الفصل الرابع

النزعة التوفيقية/ ١

١

قلنا فى الكتاب الثالث « نحو وسطية معاصرة » : إن الصراع الحضارى فى المنطقة ، خلّف وراءه ثلاثة نماذج : نموذج إسلامى انتهى ، فى بعض وجوه تطبيقيه ، إلى شكرى مصطفى كتطرف أول . ونموذج أوروبى انتهى ، فى بعض وجوه تطبيقية ، إلى أدونيس كتطرف ثان . ونموذج توفيقى يحاول أن يبرر الإنجازات الأوروبية ، تحت غطاء من الشرعية والتاريخ ، وقد تمثل فيما أطلقت عليه صورة الوطواط التائه .

أما فى هذا الكتاب (الكتاب الرابع) ، فقد تابعنا مردود هذه النماذج على الرواية العربية ، فجاء الفصل الأول يكشف عن ملامح التراث فى الرواية العربية كطرف أول ، وجاء الفصل الثانى يكشف عن تغريب التراث فى الرواية العربية كطرف ثان . أما هذا الفصل فهو يتابع آثار النزعة التوفيقية على الرواية العربية .

٢

ونعنى بالنزعة التوفيقية هنا ذلك النوع من الرواية التاريخية ، التى تجتلب المضمون من التاريخ العربى الإسلامى ، وتصبه فى ذلك القالب الأوروبى ، الذى عرفنا نماذجه عند والترسكوت ، وإسكندر ديماس ، وغيرهما ممن يحيلون التاريخ إلى مسرح لرواية ، تقوم على الحب والمغامرات ، والقتل والمناورات ، ويقوم البطل فيها بدور ملحمى ينتزع الإعجاب والتقدير .

وقد ألقت هذه النزعة التوفيقية بظلالها على الرواية التاريخية فى العالم العربى ، خلال خطين يتوازيان ولا يندمجان ، أحدهما يتمثل فى المعلومات التاريخية ، والآخر يتمثل فى قصة الحب .

وهما خطان قد يتعاونان ، وقد يكون البطل التاريخى هو نفسه بطل قصة الغرام ، لكن يظلان مستقلين غير مندمجين ، فالمعلومات التاريخية قد تأتى عن طريق السرد

والرواية ، أو عن طريق تدخل المؤلف بالشرح والتحليل . وقصة الحب قد تمثل وحدها رواية غرامية ، تتقنع وراء أحداث تاريخية ، وأعلام تاريخية ، دون أن تنفذ إلى جوهر الزمان ممثلا فى التاريخ ، ولا إلى خصوصية المكان متمثلة فى البيئة ولو أحللنا محل هذه الأعلام التاريخة ، أعلاما عصريه لتحولت الرواية بسهولة من رواية تاريخية إلى رواية اجماعية .

٣

وقلنا مرارا إن النزعة التوفيقية فى المنطقة ، قد أسفرت عن انتصار النموذج الأوروبى ، لأنها فى حقيقتها تهدف إلى تمرير الإنجازات الأوروبية ، تحت مبررات منتزعة من ثقافة المنطقة ، وتنطلى على إنسان هذه المنطقة .

وقد انعكس هذا على الرواية التاريخية خلال ملمحين بارزين ، أولهما يتمثل فى سيطرة المنهج التاريخى على الرواية ، إن صح هذا التعبير والآخر يتمثل فى سيطرة قصة الحب على المساحة العظمى للرواية ، وتحويلها من رواية تاريخية إلى رواية غرامية .

أما الملمح الأول فقد جاء نتيجة لبنية الشكل التقليدى فى الرواية ، وهو شكل يتطور خلال بداية وذروة ونهاية ، انعكاسا لحركة الشمس ، التى تمتد من الصباح إلى المساء ، ومرورا بساعة الذروة فى الظهيرة ، أو بعبارة أخرى : هو شكل يعتمد على الهيكل الحكائى التاريخى (الزمنى) ، الذى يتطور بالحدث ، ويرصد حركته ، وهو ينمو منذ البداية وحتى النهاية .

أما الملمح الآخر ، فقد جاء نتيجة للشكل التقليدى أيضا ، ولكن فى صورته الشعبية الهابطة ، وهى صورة تمثلت فى كم من الروايات المترجمة ، التى تهدف إلى تسلية القارئ ، وإزجاء وقت فراغه ، فى عصر لم تكن فيه أجهزة الإعلام ، من راديو أو تليفزيون قد انتشرت . فحلت محلها الروايات المترجمة ، أو الروايات التى تؤلف على غرارها ، وتقوم بدور المسلسلات التى لا تحرص على القيمة الفنية ، بقدر ما تحرص على إثارة الإعجاب لدى أنصاف المثقفين ، ممن كانوا لا ينظرون إلى الرواية كجنس أدبى راق ، ولكن ينظرون إليها كوسيلة للتسلية ، تقوم بالدور الذى كان يقوم به منشد الربابة فى المقاهى الشعبية .

ومن هنا لانراها تحرص على بنية الرواية التقليدية بمعناها الفنى ، الذى يقوم

على الإيهام بالواقع ، واستثارة القارئ لكى يعايش هذا الواقع ، ولكنها تستحدث ملامح فنية ، تتناسب مع قارئ شعبى ، تحاول الرواية أن تدمجه فى الحدث ، وأن تبهره بطريقة لاتثير الوعى عنده ، ولاتستفزه خلال إيحاءات يسعى القارئ إلى اكتشافها وفك رموزها .

وقد تمثلت تلك الملامح الفنية فى الجو الملحمى ، وفى البطولة الفردية التى تصنع الخوارق والمعجزات ، ومفاجآت غير مبررة ولامفلسفة ، وأشعار تتوالى تشكو سوء الحظ ، ونتطلع إلى تدخل قوة عليا ، تغير من هذا المصير المنكود ، ثم تسعى أخيرا نحو نهاية سعيدة ، لا يهم أن تكون مبررة خلال الأحداث السابقة ، بقدر ما يهم أن ترضى رغبة القارئ في الهروب نحو أجواء سعيدة ورومانسية تعويضًا عن واقع الحرمان والإحباط .

٤

وروايات جورجى زيدان خير ما يمثل ما آلت إليه الرواية التاريخية ، فى عالمنا العربى ، وخير ما يكشف بصورة واضحة عن الملمحين السابقين .

فالمعلومات التاريخية تسرد فى رواياته عن طريق الشخصيات أو تدخل المؤلف ، أو الإشارة فى الهامش إلى المراجع ، وتتحول هذه المعلومات إلى بطاقات ملصقة دون أن تمتصها بنية الرواية .

وقد تحولت روايته ، من الناحية الأخرى ، إلى شكل شعبى ، يحل محل السيرة الشعبية ، ويؤدى وظيفة أجهزة الإعلام ، ويقوم على المغامرات والمناورات ، ويعتمد على قصة الحب ، التى تستبد بالمساحة العظمى ، وتحول كل شىء داخل الرواية حتى التاريخ إلى ديكور ، يقوم بالدور الثانوى الذى يهيئ المسرح لاستقبال الأبطال . والشخصيات محدودة ونمطية ، فهى لا تتجاوز العاشق والمعشوق والعذول والتابع الأمين ، وقد تحولت إلى قالب جاهز ، يتكرر من رواية إلى أخرى ، ولا تتغير سوى أسماء الأعلام ، وأسماء الأمكنة ، والمعلومات التاريخية .

٥

جورجى زيدان ، كما سبق أن ذكرنا فى الفصل الثانى ، هو من أصحاب نزعة « تغريب التراث » ،بطريقة سافرة ، مرتفعة الصوت ، لا تحتاج حتى أن تتستر وراء النزعة التوفيقية .

وقد أشرت إليه فى الفقرة السابقة ، لا لأنه من أصحاب النزعة التوفيقية ، وإنما لكى أصل إلى الكشف عن قوة تأثيره على مجرى الرواية التاريخية . ولكى أصل إلى نتيجة أخرى ، وهى أن النموذج الأوروبى ممثلا فى روايات جورجى زيدان ، قد انتصر وألقى بظله الثقيل على مسيرة الرواية التاريخية فى مصر والعالم العربى . فقد تحولت قصة الحب عند زيدان إلى قالب يفرض نفسه ، وأصبح الكثيرون يرددونها فى أدوارها المكرورة التى تدور حول العاشق والمعشوق والحاسد والتابع ، وأحيانًا العجوز الماكرة .

إن موقفا قصيرا يرد عند زيدان فى روايته « شارل وعبد الرحمن » (صدرت سنة ١٩٠٤) ، يدور حول فتاة تتنكر فى ثياب رجل ، تضع على وجهها لثاما ، وتقتحم المعركة لتنقذ حبيبها من براثن الموت .

وهو موقف يرد كثيرا فى السير الشعبية . ، فالمرأة تتنكر فى ثياب رجل ، وتذهب إلى الموقع لكى تنقذ حبيبها كما فى سيرة الأميرة ذات الهمة ، أو تنقذ ابنها كما فى سيرة على الزيبق .

والفنان الشعبى يلح على هذا الموقف بدافع من حاسته الفنية ، التى تعى الغرابة فى هذا الموقف ، مما لا يجدها الإنسان فى حياته العادية ، ويفر إليها عن طريق الفن ، حبا للإثارة ، وتغييراً للنمط المعهود .

هذا الموقف ينطلق منه على الجارم ، ويكتب رواية كاملة تحت عنوان « الفارس الملثم » (صدرت سنة ١٩٤٩) ، تكاد تكون صورة ممطوطة لهذا الموقف القصير عند زيدان .

٦

لم يكن تيار التسلية فى الرواية التاريخية ، امتداداً للسيرة الشعبية ، ولكنه كان امتداداً للروايات المترجمة الهابطة .

وهذا يعنى انحدار الخط البيانى ، الذى يمثل علامة الذوق ، وسعة الخيال ، وقوة الابتكار ، والبحث عن الخصوصية .

فقد كانت السير الشعبية تمثل خيالا من صنع الإنسان العربى ، ولم تكن قصة الحب هدفا لذاتها ، بل كانت طريقا للكشف عن نبل الفارس ، وشهامة البطل تسفر فى النهاية عن انتصار قيم الخير والشجاعة ، على قوى الشر والخديعة .

أما الروايات المترجمة ، وخاصة مايدور حول شرلوك هولمز واللص الظريف ، فقد كانت تسرف فى تصوير جو الجريمة والتآمر ، وحياة السجن والجدران ، وتجعل من قمة الحب هدفها الأساس ، الذى يشغل القارئ بالمغامرات والمناورات ، وتضيع خلال ذلك قيم الفروسية والنبل .

وقد تسلل هذا التيار فى صورته الهابطة إلى الرواية التاريخية ، تتويجا لانتصار النزعة التوفيقية ، وللكشف عن ملامح هذا التيار ، يمكن أن نحلل ثلاث روايات هى حسب ترتيبها التاريخى :

١ - مرح الوليد : على الجارم .

٢- أميرة قرطبة : عبد الحميد جودة السحار .

٢- سلامة القس : على أحمد باكثير .

ولم يكن اختيار هذه الروايات عبثًا ، ولكن لأنها قد تخلت عن أى مضمون سياسى أو اجتماعى ، وخلصت لجانب التسلية ، ابتداء من العنوان الذى يشير إلى غلبة الطابع النسائى وجانب المرح . إن رواية مثل رواية « أميرة قرطبة » لا تلعب المرأة دور البطولة فى تسيير أحداثها ، ولكن الذى يقوم بهذا الدور هو المنصور أبو عامر مؤسس الدولة العامرية فى الأندلس ، ومع ذلك تصر هذه الرواية على أن تضع صفة « امرأة » على غلافها ، تأكيدًا لجانب التسلية فى مثل هذا النوع من الروايات .

وكل هذا يبرر غلبة الطابع السينمائى على هذه الروايات الثلاث ، فهى تزدحم بالغناء والفكاهة ، ومواقف الغرام ، واحتدام العواطف ، وتبادل القبل ، بلى إن إحداها ، وهى رواية سلامة القس ، تحولت إلى فيلم غنائى قامت ببطولته أم كلثوم ، واجتذبت إليه الكثير من الجماهير .

٧

تتوالى عناوين الفصول فى رواية « مرح الوليد » على النحو الآتى :

نصح وعناد - رشد وغى - سجن واطلاق - هجر ولقاء - نار ورماد - موت وحياة - ضحك وبكاء - قتل ودمار .

وهى كلها - فيما عدا العنوان الأخير- تقوم على فكرة « الطباق البلاغى » ،

وهى فكرة تخفى وراءها نزعة توفيقية ، تضرب إلى بنية العمل الروائى عند الجارم .

إن الشيئين لا يزالان مستقلين ، ولم يندمجا فى موقف واحد يتبناه الجارم ، ينبئ عن شخصية تضيف وتبتكر ، دون أن تقف عند الظواهر الخارجية مستقلة ، فالتأمل عند الجارم تأمل سطحى ، يقف عند المقابلة بين الأشياء ، ولا يتغلغل وراء السطح إلى جوهر الأشياء ، فيدرك العوامل المشتركة ، ويخرج بموقف ثالث .

ومن هنا يبدو الخطان السابقان مستقلين فى هذه الرواية ، فالتاريخ يتناثر خلال الصفحات كمعلومة ملصقة ، يجد المؤلف فى تقديم جرعات كافية منها ، وكذلك قصة الحب تغطى مساحة كبيرة من الرواية ، يهدف المؤلف إلى تغطيتها إشباعًا - لنهم القارئ .

إن الرواية تدور حول شخصية الوليد بن يزيد ، وهى شخصية ، فيما يذكر المؤرخون ، عابثة ، لا تراعى الدين ، ولا تهتم بالتقاليد .

ولكن المؤلف ينطلق من موقف الدفاع عن هذه الشخصية ، ويبرر تصرفاتها بطبع الفنان ، الذى لم يخلق لأعباء المسئولية ، والذى يريد أن يشبع نزواته الفنية ، ومن هنا أخذ المؤلف يتابع أخبار الوليد ، وخاصة ما ورد منها فى كتاب الأغانى حول الشعر ، ومنادمة الأصدقاء ، والاستماع إلى نوادر أشعب .

وكل هذا أدى إلى أن تتفرغ الرواية من أية قيمة مضمونية ، أو هدف تاريخى ، وأن تتمخض ، نحو التسلية والمتعة ، وأن تلتقى فى هذه الحالة مع تيار الروايات المترجمة ، التى تهدف إلى محض التسلية .

وكل الفرق يتلخص فى أن لغة الجارم فى هذه الرواية ، جاءت جزلة متأثرة بالتراكيب القرآنية ، مما أوجد نوعا من التنافر بين هذه اللغة « الكلاسيكية » وذلك المضمون الذى يخلو من كل قيمة .

وقد أدى هذا الموقف المتأرجح ، إلى ظواهر انعكست على الرواية ، فهى لم تخلص للتاريخ من منطلق التمجيد القومى ، وهى كذلك لم تخلص للشكل الأوربى ، فى صورته الفنية التقليدية .

فالهدف فى هذه الرواية يبدو غائمًا يبدؤها المؤلف بأسلوب الدفاع عن الوليد ، ثم

ينهيها بأسلوب الإدانة ، بعد أن تسلم الخلافة ، وانصرف مع لذاته إلى اللهو والمجون .

والرواية تخلو أيضا من الصراع ، الذى يقوم على تضارب المواقف ، وتصادم الأهواء ، وقصة الحب فى الرواية لاتلعب دورها فى تنمية الصراع ، لأنها منتزعة برمتها من التاريخ ، الذى يتحدث عن حب الوليد لجاريته سلمى ، وحزنه الشديد على موتها .

ولم تعبر الرواية عن هذا الحزن فى مواقف قصصية ، بل لجأت إلى الأسلوب البيانى ، والى إنشاد الشعر ، الذى يعتصر الموقف ، دون أن يستحضره فى صورة حية ، والحوار أيضا لا يندمج فى البنية الفنية ، ولا يتطلبه الموقف ، بل يصطنعه المؤلف ، ليلقى بمعلومة تاريخية ، أو بشرح زمن الرواية (١٢٣ هـ) ، أو يشير إلى مكانها (دمشق) ، وهو من أجل ذلك قد يطول ، حتى يستطع أن يفى بكل المعلومات التاريخية ، التى يحرص المؤلف على حشرها .

٨

يتحدث المقرى فى الجزء الأول من كتابه « نفح الطيب » عن الحاجب المنصور فهو محمد بن عبد الله ابن أبى عامر ، ينتهى نسبه إلى عبد الملك المعافرى ، الذى وفد إلى الأندلس مع طارق بن زياد ، وقد ولد المنصور فى قرية « تركش » ورحل إلى قرطبة ، واتخذ له دكانًا أمام قصر الخليفة ، يكتب لمن يريد من خدم القصر ومرافقى السلطان ، وتناهى خبره إلى أم هشام ، زوج الخليفة المستنصر بالله (المتوفى ٣٦٦ هـ)، فاستحسنه وأطرته عند الخليفة حتى استوزره ، و(مات الخليفة تولى ابنه الحكم بعده ، وكان صغيرا ، وتحركت الروم لقتاله ، وأثبت الحاجب المنصور شجاعة فى ملاقاة الروم ، واكتسب حب الناس ، ومازال نجمه يعلو ، حتى استولى على الدولة ، واستقل بالملك ، وأسس الدولة العامرية ، وبنى لنفسه مدينة « الزاهرة » ، ونقل إليها خزائن الأموال والأسلحة .

ورواية « أميرة قرطبة » لاتخرج عن هذه الأحداث ، فهى تتابع التطور التاريخى لحياة المنصور ، منذ أن بدأ يخطو خطواته الأولى ، فى دكانه الصغير أمام القصر ، وحتى وفاته سنة ٣٩٢ هـ ، وهى حريصة على حشر المعلومات حتى دون مبرر فنى تقتضيه الرواية ، وهى تستخدم الفعل « كان » الذى يدل على السرد ، ويمكن المؤلف من جمع الأحداث التاريخية .

١-٨

وتشير الرواية إلى قصتى حب ، يلعب المنصور فيهما دور البطولة ، أولاهما مع صبيحة ، أميرة قرطبة وزوجة الخليفة ، التى تتكتم هذا الحب حتى لا تؤثر على العامة أما الثانية فهى مع أسماء ، ابنة القائد الكبير ، يتزوجها المنصور ، وينجبها ابنه عبد الملك الذى تولى أمر قرطبه بعده .

وتتسلل الرواية إلى نفسية صبيحة : وتصور الصراع العاطفى داخلها ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فإنها تتسلل كذلك إلى نفسية أسماء ، وتصور أحلامها ومواقفها الرومانسية ، وهى فى كلتا الحالتين تسرف فى المواقف الغرامية ، على حساب الأحداث التاريخية ، وقد ذكرنا من قبل إن المؤلف قد سمى روايته « أميرة قرطبة » وهو يعنى بذلك صبيحة ، مع أن البطل الحقيقى فى الرواية هو الحاجب المنصور ابن أبى عامر .

٢-٨

فالرواية إذن تقع تحت أمر النزعة التاريخية من ناحية ، وتحت أسر القصة الغرامية من ناحية أخرى ، وقد كان لهذا مردوده على البنيه الفنيه للروايه ، فالزمان (التاريخ) ، والمكان (البيئة) مغيبان ، ولا يلعبان دورا بارزا فى تسيير الأحداث ، وكل ما هنالك بعض الإشارات المباشرة إلى الأحداث التاريخية ، وبعض الأوصاف العارضة للأمكنة ، ومن هنا افتقدت هذه الرواية الخصوصية ، فلو بدلنا الأسماء بأسماء أخرى ، والأمكنة بأمكنة أخرى لما حدث فرق كبير .

وكانت النتيجة لتلك النزعة التوفيقية ، أن انتصر النموذج الأوروبى ، ممثلا فى تلك الروايات المترجمة ، ذات النزعة الهابطة ، والتى ألقت بظلالها على تلك الرواية ، فسارت فى الدرب نفسه ، ووقعت تحت أمر التسلية وترفيه القارئ ، وافتقدت تقاليد الرواية الفنية ، فلا صراع ، ولا تصور للمواقف ، ولا إشارة إلى الشعب ، ولا خصوصية للزمان أو المكان .

٩

تكاد تكون رواية « سلأمة القس » وصفا للحياة الاجتماعية والسياسية فى العصر الأموى ، وذلك خلال الشخصية الأولى ، وهى شخصية سلأمة المغنية .

والرواية تتابع ثلاث مراحل فى حياة سلأمة ، وهى فى مكة ، وهى فى المدينة ، وهى فى الشام . وخلال هذه المراحل تصور الصراع بين حياة الزهاد ممثلة فى القس وصاحبه أبى الوفا ، الذى يوقف داره على طلاب العلم وأهل الزهد ، وبين حياة اللهو ممثلة فى سلأمة وابن سهيل الذى يوقف داره للمغنيين وحياة اللهو والشراب .

والمؤلف ينحاز إلى حياة اللهو والطرب ، أكثر مما ينحاز إلى حياة الجد والزهد . فهو يصف شخصية سلأمة بصباحة الوجه ، وطلاقة اللسان ، وحسن المحيا ، بينما يصف شخصية أبى الوفا بصفات التزمت والقسوة والعنف .

ومن هنا نجد المؤلف يتعاطف مع القس ، بعد أن استبد به الحب ، وكاد أن يشغله عن الذكر ، ويجعل هذا دليلا على الامتياز ، وسبيلا إلى الإحساس بالجمال ، فقد كان القس قبل معرفته بسلأمة لا يعرف من الحياة إلا المسجد والبيت ، أما بعد أن اتصلت أسبابه بسلامة ، فقد أصبح شخصية جديدة « وحلت الحياة فى عينيه ، وأصبح يجد لها معانى لم تخطر له من قبل على بال ، وتغيرت نظرته إلى الأشياء ، فأصبح يراها بعين غير العين التى كان يراها بها ، وإلى الناس وأعمالهم ، فأصبح كثير العطف عليهم ، والعذر لهم ، وتفتح قلبه للشعر ، بعد ما كان يزدريه ويعتبره من اللهو » .

وتنتهى الرواية وقد انتصرت حياة اللهو ، ومال القس إلى الحب وقول الشعر ، وأصبح يمشى فى ركاب سلأمة ، يقول فيها الغزل ، ويستمع إلى الألحان .

١-٩

وتلقى النزعة التوفيقية بأذرعها على هذه الرواية ، سواء على الشكل أو على المضمون فالشكل هو امتداد للشكل الأوروبى ، الذى يتطور بالحدث من مرحلة إلى مرحلة ، ومن بدء إلى نهاية ، دون أن يضع رجله على عتبات الشكل التاريخى ، أو يستحضر جو الكتب القديمة ، وكل ما يفعله هو بعض المفردات الجزلة ، والتراكيب التراثية ، التى تبدو نافرة ، كالشوكة فى الزور ، ولا تتشربها بنية الرواية .

أما المضمون فإن المؤلف يركز على حياة اللهو والشراب ، ولا يجعل قصة الحب معراجا للفضائل الإنسانية ، أو تذكيرا بقيم الفروسية ، بل يقف عندها ، ويجعل القس فى النهاية ينسى وقاره وهيبته ، ويسير فى ركاب سلأمة متوجها معها نحو الشام .

وبذلك تؤدى تلك النزعة التوفيقية ، إلى انتصار النموذج الأوروبى ، الذى يعلى من قصة الحب ، ويضعها فوق كل اعتبار .

١٠

ألقت النزعة التوفيقية بأذرعها المتعددة على الرواية التاريخية ، ويكاد لا يفلت أحد من أخطبوطها ، حتى أصبح من الصعب أن نتقصى ذلك بشكل تفصيلى ، ومن هنا سنقف ، من باب المثال عند كاتبين خلال المحورين الآتيين :

١ - على الجارم والطفل المتجهم .

٢- على أحمد باكثير وعبقرية التاريخ .

على الجارم
والطفل المتجهم

١

تنظر إلى صورة على الجارم على غلاف أعماله الكاملة ، فتبصر وجها متجهما ، وجبينا مقطبا ، وحواجب كثيفة ، وتمعن النظر فتحس وراء هذه المظاهر طفلا حائرا ، كأنه قد وقع فى مصيدة .

وتقرأ رواياته ، فترى لغة جزلة وتراكيب صارمة ، تخفى وراءها قصة حب وتراكيب غرام ، وتتذكر قول الشاعر :

ألا أيها النوام ويحكمو هبوا هل يقتل الرجل الحب

وتدرك أن رواية الجارم كهذا البيت من الشعر القديم ، أوله جزل وآخره رخو . تلك هى المقدمه الأولى .

٢

أصدر الجارم تسع روايات ، ست منها تدور حول الشعراء ، وهى :

١ - شاعر ملك (١٩٤٣ م) ، حول المعتمد بن عباد .

٢ - فارس بنى حمدان (١٩٤٥ م) ، حول أبى فراس الحمدانى .

٣- الشاعر الطموح (١٩٤٧ م) ، حول المتنبى .

٤ - خاتمة المطاف (١٩٤٧ م) ، حول المتنبى أيضا .

٥- مرح الوليد (١٩٤٨ م) ، حول الوليد بن يزيد .

٦- هاتف من الأندلس (١٩٤٩ م) ، حول ابن زيدون .

أما الثلاث الأخريات ، فإنها تدور حول النساء ، وهى : -

١ - سيدة القصور (١٩٤٤ م) .

٢- غادة رشيد (١٩٤٥ م) .

٣- الفارس الملثم (١٩٤٩ م) .

وقد انعكس هذا بطبيعة الحال على مظهر الرواية ، فأخذت تدور حول الشعر والإنشاد ، أو حول المرأة وقصص الغرام .

وتلك هى المقدمة الثانية .

٣

وخلال تلك المقدمتين نصل إلى النتيجة ، التى سبق أن أكدناها أول هذا الفصل ، وهى أن النزعة التوفيقية توفق بين الشيئين فى الظاهر ، ولكنها فى حقيقة الأمر ، تؤدى إلى انتصار النموذج الأوروبى .

وهذا هو عين ما نراه فى روايات على الجارم ، فقد طغى عليها الشكل الأوربى فى صورته التى انتهت إلى التسلية والمتعة ، وحولت الرواية إلى إنشاد للشعر ، ومجالس للغناء ، واستعراض للغزل ومواقف الغرام .

٤

ذكرنا من قبل أن خطين يبرزان على سطح الرواية التاريخية ، نتيجة للنزعة التوفيقية التى تصب المضمون التراثى فى قالب أوروبى ، وذكرنا أيضًا أن أحد الخطين يمثل المعارف التاريخية ، وأن الآخر يمثل شكل التسلية .

ولم تفلت رواية من روايات الجارم من الوقوع تحت أسر هذين الخطين ، فكل رواياته بلا استثناء تقع تحت دائرة العرض التاريخى ، وخلال شكل يميل إلى الإنشاد والغناء ، أو إلى المغامرات ووصف مواقف الغرام ، ولن نستعرض كل رواياته لأن المثال هنا يغنى عن التفصيل ، وما نقوله عن الجزء يمكن أن ينطبق على الكل .

وسوف نختار رواية « شاعر ملك » كمثال أول ، لأن بطلها شاعر مستمد من التاريخ ، ومنهج الجارم فى هذه الرواية ، يمكن أن ينطبق على منهجه فى بقية الروايات التى دارت حول الشعراء . وسنضيف إليها رواية « غادة رشيد » كمثال ثان لأن بطلتها امرأة مستمدة من التاريخ ، وما نقوله عنها يمكن أن ينطبق على بقية الروايات الثلاث ، التى اتخذت من المرأة نموذجا للبطولة الروائية .

٥

تبدأ رواية « شاعر ملك » بعنوان « ليلة » وتنتهى بعنوان « أسر » وبينهما تتوالى العناوين الآتية :

فندق - تهنئة - عزاء - قتل - عبث - خيبة - فجائع - دسيسة - هزيمة - معاهدة - ثورة - ضيافة - أفول .

وهى عناوين تتابع تاريخ المعتمد بن عباد ، منذ « ليلة » مولده سنة ٤٣١هـ ، وحتى « أسره » ووفاته بالمغرب سنة ٤٨٨هـ .

فالتسلسل التاريخى إذن يسيطر على الرواية ، والمؤلف يتابع حياة البطل ، ويتحدث عن جده المعتضد ، وعن والده عباد ، حتى يصل بعد ٢٠ صفحة من رواية لا تزيد عن ٧٥ صفحة ، إلى الحديث عن المعتمد وقد أصبح وليا للعهد ، وبعد أربعين صفحة يأخذ فى الحديث عن المعتمد وقد أصبح ملكًا ، حتى يصل إلى الفصلين الأخيرين « أفول » و « أسر » فيتحدث عن نهايته .

وكانت النتيجة أن المؤلف قد وقع تحت سيطرة التاريخ ، ووظف إمكانات الشكل التقليدى لخدمة التاريخ ، فالحوار موظف لخدمة التاريخ ، ومثقل بالمعارف والمعلومات[1] ، والهدف الرئيس للرواية غائم ، ولم يعد هناك رابط فنى بين الفصول ، سوى هذا الرابط الذى يقوم على عنصر الشخصية البطل ، واختفى عنصر الإيحاء فى الرواية ، حتى النهاية تأتى وقد نص عليها المؤلف بطريقة مباشرة ، فهو لم يكتف بالأبيات الشعرية التى توالت خلال الفصلين الأخيرين ، والتى ينعى فيها الشاعر مصيره المحتوم ، ولكنه يختم الرواية بالآية الكريمة ، التى تنص على كل شئ ، وتختصر رؤية الرواية على صورة عظة واعتبار : ﴿ قُلْ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴾[2]

١-٥

وعناوين الفصول أيضًا تجعلنا فى مواجهة الملمح الثانى ، فهى تدور حول الفندق والقتل والفجائع والدسيسة ، وغير ذلك من عناوين ، أوردناها فى الفقرة السابقة ، وهى فى مجملها تستحضر جو الجريمة ، وشكل الرواية البوليسية ، وتميل إلى جانب التسلية والمتعة .

---

(١) يدور فى الفصل الثانى حوار طويل بين العلماء يشخص الوضع المتردى فى الأندلس ، وكأنه ندوة علمية تاريخية عن أسباب انهيار الأندلس .

(٢) سورة آل عمران : الآية ٢٦ .

ومن هنا نرى مجالس الأنس والطرب تتوالى فى هذه الرواية ، إن الفصل الثانى « الفندق » يورد حادثة عن الانغماس فى الملذات واللهو ، ويطنب فيها حتى تصل إلى صفحتين ، فى فصل لا تزيد صفحاته عن ست . وهو فى الفصل الثالث « تهنئة » بصف مجلسا من مجالس عباد ، وقد أقبل الشعراء عليه ، ينشدونه القصائد فى التهنئة بمولد غلامه الجديد (المعتمد) . وهو فى الفصل الذى يليه « عزاء » ، يصور قدوم الشعراء على عباد يعزونه فى وفاة والده (المعتضد) . وهو فى الفصل الخامس « قتل » ، يصور مجالس المعتمد بعد أن أصبح وليا للعهد ، ويصف ما فيها من لهو وغناء وشراب وحوار وترف ، ويسرف فى ذلك حتى تحول هذا الفصل إلى صورة شبيهة بما جاء فى كتاب الأغانى ، حتى فى حرصه على التأريخ للأصوات الفنية .

ومن هنا نجد الشعر يتناثر بكثرة خلال الرواية ، وقد أحصيت مافيها من شعر فإذا به يزيد على ١٧٥ بيتا ، فى رواية قصيرة لا تزيد صفحاتها على ٧٥ صفحة ، أى أن متومط الشعر يصل إلى ٢ $\frac{١}{٣}$ فى كل صفحة من صفحات الرواية .

ولم يوظف الجارم الشعر بطريقة فنية ، لأن همه بالدرجة الأولى كان هو استعراض الشعر من أجل الشعر ، ولم يأت الشكل الروائى إلا لخدمة الشعر ، فكأن المؤلف يستعرض حياة شاعر ، ويعرض قصائده ، ولكن خلال ثوب قصصى يقرب ذلك ويزينه .

٢-٥

ومن هنا كانت النتيجة أن الجارم ، قد وقع تحت قبضة التيار الشعبى ، الذى عرفنا صورته فى روايات زيدان ، حتى إن عناوين الجارم فى فصوله تذكر بعناوين زيدان ، وكل الفرق يتلخص فى أن الجارم اختار لغة جزلة ، وتراكيب فصيحة ، وهنا يطل التناقض بسبب النزعة التوفيقية ، بين هذه اللغة الجزلة ومواقف اللهو وعدم الاحتشام ، ويبدو الجارم فى صورة ممثل هزلى ، يلقى قصائد عنترة ، فوق خشبة مسرح أوكلاهوما .

إن الجارم لم يخلص للتاريخ ، ولم يخلص للشكل الأوروبى ، ولم يتح للمضمون أن يبحث عن شكله الخاص ، وكانت النتيجة أن التاريخ قد تحول عنده إلى تيار للتسلية ، وأن الشكل الأوروبى ، لم يستطع أن يبوح بكل إمكاناته الفنية .

٦

تصف زبيدة نفسها ، بعد أن تزوجت من مينو ورحلت معه إلى فرنسا ، بأنها أصبحت لا شرقية ولا غربية ، تعيش فى « بيئة أعجمية غريبة الوجه واليد واللسان » ، ثم تعود فى النهاية إلى وطنها محطمة ، تبحث عن حبيبها الأول ، وتلقى بنفسها على قبره مكسورة الخاطر ، وهى تجهش بالبكاء ، وتغرق فى الدموع .

والأمر كذلك بالنسبة لرواية ، « غادة رشيد » ، التى تتخذ من هذا العنوان وصفا لزبيدة ، فهى أيضا رواية لا شرقية ولا غربية ، تنتزع موضوعا من التراث ، وتلبسه شكلا أوروبيًا ، وتكون النتيجة أن الرواية تتمزق ، فلا هى تخلص للموضوع التراثى ، ولا هى تخلص للشكل الأوروبى ، وينتهى أبطالها نهاية مأساوية ، تثير البكاء ، وتنتزع الدمع .

٦-١

يبدأ الفصل الأول بهذه الجملة « فى اليوم الثانى من شهر يوليو سنة ١٧٩٨ م ، ويرد فى الفصل الأخير : « ومرت سنوات سبع على محمود حتى أظلته سنة ١٨٠٧ م وهو هانئ سعيد بزوجته وقد زاد بها تعلقا ، وزادت به حبا ، وفى خلال هذه السنوات اضطربت الأحوال بمصر ، واشتد الصراع بين الترك والمماليك ، وشايع زعماء مصر محمد على باشا ، واختاروه واليا على مصر » .

وبين الفصل الأول والفصل الأخير ، ترد عبارات من مثل : ، فاجتمع الوكيلان والشهود والمفتون بالحكمة ، فى اليوم الخامس والعشرين من شهر رمضان سنة ثلاث عشرة ومائتين وألف » ، « فى اليوم الثانى والعشرين من إبريل سنة ١٨٠٠ م ، استيقظت القاهرة على موكب حافل ، أراد به كليبر أن يظهر عظمة ملكه وقوة بطشه » .

وكل هذا يدل على حرص الجارم على التاريخ ، لدرجة أن يتشبث بالأرقام ، وكأنه الجبرتى يشير إلى اليوم والشهر والسنة ، ومن هنا نراه يسرد الأحداث التى تمت فى تلك الفترة ، من سنة ١٧٩٨ م وحتى سنة ١٨٠٧ م ، وعلى الرغم من أنها فترة قصيرة لا تتجاوز عشر سنوات ، إلا أن المؤلف حريص على الإشارة إلى معظم ما حدث تاريخيا ، من أحداث المماليك قبل مجئ الحملة الفرنسية ، والصراع على المنطقة بين إنجلترا وفرنسا ، ومجئ نابليون ، ومقاومة السيد محمد كريم ، واحتلال الإسكندرية ،

وتولية مينو على رشيد ، واحتلال القاهرة ، ونشرات نابليون ، وإنشاؤه للديوان ، وتحطيم الأسطول الفرنسى بأبى قير على يد الأسطول الإنجليزى فى ١٨ من صفر ، والإشارة إلى دور الأزهر ، وتخبط المماليك ، وتولية كليبر حاكما على مصر ، وذهاب نابليون إلى فرنسا ، والتمرد فى الصعيد ، ودور أحمد باشا الجزار والى عكا ، وتدخل الدولة العثمانية ، ومساعدة الإنجليز للدولة العثمانية ، ومغادرة نابليون فى ١٢ أغسطس سنة ١٧٩٩ م ، وموقعة أبى قير ، ومعاهدة الصلح ، ومصرع كليبر على يد سليمان الحلبى وأخيرا رحيل الفرنسيين عن مصر سنة ١٨٠١ م .

ولم يقف الجارم عند هذا الحد ، بل رأى من الأمانة أن يمتد بالتاريخ حتى سنة ١٨٠٧ م ، وأن يشير إلى ظهور محمد على ، ومجىء الأسطول الإنجليزى ، وإنطلاق الشعب لمقاومة الإنجليز ، حتى سقط محمود العسال ، بطل الرواية شهيدا ، وسقطت كل من زبيدة ولورا مبتئين على قبره .

اكتظت هذه الرواية القصيرة ، التى لا تتجاوز ١٧٦ صفحة من القطع القصير (سلسلة اقرأ) ، بالكثير من الأحداث التاريخية ، التى أشرنا آنفا إلى رءوس موضوعاتها ، وبذلك تحولت إلى الجانب التعليمى ، الذى يعرض فترة من التاريخ للعظة والاعتبار ، وأخذت صورة المؤلف تطل بين السطور خلال لغته الجزلة التراثية انظر مثلا الصفحات : ٢٠ ، ٤٨ ، ٧٢ ، ٩٢ ، ١٠٤ ، ١٢٢ ، ١٥٥ ، ١٦١ ، وخلال خطب رنانة تلعن المماليك (الصفحات : ١٣ ، ٢٣، ٢٤ ، ٤٠ ، والفرنسيين (ص ١٣٥) ، ويختلق المواقف ليتقمص شخصيات الرواية ، ويعبر على لسانها بما يريده من معلومات تاريخية أو معارف ثقافية (الصفحات : ٦٣ ، ٦٤ ، ١١٤) .

٢-٦

وإذا كانت النزعة التاريخية ، تمثل الاستبداد الأول فى الرواية ، فإن قصة الحب تمثل الاستبداد الثانى . وهى قصة تدور بين ثنائيات :

العسال - زبيدة كثنائى أول ، ومينو- زبيدة كثنائى ثان - والعسال ، لورا كثنائى ثالث . وتتداخل مصائر هذه الشخصيات بما يشبه قصص جورجى زيدان ، وتتوارد مفردات عن العشق والهيام والدنف والمرض ، ويعبر الجارم عن كل ذلك بأسلوب إنشائى ومواقف رومانسية ، يرفعان من درجة حرارة القارئ .

ويغلب على قصة الحب عند الجارم الطابع الشعبى ، وتجد نهايتها تشبه قصص العذريين التى انتهت إلى السير الشعبية ، كما أوضحنا فى كتاب « قصص العشاق النثرية » وفى الفصل الذى تتبع تطور هذه القصص وانتقالها إلى السير الشعبية . إن العاشق فى رواية الجارم يموت ، وعلى قبره تلتقى امرأتان ، تنظر كل منهما إلى الأخرى ، وتحادث كل منهما الأخرى ، ثم تنكب كل منهما على القبر ، وتسقطان « شهيدتين ».

« وإذا ذهبت إلى رشيد اليوم ، وقصدت إلى مدفن شهاب ، رأيت قاعة طال القدم على جدرانها ، بها قبر نثرت عليه الأزهار ، ورأيت رخامة كتب عليها بخط الثلث الجميل : « هذا قبر الشهيدتين » .

وأضع « شهيدتين » بين قوسين ، لأشير إلى جو الحفاوة بالعشاق فى تلك الرواية ، فالناس يجتمعون على قبرهم ، ويشيعونهم بأسى ، ويحتفلون بجنازتهم ، ويذرفون الدمع من أجلهم ، وينثرون الأزهار على قبورهم . وكل هذا صورة لما ورد فى كتب التراث عن قصص العذريين سواء كانت فى الكتب الأدبية أو فى السير الشعبية ، فقد كانوا يهتمون بأخبارهم ، ويتأسفون على مصيرهم ، ويرفعونهم إلى مرتبة الشهداء ، ويدعون النشء إلى الاقتداء بهم ،كما أكدت ذلك فى مقدمة كتابى السابق عن قصص العشاق .

وكل هذا يؤكد أن قصة الحب عند الجارم مالت إلى الطابع الشعبى ، وغلب عليها جو التسلية وإرضاء القارئ ، كما فعل زيدان من قبل . وكل الفرق أن لغة زيدان كانت سهلة عملية ، تتناسب مع هذا الجو الشعبى ، أما لغة الجارم فهى جزلة ذات تراكيب قوية ، قد لا تتناسب فى حالات كثيرة مع الطابع الشعبى للرواية ، التى تصبح حينئذ مثل هذا البيت من الشعر العربى القديم ، أوله جزل وأخره رخو .

٣-٦

وكانت النتيجة أن تمزقت الرواية ، بين الشكل التاريخى الذى سوف نتحدث عنه فيما بعد ، وبين الشكل الأوروبى فى صورته التقليدية ، التى تحاول أن توهم بالعصر وبالبيئة .

إن الشكل التاريخى يتميز بالنزعة التعليمية ، وهى نزعة يمكن أن تتقبل المباشرة والسرد والاستشهاد بالشعر والمأثورات التراثية ، وتسمح للمؤلف بأن يتدخل فى

الوقت المناسب ويرفع من حدة صوته ، ولكن كل هذا محكوم بأن يوظف فنيا ، وتتشربه بنية هذا الشكل .

حقا ، إن رواية « غادة رشيد » تميزت بالكثير من المواقف التى يتدخل فيها المؤلف بالمباشرة ، والاقتباس من المأثورات التراثية ، وباللغة الجزلة التاريخية ، ولكن كل هذا بدا نافرا ، لأن المؤلف لم ينطلق أساسا من مقتضيات الشكل التاريخى ، ولكنه آثر آن يصب نزعته التعليمية فى قالب أوروبى ، فبدت الرواية كما قلت ممزقة نافرة ، أشبه بحسناء تلبس عباءة مذهبة ، وتخطو فى شوارع باريس .

وفى الوقت نفسه فإن إمكانات الشكل الأوروبي ، لم يتح لها أن تنمو بصورة طبيعية داخل هذه الرواية ، إنه شكل يقوم على نزعة المشاكلة ، التى توهم بالواقع التاريخى ، سواء فى صورته الزمانية (التاريخ) ، أو فى صورته المكانية (البيئة) ، وهى توهم بذلك خلال عنصر « الإيحاء » ، الذى يضيق بالمباشرة ، ويتدخل المؤلف ، وبالنزعة التعليمية السردية .

لقد حاولت هذه الرواية أن تستخدم إمكانات الشكل التقليدى ، سواء فى البداية ، أو فى النهاية ، أو فى عنصر الحوار ، أو فى تصور الصراع ، وتجسيد المواقف . ولكن التأرجح بين النزعة التعليمية وعنصر الإيحاء ، جعل هذه الإمكانات تقف فى منتصف الطريق ولا تستطيع أن تنطلق حتى الشوط الأخير .

فعنصر الصراع يتردد كثيرا فى تلك الرواية ، فقد يكون هناك صراع داخل زبيدة بين عواطفها نحو محمود وطموحها فى الزواج من مينو (ص ٩١) . وقد يدور صراع داخلها بعد أن رفضت محمودا وآثرت المجد والحكم (ص ١٤٥) ، وقد يشب صراع فى نفسية محمود بين حبه للورا وإخلاصه لوطنه (ص ١٧٠) . ولكن المؤلف يجهض كل هذه المواقف ، ويتحدث عنها دون أن يدع هذه المواقف تتحدث عن نفسها ، ويلجأ إلى الأساليب التى تحسم الصراع بسرعة ، ولا تعطيه فرصته فى النمو والاختمار ، كأن يقول : « ولكن المسكينة كان لنفسها ناحيتان ، ناحية يتحكم فيها الوجدان ، وتطغى النزوات وناحية ألقن بزمامها إلى العقل ، واستسلمت إلى سلطان الإرادة » .

أو يقول : « وقضت الليل كله تحمل ميزانا من الوهم ، تضع مينو فى إحدى كفتيه ومحمودا فى الأخرى ، فمرة ترجح هذه ومرة ترجح تلك ، وكانت تثب من

سريرها وتقول : هذه هى الموقعة الفاصلة فى حياتى ، فأى الرجلين أختار » . أو يقول : « فأخذتها عاصفة من الذهول والحزن والغيرة ، فأطرقت واجمة كأنها كانت تسمع صحيفة الحكم عليها بالموت » . أو يقول : « وكان محمود فى حيرة بين واجبه وحبه ، فما كان يصح فى عقله أن يقتحم المغيرون مدينته وهو واقف مكتوف اليدين ، ولكن لورا ! أيحارب قومها ، لقد كاد قلبه لشدة شفقته بها ، يتسع لحب الإنجليز جميعا » . وغير ذلك من مواقف يصف فيها الصراع بطريقة سردية ، دون أن يتركه يعبر عن نفسه ، وينمو بطريقته الخاصة ، التى تخضع لفكرة مشاكلة الواقع ، وعنصر الإيحاء بما فى نفوس الشخصيات .

والرواية التقليدية تتطلب كذلك ، أن يخضع الحوار لعنصر المشاكلة ، وأن يأتى موهما بالواقع ، ومعبرًا عن تركيبة الشخصية ، النفسية والاجتماعية ، قريب من لغتها ولوازمها ، بل ان بعض الروائيين يبالغون فى ذلك ، فيستخدمون العامية ، بحجة أن الشخصيات تتحدث بذلك فى واقعها اليومى .

ولكن الحوار عند الجارم لا يخضع لهذه الاعتبارات الفنية ، فيطل برأسه كثيرا بين السطور ، ويختلق المواقف لكى يلقى بمعلومة أو بنصيحة ، ، وقد يطيل الحوار على حساب حركة الرواية ، لأنه يريد أن يطيل فى المعلومة ، أو فى النصيحة ، إن حوارا يدور بين زبيدة ومحمود العسال على النحو الآتى :

« – أنت لا شك يامحمود فى أننى أحبك ، كما أحب أخى عليا . وأنى كلما فكرت فى أمرك ، ارتفع فى نظرى ذلك الحب الأخوى الطاهر الشفاف على حب الزوجة لزوجها ، فأضن به أن يذهب من يدى ، لأستبدل به حبا ماديا أرضيا ، قلقا مضطربا ، ربما دام وربما لا يدوم .

– حبا قلقا مضطربا ، إن حبى يا حبيبى لو تجسم ، لكان زكانة فى الجبال ، وصلابة ويأسا فى الحديد ، إنه قطعة من الروح ، وفلذة من القلب ، فإذا زال زالت الروح ، وذهب القلب معه ، إن الحب الأخوى نفحة وراثية ، والحب الغرامى نفحة روحانية ، وشتان ما بين النفحتين ،لا تغالطينى يا حبيبتى ، وإذا رضيت أن أكون لك أخا ، فأطلقى لهذا الحب قليلا من فضلة العنان ، ليكون حبا قدسيا تتعانق فيه الروحان » .

ويتناثر مثل هـذا الحوار خلال الرواية ، فلا يعكس تركيبته الشخصية ، ولا يستخدم لغتها ولا لوازمها الأسلوبية ، إن لغة المؤلف هى التى تظل بين السطور ، وتظل ثابتة ، لا تتطور من شخصية إلى شخصية ، ولا من موقف إلى موقف ، إن الحوار السابق يدور بين عاشقين ، لكل منهما تركيبته الخاصة ، ولكنه يحمل تعبيرات قوية ، من مثل « زكانة فى الجبال ، وصلابة ويأسا فى الحديد ، وهى تعبيرات من المؤلف ، تعكس ثقافته التراثية ، ونزعته التعليمية ، أكثر مما تعبر عن هذا الموقف الغرامى بين محبين ، لا يحتاج فيه المؤلف إلى الإفاضة فى الحديث عن الحب الأخوى والحب الغرامى وما بينهما من فروق .

٤-٦

قلنا مرارا إن النزعة التوفيقية . قد انتهت إلى انتصار النموذج الأوروبى ، وخلفت وراءها من الشخصيات ما هو صدى للنموذج الأوروبى ، وترصد رواية « غادة رشيد » مثل هذه الشخصيات التى بدأت تطفو على سطح الحياة الاجتماعية ، فالسيد على الحمامى شديد الإعجاب بفرنسا ، يشيد بحضارتها ، ويضع على صدره « الجوكار » ، شعار الجمهورية الفرنسية ، حتى إن بعض الخبثاء قد لقبه « بالأوفيسال » على . وزبيدة يأتى المعلم ليلقنها اللغة الفرنسية ، لا لكى تتثقف وترى وتسمع ، وإنما لكى تحفظ تعبيرات من مثل « أحبك » لقد ملأ حبك قلبى ، لقد ملكت فؤادى ، إن غيابك يؤلمنى ، إلى غير ذلك من أمثال هذه الترهات » على حد قول الجارم بلغته المباشرة .

ولم يقف الأمر عند حد تصوير نماذج من شخصيات قد أفسدتها النزعة التوفيقية ، بل امتد إلى رؤية الرواية نفسها . فأبطالها من العرب يتحركون دون خلفية ثقافية ، ويبدو العسال فى صورة فردية زاعقة ، يردد شعارات عن الجهاد والكفاح ، وتبدو زبيدة مسيرة تحت نبوءه عرافة ، تتحكم فى قرارتها حتى النهاية ، وصورة العامة غير واضحة ، ولا يلعبون دورا فى توجيه الأحداث ، ويصفهم المؤلف فى بعض الأحيان بالشذاذ . حقا ، إن المؤلف قد أشار (ص ٢٨) إلى ثورة للعامة ، ولكنه لم يجعلها جزءا من الصراع الروائى ، ولم يجعلها موجهة ضد الإنجليز أو الفرنسيين ، بل جعلها ، ربما بسبب حرفيته التاريخية ، موجهة ضد المماليك وعثمان أغا ، وتنذر بقرب زوال الحكم المملوكى على يد الفرنسيين . حتى ثورات الأزهر ، التى أفاض الجبرتى فى

الحديث عنها ، لم تحتل مساحة كبيرة فى هذه الرواية ، ويتحدث عنها المؤلف فى ستة أسطر ، خلال حوار عارض بين زبيدة وخالتها .

٥-٦

والأمر يختلف كثيراً مع الجانب الإنجليزى ، فالرواية تشيد بدور الإنجليز وتتناثر هذه الإشادة خلال الصفحات : ٨ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٥٨ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧٦ ، ٩٣ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠٧ ، ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٥٨ ، ١٦٩ ، ١٧١ ، إلى غير ذلك من صفحات تمتد على طول الرواية ، وتدل فى كثرتها وتتابعها على بروز الدور الإنجليزى ، الذى كان العامل الأساسى لإخراج الفرنسيين من مصر ، لدرجة أن الرواية تنتهى ، ونيكلسون . مزهو فخور بأن قومه هم الذين طردوا الفرنسيين من مصر .

والشخصيات الإنجليزية فى الرواية ، يسندها التاريخ والثقافة ، ولاتتصرف عن طريق رد الفعل ، إن المؤلف يقول عن لورا : « واستنجدت بالطبيعة الإنجليزية الرزينة » . ويقول على لسان نيكلسون : « وأثق أن بلادى لن تنال ، وأن لها من قلوب أهلها وشجاعتهم ، سورا من فولاذ يصد عنها كل فاتح » ، « إن الانجليز يا محمود ، قد يصفهم الناس ببطء الفهم ، ولكنهم إذا فهموا لم يخطئوا شاكلة الصواب » . ويقول على لسان لورا : « إن قومى بخير يا محمود ، وإن قومى يمجدون الشهامة كيفما كانت ، حتى أنهم ليمجدونها فى أعدائهم » .

والمؤلف يقدم هذه الشخصيات فى صورة نبيلة ، تثير الاحترام والتقدير ، فهو يقول عن نيكلسون : « رحب الجسم ، قوى العضل ، يدل تألق عينيه الزرقاوين على قوة العزم ، ويوحى انبساطه وأسارير وجهه بالوداعة واللطف وسلامة دواعى الصدر ، كان كامل الثقافة ، وافر العلم بأحوال الدول والأمم » ويقول عن لورا : « يزينها جمال فاتن ، وطلعة مشرقة ، وهى شقراء ، أميل إلى الطول منها إلى القصر ، معتدلة القد ، خفيفة الروح والحركات ، لها شعر ذهبى لماع ، كأنه إكليل من نضار ، توجها به الجمال ، وعينان زرقاوان فيهما السحر ، وفيهما الفتنة ، وفيهما الوداعة وكرم الخلق ، وصفاء الضمير ، وكان لها جسم بض كأنه البللور المذاب ، يكاد لصفائه تنعكس عليه الأشباح والصور » .

وتتحول هاتان الشخصيتان إلى معلم ، يوجه محمودا ويأخذ بخطواته ، فكانت

لورا توجهه ، وكان ينصت إليها ، فيسمع أدبًا وحكمة ، ويتعلم كثيرا من الدنيا وأحوالها ، والدول وسياساتها » ، وكان نيكلسون أيضًا يتعهده ، ويلقى إليه بنصائحه : « ارفع رأسك يابنى ، وكن رجلا » ، فيجيبه : - « نعم ، سأكون رجلا ، وسأعمل بوصاتك ، ووصاة لورا ، وسأثور على الفرنسيين لوطنى وشرفى » ، ولم يكتف نيكلسون بمثل هذه النصائح ، التى تذكر محمودا بعظمة الشرق (ص ٩٨) ، وبعظمة مصر (ص ١٣١) ، بل أخذ يشاركه فى جهاده ضد الفرنسيين ، ويتزين بزى عربى ، ويذهب إلى الأزهر ويحرض الشعب .

ومن هنا نجد محمودا ، البطل الرئيس فى الرواية ، يستند إلى خلفية من الثقافة الإنجليزية ، أكثر مما يستند إلى خلفية من واقع ثقافته ، فالذى يحركه هو نيكلسون ولورا ، وليس من علماء الأزهر الشريف .

٦-٦

لورا فتاة إنجليزية طموح ، تجمع بين جمال الجسد وجمال الروح ، تتقن ثقافة قومها ، وتدافع عن حضارة الإنجليز ، وتتحول إلى معلم للبطل ، تدفعه نحو الشهامة ونبل الأخلاق .

أما زبيدة ، صاحبة عنوان الرواية ، فهى فتاة مصرية من رشيد ، حقا هى جميلة ، ولكنه الجمال الذى يصوره المؤلف ، كما يصور تمثالا من مرمر (ص ٩) ، وماعدا ذلك فهى قد سلمت نفسها للعرافة ، التى ألقت نبوءتها بأن زبيدة سوف تصبح ملكة على مصر .

إن أحداث الرواية تعتمد على نبوءة العرافة ، فهى تظهر فى أول الرواية فى جو احتفالى ، وتنظر فى كف زبيدة ، وتصيح : « إنه خط الملك ، إنه خط الملك ، خط العظمة ، خط الحكم ، ولكن ماهذا ياربى ، سبحانك لا راد لمشيئتك ، ولا معقب لحكمك ، تباركت لك الأمر ، وبيدك الملك ، وأنت على كل شىء قدير ، انظرى يا زبيدة ما أنا بمخطئة ، انظرى ياماليكتى ، أترين هذا الخط الذى يمر بأسفل الإبهام قويا بارزًا ، ثم لا يقف عند ذلك كأغلب الأكف ، بل يمتد إلى نهاية الأصابع الأخرى ، حتى يصل إلى الخصر ، هذا هو خط الملك » .

وتستقر تلك النبوءة داخل زبيدة ، وتنعكس على تصرفاتها ، ومن ثم على بنية الرواية ، فكلما مرت بصراع فإنها تجهضه ولا تعايشه ، وتعلق كل شيء على نبوءة العرافة . تعرض عليها خالتها الزواج من محمود ، ولكنها ترفض ذلك الأمر ، وتقول لنفسها في حسم : « إن للعرافة نبوءة يجب أن تتحقق ، وهي واقعة لا محالة إذا أطالت لها عنان الصبر » ويخطبها مينو ، ويدور صراع داخلها بين حبها لمحمود وطموحها للملك ، ولكنها تحسم هذا الصراع بسرعة ، وتقول لنفسها : « ولكن من يدري فقد يكون هذا الرجل مطيتي إلى ما أريد ، إن العرافة لم تكذب من قبل ، فلم تكذب في أمري وحدي » .

وتتوالى في ثنايا الرواية مثل هذه التعبيرات : « ولكن العرافة لا تكذب » (ص ١٢) ، « إن للعرافة نبوءة يجب أن تتحقق » (ص ٦٥) ، « إن العرافة لم تكذب قط » (ص٩٢) « إن علمي لن يكذب أبدا ، (ص ١١٣) ، « إن المرء لا يستطع أن يمحو ما كتبه القدر » (ص ١٤٦) .

وفعلا ، تتحقق نبوءة العرافة ، ويصبح مينو ملكا على مصر ، وتصبح غادة رشيد مليكة مصر ، ولكنه نصر كلا نصر ، فقد سقط البطل كما يسقط في المآسي الإغريقية ، وأحست زبيدة في النهاية بالعبث ، وأنها خسرت أجمل شيء من أجل وهم اسمه ملك مصر « وأخذتها نوبة مبهمة مختلطة ، يمتزج فيها السرور بالحزن ، والرضا بالسخط ، والتصديق بالسخرية والازدراء ، وأخذت تناجي نفسها في أسى ممض قاتل : أهذه غاية المطاف ، وتلك هي الأمنية الخداعة ، التي أطفأت بها سراج حياتي ، ولذلك الاسم الأجوف ضحيت بحب محمود الطاهر النقي ، ذلك الحب الملائكي الذي لومس الهاجرة لعادت نسيما ، أو امتزج بالماء لكان تسنيما ، أنا ملكة مصر ، ولا أستطيع أن أخرج من داري ، يا لضحك القدر ، ويا للسخرية ، ويا للعار » .

إن القدر هنا قدر أعمى باطش ، يتابع ضحيته دون ذنب ، ويبطش بها دون رحمة ، ويثير مشاعر الخوف والإشفاق ، إنه صورة من القدر الإغريقي ، الذي يفرض إرادته ، وينتقم شر انتقام ، وخاصة « عن تواترت بهم النعم وذهب سمعهم بين الناس ، على حد تعبير أرسطو » .

إن فكرة « القضاء والقدر » في ظل الحضارة العربية الإسلامية ، تختلف عن ذلك

تمام الاختلاف ، فالقدر يصدر عن إله رحمن رحيم ، لا يهوى الانتقام من الضحية . وهو فى الوقت نفسه إله عادل لا يبطش إلا بالمذنب ، أما المحسن فهو يلاقى جزاء إحسانه ، ومن هنا فالبطل لا يسقط فى ظل تلك الحضارة دون جريرة ، ولا يثير مشاعر الإشفاق والخوف ، إنها العدالة الإلهية التى تضع كل شىء بقدر ، وتحفظ على الحياة توازنها واطرادها .

إن صورة القدر فى رواية « غادة رشيد » هى انتصار للثقافة الإغريقية الأوروبية ، على حساب الحضارة العربية الإسلامية ، يضاف إلى المظاهر العديدة ، التى أفرزتها النزعة التوفيقية على روايات الجارم .

باكثير
وعبقرية التاريخ

١

تنتهى رواية الجارم « سيدة القصور » ، والبطل يحتضر ، وهو ينشد :

نحن فى غفلة ونوم وللمو ت عيون يقظانة لا تنام
قد فزعنا من الحمام سنينا واسترحنا لما أتانا الحمام

وتنتهى رواية باكثير « سيرة شجاع » ، والبطل يحتضر ، وهو يقول . –

« انظروا ، انظروا ، ذاك ابنى يقود جيش مصر ، أسد الدين ضرغام يقود جيش التحرير ، الله أكبر ، انهزم جيش العدو ، وانتصر جيش مصر ، انتصر العرب ، وانتصر المسلمون » .

إن النهاية هنا تختلف عن النهاية هناك ، على الرغم من أن الفترة التاريخية فى كلتا الروايتين فترة واحدة ، فترة سقوط الخلافة الفاطمية فى مصر وقيام الدولة الأيوبية .

النهاية فى رواية الجارم هى نهاية مستسلمة ، تعبر عن صرخة شاعر تضيع فى البرية ، أما النهاية فى رواية باكثير فهى نهاية متفائلة ، تعبر عن صيحة فارس شجاع ، أخذ يقاتل من أجل المبدأ والعقيدة ، وينظر وهو يحتضر بعين المستقبل .

ولم يأت هذا الخلاف صدفة ، بل كانت نتيجة لاختلاف الرؤية عند الكاتبين . وقد ألقى هذا الاختلاف بظلاله على كل مظاهر الروايتين ، بداية من العنوان ، وحتى النهاية ، وفيما بين البداية والنهاية .

رواية « سيدة القصور » (١٩٤٤ م) ، تدور حول فترة خطيرة ، تمهد لظهور صلاح الدين الأيوبى ، واسترداده بيت المقدس ، ولكن هذه الرواية لا تحمل خلفية تاريخية ، سوى بعض التقاويم التى تشير ، إلى أن هذه الرواية تبدأ سنة ٥٤٩ هـ ، وتنتهى سنة ٥٦٩ هـ .

وسيدة القصور هى نفسها سيدة الملك ، التى تحدث عنها جورجى زيدان ، فى روايته « صلاح الدين الأيوبى » (١٩١٣ م) ، ولم تكن رواية الجارم امتدادا لرواية

زياد فى تلك الشخصية النسائية ، ولا فى ذلك اللقب المتشابه فحسب ، بل كانت أيضًا امتدادا فيما هو أهم من ذلك ، وهو ما يتمثل فى جو الحب والدسائس ، وحياة القصور ، وغير ذلك من مظاهر تطغى على جوهر التاريخ .

وليست سيدة القصور هى البطل الحقيقى للرواية ، ولكن البطل الحقيقى ، الذى يقوم بدور الفتى الأول ، هو الشاعر اليمنى « عمارة » ، وبذلك لا تشذ هذه الرواية عن بقية روايات الجارم ، التى تدور حول شخصية شاعر من أمثال : فارس بنى حمدان ، الشاعر الطموح ، شاعر ملك ، هاتف من الأندلس . ومن هنا زاحم جو الشعر قصة الحب فى تلك الرواية ، وتواردت أشعار عمارة من أول الرواية إلى آخرها ، تأكيدا لهذا الجو الأثير عند الجارم ، والذى يدور حول الشعر والبطولة والنساء ، كما سبق أن ذكرت[1] .

تتابع هذه الرواية قصة عمارة ، خلال مراحل حياته التاريخية : فى اليمن ، ثم فى مكة ، وأخيرًا فى مصر ، وهى فى كل تلك المراحل تركز على المشاعر الذاتية ، ففى اليمن تكون ثأرات وعداوات بين عمارة والحرانى ، وفى مصر تتجدد هذه العداوات ، ويسعى الحرانى ، الذى اتخذ اسم زين الدين ، للانتقام من عمارة ، وتشعل باسمه نار العداوة بينهما بسبب دوافع نسائية ، وهكذا نجد الرواية من أولها إلى آخرها تدور حول المشاعر الشخصية ، وعواطف الانتقام ، وروح العداء ، وجو المؤامرات والفتن .

حقا ، إن الجارم قد أشار فى تلك الرواية ، إلى ثورة للعامة يتزعمها علماء الدين (ص ٨٢١) ، وأشار أيضا إلى تكون جماعات سياسية ، بمنزل عمارة تعمل على مقاومة طغيان شاور (ص ٨٢٦) ، ولكن مثل هذا يأتى عرضا ، مجرد فقاعة ، سرعان ما تتفتأ داخل تيار الغرام ، وطابع التسلية .

إن عبقرية التاريخ تضيع فى رواية الجارم ، وإن دور صلاح الدين يختفى ، والحس القومى يشحب ، وتنتهى الرواية لا فى حالة ابتهاج ، لأن صلاح الدين تولى تقاليد الحكم ، ولكن فى حالة حزن من أجل زوال الخلافة الفاطمية .

إن الجارم يشير إشارات سريعة إلى البطل شجاع ، وللاسم دلالته . وسرعان ما تنداح هذه الإشارات فى حومة العواطف الشخصية . أما باكثير فهو ينطلق من « سيرة

---

(١) مجلة الفيصل : شعبان سنة ١٤١٣هـ .

شجاع » ليجسد عبقرية التاريخ الإسلامى ، ومن هنا جاءت روايته مختلفة عن رواية الجارم ، فى الرؤية الكلية ، وفيما يتبع هذه الرؤية من ظواهر ثانوية .

إن باكثير ، كما قلت ، ينطلق من التاريخ العربى الإسلامى ، ليستكشف عبقريته ، وشجاع بن شاور هو عنده صورة للبطل المسلم ، الذى تسنده العقيدة ، ويحركه المبدأ ، وبقية الشخصيات تتعاون معه انطلاقا من تلك العقيدة ، ومن هنا تختفى النوازع الفردية ، والطموحات الشخصية ، وتأخذ قصة الحب نغمة جديدة ، تختلف عن قصة الحب عند زيدان وعند الجارم .

تلك هى المقدمة الأولى

٢

يهمنا فيما نحن بصدده ، ثلاث روايات لباكثير ، هى :

١ - سيرة شجاع : وهى تتعرض للصراع ضد الصليبيين .

٢- وا إسلاماه : وهى تتعرض للصراع ضد التتار .

٣- الثائر الأحمر : وهى تتعرض للصراع ضد الغزو الأوروبى .

وهى روايات تلتقط لحظة الصراع مع الحضارات الأخرى ، وهى اللحظة نفسها التى انطلق منها جورجى زيدان فى رواياته . إن رواية زيدان « صلاح الدين الأيوبى » ، تقابل رواية باكثير « سيرة شجاع » . وإن رواية زيدان « شجرة الدر » ، تقابل رواية باكثير « وا إسلاماه » . وإن رواية زيدان « الانقلاب العثمانى » ، تقابل رواية باكثير « الثائر الأحمر » .

حقا ، إن اختيار اللحظة التاريخية شيء واحد عند الكاتبين ، ولكن الرؤية تختلف من كاتب إلى كاتب ، وهو اختلاف جذرى يصل إلى حد المعارضة ، فتبدو روايات باكثير ، وكأنها ترد على روايات زيدان ، فإذا كان الأخير ينطلق من لحظة الصراع ، لينتقص من التاريخ الإسلامى ، ويقلل من دور الأبطال ، ويجعل للصدفة التاريخية دورا كبيرا فى ازدهار الحضارة العربية الإسلامية - إذا كان زيدان كذلك ، فإن باكثير ينطلق من اللحظة نفسها ، ليصحح رؤية زيدان ويبرز دور الأبطال التاريخيين ، ودور العقيدة كأرضية ثقافية تتحرك فوقها الشخصيات .

إن المقارنة بين روايتى « صلاح الدين الأيوبى » و « سيرة شجاع » تقربنا كثيراً من فهم زاوية الاختلاف عند الكاتبين ، فالروايتان تدوران حول فترة تاريخية واحدة ، وهى لحظة ظهور صلاح الذين الأيوبى ، ليوحد العالم الإسلامى ، ويواجه جيوش الصليبيين ، وينتصر عليهم ، ويسترد بيت المقدس .

ولكن هذا الدور التاريخى لهذا البطل القومى ، يختفى عند زيدان ، ويبدو صلاح الدين مدفوعا بطموحه الشخصى ، ودوافعه الفردية ، ثم تحشره الرواية فى قصة حب يخرج منها خاسرا ، وتفضل عليه الفتاة رجلا من أتباعه ، وكأن كل ما حققه من مجد ، لا يساوى قلامة ظفر فى عين فتاة جميلة .

أما رواية « سيرة شجاع » فإنها مدفوعة من أولها إلى آخرها ، بفكرة الجهاد ضد الصليبيين ، وتنتهى الرواية وهى تعلن انتصار الخير ، ممثلا فى الأبطال المجاهدين ، من مثل نور الدين ، وشمس الدين ، وصلاح الدين ، وضرغام وشجاع بن شاور ، وزوجه سمية . وتؤكد هزيمة الشر : ممثلا فى الخونة ، والوصوليين ، والدخلاء .

وتلك هى المقدمة الثانية .

٣

وخلال تلك المقدمتين ، نصل إلى نتيجة مؤداها أن باكثير قد خطا خطوة كبيرة ، تجاوز بها كلا من زيدان وعلى الجارم .

زيدان يحاول أن ينتقص من الحضارة العربية الإسلامية ، وأن يصورها على هيئة قبائل ، تخرج من ديارها من أجل الغزوات والغنائم ، وأن يبرر نجاحاتها بعوامل خارجية ، تتمثل فى انهيار الحضارات الأخرى ، ووقوعها تحت الفرقة والجدال والظلم ، مما يجعلها عرضة للهزيمة من أية جماعة ، حتى لو جاءت من داخل الصحراء ، تبحث عن السلب والنهب والنساء .

والجارم يقع تحت قبضة قصة الحب ، وجو التسلية ، وانشاد الشعر ، والأخبار الغنائية ، والمرويات الفكاهية ، والطموحات الفردية ، ونوازع التآمر والمشاعر الشخصية .

ولكن باكثير يختلف عن هذا وذاك ، فهو قد استثار عبقرية التاريخ ، وجعل المضمون مضمونا إسلاميًا ، يحرك الأحداث ، ويوجه الشخصيات .

واذا كان باكثير قد خطا خطوة كبيرة فى مجال المضمون ، فإنه لـم يحقـق مثلـها فى مجال الشكل ، فهو قد اختـار أن يصـب مضمونـه داخـل هـذا الشكـل الأوروبـى للرواية التاريخية ، مما جعله يقع تحت أسر النزعـة التوفيقيـة ، كمـا سـنفصله خـلال تحليل رواياته الثلاث : سيرة شجاع ، وإسلاماه ، الثائر الأحمر .

٤

ليس البطل فى « سيرة شجاع » هو نور الدين ، ولا شمس الدين ، ولا صلاح الديـن ، ولا غيرهم من شخصيات تعج بها الرواية من أولها إلى آخرها . إن البطل الحقيقى فـى هذه الرواية هو « العقيدة » ، التى تحرك هؤلاء الشخصيات وتقف وراء ردود أفعالهم .

وليس الصراع فى هذه الروايـة ، بسـبب تضـارب المصـالح والأهـواء ، ولا هـو بسبب الدوافع السياسية ، أو الوطنية ، أو الاجتماعية ، أو الطبقية ، أو القومية .

إن الصراع هنا حول « المبدأ » ، الذى يعلو على كل علاقـة ، حتـى لـو كـانت علاقة القربى ، أو النسب .

يدور حوار فى نهاية الرواية ، بين شاور وابنه على النحو التالى :

- كلا ، لست ابنى ، بل أنت عدوى .
- وماذا جعلنى عدوك ، وقد كنت أحبك ، إلا خيانتك .
- أكفف عن ذكر الخيانة يا وغد ، فما أنا بخائن .
- ومراسلاتك لملك الفرنجة ، واتصالاتك به ، ألا يعد ذلك خيانة .

فالعقيدة هنا تعلو فوق كل رابطة ، حتى لو كانت رابطة الابـن بأبيـه ، إن شجاعًـا يقف ضد أبيه ، وإن « أبا الفضل » يقف ضـد شـاور ويؤلـب الجمـاهير عليـه ، علـى الرغم من أن زوجتيهما شقيقتان ، وعلى الرغم من أن شجاع بن شاور ، قد أصهر اليـه وتزوج من ابنته سلمى ، لأن الدوافع فى هذه الرواية ، تعلو فوق كل اعتبـار ، وتتخـط المصالح الموقوتة ، والروابط البشرية .

ومن هنا يتمحور الصراع فى هذه الرواية حول معسكرين : معسكر الخير ، ويمثله أبو الفضل ، وجماعة المصلحين ، وضرغام ، وشجاع ، وسمية ، ونور الدين ، وشمس الدين ، وصلاح الدين ، وغيرهم ممن يضعون « المبدأ » فوق كل اعتبار .

أما المعسكر الآخر ، فيمثله شاور ، وابن الخياط ، والخليفة العاضد والإفرنج ، وغيرهم ممن تدفعهم المصالح الشخصية حول السلطة والمال .

فالصراع إذن حول عقيدة أو لا عقيدة ، وهو لا يقبل بذلك أنصاف الحلول ، إنه أشبه بالصراع بين الخير والشر فى ملحمة التاريخ البشرى ، ومن هنا بدت الشخصيات مع أو ضد ، لا تقبل التردد ، ولا تحس بالضعف ، ولا تحاول حتى الترجيح بين الأمرين .

١-٤

أشرنا فى الكتاب الثالث من « الوسطية العربية » إلى أهل الحل والعقد ، وذكرنا بأنها جماعة تتكون من المتخصصين ، فى العلوم الدينية أو فى غيرها ، وتقوم بدور التوجيه ، سواء للطبقة الحاكمة أو للطبقة المحكومة ، فهى تبصر الطبقة الحاكمة من ناحية ، وتوجه الطبقة المحكومة من ناحية أخرى ، وهو فى كلتا الحالتين تقوم بدور المهيمن ، لأنها تنطق بقوة العقيدة ، التى تعلو فوق كل طبقة ، وتتجاوز كل اعتبار شخصى ، وذكرنا أيضًا فى « تمهيد أول » من هذا الكتاب ، بأن هذا النظام الوسطى بين الحاكم والمحكوم ، إنما هو إفراز طبيعى للتاريخ الإسلامى ، يقدم مصطلحاته الخاصة من مثل الشورى والحسبة . وهو بهذه الخصوصية يختلف عن النظام النيابى الغربى ، وأيضًا عن نظام الأحزاب الشيوعية ، لأن مثل هذه الأنظمة إنما تقوم على سيطرة الدهماء ، أما نظام الحل والعقد ، فهو يقوم على فكرة الجماعة المستنيرة ، وكل ما هو مطلوب آن تقوم هذه الجماعة بدور المهيمن ، سواء على الطبقة الحاكمة ، أو على الطبقة المحكومة ، وهى لا تستمد هذه الهيمنة من اعتبارات شخصية ، أو من وجاهة طبقية ، أو من امتيازات قبلية ، ولكنها تستمدها من العقيدة ، التى تخضع لها كل الطبقات ، سواء كانت من طبقة الحاكم أو من الطبقة المستنيرة ، أو من طبقة المحكومين .

ويلتفت باكثير فى روايته تلك ، إلى فكرة أهل الحل والعقد ، ولكن تحت عنوان جديد هو « جماعة المصلحين » ، وهى جماعة أسسها أبو الفضل ، من مختلف الطوائف والعلماء ، تجتمع سرًا فى داره ، وتنظر فى الأحداث الجارية ، وتصل إلى قراراتها عن طريق الشورى .

وتتناثر أخبار هذه الجماعة على مختلف صفحات الرواية (مثلا الصفحات : ٢٣ ،

١٣٩ ، ١٥٤ ، ١٩١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٩ ، ٢٨٩ ، ٣٣٣) ، وتقوم بدور مؤثر على الأحداث ، فهى تقود العامة ، وتوجه الثورات ، وتتصل بنور الدين ، أو بشمس الدين ، أو بصلاح الدين ، تقدم لهم المشورة ، وتبصرهم بالعواقب ، وتنبههم إلى قوة الشعب ، وتتابع خطواتهم خطوة خطوة .

وتأتى الرواية إلى آخرها ، وقد انتصر « العهد الجديد » ، الذى التحم فيه الفكر مع التنفيذ ، فقد انضم أسد الدين إلى هذه الجماعة ، وأخذ يحضر اجتماعاتها فى دار أبى الفضل ، ويشارك فى الحوار ، ويصغى إلى المشورة ، حتى نجح هو وابن أخيه صلاح الدين فى القضاء على الخونة والمتآمرين ، ومهدا للنظام الجديد ، الذى يقوم على أسس مستقاة من سيرة التاريخ الإسلامى ، وتتمثل فى دور أهل الحل والعقد ، كدور وسيط بين الطبقة الحاكمة والطبقة المحكومة .

٢-٤

وكانت النتيجة أن بدت الرواية فى خصوصية ، تميزها عن رواية زيدان ، وأيضًا من رواية الجارم ، وعن كثير من الروايات التاريخية التى عرفت حتى عصره ، ويمكن أن نحدد ملامح هذه الخصوصية على النحو الآتى :

أ - صورة المرأة الملترمة .

ب - البطولة الجماعية

ج - روح المقاومة .

وسنتناول كل ملمح بشىء من التفصيل .

٣-٤

لم تعد صورة المرأة صورة للتسلية والمتعة ، ولم تمتلئ رواية باكثير بقصص الجوارى وحريم القصور ، كما هو الحال فى رواية زيدان ، أو بقصص الغرام وسيطرة الأهواء الفردية ، واستبداد العواطف البشرية ، كما هو الحال فى رواية الجارم .

إن صورة المرأة هنا منتزعة من التقاليد الإسلامية ، وتخضع لنداء العقيدة أكثر مما تخضع لإغراء العاطفة ، إن سمية هى صورة للمرأة الملتزمة ، فهى ابنة أبى الفضل ، وتلقت على يديه العلم والحكمة ، ونزعت إليه فى كثير من صفاتها الخلقية ، إنها

تختلف عن صورة زبيدة فى رواية « غادة رشيد » ، والتى هى صورة الجمال الجسدى ليس غير ، وكأنها تمثال من المرمر لا يثير سوى الغرائز ، أما سمية فقد كانت « تبدو للناظر من رقتها ولينها ، كأنها قارورة من قوارير الزينة ، مصنوعة من البللور الهش ، تتصدع من أهون رجة ، وتتكسر من أيسر صدمة ، غير أنها تنطوى على شجاعة فى القلب ، وقوة فى الإرادة ، تظهران عند الشدائد والملمات ، فإذا قارورة الزيت هذه ليست من رقيق البللور ، بل من أصلب المعادن كلها ، من الماس » .

ومن هنا تبدو شخصيتها قوية وفعالة ، هى امتداد لصورة الصحابيات ، ممن تحدثت عنهن الرواية ، فى حوار بين أبى الفضل وشجاع (ص ٢٧١) ، يؤكد فيه شجاع على دور الصحابيات فى معركة الجهاد ، وأن هذا الدور كان لا يقف عند حد تضميد الجرحى ، أو تشجيع المجاهدين ، أو تقديم الخدمات ، بل كان يصل إلى حد المشاركة الفعلية فى ميادين القتال .

وقد ظلت هذه الصورة الفعالة لسمية ، منبثة خلال الرواية من أولها إلى آخرها فهى تقدر فى زوجها شجاع دفاعه عن العقيدة ، وهى تكشف الخونة ، وتتجسس لصالح المسلمين ، وتتدرب على شئون القتال ، وتنتهى الرواية وهى فى موقف إيجابى تستل فيه سيفا ، وتطعن العبد الذى حاول أن يقتل زوجها ، ولا تتركه حتى يتحول إلى جثة باردة .

ومن هنا اتخذت قصة الحب فى تلك الرواية بعدًا آخر ، فهى لم تعد مقصودة لذاتها ، ولما تثيره من متعة وتسلية ، وإرضاء للعواطف والغرائز ، بل أصبحت تدور فى إطار من التقاليد العربية الإسلامية ، فسمية ترضى بالزواج من شجاع ، حين سمعته وهو فى مجلس أبيها ، يدافع عن العقيدة ، وهى تخلص له بعد الزواج ، وتسانده فى جهاده ضد الشر والخونة . .

وقد غير هذا البعد من العناصر التقليدية لقصة الحب ، فالخيانة والدسائس أخذت مفاهيم جديدة ، إن العاشقين قد تزوجا ، وهما معًا قد أخلصا للعقيدة ، فاختفت الوشاية والمناورة بمعناهما التقليدى عند زيدان، وأصبح الخائن هو من يخون العقيدة ، يسارع الزوجان بالوقوف ضده ، حتى لو كان أبا أو صهرا .

٤-٤

ذكرنا أول هذا الكلام إن بطل الرواية ، ليس هو شجاعًا ، ولا نور الدين ، ولا صلاح الدين ، ولا غيرهم ممن يمثلون البطولة الفردية ، وأكدنا أن البطل الحقيقى فى تلك الرواية هو العقيدة التى تحرك الشخصيات ، وتقف وراء ردود الأفعال ، أو بعبارة أخرى : إن البطولة الجماعية هى سمة تلك الرواية .

دار حوار فى أوائل الخمسينيات من هذا القرن ، فجره كتاب « فى الثقافة المصرية » ، حول البطولة الفردية والبطولة الجماعية فى الرواية ، وقد أدان الكثيرون ، وخاصة بعد المد الشيوعى ، البطولة الفردية ، ورأوها نتاجا للمجتمع البورجوازى الرأسمالى ، الذى يقوم على الأنانية والحرية الفردية ، وفى مقابل ذلك أكدوا على البطولة الجماعية ، التى تعلى من روح الجماهير ، ومن ديكتاتورية الطبقة العاملة ، وضربوا أمثلتهم على ذلك من واقع الأدب الروسى فى ظل الواقعية الاشتراكية ، ومن الأدب العربى الذى سار على درب الواقعية الاشتراكية ، وأشادوا بنوع خاص برواية « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى ، وفضلوها على الكثير من روايات نجيب محفوظ ، ولم يكن منطلقهم الكشف عما تحويه هذه الرواية من قيم فنية ، ولكن فقط لأنها تحرك الفلاحين فى مجموعات ، تثور ضد « المأمور » رمز السلطة .

ولكن رواية « سيرة شجاع » تقدم صورة للبطولة الجماعية ، التى لا تحاكى الرواية الروسية ، ولا تنطلق من الواقعية الاشتراكية ، ولكنها تعتبر امتدادا لروح التاريخ الإسلامى ، والشخصيات فى تلك الرواية لا تسعى إلى الإعلان عن نفسها ، ولا إلى التركيز على تطلعاتها الفردية ، إنها دائما تحاول أن تحرك الجماهير ، وهى لا تخاطب فى تلك الجماهير غوغائيتها ، ولا تثير فيها روح الحقد ، ولا تحاول أن تسيطر عليها خلال وعى زائف ، ولكنها تخاطب فى تلك الجماهير عقيدتها ، وتثبت فيها صفات التعاون والحب ، وتغرس فيها وعيا حقيقيا ، ينميه أبو الفضل وجماعة المصلحين .

وقد حفلت الرواية بالإشارة إلى الروح الجماعية ، والتركيز على المقاومة الشعبية ، أبو الفضل ينبه أسد الدين إلى الاعتماد على قوة الشعب (ص ١٦٥) ، وأسد الدين بدوره يستثير هذه القوة ، ويوجهها ضد الإفرج (ص ١٧٠) ، وشجاع يتجه نحو المقاومة الشعبية ، ويشكل فرقا قتالية من الشعب ، مرة يسميها فرقة الفتيان المصريين ،

وثانية فرقة الفسطاط ، وثالثة فرقة الموت ، وغير ذلك مما يمثل روح المقاومة الجماعية فى تلك الرواية ، وهى روح تعمل من أجل العقيدة ، ويسيرها المبدأ ، وليست روحا حاقدة تعمل من أجل البطن ، وإشباع الغرائز ، وحب السيطرة والقتال ، وفرض ديكتاتورية الطبقة العاملة .

٤-٥

ابتداء من السفر الثالث فى الرواية ، أخذ المؤلف يتحدث عن العهد الجديد ، وهو يعنى بذلك الدولة الجديدة ، التى أسسها فى مصر أسد الدين ، وابن أخيه صلاح الدين الأيوبى ، بعد أن قضيا على النفوذ الفاطمى ، واستفزا قوة الشعب ، وشكلا الأسطول المصرى ، ومهدا السبيل بذلك لاسترداد بيت المقدس .

ومن هنا أخذت المفردات تتوالى لتعبر عن تلك الروح الجديدة ، التى تتمثل فى المقاومة والبناء والتغير ، وتواردت مفردات من مثل : الثورة - الشعب - العهد الجديد - الرخاء - جيش - إصلاح - مجاهد - مناضل - قوة - أسس - أغاث - استقلال .

وتأتى النهاية فتؤكد هذه الروح النضالية ، حقا هى نهاية مأساوية ، تنتهى بقتل الأبطال أو جرحهم أو القبض عليهم ، وهى بذلك تشبه النهاية فى مآسى شكسبير ، التى يقتل فيها الأبطال أو ينتحرون ، ولكن هذا من باب الشبه فى الظاهر فقط ، وحقيقة الأمر أن النهاية فى رواية باكثير هى من باب المعارضة للنهاية فى مآسى شكسبير ، لأن المأساة فى « سيرة شجاع » محكومة بروح التاريخ الإسلامى ، وملونة بملحمة الصراع بين الخير والشر ، فالأبطال فيها لا ينتهون مقابل لاشئ ، ولكنهم ينتهون فداء للمبدأ ، وانتصارا للخير ، إن شجاعًا يجابه أباه ، ويقف ضد نوازعه الشريرة ، ويفقد الأب صوابه ، ويأمر العبد بقتل ابنه ، وتتدخل سمية وتطعن العبد طعنة قاضية ، وينتهى مصير الأبطال فى ملحمة الصراع بين الخير والشر ، ولكن بعد أن تشير الرواية إلى طريق الخير ، وتجعل شجاعًا يلفظ نفسه الأخير ، وهو ينظر بعين المستقبل ، ويتطلع إلى ابنه فى الغيب ، ويهتف بشعار « الله أكبر »

٤-٦

استفز باكثير عبقرية التاريخ مضمونا ، ولكنه لم يستطع أن يستفزها شكلا ، فباح التراث ببعض أسراره ، وأخفى عنه بعضها الآخر ، ووقع تحت قبضة النزعة التوفيقية ،

فجعل يقدم رجلا ويؤخر الأخرى ، مما كان له أثر على البنية الفنية فى الرواية نتبينه على النحو الآتى :

أ - التمسك بالمنهج التاريخى ، الذى يقوم على عرض التاريخ ، فى تسلسل زمنى ، يرتبط بحكاية ، لها بداية ونهاية .

ب - صورة العهد القديم الذى يسعي الأبطال للقضاء عليه ، أكثر سيطرة على بنية الرواية ، من صورة العهد الجديد .

ج - صورة الشخصيات التى ترمز إلى الشر (شاور مثلا) ، أكثر حضورا من صورة الشخصيات التى ترمز إلى الخير (شجاع مثلا) .

د - إجهاض إمكانات الشكل التاريخى ، من سرد وشعر ونزعة تعليمية .

هـ - وفي الوقت نفسه لم تتطور قدما ، إمكانات الشكل التقليدى ، من حوار وصراع وتمثيل للموقف .

٧-٤

الشكل الفنى فى عالم الأدب ، يتخطى الحدود الزمنية ، فهو ليس نتاج جيل معين ، ينتمى إلى فترة تاريخية معينة ، ولكنه نتاج الأجيال جميعها ، ويعبر عن القاسم المشترك فى رؤيتها للوجود والإنسان . لقد ظلت القصيدة العربية القديمة ، تفرض بنيتها ، منذ العصر الجاهلى ، وحتى العصر الحديث ، ومرورًا بالعصور المختلفة ، لأنها بنية لم تأت من فراغ ، بل أتت تعبيرا عن رؤية الأجيال مجتمعة على مدى العصور التاريخية .

والأمر قد يكون غير ذلك مع المضمون ، لأنه يمثل المادة الأولى قبل أن تتشكل فى القالب الفنى ، ومن هنا يمكن أن تخضع لفترة زمنية محددة ، ويمكن أن تكون من نتاج جيل واحد ، محدود بزمن تاريخى ، له بداية وله أيضا نهاية .

إن إنجاز باكثير فى رواية « سيرة شجاع » يتمثل فى المضمون دون الشكل ، ومن هنا وقعت هذ الرواية تحت قبضة « التسلسل التاريخى » ، وتحولت إلى رصد لتاريخ حياة « شجاع بن شاور » ، بداية من الصراع بين شاور وضرغام فى السفر الأول ، وحتى مقتل شجاع فى السفر الثالث والأخير ، ومرورا بمراحل حياة شجاع المختلفة ،

وهو يتزوج من سمية ، وهو يحارب العهد القديم ممثلا فى الخلافة الفاطمية ، وهو يؤيد العهد الجديد ممثلا فى الدولة الأيوبية .

إن مفهوم باكثير لكلمة « السيرة » ، التى وردت فى عنوان الرواية ، إنما هو مفهوم تاريخى ، أكثر منه مفهوما فنيا ، فالسيرة عنده تعنى ذلك المعنى الذى فهمه لها القدماء ، من أمثال ابن هشام ، وهو معنى يتابع سيرة النبى ، أو الصحابة ، أو التابعين ، أو غيرهم من رجال التاريخ البارزين ، ويترجم لحياتهم منذ البداية وحتى النهاية .

وهو معنى يختلف عن مفهوم السيرة فى الأدب الشعبى ، وهو مفهوم يتخطى الحواجز الزمنية ، ويجمع بين شخصيات تنتمى إلى عصور مختلفة ، عنترة مثلا ، فى سيرته الشعبية ، يتحول إلى بطل إسلامى ، ويحارب الفرنجة ، لأن الفنان الشعبى لا يهدف إلى تأريخ حياة ، ولكنه يهدف إلى الرؤية المشتركة ، التى تواطأت عليها الأجيال المختلفة .

إن مفهوم السيرة عند الفنان الشعبى ، أقرب إلى عالم الفن منه إلى حقائق التاريخ ومن هنا اكتسب حرية أكبر ، فهو يخترع الأحداث ، وهو يفيض فى الخيال ، وهو يبدع عناصر فنية ، تعمل فى مجموعها على خلق هذا الجو الملحمى ، الذى ينتزع القارئ من صرامة الواقع ، وينقله إلى عالم من الخيال ، يحقق فيه مالم يستطع أن يحققه فى دنيا الواقع .

ولكن باكثير فهم من السيرة معناها التاريخى ، وتمسك بالتسلسل الزمنى فى حياة الأبطال . ولم يستطع أن يغامر فى أجواء السيرة بمعناها الملحمى ، الذى يقوم على تشكيل واقع جديد ، يقوم على عنصر الخيال ، والمبالغة فى الخطوط ، واحتدام الصراع بين الخير والشر .

٨-٤

الرواية إذن تتابع سيرة شجاع بالمفهوم التاريخى ، وهى حريصة على تغطية المراحل الحياتية ، حتى لو أدى ذلك إلى أن تقف الرواية عند مرحلة العهد القديم ، أكثر مما تقف عند مرحلة العهد الجديد .

إن حياة شجاع تنتهى زمنيا ، قبل أن يبسط صلاح الدين نفوذه ، ويسترد بيت المقدس ، ويرفع شعار « الله أكبر » ، ومن هنا نرى فى الرواية ، خضوعا للمنهج

التاريخى ، تقف كثيرا عند تصدع القديم ، فتصور الخلاف على الحكم ، والنزاع بين شاور وضرغام ، ومؤامرات القصر ، وخيانات ابن الخياط ، وتدخل الإفرنج . ولا تقف عند الجديد إلا فى الأسطر الأخيرة ، وعلى هيئة حلم لشجاع ، وهو يحتضر يتخيل فيه ابنه يقود جيش التحرير ، ويرفع شعار « الله أكبر » .

وتلك نتيجة من نتائج سيطرة المضمون ، تؤدى إلى أن الرؤية تضع الأستار الحديدية للحواجز التاريخية ، وكل مايسطيعه الكاتب حينئذ أن يرنو بخيالاته وراء هذه الحواجز ، متطلعا إلى الفجر الجديد .

٩-٤

- ولكن أنت ياسيدى سيصمك الناس بالخيانة .

- لأن يصمنى الناس بالخيانة ، والله يعلم حسن نيتى ، خير لى من أن يحسبونى بطلا ، وأنا عند الله خائن .

فسكت شجاع مليا ، كأنما ألقمه شاور حجرا ، ثم عاد فقال :

- لكن لو أمكنك إرضاء الناس أيضا ، كان أفضل . ألا تجد يا سيدى مخلصا من قتال هؤلاء المسلمين .

فغضب شاور حينئذ وقال له :

- إن شئت أن تقاتل معهم ، فاذهب إليهم ، إنى على يقين من أمرى ، والله مطلع على سرى . فما أبالى ما يقول الناهى ، ولا أبالى أن تكون أنت معى أو على ، سأعتبرنى قد فقدتك يوم فقدت طيئا وسليمان ، وكأن ضرغاما قد ذبح أبنائى الثلاثة فما لبث شجاع أن استعبر وقال :

- كلا يا سيدى ، سأكون معك ، حاشاى أن أتخلى عنك ، والله يغفر لى ولك وللمسلمين جميعا » .

تلك عينة من نوعية الحوار ، الذى يتوارد فى ثنايا الرواية ، بين شاور وابنه شجاع ، ويبدو فيه شاور مسيطرا ، لماحا ، بعيد الغور .

أما صورة شجاع خلال الرواية ، فهى تبدو ساذجة ، فحين تلم به المواقف فأنه ينطرح فى حجر أمه ويبكى كالطفل (ص ١٦٧) ، أو يضطرب ثم يستسلم ويستكين

(ص ٢٨٠) ، وهو لا يستطيع أن يدرك غور والده ، ولا أن يتفهم إشاراته ، ولا يفيد من تجاربه معه ، فهو دائمًا مخدوع ، حسن الظن به ، يكرر معه نفس الأخطاء .

وليس الأمر يقف عند حد المقارنة بين شاور وشجاع ، بل هو يتعداه إلى بقية شخصيات الرواية ، إن شخصية شاور تبدو أكثر حضورا حتى من شخصيات تاريخية بارزة ، مثل نور الدين ، وشمس الدين ، وصلاح الدين .

فالرواية من أولها إلى آخرها ، تمتلئ بحضور قوى لشاور ، فهو يخادع ، ويتآمر ، ويتولى الوزارة ، ويتعدى على أعدائه ، وهو دائمًا فى حركة لا يهدأ ، مرة يتصل بالإفرنج ، وأخرى يتصل بنور الدين ، وهو على أى حال يدافع عن مواقفه ، ويسيطر على كل من حوله ، بمن فيهم الخليفة الفاطمى نفسه ، حقا هو يسقط فى النهاية ، ولكن القارئ لا يصل إلى ذلك ، إلا بعد أن يكون قد تشبع بشخصيته ، وامتلأ بمواقفه وحضوره .

١٠-٤

كان باكثير هو الوحيد بين كتاب عصره ، المهيأ لاقتحام ميدان الشكل التاريخى ، فهو قد حفظ القرآن الكريم منذ الصغر ، وهو قد تثقف ثقافة تراثية عميقة ، وهو قد استفز عبقرية التاريخ فى جانبه المضمونى .

ومن هنا نراه قد وقف عند عتبات هذا الشكل التاريخى ، فهو يكثر من عنصر الوصف والسرد (انظر الصفحات : ٧ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٩ ، ٥٠ ، ٧٠ ، ١١٠ ، ١٢٧ ، ١٣٥ ، ١٤٩ ، ١٩٥ ، ٢٠٨) . وهو كذلك يتكئ على عنصر التسجيل والوثائق ، ويشير إلى البيانات والبلاغات والمنشورات (انظر الصفحات : ١٦ ، ١١٥ ، ٣٠٨) . وهو فى كل ذلك يستخدم لغة جزلة ، تعتمد على تراكيب القدماء ، ويقتبس من القرآن الكريم (انظر الصفحات : ١٧ ، ٢٥ ، ٥٢ - ٧٣ ، ٧٩ ، ١١٩ ، ١٣٤ ، ١١٨ ، ٢٠٧ ، ٢٨٢ ، ٣١٨ ، ٣٢٦)

ولكن كل هذه الإمكانات لم تتطور حتى غايتها ، لأن المؤلف لم يقصد إلى الشكل التاريخى عن وعى ، وإنما هى أشياء تواردت كإسقاطات من ثقافته التراثية ، فبدت نافرة لم توظف فى البنية الفنية ، وجاءت لغته ثابتة لم تتطور من حال إلى حال ، إنها هى هى ، سواء كانت لغة نجوى ، أو حوارٍ ، أو صراعٍ

ومن هنا أدان النقاد فى عصره مثل هذه الإمكانات ، ورأوها إخلالا بالبنية الفنية للرواية . ولعلهم محقون فى ذلك إلى حد كبير ، لأن باكثير اختار أن يقدم كل ذلك ،

خلال الرواية التاريخية التى تقوم على تقاليد الشكل الأوروبى ، والتى تضيق بالسرد ، وتدخل المؤلف ، والاقتباس ، والنزعة التعليمية ، واللغة الرصينة ، وطرق التسجيل ، وترى فى كل ذلك حدا من . عنصر المشاكلة للواقع ، الذى يتطلب من الرواية أن تتحدث عن نفسها ، ولا تدع أحدا يتحدث عنها ، حتى لو كان المؤلف نفسه .

١١-٤

يقول باكثر (ص ٧٩) :

« وبدأ شجاع يناجيها ، فتجيبه هى فى حياء واقتضاب ، واستمر يناجيها فأخذ لسانها ينطلق شيئا فشيئا ، وماهى إلا لحظات حتى اطرد الحديث بينهما ، وتسلسل ، وعجبا كيف استطاعا أن يتحاورا كل هذا الحوار ، وقد كانا يظنان منذ قليل أن ليس بينهما شىء يقال » .

هنا إمكانية أن يتحول هذا الموقف السردى ، إلى حوار بين الشخصيتين ، ولكن المؤلف يجهضه بالحديث عنه ، دون أن يتركه ينمو ، ويتحدث عن نفسه .

ويقول فى موضع ثان (ص ٢٤٠) :

« وبينما كان العهد الجديد ماضيا فى طريقه من إصلاح إلى إصلاح .. إذا مقالة سوء سرت بين الناس ، فتهامسوا بها برهة ، ثم أخذوا يلغطون إلا من عصم الله » وهنا إمكانية أيضا أن يجسد هذا اللغط ، خلال حوار يدور بين عامة الناس ، ولكن باكثير يجرد هذا الموقف ، من كل خصوبته ، ويحوله إلى وصف من إنشاء المؤلف .

ويقول فى موضع ثالث (ص ٢٧٧) :

« وتنازع قلبه عاطفتان متناقضتان ، إحداهما ترغب فى اكتشاف سر أبيه ، والأخرى تشفق أن تطلع منه على مكروه ، فقرر بعد لأى أن يعمد أولا إلى مناقشة أبيه فى شأن العهد الجديد ، لعله يستطيع أن يغير رأيه » .

وهنا إمكانية لكى يحتد الصراع داخل شجاع ، وأن يعمق المؤلف من أبعاده ، ويحلل نوازعه ، ويصور تضارب مشاعره ، ولكن كعادته يجهض كل ذلك بالوصف والسرد.

وغير ذلك من إمكانات ، يمكن أن تنمو من خلالها الرواية التقليدية ، وأن تتحول إلى حياة ماثلة قد تفوق الحياة الواقعية ، ولكن المؤلف يجهض كل ذلك ،

كما أجهض من قبل إمكانات الشكل التاريخى ، ويقع تحت إصر النزعة التوفيقية ، فلا هو أخلص للشكل التاريخى واستغل إمكاناته ، ولا هو أيضًا أخلص للشكل الأوروبى واستغل إمكاناته .

٥

تقع رواية « واسلاماه » تحت إصر التسلسل التاريخى ، فهى تتبع تاريخ حياة قطز ، منذ أن كان نطفة فى ظهر والده ، حتى علا نجمه ، وأصبح سلطانا على مصر .

إن الفصول الأربعة الأولى ، تتعرض لجهاد جلال الدين (خال قطز) ضد التتار ، وقد استنجد بخلفاء بغداد فلم ينجدوه ، ومن هنا أخذ يحارب ملوك الإسلام ، ويسقط دولهم وينكل بهم ، فانتقم الله منه ، وهزمه التتار ، وأسروا ابن أخته (قطز) ، وابنته جهاد ، وباعوهما فى سوق الرقيق ، واختلط عقل جلال الدين ، حتى أصابه سهم من رجل كردى مجهول ، كان جلال الدين قد قتل شقيقه فى إحدى معاركه ضد الممالك الإسلامية .

ويتابع باكثير منذ الفصل الخامس ، قصة محمود (قطز) وجهاد (جلنار) ، بعد أن بيعا فى سوق الرقيق ، وخلال تعبيرات تغرى بالسرد والتاريخ ، من مثل : « مات جلال الدين ، ولم يعلم عن محمود وجهاد ، إلا أنهما اختطفا فبيعا لأحد تجار الرقيق بالشام ، أما كيف اختطفا ، وماذا لقيا بعد ذلك ، فبقى سرا مكتومًا عنه إلى الأبد ، وتفصيل ذلك ... » ، « ومرت السنون سراعا ، وتوالت الأحداث تترى ، وانقضت لهما فى بيت الشيخ غانم المقدس عشرة أعوام أو تزيد ، نميا فيها وترعرعا حتى بلغ قطز مبلغ الرجال ، وبلغت جلنار مبلغ النساء » .

وابتداء من الفصل الثانى عشر ، أخذ نجم قطز فى الظهور ، فقد أنعم عليه الخليفة بلقب نائب السلطة ، وزوجته شجرة الدر من وصيفتها جلنار ، ثم بعد ذلك يخلع الخليفة ، ويصبح سلطانا ، ويستعد لملاقاة الصليبيين والتتار .

كان من الممكن أن تنتهى الرواية عند الفصل الرابع عشر ، وقد انتصر قطز فى عين جالوت ، ورفع راية الإسلام ، وأخذ يستمطر الرحمة على الشهداء ، وهو يتلو قول الله تعالى ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴾ .

ولكن التسلسل التاريخى يفرض على المؤلف فصلين ، فيضيف الفصل الخامس عشر ، ليرصد جهاد قطز فى الشام ، وهو يقضى على فلول التتار ، ويضيف الفصل السادس عشر والأخير ، ليسجل نهاية حياة قطز على يد صديقه بيبرس .

١-٥

ولا يظن القارئ خلال هذا العرض ، أن البطل الرئيس فى الرواية هو قطز ، لأن « العقيدة ، هى التى تمثل البطولة الحقيقية ، ومن هنا لم يكن عنوانها « قطز » ، ولم تكن من رواية الشخصيات ، التى تعنى بالكشف عن البطولة الفردية . إن عنوان الرواية كان « وا إسلاماه » ، إشارة إلى هذا الشعار الذى كان يردده المسلمون ، فى معاركهم ضد الصليبيين وضد التتار .

فالرواية إذن تكشف عن البطولة الجماعية ، التى تسيرها العقيدة الإسلامية ، وفى ظل هذا الوضع ، أتخذ « عالم الدين » صورة مستمدة من أنظومة التاريخ الإسلامى ، التى سبق أن شرحناها فى تمهيد الكتاب الثالث « نحو وسطية معاصرة » ، والتى يلعب فيها أهل الحل والعقد ، واسطة العقد بين العامة من ناحية ، والخاصة من الناحية الأخرى ، فيقومون بتوجيه العامة ونصح الخاصة .

وتلك هى وظيفة عالم الدين فى روايات باكثير ، كما نراها ممثلة عند أبى الفضل فى رواية « سيرة شجاع » ، وعند أبى البقاء البغدادى فى رواية « الثائر الأحمر » ، وعند عز الدين بن عبد السلام فى رواية « وا إسلاماه » .

إن عز الدين بن عبد السلام مثال بارز ، يجسد دور عالم الدين فى ظل الأنظومة الإسلامية ، فهوالذى يقف وراء سلوك قطز ، ينصحه ، ويقدم له الفتاوى الشرعية ، ويبصره بالعواقب ، ومن هنا نجحت رسالة قطز ، ولم تنحرف نحو الاستبدادية والمجد الشخصى ، واستطاع أن يقضى على التتار وعلى الصليبيين ، وأن يهيئ لقيام إمبراطورية إسلامية عظيمة ، يتعايش فيها الفكر والسيف جنبا إلى جنب .

إن صورة عالم الدين فى رواية باكثير ، مغايرة للصورة التى تواترت عند طه حسين ، وأمثاله ممن ساروا على النسق الأوروبى ، وسخروا من عالم الدين وسموه « رجل الدين » ، إشارة إلى احترافه للدين ، كوظيفة يستغلها الساسة فى تخدير العامة وإخضاعهم للسلطة .

وهذا الاختلاف إنما يأتى من وضعية هذا الرجل فى الأنظومتين ، فهو فى الأنظومة الأوروبية انحرف إلى وظيفة رجل دنيا ، يستغل الدين لمصالحه ومصالح طبقته ، مما جعل المفكرين والأدباء يصورون هذا الرجل فى صورة منفرة ، تحول الدين إلى أفيون للشعوب ، والأمر يختلف كثيرا مع وضعية « عالم الدين » فى ظل الأنظومة الإسلامية ، فهو كما ذكرنا فى الكتاب السابق يمثل الحلقة الوسطى ، التى تربط بين طبقة الحكام وطبقة المحكومين ، ولولاها لتاهت كل من الطبقتين مما يصيب الأنظومة فى عمودها الفقرى .

٢-٥

ولكن باكثير صب مضمونه فى قالب الشكل الأوروبى ، فكان أن وقع تحت قبضة النزعة التوفيقية ، التى انتهت إلى انتصار الشكل الأوروبى على حساب المضمون الإسلامى .

ولم يكن الانتصار للشكل الأوروبى ، فى صورته التى انتهت عند كبار المبدعين وحددها كبار النقاد . بل كان فى صورته الهابطة و التى انتهت عند جورجى زيدان ، وتشكلت من مزيج من التأثيرات الشعبية ، والرواية المترجمة ، والرواية البوليسية ، مما ألقى بظلاله على رواية « وا إسلاماه » ، وانعكست على بعض الظواهر الآتية :

١- قصة الحب .
٢- نبوءة المنجم .
٣- تأثير شيكسبير .
٤- شحوب البديل .

٣-٥

إن قصة الحب بين محمود وجهاد تحتوى على الكثير من تأثيرات زيدان ، فهما من بيت ملكى ، ومن أسرة نبيلة ، وقد وقعا تحت الأسر ، سمى الأول باسم قطز ، وسميت الأخرى باسم جهاد ولكن الله يهيئ لهما تابعا أمينا ، يحرص عليهما ، أو على حد تعبير المؤلف « يرعاهما رعاية بالغة ، ولا يألوا جهدا » ، وغير ذلك من عناصر قد تواردت من قبل فى روايات زيدان ، وفى السير الشعبية ، وتدور حول العاشقين ، والتابع الأمين ، والعناية بالبطل ، والمرأة التى تتلثم فى زى فارس حتى تنقذ زوجها ، وهى عناصر فى عمومها تتسم بالمبالغة ، والمفاجآت ، ودور الصدفة .

٤-٥

تنبأ العراف بأن الأمير محمود (قطز) ، سوف يهزم التتار هزيمة ساحقة ، وسيصير فى النهاية ملكا عظيمًا ، وقد تألم جلال الدين لهذه النبوءة ، فقد كان يطمع أن يكون الملك فى ولده ، أما فى ولد أخته فلا ، وهم بقتل الغلام ، لولا أن الأمير ممدود والد قطز يذكره بأنه لا يعلم الغيب إلا الله ، وبأن المنجمين يكذبون ، وبأن الملك لن يخرج بأى حال من آل خوارزم .

وعلى الرغم من أن المؤلف يشكك فى نبوءه العراف ، خلال تعبيرات تعنى أن الأمر بيد الله ، إلا أن هذه النبوءة تفرض سطوتها على أحداث الرواية . وتتحقق فى النهاية ، ويصير قطز ملكا عظيما ، وهى من تأثير الروايات المترجمة التى تعطى للقدر بمعناه الإغريقى ، قدرا من السطوة ، لا ينفع فى رده ذكاء ، ولا اجتهاد ، ولا دعاء ، ولا عبادة .

٥-٥

باكثير له ثقافة إنجليزية واسعة ، فهو قد تخرج فى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة ، وهو على معرفة جيدة بشيكسبير ، ترجم له ، وكتب على غراره .

وقد ألقى شيكسبير بظلاله على هذه الرواية ، ويمكن أن نشير من باب المثال إلى موقفين ، أحدهما يتمثل فى ظهور الموتى للأحياء ، والثانى يتصل فى النهاية المأساوية لأبطاله .

فقد ظهر خوارزم لابنه جلال الدين ، كما ظهر الأب لابنه فى مسرحية هاملت ، مع فارق يعكس الخلفية الثقافية عند كل كاتب ، فالأب يظهر عند باكثير ليوبخ ابنه على ما فعله بالمسلمين ، ويهديه إلى الطريق القويم ، أما عند شيكسبير فهو يظهر ليدفع به نحو الانتقام من عمه ، الذى قتله ، وتزوج الملكة ، وجلس على العرش من بعده .

وغالبا ماينتهى مصير الأبطال عند باكثير إلى نهاية مفجعة ، كتلك النهايات التى نراها فى مآسى شيكسبير ، إن جلال الدين يصاب فى النهاية بالجنون ، وإن قطز تنتابه فى النهاية أحزان سوداوية ، يقول عنها المؤلف :

« طغى الحزن الجبار على تلك النفس القوية فوهنت ، وعلى تلك العزيمة

الماضية فكلت ، وعلى تلك الهمة الطائرة فهيض جناحها ، وعلى ذلك الرأى الجميع فانتقض غزله ، من بعد قوة أنكاثا »، .

٥-٦

لم يستنفر باكثير المضمون الإسلامى حتى غايته ، هو وقف عند حد مقاومة العدو الخارجى ، والهتاف بشعار « وا إسلاماه » ، والاستبسال من أجل العقيدة ، ولكنه لم يقدم البديل ، ولم يجعل دعوة عز الدين بن عبد السلام تفرض نفسها على الساحه كبديل ، وتتحول إلى أرضية للرواية ، تسمح « للعهد الجديد » بأن يفرض معالمه ، لقد شغلته الأنقاض عن البناء ، ومحاربة لصوص الظلام عن التطلع لتباشير الفجر الجديد .

٦

وتؤكد رواية « الثائر الأحمر » على المضامين التراثية أكثر من غيرها ، فهى تنتقد النظام الرأسمالى ، والنظام الشيوعى ، فى محاولة للتأكيد على النظام الإسلامى ، كبديل منتزع من التاريخ ، ويشبع حاجة الجماهير .

تتكون هذه الرواية من أربعة أسفار ، كل سفر يبدؤه المؤلف بآيات من القرآن الكريم ، تلخص محتواه .

فهو يبدأ السفر الأول بالآية الكريمة ﴿ وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا ﴾[1]

وهو فى هذا السفر يتحدث عن طغيان كبار الملاك ، وانصرافهم إلى الاحتكار والاستغلال ، ويبين أنواع الظلم التى يتعرض لها الإنسان فى ظل هذا النظام الفاسد ، مما دفع الكثيرين ، إلى الخروج على النظام والتمرد والسرقة والسطو .

وهو بذلك ينتقد النظام الرأسمالى ، وعلى الرغم من أنه قد بدأ هذا السفر بالآية الكريمة ، إلا أنه يدين النظام الرأسمالى من وجهة نظر الماركسية ويستخدم مفردات مثل البورجوازية وغيرها من كلمات كانت شائعة فى عصره ، فى ظل سيطرة النفوذ الشيوعى .

---

(١) سورة الإسراء : الآية ١٦ .

ويبدأ السفر الثانى بالآيتين الكريمتين ﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانسَلَخَ مِنْهَا فَأَتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ[١٧٥] وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴾[١]

وهو هنا يشير إلى عبدان الذى هرب من ظلم الرأسمالية ، وانصرف إلى العلم ولكنه ، لظروف خاصة فى تربته الأولى وماعاناه من قسوة على يد زوجة أبيه ، وقع تحت سيطرة ميمون بن قداح .

ويفيض المؤلف فى شرح دعوة ميمون ، وفى دور اليهود ، ويركز على مبادئها الهدامة ، وخاصة التحلل والإباحية الجنسية ، ويوحى بالربط بينها وبين النظام الشيوعى فى العصر الحديث ، ويكرر مفردات العنف والقسوة ، ويبرز دلالة اللون الأحمر ، كما نرى فى عنوان « الثائر الأحمر » .

ويبدأ السفر الثالث بالآية الكريمة ﴿ إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَى وَيَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنكَرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ ﴾[٢]

وهذا السفر يكاد يكون تطبيقا عمليا للسفر الثانى ، فإذا كان عبدان يمثل الجانب النظرى للقداحية أو الماركسية ، فإن حمدان يحاول أن يطبق هذه المبادئ من خلال مجتمع القرامطة .

أما السفر الرابع والأخير فهو يبدؤه بالآيات الكريمة ﴿ وَاللَّهُ فَضَّلَ بَعْضَكُمْ عَلَى بَعْضٍ فِي الرِّزْقِ فَمَا الَّذِينَ فُضِّلُوا بِرَادِّي رِزْقِهِمْ عَلَى مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُمْ فَهُمْ فِيهِ سَوَاءٌ أَفَبِنِعْمَةِ اللَّهِ يَجْحَدُونَ ﴾[٣] ﴿ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً عَبْدًا مَمْلُوكًا لا يَقْدِرُ عَلَى شَيْءٍ وَمَنْ رَزَقْنَاهُ مِنَّا رِزْقًا حَسَنًا فَهُوَ يُنفِقُ مِنْهُ سِرًّا وَجَهْرًا هَلْ يَسْتَوُونَ الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لا يَعْلَمُونَ[٧٥] وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً رَجُلَيْنِ أَحَدُهُمَا أَبْكَمُ لا يَقْدِرُ عَلَى شَيْءٍ وَهُوَ كَلٌّ عَلَى مَوْلاهُ أَيْنَمَا يُوَجِّهُّ لا يَأْتِ بِخَيْرٍ هَلْ يَسْتَوِي هُوَ وَمَنْ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَهُوَ عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ ﴾[٤]

---

(١) سورة الأعراف : الآيتين ١٧٥ ، ١٧٦ .

(٢) سورة النحل : الآية ٩٠ .

(٣) سورة النحل : الآية ٧١ .

(٤) سورة النحل : الآيتين ٧٥ ، ٧٦ .

وباكثير فى هذا السفر الأخير يقدم تجربتين عمليتين ، كبديل للنظام الرأسمالى الفاسد كما شرحه فى السفر الأول . وهما تجربة حمدان ممثلة فى القرامطة ، والأخرى ممثلة فى تجربة أبى البقاء البغدادى والتى تقوم على مبادئ إسلامية .

ويوازن باكثير بين التجربتين : تجربة تقوم على أفكار خارجية يلعب فيها اليهود دورا كبيرا ، وتعتمد على التآمر والعنف والإباحية ، وهو بذلك رمز إلى النظام الشيوعى .

أما التجربة الأخرى فهى تقوم على التراث ، وتخاطب الجماهير ، وتقوم على قدر كبير من التعاطف بين الأغنياء والفقراء ، دون استغلال وأنانية من جانب ، ودون حقد وعنف من الجانب الآخر ، وهو يرمز بذلك إلى الحل الإسلامى .

وينحاز باكثير إلى الحل الإسلامى ، ويجعل حمدان فى النهاية يدرك خطأه ، ويزيل الستار الذى كان يمنع الجماهير من أن تتخذ قرارها ، وفعلاً تندفع الجماهير متخطية الستار الحديدى ، ومنحازة إلى أبى البقاء البغدادى . ويسقط النظام الشيوعى فى رواية باكثير قبل أن يسقط على أرض الواقع .

ويقتنع حمدان نفسه بتجربة أبى البقاء البغدادى ، ويهمز جواده ميممًا نحوه ، وفى طريقه يلتقى بصديق قديم له ، ويدور بينهما حوار يصممان فيه على السير نحو أبى البقاء البغدادى ، وتنتهى الرواية بهذا السطر الأخير :

« ومضى الصديقان القديمان فى طريقهما حتى حجبهما الظلام » .

١-٦

ولكن النزعة التوفيقية تلقى بظلالها على الرواية خلال المظهرين الآتيين :

أ - فهى تركز على التجارب الفاشلة ، أكثر مما تركز على البديل الإسلامى المقترح .

ب - وهى تتردد بين الشكل العربى والشكل الأوروبى ، مما أفقد الرواية هويتها .

٢-٦

الرواية تطرح حلا نابعًا من الداخل ، وتصور هذا الحل على صفحاتها فى تجربة عملية تثبت نجاحها .

لكن لا يزال هذا الحل يطرح فى حذر وتردد .

فالبديل الآخر ، المتمثل فى الحلول الخارجية ، يخصص له المؤلف أكثر من فصلين ، وتكاد الرواية تكون وقفا على هذا البديل ، حقا ، إنها تنتهى بفشله ، ولكن بعد أن يعايشه القارئ خلال صفحات طويلة .

ويأتى الحل الإسلامى دون تفصيل . حقا هو حل مقترح ومفضل ، ولكن القارئ لايحس بحضوره ، فالمكان فى بغداد وما حولها غائم ، وصورة الثقافة العربية الإسلامية غير واضحة ، وتتحرك الشخصيات وكأنها معلقة فى الهواء ، دون جذور تمسكها ، سوى بضعة أفكار مطروحة حول حق الفقير فى المال .

وقد يقال إن كل هذا مطروح فى الكتب ، وإن النظرة الإسلامية متاحة لمن يطلب تفصيلاتها عند العلماء والفقهاء . ولكن هذا حق فى حقل الدراسات الأدبية التى تكفى فيها الإحالة إلى المصادر المعتمدة . أما العمل الروائى فهو شىء آخر يختلف عن ذلك ، هو يحاكى الحياة ، ويضاهى الموقف ، ويجسد الواقع ، ويصور الفكرة . هو باختصار يبعث الفكرة وكأنها معيشة فى الحياة . أما الإحالة والسرد والاعتماد على معلومات القارئ ، فهو يحيل العمل الأدبى إلى عظام معروقة ، تفتقد ماء الحياة .

وتأتى النهاية فتضعف من الإحساس بحضور البديل الإسلامى ، فهى تأتى خلال حوار مبتسر بين الصديقين ، يتحدثان عن أبى البقاء البغدادى ، ويصممان على الالتحاق به . ويأتى السطر الأخير فيزيد من تعمية هذا الحل . إن الصديقين قد عرفا طريقهما ، وهذا بداية الوجود الحقيقى ، وبداية الفرح والاستبشار ، والفن الروائى فى مثل هذه الحالة ، يملك الكثير من الإيحاء الوحيد الذى يجسد الشعور داخل الشخصية ، ولكن الإيحاء الوحيد فى السطر الأخير لم يجئ لصالح البديل المقترح ، فقد حجب الظلام الصديقين وهما يتجهان نحو أبى البقاء ، إن العثور على الطريق واليقين ، لا يتناسب مع حالة الظلام والتردد والتوجس .

إن الموقف يركز على نقل البديل المستورد ، ويستهلك طاقته فى الوقوف ضد هذا البديل ، هو لم يتخلص بعد من الشراك ، ولا يزال يبدو فى فلك الآخر ، حقًا هو ينتقده ولكن لا يستطيع الخلاص منه ، أو لعله ، لا شعوريا ، لايفكر فى الخلاص منه ، إنه موقف متمرد أكثر منه موقفا ثوريًا ، يرفض الدخيل ، ولا يقدم البديل . أو بعبارة

أصح يقدم البديل فى صورة مترددة حذرة ، لا تفرض سلطانها علـى صفحـات الـورق ، إرهاصا بفرض هذا السلطان على أرض الواقع .

٣-٦

يقف باكثير فى منتصف الطريق مترددًا ، يخطو خطوة نحو الحل الإسلامى ولكـن يلوى عنقه إلى الوراء ، فالطريق مخوف ، وقطاعه ينبثون فى كل عطفة .

وقد انعكس هذا على بنيته الفنية فى مظهرين يرتدان معًا إلى جذور واحدة .

فهو لم يتملك بعد الشكل العربى ، ووقف عند حد المضمون ، وظن أن إنجازاته تتمثل فى بعض الاقتباسات التراثية ، وفى استخدام بعـض المفـردات الغريبـة ، التـى تصل إلى حد التقعر والتكلف .

والأمثلة على ذلك كثيرة نشير إلى بعضها :

« كانت هذه الأفكار تهدر فى رأس عبدان وهو يجوس خلال المزرعة » .

« فقال حمدان محتدا : لا حق لك أن تسخر بى فى قصر سيدى ، إنـى مـا أطلـب منه إلا أن يوصى العامل بالاهتمام بقضيتى وخلاه ذم » (ص ٥) .

« فمثله كمثل الريح تهب على سطح الماء ، دون أن تبلغ قـراره ، فتثـير أواذيـه ، وتتلاعب بأثباجه » .

« وإنه ليرى ابن الحطيم خاصة عنوانا لطغيان هذا السلطان ، فإذا نجح فـى هـدم هذا الجانب المشمخر من بنيانه ، فربما تيسر للناس أن يأتوا علـى سـائر جوانبـه مـن القواعد » .

« ياليتنى حملته لرشده ، ثم ألده عجلا يخور ، أو جروا يعوى ، أو خنوصًا يقبع » .

إن مثل هذه المفردات تأتى مقحمة ومتكلفة ، لا تندمج فى بنية الشكل العربى ، إنها مجرد ذرات ملقاة على الشكل الخارجى من باب الزخرفـة والـتزيين ، والشكـل العربـى بنيان متكامل ، تمثل اللغة جزءًا فيه ، يتفاعل مع التطعيمات الأخرى فى بنية متماسكة .

هذا هو المظهر الأول لموقف باكثير فى منتصف الطريق وقد انعكـس علـى بنيتـه الفنيه ، أما المظهر الثانى فيتمثل فى أنه اختار الشكل الأوروبى ، الـذى كـان سـائدا فى ذلك الحين بين أبناء جيله . وأعنـى بذلـك الشكـل التقليـدى ، الـذى يقـوم علـى

محاكاة الواقع ، فالشخصيات والمواقف والحوار وكل شيء في العمل الروائي يجب أن يتصف بالمثول والحضور ، لأنه باختصار هو واقع بديل .

ولكن باكثير لم ينجح في تملك هذا الواقع البديل ، أو هذا الشكل الذي يوهم بالواقع الحقيقي ، فقد أسرف في السرد التاريخي والحرص على الوقائع التاريخية ، فهناك مثلا أحداث كثيرة نقلها باكثير عن الأخبار التاريخية في عهد المعتصم ، وكان يكفي حدث منها للإيحاء بما يريد لولا حرصه على سرد التاريخ ، وكل هذا أثر على بنية هذا الشكل التقليدي ، فبدا الحوار متكلفا ، والتفصيلات كثيرة ، والحدث الروائي قليل . وكل هذا يعكس الموقف المتردد والحذر لباكثير ، فلاهو من أهل اليمين تماما ، ولا هو من أهل اليسار تماما ، ولكنه من أصحاب النزعة التوفيقية .