الفصل الأول

عودة التراث

طرف أول

١

منذ أن تبدأ المجتمعات بالتعرف على نفسها ، فإنها فى الوقت نفسه تتعرف على جذورها ، لأن معرفة الجذور هى جزء من معرفة الذات .

ومن هنا نجد عصر النهضة ، لأى مجتمع من المجتمعات البشرية ، يبدأ بالتعرف على التراث ، ويسمى فى الوقت نفسه بعصر الإحياء ، لأن التعرف على الجذور ، ممثلة فى التراث هو نوع من الإحياء.

وعادة ما يكون التراث قبل عصر النهضة قد تكلس ، وتحول إلى مجموعة من النصوص المحفوظة فى الكتب . أو داخل الصدور ، ينقلها الخلف عن السلف كأنها صناديق الأسرة المغلقة .

ثم يأتى عصر النهضة ، أو عصر الإحياء ، ويبدأ الأبناء يعيدون النظر فى كل شىء ، لقد كبروا ، ودخلوا مرحلة إثبات الذات ، وأخذوا فى التعرف على كل ما حولهم ، ويبدءون بالتراث ، لأنه وديعة الآباء إلى الأبناء ، ويستخرجونه من الصناديق المغلقة ، ويعرضونه لأشعة الشمس .

٢

وقد لعبت الرواية العربية دوراً خطيراً فى إحياء التراث ، لسبب يسير وهو أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية محاكاة للواقع الحى ، وإرهاصا بالواقع المنتظر ، بكل ما يحمله هذا الواقع من « جينات » تحمل خصائص الأبوين ، وتضيف إليهما خاصة الابن .

وهنا نحسب للرواية العربية خطوتها فى بعث التراث ، حتى لو كانت هذه الخطوة

أولية بالمقاييس الفنية ، فهى لا تكتفى بنقل التراث ، أو تحقيقه ، أو حفظه من جيل إلى جيل ، ولكنها ، بحكم وظيفتها الفنية تعيده إلى الحياة . هى فن يشاكل الحياة كما قلنا ، وهى إذ تتخذ من التاريخ موضوعًا ، فلا بد أن يأتى هذا الموضوع ملفعا بالحياة ، تتحرك فيه الشخصيات ، وتتصارع ، وتتحاور ، وتمكر ، وتناور وتتخذ موقفًا ، وتدافع عنه ، وتتصادم ، وتكون هناك مشاعر ، ونهايات يسعد بها البعض ، ويشقى بها البعض الآخر ، وباختصار ؛ هى حياة مليئة بالزخم البشرى بكل تناقضاته وملابساته ، حقًا هى حياة على الورق ، ولكنها على أى حال إرهاص بحياة على أرض الواقع ، يختلط فيها الماضى بالحاضر ، وظلال الآباء بأنفاس الأبناء .

وكل هذا بطبيعة الحال لا يتم إلا من خلال مراعاة فنية الرواية . وهنا الخطوة التى قلنا عنها إنها محسوبة للرواية ، لأنها لا تكتفى بنقل التراث ، ولكنها تضيف إليه الحياة عن طريق الفن .

وهنا أيضًا اللمسة المعاصرة ، التى يضفيها أصحاب هذا الاتجاه على الرواية ، حقًا ، هى لمسة محدودة ، لا تغير فى المضمون ، ولا تجدد في الشكل ، ولكنها توظف الإمكانات التى يتيحها الفن الروائى بمفهومه التقليدى ، من بدايات مشوقة ، ونهايات موحية ، وتجميد للشخصيات ، وإثارة للتشويق .

وداخل هذه الإمكانات المتاحة ، يمكن أن نميز فنانًا عن آخر . حقًا إن أصحاب هذا الاتجاه لا يتجاوزن نصوص التراث فى رؤية تأويلية خاصة ، فقط هم يعرضونه فى صورة حية مشوقة ، تستغل إمكانات الفن الروائى ، ولكنهم مع ذلك يختلفون من كاتب إلى آخر ، باختلاف رؤية كل كاتب وموهبته وثقافته .

٣

فاروق خورشيد فى روايته « على الزيبق » يعيد التراث الشعبى ، وقد صرح فى مقدمة الجزء الأول ، بأنه يحتفظ بجوهر العمل الأصلى ، ويعرضه فى شكل جديد وهو فى هذه الرواية واحد ممن يعيدون التراث ، لأن « الشكل الجديد » الذى يعنيه هو مجرد الإفادة من إمكانات الفن الروائى ، ولا يصل إلى حد استيحاء المضمون ، أو تحوير الشكل ، هو لا يزال يدور داخل العمل الأصلى ، وكل ما هنالك أنه يعرضه فى ثوب قصصى ، وبلغة سلسة ومشوقة .

فاروق خورشيد كاتب روائى ، له تجارب عديدة فى هذا المجال ، وقد بدت سيرة على الزيبق على يديه فى صورة رواية ، تحققت لها البدايات المشوقة ، والنهايات الموحية ، وعنصر الحوار ، ورسم الموقف ، وتصوير الشخصيات ، ونثر جو من الإثارة والغموض ، وغير ذلك مما يساعد على عملية « الاندماج » التى تهدف إليها الرواية بمفهومها التقليدى .

ورواية على الزيبق تتعرض لأهم قضية على امتداد تاريخ مصر ، وهى قضية العلاقة بين السلطة والعامة .

فعلى الزيبق من عامة الناس ، التحق بالأزهر الشريف ، ثم تركه ليتعلم فى مدرسة الحياة على يد الشطار والعيارين ، فأتقن فن الفروسية ، وفن التنكر فى شخصيات عديدة ، حتى لقب بالزئبق ، فلا يستطيع أحد الإمساك به لسرعة تحركه ، وتنكره فى حالة وأخرى.

يتعرض الجزء الأول من الرواية للصراع بين على الزيبق وصلاح الدين الكلبى ، مقدم درك مصر ، وهى وظيفة تقابل وظيفة وزير الداخلية فى الوقت الحالى ، أما الجزء الثانى فهو يتعرض للصراع بين على الزيبق ودليلة ، مقدمة درك بغداد ، التى استعان بها الكلبى بعد أن هزم مرات كثيرة من على الزيبق .

يبدأ الصراع بين الزيبق والكلبى إثر حادثة طريفة ، فقد سرق الكلبى عجل الزيبق ، فأقسم الأخير ليذيقنه ثمن العجل أضعافا مضاعفة .

وتبدأ مغامرات الزيبق الثمانى التى يحتويها الجزء الأول ، انتقاما من الكلبى . وربما كانت كلمة « الانتقام » هنا قلقة وفى غير موضعها ، لأن المغامرات جميعها تتم بروح خفيفة يغلب عليها روح الفكاهة ، فلم يكن الزيبق ينتقم أو يتشفى فما كان هذا طبعه ، وإنما كان يسخر من الكلبي فى بضعة مواقف ، لعله يرجع عن غيه .

ففى المغامرة الأولى يتنكر فى زى طباخ ويضع له الملح الكثير فى الطبيخ ، وفى المغامرة الثانية يتنكر فى ثياب حسناء ، حتى إذا هم بها الكلبى كشف عن نفسه وطرحه أرضا ، وفى المغامرة الثالثة يرش الزجاج المدقوق على الأرض فينغرز فى رجل الكلبى ، وفى المغامرة الرابعة يسرق ملابس الكلبى من الحمام ، ويضطره إلى

الخروج وهو عريان ، وفى المغامرة الخامسة يتنكر فى صورة طبيب يستدعونه لإخراج الزجاج المدقوق ، من رجل الكلبى ، فيعمل على تثبيته وإيذائه . وفى المغامرة السادسة يحلق ذقن الكلبى ، وفى المغامرة السابعة يجعل الكلبى يقع تحت قبضة حريم السنجق ، فينهلن عليه بالقباقيب . وفى المغامرة الثامنة يلقى بالماء الساخن بين فخذى الكلبى .

إنها مغامرات خفيفة يضع فيها الزيبق الملح فى الطبيخ بدلا من أن يضع السم ، ويجعل الكلبى يمشى على الزجاج المدقوق بدلا من أن يقتله ، وهو عقب كل مغامرة يقول له : « هذه دفعة من حساب العجل » .

ويشتد الصراع فى الجزء الثانى ، حين تدخل « دليلة » فى الصورة ، وهى عراقية ماكرة استعان بها الكلبى ، تلجأ إلى وسائل فى غاية العنف وتكاد تنتصر فى حالات كثيرة ، لولا أن العناية الإلهية تتدخل لإنقاذ على الزيبق .

وضعت له مرة الزيت المغلى ، ولكن الأقدار تحميه ، ويقع خاله منصور فى هذا الزيت ، ويذهب ضحية غدرها .

وثانية تغريه بابنتها الجميلة « زينب » . ويكاد يقترب من المشنقة ، لولا تدخل أمه فاطمة التى تتنكر فى ثياب فارس ، وتنقذه .

وتدخل العناية الإلهية لإنقاذ البطل أمر مألوف فى السيرة الشعبية ، وهو يتفق وتراث المنطقة التى تؤمن بالمعجزات والخوارق ، وتقف بجانب الخير ممثلا فى البطل ، وتعمل على انتصاره ، ولو عن طريق أمر خارجى ، يتمثل فى خارقة من الخوارق ، التى تحطم المألوف وتكسر من العادة .

فالرواية ، التى هى عرض للسيرة ، تصور ملحمة الصراع بين الخير ممثلا فى على الزيبق ، والشر ممثلا فى الحاكم . وتبالغ فى صورة الخير وصورة الشر ، خلال شخصيات نمطية .

فالسلطة الحاكمة شريرة إلى أقصى حدود الشر ، وهى منفرة خلال الأوصاف التى تطلقها عليها الرواية - السيرة . فالكلبى ذو وجه كريه ملئ بالحروق والبثور (٢/٢٦) ، ويدل على القسوة والشر (٢/٢٨) .

أما الزيبق فهو رجل تحبه العامة ، يأخذ من أموال الأغنياء ليوزعها على الفقراء يحبه الأطفال ، ويتغنون بانتصاراته ، ويهتفون :

بطه يا بطه ودقن صلاح أكلتها القطة

وينتصر الخير فى نهاية الملحمة ، ويتغلب على الزيبق ، ويوليه الحاكم درك . مصر ، وينتشر العدل ، ثم يتزوج من حبيبة القلب زينب ، وتقام الأفراح والليالى الملاح .

ويتم كل ذلك بطريقة تكشف عن فلسفة الشخصية المصرية ، فهى لا تهدف إلى الانتقام ، ولا تصدر عن الحقد . وإنما هى تريد أن تغير الشر عن طريق مغامرات تثير الضحك ، وتقوم المعوج دون أن تحطمه ، والبطل في النهاية يتسامح ، ويعفو عن زينب ، التى كانت أداة طيعة فى يد أمها ، ويتزوجها ، ويقيم الأفراح فى أقطار البلاد .

والحاكم يتدخل فى النهاية ليبارك انتصار الخير ، ويولى على الزيبق درك مصر انتصاراً للخير ، وليرضى العامة وينشر العدل .

والسيرة تتبنى رؤية الشخصية المصرية ، التى ترسبت على حقب التاريخ ، فهى تحذر البطل من مكر المرأة ، فحسن الغول والد على الزيبق يغرى به الكلبى امرأة تدس له السم ، ودليلة تغرى ابنتها زينب بعلى الزيبق .

ولا يعنى هذا أن السيرة تقف موقفا معاديا من جنس المرأة ، وتعتبرها مصدراً للشرور ، ومسئولة عن الخطيئة والأخطاء ، ولكنها فقط تحذر البطل من الوقوع تحت الإغراء ، وتتخذ من المرأة رمزًا لهذا الإغراء ، باعتبارها قوة كبيرة ، تستطيع التأثير على البطل .

ومن هنا نرى السيرة تقدم نماذج أخرى للمرأة ، تفوق فى دورها دور الرجل ، ونشير هنا إلى نموذجين يقفان على طرفى نقيض ، ويكسبان الرواية قدراً كبيراً من حدة الصراع ، أحدهما هو دليلة التى تفوق الرجال فى مكرها ودهائها ، والآخر هو فاطمة التى تتدخل فى الوقت المناسب ، لإنقاذ ابنها على الزيبق من مكر دليلة .

وتشير السيرة إلى هذين النموذجين . وتجعل دورهما لا يقل عن دور أبطال الرواية الحقيقيين ، فتقول عن على الزيبق : « الأب حسن والأم فاطمة والاسم على والفعل ولا دليله » (٢٣/١) .

والسيرة تحذر من الخمر ، فهى وسيلة للسيطرة على الرجال ، وقد لجأ إليها على الزيبق ، ودس لأعدائه « البنج » ممزوجًا فى شراب الخمر ، فأخلدوا للنوم وتمكن من السيطرة عليهم .

وتدعو السيرة إلى طاعة الوالدين حتى لو كانا عاصيين ، فزينب على الرغم من بشاعة أمها ، وقسوة تصرفاتها ، تقول فى نهاية الرواية لعلى الزيبق جملة قصيرة : « ولكنها أمى » .

تلك هى نماذج من مضامين السيرة ، حرصت على الإشارة إليها ، لأصل إلى نتيجة مؤداها أن السيرة الشعبية نموذجية فى مضمونها وفى شكلها .

فهى فى المضمون تكشف عن قيم الشخصية المصرية ، التي تلتقى فى حالات كثيرة مع قيم التراث كما تؤكد رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، وتتعرض لأهم قضية على امتداد التاريخ المصرى والعربى وهى قضية العلاقة بين الحاكم والمحكوم .

وهى قضية يمكن أن تكون مدخلاً لفهم نفسية الشخصية المصرية ، فهى تقف من الحاكم موقفًا مقدسًا ، وكأنه ظل الله ، فلا تتعرض له بالانتقاد فقط تشير إلى بطانته ، وتجعل الحاكم يتدخل فى النهاية للحد من سوء تصرفات البطانة ، وليساعد على انتصار الخير ونشر العدل .

حتى الانتقام من البطانة يتم بطريقة خفيفة ، تخلو من العنف ، يهمها بالدرجة الأولى إصلاح المعوج ، ودفعه إلى الطريق الصحيح ، دون أن تتشفى بتحطيمه والانتقام منه .

وهى فى الشكل تقدم شكلا ارتضته الجماعة ، بعيدًا عن التأثيرات الوافدة ، وجدل المثقفين ، وهو فى الوقت نفسه يعبر عن وجدان الجماعة ، ويشبع خيالها .

ومن أجل هذه الفرصة النموذجية جذبت هذه السيرة الكثير من الأدباء ، لكى يستوحوها فى الشكل وفى المضمون .

ولكن فاروق خورشيد اكتفى أن يقف عند حد إعادة هذه السيرة فى أسلوب سلس وخلال بعض الحيل الروائية ، ولكنه لم يغامر ، أو لعله لم يرد أن يغامر ، فى تحوير المضمون واستيحاء الشكل .

٥

وقد كان مجيد طوبيا فى الجزء الأول من روايته « تغريبة بنى حتحوت » مترددًا بين التراث الفصيح والتراث الشعبى . وقد ظهرت عاقبة هذا التردد على موقف الرواية وعلى بنيتها الفنية .

فهو من ناحية يريد أن يستوحى تاريخ الجبرتى ، وهو من الناحية الثانية يريد أن يجعل من حتحوت بطلاً شبيهًا بعلى الزيبق . وهو على أى حال لم يخلص لهذا أو لذاك فهو يستعرض أحداث تاريخ الجبرتى ، وهو حريص على ملازمة هذا التاريخ ، لدرجة أنه يحيل فى الهوامش إلى أحداث الجبرتى . ويورد منها ما يقابل أحداث روايته .

فهو إذن قريب من اتجاه عودة التراث ، وهو حريص علي هذا الاتجاه ، لدرجة حرمته من أن يجازف فى الشكل ، وأن يتوسع فى عنصر الخيال .

روايته ليست تغريبة مثل تغريبة الهلالية ، يشيع فيها عنصر المفاجآت ، والخيال ، والتحول من حال إلى حال ، واستخدام العوالم غير المرئية ، كعالم الجن والعفاريت ، بل هى اختصار للكثير من أحداث الجبرتى ، وبأسلوب سردى يلجأ إلى عبارات مثل « أما ما كان من أمر » ، وهى عبارات تعنى أن القاص حريص على التفصيل فى الأحداث ، والسرد فى الجزئيات ، ورواية التاريخ .

وعلى الرغم من أن هذا الجزء يغطى أحداث الحملة الفرنسية ، وعصر محمد على . إلا أنه قد خلا من إبراز ثورات القاهرة ، ومن التأكيد على دور العلماء فى تولية محمد على ، ومن الإشارة إلى دور الأزهر الشريف ، والى حركات المقاومة التى انتشرت فى الصعيد ، والتى اشترك فيها كثير من عرب الحجاز واليمن ، الذين استجابوا لنداء الجهاد ضد الغزاة الكفرة .

إنه يذكر ثورات القاهرة عرضًا وضمن الأحداث الكثيرة التي ازدحمت بها كتب التاريخ ، وكأنها لا تحتاج إلى وقفة خاصة ، وإنه يشير إلي مجموعة المجاهدين من رجال الكيلانى على أساس أنهم مجموعة من الانكشارية تهدف إلى السلب والنهب .

ويحاول طوبيا أن يضيف إلى التاريخ الأحداث التى تتعلق بأسرة حتحوت ، وهى أسرة من غمار الشعب ، وكان يمكن لهذه الإضافة أن تضفى على روايته بعدًا شعبيًا

جماهيريًا . ولكنها بدت كأنها قصة ملفقة ، لم تندمج في أحداث التاريخ ، وبدت شخصية حتحوت كسولة لا طعم لها ، يحتقرها الأقران ، وأخذ دورها يظهر ابتداء من ص ١٠٧ (الرواية كلها ٢٧٧ صفحة) عندما انضم إلى أخيه على المركب ، وبدأ رحلته نحو الجنوب .

وكانت الفرصة مواتية لأن تنمو الرواية فنيا ، عندما لمعت فى ذهن مرسى فكرة أن يكون جيشًا من الشعب فى مدينة ، « تله » ، يحارب به الفرنسيين المقيمين فى المنيا ، بعد أن فرَّ مراد ومن معه من المماليك .

ولكن هذه الفكرة جاءت فى نهاية الرواية (ص ٢٦٠) ، ولم تستمر أكثر من ثلاث صفحات ، فقد أحرق الفرنسيون القرية ، وساقوا أعيانها إلي السجون وفر مرسى إلى أشمونين .

وربما لم يكن واضحًا فى ذهن المؤلف الدور الذى يمكن أن تلعبه أسرة حتحوت ، على أساس أنها تنتمى إلى الشعب وتختلف عن الطوائف الأخرى التى لم يكن همها إلا جمع الضرائب .

ولعل المؤلف قد ذكرها استجابة لضغط التاريخ ، فقد ذكر فى الهامش أن ثورة المنيا بدأت حسب تاريخ الرافعى فى ٢٣ إبريل سنة ١٧٩٩ م .

ومن هنا يظل الجزء الأول من تغريبة بنى حتحوت ، منتميا إلى اتجاه عودة التراث ، وكل ما يحسب لمجيد طوبيا أنه أعاد كتابة بعض الأحداث من تاريخ الجبرتى ، بأسلوب سلس ، يصلح أن يكون أدبًا للأطفال ، يتعرفون فيه على تاريخ بلادهم .

٦

فى مقدمة كتابه ، « على هامش السيرة » ، يذكر طه حسين أنه كتب هذه السيرة ليرد الناس إلى القديم . بعد أن انصرفوا عنه إلى الحديث ، يقرءونه بلغتهم أو بلغة أجنبية مما انتشر اليوم بين الناس فى الشرق .

ثم يحدد مصادر كتابه فى : سيرة ابن هشام ، وطبقات ابن سعد ، وتاريخ الطبرى .

فهو إذن يرد الناس إلى القديم كما هو معروف فى مصادره ، أو بتعبير آخر اقرب لما نحن فيه ، يعيد التراث إلى الناس لكى يطالعوه فى كتبه المعتمدة .

فكتابه إذن قديم فى جوهره كما يعترف ، ولكنه ليس جديـدًا فـى شكلـه فـهو لـم يلعب فى الشكل ، ولم يؤول المضمون ، وكل ما فعله أنه يسر السيرة للناس ، وهذبـها ، ورتبها ، أى أنه أخرجها فى صورة جديدة ، لا ينصرف الناس عنها إلى الأدب الحديث .

كتابه انتقاء لمواقف عديدة من سيرة النبى ﷺ ، وكل موقف يكاد يكون قصة قصيرة مستقلة ، وتتعاون هذه القصص مجتمعة فى النهاية على تقديم صورة كاملة لهذه السيرة .

فهو إذن أقرب لما سميته فى الكتاب الثانى بالوحدة التركيبية فى منهج التأليف الأدبـى عند العرب الأقدمين ، وهى وحدة تتجاور فيها الأجزاء ، كل جـزء يبـدو فـى ظـاهره مستقلاً ، ولكن هناك رابطة خفية ، أشبه بسمط العقد تضم الجميع فى وحدة عامة.

ومن هنا نستسيغ الكثير مما ورد فى هذا الكتـاب ، ممـا هـو قريـب إلـى الطـابع العربى ، مثل تلك اللغة الجزلة ، والأشعار المتناثرة فى ثنايا الكتاب ، والحكم الخفيفة البعيدة عن الإيغال والتجريد الفلسفى .

كل هذه الأشياء نسـتطيع أن نستسـيغها بلغـة الروايـة القديمـة ، ولا نسـتطيع أن نستسيغها بلغة الرواية الحديثة ، التى لها مواصفات تقف على الضد من ذلك تماما .

خذ مثلا اللغة ، فإن طه حسين فى هذا الكتاب يعتنى بها عناية خاصة ، يجودهـا وينقيها ويختار أجزلها ، ويستخرج ما فيها من موسيقى ، أى أنه يخدمها فى حد ذاتها كمعمار فنى ، له وجوده الخاص .

وليست اللغة كذلك فى الرواية الحديثة بمفهومها التقليدى ، التى تتخذ من اللغة وسيلة يتوصل بها الكاتب إلى رسم الموقف ، وتصوير الشخصية ، وتجسيد الصراع ، ومحاكاة الواقع ، وكلما كانت هذه الوسيلة يسيرة هادئـة تـؤدى الغـرض ، كـان ذلـك أقرب إلى الفن الروائى بمفهومه المعاصر .

وكما قلنا فإن الفنان ليس ناقلاً للـتراث أو محققًـا ، بـل لا بـد أن يضيـف إليـه مـن شخصيته حتى لو كان يهدف إلى إعادة التراث إلى الناس ، فإنه لا يعيده ميتًا مجمـدًا فـى الكتب ، ولكن يعيده حيًا ، وإلى قارئ معاصر يختلف عن القارئ القديم فى أشياء كثيرة .

ومن هنا نجد طه حسين لا يقع تحت أسر الخبر التاريخى ، كما هو فـى مصـادره القديمة التى حددها ، ولكنه ينتقى الخبر الذى يريد ، ويقدم ، ويؤخر ، ويرتب .

هو حقًا لا يخرج عن المنهج التاريخى ، الذى يتتبع تاريخ الشخصية من البداية إلى النهاية ، لأنه يكتب السيرة ، والسيرة فى أيسر مفاهيمها هى تاريخ حياة يتتبع الشخصية فى أطوار نموها ، ومراحل حياتها ، ومن هنا نرى طه حسين يبدأ بأجداد النبى ﷺ ، ثم يتابع أطوار حياته وهو طفل ، وهو شاب ، وهو رسول .

ولكنه داخل هذا المنهج التاريخى يتصرف فى أحداث تلك السيرة ، فينتقى ، ويقدم ، ويؤخر ، ويرتب ، طبقًا للخطة المرسومة فى ذهنه .

وبعد أن ينتقى طه حسين الخبر التاريخى ، فإنه يبعث فيه الحياة ، ويحوله إلى موقف قصصى نابض ، قد يكون الخبر قصيرًا فى الكتب القديمة ، لا يتجاوز أسطرًا عديدة ، ولكن طه حسين يمطه ، ويملؤه بالحياة ، ويحوله إلى قصة قصيرة . خذ مثلاً فكرة حفر زمزم ، فقد وردت فى سيرة ابن هشام مجرد رؤيا صغيرة رآها عبد المطلب فى منامه ، لكن طه حسين يحيل هذا الخبر إلى قصة قصيرة ، يملأ فجواتها ، ويضفى عليها الحوار ، ووصف الطبيعة ، ومثول الموقف ، والصراع النفسى ، وغير ذلك من حيل فنية تبعث فيها الحياة ، وتجعلها تختلف عن الخبر التاريخى ، كما ورد فى مصادره القديمة .

كل هذا جميل ، ويمكن أن نجده عند كثير من الروائيين ، الذين يهدفون إلى إعادة التراث بأسلوب قصصى . ولكن طه حسين يتميز عنهم بإضافة تدل على قوة شخصيته ، وسيطرته على الأحداث التاريخية .

وهذه الإضافة يمكن أن نتبينها فى ناحيتين : _

فهو ، أولاً ، يتخذ من أحداث السيرة وسيلة لتجسيد عصرها ، فى جوانبه السياسية والاجتماعية والدينية ، فهو لا يكتب السيرة كأخبار تاريخية يحسن عرضها ، ولكنه يكتب على هامش السيرة ، ويوجه الأخبار لتصوير تلك المرحلة النادرة من مراحل التاريخ الإنسانى ، وهى مرحلة الإرهاص بحدث كبير ، سوف يغير من المجرى العام للتاريخ .

ومن هنا نجد طه حسين فى « على هامش السيرة » ، يلقى بنظرته خارج الجزيرة العربية ، ويتعرض للصراع السياسى بين الفرس والروم ، وللتيارات الثقافية المختلفة ، وللصراع بين اليهودية والنصرانية . وكل هذا ليمهد للقوة الجديدة ، التى تشق طريقها ، وتفرض نفسها على التاريخ .

وهو ، ثانيًا ، لا يقف عند الأمور العقلية الظاهرة ، بل يتنبه للقوة الخفية التى تسير تاريخ المنطقة ، وهى تلك القوة التى تحتفظ بعبد اللّه بضعة أيام بعد حادثة الفداء ليضع البذرة المباركة فى رحم آمنة ، ثم يغادر عقب ذلك مكة ، ليموت بعيدًا .

ومن هنا نرى طه حسين يكثر من الخوارق والأحداث الخيالية ، إنه لا يكتب صحيفة للعلماء كما قال فى مقدمته ، ولكنه يكتب ما يشبه الملحمة التاريخية التى تعتمد على الخوارق والمدهشات ، وتشير إلى تلك القوة اللامرئية التى تحرك الشخصيات والأحداث . فعبد المطلب لا يفرح لاكتشاف الذهب والفضة ، ولكنه يفرح لاكتشاف زمزم كرمز لامتداد التاريخ حتى إسماعيل عليه السلام ، وأقارب النبى ﷺ تتوارد عليهم الأحلام والرؤى وحديث المستقبل ، مما يكشف عن نزعة غيبية لا تقف عنه حد الظاهر .

٧

فى نهاية الجزء الأول من كتابه « محمد رسول اللّه »[١] ، يصرح عبد الحميد جودة السحار ، بأنه لا يلجأ إلى الخيال ، ولا يتابع الخوارق ، ولا يميل إلى المبالغات التى مال إليها بعض كتاب السيرة ، ظنا منهم أن هذا يعلى من شأن النبى ﷺ ، ويبرز من عظمته .

وكان هذا منهج السحار فى بقية الأجزاء ، يقترب من التاريخ ، ويعيد التراث ويحدد مصادره فى نهاية كل جزء ، ويدقق ويقترب من تحقيق العلماء أكثر مما يقترب من خيال الأدباء .

وقد صرح بمنهجه هذا منذ البداية ، وذكر فى تذييل الجزء الأول أنه قد تجنب الإسرائيليات والمبالغات ، وما من حادثة فى كتابه إلا ولها سند تاريخى ، وحدد مصادره فى القرآن الكريم ، والكتاب المقدس ، وصحيح البخارى ، وقصص الأنبياء للثعالبى .

وعقب كل جزء كان يقوم بتحقيق مسألة ، أشار إليها فى ثنايا الجزء ، ودار حولها جدال شديد ، وهو يحاول أن يحسم الموضوع ، وأن يقدم إجابة بأسلوب علمى ، يقوم على الدقة والموضوعية ، واستقصاء المصادر ، وفى حالات كثيرة ، يفيض فى الشرح العلمى للمسألة ، وفى صفحات كثيرة ، تفوق صفحات الكتاب الأصلية .

---

(١) صدر الجزء فى ٢٠ جزءًا ، وقد ظهر الجزء الأول سنة ١٩٦٥ ، تحت عنوان « إبراهيم أبو الأنبياء » أما الجزء الأخير فقد صدر سنة ١٩٧٠ تحت عنوان « وفاة الرسول » .

ففى نهاية الجزء الثالث يورد تذييلاً تحت عنوان « بنو إسماعيل » يذكر فيه أن الأخباريين تجاهلوا تلك الفترة ، التى امتدت منذ إسماعيل وحتى عدنان ، أى من سنة ١٧٠٠ وحتى ٥٠٠ قبل الميلاد ، ويذكر أيضًا أنه يحاول أن يسد هذه الثغرة باعتماده على الكشوف والحفريات ، وعلى المصادر الآشورية ، والإغريقية والرومانية ، ثم أخذ يناقش الأعلام التى وردت فى هذا الجزء ، والتى كتبت بحروف لاتينية ، ويحاول أن يعيدها إلى أصلها العربى ، ويدعو المتخصصين إلى دراسة هذه الأعلام فى مصادرها الآشورية والبابلية ، ومقارنتها بالمصادر العربية .

وقد بدأ تذييل الجزء السابع بقوله :

« حاولت فى هذا الجزء ، كما حاولت فى الأجزاء السابقة ، على قدر جهدى أن أمحص الروايات المتباينة ، وأن استبعد الآراء التى لا تتفق مع منطق الحوادث وجلال الرسول الكريم ، حتى فى طفولته وشبابه قبل مبعثه » .

وهو فى هذا التذييل يحقق مسألة بركة الحبشية ، ويراها شخصية أخرى غير شخصية أم أيمن ، ثم يحقق مسألة اتصال النبى ببحيرا الراهب ، التى وقف عندها المستشرقون كثيرًا ، ويراها غير ذات بال فى تكوين شخصية النبى الثقافية ، لأن اللقاء بينهما تم ، وهو عليه الصلاة والسلام صغير ، لا يدرك من أمور الدنيا الكثير .

وهكذا نراه عقب كل جزء ، يناقش موضوعا قد ثار حوله الجدل ، ويحاول أن يحسم هذا الجدل بما يتفق وجلال السيرة النبوية ، ففى تذييل الجزء/١٣ يتعرض لموضوع الرق فى الإسلام ، وفى تذيل الجزء/١٤ يتعرض لموضوع السلم والحرب فى الإسلام ، وفى تذييل الجزء/١٦ يحقق مسألة الإسراء والمعراج .

وقد يشغل التذييل حيزًا كبيرًا . فالتذييل فى نهاية الجزء/١٥ ، يمتد من ص ٢٤٧ إلى ٣١٥ ، ويناقش فيه موضوع المرأة فى الإسلام . وتذييل الجزء/١٧ يمتد من ١٢٣ إلى ٢٥٧ ، ويناقش فيه نصوص التوراة ، ويعدها عن الحقيقة الموضوعية ، ويواصل فى تذييل الجزء/١٨ حديثه عن التوراة ، ويمتد هذا الحديث من ٥١٩ إلى ٢٨٧ . أما تذييل الجزء/١٩ ، فهو عن المال والزكاة والخراج فى الإسلام ، ويمتد من ص ١٤٤ إلى ٢٨٢ .

١-٧

وهذا المنهج قد اتبعه السحار فى بقية كتبه ، التى تعرض فيها للتراث ، فهو يحقق ، ويتقصى موضوعه ، ويكتب المصادر ، ويورد التصدير أو التذييل ، وهو فى كل ذلك يهدف إلى أن يكون أمينا فى نقل التراث ، تتناقله الأجيال دون أن تعبث بمحتواه ، أو تحور فى شكله . ومن هنا وقف وراء التراث يخدمه ، ويجعله جذابا مستساغًا يقبل عليه القارئ المعاصر .

فإذا كان طه حسين فى « على هامش السيرة » يهتم بخوارق العادات ، ويسعى وراء الخيال ، ويصور القوى التى توجه التراث ، وتسير الأحداث التاريخية الكبرى .

وإذا كان طه حسين فى « الفتنة الكبرى » يحيل الأحداث التاريخية إلى رواية ، تعرض العواطف الإنسانية المتضاربة ، وتصور الغرائز البشرية ، ويتصارع على أرضها الحب والكره ، والحقد والشجاعة ، والنفاق والصراحة ، ويحلل الشخصيات ، ويتجرأ عليها ، ويزيل عنها قدسيتها ، وينتقى الأحداث ، ويوجهها لهدف عام يتحكم فى بنية الرواية .

إذا كان طه حسين يفعل هذا هنا أو هناك ، فإن السحار يستخدم منهجًا يختلف عن ذلك فهو لا يسمح لنفسه أو لغيره أن يتصرف فى التراث ، بطريقة تحور الموضوع أو تغير الشكل . فهو لا يسمح لنفسه أن تتصرف حتى فى ترتيب الأحداث ، وهو لا يسمح لغيره أن يتخيل ، وهو يحد من هذا التخيل ، بوسائل علمية ، تهدف إلى إعادة التراث فى صورته التاريخية الأولى .

٢-٧

وربما كان تحليل بعض الروايات يؤكد هذا المنهج عند السحار ، ويؤكد فى الوقت نفسه نتائجه ، سواء كانت على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون .

٣-٧

ظهرت الطبعة الأولى من رواية « أبو ذر الغفارى » سنة ١٩٤٣م ، وقد صدرها ببحث تحت عنوان « الاشتراكية فى الإسلام » امتد حتى ص ٥٣ من الرواية التى تزيد على ٢٠٥ صفحة .

وقد تعرض فى هذا البحث للمذاهب الاقتصادية فى العصر الحديث ، مثل ما يسميه مذهب التجاريين ، أو المذهب الحر ، والاشتراكية ، والشيوعية ، ثم يفضل اشتراكية الإسلام على كل هذه المذاهب ، ويعقد لذلك عنوانًا هو « الفرق بين اشتراكية الإسلام والاشتراكية » ، ثم يتابع تحت هذا العنوان ازدهار الاشتراكية الإسلامية فى عصر الرسول ، وأبى بكر ، وعمر بن الخطاب ، وعمر بن العزيز . ثم يتحدث عن ميزانية الدولة الإسلامية ، ممثلة فى الإيرادات والمصروفات ، ثم عن الاشتراكية المعنوية ممثلة فى العبادات كالحج والصوم والصلاة ، ثم يختم بحثه بقوله :

« هذه هى اشتراكية الإسلام الحقة ، فهل يتطال إليها ، أو يطمع فى أن يبلغ بعض ما بلغته مذهب من المذاهب الاقتصادية ، اللهم لا ، فمتى كانت القوانين الوضعية تتسامى إلى روح السماء » .

والبحث يتناول موضوعًا خطيرًا ، وهو موضوع المال الذى كان له نتائجه المعروفة على مسيرة التاريخ الإسلامى ، وهى نتائج برزت بوضوح منذ عصر ما يسمونه بالفتنة . ومع ذلك لم تأت الرواية عند مستوى هذا الموضوع الخطير ، ولا عند مستوى نتائجه التاريخية .

كان الأمويون يرون أن المال مال الله ، وأنهم خلفاء الله على هذا المال ، يوزعونه بالصورة التى يبغون ، وكان أبو ذر يرى أن المال مال المسلمين ، ولكل مسلم الحق فى هذا المال ، مثل ما لمعاوية ، وما لغيره من حكام بنى أمية .

وكان كل ما ورد فى هذه الرواية حول تلك القضية ، هو بضعة أقاويل تناثرت فى فصول محددة هى : « الثائر » و « الاشتراكى » و « البلاء » .

ففى فصل « الاشتراكى » يرد هذا الحوار بين معاوية وأبى ذر :

« ... يا أبا ذر ، لقد اشتكى الأغنياء منك ، وقالوا إنك تؤلب الفقراء عليهم .

- إننى أنهاهم عن الكنز .

- ولِمَه .

- لقوله تعالى ﴿ وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلَا يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴾

- إن الآية نزلت فى أهل الكتاب .
- بل نزلت فينا وفيهم .
- إنى آمرك أن تكف .
- والله لأستمرن على دعوة الناس إلى الزهد ، ولأبشرن الكاذبين بعذاب النار .
- خير لك أن تنتهى عما أنت فيه .
- والله لا أنتهى حتى توزع المال على الناس كافة » .

وفى فصل « البلاء » ، يدور حوار مثل هذا ، بين أبى ذر وعثمان :

« ... أنت الذى تزعم أنا نقول : يد الله مغلولة ، وأن الله فقير ونحن أغنياء .

- لو كنتم لا تزعمون لأنفقتم مال الله على عباده ، نصحتك فاستغشتنى ونصحت صاحبك فاستغشنى .
- كذبت ، ولكنك تريد الفتنة وتحبها ، قد ألبت الشام علينا .
- اتبع سنة صاحبيك ، ولا يكون لأحد كلام عليك .
- مالك وذلك ، لا أم لك .
- والله ، ما وجدت فى غدرا ، إلا الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر »

تتناثر مثل هذه الأقاويل فى بعض الفصول ، دون أن تكون محور ارتكاز ، فى رواية تدور حول أبى ذر ، وفى عصر الفتنة التى اشتعلت بسبب قضية المال . وقد أجهضت كل هذه الأقاويل ، ونفى أبو ذر بعيدا إلى مدينة الربذة ، ومات وحيدًا ليس معه غير زوجته العجوز .

ربما كان السبب فى ذلك هو التمسك الحرفى بعرض التاريخ . فالسحار لا يريد أن يخالف ما ورد فى الكتب القديمة حول سيرة أبى ذر ، ومن هنا فهو يعيدها مسلسلة حسب التقاويم التاريخية ، ويتابع مراحل حياته ، منذ أن نشأ صغيرا فى قبيلته ، ثم رحيله إلى خاله ، ثم رحيله إلى مكة وارتباطه بالدعوة الإسلامية ، وتلقيه الوصايا والتعاليم النبوية ، ثم حياته فى عصر أبى بكر ، وفى عصر عمر ، ومعارضته للبيت الأموى ، ثم نفيه ، وأخيرًا وفاته تحت عنوان « إلى دار البقاء » .

وهو فى كل ذلك يحاول أن يكون قريبا من النصوص التاريخية ، لا يخرج عنها ، ولا يمنحها وجهة نظر خاصة ، فضلا عن أن يعارضها ، إنه ينظر إلى تلك النصوص

التراثية نظرته إلى الشيء المقدس ، يعرضه على الناس وراء زجاج شفاف ، وكل ما عليهم أن يتبركوا به دون أن يمسوه .

إنه يبدأ روايته بالحديث الشريف : « ما أقلت الخضراء ، ولا أظلت الغبراء ، رجلاً أصدق من أبى ذر » ، وهو ينهيها بالحديث الشريف : « تمشى وحدك ، وتموت وحدك ، وتبعث وحدك » ، ويبين البداية والنهاية تتوالى النصوص مليئة بالحكم والعظات والوصايا النبوية .

وهو فى كل ذلك ينظر إلى أبى ذر نظرة مقدسة ومنحازة تنبئ عنها عناوين بعض الفصول التى تفصح عن شعور المؤلف ، من مثل :

بصيص من نور - انبلاج الفجر - أجاب ربا دعاه - الثائر - الاشتراكى - إلى دار البقاء .

ليس عيبا أن ينحاز الكاتب إلى موضوعه . ففى الأدب قدر من الذاتية يمنح الموضوع الكثير من الألفة والمعايشة . ولكن العيب أن يخلط الكاتب بين الشخصية كتراث دينى لا ينبغى الخروج عليه ، وبين الشخصية الأدبية التى يجب أن يتحقق لها قدر من الواقعية ، يقترب بها من التركيب البشرى فى قوته وفى ضعفه أيضًا .

٤-٧

وقد انعكس هذا على الشكل الفنى للرواية ، فجاءت فاترة ، لا يحتد فيها الصراع ، ولا تتصادم الآراء ، ولا تحمل وجهة نظر خاصة . كل ما فيها من فن هو مجرد أسلوب قصصى تعليمى ، يجيد البداية ، ويجيد بعض الأمور المشوقة ، ويعض عناصر الحوار ، ثم يجعل كل ذلك وسيلته لتصوير البطل فى صورة مثالية لا مساس بأبعادها التاريخية .

ومن هناك جاءت النهاية فاترة ، لا تتناسب مع حياة هذا الثائر ، ولا مع ما يعتنقه من مبادئ ثورية ، ولا مع فكرة الاشتراكية التى شرحها المؤلف فى تصديره بإفاضة .

فقد نفى أبو ذر فى نهاية الرواية بعيدا ، وعاش منهكًا وحيدًا مع زوجه ، قد تفرغ للعبادة ، وابتعد عن حياة الناس ، ثم لقى ربه فى هدوء ، ولم يشترك فى جنازته سوى بضعة من المسلمين ، كانوا يمرون بمحض الصدفة .

ولم يبدع المؤلف أية وسيلة فنية ، توحى ببقاء دعوته ، وتتناسب مع حياة هذا الثائر ، الذى نقلت الأجيال أخباره ، ولم تأت النهاية ترمز إلى استمراريته فى وجدان الناس .

وربما كان السبب فى ذلك هو التمسك الحرفى بالنصوص الدينية ، فقد وقف المؤلف عند ظاهر الحديث الشريف « تمشى وحدك ، وتموت وحدك ، وتبعث وحدك » فجعل أبا ذر يموت وحيداً بين الجبال ، دون أن يوحى بامتداد دعوته بين الأجيال .

حقًا قد يعيش الثائر وحده ، لأنه يتميز بتركيبة خاصة تجعله يبدو غريبًا بين الجموع ، وحقا قد يبعث وحده فى مكانة مميزة لا يشاركه فيها غيره من غمار الناس ، ولكن أن يموت وحده فهذا هو الظاهر فقط ، والأدب لا يقف عند حدود الظاهر ، فلو مات الثائر وحده ، وانتهت مبادئه بموته ، لما كان هناك مبرر لثورته ، ولا معنى لتضحيته ، قد يموت وحده ، وقد يدفن فى هدوء ، هذا هو الظاهر فقط ، أما ما هو وراء الظاهر فإن الثائر كالشهيد ، يظل خالدا بأفكاره ، ويظل دائما من يحمل المشعل بعده ، يسير على خطوه .

وتلك العبرة هى التى كان يجب أن تقف عندها الرواية ، وأن تتبنى فى نهايتها ما يوحى بذلك ، عن طريق طفل صغير ، أو رمز من الطبيعة ، أو أحاديث يرددها الناس عنه ، أو غير ذلك من وسائل تفيد الاستمرارية والخلود .

٥-٧

بعد مقتل الإمام على فى أحداث الفتنة الكبرى ، كتب ابن عباس إلى الحسن رسالة جاء فيها :

« واقتد بما جاء عن أئمة العدل ، فقد جاء عنهم أن الكذب لا يصلح إلا فى حرب أو إصلاح بين الناس ، وأعلم بأن عليا أباك إنما رغب الناس عنه إلى معاوية ، أنه آسى بينهم فى الفئ ، وسوى بينهم فى العطاء ، فثقل عليهم ، وأعلم انك تحارب من حارب الله ورسوله ، فى ابتداء الإسلام حتى ظهر أمر الله . فلما وحد الرب ، ومحق الشرك ، وعز الدين ، أظهروا الإيمان ، وقرءوا القرآن مستهزئين بآياته ، وقاموا إلى الصلاة وهم كسالى ، وأدوا الفرائض وهم لها كارهون ، فلما رأوا أنه لا يعز فى الدين إلا الأتقياء الأبرار ، توسموا بسيما الصالحين ، ليظن المسلمون بهم خيرا ، فما زالوا حتى أشركوهم فى أمانيهم ، وقالوا حسابهم على الله ، فإن كانوا

صادقين فإخواننا فى الدين ، وإن كانوا كاذبين كانوا بما اقترفوا هم الأخسرين . وقد منيت بأولئك وأبنائهم وأشباههم ، والله ما زادهم طول العمر إلا غيا ولا زادهم لأهل الدين إلا مقتا » .

هذه الرسالة التى أوردها السحار فى روايته « آل البيت » (ص ٢٣٤) . يمكن أن تكون مدخلنا الصحيح لفهم هذه الرواية .

والرواية تتعرض لتاريخ آل البيت خلال ثلاثة أجيال : جيل الرسول وأزواجه ، جيل الإمام على وفاطمة ، جيل الحسن والحسين ، وقد صدرت الطبعة الأولى سنة ١٩٤٨ وقبل ثلاثية نجيب محفوظ بسنوات كثيرة .

وهى تتعرض لفترة من أخطر فترات التاريخ الإسلامى ، وهى فترة الفتنة الكبرى التى اختلطت فيها الأوراق ، وتضاربت مشاعر كثيرة من حقد ، وكره وإخلاص ، وظلم وعدل ، ونفاق واستقامة ، وتدخلت عوامل كثيرة بعضها خارجى وبعضها داخلى ، لتذكى نار الفتنة التى هزت النفوس ، وهى حديثة عهد بعصر الرسول وصاحبيه ، إنها باختصار ، تتناول ما أسميته فى الكتاب الأول بمرحلة « سقوط النظرية » حين اختل الميزان ، وضاع العدل ، وعاد الناس إلى جاهليتهم وأشد ، وسيطر العنف ، وتحرك الجميع بفكرة الفعل ورد الفعل .

كانت الفرصة متاحة أمام السحار ، لينشئ رواية أجيال ، تقوم على أحداث تاريخية ، وتصور تلك المرحلة المتداخلة .

وكانت الفرصة متاحة أيضًا ، لأن يوظف السحار إمكانات الفن الروائى ، الذى مارسه من قبل ، والذى يمكن أن يمكنه من نقل تلك المرحلة ، بكل ما فيها من عواطف متداخلة ، وصراع ممتد ، ومشاعر مختلفة ، وأفكار متضاربة .

ولكن الرواية أجهضت قبل أوانها ، وتحول كل ما فيها من إمكانات الفن الروائى إلى إطار خارجى ، يقوم بوظيفة الأسلوب القصصى ، الذى همه أن يعرض الموضوع فى صورة مشوقة وجذابة .

ربما لأن السحار لم يرد أن يكتب رواية ، ولكنه أراد أن يعرض تاريخًا . فهو هنا أقرب إلى المؤرخ منه إلى الأديب ، يحرص على الأحداث التاريخية ، وقد يعلق عليها فى بعض الأحيان ، ولكنه على أى حال لا يغيرها ولا يؤولها .

وقد انعكس هذا على منهج الرواية ، فالمؤلف يتمسك بالتسلسل التاريخى ، ويتابع الأحداث منذ عهد النبى ﷺ وحتى مقتل الحسين ، ومرورا بغزوة بدر ، وغزوة حنين ، وفتح مكة ، وتولية أبى بكر ، وعمر ، ومقتل عثمان ، وتولية على ، وموقعة الجمل ، وصفين ، وحرب الخوارج ، ومعاوية وأنصاره ، تنازل الحسن ، وتولية الحسين ، ويزيد وموقعة كربلاء .

وهو حريص على جمع الأخبار التاريخية ، وإيراد الخطب الطويلة ، والتفصيل من أجل التفصيل وحده ، حتى لو لم يكن وراءه مقتضيات فنية . فهو مثلا يتابع حرب صفين ، ويسجل أحداثها ، فى صفحات طويلة ، تمتد من ص ١٥٢ وحتى ٢١٦ ، وهو يتابع كذلك خروج الحسين فى صفحات كثيرة أيضا ، تمتد من ص ٣٠٨ وحتى ص ٣٩١ .

بل أن الفصول تتحول إلى سرد تاريخى ، يورده المؤلف حرصًا على الأخبار التاريخية ، حتى لو كانت هذه الأخبار تخلو من شخصية من شخصيات آل البيت ، أو كانت هذه الشخصية ترد عرضا ، ولا تمثل محور ارتكاز في الفصل ، فهو مثلا يخصص الفصل/٦ للحديث بالتفصيل عن غزوة حنين . مجرد أن الإمام على قد اشترك فيها ، والفصل/٧ يخصصه للحديث عن تولية أبى بكر . والفصل/٩ عن تولية عمر ، والفصل/١٢ عن تولية عثمان ، والفصل/٢٧ عن معاوية .

وسيطرة التاريخ هى التى جعلته يكرر بعض الأحداث دون داع فنى ، فقط لأنها وردت بصورة وبأخرى فى كتب التاريخ ، فهو حريص على تكرارها محاكاة للتاريخ .

يدخل رجل على الحسن بعد أن سلم الأمر لمعاوية ، ويقول له ساخرا . « السلام عليك يا مذل المؤمنين » ، فيجيبه : « كانت جماجم العرب بيدى ، يسالمون من سالمت ، ويحاربون من حاربت ، فتركتها ابتغاء وجه الله » .

ترد هذه الحادثة ص ٢٤٢ ، وكانت كافية فى شرح موقف الحسن لمعاهدة السلام مع معاوية ، ولكن المؤلف فى الصفحة التالية مباشرة ، يذكر أن سليمان بن صرد ، دخل على الحسن وقال : « السلام عليك يا مذل المؤمنين » ، فأجابه : « ولكنى أشهد الله وإياكم أنى لم أرد بما رأيتم ، إلا حقن دمائكم ، وإصلاح ذات بينكم ، فاتقوا الله ، وارضوا بقضاء الله ، وسلموا الأمر لله ، وألزموا بيوتكم ، وكفوا أيديكم ، حتى يستريح ويستراح من فاجر » .

كانت إحدى الحادثتين كافية فى الدلالة الفنية ، ولكن السحار يترك نفسه مع الأحداث التاريخية ، ويجذبه ما فيها من أسلوب جزل ومواقف نبيلة ، فينشرها أمام القارئ ، بغية فى إثارة نحوته .

٦-٧

وكان لهذا الموقف من المؤلف ، مردوده الذى أصاب الرواية في بنيتها الفنية فهى قد اكتظت بالأحداث التاريخية والحكم والأشعار والخطب حتي أتخمت ، وهو لم يوظف كل هذا المحتوى توظيفًا فنيًا ، بحيث يتحول إلى لبنة فى المعمار الفنى . وكانت النتيجة هى عودة التراث بكل محتوياته ، قد يلبس ثوبا قصصيًا جذابًا ، ولكن مضمونه وشكله لا يزال ثابتا صامدا .

حقًا ، إن النهاية فى هذه الرواية تبدو أقوى منها فى رواية « أبو ذر الغفارى » . فمقتل الحسين هنا لم يذهب هباء ، ولم تضع دماؤه هدرا فوق رمال الصحراء ، بل ظلت تحفز الهمم ، وتحث الأجيال .

يعلق المؤلف فى النهاية على مقتل الحسين ، فيقول : « فسالت دماء الحسين الزكية ، لتزلزل ملك بنى أمية ، وتقوض أركانه ، فقد كان الحسين ميتا أخطر منه حيا » أو يقول : « وسيترعرع ذلك المقت على كر الأيام ، ليزيل ملك آل أبى سفيان ، أو يقول فى الأسطر الأخيرة :

« وانطلق الركب حتى أناخ بباب مسجد الرسول ، فدخل الناس وفى القلب حسرة ، وفى النفس لوعة ، ووقفت أم كلثوم أمام قبر النبى تبكى ، وتقول : السلام عليك يا جداه إنى ناعية إليك ولدك الحسين » .

يكرر المؤلف فى النهاية مثل هذه اللغة التى تبدو قوية ، تحرك المشاعر وتجعل لتضحية الحسين معنى تتناقله الأجيال ، ولكن رغم ذلك يظل بعيدا عن الأسلوب الفنى للرواية ، إذ المؤلف يدخل بطريقة مباشرة وزاعقة ، ولا يترك للمؤلف الرواى يوحى دون أن ينص ، ويشير دون أن يقول .

٨

فرق بين السحار وثروت أباظة .

السحار يعيد الحياة إلى التراث ، ينفخ فيه من روحه ، فيجعله يمثل بيننا كما كان ، وكأن شريطا سينمائيا ، يحيل الماضى إلى مشاهد نتفرج عليها .

أما ثروت أباظة فهو يعيد التراث إلى الحياة ، هو لا يكتفي بمشاهدة الماضي والفرجة عليه ، ولكن يجعله يتحرك بيننا بأسماء معاصرة ، وأماكن معاصرة ، وأحداث معاصرة ، وتكون كلمة « السيارة » فى روايته عن يوسف عليه السلام ، تعنى هذا الموتور المتحرك ، ولا يقف عند معنى السيارة ، كما ورد فى سورة يوسف ﴿ وَجَاءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا وَارِدَهُمْ ﴾

السحار يبعث الحياة فى التاريخ ، ويجعله يتحرك أمامنا بكل شخوصه ومواقفه وتفصيلاته ، وبطريقة قصصية ، تجعل له بداية ونهاية وأحداثًا متطورة .

أما ثروت أباظة فهو يبعث مغزى الماضى ، ويجعله يتحرك بيننا فى أحداث عصرية ، دون اهتمام بالتفصيلات التاريخية .

إنه ينظر فى قصص الأنبياء ، ويستخلص من كل قصة « عبرتها » ، ثم يبعث فيها الحياة ، مثلا لأولى الألباب .

السحار يقف عند الزمن الماضى ، ولا يتجاوزه .

أما ثروت أباظة فيسحب الماضى إلى الحاضر ، ويدمجه فيه .

وبذلك يخطو أباظة خطوة بعد السحار .

إنه يصدر عن ثقة فى الماضى ، ويراه يحمل إمكانات الحياة ، فيبعثه من جديد .

فإذا كان الناس قد اعتادوا أن يقيموا هوة بين الماضى والحاضر ، يعيشون الماضى فى قلوبهم ، ويقرءونه فى كتبهم ، ويعيدونه فى صلواتهم وضمائرهم ، ولكنهم حين يضطربون فى حياتهم اليومية ، فانهم يمارسون حياة منبتة عن الماضى - إذ كان الناس قد اعتادوا على ذلك ، فإن ثروت أباظة يريد أن يعبر الهوة بين الماضى والحاضر ، وأن يجعل الماضى مستمرًا فى الحاضر .

٨-١

في ضوء هذا السياق ندرك تماما تجربة الأستاذ ثروت أباظة فى رواياته الأخيرة ، وخاصة : الغفران ، طارق من السماء ، خشوع .

إنه يحاول أن يحيى قصص الأنبياء من جديد ، وأن ينقلها من مجرد نصوص تتلى فى المناسبات ، إلى واقع يعيش بين الناس ، إنه يلجأ إلى رمز كل قصة . والى الأحداث الرئيسة الكلية ، فيضفى عليها مسحة عصرية ، إن القصة عنده لا تفقد كيانها ، لا يفلسفها بطريقة مغرقة في الرمزية ، ولا يضفى عليها معانى فكرية مجردة ، فتفقد القصة خصوصيتها ، إنها تحتفظ ببساطتها وبهدفها الرئيسى ، ولكنها تحول إلى حياة ، تنقل من المتحف التاريخى ، ومن مراسم المناسبات إلى حقيقة فعلية ، إنه يمنحها أسماء معاصرة ، وأماكن معاصرة وأحيانًا إسقاطات معاصرة ، ولكن بقدر حتى لا تنحرف عن مضمونها وعن هدفها و باختصار تحتفظ بكينونتها ، ولكنها تنزل إلى الأرض ، إن المعانى والأهداف والرموز السامية ، تنقل من السطور ومن المناسبات ، وتتحول إلى واقع يمشى بين الناس ، فقط يوسف يصبح « صديق » ، وموسى يصبح « سامى » ، ومحمد يصبح « منصور » ، وتنزل هذه الأسماء إلى الواقع ، وتتحرك بين الناس ، وتدخل فى صراع ، وتحاول أن تجعل الخير ينتصر على قوى الشر ، إن الرموز تظل كما هى وأن تغيرت الأسماء ، ومن هنا يمكن لهذه الروايات أن تظهر على المسرح دون حرج ، لأننا فى تلك الحالة نجعل الرموز هى التى تتحرك وتمثل ، إن الأنبياء كأشخاص لا يظهرون ، يظل اسم يوسف وموسى ومحمد بعيداً عن التشخيص والتجسيد ، ولكن الهدف أو الرمز الذى يمثله كل اسم ، يمكن أن يظهر من خلال شخصية أخرى جديدة ، قد تكون سامى أو الصديق أو منصور أو غيرهم .. ، ولكن يظل الهدف واحدا ، إن الشخصية هنا لا تقصد لمسماها ولكن تقصد لهدفها . إنه لا حرج فى أن تلعب دورها على خشبة المسرح ، لأنها فى النهاية تعمل على انتصار الخير ، إن الهدف دينى وإن ظل بعيدا عن المساس بشخصية الأنبياء .

٨-٢

رواية الغفران مثلا تأخذ الرمز الكامن فى قصة يوسف عليه السلام ، فتحوله إلى واقع عصرى ، إن صديق يتعرض لاضطهاد أخويه عبد الغنى وعبد الودود ، ويحاولان

قتله حتى يستأثرا بالمال وحدهما ، ويهرب صديق وتصدمه سيارة ، ويحمله صاحب السيارة ، وهو ضابط كبير يشرف على السجن ، إلى بيته ، ويتبناه . ثم يتعرض لإغراء زوجه ويدخل السجن ، ثم يعلو نجمه ويتخرج فى كلية الاقتصاد ، ويعمل بمكتب الوزير ، ثم يتصل بأخويه ، ويكشف لهما حقيقة الأمر ويسألانه الغفران والصفح فيقبل .

الرواية إذن كما يوحى عنوانها ، تركز على رمز الغفران الذى استخلصه من قصة يوسف ، وتحاول أن تعرض أحداث يوسف فى مقابل عصرى ، إن المقابل العصرى هنا ليس مطلوبا فى حد ذاته ، ولكنه مطلوب فى موازاة لأحداث القصة الأصلية ، وللتأكيد على صفة الغفران ، إنه مقابل لا يملك المؤلف إزاءه حرية كبيرة ، لأنه لم يخلقه تماما من العدم ، بل هى أحداث موجودة فى قصة دينية تتناقلها الأجيال ، وتحمل هدفا إنسانيا كبيرا ، وكل ما هنالك أن المؤلف قد أراد أن يحيى هذا الهدف خلال أحداث عصرية ، فالشخصيات والأحداث هنا ما هى إلا « ديكور » لإبراز المعني الرئيسى .

٣-٨

وقل شيئا مثل هذا عن رواية « طارق من السماء » ، إنها تأخذ الهدف الرئيسى من قصة « موسى » فتحيله إلى واقع عصرى .

سامى ساعة مولده ، تخشى عليه أمه من ثأر قديم ، فتسلمه إلى أخته ، التى تركب سفينة فوق النيل ، وتتوجه إلى العمدة ، الذى يزمع أن يتبناه ، ويشب سامى رجلا قويا خارقا ، ويصرع طفلا فى المدرسة لأنه تشاجر مع أخيه مأمون ، فيهرب إلى مصر ، ثم يلتحق بشركة فى سيناء ، ويظهر له الخضر فى أحلامه ، ويشرح له عدالة اللّه ، ثم يأمره بأن يعود إلى مصر ويقف ضد الظلم .

وكان العمدة طاغية قد تمادى فى ظلمه ، فعزم سامى أن يقف ضده ، واستمال إليه أخاه « مأمون » ومجموعة من أهل بلده ، الذين تعرضوا لظلم العمدة ، وكون فريقا يقفون أمام طغيان العمدة ، حتى استطاع فى النهاية أن ينتصر على العمدة ، وأن يجبره على مغادرة القرية ، وأن يسلمها إلى أهلها لكى يقوموا بحكم أنفسهم بأنفسهم ، وعن طريق الانتخاب والشورى .

٤-٨

ورواية « خشوع » لا تفهم إلا فى موازاة أحداث السيرة النبوية ، منصور ينتمى إلى أسرة شريفة قوية ، يموت أبوه وهو فى بطن أمه ، وتموت أمه وهو صغير ، فيتبناه جده ويربيه على الاستقامة وحسن الخلق .

إن الرواية تتحول إلى مجموعة مواقف لشخصية منصور ، إن الرابط الذى يجمع بين هذه المواقف هو شخصية البطل ، ودون هذا الرابط تتفكك الرواية ، إنها مواقف عن منصور وهو فى المدرسة ، وهو فى الكلية ، وهو يعمل محاميا .

إن الهدف الرئيسى الذى يكمن وراء سيرة الرسول ﷺ هو إيمانه بالمبدأ ، ممثلاً فى شعار « لا إله إلا الله محمد رسول الله » ، وتأتى رواية « خشوع » ، وللعنوان دلالته ، فتكشف من خلال أحداث عصرية عن هذا الرمز ، إن منصور من أول الرواية إلى آخرها قد استسلم للمبدأ ، وخشع أمام الشعار الدينى وانطلق يحققه فى كل مواقفه ، حتى استطاع أخيرا أن ينتصر على الباطل ممثلاً فى رفعت ، وأن يذعن الجميع للمبدأ ، وأن تنتهى الرواية وهى تقول :

« وخشعت الأصوات للرحمن فلا تسمع إلا همسا . وعنت الوجوه للحى القيوم » وكأنما أصبحت قلوب الجميع قلبًا واحدًا ، يردد فى إيمان عميق ووجيب نورانى : « لا إله إلا الله ، محمد رسول الله »

٥-٨

يقول القرآن الكريم فى سورة يوسف ﴿ قَالُوا يَاأَبَانَا مَا لَكَ لَا تَأْمَنَّا عَلَى يُوسُفَ وَإِنَّا لَهُ لَنَاصِحُونَ ، أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ ، قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنْتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ ، قَالُوا لَئِنْ أَكَلَهُ الذِّئْبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّا إِذًا لَخَاسِرُونَ ﴾

ويقول ثروت أباظة فى رواية « الغفران » :

« وهكذا لم يكن غريبًا أن يأتى عبد الغنى إلى أبيه :

- أترك لى صديق أخرج به إلى الدنيا .

- أخاف عليه .

- من غيرك .
- سأخرج به أنا وعبد الودود وزوجتانا
- أين تذهبون به ؟
- إلى حيث يلعب هو ونتسلى نحن .
- أين ؟
- إلى الملاهى .
- الملاهى ؟
- مالها ، أليست للأطفال .
- أى نعم ، ولكن ألعابها خطيرة .
- ونحن معه ؟
- الآلات لا قلب لها .
- ولكن قلوبنا معه .
- أخاف عليه .
- توكل على الله » (ص ٥٤)

حرصت على هذين الاقتباسين أحدهما وراء الآخر ، لأبين بصورة عملية أن ثروت أباظة كان يكتب رواياته وفى ذهنه مثال مسبق ، إنه لم يخترع الأحداث ، ولم يترك لذهنه أن يتخيل ما شاء له التخيل ، إنه يكتب فى موازاة مثال آخر ، يحرص جهده على أن يعرضه بأمانة ودقة ، إن كل ما يغيره هو الأسماء والأماكن وبعض الإشارات المعاصرة ، أما الهيكل الرئيسى لرواياته فهو يتبع فيه المثال المنشود ، أما مغزى وهدف هذا الهيكل فهو ما يعنيه بالدرجة الأولى .

هنا كما فى الاقتباس يحرص على أن يجرى الحوار على نسق من سورة يوسف ، وهناك فى « طارق من السماء » أو فى « خشوع » يحرص على هذا المنهج ، يذكر القرآن الكريم أن فرعون قد غرق فى اليم ، ولا بد أن يحتال ثروت أباظة لذلك وبطريقة عصرية ، فيذكر أن سامى قد قطع « كوبرى » على النهر شبيه بما يصنع فى الجيش ، وحين تبعه رهط العمدة قطع « الكوبرى » فهبط بهم فى الماء . وتذكر السيرة النبوية أن محمدا ﷺ قد سماه والده « محمودا » ، ليحمده أهل السموات والأرض ، وأن

والده قد مات وهو فى بطن أمه ، وأن والدته قد ماتت وهو صغير ، وأن جده قد حضنه بعد ذلك ، وأنه تزوج ثرية هى خديجة لا عائل لها ... إلخ .

ويأتى ثروت أباظة فيوازى هذه الأحداث بأحداث مشابهة ، فليكن اسم البطل على وزن مفعول ، وليكن « منصورا » لكى ينصره أهل السموات والأرض ، وليمت أبوه وهو فى بطن أمه ، ولتمت والدته بعد ذلك ، وليحتضنه جده ، وليتزوج من « سامية » وهى ثرية لا عائل لها ... إلخ .

وقل مثل هذا فى بقية أحداث الرواية ، فتدرك بعد ذلك أن ثروت أباظة ليس حرا فى اختيار أحداثه ، وأنه ألزم نفسه بنسق مسبق لا يحاول أن يتعداه إلا بقدر معلوم ومقصود

٦-٨

وهنا المدخل الرئيسى لتقدير تجربة « ثروت أباظة » حق قدرها ، إنها لا تؤخذ منفصلة دون النص الأصلى ، ولكن تؤخذ كما هدف صاحبها فى موازاة الأصلى .

وهنا لزم أن تتغير لغة النقد ، فليس حتما أن نطبق عليه قواعد الفن القصصى ، لشكل يخترع صاحبه الأحداث اختراعًا ، ويحاول فيها أن توهم بالواقع ، وأن يجسد أبطاله فى صورة لحم ودم ، وأن تتحرك المواقف فى صورة سببية ، وتنتهى إلى نهاية منطقية مبررة .

ليس حتما هذا ، ولكن الحتم أن تجربة ثروت أباظة يجب أن تخلق قواعدها الفنية ، أى تنقد منها وفيها إن صح هذا التعبير .

قد يقال مثلا إن رواياته تلك ، وبنوع خاص رواية « الخشوع » ، تبدو مفككة غير مترابطة ، فهى مجموعة أحداث لا يجمعها رابط سببى سوى الشخصية الرئيسية ، والتى هى محور الرواية .

ولكن هذا القول يبدو غير وارد من خلال منظار التجربة الخاصة لثروت أباظة ، إنه يكتب رواية معاصرة على نسق السيرة النبوية ، وإنه يحرص على أن تكون الشخصية الرئيسية للرواية مرآة لسيرة الرسول ﷺ ، وانه يريد إحياء مواقف السيرة النبوية فى صورة عصرية جديدة يحياها الناس ، ويتشربون أهدافها .

وقد يقال أيضًا إن رواياته تبدو مفتعلة متشنجة ، إن موقفا يقوله المأمور لمنصور فى رواية « خشوع » .

« أنت اليوم أمل لأمة بأكملها وليس لمركز واحد ، إن التجربة التى ترددها من وقوف الحق أمام جموع الباطل ينظر إليها الناس فى كل مكان ، وربما نظر إليها العالم أجمع حين يعلم بأمرها » .

إن موقفًا كهذا قد يبدو أكبر بكثير من حجم « محامى » يعمل فى الأقاليم ، ولكن منظار التجربة الخاصة لثروت أباظة يقول بغير ذلك ، إن مقياس النص الأصلى الذى يقبع فى ذهن المؤلف ، يرى أن هذا ليس كثيرا على حجم رسالة ، هى الرسالة المحمدية التى هزت العالم بأجمعه .

وقد يقال إن الجو الدينى طاغ على تلك الروايات ، فتحولت إلى نصوص دينية ، وتضخمت بالاقتباسات المقدسة ، وغلبت عليها نبرة الوعظ والتوجيه . وإن كل هذا قد يحرم الرواية من الانطلاق مع « شيطان » الفن ، ومن التفنن فى خلق الأحداث .

ولكن ثروت أباظة بمنظار تجربته الخاصة ، لا يهدف إلى أن ينطلق مع شياطين الفن ، كما يحلو له ، أو كما يحلو لها ، إنه يقيد نفسه بأحداث خاصة ، وبأهداف خاصة ، إنه يعرض قصصا دينية ، ويبغى أهدافا سامية من جهة ، إن هذه النية هى التى توجه عمله ، وليست شياطين الفن فى تلك الحالة هى التى توجهه .

قد يقال هذا وغيره ، ولكن هذه الأقاويل رغم وجاهتها الظاهرة ، لا تصدر من خصوصية التجربة ، إنها تصدر من مقاييس مسبقة ومستخلصة من تجارب أخرى مختلفة .

أما هذه التجربة الخاصة فإنها تقول بلسان ثروت أباظة نفسه « أننى أعمد إلى الهدف الرئيسى من قصص الأنبياء ، فأحاول أن ألبسه ثوبا عصريا ، وأسماء عصرية ، وأحداثًا عصرية ، لكى يتحول هذا الهدف إلى واقع ملموس ، يتحرك بين الناس ، ويحرك الناس » .

ويخيل لى أن ثروت أباظة قد نجح فى تجربته تلك ، فقد استطاع أن يجعل قصص الأنبياء تعيش فى واقع الناس ، خلصها من كونها نصوصًا للتلاوة إلى حياة ملموسة ، ومنحها إيحاءات معاصرة دون أن تفقد شخصيتها ، كان يشير إلى هذا أو ذاك من

الناس ، وإلى هذه أو تلك من الوقائع ، سخرها لكى تنتصر للحق فى واقعه ، ومنحها قوة المقاومة للشر والظلم والباطل ، إن هذه السجون التى تملأ بالأبرياء يجب أن تزول ، وإن هذا العمدة ومن هو على شاكلته يجب لقوى الحق أن تجابهه ، وأن جبروت رفعت وأمثاله يجب أن يوضع له حد .

وهذه الروح العصرية جعلته أكثر حرية ، وإلى حد ما ، فى معاملة أحداثه ، قلنا إن قصص الأنبياء قد تكلست ، وأصبحت عبارات محفوظة لا تقبل التغيير ، وتلقى فى المناسبات ، ولكن ثروت أباظة حين ربطها بالواقع ، أباح لنفسه قدراً لا بأس به من الحرية ، فهو قد خلص القصة من كثير من الخوارق ، أو جعل تلك الخوارق تأتى على هيئة أحلام ، وهو قد رتب أحداث القصة ترتيبا تاريخيا ، تتوالى فيه الأحداث متتابعة وحتى النهاية ، حتى لو اضطر إلى « حيلة فنية » ، فالنسوة يشككن فى عفة امرأة العزيز ، وتريد أن تختبرهن أمام جمال يوسف ، ولكن يوسف فى السجن كما شاع أمره ، وإذن فلا بأس من أن تلجأ إلى حيلة ، فتضع أمامهن صورة ليوسف فى حجمه وجماله ، فيكبرنه ويقطعن أيديهن .

وهذا القدر من الحرية الذى أباحه ثروت أباظة لنفسه ، جعله يتوسع فى الصراع البشرى ، مما كان يخشاه صاحب النصوص القديمة ، فسامى فى رواية « طارق من السماء » تجتاحه الحيرة بعد أن قتل نفسا ، وكادت الحيرة تودى به لولا أن ظهر له فى أحلامه الخضر فمنحه السكينة واليقين . وصديق فى رواية « الغفران » يكاديهم بالمرأة ويقبلها ، لولا أن تذكر الآية الكريمة ﴿ إِنَّ الَّذِينَ اتَّقَوْا إِذَا مَسَّهُمْ طَائِفٌ مِنْ الشَّيْطَانِ تَذَكَّرُوا فَإِذَا هُمْ مُبْصِرُونَ ﴾

٨-٨

وموهبة ثروت أباظة القصصية ، والتى أذكتها أعماله الإبداعية السابقة ، والتى يلمسها القارى فى رواياته ذات الشكل التقليدى حين كان يخلق الأحداث ، ويوجهها لخدمة مقتضيات الفن ، وللصنعة الروائية .

هذه الموهبة تتدخل هنا وفى الوقت المناسب ، فتمنح رواياته عن قصص الأنبياء مسحة فنية ، تبتدى فى الجو القصصى ، وتصوير المواقف ، ورسم الشخصيات ، وقبل كل شىء فى « البدايات الموحية » .

٨-٩

ونضع « البدايات الموحية » بين علامتى تنصيص ، لأن البداية هنا فى تجربة ثروت أباظة ذات مواصفات معينة ، تقحمك فى الموضوع من أول لحظة .

يقول أول رواية « الغفران » :

« حين الزمان عزيز ، والأيام آفاق عريضة من الابتسامات والناس يصدرون عن طيبة خالصة والضمائر نقاء صاف ، والحب يختلسه المحبون فيما يحسبون أنهم بنجاء من العيون الرواصد ، بينما أمرهم علن مهموس وحديث دائر ، كلما اجتمع من الأسرة اثنان »

ويقول أول رواية « طارق من السماء » :

« كانت ولادة لم يشهد لها التاريخ مثيلا ، القلوب واجفة ، والنفوس هالعة ، والعيون زائغة . والأم تكتم صرخة الوالدات التى تطلقها كل أم ، لتعلن إلى العالم قدوم إنسان جديد إلى الحياة ، وعملية الولادة تقوم بها جدة الطفل القادم ، فمجئ القابلة إعلان ، وهم يحرصون على الكتمان غاية الكتمان ، الصمت يضرب خيامه على المنزل جميعًا ، فالحديث همس ، والخطى تلمس الأرض لمسا ، ولا تجرؤ أن تطأها وطأ . وحول البيت رجال شداد غلاظ يستمعون ويراقبون ، فهم يعلمون أن موعد الولادة قد حان » .

يقول هذه البداية هنا وهناك ، فيقحم القارئ لتوه فى جو الرواية ، إنها بداية أشبه بافتتاحية « الأوركسترا » ، تلخص جوهر العمل الفنى فى بضع نغمات ، تمهد له وتصاحبه حتى النهاية .

إن الأسطر القليلة فى بداية « الغفران » تمهد لجو التسامح الذى يسيطر على أحداث الرواية ، وأن الأسطر الأخرى فى رواية « طارق من السماء » تمهد لجو العنف الذى يصاحب بقية الرواية .

وبعد ... فذلك هو تيار عودة التراث فى الرواية العربية ، تمتد نماذجه عبر الأجيال ، وستظل تمتد . فنحن فى مجال الإبداع الأدبى أو الفنى ، لا نستطيع أن نقيس الأشياء بمسطرة ، تحدد لكل تيار عصره ورجاله .

وهناك ملاحظتان حول هذه النماذج ، فهى ، أولا ، تلتقط الجزئيات من أحداث التاريخ ، وتركز على فترة ، أو عصر ، دون أن تنتبه للحركة ، أو للجوهر الذى يسير التاريخ . وهى ثانيا تقع تحت دائرة « التسلسل التاريخى » التى تتابع الأحداث ، أحيانا فى دقة وأمانة ، منذ البداية وحتى النهاية .

والملاحظتان ترتدان إلى شىء واحد ، وهو الحرص على عودة التاريخ ، بكل تفصيلاته ، وبكل تسلسله من حدث إلى حدث تال ، دون التحكم فى الأحداث والبحث عن العامل الرئيس ، وتوظيف التفصيلات وبقية الأحداث لخدمة الجوهر الأساس ، فى إطار فنى ينتمى إلى واقعه الخاص ، أكثر مما ينتمى إلى واقع التاريخ .

وقد كان لكل هذا مردوده على المضمون وعلى الشكل معًا .

فنحن إزاء مضمون جامد ، يحاول المؤلف أن يبعث فيه الحياة . أو على الأقل يعيده إلى الحياة ، حقا قد يرتدى ثيابا معاصرة ، ولكن يظل جوهره كما هو دون تغيير أو تأويل .

وقد انعكس هذا على الشكل ، فبدا مجرد إطار خارجى ، يخدم المضمون ويبرزه فى صورة مشوقة ، إن المضمون المتمثل فى التاريخ هو الأساس ، وتأتى كل العناصر الفنية بعد ذلك ، من حوار أو تشويق ، فى خدمة هذا المضمون وزخرفته ، دون أن يندمج الاثنان ، المضمون والشكل ، فى رؤية واحدة ، تمثل خلقا جديدا مميزا .

الأدب الإسلامى

١

وقد برز فى الآونة الأخيرة مصطلح « الأدب الإسلامى » ، تناقلته الصحف وتحدثت عنه المجلات ، ونشرت حوله الكتب والمقالات ، وعقدت حوله الكثير من المؤتمرات ، وألقيت عنه المحاضرات ، وأصبح يدرس فى الجامعات ، وينظر له الكثير من النقاد والكتاب ، ويتابعون ملامحه فى مختلف الأجناس الأدبية ، ويلتزم به الكثير من الأدباء والمبدعين ، بل وأصبحت له جمعياته ومؤسساته الدولية .

وفى كل هذا دلالة ذات مغزى فى رصد الحركة الفكرية فى عالمنا العربى . تشير إلى أن « النموذج الإسلامى » - الذى سبق أن تحدثت عنه فى الكتاب الثالث - قد بدأ يبرز ويثير قدرا كبيرا من الاهتمام .

فلو أن - وهذا فى باب الفرض ليس غير - أحدا تحدث عن الأدب الإسلامى ، فى ظل نفوذ « النموذج الأوروبى » ، فى بداية هذا القرن الميلادى ، لما اهتم به أحد ، ولما وجد جهازا من أجهزة النشر تلتفت إليه ، ولا جامعة من الجامعات تتحدث عنه .

وقد قوبلت هذه الظاهرة بزويعة من الأنصار والخصوم معًا .

فالأنصار يبشرون به على أساس أنه أدب المستقبل ، الذى يعبر عن تاريخ المنطقة ، ويبلور شخصيتها الثقافية ، ويحفظ لها خصوصيتها فى مقابل الغزو الحضارى من جميع الجهات .

أما الخصوم فيرونه حالة مرضية ، تدل على التعصب وضيق الأفق ، وتصدر عن عدوانية متحفزة ، وتخلط بين الإبداعات البشرية المتغيرة ، والمواقف الدينية الثابتة .

ولا أدل على قوة ظاهرة ما ، من أن يختلف حولها الأنصار والخصوم ، ومن أن يتشبث كل فريق بموقفه ، فهذا يعنى أن الظاهرة قد بدأت تتبلور فى كيان ، يحترمه الأنصار ، ويخشاه الخصوم .

٢

وظاهرة الأدب الإسلامى ، فى ظنى ، مبررة حضاريا وتاريخيا ، وأيضًا بمنطق

العدالة التى يجب أن تسود بين الجنس البشرى ، دون أن تخضع لاعتبارات سياسية تصدر عن مصلحة أو هوى .

وهذه المبررات تجعل من وجود الأدب الإسلامي شيئا طبيعيا لا يحتاج إلى التساؤل ، بل يصبح التساؤل عن غيابه مع توافر هذه المبررات ، أمرا واردا .

فنحن إزاء حضارة ، هى الحضارة العربية الإسلامية ، لها رؤيتها الفكرية المميزة والتى عكستها خلال تطبيقات متنوعة ، على مدى المراحل التاريخية الممتدة . وهى حضارة تنتمى إلى تراث المنطقة ، التى تعتنق قوة أخرى وراء هذا العالم المحسوس ، والتى بشرت بأديان ثلاثة (اليهودية والنصرانية والإسلام) ، كروافد متنوعة لأصل واحد ، يشير إلى تلك القوة الكامنة وراء الأحداث التاريخية المختلفة .

والإسلام هو الذى منح الحضارة العربية وجودها المميز ، ووضعها فى مهب التاريخ ، ومنحها صفة العالمية ، كما ذكرنا فى فصل التاريخ من الكتاب الأول ، ولولاه لظل العرب على هامش التاريخ . قد تكون لهم مبادئهم الخلقية ، التى تقوم على الفروسية والنبل ، ولكنها دون الإسلام تظل حالات فردية ، أو فى نطاق قبلى لا تستطيع أن تؤثر على مجرى التاريخ .

فحضارة هذه شأنها ، ليس عجبا أن يكون لها أدبها ، الذى يعبر عن خصوصيتها ، وتمثل ميولها الإبداعية . بل العجب كل العجب ألا يكون لها هذا الأدب ، لأن غيابه يدل على تخلف الظواهر عن نسقها المطرد ، الذى اعتاده المرء حسب ما تهديه تجربته ، وحسب ما يستنتجه من وقائع التاريخ .

والعجب أن يتقبل البعض فكرة الأدب اليهودى ، أو الأدب المسيحى ، ولا يتقبل فكرة الأدب الإسلامى .

فالحديث عن الأدب اليهودى متواتر ، ولا يقابل بالتساؤل أو الاستغراب ، بل يقابل بالصمت أو الإعجاب .

وهو حديث يمتد على مدى التاريخ ، وخلال « الحارة » اليهودية التى تتسكع على دروب التاريخ ، فى قرطاجنه ، وفى بابل ، وفى فلسطين ، وفى أسبانيا ، وحتى فى مكة والمدينة .

وهو حديث ترتفع نبرته فى العصر الحديث ، حينما تتزايد الجاليات اليهودية فى أمريكا ، وحينما يسيطرون على المال ، والنساء ، ومناطق النفوذ ، وأوراق الانتخابات ، فانه يقابل بالتشجيع وبجوائز نوبل ، وباهتمام النقاد الذين يكشفون دون ملل عن خصائص هذا الأدب اليهودى ، وتعبيره عن ظروف جماعة خاصة ، لها رؤيتها الخاصة ، ويربطونه بنصوص من التوراة وبمخلفات التابوت ، وبتراث إسرائيل .

والأدب المسيحى يتقبلونه كذلك دون اعتراض . ويتابعون ظواهره، سواء فى أثينا أو فى روما أو بين قبط مصر ، ويحللون نصوصه ، ويرونه يمثل تركيبة جوهرية فى البنية الثقافية للحضارة الأوروبية ، وترتفع الآن الأصوات للإعلان عن هذه الظاهرة ، لمقاومة النزعات المادية ، ونزعات العبث ، إن الكاتب اليونانى « كازنتزاكس » ، يتحدث عن الشخصية المسيحية ، وتعكس رواياته هذه النزعة عنده ، وخاصة روايته « المسيح يصلب من جديد » ومع ذلك لا يقابل بالاعتراض أو السخرية ، قد يخالفه البعض فى نزعته ، ولكنهم لا ينكرون ذلك على الموروث الثقافى فى اليونان .

والإسلام ليس بدعا فى ذلك ، فمن العدالة أن ينطبق عليه مثل ما ينطبق على نظيريه : اليهودية والنصرانية ، بل ربما كان هو أدخل منهما فى ظاهرة الأدب الإسلامى ، فهو معجزته الكلمة بين قوم اشتهروا بالفصاحة ، وبالأدب الذى تملك عليهم كل مواهبهم الإبداعية ، ولم يترك مجالا للفنون الأخرى ، سواء كانت تشكيلية أو موسيقية .

ولكن الأمر حين يتعلق بالإسلام ، فإن قواعد المنطق تختفى ، وميزان العدالة يختل ، ويجرى البعض وراء أهوائهم ، ويتابعه الآخرون من منطلق المسايرة والتقليد ، فينكرون ما لا يستحق الإنكار ، ويعارضون مالا يستحق المعارضة ، ويتعجبون مما لا يستحق التعجب .

٣

وفرضية الوجود ليس منحة نمنحها للأدب الإسلامى ، بل هى حقيقة تاريخية تأتى مصداقا لهذا التوقع الحضارى ، بسبب أن الظواهر تطرد على نسقها دون احتفال بالأهواء أو المصالح .

والوجود التاريخى للأدب الإسلامى ثابت . لا يحتاج إلى أدلة . والى ضرب أمثلة لأن شيوعه يجعل من ضرب الأمثلة دلالة على ضعف القضية ، وأنها فى حاجة

إلى اقتناص بعض الشواهد من هنا وهناك ، والقضية حين تذيع وتتحول إلى ظاهرة ، لا تحتاج إلى اقتناص شاهد ، أو افتراض دليل .

فالنزعة الإسلامية واضحة منذ نزول القران الكريم . بل ربما قبل نزول القرآن فى مرحلة الإرهاص بالدعوة ، وخاصة فى شعر الحنفاء الذين كانوا يمثلون جذور الدعوة الإسلامية .

وتلك النزعة لا تقتصر على الشواهد ، التى تنطلق من العقيدة الإسلامية ، وتعرض مبادئها ، وتدافع عنها ، و هى الشواهد التى عادة يرجع إليها أنصار الأدب الإسلامى ، بصدد التأكيد على وجوده - أقول إن هذه النزعة لا تقتصر على هذا ، بل إنها تلقى بظلالها على مختلف الأدباء الذين عاشوا فى ظل الحضارة العربية الإسلامية ، وامتصوها كثقافة وحضارة ، تسربت فى وجدانهم منذ أن استخدموا اللغة العربية لسانا تعبر عنهم ، لأنها لغة ازدهرت فى ظل القيم الإسلامية ، ولا يمكن الفصل بين دلالاتها الفكرية ، ومفاهيم الحضارة العربية الإسلامية .

ولا أكاد أجد حضارة من الحضارات الإنسانية الأخرى ، مثل الحضارة العربية الإسلامية ، تلقى بظلها على مختلف العلوم من بلاغة وأدب وعلم كلام ولغة ونحو وصرف ، وغير ذلك من علوم نشأت فى ظل الحضارة العربية الإسلامية . بل إن اللغة العربية نفسها ، باعتبارها أداة بشرية لنقل الفكر ، تختلف عن غيرها من سائر اللغات الأخرى، فلا يمكن فهمها حق الفهم إلا فى نطاق الدعوة الإسلامية .

فالحقائق الحضارية ، والوجود التاريخى ، يجعلان من ظاهرة الأدب الإسلامى أمرا مسلما به ، لا يحتاج إلى التساؤل فضلا عن الاعتراض ، لولا الأهواء البشرية ، والخلفيات السياسية ، التى تتدخل فى التقويم ، فتطرح الأمثلة دون أن تنتظر الإجابة ، لأنها ليست فى حاجة إلى إجابة موضوعية ، بقدر ما هى فى حاجة إلى التشكيك وإخفاء الحقائق .

٤

وهاك مبرر آخر لا نلجأ إليه إلا فى نهاية المطاف ، لأنه مبرر يقوم عى القياس . والقياس فى الأغلب الأعم يقيس الحالات الضعيفة أو غير الواضحة ، على الحالات القوية أو الواضحة .

ونحن إذ نلجأ إلى قياس الأدب الإسلامى على حالات متشابهة ، لا يعنى على الإطلاق أن مبررات وجود الأدب الإسلامى ، هى أقل من مبررات الحالات الأخرى ، التى نتخذها مقياسا . ولكننا نلجأ إلى القياس فى نهاية المطاف ، من باب قلب المائدة فيما يقولون فى لغة السياسة ، بمعنى إنكم إذا كنتم تعترفون بحالات متشابهة ، وهى أقل فى التبرير الحضارى والوجود التاريخى ، فكيف لا تعترفون بوجود الأدب الإسلامى ، وهو يصدر عن مبررات أقوى ، ويملك وجودا ممتدا فى عمق التاريخ .

إن المعارضين لفكرة الأدب الإسلامى ، لا يعارضون فكرة الأدب الملتزم على العموم ، بل يرون فى هذه الفكرة قمة المسئولية ، التى تميز الإنسان عن غيره من الكائنات الحية ، فى أنه يتحمل قدره ، ويدافع عن مبادئه حتي الموت ، وحينئذ يعتبر شهيداً تقام له التماثيل لتخليد ذكراه .

ومن هذا المنطلق تحدثوا عن الأدب الماركسى ، والأدب الوجودى ، وأدرجوهما فى قائمة الأدب الملتزم ، قد يخالفهما البعض ، ولكنه لا يستطيع إنكارهما ، أو النظر إليهما نظرة تهوين وسخرية .

ومن هذا المنطلق أيضا يسمحون لأنفسهم بالحديث عن الأدب الأوروبى ، أو الأدب الأفريقى ، أو أدب أمريكا اللاتينية ، أو الأدب الرأسمالي ، أو الأدب الاشتراكى ، مع أن هذه المسميات تبلغ من العمومية حدا ، لا يعبر عن لغة واحدة ، ولا خصائص حضارية واحدة .

ولكن الموقف يختلف مع الأدب الإسلامى ، مع أن مبرراته التاريخية والحضارية أقوى من غيره ، فهم يعاملونه كحالة خاصة ، وينكرون عليه وجوده ، ويتنكرون حينئذ لفكرة الالتزام والمسئولية .

إن الأدب الإسلامى يمثل قمة المسئولية ، فهو ينعى على الشعراء تهويماتهم فى كل واد ، ويدفعهم إلى الالتزام بالمبادئ الإسلامية ، والاستشهاد من أجلها ، وتحمل الأمانة التي لا تستطيع السموات والأرض والجبال أن تتحملها ، ولكن الإنسان يحملها لأنه يعرف أن هذا قدره ، وتلك مسئوليته التى تميزه عن الكائنات الأخرى .

إن قمة التناقض تبرز هنا حادة ، فالمعارضون يعلون من قدر الأدب الملتزم ،

ممثلا فى حالات أنتجتها حضارتهم ، ولكنهم يرفضون فكرة الأدب الملتزم لو تعلق الأمر بالأدب الإسلامى .

إن قياس الأدب الإسلامى على مثل هذه الحالات ، لا يعنى قياس الأضعف على الأقوى ، ولكنه يأتى من « باب أولى » لإلزام الحجة ، وللتخفيف من حدة التناقض ، التى تبدو سافرة ، وتطير بكل موضوعية علمية .

لا تصدق مقولة « الأدب مرآة المجتمع » على شىء بقدر ما تصدق على الأدب الإسلامى فى وضعه الراهن ، فهو بحق مرآة صادقة لوضعية المجتمعات الإسلامية فى العصر الحديث . فالمجتمعات الإسلامية تلاقى الآن ضغطا شديدا من الحضارة العربية ، لدرجة تصل إلى حد محقها وسحقها وطردها من حظيرة الوجود الإنسانى .

وفى مقابل هذا تلجأ المجتمعات الإسلامية ، كتعبير عن غريزة الدفاع إلى ردود أفعال ، تجعلها دائما تدور فى فلك الآخر ، وكأنها تبحث عنده عن مبررات وجودها .

وإذا كان هذا الوضع ينبئ عن موقف ضعيف ، فليس الذنب فى ذلك ذنب الأدب الإسلامى ، ولكنه ذنب المجتمعات الإسلامية ، التى ظلت منذ عصر النهضة فى مرحلة الدفاع ، ومحاولة اقتناص الاعتراف من الآخر . وهى مرحلة قد طالت وسوف تطول إلى أبد الأبدين ، مالم يحدث للمجتمعات الإسلامية نقلة أساسية ، تنقلها من مرحلة تسول الاعتراف من الآخر ، إلى مرحلة إثبات الذات التى تفرض على الآخر وجودها .

ومرحلة إثبات الذات تقتفى مواصفات جديدة ، تصنع فيها المجتمعات الإسلامية حضارتها المعاصرة بنفسها ، وتحل اشكالاتها من وحى تاريخها ، وتقدم تفسيراتها الخاصة للظواهر الاجتماعية والحضارية ، حينئذ يأتى الأدب ليعكس هذه الحالة ، وليكون مرآة صادقة للمجتمعات الإسلامية فى طورها الجديد ، وحتما سيكون صورة لأدب واثق من نفسه ، لا يحاول أن يستجدى مبررات وجوده من آخر ينكرها عليه .

إن هذه الدراسة تصف أكثر مما تفترض ، وترصد أكثر مما تخترع ، ومن هنا فإنها ستنطلق من وضعية الأدب الإسلامى فى ظروفه الراهنة ، وستحاول أن تشير إلى بعض سماته ، التى تتداخل فيما بينها لتقدم حالة لأدب لا يزال يبحث عن نفسه .

٦

وأولي هذه السمات تتمثل فى غلبة الماضى علـى دعـاة الأدب الإسـلامى ، فـهم حين يكتبون يستشهدون بنماذج من الأدب القديم كدليل على وجود الأدب الإسلامى دون أن يفطنوا إلى إن إنكار الأدب الإسلامى ، لا يتوجه إلى الماضى بقدر ما يتوجـه إلى الحاضر .

إن الحضارة العربية الإسلامية ، قد أثبتت وجودها قديما ، ولم تعـد فـى حاجـة إلى دليل ، وقد عبرت عن وجودها فى نماذج أدبية ، تعكس لحظتها التاريخية الخاصة ، ولا يمكن فرض هذه اللحظة على الإنسان المعاصر ، حقًا قد ينطلـق منـها كـتراث ، لا لكى يقف عنده ويتلوه ، بل لكى يتمثله ويضيف إليه .

وهم حين يبدعون أدبا ينطلقون من التاريخ ، لا لكى يؤولوه أو يفسروه ، بل لكـى يعيدوه ، كما كان الأجداد يعيشون ، وهنا تطرد نظرة القداسة على موقفهم من التـاريخ ، وكأن أحداث الأجداد هى طقوس دينية ، لا ينبغى الخروج عليها ، مما يسئ إلى فكـرة الإبداع داخل الأديب ، وتحرمها من الانطلاق ، والبحث عن التفرد والخصوصية .

٧

والسمة الثانية تتلخص فى أن دعاة الأدب الإسلامى ، يصـدرون فـى التعبـير عـن أنفسهم عن منطقة رد الفعل ، الذى يجعلهم دائمًا فى مرحلة الدفاع ، ويربطون مصيرهم برؤية الآخرين ، وهذا يفسر السبب فى أن الهجوم على الحضارة الغربيـة يمثـل تيـارا عاما عندهم ، دون أن يوجهوا طاقتهم إلى بناء حضارة عربية معاصرة ، فنراهم ينقدون المجتمعات الغربية دون أن يهتموا بتحليل مجتمعاتـهم المعاصرة ، ونراهـم ينقـدون العبث والغربة والمادية دون أن يحللوا مثل هذه المصطلحـات مـن منظـور إسـلامى ، ونراهم يهاجمون النماذج الأدبية فى الغرب ، دون أن يبذلوا الجـهد لتمـهيد الطريـق أمـام نمـاذج معـاصرة تعبر عـن همـوم الإنسـان المسـلم إزاء التحديـات الراهنـة ، وباختصار فهم لا يستطيعون أن يخرجوا عن نطاق الآخر ، قد ينقدونـه أو يهاجمونـه ، ولكنهم يدرسون واقعهم من حلاله وقياسًا إليه ، ويتحـول هـذا الآخـر إلـى مـا يشبـه الظلال التى تنعكس على كهف أفلاطون وتكون صورة دنيا لعالم المثل والكمال .

٨

والسمة الثالثة تتمثل فى المباشرة ، التى تتخذ مظاهر عديدة ، قد تكون فى السرد ، أو استخدام اللفظة ، أو الأسلوب المشحون بأدوات التحريض والتحذير والإغراء ، أو غير ذلك من مظاهر تدل فيما بينها على اختلاط وظيفة الأجناس الأدبية عند دعاة الأدب الإسلامى .

كان الأدب الإسلامى بمفهومه القديم ، يعبر عن نفسه خلال الشعر والخطبة والرسالة ، وكانت هذه الأجناس الأدبية تسمح بمساحة كبيرة من المباشرة ، ووضع النقاط على الحروف ، والتنصيص على الغرض ، والدعوة إليه ، والتكرار ، واستخدام الأساليب التى تقوم على الإغراء أو التحذير أو النداء ، والإكثار من الألفاظ المجلجلة ، التى تقرع الأذان ، وتجعل المستمع يلوى عنقه ويلتفت .

ولكن الأمر قد أختلف مع الإنسان المعاصر ، فقد تدخلت فى الصورة أجناس أدبية جديدة ، مثل الفن القصصى ، الذى ينـد بطبيعته عن المباشرة والتنصيص ، وتتخذ سياقًا فنيًا ، يوحى ولا ينص ، ويمثل الموقف ولا يسرده ، ويشارك القارئ ولا يعرض عليه خلاصة تجاربه ، ويشير إلى الحل ولا يفرضه ، ويهدف إلى لغة هادئة تكون سبيلا إلى الغاية ، وليست هى الهدف الذى يقف عنده الكاتب ، يجملها ويزوقها ، وقد ينشغل بها عن المقصود النهائى .

ولكن يبدو أن الميل إلى القديم يفرض نفسه عند دعاة الأدب الإسلامى ، فى العصر الحديث ، فيستخدمون الأجناس الأدبية الجديدة بروح قديمة ، ويخلطون بين الوظائف الفنية لكل جنس ، فنجد الرواية مثلا ، تتحول عندهم إلى مجموعة مقالات أو خطب أو رسائل ، تقدم كل شىء ، وتنص على كل شىء ، وتعرف القارئ بكل شىء ، ولا تترك له مساحة للاكتشاف ، يحس فيها بلذة المشاركة والتفاعل مع الكاتب .

إن كل ما يأخذه أصحاب الأدب الإسلامى من هذه الأجناس الجديدة ، هو مجرد الإطار الخارجى ، الذى يقوم على الأسلوب القصصى المشوق ، أما المضامين ، وأما طريقة عرض هذه ، المضامين ، فإنها تظل متجهة إلى القديم .

٢

أما السمة الرابعة فهى تتلخص فى غلبة المضمون على الشكل ، فأنصار الأدب

الإسلامى يهتمون بالمجاهرة بالأفكار ، ولا يتوقفون كثيرا عند طريقة العرض ، وقد يتحمسون لعمل يردد أفكارهم ، ويجاهر بأرائهم ، وقد يكون هذا العمل أقرب إلى المنشورات والبيانات ، مباشرا ، يخلو من الابتكار والخيال .

وفى الوقت نفسه قد لا يلتفتون إلى عمل آخر هادئ ، يصل إلى النتيجة التى يريدون ، ودون أن يردد الشعارات ، ويجاهر بالتصريحات ، وإلقاء الحطب ، ورصف الكلمات .

توفيق الحكيم فى كثير من إبداعاته ، قد يصل إلى النتيجة التى يريدها الأدب الإسلامى ، دون أن يردد الشعارات نفسها ، أو أن يثقل عمله بالتصريحات ، فهو ، مثلا ، فى مسرحيته « أهل الكهف » ، يصل إلى فكرة البعث التى تعطى للحياة معنى ، وتجعل المرء يحس بالامتداد ، فيتفتح قلبه ، ويتسع صدره ، كما كان الحال مع مشلينيا ، ولولا هذه الفكرة لأصبحت الحياة خواء ، مادية ، تدفع بصاحبها إلى الأنانية ، وقد توقعه فى هوة العبث والضياع ، كما حدث مع مرنوش ، الذى لم يتفتح قلبه للحياة الأخرى ، فانتهى الأمر به إلى الضياع .

ولكن أصحاب الأدب الإسلامى لا يقفون كثيراً عند توفيق الحكيم ، ولا يتحمسون له بقدر ما يتحمسون لنجيب الكيلانى ، لأنه يجاهر بآرائهم ، ويردد شعاراتهم ، ويغلب المضمون على الشكل .

ونتيجة لهذا اهتم أيضا الأدب الإسلامى بصفة « الإسلامية » ، أكثر من اهتمامهم بصفة العربية ، لأن مصطلح « الإسلامية » يعنى المضامين التى يحملها الإسلام إلى كل الأصقاع ويكل اللغات ، أما مصطلح « العربية » فهو يعنى صياغة هذه المضامين باللغة العربية بكل ما يقتضيه ذلك من سياقات فنية .

نحن أساسا فى مجال الأدب ، ولسنا فى مجال الأفكار ، والأدب لا يستغنى عن الشكل ولا عن الصياغة ، وإلا تحول إلى أفكار مجردة ، تدرس فى ميدان آخر ، وتهتم بها علوم أخرى .

إن التركيز على صفة الإسلامية يعنى غلبة المضمون على الشكل ، وإن السياق الأدبى يقتضى أن يكون المصطلح هو « الأدب العربى الإسلامى » .

وليست المسألة لفظية تقف عند حد إضافة « لغوية » بل هى تعنى نقل المسألة

برمتها إلى مجال الأدب بعيدا عن مجال السياسة والفكر . وتعنى أيضا توجه الأنظار إلى الصياغة الأدبية للمادة المطروحة فى كتب العلماء والفقهاء ، وقد نجد فى النهاية أن الكثير مما كان يتحمس له أنصار الأدب الإسلامى ، يبدو ، بالمقاييس الفنية ، مباشرا هابطا ، لا يستحق كثرة التهليل والتصفيق .

وكل هذا سيثمر فى النهاية خصوصية للأدب الإسلامى ، تختلف باختلاف بيئاته المتعددة ، فسيكون هناك أدب أردى إسلامى ، وأدب أفريقى إسلامى ، وأدب هندى إسلامى ، وأدب إنجليزى إسلامى ، وسيدخل فى التقييم عنصر اللغة بكل ما تحمله من إمكانات فنية ، وستتحول المضامين الإسلامية إلى تنوعات ثرية وجميلة ، تصب كلها على قرار واحد رئيس .

١٠

وإذا إلتمسنا مثلا دالا على الوضعية الراهنة للأدب الإسلامى ، فإننا نجده فى رواية نجيب الكيلانى « رحلة إلى الله » ، فهى تمثل الظواهر السابقة وتزيد .

الرواية تقدم قصة الإخوان المسلمين الدامية ، كما يقول المؤلف على الغلاف ، والرحلة إلى الله تعنى الاستشهاد من أجل المبدأ . وقد كان المؤلف واحدا من هؤلاء الإخوان المسلمين الذين اعتقلوا فى فترة الخمسينيات ، فهو ينقل من واقع تجربته .

أحداث الرواية قليلة ، هى عبارة عن علاقة بين نبيلة وعطوة ، أو بين نبيلة وسالم ، وبعض الصلات التى تقوم على القرابة ، ولكن المؤلف يمط هذه الأحداث ، ويكدس فى الرواية كل ما تختزنه الذاكرة عن تلك الفترة ، محاولة اغتيال عبد الناصر ، قلب نظام الحكم ، قضية منشورات سوريا ، قضية التمويل ، التحقيق مع عيد النجار ، وغير ذلك من أمثلة ، كان يغنى فيها المثال أو المثالان ، ولكن الرغبة فى التطويل ، والنقل من الواقع ، والحرص على التسجيل ، جعل المؤلف ينساق مع الأمثلة ، ويمتاح من الذكريات ويسرد الأحداث ، حتى وصلت الرواية إلى ٣٢٥ صفحة مكتوبة بالأحرف الصغيرة .

وكان يمكن للرواية أن تنتهى عند ص ٢٩٤ ، حين تحول صقر إلى رمز ، وتكون حينئذ نهاية ذات مغزى ، تعنى الإستمرارية وبناء الرسالة . وتتيح للقارئ أن يستنتج بقية التفصيلات ، ولكن الرغبة فى الذكريات جعلت المؤلف يتابع مصير الشخصيات

الأخرى ، ويتابع سفريات نبيلة من بلد إلى بلد ، دون رابطة سوى أن هذه الأحداث قد وقعت ، وأن بطلها شخص واحد هو نبيلة .

ولم يكن المؤلف حياديا فى عرضه للأحداث ، فهو ينحاز إلى موقف الإخوان المسلمين ، ويصرح فى ثنايا الرواية بأن التصالح لا يأتى بثمرة مع الظالمين الطغاة .

وقد تعمدت هذا الوصف الفاقع « الظالمين الطغاة » ، لكى أكون قريبًا من ، روح المؤلف فى روايته ، فالألفاظ تتوارد على لسانه لوصف الفريق المخالف ، بأنهم كلاب وخنازير وسفلة ومتوحشون وحيوانات قذرة ، وغير ذلك من مفردات تنثال من لسان المؤلف ، وتشكل قاموس الرواية .

وليس عيبا أن يكون المؤلف منحازا إلى موضوعه ، فنحن إزاء عمل إبداعى ، يعبر عن حالة شعورية خاصة ، يحاول صاحبها أن ينقلها إلى القارئ ، وأن يجعله يحس بمثل ما يحس به ، وأن يتمثل موقفه .

ولكن العيب من أن يأتى الانحياز على حساب الرؤية الفنية ، وعلى حساب مقتضيات العمل الروائى .

إن نقطة الانطلاق فى الفن الروائى بمفهومه التقليدى ، إنما تقوم على الإلهام بالواقع الحقيقى خلال واقع جديد تتبناه الرواية . ومن هنا لا ينساق المؤلف مع الأحداث التاريخية أو الواقعية ، وإنما ينتقى منها ويوجهها حسب سياق العمل الفنى فى واقعه الجديد .

وحين أقول « حسب سياق العمل الفنى » فان هذا يفسر بعدا جديدا يكمل البعد السابق . فالكاتب المبدع لا ينساق كما قلت مع الأحداث ، وإنما ينتقى منها ويوجهها ، وتلك مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية ، يتناسى فيها المؤلف نفسه ، ويخضع لسياق العمل الفنى ، ويجعل هذا السياق هو الذى يسيره فى منطق جديد وملائم ، يختلف عن منطق التاريخ أو منطق الواقع . داخل هذا السياق نهتم بفكرة الإيهام بالواقع ، أى إن الرواية تتحول إلى واقع جديد ، يشير إلى الواقع الحقيقى ، ويوهم به . والواقع الجديد فى هذه الحالة له مقتضياته وشرائطه ، التى تختلف فى أحيان كثيرة عن الواقع الحقيقى ، إن واقع الرواية الفنى هو شئ آخر غير الواقع الحقيقي ، وأن الأحداث الفنية تختلف عن الأحداث التاريخية ، وليس كل ما يحدث فى الواقع ،

أو يحدث به التاريخ ، يمكن أن تصوره الرواية ، بل لابد أن تكون لـه مبرراتـه داخـل العمل الفنى ، وأن يخضع لمنطق الرواية الخاص .

ونجيب الكيلانى يعى أسرار العمل الروائى ، من التشويق ، وتصوير الشخصية ، وتجسيد الموقف ، وتوظيف الحوار ، واستغلال الطبيعة كخلفية ، وتحليل النفسيات ، واستخدام اللغة السلسلة ، ثم توظيف الشعر بطريقة مـبررة فنيـا ، ولكـن انحيـازه إلـى الموضوع جعله يميل إلى النقل من الواقع ، على حساب الإيهام بالواقع .

١-١٠

والرواية تقع فى دائرة رد الفعل ، فالمؤلف لا يستطيع أن يتحكم فى مشـاعره إزاء الظلم الذى لاقاه فى المعتقـل ، والنـاس عنـده نمطـان : نمـط للخـير وتمثلـه جماعـة الإخوان المسلمين ، ونمط للشر ويمثله الطغـاة وبركاتـه تتوالـى علـى أهـل الخـير ، ولعناته تنصب على فريق الشر ، وينتهى الصراع بين النمطين كعادة الملاحـم الشعبيـة بانتصار الخير وأفول الشر .

ينساق المؤلف مع مشاعره خلال أسلوب انتقامى ، يستخدم مفردات عن الغضـب والحقد والانتقام ، تجعله يقف دائما فى دائرة الغيظ التى تقوم علـى رد الفعـل ، دون رؤية إنسانية عامة ، تحلل المشاعر البشرية بطريقة هادئة .

وقد كان لهذا صداه على محتوى الرواية ، فلم تستطع أن تتجاوز مشاعر الانتقـام وأن تهتم بقضايا الإخوان الرئيسـية ، وأن تشـرح مواقفـهم إزاء قضايـا مثـل العدالـة والحرية والمساواة .

٢-١٠

فرت نبيلة إلى الكويت ، وتركت خطابا لأهلها تفضح فيه مواقف الطغاة وتقول :

« قارة موحشة ، مليئة بالغابات والضوارى والعذاب ، رأيت فيها البشـر يعـاملون معاملة أبشع من معامله الحيوانات ، ورأيت الحياة لعبة فـى أيـدى الصغـار الكبـار .. رأيت أقواما صابرين تعساء ، يلاقون من العنت والعذاب ما لا يتحمله بشر أو حيوان .. ورأيت عبيداً بأيديهم السياط وأدوات القهر والظلم ، وهم يحيون ويميتون ، وكأنـهم ، حاشى لله ، قد اغتصبوا الحق الإلهى فى التحكم بأعمار البشر » (ص ٢١٥) .

وهذا الجزء من الخطاب يمكن أن يلخص مغزى الرواية كلها ، وهذا يعنى أن الرواية مكتظة بالتفصيلات ، وأن قليلها يغنى عن كثيرها ، وأن المؤلف لم يستطع أن يوزع الوظيفة الفنية ، بحيث تشمل بقية الأجزاء ، ويجعل لكل جزء ضرورته فى البناء الفنى .

ووسيلة « الرسائل » وسيلة سردية . عرفها الفن الروائى وهو يخطو خطوته الأولى فى رواية « زينب » ، وهى تسمح للمؤلف بأن يتخلى عن الموقف والحدث ، وأن ينساق مع المباشرة ، وأن تتحول روايته إلى مجموعة من المقالات ، يسرد فيها ذكرياته ، وينفس عن عذاباته .

والخلاصة أن رواية « رحلة إلى اللّه » تجسد فى مضمونها أو فى شكلها ، المأزق الذى وقع فيه الأدب الإسلامى ، وهو مأزق يجابهنا بإلحاح ، وفي أشكال عديدة سواء بدأنا فى تشخيص الحالة ، أو انتهينا إلى الكشف عن تطبيقاتها .

١١

ولا سبيل إلى الخروج من هذا المأزق إلا باقتحام جرئ ، يتمثل فى تعريف جديد للأدب الإسلامى ، يجعله تعبيرا عن روح الحضارة العربية الإسلامية فى صياغة أدبية ، وهو فى هذا التعريف ينطلق من النص ، دون الدوران حوله فى عملية تفتيش عن نوايا صاحبه ، أو محاكمته على أشياء هى خارج النص .

وحتى نقترب خطوة من هذا التعريف نفرق بين مصطلحات أربعة هى : أدب الدعوة الإسلامية - الأدب الذى هو ضد الإسلام - الأدب الإسلامى - الأدب الذى هو فى الإسلام . أو بتعبير أكثر اختصارا : أدب للإسلام - أدب ضد الإسلام - أدب إسلامى - أدب فى الإسلام .

أما أدب الدعوة الإسلامية (أدب للإسلام) ، فهو الأدب الذى يدافع عن العقيدة الإسلامية ، ويقدمها للغير ، ويدعوه إلى اعتناقها .

ومن الطبيعى فى هذه الحالة أن الداعية يجب أن يكون مسلما متحمسا لإسلامه ، وأن تمتلئ كلماته بهذه الحماسة ، وأن يمزج مضامينه بعاطفة إسلامية ، وتصبح كلماته بشيرا ونذيرا ، تبشر الموافق وتنذر المخالف .

وقد امتد هذا الأدب منذ الدعوة الإسلامية ، وعبر العصور التالية ، وحتى شعر محمد التهامي وروايات نجيب الكيلانى .

أما الأدب الذى هو ضد الإسلام ، فانه يقف على الطرف المقابل ، يناقض أدب الدعوة ، ويتصارع معه ، ويلجأ إلى الوسائل التى تؤيد موقفه وتهدم موقف الآخر ، لا تهمه الحقيقة الفنية بقدر ما يهمه الانتصار على خصمه والتهوين من أدبه .

وقد امتد هذا الأدب منذ أن كان للدعوة الإسلامية أعداء ، وتواتر فى أدب الزنادقة والملحدين ، وحتى الأدب الماركسى والأدب الوجودى ، وغير ذلك من مذاهب تنكر أساسا فكرة الدين .

أما الأدب الإسلامى فهو الأدب الذى يعبر عن الحضارة العربية الإسلامية كحضارة تخاطب التيار الإنسانى العام ، وتفترض أن البشر جميعا ، مهما اختلفت ألسنتهم وألوانهم ، يحملون قاسما مشتركا ، يلتقون على أرضه ، ويتخاطبون بلغة واحدة ، تعلو فوق الحروف والقواعد ، ويفهمها الجميع دون حروف وقواعد .

حقا إن الأدب الإسلامى يحمل بصمات حضارته ، ولكنها بصمات توضع فى مكانها داخل التيار الإنسانى العام .

وهو بهذه الصفة يخاطب المسلم وغير المسلم ، والعربى وغير العربى ، وقد يقوله المسلم والعربى ، وقد نجد ملامحه عند غير المسلم والعربي ، تماما مثل الفن الإسلامى « Islamic Art » الذى أصبح تيارا مميزا ، يمتد عبر التاريخ ، ويتحدد فى سمات خاصة ، قد نجدها فى العمارة القوطية أو الباروكية ، وقد نجدها عند بول كلى أو عند غيره من الفنانين الذين استوحوا الفنون الإسلامية .

والأدب الإسلامى بهذا المفهوم الحضارى الواسع ، لا يركز على الأشخاص ولكنه يركز على النص ، لا يهتم بالناتج ولكنه يهتم بالمنتوج ، ولا يفتش عن دوافع ولكنه يفتش عن السمات الحضارية . ومن هذه الرؤية فإن بعض أعمال نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويحى حقى ، تدرج فى مصطلح الأدب الإسلامى . بل إن بعض أعمال جوته ودانتى يمكن أن تدخل فى هذا المفهوم الحضارى .

والأدب الإسلامى بهذه الصفة يتناقض مع مصطلح « أدب ضد الإسلام » لأن الأخير يرفض الأدب الإسلامى ويهاجمه ، فهو أساسا يهاجم الدعوة الإسلامية

ويرفض كل ما يتعلق بها . وهو فى هذه الزاوية يلتقى فى أغراضه وأهدافه مع هؤلاء الذين ينكرون وجود الأدب الإسلامى برمته ، حقا هو لا ينكر وجوده ، ولكنه يهاجم هذا الوجود ، والمحصلة فى النهاية سواء ، فالإنكار والهجوم ، يؤديان إلى نتائج مشتركة .

ولكن الأدب الإسلامى لا يتناقض مع أدب الدعوة الإسلامية ، حقا ، هو غير أدب الدعوة ، ولكنه لا يناقضه فى الهدف الأخير . وكثير من الإسلاميين ، ينتقلون بأدبهم إلى مجال إنسانى ، يخاطبون فيه المسلم وغير المسلم ، محمد إقبال مثلا كاتب إسلامى لم يقف عند حد الدعوة المباشرة ، بل انتقل بأدبه إلى نطاق إنسانى ، يخاطب المسلم وغير المسلم ، ولكن دون أن يفقد خصوصية الحضارة الإسلامية .

أما الأدب فى الإسلام ، فهو ذلك الأدب الذى يعيش أصحابه فى كنف الإسلام ، ولكنهم يلتزمون جانب الفن للفن ، هو لا يعارض الإسلام ، ولا يدافع عن الإسلام ، لأنه يعمل أساسا خارج دائرة الإسلام ، هو يلتزم بالفن أكثر مما يلتزم بالمضمون . وقد استوحيت هذه التسمية من ابن تيمية . فقد سئل عن فلاسفة الإسلام ، فأجاب أنه لا يوجد فلاسفة الإسلام . فليس للإسلام فلاسفة ، ولكن يوجد الفلاسفة الذين هم فى الإسلام ، وقياسا على هذا فان أصحاب نظرية الفن للفن لا يمثلون الأدب الإسلامى ، ولكن يمثلون الأدب الذى فى الإسلام .

وقد امتد هذا التيار خلال العصور الأدبية المتعاقبة ، فمنذ العصور الأولى للإسلام . كان يوجد شعراء يتغزلون ويتهاجون ويقولون فى الخمر ، ولا يصدرون عن مبادئ إسلامية ولا عن مواقف ضد الإسلام ، كانوا فقط يخضعون لشيطان الشعر ، أو لنكد الشعر على حد تعبير الأصمعى .

ولم يتعرض لهم أحد ، أو يقيم عليهم حد الزنا أو الشرب أو القذف ، لأنهم شعراء فى كل واد يهيمون ، ويقولون مالا يفعلون ، مالم يتخذوا الموقف المضاد ، ويتحولوا إلى زنادقة وملاحدة ، ويهاجمون الدعوة الإسلامية ، حينئذ يحاسبون على موقفهم ، ويقام عليهم حد الردة ، لأنهم خرجوا من منطقة الفن للفن إلى منطقة الالتزام .

وإذا كان الإسلام ، ومن موقف حضارى واسع النظرة ، قد أفسح صدره لهؤلاء الذين وجدوا على أرضه ، وخضعوا لشيطان الفن ، ولم يصدروا عن مواقف مضادة -

فانه ، من بـاب أولـى ، يفسـح صـدره لأصحـاب الأدب الإسـلامى ، الذيـن يعكسـون خصائص الإسلام ، ويخاطبون المسلم وغير المسلم .

١٢

وبعد ... فقد كان « المأزق » ، نتيجة لهذا الموقف الضيق ، الذى دار فيه أنصار الأدب الإسلامى حول مجموعة من المضامين ، يرددونها كأنها الطقوس التعبدية .

ولا خروج من هذا لمأزق إلا بـهذا التعريـف الجديـد ، الـذى يركـز علـى نظـرة حضارية شاملة من ناحية ، وينطلق من النص الأدبي ، بكل ما يحمله من القيم الأدبية ، التى اصطفتها اللغة العربية ، خلال مسيرتها الطويلة مع العباقرة من أبنائـها المبدعيـن ، من ناحية أخرى .

والأدب الإسلامى بهذا الخروج ، سـيجد نفسـه فـى مـهب التيـارات العالميـة ، يحاورها وتحاوره ، ويأخذ منها وتأخذ منه ، وحينئذ قط سيكون مؤهلا لأن يعـبر عـن الحضارة العربية الإسلامية ، التـى لـم تقـف أبـدًا وراء أسـوار الزمـان ، ولا جـدران المكان .