

في كل أعمال نجيب محفوظ -منذ أن كتب 'عبث الأقدار' أولى رواياته التاريخية الثلاث التي استلهم أحداثها من تاريخ مصر القديمة، وعبر قصصه الاجتماعية والنفسية، وثلاثيته الكبيرة حتى آخر أعماله، نحس علاقات داخلية تدعو بعضها بعضا، هي أكثر من مجرد التساوق الطبيعي بين أعمال كاتب واحد، بل هي فيها نحس النغمات الرئيسية الواحدة في تكوينات موسيقية مختلفة تتباين في أشياء كثيرة لكنها تقوم على قرار بعينه تتردد أصدائه في كل أعمال الكاتب- لعلها المشكلات الكبرى التي يظل الكاتب يواجهها بالسؤال ويلج عليها بالبر والعلاج والاستقصاء مرة

بعد مرة، فلا يظفر قط بجواب، وإنما يطل الجواب منطويا في إقامة السؤال نفسه من خلال التجربة الفنية.

إننا نلتقي المرة بعد مرة بأنماط بعينها من المواقف والشخص، لا تكاد تتغير في نسيج تكوينها ولكن مقدرة الكاتب تخلقها في كل مرة خلقا جديدا، أو يكاد أن يكون جديدا - وحيلته الفنية تضعها في سياق يستأثر بالانتباه ويحيد به عن الأصداء القديمة التي طرقت المسامع من قبل. ومن ثم فإن هذه الأنماط بعينها من المواقف والشخص ليست فقط تكرارا رتibia لنغمة واحدة، بل هي ركائز ثانية تدور حولها تجارب متعددة، وفي كل مرة ترتفع هذه الركائز الثابتة إلى مستويات جديدة، ولعل دوامات التجارب الفنية الدووب التي تحيط بها كل جانب تكشف عن أبعاد لم تكن مستبينة من قبل.

ما سر هذه المصادفات الغريبة التي تقع في كل روايات نجيب محفوظ موقع القضاء الذي لا يرد؟ هي مصادفات مرسومة دقيقة التصميم محكمة الوقع، وليست بالأحداث العرضية العفوية، كأنني بها تنظيم في سلك منطق ما - قد يبدو الأول وهلة مجافيا لقواعد المنطق - لكنها تنزل كالضربات المحتومة وتتبع عن اقتناع أولي لا يقبل التساؤل.

شيء ما في أعمال الكاتب يقتضي هذه الحتمية مفروضة أولا وقبل كل شيء على هذه الأحداث التي تقع كأنها تأتي بالمصادفة، هل هي القدرية المطلقة، قدرية تستخفي، راسخة وطيدة، في قلب الأساس المدفون الذي تقوم عليه، بعد ذلك، بنايات محكمة التشييد، دقيقة التصميم، لا يغفل عن أدق التفاصيل، ولا تنسى أن تعني أخص العناية بأوهى الروابط كما تعني بأقواها بنية وأضخمها قواما؟

فإذا أوشكنا على الاقتناع - بل اليقين بأن هذه القدرية الغريبة العميقة الجذور هي أولى قسمات فن نجيب محفوظ، فهل ثم صلة بينها وهذا الظل الرازح من التشاؤم الشامل الذي يرين على كتاباته؟ ذلك أن عالم هذا الفنان الكبير ليس بالعالم المشرق النير بالتفاؤل السهل.

ولكن التشاؤم عند نجيب محفوظ ليس تشاؤما مطلقا وإن كانت نغمته هي الراجحة، وهي لن يقطع بشيء أبدا في هذه القضية، ولكنه لن يلوذ منها بالهرب السهل إلى الحل القريب، وإن تكن ثم

مخايل من النور تومض في هذا العالم فهي لن تتطفئ أبدا انطفاء العدم - ذلك أن الإرادة الإنسانية، عنده مهما أحببت، إرادة عنيدة، وقوة الحياة تبار دافع يختفي نجيب محفوظ بما فيه من متعة ومغامرة، كما يختفي بما يجر من ويلات وهزائم وضياح.

هل العالم الذي يخلقه لنا نجيب محفوظ منبت الصلة بالعالم الذي تعيش فيه الكائنات الإنسانية، عالم المأساة المتهدة والموت المترص والإخفاق الذي يصيب أعز الأماني ويحبط أعنف الشهوات؟ العالم الذي تجري فيه مصائر الناس، في كون ما..... نستجوبه فلا يجيب، نتطلب منه السعادة والفهم والاستقرار والثروة والإيمان، فلا نظفر في الغالب إلا بالبؤس والحيرة والسقوط: العالم الذي تظرب فيه كائنات اجتماعية تنتمي إلى قطاعات محددة المعالم من مجتمع له موقعة المرسوم في المكان والزمان، في حدود الطبقة الوسطى الصغيرة بأطرافها علوا وسفلا في السلم الاجتماعي، في حدود ثلاثينات هذا القرن بأطرافها الزمنية استدبارا حتى أوائله واستقبالا حتى الآن، وهو يلتزم حدود هذه القطاعات التزاما صارما، فليست مصر كلها، مصر الفلاحين مصر الصعيد الهائلة العميقة بأسرارها وغوامضها، مما يدخل في نطاق عالم نجيب محفوظ، إنها هي دائما القاهرة، إلا خطفات سريعة، وهي أساسا القاهرة الأحياء القديمة في الحسينية والجمالية والعباسية وما يقاربها ويجاورها، والقاهرة الحديثة هي أقصى نجوم هذا العالم في حدوده المكانية.

أما الإسكندرية ورأس البر فلا نعثر بهما إلا في القليل الأقل من أعماله بعد أن نفرغ من التسليم بدقة الأداة الفنية عند هذا الكاتب، وسعة حيلته، ومقدرته على التصميم والبناء، وصبره الطويل في خدمة فنه - وليست هذه كلها فيها أحسب بحاجة إلى فضل بيان أو استشهاد من المتون - فهل يسعنا إلا أن نسلم بأن القدرية والتشاؤم من القسمات المميزة في الوجه الذي يطالعنا به عالم نجيب محفوظ؟

أحب نفرغ من التسليم بارتباط هذا الكاتب بمجتمعه ارتباطا وثيقا - ونحن نجد فنه يغص بالشواهد على ذلك كنا بحاجة إلى شواهد - وإننا لنسعد بأن نجد بيننا هذا الكتاب الذي تقلقه - بل تمضه - مشاكل مجتمعه، فيستقضي خصائصها استقصاء صبرا وصريحا في وقت معا، ويحس نبض هذا المجتمع إحساسا متقلا لا ينزاح، وفي خلال ذلك ينهض بعمل هو أشبه شيء فعلا بعمل المسح

الاجتماعي الشامل، دائما في حدود قطاع واحد واضح الحدود من مجتمع مصر في فترة زمنية واحدة واضحة الحدود، وإذا كانت سعادتنا بذلك خليك بها أن تتأكد إذ نقارنه- عن قصد أو عن غير قصد- بوصفاته من كتابنا الكبار فلا نكاد نعثر عندهم على مثل هذه الكفاءة الكبيرة في الرصد الاجتماعي والتسجيل الذي يوشك أن يصل أحيانا إلى حد الجفاف من فرط الدقة، فلا ينبغي أن ينسبنا ذلك أن هذه الميزة الكبيرة في فن نجيب محفوظ ليست إلا ظاهرة تأتي في المرتبة الثانية، بل هي فيها نزع إحدى حيله الفنية البارعة. نحن هنا بإزاء هموم اجتماعية تتصل على الفور اتصالا حميما بهوم الخير والشر، والعدالة بمعناها الأعم، هموم المصير. وما أظنني هنا أيضا بحاجة إلى الاستشهاد بالمتون، ففي الوسع أن تساق منها الأدلة بلا حصر، ولكنني أكتفي بما يقوله نجيب محفوظ في أحد أحاديثه الكثيرة: " مادام هناك إنسان يستغل الآخرين فالفساد والشر قائمان. الذي يستغل شرير والمستغل بائس.... والعلاقات بينهما حقد وكرهية، وما بين الشر والبؤس لا تطلع إلى الله..إنني أطلب الحياة حياة إنسانية، علاقات الناس تقوم على الحب والتعاون حتى يستطيعوا أن يتجهوا إلى الله...أنا ليست فيلسوفا ولكني أحلم وهذه أحلامي...أتطلع إلى لون من ألوان الحياة تستطيع أن تطلق عليه 'الصوفية الاشتراكية' حياة هي التطلع إلى الله...والإنسان لا يستطيع أن يعرفه إلا إذا ارتفعت حياته إلى مستوى نظيف خال من الفساد والشرور".

إن قضية ارتباط الكاتب بمجتمعه، من أوليات الفن، والفن الروائي بخاصة، وهي من معالم أستاذية نجيب محفوظ وإحدى فضائله أو أحد أفضاله، وقد كنا نفتقدها عند رواد آخرين سابقين لهذا الفن في تاريخنا.

كتب نجيب محفوظ في سنة 1939 أولى رواياته 'عبث الأقدار' فهل كان من مجرد المصادفة أم من توفيق الحدس أن يطلق عليها هذا الاسم الذي يبدو لأول وهلة رومانيتا ساذجا في رومانيتية بل يبدو كأنه من عناوين تلك الروايات التي تعج بها أسواق التسلية والتلهي، كروايات ريدار هاجارد الذي كان نجيب محفوظ عندئذ معجبا به، يقرؤه بشغف فلعلك تلمس تأثيره واضحا في كتابه الأولى.

يخيل لي أن 'عبث الأقدار' هو مقوم رئيسي من مقومات عالم نجيب محفوظ، ومهما أجلت النظر في كتاباته طويلاً وعرضاً خلال السنين الطوال فلن يسعني أن أفلت من اليقين بأن هذه القدرية من مميزات فنه وفكره. ولعل القدرية أيضاً من خصائص رؤيتنا الأصلية نحن المصريين منذ أقدم عصور تاريخها، لست أقطع في ذلك بشيء، ولست أفسر هذه القدرية في الوقت نفسه تفسيراً ضيقاً يقتصرها على الاستسلام للمصير استلاماً سلبياً خالعا، فقد تكون شجاعة العمل، والصبر عليه، والكفاح الدؤوب، بل قد تكون المغامرة، وركوب المخاطر، كلها واقعة في داخل إيمان يتجاوزها كلها -بالقدر وبالقضاء المحتوم، بأن المكتوب على الجبين لا بد أن تراه العين، وليس ذلك تناقضاً إلا في الظاهر، وهناك مواقف فلسفية تعرف مثل هذا التناقض بين اليأس الكوني وبين حرية الإنسان في تخطيط مصيره، بين القلق الوجودي وبين الاختيار.

ومهما يكن من أمر فقد اتخذت المشكلة أوضح قوالبها وأكثرها عرباً في رواية نجيب محفوظ الأولى، وهي المشكلة التي ستصبح فيها بعد من أولى بؤرات اهتمامه، وسوف تتصل عنده أوثق اتصال بمشكلة حرية الإنسان في العمل، ومصيره في العالم، 'عبث الأقدار' هي قصة ارتقاء ((دفع رغ)) عرش مصر، خَلَفًا عظيمًا لسلف عظيم هو خوفو صاحب الهرم، وهي أيضاً قصة ارتقاء ابن وفي نموذجي من أبناء الطبقة الوسطى مدارج المجد حتى أسمى مراتبها - وهذه قصة أخرى لن يفتأ نجيب محفوظ يرددها في كل أعماله على وجه التقريب بكلّ تنويعاتها - ولكنها فوق ذلك كله قصّة القدر المضروب النافذة كلمته، أو بالأحرى قصّة الحوار الذي يدور دائماً بين الإنسان إذ يتحدّى الجبرية المفروضة عليه وهذه القوّة العليا المطلقة الكلّية التي تحدد في النهاية مسار حياته مهما تملص من قبضتها. حوار ينتهي دائماً بإخفاق الإنسان واندحار بطولته، ينتهي دائماً بسيادة شيء ما أعلى من منطق الإنسان وأقوى من كلّ جهوده:

" لقد اتفقت كلمة الحكمة المصرية التي لقنتها الأرباب للسلف .. بأن الحذر لا ينجي من القدر .. لو كان القدر كما تقولون لسخف معنى الخلق، واندثرت حكمة الحياة وهانت كرامة الإنسان، وسأوى الاجتهاد الاقتداء، والعمل الكسل واليقظة النوم، والقوّة الضعف، والثورة الخنوع كلا ... إن القدر اعتقاد فاسد لا يخلق بالأقوياء التسليم به:"

وعلى الرغم من هذا الاحتجاج القوي فمن العجيب أن تنتهي الرواية بنفاذ كلمة القدر فهل يرى الكاتب أن معنى الخلق لسخيف، وأن حكمة الحياة لمندثرة، وأن كرامة الإنسان هي حقاً من الهوان بمكان؟

والغريب أن مُضي حكم القدر إنما يتأتى، في أولى روايات نجيب محفوظ عن طريق ضروب الكفاح الشريف والخلق الفاضل والشجاعة وحصافة العقل وفطنة القلب معاً.

جاءت نبوءة ساحر بكلمة أن سيرتقي عرش مصر ((دفع رغ))، وهو بعد طفل رضيع ومن ثم فلن يخلف خوفو على عرشه ابنه من صلبه، وإذن فلينهض خوفو ليقضي على هذا الطفل الرضيع. إن دفع رغ» يفلت من المصير، ولكن ينتحر أبوه كاهن رع الكبير، ويفتديه طفل آخر فيموت عوضاً عنه، وتهلك أمه في طريق الهرب. هذه الكوارث التي تحلّ دائماً بالأبرياء في مجرى فاجعة منطلقة في مسارها لا تتمهل هي نعمة أخرى من النعمات الثقيلة التي لن تقف تتردد بأصدائها الموجعة مادام يصحبنا هذا الكاتب القاسي في عالمه الرهيب. لكن قسوة الكاتب هي قسوة الأمانة والصدق بإزاء رؤية لا تهاب المواجهة .

وتمضي الرواية حتي يعنو خوفو في النهاية لكلمة القدر، ويموت على عظمتة وحكمته وإحاطته بأسباب السعادة كلها، مقهوراً.

في هذه الرواية، إذن، تلتقي لأول مرة، في أكثر القوالب عرياً وبساطة ، بالكثير من المواقف والشخص التي سوف نتعرف عليها مراراً فيما بعد. الموظف الطيب بملامحه المرسومة بعناية وتشخيص حريص ، كم مرة سوف تلقاه، بين موظفي الحكومة الذين تغص بهم روايات نجيب محفوظ، هذه الملامح الجسمانية والقسمات النفسية مرصودة في تسجيل دقيق، مركزة في تقطير مكثف في واحد أو موزعة على كثيرين، لكنها هي لا تتغير كأنها من ظواهر الطبيعة في مصر، والفتى الذي يحب الأميرة بنت الملك من أول نظرة ويخلصها الحب حتى النهاية، ويخطبها لنفسه من مقام أبيها العالي، إن قصة هذا الحب وهذه الخطبة سوف تلاحقنا في روايات نجيب محفوظ، وقد اتخذت صوراً شتى ولكن نمطها باقي ثابت أبداً لا يحول - بنامون ورادوبيس في «رادوبيس»، إسفينيس وأمنريدس في كفاح طيبة»، محجوب عبد الدايم» في «القاهرة الجديدة رشدي ونوال في خان الخليلي»، كامل رؤية ورياب جبر في السراب»، كمال وعائدة في قصر الشوق، ثم عيسى وسلوى في السمان والخريف، بل إن خطبة عباس الحلو وحميده في زقاق المدق» قد لا تخلو من أصداء لهذا الموقف النمطي بعينه .

هل هي إحدى خصائص الطبقة الوسطى الصغيرة، تطلعها إلى التعلق بأذيال الطبقة التي تعلوها في مدارج السلم الاجتماعي، هل هو شوق من أشواق النفس الإنسانية - تطلعها إلى الارتقاء علواً في مدارج السلم الذي يصل بين الأرض والسماء، كأنه سلم يعقوب في التوراة؟ أياً كان الأمر فالغالب الأعم أن يسقط المتطلع إلى أعلى، وأن تتدهور درجات السلم تحت قدميه.

وعلى الرغم من أن الروايات الفرعونية الثلاث تدور في مصر القديمة وعلى الرغم من احتفال الكاتب بأن يسوق التفاصيل كعاداته، فلست أجد فيها روايات تاريخية بالمعنى الحقيقي. هي روايات أفكار وأقضية وتحليلات وإن اتخذت إطارها من التاريخ القديم. فهي لم تقلب رائحة التاريخ المميزة ولا تبعث نكهته ومذاقه. لم تهتز الحياة بكثافتها في الأسماء التاريخية، ولم يتح لنا أن نغوص في أعماق بصائرهم وعقائدهم ورؤيتهم للحياة والأرجح أن هناك حيوداً عن التزام الدقة كل الدقة في تصوير العادات والأدوات وأنماط السلوك وتصوير العقائد - بل في أسماء المدن والبلدان حيث يستخدم الكاتب في الغالب الأعم الأسماء اليونانية للبلاد في عصر لم تكن اليونان فيه قد عرفت عنها شيئاً على الإطلاق - هيراكليونبوليس مثلاً بدلاً من هاتين نسوت (أهناسيا وامبوس بدلاً من نوبيت - ولكن الأسماء المصرية القديمة ترد أحياناً بدلاً من الأسماء اليونانية في الوقت نفسه : نحب بدلاً من إيلثيابوليس «الكاب» . : وهكذا . تلك مسائل متروكة للباحثين التاريخيين وأضرابهم ولكن ذلك كله يهون بالطبع فإنني زعيم بأن هذه الروايات ليست بالروايات التاريخية، وهي ليست على اليقين روايات رومانسية، مهما أحب الكاتب أن يسميها بذلك، بل هي في ظني الإرهاسات الأولى للأبنية العقلية التي سوف يبنينا نجيب محفوظ، والتجارب الأولى التي يتيح فيها لمقومات فكره الأساسية أن تتشكل خلقاً سوياً .

سوف نلتقي بالقدر والمصادفة في «رادوبيس» ثانياً الروايات الفرعونية كما نلتقي بها في كل رواياته على وجه التقريب :

-مصادفة . إن هذه الكلمة .. مهضومة الحق يُظنّ بها التخبط والعمى ومع هذا فهي المرجع الوحيد لأغلب السعادات وأجل الكوارث، فلم يبق للألهة إلا القليل النادر من حادثات المنطق. كلا.. إن كل حادثة في هذا العالم لا شك موكلة بإرادة رب من الأرباب ولا يجوز أن تخلق الآلهة الحادثات - جلت أو تفهت - عبثاً أو هوا ..

وما المصادفة ؟ .. إنها قضاء مقنع !

- إنها كالعقل المتغابي .

(رادوبيس) هي قصة "المصادفة" أو هذا القضاء المقنع الذي ربط مصير فرعون مصر العظيم مونرع الثاني بالغانية، رادوبيس، وفقدانه العرش في عالم لعدة سبيل هواه الجموح وهزيمته من جراء هذا الهوى في صراعه مع كهنة بالوان أعمال آمون وتنتهي القصة بنهاية أخذنا منذ الآن نتعرف على ملامحها وننتظر ضربتها تنتهي بمقتل الملك وانتحار رادوبيس، وقضاء طاهو القائد العظيم على نفسه بالخيانة ثم بالفضيحة ثم الانتحار.

في "كفاح طيبة" ثلاثة الروايات الفرعونية، وأصلها عوداً وأحفلها بمشاهد الكفاح والحرب والتدبير المحكم لتحرير مصر، والإرادة النافذة إلى هذا الغرض، تلعب المصادفة أيضاً دورها في التقاء أسفينيس . وهو أحمس مستخفياً تحت اسم تاجر متكرراً بزیه - وامنريدیس بنت ملك الرعاة الأعداء - وهي الأميرة التي علقها قلبه حتى النهاية - قصة الحب والهوى المنكوب في هذه الرواية، وهي القصة العاطفية الوحيدة فيها، يدور محورها حول مصادفة - إنها قضاء مقنع ثم تأتي إلى خاتمة حزينة بالغة الأسى.

أما في القاهرة الجديدة فالقدر يلعب بيد جسور، والمصادفة ضربة قاصمة محجوب عبد الدايم، البطل العدمي السافر بتجرده من كل أصول الخلق القويم في سبيل المصلحة والمصلحة الأنانية وحدها، البطل الذي رسمه نجيب محفوظ بدقته الباثولوجية التي سنألفها فيما بعد - البطل المتحلل الذي رفع شعاراً واحداً يُظلل حياته الخاتمة الفاجعة المحتومة شعار «ظظ».

كل شيء «ظظ إلا أنا ومتعتي وسعادتي ومجدي وثروتي . محجوب عبد الدايم قد جاء ليعقد قرانه على عشيقة قاسم بك فهمي، وهو لا يعرفها، يتزوجها حتى يغطي بزواجه الشائن على العلاقة الأثيمة التي تربط بينها والرجل الخطير، ويتقاضى الثمن - وظيفة في الدرجة السادسة لها مستقبل باهر مضمون . فإذا هو يلتقي وجهاً بوجه بإحسان شحاته، حبيبة صديقه القديم، الصحية الأخرى في مجرى الكارثة والطرف الآخر من طرفي الفضيحة .

- أما تستفيق ؟

فنظر إليه بعينين ذاهلتين وتمتم قائلاً :

- إنني أعجب لهذه المصادفة!

-كيف ترى هذه المصادفة ؟

- مصادفة سعيدة بلا جدال !

وجعل الأخشيدي يتكلم عن المصادفة متفلسفاً . . وظنَّ عمَّ شحاته أنه أحاط بالموضوع حين قال:
إن المصادفة من صنع الله وبأمره سبحانه . وينعقد الزواج ويقول محبوب لشريكته :

- تألفت حياتنا بمعجزة، وما كنت أحسب قبل اليوم أن المصادفة تلعب هذا الدور الخطير في حياة الإنسان، فما أحقها أن تسخر من منطقنا ومن سنن الوجود جميعاً .

وعلى هذه الوتيرة تقع أخطر الحوادث شأناً في عالم نجيب محفوظ : أغلب السعادات وأجل الكوارث ما من رواية تخلو من مصادفة غير مفهومة وغير مفسرة تأتي فتتال الأبطال في الصميم - تقتلهم أحياناً . أو تحيد بحياتهم في طريق جديد يختطه القدر لمصائرهم على غير انتظار. وقد تستخفي المصادفة بقناع واه شفيف من التدبير وتبدو كأنها حدث له منطقته المقبول، وعلاقات الجيرة أو القرابة أو اللقيا في طريق مشترك هي التكاة المعتادة التي تعتمد المصادفة أحياناً في هذا العالم الذي يجري فيه كل شيء محسوباً أدق حساب ثم تسقط فجأة صواعق من الأحداث تأتي من خارجه دون تفسير - إنه القضاء المقنع - ولكن هذه التكاة الواهية لا تكاد تستقيم على عودها: هناك دائماً نافذة مفتوحة بالصدفة تقضي إلى أبواب لا يمكن إغلاقها، هناك زيارة في سبيل غرض هو أبعد الأغراض عن الحب ، والزواج تنتهي بالمصاهرة وتشابك أوثق الوشائج، هذه النافذة المفتوحة نجدها في "خان الخليلي"، في "زقاق المدق" في "السراب" - هذه الزيارات نجدها في "بداية ونهاية" وفي قصر الشوق. أما التقاء نور البغي القديسة، وسعيد مهران اللص والضحية والرمز، وقد كاد ينساها، فمثال متميز على مجرد صدفة تبدأ مساراً من أخطر المسارات. ولعل اللص والكلاب أبعد أعمال نجيب محفوظ دلالة على القدرية، في عالمه. فاللص يشتبك مصيره بمصير الغانية، نتيجة لهذا اللقاء الذي جاء مصادفة، ولكن الأمر الأخطر هو المناخ السائد في القصة كلها، الرصاص الطائش دائماً يصيب الأبرياء - هذه نغمة رئيسية في هذا العالم كله . والنسيج في نهاية القصة سداه ولحمته طائفة متلاحقة من المصادفات التي لا تفسير لها ضياع : نور ضياعاً كاملاً غريباً غير مفهوم، ثم اختلاط أغرب من النسيان، والجوع الذي لا يجد شعباً والشوق المستيقظ فجأة كاوياً لا يجد الجواب. أما في السمان والخريف فهي المصادفة التي انتهت بأن وجد لنفسه ابنة ما كان أقربها إلى نفسه وما كان أبعداها عن حياته في وقت عيسى معاً، مصادفة أتت بالبنت - بالأمل المرجو المحبوط . إلى هذا العالم ومصادفة جذبت عينيه إلى أمها في ليلة من ليالي الضجر، بعد أن مرَّ على بابها أياماً كثيرة متتابعة دون أن يرى.

وهل يمكن أن ننسى مقتل فهمي في "بين القصرين"، أثناء مسيره في مظاهرة سلمية بعد أن أوشك الجهاد أن ينتهي .

"وما ندري إلا والرصاص ينهال علينا من وراء السور بلا سبب .. بلا سبب".

للقدرية في هذا العالم الغريب وجهان. وجه قد تملّينا بعض معالمه، هو وجه هذه المصادفة التي تحل فجأة دون سبب، تنزل من الخارج إن صح القول، فتقلب الأمور عن مسارها المألوف، وعندئذ لن يغني الحذر عن القدر مهما حاول الإنسان جهده في جلال الأقدار ...

قالها بلوك أما الوجه الثاني فهو هذا التصميم الدقيق البارع الصبور الذكي الذي

يتقصى الأسباب حتى جذورها الأولى، ويتتبع سمات الشخصية في ملامحها الجسمية والنفسية معاً حتى الأصلاب الأصلية، ثم يسوق المقومات البيئية للشخصية، وظروفها الاجتماعية وملابساتها الوضعية وتكويناتها الحيوية، يسوقها في موكب متراص الجزئيات، لكل منها مكانه المعدّ سلفاً بحرض تلمم وتدبر، يُدفع إليه بلا هواده لا تجول عنه قيد شعرة، ويتخذ موقعه في النهاية حتى تكاد الأذان أن تسمع له اصطكاكاً خفيفاً ولكن محتوماً، كما تتخذ كلّ قطعة موضعها المرسوم من آلة ضخمة هائلة، وتتلاحم التروس تلاحماً ناعماً ولكن لا حول عنه، ويدور كلّ شيء - بعد أن تنزل الضربة الأولى الغريبة التي لا تفسير لها العلة المحركة، الكلمة التي تقال في البدء على وجه الغمر . فإذا النظام الصارم الدقيق هو السيد الذي لا منازع لسيادته، وإذا لكل شيء مهما كانت تفاهته سبب، وإذا كان كلّ شيء يندرج في سياق معادلة كالمعادلات الرياضية تأخذ رموزها بعضها برقاب بعض في منطق لا يتسرب إليه أدن اختلال، وإذا بالكاتب الخلاق يقهر كلّ عقبة بإرادته النافذة ومعرفته المحيطة بكلّ شيء، وهو يمسك في يديه، مسكة ثابتة لا تهتز قط، بكل خيوط الشخصيات والأحداث، حق لتحسب انعدام الحرية انعداماً في جميع أركان هذه الآلة الضخمة الدوّارة، هو قانونها الوحيد المتجهم الذي لا نقض له .

وليس هناك أوضح من الثلاثية الكبيرة دلالة على هذه الجبرية التي لا تعرف تهاوناً في تسيير الأشخاص والأحداث، ومقابلتها بعضها بإزاء

ولكن التشاؤم عند نجيب محفوظ ليس تشاؤماً مطلقاً وإن كانت نغمته هي الراجحة. وهو لن يقطع بشيء أبداً في هذه القضية، ولكنه لن يلوذ منها بالهرب السهل إلى الحلّ القريب وإن تكن ثمّ مخايل من النور تومض في هذا العالم فهي لن تتطفئ أبداً انطفاء العدم - ذلك أن الإرادة

الإنسانية عنده مهما أحبطت إرادة عنيدة، وقوة الحياة تيار دافع يحتفي نجيب . محفوظ بما فيه من متعة ومغامرة كما يحتفي بما يجر من ويلات وهزائم وضياح .

هل العالم الذي يخلقه لنا نجيب محفوظ منبت الصلة بالعالم الذي تعيش فيه الكائنات الإنسانية عالم المأساة المتهددة والموت المترص والإخفاق الذي يصيب أعزّ الأمانى ويحبط أعنف الشهوات؟ العالم الذي تجري فيه مصائر الناس، في كون مانفتاً نستجوبه فلا يجيب، نتطلب منه السعادة والفهم والاستقرار والثروة والإيمان، فلا نظفر في الغالب إلا بالبؤس والحيرة والسقوط العالم الذي تضطرب فيه كائنات اجتماعية تنتمي إلى قطاعات محدّدة المعالم من مجتمع له موقعه المرسوم في المكان والزمان، في حدود الطبقة الوسطى الصغيرة بأطرافها علواً وسفلاً في السلم الاجتماعي، في حدود ثلاثينيات هذا القرن بأطرافها الزمنية استدباراً حتى أوائله واستقبلاً حتى الآن، وهو يلتزم حدود هذه القطاعات التزاماً صارماً، فليست مصر مصر الفلاحين ومصر الصعيد الهائلة العميقة بأسرارها وغوامضها، مما يدخل في نطاق عالم نجيب محفوظ، إنما هي دائماً القاهرة، إلا خطفات سريعة، وهي أساساً القاهرة الأحياء القديمة في الحسينية والجمالية والعباسية وما يقاربها ويجاورها، والقاهرة الحديثة هي أقصى تخوم هذا العالم في حدوده كلها، المكانية.

أمّا الإسكندرية ورأس البر فلا نعرثر بهما إلا في القليل الأقل من أعماله.ذ

بعد أن نفرغ من التسليم بدقة الأداة الفنّية عند هذا الكاتب، وسعة حيلته، ومقدرته على التصميم والبناء، وصبره الطويل في خدمة فنه الأردية الواقعية «الثقيلة» التي يضعها الكاتب على أكتافهم بكل تفاصيلها ونموماتها، ليسوا بأي معنى من المعاني أشخاصاً عاديين، إن كان ثم من يصح أن تطلق عليهم أشخاصاً عاديين .

وإنما أشخاص هذا العالم أنماط .. هم نماذج رئيسية، هم بؤرات تتركز فيها تكوينات نفسية واجتماعية دقيقة مسئلة من صميم حياتنا المصرية القاهرية أساساً ثم من جوهر تشكيلاتنا النفسية الإنسانية التي يشارك الإنسان» فيها بشكل عام وذلك كما ،أظن سر من أسرار جاذبيتها

قينها وإقناعها وحيويتها ، فهي ليست فقط قوالب ولا أشكالاً مصبوبة ولا تركيبات وإنما هي في اعتقادي مستقطرات مركزة من رؤية معينة الجوهر الإنسان الموضوع في بيئته بأبعادها المختلفة ولعلّ في ذلك التفسير الأخير لترددها في الرواية إثر الرواية، وظهورها المرّة بعد المرّة في عالم

هذا الكاتب، تختلف أسماؤها وتتغير ظروفها وتتباين الأحداث المحيطة بها ولكنها في صميمها أنماط رئيسية ثابتة، ينفخ فيها كل مرة بأنفاس جديدة ويبعث فيها كل مرة بحياة جديدة .

أولى هذه الشخصيات الأنماط شخصية الأب الطيب الحكيم، السيد القادر النافذ الإرادة، أصل العائلة ،وربها، الذي يجمع في وقت معاً بين صرامة الضمير العليا، وضراوة الشهوات التي تهضب بها تيارات النفس الخفية، ويضم بين "الأنا الأعلى" و"الهو" في اصطلاح الفرويديين، ولا شك أن فيه ملامح الرب كما عرفته أقوام البدائيين. هذه شخصية تتجاوز كل مدارات «الواقع وتتفد بنا على الفور إلى أرض الأساطير والقوالب، وهي الشخصية التي لا نخطئها في أعمال نجيب محفوظ : السيد أحمد عبد الجواد في الثلاثية والجبلاوي في «أولاد حارتنا»، وجهان اثنان لكيان واحد، على مستويين مختلفين والتصويرات المتكاملة لذات الشخصية نجدها كما نجد ملامحها موزعة متفرقة على شخصيات الجد والأب معاً في «السراب» ورضوان الحسيني وسليم علوان معاً في زقاق المدق»، والشيخ الجندي ورؤوف علوان معاً في "اللص والكلاب" وكل الآباء والأجداد في كل روايات نجيب محفوظ، أكبر كثيراً أو قليلاً من مقاييس الواقع، وأقرب قريباً وثيقاً أو قريباً هيناً من الآباء في الأساطير لا استصيع هنا مقاومة الفكرة الملحة التي ترجعني إلى يونج وإلى "صوره الأوليه" و«أنماطه الرئيسية» "الشيخ" الحكيم و "الأرض الأم"، وهي المقابل الواضح الذي يتكرر دائماً عند هذا الكاتب الصانع .

تظهر الأم الأولى عند نجيب محفوظ بأوصافها ونظراتها وملابسها ونبرة صوتها، هي دائما الأم الأسطورية، أصل الخصب والبقاء والثبات أمام المحنة ، ينبوع المحبة الريانة والملاذ من قسوة العالم هي بعينها على اختلاف في وضاعة الصورة وتوهجها ودورها في "السراب" و"بداية ونهاية" و"خان الخليلي"، وحتى في السمان والخريف وفي «الحرافيش» وغيرها من الأعمال الأخيرة أيضاً هي العمود الآخر الذي تقوم على عاتقه الثلاثية الكبيرة، تبدأ بها وتنتهي بها أنفاسها وحدها هي التي تربط شتات هذا العالم الضخم، وقدسيتها هي التي تظل كل أركانه بجناحيها .

وهناك الغائية في عالم نجيب محفوظ - صورة أولية أخرى بارزة القسمات : الجسد الفوار بالرغبة ، المثير أبداً للشهوة، الناضح بعود المتعة في ابتذال أرضي صريح كامل الإقناع.

وهناك الغريب الأبدي، اللامنتمي المتأمل، الحالم، الضائع أبداً بلا قرار .. أتم تصوير له هو كمال الثلاثية، ولكن ملامحه تتبدى عند أحمد عاكف في خان الخليلي وعند حسن في بداية

ونهاية - ثلاثتهم ينزعون إلى التصوّف ويتطلعون دائماً إلى الله - بذوره الأولى عند علي طه ومأمون رضوان معاً في القاهرة الجديدة، وعند كامل رؤية الباحث أبداً عن «السراب».

النمط الرابع هو الرجل المقدام المغامر الشهواني الملتصق بتراب الأرض أوجه التقارب بل القرابة لا يمكن أن تخطئها العين عند ياسين وحسنين ورشدي ومحجوب .

بهذه الصور الأولية يتجاوز فنّ نجيب محفوظ مجرد «الواقعية»، بعد أن يسيطر على أدوات الواقعية، ويفيد من هذه الأدوات ، إلى أقصى الحدود في الإقناع وتوشية الصورة وتجسيد قسماتها. المواقف أيضاً - كما أشرنا - تتردّد وتعود بإيقاع ثابت مطرد عند نجيب محفوظ كان عالمه محكوم بأنماط محدّدة من الملابس ما تفتأ تتكرر في مواقف الحبّ، والموت، والتطلع إلى السيادة على المصير ثم الهزيمة أمام قوة أكبر من أيّة إرادة ومواقف اللقاء والافتراق والسعادة والكارثة والتعرف إلى الجنس والغوص في أغواره، كلّها تتخذ قوالب يدعو بعضها بعضاً بأوجه الشبه والتساوق من رواية إلى رواية، ومن جانب إلى جانب في هذا العالم الغريب.

إن الكوارث تنزل بالأبرياء. الأخيار دائماً مصابون. هناك الشوكة الصلبة الدقيقة المغروزة في لحم كلّ فاكهة غضة، بذرة الخيبة في قلب الانتصار. قيم الخلق موضوعة دائماً في الميزان، وقياسها إلى السعادة والمتعة والاستقرار قياس مهتز يميل بالشك والتردّد والحيرة، فالفساد مُثاب والخير منكور الحظ من الثواب. ولعلّ صدق الكاتب بإزاء مشكلة الخير والفساد هذه، هو القيمة الخلقية الوحيدة في عالمه ولعلّ صراحته وأمانته في مواجهتها هي التي تعصمنا من مغبة الإنكار التام والعدمية والكفر بكل قيمة خلقية .

ولعلّ هذه الصراحة المطلقة في مواجهة عالمه بكل ما فيه من شر وقبح التي أوهمت بحياد خالق هذا العالم الفني وبموضوعيته، وليس الأمر في ظني حياداً وموضوعية بقدر ما هو أمانة قاسية لا تتراجع أمام الشائء والمنكر والمظلم المخوف.

إن نجيب محفوظ من أقدر الروّاد التاريخيين لفن الرواية عندنا على ابتعاث الجوانب المعتمدة من مسارب الحسّ والشهوات متعته ككاتب في تجسيد الجنس بكلّ تقلباته وهوسه وجموحه ، لا يخطئها الحس، وإن كان ذلك

كله يجري بتحوّط وحرص شأن هذا الكاتب في كل حال.

هو أيضاً ككلّ أبناء جنسه من الروائيين يجد متعة صراحاً في ابتعاث مشاهد القتال والنزال وتتبع تطورات المعارك ومواقع العنف الجسدي المباشر . . ولعلّ ذلك أيضاً من حيل التشويق الفني عند هذا الكاتب الذي يمتلك جعبة حاشدة بحيل الفنّ الماكرة، لكنّ الحيلة هنا ليست مجرد خفة يد ولا براعة التكنيك الصناع فقط، هي أيضاً تنتظم في سلك رؤية فنية شاملة، تتخذ منه موقعها المحتوم.

الأسلوب الذي ينتهجه الكاتب في مرحلته الواقعية وحتى أولاد حارتنا يعتمد على أن يقدم بين يدي عمله وصفاً تفصيلياً يكاد يكون التسجيل بعينه للصّورة الخارجية لكلّ مشهد ولكلّ شخصيّة لا يكاد يغفل شيئاً فيها، يضع تخطيطاً هندسياً للمكان والموقع بكلّ جزئياته، فنحن أمام شريحة لا يكاد ينقصها إلا أن تدخل المعمل أو يسجلها محضر شرطة، ثمّ ينفذ يديه تماماً من ذلك، ويتبع الشخصية في مدار أحداثها دون إشارة إلى ما سبق إليه من تفصيل في الوصف ودقة في التصوير. وبذلك تتقطع الصلة بين هذه الشرائح بعضها وبعض. إنه إذن لا يعتمد إلى المزج العضوي الحي بين الداخل والخارج، وما يكاد يفرغ من رسم شخصياته أو بيئاته رسماً يضع له الخط بعد الخط في دقة هندسية . بل آلية . بالغة، حتى يُسقط كلّ ما تكلف من صبر ومن تمحيص وإذا نحن أمام شخصية مجردة من كلّ الحواشي الواقعية، وإذا نحن نتابع حوارها النفسي أو مع الآخرين أو تطوّر مجرى الفكر عندها فلا يكاد يعلق بالذهن شيء من هذا الوصف التسجيلي الذي أرهق به الكاتب نفسه وأرهقنا به معه، وإنما نتعرف إلى دخيلة الشخصيّة من المقومات الرئيسية لها لا من عوارضها الخارجية، وإذا بالواقعية تهزم نفسها ويفوتها، غرضها، وإذا هناك انفصام حقيقي في الأسلوب بين أجزاء العمل الفني، لكنّه انفصام يخدم الوحدة الكلية الكامنة ويدعمها في نهاية الأمر، لأنه يؤكد الأنماط الرئيسية أو يبرز هيكل الصورة الأولية الثابتة ولا يخلطها بالعرضي العابر المتحوّل.

على أن ثمّ ظاهرة أخرى تمتاز بها أعمال نجيب محفوظ الأولى حتى وصلت إلى مراحلها الأخيرة ظاهرة الشمول الذي يسعى إلى أن يمد أسبابه على كلّ شيء واتساع رقعة العمل الفني اتساعاً شاسع المساحة عريض الجوانب، وكثرة الشخوص والمواقف سواء كانت جلية أو تافهة وتسلسلها في احتفاء شديد بالتفاصيل الصغيرة والتطوّرات الكبيرة سواء بسواء، ومعالجتها كلّها بنغمة واحدة سواء نبرة هادئة بعينها تتناول عمليّة ركوب ترام أو عملية إجهاض، وترد شرب فنجان القهوة

وحساب مصروف البيت أو تبتعث مأساة حبّ مدمر أو انهيار مدة لصروح حياة كاملة، هذه النظرة الشاملة للكون بصغائره وجلائل أحداثه تأتي على نغمة واحدة لا صعود فيها ولا هبوط.

هذا التسطّيح في العلاج، مقرونًا بالاتساع العريض في الرقعة الكلية للوحة ، يكاد - وحده - يوحي بموقف الكون نفسه من الإنسان في مواجهة محايدة صامتة لا تبالي، ويكاد يشفّ، بأسلوب البناء وحده عن موقف الكاتب نفسه من الكون، ويقينه بأن العالم في الجوهر لا يبالي الإنسان شيئاً، تستوي عنده صغائر حياته وكبائرها ومن ثم يتسلّل إلى عالم نجيب محفوظ هذا المناخ البارد العام الذي يخامر كل ركن فيه، وما قد نراه أو نحسه خطيراً أو عميق الأثر يفقد وزنه على قدم المساواة مع التوافه واندراج الكلّ في نفس واحد متعادل النبرة، أو تكتسب هذه التوافه ثقلاً في الوزن إذ تضارع الكوارث الكاوية والنكبات القاصمة والسعادات المحلقة والنشوات الثملة سواء بسواء في كفتي ميزان هذا العالم اللتين لا ترجح إحداهما الأخرى. يرتبط ذلك بالأسلوب اللفظي الذي يتبناه نجيب محفوظ في تلك المرحلة، فنحن نجده يقول :

((عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلمى فرجينيا وولف، ولكن التجربة التي أقدمها كانت في حاجة إلى هذا الأسلوب. لقد اخترت الأسلوب الواقعي في هذا الوقت الذي كانت فرجينيا وولف تهاجم فيه الأسلوب الواقعي وتدعو للأسلوب النفسي والمعروف أن أوروبا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق. أما أنا فكانت متلهفاً على الأسلوب الواقعي الذي لم نكن نعرفه حينذاك، والأسلوب الكلاسيكي الذي كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدها إغراء وتناسباً مع تجربتي وشخصي وزمني وأحسست أنني لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلدة)).

أمّا هذا الأسلوب (الكلاسيكي) الذي يعنيه نجيب محفوظ فهو أسلوبه القديم المعروف برصانته ورسوخه يذكر المرء بقدامى كتاب العرب، هو أسلوب رتيب تتعاقب فيه القوالب اللفظية المأثورة والإيماءات الشخصية الأصلية، هو أسلوب بطيء متين العَضَل نعومته الخارجية تشف عن جزالة تركيبه الداخلي وشدة أسرها هو أسلوب ثقيل الإيقاع ليس فيه تدفّق ماء الحياة ولا توثب نبضها الحار. وما من شك أن لالتزام الفنّان هذا الأسلوب صلة وثيقة بالتجربة التي يعانيتها - ونعانيها معه . فهذا البطء والثقل في الإيقاع يتساقق بالضرورة مع التشاؤم والقدرية التي تخامر كلّ أعماله في تلك المرحلة، وهذه الدقّة (الكلاسيكية) في وصف الكلمات تتناغم على نحو أصيل مع الدقة في الرصد والبناء .

ومع ذلك فالأمر الغريب - الأمر الذي ينفذ العمل من السقوط في هوة الرتابة النهائية - هو انعدام التوازن في البناء الأسلوبي للعمل كله ... فالكاتب يسهب في بعض المواضع إسهاباً لا يكاد يطاق معه المزيد، وقد يكون إسهاباً في غير الجليل من الأمور، بل هو كذلك على اليقين، ثم ينتقل بنا في مسائل أشد خطراً وأفدح وزناً، نقلات فجائية، إلى الإيجاز الذي يلمّ بالموقف في عبارة قصيرة توشك أن تكون مبتسرة. ولا نتيجة لهذا النهج في البناء إلا أن يشيع القلق في نفس القارئ، قلقاً لا يتأتى عن مضمون الأحداث، ولا عن إفصاح الكاتب عن ذات نفسه، بقدر ما يترتب على طريقة توزيع الوزن في بناء العمل على مواضعه المختلفة .

إن فجائية هذا التوزيع وانعدام التناسب في أثقاله من حيل الفن البارعة، وسواء جاءت هنا عن قصد أو عن عفوية . . ، فإن أثرها المحتوم هو القلق الذي يبده ملالة الوصف ورتابة السرد أو هو القلق الذي يهدف الكاتب إلى التسلّل به إلى أعماق قارئه القلق الذي يوقظ في القارئ انتباهاً متحيراً يتفق مع مضمون العمل الفني نفسه، ويضاف بحيلة في البناء الفني إلى القلق المقصود من هذا المضمون والحيرة أمام المسائل التي يثيرها .

ولكن تقليب النظر في أسلوب نجيب محفوظ - في هذه المرحلة . لا بد أن يدعو للتساؤل عن سر هذه الكثرة الكاثرة من القوالب القديمة المحفوظة، الجاحظية تقريباً، التي تتراص في كتاباته، وقد كان بوسعه في ظني أن يتخفّف منها أو أن يتفادها أصلاً، ولكنّه عن عمد أو عن غير عمد يترك هذه القوالب التي لا حياة فيها تقف جامدة في أخرج المواقف وأدعاها إلى استخدام الأسلوب المتحرّك النشط الحي .

لم أهتم في تفسير ذلك إلا لشيء واحد أحسسته بمعاناتي، هو أن لهذه القوالب من العبارات والألفاظ تأثيراً وظيفياً هو تأثير المخدّر أو المسكن، استخدامها أجدى بكثير من الاستغناء عنها، فهي لا تروع سواء بجديتها أو حيويتها أو بغيابها وبالفراغ الذي تحسّه عند افتقادها، بل هي تسمح للذهن أن يمرّ عليها دون أن يتوقف كما يكون من شأنه أن يتوقف في الحالتين، ومازال الذهن مشغولاً بالحدث الذي تشير إليه هذه القوالب وللخيال مطلق الحق في أن يستند إلى هذه الإشارة الجامدة دون أن يهتز بها الحواس لا ترتج بأصالة العبارة ولا يبهرها رونق الجدة أو ضوء الكشف الجديد، لكن الحواس أيضاً لا تستشعر فقداناً ولا يستلّفها الفراغ والنقص ، ويتاح عندئذٍ للصورة أن تستقر على هونها، أن تثبت في الوجدان على مهل .. وبذلك نقبل دون معارضة أخطر الأمور أو أيسرها، وبذلك يُسكّن الكاتب من نفرتنا ويروّض العقل على المطاوعة والتصديق.

ولكنّ الإرهاصات بالأسلوب الحديث تفاجئنا عند نجيب محفوظ، في أعماله اللاحقة وهي تومى إلى ما سوف يتمخض عنه في مرحلته الأخيرة، تفاجئنا عنده في الأحلام والكوابيس وهذيانات الحمى والحوار الداخلي المنساب عند شخوصه في السراب» و«خان الخليلي والثلاثية، وفي خاتمة «بداية ونهاية، ثم تصل إلى ذروتها في اللص والكلاب و السمان والخريف وإذا بأسلوبه يرقى إلى شاعرية خاصة في إيجازها وتركيزها، وإذا هو يتبنى الأسلوب النفسي الحديث في الربط بين الذات والموضوع وصهرهما معاً في كيانٍ واحدٍ سريع النبض موجز الإيحاء خاطف الضربات متحلل من زمت القوالب وسيطرة قواعد المنطق الجامدة، لا يبلغ في ذلك ما بلغت إليه فرجينيا وولف وما أظنه كان يسعى إلى ذلك - ولكنه يفرد بسمات شخصية خاصة .

عالم نجيب محفوظ الذي ألفناه حتى نهاية الثلاثية، ولقينا أنماطه الرئيسية وصوره الأولية سوف يمر بعد ذلك بمرحلة جديدة في تطوره المفاجئ، وينكشف لنا في ضوء غريب أشد تركيزاً ويسفر لنا عن وجه جديد . وقد بدأ هذا التغير في أولاد حارتنا، وقال الكاتب عندئذ :

كنت في الماضي أهتم بالناس والأشياء، ولكن الأشياء فقدت أهميتها بالنسبة لي، وحلّت محلها الأفكار والمعاني .. أصبحت اليوم أهتم بما وراء الواقع ..

وهو يسمي هذه المرحلة بالواقعية الجديدة: تستطيع أن تقول إنني في المرحلة الأخيرة أتبع الواقعية الجديدة، وهذه لا تحتاج إطلاقاً لمميزات الواقعية التقليدية التي يقصد بها أن تكون صورة من الحياة .. الواقعية الجديدة تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل، وهذا ليس تطوراً في الأسلوب.. بل تغير في المضمون الواقعية التقليدية أساسها الحياة، فأنت تصوّرها وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما قد تتضمنه من رسالات وتبدأ القصة فيها وتنتهي وهي تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها، أما في الواقعية الجديدة فالباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها .

وأياً كانت صحة التسمية التي يطلقها الكاتب الكبير على أعماله في مراحلها الأخيرة، وأياً كانت صحة تحليله للواقعية التقليدية - فإنه قد أشار إلى أهم ظواهرها على وجه التحقيق - ولكنني مازلت أرى في واقعيته التقليديّة» ظاهرةً فنيّةً أخطر من مجرد أن تكون صورة للحياة وأرى وراءها أفكاراً ومعاني هي أعمدة الهيكل منها ، وخلف تفاصيلها المتنوعة أنماطاً رئيسية وصوراً أولية ونماذج أسطورية أو قالية تحكمها جميعاً قدرية صارمة محتومة ومرسومة سلفاً كأنها مسطورة في اللوح المحفوظ .

اتجاهات الرواية العربيّة بعد الحرب العالمية الثانية

المحاضرة 9:

لقد بلغت الرواية الرومانسية العربيّة أوجها في الأربعينات لكن الروائيين العرب تهادوا في كتابة الرواية الرومانسية إلى الخمسينات وهي الفترة التي بدأت فيها تلك الرواية تحيد عن الرومانسية، وعن بكائيتها وأحلامها الباهتة، وخيالاتها المجنّحة لتستلهم الواقع محاولة لفت النظر إلى ما يتخبّط فيه الإنسان العربي من فقر وجهل وتخلف واستعمار. ومن خلال ذلك تروم تلك الرواية بناء وعي تمتزج فيه المقاصد والهواجس السياسية بالهواجس الاجتماعية والذاتية.

غير أن ذلك التحوّل في اتجاه الرواية العربيّة يختلف من بلد عربي إلى آخر باختلاف المحطات الكبرى التي قطعتها الرواية في تلك البلدان، إذ لم تكن تلك المحطات متوازية في النشأة والتبلور والتطوّر.

فنحن نلاحظ مثلا أن الرواية العربيّة الحديثة في فلسطين وشرقي الأردن قد ظهرت متأخرة عن الرواية في سوريا ولبنان، نظرا إلى أسباب متعدّدة أهمها تلك الاضطرابات التي غشيتها منذ وقوعها تحت الانتداب البريطاني، ولم يعن الدارسون والنقاد بالجهود الروائية التي ظهرت فيهما،

إلا في فترة متأخرة، ومن المعروف أن سلطات الانتداب جعلت التعليم حكرا على نخبة من أبناء الأسر الموالية لساستها.

وهذا ما جعل العملية التعليمية لا تنتشر بين أوساط الشعب الأخرى، مما أدى إلى تأخر انتشار الوعي والتعلم بين الصفوف الجماهير المتوسطة والفقيرة وهذا ما انعكس سلبا على كل الآداب سواء كانت شعرا أو رواية أو نقدا، وجعل هذه الأوطان لا تنبض بحس الرواية أمدا طويلا، ولم يوجد جمهور لقرأتها واستقبالها، حتى الرواية المصرية كان جمهورها على النخبة التي درست في مدارس حكومية وهم قليل.

على أن ذلك التباين في محطات الرواية البلدان العربية لم يعمق الهوة بين روايات تلك البلدان، إذ تكاد تكون أفكارها ومضامينها ومشاكلها الفنية واحدة، فقد شهدت بلاد الشام ظهور أول رواية ذات ملامح واقعية سنة 1939: وهي رواية "الرعي" للشاعر والقاص الروائي اللبناني يوسف عواد (1911-1989) الذي أصدر روايته الثانية "طواحين بيروت" سنة 1972 بعد أن كان أصدر عدة مجموعات قصصية مثل "الصبي الأعرج" (1936) و"قميص الصوف" (1937).

المحاضرة 10:

ذلك أن الواقع العربي كان واحد أن لغته ودينه وصنوف طباعته، إذ تشابهت طبقاته الاجتماعية وتساوت من حيث الفقر والجهل والاستعمار، ولذلك كانت مضامين هذه الأعمال متشابهة، على الصعيد المعرفي أو على صعيد الموضوعي وطرق معالجته، أما على صعيد الشكلي، فقد كانت عيون هؤلاء الروائيين مفتوحة على بلاد مصر وما يخرج منها، إذ كانت هي قبلة الكتاب، فما يأتي منها يقرأ ويقلد ولذلك لم تختلف الكتابة في بلاد الشام عنها في مصر إذ كانت مصر هي الرائدة في كل مجالات المعرفة، وما كانت نتيجة يجد طريقة إلى بلاد الشام، فيقرأ هؤلاء الأدباء ثم يقلدونه، وفي لبنان كتب مارون عبود، روايته الرابعة "فارس أغا" التي صور فيها القرية اللبنانية أحسن تصوير في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، حيث شهد لبنان نهاية الفترة العثمانية وبداية عصر جديد شكل لبنان الحديث بكل ما فيه تنوع ديني وأدبي وتاريخي.

وقد تذهب بعض الدراسات إلى أن نكسة حريزان 1967 تمثل المنعرج الحاسم بين الفترات الأولى للرواية العربية التي تتعب في بعض الدراسات بالتقليدية، وبين فترات التجديد في تلك الرواية، وتذهب دراسات أخرى إلى أن الاتجاهات المحددة لتجارب الكتابة في الرواية العربية إنما ترتبط أولا وأساسا بالتغيرات والتحولات الاجتماعية الكبرى التي شهدتها البلدان العربية، وهي تعتبر أن

فترات التبلور الأولى بما في ذلك المرحلة الرومانسية تبقى المحددة والممهدة لكل ما سيطرأ على الرواية العربية من تغيرات، بداية من الستينات .

وقد كانت جل التجارب الرومانسية التي تصورها الرواية العربية تجسم الصراع الذي تخوضه شخصيات تلك الرواية ضد الظلم الاجتماعي والاستبداد والاستعمار، وضد النفاق الاجتماعي، غير أن عددا من تلك الروايات الرومانسية كان ينزع إلى الماضي هروبا من الحاضر، ومن الواقع إلى عوالم خيالية مثالية تتغنى بالحنان الضائعة وبحكايات الماضي المجيد، كما نجد في بعض روايات الروائي اللبناني كرم ملحم كرم (1903-1959) مثل "صقر قريش" (1948) و"قهقهة الجزار" (191)، و"لبنى ذات الطيوب" (1962).

ذلك أن التيار الرومانسي كان متشائما من الواقع المرير الذي يحياه الإنسان عموما والعربي خصوصا، فاعكس ذلك على الأعمال الرومانسية التي كتبت في تلك الفترة ، وكانت مواضيع تلك الروايات مواضيع خزينة ومتشائمة وذات نهايات مأساوية، مما جعل القارئ لتلك الأعمال يضجر من النبرة الواحدة لتلك الأعمال، وينصرف عنها بعد قراءتها وهذا ما يفسر لنا عدم نجاح هذا التيار في عالمنا العربي عموما.

المحاضرة 11:

وبإمكاننا أن نذهب إلى حد القول بأن الكتابة الأدبية عموما قد بدأت تثور من الخمسينات وإلى حدود الستينات نتيجة لعوامل عدة، نذكر من بينها بداية الانفتاح الحقيقي على الغرب، بل البداية التفاعل الصحيح بين الأدب العربي الغربي، وبداية التخرج لنخب متعلمة في مجالات الفكر والأدب والصحافة والوعي السياسي، ومع تضاعف الحس الوطني والوعي القومي، والثورة والتمرد على الأوضاع المختلفة وعلى ما خلفه الاستعمار من خنوع واستسلام.

لأن هذه الفترة شهدت استقلال بعض الدول العربية وثورات دول أخرى في عالمنا العربي والعالم الآخر، زيادة إلى الثورة المصرية التي أنهت الملكية وكذلك الثورة العراقية التي قضت على الملكي، وانتشر الوعي واحتاج المجتمع إلى من يعبر عن حالته وواقعه الجديد الذي تعير كثيرا على صعيد المعيشة وعلى صعيد التفكير وتنبه الروائيون إلى هذا المتغير الجديد فشرعوا يكتبون كتابة جديدة ترصد هذا المجتمع الجديد الذي استقبل عهدا جديدا، ولذلك كثر عدد الروائيين في هذه الفترة كثرة ملحوظة، وجعلت إنتاجهم يرتفع ويصبح أكثر جودة وهذا في كل البلاد العربية، حتى نالت استقلالها منذ سنوات فقط.

فلئن كانت الرواية الرومانسية العربية تستند في مرجعياتها ، وأفكارها ومضامينها ومحاوراتها وأطروحتها إلى الأفكار الرومانسية الكبرى المعروفة والمنتشرة في التيار الرومانسي في مختلف بلدان العالم، ولئن كانت تهرب مع الواقع العربي المتردي، الموسوم بالاستعمار والتخلف، إلى الخيال والمغامرات العاطفية، وإلى التهويل في العشق والحب، وإلى ماضي التاريخ الإسلامي المجيد لكي تعوض بذلك عما طغى على العالم العربي من ذل ومهانة واستعمار، فإن كتاب المنزع الواقعي في الرواية العربية سئمو التحليق في الخيال والوهم، كما سئمو التملص من واقعهم، ومن البكاء على عوالم خيالية دراسة، وعلى ماض لا يعود، لكن ذلك المنزع ما كان ليشكل ثورة حقيقية على الرومانسية والرومانسيين، بدليل أن الرواية الرومانسية سيتواصل ظهورها وانتشارها، ولئن بدأت تخلي السبيل أمام ذلك المنزع الواقعي.

ذلك أن المنزع الرومانسي كان جديداً، واستقبله الشعوب العربية في البداية لأنه كان معبرا عن المعذبين والمحرومين والمظلومين، فتعاطف معه القارئ العربي، زيادة إلى أن كل إنسان يحمل في داخله بعدا رومانسيا، يتعاطف مع الطبيعة والمشاعر الداخلية ويجب التعبير عن هذه الأمور، وهذا ما يفسر نجاح الكتابة الرومانسية في عالمنا العربي لكنه كان ناجحا مؤقتا، إذ احتلت الواقعة مكانه بعد مدة قصيرة، ذلك أن الشباب المثقفين تخرجوا من جامعة القاهرة بعدما تشبعوا بمختلف المعارف الغربية وأتقنوها، وشعروا بأن حسن طريقة التعبير هي الواقعية، فهي السبيل الوحيد للتعبير الصادق عن المجتمع وهي الأداة الناجحة للأخذ بيده إلى طريق التغيير، لأن الرومانسية لا تغير شيئا، بل تثبط الإنسان وتجعله يكره هذه الحياة ويتشائم من العيش فيها، وبالتالي لن يغير وضعيته فيبقى المجتمع على ما هو عليه، وبالتالي ينعدم التغيير والتبديل، ولهذا سرعان ما انتشرت الواقعة وغيرت مكونات العمل الروائي وجددت سبل التعامل معه، وجعلته يتنوع ويتغير كل يوم وعبرت بصدق عن المجتمعات العربية أكثر مما عبرت الرومانسية، سهل نجاح الأعمال الواقعية التي تأصل بفضلها بنيان الرواية العربية وما زالت قوية الحضور رغم دخولنا القرن الواحد والعشرين.

المحاضرة 12:

غير أنّ الاختلاف الجوهرى بين الاتجاه الرومانسي والاتجاه الواقعي في الرواية العربية يكمن في هروب كتاب الرواية الرومانسية من الواقع السياسي، بل في مسؤولية المثقف السياسية باعتباره الضمير الواعي المطالب ببناء الوعي وبتغيير الأوضاع، بينما التبتس الاتجاه الواقعي في الرواية

العربية بمختلف القضايا السياسية المطروحة وبالأخص بقضية الاستعمار والتخلف، وقضية "الإصلاح والتغيير". كما اهتمت تلك الرواية اهتماما خاصًا بالقضايا الاجتماعية، بل أغرقت في تلك القضايا، وفي دقائقها وتفصيلها، وقد بدأ الفضاء في تلك الرواية يتشكل تشكلا مغايرا إذ بدأت المدينة تعوض القرية، أو على الأقل لم تعد المدينة في تلك الرواية مدينة الأحلام والوهم والحكايات الغرامية اللامتناهية.

فخلاصة القول أن الرواية الواقعية العربية نزعت منذ تبلوراتها الأولى في الخمسينات منزعين كبيرين: منزعا سياسيا ومنزعا اجتماعيا رغم أن المنزع الرومانسي في تلك الرواية لم ينطفئ كل الأنطفاء، ورغم أن الرواية الواقعية هب نفسها كانت من حين لآخر تسعير من الرومانسية توهج عواطفها وشعورها بالتية والضياع الذي بقي ملازم للشخصية الروائية العربية

فكل الأعمال الواقعية تأخذ من الرومانسية بعض الأفكار المتعلقة بالعواطف المتوجهة والتشاؤم والنهايات المفجعة كما نجد ذلك متمثلا في روايات نجيب محفوظ، ويوسف السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله، غير أن ذلك كان ملازما للتيار الواقعي الذي فتح ذراعيه يستقبل حمولات أخرى من أجناس أدبية أخرى كالشعر والتصوف والتاريخ، وهذا ما جعل الواقعية دائمة التجدد والصمود إلى اليوم بعكس الرومانسية التي **خبأوها** سريعا، ونزعت الرواية منزعا سياسيا لطبيعة الظروف التي كانت الأمة العربية تعيشها من استعمار أو أنظمة مستبدة كانت سبب هذا التخلف الكبير الذي جعل العالم العربي في قائمة الدول الأكثر تخلفا في العالم، ومازال ذلك ماثلا إلى الآن وهذا ما جعل الرواية السياسية تزدهر ازدهارا كبيرا وتتكثف وتنتشر إلى الآن يومنا هذا

ومن الروايات الواقعية ذات المنزع السياسي، الصادرة سنة 1953 رواية "الأرض" لعبد الرحمان الشرقاوي، ورواية "الشعب" لمحمد فريد أبو حديد.

ففي لبنان على سبيل المثال اهتم الروائي جورج حنا في رواياته اهتماما خاصا بمسألة الاستعمار والتحرير كما يتجلى ذلك في رواية "عامان" (1960)، كما اهتم بمسألة الفساد السياسي، كما في روايته "كهان الهيكل" (1960).

كما ناقض ذلك نجيب محفوظ في روايته "اللص والكلاب" سنة (1966)، حيث صور نظام عبد الناصر تصويرا رمزيا دقيقا، وصور خيبة الأمل التي عاشها المثقف المصري جراء هذا النظام القمعي الذي حكم مصر دهورا، وكانت روايته أحسن عمل سياسي من حيث المعالجة الدرامية

العميقة المأسوية، ومن حيث الرمزية التي جعلت عمله فنيا بالدرجة الأولى وهذا ما جعل هذا العمل تحفة أدبية إلى اليوم.

وتناولت الكاتبة السورية قمر كيلاني في روايتها "أيام مغربية" (1965) قضية الاحتلال للمغرب كما صورت الزلزال الذي ضرب مدينة أغادير فدمرها.

المحاضرة 13:

ومن القضايا الكبرى التي تعالجها الرواية الواقعية ذات المنزع الاجتماعي، قضية تحرر المرأة العربية في مجتمع عربي متخلف ومتحجر، لا يكاد يقبل تلك الحرية مثلما يتجلى ذلك في رواية الكاتب والمترجم المسرحي والقصص والروائي السوري: حسيب كيال (1921-1993) "مكاتب الغرام" (1956) والذي من أعماله الروائية كذلك "نعيمة زعفران" (1993)، بينما عالج سهيل إدريس، الصحفي والباحث والمترجم والقصص اللبناني المولود سنة 1922 في روايته "الخدق العميق" (1958) الصراع الأبناء مع الآباء، بسبب رفضهم للمجتمع التقليدي، وتوريثهم وتمردهم على ذلك المجتمع، وهم من خلال ذلك الرفض ينشدون الحرية، والتحرر، وقد أصدر سهيل إدريس روايته "الحي اللاتيني" سنة (1953)، وروايته أصابعا التي تحترق سنة (1962).

حيث طرح سهيل إدريس الهوية الكبير الحضارية بين الشرق والغرب، وأن هذه الهوية كبيرة جدا، بين مجتمع متحضر إلى درجة كبيرة ومجتمع متخلف إلى أبعد حد، هاته الهوية العميقة تجعل المثقف يضيع بين انتمائه الشرقي العريق بمنظومته الفكرية والدينية والأدبية وبين سعيه إلى معانقة البعد الحضاري لدى الغرب بكل أنماطه الحضارية التي تتصادم مع الحضارة الشرقية، وفي سبيل المصالحة المستحيلة ذلك الوقت، حاول الروائي سهيل إدريس كما حاول الطيب صالح ومن قبلهما توفيق الحكيم، وحاول تصويرا بنهاره بالحضارة الغربية وسعيه إلى تكريس هذا البعد الحضاري لمعرفته بأننا لن نتحضر حتى نأخذ سبيل هذه الحضارة الغربية، لكن الكثير من معطيات هذه الحضارة غير مقبول في عالمنا العربي، فشرع هؤلاء الروائيون في التمهيد لاستقبال هذا الوافد الغربي الذي سرعان ما تغلغل في حياتنا وأصبح ركنا ثانيا من أركان هذا الواقع الجديد، بفضل كتابات الكتاب العرب ومنهم كثير من الروائيين الذين مهدوا الدخول ذلك الوافد الجديد.

وكان سهيل إدريس متأثرا بجون بول سارتر، وقد ترجم له الغيثان (La nausée)، و"سن الرشد" و"وقف التنفيذ" وتمزج الكاتبة اللبنانية ليلي عسيران في روايتها "لن نموت غدا" (1962) بين المشغل السياسي والمشغل الاجتماعي، فهي تحاول أن تخوض خلال تلك الرواية في المسألة

الطبقية في المجتمعات العربية بما أن بطلة تلك الرواية الفتاة اللبنانية المترفة عائشة تملّ حياتها الارستقراطية فترتحل إلى مصر، وهناك تختلط بالشباب المثقف صحبة الشاب أحمد الذي تعرفت عليه. ولليلى عسيان عدد هام من الروايات مثل "الحوار الأخرس" (1963) و"المدينة الفارغة" (1966)، و"عصافير الفجر" (1968) و"خط الأفق" (1972)، و"قلعة الأسطة" (1979)، و"جسر الحجر" (1982) و"الاستراحة" (1989) و"شرائط ملونة من حياتي" (1993).

ويغلب الحماس والانديفاع على هذا النمط من الروايات العربية الواقعية كلما تعلّق الأمر بمسألة الاستعمار، وبمسألة النضال ضدّه والتّضحية في سبيل الوطن، وقد يحيد كتاب تلك الروايات عن مسارهم الفني ليفسحوا المجال لمشاعرهم وعواطفهم ممّا يقلب الخطاب الروائي أحيانا إلى خطاب وعظي تعليمي، يذكرنا بطريقة أو بأخرى بما تبنته الرواية العربية من أساليب عند نشأتها وفي فترات تبلورها الأولى. وقد انبرى بعض كتاب الرواية الواقعية العربية يدافعون عن الإنسان العربي الفقير والمظلوم أو المستعمر والمسعبد بالمعنى السياسي والايديولوجي. لذلك اختاروا ضمن شخصيات رواياتهم بعض الشخصيات الكادحة، والمسحوقة وهي شخصيات تناضل وتكافح ضد التجار والسامسة والمستعمرين.

وهذا كله نابع من فكرة أن الإنسان العربي كان ضحية هؤلاء المنحرفين، نظراً لفساد المنظومة الحاكمة في عالمنا العربي ذلك الوقت، فأكثر الأنظمة كانت متخلفة من العصور الوسطى. والروائيون قد اطلعوا على الكتابات الثورية في العالم العربي فأرادوا أن يروا ذلك الفكر متجسداً في عالمنا العربي، حيث يرقى الإنسان إلى مستوى ذلك الإنسان الغربي ويصبح يتمتع بنفس الحقوق كالتي تعليم والصحة والعمل والحرية، وهي الحقوق التي حرم منها المواطن العربي إلى الآن، فكانت هذه الشكوى من هذا الظلم المسلط على هؤلاء المساكين ولذلك كانت أغلب الشخصيات في أعمال الروائيين العرب شخصيات فقيرة وبائسة مثل شخصيات نجيب محفوظ وشخصيات يوسف إدريس وشخصيات خيرى شبلي وهي شخصيات مهمشة في الحارة أو القرية، غالبا ما تكون ضحية البؤس والجهل الظلم الذي تسلطه عليها الأطراف المتنفذة كما نلاحظ ذلك في رواية الأرض لعبد الرحمان الشرقاوي.

قمم الحساسية القديمة

يوسف إدريس

صاحب الموهبة " الحوشية "

ظل يوسف إدريس يهب على حياتنا الثقافية والأدبية والاجتماعية طوال أربعة عقود ، كما تهب العواصف ، أو زوابع الخماسين أحيانا ، تدفعه وتحفزه دون توقف عرامة عضوية ونفسية معا ، وشجاعة الاقتحام وشهوة احتلال الصدارة والاستئثار بموقع فريد تحت الأضواء ، وحرارة الإقبال على اللعب من الحياة عبا نهما ، يرفد ذلك كله ، أساسا موهبة كبيرة ، وخاصة في فن القصة القصيرة وفن المقال ، دائما ما أسميتها موهبة " حوشية " أي فطرية ووحشية وملهمة دون تدبر متعمد تقريبا ، ودون ارتكان إلى تعمق جوانب الدرس ، أو التمعن في التقنيات .

هذا الكاتب "العاصفة" وهو الذي سار بفن القصة القصيرة في مصر وبالتالي في سائر البلاد العربية ، من مرحلة إلى مرحلة وبذلك وضع علامة فارقة في تاريخ تطور هذا الفن الصعب الجميل .

وباستثناء رواد كبار مثل إبراهيم عبد القادر المازني، ومحمود تيمور في باكر أعماله ، ومحمود طاهر لاشين الذين يكاد أن ينسى الآن تقريبا ويحيي حقي العظيم ، رحمه الله ، وبغض النظر عن بذور الطليعة والتجريبية التي كان رواد آخرون (ظلوا هامشين ومغمورين في الظل حتى عهد قريب) يلقونها في التربة الخصبة ، فلم تونع وتزهر الكتابة الجديدة حقا إلا بعد مرور عقدين من الزمان على الأقل وبعد زلزال التغيرات الاجتماعية والثقافية فقد كان التيار الرئيسي الغالب في القصة القصيرة حتى أوائل الخمسينيات إما تقليدا أو ترسماً لخطى النموذج الغربي كما وضعه جي دي موباسان الفرنسي وتشيوخوف الروسي وأضربهما ، مع نوع من التعريب والتقريب وتراوح من المغازلة إلى التورط في شبه الرومانسية أو الميلودرامية الصراح ، من ناحية ، وإما تمريناً بلاغياً يستلهم النموذج القديم من أدب العرب ، من نحو المقامة أو النادرة الطريفة ، مع نوع من التمصير ومقاربة روح العصر ومشاكله من ناحية أخرى .

في الخمسينيات الباكرة عصف يوسف إدريس بالنموذجين الأساسيين ، كليهما ، وانفجرت مجموعته أرخص ليالي في الساحة المصرية التي كانت تمر بمتفجرات سياسية أو اجتماعية أو ثقافية وأحدثت صدمة باهرة .

للمرة الأولى ، ربّما وجدت جمهرة القراء العريضة أن القصة القصيرة ليست فقط - كما كان يقال كثيرا عندئذٍ - شريحة من الحياة» أي ستاتيكية أساساً ، مقتطعة ، ومثبتة ، وساكنة ، بانتراعها من سياقها ، بل هي عند هذا الطبيب الشاب الذي انقض عليه عشق الكتابة ، بؤرة مشتعلة ومتقدة

بالحركة، موجزة جداً، مضمرة الدلالة ضوءها مركز وموجه مسدّد كطلقة الرصاص إلى نقطة محورية تلخص الحركة الفردية والاجتماعية معاً، بضربة قلم واحدة بسيطة جداً ونافذة إلى الهدف.

ولأنها لقطات من لحم الواقع المصري الحي القريب الحاضر حضوراً قوياً في الأذهان وفي المشاعر - أي في الحس العام . سواء كانت في الريف الفقير أو في شوارع المدينة - ظاهرها، وقاعها أي جزازات تقطر بالدم الطازج، وتتبض مازالت مرفوعة من قلب هذا الواقع ببراعة مبضع حاد وقاطع، ولأنها جاءت بالضبط في لحظة تاريخية مهيأة لها ومتفتحة لتقبلها، فقد كان تطابق السياق الاجتماعي والسياق الفني كاملاً ونادراً، وأثارت هذه القصص اهتماماً واسعاً يرفده نشاط اجتماعي وسياسي واسع، وبدأت المرحلة الجديدة في فنّ القصة القصيرة تشق طريقاً سار فيه الكثيرون، أقلّ موهبة وحرارة، ولم يبرز فيه إلا الأقلون .

من الصعب تحديد أو تصنيف، أو وضع بطاقة على هذه الموهبة الحوشية، شأن كل المواهب التي تستعصي على التقنين أو التأطير، وكما أشار هو نفسه في أكثر من موضع لا أتصور أنه من المسلّم به تماماً أن يسمّى أدبه واقعياً، بمعنى رصد مظاهر «الواقع» الخارجية أو آلياته الاجتماعية والسيكلوجية فحسب، وعلى الرغم من براءة بعض شطحاته الفانتازية، وبساطتها، فإنها قائمة بالفعل في طبقة من طبقات عمله الفني. ولا يخطئ الحسن أيضاً جنوحاً أو نزوعاً نحو مفهوم رومانسي عنده . لا في الحب فقط بل أساساً في الوطنية - مهما كانت مسارح الفعل القصصي «واقعية» أي موضوعة داخل سياق الحياة اليومية الظاهرية. ولا تقتصر هذه الاقتحامات الفانتازية أو رومانسية الظلال على مسرح يوسف إدريس، إذ تتضح تماماً على نحو مجسّد ومشخص في مسرحيات مثل «جمهورية فرحات أو «المخططين» أو حتى البهلوان» بل تتسلّل إلى أعماله القصصية والروائية وتبطنها أحياناً كما يحدث في «قصة حب» أو البيضاء» أو «بيت من لحم أو حتى (نيويورك 80)

كان ولوجه ميدان التحليل السيكلوجي في القصص القصيرة أو في الرواية (انظر مثلاً "نيويورك 80"، أو مجمل رواياته) ينبع من طاقة فياضة بالخيال والشطح أحياناً عذباً وشائناً، ومن أفكار واضحة عنده تمام الوضوح وموضوعة عنده - وفي الحس العام - موضع القضايا المسلّم بها .

أما اقتصاد ،عبارته ومقدرتها على النفاذ من أقصر طريق، فليس من الضروري في كل الأحوال أن تكون من خصائص الشاعرية» (ما أحوجنا إلى دقة استخدام هذا المصطلح الذي ذاع وشاع وملاً الأسماع أخيراً، وما أشد ضرورة تحديد معناه) بل هي وخاصة في قصصه القصيرة الباكرة، نظرة ثاقبة وضاربة هدفها مباشرة، بإلهام يرقى إلى مرتبة الإحكام .

وكان من الضروري إذن، باتساق العوامل الذاتية والفنية والاجتماعية، أن تصبح شخصياته إشارات دالة مفصحة الدلالة، وليست أنماطاً مجردة، ولا حاملات للشعارات (ولا) للقرايين بطبيعة الحال .

في المسرح نظر يوسف إدريس (تنظيراً غير ضروري) لما أسماه «مسرح السامر كما طبقه على نحو أخص في الفرافير» مقتبساً تقنيات مسرح الفودفيل المصري، كما كنا نراه في الموالد وفي السيرك الشعبي، أكثر من استلهامه تقاليد شعبية غير موثقة كل التوثيق، لكن تلك الموهبة الحوشية، (لا) التنظيرات الفقهية) هي التي ساندت عمله الفني المسرحي، فلا شك أن عنده قدرة فائقة على «الحكاية» كما نعرفها عند كبار الحكائيين. وعلى الرغم من سعي إلى الإحكام في الحكمة - لا تقتصر إليه قصصه القصيرة - فإن تيار المرد عنده يندفع به . كأنما رغماً عنه . ويمضي متدفقاً وآسراً في تقلباته ودواماته ، ذلك مما يجنح بمسرحياته - خاصة - إلى نوع من التمرد على خصائص ومواضع المسرح الأوروبي منذ عصر النهضة والعصر الإليزابيثي وحتى القرن التاسع عشر، وعلى جدران المسرح الأربعة، وينزع به إلى تشعب - بل وتشعث أحياناً - وتحطيم للصنعة المحكمة وقد يكون في ذلك كله متعة نادرة كما قد يكون فيه شطح التمرد الخالص.

سنظل نذكر له هذه الجرأة في ابتداع ما رآه شكلاً جديداً من أشكال العمل المسرحي هو في رأيه امتداد وتطوير لتقاليد مسرحية شعبية عريقة ومنسية، ولكن تلك الجرأة نفسها هي أبرز خصائص فنه وحياته على السواء .

ظلّ يوسف إدريس يقدم بلا تورّع على الصراع مع منع حياته وفنه، على السواء - أياً كان الثمن في بعض الأحيان . وعلى استعداد لتجرع عقابيل مرارتها. ومن غير خشية أن يقذف بنفسه في الحجها، ليستأنف معاركه المتصلة من جديد .

ليس بعيداً عنا موقعته الشهيرة فيما يتعلق بحرب أكتوبر (تشرين الأول)، ومع الشيخ الشعراوي وجمهوره ، ومع وزير الثقافة الأسبق وكتابه، ومع جائزة نوبل، أي مع رموز السلطة الأدبية،

أشخاصاً بعينهم أو موضوعات، على اختلاف مواقعها ومراكزهم، كأنما كان يعرف أن هذه السلطة بالذات له وحده .

وفي غمار عباب حياته المتقلبة بالدوامات والاقترحات بالكر والفرن والهجوم والدفاع والإقدام والإحجام والانديفاع والتراجع، أريد أن أحمي هذه الجرأة ذاتها في عزوفه خلال عقدين من الزمان عن مواصلة إبداعه في القصة القصيرة أو المسرحية السؤال هو: هل كان من الممكن أن يواصل دون أن ينال من تراثه الشخصي نفسه؟ هذه الجرأة - وهذا الحس المرهف بما يطلبه الحس العام - في عكوفه على إبداع فنّ صعب وخطر المزالق، كان قد خبا ضوءه أخيراً بعد أن كانت له مكانة كبيرة في العقود الأولى من هذا القرن العشرين، أعني فنّ المقال الأدبي، أو على الأصح جنس المقالة باعتبارها من الأجناس الأدبية القائمة برأسها لا تنتمي إلى «النقد» ولا إلى التحقيق الصحفي، لكنها «خلق» جديد .

يوسف إدريس إلى هذا الفن حيويته ومرونته، وسوف نفتقد من أعاد الآن حرارة هذه المقالات وجاذبيتها، والتصاقها بهوموم الواقع اليومي، وحفاوتها بما يورق الناس في مضطرب معاشهم - وربما مماتهم أيضاً - وسواء صغرت أو دقت مشكلات الناس ومشاغلتهم، أو كبرت وجلت، فقد كان هذا الكاتب يعرف أن يمزج بها حميمية الإفضاء عن ذات نفسه والبوح بهواجسها. وسوف نفتقد تلك اللغة التي تتمرد - عن وعي وقصد وإلهام معاً - على مواصفات السلامة اللغوية والمأثورة الباردة الصاحية التي أصبحت قوالب تكاد لا تعني شيئاً، لكي توغل في تركيبات وسياقات خاصة وفردية، مستقاة من الرصيد الشعبي الثر، من طريقة الناس في الكلام وتلقائيتهم ومن تقنيات الرواة الحكائين محدثين وقدامي على السواء، ولكنها منبثقة أساساً - شأن كلّ (لغة) - عن مادة الخبرة الحياتية نفسها، نابعة منها لكي تخدمها دون فصل ممكن بين هذه اللغة الخاصة وبين مادتها .

لكننا سوف نفتقد على الأخص جرأته في تناول موضوعات متفجرة حيناً، وحساسة حيناً، وحرّة بل ومحظورة في بعض الأحيان، كان يخشى الكثيرون أن يمسيها خشية احتراق أصابعهم أو مقاعدهم، ولعل الكثيرين مازالوا يناون بأنفسهم عنها ، أما يوسف إدريس - على ثقة مكانته وما يكاد يكون عصمته أو منعته على رغم صعود المد وانحساره - فكان يتناولها بملء اليدين وبأعلى الصوت ودون تورّع من الشطط والغلو في أحيان كثيرة . أتصور أنه بالفعل قد سار شوطاً غير

مسبوق في افتراع صورة خاصة به لجنس أدبي لعلنا قد أغفلنا أهميته ومتعته معاً. واستطاع أن يكسبه ازدهاراً وشعبية عريضة .

الجوهري هنا هو انحيازه الواضح والمعلن - بل الصارخ أحياناً كما كان يوسف إدريس يحب أن يصرخ - للمستضعفين والغلبة وأغمار الناس وانضوائه بلا تردد للاستتارة والعقلانية بأوسع مدلولاتها، ووقوفه بصلابة - مرات عديدة وإن كانت حتى مرة واحدة تكفي - في وجه قوى الغيبية والظلامية والردة الروحية .

تلك علامات الكاتب الذي رأى نفسه دائماً مرتبطاً بما يحسه من حركة الواقع الاجتماعي والسياسي بل اليومي، والذي يضع نفسه موضعاً يحس دائماً أنه في المقدمة .

ربما كان اختياره لفن المقال اختياراً صعباً، وربما كان اضطراراً عصيباً، لكنه مبرر بالفعل تحت ضغط التقلبات الاجتماعية والثقافية الحادة التي مرت بها مصر - والبلاد العربية - منذ الستينيات.

أما المبرر الحق في هذا المجال - مجال الإبداع الأدبي - فهو أن المقال عنده ارتقى إلى مكانة الفن، ولم يقتصر على الرصد أو التحقيق، كما اتسم بخصيصة الانخراط في القتال، ولم يكتف بأداب القول، وشكلياته، ولا حتى جماليته .

عرفت يوسف إدريس معرفة شخصية لأول مرة، بعد أن قدمت إلى القاهرة من الإسكندرية في عام 1955 على وجه الدقة.

كنت عندئذ أقول ما لست مستعداً الآن أن أرجع عنه ولا أن أوقع - الآن - بإمضاء نهائي عليه : إنه ليس في ساحة القصة المصرية القصيرة المعاصرة إلا ، "ياء إن" هما في الوقت نفسه "ألفان": يحيى حقي ويوسف إدريس. ذلك قد أصبح الآن تاريخاً.

كنت أقيم مع ألفريد فرج (اسكندراني آخر في شقة واحدة أظنها كانت تقع في الدور السابع من عمارة تقع على خط سكة حديد حلوان . باب اللوق، في شارع المبتديان .

وكان يوسف إدريس يسكن في شقة في الدور الأرضي من نفسها، قبل أن ينتقل إلى الدور الحادي عشر (ربما؟) وقبل أن يتزوج .

التقينا بطبيعة الحال وكانت لنا مناقشات ومساجلات هادئة حيناً وحامية حيناً، وسمعت منه آراءه المعروفة في أن الطرب الحق، والفن الحق بالتالي، عنده هو أم كلثوم وعبد الوهاب وسيد درويش، وليس بيتهوفن مثلاً الذي لا يطربه ولا يهزّ مشاعره، وكان يقول ذلك بلا شك مدفوعاً بما يحس روح مصرية خالصة ومخلصة في آن وليس هذا المجال الآن مقام بيان أنه اختلافي معه في تصوّر كنه هذه "المصرية" واتفاقي معه في الانحياز لها، بل التعصب لها .

قرانا مرة قصتي "حيطان عالية" وكان معنا، أنا وألفريد فرج، وهي تنتهي قصة حجر بأن يعود بطلها - غير المسمّى - يتلمس الدفء من "جسم رأته في الليل - حتى الصباح، ويأوي إلى قطعة من الأرض ألفها. يؤوب إلى حضن أنشاه، ينشد ليلة راحة، حتى الصباح".

قال يوسف إدريس ما معناه لينك جعلت الرجل يضرب بقدمه مثلاً، أو حصاة، أو زلطة في الشارع، يعني حركة ترمز إلى قطعة الاحتجاج، والغضب، والثّورة، لا إلى السكون على أن أفضل قصص يوسف إدريس لا تنطوي على مثل هذه الإشارة السافرة، بل قيمتها في أنها تضرر ولا تفصح ، ومع أن كلمة وحتى الصباح، تكفي ، مكررة مرتين .

اختلفنا إذن، واتفقنا في تلك الأيام الأولى من بكرة الشباب وإن ظلت المودة والتقدير هما العماد المقيم لعلاقة ممتدة تتوثق حيناً ويضررها الزمن وتقلبات الحياة والعمل العام أحياناً، ولكنني في تلك الفترة الأولى عرفت منه مباشرة وشخصياً وبشكل حارّ ذلك الحكماء الرواية الساحر الأسر، تسيطر عليه شهوة الحكاية الشفهية الجامحة التي لا غلب لها فتقلب حكاياته التي يضع فيها كلّ خلجات - بل كل اندفاعات الروح والجسم معاً - بين تفصيلات الواقع الدقيقة التي تلتقطها عين فاحصة، بفطرتها ودريتها معاً، وشديدة الذكاء ،واليقظة وبين شطحات الخيال والفانتازيا ، التي تتلبس صورة هذا الواقع تلبساً لا تملك معه إلا أن تسلم له بها، مع علمك يقيناً أنها ليست إلا خيالات. أليس هذا هو لب معنى «الواقع» في الفن؟ ومن وراء ذلك صنعة بارعة واختراق للمواضيعات والمصطلحات الاجتماعية التقليدية وتسليم مضمّن وأساسي (مع ذلك) بما ينطوي عليه الحس الشائع العام في آونة محدّدة، وفي قطاع محدّد من الناس يعرفهم معرفة دقيقة بحساسية مرهفة تكاد تكون فطرية وملهمة .

هذه على وجه الدقة فنه المكتوب الذي ما أسهل أن تحيله من خصائص في وجدانك، ومن غير قصد منك إلى نوع من الفن الحكائي الشفاهي الشعبي شديد الإمتاع .

لا أذكر من حكاياته عندئذ إلا مشهداً واحداً ظلّ حياً، بل عارم الحيوية في ذاكرتي في غمار ما كان يحكيه باعتباره قد حدث له من أيام، أنه كان، يصعد درجات السلم في العمارة - لأية غاية؟ وفي أية ظروف؟ ذلك كله كان محبوبك البناء وإن كنت لم أعد أذكره - لكنه كان ينشبت بيديه، بأصابعه، بأسنانه، بدرجات السلم يدفع بجسمه وب نفسه إلى أعلى، درجة درجة، في مجادلة الحياة أو الموت، دون أن يصدر عنه صوت إلا أنين خافت يتعلق عضوياً وروحياً بأمل لا يمكن أن يتنازل أو أن يتخلّى عنه .

أليست هذه الصورة المبكرة شديدة الدلالة بعد انقضاء قرابة أربعين عاماً؟

إن حضور الحكماء - أو الراوية الشفاهي تقريباً . أي حضور الكاتب نفسه دون قناع دون اللواذ بالحيل التقنية المألوفة، بهواجس الكاتب وتأملاته، بمشاركة معلنة مع القارئ، في قصص يوسف إدريس ومسرحه ورواياته وفي مقالاته على الأخص يعطي لعمله مذاقاً خاصاً وربما فريداً ويخلق وسيلة للتواصل المباشر مع القارئ، سواء كان ذلك على سبيل البوح والإفشاء والاعتراف أو على سبيل التأمل والتفكير ومحاولات التفسير والتعليل.

إن متعة الكاتب الجليّة في اتخاذ هذا الأسلوب متعة معدية بل سريعة العدوى، تنتقل حرازتها إلى القارئ دون عوائق تقنية، حتى لو كان في ذلك تضحية بتقنيات أو رؤى جمالية وفنية، وبالتأكيد مع غنية عن قيم شكلية أو ذلك لغوية معينة، بل بسبب من ذلك.

يقاس الكاتب الكبير لا بما حققه فقط ولا بما أنجزه من بعده تلاميذه ومريدوه ، على الطريق التي رسمها لهم ، فقط ، بل بأنه أرسى أسساً تتيح لغيره أن يشيدوا عليها بنايات جديدة قد لا تتفق في تصميمها وتنفيذها مع تصوراته الأصلية، وإن كان يصعب بناؤها من غير وجود هذه الأسس الأولية.

كما يقاس الكاتب الكبير لا بغزارته فقط، بل أساساً بتميزه من بين تنويعات وتعدّات شتى ومتباينة، بل ومتناقضة متنافرة أحياناً من الإبداع الفني .
إن تجاوز ما حققه الكاتب الكبير إلى آفاق أرحب وأكثر بكاراً وأعمق غوراً هو - بهذا المعنى - تكريم حقيقي له.

المحاضرة 14:

على أن ما يغلب على تلك الروايات من إثارة وتحريض لم يمنع كتابها من التنوع في أساليب السرد، ومن التفنن فيها، رغم نزوعهم إلى الوعظ والعبرة وإلى الأساليب التقريرية أحيانا ومن أهم تلك الأساليب الحوار، الذي جاء طاغيا على السرد، والذي كثيرا ما كان باللغة العامية على أساس أن تتناسب وتتطابق واقعية الشخصيات مع واقعية خطابها. ويركز ذلك الحوار على العبارات الدالة والصور الشائعة والأمثال السائرة وعلى بعض القوالب الجاهزة والمعروفة. كما من خصائص الأسلوب الواقعي في تلك الروايات تأكيد واقعية المكان والزمان ولئن كانت بعض الروايات تميل إلى الإغراق في الوصف وإلى التفنن في المشاهد واللوحات.

فإننا نجد أن الرواية الواقعية منذ بداية مراحلها الأولى عند أعضاء المدرسة الحديثة (تيمور لاشين، حقي... إلخ) كانت بمثابة رد فعل على الروايات التقليدية التعليمية أو الترفيهية من ناحية كما كانت بمثابة رد فعل، ولو بطريقة غير مباشرة على الروايات الرومانسية التي كانت منتشرة حولها، من ناحية أخرى .

ذلك أن هؤلاء الروائيين كانوا على وعي كبير بأهمية ما تقدمه المدرسة الواقعية من خدمة جليلة للرواية العربية وللإنسان العربي وذلك بتصوير الواقع وتصوير مواضع البؤس والجهل والنظام الذي يقع على الإنسان والمجتمع، وبذلك يسعى المجتمع إلى إغاضة، ذلك البؤس عنه، والبحث عن حياة كريمة تكون أكثر رقا من حياته الحاضرة . ولقد عملت الرواية على تثقيف الإنسان العرب، فأطلع على واقع المجتمعات الأخرى وصار يعمل على تغيير واقعه يفضل هذه الروايات التي حولت إلى أفلام ومسلسلات حولت الوعي العربي وشكلته تشكيلاً آخر ما زال أثره باقيا.

فالروائيان المصريان عيسى عبيد وأخوه شحاته عبيد ما انكفأ يتهجمان على الاتجاه الترفيهي في كتابات بعض الرومانسيين أمثال "المنفلوطي" و"تقولا حداد". فهما يحاولان لفت الانتباه إلى البون الشاسع الذي يفصل الواقع عن الخيال وعن المثال خاصة أن تلك الكتابات الرومانسية تجنح من منظورها إلى تصوير عوالم لا علاقة لها بالواقع، كأن الرواية الواقعية العربية بدأت تعدل من تقييمها وتعبيرها للإنسان ولحياته. فالحياة ليست شراً كلها، وليست خيراً كلها، فالرواية العربية الواقعية بدأت تحيد عن الشخصيات الروائية النموذجية بما أن الفن الروائي كما يذهب إلى ذلك عبد المحسن طه بدر لا يرمي فقط إلى تجميل الطبيعة وتكميل النفوس» لإظهار الجمال السامي الخالي من..... وقد استعمل الروائيون عدة أساليب سردية سيتطور الخطاب الروائي من خلالها

مثل التحليل النفسي والنفساني، للشخصيات وكالاسترجاع والاستباق وكاللاجوء إلى توظيف أسلوب الرسائل والترسل .

وذلك بفضل التأثير بالمدارس النقدية والنفسية والاجتماعية التي كانت البلاد الغربية فتأثر العقاد والمازني وشكري بالمدرسة النفسية وكتبوا أعمالهم الفنية الروائية على ضوءها، وكتب له حسين ويحي حقي وغيرهما أعمالهم الروائية متأثرين بالمدرسة الواقعية الفرنسية، فجاءت أعمالهم حافلة بلوحات اجتماعية فنية، وصادقة واستعملوا التقنيات التي عرفوها في البلاد الغربية كالتحليل وبعض التقنيات الحكائية في السرد والزمن ورسم الشخصيات، كما سعوا إلى توظيف أنماط أخرى كالتاريخ والأسطورة وأسلوب المذكرات والرسائل وتراوح الأسلوب في هذه الأعمال بين الأسلوب التقريري والأسلوب الفني الراقى.

فالمهم أن الرواية الواقعية العربيّة، ستتناقض في العديد من مضامينها ومباحثها وفلسفاتها، ومستنداتها الفكرية، ومقاصدها مع الرواية الرومانسية، رغم المشترك بينهما. وهو ما تشغل به الرواية الواقعية والرواية الرومانسيّة من قضايا العصر ومطارحاته بحكم انتمائهما إلى الفترة الزمنية ذاتها، خاصة أن بعض المصنّفين لتلك الرواية يذهبون إلى أن الرواية الواقعية بحكم انتمائها الزمني تنقسم قسمين أولاً هي تمتد إلى فترتين الفترة الأولى من 1919 إلى 1945، والفترة الثانية من 1945 إلى 1952 وبحكم هذا التصنيف تكون الرواية العربية الواقعية في فترتها الأولى متزامنة مع الرواية الرومانسية وإنهم ليستشهدون على ذلك بالرواية الواقعية المصريّة. وبناء على هذا التصرّو تكون الرواية الواقعيّة إذاك مناقضة لا فقط للرواية الرومانسية ولكن كذلك للروايات التقليدية التعليمية والترفيهية. فإذا نظرنا إلى طبيعة نشأة الرواية الواقعية بمصر، والتي رافق ظهورها ظهور الرواية الرومانسية، وذلك فيما نهاية الحرب العالمية الأولى وقيام ثورة (1919).

فأننا نجد أن الرواية الرومانسية كانت أكثر حضوراً من الرواية الواقعية على المشهد العربي ذلك أن الرومانسية كانت تشد قلب الإنسان العربي أكثر من الواقعية التي تخاطب عقله، فهي تداعب مشاعره وأهواءه وتعبر عن البؤس الذي يعيش فيه وتبرر هذا البؤس، بعكس الواقعية التي كانت ثورة على هذا الظلم والبؤس بالتالي توسعت الواقعية على حساب الرومانسية شيئاً فشيئاً، حتى صارت هي الإطار العام للرواية العربية إلى الآن.

كما حاولت الرواية العربيّة الواقعية الابتعاد عن الذاتية، أو على الأقل تجنب الرؤية الذاتية المغرقة في ذاتيتها، كما اقحمت العديد من العوامل الموضوعية في تشكيل مسار الرواية، وفي

صياغة حيكتها السردية واهتمت اهتماما خاصة بعلاقة الفرد بالمجتمع وبدور المجتمع في نحت مسيرة الفرد خاصة أنّ الشخصية الروائية صارت تخضع في تصورها وفي ملامحها وتصرفاتها وفي ما يمكن أن تؤدّيه من وظائف للبيئة التي تنتمي إليها والعصر الذي تنغرس فيه وتحلم فيه. وقد استند كتاب الرواية الواقعية في العالم العربي منذ التشكلات الأولى لتلك الرواية إلى العديد من المجالات العلمية الأخرى كـ مجال النفس وعلم الاجتماع أو كـ مجال الوراثة والتأثر والتأثير على أن تلك الرواية كما كانت الرواية العربية الرومانسية، فهي قد عرفت تجارب متنوّعة بتنوّع أجيال كتابها وتنوّع المحطات التي قطعتها، ومن أبرز كتاب الرواية الواقعية في مصر طاهر لاشين ويحيى حقي. وقد اشتهر محمّد طاهر لاشين ببعض رواياته مثل "حواء بلا آدم" (1933)، وبعض مجموعاته القصصية مثل "سخرية الناي" (1964)، و"يحكى أنّ" (1964).

بينما يعدّ يحيى حقي بالإضافة إلى كتابته الرواية والقصة من أهم المهتمين بالفن القصصي، إذ بالإضافة إلى روايته: "قنديل أم هاشم" (1944)، و"صح النوم" (1955)، و"دماء وطين" (1955) فقد كتب العديد من الدراسات عن الفن القصصي: مثل "فجر القصة المصرية" و"في الأدب المصري المعاصر" و"خطرات" في "النقد" و"عطر الأحباب" و"يا ليل يا عين" و"أنشودة البساطة" و"كناسة" "الدكان" (1991) وليحيى حقي مجموعة قصصية بعنوان "عنتر وجولييت" (1960) و"أمّ العواجز". وقد ترجم بعض المسرحيات مثل "دكتور كنوك" لجول رومان، و "الطائر الأزرق" لميتر كيك، ولقد مزج يحيى حقي في روايته "قنديل أم هاشم" بين القضايا الاجتماعية والقضايا الروحية والفكرية.

ذلك أن مجتمع يحيى حقي مازال مجتمعا يؤمن بالغيبات والروحانيات التي فصل العلم بعكسها لكن المنطلق الروحي الإنسان الشرقي جعله يمزج بين المعارف العلمية وبين قوة المنطق الروحي عند هذا الإنسان وبالتالي جاءت روائية الأخيرة هذه، تصوّر تأرجح الإنسان المثقف بين روحانية الشرق القديم وبين مادية الغرب الجديدة، وحاول التوفيق بينهما عبر روايته هذه، لكنها كانت غير مقنعة بالنسبة للقارئ العربي اليوم، ذلك أن هذا القارئ تطور وأخذ بالأسباب المادية أكثر من قارئ تلك الفترة، ولم نعد نرى، مثال هذه الأطروحات في الرواية الحاضرة.

غير أنّ الرواية الواقعية قبل الحرب العالمية الثانية كانت في واقع الأمر تتخبط في بعض القضايا الشكلية التي كان عليها من الصعب تخطيها والتي سيتم تجاوزها فيما بعد بعيد الحرب العالمية الثانية، خاصة مع بعض الروائيين أمثال نجيب محفوظ الذي سيركز تحليله في تلك الرواية على

العلاقة القائمة بين الفرد والمجتمع، وعلى تعدّد تلك العلاقة وتعقدها مع الاهتمام المخصوص بوعي الكاتب الروائي، من خلال إيمانه بالضرورة التاريخية والضرورة الاجتماعية والضرورة السياسية.

ذلك أن نجيب محفوظ يمنع بطله دائماً في صراع درامي مع المجتمع ينتمي بهزيمة هذا البطل دائماً. في وجه العراقيل والصعوبات التي يضعها المجتمع أمامه، وبالتالي فبطل نجيب محفوظ محكوم بجبرية وحتمية لا فكاك له منها دائماً وهذا ما نلاحظه في رواية القاهرة الجديدة وزقاق المدق وحضرة المحترم وبداية ونهاية وثرثرة فوق النيل.

لقد بلغ الجيل الثاني من الروائيين العرب بالرواية العربيّة ذروة مجدها حتى عد عصر هؤلاء العصر الذهبي للرواية العربية. وقد عرف هذا الجيل في الأربعينات روائيين كباراً أمثال نجيب محفوظ، وعبد الحليم جودة السحار وعادل كامل وعبد الحليم عبد الله وإحسان عبد القدوس وغيرهم ثمّ ما فتئت الرواية العربيّة تتطوّر وتتجدّد في الخمسينات مع من يعدّون من الجيل الثالث لهذه الرواية العربيّة. وهو الجيل الذي أعاد الاعتبار للتراث العربي ولمختلف أشكاله الحكائيّة العربيّة القديمة، ولمختلف أنماط الأجناس القصصية العربية دون التفريط في مختلف المكاسب الفنيّة التي أنجزتها تلك الرواية، خاصة أن جُلّ من كانوا يمثلون هذا الجيل كانوا واعين قيمة التراث العربي.

لأن أكثر هذا الجيل كانوا متشبعين بالتراث العربي دراسة واهتماماً، فرأوا في الكثير من مضامينه وأشكاله ما يمكن الاستفادة منه في الكتابة الروائية سواء على الصعيد التاريخي أو الفني أو الأسلوب الشكلي الذي قد يلجأ إليه الروائي في إنجاز عمله الروائي، وبذلك تشكلت خلفية تراثية كانت رافداً مهماً من روافد الكتابة الروائية، مازالت تتوسع ويستثمرها كتاب الرواية إلى يومنا هذا لأن الروائي العربي يتكئ على خلفية تاريخية تتجاوز الألف سنة على مستوى التاريخ والسياسة والكتابة الإبداعية. وبذلك تطور الأداء الفني والمضمون.

وتطورت الرؤى السردية والروائية في البلدان العربية، وإنا لنذكر من هؤلاء: الروائي المصري فتحي غانم المتخرّج من كلية الحقوق بجامعة فؤاد الأوّل سنة 1944. وقد أصبح فتحي غانم نائباً لرئيس تحرير مجلة "آخر ساعة" بين 1956 - 1953 و "روز اليوسف" بين 1956 - 1959. وقد أصدر فتحي غانم عدداً هاماً من الروايات منها "الجيل" (1957) و "الساخن والبارد" (1958) و "من أين" (1959) و "الرجل الذي فقد ظلّه" وهي رباعية (1960-1962) وتلك "الأيام"

(1964) و"النبي" (1966) و"أحمد وداود" و"البحر" (1970) و"حكاية تو" (1974) و"زينب" و"العرش" (1977) و"الأفيال" (1981) ، و"كثير من العنف".

وقد خلف هؤلاء ميراثا روائيا حول أكثره إلى أفلام ومسلسلات شكلت وعي الجماهير العربية سنوات طويلة وقادت نظرهم إلى الحياة الجديدة، لكن للأسف لم يكن كل ذلك كافيا، فقد اصطدم الروائي العربي بقارئ عديم الخبرة زيادة إلى قلة. مستوى القراءة وتدنيها في عالمنا العربي بالإضافة إلى ضعف قطاع السينما وعدم الصرف عليه جيدا لتحويل كل هذه الأعمال إلى أفلام مما يساعد على التحكم في أذواق الناس وتفكيرهم.

ومن روائيين هذا الجيل كذلك اللبناني سهيل إدريس والجزائري محمد ديب المولود بتلمسان سنة 1920 . ومحمد ديب هو شاعر وقاص وروائي وقد كتب أعماله باللغة الفرنسية، نذكر من أعماله الروائية الدار الكبيرة (1952) ترجمة سامي الدروبي (1970)، و"الحريق" (1952) ترجمة سامي الدروبي (1970) و"النول" (1952) ترجمة سامي الدروبي 1970 ، و"من الذي يذكر "البحر" ترجمة فريد انطونيوس و"الطلسم" ترجمة جورج سالم 1969، و"صيف إفريقي" ترجمة جورج سالم وترجمة عبد المسيح بربار و"في المقهى" ترجمة أحمد غريبة 1964 و"هابيل"

ومحمد ديب يشبه نجيب محفوظ، فقد رصد المجتمع . المدينة وصورة أحسن تصوير وكان صادق التصوير إلى درجة جعلت أعماله تتحول إلى أفلام ما زالت حاضرة في أذهان من عاشوا فترتها وقد لخص حياة المدينة الجزائرية أيام الاستعمار، ورصد مظاهر التغير في عقليات أبنائها، كما شخص مظاهر التخلف والبؤس التي عاشها الإنسان الجزائري وأسباب ذلك ، لكن هذه الأعمال للأسف لم يكن لها حضور قوي على الساحة العربية لأنها كتبت باللغة الفرنسية، ولو كتبت باللغة العربية لكان لها مكان في المنجز الروائي العربي " كل مستوياته، بل سيكون للجزائر السبق على كثير من دول العالم العربي بفضل ثلاثية محمد ديب.

نذكر من روائيين هذا الجيل الكاتب والقاص والروائي العراقي غائب طعمة فرمان المولود بالعراق سنة 1927 والمتوفى بموسكو سنة 1990. وقد أسقطت عن غائب طعمة فرمان الجنسية العراقية فسافر إلى الصين ثم عاد إلى العراق بعد ثورة 1958 ثم غادرها ثانية إلى روسيا . ومن رواياته: "النخلة والجيران" (1965) و"خمسة أصوات" (1967) و"المخاض" (1974) و"القربان" (1975) و"ظلال على النافذة" (1979) و"آلام السيد معروف " (1982) و"المرتجي والمؤجل" (1986)

و"المركب"(1989). ولغائب طعمة مجموعات قصصية منها "حصيد الرّحى" (1954) و"قصص واقعية من العالم العربي" (1956) و"مولود آخر" (1959). وقد ترجم أربعين كتابا في القصة.