دراسات

فى النثر العربى الحديث

دراسات

فى النثر العربى الحديث

د. إبراهيم عوض

مكتبة الشيخ أحمد
منشية الصدر – القاهرة
١٤٣٨هـ – ٢٠١٧م

مظاهر التطور فى النثر العربى الحديث

الأسلوب:

مر النثر العربى فى العصر الحديث بألوان من التطور خَلّفَتْ وراءها مظاهر متعددة فى الأسلوب، وفى الفنون الأدبية، وفى المضمون، وغير ذلك. ونبدأ بالأسلوب، ومن مظاهر تطوره أن كثيرا من الألفاظ التى كانت منتشرة الاستعمال قبلا قد ماتت واحتلت مكانها ألفاظ أخرى لم يكن للعرب القدماء بها عهد. لقد اختفى مثلا كثير جدا من المفردات البدوية وما إليها، وجدّت ألفاظ أخرى كثيرة تتعلق بمكتشفات الحضارة والعلوم، إذ لم يعد قلم الأديب الآن يجرى بألفاظٍ مثل "هِرْكَوْلَة وعُطْبول وخِنْذيذ وقَيْصوم وأُثْفِيّة وشِمْراخ ونُؤْى وعَرْصَة ووظيف وثَفِنَة وذَبْل وظَلِيم وسِرْحان ووُكْنة وبَتّ وحَيْس ولُهَام ومَجْر ومُخْرَنْبق، وأَشْوَى وأَصْمَى وأَجَافَ. . .إلخ"، وهو كثير يُعَدّ بالآلاف. كما اختفت أيضا صيغ كثيرة مثل: "خِفّ (أى خفيف)، ونَجيّة (أى ناقة سريعة)، ونَعْدَاء (أى عَدْو)، وثَنْقَاد (أى نَقْد)، وغُيُوب (أى غِيَاب)، وخِياط (أى إبرة)، وعُقَام (أى عقيم)، ومحتظِر (أى صاحب حظيرة)، وحُسّانة (أى شديدة الحسن)، وطُوَال (أى طويل) . . . وهلم جرا" . ونفس الكلام يصدق على الأفعال، سواء منها الألفاظ أو الصيغ، مثل: "بَتَعَ، بَجَدَ، ثَحَجَ، دَئِصَ، شَتَرَ، فَحَثَ، تكأكأ، اثْبَجَرَّ، ابْذَعَرَّ، اسْلَنْطَأَّ، احْمَارَّ، تَدَهْدَى، اخْرَنْبَق، ضَحْجَرَ،

عَبْهَلَ، انْبَاعَ، تَلَجَّفَ، اسْبَطَرَّ . . .إلخ" . وبعض هذه التطورات ليست وليدة العصر الحديث، بل تمت قبل ذلك بوقت طويل أو قصير.

وفى المقابل دخلت العربيةَ آلافُ الألفاظ الجديدة، وبعضها مستعار من هذه اللغة الأجنبية أو تلك دون تغيير، مثل "أوكسجين وهيدروجين وسينما وراديو وتليفزيون ومُوتُور وميكروكروم وفِلْم وإنترنت وكمبيوتر وسوبر ماركت"، وبعض هذا المستعار قد تم تعريبه، أى إعطاؤه شكلا عربيا بإجرائه على وزن من أوزاننا الصرفية، مثل "التلفاز والتقنية والقرصان والبنزين و(حيوان) الرِّنّة و(حيوان) اللامَة والفَكْس، وتَلْفَنَ فلانًا (أى كلمه فى الهاتف) ومَنْتَجَ (بتعطيش الجيم، أى عمل الموتناج) وتَمَكْيَجَتْ المرأة (بتعطيش الجيم أيضا، أى وضعت مساحيق الزينة على وجهها) . . .إلخ" . وبعض ثالث تُرْجِم إلى العربية ترجمةً كـ"القطار والمذياع والمِرْنَاء والسيارة والباخرة والغواصة والدبابة والطيارة والحاسوب (أو الكاتوب كما أُوثِر أن أسميه) والهاتف والشطيرة والدارة وشمعة الاحتراق والكابح والتكييف والصحيفة والمجلة والمرْأَب والرأسمالية والاشتراكية والشيوعية والبِنْيَوِيّة والعَوْلَمة والخصخصة والتطبيع والرأى العام وتصادم الحضارات والكُتْلة الشرقية والكُتْلة الغربية والحرب الباردة والدُّبّ الروسى والتِّنّين الصينى والعمّ سام والتنويم المغناطيسى والتحالف الدولى والأصوليّة وألفاظ العقود كالعشرينات والثلاثينات والأربعينات"، وهو ما يصعب

تقصيه وإحصاؤه. وبالمناسبة فقد يكون للمعنى الواحد أكثر من لفظ، مثل: "تليفزيون/ تِلْفاز/ مِرْنَاء".

كذلك عرفت ألفاظنا اشتقاقات لا وجود لها فى الصرف العربى كما فى الكلمات التالية: "أَسْلَمَ أسلمةً، وتأَقْلَمَ تأقلُمًا، وتَمَرْكَزَ وتَمَدْيَنَ وتَمَحْوَرَ وتَمَفْصَلَ وشَكْلَنَ وعَقْلَنَ، ووحدوية وثوروية وتاريخانية وشكلانية، وبيضاوىّ وإسلاموىّ وفتحاوىّ". ويتصل بهذا أيضا التوسع فى ألفاظ المصدر الصناعى فى مجال المذاهب والأديان والاتجاهات الفلسفية والاجتماعية والأدبية وما أشبه، مثل: "الكونفوشيوسية والشنتوية والطوطمية والمحسوبية والتقليدية والرجعية والذرائعية والوجودية والماركسية والنازية والفاشية والصهيونية والمادية والمثالية والعقلانية والستالينية والناصرية والقومية والإنسانية والكلاسيكية والرومانسية والأسلوبية والأسطورية والبنيوية والشّعْرية والنجومية"، وهلم جرا. وفوق هذا لم يعد هناك كبيرُ تحرُّجٍ من النسب إلى "فَعِيلة" وصيغة الجمع كما هما، مثل: "طَبِيعِىّ وطَلِيعِىّ وغَرِيزِىّ وسَلِيقِىّ وبَدِيهِىّ"، و"أخلاقِىّ وجماهيرِىّ وطُلاّبِىّ وعُمّالِىّ وعقائدِىّ وعجائبِىّ وذرائعِىّ وشوارعِىّ وقُبُورِىّ وكُتُبِىّ وأصولِى". ومن هذه الاشتقاقات أيضا بدء بعض الأسماء والصفات بـ"لا"، مثل: لادينىّ ولا أدرىّ ولامركزىّ ولامبالاة واللامعقول واللاشعور واللاوعى واللاجدوى، وحالة اللاسلم واللاحرب، ونقطة اللاعودة، و(الجشع) اللامتناهى".

على أن الأمر لا يقف عند حدود الألفاظ والصيغ، بل تدخل فيه أيضا التعبيرات والصور التى لم تكن تعرفها لغة الضاد من قبل، مثل: "أعطاه الضوء الأخضر، والكرة الآن فى ملعبه، ويغرّد خارج السرب، ووضع فلانا على الرف، وشعر بالألم حتى النخاع، ودق طبول الحرب، ويصطاد فى الماء العكر، وينشر غسيله القذر أمام الناس، وأدار ظهره للمشكلة، وأعاره أذنا صماء، وانطلق كالصاروخ، ويحدث هذا فى أحسن العائلات، وسقط بين كرسيين، ويبحث عن الظهر فى الساعة الرابعة عشرة، ولَكَمه بقفاز من حرير، وألقى القفاز فى وجهه، ويحارب وظهره إلى الحائط، وفلان على الهامش، وآلة الحرب الجهنمية، والعمليات الاستشهادية، وغسيل الأموال، ونجوم الفن، وغَدَاء عمل، وابتسامة لَزِجة، والكرة الأرضية، والمياه الإقليمية، والفضاء الخارجى، وغزو الفضاء، وحقوق الإنسان. . .إلخ"، وهو بحر واسع وعميق. وكثير من هذه التعبيرات والصور منقول نقلا مباشرا أو مقاربا عن اللغات الأجنبية، ويمكن التحقق من ذلك إذا رجعنا إلى أى معجم إنجليزى (أو فرنسى أو ألمانى)- عربى، ولسوف نجد تلك الأصول الأجنبية وترجمتها العربية. كما نستطيع التثبت أيضا بالمقارنة بين المعاجم العربية المعاصرة ونظيرتها القديمة حيث نقع فى الأولى على عشرات بل مئات التعبيرات التى تخلو منها الأخيرة. وهذه سُنّة كونية لا تختص بها لغتنا، بل تخضع لها جميع اللغات[١]. وفى مقابل هذا ثَمّ تعبيرات وصور كانت تشيع على ألسنة القدماء واختفت الآن أو

تكاد، مثل تشبيه قَوَام المرأة بغصن البان، وضفائر شعرها بالعناقيد، وأسنانها بالأقاحى، وكتشبيه الخطيب المفوَّه بسَحْبان، والبخيل البغيض بمادِر، وكالكناية عن شدة الكرم بكثرة الرماد أو جُبْن الكلب وهُزَال الفَصِيل، وقولهم: دَقُّوا بينهم عِطْر مَنْشِم، وأخذنى ما قَدُمَ وما حَدُث، وخَرَج بالصمت عن لا ونَعَم. . . وغير ذلك. كما أن كثيرا من الكتاب العرب الآن لم يعودوا يحرصون على ترصيع نثرهم بعبارة شعرية أو جملة مُقَفَّعيّة أو جاحظية مثلا.

ويصدق هذا أيضا على التراكيب، إذ ثمة عدد منها قد قَلَّ استعماله أو انتهى، وعدد آخر قد استجدّ أو على الأقل: قد انتشر بعد أن كان محصورا فى نطاق ضيق. فمن الضرب الأول نرى أنه لا يكاد أحد من الكتاب العرب الآن يقول: "تالله تَفْتَأ تهمل دروسك" (باستخدام تاء القسم وحذف "لا" النافية بعدها من الفعل: "تفتأ")، أو يصب عباراته فى التراكيب التالية: "أَكْثَرُ شُرْبِى السَّوِيقَ ملتوتًا" (بالاستغناء عن الخبر بالحال: "ملتوتا")، أو "كَرِبَ فلان أن يفعل كذا" (بل المستخدَم فى هذه الحالة "كاد" أو "أوشك")، أو "طفق يأكل" (بل نقول: "بدأ يأكل")، أو "إنْ كان أحمد لَفِى حيرة عظيمة" (بل الشائع الآن: "لقد كان فى حيرة عظيمة")، أو "لئن لم تكفّ عن هذا لأضربنّك" (بل يقال عادة: "إن لم تكفّ فسأضربك")، و"أَكْرِمْ به" (بل نقول: "ما أكرمه")، و"قد يعلم الله أنكم عاجزون" (بمعنى أنه سبحانه يعلم ذلك بكل يقين. فـ"قد" هنا

للتحقيق رغم مجيئها مع المضارع، ونحن الآن إنما نستخدمها مع المضارع للاحتمال لا لليقين)، و"ما كان محمد لِيَفْعَل كذا" (بل نقول: "لا أظنه كان سيفعل كذا"). كما أننا تقريبا لم نعد نستعمل حاليًا فى نثرنا "ألا" الاستفتاحية"، اللهم إلا فى قولنا مثلا: "عندى لك مفاجأة مذهلة، ألا وهى كذا وكذا"...

ومن الضرب الثانى يمكن أن نذكر التراكيب التالية: "لَعِبَ هو الآخَر" (أى لعب هو أيضا)، و"إذا جاء الآن لشاهد بنفسه كذا وكذا" (بإدخال اللام على جواب "إذا" قياسا على "لو")، و"قد يلعب وقد لا يلعب"، (والمتحرّجون يقولون فى النفى: "وربما لا يلعب")، و"ضرب كلاهما الآخر" (بدلا من "تضاربا")، و"يتخاصمون مع بعضهم البعض" (والأسلوب القديم يكتفى فى هذا الموضع بـ"يتخاصمون")، و"كلما مررت به كلما وجدته مشغولا"، و"بقدر ما تتقن عملك بقدر ما تتفوق على زملائك" (بتكرير "كلما" و"بقدر ما" جريا على تكرير "the more" الإنجليزية و"plus" الفرنسية فى مثل هذا المعنى، مع أن الأمر عندنا يختلف عنه فى هاتين اللغتين)، و"رغم أنّ/ مع أنّ الساعة قد جاوزت الثانية صباحا إلا أنه كان لا يزال مُكِبًّا على دروسه" (والصواب حذْف "إلا أنه"، إذ لا يوجد هنا استثناء)، و"لا يجب أن تفعل كذا" (وصوابها: "يجب ألا تفعل كذا")، و"لم آكل تفاحا فقط، بل وعنبا أيضا" بدلا من "لم آكل تفاحا فقط، بل أكلت تفاحا وعنبا أيضا"، و"أنا معجب به كروائىّ"، و"سوف لا/ سوف

لن أفعل ما تريد منّى" (وأغلب الظن أنها ترجمة حرفية لـ"will not" الإنجليزية)، وصوابها: "لن أفعل"، و"من أهم هذه الإجراءات هو إدخال الحاسوب فى المدارس" (بزيادة الضمير: "هو" حيث لا حاجة إليه، ولا مسوغ لوجوده إلا بتكلف كثير)، و"رأيته قبل أن مات بيوم" (باستخدام الزمن الماضى فى "مات" بدلا من "رأيته قبل أن يموت". وهذا التركيب يكثر لدى الكتاب اللبنانيين فيما لاحظت)، و"سأذهب لزيارته دون أن أخطره، وإن كانت اللياقة الاجتماعية تقتضى خلاف ذلك" (أى رغم أن اللياقة الاجتماعية تقتضى ذلك)، و"مصر السادات، وأمريكا بوش" (تأسّيًا بأساليب الغربيين فى إضافة أسماء الدول إلى حكامها)، و"لَوْن وحَجْم الكِتَاب" (وهو تركيب موجود فى العربية القديمة، لكن على استحياء، أما فى العصر الحديث فيستعمل كثيرا، وبخاصة فى الكتابات الصحفية والقصصية. والرافضون لهذا التركيب يقولون إن الصواب هو: "لون الكتاب وحجمه")، و"ضربوا بعضهم" (وصحتها: "ضرب بعضهم بعضا" أو "تضاربوا")، و"بين علىّ وبين سعيد" (بتكرير "بين" مع اسمين ظاهرين، وهو ما يخطّئه دون وجهِ حقٍّ بعضُ المتنطسين رغم وجود شواهد كثيرة عليه فى الشعر الجاهلى والإسلامى والأموى مما تناولتُه وأوردتُ بعض ما عثرت عليه من أمثلة له فى كتابى: "من ذخائر المكتبة العربية"[٢]، و"بين محمد وعلى وأحمد من جهة، وسعيد وزيد وخالد من جهة أخرى"، و"هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن. . .". و"مَنْ/ ما / أين هو

الطالب المثالى؟" (باستعمال الضمير بين اسم الاستفهام والمستفهم عنه)، و"لا أدرى إن/ ما إذا كان سيأتى أَوْ لا" (اقتفاءً للأسلوب الإنجليزى والفرنسى: I do not know whether…, Je ne connaîs pas "si…"، و"هو يتحدث لا عن تونس بل عن الجزائر" (بدلا من "يتحدث عن الجزائر لا عن تونس")، و"هو حريص على الذهاب إلى المدرسة لا لشىء إلا ليهرب من قسوة أبيه"، و"ليس ذلك فقط، بل هناك كذا وكذا أيضا". ويضاف إلى ما مرّ الإكثار من الجمل الاسمية حيث يستحسن الذوق العربى استعمال الجملة الفعلية، وكذلك كثرة الجمل الاعتراضية، وحذف "وقد" أو "وإنّ" من بدايات الجمل. . .

ومن مظاهر التطور فى الأسلوب الحديث كثرة الأخطاء اللغوية من صرفية ونحوية ومعجمية، وانتشار الركاكة فى كتابات بعض الأدباء. وهى ظاهرة مؤسفة، فقد ظل العرب فى عصور قوتهم يكتبون كتابة صحيحة، إلى أن تخلفوا حضاريا وعلميا فلوحظت هذه الظاهرة، وكان المأمول أن تختفى مع انتشار التعليم وكثرة المدارس والجامعات وتبسيط النحو والصرف وشيوع المعاجم من كل جنس ولون. والغريب أن الكتاب الذين يعانون من هذا العيب لا يجدون أية غضاضة فى هذا، ولا يشعرون بأى حرج. بل إن الواحد منهم لا يكلف نفسه إذا ألف كتابا مثلا أن يعهد به إلى من ينظر فيه ويصححه له قبل أن يَطْلُع به على القراء. وكثير ممن نقرأ لهم فى الصحف والمجلات فلا نجد فى كتاباتهم أخطاء لغوية هم من ذلك

القبيل أيضا . كل ما فى الأمر أن مصححى الجرائد يعدّلون المائل، ويسوّون الهوائل. ومن بين هؤلاء أسماء لامعة ذات شهرة ودوىّ، وهو أمر لا يليق، وبخاصة بعد أن استفاض التعليم وبُسِّطت قواعد اللغة وانتشرت الوسائل التى تعين على إتقانها كما قلنا .

اختفاء السجع والمحسّنات البديعية:

النثر العربى الحديث الآن نثرٌ مُرْسَل لا سجع فيه ولا جناس ولا ازدواج ولا تورية إلا فى النادر. ولقد غَبَرَ على أدبنا النثرى زمان كانت المحسنات البديعية، وعلى رأسها السجع والجناس والازدواج، سمة سائدة فيه. كان ذلك فى أواخر العصر العباسى وطوال العصرين المملوكى والعثمانى، ثم لما وقعت النهضة الحديثة نهض الأدب العربى، وشرع النثر يتقلقل من هذا الوضع، وأخذ يتخفف من السجع والبديع قليلا قليلا حتى تخلص منه. على أن النثر، حتى فى أشد عصور التخلف حُلُوكةً، لم يكن كله سجعا وبديعا، بل كانت هناك كتب كاملة أفرغها أصحابها فى قالب النثر المرسل، مثل: "مقدمة ابن خَلْدون" والترجمة الذاتية التى كتبها الإمام السيوطى بعنوان "التحدث بنعمة الله"، وكذلك "نَفْح الطِّيب" للمَقَّرِىّ و"عجائب الآثار" للجَبَرْتِىّ إلى حد بعيد [٣]. ويصدق هذا بدرجة كبيرة على عدد من الكتب التى ظهرت فى بدايات العصر الحديث، مثل: "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" و"المرشد الأمين لتربية البنات والبنين" لرفاعة رافع الطهطاوى[٤]، وكتب أحمد فارس الشدياق بوجه عام،

وكتابات محمد عبده المتأخرة[٥] . أريد أن أقول إن النثر المسجوع والنثر المرسل كانا يمشيان جنبا إلى جنب فى عصور التخلف وفى بدايات النهضة مع غلبة السجع فى عصور التخلف، والتخفف منه تدريجيا حتى انتهى الأمر إلى هجره فى العصر الحديث. بل كثيرا ما كان الكِتَاب الواحد يؤلَّف بالأسلوبين جميعا: السجع والمحسنات البديعية فى المقدمة، والأسلوب المرسل لسائر الكتاب.

الأمر إذن لم يتم بين عشية وضحاها ولم يحسمه كاتب واحد على خلاف ما يُفْهَم من كلام د. شوقى ضيف من أن محمد عبده قد تحول بالنثر من السجع والمحسنات إلى الأسلوب المرسل[٦]، مع أن الطهطاوى والشدياق مثلا قد سبقاه إلى هجران السجع والبديع فى كثير مما كتبا حسبما ذكرنا آنفا، كما أن الأسلوب البديعى ظل يستعمله الناثرون بعد محمد عبده، مثل أحمد شوقى فى "أسواق الذهب"[٧] وحافظ إبراهيم فى "ليالى سطيح" ومحمد المويلحى فى "حديث عيسى بن هشام" ومحمد توفيق البكرى فى "صهاريج اللؤلؤ" على ما هو معروف. على أنه لا بد من التنبيه إلى أن الكتب الثلاثة الأولى لم تؤلَّف من أولها إلى آخرها سجعا، بل ضمت، إلى جانب الأسلوب البديعى، شيئا من النثر المرسل: فشوقى فى آخر كتابه يهجر السجع ويرسل الكلام إرسالا، أما حافظ والمويلحى فيراوحان بين السجع والمحسنات فى مواضع وبين النثر المرسل فى مواضع أخرى. ولعله يمكن القول بأن هذه الكتب وأشباهها تمثل، بمعنًى من

المعانى، الحلقة الوسطى بين النثر الذى كان يلتزم السجع والمحسّنات والنثر الذى قطع علاقته بهما .

ويرجع شيوع الأسلوب المرسل فى نثرنا الأدبى الحديث إلى عدة عوامل منها التأثر بالآداب الأجنبية التى أخذ كثير من كتابنا ينظر إليها على أنها هى الأسوة التى ينبغى الاقتداء بها، وبخاصة أن الأسلوب العربى على أيام ابن المقفَّع والجاحظ وابن المعتز وأبى الفرج الأصفهانى وابن حزم وابن طُفَيْل ومن إليهم كان هو الأسلوب المرسل. ومنها كذلك انتشار التعليم والطباعة واتساع دائرة القراء بحيث شملت أوساط المتعلمين وصغارهم والعامة أيضا، فكان لا بد من أسلوب يسهل فهمه ومتابعته حتى على القارئ العادى. ثم إن دخول الصحافة إلى الميدان وما ترتب على ذلك من وجوب مراعاة الكتّاب لعامل السرعة حتى يستطيعوا ملاحقة المطبعة وتغذية الصحف يوميا بحاجتها إلى المقالات والقصص والتحقيقات والدراسات قد دفعهم حثيثا إلى العمل على التخلص من الأسلوب البديعى القديم الذى كان يحتاج إلى تروية وعَصْر ذهن ومعرفة بدقائق الألفاظ والصيغ ومتعثكل التراكيب.

ومن أمثلة النثر المسجوع فى بدايات عصر النهضة قول عباس خماش (الفلسطينى) فى سنة ١٨٧٠م يقرِّظ مجلة "الجنان"، التى كان يصدرها بطرس البستانى: "كيف لا ورضوانه البستانى، منشئ أغراسه ببديع المعانى؟ كم جلا علينا من حُورِ بنات أفكاره أبكارا، وطفقتْ أنواره

ترقص بحكم المبانى وجميل نِكَات الفنون جهَارا ! فلَعَمْرى إن الفكر بفكاهة ثماره تمتّع، والسرور بكواعب أترابه تجمّع، فلسانى لا يستطيع القيام بشكر ما أَوْلَى من الإنعام، على ذوى العقول والأفهام. فهو على كل حال قاصر، يقول: كم ترك الأول للآخر ! وغاية مَقُولِى، على قدر معقولى"[٨]، وقول محمد توفيق بكرى فى وصف أبناء الطبقة المترفة فى مصر على عهده: "وأما أبناء السادة فإن أحدهم غادة ينقصها الحجاب، ينظر فى مرآة ولا ينظر فى كتاب. إنما هو لباس على غير ناس، كما تضع الباعة مبهرج الثياب على الأخشاب. رمادٌ تخلّف عن نار، وحوضٌ شُرِبَ أوّله ولم يبق منه غير أكدار. آباء وأحساب، وحال كشجر الشلجم أحسن ما فيه ما كان تحت التراب. ترى الفتيان كالنخل، وما يدريك ما الدخل؟ إلى رطانة بالعُجْمة بين الأعراب، أبرد من استعمال النحو فى الحساب. ولو كان ذا حيلة لتحوَّل، وهل عند رسمٍ دارسٍ من معوَّل؟"[٩]، وقول البشير الإبراهيمى (الجزائرى): "لا أقسم بذات الحفيف، والجناح الخفيف، المشارفة فى جوها للكفيف، وبالسرّ المُودَع فى التجاويف والتلافيف، وبالمُغِيرات صُبْحًا عليها التجافيف، والمغيرين على الحق كالطاهر بن العفيف، وبالسابغات والسوابغ من الدروع والجلابيب، وبالآخذين أمس من تل أبيب كالتلابيب، وبالبحر والسفينة، والخَبْر والدفينة، إن المتنبى لمن موالينا، وممن تلقى الكهانة عن أَوَالينا، وإنه ما دُعِىَ بالمتنبى إلا لأنه كان شاعرا كاهنا ليناقض النبى الذى لم يكن كاهنا ولا شاعرا"[١٠]، وقول عبد

الرحمن بن صالح الخليفى (القطرى) من مقدمته لكتاب "بستان الأكياس، والأفراد من الناس"، الذى أصدره عام ١٩٣٨م: "أما بعد فإن أشرف ما منح الله به العباد، وأقام به البلاد، العقول الراجحة، والبصائر الثاقبة الصالحة، فتفتقت عن ثمارها الألسن، فأوضحت بنورها ما لم تدركه الأعين. فأردت أن أجمع نبذة من الأدب، ودرجات أهل الحسَب، من مثلٍ سائر، وبيتٍ نادر، وقصيدةٍ مشتهرة، ولطيفةٍ مفتخرة، لى ولأبنائى، وأصدقائى وأحبائى، فأتى بعون الله وتوفيقه كُلَّ الصيد فى جوف الفرَا، وإن كنتُ من المتأخرين إلى وَرَا"[١١].

الكتابة بالعامية:

كان الأدب العربى القديم كله يُكْتَب باللغة الفصحى شعرا ونثرا، اللهم إلا الخَرجات العامية لبعض الموشحات الأندلسية، وإلا الزَّجَل وما إليه. أما النثر فلا أستطيع أن أذكر منه شيئا ذا بال سوى أن أسامة بن منقذ فى ترجمته لنفسه فى كتاب "الاعتبار" كان يخلط الفصحى بالعامية أحيانا، إذ كان يملى كتابه شفاها ولم يكتبه بيده، وإلا فإن مؤلفاته الأخرى التى سجلها بقلمه ولم يُمْلِها قد كُتِبَتْ، كما كُتِب النثر العربى كله، بالعربية الفصيحة. ومع ذلك لم يحدث أنْ دعا أحد، تحت أى ظرف أو لأى سبب، إلى نبذ الفصحى وإحلال العامية محلها. وظل هذا هو الوضع حتى العصر الحديث ووقوع معظم البلاد العربية فى قبضة الاحتلال الأوربى وقدوم المستشرقين إلى بلادنا للعمل والإقامة، فعندئذ ظهرت

الدعوة إلى استبدال العامية بالفصحى فى الكتابة والأدب بذريعة أن ذلك أصدق فى التعبير عما بالنفوس وأن العامية أقدر على استيعاب العلوم العصرية، فضلا عن الزعم بأن هذا هو التطور الطبيعى للأمور. فكما حدث أن اللاتينية، التى كان يستعملها عدد من البلاد الأوربية فى العصور الوسطى، قد اختفت فى العصر الحديث من دنيا الاستعمال وحلت مكانها اللهجات المختلفة التى انشعبت منها كالفرنسية والإيطالية والإسبانية، فكذلك من الطبيعى أن تختفى العربية الفصحى لتأخذ مكانها اللهجات المتعددة التى تستخدمها الشعوب العربية فى أغراض حياتها اليومية.

ومن الذين دَعَوْا فى مصر إلى استخدام العامية فى الكتابة مجلة "المقتطف"، التى كانت تنزع منزعا غربيا واضحا، وذلك فى ١٨٨١م، ثم قاض إنجليزى فى محكمة الاستئناف المصرية اسمه وِلْمُور أصدر كتابا فى عام ١٩٠٢م حاول فيه التقعيد للعامية القاهرية ودعا إلى اتخاذها أداة للكتابة بدل الفصحى، وتلاه بعد أربع وعشرين سنة إنجليزى آخر هو مهندس الرى وليم كوكس، الذى ترجم أجزاء من الإنجيل إلى العامية تطبيقا عمليا لتلك الدعوة المشبوهة[١٢]. أما فى لبنان فممن تَوَلَّوْا كِبْرَ هذه الدعوة روفائيل نخلة، الذى كان يدعو إلى العامية وتزيينها لمن حوله، والذى يقول العالمون ببواطن الأمور إنه هو المؤلف الحقيقى للكتاب الذى عليه اسم مارون غصن فى قواعد العامية اللبنانية. ومنهم أيضا سعيد عقل، الذى

أصدر صحيفة أسبوعية بالعامية اللبنانية المكتوبة بحروف لاتينية. ومنهم كذلك الشاعر يوسف الخال، الذى كان يسمى العامية: "اللغة المحكيّة" كى يغطى سوأتها خداعا منه لمن لا يوافقونه على رأيه وموقفه[١٣]. وفى بلاد المغرب العربى قام بهذه الدعوة الأثيمة منذ العشرينات بعض الرهبان الفرنسيين المسمَّيْن بـ"الآباء البيض" كالأب فوكا والأب سلام، فضلا عن عدد من المستشرقين أمثال ماسينيون وكولون وفرساى. وقد وقف فى وجه هذه المخططات أبناء البلاد الشرفاء[١٤]. ويذكر محمد مزالى أن كثيرا من المستشرقين قد أَفْنَوْا أعمارهم فى دراسة اللهجات العامية فى بلاد المغرب العربى ناعتين الفصحى بالجمود والقصور، وإن كان بعضهم تراجع عن رأيه كالمستشرق وليم مرسيه، الذى عاد فكتب يمجد لغة الضاد مؤكدا مقدرتها على التعبير عن أى رأى أو إحساس مهما دَقَّ أو لَطُف[١٥].

وكانت المسرحيات الهزلية هى السابقة فى اصطناع العامية، أما الآن فكثير من المسرحيات، هزليةً كانت أم جادّةً، تصطنع هذه اللهجة كمسرحيات محمد تيمور ويوسف إدريس ومصطفى محمود وألفرد فرج ونعمان عاشور وعلى سالم وغيرهم فى مصر. وقس على ذلك نظراءهم فى البلاد العربية الأخرى. على أنه لا بد من القول بأن من كتاب المسرحيات من يؤثرون الفصحى ولا يَرْضَوْن النزول إلى مستوى العامية فى إبداعهم كمحمود تيمور[١٦] وعلى أحمد باكثير وتوفيق الحكيم (من مصر)،

ومحمد المسعدى (من تونس)، وسعد الله ونوس (من سوريا) . أىأن هناك تيارين لغويين مختلفين فى ميدان التأليف المسرحى. أما فى ميدان القَصَص فثمة عدد من المؤلفين يزاوجون فى أعمالهم بين الفصحى فى السرد والوصف والتحليل وبين العامية فى الحوار بدعوى أن الناس لا يتحدثون فى حياتهم اليومية بالفصحى، فكيف يصح أن نُنْطِقهم بها فى الروايات والأقاصيص؟ وفاتهم أن الواقعية لا تعنى نقل الواقع كما هو لأن هذا مستحيل، بل العبرةُ بالإيهام بذلك، وهو ما يمكن جدا أن يتحقق من خلال الفصحى. والمهم أن يحسن الكاتب تصوير شخصياته والمطابقة بين مستواها الفكرى والاجتماعى والنفسى وبين لغتها فيجعل لغة العامة والخدم مثلا أبسط من لغة الرؤساء والمثقفين. وهذا هو المحكّ الحقيقى لموهبة القصاص وبراعته لا اللجوء إلى العامية، التى نعرف كلنا أنها ليست عامية واحدة للعرب جميعا ولا فى أى بلد على حدة، بل ولا فى أية مدينة، إذ هى تختلف باختلاف الأحياء والطبقات والأجيال كذلك. وأين الكاتب الذى يجرؤ على الزعم بأنه يعرف كل تلك اللهجات العربية بدقائقها وشِيَاتها المختلفة؟

وعلى أية حال فإن استعمال العامية فى النثر العربى مقصور تقريبا على المسرح والقصة، أما فيما عدا هذا فليس ثمة شىء يستحق الإشارة إليه، ومنه كتاب "مذكرات طالب بعثة"، الذى ألفه لويس عوض فى بريطانيا أيام أن كان يدرس هناك للحصول على درجة الدكتورية فى الأدب

الإنجليزى، وذلك رغبة منه فى كسر رقبة البلاغة العربية كما كان يقول، وهى غاية مريبة لا يترتب عليها إلا تفتيت العرب لغويا مثلما تم تفتيتهم سياسيا، فلا يكون ثَمَّ تفاهم بين بعضهم وبعض. كما تقوم بينهم وبين تراثهم وكتابهم الكريم حينئذ حواجز كَؤُود لا يسهل اختراقها ولا القفز فوقها إلا لقلة قليلة. وللعلم فإن العامية التى كتب بها لويس عوض كتابه ذاك هى عامية مصطنعة غير التى نتحدث بها أو نعرفها. بل إنها لأبعد عن تمثيل عقل صاحبها ونفسه من اللغة الفصحى التى يفترى عليها الافتراءات ويحسب أنه قادر على القضاء عليها. وقد نُسِىَ هذا الكتاب الثقيل الظل الآن وأصبح فى خبر "كان"، ورجع صاحبه من يومها إلى الفصحى فى كل ما يكتب، وإنْ وَضَع كتابا فى أوائل الثمانينات يحاول فيه التشكيك فى قِدَم اللغة العربية وأصالتها.

وقد قام توفيق الحكيم فى ميدان التأليف المسرحى بمحاولة البحث عن أسلوبٍ وسطٍ بين العامية والفصحى يمكن أن يُقْرَأ بهذه أو بتلك حسبما يريد القارئ، إذ قرّب الأسلوب العامى على قدر المستطاع من مستوى الفصحى نطقا وتركيبا وكتب به مسرحيته: "الصفقة" بحيث إذا أحب القارئ أن يقرأها بالعامية فما عليه إلا أن يقلب القاف همزة (أو جيما قاهرية)، والذال دالا، ويترك الإعراب، أما إذا تعامل معها على أنها من الأدب الفصيح فليقرأها كما هى مكتوبة. وقد ذكر المؤلف فى الخاتمة أنه إنما فعل ذلك للتقريب بين طبقات الشعب الواحد، وكذلك بين الشعوب

العربية المختلفة، من خلال توحيده لأداة التفاهم بينها قدر الإمكان[١٧] . لكن فاته أن العامية التى استخدمها فى "الصفقة" وأراد التقريب بينها وبين الفصحى إنما هى إحدى العاميات المصرية التى لا أظن أحدا من الكتاب المسرحيين العرب خارج مصر يستطيع استخدامها . أى أنه سيكون لدينا تجارب من هذا النوع بعدد الشعوب العربية على الأقل. أيا ما يكن الأمر فالذى يهمنا هنا هو أن هذا العمل المسرحى قد كُتِب بلغة لم يسبق للعرب أن فكروا فى استخدامها فى أى من إبداعاتهم الأدبية على كثرتها الكاثرة وتنوعها الهائل. ومبلغ علمى أن أحدا آخر من كتّاب المسرح لم يحاول أن يتابع هذه التجربة الحكيمية.

الكتابة بلغة أجنبية:

ومن مظاهر التطور فى نثرنا الحديث استخدام بعض الكتاب العرب للّغات الأجنبية فى إبداعهم الأدبى حَصْرِيًّا أو بجانب لغتهم العربية. وهناك عدة أسباب لذلك: فمثلا الكتاب الجزائريون الذين أنتجوا أدبهم باللغة الفرنسية كمحمد ديب وكاتب ياسين ومولود فرعون ومولود معمّرى ومالك حداد وإدريس الشرايبى وآسيا جبار إنما فعلوا ذلك لأن الفرنسيين فرضوا لغتهم فرضا على الجزائر وعملوا على فَرْنَستها، وكانت ثمرة هذا الوضع أن هؤلاء الكتاب الجزائريين وأمثالهم ممن تعلموا فى ظل الاحتلال الفرنسى لبلادهم قد أتقنوا لغة المحتلين فى الوقت الذى لم يحسنوا فيه تعلم لسانهم القومى والدينى أو لم يريدوا ذلك. كما أن لبعض الكتاب التونسيين أعمالا

بلغة الفرنسيس مثل ألبير ممى والهاشمى البكوش وكلود بنعادى ومحمود أصلان ومصطفى الكعبى وصالح القرمادى، وكذلك الحال بالنسبة إلى فريق من الكتاب المغاربة كعبد اللطيف الكعبى والطاهر بن جلون وعبد الكبير الخطيبى تأثرا منهم بالاحتلال الفرنسى لبلادهم. أما مؤلفات جبران ونعيمة مثلا بالإنجليزية فقد أُلِّفَتْ فى الولايات المتحدة الأمريكية، ومن ثم استُخْدِمَتْ فيها لغة البلاد التى كانوا يقطنونها وأصدروا مؤلفاتهم كى تُقْرَأ هناك. وتشبه هذه الحالة حالة المصريين الذين غادروا أرض الكنانة إلى فرنسا وأضْحَوْا جزءا من نسيج المجتمع الفرنسى مثل جويس منصور وأندريه شديد، كما تشبهها حالة إدوار عطية اللبنانى الذى كتب ترجمته الذاتية بالإنجليزية، إذ كان قد تجنس بالجنسية البريطانية وأصبح يعيش فى جزيرة جون بول، وكذلك أهداف سويف المصرية التى صدرت لها بآخرةٍ بعض الأعمال القصصية بالإنجليزية بعد أن تركت مصر وتزوجت من رجل إنجليزى تعيش معه فى بلاده. بل إن أديبا كإبراهيم العرِيّض البحرينى الذى لا يدخل تحت أى بند من هذين له مسرحية بالإنجليزية عن "وليم تل".

ويتصل بها نَوْعَ اتصالٍ ما درج عليه كثير من الناثرين العرب فى العصر الحديث من تطعيم كتاباتهم ببعض الألفاظ أو التعبيرات الأوربية لتوضيح ما يقولون أو تأكيده أو لمجرد الاستعراض. وهم فى هذا قد يكتبونه بالحروف العربية، وقد يسوقونه كما هو فى أصل لغته بالحرف اللاتينى. ويتصل بذلك أيضا ظاهرة وجود أدب عربى مكتوب باللغة

العربية خارج ديار العرب. أقصد به الأدب المهجرى فى الولايات المتحدة الأمريكية وفى أمريكا الجنوبية، وهو الأدب الذى أنتج لنا جماعتين أدبيتين مشهورتين هما الرابطة القلمية فى أمريكا الشمالية، والعصبة الأندلسية فى البرازيل من أمريكا اللاتينية، وأخرج طائفة من أعلام النثر الحديث أمثال الريحانى ونعيمة وجبران وشفيق المعلوف ورشيد الخورى. ولهذا الأدب سماته التى تميزه عن غيره من الآداب داخل الخيمة الكبيرة للأدب العربى الحديث مما تناوله الدارسون فى بحوثهم وكتبهم، مثل البعد عن فخامة الأسلوب وجزالته، وهَجْر التعبيرات التقليدية، وافتراع كثير من الصُّوَر المجنَّحة، والهيام بالطبيعة، والدعوة بقوة إلى الحرية، وسريان نفحة صوفية وإنجيلية فى كتاباتهم، وكثرة صفحات الشعر المنثور فى إبداعاتهم. وظاهرة الأدب المهجرى هى، بلا شك، ظاهرة جديدة لا عهد للأدب العربى القديم بما يشبهها .

فنون نثرية جديدة:

انصرفت همة المترجمين فى العصر العباسى إلى نقل العلوم الطبيعية والرياضيات والفلسفة، وكذلك ما قاله أرسطو عن الشعر والخطابة، أما الأدب فلم ينشط له التراجمة إلا فى أضيق نطاق. وقد كان اتجاه الترجمة فى بداية العصر الحديث كاتجاهها تحت حُكْم العباسيين، أى نقل كتب العلوم من طب وكيمياء وصيدلة وجغرافيا إلى لسان العرب، ثم تحول الحال فيما بعد فانفتحت الأبواب والنوافذ انفتاحا لترجمة المسرحيات والقصص،

ثم لحقت بهما كب الأدب الأخرى. ولدينا الآن مقدار هائل من تلك الإبداعات الأدبية نقله المترجمون العرب المُحْدَثون من الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية والإسبانية والروسية واليونانية واللاتينية، وكذلك من اللغات الشرقية كالفارسية والأوردية والعبرية واليابانية. . .إلخ.

وكان من أثر ذلك أنْ دخلت المسرحية الأدب العربى، الذى لم يكن يعرفها من قبل، اللهم إلا بعض المشاهد التمثيلية البسيطة أو فى خيال الظل أو فى قصة "سعد اليتيم" و"سارة وهاجر" مما كان يمثَّل فى الاحتفالات الشعبية ببعض البلاد المصرية[١٨]. وكما تقضى سُنّة التطور بدأ الفن المسرحى عندنا ضعيفا ساذجا ثم قَوِىَ بعد ذلك واستحكم، وكثُرت المسرحيات الجيدة ما بين مأساوية وملهاوية، وفصيحة وعامية، ومؤلَّفة ومقتَبَسة، وتاريخية واجتماعية وفلسفية، ودينية واشتراكية ووجودية، وواقعية ورمزية وعبثية. . .إلخ. وظهرت أسماء كثيرة فى هذا الميدان كأحمد شوقى وفرح أنطون وإبراهيم رمزى ومحمد ومحمود تيمور وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير ونجيب سرور وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور (من مصر)، وعمر أبو ريشة وسعد الله ونّوس ومصطفى الحلاج وممدوح عدوان وعلى عقلة عرسان (من سوريا)، وجبران ونعيمة وسعيد تقى الدين وعصام محفوظ (من لبنان)، وهارون هاشم رشيد وسميح القاسم ومعين بسيسو وغسان كنفانى (من فلسطين)، ويوسف العانى ونور الدين فارس وعادل كاظم (من العراق)، وصقر

الرشود وعبد العزيز السريع (من الكويت)، وسلطان السالم وفؤاد عبيد (من البحرين)، وعبد الرحمن المناعى وخليفة الكبيسى ودلال خليفة (من قطر)، وعبد الله القويرى وعبد الكريم الدناع وعبد الحميد المجراب (من ليبيا)، والحبيب أبو الأعراس وناجية ثامر وعز الدين المدنى وسمير العبادى والتيجانى ذليلة (من تونس)، وكاكى عبد الرحمن والكاتب علولة (من الجزائر)، والطيب الصديقى وعبد الكريم برشيد ومحمد شهرمان (من المغرب)، وخالد أبو الروس وإبراهيم العبادى والطاهر شبيكة والفاضل سعيد (من السودان).

ويميل بعض الدارسين إلى القول بأن القصة هى أيضا من الفنون الأدبية الطارئة على الأدب العربى، استمدها من الآداب الغربية فى هذا العصر. وهو رأىٌ فَطِيرٌ متسرع، ففى التراث الأدبى الذى خلّفه لنا أسلافنا قَصَصٌ كثير منه الطويل مثل "رسالة النمر والثعلب" لسهل بن هارون، و"رسالة الغفران" للمعرى، و"رسالة التوابع والزوابع" لابن شُهَيْد، و"رسالة حَىّ بن يقظان" لابن طُفَيْل، وبعض قصص "ألف ليلة وليلة، و"سيرة عنترة"، و"سيرة سيف بن ذى يزن"، ومنه القصير كالحكايات التى تَغَصّ بها كتب الأدب وجَمَعَ طائفةً كبيرةً منها محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى ومحمد أحمد جاد المولى فى أربعة مجلدات كبار، و"المقامات"، وبعض قصص "ألف ليلة وليلة" أيضا . . . إلخ، ومنها النثرىّ كالأمثلة السابقة، والشِّعْرِىّ كقصائد الشَّنْفَرَى عن لقائه بالغول، وقصيدة

الحُطَيْئة: "وطاوى ثلاثٍ عاصبِ البطن مُرْمِلٍ"، وكثير من قصائد عمر بن أبى ربيعة، وأبيات الفرزدق عن الذئب، ورائية بشار، ومغامرات أبى نواس الخمرية، وقصيدة المتنبى عن مصارعة بدر بن عمار للأسد . . . وهلم جرا .

وقد يعترض بعضٌ بأن الشكل الفنى للقَصَص الغربى يختلف عنه فى القَصَص العربى القديم. لكن هذا الاعتراض ليس بشىء لأن الفن القصصى تتغير أشكاله مع الزمن، والقصص الغربى نفسه فى بدايته يختلف عنه الآن من هذه الناحية اختلافا شديدا، وليس هذا بمسوغ عند أحد للقول بأن الغرب لم يكن يعرف القصة من قبل. بل إن الشعر العربى نفسه قد تغير الآن تغيرا هائلا عن الشعر الذى كان يَنْظِمه العرب القدماء، فهل يصح الزعم بأن العرب لم يعرفوا الشعر فى الماضى؟ إن هذا مثل ذاك. بل إن عددا كبيرا مما تركه العرب من قَصَص ليصمد لمحكّ الشكل الفنى الحديث، وكثير من النقاد العرب الكبار فى عصرنا قد أثبتوا هذا وأطالوا القول فيه.

كذلك قد يحتج الذين يَنْفُون عن العرب القدامى معرفتهم بالفن القصصى بأن "ألف ليلة وليلة" والسِّيَر الشعبية مثلا تقوم على حوادث مغرقة فى الخيال لا علاقة لها بالواقع اليومى. إلا أن هذا احتجاج خاطئ، ففى كثير من قِصَص "ألف ليلة وليلة" تصويرٌ حىٌّ للواقع العربى والإسلامى فى الفترة التاريخية التى تدور فيها، أما الجانب المغرق فى الخيالات

والغرائب فها هى ذى الواقعية السحرية تعيده لنا اليوم من جديد، وكثير من القصاصين والنقاد يتحدثون عنها حديث المبهور، فهل نستطيع القول بأن الروايات التى يكتبها قصاصو أمريكا الجنوبية على أسس من هذه الواقعية السحرية لا تمت بصلة إلى فن القصة؟

وهناك أيضا من يحاولون التهوين من شأن "المقامة" بدعوى أن كتّابها كانوا يَتَغَيَّوْن استعراض عضلاتهم اللغوية فحسب. وهذه، فى واقع الأمر، دعوى مُنْكَرة لأن المقامات ليست براعة لغوية فقط، بل فى كثير جدا مما ترك الهمذانى والحريرى مثلا الحكاية الشائقة والتصوير العجيب والحوار الخلاب والعقدة المحكمة. فإذا أضفنا إلى ذلك كله الأسلوب اللغوى المزخرف الذى كان يستخدمه كاتب المقامة أدركنا إلى أى مدى كان المقامىّ متقنا لفنه ممسكا بخيوكه بغاية الإحكام. وأين هذا من بعض كتاب القصة الحاليين ممن يعانون من فقر المعجم وركاكة الأسلوب والجهل بقواعد النحو والصرف؟ صحيح أن الذوق الأدبى قد تغير الآن، بَيْدَ أن هذا لا ينبغى أن يدفعنا إلى الافتئات على ذلك الفن وأصحابه، الذين كانوا فى إبداعهم أبناء عصرهم الأوفياء. وبالمناسبة لم يكن كتاب القصة ونقادها فى بدايات العصر الحديث فى مصر مثلا يَرَوْن فيها فنا جديدا، بل مجرد امتداد لفن قديم عرفه العرب من قبل مما أوضحتُه فى الباب الأول من كتابى: "نقد القصة فى مصر: ١٨٨٨– ١٩٨٠م" فى الفصل المسمَّى: "القصة المصرية والتراث القصصى العربى"[١٩].

على أن الجديد الذى عرفه القصص العربى فى العصر الحديث ولم يكن له وجود فيما خلفه لنا العرب القدماء هو رواية القصة على لسان عدة أشخاص من أبطالها، كلٌ يراها من زاويته ويفسر ما يراه تفسيرا يختلف كثيرا أو قليلا عن تفسير الرواة الآخرين. وهذا الشكل الفنى قد أخذناه عن الأوربيين، وأساسه فكرة "النسبية"، التى أفرزها هذا العصر الذى نعيش فيه. ومن ذلك أيضا "تيار الوعى"، الذى أخذه بعض قصاصينا عن نظرائهم فى الغرب، وهو أحد مظاهر التأثر بالدراسات النفسية. ومن هذا الجديد كذلك المزج بين القصة والمسرحية، هذا المزج الذى تمثَّل فى "بنك القلق" لتوفيق الحكيم وسماه صاحبه: "مَسْرِوَاية"، وإن لم ينتشر كما كان يُرْجَى له. وإذا كان الشىء بالشىء يذكر فإن "السيرة الشعبية" مثلا كانت تمزج هى أيضا بين الشعر والنثر، وإن اختلفت فى هذا المزج عن طريقة "المسرواية"، التى تتألف من فصل قصصى يتلوه فصل مسرحى. . . وهكذا دواليك، أما "السيرة" فيَرِدُ الشعر فيها أثناء السرد والحوار كجزءٍ منهما لا كشىءٍ منفصل.

ليس هذا فقط، بل هناك أيضا النقد القصصى والتأريخ للرواية والقصة القصيرة والترجمة لأعلامهما، وهو أمر لم يعرفه الأدب العربى القديم، إذ كان النقد آنذاك منصبا على الشعر بالدرجة الأولى، ثم الخطابة والرسائل الديوانية بعد ذلك. وها هو ذا مثلا كتاب "الصناعتين" لأبى هلال العسكرى، وكتاب "نقد النثر" المنسوب لقدامة بن جعفر، و"المثل

السائر" لابن الأثير، فلْنُقَلِّبْ فيها كما نُحِبّ، فلن نجد أى كلام فى النقد القصصى. أما الآن فالدراسات النقدية والتأريخية التى تدور حول فن القصة وأعلامه واتجاهاته وأشكاله قد بلغت من الكثرة والتنوع مدى بعيدا، وهذا من شأنه أن يساعد أدباء القصة على التجويد والتطوير المستمر. ولا شك أننا مَدِينون فى هذا المجال للنقد القصصى الغربى الذى قرأناه فى لغاته الأصلية أو مترجما، وهذا النقد يرجع فى أساسه إلى ما كتبه أرسطو عن المسرحية والملحمة.

وكما هو الحال في القصة والزعم القائل بأنها فن جديد اقتبسناه من الغرب ولم يعرفه التراث الأدبى العربى نجد أيضاً من يقول إن المقال هو من الفنون التى لم تعرفها أقلام العرب القدماء. يقول الدكتور شوقى ضيف مثلا إن "المقالة قالب قصير قلما تجاوز نهرا أو نهرين في الصحيفة، ولم يكن العرب يعرفون هذا القالب، إنما عرفوا قالبا أطول منه يأخذ شكل كتاب صغير، وهم يسمونه: "الرسالة"، مثل رسائل الجاحظ، ولم ينشئوه من تلقاء أنفسهم، بل أخذوه عن اليونان والفُرْس، ورَأَوْا فيها بعض الموضوعات الأدبية التى خاطبوا بها الطبقة المتميزة من المثقفين فى عصورهم. أما المقالة فقد أخذناها عن الغربيين، وقد أنشأتها عندهم ضرورات الحياة العصرية والصحفية، فهي لا تخاطب طبقة رفيعة في الأمة، وإنما تخاطب طبقات الأمة على اختلافها. وهي لذلك لا تتعمق في التفكير حتى تفهمها الطبقات الدنيا، وهي أيضا لا تلتمس الزخرف اللفظي حتى تكون قريبة

من الشعب وذوقه الذى لا يتكلف الزينة والذى يؤثر البساطة والجمال الفطري" [٢٠].

وتعتمد حجة الأستاذ الدكتور فى نفى معرفة أسلافنا لفن المقال، كما نرى، على صغر حجم المقال ووضعه الطبقات الدنيا فى الحسبان قبل أية فئة أخرى فى المجتمع، ومن ثم البعد عن العمق الفكرى والزخرف البديعى. ومن السهل الرد على كل نقطة من هذه النقاط: فالمقالات تتفاوت طُولاً وقِصَرًا، وإذا كانت هناك مقالات صغيرة بالحجم الذى ذكره أستاذنا الدكتور فهناك مقالات أطول من ذلك كثيرًا، ومنها ما يستغرق صفحة كاملة من الجريدة، وما أدراك ما صفحات الجرائد ؟ وعلى أية حال فمعيار الطول ليس بالمعيار المهم إلى هذا الحد، فهو معيار شكلى. ثم من قال إن جميع المقالات تفهمها الطبقات الدنيا في مجتمعنا أو حتى تهتم بأن تقرأها أصلا؟ الحق أن الأمر هنا هو كمسألة الطول والقصر: فهناك المقالات السطحية التى تشبه قزقزة اللب، وهناك مقالات أرفع من ذلك قليلا، وهناك مقالات عميقة لا يصبر عليها بل لا يفكر مجرد تفكير في مطالعتها إلا كبار المثقفين: إما لموضوعها الذى لا يهم أحدا غيرهم، وإما للأسلوب الراقى الذي كُتِبَتْ به. وهل المقال يكتبه محمد عبده أو ولى الدين يكن أو العقاد أو الزيات أو طه حسين أو شوقى ضيف كمقال يكتبه أنيس منصور أو محمود السعدنى مثلا؟

ويبقى الزخرف اللفظى، وهو لم يكن طابع النثر القديم كله كما بيّنا، فقد غَبَرَ زمن طويل على التأليف العربى لم يعرف فيه هذا الزخرف، ثم أخذ الكتاب العرب يَسْلُكون طريقه ويتدرجون فى تعقيداته إلى أن بلغوا من ذلك شأوا بعيدا . ومع ذلك فقد مر فى هذه الصفحات أن السجع وغيره من الزخارف البديعية لم يكن دُيْدَنَ النثر كله حتى فى أشد عصور الأدب العربى تخلفا . وعلى أية حال فإن التزام البديع أو نَبْذَه إنما هو مسألة ذوق يتغير بتغير العصور . ولقد كانت المقالة فى بداية النهضة الحديثة تُزَخْرَف بالسجع وغير السجع من المحسنات البديعية، فهل ينفى هذا عنها صفة المقالة؟

ومن الذين ينكرون معرفة الأدب العربى القديم لفن المقالة أيضا أنيس المقدسى، فهو يقول إن "قِوَام المقالة شخصية الكاتب، وأهم مزاياها أنها انعكاس وجدانى، فهى لا تتسع للتّقَصّى والاستقراء كالمباحث العلمية أو الفلسفية، ويشترط فيها أن تتجنب طريق الوعظ والتعليم، فلا يتكلف صاحبها الجِدّ والوقار شأن الحكماء والمربين، بل يعالج الموضوع مهما كان نوعه فى جو من التَّفْكِهة والطلاوة، وفى أسلوب حُرٍ من أغلال الصنعة"، ثم يخرج من ذلك بأن كتابات العرب القدماء كانت تخلو من هذه الشروط، ومن ثم لا يدخل شىء منها فى فن المقالة[٢١] . والواقع أننا لو أخذنا مثلا شرط التفكهة والطلاوة لأخرجنا معظم المقالات من الميدان، إذ قلما يستطيع كاتبٌ هذه الطلاوة وتلك التفكهة، فليس كتاب المقالات كلهم كعبد

العزيز البشرى أو إبراهيم المازنى أو زكى مبارك مثلا. والعجيب أن الأستاذ المقدسى الذى يستبعد من فن المقالة أية كتابة تعتمد على الوعظ والتعليم أو تتسم بالجِدّ والوقار هو هو نفسه الذى يقول إن "المقالة" الغربية فى أول عهدها كانت "عبارة عن فصل وجيز يعالج بعض الشؤون الأخلاقية أو الإصلاحية"[٢٢]، فكيف غض البصر هنا عن شرط خلو المقالة من الوعظ والتعليم والجِدّ والوقار؟ ثم من قال إن كتابات العرب القدماء لم تكن تعكس شخصياتهم؟

ولعل الأَحْجَى بنا أن ننظر فى تعريف الغربيين أنفسهم لهذا الفن لنرى مدى إمكان انطباقه على بعض الكتابات العربية القديمة: لقد عرّفها د. صمويل جونسون مثلا بأنها وثبة عقلية لا ينبغى أن يكون لها ضابط من نظام، وأنها قطعة إنشائية لا تجرى على نسق معلوم أو لم يتم هضمها فى نفس كاتبها. وقال مَرِى إنها قطعة إنشائية ذات طول معتدل تدور حول موضوع معين، وإنها كانت تعنى فى البداية موضوعا إنشائيا يحتاج إلى الصقل والتهذيب، ولكنها تطلق الآن على أية قطعة إنشائية متوسطة الطول تدور فى مجال موضوعى محدد[٢٣]. وجاء فى "قاموس لاروس" أنها الكتابات التى لا يدّعى أصحابها التعمق فى بحثها أو الإحاطة التامة فى معالجتها. وفى "قاموس أوكسفورد" أنها إنشاء متوسط الطول فى موضوع ما. أما "دائرة المعارف البريطانية" فحددتها بأنها قطعة إنشائية ذات طول

متوسط تُكْتَب نثرا، وأنها تعرض الأبعاد الخارجية للموضوع بأسلوب سهل سريع، ولا تهتم إلا بما يَمَسّ كاتبَها عن قرب[٢٤] .

وهو ما نجد كثيرا منه فى المعاجم التالية: ففى "Dictionary.com Unabridged" نقرأ تعريف المقالة على النحو التالى: " a short literary composition on a particular theme or subject, usually in prose and generally analytic, speculative, or interpretative". وفى "American Heritage Dictionary": " A short literary composition on a single subject, usually presenting the personal view of the author". وفى " Online Etymology Dictionary, © 2001": "short non- fiction literary composition" (first attested in 1597, writings of Francis Bacon, probably in imitation of Montaigne), from M.Fr. ***essai*** "trial, attempt, essay," from L.L. ***exagium*** "a weighing, weight," from L. ***exigere*** "test," from ***ex***- "out" + ***agere*** apparently meaning here "to weigh." The suggestion is of unpolished writing". ***Essayist*** is from 1609.

ومن الواضح أن بين بعض هذه التعريفات وبعضها الآخر شيئا من التناقض فيما يخص مسألة الأسلوب، إذ يشترط بعض المعرّفين أن يكون الأسلوب غير مصقول، فى حين لا يشترط الآخرون ذلك، بل ربما أوحى كلام مرى أن هذا الشرط قد أصبح فى ذمة التاريخ. وأيًا ما يكن الأمر فلست أفهم كيف يكون احتياج الأسلوب إلى الصقل والتهذيب حسنة من

الحسنات يشترطها مُنَظّرو فن المقالة؟ إن الطبيعة البشرية تهفو إلى الكمال، ومما يميز الأديب عن غيره جمال أسلوبه وحسن عرضه. فليقل إذن بعض المنظّرين الغربيين ما شاؤوا فى شرط افتقار الأسلوب المقالىّ إلى الجودة والجمال، ولنقل نحن ما نقتنع به، فكلامهم ليس قرآنا كريما لا يجوز الخروج عليه. أقول هذا لأن الأدب العربى القديم كان يضع جمال الأسلوب وقوّته نُصْبَ عينيه، وهذه هى الخطة الصحيحة، أما القول بخلاف ذلك فلا يدخل العقل ولا القلب. إلا أن هذا شىء، والتكلف البديعى المرهق شىء آخر. ومثل ذلك يقال عن شرط خلوّ المقالة من التنظيم ووقوعها من ثَمَّ فى الغموض أحيانا، وبخاصة إذا انضاف إلى هذا وذاك الإهمالُ الأسلوبى.

كذلك أود ألا يفوتنى التريث قليلا أمام اشتراط "دائرة المعارف البريطانية" ألا تَمَسّ المقالة سوى الأبعاد الخارجية للموضوع، إذ إن كثيرا من المقالات إنما تدور حول مشاعر أصحابها، وهذه المشاعر أمور داخلية لا موضوعات ذات أبعاد خارجية على الكاتب ألا يصنع إزاءها شيئا إلا أن يلمسها لمسا خفيفا. ترى هل من الممكن أن نشطب من بند المقالات ما كتبه المازنى مثلا فى الحديث عن ابنته الصغيرة التى فقدها وهى فى رُبَعَان الصبا كالوردة المطلولة فى بُكْرة الصباح، لأنه لم يكتف بأن يعرض الأبعاد الخارجية لهذا الموضوع؟ وبمناسبة الحديث فى هذه النقطة أحب أن أقول إننى أُعِيد هذه الأيام قراءة مقالات المعارك الأدبية التى دارت رَحَاها فى

الصحف بين أدباء مصر فى النصف الأول من القرن المنصرم، وفى كثير منها حِجَاجٌ عقلىٌّ عميق، والتهابٌ وجدانىٌّ عنيف، وأسلوبٌ يجمع بين المتانة والجمال. أفيجرؤ عاقل على إخراج ذلك كله من زمرة المقالات؟

فإذا عدنا إلى تراثنا العربى فسوف نجد فيه كثيرا من الكتابات التى تندرج تحت لافتة "المقالة"، وإن لم يسمها أصحابها بهذا الاسم. لنأخذ مثلا النصحية التى وجهتها أم جاهلية لابنتها التى توشك أن تنتقل إلى بيت زوجها. إنها، حسبما وردت فى كتب الأدب القديمة، يمكن أن تُعَدّ مقالة قصيرة توجهها سيدة مجربة إلى كل فتاة على عتبة الزواج. ولنأخذ أيضا ما كتبه ابن المقفع فى "رسالة الصحابة". إنها مقال طويل نوعا، لكن موضوعه إدارى سياسى. ويصدق هذا، وربما بصورة أقوى، على كثير مما كتبه أبو الفرج الأصفهانى فى كتاب "الأغانى"، وابن المعتز فى "طبقات الشعراء"، وكثير مما خطه قلم التوحيدى فى "مثالب الوزيرين" و"الإمتاع والمؤانسة"، وما سطره الغزالى فى "المنقذ من الضلال"، وياقوت الحموى فى عدد كبير من مواد كتابه: "معجم البلدان"، وأشياء كثيرة فى "صيد الخاطر" لابن الجوزى. وهذه مجرد أمثلة امْتَحْتُها من الذاكرة كيفما اتفق. إن المشكلة هى أن أجدادنا العرب لم يعرفوا فن الصحافة كما نعرفه الآن لأن المطبعة لم تكن قد وُجِدَتْ بعد على أيامهم، فلم يكتبوا المقالة بشكلها الصحفى المعروف ولم يستخدموا مصطلحها الذى نستخدمه نحن الآن،

لكن هـذا لا يمنع أن يكون كثير مما يسمونه: "رسـائل"، وكذلك كثير من فصول الكتب التى تركوها لنا، مقالاتٍ صميمة[٢٥].

وقد عدت إلى "Columbia Electronic Encyclopedia"

فوجدت كاتب مادة "essay" يقول فى تعريفها ما نصه حرفيا:

Essay: relatively short literary composition in prose, in which a writer discusses a topic, usually restricted in scope, or tries to persuade the reader to accept a particular point of view. Although such classical authors as Theophrastus, Cicero, Marcus Aurelius, and Plutarch wrote essays, the term *essai* was first applied to the form in 1580 by Montaigne, one of the greatest essayists of all time, to his pieces on friendship, love, death, and morality. In England the term was inaugurated in 1597 by Francis Bacon, who wrote shrewd meditations on civil and moral wisdom. Montaigne and Bacon, in fact, illustrate the two distinct kinds of essay—the informal and the formal. The informal essay is personal, intimate, relaxed, conversational, and frequently humorous. Some of the greatest exponents of the informal essay are Jonathan Swift, Charles Lamb, William Hazlitt, Thomas De Quincey, Mark Twain, James Thurber, and E. B. White. The formal essay is dogmatic, impersonal, systematic, and expository. Significant writers of this type include Joseph Addison, Samuel Johnson, Matthew Arnold, John Stuart Mill, J. H. Newman, Walter Pater, Ralph Waldo Emerson, and Henry David Thoreau. In the latter half of the 20th cent. the formal essay has become more diversified in subject and less stately in tone and language, and the sharp division between the two forms has tended to disappear.

وهو ما لا يختلف فى جوهره عما قلناه من أن أجدادنا العرب كانوا يعرفون ويمارسون هذا اللون من الكتابة، وإن لم يعرفوا المصطلح الحديث الذى نسميه به، وكذلك لا يختلف عما أكدناه من أن المقالة لا يمكن أن تكون دائما على وتيرة واحدة من حيث بروز العنصر الشخصى أو تواريه، ولا من حيث تحليها بالفكاهة أو عدمه، ولا من حيث اكتفاؤها بلمس سطوح الأشياء أو التعمق فيها، ولا من حيث خضوعها للنظام أو لا. فكاتب المادة يقسم المقالات إلى نوعين: رسمى، وغير رسمى. فالنوع الأول هو المقالة الشخصية الحميمة الفكهة التى لا تلتزم بنظام، والنوع الثانى هو المقالة المنظمة التحليلية الجادة الموضوعية. كما نراه يؤكد أن المقالة كانت موجودة منذ قديم الزمان لدى الإغريق والرومان، وإن لم يعرفوا آنذاك مصطلحها الحالى.

وها هى ذى جانى بولانجيه (Jany Boulanger) أستاذة الفرنسية بكلية فيو مونتريال (Vieux Montréal) بكندا تكتب فى موقع "www.cvm.qc.ca"، تحت عنوان "L'Essai"، معرّفةً بالمقالة تعريفا فيه شىء غير قليل من سعة الأفق ورحابة الرؤية، وإن لم يصل إلى المدى الذى نأمله، فتقول:

L'essai, communément défini comme un ouvrage littéraire en prose où se développe un discours libre, argumentatif et affectif, apparaît à la Renaissance avec Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) qui souhaitait, par ses écrits ***Les Essais***

(1588), répondre à l'inlassable question : ***«Que sais-je?»***. Écrire au gré de sa pensée, sans idées préconçues, dans le seul plaisir de voir sa réflexion en mouvement, voilà ce que recherchait avant tout ce philosophe qui donna naissance à un genre littéraire qui, faute de respecter des règles prédéfinies, est souvent contesté. Mais, à y regarder de près, comment pourrait-il en être autrement ? En effet, l'étymologie même du mot, qui signifie à la fois « tenter », « mesurer » et « peser », rappelle que tout essayiste a le devoir d'exposer (« tenter ») sa pensée sans la moindre restriction pour mieux en éprouver (« mesurer », « peser ») la qualité, la valeur et les fondements. Par ailleurs, Montaigne, qui aimait affirmer ***«Je suis la matière de mon livre»,*** croyait que tout homme était à l'image de l'humanité entière. Ainsi, dans un souci d'authenticité et de vérité, la découverte de soi pour mieux aller à la rencontre des autres fera de ce type d'écrit le lieu de discours tant originaux qu'inépuisables. L'essai, on l'aura compris, survivra au philosophe en autant de versions que d'individualités.

Les Caractéristiques de l'essai: S'il est vrai que l'essai est polymorphe, il possède néanmoins quelques caractéristiques qui le distinguent des autres genres. En voici les principales :

Son style: L'essai est un écrit non fictionnel. Il adopte un style clair et simple qui convient à l'analyse, à l'explication et à l'observation. La logique sera souvent une alliée de l'essayiste qui cherche, par elle, à montrer les fondements et la

rigueur de son raisonnement. La première personne du singulier, le « je », est souvent employée pour montrer à la fois le point de vue unique ainsi que l'expérience intime du monde dont l'écrivain veut témoigner.

Son ton: Ce type d'écrit cherche à convaincre le lecteur, sinon à le faire réfléchir. Le ton y est donc engagé, persuasif, mais toujours modéré, car l'essayiste ne veut en aucun cas être accusé d'intolérance ou de fanatisme.

Sa these: La thèse, ici, est l'idée maîtresse de la démarche réflexive de l'essayiste. Un essai est fondé sur une seule proposition que l'écrivain mettra à l'épreuve par l'exercice de sa pensée, qu'il voudra rigoureuse et originale. Rappelons que, pour Montaigne, le scepticisme ou le doute est le moteur même du savoir puisqu'il permet d'interroger les connaissances reçues pour en découvrir de plus justes.

Son but: Ce type d'écriture permet non seulement de se prêter au « jeu » de la pensée, mais de cultiver sa propre intelligence. Bien sûr, certains penseurs voudront montrer, prouver et persuader sans jamais, toutefois, vouloir soumettre l'autre à leurs opinions ou à leurs positions : ce qu'ils recherchent avant tout, par une provocation étudiée, est de produire le choc des idées qui assure l'innovation et la remise en question de leur démarche réflexive respective. Voici comment Francine Belle-Isle Létourneau l'explique dans son article ***«L'Essai littéraire, un inconnu à plusieurs visages»****:* «Mais il semble bien que l'originalité d'un

texte, ses intuitions, ses découvertes ne doivent pas donner l'impression d'être imposées dès le départ, car un lecteur heurté de front dans ses habitudes mentales cesse vite d'être un bon lecteur. La nouveauté du texte doit être suffisamment préparée de telle sorte que le lecteur la découvre peu à peu et, jusqu'à un certain point, croit y avoir participé».

وفى هذا النص تقول الكاتبة إن فن المقال قد بدأ بمونتين فى القرن السادس عشر، وكان كل همه التعبير بحرية عما بداخله من أفكار ومشاعر دون قواعد مسبقة، وهذا ما جعله عرضةً للنقد، وإن أضافت أنه لم يكن أمامه إلا هذا، إذ إن الأصل الاشتقاقى لكلمة "essai" يشير إلى "المحاولة" وما فى معناها . أى أن كاتب المقال إنما يحاول عرض أفكاره ومشاعره بأقل قدر ممكن من القيود . وفى استعراضها لخصائص هذا الفن تشير الكاتبة إلى ما ينبغى أن يتحلى به المقال من بساطة العرض واستعانة كاتبه بالمنطق لإقناع القارئ بما لديه أو دفعه إلى التفكير على أقل تقدير، على ألا يشعره بأنه يريد الاستبداد به. كما تشير إلى أن لكل كاتب شخصيته وطريقته فى ممارسة هذا الفن الكتابى، وهو ما يعنى أنه ليس هناك منهج واحد يجب على كتاب المقالات جميعا الالتزام به.

وإلى جانب ما مر هناك شىء نسمع به فى العقود الأخيرة اسمه "قصيدة النثر"، التى تنتمى إلى جنس النثر فى خلوها من الوزن والقافية، وتزعم أنها تأخذ من الشعر تكثيفه وعاطفيته وصوره وأحلامه والسطور غير الكاملة بدلا من السطور التامة المتتابعة التى تكوّن بدورها فقرات

فمقالاتٍ أو كتبًا . فهل هناك جديد فى ذلك؟ لقد عرف العرب أولاً، ولقرونٍ طِوَال، القصيدةَ التى تتكون من عدد من الأبيات، كل بيت منها مقسم إلى شطرين يتطابقان عروضيا أو يكادان، وكلها تنتهى بذات القافية. أى أن البيت هو وحدة القصيدة الأساسية موسيقيا . ثم إنهم عرفوا بعد ذلك الموشَّحات وبعض الأشكال الشعرية الأخرى التى لا يشكّل البيت وحدتها الموسيقية الأساسية بل المقطع، فللمقطع نظامه الذى يتكرر بحذافيره فى كل المقاطع. وفى العصر الحديث ظهر الشعر الحر أو شعر التفعيلة، وهو لا يتكون من أبيات ولا مقاطع، بل من سطور. وهذه السطور لا تجرى على بحر من بحور الخليل المعروفة، بل فى الغالب على تكرير تفعيلة بعينها عددا من المرات يختلف من سطر إلى سطر دون نظام مُطَّرد . كما أن القافية موجودة، لكنها هى أيضا لا تعرف نظامًا ثابتًا، إذ الشاعر يقفّى كلما عَنّ له، وبالطريقة التى تستهويه. وإلى جانب الشعر الحر نَظَم بعض الشعراء لونا آخر هو الشعر المرسل، وهو شعر يحتفظ بالأوزان الخليلية، لكنه يخلو من موسيقى القافية. وكان قد ظهر قبل هذا وذاك ما سُمِّىَ بـ"الشعر المنثور"، وهو يخلو من الوزن والقافية جميعا .

ثم ظهرت بعد هذا "قصيدة النثر"، أو "النَّثِيرة" كما يسميها بعضهم، وهى لا تختلف عن الشعر المنثور إلا فى أن هذا الأخير قد يستعين بالسجع أحيانا، أما هى فلا، وإلا فى أنه يُكْتَب كما يكتب النثر المعتاد، أى فى سطور كاملة متتابعة، أما هى فتترسّم خُطَا الشعر التفعيلى، ومن

ثم لا تكتمل سطورها، فضلا عما فى كثير جدا من نماذجها من يأس وضياع أو تفاهة ونزوع إلى التدمير الأحمق لقيمنا اللغوية والأدبية والروحية يخلو منه الشعر المنثور[٢٦]، ثم ما أخذ يسربلها بعد ذلك من غموض يستحيل أحيانا كثيرة إلى هذيان. وهذا كله مما لم يعرفه النثر العربى القديم الذى لا يخلو من نصوص تُفْعِمها العاطفة الجياشة والصور البديعة، وتوشّيها موسيقى السجع والجناس والازدواج فتقترب من الشعر المنثور، لكنها لا تندرج تحت ما يسمى: "قصيدة النثر" أو "النَّثِيرة".

ومن أشهر كتاب "النَّثِيرة" فى سوريا ولبنان مثلا على أحمد سعيد إسبر (الملقب باسم الإله الوثنى: "أدونيس") ويوسف الخال وأنسى الحاج ومحمد الماغوط وصلاح فائق وشوقى أبى شقرا وأسعد الجبورى وبندر عبد الحميد ومروان صقر وسمير الصايغ. وللاستشهاد على ذلك الجنس الجديد نسوق هذا الهُذَاء الذى يقول فيه أدونيس:

"المرايا تصالح بين الظهيرة والليل
خلف المرايا
جسدٌ يفتح الطريق
لأقاليمه الجديدة
جسدٌ يبدأ الطريق
بين إيقاعه والقصيدة
عابرًا آخر الجسور

. . . وقتلت المرايا
ومزقت سراويلها النرجسية
بالشموس ابتكرت المرايا
هاجسًا يخضن الشموس وأبعادها
الكوكبية"[٢٧] .

حيث لا ترابط بين الجملة والجملة التى تليها، بل ولا بين الكلمة والكلمة التى تجاورها فى ذات الجملة، ومن ثم فلا معنى لأى شىء فى هذا الكلام. إنه أشبه بمن يدلق على الأرض سطلا مملوءا بالكلمات لتذهب كل كلمة فى اتجاه ثم تستقر الكلمات فى النهاية دون أن تكون بين الكلمة والتى بجانبها أية علاقة سوى أنها صارت جارة لها بالمصادفة المحضة!

وهذا مثال آخر يبين لنا مدى التفاهة والسطحية المتغلغلة فى كثير من نماذج ما يسمونه: "قصيدة النثر"، وهو لمنذر المصرى، الذى لا أعرف عنه شيئًا:

"هنا أسكن
ما رأيك لو ترى
ما ألصقتُه البارحةَ على زجاج نافذتى؟
وستقدم عمتى لنا
كوبين من الليمونادة المثلجة

أهلا وسهلا

أهلا وسهلا"[٢٨] .

إن أنصار "قصيدة النثر" يستندون إلى أن الأجناس الأدبية لم تعد متمايزة فى عصرنا كما كانت من قبل، ومن ثم انماعت الحدود بين الشعر والنثر. ثم إن تلك القصيدة، حسبما يقال، إنما تهدف إلى إحلال الرؤيويّة (أى صوت اللاشعور) محل خطابية القصيدة التقليدية. . . إلى آخر ما يرددون[٢٩] . وقاتهم أن الحدود لم ولن تنماع بين الأجناس الأدبية بهذه الطريقة التى يمارسونها، وإلا لعدنا فى الأدب إلى ما يشبه عَمَاء الهَيُولَى القديم. ثم إن الخطابية المشار إليها لا توجد فى كل الشعر المسمَّى بالتقليدى، بل فى قصائد المديح والفخر وما إليها فقط، وإلا فهل فى شعر ابن أبى ربيعة وجميل وقيس بن ذَرِيح، وعينية أبى ذؤيب الهُذَلِىّ، ولامية الحُطَيْئة: "وطاوِى ثلاثٍ عاصبِ البطنِ مُرْمِلٍ"، ورائية بشار، وخمريات أبى نواس، وزهديات أبى العتاهية، ومرثية ابن الرومى فى ابنه محمد، ودالية فى وحيد المغنية، ونَدَمِيّات ديك الجن، وقصيدة الحُمَّى للمتنبى، ورثائه لخَوْلَة الحَمْدانية، وأبيات ابن خفاجة فى الجبل، ونونية ابن زيدون، ومئات ومئات بل وآلاف وآلاف من قصائد الشعر القديم، هذه الخطابية المفتراة التى تذكرنا بقميص عثمان؟

ثم ما دخل الشعر التقليدى هنا، والقصيدة النثرية إنما خرجت، كما رأينا، من عباءة الشعر المرسل والمنثور والحر؟ وهل الخطابية معيبة فى كل

الحالات والأوقات؟ أليست هناك لحظات فى تاريخ الفرد والأمة تملى عليه إملاء أن يكون جهير الصوت بل مجلجله؟ إن هذه كلها تَعِلاّتٌ لا معنى لها . وعلى كل حال ليس البديل عن الخطابية هذا الكلام الفاتر المكون فى كثير من نماذجه من أمشاج لا قِوَام لها، ودعنا الآن مما فى بعض النماذج الأخرى من تجديف فى حق المولى سبحانه وعدوان مستفز على أخلاق العفة والحياء .

والواقع أن هذا الهجوم الأرعن على ما يسمونه: "الخطابية" يذكّرنا بما كان يسميه د . محمد مندور: "الشعر المهموس" وطنطنته الشديدة به، وكأن الحياة كلها همس ونجوى، لا تطاحن فيها أو قتال وعرق ودمار وعدوان ينبغي التصدى له . وبطبيعة الحال فإن التصدى لا يمكن أن يكون بالهمس والتفتّت! والعجيب أن من النماذج التى ساقها للتدليل على صحة ما يذهب إليه قصيدة "أخى" لميخائيل نعيمة، وهى قصيدة تغلب عليها الانهزامية اليائسة بما تشيعه من ثقافة الرضا بما يصنعه بنا وبأوطاننا مجرمو الدول الغربية والاكتفاءِ بدور العجز والاستسلام والانصراف فى ذلة وصمت إلى دفن موتانا الذين سقطوا فى الحرب العالمية الثانية دفاعا عن مصالح أولئك القتلة واللصوص عديمى الضمير المجرمين دون أن يكون لنا فى تلك الحرب ناقة ولا جمل، وإنْ بَطَّن الشاعر هذا الضعف واليأس بشىء من التهكم على أوضاعنا لا يمكنه غسل ما رسّخته القصيدة فى النفوس من عجز وهوان[٣٠] . لقد كان أحرى بالشاعر أن يشعل الأرض نارا تحت

أقدام المحتلين وينزل من السماء صواعق على رؤوسهم ويعمل بكل سبيل على استنهاض الهمم الخائرة والعزائم الفاترة للشعوب العربية ضد مُذِليهم وناهبى أوطانهم وممزقى أواصر الأخوة بينهم وجامعى عصابات الصهاينة من كل فج ليقيموا لهم دولة فى قلب بلادهم، بدلا من هذا التهافت والضعف المخزى الذى يسربل القصيدة من أولها إلى آخرها، ثم يفرح مندور بها وكأنه عثر على كنز نفيس، مع أنها مجرد صَدَفة لا جوهرة. الحق أنه إذا كان هذا هو "الشعر المهموس" فلا كان همسٌ ولا كان شعرٌ!

ومقطع اليقين أنه ليس للدعاوى المتعلقة بقصيدة النثر من معنى إلا أنه باستطاعة أى إنسان أن يكون شاعرا، وشاعرا عبقريا أيضا، ما دام الشعر قد تخلص من وزنه وقافيته، وانحط إلى هذا الدرك الأسفل من التفاهة والهذيان، وأضحى من الهوان بهذا المكان! ترى هل يعجز أعرى الناس من موهبة الأدب والشعر عن توليف مثل هذه السخافات والهلاوس؟ ولقد انتشر الآن ما يُدْعَى: "قصيدة النثر" بين شباب الأدباء السطحيين الخالين من المواهب لسهولتها وخلوها من قيود الإيقاع وأسلوبها الواهن وعدم تعمقها فى الغوص على أى معنى أو إحساس.

أدب الأطفال:

ومن التطورات التى لحقت النثر العربى فى العصر الحديث أيضا تأليف القصص والكتب والمسرحيات التى وُضِعَتْ ليقرأها الأطفال والصبيان. والمعروف أنه ليس فى التراث العربى أدب من هذا النوع، إذ كان الصغار يتربَّوْن على ما كان يطالعه الكبار، لا فرق بين الاثنين فى ذلك، إلى أن هَلّ العصر الحديث. ويبدو أن هذا يصدق أيضا على الآداب القديمة الأخرى، إذ لم يظهر أدب الأطفال فى الدول الأوروبية إلا فى العصور الحديثة، وإن كانت هذه الدول قد سبقتنا فى هذا المضمار بعدة عقود. وكان رفاعة الطهطاوى أول من التفت إلى أهمية الكتابة خِصّيصًا للأطفال، فوجدناه يأمر بترجمة بعض الكتب الموضوعة من أجلهم وتوزيعها على مكتبات الدارس لتكون تحت تصرفهم. وفى بداية القرن العشرين رأينا على فكرى يضع "مسامرات البنات"، وبعدها بسنوات يُرْدِفه بـ"النصح المبين فى محفوظات البنين"، وهما يحتويان على حكم ومواعظ وتوجيهات أخلاقية: شعرية ونثرية[٣٢]. أما الذى يمثل الريادة الحقيقية فى هذا الميدان فهو المرحوم كامل كيلانى، الذى أخرج مئات القصص المؤلفة والمترجمة أو المستوحاة من الآداب الأجنبية أو القائمة على تبسيط القَصَص العربى القديم. وهناك كتّاب مصريون آخرون أسهموا فى هذا المجال أيضا إسهامات لا يمكن نسيانها أو تجاهلها منهم محمد سعيد العريان ومحمد عطية الإبراشى وسيد قطب وعبد الحميد جودة السحار وحامد القصبى ومحمد شفيق عطا وأحمد نجيب وإيهاب الأزهرى وعبد التواب

يوسف ونهاد جاد ود. نبيل فاروق. ولمؤلف هذا الكتاب عدد من قصص المغامرات الإسلامية هى "مقتل ابن أبى الحُقَيْق" و"مقتل كعب بن الأشرف" و"مقتل الأَسْوَد العَنْسِىّ" صادرة عن دار ابن القيم بالدمام ودار الفتح ببيشاور.

أما فى البلاد العربية الأخرى فلدينا على سبيل المثال كارمن معلوف (من لبنان)، وزكريا تامر وسليمان العيسى (من سوريا)، وراضى عبد الهادى ومعين بسيسو ومحجوب عمر ومحمود شقير وعايدة أيوب (من فلسطين)، وروكس العزيزى وحسنى فريز ونبيل صوالحة وزهير كحالة وروضة فرخ الهدهد ومحمد جمال عمرو (من الأردن)، ويوسف الشريف ومحمود فهمى (من ليبيا)، ومحمد مناشو وأحمد القديدة ومحمد العروسى المطوى وعبد القادر بن الشيخ (من تونس)، ومحمد الصالح رمضان (من الجزائر) . . . إلخ.

ويضم أدب الأطفال النثرى، وهو الذى يهمنا هنا، فنونا مختلفة من الكتابة: فهناك القصص والمسرحيات والأساطير والرحلات والكتب التاريخية والدينية وكتب المعارف العامة وكتب تبسيط العلوم. وتحظى مجلات الأطفال وكتبهم عادةً باهتمام زائد فى الإخراج والتغليف والطباعة والتلوين والتشكيل واختيار الحرف وما إلى ذلك. وتهدف هذه المجلات والكتب إلى تحبيب الناشئة فى القراءة ومساعدتهم على النطق السليم وتوسيع أفق معارفهم من الألفاظ والعبارات والتراكيب والصُّوَر ومعاونتهم

على اكتساب الأسلوب الجميل وغرس القيم الدينية والخلقية والوطنية فى نفوسهم وتزويدهم بألوان المعارف الحديثة. وفى كل وطن عربى تصدر مجلة أو أكثر للناشئين، وإن لُوحِظَ أن بعضها يُكْتَب بالعامية مما لا يرقّى عقلا ولا يرقّق وجدانا، كما أن فى كثير منها مغامرات لا يسودها منطق ولا ترتبط بالواقع على أى نحو ولا يترتب على مطالعتها أية فائدة. والمرجوّ الإقلال من هذا ما أمكن، ويا حبذا لو تم التخلص منه جملة. ومن أسماء مجلات الأطفال العربية: "أسامة" و"الطليعى" في سورية، و"مجلتى" و"المزمار" في العراق، و"سامر" و"أحمد" في لبنان، و"باسم" و"الشبل" و"سنان" فى السعودية، و"العربى الصغير" في الكويت، و"ماجد" فى الإمارات العربية المتحدة، و"علاء الدين" و"ميكى" و"الفردوس" فى مصر، و"حاتم" و"وسام" فى الأردن، و "هدهد" فى اليمن، و"الصبيان" فى السودان، وإن كانت بعض هذه المجلات قد توقفت. وكانت هناك مجلة مصرية اسمها "سندباد" كانت تفتننى فى طفولتى، ولكنها للأسف اختفت منذ زمن طويل، ولا أدرى لماذا !

ولا يقتصر الأمر هنا على الكتب الإبداعية، بل يقوم إلى جوارها نوع من المؤلفات تَدْرُس بدورها أدب الأطفال وعقولهم ونفسياتهم وما يلائمهم من كتب ومجلات، وتحاول أن تضع الأسس والقواعد التى ينبغى للمؤلفين مراعاتها فيما يكتبون للأجيال الصغيرة. ومن هذه البحوث "فى أدب الأطفال" للدكتور على الحديدى، و"فن الكتابة للأطفال" لأحمد نجيب،

و"كتب الأطفال فى عالمنا المعاصر" لعبد التواب يوسف، و"ثقافة الطفل العربى" لجمال أبو رية، و"أدب الأطفال" لحنان عبد الحميد العنانى، و"أدب الأطفال" لأحمد حسن حنورة، و"مقدمة فى أدب الأطفال" لمفتاح محمد دياب، و"أدب الطفل العربى" للدكتور حسن شحاتة، و"أدب الأطفال" للدكتورة هدى قناوى، و"أدب الأطفال- فلسفته وفنونه" لهادى نعمان الهيتى، و"الخيال العلمى فى أدب الأطفال" لنُورِى جعفر . . . وهكذا . وكل ذلك جديد تماما على النثر العربى .

المرأة ناثرة:

ويدخل فى مظاهر التطور الذى لحق النثر العربى الحديث أيضا مشاركة المرأة فى الكتابة النثرية . لقد كان بين نساء العرب القدماء شاعرات منذ الجاهلية، وإن كان عددهن وإنتاجهن قليلا جدا بالنسبة للرجال وأشعارهم، إذ كانت المرأة لا تزيد فى شعرها عادة عن بعض الأبيات أو المقطوعات والقصائد، ولم يمر بى فى قراءاتى فى أدبنا القديم أنه كان لامرأة ديوان شعرى كامل حاشا الخنساء . لقد كان هناك مثلا جليلة بنت مُرّة وليلى الأَخْيَلِيّة ورابعة العدوية ونَزْهُون الغرناطية وولاّدة بنت المستكفى، إلا أن ما وصلنا عنهن من الشعر قليل قليل قليل [٣٣] . أما فى النثر فقد حاولت أن أستعرض ما فى ذهني من أسماء الجنس اللطيف، غير أنى لم أوفَّق إلى تذكر شيء . لقد كانت هناك محدّثات وفقيهات مثلا، أما أديبات يكتبن النثر رسالةً أو مقامةً أو حكايةً فلا[٣٤] . لكن الوضع قد

اختلف فى العصر الحديث، الذى سمع منذ فترة مبكرة انطلاق أصوات المصلحين الداعين إلى تحرير المرأة من قيودها والعناية بتعليمها . بدأ هذا رفاعة الطهطاوى رائد النهضة الثقافية الحديثة. وفى بداية القرن العشرين أصدر قاسم أمين كتابيه: "تحرير المرأة" و" المرأة الجديدة"، اللذين أقاما الدنيا ولم يقعداها منذ ذلك الحين. وكانت هناك أصوات أخرى فى مصر وفى غير مصر كلُّها تعطف على المرأة وتدعو إلى احترام إنسانيتها وإعطائها نفس الفرص التى يتمتع بها الرجال.

وكان من ثمرة هذا أنْ دخلت المرأة المدرسة ثم الجامعة بعد ذلك، وخرجت إلى الدنيا ولم تعد قعيدة المنزل، وعملت مع الرجل فى كل المؤسسات والمصالح، وأصبحت هناك نساء كاتبات مثلما هناك رجال كتّاب، فرأينا عائشة التيمورية الشاعرة المعروفة تكتب الرواية، ومَلَك حفنى ناصف تدبّج المقالات وتلقى الخطب، ومىّ زيادة تخطب وتكتب نثرا وجدانيا مجنَّحا وتتبادل الرسائل مع بعض مشاهير الأدباء كالعقاد وجبران، وبنت الشاطىء تمارس الكتابة الإصلاحية والنقد الأدبى والإبداع القصصى والترجمة الذاتية والغيرية وتلقى المحاضرات فى الجامعة، ومثلها فى ذلك سهير القلماوى، وكذلك نعمات أحمد فؤاد ولطيفة الزيات ورضوى عاشور. وهذا الكلام يصدق على البلاد العربية الأخرى كفلسطين، التي يمكن أن نذكر منها كلثوم عودة وسلمى النصر ونجوى قعوار وأسمى طوبى ووداد سكاكينى وعنبرة سلام الخالدى وفدوى طوقان

وسميرة أبو غزالة وامتثال جويدي وثريا ملحس، وسوريا ولبنان حيث ظهرت وردة اليازجية ونديمة المنقارى وألفت إدلبى وسلمى الكزبرى وضياء قصبجى ونجاح العطار وبثينة شعبان ومارى عجمى ونازك بيهم وروز غريب وليلى البعلبكى وغادة السمان وليلى عسيران، والعراق، ومنها بولينا حسون ومليحة إسحاق ونازك الملائكة وعاتكة الخزرجى ولميعة عمارة وديزى الأمير وسليمة خضر وسهيلة الحسينى. كما نستطيع أن نضيف إلى هذه الأسماء ليلى أمين دياب وآسيا جبار وزهور ونيسى (من الجزائر)، وباحثة الحاضرة (ملكة الفاسى) وفتاة تطوان وآمنة اللوة وفاطمة الراوى وخناتة بنونة (من المغرب)، وزينب الكعاك وناجية ثامر وعروسية النالوتى وهند عزوز وحياة بنت الشيخ (من تونس)، وزعيمة البارونى وحميدة العنبرى وجميلة الزمرلى (من ليبيا)، وزينب الكردى وشرقية الراوى ودُرَر (من السودان)، وخديجة السقاف ورقية الشبيب ولطيفة السالم و سميرة بنت الجزيرة العربية وصفية عنبر (من السعودية)، وزهرة المالكى ودلال خليفة وكلثم جبر وهدى النعيمى وشمة الكوارى (من قطر)، وخولة القزوينى ومنيرة الفاضل ومعصومة المطاوعة (من البحرين)، وسلمى مطر سيف وليلى أحمد ومريم فرج وأمنية بو شهاب (من الإمارات)، وأمل عبد الله وشفيقة زوقرى ورمزية الأريانى وأمل اللوزى وبلقيس الحضرانى (من اليمن)، وزكية بنت سالم العلوى وبدرية الوهيبى (من عمان). بل لقد أصدرت المرأة العربية المجلات ورأست

تحريرها، وأورد أنيس المقدسى فى كتابه: "الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث" بضع عشرات من المجلات التى كان يتولاها عدد من النساء العربيات فى مصر والشام وأمريكا فقط حتى عام ١٩٥٥ فحسب.

من الموضوعات الجديدة: ١- الدعوة إلى تحرير المرأة:

لعل أول قلم ارتفع صوته فى الأدب العربى الحديث بالكتابة المفصلة داعيا إلى إنصاف المرأة وإعطائها حقها فى التعليم والخروج من البيت وأن يكون لها رأى فى اختيار شريك حياتها . . .إلخ هو قلم رفاعة الطهطاوى، الذى كان يرى فى احترام الرجال للنساء دليلا على التمدن ورقى النفس. كما كان يؤكد أن عند المرأة استعدادا فطريا لتعلم كل شىء، وأنها لا تقل عن الرجل ذكاء أو سخاء أو عفة أو شجاعة. . . إلى آخر ما هنالك من الفضائل الإنسانية، وأن لتعليمها من المنافع ما يفوق الضرر الذي يتوهمه بعض الرجال، وأنها تستطيع، إذا اقتضت الضرورة، أن تمارس الأعمال كالرجال سواء بسواء، مع مراعاة طاقتها فى ذات الوقت، وأن واجب الآباء وأولياء الأمور أن يشاوروا الفتاة فى أمر زواجها ولا يفرضوا عليها من لا يميل قلبها إليه. ويجد القارئ ما كتبه رفاعة الطهطاوى فى هذه القضايا وأشباهها فى كتابيه: "مناهج الألباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية" (الصادر عام ١٨٦٩م) و"المرشد الأمين لتربية البنات والبنين" (الذى صدر فى ١٨٧٣م)[٣٥]. وقد أنشئت أول مدرسة للبنات فى مصر

أيام الخديوى إسماعيل، ولم يرتح الرأى العام وقتذاك لهذه الخطوة، إلا أن رفاعة دافع عنها وأكد وجوب تعليم الفتاة[٣٦].

ومن الأقلام التى تبنت هذه القضية بعد رفاعة وكان لصريرها دوى هائل قلم قاسم أمين، الذى نشر فى بداية القرن العشرين كتابيه: "تحرير المرأة" و"المرأة الجديدة"، وكان منطلقه فى الكتاب الأول منطلقا إسلاميا، أما الثانى فكانت الصبغة الغربية فيه أقوى. وقد وقع الكتابان كالصاعقة على الرأى العام المصرى والعربى. ولمجد الدين حفنى ناصف فى هذا الموضوع كتاب "تحرير المرأة فى الإسلام"، الذى دافع فيه عن نبوغ المرأة وقدرتها على الاضطلاع بجلائل الأعمال كالرجال تماما، مستشهدا على ذلك بآيات القرآن الكريم وأحاديث النبى عليه السلام وأقوال المشاهير. وهناك أدباء مصريون آخرون اشتهروا بمعالجة قضية المرأة فى أعمالهم، وفى مقدمتهم إحسان عبد القدوس، وإن بدا فى بعض قصصه وكأنه يدافع عن حقها فى الانحراف الجنسى باسم الحب كما هو الحال مثلا فى روايته: "أنا لن أعيش فى جلباب أبى".

وفى العراق نُلفِى جميل صدقى الزهاوى يسير فى خطا معاصره قاسم أمين ويدعو بنفس دعوته بعد رجوعه من مصر إلى العراق، فيكتب عدة مقالات فى مطلع القرن العشرين مناديا بتحرير النساء وتعليمهن وتثقيفهن وسفورهن، ومؤكدا أن العفة ليست فى الحجاب، بل فى العلم والثقافة. وكان معروف الرصافى أيضا من المناصرين لتحرير المرأة

وتعليمها . وقد فُتِحَتْ أول مدرسة للبنات فى العراق سنة ١٨٩٩م، وظلت هى المدرسة الوحيدة حتى عشية الحرب العالمية الأولى، لرفض الرأى العام تعليمهن. ثم أصبحت مدارسهن مع الأيام بالمئات، فضلا عن الجامعة التى قُبِلْن فيها أيضا ابتداء من عام ١٩٣٦م: على استحياءٍ أول الأمر، ثم فُتِحَتْ أبوابها على مصاريعها بعد ذلك[٣٧] . كما ظهرت المجلات النسوية التى تبنَّتْ قضية المرأة منذ سنة ١٩٣٣م، مثل: "ليلى" و"المرأة الحديثة" و"فتاة العراق" و"فتاة العرب" و"فتاة الرافدَيْن" و"تحرير المرأة" و"الاتحاد النسائى"[٣٨]، وهى أسماء ذات دلالة فى هذا الصدد .

ومن كتّاب الشام يمكن أن نذكر مثلا مارى عجمى والأقلام التى كانت تستكتبها فى مجلتها: "العروس"، وهى أول مجلة نسائية تصدر فى سوريا[٣٩]، وكانت تعِجّ بالمقالات التي تؤكد حق المرأة فى التعليم والحرية فى نطاق الفضائل والتقاليد الشرقية[٤٠] . ومن كتّاب الشوام أيضا نذكر محمد جميل بيهم مؤلف "المرأة فى الشرائع والتاريخ" و"المرأة فى التمدن الحديث"، وفيهما يستعرض أوضاع النساء فى الحضارات والشرائع المختلفة بغية كسب الرجال إلى صف قضيتهن. وفى بعض أعمال غادة السمان القصصية تناولٌ للتفاوت الملحوظ بين معاملة الذكر والأنثى داخل الأسرة، وقى رواية حيدر حيدر: "وليمة لأعشاب البحر"، التي أثارت من الضجة عند إعادة طبعها فى مصر منذ أعوام قلائل ما لم يحدث مثله من

قبل لأية رواية عربية، نجد غُلُوًّا شنيعا في مسألة تحرر الفتاة العربية إلى درجة إغرائها بالتفريط فى شرفها والتهليل لذلك[٤١].

ومن تونس نشير إلى خير الدين التونسى المصلح السياسى الشهير الذى دعا فى القرن التاسع عشر إلى تعليم المرأة[٤٢]، وكذلك الطاهر الحداد، الذى ألف فى عام ١٩٣٠م كتابه: "امرأتنا فى الشريعة والمجتمع"، ينادى بتحرير المرأة وسفورها ومنع تعدد الزوجات وجَعْل الطلاق بيد المحكمة لا بيد الرجل، قائلا إن الإسلام قد أعطاها حقوقها، وإنه يدعو للمساواة بينها وبين الرجل فى كل شىء، إلا أنها لم تعد تتمتع بشىء من هذه الحقوق للأسف. وقد لاقى الحداد كثيرا من المعارضة لما دعا به فى هذا الكتاب[٤٣]. ومن التونسيين الذين دافعوا عن حقوق المرأة وحريتها أيضا محمد مختار بن محمود، فقد ألقى محاضرة تحدث فيها عن حقوق النساء فى الإسلام وقدم برنامجا علميا لإنهاضهنّ يوافق ما جاء به الإسلام فى هذا الشأن[٤٤]. ومنهم كذلك محمد مزالى، الذى قدم فى سبتمبر ١٩٤٩م محاضرة طويلة بعنوان "مشكلة المرأة التونسية المسلمة" نشرها بعد ذلك فى كتابه: "دراسات" الصادر فى عام ١٩٧٤م بعنوان "تعليم الفتاة التونسية"[٤٥].

أما فى الجزائر فنجد على سبيل المثال الشيخ محمد بن مصطفى بن الخوجة يصدر سنة ١٨٩٥م كتابا بعنوان "الاكتراث فى حقوق الإناث"[٤٦]، كما ينشر أحمد رضا حوحو سنة ١٩٤٧م رواية بعنوان "غادةُ أمِّ القرى"

يصور فيها معاناة المرأة الحجازية[٤٧] وحرمانها من حقها فى التعليم وإبداء الرأى، داعيا إلى تمكينها من حقوقها الطبيعية والشرعية فى إطار الإسلام لا المدنية الغربية. وعلى ذات الدرب يسير محمد الأمين العمودى، الذى اهتم بقضية المرأة حريةً وتعليمًا مع البعد عن التفرنج، وإن آثر فى ذات الوقت اكتفاءها بالبكالوريا. فهذا القدر من التعليم كفيل فى نظره أن يجعلها بنتا وزوجة وأما صالحة واعية[٤٨].

وعن المرأة فى اليمن يقول الأديب اليمنى المعروف عبد الله البردونى رابطا بين وضعها ووضع المجتمع بوجه عام: "إنها موجودة كلما وُجِد المجتمع. وكلما قال المجتمع: "أنا هنا" كانت المرأة أحلى ملامحه وأنشط سواعده. نبغت فى بلادنا الفقيهةُ فى بيئة الفقه كالشريفة دهماء، ونبغت الفارسةُ فى عهد الفروسية كرّيا بنت الحارث، ونبغت القائدةُ حين أعدّتها بيئة القيادة كأَرْوَى بنت أحمد وأسماء بنت أبى الجيش وتحفة الصليحية، فإذا النابهات فى كل عَدٍّ يقاربن عدد النابهين. وعندما استحكم علينا الجمود والتأخر غابت المرأة بين اللفائف والجدران، وغاب الرجل تحت جلده لا يتحرك إلا فيه كما لا تتحرك المرأة إلا تحت ستائرها. وعندما ارتفع صوت العصر ردّدته المرأة والرجل. كان أول مجال هو التمريض، فدخلته المرأة بلا تردد لا لأنه غاية الطموح، ولكنه أول محيا تهيأ. وبعد قيام الثورة نادى العمل فقالت: "لبيك"، فدخلت مصنع الغزل والنسيج، وارتفع صوتها من الإذاعة لأنه لم يعد عورة كأصوات الجدّات. وعندما

انفتحت المدارس دخلت المرأة بكل الشوق إلى التفوق وأصبحت متعلمة ومعلمة. وعندما ابتدأ التعليم الجامعى اقترب عدد الطالبات من عدد الطلاب. فهل المرأة غائبة؟ لقد أشرقت كلما أشرقت الحياة فى المجتمع". وهو يدعوها إلى بذل المزيد من الجهد لاقتحام العقبات ونبذ التفكير الآلى إلى العمل الإبداعى والابتكارى الذى يدل على التقدم الحقيقى لا المظهرى[٤٩].

وإذ كان افتتاح مدارس البنات فى بعض البلاد العربية قد تأخر كما هو الحال مثلا فى قطر، التي لم يتم إنشاء مدرسة لهن فيها إلا فى عام ١٩٥٤م بسبب النظرة المتشددة التى كان ينظر بها المجتمع وقتذاك إلى تعليم الفتاة وخروجها من المنزل[٥٠]، فقد تغير الوضع الآن وصار القَطَرِيّون يتحمسون لتعليم بناتهم تحمسا شديدا حتى لقد أصبحت مدارس البنات تُعَدّ بالعشرات، وهو عدد كبير بالقياس إلى قلة السكان، فضلا عن الجامعة، التى افْتُتِحَتْ عام ١٩٧٨م مما يومئ إلى الشوط البعيد الذى قطعته الفتاة القطرية فى سبيل النهوض والعلم. ومثالاً على الأدب النثرى القطرى الذى يعالج قضايا المرأة نأخذ مجموعة القصص القصيرة "أنت وغابة الصمت والتردد" لكَلْثَم جبر، التى تدور طائفة منها على الصراع بين رغبة الفتاة فى الزواج ممن تحب وبين التقاليد الراسخة التى تجبرها على الاقتران بقريب لها أو على تزويجها كَرْهًا من شيخ كبير ثرى كما يقول محمد عبد الرحيم قافود[٥١].

٢- عودة الشعوبية:

ومن الموضوعات التى تلفت النظر كذلك فى النثر العربى الحديث موضوع "الشعوبية الجديدة"، إذ بعد أن انطوت صفحة الشعوبية الأولى فى العصر العباسى الأول منذ قرون طوال أخذنا نرى فى هذا العصر فريقا من كتّاب هذا البلد أو ذاك من بلاد العروبة يدعو إلى الانغلاق داخل الوطنية الضيقة مُوَلِّيًا وجهه شطر تاريخه القديم الذى مضى فى الزمن الأول وأبدلنا الله به الإسلام ولغته وحضارته. وهو اتجاه جامح خطر، إذ يعمل على تفتيت الوحدة التى تربط العرب وتقوم على الدين الواحد واللغة المشتركة والتاريخ والحضارة اللذين جمعا أهل هذه المنطقة على مدى أربعة عشر قرنا. ومن ثم ذَرَّ قرنُ الفرعونية فى مصر، والفينيقية فى لبنان، والآشورية فى العراق، والبربرية فى المغرب العربى.

ومن الأسماء التى برزت فى ميدان الدعوة إلى الفرعونية والقطيعة مع تاريخنا العربى اسم مرقص سميكة، الذى يضع الفتح العربى مع الاحتلال الفارسى والرومانى والإنجليزى لمصر فى سلة واحدة، قائلا إن مصر قد فقدت استقلالها منذ انتهاء حكم الفراعنة حتى العصر الحديث. كذلك نرى محمد حسين هيكل، قبل أن يتحول عن فكره القديم ويكتب "حياة محمد" و"فى منزل الوحى" ويؤرخ للصّدّيق والفاروق وعثمان، يحاول بعث الفرعونية، زاعما أن الصلات بين الفراعنة والمصريين المحدثين لا تزال قائمة حتى فى مجال الدين والعبادة، ومستلهما الهداية من الحضارة الفرعونية التى

تخَيَّلَ أنه سيأتى يوم تكون فيه دينًا يغزو العالم ويحقق للبشرية المتعة والطمأنينة. وكأن هذا غير كاف عنده، إذ نراه يدعو أهل العراق إلى اقتفاء نهج الفرعونية فى مصر ووَصْل حاضرهم بماضيهم إلى عهد آشور وبابل. ومِثْل هيكل فى ذلك محمد عبد الله عنان، فقد كان فى مبتدإ أمره يسخر من فكرة الجامعة العربية التى كان كثير من الأقلام العربية تدعو إليها، مدعيا أن ذلك كله وهمٌ وتعلقٌ بماضٍ انتهى أمره ولا سبيل إلى عودته ولا فائدة تُرْجَى منه، وأن مصر لم تكن عربيةً فى يوم من الأيام[٥٢]. وكان هناك فرعونيون آخرون غير هؤلاء منهم سلامة موسى وطه حسين ومحمود عزمى وإسماعيل أدهم ولويس عوض[٥٣].

وفى العشرينات من القرن الماضى صدرت فى بيروت مجلة ناطقة بالفرنسية اسمها "المجلة الفينيقية" يحررها بعض الأدباء اللبنانيين الذين يدعون إلى إحياء الفينيقية، زاعمين أن اللبنانيين ليسوا عربا بل فينيقيين. لكن هذه المجلة توقفت عن الصدور بعد عدة أعداد قليلة لتتسلم الراية منها عدة منابر ثقافية أخرى أقل وزنا. ثم ظهرت فى الخمسينات من ذات القرن مجلة "شعر"، التى كان يصدرها الأديب اللبنانى يوسف الخال، والتى كانت تتبنى نفس الدعوة الفينيقية، ثم اختفت هذه المجلة بدورها واحتلت مكانها مجلة "مواقف" لعلى أحمد سعيد الملقب بـ"أدونيس". ثم برزت إلى الوجود بعد ذلك مجلة "لبنان" لسعيد عقل، وكانت تُكْتَب بالعامية

الزحلاوية والحرف الفينيقى الذى طوّره عقل رغبةً فى إعادة عقارب الزمن إلى الوراء وتصورًا منه أنه قادر على هذا[٥٤] .

وقد تصدى لهذه الدعوة الخطرة الشرفاء الغيورون، ومنهم عبد المسيح الأنطاكى، الذى رد بقوة على واحد من دعاة الفينيقية ناعيا عليه حرصه على الانتساب إلى "أمة هلكت ودرست آثارها وعلومها ولغتها، على حين أنه يتكلم بلغةٍ عربيةٍ فاشِيَةٍ فى بلاده منذ آلاف السنين"، ومتسائلا فى إنكار: "ما باله ينصرف عن الانتساب إلى هذا الأصل العربى الرفيع المجيد ويحاول الالتصاق بقوم لم يبق على وجه البسيطة من آثارهم سوى الاسم؟ أَوَنَحْن أقرب نسبا إلى الأخطل أم الفينيقيين؟ ألا تَرْضَوْن بالغَسّانيّين نسبا ؟"[٥٥] . ومثل الأنطاكى فى هذا فيلكس فارس، الذى أكد أنه لا يستطيع أن يرى فى حياة المصريين الآن أى أثر للحضارة الفرعونية لا فى العلوم ولا فى الآداب، مثلما لا يرى فى حضارة أهل سوريا ولبنان حاليا أى شىء من حضارة الفينيقيين، إذ لم يبق من هاتين الحضارتين المستغرقتين فى الماضى السحيق إلا بعض الأهرام والمعابد والأعمدة والقصور والقبور[٥٦] .

وفى تونس كان المسؤولون عن التعليم أيام الاحتلال الفرنسى يركّزون، عند دراسة تاريخ البلاد، على العصر الرومانى وكأنه هو التاريخ التونسى جميعه. وقد أنتجت هذه الجهود الشيطانية تلاميذَ يهتمون بأوربا وتاريخها

ويعظّمون رجالها أكثر مما يهتمون بالتاريخ العربى وأعلامه. لكن الكتاب والأدباء التونسيين الأحرار وقفوا فى وجه هذا التيار وكشفوا خباياه[٥٧].

كذلك عملت فرنسا فى الجزائر والمغرب بمعاونة بعض مستشرقيها على إثارة النعرة الطائفية عند البربر وتأريث نار الفتن بينهم وبين إخوانهم العرب، وبذات جهودا جبارة لتحويلهم عن هويتهم الدينية حتى يكونوا أعداء لإخوة الأمس لا تربطهم بهم رابطة. ومن حِيَل الفرنسيين فى هذا المجال إصدارهم فى أوائل الثلاثينات ما يُعْرَف بـ"الظَّهير البربرى" بغية إقصاء العربية عن مناطق البربر وإعادتهم للتحاكم إلى أعرافهم وتقاليدهم بدلا من الشريعة[٥٨]. وقد آتت هذه الدعوةُ أُكُلَها مع الأيام فأخذت فئات من البربر فى السنين الأخيرة تدعو إلى الاعتراف بكيان ذاتى داخل الدولة الجزائرية، بل طالبت "جبهة تحرير القبائل البربرية فى بلدان المغرب العربى" التى تشكلت فى باريس عام ١٩٨٠م بإقامة دولة مستقلة لهم فى المناطق التى يقطنونها فى كل من المغرب والجزائر وموريتانيا، وهبت المظاهرات والإضرابات الطلابية تنادى بإحياء الثقافة البربرية داخل الجزائر[٥٩].

وقد صدرت فى أجادير بالمغرب لبعض الوقت مجلة تنطق باسم البربر وتستعمل العامية البربرية وتعتمد الحرف الفينيقى اسمها "أمازيغ"، إلا أن السلطات المغربية عطلتها عن الصدور[٦٠]. وليس استعمال الحرف الفينيقى هو وحده الذى ينم عن وجود علاقة بين الدعوة الفينيقية فى لبنان والدعوة الأمازيغية فى بلاد المغرب العربى، فقد كان كاتب ياسين

الجزائرى الأمازيغى الذى يكتب أدبه بالفرنسية ويجهد فى استبدال اللهجة البربرية بلغة الضاد وينتفى من العروبة وما يتعلق بها يرسل بإنتاجه إلى يوسف الخال فينشره له فى مجلة "شعر" المناهضة للعروبة[٦١] . ومن أدباء الجزائر البربر المناهضين للاتجاه العروبى مولود معمرى، وهو من الذين يستعملون الفرنسية فى أدبهم مثل كاتب ياسين. وقد ذكر د. عمر بن قينة أنه يدرّس البربرية لطلابه فى الجامعة فى غفلة من المسؤولين[٦٢] .

وعلى رأس المناهضين لهذه النزعة الضارة يأتى عبد الحميد بن باديس، الذى كان يثير عواطف الأخوّة فى قلوب الأمازيغيين ويذكّرهم بالروابط العميقة التى تشدهم إلى إخوانهم من عرب المغرب وينبههم إلى خطر الإصاخة إلى وساوس الاستعماريين الذين لا يريدون لهم ولا لإخوانهم إلا الضياع[٦٣] . كذلك دافع البشير الإبراهيمى عن عروبة الجزائر جمعاء مؤكدا أن الدول التى قامت فى الشمال الأفريقى لم يكن لها من البربرية إلا النسبة العرقية، أما مقومات وجودها من لغة ودين فهى عربية صميمة[٦٤] . كما هب كتاب مغاربة آخرون منهم عثمان الكعاك (التونسى) ومحمد السعيد الزاهرى (الجزائرى)[٦٥] وعلال الفاسى (المغربى) يثبتون أن البربر هم فى الأصل عرب من حِمْيَر هاجروا قديما من جنوب بلاد العرب واستقروا فى بلاد المغرب[٦٦] . بل إن غالبية المثقفين والكتاب البربر لتنكر هذا الاتجاه وتحاربه، ومن هؤلاء الفضيل الورتلانى وبا عزيز بن عمر،

اللذان شرعا يفتدانه منذ أن نجم فى الثلاثينات من القرن الفارط. ومثلهما عثمان سعدى صاحب كتاب "عروبة الجزائر عبر التاريخ".

الهوامش:

(١) ومن الناحية الأخرى نجد أن العربية قد تركت بدورها بصمات قوية على عدد من اللغات الآسيوية والأوربية والإفريقية كالفارسية والتركية والأوردية والإسبانية والفرنسية والإنجليزية والبربرية والسواحلية.

(٢) ط. دار الفكر العربى/ ١٤١٢هـ- ٢٠٠٠م/ ١٧١- ١٧٥.

(٣) وها هى ذى أسماء طائفة من أهم الكتاب فى العصرين المذكورين: الشهاب محمود وابن فضل الله العمرى والقلقشندى (من العصر المملوكى)، وبدر الدين الغزى والبديعى وعبد القادر البغدادى والمحبى (من العصر العثمانى)، وكلهم كتبوا النثر المرسل: إما وحده، وإما بالمراوحة بينه وبين النثر المسجوع المزخرف الذى كان يقتصر عادة على الرسائل الديوانية وما أشبه.

(٤) جاء فى كتاب "الأدب العربى المعاصر فى مصر" للدكتور شوقى ضيف (ط٨/ دار المعارف/ ١٧٧) أن رفاعة كان يعتمد السجع والأسلوب القديم فى كتاباته. والصحيح أنه كان يكتب بأسلوب مرسل، اللهم إلا فى مقدمات بعض كتبه وفى ترجمته لرواية "مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك" لفنلون.

(٥) انظر كتابه: "الأدب العربى المعاصر فى مصر"/ ٢٢٧.

(٦) كان الشيخ فى بداءة أمره يكتب بأسلوب مسجَّع محلًّى ببعض البديعيات ثم هجره بعد ذلك.

(٧) وقد دافع شوقى فى أواخر هذا الكتاب عن السجع وجعله "شعر العربية الثانى"، وحمل على من عابوه قائلا إن كلامهم هذا لا يقدم ولا يؤخر، ففى القرآن الكريم فواصل، وفى الحديث الشريف ما هو أحلى من سجع الحمام. والطريف أن الأسلوب الذى صاغ فيه شوقى هذا الدفاع أسلوب مرسل!

(٨) د. عبد الرحمن ياغى/ حياة الأدب الفلسطينى الحديث حتى النكبة/ المكتب التجارى/ بيروت/ ٣٣٢- ٣٣٣.

(٩) عمر الدسوقى/ نشأة النثر الحديث وتطوره/ دار الفكر العربى/ ١٩٧٦م/ ١٧٤- ١٧٥.

(١٠) د. عبد الملك مرتاض/ نهضة الأدب العربى المعاصر فى الجزائر: ١٩٢٥م- ١٩٥٤م/ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع/ الجزائر/ ١٣٢- ١٣٣.

(١١) محمد عبد الرحيم قافود/ الأدب القَطَرىّ الحديث/ المطبعة الفنية الحديثة/ القاهرة/ ١٣٩٩هـ- ١٩٧٩م/ ١٠٣.

(١٢) انظر د. محمد محمد حسين/ الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر/ ط٣/ دار النهضة العربية/ ١٣٩٢هـ- ١٩٧٢م/ ٣٥٩ وما

بعدها . وقد وضع عدد من المستشرقين الآخرين كتبا فى قواعد العاميات العربية المختلفة: منها الموجز، ومنها المبسوط. وقد اطلعت على عدد منها بالإنجليزية والفرنسية. وفى كتاب د. محمد محمد حسين: "اتجاهات هدامة فى الفكر العربى المعاصر" (ط٢/ دار الإرشاد/ بيروت/ ١٣٩١هـ- ١٩٧١م/ ٤٣ وما بعدها) شىء من التفصيل لدور المستشرقين فى هذا المجال مع ذكر الكتب التى ألفها بعضهم فى هذه اللهجة أو تلك. أما الكتاب الذى جَمَعَ فأَوْعَى فيما يتعلق بهذه القضية فهو كتاب "تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر" للدكتورة نفوسة زكريا .

(١٣) انظر جهاد فاضل/ الأدب الحديث فى لبنان- نظرة مغايرة/ رياض الريس للكتب والنشر/ ١٩٩٦م/ ٧٥- ٨١، ومنير العكش/ أسئلة الشعر- فى حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/ ١٩٧٩م/ ١٤٨ وما بعدها . ويجد القارئ فى كتاب رجاء النقاش: "أدباء ومواقف" (المكتبة العصرية/ صيدا وبيروت/ ٥٥- ٧٢) مناقشة مفصلة لدعوة سعيد عقل يحسن الرجوع إليها .

(١٤) انظر أنور الجندى/ الفكر والثقافة المعاصرة فى شمال أفريقيا/ الدار القومية للطباعة والنشر/ القاهرة/ ١٣٨٥هـ- ١٩٦٥م/ ١٦٦٠ ١٧٢.

(١٥) انظر محمد مزالى/ مواقف/ ط٢/ الشركة التونسية للطباعة والنشر/ ١٩٨٤م/ ١١٢- ١١٣، ١٩٨.

(١٦) كتب محمود تيمور بعض أعماله القصصية والمسرحية بالعامية فى بداية أمره، ثم عاد بعد ذلك ففصّحها وهجر العامية للأبد، وصار من الغيورين على الفصحى أشد الغيرة.

(١٧) انظر توفيق الحكيم/ مسرحية "الصفقة"/ مكتبة الآداب/ ١٥٦- ١٥٧.

(١٨) انظر د. إبراهيم عوض/ دراسات فى المسرح/ مكتبة زهراء الشرق/ ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م/ ٣٦- ٣٩.

(١٩) مكتبة زهراء الشرق/ ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م/ ١٥- ٢٠.

(٢٠) د. شوقى ضيف/ الأدب العربى فى مصر/ ٢٠٥.

(٢١) أنيس المقدسى/ الفنون الأدبية وأعلامها فى النهضة العربية الحديثة/ ط٣/ دار العلم للملايين/ ١٩٨٠م/ ٢٣٠- ٢٣١.

(٢٢) المرجع السابق/ ٢٣٠.

(٢٣) انظر محمد يوسف نجم/ فن المقالة/ ط٤/ دار الثقافة/ بيروت/ ٩٣- ٩٤.

(٢٤) انظر د. إبراهيم إمام/ دراسات فى الفن الصحفى/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٧٢م/ ١٧٩- ١٨٠.

(٢٥) سرّنى، بعد أن كتبت هذه الفقرة، أن أجد كاظم حطيط (فى كتابه: "دراسات فى الأدب العربى"/ دار الكتاب اللبنانى ببيروت ودار الكتاب المصرى بالقاهرة/ ١٩٧٧م/ ١٧٩- ١٨٠) يقول برأى مشابه،

إذ يؤكد أن المقالة قد ظهرت فى أدبنا القديم تحت أسماء متعددة كالرسالة والمناظرة والحديث، وأن كثيرا من الكتب القديمة هى أقرب إلى أن تكون مجموعة مقالات منها إلى أن تكون كتبا .

(٢٦) وأنصارها هم الذين يقولون هذا بأنفسهم. انظر مثلا محمد جمال باروت/ الشعر يكتب اسمه/ اتحاد الكتاب العرب/ دمشق/ ١٩٨١م/ ١٤٦- ١٤٧ .

(٢٧) عن كتاب "الشعر يكتب اسمه" لمحمد جمال باروت/ ٧٨- ٧٩ .

(٢٨) المرجع السابق/ ١١٣ .

(٢٩) انظر مثلا محمد جمال باروت/ الشعر يكتب اسمه/ ٧- ١٨، ٤٩- ٥٠، ومنير العكش/ أسئلة الشعر/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/ ١٩٧٩م/ ١٣٤، ١٥٦، ود. عبد الحميد جيدة/ الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر/ مؤسسة نوفل/ بيروت/ ١٩٨٠م/ ٣١٦- ٣٢٧، وس. موريه/ الشعر العربى الحديث: ١٨٠٠- ١٩٧٠م/ ترجمة وتعليق د. شفيع السيد ود. سعد مصلوح/ دار الفكر العربى/ ١٩٨٦م/ ٤٤٤- ٤٥٥، ود. خليل أبو جهجة/ الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد/ دار الفكر اللبنانى/ ١٩٩٥م/ الفصل الثانى من الباب الثانى، ومقال د. أحمد على محمد: "الشعر والنثر فى

ضوء نظرية الأنواع الأدبية"/ مجلة "علامات" السعودية/ المحرم ١٤٢٣هـ/ ٣٢٦- ٣٣٠.

(٣١) انظر ما طنطن به محمد مندور حول القصيدة المومإ إليها فى كتابه: "الميزان الجديد"/ ط٣/ مكتبة نهضة مصر/ ٦٩ وما بعدها. والواقع أن فيما كتبه مندور فى هذا المعنى كثيرا من التهافت. ترى أكان يصلح مثلا أن تنشد فايدة كامل أثناء العدوان الثلاثى على بورسعيد قصيدة متخاذلة منهارة كهذه بدل نشيد "دع سمائى، فسمائى محرقة"، الذى أشعل نفوس الشعب كله حماسة وثورة؟ أم هل كان يصلح أن يغنى ذلك النشيد صوتٌ واهنٌ هامسٌ كصوت نجاة الصغيرة؟ إن هذا مثل ذاك سواء بسواء. وقديما قالوا فى البلاغة العربية: "لكل مقام مقال"، أما د. مندور ومن يظنون أنهم وقعوا فى كلامه على صيد ثمين فيتجاهلون هذا كله ويريدون أن يسيروا على المثل القائل: "كله عند العرب صابون"!

(٣٢) انظر د. على الحديدى/ فى أدب الأطفال/ ط٢/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٧٦م/ ٢٤٣- ٢٥٧.

(٣٣) بعدما كتبت هذا بعدة أيام راجعت كتاب "شاعرات العرب" فوجدت جامعه عبد البديع صقر يشير فى مقدمته إلى ما لاحظه على الشعر النسائى عند العرب القدماء من قِصَر النَّفَس وندرة الإنتاج فى أغلب الأحوال، "فقلما ترى امرأة كالخنساء استقلت بديوان كامل"

(المكتب الإسلامى/ بيروت/ صفحة ج)، وهو ما يؤكد رأيى فى ذات الموضوع.

(٣٤) من بين ما لجأتُ إليه للتحقق من صحة هذه الملاحظة مراجعة أسماء الأدباء والكتّاب الذين ترجم لهم ياقوت الحموى (ت٦٢٦هـ) فى "معجم الأدباء" فلم أجده ذكر من النساء إلا امرأة واحدة هى فاطمة بنت الأقرع، ولم يورد لها إلا رقعة واحدة رفعتها إلى الحاكم. ويبدو أنها كانت كاتبة خطاطة لا كاتبة أديبة. وقد ماتت عام ٤٨٠هـ. وقبله فى القرن الثالث الهجرى ألف ابن طيفور كتاب "بلاغات النساء" فلم يذكر لهن، خارج ميدان الشعر، إلا أجوبة شفوية.

(٣٥) لمن يريد أخذ فكرة سريعة تُلِمّ بأهم ما فى هذين الكتابين عن ذلك الموضوع يمكن أن يرجع إلى تلخيص د. محمد عمارة فى الجزء الأول من "الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوى" (وعنوانه "التمدن والحضارة والعمران")/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/ ١٩٧٣م/ ٢٠٣- ٢٢١).

(٣٦) انظر أنيس المقدسى/ الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث/ ط٧/ دار العلم للملايين/ ١٩٨٢م/ ٢٥٤/ هـ١، و"الفنون الأدبية وأعلامها فى النهضة الأدبية الحديثة"/ دار العلم للملايين/ بيروت/ ١٩٨٠م/ ٢٧.

(٣٧) انظر كتاب "حضارة العراق" لنخبة من الباحثين العراقيين/ دار الحرية للطباعة/ بغداد/ ١٩٨٥م/ ١٨٢– ١٨٣.

(٣٨) المرجع السابق/ ١٩٥– ١٩٦.

(٣٩) وكان أول صدورها سنة ١٩١٠م.

(٤٠) انظر عمر الدقاق/ فنون الأدب المعاصر فى سورية/ دار الشرق العربى/ بيروت/ ١٩.

(٤١) انظر د. إبراهيم عوض/ "وليمة لأعشاب البحر" بين قيم الإسلام وحرية الإبداع– قراءة نقدية/ مكتبة زهراء الشرق/ ١٤٢٢هـ– ٢٠٠١م/ الفصل الأول المسمَّى: "دراسة لمضمون الرواية".

(٤٢) انظر رضوان إبراهيم/ التعريف بالأدب التونسى/ الدار العربية للكتاب/ ليبيا– تونس/ ١٣٩٧هـ– ١٩٧٧م/ ٤١.

(٤٣) انظر أنور الجندى/ الفكر والثقافة المعاصرة فى شمال أفريقيا/ ٢٦٩، ونور الدين صمودى/ هزل وجد/ الشركة التونسية للتوزيع/ ٨٢، ورضوان إبراهيم/ التعريف بالأدب التونسى/ ٥٢. وقد كتب ابن باديس مقالا يهاجم فيه الكتاب وصاحبه فى صحيفة "الشهاب" الجزائرية فى غرة رجب ١٣٤٩هـ– ديسمبر ١٩٣٠م.

(٤٤) انظر أنور الجندى/ الفكر والثقافة المعاصرة فىشمال أفريقيا/ ٢٧٠.

(٤٥) الشركة التونسية للتوزيع/ ١٣٣– ١٤٨.

(٤٦) انظر د . عمار الطالبى/ ابن باديس- حياته وآثاره/ ط٢/ دار الغرب الإسلامى/ بيروت/ ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م/ ٣٥ .

(٤٧) كان حوحو قد هاجر إلى الحجاز عام ١٩٣٤م، وبقى هناك اثنى عشر عاما .

(٤٨) انظر د . عمر ين قينة/ صوت الجزائر فى الفكر العربى الحديث/ ديوان المطبوعات الجامعية/ الجزائر/ ١٧٢- ١٧٣، ١٨٨- ١٨٩، ١٩٣ .

(٤٩) عبد الله البردونى/ قضايا يمنية/ ط٢/ دار الأندلس/ بيروت/ ٣٩٧- ٤٠٢ .

(٥٠) انظر محمد عبد الرحيم قافود/ الأدب القطرى الحديث/ ٦١ .

(٥١) ويجد القارئ تحليلا لبعض القصص القطرية المشابهة فى كتاب "الأدب القطرى الحديث" لمحمد عبد الرحيم قافود/ ١٢٧ وما بعدها .

(٥٢) انظر فى ذلك د . محمد محمد حسين/ الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر/ ط٣/ دار النهضة العربية/ بيروت/ ١٣٩٢هـ- ١٩٧٢م/ ٢/ ١٤٥ وما بعدها، ود . عمر الدقاق/ فنون الأدب المعاصر فى سورية/ ٥٨ . ويجد القارئ أيضا نصوصا مختلفة لدعاة الفرعونية وردود العروبيين عليهم فى كتاب أنور الجندى: "المعارك الأدبية فى مصر منذ ١٩١٤م إلى ١٩٣٩م"/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٨٣م/ ١٥- ٧٠ .

(٥٣) لرجاء النقاش كتاب بعنوان "الانعزاليون فى مصر" يرد فيه على لويس عوض ودعوته إلى الانعزال عن العروبة وتاريخ مصر العربى (المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ ١٩٨١م/ ٥٥- ٧٢) .

(٥٤) انظر جهاد فاضل/ الأدب الحديث فى لبنان- نظرة مغايرة/ ٤١- ٤٤، ٥٥- ٥٩، حيث يتهكم على غياب الحس التاريخى والجغرافى والحضارى عن سعيد عقل، ويتعجب من أفكاره الواهمة وعماه عن الواقع العروبى فى لبنان، ذلك الواقع الذى يفقأ العين، ويناشده أن يترك ما مات من التاريخ وأن يكف عن محاولته العابثة لإعادة عقارب الزمن إلى الوراء . وانظر كذلك محمد عمارة/ العروبة فى العصر الحديث- دراسات فى القومية والأمة/ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر/ القاهرة/ ٣٠٦- ٣٠٩ .

(٥٥) د . عمر الدقاق/ فنون الأدب المعاصر فى سورية/ ٥٧ .

(٥٦) يُنْظَر نص كلامه فى كتاب أنور الجندى: "المعارك الأدبية فى مصر منذ ١٩١٤م إلى ١٩٣٩م"/ ١٠٦، ١١٨ .

(٥٧) انظر محمد مزالى/ مواقف/ ط٢/ الشركة التونسية للتوزيع/ ١٩٨٤م/ ٥٨، ٧٦، ٩٨- ٩٩ .

(٥٨) انظر د . محمد محمد حسين/ الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر/ ٢/ ١٦٢، وأنور الجندى/ الفكر والثقافة المعاصرة فى شمال أفريقيا/ ٨٠، ود . نازلى معوض أحمد/ التعريب والقومية العربية فى المغرب

العربى/ مركز دراسات الوحدة العربية/ بيروت/ يوليو ١٩٨٦م/ ٦٠- ٦١، ود. عمر بن قينة/ المشكلة الثقافية فى الجزائر- التفاعلات والنتائج/ دار أسامة للنشر والتوزيع/ عمّان/ ٢٠٠٠م/ ٩٧ وما بعدها.

(٥٩) انظر د. نازلى معوض أحمد/ التعريب والقومية العربية فى المغرب العربى/ ١٦٠.

(٦٠) انظر جهاد فاضل/ الأدب الحديث فى لبنان- نظرة مغايرة/ ٥٨، وعثمان سعدى/ عروبة الجزائر عبر التاريخ/ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع/ الجزائر/ ١٩٨٢م/ ٩٢، و١٠٤/ هـ٣٣.

(٦١) انظر جهاد فاضل/ الأدب الحديث فى لبنان- نظرة مغايرة/ ٣٣٧.

(٦٢) انظر د. عمر بن قينة/ المشكلة الثقافية فى الجزائر- التفاعلات والنتائج/ ١١٠.

(٦٣) يجد القارئ مقالا لابن باديس فى هذا الموضوع فى كتاب د. عمر بن قينة: "صوت الجزائر فى الفكر العربى الحديث"/ ديوان المطبوعات الجامعية/ الجزائر/ ١٥٥- ١٦٢.

(٦٤) انظر أنور الجندى/ الفكر والثقافة المعاصرة فى شمال أفريقيا/ ٨٣- ٨٤، ١٨٢- ١٨٣.

(٦٥) الزاهرى أديب جزائرى مخلص لعروبته. وقد كنت مشتركا فى الإشراف على رسالة ماجستير أعدها فى ثمانينات القرن الماضى طالب جزائرى عن ذلك الأديب.

(٦٦) انظر أنور الجندى/ الفكر والثقافة المعاصرة فى شمال أفريقيا/ ٩٦- ٩٩.

فن المقالة

سبق أن ذكرنا أن العرب مارسوا فن المقالة، وإن لم يسمّوه بهذا الاسم. وكان ذلك فى شكل رسائل صغيرة تدور كل منها حول موضوع معين، أو فصل من كتاب. . .إلخ، وضربنا لذلك بعض الأسماء كابن المقفّع والجاحظ وأبى حيان التوحيدى وأبى الفرج الأصفهانى والسيوطى وغيرهم. كما قلنا إن المقالة الحديثة قد ارتبطت بالصحافة، التى لم تكن معروفة من قبل، وانتشرت على نطاق واسع بانتشارها، وإن كان هناك من يرى أن الصحافة قديمة قدم الحضارة الإنسانية، إذ لا يربط بين الصحافة وبين الجريدة والمجلة كما نعرفهما الآن بل بالمعنى العام لهما حتى إنه لَيُدْخِل فيهما النقوش الحجرية التى تتضمن أخبارا يراد إذاعتها على الناس كما هو الحال فى الحضارة الفرعونية والصينية القديمة مثلا، وكذلك المعلّقات التى كان عرب الجاهلية يضعونها فى الكعبة كما جاء فى بعض الروايات، والخطب التى كانت تُلْقَى فى الأسواق والتجمعات الموسمية. ويدخل فى الصحافة أيضا بهذا المعنى الواسع دواوين الإنشاء فى الدولة الإسلامية، إذ كانت تصدر عنها الرسائل الرسمية بما فيها من أخبار وأوامر وتوجيهات حكومية يراد إعلام الناس بها، وهى إحدى الوظائف التى تقوم بها الصحافة حاليا. ويضيف أولئك الكتّاب إلى هذا أيضا الرسائل الإخوانية،

وكذلك الرسائل الأدبية، أى الكتيّبات التى تعالج موضوعا صغيرا ولا تتوسع فيه توسع الكتب. . . وغير ذلك مما سبقت الإشارة له.

وتُذْكَر فى هذا المجال أسماء كثيرة مثل عبد الحميد الكاتب وابن المقفَّع والجاحظ وابن قُتَيْبة وإبراهيم الصُّولِىّ والصابى وابن عبد ربه والمَعَرّىّ وابن زيدون وابن شُهَيْد والمسعودى وياقوت الحموى وابن حَوْقَل والمقدسى وابن جُبَيْر وابن فضل الله العُمَرى وابن خَلْدون والصَّفَدى. . .إلخ[1]. وقد يؤكد ذلك أن رواد المقالة العرب فى العصر الحديث لم يَرَوْا فى "المقالة" فنا أدبيا جديدا، ومن هنا وجدناهم يسمونها: "نبذة" أو "جملة" أو "فصلا" أو "رسالة أدبية"[2]، وهذه كلها مصطلحات قديمة كانت تسمى بها الكتابات التى قلنا إنها كانت تناظر عند العرب القدامى ما نطلق عليه اليوم: "المقالة". ثم استقر الأمر على هذا المصطلح الأخير الذى كان رفاعة قد أطلقه على فصول رواية "تليماك" لفنلون الفرنسى كما سيأتى بيانه فى هذه الدراسة.

وبعد اختراع الطباعة ظهرت الصحافة بالمعنى الحديث فى أوربا إبان القرن السابع عشر وترقت بترقى هذه الصناعة، واقتبسها العرب فى القرن التاسع عشر عندما جاء نابليون إلى مصر وأصدر صحيفته العربية المسماة بـ"التنبيه" عام ١٨٠١م. أما أوّلُ صحيفة عربية الإصدار والإخراج والتأليف جميعا فكانت صحيفةَ "الوقائع المصرية" فى عهد محمد على، وهى الصحيفة التى طورها رفاعة الطهطاوى بعد رجوعه من

باريس وحوّلها من جريدة تقتصر على أخبار الحكومة وما إليها مثلما كان عليه الحال فى صحيفة نابليون السالفة الذكر إلى صحيفة تُعْنَى أيضا بالقضايا الفكرية والأدبية وتستخدم لغة أرقى كثيرا من ذى قبل. وتتابعت بعدها الصحف العربية فى أنحاء أخرى من الوطن العربى وخارجه، مثل: "مرآة الأحوال" لرزق الله حسون الحلبى فى الآستانة سنة ١٨٥٥م، و"برجيس باريس" لرشيد الدحداح اللبنانى فى باريس سنة ١٨٥٨م، و"حديقة الأخبار" لخليل الخورى اللبنان فى بيروت سنة ١٨٥٨م أيضا، و"الجوائب" لأحمد فارس الشدياق فى الآستانة سنة ١٨٦٠م، و"الرائد"، التى أصدرها باى تونس محمد الصادق باشا فى عاصمة بلاده سنة ١٨٦١م، و"وادى النيل"، التى أصدرها عبد الله مسعود فى مصر سنة ١٨٦٦م، و"الفرات"، التى أصدرها جودت باشا والى حلب التركى سنة ١٨٦٧م، و"الزوراء"، التى أصدرها مدحت باشا فى العراق سنة ١٨٦٩م... وهكذا حتى أصبح لكل بلد عربى صحفه ومجلاته المتعددة ما بين سياسيةٍ واجتماعية وأدبية ودينية وعلمية، ونسائيةٍ وأطفالية، وخاصّةٍ وحكومية، وصباحيةٍ ومسائية، ويوميةٍ وأسبوعية وشهرية... إلخ[٣].

وبالنسبة للصحافة الأدبية العربية يمكن أن نذكر منها فى مصر: مجلة "روضة المدارس"، التى صدرت فى عهد الخديو إسماعيل، ومجلة "المقتطف"، التى صدرت أوّلاً فى لبنان سنة ١٨٧٦م ثم انتقلت إلى مصر

بعد سنوات قليلة، و"الهلال"، التى أنشأها جرجى زيدان سنة ١٨٩٢م وما زالت تصدر حتى الآن، و"الضياء" لإبراهيم اليازجى، وجريدة "السياسة" الأسبوعية لمحمد حسين هيكل، وجريدة "البلاغ" الأسبوعية لعبد القادر حمزة، ومجلة "أبولو" لأحمد زكى أبو شادى، وبدأت فى الصدور عام ١٩٣٢م، ومجلة "الرسالة" لأحمد حسن الزيات، وصدرت بعد ذلك بعام واحد، ومجلة "الثقافة" لأحمد أمين وزملائه عام ١٩٣٩م، و"الكاتب المصرى"، التى كان يرأس تحريرها طه حسين فى الأربعينات، و"المجلة" و"الشعر" و"القصة" و"إبداع" و"القاهرة" و"فصول" . . .

أما فى لبنان فتقابلنا "حديقة الأخبار" لخليل الخورى (١٨٥٨م)، و"الجنان" لبطرس البستانى (١٨٧٠م)، و"البرق" لبشارة عبد الله الخورى (١٩٠٨م)، و"المورد الصافى" (١٩٠٩م)، و"العرفان" (فى نفس العام)، و"الدهور" لإبراهيم الحداد (١٩٣٠)، و"الأديب" لألبير أديب (١٩٤٢م)، و"الأمالى" لعمر فروخ وآخرين (١٩٤٩م)، و"النهج" لصدر الدين شرف الدين، و"الآداب" لسهيل إدريس (١٩٥٣م) . وفى سوريا نجد مثلا "المقتبَس"، التى أصدرها محمد كرد على فى القاهرة سنة ١٩٠٦م ثم انتقل بها إلى دمشق، و"الأصداء" لشكيب الجابرى (١٩٤٥م)، و"الثقافة" لمدحت عكاشة (١٩٥٨م)، و"المعرفة" (١٩٦٢م)، و"الموقف الأدبى" (١٩٧٠م)، و"الآداب الأجنبية" (١٩٧٣م) . وفى فلسطين ظهرت "الذخيرة" و"المنبر" و"الغد" و"المنتدى"، وكان ذلك قبل قيام دولة الصهاينة

عام ١٩٤٨م. ومن مجلات الأردن مجلة "الأفكار". ومن المجلات العراقية "الهاتف" لجعفر الخليلى (١٩٣٤م)، و"عالم الغد" (١٩٤٣م)، و"الفكر الحديث" (١٩٤٥م)، و"الثقافة الحديثة" (١٩٦٤م)، و"آفاق عربية" (١٩٧٦م). ومن المجلات التى صدرت فى الكويت مجلة "البعث" (١٩٥٠م)، و"العربى" (١٩٥٩م)، و"البيان" (١٩٦٥م)، و"عالم الفكر". وفى السعودية "المنهل" لعبد القدوس الأنصارى، و"المجلة العربية" (١٩٧٥م)، و"الفيصل" (١٩٧٧م). وفى قَطَر "العهد الجديد"، و"الدوحة" (١٩٧٥م).

وفى السودان مجلة "القصة" (١٩٦٠م). وفى ليبيا نجد "الثقافة العربية" (١٩٧٣م). وفى المغرب العربى عندنا "الأنيس" المغربية، و"الشهاب" و"البصائر" و"الثقافة" الجزائرية، و"الفكر" و"الحياة الثقافية" التونسيتان (١٩٥٦م و١٩٧٥م على التوالى). ومن مجلات المهجر "الرسول" لوديع شاكر فى بوسطن (١٩٢٣م)، و"السمير" لإيليا أبو ماضى فى نيويورك (١٩٢٩م)، و"العلم والخواطر" ليوسف الحلو فى المكسيك (١٩٢١م)، و"الأمير" لفريد سليم فى المكسيك أيضا (١٩٣٨م)، و"الدليل" لتوفيق ضعون فى البرازيل (١٩٢٨م)، و"الشرق" لموسى كريم فى ساو باولو (نفس العام)، و"العصبة الأندلسية" فى ساو باولو أيضا (١٩٣٥م) . . .إلخ، وهذه مجرد أمثلة. ولا بد من القول بأن بعضا من هذه المجلات والصحف ما زال

يصدر حتى الآن، على حين احتجب الكثير منها بعد فترة طويلة أو قصيرة.

ولأن المقالة لا تتطلب موهبة فنية معقدة ولا تحتاج عادةً إلى احتشاد عقلى ونفسى كالذى تحتاجه القصة أو المسرحية وجدناها مطية لمعظم الكتاب، إن لم يكن كلهم، سواء كانوا يمارسون فنونا أدبية أخرى أو لا. ومن ثم كثرت الأسماء فى هذا الميدان كثرة هائلة، وإن كان الممتاز المتألق منها قليلاً جَرَّا على سُنّة الحياة فى محدوديّة التفوق والتبريز.

ومن الأسماء البارزة فى هذا السبيل رفاعة الطهطاوى وأحمد فارس الشدياق وعبد الله أبو السعود وإبراهيم اليازجى ومصطفى كامل وعلى يوسف ويعقوب صروف ومحمد كرد على وجبران خليل جبران وأمين الريحان وميخائيل نعيمة وخليل سكاكينى وابنته وداد سكاكينى والأمير شكيب أرسلان ومصطفى صادق الرافعى وعبد العزيز البِشْرى وفهمى المدرّس ومعروف الرُّصَافى وعبد الحميد بن باديس والبشير الإبراهيمى والطاهر بن عاشور والفاضل بن عاشور ومى زيادة وعباس محمود العقاد وطه حسين ود. محمد حسين هيكل وأحمد حسن الزيات ود. أحمد أمين وإبراهيم المازنى ود. زكى مبارك وعمر فاخورى وعلى الطنطاوى وسامى الكيالى وإسحاق الحسينى وبنت الشاطئ ود. سهير القلماوى ومحمود شاكر وعبد الرحمن الشرقاوى ود. عبد القادر القط وصلاح عبد الصبور ورجاء النقاش ويوسف الشارونى ومعاوية نور ود. محمد إبراهيم

الشوش ود . صفاء خلوصى ونازك الملائكة ود . على جواد الطاهر ومحمد عزة دَرْوَزَة ومحمد على الطاهر وعادل زعيتر وسهيل إدريس وغادة السمان ومحمود المسعدى ومحمد مزالى وعبد الملك مرتاض وعبد الكريم غلاب ومحمد عابد الجابرى وأحمد إبراهيم الفقيه ود . غازى القصيبى وأحمد السباعى وعبد القدوس الأنصارى وحمد الجاسر وخليفة الوقيّان وليلى العثمان ومحمد الرميحى وجهاد فاضل ود . جابر قميحة وعبد الله البردونى ود . عبد العزيز المقالح ود . حلمى القاعود .

ولكل كاتب من الكتاب البارزين أسلوبه الخاص به فى تحبير المقالات: فهذا بسيط الأسلوب هادئ النفس خافت النبرة لا ينفعل كثيرا ولا يحب الدخول فى جدال مع الآخرين، وذاك مدمدمٌ ناريّ الطبع صارم العبارة ينقضّ كالصاعقة على خَصْمه يبغى تمزيقه، وذلك شاعريّ اللغة يُوَشّى كتاباته بالصور المحلّقة والتعبيرات الطازجة ويميل إلى التكرار والتأكيد، ورابع يحتفل بصياغة كلامه ويضمّن ما يكتبه الألفاظ المعجمية والعبارات الفخمة والتراكيب القديمة، وقد يسجع ويجانس، وخامس يحب الإيجاز، وسادس يؤثر الإطناب، وسابع يميل إلى الإغراب فى تراكيبه وصوره فلا يفهم القارئ عنه إلا بشِقّ النفس، وقد تفوته أشياء لا يستطيع لها فهما . . . وهكذا، وهكذا مما يعرفه المَعْنِيّون بمسألة الأساليب .

فيعقوب صروف مثلا يقصد إلى قول ما يريده مباشرة دون مقدمات أو إطناب هادفا إلى تجلية ما عنده من أفكار ومشاعر بأسلوب سهل

اللفظ والتركيب والعبارة، فلا إغراب ولا عثكلة بتقديم أو تأخير لا داعى له أو لف ودوران. كما أنه لا يستعين بالتعبيرات المحفوظة ولا بالسجع والتزاويق البديعية، فضلا عن أنه قد أدخل فى العربية ألفاظا وتعبيرات لم تكن لها بها عهد من قبل، أو على الأقل: ساعد على نشرها، مثل: "الأحافير" و"الغواصة" و"الدبابة" و"الكحول" و"تنازع البقاء" و"المثل الأعلى" و"مناجاة الأرواح".

وكان لشكيب أرسلان فى أول أمره احتفاء بصياغة العبارة جريًا على سنة نفر من كتاب العرب القدماء ممن يستعينون بفخيم الألفاظ والتراكيب والسجع والجناس، ثم أخذ يميل إلى الأسلوب الجديد المباشر، وإن لم يتخلص من طريقته الأولى تخلصا تاما، وبخاصة حين تهتاج مشاعره فيُطْنِب ويزاوج ويجانس. ومن ألفاظه القديمة: "اللأواء" (التعب)، و"الشناخيب" (قمم الجبال)، و"البَأْو" (الكِبْر)، و"الشّقْص" (النصيب)، و"يَدُوكُون" (يضطربون)، و"يَأْرِزُون" (يلتجئون)... وهكذا.

ويقع أسلوب المنفلوطى بين الأسلوب القديم الذى يحتفى بالسجع والجناس والازدواج والتراكيب الفخمة والألفاظ الغريبة وبين الأسلوب الجديد الذى لا يهتم بشىء من ذلك، بل يجعل وُكْده إلى إيصال الأفكار والمشاعر إلى القراء من أقرب طريق. وإن فى اسلوبه نصاعة وإحكام تركيب وشيئا من الازدواج، مع قدر كبير من السلاسة والقصد إلى المعنى والإحساس. وقد يستعمل بين الحين والحين لفظا قديما لكن دون تقعر.

كما يميل إلى الترادف والإكثار من المفعول المطلق بأنواعه المختلفة، إلى جانب رقة نفس ونبل مقصد . وقد أخذ عليه بعض منتقديه تزويق الضعف للناس وتصنُّع رقة الأحاسيس أو الإفراط فيها، وما بالرجل شيء من ذلك، بل به عطف على الضعفاء والمساكين، وإن أخطأ الطريق أحيانا فبالغ فى وصف أحوالهم استجلابا للرحمة لهم. وهذا فى كتاب "العَبَرات" فحسب، أما فى سائر كتبه فتطالعنا غيرةٌ على الدين والوطن والمجتمع، ودعوةٌ قويةٌ إلى الإصلاح وإلى إعطاء المرأة حقها والرفق بها .

ويتميز مصطفى صادق الرافعى، فى كتاباته الوجدانية كـ"المساكين" و"حديث القمر" و"رسائل الأحزان"، بأسلوب جدّ مميَّز حتى لَيَعْسُر أنْ نجد له نظيرا فى الأساليب العربية قديما أو حديثاً . وهو أسلوب لا يلقى باله إلى الألفاظ المعجمية، كما أنه فى بعض الحالات يخلو من الفكرة البعيدة الأغوار، بَيْدَ أنه مع ذلك لا يُسْلمك نفسه بسهولة. وهذا راجع إلى إغرابه فى تأدية الفكرة التى قد تكون فى حد ذاتها قريبة المنال، لكنه يصطنع فى التعبير عنها طرقا تبعد بها عن يد القارئ فلا يستطيع عليها قبضا، بالإضافة إلى لفتاته الذهنية والنفسية الخاصة التى لا نجدها عند غيره من الكتاب مما يضفى على أسلوبه فى بعض الأحيان عسرا ما كان أغناه عنه. لكنه فى ذات الوقت أسلوب شاعرى فى كثير من الأحيان فيه صور رمزية عجيبة. وربما كان لإصابته بالصمم الذى عزله منذ فترة مبكرة من عمره عن الحياة فى صمت مطبق دَخْلٌ فى ذلك. وقد سَخِر

طه حسين ذات مرة من أسلوبه فقال إنه يذكّره بامرأة تلد ولادة عسرة، فما كان من الرافعى، الذى استفزته هذه السخرية، إلا أن أفحمه طالبا منه أن يحاول مثل هذه الولادة، وسوف يتكفل بأن يحضر له المولّدة ويدفع عنه أجرتها أيضا . ومع هذا كله فإن للرجل كتابات ذات أسلوب سلس بلغ الغاية فى عمق الفكرة وقوة الحجة ونصاعة التعبير وإحكام الصياغة وبراعة التهكم. وأقوى مثال على هذا كتابه: "تحت راية القرآن"، الذى وضعه فى الرد على شَطَط طه حسين فى شبابه حين كتب بحثه "فى الشعر الجاهلى"، فلم يستطع الرد على شىء مما فنّد به الرافعى أفكاره المتسرعة التى ينقصها النضج والتعمق.

ويلفت الأنظارَ إلى أسلوب جبران خليل جبران ما فيه من وجدانية حادة وثورة على القيود أيا كانت، وفى هذا من الخطر ما فيه، وإن غَشَّى ذلك بالعزف على أوتار الدعوة إلى الحرية ونبذ القديم الذى يصوره بصورة الجثة العفنة التى ينخر فيها الدود وما أشبه. وهو يحتفى بالموسيقى من خلال الترادف وتكرار الجُمَل والعبارات، وكذلك المزاوجة بينها أحيانا . كما أنه مُولَعٌ بالصور التشخيصية حتى عن أشد الأفكار ألفة للناس، وفى صوره كثير من الجدة والتجنيح. ولا يخلو أسلوبه من قدر من الخطابية والتصنع. وليس فى كتاباته عمق فى الفكرة ولا الإحساس. وهذه الملاحظات موجودة فى أسلوبه الإنجليزى أيضا .

ولا يختلف أسلوب مى زيادة فى خطوطه العامة عن أسلوب جبران إلا كما يختلف توأمان: ذكر وأنثى، ففى أسلوبها رقة وحاليّة، ولكن بمقدار أكثر مما لدى جبران، وإن خلت كتاباتها من التمرد. إنها تذكّرنا بفتاة جميلة قد تزينت، لكنها زينة الحَيِيّات. وكما أن فى أسلوب جبران وجدانية وجنوحا إلى التصوير التشخيصى والتوقيع الموسيقى عن طريق التكرار والترادف والمزاوجة أحيانا، فكذلك نجد هذا فى أسلوب مى.

أما أسلوب العقاد فيختلف اختلافا واضحا عن الأساليب التى مر ذكرها، إذ يجمع بين سعة الثقافة وعمق الفكرة والاعتزاز بالنفس وجلال العبارة ومتانة التركيب، مع بعد عن التقعر فى اللفظ والعثكلة فى بناء الجملة. وهو لا يجهد قراءه ما داموا قد حصّلوا من الثقافة ما يمكنهم من متابعة الموضوع الذى يكتب فيه. على أنه فى المواطن الوجدانية يتحول إلى نفس تذوب كما فى الكلمة التى رثى بها المازنى عليه رحمة الله أو فى بعض فصوله فى "الحسين أبو الشهداء"، أو إلى بركان يقذف بالحُمَم كما هو الحال فى حملاته على المستشرقين والمبشرين والشيوعيين وخصومه السياسيين. وبسبب ما يكسو أسلوبَه من جلال، وفكرَه من عمق، يظن المتعجلون أنه أسلوب صعب لا جاذبية فيه، وهو وهم خاطئ تماما، إذ هو لمن يستطيع الارتفاع إلى مستواه أسلوب رائع ممتع.

ونختم بكلمة عن أسلوب المازنى، وهو أسلوب يمتاز بالسلاسة والحيوية، ويخلو من الكلمات المعجمية إلا نادرا، كما تقابلنا فيه عبارات

وتراكيب عباسية، إلى جانب بعض الألفاظ والتعابير العامية. وفيه أيضا خفة روح ومعابثة وبراعة فى الوصف والتصوير. ولا يتحرج المازنى من التهكم حتى على نفسه. وتكثر عنده الجمل الاعتراضية، وبخاصة تلك التى يفض بها اشتباك الضمائر موضحا ما يعود عليه هذا الضمير أو ذاك، مع المغالاة فى ذلك أحيانا على سبيل التفكّه. وحواره القصصى من أبرع ما يكون مع التزامه بالفصحى. وهذا دليل على زيف دعوى من يزعمون أن الواقعية تقتضى من كتاب القصة تسجيل حوارات أبطالهم باللهجات المحلية، ففُصْحاه قريبة إلى حد كبير من لغة الحياة اليومية. وبهذا الأسلوب برع المازنى فى اقتناص الشّيَات العقلية والنفسية المختلفة حتى لأشد الشخصيات إغراقا فى العامِية، مع المحافظة على الإعراب والبعد عن انحرافات العامية فى النطق والكتابة.

والمقالات أنواع: فمنها المقالة الذاتية، وهى التى يعرض فيها صاحبها خواطره ومشاعره ورؤاه ومواقفه. وبعض النقاد يشترطون أن تكون مفتقرة إلى التنسيق والتبويب، وألا تحتد فيها المشاعر والانفعالات، وأن تبتعد عن الجدل والنقاش، وألا تصطنع الجِدّ فى النظر إلى الحياة[٤]. ولكنى أرى ذلك كله محض تحكم، بل ربما كانت هذه الشروط أحجى أن تُعَدّ عيوبا، إذ لا ريب أن التنسيق هو مما يزيد المقالة وغير المقالة جمالا إلى جمال، بشرط ألا يتحول إلى تصنُّع وتصلُّب. كما أن الذاتية تختلف من كاتب إلى آخر: فهذا انفعالى بطبيعته، وذاك هادئ النفس، وذلك ممن ينزعون إلى عدم تجاوز

رأى من الآراء دون الدخول مع صاحب الرأى فى جدال. . . وهكذا. فإذا طالبنا أن تكون المقالة على وضع واحد لا يتغير من أديب إلى أديب كنّا كمن يحجّر واسعا ويحاول أن يُلْبِس الكتّاب جميعا حذاء واحدا رغم اختلافهم فى مقاييس أقدامهم، وهو ما لا يجوز ولا يُعْقَل.

وقد يُضَمّن كاتب المقالة الذاتية مقالته جانبا من شخصيته كما يفعل المازنى فى كثير من مقالاته، وكذلك العقاد إلى حد ما. وقد يعرض فيها تأملاته فى أحوال الحياة والناس كما يفعل د. زكى نجيب محمود ود. أحمد أمين مثلا. وقد يدير مقالته حول بعض الأوضاع الاجتماعية كالانتحار أو القمار أو هضم حقوق المرأة مثلما هو الحال فى عدد غير قليل من مقالات المنفلوطى فى كتابه: "النظرات". وقد يوجهها نحو وصف الأشخاص كما نجد فى مقالات عبد العزيز البشرى فى كتابه: "فى المرآة"، الذى خصص كل مقالة فيه لشخصية من الشخصيات المصرية المشهورة فى الأدب والسياسة وغير ذلك يصورها فيها تصويرا ضاحكا وصادقا فى الوقت ذاته، ومقالات العقاد عن أبويه وأساتذته ومن عرفهم من رجالات مصر فى كتبه: "أنا" و"رجال عرفتهم" و"حياة قلم"، التى صدرت بعد وفاته رحمه الله، وكذلك بعض مقالات د. محمد حسين هيكل فى "عشرة أيام فى السودان" و"فى أوقات الفراغ" و"شرق وغرب"، حيث يصور فى الأول مثلا أحد الاجتماعات السياسية الجماهيرية فى السودان، وفى الثانى غروب الشمس كما شاهده من شرفة أحد الفنادق

القريبة من الهرم، وفى الثالث مشهد مصارعة الثيران فى إسبانيا أو بعض الآثار الإسلامية التى خلّفها العرب وراءهم فى الفردوس الذى فقدوه فى إسبانيا .

ومن أنواع المقالات أيضا مقالات النقد الأدبى التى تعرض للأعمال الأدبية بالتفسير والتحليل والتقويم أو بمجرد العرض وتسجيل الانطباعات الذوقية مما يفيد قارئ الأدب فى فهم الأثر الأدبى ويساعده على إرهاف ذوقه. ومنها المقالة الفلسفية والمقالة الاجتماعية والمقالة التاريخية، وكذلك المقالة الرياضية التى تصف للقارئ مباريات الكرة وغيرها . وهكذا وَسِعَت المقالة جميع الموضوعات من سياسية ووطنية واجتماعية وأدبية وعلمية وشخصية. ومن يرجع إلى الصحف والمجلات العربية طَوَال القرنين الماضيين يجد مقالات تمجد الوطن وتدعو المواطنين إلى بذل الجهد من أجل ترقيته ورفع شأنه بين الأوطان، ومقالات أخرى تحارب الاستعمار وتستجيش العزائم للهبوب فى وجهه وتحويل حياته إلى جحيم بغية إجلائه عن أرض الوطن التى يدنسها، أو تنتقد الحكومة وتبرز نواحى ضعفها وتقصيرها، ومقالات ثالثة عن هذه القضية أو تلك من القضايا الاجتماعية كتلك التى تنادى بتقليل الفجوة بين الطبقات وإعطاء العمال مثلا حقوقهم، أو تلك التى تبرز المظالم الواقعة على المرأة وتدعو إلى إنصافها وتعليمها وإعطائها حقها فى الميراث بما يقتضيه الشرع، أو تلك التى تتحدث عن الوحدة الوطنية. . .إلخ.

الهوامش:

(١) انظر أديب مروّة/ الصحافة العربية- نشأتها وتطورها/ دار مكتبة الحياة/ بيروت/ ١٩٦١م/ ٥٢ وما بعدها، و٧٣ وما بعدها .

(٢) انظر محمد عبد الغنى حسن/ أحمد فارس الشدياق/ سلسلة "أعلام العرب"/ العدد ٥٠/ ٨٥، ومحمد عبد الغنى حسن ود . عبد العزيز الدسوقى/ روضة المدارس- نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٧٥م/ ١٦٤، وعماد الصلح/ أحمد فارس الشدياق- آثاره وعصره/ ط٢/ شركة المطبوعات للتوزيع والنشر/ ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م/ ١٠٩ .

(٣) انظر أديب مروّة/ الصحافة العربية- نشأتها وتطورها/ ١٤٢ فصاعدا، وأنيس المقدسى/ الفنون الأدبية وأعلامها فى النهضة العربية الحديثة/ ٣٩ وما بعدها، وهارتمان وحِتّى وبرنارد لويس وبِلاّ/ الجريدة أو الصحافة عند المسلمين/ سلسلة "كتب دائرة المعارف الإسلامية"/ العدد ١/ دار الكتاب اللبنانى- مكتبة المدرسة/ بيروت/ ١٩٨٤م/ ١٦ وما بعدها . وهناك كتابٌ لياسر الفهد بعنوان "الصحافة العربية المعاصرة وآفاقها الثقافية" (مطبعة الإنشاء/ ١٩٨٠م) يحسن الرجوع إليه .

(٤) انظر د. زكى نجيب محمود/ جنة العبيط/ لجنة التأليف والترجمة والنشر/ القاهرة/ ١٩٤٧م/ ٧- ١٠، ود. محمد يوسف نجم/ فن المقالة/ ١٠٠- ١٠١.

أوّليّات الرواية العربية الحديثة

كان لترجمة الروايات الغربية دور مهم فى تطور القصص العربى فى العصر الحديث. وكان رفاعة الطهطاوى، فيما نعرف، أول مصرى يقوم بترجمة رواية غربية، وهى رواية القس الفرنسى فنلون: " Les Aventures de Télémaque"، التى أعطاها عنوانا مسجوعا هو "مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك"، اقتداءً بالطريقة التى كانت شائعة فى كثير من المؤلفات العربية القديمة فى العصور المتأخرة. وقد ظهرت هذه الترجمة عام ١٨٦٧م[١]. أما ما قاله عبد الله إبراهيم فى مفكرته المشباكية تحت عنوان "الرواية العربية والمؤثّر الغربى" من أن محمد مصطفى ("محمد أفندى مصطفى الشهير بالبياع باش جاويش أحد تلامذة رفاعة بك رافع الطهطاوى" طبقا لما جاء فى "معجم المطبوعات العربية" لسركيس، و"مصطفى سيد أحمد الزرابى" حسبما ذكر الزركلى فى "الأعلام") قد ترجم رواية لفولتير عنوانها: "مطالع شموس السّيَر في وقائع كارلوس الثانى عشر" نشرتها مطبعة بولاق عام ١٨٤٢م، أى قبل صدور ترجمة رفاعة لرواية فنلون بخمسة وعشرين عاما، فهو خطأ فادح، إذ إن هذا الأثر الفولتيرى هو كتاب تاريخى، وليس عملا روائيا. ونظرةٌ إلى عنوان الترجمة تبين لنا أننا بإزاء كتاب فى السيرة الغيرية لا بإزاء رواية، إذ ذُكِرَت فيه كلمة "السّيَر" صراحة. ويجد القارئ فى الرابط المشباكى التالى: http://adlitteram.free.fr/donnees_auteurs/volٹaire/vol

taire_historien.htm" إشارة إلى أن هناك قراءً يتوهمون أن كتاب فولتير المذكور عبارة عن رواية، وذلك بسبب أسلوبه المسلِّى فى حكاية المغامرات الخيالية: " Des lecteurs y furent trompés, et ils traitèrent l'ouvrage de roman, parce qu'il les avait amusés en leur retraçant des aventures, en effet, romanesques"، مما يؤكد أن الكتاب ترجمة سياسية، وليس رواية. ومن ثم يبقى رفاعة، فيما نعرف، أول مصرى يترجم رواية غربية كما قلنا.

ومن الذين أسهموا فى ترجمة الروايات من المصريين فى ذلك الوقت المبكر محمد عثمان جلال أحد تلامذة رفاعة، إذ عرّب سنة ١٨٧٢م رواية "بول وفرجينى" لبرناردين سان بيير جاعلاً عنوانها "الأمانى والمنّة فى حديث قبول وورد جَنّة"[٢]. ومنهم كذلك حافظ إبراهيم مترجم "البؤساء" لفكتور هيجو، وصالح جودت مترجم "سر الاعتراف" (١٩٠٥م)، و"ضحية العفاف" و"اليد الأثيمة" و"السلاح الخفى" (١٩٠٦م)، وعبد القادر حمزة مترجم "هانيا" (١٩٠٥م)، والمنفلوطى معرِّب "فى سبيل التاج" و"الشاعر أو سيرانو دى برجراك" و"الفضيلة أو بول وفرجينى" و"ماجدولين أو تحت ظلال الزيزفون"، وبعض هذه الأعمال هى فى الأصل مسرحيات، إلا أنه حولها إلى روايات، كما أنه لم يترجمها بنفسه، بل تُرْجِمَت له ثم أعاد هو صياغتها بأسلوبه. وهذه ليست إلا بضعة أمثلة فقط من أسماء الرواد المصريين فى ميدان الترجمة الروائية، وإلا

فإن هذا اللون من الترجمة ما زال ماضيا فى طريقه حتى الآن، وشاركت فيه أقلام كبيرة على ما هو معروف.

وإذا كان عدد من هذه المترجمات قد صُبَّ فى أسلوب سليم متين كما هو الحال فيما ترجمه محمد عثمان جلال والمنفلوطى وحافظ إبراهيم، فإن كثيرا منها لم يُعْنَ به العناية اللازمة فجاءت لغته هزيلة ركيكة مبتذلة لا تخلو من الأخطاء الصرفية والنحوية. وكان بعض المترجمين لا يهتم إلا بتأدية المعنى كيفما اتفق، إذ كان كلما قرأ فصلا من الرواية التى يترجمها نحّاها جانبا ثم شرع يترجم من الذاكرة ناسيا أشياء، ومضيفا أخرى، ومقدما ومؤخرا حسبما يحلو لذاكرته، ودون أن يراجع ما كتب، إذ كثيرا ما كان أولئك المترجمون يتخذون من الترجمة محترفا لكسب الرزق، فلم يكن لديهم وقت للتدقيق والتجويد وإحسان التحبير. كما كانوا يحوّلون الحوار فى كثير من الأحيان إلى سرد، مضيفين إليه بعض محفوظاتهم من الشعر العربى مما يناسب الموقف[٣]، فضلا عن أن كثيرا من الروايات التى عرّبوها لم تكن من روائع القصص فى كثير أو قليل، بل من الروايات الشعبية التى يراد بها التسلية، ولا تهتم إلا بالتشويق والمغامرات وحيل اللصوص والمجرمين العجيبة وما إليها.

ومن الشوام يمكن أن نذكر بطرس البستانى الذى ترجم "روبنسون كروزو" لدانييل ديفو سنة ١٨٦١م، وسماها: "التحفة البستانية في الأسفار الكروزية"، ويوسف سركيس مترجم "الرحلة الجوية فى المركبة الهوائية"

لجول فِرْن (بيروت/ ١٨٧٥م)، وألكسس زموخول مترجم "الوردات الثلاث" لفرانسوا كوبيه فى مجلة "الشرق" (المجلد التاسع)، وخليل ثابت مترجم "عروس النيل" لجورج إيبرس الألمانى فى مجلة "المقتطف" (مجلد ٢٧)، ويعقوب صروف مترجم "ملكة إنجلترا" فى نفس المجلة (مجلد ٣٢)، وفرح أنطون، الذى عرب عددا من روايات إسكندر دوماس، و"أتالا" لشاتوبريان، وأسعد داغر مترجم "بعد العاصفة" وغيرها لهنرى بوردو، ونقولا حداد مترجم "الفرسان الثلاثة" وغيرها لدوماس، وطانيوس عبده أشهر مترجمى القصص فى تلك الفترة، ومارون عبود مترجم "أتالا ورنيه" (بيروت/ ١٩٠١م)، ونقولا رزق الله، وسليم النقاش. . .إلخ. ومعظم هؤلاء كان مُقَامهم ومسرح نشاطهم فى مصر كما نعلم، ومنهم فرح أنطون ومحمد كرد على وأسعد داغر وطانيوس عبده ونقولا الحداد وخليل ثابت وسليم النقاش ويعقوب صروف، مما يمكن معه أن ندمجهم ضمن مترجمى الروايات الأوائل فى مصر.

ومن فلسطين (ردها الله لأهلها، وأزاح عنها غُمّة الصهيونية) نستطيع أن نذكر خليل بيدس، الذى ترجم بعض الروايات من الروسية وغيرها، مثل "ابنة القبطان" لبوشكين (١٨٩٨م)، و"شقاء الملوك" للكاتبة الإنجليزية مارى كوريلى (عن الروسية ١٩٠٨م)، و"أهوال الاستبداد" لتولستوى (١٩٠٩م)، و"حنَّة كارنين" لتولستوى أيضا، و"المشوَّه" لفكتور هيجو. . .إلخ، وكذلك أحمد شاكر الكرمى، الذى ترجم عددا كبيرا من

الأعمال القصصية لتشوسر وتولستوى وأوسكار وايلد وتشيكوف ودى موباسان[٤] . ومن الروايات المترجمة فى العراق رواية "العدل أساس الملك"، وهى منقولة عن الإنجليزية، وظهرت فى عدة أعداد من صحيفة "صدى بابل" بدءا من عددها الأول (١٩٠٩م)، وتقع حوادثها فى عهد الملك هنرى الرابع، وتدور حول قيمة العدل والتشدد فيه بوصفه أساس الحكم الصالح. ويرى د. يوسف عز الدين أن المترجم اتخذ منها وسيلة لتمرير ما يريد أن يقوله دون أن يتعرض لأذى السلطة العثمانية[٥] . ومنها أيضا رواية "الإصبعىّ"، التى ترجمها أنستاس الكرملى عن الفرنسية، وكتب فى مقدمتها أنها دليل على أن اتهام الغربيين لنا بالغرام بأحاديث الجن والغول وما أشبه هو اتهام لا معنى له، لأنهم هم أيضا يغرمون بهذا اللون من الأحاديث ويؤلفون فيه لأولادهم الحكايات التى يبثونها ما يريدون من المغازى الأخلاقية. وهى تشبه حكاية "عقلة الإصبع" فى الآداب الشعبية عندنا. وقد نشرت فى الأعداد ١٦٦– ١٧١ من صحيفة "الرقيب"، التى كان يصدرها الكرملى. ومن هذه الروايات كذلك "المرمدة أو ذات الكوث الزجاجى"، ومترجمها، فيما يبدو، هو أيضا الأب إنستاس الكرملى، الذى عرّب كذلك قصة للكاتب الفرنسى إكزافيه مريميه بعنوان "ينبوع الشقاء"، وهى قصة ذات مغزى أخلاقى. كما ظهرت اثنتا عشرة رواية بوليسية وغرامية مترجمة فى سلسلة "روايات"، التى كانت تصدر عن جريدة "بابل" سنة ١٩١٣م. . . وهكذا[٦] .

وقد خصص د. سلطان بن سعد القحطانى فى كتابه: "الرواية فى المملكة العربية السعوية- نشأتها وتطورها: ١٩٣٠- ١٩٨٩م" عدة صفحات للكلام عن الترجمة القصصية فى السعودية ذكر فيها عبد الجليل أسعد، الذى نقل إلى العربية بعض أعمال موباسان وغيره، ومنها "على ضوء القمر"[٧]، ومحمد عالم الأفغانى، الذى نقل عددا من قصص تشيكوف وموم، وكذلك محمد على قطب، الذى عرّب بعض الأعمال القصصية لعدد من الكتاب غير المشهورين من الصين وبريطانيا وأمريكا وإسبانيا، وعزيز ضياء، الذى ترجم عددا من القصص الطويلة والقصيرة منها "الحلم" (١٩٥٧م) و"الكنز" (١٩٥٨م) و"حقائق الحياة" (١٩٦١م) لسومرست موم، ورائعة جورج أُورْوِيل: "العالم عام ألف وتسعمائة وأربعة وثمانين"[٨].

أما بالنسبة إلى اليمن فقد أمكننى العثور على إشارة إلى قصتين مترجمتين هما "أرملة على قبر" لتشارلز ديكنز، التى ترجمها حمزة على لقمان بمجلة "فتاة الجزيرة" (٢ إبريل ١٩٤٤م)، و"زوجتى أو زوجته" لبرنادرد هوليود، التى ترجمها عبد الله عبد الرحيم ونشرها فى نفس المجلة (١٣ مايو ١٩٤٥م)[٩]. وقد أشار د. محمد يوسف نجم إلى ترجمة جزائرية لرواية شاتوبريان: "آخر بنى سراج" قام بها أحمد الفاغون، وصدرت سنة ١٨٦٤م[١٠]. وفى تونس تُذْكَر، بين مترجمى الرواية الأوربية المبكرين، أسماء كل من محمد المشيرقى والعربى الجلولى وإبراهيم فهمى بن شعبان ومحمد

نجيب وعبد العزيز الوسلاتى. وقد تُرْجِمَت بعض أعمال تولستوى منذ عام ١٩١١م[١١].

هذا عن الروايات المترجمة، أما المؤلفة فكانت تتسم فى بدايات عصر النهضة بتكدس الأحداث وغلبة السرد على الحوار وكثرة المصادفات والأحداث الغريبة والتحليق فى عالم الخيال ووضوح الغرض الأخلاقى أو التعليمى وتدخّل المؤلف فى سياق الأحداث بتعليقاته المباشرة والاستشهاد بين الحين والحين بالأمثال والحكم وأبيات الشعر. . .إلخ. وفى كل بلد عربى يقف مؤرخو الرواية ونقادها عادة عند إحدى الروايات بوصفها البداية الحقيقية للرواية الفنية الجيدة: ففى مصر يحددون هذه البداية برواية محمد حسين هيكل: "زينب"، التى ظهرت فى بدايات العِقْد الثانى من القرن العشرين، لما فيها من تصوير دقيق للريف المصرى بمناظره الطبيعية وحقوله وطيوره وبيوته وعاداته وتقاليده، ولمعالجتها بعض القضايا المهمة كالعلاقة بين الفلاحين ومالك الأرض، والعلاقة العاطفية بين زينب وحامد ابن المالك الذى كانت تشتغل مع سائر الفلاحين فى أرضه، وبينها وبين إبراهيم، الذى كانت تحبه ولكن لم يكتب لها الزواج منه بل تزوجت من حسن رغم أنها لم تكن متعلقة به، وكذلك التطور الفكرى لحامد الطالب المطّلع على كتب الفلسفة والاجتماع وما أشبه، إلى جانب أسلوب القصة العصرى البسيط الخالى من السجع والجناس والزخارف البديعية الأخرى.

على أن ريادة هيكل لفن الرواية فى مصر لم تعد أمرا يحظى بالإجماع، إذ يشير بعض الدارسين إلى أن "زينب" قد سبقتها قصص أخرى جيدة فنًا ومضمونًا كـ"الأميرة يراعة" و"ابنتى سنية" لصالح حمدى حماد، الذى لا يقل عن هيكل ثقافة واتصالا بالتراث العربى وآداب أوربا ولغاتها والذى عالج فى روايتيه هاتين موضوع الحب، وكان موضوعا حساسا آنذاك كما يقول د. سيد حامد النساج، ودعا إلى إصلاح المجتمع ونظامه التربوى والتعليمى، ولم يجد حرجًا أىّ حرج فى الحديث عن الاشتراكية فى ذلك الوقت الشديد التبكير مع صبغها بالصبغة الإسلامية الإنسانية، وإن كان تدخله فى عمله كمؤلف واضحا.

ومن الروايات التى سبقت "زينب" أيضا "عذراء دنشواى" لمحمود طاهر حقى (١٩٠٦م)، التى تتحدث عن واقعة دنشواى والأحكام الجائرة التى صدرت فى حق أهلها المظلومين، مع مزجها بقصة حب، وكذلك رواية "فتاة مصر" ليعقوب صروف إذا عددناه من كتاب الرواية المصريين كما يميل صاحب هذه الدراسة لأن الرجل كان يعيش وقتها فى مصر ويصدر مجلة ذائعة الصيت استمرت فى الصدور عشرات السنين، وظل يعيش فيها إلى أن مات بعد وقت طويل، كما أدار محور روايته حول البيئة القاهرية وما يتصل بها من أحداث سياسية وأوضاع اجتماعية، واتخذ أبطالها كلهم منها، اللهم إلا الشاب البريطانى الذى كان يحب الفتاة القبطية والذى انتهى أمره معها إلى الاقتران بها. وقد ظهرت هذه الرواية قبل رواية

حقى بسنة وليس فى ١٩٢٢م كما قالت د. سهير القلماوى فى كتابها: "ذكرى طه حسين"[١٢]، ولا أدرى على أى أساس. وهى رواية سياسية اجتماعية عاطفية تدور وقائعها فى مصر كما سبق القول، وإن كانت تطوف فى ذات الوقت بكثير من أرجاء العالم ترصد أهم أحداثه السياسية والعسكرية والاقتصادية ما بين أوربا وروسيا واليابان. ثم رواية "القِصَاص حياة" لعبد الحميد البوقرقاصى، الذى تناول فيها مؤامرة قتل فى الصعيد وقعت سنة ١٩٠٣م وقُبِض فيهاعلى الجانى وحُكِم عليه بالإعدام، إلا أنه أثناء انتظاره لتنفيذ الحكم أعلن تحوله من النصرانية إلى الإسلام محاولةً منه لإلغائه أو تأجيله على الأقل، فبناها بناء فنيا متماسكا، ولم يجد أية حساسية فى معالجة ذلك الموضوع الدينى رغم انتمائه هو نفسه إلى البيئة الصعيدية المتشددة فى هذه المسائل، فضلا عن وقوفه أمام السمات المحلية لبيئة الرواية واهتمامه بالتفاصيل وحيوية مصوّرته التى تدور بعدستها فى كل مكان: من البيوت إلى الشوارع إلى المحكمة وإجراءاتها ودفاعه عن حق الفتاة فى الزواج ممن تحب وبراعته فى التدسس إلى نفسية المتهم ورصد ما يمور فيها من رعب وهواجس بعد انكشاف حقيقة تدبيره، كل ذلك فى لغة سهلة وحوار حى لا يشكو من طولٍ أو تراخٍ. وقد صدرت هذه الرواية أيضا سنة ١٩٠٥م[١٣].

وتتجسد البداية الناضجة للفن الروائى فى بلاد الرافدين فى محمود أحمد السيد وروايته: "جلال حامد" (١٩٢٨م)، التى تأتى ثالثة فى ترتيب

ما أصدره من أعمال روائية، إذ سبقتها روايتا "فى سبيل الزواج" (١٩٢١م) و"مصير الضعفاء" (١٩٢٢م). وهى تدور حول ثورة العراق عام ١٩٢٠م ورحيل البطل جلال إلى الهند وعودته بعد فشل الثورة المذكورة، وتعكس آراء الكاتب السياسية والاجتماعية والأدبية من مثل حق العمال فى الإضراب لتحسين أوضاعهم وحق المرأة فى الحرية والتعليم وفى أن يكون لها رأى فى أمر زواجها . . .إلخ، فضلا عن أنها تنحو منحًى بعيدا عن الهيمان فى أودية الخيال كما يقول مؤلفها، وإن لم تخل من بعض العيوب، شأن كل رواية رائدة[١٤].

أما فى سوريا فتُعَدّ رواية "نهم" لشكيب الجابرى الصادرة سنة ١٩٣٦م هى البداية الفنية الحقيقية للرواية السورية. وهى رواية ذات اتجاه رومانسى كبقية روايات ذلك المؤلف، الذى كان آخر ما كتبه فى هذا المضمار هو "وداعا يا أفاميا" (١٩٦٠م). ويبرز فى حوادثها التى تجرى فى برلين الانحلال الجنسى رغم ما تعالجه من القضايا الوطنية. وقد سبقت "نهم" محاولاتٌ روائيةٌ كثيرةٌ غير ناضجة مثل: "دُرّ الصَّدَف فى غرائب الصُّدَف" لفرانسيس مراش (١٨٧٢م)، وهى رواية تمتزج فيها القصة بالرحلة والمعلومات الطبية وغير الطبية، كما يظهر أثر "ألف ليلة وليلة" فى الأسلوب المسجوع وخلط الشعر بالنثر والجو الخيالى الغريب. . .إلخ، ومثل "الفتاة الأمينة وأمها" لنعمان القسطلى، وهى رواية وعظية تدور حول

إرغام الفتاة على الزواج ممن لا تحب، ومثل "فجائع البائسين" لشكرى العسلى (١٩٠٧م)، و"واجب الوفاء" لإبراهيم أنور . . . وغير ذلك[١٥] .

وتمثل رواية توفيق يوسف عواد "الرغيف" (١٩٣٩م) عند النقاد ومؤرخى الرواية نقطة متميزة فى حقل الرواية اللبنانية، وموضوعها جهود بعض الشبان الوطنيين فى إيقاظ الروح القومية والمطالبة بحق العرب فى عيشة كريمة والكفاح ضد العثمانيين والإقطاعيين المحليين لبلوغ هاتين الغايتين. ويقوم رغيف الخبز بدور مهم فى الرواية، إذ يمثل المطلب الثانى إلى جانب الحرية [١٦] . وقد سبقت روايةَ عواد أعمالٌ روائيةٌ لأمين الريحانى وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وكرم ملحم كرم وغيرهم، وهذه الروايات هى التى مهدت السبيل لـ"رغيف" عواد، وإن لم يعن هذا بالضرورة أن تلك الرواية قد خلت من العيوب. إنها، ككل ريادة، تمثل تفوقا نسبيا لا مطلقا كما هو معلوم.

ويتريث د .إبراهيم السعافين عند رواية عبد الحليم عباس: "فتاة من فلسطين" واضعا إياها فى محل الريادة من مسيرة الرواية فى الأردن. وهى "تقوم على تمجيد وحدة الأمة فى الشدائد والخطوب العظيمة"، وتعالج مأساة فلسطين، رابطةً "القضية السياسية القومية بالمسألة الاجتماعية"، وذلك فى إطار قصة حب بين بَطَلَى الرواية اللذين يُقْدِمان على الزواج فى تحدّ لـ"التقاليد السائدة التى تجعل زواج أبناء العمومة مقدَّمًا على زواج الأغراب أو المتباعدين"[١٧] .

وكان الفن الروائى الفلسطينى قد مر، كما رأينا، بدور الترجمة، كما ظهرت عدة روايات مؤلفة لخليل بيدس ومحمد العدنانى وعارف العارف وإسحاق موسى الحسينى، لكنها لا ترقى فى نظر د .أحمد أبو مطر صاحب "الرواية فى الأدب الفلسطينى" إلى مستوى فنى جيد[١٨]، هذا المستوى الذى كانت أول ما بلغته فى نظره رواية جبرا إبراهيم جبرا: "صراخ فى ليل طويل" (١٩٥٥م) . وهى رواية تحكى قصة غرام بين سامية وأمين، الذى ترفضه أمها لأنه لا يرقى لمستوى ابنتها حَسَبًا ونَسَبًا، لكن الفتاة تتمرد على أمها وتتزوج به، وإن كانت قد هجرته بعد ذلك دون سبب مفهوم ولم ترض العودة إليه رغم كثرة مناشدته إياها . كما يرفض هو الزواج من ركزان هانم سليلة الحسب والنسب التى لا تريد أن تشغل نفسها بماضى أسرتها وكتابة تاريخها، وهو الأمر الذى كان يشكل هاجسا كبيرا لأختها المتوفاة عنايت واستأجرت أمين لتنفيذه لقاء مبلغ كبير من المال، إلا أن ركزان، بعد أن ماتت أختها، أحرقت أمام أمين كل الأوراق المتعلقة بهذا الأمر مما جعله يقطع كل صلة له بالماضى، سواء ذلك المتعلق بسمية زوجته أو بتاريخ أسرة عنايت أو بركزان نفسها . وهو موضوع، كما يرى القارئ وكما لاحظ الدارس نفسه، لا يتعلق بالمأساة الفلسطينية التى كان يعيشها الشعب الفلسطينى فى ذلك الوقت بل وقبله بعشرات السنين[١٩]، مما يعد موقفا غريبا من جبرا إبراهيم جبرا حاول عبثا د . أبو مطر الدفاع عنه زاعما أن الرواية تدعو إلى التفكير فى المستقبل ونبذ الماضى بتقاليده

المتخلفة التى أدت إلى نكبة فلسطين[٢٠] . ولسنا فى الواقع ندرى أية تقاليد متخلفة تلك التى يتحدث عنها ذلك الباحث، فالفلسطينيون، منذ أن تنبهوا إلى المخطط الاستعمارى الصهيونى لسلب بلادهم، لم يكفوا عن مقاومة هذا المشروع الجهنمى والقيام بالثورة تلو الثورة مضحين بالنفس والنفيس لا يدخرون وسعا فى ذلك. لكن الهجمة الاستعمارية الصهيونية الشرسة بتفوقها السياسى والعسكرى والاقتصادى والعلمى وضعف العرب والفلسطينيين فى كل هذه الميادين آنذاك هما اللذان قادانا إلى هذه الكارثة. وأخشى أن تكون الإشارة إلى الماضى العتيق مقصودا بها الإسلام بأسلوب لحن القول، ولا أزيد على ذلك! كما أن موضوع الرواية متكلَّفٌ غايةَ التكلف، وأهم أحداثه الرئيسية، وهو هجر سمية لزوجها الذى كَلِفَتْ به أشد الكَلَف وتمردت على أسرتها وتحدتها من أجله، قد تركه الكاتب دون تسويغ، فضلا عن أن غايته من الأحداث التى غلب عليها الاصطناع غير واضحة. ثم من قال إن ماضى الأمم كله سيئ، وينبغى نبذه؟ إن الأمم لا تستطيع أن تصمد للمحن وتدافع عن كيانها إلا بالاعتصام بذلك الماضى مع نبذ العناصر الفاسدة فيه. وماضى الفلسطينيين والعرب هو الدين واللغة والتاريخ بنقاطه المجيدة، وما أكثرها لمن يريد أن يبصر، والاعتزاز بالذات وعدم الشعور بالدونية تجاه التفوق الصليبى والصهيونى. أما إحراق أوراق ذلك التاريخ كما فعلت ركزان هانم على سبيل الرمز، فهو إسلام النفس إلى الضياع، وإلا فليقل لنا جبرا

إبراهيم جبرا وأحمد أبو مطر كيف استطاع الماضى عند اليهود أن يقودهم إلى النصر؟ لقد أَتَوْا إلى فلسطين بحجة أن لهم فيها حقا تاريخيا، أى شيئا ينتمى إلى الماضى، ولو أَلْقَوْا ماضيهم دُبُرَ آذانهم كما يراد منا أن نفعل ما فكروا أصلا فى الإتيان إلى بلادنا . كذلك نعرف ان أَلْنبى القائد البريطانى المشهور عندما دخل بيت المقدس عقب الحرب العالمية الأولى صاح قائلا: "ها نحن أولاء قد عدنا يا صلاح الدين"، وهى صيحة تدل أعنف دلالة على أن الماضى لا يزال ينبض بكل قوة وعزم فى قلوب أولئك الأعداء وعقولهم. ولقد هجرت طائفة منا ماضيها وارتمت فى أحضان الشيوعية مثلا، فهل قرَّبنا ذلك ولو خطوة واحدة من الغاية المرجوة؟ لقد كانت الشيوعية، مثل الرأسمالية، تجعل من حماية وجود إسرائيل هدفا مقدسا لها، وما أدخل الشيوعية فى بلادنا إلا اليهود، فكيف يدور فى ظن عاقل أنه كان من الممكن أن تساعدنا ضد بنى صهيون؟

ويرى د . سلطان بن سعد القحطانى أن الرواية الحديثة قد تأخر ظهورها فى السعودية إلى ثمانينات القرن الماضى[٢١] . وقد أثنى فى هذا السياق على د .أمل شطا، التى أبرز ما قاله بشأنها الدكتور محمد صالح الشنطى والأستاذ عزيز ضياء من أنها "حققت لوازم الرواية الفنية، فقد تأكدت فيها المقاييس الحديثة للرواية الحديثة فى لوازم التقنية (و)البناء (و)العقدة وخلق الشخصيات الروائية"، وذلك فى روايتيها :"غدا أنسى" (١٩٨٠م) و"لا عاش قلبى" (١٩٨٩م)[٢٢] . كما أشاد بعبد العزيز مشرى

صاحب"الوسمية" و"الغيوم ومنابت الشجر" وغيرها، الذى يشبّهه فى اهتمامه بالبيئة الريفية السعودية وتصويرها بمحمد عبد الحليم عبد الله فى مصر[٢٣]. ومع هذا نراه يلحّ على أن معظم الباحثين والنقاد يَعُدّون "ثمن التضحية" (١٩٥٩م) لحامد دمنهورى أول رواية سعودية جمعت معظم العناصر الفنية للرواية، إن لم تكن كلها. وهى رواية تصور الصراع الذى يدور فى نفس البطل بين بقائه فى بلده مع الاكتفاء بالقدر الذى حصَّله من التعليم وبين سفره إلى القاهرة لإكمال تعليمه هناك، وكذلك بين حبه لخطيبته غير المتعلمة التى خلَّفها وراءه فى السعودية وحبه لزميلته القاهرية الجميلة التى تتمتع بالجاه والمال والتعليم الجامعى[٢٤].

أما فى السودان فينصبّ الثناء الحقيقى للدكتور سيد حامد النساج على الطيّب صالح وأعماله القصصية قائلا إن"الرواية العربية تبلغ قمة نضجها فى السودان" على يديه، إذ تجمع بين النكهة المحلية ومسايرة التقدم العصرى فى الفن الروائى، كما أن مقدرته على وصف القرية السودانية بناسها وعاداتها وتقاليدها والمؤثرات المدنية الوافدة عليها ومزج الوقائع بالخرافة والأسطورة قد بلغت من البراعة حدا بعيدا، علاوة على النفحة الصوفية التى يمسح بها على عالمه[٢٥].

ومع ذلك لم يغفل د. النساج سائر الروائيين السودانيين بدءا من عثمان هاشم صاحب رواية "تاجوج" (١٩٤٨م)[٢٦]، التى يقول إنها كانت بداية الرواية السودانية، ومرروا بعبد القادر خليل وروايته: "هائم على

الأرض أو رسائل الحرمان" (١٩٥٤م) المكونة من عدد من الرسائل العاطفية المتبادلة بين بطليها، وكذلك عثمان صابر وفضيلى جماع، اللذين اهتما فى روايتيهما: "سر الدموع" و"المعذبة" (على التوالى) بمعالجة انحراف المرأة نحو الخطيئة واحترافها الدعارة، والسرّ حسن فضل وأمين محمد زين، اللذين يصوران فى روايتيهما: "من أجل الليالى"(١٩٦٠م) و"لقاء عند الغروب" (١٩٦٣م) كفاح العمال (فى الأولى) والطلاب (فى الثانية) ضد سلطات الاحتلال الإنجليزى. ثم هناك أيضا أبو بكر خالد إبراهيم إسحاق. . .إلخ[٢٧].

وبالنسبة للرواية التونسية لا يعترف د. النساج من الناحية الفنية بشىء منها قبل رواية "جولة حول حانات البحر المتوسط" (١٩٣٥م) لعلى الدوعاجى، الذى يؤكد أنه "أبو القصة التونسية الحديثة بلا منازع"، نافيا أن تكون "الهيفاء وسراج الليل" لصالح السويسى (١٩٠٦م) أو "الساحرة التونسية" للصادق الرزوقى (١٩١٠م) أو "فكاهة فى مجلس قضاء" لمحمد مناشو (نفس العام) وأمثالها روايات بالمعنى الفنى الصحيح، بل هى، فى رأيه، أعمال ساذجة تُعَدّ أقرب إلى المقال أو الصورة الفكاهية منها إلى العمل القصصى. وتتناول رواية الدوعاجى موضوع الالتقاء بين حضارتى الشرق والغرب، مع الرمز لكل منهما بامرأة يخصص البطل لأولاهما جانبه الوجدانى، وللثانية جانبه الجسدى، وتدور معظم حوارتها على الجنس

ووصف النساء فى أماكن وحالات مختلفة بأسلوب ساخر فى كثير من الأحيان[٢٨] .

كذلك يؤكد الدكتور النساج أن ظهور الرواية الجزائرية ذات المستوى الفنى الجيد قد تأخر إلى سبعينات القرن الماضى حين صدرت لعبد الحميد بن هدوقة روايتا "ريح الجنوب" و"نهاية الأمس" (١٩٧١م و١٩٧٤م على التوالى)، وللطاهر وطار "اللاز" و"الزلزال" (١٩٧٤م) و"الحوات والقصر" (١٩٧٨م) . ويعجب الدكتور بالطاهر وطار إعجابا عظيما عادًّا روايته: "اللاز" نقطة تحول فى مسيرة الرواية الجزائرية[٢٩] . وعلى ذكر الطاهر وطار أذكر قراءتى لروايته: "عرس بغل"، التى صدرت بعد ذلك وحِيطَتْ بالطبل والزمر فألفيتها بطيئة مملة يسربلها التكلف فى اصطناع الحوادث والمواقف. وزاد الطينَ بِلّةً أن الحوار فيها مصبوب فى قالب العامية الجزائرية التى صَعُبَ علىَّ فهمها فى كثير من الأحيان، علاوة على أن عالم الرواية لا يكاد يخرج عن إحدى الحانات التى تقدم لروادها الخمور والنسوة الساقطات مما يدفع القارئ إلى الإحساس بأن الأحداث والشخصيات إنما تتحرك فى دائرة شديدة الضيق تبعث على الاختناق. أضف إلى هذا ما فى الرواية من غموضٍ لا مسوغ له وعُسْرٍ فى تتبع أحداثها . ويبدو أن اتجاه المؤلف اليسارى هو الذى جعل النقاد الذين على شاكلته ينفخون فى هذا العمل وغيره على عادتهم مع رفاقهم من الأدباء .

وبالنسبة للمغرب نجد د. النساج يختص الأستاذ عبد الكريم غلاب باهتمامٍ خاصٍ، مُبْرزاً تحمس هذا الكاتب المغربى للرواية تحمسًا يبلغ حد العشق، ذاكراً الأعمال الروائية التى أبدعتها يراعته: "دفنّا الماضى" (١٩٦٦م)، و"المعلم على" (١٩٧١م)، و"سبعة أبواب". كما يلفت انتباهنا إلى ما لاحظه من تشابه بين الكاتب المغربى فى شغفه فى رواياته بمدينة فاس والأستاذ نجيب محفوظ فى اهتمامه الشديد بقاهرة المُعِزّ، إذ يحرص كلاهما على تصوير البيئة المكانية، فضلا عن تشابههما فى موضوعات رواياتهما وأحداثها وشخصياتها، وإن تحكمت رؤية د. النساج اليسارية فى موقفه من الروائى المغربى، فقد أخذ عليه إغفاله الحديث عن القرية والفلاحين وتركيزه على استغلال الرأسماليين الفرنسيين لعمال مصانعهم وإهماله لنظرائهم من الرأسماليين المغاربة[٣٠]، وكأن على كاتب القصة الإلمام بكل شىء فى أعماله، ناسيًا أن لكل قصّاصٍ مدًى معيّنًا تحدده تجاربه وخبراته واهتماماته ورؤيته لا يسهل عليه النجاح إذا ما تجاوز حدوده.

الهوامش:

(١) وتم طبعها فى بيروت، وقد أعيدت ترجمتها بعد ذلك بنحو عشرين عاما وصدرت فى بيروت أيضا، وكان مترجمها هذه المرة هو جرجس شاهين، الذى ترجم عنوانها إلى "وقائع تليماك" مباشرة كما هو

فى الأصل الفرنسى. انظر د. محمد يوسف نجم/ القصة فى الأدب العربى الحديث: ١٨٧٠- ١٩١٤م/ ط٣/ دار الثقافة/ ١٩٦٦م/ ٢٨.

(٢) وقد أعيدت ترجمتها ثانية بعد ذلك بثلاثين عاما على يد فرح أنطون بعنوان "بولس وفرجينى"، وصدرت بالإسكندرية سنة ١٩٠٢م. وقد عرّبها أيضا المنفلوطى بعنوان "الفضيلة أو بول وفرجينى" على ما سيأتى بيانه

(٣) انظر د. محمد يوسف نجم/ القصة فى الأدب العربى الحديث/ ٣١- ٣٤، وبطرس البستانى/ مناهل الأدب العربى/ مكتبة صادر/ بيروت/ ١٧/ ٦٧- ٦٨، ود. عبد المحسن طه بدر/ تطور الرواية العربية فى مصر/ ط٢/ دار المعارف/ ١٩٦٨م/ ١٣٠- ١٣٥.

(٤) انظر د. أحمد أبو مطر/ الرواية فى الأدب الفلسطينى: ١٠٥٠- ١٩٧٥م/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/ ١٦- ٣٢.

(٥) انظر د. يوسف عز الدين/ الرواية فى العراق- تطورها وأثر الفكر فيها/ معهد البحوث والدراسات العربية/ ١٩٧٣م/ ١٨- ٢٠، ود. عبد الإله أحمد/ نشأة القصة وتطورها فى العراق: ١٩٠٨- ١٩٣٩م/ ط٢/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد/ ١٩٨٦م/ ٢١- ٢٢.

(٦) انظر د. عبد الإله أحمد/ نشأة القصة وتطورها فى العراق/ ٢١- ٢٨.

(٧) وهى نفس القصة التى ترجمها أحمد حسن الزيات وصدرت مع بعض القصص الأخرى المترجمة عن الفرنسية فى مجموعة عنوانها: "فى ضوء القمر" فى سلسلة "كتاب الهلال" بمصر.

(٨) انظر د.سلطان بن سعد القحطانى/ الرواية فى المملكة العربية السعودية- نشأتها وتطورها/٩٧ – ١٠١. وقد خصصتُ لأدب عزيز ضياء فصلا من فصول كتابى: "أدباء سعوديون" درست فيه، ضمن ما درست، ترجمته لرواية أورويل هذه.

(٩) انظر د. عبد الحميد إبراهيم/ القصة اليمنية المعاصرة: ١٩٣٩– ١٩٧٦م/ دار العودة/ بيروت/ ١٩٧٧م/ ٣١.

(١٠) انظر د.محمد يوسف نجم/ القصة فى الأدب العربى الحديث/ ٢٧. وسوف تظهر لها ترجمة أخرى سنة ١٩٢٥م من صنع الأمير شكيب أرسلان، الذى ألحق بها دراسة تاريخية طويلة شديدة الأهمية عنوانها "مختصر تاريخ الأندلس".

(١١) انظر سيد حامد النساج/ بانوراما الرواية العربية الحديثة/ المركز العربى للثقافة والعلوم/ بيروت/ ١٩٨٢/ ١٩١.

(١٢) ط. دار المعارف/ القاهرة/ سلسلة "اقرأ"/ العدد ٣٨٨/ أكتوبر ١٩٧٤م/ ١١١.

(١٣) انظر مثلا د. سيد حامد النساج/ بانوراما الرواية العربية الحديثة/ ٢٣– ٣٣، ود. إبراهيم محمود عوض/ محمد حسين هيكل أديبا

وناقدا ومفكرا إسلاميا/ مكتبة زهراء الشرق/ ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م/ ٦٧٠ ٦٩ . ويمكن القارئ أن يرجع إلى القسم الذى خصصتُه للمرحلة الأولى من تاريخ النقد القصصى فى مصر من كتابى: "نقد القصة فى مصر: ١٨٨٨- ١٩٨٠م"، ففيه ذكر لعدد من الروايات المصرية التى سبقت "زينب" ومناقشة لما قاله نقاد تلك المرحلة عنها .

(١٤) انظر د . يوسف عز الدين/ الرواية فى العراق- تطورها وأثر الفكر فيها/ ١٥١ وما بعدها، ود . سيد حامد النساج/ بانوراما الرواية العربية الحديثة/ ١٦٠- ١٦٢، ود . عبد الله أحمد/ نشأة القصة وتطورها فى العراق/ ١٩٣ وما يليها .

(١٥) انظر د . حسام الدين الخطيب/ سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها فى القصة السورية- دراسة فى الأدب المقارن/ ط٥/ مطابع الإدارة السياسية/ دمشق/ ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م/ ٣١ وما بعدها، ود . سيد حامد النساج/ بانوراما الرواية العربية الحديثة/ ١١٠- ١١٥، ود . إبراهيم السعافين/ تطور الرواية العربية الحديثة فى بلاد الشام: ١٨٧٠- ١٩٦٧م/ دار المناهل/ بيروت/ ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م/ ١٩٥، ٢٢٣- ٢٢٤ .

(١٦) انظر د . سهيل إدريس/ محاضرات عن القصة فى لبنان/ معهد الدراسات العربية العالية/ ١٩٥٧م/ ٥٨٠ ٦٤، ود . سيد حامد النساج/ بانوراما الرواية العربية الحديثة/ ٩٧- ٩٨، ود . إبراهيم

السعافين/ تطور الرواية العربية الحديثة فى بلاد الشام/ ٣٨٠ وعدة مواضع بعدها .

(١٧) انظر د . إبراهيم السعافين/ الرواية فى الأردن/ منشورات لجنة تاريخ الأردن/ ١٩٩٥م/ ١٩- ٢٤ .

(١٨) انظر د . أحمد أبو مطر/ الرواية فى الأدب الفلسطينى/ ٥٢ .

(١٩) المرجع السابق/ ٦٨- ٧٨ .

(٢٠) على حين جعل بيدس هذه المسألة موضوع روايته: "الوارث" قبل ذلك بخمس وثلاثين سنة، ومثلها فى هذا رواية "الملاك والسمسار" لمحمد عزة دروزة (١٩٣٤م)، و"مذكرات دجاجة" لإسحاق موسى الحسينى، وإن كان الحل الذى قدمته الرواية الأخيرة للمشكلة الفلسطينية غير مقبول نظرا لمثاليته المبالغ فيها .

(٢١) انظر كتابه: "الرواية فى المملكة العربية السعودية- نشأتها وتطورها"/ ١٦٤ .

(٢٢) المرجع السابق/ ١٦٨، ١٩٠- ١٩٨ .

(٢٣) السابق/ ٢٢٤- ٢٣١ .

(٢٤) السابق/ ١١٨ وما يليها .

(٢٥) انظر د . سيد حامد النساج/ بانوراما الرواية العربية الحديثة/ ٢٤٤- ٢٥٢ .

(٢٦) وقِوَامها قصة حب تشبه قصة قيس وليلى، وهى فى الأصل حكاية قبلية من شرق السودان. انظر د. محمد زغلول سلام/ دراسة فى القصة العربية: أصولها، اتجاهاتها، أعلامها/ منشأة المعارف/ الإسكندرية/ ٣٧٤/ هـ١.

(٢٧) انظر د. سيد حامد النساج/ بانوراما الرواية العربية الحديثة/ ٢٣٢- ٢٤٤.

(٢٨) المرجع السابق/ ١٩١- ١٩٢.

(٢٩) السابق/ ٢٢٠- ٢٢٨.

(٣٠) السابق/ ٢٠٨- ٢١٣.

في النقد القصصي:

١- رواية "فتاة مصر" ليعقوب صروف

وقضية الريادة الروائية

جاء في كتاب "الأعلام" لخير الدين الزركلي تعريفا بالدكتور يعقوب صروف مؤلف هذه الرواية ما يلي: "الدكتور صروف (١٢٦٨- ١٣٤٦هـ= ١٨٥٢- ١٩٢٧م): يعقوب بن نقولا صروف. عالم بالفلسفة والرياضيات والفلك، من أئمة المترجمين عن الإنكليزية. وُلد في قرية "الحدث" بقرب بيروت، وتعلم ببيروت في الجامعة الأميركية، وامتاز بالرياضة والفلسفة. واشتغل بالأدب، وله نَظْمٌ جيد، وعلَّم في صيدا وطرابلس وبيروت. وأصدر، مع فارس نمر وشاهين مكاريوس، مجلة "المقتطف" سنة ١٨٧٦، وانتقلوا بها إلى مصر سنة ١٨٨٥، وكانت من أرقي المجلات العلمية العربية. أخرج منها الدكتور يعقوب واحدا وسبعين مجلدا، وشارك في إصدار جريدة "المقطم" سنة ١٨٨٩، وصنَّف وترجم عدة كتب منها "سر النجاح" و"بسائط علم الفلك" و"الحرب المقدسة" و"الحكمة الإلهية" و"سِيَر الأبطال والعظماء" (شاركه في ترجمته عن الانكليزية فارس نمر)، و"فصول في التاريخ الطبيعي" و"الحلى الفيروزية في اللغة الإنكليزية". ونشر في المقتطف بحثا طويلا في "نوابغ العرب والإنكليز" قارن فيه بين المعَرّي

ومِلْتُنْ، وابن خلدون وسبنسر، وصلاح الدين وريشار قلب الأسد . وله نحو عشرين قصة منها "فتاة الفيوم" و"أمير لبنان" و"فتاة مصر" . قال خليل ثابت: كان محققا باحثا، أضاف إلى ثروة اللغة العربية ألفاظا واصطلاحات علمية عديدة ابتكرها أو نحتها أو استخرجها من المظانّ المجهولة، وساقها في عُرْض مقالاته في الفلسفة والأدب والتاريخ" .

أما بالنسبة لرواية "فتاة مصر" فتقع فى نحو ١٨٠ صفحة من القطع فوق المتوسط، إذ تتكون الصفحة من ثلاثين سطرا، فى كل سطر أربع عشرة كلمة أو أكثر. وهى ليست الرواية الوحيدة التى أعرفها لصاحبها، بل أعرف له روايتين أُخْرَيين هما: "أمير لبنان" (سنة ١٩٠٧م)، و"فتاة الفيوم" (سنة ١٩٠٨م) . وقد ذكر الزركلى أن له نحو عشرين رواية حسبما رأينا قبل قليل، لكنى لا أعرف شيئا عما وراء تلك الروايات الثلاث. وأول ما أحب الوقوف عنده العنوان، وهو "فتاة مصر"، فالمؤلف بهذا العنوان إنما يجارى التقليعة التى كانت سائدة آنذاك من تضمين عناوين الروايات كلمة "فتاة" أو "غادة" أو ما إلى ذلك، مثل: "غادة جبل أناصيا" لأحمد سعيد بغدادى، و"الغادة الأوربية فى الشرق" لعبد الله طاهر، و"غادة الأندلس" لعبد الرحمن إسماعيل، و"غادة حمانا" لمحمود طاهر حقى، و"غادة الأهرام" لمحمد مسعود، و"فتاة الثورة العرابية" ليوسف بحرى، و"فتاة غسان" و"فتاة القيروان" لجرجى زيدان، و"الفتاة الريفية" لحسين رياض، و"اليهودية العجيبة أو فتاة إسرائيل" لعبد المحسن الأنطاكى،

و"الفتاة الشركسية فى حرب الدولة العليّة" لزكريا نامق، و"شيرين أو فتاة الشرق" للبيبة هاشم، و"فتاة البوسفور" و"فتاة أرضروم" لسعادة مورلى، و"شهداء الوفاء أو فتاة النعمان بن المنذر" لمحمود جعفر إسماعيل، و"فاطمة أو الفتاة المعذَّبة" للسعيد محمد، و"فتاة القرية أو جناية الحب" لمعروف الأرناؤوطى، و"عذراء الهند أو تمدّن الفراعنة" لأحمد شوقى، و"عذراء اليابان" لعوض واصف، و"عذراء دنشواى" لمحمود طاهر حقى. . .إلخ. وليس فى ذلك ما يدعو إلى الاستغراب، فإن للتقاليع حكمها القاهر فى كل مجالات الحياة، وبخاصة فى ميدان الفنون والآداب. وإذا كانت الحضارة والثقافة تقوم فى جانب منها على الإبداع والابتكار، فهى أيضا تقوم على التقليد والاقتباس فى جانبها الآخر.

كذلك فإن التاريخ الذى ظهرت فيه هذه الرواية يدعونا إلى فتح الملفّ الخاص بقضية الريادة فى ميدان التأليف الروائى فى الأدب العربى الحديث، إذ قد رسخ، لدى معظم الباحثين على الأقل، أن لصاحب "زينب"، وهو الدكتور محمد حسين هيكل، قصب السبق فى هذا المضمار. وعندما يتبين أن هناك من تقدم هيكل فى تأليف الروايات يكون الجواب أن المقصود هو الرواية الفنية الجيدة، أما الروايات التى صدرت قبل رواية هيكل فلا تَرْقَى، فى نظرهم، إلى المستوى المطلوب، ومن ثَمّ لا يُعْتَدّ بها.

والحق أن هذه الدعوى هى إحدى المقولات التى تعكس ذلك الكسل العقلى الذى لا يَعْرَى منه أحد من البشر تماما . ذلك أن ثمة روايات ظهرت قبل "زينب" ولا تقلّ عنها لا من الناحية الفنية ولا من ناحية خطورة الموضوع. ومن هذه الروايات الرواية القصيرة التى ألفها محمود طاهر حقى (عم الأستاذ يحيى حقى) عن حادثة دنشواى بعنوان "عذراء دنشواى"، والتى مر ذكر عنوانها آنفا، وكذلك الرواية التى بين أيدينا[١] . وقد اقتصرتُ على ذكر هاتين الروايتين لأنى قد قرأتهما بنفسى: قرأت الثانية مرة فى ثمانينات القرن الماضى مع مقدمة يحيى حقى لها، وعجبت كيف غفل الأستاذ حقى، فى كتابه الصغير القيم: "فجر القصة المصرية"، عن أهمية هذه القصة التى دبجتها يراعة عمه فجعل "زينب" هى الرواية الأولى فى أدبنا العربى، مع أنه فى مقدمة "عذراء دنشواى" قد أشاد برواية عمه أَيَّمَا إشادة. فأين كان ذلك الاحتفاء حين كان يؤرخ للقصة المصرية فى كتيّبه المذكور؟ غريبة! أما الأولى فقد قرأتها مرتين: الأولى فى أوكسفورد فى أواخر سبعينات القرن المنصرم، وشدّتنى إليها آنذاك شدًّا عجبت معه أن أحدا من النقاد لم يلتفت إليها بما تستحقه من اهتمام. ومن يومها وأنا حريص على أن أجدها فأقرأها مرة أخرى. ولكن للأسف لم تقع عليها عيناى فى أى مكان. وكنت قد كتبت عنها بضعة سطور فى كتابى: "محمد حسين هيكل أديبا وناقدا ومفكرا إسلاميا"، الذى صدر بعد احتفالية المجلس الأعلى للثقافة فى مصر بالدكتور هيكل

فى ١٩٩٦م بقليل أشرت فيها إلى الخلاف الذى دار بينى وبين صبرى حافظ فى إحدى جلسات تلك الاحتفالية، إذ ذكرتُ ضمن كلام لى أعقّب به على ما قاله أحد الباحثين حول ريادة "زينب" أن ليعقوب صروف رواية مهمة ظهرت قبل رواية الدكتور هيكل بثمانية أعوام، فانبرى صبرى حافظ يؤكد أنها متأخرة فى الصدور عن "زينب" ولَجَّ فى العناد دونما سبب مفهوم، وانتهى الأمر عند هذا الحد، فلما أخرجت كتابى عن هيكل وجدت من المناسب أن أشير إلى هذه النقطة وأبرز أهمية تلك الرواية فكتبت السطور المشار إليها[٢].

وظل الأمر هكذا إلى أن عثرت بطريق المصادفة البحتة على نسخة أخرى من رواية صروف بين أكداس الكتب القديمة على سور الأزبكية بمعرض القاهرة الدولى للكتاب عام ٢٠٠١م، وما إن وصلت إلى البيت حتى شرعت أقرؤها من جديد، فوجدت أننى لم أخطئ فى شىء مما كتبته عنها من الذاكرة فى كتابى عن هيكل. وبالمناسبة فإن د. سهير القلماوى، على ما سلف ذكره قبل قليل، تقول إن رواية صروف التى بين أيدينا قد ظهرت عام ١٩٢٢م، ولا أدرى على أى أساس قالت ذلك! وهناك روايات أخرى سبقت رواية "زينب" وأشار إليها د. سيد حامد النساج حسبما مر بنا فى هذا الكتاب، مؤكّدًا أنها جيدة فنًّا ومضمونًا، بَيْدَ أنه لم يقدَّر لى أن أقرأها لأحكم عليها بنفسى.

وتعالج الرواية التى بين أيدينا عدة موضوعات يأتى على رأسها تعلُّق شاب بريطانى، هو ابن واحد من أكبر مالكى الصحف فى بلاده، بفتاة قبطية اسمها بهية تعلقا ينتهى بزواجه منها . وأحسب أن الأمر لا يخلو من الرمز إلى العلاقة التى ينبغى أن تكون بين بريطانيا ومصر من وجهة نظر المؤلف. وغير خافٍ أن جريدة "المقطم" هى إحدى الجرائد التى كانت تناصر الاحتلال البريطانى لبلادنا، والمؤلف (كما هو معروف) أحد أصحاب تلك الجريدة. وفى الرواية ثلاث أُسَرٍ حرص المؤلف على أن يجعل كلا منها تنتمى إلى دين من الأديان الثلاثة التى تضمها أرض الكنانة، لكن الذى يلفت النظر هو أن الأسر الثلاث جميعها من الأسر الغنية، وبينها مودة وتزاور بل وتداخل أيضا .

وكان للأسرة اليهودية فتاة جميلة عاقلة مثقفة ثقافة غربية وعربية راقية وتتكلم الفرنسية والإيطالية بطلاقة، وكذلك العربية التى كثيرا ما تستشهد بشعرها فى موضعه. ولا غَرْو فى هذا، فقد تعلمت اللسان العربى وآدابه على يد عالم دين مسلم متفتح الذهن عصرى التفكير له علاقة قوية بأسرتها وبالأسرتين الأُخْرَيْن فأحسنت التعلم. وكان يطمح إلى الزواج بها أمين القبطى أخو بهية، وحليم المسلم التركى الأصل، وعزرا اليهودى المرابى. كذلك كان للأسرة التركية المسلمة ابنة فى سن الزواج اسمها حليمة على درجة عالية من الأناقة والجمال وطيب النفس انتهى الأمر بها إلى أن أطلق النار عليها شابٌّ من أقاربها أرعنُ سِكّيرٌ كان يحبها

حبًّا قاهرًا، لكنها لم تكن تبادله هذا الحب، فضربها بالرصاص انتقاما منها . وكانت النتيجة أنْ ذَوِيَتْ وضَوِيَتْ ثم ماتت رغم أن الأطباء كانوا قد استخرجوا من جسمها الرصاصة ورمّموا ما انكسر من أضلاعها .

وقد صور المؤلف العادات والتقاليد المصرية فى أوائل القرن العشرين تصويرا حيا، ورسم للافى (رب الأسرة اليهودى) بالذات صورة مقنعة بعقليته المتمركزة حول المال وتفكيره الدائم فى التوفير والأرباح، وإن لم يُخْلِه مع هذا من الصفات الطيبة، فجاءت صورته مقنعة إلى حد كبير. كما جعل الفتاة المسلمة قليلة الخروج والاختلاط بالمجتمعات، وبالمثل جعل الفتاة القبطية متحفظة حيية رغم مبادلتها هنرى (الشاب البريطانى) الاهتمام، حتى إنها لم توافق على أن يكتب لها أثناء رحلته الصحفية إلى الهند واليابان، مكتفية بأن تعرف أخباره من خلال رسائل دورا أخته إليها .

وفى الرواية كلام كثير عن البورصة وهَوَس كثير من أغنياء المصريين بالمضاربة فيها ومكاسبها التى تضاعف ثرواتهم بغاية السهولة، وكذلك الخسائر التى تقصم ظهورهم وتقضى عليهم بغاية السهولة أيضا . كما صورت الرواية، ضمن ما صورت، وسائل النقل التى كان يركبها الأغنياء أوائذ، وهى مركبات الخيول، وأماكن التنزه التى كانوا يقصدون إليها، وبخاصة طريق الأهرام. وفى الرواية كلام عن الحجاب واختلاف الناس والعلماء بشأنه، وكذلك وصفٌ مفصَّلٌ لبعض طقوس الزار مما كنت أجهله

رغم نشأتى الريفية وشهودى فى طفولتى الأولى حلقة من حلقاته، إذ لا أذكر أنى رأيت فيها شيئا مما ذكرته الرواية عن طقس الخروف المذبوح وتلطيخ الوجوه والأيدى بدمه وخروج الأصوات الغريبة من فم المريضة وما إلى ذلك[٣].

وهناك أيضا كلام كثير عما عُرِف آنذاك من الاستعانة بصور بصمات الأصابع على التوصل إلى معرفة المجرم. وثمة كذلك عدة فصول عن الصراع بين الإنجليز والأمريكان بسبب القطن واهتمام الأولين بأن يتوسعوا فى زراعة هذا المحصول بمصر كيلا يحتاجوا إلى الأمريكان فيه، وكلام كثير مثله عن الحرب بين روسيا واليابان ودور ساسة الإنجليز ورجال أعمالهم وأرباب جرائدهم فى تأريث نارها طمعا فى المكاسب الهائلة التى ستعود عليهم من جرائها دون اعتبار للمصائب والكوارث التى ستصيب الطرفين. وفى الرواية حديث عن خُلُق الرجل الإنجليزى وتحكمه فى عواطفه وتقديم مصلحة وطنه على كل اعتبار وحبّه للأسفار واستهدافه للأخطار من أجل ذلك.

هذا، وقد تقدمت الإشارة إلى عالم دين مسلم اسمه الشيخ أحمد عصرى التفكير محترم الحضور مسموع الكلمة عند الجميع. ولست أشك لحظة فى أن المقصود بذلك العالم هو الشيخ محمد عبده: فآراؤه العصرية فى الدين هى آراء الشيخ، وملامح شخصيته هى الملامح التى نعرفها للأستاذ الإمام. بل لقد جاء فى الرواية صراحةً أنه يسمَّى أحيانا

بـ"الشيخ"، وأحيانا أخرى بـ"الأستاذ"، وأحيانا ثالثة بـ"الإمام"[٤]، وهذا الكلام لا ينطبق إلا على محمد عبده، فضلا عن قرب اسم "أحمد" من "محمد" كما هو معروف. ويكفى أن الرسول الكريم كان يسمَّى بالاسمين معا. ولعل مما له مغزاه هنا أن المفكر الأوربى الوحيد الذى ورد ذكره فى الرواية وأُلقِىَ الضوء على بعض أفكاره هو الفيلسوف الإنجليزى هربرت سبنسر، الذى كانت بينه وبين الشيخ محمد عبده معرفةٌ وتَوَادٌّ، وزاره الشيخ فى منزله حين ذهب إلى بلاد الإنجليز. وبالمناسبة فقد أبرزت الرواية حرص ذلك الفيلسوف على مصالح اليابانيين ونصحه لهم بألا ينخدعوا فى الأوربيين فيرتبطوا بهم اقتصاديا ويخضعوا لهم[٥].

وقد يكون مفيدا أن نسوق هنا بعض ما نُسِب إلى الشيخ أحمد فى الرواية، فلعله ينفع فى استكمال صورة الأستاذ الإمام: لقد ذكرت القصة أن الشيخ لم يكن يجد حرجا فى "إزالة الحجاب وخروج النساء سافرات الوجوه... مثل نساء الإفرنج"، وأن الناس كانوا "يكفّرونه كلما قال قولا خالف فيه المألوف"، وأنه كان يغشى "البالو" (أى حفلات الرقص) فيلتفّ حوله جِلّة القوم ممن تعلم أكثرهم فى أوربا[٦]. بل لقد جرى على لسانه أنه، وإن لم يستحسن مراقصة الرجال للنساء، لا يَعُدّ ذلك حراما، "ولا سيما فى المجتمعات الأدبية حيث يكون الراقصون والراقصات من الأقارب أو العُشَراء، فقد رأيت البدو يرقصون رجالاً ونساءً فى حلقة واحدة كأنهم إخوة وأخوات: لواءُ العفة منشورٌ فوق رؤوسهم، لا شىء يكدر صفوهم.

أما إذا فسدت الأخلاق فالفصل بين الجنسين أدرأ للمفاسد"[٧] . وكان يرى أن "أكثر نسائنا لسن متربيات التربية الكافية التى تسمح لهن بمخالطة الرجال"، على عكس ما كان الحال عليه أيام ازدهار الحضارة الإسلامية، إذ "قام من نسائنا سيدات كن يدرّسن العلوم الشرعية، وكان أكبر الأئمة يقرأون عليهن"[٨] . وهو يرمى عبء المؤاخذة فيما وصلت إليه حال المسلمين فى عصره على عاتق من التصقوا بالعرب من أمم الفرس والترك والديلم[٩] .

والشيخ أحمد أيضا هو الذى علّم أستير اليهودية النحو والبيان حتى أتقنت لسان الضاد قراءة وكتابة واستطاعت أن تَنْظِم الشعر[١٠] . وكان رأيه فى تلك الفتاة أنها دُرَّةٌ يتيمةٌ، ولذلك حسَّن لحليم (الشاب المسلم) التقدم لِخِطْبتها حين جاء يسأله رأيه فى ذلك[١١] . وذكرت الرواية كذلك أنه شرع يتعلم الفرنسية وأنه كان يخاطب بها هنرى الشاب البريطانى الذى وقع فى غرام بهية[١٢] .

كما حكت أستير تلميذة الشيخ أنها سألته ذات مرة عن الموت والمكان الذى سيجتمع فيه الأهل والأحباب والأصدقاء بعده إذا كان هناك اجتماع كهذا مما سكتت التوراة فلم تذكر عنه شيئا البتة، فكان جوابه أنه لا يعلم شيئا عن هذا الموضوع أكثر مما تعلم، "ولكنه لا يقدر أن يتصور أن خالق الأجسام والأرواح خلقها لتعيش سنين قليلة ثم تَفْنَى، فكأنه بنّاء يبنى القصور الفخمة ثم يخرّبها ليتسلى ببنائها وخرابها، وهذا

أمر لا يصدقه عقل" . كما أكد "أن النفوس تبقى ولو صارت الأجسام ترابا ورمادا"[١٣] .

ولم تكن علاقة الشيخ أحمد بالخواجة لافى مقصورة على ذلك، إذ يظهر من سياق الوقائع والحوار أنه كانت له ودائع مالية عنده. وربما كان هذا هو السبب فى تداخله فى قضية السطو على بنك ذلك الخواجه وتأكيده أن المال الذى تحت يده "أَحَلّ من الحلال" . بل لقد امتُقِع وجهه وصار لونه ترابيا (كما جاء فى الرواية) وارتجفت لحيته عندما علم بالخبر لأول مرة وأن الحُجَج والرَّهْنِيّات والدفاتر التى كانت فى خزانة لافى قد سُرِقَتْ كلها مع الأموال. ليس ذلك فحسب، بل إن الحادثة، لشدة وقعهاعليه، قد سببت له الحيرة فأخذ يؤكد أنه من المتعذر جدا معرفة الحكمة التى تجرى عليها أمور الكون نظرا إلى كثرة العلل التى تحرّكها وتعقّدها . وقد كان الشيخ ساعة علمه بذلك فى الإسكندرية، فما كان منه إلا أن أسرع إلى القاهرة فى أول قطار سريع[١٤] . كذلك نراه يقدم للشرطة تقريرا للمساعدة فى حل لغز السرقة وتسهيل الوصول إلى الجانى[١٥]، كما كان دائم التردد على بيت الخواجه لافى فى ذلك الوقت[١٦] .

ومن القضايا التى تضمنتها الرواية وتستحق الالتفات قضية الحروب ومن يثيرونها من الحكام ورجال المال وأرباب الصحف بدافع من أنانيتهم ورغبتهم الآثمة فى جَنْى مكاسبها الحرام المغموسة بشقاء الجموع التعسة

الذين يقاسون ويلاتها وتأكلهم نيرانها . فهذه الطائفة الغليظة القلب "لا هم لها إلا تسخير الناس وإيقاع بعضهم فى بعض لأخذ ما فى أيديهم ولو استلحم بعضهم بعضا ونُهِكَتْ قواهم من التعب ويبست ألسنتهم من الظمإ وتقطعت أوصالهم من الجراح ونزفت الدماء من عروقهم وذاقوا الموت أشكالا وألوانا . وهذه الفئة قديمة فى الدنيا لم يَخْلُ منها عصر من عصور التاريخ قام منها الملك والكاهن والقائد والوزير، وتكاد تنحصر الآن فى أرباب الأموال والذين على شاكلتهم من كل منتفع بضرر غيره ولو ملكا عظيم الشأن، فقد صَمَّتْ آذانهم عن عويل اليتيم والأرملة ووقَرَتْ عن نَوْح الثاكل وأنين الجريح فلا تسمع إلا رنة الدينار وصوت المنادى بارتفاع الأسعار . . .إلخ"[١٧] . وكانت مناسبة هذا الكلام هى التعليق على الحرب التى كانت تدور رحاها الطاحنة بين روسيا واليابان.

ولا يفوتنا من الناحية الفنية أن ننبه إلى أن هذا الكلام قد ورد على لسان مؤلف الرواية، وكان أحرى به أن يورده فيما كان يدور بين شخصياتها من حوار، إذ يعيب النقاد مثل هذا التدخل المباشر ويطلبون من المؤلف أن يخفى شخصه ويكتم صوته فلا يسمعه أو يحس بوجوده أحد، وذلك حتى لا ينكسر ما ينبغى أن يسود القصة من جَوٍّ يُوهِم القارئ أنه يعايش وقائع وأحاديث حقيقية لا قصة مخترعة. ومع ذلك فلا بد أن نكون على ذِكْرٍ من أن هذه الرواية هى إحدى الروايات الرائدة فى الأدب العربى الحديث، فلا غرابة أن يكون فيها مثل هذا المأخذ الذى يوجد

أشباهه فى "زينب" و"عودة الروح" و"دعاء الكروان" و"إبراهيم الكاتب" وغيرها من الروايات التى جاءت بعدها بزمن. وقد انتقل المؤلف بالقارئ بعد هذا إلى العواصم الثلاث التى تتصل بتلك الحرب بأوثق آصرة، وهى لندن وبطرسبورج وطوكيو، بغية إطلاعه على ما يجرى خلف الستار بين أرباب الأموال وأصحاب السلطان وأمثالهم مما يدبرونه من أجل بلوغ مصالحهم وتفويت فرص الخير على خصومهم غير مبالين بأى قانون أخلاقى أو اعتبار إنسانى[١٨].

وقد قُسِّمَتْ الرواية إلى فصول معنونة، على عكس ما انتهى إليه التقليد الفنى منذ فترة ليست بالقصيرة، إذ لم تعد فصول الروايات الآن تُعَنْوَن كما كان يفعل يعقوب صروف وجرجى زيدان مثلا. وفى بعض المواقف كان المؤلف حريصا على أن يورد الأحداث والحوارات المرتبطة بموضوع من الموضوعات فى أكثر من مكان فى ذات الوقت، وهو ما يُعَدّ على نحو ما تمهيدا بدائيا للقصة التى تُرْوَى على لسان عدد من الأشخاص: كل منهم يرويها من جديد من وجهة نظره كما هو الحال مثلا فى "الرجل الذى فقد ظله" لفتحى غانم، و"الظلال على الجانب الآخر" لمحمود دياب، و"ميرامار" لنجيب محفوظ.

ومما تمتاز به القصة خلوها من المبالغات، ففى الوصف والسرد اقتصاد وإحكام بحيث يتم بلوغ الهدف من أقصر الطرق وأكثرها استقامة. كما أن المؤلف قد نحى العاطفة جانبا حتى ليشعر القارئ أن

الرواية عمل عقلى محض، اللهم إلا فى المشهد الذى كانت فيه حليمة راقدة فى فراش المرض بعد إطلاق الرصاص عليها، شاعرة أن الموت يرفرف عليها بجناحيه الأسودين، إذ تذكرت أختها الصغيرة التى كانت قد ماتت، فملأت الأفكار والخواطر السُّود قلبها وعقلها، وأخذتها الحيرة من كل أقطارها فسدَّتْ عليها الأفق، وغلبتها الأوهام فكانت تتخيل أنها ترى أختها . "وكانت أفكار حليمة سريعة التنقل من موضوع إلى موضوع، فراجعت ماضى حياتها من حين كانت طفلة، وتَرَدَّدَ فى بالها ما حفظته غَيْبًا من الآيات والأشعار العربية والتركية والفرنسية وأحاديثها مع أمها وأبيها وأخيها . . .

وكررتْ أيضا ما كانت تسمعه من معلمتها الفرنسية عن السماء وجهنم والثواب والعقاب فقالت: إلى أين أمضى بعد الموت؟ وحاولت أن تنظر إلى ما وراء القبر فلم تر إلا ظلاما دامسا . ثم قالت: إن كل المعلّمين والمهذّبين يأمروننا بعمل الصلاح، وأنا لم أضرّ أحدا ولا قصدتُ ضرر أَحد، فإلى أَين أذهب بعد الموت؟ وكيف يكون حال أمى بعدى؟ لا بد من أنها تنسانى كما نَسِيَتْ أختى توحيدة! كم بكت عليها وكم ناحت! نعم إنه مر على ذلك خمس سنوات الآن، ولو بقيتْ توحيدة لكانت صبية. كان عمرها تسع سنوات لما ماتت. يا حبيبتى! كانت تحبنى أكثر من كل أحد، وقد فارقتنى منذ خمس سنوات. فراق طويل جدا، ولكننى لا أنساها أبدا، وسأذهب إليها . نعم سأذهب إليها سريعا، وهى الآن فى

انتظارى. ما أعظم سرورى بها حين أراها ! أظنها صارت طولى الآن. ولكن هل يطول الجسم بعد الموت؟ وهل ينمو كما تنمو أجسام الأحياء؟ إن أجسام المصريين القدماء التى فى الأتكخانة لم تزل على حالها: الكبير كبير، والصغير صغير. حتى الطفل لم يزل طفلا. وقد بقيت محفوظة لأنها محنَّطة، ولو دفنت فى الأرض كما نُدْفَن نحن لانحلت وصارت ترابا. فأين ألتقى بك يا توحيدة، يا عزيزتى، بعد أن صرتِ ترابا ورمادا؟ وهل أصير أنا ترابا مثلك؟ أصير ترابا ولا يبقى شىء من جسمى وشعرى؟ كان لى جسم، أما الآن فصرت جلدا وعظما، وسيَبْلَى كله. ما أفرغ هذه الحياة التى نهايتها الموت والبِلَى! من أرى بعد الموت؟ ومن أعرف؟ ومن أنتظر؟ ومن ينتظرنى؟ لم يعلّمنى أبى شيئا ولا أمى عما يكون بعد الموت. نعم إن المدموازيل كانت تقول لى إننا نجتمع فى السماء ونرتّل مع الأبرار ونمجّد الله. ولكن كيف نرتّل لله، وكيف نمجده ونحن بلا أجسام؟ آه يا أمى، ما هذا الصداع؟ كيف نمجّده بلا أجسام؟

الفم يَبْلَى، واللسان يبلى، فكيف تتكلم ولا لسان لنا ولا فم؟ ولكن هأنا أتكلم الآن. أفتكر فكرا ولا أحرك لسانى ولا فمى. نعم نعم، نستطيع أن نتكلم من غير لسان، نتكلم بالفكر، وهذا الفكر يبقى ولا يموت، فإن الجسم ينام فى الليل، والفكر يبقى، فقد يبقى الفكر حيا بعد موت الجسم. قد يكون ذلك صحيحا، وقد لا يكون. يا حبذا لو أتى الشيخ أحمد إلى هنا، فإنه يعلم كل شىء، فكنت أسأله. وحليم[١٩] يعلم

أيضا، فسأسأله متى حضر. أين هو الآن؟ مسكين حليم! كنت أريد أن يقترن بأستير. هل أرى توحيدة بعد الموت؟ نعم أراها. بلا جسمى أراها. أراها بعين العقل. ولكن هل يبقى العقل من غير جسد؟ إن كان عقلى يبقى فعقلها يبقى، فلماذا لا تكلمنى مطلقا؟ حلمتُ بها مرتين أو ثلاثا فى السنة الأولى، ثم لم أحلم بها بعد ذلك. أين أنت يا توحيدة؟ يا حبيبتى، كلمينى. نعم سأراك، ولا أعلم كيف أراك، ولكنى سأراك. آه يا ربى! ما هذا الصداع؟ آه يا أمى! يا راسى!"[٢٠].

إنه نصٌّ عجيبٌ وفريدٌ فى الرواية كلها يلغ فيه المؤلف الذروة. ولا أظن أن هناك نصوصا فى روايات تلك الفترة تشبهه فى استخدام تيار الوعى بهذا الاتساع وبهذه البراعة والحرارة، وعلى ذلك النحو الذى يجسد الحيرة واليأس تجسيدا بأفكاره المتلاحقة المتقافزة ذات اليمين وذات الشمال لا تستقر على حال، وجمله القصيرة السريعة المتقلبة ما بين الخبر والإنشاء، ومقارناته بين ما عند المسلمين وغيرهم فى هذه المسألة، مع العجز التام عن الوصول إلى شىء يبعث على الراحة، فضلا عن البساطة المتناهية فى تناول مفهوم الموت وما وراءه، وهى بساطة تتسق تمام الاتساق مع شخصية فتاة فى ظروف حليمة الاجتماعية والتعليمية وفى مرضها الذى لا يرجى لها منه شفاء. ويزيد النصَّ فرادةً أنه قد ورد فى قصة محكية بضمير الغائب لا بلسان حليمة نفسها، لأنه لو كانت حليمة هى راوية الأحداث لكانت هذه الخواطر مجرد امتداد للسرد أو كادت أن تكون،

فالسارد هو حليمة، والخواطر أيضا لحليمة. أمّا، والقصة محكيّة بضمير الغائب، أى على لسان الراوى العليم بكل شىء، فمعنى ذلك أن الأمر لم يكن بهذه السهولة وأنه من حسنات المؤلف الكبيرة. وفضلا عن ذلك فإن الرواية، بوجه عام، تخلو (كما أشرنا من قبل) من هذه النزعة الوجدانية وتلك الشاعرية، مما يعطى النص تميزا إضافيا.

كذلك تخلو الرواية من الوقائع الغريبة التى لا يقبلها العقل مما كان شائعا فى قصص ذلك الزمان، اللهم إلا ما جاء فى مطلعها من أن الشاب هنرى قد رأى فى منامه فتاة شرقية أحبها وتمنى لو تزوجها، ثم لما ذهب إلى مصر قابل بهية، التى كانت تشبه حبيبة أحلامه تمام الشبه، والتى يشكل حبه لها ورغبته فى الزواج منها إحدى عُقَد القصة. فالرواية فى عمومها واقعية لا تطير مع رياح العجائب والمبالغات والأوهام. وقد كان صروف واعيا بهذا الاتجاه الجديد فى الرواية الحديثة، إذ جاء فى "المقتطف" مثلا قبل تأليف صروف لروايته التى نحن بصددها بعدة أعوام أن الفرق بين المنهج القصصى القديم ونظيره الجديد هو أن القدماء لم يكونوا يبالون بإمكان وقوع الأحداث القصصية ما دامت غريبة تَشْدَه العقل. ذلك أنهم إنما كانوا يَنْشُدون التسلية والمتعة. أما الطريقة الجديدة فتحرص على أن تكون أحداث القصص محتملة الوقوع[٢١]. وأغلب الظن أن كاتب هذا الكلام هو صروف نفسه.

ولغة الرواية لغة عصرية سهلة بسيطة منسابة ليس فيها إغراب ولا اهتمام بمتانة التراكيب أو المحسنات البديعية. بل إن أسلوبها لَيَقْرُب إلى حد بعيد من أسلوب المقالات العلمية الصحفية التى كان يكتبها صروف فى مجلة "المقتطف". ولست أستطيع أن أتذكر، مما يغمض معناه على بعض القراء، سوى كلمات "اللَّمَاظ" (أى ما يذاق من الطعام)، و"الحنجر" (أى "الحُقّ")، و"الأَرْى" (أى "العسل"). ولإعطاء القارئ فكرة سريعة عن طبيعة ذلك الأسلوب أسوق إليه العبارات التالية: "له فى خدمتهم بضع سنوات"، "لا بد من تصفية مركزى غدا"، "سلطان زمانه"، "الله يرضى عليك"، "يشق المرائر"، "المصيبة على المديون" (وبالمناسبة فمن الصرفيين العرب القدامى من كان يقول: "مَدْيُون، ومَعْيُوب، ومَبْيُوع، ومَرْوُوض، ومَسْوُوم. . . إلخ" بدلا من "مَدِين، ومَعيب، ومَبيع، ومَرُوض، ومَسُوم". فاستعمال صروف لـ"مديون" كما ننطقها فى العامية يرتكن إلى أساس فصيح)، "لا أجد من يبلّ شفتى بقطرة ماء"، "انقطعت أخباره عنهم منذ شهر من الزمان"، "أقام فى غرفته، لا طعام ولا شراب، ولا هَمّ له إلا النظر إلى المحفظة التى معه"، "وقالت لأمها أن تخبر أباها"، "وأما أنا فقلبى فارغ لم يدخله أحد"، "كل ما يمكن مشتراه (أى "شراؤه")". . .

كذلك ليس ثمة فرق كبير بين لغة السرد ولغة الحوار، التى لا يلحظ القارئ فيها أى لون من ألوان الابتعاد عن الحياة اليومية، اللهم إلا فى قول أحدهم مثلا: "بئس العمل! وبئس المساعدة!"، إذ ليست كلمة "بئس"

من ألفاظ الحياة اليومية. وهناك تعبير قابلته مرتين لا أدرى أهو جزء من لغة الحياة اليومية فى بلاد الشام أم لا، إذ هو بالتأكيد غير مصرى. ألا وهو: "نفسى صغيرة"، بمعنى "حزينة بائسة".

والملاحظ أن الحوار دائما ما يكون بالفصحى حين يدور الكلام بين السادة، أما حينما يتحدث الخدم فإنه ينقلب حوارا عاميا، وتبدو عليه مسحة شامية تتمثل فى اختتام الأسماء والأفعال والحروف المنتهية بضمير الغائب المفرد المذكر بحرف "الواو"، مثل: "قولى لو انى بَخْدِمُو بعينى"، وكذلك استعمال "ها" قبل الاسم للإشارة إليه كقول أحدهم: "سيدى عزرا مشيّع لك هالخاتم"، بخلاف العامية المصرية التى تقول فى تلك الحالة: "مشيّع لك الخاتم ده" باستعمال كلمة "ده" بعد الاسم المشار إليه. أما إذا كان الحوار بين سيد وخادم فإن الأول يتكلم حينئذ بالفصحى، والثانى بالعامية، كما فى الحوار الموجود ص ١٢٥ بين حليمة وفاطمة الخادمة.

ولعل القارئ قد لاحظ أن صروف يكتب على الأقل بعض الكلمات العامية حسب نطقها، وهو ما سبق به محمود طاهر لاشين فى مجموعته: "سخرية الناى"، على عكس ما يُفْهَم من كلام يحيى حقى من أن لاشين هو أول من فعل ذلك بين كتاب القصة[٢٢]. وقد زعم يحيى حقى أن عمه محمود طاهر حقى هو الذى مهد لهيكل كتابة الحوار فى "زينب" بالعامية[٢٣]، وهو زعم خاطئ، فها هو ذا صروف، كما لاحظنا، يكتب كلام الخدم فى "فتاة مصر" بالعامية قبله بسنة. وربما كان هناك من سبق

صروف بدوره فى هذا، وإن كنت لا أجد فى ذلك الاتجاه مبعثا على الفخر والمباهاة، فنحن من أنصار منهج نجيب محفوظ فى كتابة الحوارات كلها بالفصحى، أيا كانت الشخصية المتحاورة، مع تلوين لغة الحديث بما يوحى بشخصية المتكلم ومستواه الفكرى والنفسى والاجتماعى، وهو ما برع فيه محفوظ رحمه الله براعة هائلة كما هو معروف.

وهناك سمة أخرى فى لغة الكاتب، وهى أنه إذا ما أراد مثلا الربط بين ما وقع لشخصين فى مكانين مختلفين فى ذات الوقت فإنه يقول: "هذا ما كان من أمر فلان، أما علان فإنه قد فعل كذا وكذا". وهذه من البقايا الأسلوبية التى خلّفتها وراءها لبعض الوقت السيرة الشعبية وألف ليلة وليلة. ومثل ذلك أيضا نجده فى روايات جرجى زيدان عن تاريخ الإسلام. إلا أن روايتنا، خلافا لما هو شائع فى السير الشعبية وقصص ألف ليلة، لا تتضمن من الأشعار تقريبا إلا ما جاء فى الحوار على لسان هذه الشخصية أو تلك[٢٤]، وبطريقة طبيعية جدا، وعلى سبيل الندرة. بل لقد أجرى المؤلف على لسان دورا أخت هنرى بضعة أبيات لجورج لنتش من رده على رديارد كبلنج بعد أن عربها منظومة[٢٥]. لكن لا يوجد شىء من هذا فى السرد حسبما لاحظت. ومعروف أن يوسف السباعى كان لا يزال، بعد ذلك بعشرات السنين، يحرص على ترصيع سَرْده القصصى بأبيات لمشاهير الشعراء العرب.

ومما يلفت النظر بقوة فى روايتنا التى بين أيدينا أن بعض فصولها، أو على الأقل: أجزاء كبيرة منها، تجىء كلها حوارا خالصا لا يشوبه سرد ولا وصف، فضلا عن أنه لا توجد فى هذه الفصول عبارات ممهدة لكلام الحوار من مثل: "قال، أو صاح، أو صرخ قائلا، أو قاطعه بقوله، أو أجابه وهو ينظر له بغضب. . .إلخ"، بل يكتفى صروف فى هذه الحالة بذكر اسم المتحاور فقط قبل كلامه مشفوعا بنقطتين متراكبتين دلالة على أن هذا حوار[٢٦]، ثم يرجع الأمر بعد ذلك إلى وضعه المعتاد، وهو ما يقترب كثيرا مما حاوله توفيق الحكيم فى أواسط الستينات فى "بنك القلق" وسماه"مسرواية"، نَحْتًا من كلمتى "مسرحية" و"رواية".

وفى بعض الأحيان كان السرد يتحول من الفعل الماضى إلى المضارع كما لو كان المؤلف يصف حادثه تقع أمامه مثلما يفعل المعلقون على المباريات الرياضية أو الأفلام المذاعة فى الراديو. مثال ذلك كلام الراوى عقب الفراغ من الحوار الذى دار بين السير إدوارد وزوجته ص ١٣٢، إذ قال: "يلتفت السر إدوارد إلى الساعة ويقول: "لا بد من ذهابى الآن، وسنعود إلى الكلام فى هذا الموضوع بعد رجوعى إن شئتِ"، ثم يقبل وجنيتها ويذهب ويدور الحديث فى نادى الصحافة على طلب اليابان قرضا جديدا وعلى كيفية مساعدتها فى الجرائد بالكتابة والترغيب حتى يغطَّى القرض مرارا عديدة. ويعرض على كل جريدة المبلغ الذى يحق لها أن تكتتب به وتأخذ فَرْقه". وهذا يعزِّز ما قلته من أن صروف قد اقترب

فى مواضع من روايته من شكل "المسرواية" كثيرا . ذلك أن هذه الطريقة فى استخدام المضارع أشبه التعليقات التى يلجأ إليها الكاتب المسرحى أحيانا عند حكاية ما يفعله هذا أو ذاك من أبطال مسرحيته.

كذلك فإن المؤلف قد يتدخل بين الحين والحين أثناء السرد بتعليق على ما يحكيه، كما فعل حين كان يصف شكل كل من هنرى وأخته دورا وكيف ورث الولد عن أمه صفاتها، على عكس البنت، التى أخذت من الأب ملامحها، إذ قال: "وهذا هو الغالب فى وراثة الأخلاق العقلية والأوصاف البدنية: الذكر يرث من أمه، والأنثى من أبيها"[٢٧]. وفى مثل هذا التعليق تتضح ثقافة صروف فى مجال العلوم الطبيعية، التى كان متخصصا فيها، ومهتما بنشر آخر مستجداتها فى مجلة "المقتطف"، التى كان يرأس تحريرها لفترة طويلة. وهناك مَثَلٌ أَخَرُ على هذه السمة سبق أن أوردناه فيما مضى من صفحات هذه الدراسة.

وأخيرا فإذا كان مسرح رواية "زينب" هو الريف المصرى، فإن روايتنا هذه إنما تدور فى القاهرة. وكلاهما أمر طبيعى، فإن صروف لم يكن مصريا، بل أتى أرض الكنانة من لبنان، ولم يعرف من بلادنا إلا المدينة. أما هيكل فكان، وهو يكتب روايته فى أوربا، يستعيد ذكريات الوطن العزيزة. وهل من ذكرى لابن الريف تضارع ذكريات القرية التى عاش فيها طفولته وصباه وشبابه وذاب هياما فى حقولها وسمائها وأشجارها وجداولها وسواقيها وأهرائها وحدائقها لدرجة الاتحاد، بل لدرجة

الفناء؟ لقد صور هيكل فى روايته حقول القطن والبرسيم والأشجار والطيور وأجران القمح والشروق والغروب والفصول الأربعة والفلاحين الأُجَراء والسادة أصحاب الأطيان، أما صروف فقد رسم لنا صورة للقاهرة فى أوائل القرن الماضى بنشاطها السياسى والاقتصادى وشوارعها ومركباتها ودَوْر اليهود المرابين فيها وأوضاع الأسر الأرستقراطية. . .إلخ. فكلتا الروايتين تكمل الأخرى فى إمدادنا بصورة لمصر فى العِقْدين الأولين من القرن العشرين.

الهوامش:

(١) وهناك رواية ثالثة موجودة فى مكتبتى الخاصة، ولكنى لم أقرأها بعد، وهى رواية "فى وادى الهموم" لمحمد لطفى جمعة، التى أصدرها صاحبها عام ١٩٠٥م أيضا. ومع أنى لا أستطيع أن أصدر عليها حكما فنيا لهذا السبب فبإمكانى، وأنا مستريح الضمير، أن أنبه إلى أهمية المقدمة التى كتبها لها مؤلفها، إذ هى بمثابة بيان (أو لمن يحبون الرطانة بالمصطلحات الأجنبية: بمثابة "مانيفستو") نقدى، إذ سبق جمعة عصره فهاجم الاتجاه الخيالى فىكتابة القصص ودعا إلى النزول لأرض الواقع والتمسك بتلابيبه وغير ذلك، مما أبرزته فىكتابى: "محمد لطفى جمعة وجيمس جويس" (عالم الكتب/ ١٤٢١هـ- ٢٠٠١م/ ٩- ١١).

(٢) انظر كتابى المذكور/ مكتبة زهراء الشرق/ ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م/ ٦٧- ٦٨.

(٣) ص ١٢٨ من الرواية/ مطبعة جريدة المقتطف.

(٤) ص ١٣٨.

(٥) انظر ص ٤٧ وما بعدها.

(٦) ص ٢٠.

(٧) ص ٢٣.

(٨) ص ٣٦- ٣٧.

(٩) ص ٣٧.

(١٠) ص ٢٠- ٢١.

(١١) ص ٢٣.

(١٢) ص ٣٥، ١٠٥- ١٠٦.

(١٣) ص ١٣٦. وكنت قرأت، فى أواخر سبعينات القرن الفائت بأوكسفورد، مذكرات ولفرد سكاون بلنت بالإنجليزية، وفيها كلام كثير عن صديقه الشيخ محمد عبده، وأذكر أنه قد غمز عقيدة الشيخ فى مسألة البعث والحساب، وصوّره فى صورة المتشكك اللاأدرى، وهو ما أنكرتُه ولم أصدقه. وأذكر أيضا أننى قرأت فى إحدى المجلات الثقافية المصرية بعد ذلك بقليل ترجمة كلام بلنت عن الأستاذ الإمام إلى العربية (ولعل المترجم هو محمد أمين حسونة) فلاحظت غياب الفقرة التى قال فيها

المستشرق الأيرلندى فى عقيدة الشيخ ما قال. لكن ها هو ذا يعقوب صروف يسوق للشيخ أحمد فى النشور رأيا آخر مخالفا لما جاء فى مذكرات بلنت.

(١٤) ص ١٤٨– ١٥٠.

(١٥) ص ١٥٣.

(١٦) ص ١٥٦.

(١٧) ص ١١١.

(١٨) انظر الصفحات ١١٢– ١٢١.

(١٩) حليم هذا هو أخوها.

(٢٠) ص ١٢٥– ١٢٧.

(٢١) المقتطف/ عدد فبراير ١٩٠١م/ ١٤٥.

(٢٢) انظر مقدمته لمجموعة "سخرية الناى"/ الدار القومية للطباعة والنشر/ ١٣٨٣هـ– ١٩٦٤م/ ب.

(٢٣) نفس المرجع والصفحة.

(٢٤) انظر مثلا ص ١٥٦ حيث يتمثل كل من الشيخ أحمد وأستير ببيت من الشعر مصداقا لما يقول.

(٢٥) ص ٦٢.

(٢٦) من ذلك مثلا الفصل المسمى: "تغير الشؤون" من ص ١٠١ فصاعدا، والمشهد الذى عنوانه: "فى بطرسبورج" ص ١١٨- ١١٩، وكذلك المشهد الآخر المسمَّى: "القاهرة" من ص ١٢١ فما بعدها .

(٢٧) ص ١ .

٢- "المعذبون فى الأرض" لطه حسين
بين ضعف البناء وجمال الأسلوب

سبق أن تناولتُ بالنقد رواية الدكتور طه حسين "دعاء الكروان" قبل نحو عشرين سنة، وكان رأيى أنها ليست من فن القصة بمكانٍ يُذْكَر، وذكرتُ الحيثيات التى أقمتُ عليها هذا الحكم. وهذا النقد موجود فى كتابى "فصول من النقد القصصى"، فيمكن الرجوع إليه لمن يريد أن يطَّلع على رأيى فى هذه الرواية وتحليلى لها، فى الفصل الثانى منه. ومع ذلك فإنى لا أخفى أبدا حبى لقراءة طه حسين، فأنا فعلا أستمتع بكتاباته بوجه عام بما فيها قصصه ورواياته رغم رأيى السيئ فيها، فما السبب فى ذلك يا ترى؟ إننى دائم الرجوع لأعمال الرجل بين الحين والحين، وكلما قرأت له شيئًا أجد أن متعتى بما أقرأ لا تزال كبيرة وقوية، بل أحيانا ما أجد أنها قد ازدادت قوة مع الأيام بفضل تنامى قدرتى على التذوق العميق واستطاعتى إبصار أوجه الجمال وتعليل هذا الجمال الذى تتمتع به رغم اختلافى العنيف مع ما يقوله الدكتور طه فى بعض القضايا التى تمس الدين والقومية والمعايير التى ينبغى أن تحكم علاقتنا بالغرب وحضارته. فما السر يا ترى؟ وبالمثل فإننى، رغم انتقادى الشديد لبعض قصص "المعذَّبون فى الأرض" لما فيها من سطحية وسذاجة فى الفن القصصى أو فى النظر إلى الحياة ذاتها على السواء، ورغم أنى أرى فى كلام من يُثْنون عليها من النقاد

من الناحية القصصية ويحاولون أن يُبْرِزوا أثرها الاجتماعى مبالغة شديدة لا تنهض على أساس من الواقع، رغم هذا وذاك فإنى أقرؤها الآن وأجد فيها متعة، ومتعة كبيرة فى بعض الأحيان، لا كفن قصصى بل كأسلوب لغوى متميز وروح تهكمية وتصوير فنى ليس إلا. وهذا هو ما أريد أن أوضحه هنا.

لقد قيل كلام كثير عن أثر قصص "المعذبون فى الأرض" فى فضح التفاوت الطبقى الرهيب الذى كان سائدا فى بلادنا قبل الثورة، ذلك التفاوت الذى يقول طه حسين إنه جعل يلتفت إليه ويحس بما يترتَّب عليه "من هذه الفروق الهائلة بين الأغنياء المترفين والفقراء البائسين" منذ اتصل بـ"جريدة" أحمد لطفى السيد، وبمن حوله من المُطَرْبَشين أصحاب الثراء العريض والمنزلة الاجتماعية العالية[1]. لكن الذى يقرأ الكتاب بعيدا عن هذه الدَّعَاوَى سوف يفاجأ بأن الأمر ليس على هذا النحو دائما، وليس إلى هذا الحد أيضا: فبعض القصص لا علاقة لها بالمشكلة الطبقية من قريب أو بعيد كما فى قصة "خديجة"، الفتاة التى تَقَدَّم لها رغم فقرها النسبى شاب من أسرة أيسر من أسرتها، لكنها لم تكن سعيدة مع ذلك بهذا الزواج وانتهى أمرها بالانتحار، ولا ندرى لماذا، وهو ما يشكِّل عيبا كبيرا فى القصة، لكن هذه نقرة أخرى. وبعضها رغم علاقته بمشكلة الفقر بوجه عام لا تتناول هذه المشكلة من الناحية الطبقية ولا من الناحية الوطنية، أى على مستوى القطر كله، بل من ناحية الوضع الذى يحكم

العلاقة بين بعض الأغنياء فى هذه القرية أو تلك وبعض الفقراء الذين يقومون بخدمتهم أو يتصلون بهم عن قرب فيُنْعِمون عليهم ببعض ما يفيض عن حاجتهم من طعام أو لباس أو ما إلى ذلك، وتنتهى المسألة عند هذا الحد. كما أن هذه القصص الطاهاحسينية لا تُعَدّ، فى مجال مكافحة الطبقية فى مصر، شيئا مذكورا إزاء رواية عصام الدين حفنى ناصف: "عاصفة فوق مصر" مثلا، التى صدرت قبل "المعذبون فى الأرض" بأعوام طويلة، إذ صدرت المجموعة التى بين أيدينا فى كتاب سنة ١٩٤٩م، على حين ظهرت رواية ناصف عام ١٩٣٩م، أى قبلها بعشر سنوات كاملات، أو بإزاء "سيد العزبة" لبنت الشاطئ، التى ظهرت عام ١٩٤٤م، أى قبل كتاب طه حسين بخمس سنوات. وهذان مجرد مثالين ليس إلا.

بل إننا لنرى أن طه حسين، فى القِصَص التى نحس أنه قد أراد فيها فعلا أن ينبّه إلى حِدّة المشكلة الطبقية، لم يقدر على أن يُشْعِرنا بأن هناك مشكلةً حادة، إذ إن أحداث القصة وطريقة معالجته لها لا تعطينا هذا الانطباع، بل تقول إن حل المسألة بسيط سهل، فها هى ذى ربة البيت الميسور مثلا لا تتوانى عن التصدق بما تستطيع على هذا الطفل المحروم أو تلك البنت التعيسة، وبذلك ينتهى الأمر. إن القارئ لا يستطيع أن يحس بفداحة المشكلة بسبب ضعف الفن القصصى لدن الدكتور طه، وإن كان للدكتور طه مع هذا أسلوبٌ نَدَرَ أن يُرَى له نظير رغم أن بعض من فُتِنوا بهذا الأسلوب قد عملوا بكل جهدهم على احتذائه والنسج على طريقته،

لأن هؤلاء المقلدين، وإن أمكنهم اصطناع بعض سمات الأسلوب الطَّاهَوِيّ، لا يستطيعون فى الحقيقة نقل روحه ونكهته الخاصة التى تستعصى على التقليد .

وهأنذا أعود لقراءة مجموعة "المعذبون فى الأرض"[٢] بعد أن كنت قرأتها منذ سنوات طوال جدا، فأجد أن رأيى فيها لم يتغير، فهى مملوءة بالعيوب الفنية التى تنبئ عن أن طه حسين ليس قصاصا كبيرا: فهو مثلا قد يبدأ قصته بمقال ربما كان فى نفسه قطعة أدبية ممتعة، لكنه لا يمكن أن يُعَدّ جزءا عضويا من القصة بحال، بل نصًّا منفصلا قد أُلْصِقَ بها إلصاقا . ففى بداية قصة "المعتزلة" (ص ٨٠– ٨٧) نجده يمضى فيتكلم عن التفاوت الطبقى بين الفقراء والأغنياء ويقول كلاما جميلا عن وجوب الأخذ بناصر المحتاجين، مع توبلة ندائه هذا بشىء من التهكم الخفى الذى يبدو وكأنه يبارك هذه الأوضاع الإنسانية المزعجة، بينما هو فى الحقيقة يحمل عليها بكل قوة. بَيْدَ أن ذلك كله لا يشفع فنّيًّا لهذه الإضافة المجتَلَبَة اجتلابا . إنها، كما قلت، قد تكون مقالا رائعا فى حد ذاتها، لكنها لا يمكن أن تكون جزءا عضويا من القصة. ثم إن الكاتب، بعد ذلك، يستمر فى الطيران خارج سماء العمل فيدخل فى الحديث عن القواعد التى يضعها النقاد لضمان جودة الكتابة القصصية، مؤكدا أنه لا يبالى بما يقوله هؤلاء النقاد لأنه لا يحب لأحد أن يحجر على حريته فى كتابة ما يريد أن يكتب عنه، وبالطريقة التى تعجبه. . . إلى آخر هذا الكلام الذى سبق أن قاله أو

قال شيئًا شبيها به فى تضاعيف قصة "صالح" (ص ١٤ فصاعدا) قاطعًا تيارها فى أكثر من موضع ليدخل مع القارئ فى حوار من طرف واحد ينتهزه ليعلن رأيه فى القواعد المذكورة ومؤكدا أيضا حريته التامة فى أن يقول ما يشاء عمن يشاء، وبالأسلوب الذى يشاء، وهو نفسه أو قريب منه ما فعله فى الصفحات الأولى من قصة "صفاء" (ص ١٢١ وما بعدها)

كذلك فإن هذه الأقاصيص يغلب فيها العنصر السردى على الحوار فلا يترك له مجالا كافيا يتنفس فيه بحرية، وهذا عيب من العيوب التى كانت القصص والروايات تعانى منها على أيدى غير الموهوبين فى هذا الفن فى بعض مراحله السابقة. كما أن الحوار الذى يجريه الكاتب على ألسنة أشخاص قصصه لا يتناسب معهم لا من الناحية اللغوية ولا من الناحية النفسية. إن طه حسين لم يستطع هنا أن ينسى أنه طه حسين، ومن ثم لم ينجح فى أن يتخلى عن أسلوبه العذب الجميل فاصطنعه دائما لأبطاله بغض النظر عن مستواهم الاجتماعى أو الثقافى. فكلهم يتكلم بلسان طه حسين ويستعمل لغته الأنيقة العذبة التى لا نكران فى أنها ممتعة فى حد ذاتها بوصفها لغة طه حسين الأديب الذى نعرفه ونحب أن نقرأ له مقالاته ودراساته، وليس بوصفها لغة هذه الشخصية أو تلك من شخصيات قصصه. وفضلا عن هذا كله فإن نهايات بعض القصص تفاجئنا بما لا يقنعنا، أو تعانى من بعض الغموض، أو يبترها الكاتب بترا ولا يعطيها

الوقت والعناية اللازمين لإنضاجها وإقناعنا بها وجعلها مريحة فنيا بدل القلق الذى تبذره فى ذهن القراء من جراء العيوب التى تحدثنا عنها آنفا.

ترى أمن الممكن أن تتحدث بنتٌ أُمِّيّةٌ ريفيةٌ شديدةُ الفقر إلى أمها بهذا المستوى اللغوى الراقى وفى الظروف الذى قيل فيها، فتقول: "تريدين أن تعلمى أين ذهبتُ، وماذا كنت أصنع حين انسللتُ من البيت فى ظلمة الليل. فاعلمى إذن أنى لقيت زوج عمتى غير بعيد من مزرعته وأقمتُ معه ما أقمت، ثم رجعتُ حين كاد الصبح أن يُسْفِر. أعلمتِ الآن ما كنتِ تجهلين؟ أراضية أنت بما عملتُ؟" أو أن ترد عليها أمها قائلة: "ومتى لَقِيَتِ الفتياتُ أزواجَ عماتهن فى جنح الليل؟ إنك لَتَلْقَيْنَه فى وضح النهار" (ص ٥٥)؟

كذلك فإن خاتمة قصة "رفيق" تأخذنا على حين بغتة، ولا تفصح لنا عما يريد الكاتب أن يقوله. ذلك أن القصة تتحدث عن حب بين فتى وفتاة انتهى بالاتفاق بين الأسرتين على ما يشبه خِطْبتهما. لكن ما طرأ من ارتقاء فى المستوى الاجتماعى لأسرة الفتاة قد أدى إلى تجاهلهم تلك الخطبة التى اتُّفِق عليها وقبول خاطب آخر يتفوق على الأول مكانة ووظيفة ومالا، مما آلم الفتى وجعله ينطوى على نفسه، فيظن أهله أنه قد نسى المسألة، على حين أنه كان يدبر فى نفسه أثناء ذلك أمرا لم يفصح أى من تصرفاته عنه أو يومئ إليه بل أوماً إليه المؤلف نفسه من بعيد، لنفاجأ فى نهاية القصة بأنه كان نائما على قضيب القطار ينتظر الموت حتى جاء

القطار فشطر جثته شطرين (ص ١٤٩) . وهكذا تنتهى القصة وأم الفتاة ووالدا الفتى يبكون جميعا ويندبون حظهم التعيس. وهذا كل ما هناك! فالكاتب لم يحاول أن يتدسس إلى نفس الفتى لنعرف ماذا كان يزمع أن يفعل، أو على الأقل ماذا كانت مشاعره بالضبط تجاه فصم الاتفاق الذى كان بين الأسرتين، علاوة على أن ما قاله كاتبنا عن استجابة الفتاة لذلك الفسخ ولو ظاهريا قد أوهمنا أن الأمر لم يزعجها كثيرا، إذ هى بنت، ومتى كان للبنات فى مثل هذا المجتمع رأى غير ما يقوله رجال البيت؟ كما أن الهدايا التى أخذت تتوالى عليها من خاطبها الجديد وكونه موظفا ذا مكانة ومرتب مضمون قد أدخل على قلبها شيئا من السلوى بحيث إننا نؤخذ على غرة بنهاية القصة وما فيها من إشارة إلى أنها "قد أصبحت مزوَّجة كالمطلقة". ترى ماذا يقصد المؤلف بالضبط؟ إنه، لِشَديد الأسى والأسف، قد اختصر الكلام اختصارا فلم يستطع أن يمهد لهذا الذى قد حدث، بل لم يستطع أن يساعدنا فى فهم هذا الذى قد حدث!

ليس ذلك فحسب، بل هناك السذاجة المتمثلة فى إثارة بعض الأشياء التى لا يستلزمها الفن القصصى بوجه عام ولا القصة التى يكون الكاتب بصدد حكايتها لنا بوجه خاص: ففى مفتتح قصة "قاسم" الصياد الفقير الذى ستزلّ ابنته مع زوج عمتها بسبب إغوائه إياها ببعض الأساور التافهة الحقيرة التى تَكْلَف بها بنات الريف ولا يجد كثير منهن ما يشترينها به من مال رغم قلته وتفاهته وما إلى ذلك، نرى الكاتب يصف لنا فى عدة

صفحات منعطفات الطريق الذى كان يسلكه الصياد فى طريقه إلى النهر ومشاعر الخوف التى تنتابه وهو يمشى وحده فى ظلمة الليل قبيل الفجر قاصدا الماء، وكيف كان يدفع تلك المشاعر بقراءة بعض آيات الذكر الحكيم الكفيلة فى اعتقاده بطرد العفاريت. . .إلخ (ص ٤٢– ٤٥)، رغم أنه لا علاقة لشىء من ذلك كله ببقية أحداث القصة، وبالذات بنهايتها . وبالمثل نرى المؤلف يبذل جهده فى نفى ما يمكن أن يعترى القارئ فيدفعه إلى الظن بأن خديجة بطلة القصة التى هو بسبيل روايتها "قد نزلت من السماء كما تنزل الملائكة رحمةً ورَوْحًا على الأرض، أو خرجت من النهر كما كانت العذارى يخرجن فى الزمن القديم من الجداول والأنهار ومن العيون والينابيع، أو حملها إلينا السحاب أو أرسلها إلينا نجم من النجوم، بل نشأت فى القرية" (ص٦٥) ! الله أكبر! ومتى كان الناس يمكن أن يقعوا فى هذا الظن حتى يجهد المؤلف نفسه فى نفى هذا الوهم؟ إن مثل هذا الكلام، من ناحية أصول الفن القصصى، هو ترف سخيف لا معنى له ولا داعى لتضييع الوقت والحبر والصفحات والجهد فى تحبيره! لكنه من ناحية اللغة التى كُتِب بها شىء آخر له جاذبيته وحلاوته. فما هى إذن تلك السمات التى تميز أسلوب الدكتور طه وتجعل لكتاباته هذه الجاذبية والحلاوة حتى ليمكن أن نستعيض بها، ولو إلى حد ما، عن العيوب الفنية التى فى أدبه القصصى كما هو الوضع فى كتاب "المعذبون فى الأرض"؟

من أهم ما يستلفت نظرنا فى أسلوب د. طه بروز الطابع القرآنى فيه بروزا قويا غلابا. لكن هذا الطابع لا يأخذ شكل الاقتباس المباشر عادة، ولا يتوقف عند التأثر ببعض العبارات فحسب، وإلا لما تميز الأسلوب الطاهَوِىّ عن كثير غيره من الأساليب التى تحتذى أسلوب القرآن ثم تتوقف فى الغالب عند نقل هذه العبارة أو تلك منه. إن المسألة لدى طه حسين تتخذ أشكالا أُخَرَ عادة، أما الاقتباس المباشر فهو قليل. ومظاهر تأثر أسلوب الدكتور طه بالقرآن متعددة: فقد يتمثل ذلك فى استعماله لفظا قرآنيا نستعمل نحن الآن بوجه عام لفظا آخر غيره، وقد يتمثل ذلك فى لجوئه إلى صيغة صرفية وترك صيغة أخرى أكثر شيوعا لا لشىء سوى أن الأولى هى الصيغة التى وردت فى القرآن. وقد يتمثل ذلك فى اقتباسه عبارة قرآنية، وإن كان يحدث فيها فى العادة بعض التحويرات أو يوردها فى سياق يختلف عن سياقها القرآنى بحيث لا يلتفت الذهن إلى قرآنيتها رغم وضوحها. وقد يتمثل التأثر فى استخدامه تركيبا قرآنيا لم يعد أحد يستعمله إلا الأقلون إن وُجِدوا. والمهم أن الدكتور فى كل هذا يفعل ذلك بثقة وبساطة وكأنه يتنفس، حتى إننا لا نجد فى الأمر أية غرابة إلا إذا وقفنا ودقّقْنا النظر.

والآن مع هذه الشواهد التى يقتبس فيها الدكتور طه، على طريقته، بعض عبارات القرآن الكريم، وكلّها من "المعذبون فى الأرض": "والصبى على ذلك كله باسطٌ يدَه إلى رفيقه بهذه الطاقة الساذجة الخشنة من زهر

الحقول" (ص ١٧) . وهى مأخوذة من قوله تعالى فى الآية ١٤ من سورة "الرعد": "كباسطِ كَفَّيْه إلى الماء ليبلغ فاه" . ويستطيع القارئ أن يدرك بسهولة ما يميز بين الاستعمالين: فـ"الكفّان" فى القرآن تحولتا إلى "اليد" عنده، كما أن الإضافة هناك بين "باسط" و"كفّيْه" قد فُكَّتْ هنا، فضلا عن اختلاف السياق هنا وهناك كما هو ظاهر، إذ هنا "رفيق"، وهناك "ماء" . ومن الشواهد أيضا على هذه السمة قوله: "فلم يكن بُدٌّ إذن من تفقّد هذه الأختام. . . وعقاب الصبى أو الفتى إذا مُحِيَت آية الختم عن فخذه قبل الأوان" (ص ٢٩)، الذى يتعلق أشد التعلق بقوله سبحانه: "فمَحَوْنا آية الليل وجعلنا آية النهار مُبْصِرة"[٣] رغم اختلاف السياق والجو والموضوع والتركيب، هذا الاختلاف الذى يدل على أن تأثر طه حسين بأسلوب القرآن هو من العمق بحيث يتسلل حتى إلى المناطق التى لا يُتَوَقَّع ظهوره فيها . ومن هذه الشواهد أيضا قول كاتبنا: "ولكنى أعلم أن أبا أمين راح إلى أهله حين تقدم الليل" (ص ٤١)، فهو يردد صدى قوله تعالى عن إبراهيم عليه السلام: "فراغَ إلى أهله فجاء بعجلٍ سمين"[٤]، والفرق لا يزيد عن تبديل "غين" الفعل فى الجملة القرآنية إلى "حاء"، ومع ذلك فمن ذا الذى يستطيع أن يتنبه إلى هذا التأثير القرآنى فى جملة طه حسين بسهولة؟ أما فى العبارة التالية فالأمر يحتاج إلى مزيد من التنبه كى نستطيع اقتناص وجه التأثر. يقول الكاتب عن "محبوبة" إنها كانت تدور فى بيوت القرية تساعد النساء فى صنع الخبز، ثم تعود منتصف النهار إلى بيتها الوضيع

الحقير حسبما وصفه، "وقد حملتْ طائفةً من هذا الخبز تضيفها إلى طائفة" (ص ٦٩)، ولا يفد على الخاطر بسهولة أن هذه العبارة متأثرة بقوله تعالى عن المسيح عليه السلام واستجابة قومه لدعوته ما بين مؤمن به وكافر: "فآمنتْ طائفةٌ من بنى إسرائيل، وكفرتْ طائفة"[٥]. ذلك أن التركيبين متباعدان، فضلا عن الاختلاف التام بين السياقين هنا وهناك، إذ أين الخبز من الدعوة إلى دين الله؟ وأين الحواريون والكافرون من بنى إسرائيل الغلاظ القلوب والرقاب من ألوان الخبز المختلفة؟

ومنه أيضا قول كاتبنا: "أصحاب اليمين" و"أصحاب الشمال" بدلا من مصطلحَىْ: "اليمينيين واليساريين" (ص ٨٩). وهو بهذا يستخدم مصطلحين قرآنيين معروفين، لكن فى معنى غير المعنى الذى يستخدمهما القرآن فيه، إذ هما فى كتاب الله يعنيان "أهل الجنة" و"أهل النار"، أما هنا فالدكتور طه يقصد بهما "الرأسماليين" و"الاشتراكيين". وهذا هو التحوير الذى أدخله مؤلفنا على استعمال هاتين الكلمتين والذى يجعل التنبه إلى أنهما مأخوذتان من القرآن المجيد بطيئا وضعيفا. ومن التأثر بالأسلوب القرآنى أيضا قول الكاتب: "وظهرت سعادتهما وقحةً مسرفةً فى القِحَة لا تتحفظ ولا تحتشم ولا ترجو لشىءٍ وقارا" (ص ١١٣)، وهو ما يذكرنا بقوله تعالى على لسان نوحٍ لمشركى قومه: "ما لكم لا ترجون لله وقارا؟"[٦]. كذلك لا أستطيع أن أذكر أنى وجدت كاتبا غير طه حسين يستخدم التعبير القرآنى: " أدنى الأرض" فى قوله جل جلاله: "غُلِبَت الروم

فى أدنى الأرض"[٧]، أى فى أقرب البلاد إلى جزيرة العرب، كما فى قوله: "وهاجرت أُسَرٌ أخرى إلى أدنى الأرض" (ص ١١٦)، مع التحوير المتمثل فى تبديل الحرف "إلى" بالحرف "فى". ومنه قوله: "ويتركون آباءهم وأمهاتهم وأخواتهم يَشْقَوْن بالنقص فى الأموال والثمرات، بل يَشْقَوْن بالبؤس والجوع والحرمان" (ص ١٣١) المتأثر بكل قوة بقوله تعالى: "ولنبلوَنَّكم بشىء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات"[٨]، رغم التحويرات المتعددة التى أصابته. أما فى قوله: "يجهلون ما حولهم من البؤس والضنك والضيق والموت: يضعون أصابعهم فى آذانهم حتى لا يسمعوا، ويجعلون على أبصارهم غشاوة حتى لا يَرَوْا، ويجعلون على قلوبهم أَكِنَّةً وأقفالاً حتى لا يصل إليهم ما يثير فيها شيئًا من تضامن أو تعاطف أو رحمة أو إشفاق" (ص ١٧٦)، فإن التحوير معقّد بعض الشىء، إذ قد مزج الكاتب فى كلامه بين عدة عبارات من آيات متباعدة، وهى: "يجعلون أصابعهم فى آذانهم من الصواعق حَذَرَ الموت"[٩]، "ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم، وعلى أبصارهم غشاوة"[١٠]، "وقالوا: قلوبنا فى أَكِنَّةٍ مما تدعونا إليه"[١١]، "أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالُها ؟"[١٢]، علاوة على تغير السياق وإدخال العبارات والألفاظ القرآنيةً فى جمل ذات تراكيب مختلفة.

ومن استلهام طه حسين القرآن فى أسلوبه استخدامه للصيغ الصرفية القرآنية التى لا نستخدمها الآن، مثل كلمة "ضيف" فى كثير من الأحيان بدلا من "ضيوف" كقوله: "وقد كثرت على هذه الصينية الأطباق

فيها من كل أصناف الطعام التى قُدِّمَتْ للضيف" (ص ١٩. وقد تكررت هذه الكلمة عدة مرات فى الكتاب/ ص ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ٢٠)، ولم ترد فى القرآن إلا بصيغة المفرد رغم أنها لم تستخدم فيه إلا لجماعة الضيوف لا للضيف الواحد، مثل: "فاتقوا الله ولا تُخْزون فى ضيفى"، أى ضيوفى[١٤]، "هل أتاك حديث ضيف إبراهيم المُكْرَمين. . . ؟"[١٥]. ومن ذلك كلمة "تَسَاقَط" فى قوله: "فإذا امرأة تساقط دموعها غِزَارا" (ص ٦١)، وهى موجودة فى القرآن الكريم فى الآية ٢٥ من سورة "مريم": "وهُزّى إليك بجذع النخلة تساقط عليك رُطَبًا جَنِيًّا". وأرجو أن تتنبه إلى أن الفعل فى الحالتين مسند إلى المفردة المؤنثة مما يقرب بين الشاهدين. ومنه أيضا قوله: "ويحمّلنا هموما ثقالا" (ص ٨٦) بدلا من "هموما ثقيلة" كما هو المعتاد فى وصف جمع غير العاقل سواء كان ماديا أو معنويا، أو فى الإخبار عنه. وفى القرآن: "حتى إذا أَقَلَّتْ سحابا ثقالا سُقْناه لبلدٍ ميت"[١٦]. ولاحظ كيف أن العبارتين كلتيهما تتحدثان عن "حمل" شىء ثقيل. وهناك فى القرآن أيضا: "السحاب الثقال"[١٧]، ولكن الآية الأولى أقرب كثيرا لعبارة الكاتب كما لا يخفى. ومن هذا الضرب قول المؤلف فى وصف فتاة: "وكانت على ذلك ماكرة حديدة اللسان" (ص ١١١) بدلا من "حادة اللسان"، وذلك متابعة لقول القرآن فى وصف البصر يوم القيامة بالحدّة مستخدما صيغة "فعيل" لا صيغة اسم الفاعل: "حادّ": "فبَصَرُك اليوم حديد"[١٨]. ومن ذلك أيضا إكثار مؤلفنا من استعمال الفعل:

"أُنسِيت"، ببناء الفعل المزيد للمجهول، بدلا من الفعل المجرد المبنى للمعلوم: "نسيت"، كما فى الجمل التالية: "وأُنسِيَ الصبى بهذا كله صلاةَ الشيخ والضيف والنبأ الذى كان يجب أن يحمله إلى أمه" (ص ١٨)، "وكان قد أُنسِيَ قصة صالح، ولم يذكر إلا أنه سيعود معه آخر النهار إلى الدار" (ص ٢٧)، "أريدُ أسرةً مصريةً بائسةً كنتُ أُنسِيتُ أمرها" (ص ٨٠)، "شُغِلْتُ عن الجنين وعن أمه البلهاء، وأُنسِيتُ أم تمام وابنيها" (ص ١٠١)، وذلك تأثرا بقول القرآن على لسان ساقى الملك فى الآية ٦٣ من سورة "الكهف": "وما أنسانيه إلا الشيطان أن أَذْكُره" بدلا من "وقد نَسِيتُ أن أذكره"، وقوله عن الكافرين فى الآية ١٩ من سورة "المجادلة": "استحوذ عليهم الشيطان فأنساهم ذكر الله"، بدلا من "فنَسُوا ذكر الله". وهناك شاهدان آخران على الاستعمال القرآنى لهذا الفعل فى "يوسف"/ ٤٢، و"الحشر"/ ١٩.

وقد وقف د. البدراوى زهران عند هذا الاستعمال الطّاهَوِىّ وردَّه إلى ميل صاحبه بوجه عام، نظرا لظروفه الخاصة التى تجعله قادرا بغيره، إلى استخدام الأفعال المبنية للمجهول بما تدل عليه من أنه لا يقوم بفعل الشىء عادة، بل يعتمد فى فعله على غيره، وأن دوره فى الغالب دور سلبى لا فاعل. بيد أنى، وإن كنت لا أريد أن أعترض على هذا التعليل فيما يخص صيغة المبنى للمجهول لدى الدكتور طه بوجه عام، أوثر أن أركز النظر فيما يخص الفعل "أنسى" على التأثير القرآنى على طه حسين

وأسلوبه. وقد رأينا أن مسألة تأثره بلغة القرآن لا تقف عند هذه الصيغة من الفعل "نَسِيَ"، بل تمتد إلى أشياء أخرى كثيرة متنوعة. صحيح أن القرآن يستعمل الفعل المجرد أكثر، لكن طه حسين يستعمل أيضا الفعل "نسى" كثيرا، ومع ذلك فإن مجرد استعماله للفعل "أنسى" يومئ إلى إعجابه بلغة القرآن وحبه لاستلهامها. علاوة على أن صيغة المبنى للمجهول من هذا الفعل لا تساعد على الاختصار، وهو السبب الذى يعلل به الأستاذ الدكتور انتشار هذه الصيغة فى كتابات الدكتور طه، بل تزيد حروف الفعل حرفًا هو حرف الهمزة. كما أن صيغة المبنى للمجهول تُعْفِيه من نسبة النسيان الذى يصيبه أو يصيب من يتحدث عنهم إلى الشيطان حسبما ورد فى ثلاث حالات من الحالات الأربع التى وردت فى القرآن. وحتى فى الحالة الرابعة التى أُسْنِد فيها "الإنساء" إلى الله سبحانه فى قوله تعالى فى سورة "الحشر": "ولا تكونوا كالذين نَسُوا الله فأنساهم أنفسهم"، فإن السياق هو سياق الذم لمن وقع عليهم هذا الفعل. ومن هنا فإننى أرى أن طه حسين، حين نبذ صيغة المبنى للمعلوم إلى المبنى للمجهول، قد أراد أن يتجنب هذه الإيحاءات، فجعل الفاعل مجهولا كى ينصرف الذهن فى هذه الحالة إلى الظروف الإنسانية المختلفة لا إلى الشيطان أو إلى رب العزة بما يحصر المعنى فى دائرة العيب والإدانة. ومن ثم يبدو لى أن طه حسين قد أراد عامدا متعمدا تجنُّب استعمال صيغة المبنى للمعلوم من فعل

"الإنساء" حتى يبتعد بالناسى من أبطاله عن مجال تأثير الشيطان أو سخط الله، وليس للسبب الذى ذكره الدكتور البدراوى زهران[١٩] .

ومن مظاهر تأثر طه حسين بالقرآن فى أسلوبه استخدامه بعض الكلمات فى سياقاتٍ أو معانٍ لا نستخدمها فيها الآن إلا على ندرة: فمثلا من منا يستخدم الآن كلمة "هنالك" لظرف الزمان؟ إننا إذا استعملناها فإنما نستعملها لظرف المكان لا الزمان. أما طه حسين فى الجمل التالية فيجرى على طريقة القرآن: "هنالك وَجَمَتْ أم الصبى شيئًا" (ص ١٤)، "هنالك استأنف العُودُ تمزيقَه لجسم الفتاة" (ص ٥٥)، "هنالك لم نرفع الأكتاف ولم نهزّ الرؤوس" (ص ١٨٤)، أى عندئذ" أو "فى تلك الأثناء". وهذا كقوله تعالى عن زكريا حين جاءته الملائكة وهو قائم يصلى فى المحراب بأن الله يبشره بابنٍ عفيفٍ سيدٍ شريف: "هنالك دعا زكريا ربه، قال: رَبِّ، هَبْ لى من لدنك ذرية طيبة"[٢٠]، وقوله واصفًا الظروف الحرجة التى أحاطت بالمسلمين أثناء غزوة الأحزاب: "هنالك ابْتُلِىَ المؤمنون وزُلزِلوا زلزالا شديدا"[٢١] . ومنها أيضا استعماله كلمة "اتخذ" بمعنى "استعمل" أو "لجأ إلى" أو "لبس" أو "جعل لنفسه" . . .إلخ كما فى قوله: "فرأت ابنها وبنتها قد اتخذا ثوبين باليين كذلك الثوب القديم" (ص ٣٩) بدلا من "لبسا"، وقوله: "فاتخذ هذه المرأةَ له زوجا، واستقر فى حياة مطمئنة" (ص ٥٧) بدلا من "تزوج هذه المرأة"، وقوله: "يتخذون من قصصهم أغشية لهذه المواعظ والعِبَر" (ص ٨٨) بدلا من "يجعلون" . وهذا

كقوله سبحانه: "أتتخذونه وذريته أولياء من دونى، وهم لكم عدوّ؟"[٢٢]، "أم اتخذ مما يخلق بناتٍ وأصفاكم بالبنين؟"[٢٣]. ومن ذلك اللون من التأثر بأسلوب القرآن قول كاتبنا: "هنالك وَجَمَتْ أم الصبى شيئا" (ص ١٤)، "وَجَمَتْ أمّونة شيئا" (ص ٥٥)، بدلا من "وَجَمَتْ أمّونة بعض الوجوم"، وهو مثل قوله تعالى: "إنهم لن يُغْنُوا عنك من الله شيئا"[٢٤]. أى أن الدكتور طه استعمل نائب المفعول المطلق بدلا من المفعول المطلق نفسه، وهو كما يرى القارئ استعمال تفوح منه عراقة القديم الجزل الأصيل. ومنه استخدامه الحرف "قد" مع المضارع فى معنى التحقيق، وهو المعنى الذى نستخدمه فيه الآن مع الفعل الماضى فقط، بخلاف ما لو جاء مع المضارع، فإنه فى هذه الحالة يدل على الشك أو الظن لا أكثر. يقول طه حسين: "فقد يجب لتستقيم القصة أن يُحَدَّد الزمان والمكان" (ص ٢٢)، "كانت سيرة أم تمام وبنيها تمنع جيرانها من أن يعرفوا شيئا من أمرها، فقد كانوا يعتزلون الناس اعتزالا غير مألوف. ولكن أوان الحديث عن هذا الاعتزال لم يَئِنْ بعد، فقد ينبغى أن نعرف قبل ذلك أم تمام هذه" (ص ٩٢). وقد تكرر هذا الحرف فى القرآن بهذا المعنى عدة مرات: "قد نعلم إنه لَيَحْزُنك الذى يقولون"[٢٥]، "قد يَعْلَم اللهُ المُعَوّقين منكم والقائلين لإخوانهم: "هَلُمَّ إلينا"، ولا يأتون البأس إلا قليلا"[٢٦]. وكل الشواهد، كما ترى، تدور على تأكيد علم الله. ومن ذلك استعماله حرف الجر "على" مع الفعل: "غدا يغدو" بدلا من "إلى" التى نستعملها عادة فى هذا السياق، فهو يقول: "لن

تغدو على الكتّاب إذا كان الصبح" (ص٤١)، "ثم لا يكاد الصبح يتنفس حتى يراه فى الطريق العامة غاديا على عمله" (ص ١٣٢) متابعة للعبارة القرآنية: "وغَدَوْا على حَرْدٍ قادرين"[٢٧]. ومنه قوله: "قد اكتسب ثروةً مكانَ ثروة، وكَنَزَ مالاً مكانَ مال" (ص ١٦٦)، الذى بناه على غرار قوله جَلَّ مِنْ قائل: "بدّلنا آيةً مكانَ آية"[٢٨].

ولا يقف التأثر الطاهوى بالقرآن عند هذا الحد، بل يمتد إلى التأثر بتراكيبه: ومن ذلك قوله: "وهم يريدون أن أذكرهم أنا . . .، وإن كانت حياتهم تلك الأولى لأهون من أن يفكر فيها أصحابها" (ص ١٢٤)، وهو ما نجد أصله فى القرآن فى كثير من الايات مثل:"وإن كانوا من قَبْلُ لَفِى ضلالٍ مُبين"[٢٩]، "وإن كان أصحاب الأيكة لَظالمين"[٣٠]، ومنه كذلك: "ليس هو نائما، وليس بيقظان، وإنما هو شىء بين ذلك" (ص ٦٢)، "يتيح له أن يكفل لأهله حياة إن لم تكن رخية كل الرخاء فلم تكن ضيقة كل الضيق، وإنما كانت شيئا بين ذلك" (ص ١٢٦)، حيث نرى المؤلف يستخدم "بين ذلك" بدلا من "بين هذا وذاك"، التى نستعملها نحن الآن جريا على أن "البينية" تستلزم وجود طرفين هما "هذا" و"ذاك"، أما "بين ذلك" فتبدو وكأنها قد اكتفت من البينية بطرف واحد دون الآخر. وهذا غير صحيح، فالعرب يعدون "ذلك" فى هذا التركيب بمثابة "هذا وذاك"، وهذا ما جرى عليه القرآن، وإن كنا لا نجد ذلك الاستعمال فى الأساليب الحديثة، وهو ما لفتنى بقوة إلى وجوده فى كتابات طه حسين. ومن

شواهد ذلك فى القرآن قوله تعالى: "ويريدون أن يتخذوا بين ذلك (أى بين الله ورسله) سبيلا"[٣١]، "وكان بين ذلك (أى بين الإسراف والتقتير) قَوَاما"[٣٢]. ومن التراكيب القرآنية أيضا فى أسلوب طه حسين: "ثم تثوب الشيخة إلى نفسها بعد أن شكَّت غير طويل" (ص ١٣٩)، "فكَّر غير طويل" (ص ١٨١)، الذى يصطنع فيه التركيب الموجود فى قوله تعالى عن هدهد سليمان: "فمَكَث غير بعيد"[٣٣]. ومن ذلك أيضا قوله: "ولكن الله قد أراد بى خيرا" (ص ٤٩)، وفيه تأثُّرٌ بقوله تعالى: "يريد الله بكم اليُسْر، ولا يريد بكم العُسْر"[٣٤]، قالت: ما جزاء من أراد بأهلك سوءا . . . ؟"[٣٥] . . .إلخ. ووجه التركيب هنا أن حرف الجر المستعمل مع الفعل "أراد" هو "الباء" لا "اللام"، فنحن نقول عادة: "أراد فلان لى كذا وكذا"، أما "أراد بى كذا" فليس بالشائع. إنما هو استعمال قد تكرر فى القرآن، فقام طه حسين، بحسه اللغوى الرهيف وحرصه الشديد على توفير جو من الفخامة والجلال لأسلوبه، بالتقاط هذا الاستعمال ضمن ما التقط من دراري القرآن المجيد . ومن هذا نرى كيف أن أثر القرآن الكريم منتشر فى أسلوب الدكتور طه حسين انتشارا واسعا وقويا مختلِف الألوان ومندمجا فى معظم الأحيان فى تضاعيفه، فهو بهذه الطريقة أقرب إلى الخيوط الذهبية والفضية الداخلة فى نسيج الثوب منه إلى الحلية المنفصلة كمشبك الصدر مثلا الذى يوضع على الثوب فيزينه، لكنه يمكن أن يُنْزَع من موضعه بسهولة بالغة متى أردنا . والمعروف أن طه حسين قد حفظ القرآن

الكريم فى صباه فى الكتاب، واشتغل عريفا صغيرا مع "سيّدنا" يحفّظ الصبيان الآخرين القرآن بدوره. كما أنه سلخ أعواما غير قليلة من شبابه فى الأزهر، والدراسة فى ذلك الجامع العريق تقوم أول ما تقوم على القرآن، سواء كان ذلك على نحو مباشر أو غير مباشر. زد على ذلك أنه، سواء فى قراءاته فى التراث أو فى محاضراته فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب أو فى كتاباته، كان قريبا جدا من القرآن الكريم. وأهم من هذا كله أن الله سبحانه جَلَّتْ قدرته قد أسبغ على الرجل حافظة لاقطة أذكاها حرمانه من نور البصر واعتماده على سمع الأذن، كما وهبه ذوقا أدبيًّا رائقا بحيث لا يمكن أن يفلت من إسار هذا الكتاب الجميل الجليل حتى وإن اتخذ فى بعض الأحيان طريقا مخالفا لما يدعو إليه.

وفى أسلوب طه حسين ألوان من الموسيقى: فكثيرا ما نجد عنده الموازنة: أحيانا مع السجع والجناس، بمصاحبة المطابقة أو الترادف أيضا أو بدونهما، وأحيانا أخرى عارية عنها جميعا أو عن بعضها دون بعض. ثم إن هذه الموازنة قد تكون فى الجملتين كاملتين أو فى الجملة الواحدة كلها أو فى جزء فقط منها. ومن ذلك قوله: "فأنا أبعد الناس عن التحكم، وأزهدهم فى التجنى" (ص ٢٣)، "وأقام فى الدار مُلْقًى فى زاوية من زواياها يُهْمَل فى ازدراءٍ، ويُمَرَّض فى عنف" (ص ٤٠)، "كأنما دفعها إلى الوثوب لولب فى الأرض، أو جذبها إلى الوقوف سبب فى السقف" (ص ٥٤)، "وما الذى يَعْنِينى من أن يُتْرَف المترفون حتى يقتلهم الترف، ومن أن

يشقى الأشقياء حتى يهلكهم الشقاء" (ص ٨٤)، "ولكنى أُعْرِض عنه بوجهى، وأنأى عنه بجانبى" (ص ١٢٤)، "لا يحتاج إلى كثير من ثقافة، ولا إلى إلحاح فى عمل، ولا إلى فضل من جهد، ولا إلى طويل من وقت" (ص ١٢٨).

كما أنه قد يجعل النعت صفة مشتقة من المنعوت، محدثا بذلك تجاوبا صوتيا بين اللفظين المتجاورين، وهو ما لا يجده القارئ عند غيره من الكتّاب إلا فى النَدْرة الشديدة مثل: "البؤس البائس" (ص ٨٦)، "جهدا جهيدا" (ص ٩٣)، "فتنة فاتنة" (ص ١١٢)، "جراءةٍ جريئة" (ص ١٤٥)، "عنفٍ عنيف" (ص ١٦١)، "الرحمة الرحيمة" (ص ١٦١)، "الهول الهائل" (ص ١٧٥). ويلحق بهذا العبارات التالية: "ثم أجد فى أقصى هذه الحارة الحقيرة حجرة حقيرة" (ص ٥١)، "نجمٌ من النجوم" (ص ٦٥)، "صياح امرأةٍ تصيح، وبكاء امرأةٍ تبكى" (ص ٧١)، "كأنما دَفَعه دافع" (ص ١٠٥)، "أَقْوَى قُوّةً" (ص ١٤٥)، "أَرَقَّ رِقّة" (ص ٩٦)، "أَشَقّ المشقّة" (ص ٩٦).

وكثيرا ما يتعاقب عنده لفظان (أو أكثر) متساجعان ومتجانسان أو يكادان، كما فى الشواهد التالية: "خفيفةً ظريفة" (ص ١٤)، "الصدور والظهور" (ص ٢٧)، "الجزع والهلع" (ص ٢٧)، "الضجيج والعجيج" (ص ٣١)، "ضئيلاً نحيلا" (ص ٤٣، ٤٥)، "لم يخطر له قط أن لليْل جلالاً وأن للنهار جمالا" (ص ٤٥)، "جامدةٌ هامدة" (ص ٦١)، "جسمه الضئيل،

وقلبه العليل" (ص ٦١)، "رائعًا بارعًا" (ص ٦٦)، "بلَفْظٍ أو لَحْظ" (ص ٧٠)، "لا أريد أن أُعَلّم جاهلاً، ولا أريد أن أعظ غافلاً ولا أن أنبه ذاهلا" (ص ٨٨)، "لم أخترعها، ولم أبتدعها" (ص ٩٠)، "ساهيًا لاهيا" (ص ١٤٢)، "يتشوَّفون ويتشوَّقون" (ص ١٤٩)، "لا يُغْنِى فيهم التحذيرُ ولا النذير" (ص ١٥٠).

ومن مظاهر الموسيقى فى أسلوب طه حسين كثرة المفاعيل المطلقة المؤكدة لعامله. وموسيقيتها ناتجة مما تحدثه مع عاملها من تجاوب صوتى يتمثل فى تكرير حروف الكلمة. فهذا التركيب التأكيدى يحدث جرسا موسيقيا، وهذه الموسيقى بدورها تؤكد المعنى... وهكذا. ومن الأمثلة على ذلك قوله: "يلقيه بين يدىْ أمينة إلقاءً" (ص ٤٥)، "فانكبّ نحو الأرض انكبابًا" (ص ٥٣)، "اقتطعتُها من نفسى اقتطاعًا" (ص ٩٠)، "يختلس الوسائل اختلاسا" (ص ١٣٤)، "احتزّ القطارُ رأسها احتزازًا" (ص ١٤٩)، "نرى الشقاءَ يُصَبّ عليه صَبًّا" (ص ١٨٤). وللعلم فلهذا التركيب حضوره الملحوظ فى القرآن الكريم كما يتضح من النصوص التالية: "رأيتَ المنافقين يصُدّون عنك صدودا"[٣٦]، "وكلّم الله موسى تكليما"[٣٧]، "وفضّلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلا"[٣٨]، "ونَمُدّ له من العذاب مَدًّا"[٣٩]، "إنْ نظنّ إلا ظنًّا"[٤٠]، "يوم تمور السماءُ مَوْرًا* وتَسِير الجبال سَيْرًا"[٤١]. ولا أظن إلا أن الدكتور طه قد تأثر فى ذلك الملمح الأسلوبى بهذه النصوص وأمثالها.

كذلك من مظاهر الموسيقى لدن الدكتور طه كثرة التكرار الذى يتخذ صورا مختلفة: فمنها مثلا تكراره للكلمة مرتين متتاليتين بعطفه إياها على نفسها أو بجرّها إلى نفسها للدلالة على اتصال الحدث واستمراره كما فى الأمثلة التالية: "وانقطع صالح عن الكتّاب يومًا ويوما" (ص ٣٣)، "أعادت عليها أمها المسألة مرة ومرة" (ص ٥٣)، "يومًا بعد يوم" (ص ١٣٠)، "وأما عبد السيد فيثور ويثور" (ص ١٤١)، "وجعلتُ أتضاءل وأتضاءل"، (ص ١٨٤)، "حُسْنًا إلى حُسْن، وروعة إلى روعة" (ص ٥٩)، "وتخرج أم تمام من بيتها مع الصبح أياما وأياما فتستقبل بوجهها الغرب تتنسم ريح الموت فلا يحملها إليها النسيم" (ص ٩٨)، أو تكراره لكلمة أو أكثر تكرارا متقاربا مرتين أو أكثر كما فى هذه الشواهد: "المواطن التى يقال فيها الحق، والمواطن التى يقال فيها الباطل" (ص ٣١)، "وأستطيع أن أُسَخّرها فى عمل من الأعمال. . .: فقد أُسَخّرها لبيع الخُضَر، وقد أسخرها لبيع الفاكهة، وقد أكلّفها أن تصنع الخبز فى بيوت الأغنياء. . .، وقد أكلفها أن تغسل الثياب فى هذه البيوت" (ص ٣٦)، "ونهض وهو لا يقدر على النهوض، وسعى وهو لا يقدر على السعى" (ص ٤٧)، "فأنا أستطيع أن أذهب معه إلى السوق. . .، وأنا أستطيع أن أذهب معه إلى هذه الدُّور. . .، وأنا أستطيع أن أترك قاسما يشترى من السوق ما يشاء، وأن أترك سيدنا يطوف بالدور. . ." (ص ٥٠)، ، "وإذا امرأة تساقط دموعها. . .، وإذا فتاةٌ تنتحب. . .، وإذا قاسم واجم أول الأمر. . .،

وإذا امرأته تردّ عليه. . .، وإذا يداه تسترخيان، وإذا هذا الخير. . . يسقط إلى الأرض، وإذا عيناه تنطفئان، وإذا شفتاه تلتقيان ثم تمتدان، وإذا هو يسعى إلى حصيره. . .، وإذا امرأته تسمع صوتا خافتا. . ." (ص ٦١)، "وفتيان القرية يتسامعون بقصة خديجة. . .، وفتيان القرية يتحدثون عن جمال خديجة. . .، وفتيان القرية يُسِرّون فى أنفسهم حبا لخديجة. . ." (ص ٤٧)، "بين أصوات الصّبْية النحيلة الضئيلة. . .، وأصوات الصّبْية التى أخذت تمتلئ. . .، وأَصوات الشباب التى كادت تشبه أصواتَ الرجال. . .، وكانت هذه الأصوات. . .تحمل إلى الأذن شيئًا حلوا رائقا. . ." (ص ١٠٢– ١٠٣)، "فى حجرات قليلة لا يظهر عليها الثراء، ولا يظهر عليها الضر، ولا يظهر عليها ما يلفت إليها أحدا" (ص ١٢٥)، "فيكون الاقتراض، ثم يكون العجز عن أداء الدين، ثم يكون امتناع القادرين عن الإقراض، ثم يكون الحرمان. . .، ثم يكون الحرمان. . .، ثم يكون الضيق بالحياة، ثم يكون الالتجاء إلى الأغنياء. . .، ثم يكون إعراض الأغنياء عن هؤلاء اللاجئين البائسين" (ص١٥١– ١٥٢)، "فإذا نحن نراه عرضة للوباء، بل مرتعا للوباء. وأىّ وباء؟ وباء الكوليرا. . ." (ص ١٨٧).

ومن هذه المظاهر الموسيقية عند طه حسين كذلك تقليب الأمر على وجهيه سلبا وإيجابا باستخدام الألفاظ والتراكيب ذاتها تقريبا كما هو الحال فى العبارات التالية: "تمتد فيه الخطوط الحديدية من الشَّمال إلى

الجنوب، ومن الجنوب إلى الشَّمال" (ص ٤١)، "فأدى صلاته لم يكلم أحدا، ولم يكلمه أحد" (ص ٤٤)، "خبزٌ حافٍ تبعدان به الجوع عن نفسيهما، أو تبعدان به نفسيهما عن الجوع" (ص ٥٢)، "ثم لم يحسّ شيئا، ولم يحسّه شيء" (ص ٦٣)، "كأنه حلم يُلمّ بنفوسهن فى آخر عهدها بالنهار وأول عهدها بالليل" (ص ٧٩)، "لا أريد أن أغير منها قليلا أو كثيرا، ولا أحب أن يتغير منها قليل أو كثير" (ص ٨٩)، "يحاول أحد أن يعينها، ولم تحاول هى أن يعينها أحد" (ص ٩٨)، "لم يسمع أهل المدينة عنه شيئا، ولم يسمع هو عنهم شيئا" (ص ١١٥)، "أساور . . . يُدْخِلْن فيها سواعدهن، أو يُدْخِلْنها فى سواعدهنّ" (ص ١٢٦)، "وأظن أنك رأيت الخطر الذى يسعى إلينا مسرعا، أو نسعى إليه مسرعين" (ص ١٥٥) .

وقد عزا المازنى فى "قبض الريح" سمة التكرار والإعادة عند الدكتور طه إلى أنه كان، بسبب كفّ بصره، يملى ما يريد كتابته ولا يكتبه بيده، كما أن طول اشتغاله بالتدريس قد أكسبه التبسط فى الإيضاح والإطناب فى الشرح والتفصيل[٤٢] . أما مصطفى صادق الرافعى فقد عَدَّ هذا التكرار "شعوذة مطبعية"، وسخر منه وتهكم به قائلا إنه كان يقرأ مقالةً افتتاحيةً فى جريدة "السياسة"، ومعه أديب، فدفعها إليه وسأله: لمن هذه المقالة؟ فقال إنها بدون توقيع، فردَّ الرافعى بقوله: "لا يجب أن يكون التوقيع فى ذيل المقالة، بل قد يكون فى أثنائها"، فسأله صاحبه: "فأين هو؟"، فردَّ عليه متهكما: اسمع، هذا هو التوقيع: "فعلوا هذا . نعم

فعلوه. فعلوه. أقسم لقد فعلوه. فعلوه"[٤٣]. كذلك عاد الرافعى إلى التهكم بهذا الأسلوب مؤكدا أنه فى كل ما قرأ من أساليب العرب لم يقابل قَطّ مثل الأسلوب الذى يصطنعه طه حسين كقوله فى صدر قصة المعلمين التى نشرتها له جريدة "السياسة" يومذاك: "نعم قصة المعلمين، فللمعلمين قصة، وللمعلمين قضية. وكنا نحب ألا تكون للمعلمين قصة، وألا تكون للمعلمين قضية، لأننا نربأ بمقام المعلمين عن أن تكون لهم قصة أو قضية، ولكنْ أراد الله، ولا رادَّ لما أراد الله، أن يتورط المعلمون فى قصة، وأن يتورط المعلمون فى قضية. ليست قضيتهم أمام المحاكم، وإن كانت أوشكت فى يوم من الأيام أن تصل إلى المحاكم، وليست قصتهم مُفْزِعة مُهْلِعة، وإن كانت أوشكت فى يوم من الأيام أن تكون مفزعة مهلعة". ثم يعقّب الرافعى على ذلك قائلا: "فهذه عشرة أسطر صغيرة دارَ المعلمون فيها عدد أيام الحسوم، وحُكِيَت القصة ست مرات، وكان للقضية فيها ست جلسات، غير ما هنالك من "مُفْزِعة" و"مُهْلِعة" قد أفزعت وأهلعت مرتين، وغير ما بقى مما هو ظاهر بنفسه. ولا ريب أن الأستاذ إما أن يكون قد نحا بهذا نحوا لا نعرفه وقصد إلى وجه لم نتبينه، فهو يدلنا عليه لنُجْرِيَه فيما أجريناه من أساليب البلاغة ونؤرخ له فى الذوق الجديد، وإما أن يكون عند ظننا به فى اعتبار هذه الكلمات رُقًى وطلاسمَ للتسخير بقوتها ورُوحانيتها. فإذا قرأ المعلمون هذه المقالة عشر مرات انحلّت المشكلة وجاءهم الرزق وهم نائمون"[٤٤]. ولا شك أن تكرار طه حسين فى كتاباته لا يصل عادةً إلى

حد الثرثرة المضحكة التى تطالعنا هنا، إذ إن ما يتسم به أسلوبه المتأنى المنبسط من موسيقى وفخامة وأصالة ووضوح وسلاسة ودفء وتهكم وثقافة واسعة متنوعة الألوان يغطى فى كثير من الأحيان على هذه الثرثرة المتحذلقة، أو قل: يحولها إلى ثرثرة فنية لذيذة.

كذلك فإن الموازنة والتكرار وما يمتلئ به أسلوب طه حسين من نغمات موسيقية لا يجرى على وتيرة واحدة، بل كثيرا ما يخرج الأسلوب عما هو متوقع، فتراه لا يمضى لآخر الطريق مع هذه السمة أو تلك، وهو ما يُشِيع فيه مرونة وحيوية وإنعاشا . ولنأخذ بعض الأمثلة لتوضيح ما نقول: فعلى سبيل المثال نراه فى النص التالى لا يتابع التناظر فى موازنته إلى نهاية الشوط، بل يكسرها بما يخرج القارئ عن استنامته لما يجرى: "رأى ابنة هذا الرجل فتاة كاعبا تستقبل الحياة فى قوة وجمال، وفى بؤس وشقاء أيضا، فلم يرقّ لبؤسها ولم يرحم شقاءها، وإنما اشتهى جمالها، وطمع فى محاسنها، وابتغى إليها الوسائل" (ص ٥٨) . فانظر كيف كَسَر التناظرَ فى النص بزيادة كلمة "أيضا" بعد كلمة "شقاء"، وإجراء جملة "وابتغى إليها الوسائل" على تركيب مخالف للتركيب الذى صب فيه الجملتين السابقتين عليها . وقس على ذلك العبارة التالية: "لا ترفع صوتا بإعوال، ولا تخفض صوتا بنحيب. لا تلطم وجهها، ولا تخمش صدرها، ولا تصنع صنيع أحد من النساء" (ص ٩٦– ٩٨)، التى كان يتوقع قارئها أن تأتى الجملة الثالثة من الجزء الثانى منها على نفس النسق التركيبى الموجود فى الجملتين

السابقتين عليها، وبخاصة أن الجملتين فى الجزء الأول قد رَشَّحَتا لهذا التوقع، لأنهما أيضا تتناظران، ودون أن يحدث ما يعكر صفو هذا التناظر. بيد أنه يفاجَأ بإتيان الكاتب بجملةٍ تركيبُها يختلف عن هذا التركيب. ونَفْسَ الشىء قُلْ فى مظاهر الموسيقى عند الكاتب، فهو لا يلتزمها دائما، كما أنه لا يأتيها فى أى وقت ولا على نظام معلوم بحيث يمكن أن يتوقعها القارئ سلفا، بل تأتى فجأة مثلما تنصرف فجأة كما هو الحال مثلا فى قوله: "وامتلأ الجو من حوله ضياءً يوقظ الأشياء، وغناءً يوقظ الأحياء، ويدعو الناس إلى الصلاة" (ص ٦٣). فالجملة الأخيرة لا تتناغم مع سابقتيها، إذ ليس بينها وبينهما التناظر الموسيقى المتوقع لا فى التركيب ولا فى الفاصلة.

ونمضى فنذكر بقية ما تنبهتُ إليه من سمات أسلوبية فى كتابات الدكتور طه حسين: فمن ذلك أنه حريص فى غير قليل من الحالات على التأكيد بأنه لا يشك فيما يرويه من أحداث أو يورده من أحاديث. ووجه التفاتى إلى هذه السمة أنه اشتهر أول ما اشتهر بإنكاره الشعر الجاهلى وإقامته هذا الإنكار على منهج الشك المنهجى أو الديكارتى، وذلك فى كتابه "فى الشعر الجاهلى"، وإن ظهر لدارسى هذا الكتاب أنه للأسف لم يحسن فهم هذا المنهج ولا تطبيقه على الشعر الجاهلى. وإلى القارئ بعض الأمثلة على ما نقول: "وما أشك فى أن القارئ سيقف عند هذا الموضع" (ص ٣٤)، "ما أشك فى أن السيدة ستُسَرّ بهذا الصيد" (ص ٤٨)،

"والشيء الذى لا شك فيه أن الفتاة قد اطمأنت إلى هذا الرجل ووثقت به" (ص ٥٩)، "ولكن الشيء الذى ليس فيه شك هو أن هذا الموظف من موظفى الدولة عاجز عن أن. . . " (ص ١٥٢) . ويشبه هذا عنده تأكيدُه المفعولَ المطلق بكلمة "كلّ"، مثل: "يُغْنِى كل الغناء، ويفيد كل الفائدة" (ص ٢٥)، "ولكنها بعيدة كل البعد عن الإعدام" (ص ٧٤)، "راضٍ عن نفسه كل الرضا، مستقر فى الحياة كل الاستقرار" (ص ١٠٤)، أو جعلُ المفعول المطلق أفعل تفضيل مثل: "وانغمس فى القناة كأحسن ما تعلَّم أن ينغمس، وعام فى القناة كأحسن ما تعوَّد أن يعوم" (ص ٣٣)، "صُنِع فى تمهل وتأنُّق وأناة كأحسن ما يتمهل المثّال البارع ويتأنق ويستأنى بعمله" (ص ٦٦)، "وأُعْجِبُ قرائى حتى يَكْلَفوا بى أشد الكَلَف، وأَغِيظهم حتى يمقتونى أعظمَ المَقْت" (ص ٨٣– ٨٤)، "مزدحمين أشد الازدحام، ملحّين أعظم الإلحاح" (ص ١٢٤) . وقد سبق أن ذكرنا أيضا المفعول المطلق المؤكد لعامله، وهو لا يقل كثيرا فى هذا الباب عن نظيريه.

ومما لاحظت تكرره عند طه حسين استخدام اسم الإشارة نعتًا يليه نعتٌ آخر أو أكثر، مثل: "وافتقدتْ صاحبَنا ذاك المهذار" (ص ١٨)، "وكنت تراها . . .عائدة إلى بيتها ذاك الوضيع الحقير" (ص ٦٨)، "ثم ألقى تحيته بصوته ذاك المرعب المخيف" (ص ١٠٦)، "استطاع أن ينقل نفسه من مدينته تلك البعيدة" (ص ١٣٧)، "ليس وحيدا فى بؤسه هذا المنكر، وفى عبئه هذا الثقيل" (ص ١٥٣) .

كذلك يكثر فى كلام كاتبنا هذا التركيب: "ما كاد/ لم يكد فلان. . . حتى. . ."، والغالب، فيما يخيل إلىّ، أن يقال هذه الأيام: "ما إن حدث كذا حتى. . ." . ومن أمثلة التركيب المذكور: "ولم يكد يجاوز الدار حتى رفع صوته بالدعاء" (ص ١٩)، "ثم لم يكد يفرغ من غَدَائه حتى خرج ليشهد صلاة الظهر" (ص ٣٢)، "ولكن النهار لا يكاد ينتصف حتى يحمل الفلاحون جثة قد شاع فيها الموت" (ص ٩٩)، "ولم يكد يبلغ داره. . . حتى أعاد على أمه ما سمع من حديث" (ص ١٠٧)، "فلا يكاد يصيب معهم شيئا من الطعام. . . حتى يأوى إلى مضجعه" (ص ١٣١–١٣٢) .

ومن التراكيب اللافتة للنظر فى أسلوب الدكتور طه أيضا النفى بـ"ليس" مع مجىء خبرها فعلا، والغالب فى أساليب العصر الحالى استخدام "لا" بدلا منها . وهذه شواهد من الكتاب الذى بين أيدينا على ما نقول: "ولست أشك فى أن القارئ سيضيف إلى هذا السؤال ملاحظة فيها شىء من القسوة" (ص ٣٥)، "وليس يعنينى ما يريد غيرى من الناس" (ص ٣٥)، "وهنا ليس يحتاج القارئ. . . إلى أن أمضى به فى هذا الحديث البغيض" (٦٠)، "ولست أكره أن أؤدى للقارئ حقه فى هذا" (ص ١٢٣)، "ولست أستطيع أن أبين لذلك سببا" (ص ١٢٤)، "لست أبغض شيئا كما أبغض إلقاء الدروس فى الوعظ والإرشاد" (ص ١٥٠) . ومن الواضح أن الفاعل فى كل هذه الأمثلة تقريبا هو "تاء المتكلم".

وتتكرر عند كاتبنا كذلك "كان" التامة، وهو استعمال لا يعرفه كتاب العصر الحديث عادة. وهذه شواهد على هذه السّمَة: "وسأدفع نصفه الآخر إلى صالح ليؤديه إلى العريف إذا كان الغد" (ص ٣٢)، "لن تغدو على الكتّاب إذا كان الصبح" (ص ٤١)، "ولم يكن شكٌّ فى أنه ضابط تركى قديم" (ص ١٠٦)، "لا يكادون يستقرون فى حجرتهم. . . حتى تلُمِ ّربة الدار فيكون الحديثُ الرفيقُ والحنانُ الرقيق" (ص ١١٠)، "وطبيعى ألا ينهض هذا المرتب الضئيل بحاجة هذه الأسرة الضخمة فيكون الاقتراضُ، ثم يكون العجزُ عن أداء الدين، ثم يكون امتناعُ القادرين عن الإقراض. . .، ثم يكون الحرمانُ. . .، ثم يكون الضيقُ بالحياة، ثم يكون الالتجاءُ إلى الأغنياء بطلب المعونة، ثم يكون إعراضُ الأغنياء عن هؤلاء اللاجئين البائسين. . ." (ص ١٥١– ١٥٢).

ومن التراكيب التى تكررت أيضا على نحو يلفت النظر عند د.طه جملة "جَعَلَ" الشروعية بدلا من "أَخَذَ"، التى يشيع استخدامها فى عصرنا، وربما فى غير عصرنا أيضا: "ومنذ ذلك اليوم جعل الحاج محمود يسعى بالخير بين حين وحين إلى هذه الأسرة البائسة" (ص ٥٩)، "وأخذتْ بيد ابنتها وجعلتا تسعيان فى بطء نحو الغرب" (ص ٩٩)، "وإذا اللقاء الذى كاد يكون بينهما على غير موعد قد جعل يصبح شيئا تُدبَّر له الخطط. . .، وإذا الحديث الذى كاد يكون بينهما فارغا. . . قد جعل يصبح مليئا وراءه كثير من الأشياء" (ص ١٣٥)، "وقد جعل هذا الخاطرُ

يتردد فى ضمير الفتى يقظان" (ص ١٤٥)، "وجعلتْ ألوان الطُّرَف وفنون الهدايا تستبق إلى الدار" (ص ١٤٦) .

وفى كثير جدا من الأحيان نرى طه حسين يتحول عن حكاية الوقائع المنصرمة من خلال الفعل الماضى إلى حكايتها من خلال الفعل المضارع، يريد أن يقيم أمام أعيننا حوادث الزمان الذى ولَّى وكأنها تقع الآن مباشرة: "وإنها لتتحدث إلى بناتها هذه الأحاديث. . . وإذا الصبى يقطع عليها حديثها" (ص ٢١)، "ولكنها فى ذلك اليوم قد أُعْجِلت عن حمل الطبقين، ولا تذكرهما إلا حين رأت أمها مقبلة تحملهما" (ص ٧٣)، "وقد استقامت الأمور بين الأسرتين، ولكنها لم تستقم فى نفس خديجة، فهى تمتنع على هذا الزواج وتلحّ فى الامتناع" (ص ٧٥)، "فقد خُطِبت تفيدة، وما هى إلا أسابيع حتى يقبل قوم من القاهرة، وحتى تقام فى الدار أعياد، ثم يعود الزائرون من حيث أَتَوْا" (ص ١١١)، "ولكنى أصل إلى القاهرة وأسأل عن صاحبى فأعلم أن حُمَّى التيفوئيد قد أسلمته إلى الموت أثناء الصيف" (ص ١٢٠)، "والسنّ تتقدم بالمعلم حتى يحس الضعف عن النهوض بأعبائه، والفتى يتقدم فى العلم بمهنة أبيه متباطئا متثاقلا" (ص ١٣٣) . وفى هذه السمة أيضا يدين طه حسين للأسلوب القرآنى الذى كثيرا ما ينتقل من صيغة الماضى إلى الحاضر مباشرة مستعملا الفعل المضارع أو الجملة الاسمية كما فى الشاهد التالى، وهو مأخوذ من قصة نوح مع قومه حين كان يصنع السفينة تحسُّبًا لهجوم الطوفان: "وَأُوحِيَ إِلَى

نُوحٍ أَنَّهُ لَن يُؤْمِنَ مِن قَوْمِكَ إِلاَّ مَن قَدْ آمَنَ فَلاَ تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُواْ يَفْعَلُونَ* وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُواْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ* وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلأٌ مِّن قَوْمِهِ سَخِرُواْ مِنْهُ قَالَ إِن تَسْخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ* فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَن يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ وَيَحِلُّ عَلَيْهِ عَذَابٌ مُّقِيمٌ* حَتَّى إِذَا جَاء أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلاَّ مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلاَّ قَلِيلٌ* وَقَالَ ارْكَبُواْ فِيهَا بِسْمِ اللّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ* وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلاَ تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ* قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ" . فكما يرى القارئ انتقل الكلام من الماضى فى قوله تعالى: "وأُوحِىَ إلى نوح. . . " إلى الحاضر فى قوله سبحانه: "ويصنع الفُلْك..." ، وكذلك انتقل من الماضى فى قوله عز جلاله: "وقال: اركبوا فيها . . . " إلى الحاضر متمثلا فى الجملة الاسمية هذه المرة فى قوله: "وهى تجرى بهم فى موجٍ كالجبال" .

هذا، وهناك ألفاظ وصيغ معينة يغرم طه حسين بترديدها فى هذا الكتاب وفى سوى هذا الكتاب أيضا، مثل "نُجْح" بدلا من "نجاح"، و"مِزاج" عوضا عن "مزيج"، وقد تكررت كلتاهما مرات. ومثلهما فى ذلك كلمة "سَرَف"، التى لم أقع عليها مع ذلك فى الكتاب الحالى. وبالمثل

نراه يكثر هنا من استعمال كلمة "شىء" فى سياقاتٍ وظلالٍ مختلفة: "هنالك وجمت أم الصبى شيئا"، أى بعض الوجوم (ص ١٤)، "مهما يكن من شىء فقد غدا الصبى. . . على كتّابه" (ص ٢٧)، "والواقع من الأمر أنى لا أكلّف أم صالح شيئا من هذه الأعمال التى ذكرتها" (ص ٣٦)، "الشىء الذى لا أشك فيه ولا ينبغى أن يشك فيه القارئ هو أن صالحا لم يكن يتيما وأن أمه لم تكن ميتة" (ص ٣٥)، "لا تستطيع أن تصوّر إلا حزنا هادئا فيه شىء من أمل يسير" (ص ٤٦)، "ليس هو نائما، وليس يقظان، وإنما هو شىء بين ذلك" (ص ٦٢)، "قد تقدمت به السن شيئا" (ص ١٠٣)، "وأشعل سيجارته فى شىء من أنفة، ونهض فى شىء من كبرياء" (ص ١٢١)، "ثم هُمْ، على كثرة ما يملكون، . . . أشبه شىء بالصخرة المصمتة" (ص ١٧٣) . . . وهكذا .

وبعد هذا التحليل الأسلوبى المرهق أرجو أن أكون قد قَدَرْتُ على إبراز بعض من السمات التى تميز لغة الدكتور طه حسين وتضفى عليها تلك النكهة الخاصة الحلوة السهلة المتأنية الفخمة المغرية بل المخدّرة فى كثير من الأحيان. على أن جاذبية كتابات الرجل لا تتوقف هنا، بل ثمة أشياء أخرى فى هذا الكتاب لا بد من الإشارة إليها: فمثلا قد يجد القارئ، فى خروج طه حسين عن تيار الحكاية وانحرافه إلى الحديث عن أصول القصة كما يرسمها النقاد ويطالبون القصّاص بالتزامها، ما يشدّه إلى هذا اللون من الكلام. فها هو ذا المؤلف يشركه معه فى مناقشة أمر من أمور الأدب

والنقد بما يشى بثقته فى عقله وذوقه ومقدرته على أن يرتفع إلى مستواه فى هذا المجال، وهو لون من التواضع يحبب الناس فى صاحبه، وبخاصة إذا ما بدا وكأنه يريد أن يستطلع طلعهم ويأخذ رأيهم فى هذه القضايا مما يعنى أنهم قد أصبحوا مثله فهمًا لقواعد الفن القصصى ومقدرةً على تكوين رأى فى مسائله، وبالذات إذا كان تناول الدكتور طه للأمر تناولا سهلا سريعا لا يمس أعماقه، بل يكتفى منه فى الغالب بلمس السطوح القريبة التى لا تعنت الذهن ولا تثقله بالتحليلات المفصّلة وتتُّبع الدقائق واستعراض الآراء المختلفة فى المسألة ومناقشتها واحدا واحدا . إن طه حسين بهذا يكتسى ثوب الرجل الديمقراطى الذى ينزل إلى مستوى ناخبيه (أو قل: قارئيه) يبادلهم الحديث ويستمع إلى آرائهم. ثم إنه هنا يجرّئ القراء على كسر القواعد التى يتهمها بالظلم والعسف والاستبداد، ومن يا ترى يستطيع أن يكره الدعوة إلى تعرية الظلم والعسف والاستبداد ؟ أما القراء الذين لا تجوز عليهم تلك الحيلة الفنية فإنهم يَرَوْن فى ذلك لونا من الخروج على المألوف يتمثل فى قيام القَصّاص بكشف أسرار العملية الذهنية الإبداعية أثناء ممارسته لتلك العملية ذاتها . وأذكر أننى قد تناقشت ذات ليلة أنا وزميل يمنىّ (كان يدرس فى بريطانيا للحصول على درجة الدكتورية من جامعة أوكسفورد فى الأدب الإنجليزى) حول هذا الاستطراد الذى انتهجه طه حسين فى "المعذبون فى الأرض" ومدى جواز قبوله أو لا . وأذكر أيضا أننا قلنا إنه قد يُغْتَفَر لطه حسين ما لا يُغْتَفَر

لسواه. نقصد أن أسلوبه العذب الجميل ومكانته التى حققها فى دنيا الكتابة يشفعان له ألا نحاسبه على مثل هذا الانحراف عن قواعد كتابة القصة. وفوق ذلك فطه حسين لا يكتفى بمناقشة النقاد والسخرية من قواعدهم وأصولهم فحسب، بل يضيف إلى هذا ما يمكن أن نقول: مناكفته للقراء، هذه المناكفة الفنية التى تخيّل لمن لا يعرف الأمر أن هناك من القراء من يعترض على طريقته هذه أو تلك فى معالجة القصة التى بين يديه، على حين أن الأمر لا يعدو رغبة الكاتب فى استفزاز اهتمام قرائه وإثارة شعور الرضا عن النفس لديهم كما سبق أن وضحنا، وبالذات إذا كان الكاتب حريصًا حِرْصَ الدكتور طه على تجنب ما يمكن ان يُشْتَمّ منه رائحة اتهام القراء بعدم الإلمام بما يعلمه هو، إذ يصوّر الأمر على أنه مجرد رغبة منه فى ألا يخضع لما يريده النقاد والقراء الذين يمكن أن يظاهروهم عليه من الاستبداد به والعمل على خنق حريته الفنية!

والآن مع نص من النصوص التى يناقش فيها طه حسين نقاد القصة والقواعد التى يَدْعون إلى مراعاتها ويتناول الكلام عن موقفه منها، والنص مأخوذ من قصة "صالح"، وهى عن صبى فقير كان بطلُ القصة (وهو صبيٌّ مثله، وأغلب الظن أنه طه حسين نفسه فى صباه)، يدعوه إلى بيتهم ليصيب معه من أطايب الطعام التى تصنعها أمه فى بعض المناسبات الاجتماعية: "وما أشك فى أن القارئ سيقف عند هذا الموضع من الحديث وسيسأل نفسه، ولو استطاع لسألنى أنا: ألم يكن من الخير أن

نعرف من أول القصة أن صالحا قد فقد أمه، وأنه كان يعيش يتيما ينعم بما يختلس من حب أبيه سرًّا ويشقَى جهرًا بما يُصَبّ عليه من بغض هذه الضَّرّة التى قامت مقام أمه فى البيت؟ ولست أشك فى أن القارئ سيضيف إلى هذا السؤال ملاحظة فيها شىء من القسوة والسخرية والغيظ فيقول فى نفسه: لو أن الكاتب سلك فى قصته هذه الطرقَ الممهَّدةَ والسبيل المعبَّدة التى رسمها النقاد للقصة لعرَّف إلينا صالحا فى أول حديثه ولأنبأنا بموت أمه وتزوُّج أبيه، ولأعفانا من هذه المفاجأة التى لم نكن فى حاجة إليها . ولكنى أعيد على القارئ ما قلتُه آنفا من أنى لا أضع قصة، وإنما أسوق حديثا . وأضيف إلى ذلك أن الذين يسوقون الأحاديث لا يقدّمون بين يديها هذه المقدمات التى يبيّنون فيها الموطن والبيئة والأسرة والزمان والمكان . . . إلى آخر هذا الكلام الثرثار الفارغ الذى يلهج به النقاد . ولو أنى بدأت هذا الحديث برسمٍ واضحٍ دقيقٍ لشخصية صالح وأمين ومن يتصل بصالحٍ وأمينٍ من الناس لضاق القراء بهذه المقدمات أشد الضيق ولقال بعضهم: تجَاوَزْ حديث الطوفان وصِلْ إلى غايتك، فلسنا من الغباء والغفلة بحيث نحتاج إلى كل هذا التمهيد . وبَعْدُ، فمن أنبأ القارئَ بأن صالحا يتيم وبأن أمه قد ماتت؟ الشىء الذى لا أشك فيه ولا ينبغى أن يشك فيه القارئ هو أن صالحا لم يكن يتيما وأن أمه لم تكن ميتة، وإنما كانت حيَّة أكثر مما ينبغى أن يحيا الناس إن صَحَّ أن تَكْثُر الحياة وتَقِلّ . وسواء رضِيَ القارئ أم لم يرض فقد كانت أم صالح حية من غير شك،

لأنى أنا أريد ذلك، وليس يعنينى ما يريد غيرى من الناس، فأنا الذى اخترع صالحا من لاشىء، أو أخذ صالحا من عُرْض الطريق، لأن صالحا موجود ولأنه غير موجود: موجود فى حقيقة الأمر لأننا نراه فى كل ساعة وفى كل مكان، وغير موجود فى حقيقة الأمر أيضا لأنه يملأ المدن والقرى ويسرف على نفسه وعلى الناس فى الوجود، والشىء إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده كما يقال. فأنا إذن وحدى، كما كان يقال أيضا، أعرف من أمر صالح ما لا يعرف غيرى من الناس، وأقرر أن أمه لم تترك الدار لأنها طُلِّقَت، وأنا أستطيع أن أصنع بأمه بعد الطلاق ما أشاء: أستطيع ان أدَعها مطلقة تعمل خادما فى بعض الدُّور، وأستطيع أن أجد لها زوجا تعيش معه سعيدة موفورة، وأستطيع أن أسخّرها لعمل من هذه الأعمال التى يعيش منها أمثالها من البائسات: فقد أَسخّرها لبيع الخضر، وقد أسخّرها لبيع الفاكهة، وقد أكلّفها أن تصنع الخبز فى بيوت الأغنياء وأوساط الناس، وقد أكلّفها أن تغسل الثياب فى هذه البيوت، وقد أجد لها ما أشاء من الأعمال غير هذا كله لأنى حُرٌّ فيما أحب أن أسوق إلى القارئ من حديث ولأن القارئ مضطر إلى أن يتلقى حديثى كما أسوقه إليه، ثم هو حُرٌّ فى أن يقبله أو يرفضه، وفى أن يرضى عنه أو يسخط عليه. والواقع أنى لا أكلّف أم صالح شيئا من هذه الأعمال التى ذكرتُها ولا أفرض عليها شيئا من هذه الخطط التى رسمتُها لأنى، على حريتى فى أن أصنع بها ما أشاء، أُوثِر الأمانة فى رواية التاريخ. وقد حدثنى التاريخ بأن

خديجة أم صالح قد كانت شاذة الخلق سيئة العشرة. . . " (ص ٣٥-٣٧).

ومع هذا فمن الكتاب من يضيق بهذا الكلام من طه حسين وينتقده عليه انتقادا شديدا، ولكلٍّ وجهةُ نظره ورأيه الذى يرتئيه. ومن هؤلاء محمود عبد المنعم مراد، الذى قال: "إن طه حسين فى مقدمة قصة "المعذبون فى الأرض" يقول: "لا أضع قصة فأُخْضِعَها لأصول الفن، ولو كنت أضع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول لأننى لا أومن بها ولا أعترف بأن للنقاد مهما يكونوا أن يرسموا لى القواعد والقوانين مهما تكن، ولا أقبل من القارئ مهما ترتفع منزلته أن يدخل بينى وبين ما أُحِبّ أن أسوق من الحديث، وإنما هو كلامٌ يخطر لى فأُمْلِيه ثم أُذيعه. فمن شاء أن يقرأه فليقرأْه، ومن ضاق بقراءته فلينصرفْ عنه". ثم يعلله قائلا إنه يضع نفسه فوق النقد ولا يحب أن يسمعه ولا يعترف به ولا يرى أن يُقيم له وزنا! ولماذا؟ لأنه يريد أن يكون حُرًّا فيما يكتب ويُذيع على الناس! وكيف إذن بنى طه حسين مجده الأدبى؟ ألم يكن ذلك على حساب غيره من الأدباء: القدماء والمُحْدَثين على السواء؟ يخيَّل إلىّ أن الذى ألجأ طه إلى هذه الثورة الغاضبة على النقاد والقراء هو إحساسه فى ذلك الموضع من كتابه أنه يتعرض للنقد، فأراد أن يقطع الطريق على هؤلاء الفضوليين. ولا أعرف فى التاريخ كله كاتبا مَهْمَا تبلغ عبقريته يستطيع أن يقول للناقد: "قف! من أنت؟"، ولن يستطيع طه بهذا الكلام الذى ساقه أن يمنع قارئا

من أن يُبْدِيَ إعجابَه بما كتب أو سُخْطَه عليه"[٤٥]. إن الأستاذ مراد إنما يأخذ طه حسين بالقواعد التى ينبغى على كاتب القصة مراعاتها والالتزام بها، ومن هنا فإنه ينتقده لقوله إنه غير ملزم بهذه القواعد، وإن من حقه الخروج عليها إذا أحب. لكن ينبغى الالتفات إلى أن الدكتور طه قد قال أيضا إنه لا يكتب قصة حتى يلتزم بأساليب القصة، وإنما يسجل تاريخا. حسنٌ، فنحن إذن عندما نستمتع رغم ذلك بما كتبه طه حسين هنا فإننا لا ننظر إليه على أنه قصة، بل على أنه أسلوب جميل متميز له نكهة خاصة عجيبة حاولنا فيما مضى من صفحات أن ننبه على بعض خصائصها، فضلا عما سنضيفه لذلك لاحقا. وعلى أى حال فقد قال مراد إن هذا الكلام الذى ساقه طه حسين عن القواعد وعدم وجوب خضوعه لها لن يستطيع أن يمنع قارئا من أن يُبْدِيَ إعجابَه بما كتب أو سُخْطَه عليه. وعلى هذا فإن شقة الخلاف بيننا وبين محمد عبد المنعم مراد ليست بالتى تُذْكَر.

ومما يتميز به طه حسين فوق هذا كله البراعة فى الوصف وفى سرد الذكريات. إنه يرتقى مرتقًى عاليًا حين يتحدث عن صباه وشبابه وما جرى أثناءهما من أحداث وما اتصل بهما من أشخاص، وبخاصة الأحداث البائسة والشخصيات الشعبية الفقيرة. وفى "المعذبون فى الأرض" صفحات يبلغ فيها فنُّ الرجل سماواتٍ عليا يصعب مجاوزتها إلى ما فوقها، ومنها على سبيل المثال تلك الصفحات التى خصصها لأم تمام فى

قصة "المعتزلة"، حيث يحكى قصة أسرة قروية بائسة تتكون من أم عجوز قبيحة شديدة القِصَر متلاشية الصوت، قد فقدت بعض أسنانها وانحنى أعلاها على أسفلها على نحو بشع جعلها أقرب ما تكون إلى العجماوات، وإذا مشت خُيِّل للناظر أنها كرة تتدحرج على الأرض، تجمع روث البهائم من الطرقات وتصنع منها أقراصا تجففها وتبيعها وقودا تستعين بثمنه على ضروريات الحياة، وولدين يشتغلان فى بناء الأكواخ يوما وينقطعان أياما، وبنتٍ فى نحو الثالثة عشرة يتصارع فى وجهها وملامحها القبح والجمال ولا تشتغل بشىء. وكانت هذه الأسرة رغم فقرها المدقع ورثاثة حالها تعتصم بكرامتها فلا تمد يدها إلى أحد ولا تقبل معونة من أحد مما أكسبها احترام الناس وكراهيتهم معا. ولنترك المؤلف نفسه يحكى لنا قصتها: "كانت أم تمام قصيرة مسرفة فى القِصَر، منحنية مسرفة فى الانحناء، همّت قامتها أن ترتفع فى الجو فلم تستطع أن تستقيم، وإنما انعطف أعلاها على أسفلها كأنها خُلِقَتْ لتلتصق بالأرض التصاقا. وكانت من أجل ذلك أشبه بذوات الأربع منها بالإنسان ذى القامة المعتدلة والقَدّ المستقيم، وكانت من أجل هذا إذا مشت خَيَّلَتْ إليك أنها تتدحرج كما تتدحرج الكرة. وكان مشيها بطيئا رفيقا، فكان يشبه حركة الكرة عندما تخفّ عنها قوة الدفع فتضطرب مبطئةً تسعى إلى السكون. وكان صوت أم تمام نحيلا ضئيلا، وكانت قد فقدت بعض أسنانها، فكان صوتها النحيل الضئيل يستحيل إذا تكلمت إلى هواء خافت لا يكاد السامع يتميّز حروفه إلا بمشقة وجهد...

ولم تحاول أم تمام قَطّ ولم يحاول أحد من بنيها قَطّ الاتصال بالناس إلا حين كانت الضرورة المُلِحّة تضطرهم إلى ذلك اضطرارا، فقد كانوا يحتاجون أحيانا إلى أن يشتروا الطعام ليقيموا أَوَدهم. وكانت أم تمام تحتاج أحيانا إلى أن تبيع، فقد كان يعرض لها فى بعض الوقت أن تخرج إلى الطريق الزراعية العامة، وأن تلتقط من هذه الطريق رَوْث البقر والجاموس تقطعه قِطَعًا متقاربة وتجففه على سقف بيتها وتتخذ منه وقودا لتطبخ إن أُتيح لها الطبخ، وتبيع فَضْله بين حين وحين لبعض نساء القرية بالقروش أو بعض القروش توسّع بذلك على نفسها وبنيها . ولم يخطر، فيما أعلم، لأحد من المُوسِرين ولأهل الدارين اللتين كانتا تكتنفان بيتها أن يَبَرّوا هذه الأسرة بقليل أو كثير من الخير، لا لأن الموسرين كانوا يبخلون بالمعونة على الذين يحتاجون إلى المعونة، بل لأنهم فى أكثر الظن قد همّوا أن يَبَرّوا هؤلاء الناس فردّوا أيديهم فى شىء من التعفف الذى لا يُحَبّ من الفقراء، فكفَّ الموسرون عن محاولة الرفق بهم والتوسيع عليهم فى الرزق. . . وكذلك نظر أهل القرية إلى هذه الأسرة على أنها أسرة ثقيلة سمجة ليست منهم وليسوا منها فى كل شىء . وكان أهل القرية مع ذلك يتحدثون فيما بينهم عن هؤلاء الناس فى إشفاق كثير لا يخلو من سخرية، وربما يقسو، إن أمكن أن يكون الإشفاق قاسيا، فيشتمل على شىء من شماتة. كانوا يَرَوْنَ هذين الغلامين يحتملان أشد العناء وأشق المشقة ليكسبا القروش القليلة فى بعض الأيام، ويتساءلون كيف تعيش هذه الأسرة من هذا الكسب القليل.

وكانوا يَرَوْنَ هذين الغلامين وقد بَلِيَتْ ثيابهما فكشفت عن مواضع من الجسم من حقها أن تُسْتَر، ورُقِّعَتْ حتى ملَّت الترقيع. وكانوا يَرَوْنَ سعدى فى أسمالها البالية فيرحمون هذا الصّبا النَّضْر فى هذا الغشاء المُبْتَذَل ويقول بعضهم لبعض: لولا الكبرياء لأَصاب هؤلاء الناسُ عيشا أرقَّ رِقّةً وأرفه لينا . . .

ويُلِمّ الوباء بالقرية فيما يلم به من المدن والقرى، ويفجع الناس فى أنفسهم وأبنائهم وذوى قرابتهم ومحبتهم، وتكون أم تمام فى طليعة الذين يفجعهم الوباء، فهو يختطف ابنيها فى أقل من خمسة أيام، وهى مع ذلك هادئة ساكنة مطرقة بجسمها كله إلى الأرض، لا يرتفع لها صوت بالإعوال، ولا ينخفض لها صوت بالنحيب، وإنما هى مقيمة فى بيتها، وقد آوت إليها ابنتها كأنما تنتظران أن يُلِمّ الوباء بهما ويختطفهما كما اختطف الغلامين. ولكن الوباء قد أرضى حاجته من هذا البيت فهو لا يعود إليه، فإذا طال انتظار أم تمام له فى غير طائل نظر الناس فإذا أطوارها قد تغيرت من جميع جوانبها، وإذا حياتها قد بُدِّلَت تبديلا، فهى لا تألف بيتها ولا تحب الاستقرار فيه، وإنما تمسك فيه الصبيّة وتحرّج عليها أن تخرج منه، وتنطلق هى مع الشمس المشرقة لتعود إلى بيتها وابنتها حين ينشر الليل ظلمته على الأرض، ويسعى الموت والمرض مستخفيين إلى البيوت. كانت أم تمام تخرج من بيتها حين تشرق الشمس ملففة فى شقتها السوداء مطرقة بجسمها كله إلى الأرض فتقف أمام بيتها وقفة قصيرة تستقبل الغرب وترفع رأسها فى

تكلف شديد إلى السماء، وتمد بصرها أمامها ثم تلتفت إلى يمين وإلى شِمَال تجذب الهواء بأنفها جذبا كأنما تحاول أن تتنسم رائحة الموت تندفع إلى يمين أو إلى شِمَال، ثم لا يراها الناس أثناء النهار كله إلا فى دار من هذه الدور التى ألم بها الموت وقام فيها المأتم يندبن ويبكين. وكانت أم تمام تصل إلى هذه الدار أو تلك فلا تقول لأحد شيئا ولا تلقى إلى أحد سمعا، وإنما تقصد المأتم الباكيات وتجلس حيث ينتهى بها المجلس، لا ترفع صوتا بإعوال ولا تخفض صوتا بنحيب. لا تلطم وجهها ولا تخمش صدرها ولا تصنع صنيع أحد من النساء، وإنما تجلس ساكنة منعطفة على نفسها كأنها قطعة من صخرٍ سُوِّيَتْ على عجل ونُحِتَتْ فى غير نظام، وفاض من عينيها دمعٌ غزير غير منقطع كأنه بعض تلك الينابيع الضئيلة التى يتفجر عنها الصخر فى الجبال. حتى إذا بلغت حاجتها من البكاء فى هذه الدار تركتها إلى دار أخرى ثم إلى دار ثالثة. وما تزال كذلك حتى ينقضى النهار، لا تكلم أحدا ولا يكاد يكلمها أحد، ولا ترد على الذين يكلمونها رجع الحديث.

أكانت تبكى ابنيها أم كانت تبكى أبناء تلك الأسرة التى كانت تلم بها أم كانت تبكى صرعى الوباء جميعا أم كانت تبكى نفسها وابنتها بين الذين لم يصرعهم الوباء؟ وكيف كانت تعيش؟ وكيف كانت تتيح لابنتها الصبية أن تعيش؟ لم يستطع أحد أن يعرف من ذلك قليلا ولا كثيرا. لم يحاول أحد أن يعينها، ولم تحاول هى أن تستعين بأحد، وإنما أنفقت أيام

الوباء تتنسم ريح الموت حين يُسْفِر الصبح، وتسفح دموعها فى منازل الموت أثناء النهار، وتعود إلى بيتها وبنتها حين يُقْبِل الليل. وتنجلى غمرة الوباء، وتخرج أم تمام من بيتها مع الصبح أياما وأياما فتستقبل بوجهها الغرب تتنسم ريح الموت فلا يحملها إليها النسيم، فترجع أدراجها وتدخل بيتها وتغلق من دونها الباب، ولا يراها النهار إلا حين تخرج مع الصبح لتتنسم ريح الموت!

ويراها أهل القرية ذات يوم قد خرجت قبل أن يرتفع الضُّحَى، وأخذت بيد ابنتها وجعلتا تسعيان فى بطء نحو الغرب، فيقول بعضهم لبعض: "هذه أم تمام قد ملَّت البطالة وسئمت السكون وشَقَّ عليها وعلى ابنتها الجوع، فخرجتا تلتمسان الرزق وتبتغيان من فضل الله". ولكن النهار لا يكاد ينتصف حتى يأتى نفر من الفلاحين يحملون جثة قد شاع فيها الموت، وجثة أخرى تمتع على الموت امتناعا، قد رأَوْا أم تمام تغرق نفسها وابنتها فى القناة الإبراهيمية، فأسرعوا إلى استنقاذهما، ولكن الموت سبقهم إلى الشيخة وسبقوه هم إلى الصبية". وتصاب الفتاة من جَرّاء ذلك بالجنون ويراها الناس دائما مشردة تسعى فى الطرقات كأنها السلحفاة أو تعدو كأنها الأرنب ، أو جالسة إلى شط القناة تنظر إلى الماء أو تتطلع إلى المساء. وتظلّ فى حالها هذا يعطف عليها الناس مرة ويسخرون منها مرات... إلى أن فوجئوا ببطنها ذات يوم منتفخا، فعلموا أن أحد الذئاب البشرية قد استغل بلاهتها واعتدى على عِرْضها. ثم تفرّق الأيام بين الراوى وسعدى فلا يدرى ماذا حدث لها، إلى أن يعود الوباء كرة أخرى

فيتذكر أم تمام وابنتها البلهاء، وإن ظل لا يعرف من أمر الفتاة شيئًا" (ص ٨٧– ١٠١).

أرأيتَ إلى فن الكاتب العجيب فى وصف الأم وابنتها وسرد ما وقع لهما ؟ ترى كيف استطاع طه حسين، وهو الكفيف، أن يصور أم تمام فى انحنائها ومشيها وتقريصها روث البهائم وتنسُّمها ريح الموت، وهو الذى لم أجد له فى هذا الكتاب من ألفاظ الألوان تقريبًا إلا الأبيض والأحمر: الأبيض والأحمر بإطلاق؟ وكيف استطاع أن يوحى لنا بفظاعة الفقد وجوّ الموت الذى لا يرحم، وأن يتدسَّس إلى قلب أم تمام الملتاع على ولديها ويصوّرها وقد كَظَمَتْ آلامها فلم تُعْوِل بالصياح ولم تلطم خَدًّا، بل اكتفت بالبكاء الصامت وانتظار شبح الموت الشنيع، حتى إذا استبطأته بعد طول انتظار أخذت زمام المبادرة فألقت بنفسها وابنتها فى الترعة التماسًا للراحة من العناء الذى يَؤُود الظهر والفؤاد، لتموت هى وتعيش الابنة، لكنها عيشةٌ الموتُ أفضل منها آلاف المرات! كيف يا إلهى استطاع طه حسين أن يفجر الدمع على هذا النحو فى جوامد العيون؟ إنه حديث الذكريات الذى يبرع كاتبنا فى تناوله بل فى استحيائه براعةً عجيبةً قَلَّ أن يباريه فيها نظير، وهو نفسه ما صنعه فى كتابه "الأيام"، وبخاصة فى وصفه موت أخته الصغيرة ذات الأعوام الأربعة التى كانت ريحانة الأسرة، وأخيه الذى كان قد قُبِل ذلك الصيف طالبًا فى مدرسة الطب وكان يساعد الأطباء فى معالجة المصابين من أهل قريته أثناء انتشار الكوليرا فى مصر فى بداية

القرن العشرين، فالتقط العدوى من بعض المرضى وسرعان ما اغتاله الموت بعد أن برّحت به الآلام تبريحا فظيعا، مخلّفا حسرةً فى قلب أمه إلى آخر حياتها، وهو وصف أبكانى عندما أعدت قراءة ذلك الكتاب فى الصيف قبل الماضى، وكأن الصبيّة والفتى ابنای أنا، وكأن موتهما لم يمرّ عليه سوى أيام معدودات[٤٦]! وقد بلغ من قوة الأثر الذى خلّفه وصف الدكتور طه لموت أخويه أن زكى مبارك كتب فى أوائل الأربعينات يقول إنه فكر أن يرسل له برقية عزاء رغم مرور ما يقرب من أربعين عاما على وفاتهما[٤٧].

الهوامش:

(١) الأيام/ ط ٢٩/ دار المعارف/ ١٩٨١م/ ٢/ ١٧٣.

(٢) ط. دار المعارف/ سلسلة "اقرأ"/ العدد ١١٨/ نوفمبر ١٩٥٢م.

(٣) الإسراء/ ١٢.

(٤) الذاريات/ ٢٦.

(٥) الصف/ ١٤.

(٦) نوح/ ١٣.

(٧) الروم/ ٢.

(٨) البقرة/ ١٥٥.

(٩) البقرة/ ١٩.

(١٠) البقرة/ ٧.

(١١) فصلت/ ٥.

(١٢) محمد/ ٢٤.

(١٤) يونس/ ٧٨.

(١٥) الذاريات/ ٢٤.

(١٦) الأعراف/ ٥٧.

(١٧) الرعد/ ١٢.

(١٨) ق/ ٢٢.

(١٩) انظر، فى رأى د. البدراوى زهران فى هذا الموضوع، كتابه "أسلوب طه حسين فى ضوء الدرس اللغوى الحديث"/ دار المعارف/ ١٩٨٢م/ ٨١- ٨٤.

(٢٠) آل عمران/ ٨٣.

(٢١) الأحزاب/ ١١.

(٢٢) الكهف/ ٥٠.

(٢٣) الزخرف/ ١٦.

(٢٤) الجاثية/ ١٩.

(٢٥) الأنعام/ ٣٣.

(٢٦) الأحزاب/ ١٨.

(٢٧) القلم/ ٢٥.

(٢٨) النحل/ ١٠١.

(٢٩) آل عمران/ ١٦٤.

(٣٠) الحِجْر/ ٧٨.

(٣١) النساء/ ١٥٠

(٣٢) الفرقان/ ٦٧.

(٣٣) النمل/ ٢٢.

(٣٤) البقرة/ ١٨٥.

(٣٥) يوسف/٢٥.

(٣٦) النساء/ ٦١.

(٣٧) النساء/ ١٦٤.

(٣٨) الإسراء/ ٧٠.

(٣٩) مريم/ ٧٦.

(٤٠) الجاثية/ ٣٢.

(٤١) الطور/ ٩- ١٠.

(٤٢) انظر محمود مهدى الإستانبولى/ طه حسين فى ميزان العلماء والأدباء/ المكتب الإسلامى/ بيروت ودمشق/ ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م/ ٥٩٤- ٥٩٥)

(٤٣) المرجع السابق/ ٦٣٢، نقلا عن كتاب الرافعى "تحت راية القرآن")

(٤٤) السابق/ ٥٩٢- ٥٩٣، نقلا عن كتاب الرافعى "تحت راية القرآن".

(٤٥) محمود مهدى الإستانبولى/ طه حسين فى ميزان الأدباء والعلماء/ ٤٩٦، نقلا عن جريدة "المصرى" القاهرية فى ٣٠ يناير ١٩٥٣م. على أن ههنا كلمة تعقيب أحب أن أُدْلِىَ بها، فقد ذكر الأستاذ مراد أن طه حسين قال كلامه هذا فى مقدمة قصة "المعذبون فى الأرض"، على حين أن هذا الكلام لا يوجد فى هذا الموضع بل فى تضاعيف قصة "قاسم" فى الصفحة الثانية والعشرين من الطبعة التى بين يدىّ، كما أن الكتاب هو فى الواقع مجموعة من القصص القصيرة والمقالات، وليس قصة واحدة كما قال الأستاذ مراد أيضا.

(٤٦) الأيام/ ط ٦٣/ دار المعارف/ ١٩٨٨م/ ١/ ١١٨- ١٣٧، وهو الفصل الثامن عشر من الكتاب.

(٤٧) كريمة زكى مبارك/ زكى مبارك ناقدا/ دار الشعب/ ١٩٧٨م/ ٦٥.

٣- يوسف الشارونى الناقد القصصى

الأستاذ يوسف الشارونى رجل هادئ: يكتب فى هدوء فلا تراه ينفعل أبدا رغم أنه لا يجامل فى كتاباته، بل يتناول كل شىء ويقول رأيه فى كل شىء بهدوء. ومن ثم لا ترى نبرة صوته ترتفع، ولا تسمعه يتهكم أو يغضب أو ينفعل أو يجمح القلم فى يده. لا بل إن صُوَره نفسها التى تظهر على أغلفة كتبه أو فى حواراته بالصحف هى أيضا صُوَرٌ هادئة. وكيف لا تكون كذلك، وصاحبها رجل هادئ؟ ولذلك لا تراه مثلا منجعصًا كُفلان، أو واضعًا يده على خده محتالا كِعلاّن، أو مريحًا ذقنه على راحة كفه كِتِرْتَان، أو سابحا فى أجواء الملكوت يفكر تفكيرا عميقا كُبُمْبَان، أو راشقا قلمه فى جانب فمه كفلانة الزنّانة التى رأيت صورتها الآن بمحض المصادفة فى رسالة مشباكية وصلتنى للتو واللحظة وقد مالت برأسها قليلا جهة اليسار، وهى الجهة التى رشقت فيها القلم فى فمها، ثم أُتْأَرَتِ النظر فينا نحن القراء فى دهشة وشىء غير قليل من التحدى... لا لا لا، كله إلا هذا، فأنا لا أقدر عليه ولا على شىء منه، وبارك الله فيك يا أستاذ شارونى، فأنت رجل طيب مثلى، آسف، بل أنا رجل طيب مثلك ولا أحسن هذه الأوضاع التصويرية، وإن لم أكن هادئا هدوءك، فمثل هدوئك هذا لا يمكن أن تكون هناك نسخة أخرى منه مهما لففنا ودرنا نبحث عنه فى بلاد الله بين خَلْق الله. نعم، إن صُوَر الأستاذ الشارونى

هى صُوَرٌ هادئة ليس وراءها أية رغبة فى الظهور أو لفت الأنظار، بالضبط مثل كتاباته الهادئة وأسلوبه الذى لا يعرف الانفعال بل يؤدى ما عليه أن يؤديه، والسلام. ولهذا تجد هذا الأسلوب ماء واحدا دون ارتفاعات أو انخفاضات، وثابتا على درجة واحدة دون برودة أو سخونة، ويخلو من التعبيرات غير التقليدية فى العادة. وانطباعى عنه منذ أول مجموعة قصصية قرأتها له فى السبعينات هو هذا الهدوء، الذى انطبع أيضا فى ذهنى وفى نفسى حين قرأت له مقالاته فى النقد القصصى. إنه نفس الهدوء. وهو ذاته ما خرجت به من كلام صديق لى كان يعمل على مقربة منه فى عمان فى ثمانينات القرن الماضى. لقد قال لى: إنه رجل هادئ. ولهذا السبب لا تجد له، أيها القارئ الكريم، معارك أدبية أو نقدية، فهو لا يحب المعارك ولا الضجيج الذى تثيره المعارك ولا ما يجر إليه هذا كله من انشغال الجمهور بأصحاب المعارك ومثيرى الضجيج، بل يؤثر أن يعيش حياته فى هدوء. وفى المرتين اللتين رأيته فيهما وجهًا لوجهٍ كان هادئا: مرةً، إن لم تخنِّى الذاكرة، فى مجلة "الثقافة" أيام رئاسة د. عبد العزيز الدسوقى لتحريرها فى سبعينات القرن الماضى حين كنت أكتب بها بعض المقالات التى لا تؤدى ولا تجىء بشىء، ومرة فى أحد المؤتمرات التى عقدها المجلس الأعلى للثقافة، ولعله المؤتمر الخاص بالدكاترة زكى مبارك رحمه الله منذ شهور، إذ أبصرته بجوارى، أو أبصرت نفسى بجواره (لا أدرى أيتهما بالضبط، ويمكنك أن تأخذ بالثانية، فهى أكثر أدبا ولياقة)،

وكان يبحث ساعتها عن نسخة من برنامج المؤتمر فأعطيته نسختى وأنا أشعر بالسرور أنْ ألبى هذا الطلب البسيط لهذا الرجل الهادئ البسيط.

ومما يُذْكَر فيُشْكَر ليوسف الشارونى، ما دمنا نثنى عليه، ما صنعه مع نهاد شريف حين طلب منه أن يقرأ له قصة من قصص الخيال العلمى كان قد كتبها وأن يساعده فى البحث لها عن ناشر، إذ حاول الأستاذ الشارونى معاونته فى هذا السبيل، إلا أن جهوده لم تثمر شيئا، فما كان منه إلا أن قام بنفسه بالتقدم بها نيابة عن صاحبها، ودون أن يستشيره، إلى مسابقة الرواية فى نادى القصة الذى كان عضوا فيه ومحكّما فى إحدى لجنتى تلك المسابقة، وزاد فدفع له من جيبه دون علمه رسوم الاشتراك، وكان ذلك سنة ١٩٧١م حسبما جاء فى حديث الأستاذ الشارونى عن تلك الواقعة فى مقدمة كتابه: "الخيال العلمى فى الأدب العربى"[١]، وإن قرأت فى أحد المواقع المشباكية (www.scc.gov.eg/allam) أن ذلك كان فى عام ١٩٦٩م. ولا ريب أن هذا موقف كريم من الشارونى ذكّرنى، ولا أدرى لماذا، بالموقف التالى لإلياس أنطون إلياس من المجاهد المرحوم محمد على الطاهر صاحب جريدة "الشورى" الفلسطينية التى كانت تصدر فى مصر فى الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضى، طبقا لما حكاه الأخير، حسبما أذكر الآن، فى كتابه: "ظلام السجن: مذكرات ومفكرات سجين هارب"، الذى صدر عام ١٩٥١م والذى قرأته أنا وزوجتى فى أوكسفورد فى النصف الأخير

من سبعينات القرن المنصرم فأبكانا وملأ قلبينا سخطا وغيظا من بعض كبار الشرطة المصرية الذين كانوا يتبارَوْن آنذاك فى إظهار أشد الغيرة على مصالح المحتلين البريطان ويتفانَوْن فى محاربة الأحرار وتعقبهم والقبض عليهم، إذ ذكر الطاهر فى هذا الكتاب أن إلياس كان أحد الذين استضافوه وأكرموه وساعدوه على الاختفاء من الشرطة والمخابرات البريطانية أثناء هروبه من السجن بعد أن حُكِم عليه لصالح الاحتلال الإنجليزى بالسجن عقابا له على جهاده البطولى ضد إجرام الاستعمار فى مصر وفلسطين وسائر بلاد العرب والمسلمين بمقالاته فى صحيفته الآنفة الذكر، واستطاع الهرب والتخفى فترة طويلة إلى أن استجار بالنحاس باشا حين أصبح رئيسا للوزراء فأجاره وأمّنه ولم يُعِدْه إلى ظلام الحبس مرة أخرى. ولا شك أن كل كريم حر يحفظ لإلياس هذا الموقف الشجاع النبيل ويقدّره ويحبّه ويضعه فى حبة القلب.

وما دمنا فى التنويه بموقف الأستاذ إلياس أنطون إلياس فلا بد أن ننوه أيضا بموقف الأستاذ على أحمد باكثير، الذى كان يعمل آنذاك مدرسا للغة الإنجليزية بالمنصورة والذى استأجر للطاهر بتلك المدينة شقة باسم مستعار وعلى ضمانته رغم ملاحقة المخابرات البريطانية للطاهر فى تلك الفترة فى الأربعينات، واستمر يواسيه بالزاد والمال ويوصل رسائله إلى أسرته التى كان يراقبها الانجليز معرّضا نفسه لخطر رهيب لو اكتُشِفَتْ فعلته. وقد صنع باكثير ذلك وهو يعلم تمام العلم أنه لو افتضح أمره لما

رحمه أحد، ولربما طردوه من البلاد. كما لا ينبغى أن يفوتنى الفصل الرجولىّ الشهم الذى كتبه الأستاذ وديع فلسطين فى كتابه: "وديع فلسطين يتحدث عن أدباء عصره" عن باكثير ومعاناته من الكتاب الماركسيين ومحاربتهم له وتضييقهم عليه وعلى إبداعه أيام المد اليسارى فى مصر فى عهد عبد الناصر والذى ينبئ بتعاطفه القوى معه وتفهمه على الأقل لاتجاهه العروبى والإسلامى.

وقبل أن أبدأ الحديث عن الشارونى الناقد أود أن أنبه إلى حقيقة ربما لا يتنبه لها الكثيرون، فقد كان اسم الشارونى مرتبطا لدىّ بأنه قصاص، إلى أن راجعت عناوين كتبه الليلة فبرق فى ذهنى بغتة، وكأنه إلهام هبط علىّ من السماء، أنه ليس قصاصا فى المقام الأول بل ناقدا. ومراجعة سريعة لكتبه ترينا هذا فى لمحة أو تكاد، إذ هو لم يكتب فى الميدان القصصى إلا عشر مجموعات، ورواية واحدة قصيرة هى "الغرق"، التى صدرت آخر شىء له. أما كتبه التى ضمت دراساته النقدية فهى أكثر من ذلك حتى لو اقتصرنا على النقد القصصى ولم نضم إليه النقد غير القصصى، إذ تبلغ كتبه النقدية القصصية وحدها أربعة عشر كتابا على الأقل، وإن كان قد كرر نشر بعض مقالاته فى أكثر من كتاب منها. فإذا علمنا أن للشارونى كتبا بلغ عددها الخمسة والأربعين تبدَّى لنا جليًّا أن إبداعه القصصى لا يمثل إلا شريحة صغيرة من كتاباته، تلك الكتابات التى تشمل النقد المسرحى والترجمة المسرحية والدراسات النفسية والسيرة

الذاتية ومجموعة الكتب المتعددة التى ألفها عن سلطنة عمان وتحقيق التراث. . . إلخ.

وقد قام الشارونى نفسه، لَدُنْ حديثه عن المرحوم محمد عبد الحليم عبد الله، بمثل هذه المقارنة، إذ قال إنه إذا "كان بعض الأدباء كالماسة لهم أكثر من وجه كل منها يشع بريقه الخاص، فقد كان الوجه الذى اختاره محمد عبد الحليم عبد الله أو الذى اختاره له مزاجه الأدبى هو وجهه القصصى متنقلا بين الرواية حينا والقصة القصيرة حينا، أما وجه الناقد أو المعترف أو الدارس أو المتأمل فقلما أطل علينا به"[٢]. إذن فالشارونى، ليس قصاصا بالدرجة الأولى على خلاف ما كان يتبادر حتى إلى ذهن واحد مثلى قرأ للرجل منذ وقت مبكر من حياته عددا من الدراسات والكتب النقدية واختاره، فى أطروحته التى حصل بها على الدكتورية فى النقد الأدبى الحديث من جامعة أوكسفورد، بوصفه واحدا من ممثلى النقد القصصى منذ الحرب العالمية الثانية حتى تاريخ إتمام الرسالة فى أول الثمانينات من القرن الماضى، وكان فوق هذا يرى أن نقده أفضل من قصصه. والطريف أن نقرأ للشارونى أن من القصاصين من خلعه من على عرش النقد مبقيا له عرش الإبداع القصصى. وليس أمامنا إلا أن نقول إن هذه وجهات نظر، والبشر إنما خلقهم الله مختلفين كما جاء فى القرآن المجيد، وإن كان الشارونى قد علل ذلك بأنه كان قد كتب مقالا تناول فيه أحد أعمال ذلك الكاتب بما لا يرضيه فأعلن عن سخطه بهذا الشكل[٣].

وقد عدتُ فجُلْتُ فى بعض ما كتبه ناقدنا عن نفسه بالنسبة إلى هذه النقطة تحديدا فألفيته يقر بأنه "كاتبٌ مُقِلٌّ". ولكن لا بد من توضيح ميدان الإقلال هنا وأن المقصود هو كتابته للقصة ليس غير، وإلا فقد أنجز الرجل حتى الآن ما عدده خمسة وأربعون كتابا كما سلف القول. وهو نفسه فى العبارة التى تلى ذلك يحصر كلامه فى الإنتاج القصصى دون سواه، معلّلاً ذلك الإقلال بأنه لا يكتب القصة القصيرة فى جلسة واحدة كما يفعل كثير من القصاصين حسب كلامه، بل يأخذ الأمر عنده وقتا طويلا تختمر الفكرة خلاله لديه ويتعرف على شخصياته جيدا ويصل إلى أفضل الصيغ التعبيرية، وهو ما يمكن فى بعض الحالات أن يستغرق سنوات، على حين تستغرق كتابتها عادة عدة شهور. ثم إنه بعد أن ينتهى من كتابتها يعود فيقرؤها مرارا[٤]. على أن المسألة لا تنتهى عند ذلك الحد، إذ يخبرنا أيضا أن "من عادتى ألا أنشر قصة إلا بعد أن يقرؤها (كذا) صديق أو أكثر. وملاحظات هؤلاء الأصدقاء النقدية أكثر فائدة لى من أية دراسة نقدية. فهؤلاء الأصدقاء بمثابة المرآة بالنسبة لعملى الفنى: فيهم أرى عيوب ما كتبت. فإذا اقتنعت بملاحظاتهم أخذت فى معالجة القصة آخذا فى اعتبارى تلك الملاحظات"[٥]. أرأيت، أيها القارئ، السر فى قلة الإنتاج القصصى لدى الشارونى؟

كذلك فالنقد القصصى عند الشارونى لا يقتصر على الجانب التطبيقى كما هو الحال لدى بعض النقاد، بل يشمل، مع الجانب التطبيقى،

جانبا نظريا أيضا يتمثل فى تناول أصول الفن القصصى، والتعرض لما تركه لنا أسلافنا العرب من تراث قصصى. كما أنه لم يكتف بدراسة القصاصين المصريين وحدهم، بل أضاف إليهم دراسة عدد من القصاصين العرب كسهيل إدريس (اللبنانى) وأحمد السباعى وعبد الرحمن المنيف (السعوديين) وعبد السلام البقالى (المغربى) وطيبة أحمد الإبراهيم (الكويتية) وعدد من القصاصين العمانيين، وبضعة قصاصين أجانب أيضا كأرسكين كالدويل ومارسيل بروست وإدجار ألن بو وتولستوى. كما ضمت قائمة القصاصين الذين تناول إبداعهم كل ألوان الطيف تقريبا: من يوسف السباعى إلى أحمد السباعى إلى زكى نجيب محمود إلى توفيق الحكيم إلى محمد عبد الحليم عبد الله إلى على شلش إلى يحيى الرخاوى إلى يوسف إدريس إلى مصطفى محمود إلى نهاد شريف إلى عبد الرحمن المنيف إلى سعود بن سعد المظفر (العُمَانىّ) إلى إقبال بركة. . . وهلم جرا.

والمتابع للنقد القصصى التطبيقى لدى الشارونى يلاحظ أنه يوزع اهتمامه بين الشكل والموضوع، ولا يهمل أحد الجانبين لحساب الآخر، بل يوليهما معا ذات الاهتمام. ولعل هذا ما يريد أن يقوله فى الجملة التالية التى التقطتها له بعد تسجيلى الملاحظة الحالية: "إننى أعتقد أن العمل النقدى كالعمل الفنى كلما كانت له أبعاده الجمالية والاجتماعية والنفسية كان أكثر عمقا"[٦]. كما أنه لا يتجاوز لغة العمل القصصى الذى ينقده دون إبداء

رأيه فيها مثلما يفعل بعض النقاد الذين لا يعطون هذه الناحية من الإبداع الأدبى ما تستحقه، وبخاصة إذا كان الناقد نفسه ضعيفا فى اللغة، وكثيرٌ ما هم فى أيامنا هذه حيث نجد من يتصدى بكل جرأة، إن لم نقل صادقين ومحقين: بكل بجاحة، للكتابة فى النقد وهو لم يستكمل أول عناصر الناقد، ألا وهو عنصر الأسلوب السليم المستقيم، ظنا منه أننا فى معركة فتراه يحاول فرض نفسه علينا بالنَّبّوت لا بالقلم، وهيهات! ولئن نجح مثل هذا الشخص فى فرض نفسه فى الصحف والمجلات فى هذا الزمن الأغبر فلن يستطيع صنع ذلك مع صفحات التاريخ، لأن التاريخ لا يؤخذ بالنبابيت، بل بالجِدّ والعرق والدموع، وقبل ذلك كله بالموهبة والإخلاص!

كذلك يلاحظ من يتابع النقد القصصى عند الشارونى أنه لا يقبل على كتابة شىء إلا بعد أن يكون قد قرأه جيدا: فهو يلخص العمل المنقود تلخيصا واضحا وكافيا كى يستطيع القارئ متابعته فيما يكتب عنه، ولا يترك شيئا فيه دون أن يعطيه حقه من الكلام والاهتمام: يستوى فى ذلك السردُ والحوارُ وتصويرُ الشخصيات والبناءُ الفنى والأسلوب. ثم إنه لا يكتفى بهذا، بل يدعم كلامه بسَوْق بعض النصوص من العمل الذى فى يده حتى يندمج القارئ معه فيما هو بصدده ولا يشعر أنه سائرٌ فى مَجْهَلة. ونشعر بوجه عام أنه لا يفرق بين أديب مشهور وأديب غير مشهور، أو صديق وزميل ومن ليس بصديق ولا زميل. إنه يؤدى عمله بحِرْفِيّة وحيادية إلى حد كبير، وقلما يترك لانفعالاته أو مشاعره الشخصية موضعا

فيما يكتب. ألم أقل إنه رجل هادئ؟ ومن ثم فإننى أصدقه بقوة حين يقول، أثناء حديثه عن الأسس التى يراعيها فى نقده لأعمال الآخرين، إن "أول هذه الأسس هو أن المجاملة أخطر من الصراحة مهما آلمت"[٧]، وإنه يعمل على أن يجعل "النقد الأدبى أقرب إلى العلم الموضوعى الذى يصف الظاهرات ويحللها دون أن يقيّمها"[٨]، وإن كنت أرى أن الأمر لا يسلم فى بعض الأحيان من إبداء الشارونى رأيه فى العمل القصصى، ولو على نحو سريع، كما فعل مثلا عند حديثه عن مشاعره تجاه أول رواية خيال علمى قدمها له نهاد شريف ليقرأها ويقول له رأيه فيها، وهى رواية "قاهر الزمن" حين كانت مخطوطة لا تزال[٩]. بل إنه هو نفسه قد عاد فأخذ على بعض النقاد أنهم ينظرون إلى العمل الأدبى الذى ينقدونه على أنه جثة فى مشرحة، فتراهم يُعْمِلون مشارطهم فيه دون إحساس أو تعاطف، ناسين أنهم بصدد عمل فنى يخفق بالحياة[١٠]. أترانا يمكننا القول إنه إنما قال ذلك لأن الكتاب المنقود فى هذا المثال كان كتابه هو؟ ما علينا. فالمهم هو أن النقد يحتاج إلى شىء من المشاعر الشخصية. إلا أنه ينبغى المسارعة إلى التوضيح بأننى لا أقصد بذلك أن يخضع الناقد لأهوائه ونزواته وعلاقاته الخاصة، بل أن يترك لأحاسيسه أن تتنفس ولا ينسى أنه، قبل أن يكون ناقدا، هو إنسان له مشاعر!

ومما ينبغى تسجيله هنا ما نلاحظه على الأستاذ الشارونى فى كثير من الأحيان من قيامه بمقارنة العمل المنقود مع أعمال أخرى لذات

الأديب أو لغيره تستدعى مقارنتها بذلك العمل. ومن هنا يستشعر القارئ، ولو على نحو ضمنى، أن الأعمال القصصية تشكل شبكة يتصل بعضها ببعض، وأن العمل الذى بين يديه إنما هو خيط من خيوطها، لا أنه إزاء مجموعة متناثرة من الأعمال كل منها يجرى فى مدار منفصل لا تصله أية وشيجة بغيره من إبداعات القَصّاص نفسه أو من إبداعات سواه. وقد وجدت كاتبنا يشير إلى ذلك قائلا إنه يحرص بقدر الإمكان على وضع العمل الأدبى فى مكانه من خارطة الإبداع لدى الأديب، وكذلك من خارطة الإبداع المحلى والعالمى ما دام ثَمَّةَ فرصةٌ لذلك[١١]. ومن هنا رأينا بعض دراساته يتناول، لا عملا قصصيا واحدا، بل الأعمال الكاملة لكاتب ما وتطوره عبر هذه الأعمال من مرحلة فنية إلى مرحلة فنية أخرى، كما صنع فى الدراسات التى يحتوى عليها كتابه: "أدباء ومفكرون" المنشور فى مكتبة الأسرة صيف عام ٢٠٠٢م. كذلك يبدى كاتبنا اهتمامه بالاتجاهات المختلفة فى كتابة القصة من الاتجاه التقليدى إلى الاتجاه الرومانسى إلى الاتجاه الواقعى إلى الاتجاه التعبيرى إلى الاتجاه الخيالى العلمى إلى اتجاه اللاوعى إلى اتجاه اللامعقول. . . إلخ. وعنده أن كل وضع حضارى واجتماعى جديد من شأنه أن يملى الشكل الفنى الذى يتلاءم معه[١٢]. كما أنه يميل إلى ألا يكرر القصاص نفسه فيظل يبدع على ذات الشكل الفنى الذى كان يبدع عليه قصصه، بل ينبغى أن يضع التجديد

والتجريب دائما نصب عينيه، وإلا كانت أعماله التالية مجرد إضافات كمية لا كيفية[١٣].

ومن المسائل التى أحب هنا أن أتريث أمامها قليلا نظرة الشارونى إلى الصلة التى تربط الناقد بالأديب، تلك الصلة التى تلخصها الكلمة التى صدَّر بها أول فصل من فصول كتابه: "مع القصة القصيرة"، وهى أن "عذاب الناقد الفنى إدراكه أن نقده عمر مضافٌ إلى عمر المبدع مخصومٌ من عمره. إنه تضحية مستمرة من جانبه تأكيدا لنرجسية الفنان"[١٤]. ذلك أن ما يقوم به الناقد لا هو تضحية ولا يحزنون، بل تأكيد لذاته هو وتعبير عن نفسه وذوقه وثقافته ورغبته فى أن يكون ذا كلمة مسموعة بل مرهوبة، وأن له حضورا وتأثيرا فى ميدان الكتابة والفكر، وأن فى يده ميزان الرفع والخفض، وأنه لا يمكن أن يمر إبداع أدبى دون أن يكون له رأيه الذى يتصور حقا أو باطلا أنه هو الرأى، ولا رأى سواه، وأن هذا الرأى سوف يغير خارطة الأدب، والنقد كذلك. إن الأديب والناقد كلاهما إنسان يجوز على الواحد منهما ما يجوز على الآخر، ولسوف يذكر التاريخُ الناقدَ مثلما يذكر الأديب، فالناقد إذن لا يخصم من عمره ويضيف إلى عمر رفيقه القصاص، بل كلاهما يضيف بكتاباته إلى عمره أعمارا بل أحقابا، وربما خلودا لاسمه وسمعته، وإلا فهل نَسِينا الأصمعى أو ابن سلام أو ابن قتيبة أو الحاتمى أو الآمدى أو الجرجانى أو ابن رشيق مثلا لمصلحة الشعراء والكتّاب الذين أداروا حولهم نقدهم؟ كلا بالطبع، لأن اهتمامنا

بالفريقين واحد . ومن كان من الكتّاب جامعا بين الإبداع والنقد فإن اهتمامنا به لا يقتصر على الجانب الإبداعى من كتاباته وحده، بل يشمل الجانبين جميعا . واعتبرْ ذلك مثلا فى عملاق الفكر والأدب المرحوم العقاد، فهو قد ملأ الدنيا وشغل الناس فى عصره وبعد عصره، وسيظل يشغلهم بمشيئة الله ما بقى هناك شىء اسمه الأدب العربى، لا باعتباره شاعرا أو كاتب رواية فحسب، بل باعتباره ناقدا كذلك، بل ربما باعتباره ناقدا أوّلاً .

ثم لماذا نذهب بعيدا وهأنذا منشغل الآن بيوسف الشارونى ناقدا لا قصاصا . كما أننى لا أعد ما أكتبه هنا خصما من عمرى وإضافة إلى عمره، فالربّ واحد، والعمر واحد، ولا إضافات ولا خصومات، بل حين يحين حينى فسوف يأتى مِنْجَل الحصّاد وينزل على رقبتى فيطيّرها فى وقتها المقدور منذ الأزل دون تقديم أو تأخير كما يشير القرآن الكريم. وأنا لا أمنّ عليه بشىء مما أكتبه عنه، فأنا فى الواقع إنما أمارس عملى الذى أتنفسه وأعيش منه أو له، أو منه وله معا، والذى طالما حلمت به منذ أن عرفت شيئا اسمه القلم والإمساك بالقلم ثم من بعده النقر على أصابع لوحة الكاتوب، وأطبّق ما حصَّلْتُه من معارفَ استمددتها من آلاف الكتب والدراسات التى قرأتها طَوَال عشرات السنين ولا أدرى أين أصرّفها أو ماذا أعمل بها إن لم أُفِدْ منها وأكتب مستوحيا إياها، وأؤدى واجبًا لا أستطيع أن أُنكِل عنه، وإلا ضِعْتُ وجَفَّتْ حياتى. وهو واجب يؤلمنى

وأتلذذ به فى ذات الوقت، فما رأى ناقدنا الهادئ؟ وهل يظن كاتبنا أن النرجسية فى الفنان فقط؟ إنها والله موجودة حتى فى الزبالين والشيالين. ولا أقول: "الزبالين والشيالين" تحقيرا لشأنهم، بل رغبة فى لفت النظر إلى أن هذه الخَلّة موجودة عند كل الناس حتى من لا يخطر على بالنا أنهم يتمتعون بها، أو قُلْ: "يعانون منها" إن أحببت. ثم كيف ينسى الأستاذ الشارونى ما قاله هو بعد ذلك بعَظْمة لسانه، إن كان للّسان عَظْمة، من أنه أول قارئ لأعماله الأدبية وأول ناقد لها، لأنه، ككل فنان، فى داخله جانبان: جانب المبدع، وجانب الناقد؟[١٥] وهو ما قاله أيضا فى كتابه الآخر: "مع الرواية"[١٦]. فهل يا ترى سيظل يقول إن الناقد يأخذ من عمره ويضيف إلى الفنان؟ لا أظن ذلك.

ثم كيف يا ترى ينسى ناقدنا أن هذا الفنان قد أمتع الناقد بإبداعه حتى لو كان إبداعا رديئا؟ أليس قد قدم له الفرصة، على الأقل لكى يمتشق قلمه وهات يا نَقْدُ واستمتاعًا بالنقد فى ذلك الإبداع الردىء، إن صح أن يجتمع الإبداع والرداءة معا فى شىء واحد؟ والأستاذ الشارونى نفسه قد ذكر فى مقدمة كتابه: "الخيال العلمى فى الأدب العربى" أنه قضى ليلة بطولها لا يشعر بمرور الوقت استمتاعا بأول كتاب قرأه لنهاد شريف، وهو مخطوط "قاهر الزمن"، مما أَصَحّ عزمَه على أن يبذل كل جهده لنشره والتعريف به[١٧]. ألا يصح بنفس المنطق أن نقول إن الفنان قد أخذ شيئا

من عمره وأضافه إلى عمر الناقد ما دمنا نصرّ على أن نتكلم بلغة الخصم والإضافة؟

ولقد ضبطت الأستاذ الشارونى وهو يتكلم عن الناقد بنبرة أخرى وصوت مختلف، إذ وجدته يقول فى موضع آخر من كتاباته إنه يتجنب كلمة "النقد" مؤثرا عليها لفظ "التذوق الأدبى" أو "القراءة الإيجابية" أو "الدراسة الأدبية" لما كان يعتقده من أن فى الكلمة الأولى شيئا من الاستعلاء على العمل الفنى[١٨]. ليس ذلك فحسب، بل إنه ليقول بعد عدة أسطر: "وبوجه عام فإن الإبداع الفنى والنقد متلازمان، وإن كنت أعتقد أن العمل الفنى الجيد هو الذى يخلق النقد الجيد لأنه لا نقد بلا فن، ولو أن التفاعل... يستمر بين النقاد والأدباء فيؤثّر أحدهما فى الآخر. فالعمل الفنى الجيد يخصّب ذهن الناقد ويجعله يتتلمذ عليه ويتعلم منه بدلا من أن يقف منه موقف الأستاذية". بل إنه ليسارع فيضيف إلى هذا قوله إن "الأدباء الذين يرفضون أن يستمعوا إلا إلى كل متملق مادح لكل حرف كتبوه ليسوا إلا أدباء نرجسيين قد حكموا على أنفسهم بالعقم والدوران فى حلقة مفرغة"[١٩]. أى أنه ليس كل الأدباء نرجسيين، وليس كل النقاد ممن يغذون تلك النرجسية، بل هناك من يقدح ويعيب، إن لم يتعمد القَدْح والعَيْب بالباطل تعمّدًا، لهذا السبب أو ذاك! ليس ذلك فحسب، بل إنه ليروى لنا، فى مقدمة كتابه: "مع الرواية"، حكايته مع أحد القصاصين الذين أغضبهم أن يتناول كتاباتهم بما لا يحبون فخلعه من على عرش النقد

وأبقى له عرش القصة[٢٠] . فأين النرجسية هنا التى أشبعها ناقدنا عند ذلك الأديب؟

وللشارونى بحث عن "القصة فى التراث العربى" يعلن فيه معارضته الصريحة والقاطعة لمن ينفون وجود فن القصة القصيرة فى تراثنا القديم. وحجته فى ذلك أمران: الأول نظرى، وهو أن الأمم جميعا قد عرفت القصة لأن هذا الفن يلبى حاجة إنسانية لا يستطيع البشر العيش بدونه، فلماذا يشذ العرب عن ذلك؟ كما أن القول بانتفاء هذا الفن من تراثنا بشبهة أن القصة القصيرة كما نعرفها اليوم وليدة العصر الحديث، ولم يكن يعرفها القدماء، هو قول يشبه زعم من يزعم أن العرب لم يكن عندهم بيوت ولا ملابس لأن بيوتنا وملابسنا الحالية تختلف عما كان يلبسه ويسكنه أجدادنا . والأمر الثانى الذى يعتمد عليه الشارونى فى الرد على نُفَاة معرفة العرب القدامى للقصة القصيرة هو هذا الكم الهائل الذى ورّثه لنا أجدادنا من الأخبار والحكايات والروايات التى لا تختلف عما كان عليه الفن القصصى لدى الأمم الأخرى فى تلك العصور . أما اختلاف ذلك فنيًّا عما فى أيدينا الآن من القَصَص القصير فأمر طبيعى، وإلا ما كان هناك تطور ولا تجديد . وهو أمر لا يختص به هذا الفن وحده، بل يعم كل شىء فى الوجود . وهو يشير فى هذا السياق إلى ما قاله المستشرق الفرنسى أرنست رينان من أن العقل الساميّ يميل بطبيعته إلى التجريد لا التجسيم، وأن البيئة الصحراوية التى كان يعيش فيها العرب تفتقر إلى المناظر المتنوعة

التى أمدت الغربيين بالمخيلة المبتكرة[٢١]. ولأهمية هذه القضية وحساسيتها أرى أن أتريث أمامها بشىء من التفصيل.

لقد نقل د. أحمد أمين فى كتابه: "فجر الإسلام"[٢٢] عن المستشرق البريطانى ديلاسى أوليرى (De Lacy O'Leary) فى كتابه: "Arabia Before Muhammad" أن العربى ضعيف الخيال جامد العواطف. لكن أوليرى يعقب على ذلك بأن الناظر فى شعر العرب، وإن كان لا يرى فيه أثرا للشعر القصصى أو التمثيلى أو الملاحم الطويلة التى تُشِيد بذِكْر مفاخر الأمة كـ"إلياذة" هوميروس و"شاهنامة" الفردوسى، يلاحظ رغم ذلك براعة الشاعر العربى فى الفخر والحماسة والغزل والوصف والتشبيه والمجاز، وهو مظهر من مظاهر الخيال. كما أن بكاء ذلك الشاعر للأطلال والديار، وذِكْره للأيام والحوادث، ووَصْفه لشعوره ووجدانه، وتصويره لالتياعه وهيامه، كل ذلك دليل على تمتعه بالعواطف الحية. ويردد أحمد حسن الزيات شيئًا قريبا مما نقله أحمد أمين عن أوليرى، وإن اختلفت مسوّغاته، إذ من رأيه أن مزاولة هذا الفن تقتضى الروّية والفكرة، والعرب أَهل بديهة وارتجال، كما تتطلب الإلمام بطبائع الناس، وهم قد شُغِلوا بأنفسهم عن النظر فيمن عداهم، فضلا عن احتياج فن القصة إلى التحليل والتطويل، على حين أنهم أشد الناس اختصارًا للقول، وأقلهم تعمقًا في البحث، مع قلة تعرضهم للأسفار البعيدة، والأخطار الشديدة. ثم إن هذا الفن هو نوع من أنواع النثر، والنثر الفني ظل في حكم

العدم أزمان الجاهلية وصدر الإسلام حتى آخر الدولة الأموية حين وضع ابن المقفع الفارسي مناهج النثر، وفكّر في تدوين شيء من القصص[٢٣].

بَيْدَ أن عددا من كبار النقاد ومؤرخى الأدب عندنا تولّى تفنيد هذه التهمة المتسرعة: ومن هؤلاء الدكاترة زكى مبارك، الذى أكد أن العرب "كجميع الأمم لهم قصص وأحاديث وخرافات وأساطير يقضون بها أوقات الفراغ ويصورون بها عاداتهم وطباعهم وغرائزهم من حيث لا يقصدون"[٢٤]. كما رد عمر الدسوقى باستفاضة فى كتابه: "فى الأدب العربى الحديث"[٢٥] على هذه الفِرْية العنصرية وأدحضها على أساسٍ علميّ وفلسفىّ مبينا أن ما كتبه العرب وما ترجموه من قصصٍ فى القديم والحديث ينبئ بجلاء عما كانوا يتمتعون به من خيال ومهارة فنية فى هذا السبيل. ويذهب أحمد أمين أيضا إلى أنه كانت هناك صلة بين عرب الجاهلية وآداب غيرهم من الأمم كالإغريق والفرس تمثلت فى أنهم أخذوا بعض القَصَص فاحتفظوا به يروونه ويتسامرون به على الحال التى نقلوه عليها دون تبديل، أو صاغوه فى قالب يتفق وذوقهم، علاوة على قصصهم الأصيل الذى لم يأخذوه عن غيرهم مما نجده فى "أيام العرب" وما يسميه بـ"أحاديث الهوى"[٢٦].

ويقول محمود تيمور فى كتابه: "محاضرات فى القصص فى أدب العرب: ماضيه وحاضره"[٢٧]: "سارعنا إلى الإنكار على الأدب العربى أن فيه قصة، وما كان ذلك الإنكار إلا لأننا وضعنا نُصْبَ أعيننا القصةَ

الغربيةَ فى صياغتها الخاصة بها وإطارها المرسوم لها ورجعنا نتخذها المقياس والميزان، وفتشنا عن أمثالها فى أدبنا العربى فإذا هو خِلْوٌ منها أو يكاد. وشَدَّ ما أخطأنا فى هذا الوزن والقياس، فللأدب العربى قَصَصٌ ذو صِبْغةٍ خاصةٍ به وإطارٍ مرسومٍ له. وهو يصور نفسية المجتمع العربى وخلاله فلا يقصّر فى التصوير. وإننا لنشهد فيه ملامحنا وسماتنا وضّاحة، وكأننا لم نفقد فى مجتمعنا العربى حتى اليوم ما يكشف عنه ذلك القَصَص من ملامحَ وسماتٍ على الرغم من تعاقب العصور وتطاول الآماد. وهو، فى جوهره، وثيق الصلة بالوشائج الإنسانية التى هى جوهر القَصَص الفنى، وإنْ تباينت الصياغة واختلف الإطار". ومن الطريف أن تيمور كان يرى عكس هذا الرأى قبلا، إذ كان يزعم أن البيئات الصحراوية ينقصها الخيال وأن ما تركه لنا العرب فى هذا الميدان شىء ضئيل لا قيمة له، وإنْ صنّف هذا التراث رغم ذلك إلى قَصَصٍ عاطفى وقَصَصٍ حربىٍّ وبطولىٍّ وقَصَصٍ علمىٍّ فلسفىٍّ[٢٨].

وفى ذات السياق يبدى محمد مفيد الشوباشى استنكاره من أنه "لا يزال بيننا أناس ينكرون على العرب كل ميزة حضارية وينظرون بعين الاستهانة والازدراء إلى آياتهم الباهرة فى ميادين الأدب والفن والعلم. وقد شملت استهانتهم وزرايتهم، فيما شملتا، القصةَ العربيةَ القديمة! وسَنَدهم فى هذا أن قِصَص العرب كانت إما أخبارا أو حكايات أو شعرا روائيا، فهى لا تشبه القصة الحديثة التى نعرفها بحال، وعلى ذلك لا تستحق أن

تسمى: قِصَصًا"[٢٩]. وبحقٍّ يقرر د. محمد حسين هيكل أن فن القصص قد عرفته جميع الأمم القديمة والحديثة، وأن "القصة"، كما نعرفها اليوم، ليست إلا شكلا من الأشكال التى اتخذها هذا الفن على مدى تاريخه الطويل، وأن هذا الشكل سوف يتطور ولا شك فى المستقبل إلى صور وألوان أخرى. أما بالنسبة إلى الأدب العربى القديم فهو يؤكد حُفُوله بالأعمال القصصية المعبرة عن أوضاعِ العصور التى ظهرت فيها وملامحِها شعرا ونثرا[٣٠].

ويفيض د. محمود ذهنى، على مدى عشرات الصفحات من كتابه: "القصة فى الأدب العربى القديم"، فى مناقشة الدعوى القائلة بافتقار الذهن العربى إلى الخيال وخلو أدبنا القديم من الفن القصصى، مقدما عددا من الأدلة العقلية والنصوصية على تهافت هذه الدعوى: منها مثلا ما ورد فى كتب التاريخ والحديث والتفسير من روايات عن النضر بن الحارث، الذى كان يحارب دعوة الرسول عليه السلام بجلوسه مجلسه صلى الله عليه وسلم بين مشركى قريش وتلاوته عليهم حكايات الأكاسرة وقُوّادهم ورجال دولتهم بغية صرف قلوبهم عن الدين الجديد ومحاولة تخليصهم من تأثير كتابه المعجز. ومنها ورود كلمات "قَصَّ" و"يقُصّ" و"قصة" و"قَصَص" فى لغة العرب وكتاباتهم مما يدل على معرفتهم بهذا اللون من الأدب. ومنها ما يقوله المؤرخون من أنه كان لمعاوية رجال موكَّلون بالكتب التى تتحدث عن أخبار العرب وسياسات الملوك الماضين يقرؤونها عليه

كل ليلة. ومنها امتلاء كتب الأدب العربى بالحكايات والنوادر والقصص التى تدور حول عاداتهم وأحوال معيشتهم ومعاركهم وأساطيرهم، أو حول أخبار العجم وملوكهم وسيرتهم فى رعاياهم، أو حول المغامرات والمكايد التى يحيكها البشر بعضهم لبعض. . .إلخ[٣١]. والواقع أن ما قاله د. ذهنى صحيح مائة فى المائة، فمن يرجع إلى كتب الأدب العربى القديم سوف يهوله المقدار الضخم للقِصَص التى تتضمنها تلك الكتب، وكثير منها يعود إلى العصر الجاهلى أبطالاً وموضوعاتٍ وتواريخ. ومن يُرِدْ أن يتحقق من هذا يمكنه مثلا النظر فى كتاب "قصص العرب" لمحمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى بأجزائه الثلاثة التى تحتوى على مئات من القصص، يخصّ العصرَ الجاهلىَّ منها قدرٌ غير قليل، رغم أن الكتاب لا يتضمن مع ذلك جميع القصص العربية ولا معظمها بل عيّنات منها فحَسْب، كما أنه لا يتعرض للقصص الطويلة بحال، بل يجتزئ بالقصص ذات الحجم الصغير، تلك القصص التى ينطبق على عدد غير قليل منها شرائط القصة القصيرة كما نعرفها الآن. وهذا مجرد مثال ليس إلا.

وعلى أساسٍ مما مر ينبغى أن نقرأ ما كتبه فاروق خورشيد من أن "العلماء مُجْمِعون على أن العرب فى الجاهلية كانت لهم قصص كثيرة ومتعددة، فقد كانوا مشغوفين بالتاريخ والحكايات التى تدور حول أجدادهم وملوكهم وفرسانهم وشعرائهم. وكتاب "الأغانى" لأبى الفرج الأصفهانى يكاد يكون ذخيرة كاملة من القَصَص الذى تتناقله الناس عن

شعرائهم ومجالسهم وملوكهم. . . وليس كتاب "الأغانى" هو المرجع الوحيد فى هذا، بل إن المكتبة العربية غنية بأمثال "الأمالى" و"صبح الأعشى" و"العِقْد الفريد" و"الشعر والشعراء" وكتب التراجم والطبقات بما لا يدع مجالا للشك فى أن الفن القصصى قد تناول الحياة الجاهلية فى كل مظاهرها، إلا أن الدارسين المُحْدَثين رفضوا بكل بساطة أن يعتبروا هذه القصص فنا نثريا مميزا له أصوله الجاهلية، واعتمدوا فى هذا على أن كل هذه الكتب إنما دُوِّنتْ فى العصر العباسى الذى يبعد بعدا زمنيا كبيرا عن العصر الجاهلى". ويمضى فاروق خورشيد مبينا أن الذين قاموا بتدوين أخبار الجاهليين فى العصر العباسى قد اعتمدوا، إلى جانب الرواية والحفظ، على ما خلفته الجاهلية من كتابات ومدوَّنات، إذ كان التدوين والكِتَاب معروفين عند الجاهليين، "فقد يكون من المعقول" كما يقول "أن ينقل الراوى قصيدة شعر، أما أحداث تاريخ وحكاية حياة فهذه تحتاج إلى تدوين فى نقلها"[٣٢]. بل إنه ليرى أن "الفن الجاهلى الأول كان هو القصة والرواية، أما ما عدا هذا من صُوَرٍ كالخطابة والسجع فلا تعدو أن تكون استجابة لحاجة مؤقتة من حاجات الحياة، ودَرْسُها أقرب إلى دَرْس اللغة منه إلى دَرْس الأدب"[٣٣]. ومن كلام خورشيد هذا نخرج بأن عرب الجاهلية لم يكونوا يعتمدون فى حفظ قصصهم على الذاكرة فقط، بل على الكتابة أيضا فى المقام الأول.

فإذا جئنا إلى الدكتور شوقى ضيف وما أثبته فى كتاب "العصر الجاهلى" فى هذا الصدد ألفيناه يؤكد أن عرب الجاهلية "كانوا يشغفون بالقصص شغفا شديدا، وساعدهم على هذا أوقات فراغهم الواسعة فى الصحراء، فكانوا حين يُرْخِى الليلُ سدولَه يجتمعون للسمر، وما إن يبدأ أحدهم فى مضرب من مضارب خيامهم بقوله: "كان وكان" حتى يرهف الجميع أسماعهم إليه، وقد يشترك بعضهم معه فى الحديث. وشباب الحى وشيوخه ونساؤه وفتياته المخدَّرات وراء الأخبية، كل هؤلاء يتابعون الحديث فى شوق ولهفة". بَيْدَ أنه يستمر قائلا إنهم لم يكونوا يدونون قَصَصهم، بل يتناقلونه شفاها، إلى أن تم تدوينه فى العصر العباسى، ومن ثم لم يصلنا كما كان الجاهليون يروونه. وهذا نص كلامه فى النقطة الأخيرة: "ليس بين أيدينا شىء من أصول هذا القصص الذى كان يدور بينهم، غير أن اللغويين والرواة فى العصر العباسى دوّنوا لنا ما انتهى إليهم منه. وطبيعى أن تتغير وتتحرّف أصوله فى أثناء هذه الرحلة الطويلة التى قطعتها من العصر الجاهلى إلى القرن الثانى الهجرى، وإن كان من الحق أنها ظلت تحتفظ بكثير من سمات القصص القديم وظلت تنبض بروحه وحيويته"[٣٤]. فعندنا إذن من يقول إن الجاهليين كانوا يدونون تاريخهم وقصصهم كتابة، ومن يقول إنهم لم يكونوا يصنعون شيئا من ذلك. وصاحب هذا الرأى الأخير، وهو الدكتور شوقى ضيف، لا يكتفى بذلك بل يردّ ما جاء عن هشام بن محمد الكلبى من أنه رأى فى بِيَع الحيرة بعض

مدوَّناتٍ استخرج منها تاريخ العرب، لأنه متهم فى كثير مما يرويه على حد تعبيره. وهذا، فى الواقع، لا يُعَدّ دليلا كافيا، إذ حتى لو كان هذا الاتهام صحيحا فليس معناه أنه كان يكذب فى كل شىء ولا يقول الصدق أبدا، وبخاصة أن ما قاله عن مدوَّنات الحيرة لا يدخل فى باب الخرافات التى لا يقبلها العقل، فقد كان من العرب من يكتب حسبما هو معروف لنا جميعا، وبالذات فى مملكة الحيرة التى كانت تتبع إمبراطورية الفُرْس أصحاب الكتابة والسجلات والدواوين.

وثمة خبر كذلك أورده المسعودى فى "مروج الذهب" عن معاوية يدل على أنه كان هناك منذ خلافته على الأقل تدوينٌ كتابىٌّ لما كان الجاهليون يروونه من قصص وحكايات وأسمار، وأن هذا التدوين من ثَمَّ لم ينتظر حتى مجىء العصر العباسى كما يقول د. شوقى ضيف. وهذا هو النص المذكور، وقد ورد فى سياق كلام المسعودى عن المنهج الذى كان معاوية يتبعه فى إنفاق ساعات يومه نهارا وليلا، وهو خاص بسماع العاهل الأموى أخبار العرب وأيامها فى الجاهلية: "ويستمر إلى ثلث الليل في أخبار العرب وأيامها والعجم وملوكها وسياستها لرعيتها وسِيَر ملوك الأمم وحروبها ومكايدها وسياستها لرعيتها، وغير ذلك من أخبار الأمم السالفة، ثم تأتيه الطُّرَفُ الغريبة من عند نسائه من الحلوى وغيرها من المآكل اللطيفة، ثم يدخل فينام ثلث الليل، ثم يقوم فيقعد فيحضر الدفاتر فيها سير الملوك وأخبارها والحروب والمكايد، فيقرأ ذلك عليه غلمان له

مرتَّبون، وقد وُكِّلوا بحفظها وقراءتها، فتمرّ بسَمْعه كلَّ ليلة جُمَلٌ من الأخبار والسير والآثار وأنواع السياسات، ثم يخرج فيصلي الصبح، ثم يعود فيفعل ما وصفنا في كل يوم". ولدينا أيضا كتاب "أخبار عَبيد بن شَرِيّة الجُرْهُمِيّ فى أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها"، الذى سجل فيه مؤلفُه ما كان يقع بينه وبين معاوية بن أبى سفيان من حوارات تاريخية. وكان معاوية قد استقدمه ليستمع منه إلى أخبار ملوك اليمن. ويذكر ابن النديم أن عَبيدًا وَفَد على معاوية فسأله عن الأخبار المتقدمة وملوك العرب والعجم وسبب تبلبل الألسنة وأَمْر افتراق الناس في البلاد، وكان قد استحضره من صنعاء اليمن، فأجابه إلى ما سأل، فأمر معاوية أن يدوَّن ذلك ويُنْسَب إلى عبيد. وهو الكتاب الذى يؤكد المسعودى أن صاحبه هو الوحيد الذى صح وفوده على معاوية من رواة أخبار الجاهلية. قال: "ولم يصحّ عند كثير من الأخباريين من أخبار من وَفَد على معاوية من أهل الدراية بأخبار الماضين وسِيَر الغابرين العرب وغيرهم من المتقدمين فيها إلا خبر عَبيد بن شَرِيّة وإخباره إياه عما سلف من الأيام وما كان فيها من الكوائن والحوادث وتشعُّب الأنساب. وكتاب عَبيد بن شَرِيّة متداوَل في أيدي الناس مشهور". نخلص من ذلك كله إلى أن الفن القصصى طويله وقصيره كان معروفا لدى العرب منذ وقتٍ جِدّ مبكِّر، وهو ما يتسق مع وجهة نظر الأستاذ الشارونى.

هذا، وفى كتابات الأستاذ الشارونى بعض الهَنَات التى سأورد هنا بعضها مُتْبِعًا إياها بتصويبها بين قوسين، وإن كانت هذه الهَنَات، فيما لاحظت، قليلة لا تحتل الواجهة ولا تشغل مساحة كبيرة عنده: منها مثلا قوله: "ومن عادتى ألا أكتب قصة إلا بعد أن يقرؤها (يقرأها) صديق أو أكثر"[٣٥]، "تلك هى المحاولة لأن يكون النقد أقرب إلى الإبداع الفنى بحيث تضيق المسافة بينهما حتى تنتهيان (تنتهيا) إلى عملية واحدة"[٣٦]، "وحكايته ليست إلا محاولته الدائبة على التحرر (للتحرر) من كل قيد أو التزام"[٣٧]، "وتحتفظ مكتبتى بعدد لا بأس به من هذه المؤلفات، وعليها هذه الإهداءات وتوقيعات أصحابها الكرماء، و(؟)التى يحزننى فقد أحدها"[٣٨]، "أهداها حظها الحسن بالزوج (الزوج) العصرى"[٣٩]، "أوّل (أُولَى) هذه الشخصيات. . ."[٤٠]. وهناك تركيب شاع فى الأسلوب الحديث ويتكرر لدى الشارونى كثيرا، وهو التركيب الذى يجرى على هذا المنوال: "على رغم كذا وكذا إلا أن. . ." أو ذاك: "وهذا الموضوع، وإن كان كذا وكذا، إلا أنه. . ." بإيراد أداة الاستثناء حيث لا يوجد استثناء لأنه لا يوجد مستثنًى منه أصلا. وبالمناسبة فليس لدىّ من قراءاتى الأولى ليوسف الشارونى فى السبعينات من القرن الفائت أىّ انطباع بضعف لغته، وإلا ما نسيت ذلك، إذ إننى فى تلك الفترة كنت مهتما أشد الاهتمام بمثل تلك الهَنَات وأسارع إلى إدانة صاحبها دون التساؤل عما إذا كان لها وجه من الصحة أو القبول. إنه ليس كيوسف إدريس أو جمال الغيطانى أو

يوسف القعيد مثلا الذين توجد عندهم أخطاء لغوية واضحة، وإن ظهر فى كتاباتهم فيما بَعْدُ أثرُ التصحيح الذى يقوم به المراجعون اللغويون. ولهذا فإنى، رغم قلة تلك الهنات اللغوية عند ناقدنا، أستغرب وجودها فى كتاباته أصلا. وهو بدوره يهتم بالصحة اللغوية فى نقده، ومثالاً على ذلك نأخذ قوله فى ختام تحليله لرواية "البحث عن بندقية" لعبد الستار خليف، تلك الرواية التى أعجبه ما فيها من جهد وموهبة، لكنه لم يشأ السكوت على ما فيها من "الأخطاء اللغوية الكثيرة التى لا ينبغى أن تكون"، وهذا نص عبارته[٤١]. كما أن لغته محكمة الأسر ليس فيها هلهلةٌ ولا عثكلةٌ ولا التواءٌ ولا ركاكةٌ، ولا زوائدُ أو نُقُوصٌ، ولا تقديمٌ أو تأخيرٌ اعتباطىٌّ، إلى جانب البساطة والسهولة والسلاسة التى تُغَشّى أسلوبَه.

الهوامش:

(١) ط. مكتبة الأسرة/ ٢٠٠٢م/ ١٠.

(٢) يوسف الشارونى/ الرواية المصرية المعاصرة/ كتاب الهلال/ العدد ٢٦٨/ إبريل ١٩٧٣م/ ١٦٨.

(٣) مع الرواية/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٩٤م/ ١٠.

(٤) يوسف الشارونى/ مع القصة القصيرة/ الهيئة المصرية الهامة للكتاب/ ١٩٨٥م/ ٥- ٦.

(٥) مع الرواية/ ٨.

(٦) مع الرواية/ ١٣، ونماذج من الرواية المصرية/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٧٧م/ ١٦.

(٧) مع الرواية/ ١٠، ونماذج من الرواية المصرية/ ١٣.

(٨) مع الرواية/ ١٢، ونماذج من الرواية المصرية/ ١٥.

(٩) انظر كتابه: "الخيال العلمى فى الأدب العربى"/ مكتبة الأسرة/ ٢٠٠٢م/ ٩- ١٠.

(١٠) مع الرواية/ ٢٤، ونماذج من الرواية المصرية/ ٢٥- ٢٦.

(١١) مع الرواية/ ١٤- ١٥، ونماذج من الرواية المصرية/ ١٦- ١٧.

(١٢) انظر مثلا كتابه: "القصة تطورا وتمردا/ مركز الحضارة العربية/ القاهرة/ ٨٣- ٢٠٣ حيث يتناول الموضوعين الأخيرين، وكذلك كتابه: "الخيال العلمى فى الأدب العربى حتى نهاية القرن العشرين" حيث يخصصه كله لمعالجة القصص الخيالى العلمى.

(١٣) انظر كتابيه: "مع الرواية"/ ٢٢- ٢٣، و"نماذج من الرواية المصرية"/ ٢٤- ٢٥.

(١٤) يوسف الشارونى/ مع القصة القصيرة/ ٣.

(١٥) ص ٦ من المرجع السابق.

(١٦) ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٩٤م/ ٤.

(١٧) ط. مكتبة الأسرة/ ٢٠٠٢م/ ١٠.

(١٨) يوسف الشارونى/ مع الرواية/ ٤.

(١٩) ص ٩ من المرجع السابق.

(٢٠) مع الرواية/ ١٠، ونماذج من الرواية المصرية/ ١٣.

(٢١) انظر كتابه: "القصة تطورا وتمردا"/ ٤٨ وما بعدها.

(٢٢) ط١٢/ مكتبة النهضة المصرية/ ١٩٧٨م/ ٣٦.

(٢٣) أحمد حسن الزيات/ تاريخ الأدب العربى/ ٣١، ٣٩٣.

(٢٤) د. زكى مبارك/ النثر الفنى فى القرن الرابع/ دار الكتب المصرية/ ١٩٣٤م/ ١/ ١٩٧.

(٢٥) مطبعة الرسالة/ ١٩٤٨م/ ٣٣١- ٣٤٧.

(٢٦) انظر د. أحمد أمين/ فجر الإسلام/ ٦٦- ٦٨.

(٢٧) معهد الدراسات العربية العالية/ القاهرة/ ١٩٥٨م/ ٢٦.

(٢٨) انظر محمود تيمور/ نشوء القصة وتطورها/ المجلة الجديدة/ سبتمبر ١٩٣٦م/ ٥٢، ٥٤- ٥٦، ٦١، ومقدمته لمجموعة "الشيخ سيد العبيط"/ المطبعة السلفية/ القاهرة/ ١٩٢٦م/ ٤١.

(٢٩) محمد مفيد الشوباشى/ القصة العربية القديمة/ سلسلة "المكتبة الثقافية"/ إبريل ١٩٦٤م/ ٣.

(٣٠) انظر د. محمد حسين هيكل/ ثورة الأدب/ ط٣/ مكتبة النهضة المصرية/ ١٩٦٥م/ ٦٧- ٧٣. وانظر كذلك مقاله: "رأى فى القصة العربية"/ الهلال/ أغسطس ١٩٤٨م/ ١١٦.

(٣١) انظر كتابه: "القصة فى الأدب العربى القديم"/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٧٣م/ ٥٣- ١٤٤.

(٣٢) فاروق خورشيد/ فى الرواية العربية/ ط٣/ دار الشروق/ ١٤٠٣هـ- ١٩٨٢م/ ٢٧- ٢٨.

(٣٣) المرجع السابق/ ٧٤.

(٣٤) العصر الجاهلى/ ط٧/ دار المعارف/ ١٩٧٦م/ ٣٩٩.

(٣٥) مع الرواية/ ٨.

(٣٦) نفس المرجع والصفحة.

(٣٧) السابق/ ١٦٦.

(٣٨) السابق/ ٣٦. وهذه الواو لا موضع لها من الإعراب هنا، فهى ليست قَسَمِية لأنه ليس عندنا قسم ولا مُقْسَم به من ثَمّ، ولا استئنافية لأن الجملة لم تتوقف قبلها حتى نقول إن الجملة التالية استؤنفت بها، ولا عطفيّة لأنه ليس عندنا معطوف ومعطوف عليه، بل موصوف وصفته، ولا يمكن بطبيعة الأمر أن نعطف الصفة على موصوفها، ولا حاليّة لأنه لم تعقبها جملة تصف حال أحد أو شىء فى الجملة التى قبلها، ولا للمعيّة لأنه ليس عندنا مثل قولنا: "سرتُ والنيلَ، وعدتُ والمغربَ، أو انجح وأعطيَك جائزة. . ." . ولهذا كان ينبغى أن تُحْذَف هذه الواو ويعاد بناء الجملة بطريقة لا تحوج الكاتب إلى البحث عن رابط يربط النعت بنعته مما لا تقبله العربية، كأن نقول مثلا: "وتحتفظ مكتبتى بعدد لا بأس به من

هذه المؤلفات التى يحزننى فقد أحدها لأن عليها إهداءات وتوقيعات من أصحابها الكرماء" أو "وتحتفظ مكتبتى بعدد لا بأس به من المؤلفات التى عليها هذه الإهداءات والتوقيعات من أصحابها الكرماء والتى يحزننى فقد أحدها". وبالمناسبة فمثل هذه الملاحظة ليست مقصورة على لغتنا، إذ أذكر أنى قرأت انتقادا لها وتحذيرا من الوقوع فيها فى بعض كتب الآجرومية الإنجليزية، إذ يكتب بعض الإنجليز هكذا: "...and who" مثلا رغم أنه ليس هناك قبل "who" إلا الاسم الذى يصفه.

(٣٩) مع القصة القصيرة/ ٢٣١.

(٤٠) رحلتى مع الرواية/ دار المعارف/ ١٩٨٦م/ ١٣٣.

(٤١) مع الرواية/ ٢٢٢.

من أعلام النثر الحديث:

١- رفاعة رافع الطهطاوى

وُلِد رفاعة رافع الطهطاوى عام ١٨٠١م فى طهطا، وتلقى تعليمه الأول فيها، ثم انتقل إلى القاهرة وسِنُّه ستة عشر عاما ليلتحق بالأزهر الشريف حيث ظل يدرس خمس سنوات أصبح بعدها من مشايخه. وفى عام ١٨٢٦م أوفد محمد على بعثة علمية كبيرة إلى باريس وعُيّن رفاعة، بناء على اقتراح أستاذه السابق الشيخ حسن العطار، إماما وواعظا لهذه البعثة. وهناك درس مع رفاقه اللغة الفرنسية والمنطق والتاريخ والحساب والهندسة وغير ذلك من العلوم. وكان، رحمه الله، يبذل قُصَارَى جهده فى الدرس ويسهر الليالى غير عابئ بما يسببه هذا لعينيه من إرهاق وأذى، كما كان على صلة ببعض المستشرقين الفرنسيين. وكانت حصيلة جهوده فى باريس طوال السنوات الخمس التى قضاها هناك هى ترجمته اثنتى عشرة رسالة فى مختلف العلوم كالجغرافيا والمعادن والتاريخ والأخلاق والهندسة والفلك والسياسة والطب وغيرها، فضلا عن تأليفه كتاب "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز"، الذى سجل فيه أهم ما شاهده وسمعه وعمله وفكر فيه منذ أن تحركت البعثة من القاهرة إلى أن اجتاز أفرادها الامتحان النهائى وعادوا إلى أرض الوطن.

وبعد رجوعه إلى مصر شرع رفاعة يترجم ويراجع ما يترجمه غيره من الكتب التى كانت تحتاجها النهضة العلمية المصرية، فى الوقت الذى يقوم أيضا بالتدريس فى مدرسة الطب أو مدرسة الطوبجية (أى المدفعية) أو مدرسة التاريخ والجغرافية، أو فى مدرسة الألسن، وهى المدرسة التى اقترح الطهطاوى إنشاءها وأصبح مديرا لها. وكانت نتيجة ذلك كله ترجمة مئات الكتب فى مختلف العلوم والفنون. كذلك أُسْنِد إليه تنظيم صحيفة "الوقائع المصرية" من جديد. وفى عهده نالت العربية فى تلك الصحيفة الاهتمام اللائق بها، وكانت قبلا تحتل المرتبة الثانية بعد التركية، كما اتسع صدر "الوقائع" للمقالات الأدبية والعلمية بعد أن كانت مقصورة على الأخبار الرسمية.

وفى عهد عباس الأول حفيد محمد على باشا أُغْلِقَتْ مدرسة الألسن مع كثير من المدارس الأخرى، وأُرْسِل رفاعة إلى السودان مع بعض زملائه لتأسيس مدرسة هناك. ورغم ما كان يشعر به فى تلك البلاد من مرارة وحزن لفراق أسرته وعدم مواتاة الظروف لأداء مهمته التى أُرْسِل من أجلها وإحساسه فى ذات الوقت أن هذه المهمة ليست هى السبب الحقيقى لإرساله إلى القطر الشقيق، بل الرغبة فى التخلص من وجوده بمصر، فإنه قد بذل ما استطاع من جهد حتى أنشئت المدرسة المطلوبة وتخرج عليه منها بعض الطلاب، بالإضافة إلى ترجمته رواية سياسية

أخلاقية كتبها قسيس فرنسى يُدْعَى فنلون بعنوان "مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك".

ولما مات عباس وخَلَفه سعيد عاد رفاعة إلى مصر وتقلد بعض المناصب العلمية والإدارية المشابهة لما كان قد تولاه من قبل. وفى عهد إسماعيل اتجهت النية إلى فتح مدرسة للبنات، لكن هذا الأمر أخذ وقتا لأن الرأى العام كان يعارض بقوةٍ تعليم الفتيات، إلى أن افتُتِحَت فعلا أول مدرسة نسائية سنة ١٨٧٣م بعد أن مهد رفاعة السبيل إلى ذلك بإصدار كتاب "المرشد الأمين لتربية البنات والبنين"، الذى دافع فيه عن حق المرأة فى التعليم وأكد أنها لا تقل ذكاءً ولا استعدادًا لممارسة كثير من الأعمال عن الرجل.

كذلك اشتغل رفاعة فى عهد إسماعيل محررا بمجلة "روضة المدارس"، التى أنشأها آنذاك على مبارك والتى كان يكتب فيها أيضا جماعة من كبار الكتاب والأدباء، مثل عبد الله فكرى والشيخ حسين المرصفى ومحمود الفلكى ومحمد قدرى وصالح مجدى والشيخ حمزة فتح الله. وإلى جانب هذا ألف الطهطاوى عدة كتب هامة أحدها عن تاريخ مصر القديم بعنوان "أنوار توفيق الجليل فى أخبار مصر وتوثيق بنى إسماعيل"، والثانى فى سيرة المصطفى عليه السلام بعنوان "نهاية الإيجاز فى سيرة ساكن الحجاز"، والثالث باسم "مباهج الألباب المصرية فى مناهج الآداب العصرية"، والرابع فى تبسيط النحو والصرف وعرضهما

بطريقة عصرية، وعنوانه: "التحفة المكتبية لتقريب اللغة العربية"، علاوة على تعريب رواية القس فنلون المارّ ذكرها، و"تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" و"المرشد الأمين لتربية البنات والبنين" اللذين أشرنا إليهما آنفا، وكذلك أشعاره الكثيرة التى جُمِعَتْ بعد ذلك فى ديوان. . .إلخ. ومات رفاعة بعد حياة حافلة سنة ١٨٧٣م.

وكان أبوه قد مات وهو لا يزال طفلا فربته أمه وأنفقت على تعليمه. وكان فى شبابه فقيرا حتى إنه، وهو طالب بالأزهر، كان يعطى دروسا خصوصية لأولاد بعض الكبراء للاستعانة بما تُدِرّه عليه فى نفقات معيشته، لكنه عند مغادرته الدنيا كان له من الأطيان ألف وستمائة فدان: بعضها هبة من حكام مصر، وبعضها اشتراه بنفسه، علاوة على العقارات وغيرها. وكان ينتمى من جهة أبيه إلى الحسين بن على، ومن جهة أمه إلى الأنصار الخزرجيين، كما كان بين أخواله عدد من العلماء والصالحين.

ويُعَدّ رفاعة رائد النهضة العربية الحديثة، إذ له عدد من الإنجازات الثقافية والأدبية لم يسبقه إليه سابق: فهو مثلا أول من كتب عن فرنسا بل أول من كتب عن بلد غربى من أدباء العرب ومفكريهم فى العصر الحديث، على الأقل: من بين مشاهيرهم. لقد عرّف المصريين والعرب بما خبره فى بلاد الفرنسيين من العادات والتقاليد والإدارة والسياسة والثقافة والفنون وسائر مظاهر الحضارة. وهو، فى هذا التعريف، لم يكن بارد القلم يصف

ما شاهده فحسب، بل أراد أن يشعل هذه النار المقدسة التى لا تَذَر مِنْ وَضْعٍ من أوضاع التخلف إلا أرادت أن تجعله رمادا وتطيره فى الهواء ليفسح الأرض للتقدم والحضارة. إن الرجل لم يكد يترك شيئا رآه أو سمعه إلا وسجله تفصيلا، وبعينٍ يَقْظَى وعقلٍ واعٍ وقلبٍ يغار على أمته وحاضرها ومستقبلها. وهو، فى كل ذلك، يقارن بين ما عندنا وعندهم ويحكم لهم أو لنا دون تعصب لأى من الطرفين أو عليه، بل فى عدل وثقة إلى حد بعيد، يساعده فى هذا ذكاؤه الشديد وإخلاصه العميق وثقافته العربية الإسلامية الراسخة وحبه لوطنه وأمته وعقله المتفتح وعينه اللاقطة وأذنه المرهفة وقلمه السيال وطاقته العجيبة فى العمل والسهر.

إنه يصف الشوارع ونظافتها وما فيها من أشجار وأنوار، فلا يفوته مثلا أن يقف عند العربات التى ترشها فى أوقات الحر فى أسرع وقت ممكن وبأقل جهد وتكلفة. وعربة رش الشوارع بالنسبة لنا الآن هى من الأمور العادية التى لا تثير عندنا أدنى دهشة، أما بالنسبة لرفاعة فقد كانت شيئا باهرا: "فإن أهل باريس مثلا سهلٌ عندهم رشّ ميدان متسع من الأرض وقت الحر، فإنهم يصنعون دَنًا عظيما ذا عجلات ويُمَشّون العجلة بالخيل. ولهذا الدَّنّ عدة بزابيز مصنوعة بالهندسة تدفع الماء بقوة عظيمة وعزم سريع، فلا تزال ماشية والبزابيز مفتوحة حتى ترش قطعة عظيمة فى نحو ربع ساعة لا يمكن رشها بجملة رجال فى أبلغ من ساعة، ولهم غير ذلك من الحيل. فمصرنا أولى بهذا لغلبة حرها"[١].

كما يدخل البيوت ويعطينا صورة مفصلة لها، واصفا الأرضيات والجدران والسقوف والطلاء الذى تُطْلَى به، والستائر التى تعلَّق على النوافذ، والسجاجيد والأبسطة المفروشة فى الغرف، والصور والتحف التى تزين الحوائط، والكتب الموجودة على الأرفف، ودَوْر ربة البيت فى المنزل. وهو لا يكتفى بوصف المنازل العادية، بل يصف أيضا، وبنفس التفصيل، بيوت عِلْية القوم والقصور الملكية، مبرزا أثناء ذلك اهتمام القوم بالنظافة، التى من الواضح أن بلادنا كانت تفتقر إليها حسبما يظهر من كلامه بين الحين والحين[٢]. ولا ينسى رفاعة أن يخصص فصلا كاملا لطعام أهل باريس وشرابهم وعاداتهم فى ذلك، كما لا يفوته الحديث عن متنزَّهاتها ومسارحها مترّيثًا عندها بالشرح والتوضيح، إذ لم يكن للمصريين ولا للعرب بها عهد[٣].

وبالمثل يقف عند المؤسسات العلمية والثقافية من الأكاديميات والمدارس ودُور الكتب والمراصد الفلكية والصحف والتقاويم[٤]، وكذلك الناحية الصحية والطبية التى أفاض القول أيضا فيها ثم ختمها بإيراد نُبَذٍ مهمةٍ من قانون الصحة لتكون فى خدمة أهل بلده. وهى عبارة عن وصايا ينبغى مراعاتها لتجنب الأمراض، وأخرى يتّبعها الإنسان حين الإصابة بهذا المرض أو ذاك كالزكام والتسمم والسكتة وداء الكلب والجدرى والغيبوبة... إلخ[٥]. وكما ترجم رفاعة هذه النُّبَذ الطبية ترجم أيضا مواد الدستور الفرنسى الذى ينظم العلاقة بين الأمة وحكامها،

ويرسى أصول الحرية والتقدم السياسى والإدارى والفكرى، ويبين للمواطنين واجباتهم وحقوقهم. وقد أراد بهذا العمل إطلاع أمته على الفرق بين أوضاعها السياسية وبين نظيرتها لدى الأمم المتقدمة التى يجب علينا أن نعمل بكل طاقتنا للحاق بها إن أردنا أن يكون لنا مكان كريم تحت الشمس. كما فصَّل القول فى شرح النظام السياسى الذى يُحْكَم الفرنسيون بمقتضاه وأركان ذلك النظام من ملك وأحزاب ونواب ووزراء[٦].

وقد خصص فى أوائل الكتاب فصلا ذكر فيه العلوم التى تنقص مصر ويهتم بها الأوربيون اهتماما بالغا لأنها أساس عظيم من أسس التقدم والقوة الرفاهية، وهى الرياضيات والجغرافيا والتاريخ والرسم والسياسة والعلوم العسكرية والاقتصاد والميكانيكا وهندسة الرى والطب والزراعة والترجمة وغير ذلك[٧]، مما أصبح يدرسه الطلاب العرب الآن، وإن كنا لا نزال متخلفين كثيرا عن أوروبا وأمريكا لما يعيبنا من كسل وقلة ثقة بالنفس وافتقار إلى التنظيم والتدقيق والإتقان والمبادرة الخلاقة التى تقتحم المجهول وتتوصل إلى الاكتشافات والاختراعات. . .إلخ.

إن رفاعة، حينما ذهب إلى بلاد الفرنسيس، قد وضع نُصْبَ عينيه منذ أول لحظة أن ينقل إلى بنى قومه صورة لما عند هؤلاء الناس ليكون ذلك دافعا للأمة إلى الإفاقة من الغفلة التى هى فيها والاجتهاد فى اللحاق بركبهم واستعادة أمجاد الماضى العظيم[٨]. لقد ذهب الرجل مع البعثة

العلمية إلى باريس للوعظ وإمامة الصلاة، إلا أنه لم يكتف بأداء هذه المهمة على جلالها . لقد كان نافخ بوق النهضة والرائد الأول فى سلسلة المصلحين العرب فى العصر الحديث.

كذلك فرفاعة هو أول عربى ألف كتابا فى التربية الوطنية هو كتاب "المرشد الأمين لتربية البنات والبنين"، الذى تحدث فيه عن مفهوم الوطن والوطنية، وكان مفهوما جديدا فى ذلك الوقت. ولا شك أن سفر رفاعة إلى فرنسا واطّلاعه على الفكر السياسى الحديث هو السبب الرئيسى فى اتجاهه هذا . ويمكن أن نضيف إليه الاكتشافات الأثرية التى بدأت مع الحملة الفرنسية وأزاحت كثيرا من الأستار عن تاريخ مصر القديم وحضارتها الفرعونية، مما بعث الفخار فى نفوس المصريين، وكذلك جهود محمد على من أجل إنشاء دولة قوية عصرية فى مصر. ونحن مع رفاعة فى وجوب الدعوة لحب الوطن وبذل الجهود الصادقة لترقيته وتبويئه مكانا عاليا فى العالمين وقيام المواطنين بواجباتهم نحوه فى السلم والحرب وتعاونهم كالبنيان المرصوص فى هذا السبيل. ذلك أن عزة المواطن الحقيقية إنما تنبع أولاً من عزة وطنه والأمة التى ينتمى إليها .

ومن واجبات المواطن عند رفاعة أن يفدى وطنه بكل ما يملك ويدفع عنه كل معتد أثيم مثلما يصنع مع فلذات أكباده، وأن يحترم القانون ويتمسك دائما بالفضيلة والشرف، وأن يحب لإخوانه فى الوطن ما يحبه لنفسه فيجتهد فى تحقيق مصالحهم ما وَسِعَه ذلك. وفى مقابل هذه

الواجبات هناك حقوق له على الوطن فلا يُعْتَدَى على حريته، بل تُحْتَرَم حقوقه المدنية التى كان الملوك قديما لا يبالون بها فيفعلون بالمواطن ما يشاؤون دون أى تعقيب أو تثريب[٩] .

كذلك أفاض رفاعة فى الكلام عن التربية والتعليم والتمدن، مبينا أن التربية تشمل الجسم والصحة والعقل والأخلاق والدين جميعا ، وأن التعليم أوسع مما كان يُظَنّ قبلا، إذ يضم، إلى جانب علوم الدين، الفنون والصنائع المختلفة والعلوم الطبيعية[١٠]، وأن للمنزل، كما للمدرسة، دورا فى ذلك، وأن الكتاب خير صديق، وأنه لا مدنية ولا تقدم دون السعى وراء العلم والتنافس فيه وفى وسائل تحصيله ونشره، وأنه لا بد من العلم من أجل الدنيا والآخرة معا . كذلك اهتم رفاعة بتربية أبناء الملوك والسلاطين فأوجب ألا يتولى تعليمَهم إلا من تخلق بالأخلاق الكريمة وعرف آداب الملوك وعِلْم تهذيب الأخلاق والسلوك، وأن يُلَقَّنوا علوم الإدارة والسياسة والرئاسة ليُحْسِنوا تدبير الحكم حين يتولَّوْن زمامه، علاوة على تعليمهم ما يتعلمه أبناء المواطنين العاديين[١١] .

وفى ذلك الكتاب أيضا يتحدث الطهطاوى عن الإنسان وما يتميز به عن الحيوان وسائر المخلوقات من عقل، تلك النعمة الإلهية التى استطاع البشر بها أن يعوّضوا ما تتمتع به الوحوش من البطش، والطيور من التحليق، والأسماك من الغوص فى الماء . . .إلخ، والتى كفلت لهم السيادة على الطبيعة حَيِّها وجامِدها وهيّأتهم للتمدن وعمارة الأرض على

اختلاف أجناسهم وألوانهم وغير ذلك من العوارض التى تعرض لهم بسبب ظروف البيئة والمناخ ولا دخل لها فى جوهر إنسانيتهم، إذ جميع البشر من هذه الناحية شىء واحد، وإنما يختلف هذا الإنسان عن ذاك فى الكسل أو النشاط وما أشبه[١٢]. وهنا يحمل رفاعة على بعض المتصوفين وإخلادهم للتعطل واعتمادهم على الآخرين فى طعامهم وشرابهم وأمور معاشهم، داعيا إلى نفض الخمول ونبذ التواكل وإلى ضرورة الأخذ بالأسباب[١٣].

ومما عالجه فى هذا الكتاب كذلك موضوع الرجل والمرأة وكيف أن كلا منهما يكمل الآخر ويشبهه فى كل شىء تقريبا، إذ لا فرق بينهما فى تركيب الجسم أو فى الاستعداد الفطرى للتعلم والتمدن إلا فى أضيق الحدود مما استتبع أن ينفرد كلاهما ببعض الميزات التى لا تتوفر لرفيقه: ففى المرأة مثلا لينٌ وحياءٌ وصبرٌ على الآلام أكثر مما فى الرجل، كما أنها تبلغ الحُلُم أسرع منه، وغيرتها أعنف. أما الرجال فأكثر جراءة، وفيهم خشونة ومقدرة على حمل الأثقال واستعداد للرئاسة[١٤]. وبالنسبة إلى العلم فكل من الجنسين مهيأ لولوج ميدانه، لا يتميز الرجل عن المرأة فى شىء من ذلك. ولهذا يطالب الطهطاوى بضرورة تعليم البنات كالأولاد سواء بسواء، مؤكدا أن السبب فيما كان المجتمع يأخذ به المرأة من حرمانها من تعلم القراءة والكتابة هو الحَمِيّة الجاهلية التى ترى أن تعليم البنت يفسد دينها وأخلاقها، مع أنه فى الواقع يرقّيها ويزيد نصيبها من الدين والخلق

الكريم ولطف الطبع ورقة النفس وتهذيب السلوك، ويسعدها فى زواجها ويقربها من التفاهم مع شريك حياتها ويساعدها على حسن تربية أبنائها[١٥].

عملٌ واحدٌ عند رفاعة يفترق فيه الرجال عن النساء هو المُلْك والقضاء، فلا يحق للمرأة، حسبما تقضى الشريعة، أن تتولى من ذلك شيئًا. أما بالنسبة للحالات التى تولت فيها المرأة مقاليد الحكم مثل بلقيس وسميراميس والزبّاء وكليوباترا وشجرة الدر وإليزابث (فى إنجلترا) وكاترين (فى روسيا) وماري تريز (فى فرنسا) وغيرهن فذلك أمر شاذ لا يُعَوَّل عليه. وهو يرى أن للنساء مع ذلك سلطانا على الرجال عظيما هو سلطان الدلال بما أودع الله فى قلوب الرجال من محبتهن والعمل على الاستجابة لمطالبهن[١٦]، فهنّ بهذا سلاطين على السلاطين.

ومن أُولَيات الطهطاوى أيضا تأريخه لمصر القديمة تأريخا عصريا يعتمد فى المقام الأول على الكتب الأوربية التى أُلِّفَتْ بعد اكتشاف حجر رشيد وفكّ رموز اللغة الهيروغليفية والولوج إلى تاريخ الفراعنة من بابه، إلى جانب ما كتبه الإغريق والرومان عن الفترة التى خضعت فيها مصر لسلطان أثينا وروما بحيث جاءت كتابته فى هذا الموضوع كتابة علمية إلى حد بعيد لا مجرد حكايات تُرْوَى بغير تمحيص فتختلط فيها الأخبار الصحيحة القليلة بالخرافات والأساطير والاختراعات المتخَيَّلة التى لا أصل لها.

وقد كان رفاعة واعيا بهذه النقطة فى تأريخه لمصر، إذ قال فى مقدمة كتابه: "أنوار توفيق الجليل فى أخبار مصر وتوثيق بنى إسماعيل"، الذى ألفه لهذا الغرض: "هذه. . . تواريخ حقائق ساطعة الأنوار. . . اقتطفتها من الكتب العديدة. . . عربية كانت أو غير عربية، متجنبا فيها الأقاويل غير المَرْضِيّة مما يظهر بعرضه على ميزان العقل أنه من مَحْض الخرافات أو مما تَوَلَّع به الإخباريون والقُصّاص من اختراع الأباطيل والخزعبلات أو مما توهَّمه أرباب الأوهام الفاسدة من العجائب التخيلية التى بدون فائدة، إذ كثير مِنْ كُتُب السِّيَر مشحون بخوارق العادات، ومملوء ببوارق خيال الاعتقادات، مما ليس بمعجزة ولا كرامة، والجزم به فى مقام التاريخ الأرفع مما يخفض مقامه"[١٧]. وقد تكون إيماءته هنا إلى بعض كتّاب العرب القدماء الذين كانوا يشيرون عَرَضًا إلى شىء من تاريخ الفراعنة فيخلعون على حكامهم أسماء عربية صرفة ويوردون حوادث وتفسيرات ما أنزل الله بها من سلطان. ولهم العذر فى ذلك، فقد كانت أبواب ذلك التاريخ ونوافذه مغلقة غلقا محكما لا سبيل إلى النفوذ منها لأن مفتاح فهم هذا التاريخ هو اللغة المصرية القديمة والإغريقية واللاتينية، ولم يكن أجدادنا يعرفون هذه اللغات، وإنما كانوا يرددون الحكايات المتداوَلة القائمة فى معظمها على الخيالات والأوهام، وبخاصة أنه لم يرد فى القرآن الكريم شىء يُذْكَر عن حضارة الفراعنة أو تاريخهم أو حكامهم، اللهم إلا طرفا من أخبار الفرعون الذى اضطهد بنى إسرائيل. ومعروف أن رفاعة قد

ترجم بنفسه أو من خلال تلاميذه فى مدرسة الألسن وغيرها عددا كبيرا من كتب التاريخ والجغرافيا الحديثة من تأليف الأوربيين، والفرنسيين بوجه خاص.

وفى كتابه عن تاريخ مصر القديمة إشارات إلى هذا، مثل قوله: "وقد أصبح الآن عند أرباب العارفين الباحثين عن أحوال مصر أن سبب فيضان النيل الدورى كثرة الأمطار السنوية بين المدارين دون سبب آخر. . ."[١٨]، وقوله فى موضع آخر: "وقد تبين أن بانى أكبر أهرام الجيزة أخيوبس[١٩]، وبانى الهرم الثانى خفرم[٢٠] أخو أخيوبس المتقدم، وبانى الثالث موقرنوس[٢١] الموجود بعدهما. اشتهر أن هؤلاء الملوك كانوا قبل مبعث سيدنا إبراهيم الخليل، فعلى هذا يكون وجودهم فى القرن التاسع والعشرين قبل الميلاد. . . ومنه يُعْلَم تاريخ بناء الأهرام اعتمادا على هذه التحقيقات الجديدة"[٢٢]، وقوله فى موضع ثالث: "وقد ظهر لبعض علماء الآثار من الاستكشافات الجديدة القريبة أنه. . ."[٢٣]، وقوله فى موضع رابع: "وقد ذكر المؤرخ مانيطون أن عِدّة ملوكها (أى ملوك الأسرة الثالثة عشرة) كانوا ستين ملكا. . .، وكذلك يؤخَذ من الاستكشافات الجديدة بناحية صان ومن تمثال عظيم صار الاطلاع عليه بجزيرة أرجو بالقرب من دنقلة. . . أن المملكة المصرية فى أيام هذه الدولة اتسعت حدودها كما كانت عليه فى مدة الدولة الثانية عشرة"[٢٤]، وقوله أيضا: "بهذه الدولة (يقصد الدولة اليونانية التى حكمت مصر القديمة) انتهت سلسلة الدول

المصرية العائلات التى ذكرها المؤرخ مانيطون فى تاريخ مصر. فمن هذه الدولة وما يُذْكَر بعدها إلى فتوح الإسلام ليس الاعتماد فيه إلا على ما يُفْهَم من آثار العمارات مما هو مكتوب عليها مع ما يُضَمّ إلى ذلك مما يستفاد من كتب اليونان والرومانيين المتداوَلة عند الأمم وما تُرْجِم منها فى الألسن المختلفة"[٢٥]. أما إذا لم يجد فيما كتبه المؤرخون المدققون شيئًا فى الموضوع الذى يتحدث عنه فإنه يذكر ذلك بكل وضوح وتجرد كما فى قوله: "وأما الدولة المصرية الرابعة عشرة فمجهولة الحال لا يعلم المؤرخون فى حقها شيئًا"[٢٦]، وكقوله عن الهكسوس: "وأصل هؤلاء القبائل الرعاة مجهول: فبعضهم يجعلهم من الأمة العبرانية، وبعضهم يقول إنهم تتارٌ وتراكمةٌ أغاروا على بلاد مصر لخصوبتها، وبعضهم يجعلهم صُورِيّين وكنعانيين. والأقرب إلى العقل أنهم من جهة الحجاز وبلاد الشام القريبة من مصر"[٢٧].

ومن سِمَة المنهج العصرى فى تأليف هذا الكتاب أيضا أن صاحبه لم يقتصر على الجانب السياسى من تاريخ مصر، بل اهتم كذلك بالجوانب الاجتماعية والثقافية وما إليها كما هو الحال فى الصفحات التى تناول فيها "أقدمية مصر فى التقدم والتمدن" و"ترتيب مملكة مصر فى القديم وسياستها وأخلاقها والمعارف"[٢٨]، و"فيما شوهد من الآثار القديمة بمصر"[٢٩]، وكذلك الصفحات التى يخصصها، عند الفراغ من تأريخه لكل دولة من الدول التى تعاقبت على حكم مصر، للحديث عما ترتب على حكم هذه الدولة من نتائج[٣٠].

إلا أن الطهطاوى مع ذلك لم يستطع الخروج عما كان يفعله بعض مؤلفى العرب القدامى من إهداء كتبهم إلى الخليفة الفلانى أو الوزير العلانى، إذ أهدى كتابه ذاك إلى ولى العهد آنئذ توفيق بن إسماعيل، مع الثناء المفرط عليه قائلا إنه قد بلغ غاية الجزالة والفصاحة فى معرفة اللغات المختلفة وممارستها، وله حظ وافر فى التاريخ والجغرافيا يسامى به أبناء الملوك، وخطه سلاسل الذهب النُّضَار[٣١].

وقد شفع رفاعة كتابه هذا فى تاريخ مصر بكتاب تاريخى آخر خصصه لسيرة المصطفى صلى الله عليه وسلم سماه: "نهاية الإيجاز فى سيرة ساكن الحجاز"، وهو كتاب كبير الحجم، إذ يقترب من ثمانمائة صفحة، تناول فيه كل ما يتعلق بحياة النبى عليه السلام. إلا أنى لاحظت أنه يخلو تماما من مناقشة ما كتبه الغربيون فى السيرة العطرة مع أنه اختلط بالمستشرقين الفرنسيين فى باريس كما نعرف ودارت بينه وبينهم مناقشات لا أظن إلا أنها تعرضت، فيما تعرضت له، إلى الإسلام وكتابه ونبيه. ومن المؤكد أنه قرأ بعض كتبهم فى هذا الصدد[٣٢]. فكيف لم يتعرض لشىء من هذا لَدُنْ تأليف كتابه فى السيرة النبوية؟ ولقد رجعتُ، فى هذا الكتاب، إلى الموضوعات التى كان من الممكن أن يفترصها ليتعرض لما يقوله الغربيون فى صاحب السيرة العطرة عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام، فلم أجده أشار من قريب أو من بعيد إلى ما كتبه أحد من القوم فى هذا الصدد.

كذلك رأيته، رحمه الله، يردد بعض ما جاء فى كتب السيرة المتأخرة مما لا وجود له فى المؤلفات المبكرة كسيرة عروة بن الزبير والزهرى وابن إسحاق، مثل حديثه عن تصدع إيوان كسرى، واستشهاده ببعض أشعار الصوفية المغالية فى مديحه عليه السلام[٣٣] مما لا يتمشى مع المنهج الجديد فى كتابة السيرة المصطفوّية. كما أنه، على عكس كثير من كتّاب السيرة فى العصر الحديث ممن جاؤوا بعده، قد دخل موضوعه مباشرة دون أن يقدم له بوصف جغرافية الجزيرة العربية والحديث عن تاريخها فى الجاهلية وما إلى ذلك مما نجده فى "حياة محمد" للدكتور محمد حسين هيكل و"ثورة الإسلام" لمحمد لطفى جمعة و"مَطْلع النور" لعباس محمود العقاد و"محمد خاتم المرسلين" للدكتور شوقى ضيف وغيرهم ممن يتبعون الأسلوب الحديث عند كتابة السيرة النبوية، فضلا عن المستشرقين الذين ترجموا له صلى الله عليه وسلم.

والطهطاوى كذلك هو أول مصرى يترجم رواية غربية، أقصد رواية فنلون: "Les Aventures de Télémaque"، التى سماها فى ثوبها العربى: "مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك"، وهى رواية سياسية أخلاقية تتوسل إلى غرضها بأساطير الإغريق وخرافاتهم، فهو رائد فى هذا المجال أيضا. وكان قد قام بهذه الترجمة فى السودان أيام أن بعثه الخديوى عباس الأول على رأس طائفة من رجال التعليم المصريين لافتتاح مدرسة هناك[٣٤]. وتكمن أهمية عمل الطهطاوى هنا فى أنه أعاد الاهتمام

بالإبداع القصصى بعد أن بَعُدَ العهد بـ"رسالة الغفران" و"رسالة حى بن يقظان" و"رسالة التوابع والزوابع" وأمثالها. وقد كتب، رحمه الله، مقدمة لتلك الترجمة ربط فيها بين رواية فنلون والمقامات، إذ قال إنها "من الموضوعات على هيئة المقامات الحريرية فى صورة مقالات"[٣٥]. كما أنه قد سمّى كل فصل من فصولها: "مقالة"، فقال فى رأس كل منها: "المقالة الأولى، المقالة الثانية، المقالة الثالثة...."، وهو ما يدل على أنه لم يكن يرى فى "الرواية" جنسا أدبيا جديدا لم يكن للعرب به معرفة. وهذا أيضا رأى معظم النقاد والقصاصين المصريين فى هذا الفن فى بدايات النهضة الأدبية كما وضحتُ قبلا فى هذا الكتاب.

ويلفت نظرَ القارئ المتمرس بكتابات الطهطاوى السابقة وأسلوبه فيها أنه قد عَدَلَ فى تعريب رواية القَسّ الفرنسى عن الأسلوب المُرْسَل الذى كان يصب فيه تلك الكتابات، إلى الأسلوب البديعى المسجوع. وهو أمر غريب لم أكن أفهم سره فى البداية، لكنْ خطر لى بعد ذلك أنه ربما أراد أن يجرى على أسلوب المقامات، التى رأى أنه لا فرق بينها وبين رواية فنلون حسبما مر ذكره قبل قليل، إذ المعروف أن أسلوب المقامات هو أيضا أسلوب يزخرفه السجع والمحسنات البديعية. وإلى القارئ المثال التالى على أسلوب كاتبنا فى ترجمة الرواية المومإ إليها: "فأجابه منظور بقوله: الحب يُعْمِى ويُصِمّ، ويعيب ويَصِم. وهذه نتيجة من نتائجه الشهوانية، وفعلة من فعلاته التأثيرية الهوائية. فإن الحب يبحث بكل دقة وتلطيف، فى تحسين

القبيح السخيف، وتصحيح الضعيف. وبهذا يتخلص من الملامة، ويدبّر الحيلة فى غش نفسه اللوامة، حتى يداهنها ويجعلها راضية مرضيّة، ويبدل الحكمة بالأمور السوفسطائية. أنسيت يا تليماك أنك موعود من طرف الحق بالخير، وأن تعود إلى وطنك بدون ضَيْر، وكيف خرجت من صقلية غِبَّ المصائب المُعَدَّة، وكيف تحولتْ فى مصر أحوالُك للرجا بعد الشدة؟ وهل تنسى فضل المولى عليك فى صور، حيث أَمَّن رَوْعك وهيأ لك أسباب الفرج وأنت محصور؟ أبعد هذا كله تنكر ما أعده المولى لك من بلوغ المراد، والعَوْد إلى البلاد؟ ولكن ماذا أقول، وأنت لست أهلاً للمعروف والمأمول؟ فأما أنا فمرتحل من هذه الجزيرة حالا، وأعرف كيف أرتحل وأجد المُقام محالا. فيا أيها الجبان، الخارج من خير أب عاقل كريم النفس فائق الأقران، أتعيش بهذه الجزيرة عيشة الارتخا والبطالة والخسة بين النسوان؟ فافعل هنا ما لا يرضى المولى ولا يرضاه أبوك. وإذا لم تستح فاصنع ما شئت، فهل أُولُو الحِجَا إلى أبيك فى هذا نسبوك؟"[٣٦]. أما د. أحمد أحمد بدوى فيعزو لجوء الطهطاوى لهذا الأسلوب إلى "غرامه بالسجع وظنه أنه لغة الأدب"[٣٧]. وواقع الحال أن الطهطاوى لم يكن من المغرمين بالسجع بدليل أن كتبه السابقة كلها قد أُفْرِغَتْ بوجه عام فى قالب نثرى مرسل كما قلنا قبل ذلك مرات. وعلى كل حال هأنذا أسوق الأصل الفرنسى للفقرة الماضية ليرى القارئ بنفسه إلى أى مدى أثَّر الأسلوب البديعى الذى لجأ إليه رفاعة على طريقته فى الترجمة، على الأقل

فى زيادة حجم الترجمة عن الأصل زيادة ملحوظة، فضلا عن تجاهله لذِكْر لفظة "الآلهة" فى النص الفرنسى وتغييرها إلى لفظة من ألفاظ الجلالة كـ"المولى" وأشباهها:

Mentor répondait:

- Voilà l'effet d'une aveugle passion. On cherche avec subtilité toutes les raisons qui la favorisent, et on se détourne de peur de voir toutes celles qui la condamnent. On n'est plus ingénieux que pour se tromper et pour étouffer ses remords. Avez-vous oublié tout ce que les dieux ont fait pour vous ramener dans votre patrie? Comment êtes-vous sorti de la Sicile? Les malheurs que vous avez éprouvés en Egypte ne se sont-ils pas tournés tout à coup en prospérités? Quelle main inconnue vous a enlevé à tous les dangers qui menaçaient votre tête dans la ville de Tyr? Après tant de merveilles, ignorez-vous encore ce que les destinées vous ont préparé? Mais que dis-je? vous en êtes indigne. Pour moi, je pars, et je saurai bien sortir de cette île. Lâche fils d'un père si sage et si généreux, menez ici une vie molle et sans honneur au milieu des femmes; faites, malgré les dieux, ce que votre père crut indigne de lui.

ولأنه، كما يقول المثل السائر: "بضدّها تتميز الأشياءُ"، أود أن أضع بين يدى القارئ نفس الفقرة مترجمة بقلم المرحوم عادل زعيتر، وهى ترجمة تجمع بين الفخامة وشىء من التكلف فى التعبير، ولكنها تَعْرَى تماما عن السجع ومحسّنات البديع. وقد يساعدنا على أن نعرف إلى أى مدى تأثرت ترجمة رِفاعة بالأسلوب البديعى أن أذكر للقارئ أن ترجمة زعيتر تقع فى ٤٥٠ صفحة، فيما تستغرق ترجمة الطهطاوى نحو ثمانمائة من

الصفحات. وها هى ذى الفقرة المذكورة بقلم المترجم الفلسطينى، وعنوان الرواية عنده هو: "تلماك" لا أكثر ولا أقل، وقد نشرتها له دار المعارف بمصر عام ١٩٥٧م، والنص موجود ص ١٢٧– ١٢٨، وإن كنت أوثر ترجمة رفاعة رغم ما يحليها من البديع، إذ إنها رغم هذا البديع أكثر ليونة وأدفأ تعبيرا: "وأسمع جواب منتور: هذه هى نتيجة الهوى الأعمى، وذلك أنه يُبْحَث بدقة عن جميع البراهين التى تسوّغه، وأنه يُلْجَأ فيه إلى اللف والدوران خشية الوقوف على كل دليل ينقضه، ولا يبلغ الإنسان ما يبلغ إلا خَدْعًا لنفسه وخَنْقًا لندمه. وهل نسيتَ ما صنع الآلهة جَلْبًا لك إلى وطنك؟ وكيف خرجتَ من صقلية؟ ألم تتحول جميع المصائب التى لاقيتها فى مصر إلى يُسْرٍ بغتة؟ وأية أيدٍ خفيةٍ أنقذتك من الأخطار التى كانت تهدد رأسك فى مدينة صور؟ وهل تجهل، بعد هذه العجائب، ما تُعِدّ لك الأقدار بَعْدُ؟ ولكن ما أقول؟ أنت غير أهلٍ لذلك. وأما أنا فإننى ذاهب، وأعرف كيف أخرج من هذه الجزيرة! يا لك من ولدٍ نذلٍ لوالدٍ بالغِ الحكمة بالغِ الكرم! اقضِ هنا حياة تخنُّث بين النساء خاليا من الشرف. اصنع، على الرغم من الآلهة، كل ما اعتقد أبوك أنه غير خليقٍ بك".

على أن هناك مسألة أخرى فى غاية الأهمية تتعلق بعمل رفاعة، ألا وهى زعم بعض من أرخوا لفن القصة فى الأدب العربى الحديث أن الأدباء العرب فى بدايات النهضة كانوا يخجلون من هذا الفن حتى إن من مارسه

منهم لم يكن يحب أن يعرف الناس عنه ذلك، وأن هذا هو السر فى أن د. محمد حسين هيكل، حين طبع رواية "زينب" لأول مرة، كتب على غلافها أنها بقلم "مصرى فلاح". وقد بينت فى كتابى: "نقد القصة فى مصر: ١٨٨٨م- ١٩٨٠م" أن هذا غير صحيح. وأمامنا هنا أيضا برهان قاهر على خطإ هذه الدعوى، فها هو ذا أبو النهضة الحديثة ذاته يترجم إحدى الروايات الغربية مُثْنِيًا عليها وعلى مؤلفها ثناءً عظيمًا. فإذا أضفنا إلى ذلك أن الرواية ممتلئة بالأساطير الإغريقية التى تتحدث عن الآلهة وأنصاف الآلهة وأنها تحمل على الاستبداد وتندد به، وقد كان الاستبداد الطاغى أساس الحكم يومئذ فى بلادنا، وأننا كنا حديثى عهد بالآداب الأوربية، فضلا عن أن رفاعة أزهرى التربية والتعليم، تبين لنا أن ما يقال عن نفور رواد أدبنا الحديث من ربط أسمائهم بهذا الفن هو كلام غير دقيق. وربما كان د. عبد المحسن طه بدر هو أول من روج هذا الزعم الذى لا أصل له[٣٨].

ومن الريادات التى حققها الطهطاوى كذلك أنه أول من قام بالمقارنة بين اللغة والبلاغة والأدب العربى ونظيرها عند الفرنسيين. فعل ذلك فى أكثر من موضع من كتابه: "تخليص الإبريز" وغيره. لنأخذ مثلا مقارنته بين اهتمام العرب بالمحسنات البديعية فى أدبهم وعدم استحسان الفرنسيين لها، اللهم إلا إذا أراد بعض أدبائهم الهزل فيما يكتبون، حيث يلجأون حينئذ إلى التورية، أما الجناس فإنه، كما جاء فى كلامه: "لا معنى له

عندهم"[٣٩] . ولنأخذ كذلك قوله إن الفرنسيين "مع شربهم. . . الخمور لا يتغزلون بها كثيرا فى أشعارهم، وليس لهم أسماء كثيرة تدل على الخمرة كما عند العرب. فهم يتلذذون بالذات والصفات، ولا يتخيلون فى ذلك معانى ولا تشبيهات ولا مبالغات"، وإنْ ذَكَرَ مع هذا أن عندهم "هزليات فى مدح الخمرة لا تدخل فى الأدبيات الصحيحة فى شىء أصلا"[٤٠] .

وفى موضع ثالث نراه يقارن بين بعض قواعد اللغة الفرنسية ومقابلها فى لسان الضاد: فالفرنسيون مثلا يَعُدّون الضمير واسم الإشارة قسيمين للاسم لا قسمين منه، كما أن لأداة التعريف عندهم ثلاثة أشكال هى " le, la, les" بخلاف وضعها لدينا حيث تتخذ شكلا واحدا هو "أل" . وأما بالنسبة للعَرُوض فهو يؤكد وجوده فى جميع اللغات، ولكن على نحو خاص بكل منها مما يختلف به عن عَروض الشعر العربى[٤١]، مثلما يؤكد أن علم البلاغة "ليس من خواص اللغة العربية، بل قد يكون فى أى لغة كانت من هذه اللغات، فإنه يعبَّر عن هذا العلم فى اللغات الإفرنجية بعلم الريتوريقى"، وإن سارع فأضاف قائلا إن "هذا العلم فى اللغة العربية أتم وأكمل منه فى غيرها، خصوصًا علم البديع، فإنه يشبه أن يكون من خواصّ اللغة العربية لضغفه فى اللغات الإفرنجية" . ثم ينطلق مبينا أن الذوق البلاغى يتفق بين أمة وأخرى فى بعض الأشياء، ويختلف فى بعض الأشياء الأخرى. فعبارة مثل: "زيد أسد" مقبولة عندنا وعند غيرنا، على عكس ما لو قلنا عن حمرة الخدين إن فلانا "خدوده تتلظَّى"، فإن ذلك غير مقبول أصلا فى

اللغة الإفرنجية"[٤٢] . كذلك يؤكد رفاعة خلوّ لغة الفرنسيين من السجع، أو "تقفية النثر" كما سماه[٤٣] .

وفى مقدمة ترجمته لرواية القَسّ فنلون: " Les Aventures de Télémaque" نراه يربط بين ذلك العمل وبين مقامات الحريرى ناظرا إلى فصول تلك الرواية التى يسميها: "مقالات" على أنها تشبه تلك المقامات[٤٤]، وإن لم يفصّل القول فى هذه المسألة رغم أهميتها . إلا أن هذا، من الناحية الأخرى، يدل على أن الفن القصصى عنده لم يكن شيئًا مجهولا فى أدبنا القديم، ومن ثم لم يشأ أن يتلبث إزاء تلك النقطة أطول من هذا .

ومن الفقرات السابقة يتضح لنا أن جهود المقارنة بين اللغة العربية وبلاغتها وأدبها وبين نظير ذلك كله عند الغربيين فى العصر الحديث تصعد إلى بداية الربع الثانى من القرن التاسع عشر عندما ظهر كتاب "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز"، قبل أن يسطر أديب إسحاق وأحمد فارس الشدياق وسليم البستانى وغيرهم ما سطروا فى هذا المجال ممن ذكرهم د . حسام الدين الخطيب فى كتابه: "آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا" وأشار إلى جهودهم بشىء من التفصيل، على حين اكتفى بإشارة عامة إلى اهتمام رفاعة فى كتابه الآنف الذكر بالمقارنة بين الشرق والغرب: المقارنة بإطلاق لا المقارنة الأدبية على وجه التخصيص. يقول د . الخطيب: "ويُعَدّ كتابه: "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" اللبنة الأولى فى فكرة

المقارنة بين الشرق والغرب التى أصبحت فيما بعد أساسا لسلسلة من الأعمال الإبداعية والجدالية"[٤٥]. وكان المفروض أن يحظى رفاعة عند الكاتب بمزيد من الاهتمام يكافئ إنجازه الرائد فى مجال المقارنة بين لغة العرب وأدبها ونظيريهما لدى الفرنسيس. ولعله يعالج هذا فى الطبعة القادمة. وبالمناسبة فمعظم كتاب رفاعة هو فى الأدب المقارن بمعنى من المعانى، وإن لم يكن على الطريقة الفرنسية التى تشترط وجود صلات بين الأدبين اللذين يقارن بينهما الدارس. أليس يقدم لنا صورة عن الأمة الفرنسية من وجهة نظر مثقف عربى مسلم فى أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر الميلادى؟ أليس هذا بابا من أبواب الأدب المقارن؟ ولقد خَصّصْتُ لرفاعة وجهوده الرائدة فى الأدب المقارن بضع عشرة صفحة فى كتابى: "فى الأدب المقارن- ملاحظات واجتهادات"، فيستحسن الرجوع إليها لمعرفة الإنجاز الكبير الذى حققه الرجل فى هذا الميدان[٤٦].

وهناك ميدان آخر تظهر فيه ريادة الطهطاوى أيضا، ألا وهو ميدان التأليف النحوى على الطريقة الحديثة التى تتمثل فى الجداول التوضيحية وشرح الأمثلة المستشهَد بها على القاعدة، إذ كانت الكتب القديمة تكتفى بسرد الشرح سردا دون أن تشفع ذلك بأى جدول يصور ما تقوله القاعدة ويجمع تفصيلات الباب كلها فى شكل واحد يسهّل على الطالب الربط بين أجزائه فى نظرة. كما أنها عند سَوْقها للأمثلة التى تستشهد بها على

ماتقول تقف عند هذا فلا تزيد عليه شيئا . أما رفاعة فإنه، كلما انتهى أورد مثالا على ما يشرحه من قاعدة، نراه يُتْبِع المثال بشرح يبين جريه على تلك القاعدة. ولنمثل لذلك بقوله عن الرابط الذى لا بد منه لربط جملة الخبر بالمبتدإ: "وقد يكون الرابط بإعادة المبتدإ بعينه فى موضع التفخيم، نحو: "الحاقَّةُ ما الحاقَّةُ؟"، إذ يعقّب على هذا المثال قائلا: "فـ"الحاقة" مبتدأ أول، و"ما" اسم استفهام، مبتدأ ثان مبنى على السكون فى محل رفع خبر المبتدإ الأول، والرابط إعادة المبتدإ بعينه"[٤٧] .

ونحن الآن، لإلْفنا هذه الطريقة، يصعب علينا أن نقدر هاتين الإضافتين اللتين أدخلهما رفاعة على التأليف فى النحو والصرف حق قدرهما . ولكن لو أننا استحضرنا فى أذهاننا كتب النحو القديمة مجردة عن الهوامش التى أضافها إليها الشيخ محمد محيى الدين عبد الحميد وأمثاله لشرح أبيات الألفية مثلا وإعراب الشواهد وما إلى هذا لاستطعنا بسهولة أن نعرف قيمة ما صنعه رفاعة فى هذا المجال[٤٨] . وربما استفاد رفاعة هذا الأسلوب فى تعليم النحو والصرف من الفرنسيين، فقد أشار فى "تخليص الإبريز" إلى أن المستشرق الفرنسى سلفستر دى ساسى قد ألف كتابا فى قواعد العربية "على ترتيب عجيب لم يُسْبَق إليه أبدا" عنوانه: "التحفة السَّنِيّة فى علم العربية"[٤٩]، فضلا عن حديثه عن السهولة الشديدة فى تعلم اللغة الفرنسية[٥٠] .

ومما ينبغى الانتباه إليه أن فى كتاب رفاعة أبوابا لا توجد فى كتب النحو والصرف التى درسناها كـ" قَطْر النَّدَى" و"شُذُور الذهب" و"شرح ابن عَقِيل"، و"أوضح المسالك" . مثال ذلك الباب الثانى "فى الاسم وأقسامه" حيث يقسم الاسم إلى ظاهر ومُضْمَر ومُبْهَم من ناحية، وإلى مقصور وناقص من ناحية أخرى [٥١]، وكذلك باب"ألقاب الإعراب والبناء"، أى الرفع والنصب والخفض والجزم للإعراب، والضم والفتح والكسر والسكون للبناء[٥٢] . كما أنه فى تعريفاته قد يتنكّب التعاريف القديمة وينشئ من عنده تعريفا جديدا مثل قوله عن"النحو" إنه "فن تصحيح الكلام العربى كتابةً وقراءةً"، وتحديده لـ"الكلمة" بأنها "قول مفرد مؤلف من حروف المعانى، التى هى حروف الهجاء: ألف، باء . . . إلى آخرها"[٥٣]، وإن احتفظ فى ذات الوقت ببعض الملامح التقليدية كالاستشهاد بالشعر القديم أحيانا .

على أن رفاعة قد يسهو فى ضرب الأمثلة فلا يأتى بالمثال المطلوب على وجه الدقة. من ذلك أنه، فى كلامه عن علامة الخفض الأصلية، وهى الكسرة، يقول إنها تأتى بثلاثة أوضاع أولها "الاسم المفرد المنصرف"، ثم مثّل ذلك بـ"كتبت بالقلم"[٥٤]، وهو مثال لا يتضح منه المراد لأن "القلم" هنا معرف بالألف واللام، ومن ثم فهو غير منصرف. ثم إن هذه الألف واللام إذا دخلت على الاسم الممنوع من الصرف جعلته يُجَرّ بالكسرة. فكان ينبغى أن يقول: "كتبت بقلمٍ" بدلا من "كتبت بالقلم" . كذلك رأيته

فى باب"الاستثناء" يجعل "لا سيما" أداة من أدواته[٥٥] رغم أنها إنما تفيد الاسم الواقع بعدها تأكيد الحكم الواقع على الاسم السابق عليها لا استثناءه منه. إننا حين نقول:"أُحِبّ الفواكه، لا سيما التفاح" لا نستثنى التفاح من حبنا للفواكه بل نخصه بتأكيد وقوع هذا الحب عليه. وعلى هذا فهى لا تُخرِج ما بعدها مما قبلها بل تزيده دخولا فيه. ذلك أن معنى "أُحِبّ الفواكه، لا سيما التفاح"، أننى أحب الفواكه، وأحب التفاح أكثر شىء فى هذه الفواكه. والدليل على أنها ليست للاستثناء أننا لا يمكن أن نستبدل بها أية أداة استثنائية أخرى فلا نقول مثلا: "أحب الفواكه إلا التفاح". كما أنه، رحمه الله، كان يعرف بكل تأكيد أن ترجمة "لا سيما" تختلف عن ترجمة أدوات الاستثناء: فهى تترجم بـ"en particulier"، أما أدوات الاستثناء فتترجم حسب السياق بـ" seulement, excepté, sauf"، وهذا غير ذاك. كذلك فإن رفاعة يقول برفع الاسم التالى لـ"لاسيما" وخفضه ليس غير دون التفرقة بين الاسم المعرَّف والاسم المنكَّر[٥٦]. والمعروف أن الأخير يقبل، إلى جانب الرفع والخفض، النصب أيضا. ومع هذا فهناك من كبار النحويين القدماء من يتعامل مع "لا سيما" على أنها أداة استثناء[٥٧].

هذه هى الميادين التى كان لرفاعة قصب السبق فيها. وقد عالج، رحمه الله، من فنون النثر الأدبى فن كتابة الرحلة فى رائعته: "تخليص الإبريز"، كما عالج المقال والخطابة، وترجم رواية فنلون: " Les

Aventures de Télémaque"، فكيف كان أسلوبه؟ فأما خُطَبه فهى خُطَبٌ مدرسية كان ينشئها بمناسبة انعقاد الامتحانات آخر العام فى حضور رجال الأمة وأعيان البلاد يمدح فيها العِلْم ويمجّد الوالى لاهتمامه ببناء المدارس وما إلى هذا. ومن ذلك قوله: "حمدا لمن علَّم الإنسان ما لم يَعْلَم، وصلاة وسلاما على ترجمان العلم والحِكَم، العالم بلغات العرب والعَجَم، وعلى آله وأمته أفصح الأمم، وخلفائه ذوى العَلَم، وحَمَلة شريعته الحنيفة، وحَفَظة مِلّته المُنِيفة... أما بعد، فلما كانت مملكة مصر، بمقتضى الحكمة الإلهية، ممتازة عن سائر ممالك البَرِّية، بأنها أهل لسيادتها على جميع الممالك، وكأنها ما بَرَأَها البارى إلا لذلك، وهو أعلم بما هنالك، كما يدل ما سبق فى الأحقاب الخالية، والأزمان المتعاقبة المتتالية، وكانت قد اعترتها فترة، حتى خَوَتْ على عروشها بالمرة، ويأبى الله إلا انتظام ملكها، وانتظامها فى سِمْط الدول وسِلْكها، حَفَّها بألطافه، وأنقذها بإسعافه... وهذا أول مجلس للامتحان، واختبار صدقِ حَدّ صوارم الأذهان، ومقياس تناضُل الفرسان، الذى يظهر فيه الكَمِىّ من الجبان. وقد تشرف هذا المجلس بحضور شيوخ مشايخ الإسلام، ووكلاء الدول الفِخَام، ورئيس مجلس الامتحان. ومن الأمثال التى سارت بها الركبان: "عند الامتحان يكرم المرء أو يهان"[٥٨]. ومن الواضح أن مثل هذه الخطبة لا بد أن تكون قد أُعِدّت سَلَفًا، فإن السجع لا يواتى الخطيب بتلك السهولة إذا كان يرتجل الكلام ارتجالا.

وأما مقالاته، والقليل منها منشور فى جريدة" الوقائع المصرية"، والباقى فى مجلة "روضة المدارس"، فالأدبى منها مَصُوغٌ فى القالب السجعى، وغير الأدبى مرسلٌ إرسالا[٥٩] . وهو فى هذا اللون الأخير قد سبق الشيخ محمد عبده، الذى ينسب إليه د .شوقى ضيف أنه أول من خلّص الكتابة النثرية، وبخاصة المقال الصحفى، من قيود السجع والبديع، وهو ما قد تناولناه من قبل فى هذا الكتاب. وأما"تخليص الإبريز" وغيره من الكتب التى ألفها رفاعة كـ"المرشد الأمين" و"مناهج الألباب المصرية" و"نهاية الإيجاز فى سيرة ساكن الحجاز" فقد سلكها فى قالب النثر المرسل ما عدا المقدمات والخواتيم، التى صاغها سجعا، فضلا عن بعض الفقرات والجمل هنا وهناك. الكتاب الوحيد الذى صاغه كله صياغةً سجعيةً هو ترجمته لرواية فنلون كما قلنا قبلا.

هذه أولى السمات الأسلوبية لكتابات رفاعة، أما الثانية فهى دقته واستقصاؤه فى الوصف. وهذا واضح أشد الوضوح فى "تخليص الإبريز"، كما أنه كثيرا ما ينتقل أثناء وصفه لمشاهداته فى باريس، وكذلك فى كتابه عن تاريخ مصر القديمة، إلى ما يشبه ذلك فى مصر أو فى الحضارة الإسلامية على سبيل المقارنة. والثالثة أنه أحيانا ما يترك الموضوع الاصلى الذى يكون بسبيله إلى موضوع آخر، وبعد أن يستوفى الكلام فيه يعود إلى موضوعه الأول مستعملا لذلك عادةً كلمة "رَجْع" أو ما إليها .

ومن خصائص أسلوبه أيضا تناوله لأهم الموضوعات وأشدها حساسية بأعصاب هادئة ودون ثورة أو غضب أو تطاول على أحد. كما أنه كثيرا ما يؤكد كلامه بشواهد من القرآن الكريم والحديث الشريف وأقوال الحكماء والعلماء من عرب أو أوروبيين، ذاكرا أسماءهم أو مكتفيا بعبارة "وقال بعضهم:..". ومن هذه السمات كذلك السهولة والبساطة المتناهية، فليس هناك ألفاظ صعبة ولا تراكيب متعثكلة حتى فى سجعه. وهو عادة لا يهتم إلا بتوصيل فكرته وتوضيحها إلى أقصى حد، غير مبال بما يتردى فيه أحيانا من ركاكة. وهو فى هذا يذكرنا بالدكتور أحمد أمين إلى حد كبير، وإن كان رفاعة يزيد على ذلك لجوءه إلى العامية فى بعض المواضع.

ومن هذه الركاكة، التى تعود فى بعض حالاتها إلى تأثير الأسلوب الأعجمى عليه، قوله مثلا إن على الموسرين من أبناء الوطن إعانة الحكومة على "تركيب مارستانات تُرْصَد على الأطفال الذين يلتقطونهم من الطرق والأيتام... إلخ"[٦٠] (بدلا من "بناء المارستانات" أو "إنشائها")، وقوله: "فإن يكون كذوبا بخبر"[٦١] (بدلا من "كذوبا فيما يورده من أخبار")، وقوله: "فكل واحد من المعدنجية أَخَذ قصعة وعَمِل صنعة التنظيف للرمل الخارج من الحفرة"[٦٢] (بدلا من "قام بتنظيف الرمل" مثلا)، وقوله عن مَلِك فرنسا إنه "هو الذى يُوَلِّى المناصب الأصليه ويجدد بعض قوانين وسياسات"[٦٣] (بدلا من "بعض القوانين والسياسات")، وقوله : "بشرط

أخذ، قبل التخلية، قيمته"[٦٤] (بدلا من "أخذ قيمته قبل التخلية")، وقوله: "كل أهل العسكرية سوى أصحاب خدمة دائمة. . . تبقى لهم مدة حياتهم وظيفتهم"[٦٥] (بدلا من "سوى أصحاب الخدمة الدائمة")، وقوله: "إن السبب الأعظم فى كثرة فحول الرجال وكبراء الأبطال فى بلاد اليونان فى أيام جاهليتهم إنما هو كان بعد إحسانهم تربية الأطفال"[٦٦]، وقوله: "وضعوهم فى لياقتهم"[٦٧] (يقصد "وضعوهم فى الوظيفة التى تناسبهم")، وقوله عن الملكة سميراميس إنها "عملت سياحة فى جميع ممالكها"[٦٨]، و"انتصرت بعض نصرات"[٦٩]، وقوله: "ومن أعظم معين على التمدن حرية الملاحة"[٧٠]، وقوله: "هذا الصبى صار قوى الرأس كالبغل الحرون"[٧١] (وهى ترجمة حرفية للتعبير الفرنسى" forte tête" الذى يدل على العناد وتصلب العقل)، وقوله: "كان متعودا على المرض بالتخمة"[٧٢] (أى كان كثيرا ما يصاب بالتخمة)، وقوله:"كان موظفا بوظيفة الرفادة"[٧٣] (أى كان يتولى وظيفة الرفادة).

وأما الاستعمالات العامية فنسوق عليها الشواهد التالية: "تشهيل الشغل"، "لا ظهر عنهم خبر"، "الشوربة"، "العيلة""، "هذا الترتيب لازم ولا بد"، "عقلٌ كِنِز"، "كامل المعانى"، "فى سنة اثنتين للهجرة" (بدلا من السنة الثانية للهجرة)، "الحق على فلان". كما توجد فى كتابات الطهطاوى أخطاء لغوية مثل: "أساء عبده" (بدل "أساء إليه")، "قرروا جميعا على كذا وكذا" (والصواب إسقاط حرف الجر: "على")، "منهمك

على" (بدلا من "منهمك فى")، "رَسَيْنا" (بدلا من "رَسَوْنا")، "مِنْ منذ كذا" (بزيادة "من")، "الابن أكبر الأخوات الأيتام" (يقصد "أكبر الإخوة الأيتام")، "نصيحة الأخوات لإخوتهم" (والصواب: "لإخوتهن")، "أما الخلاخل فلا يعرفونها" (والكلام عن النساء، وصوابه من ثم: "فلا يعرفنها"، "أعابه" (بدلا من "عابه")، "سَخِرَ على" (بدلا من "سخر بـ/ سخر من")، "يعملون الكل مع بعضهم" (يقصد: "يعملون يدا واحدة")، "الأستاذون" و"الربّانون" (والكلمتان لا تجمعان جمع مذكر سالما لأنهما ليستا علمين ولا وصفين، بل اسمى جنس، وعلى هذا تجمعان جمع تكسير: "أساتذة، ربابنة"). كذلك وجدت عنده فى بعض الأحيان اضطرابا فى التعامل مع الأعداد، مثل "سنة ألف ومائتين وثلاثة وثمانين"، "إحدى عشر فرسخا"، "سبع فراسخ"، "ثمانية عشر سنة"، "خمسة وعشرون سنة"، "خمسة سنين"، "ثلاث فرنكات"، "سبع فروع"، "خمسة وعشرين سنة"، "بضع عشر يوما"، "ثلاثة عشر فريضة"، وإن كنت لا أستبعد أن تكون بعض هذه الأخطاء غلطات مطبعية. وإذا كان الشيء بالشيء يُذْكَر فإن المستشرق الفرنسى سلفستر دى ساسى، الذى اطلع على "تخليص الإبريز" وهو لا يزال مخطوطا، قد كتب تقريرا عن ذلك الكتاب إلى المسيو جومار المشرف على رفاعة ورفاقه فى باريس جاء فيه أن "عبارة هذا الكتاب فى الغالب واضحة غير متكلَّفٍ فيها التنميق كما يليق بمسائل هذا الكتاب، وليست دائما صحيحة بالنسبة لقواعد

العربية. ولعل سبب ذلك أنه استعجل فى تسديده وأنه سيصلحه عند تبييضه"[٧٤].

وفى أسلوب رفاعة كثيرا ما تقابلنا صيغ واشتقاقات واستعمالات وتعبيرات غريبة، على الأقل: بالنسبة لنا الآن، مثل: "مادة تحفيظية" (مادة حافظة)، "المِلّة" (الأُمّة)، "الجمعية التأنّسية" (المجتمع)، "(أشياء) اختراعية" (مخترعات)، "المعارف التمدّنية"، "تنظّمت المدرسة" (انتظمت)، "تدوّنَتْ" (دُوّنَتْ)، "والعمليات التشغيلية" (الأشغال)، "استحصال المعونة" (الحصول عليها)، "تسخيرات" (ألوان التسخير)، "فضالة" (فَضْل)، "خسافة" (نقصان أو ضعف)، "قبطة مصر" (القبط)، "كرسى الملك" (العاصمة)، "التماشى" (المشى والتنزه)، "التقليدات" (أنواع التقليد والمحاكاة)، "تفسَّدَتْ" (فسدت)، "وكائل" (وكالات)، "الغُموم" (جمع "غمّ")، "سلطنة" (تسلُّط)، "أخصام" (خصوم)، "الإسلام" (المسلمون)، "البُرُور (والبحور)" (جمع "بَرّ")، "، "تجوَّه على فلان" (استطال عليه بجاهه)، "النكائب" (النكبات)، "تنجيز" (إنجاز)، "المدخلية فى كذا" (السبب فى حدوثه)، "رَحُوم" (رحيم)، "ثلوج صدره" (انشراحه)، "سَبُّ فلان وتنقيصه" (سّبُّه وتحقيره)، "العمالات" (الوظائف). كذلك فإنه، بسبب اصطدامه فى فرنسا بكثير من مستجدات الصناعة والثقافة مما لم يكن للعربية به عهد، قد اضْطُرّ إلى استعمال كثير من الكلمات الفرنسية كما هى. نجد هذا بكثرة فى

"تخليص الإبريز"، وعلى نحو أقل فى بقية الكتب التى ألفها بعد ذلك، مثل: "فياكْر، والتياتر، والسبكتاكل، وبانورَمة، ووابور، وأوبره كوميك، وكوليج، وكارنتينة، وجرنال، وفابريقة".

ويكثر فى كتابات الطهطاوى استخدام المصدر الصناعى، وبخاصة من اسم الفاعل، مثل: "الوجدانية، المدخلية، المغدورية، الموضوعية (بمعنى أن الحديث موضوع لا أصل له)، الساذجية، الناطقية، الراجحية". وفى النَّسَب كثيرا ما نراه ينسب إلى "فَعِيلة" وصيغة جمع التكسير دون تغيير، مثل: "طبيعى، غريزى، سواحلى، ملوكى، (ذهبٌ) صفائحى، طبائعى، آلاتيّة". فأما النسب إلى "فعيلة" فقد قرأت فى "أدب الكاتب" لابن قتيبة أنك "إذا نسبت إلى فَعِيل أو فَعِيلة من أسماء القبائل والبلدان وكان مشهورا ألقيت منه الياء، مثل: رَبِيعة وبَجيلة، تقول: رَبَعِيٌّ، وبَجَلِيٌّ، وحَنِيفَة حَنَفِيٌّ، وثَقِيف ثَقَفِيٌّ، وعَتِيك عَتَكِيٌّ. وإن لم يكن الاسم مشهورا لم تحذف الياء في الأول ولا الثاني". وفى "المفصل فى صناة الإعراب" للزمخشرى نقرأ أنه "قد تحذف الياء والواو من كل "فعيلة" و"فعولة"، فيقال فيهما: ". . حَنَفِيّ وشَنَئِيّ"، إلا ما كان مضاعفا أو معتلّ العين، نحو شديدة وطويلة، فإنك تقول فيهما: "شديديّ وطويليّ". وهو ما يفهم منه بكل وضوح أن حذف الياء من "فعيلة" غير حتمى. وأنا بوجه عام لا أسترِيح إلى أن اقول: "طَبَعِىّ، سَلَقِىّ، عَقَدِىّ" فى النسبة إلى "طبيعة، سليقة، عقيدة"، بل أوثر إجراءها على أصلها فأقول مثل رفاعة:

"طبيعىّ، سليقىّ، غريزىّ، عقيدىّ. . ."، اللهم إلا الكلمات التى اشتهرت وذاعت ولم يعد الذوق يجد فيها غرابة فى الأذن، مثل: "حَنَفِىّ، بَجَلِىّ، رَبَعِىّ"، ومعظمها نسبة إلى الأعلام كما فى كلام ابن قتيبة. وفى "الكتاب" لسيبويه أن العرب كانت تقول: "حَنِيفىّ وعَمِيرىّ وسَلِيمىّ وسَلِيقى". وأما النسب إلى جمع التكسير فلدينا عن القدماء "أعرابىّ، أنصارىّ، صُحُفىّ، الفراهيدى، الحصرىّ، الدوانيقىّ، الكُتُبىّ، الجواليقىّ، القلانِسِىّ" على سبيل المثال. كما أن الكوفيين يجيزون النسب إلى جمع التكسير على حاله. وأنا على أية حال، لا أستحب أن أقول مثلا: "مؤتمرٌ طالبىّ، أو مطالب عامليّة، أو رجُلٌ صانعىّ، أو أخلاقٌ شارعيّة، أو رواية عَجيبيّة أو غريبيّة"، بل أقول: "مؤتمر طلاّبى، ومطالب عُمّالية، ورجل صنائعىّ، وأخلاقٌ شوارعيّة، ورواية عجائبيّة أو غرائبيّة". وفى "هَمْع الهوامع للسيوطى: "وأجاز قوم أن يُنْسَب إلى الجمع على لفظه مطلقا وخُرِّج عليه قول الناس: فرائضىّ وكُتُبىّ وقلانِسِىّ". ومن يرجع إلى كتب الصرف الموسعة يجد أن القواعد التى تحكم النسب تقريبية لا نهائية، وأن للذوق مدخلا فى هذا.

وأخيرا أشير إلى ما لاحظته من تكرر عدة تراكيب لغوية عنده، وهى: "لم أفعل هذا فقط، بل وذلك أيضا" (بإيراد الواو بعد "بل"، وهو ما لا يوافق عليه المتنطسون فى اللغة، وإن كان لها فى رأيى توجيه مقبول على تقدير "لم أفعل هذا وحده، بل فعلت هذا وذلك أيضا"، ثم حُذِفت

عبارة "فعلت هذا" . وممن يستخدمونه كثيرا من كتاب عصرنا د . محمد مندور، وهو مقبول وسائغ، وإن كنت لا أستخدمه إلا على قلة)، و"كان فَعَل كذا" (دون إيراد "قد" بين الفعلين. وهو موجود بكثرة عند زكى مبارك مثلا)، و"حيث إن الأمر كذا فينبغى أن تفعل كذا" (بمعنى "ما دام")، و"أليس أنّ. . . " (بإيراد "أنّ" بعد "ليس")، و"لا أدرى إن كان التلاقى مقدَّرا أم لا" (بدلا من "لا أدرى آلتلاقى مقدَّر أم لا"، وهو تركيبٌ مترجَمٌ فيما يبدو لى من اللغات الأوربية)، و"فالتربية، وإن كانت. . . ، إلا أنها . . . " (بدلا من "فالتربية، وإن كانت. . . ، فإنها . . . ")، ومثلها: "ومع أن/ ولو أن الأمر على النحو الفلانى إلا أنه . . . "، و"لا سيما وأن. . . " (بزيادة "واو" بعد "لا سيما")، و"الغير العربية" (بزيادة "أل" فى "غير")، و"كما أن. . . فكذلك. . . "، و"الأربعة الأشهر"، و"الثلاث سنوات"، وتتالى أربعة متضايفات أو خمسة. كما أنه، فى الجمل المركبة على النحو التالى: "وأما . . . ف. . . "، قد يسهو عن الملاءمة بين المبتدإ والخبر بحيث يبدو الخبر وكأنه منفصل عن مبتدئه، فنراه يقول مثلا: "وأما مقيمو الحدود فكانت الحدود على قسمين" (بدلا من "وأما مقيمو الحدود فكانوا يقسمونها قسمين"، ومثله: "وأما المُسْرِجون فكان بلال يسرج لرسول الله"، وأما حفر الخندق فقد ذكر ابن إسحاق. . . خبر اليهود الذين حزَّبوا الأحزاب على رسول الله صلى الله عليه وسلم"، "وأما التجارة الخصوصية فى عهده صلى الله عليه وسلم التى كانت لكبار

الصحابة كالبزّاز والعطّار والصَّيْرَفِىّ، فمن كان بَزّازاً أميرُ المؤمنين عثمانُ بن عفان. . ." . . . وهكذا .

الهوامش:

(١) من "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" ضمن "الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوى"/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/ ٢/ ١٩٧٣م/ ٧٢ .

(٢) المرجع السابق/ ٢/ ١٠٧– ١١١ .

(٣) السابق/ ٢/ ١١٩ وما بعدها .

(٤) السابق/ ٢/ ١٥٩ وما بعدها .

(٥) السابق/ ٢/ ١٢٩– ١٤٤ .

(٦) السابق/ ٢/ ٩٣– ١– ٦ .

(٧) السابق/ ٢/ ٢١– ٢٣ . وقد عاد إلى تفصيل ذلك فى أواخر الكتاب ابتداءً من ص ٢٢٧ .

(٨) انظر مثلا حديثه عن شدة حسرته عند مقارنته بين ما عليه الفرنسيون من تقدم فى ميدان العلم والصناعة وما يعانى منه المسلمون من تخلف وجهل، وكذلك إشارته إلى ما يقوله "علماء الإفرنج" من أن العرب والمسلمين كانوا أساتذة الأوربيين فى العصور الوسطى، وذِكره بعض مظاهر

التقدم العلمى عند العرب فى أيام عزهم على عهد العباسيين (السابق/ ٢/ ١١، ١٦– ١٨) .

(٩) الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوى/ ٢/ ٤٣٣– ٤٣٥ .

(١٠) سبق أن تكلم رفاعة فى "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" عن اتساع دائرة العلوم كما رآها فى باريس بحيث تشمل الإلهيات واللغة والأدب والفنون التشكيلية والموسيقى والمنطق وعلوم الطبيعة والرياضيات (السابق/ ٢/ ٢٢٧) .

(١١) الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوى/ ٢/ مقدمة كتاب "المرشد الأمين" من ص٢٧٥ فصاعدا، والباب الثالث فى "التعلم والتعليم" من ص٣٨٥ وما بعدها .

(١٢) المرجع السابق/ ٢/ ٢٩٩ وما يليها .

(١٣) السابق/ ٢/ ٣٠٧– ٣١٨ .

(١٤) السابق/ ٢/ ٣٥٣ وما يليها .

(١٥) السابق/ ٢/ ٣٩١– ٣٩٥ .

(١٦) السابق/ ٢/ ٤٤٧– ٤٦٨ .

(١٧) الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوى/ ٣/ ١٩٧٤م/ ٩– ١٠ .

(١٨) المرجع السابق/ ٣/ ٣٤ .

(١٩) يقصد خوفو.

(٢٠) خفرع.

(٢١) نسميه الآن: "منقرع".

(٢٢) المرجع السابق/ ٣/ ٦٤.

(٢٣) السابق/ ٣/ ٧٤.

(٢٤) السابق/ ٣/ ٧٩.

(٢٥) السابق/ ٣/ ١٩١.

(٢٦) نفس المرجع والصفحة.

(٢٧) المرجع السابق/ ٣/ ٨٠.

(٢٨) السابق/ ٣/ ٢١- ٢٧.

(٢٩) السابق/ ٣/ ٦٣- ٦٧.

(٣٠) انظر المرجع السابق/ ٣/ ١٨٣ وما بعدها، و٢٧٣ وما بعدها، و٤٧٣ وما بعدها مثلا.

(٣١) السابق/ ٣/ ١١ وما بعدها.

(٣٢) من ذلك على سبيل المثال أنه، عند حديثه عن الإسكندرية ومن أين أخذت اسمها، قد استطرد فذكر ما قاله علماء المسلمين عن شخصية ذى القرنين وأنه ليس الإسكندر المقدونى، ثم قَفَّى بإيراد رأى الإفرنج وأنه هو الإسكندر بن فيلبس (الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوى/ ٢/ ٤٢).

(٣٣) الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوى/ ٤/١٩٧٧م/ ٥١، ١٣٩. ١٦٨، ٣٩٣، ٤٣٢. . .إلخ.

(٣٤) قضى رفاعة فى السودان نحو خمس سنوات بدءا من عام ١٨٥٠م.

(٣٥) رفاعة رافع الطهطاوى/ مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك/ دار الكتب والوثائق القومية/ القاهرة/ ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م/ ٢٩، وانظر أيضا د. إبراهيم عوض/ نقد القصة فى مصر: ١٨٨٨م- ١٩٨٠م/ مكتبة زهراء الشرق/ ١٥. وجدير بالذكر أن د. عبد المحسن طه بدر يذكر "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" بوصفه عملا روائيا، وإن أضاف أنه لم يستكمل عناصر الرواية (انظر كتابه: "تطور الرواية العربية فى مصر: ١٨٧٠- ١٩٣٨م/ دار المعارف/ ١٩٦٣م/ ٥٢ وما بعدها، و٦١/ هـ١)، وهو رأى خاطئ، فـ"تخليص الإبريز" هو كتاب من كتب الرحلات لا رواية من الروايات، وهذا واضح لكل من له عينان، لكن د. بدر فى ذلك الكتاب لا يراعى الحدود بين الرواية والرحلة، ولا بينها وبين الترجمة الذاتية، ومن ثم أدرج أيضا "الأيام" لطه حسين ضمن الأعمال الروائية التى درسها فى كتابه هذا، وإن تظاهر بالاحتياط كما تظاهر به وهو يتكلم عن رحلة رفاعة إلى باريس فقال إنه لا يشتمل على كل العناصر الروائية (المرجع السابق/ ٢٩٧ وما يليها). والحق أن هذا تَمَيُّع فى الرؤية والتصنيف، فكتاب "الأيام" هو كتاب فى السيرة الذاتية لا رواية كما يعرف

القاصى والدانى. أما إضافته هو و"تخليص الإبريز" إلى كتاب يؤرخ لفن الرواية فلا معنى له، وإلا فلماذا لم يضف الباحث إلى بحثه كل كتب الرحلات وكل كتب التراجم، ولا يخلو أى منها من حكاية بعض الوقائع وإيراد بعض الحوارات؟

(٣٦) مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك/ ١٨٥.

(٣٧) انظر كتابه: "رفاعة رافع الطهطاوى"/ ط٢/ لجنة البيان العربى/ ١٩٥٩م/ ٢٠٧.

(٣٨) انظر كتابه: "تطور الرواية العربية فى مصر: ١٨٧٠- ١٩٣٨م"/ ١١٧- ١١٩. وممن يتابعه فى هذا الزعم د. أحمد إبراهيم الهوارى (انظر كتابه: "نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث"/ دار المعارف/ ١٩٧٨م/ ٣٩)، وهو ما رددت عليه فى كتابى: "نقد القصة فى مصر: ١٨٨٨- ١٩٨٠"/ مكتبة زهراء الشرق/ ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م/ فى الفصل المسمَّى: "موقف الأدباء والنقاد من فن القصة" من الباب الأول بدءًا من ص ٢١ فصاعدا.

(٣٩) الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوى/ ٢/ ٨٠- ٨١.

(٤٠) المرجع السابق/ ٢/ ١١٤.

(٤١) السابق/ ٢/ ٢٢٩- ٢٣١.

(٤٢) السابق/ ٢/ ٢٣٧.

(٤٣) السابق/ ٢/ ٢٣١.

(٤٤) انظر د. إبراهيم عوض/ نقد القصة فى مصر: ١٨٨٨- ١٩٨٠م/ ١٥.

(٤٥) انظر د. حسام الخطيب/ آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا/ دار الفكر المعاصر بيروت، ودار الفكر بدمشق/ ١٩٩٢م/ ١١٧.

(٤٦) ط. المنار للطباعة والكمبيوتر/ القاهرة/ ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م/ ١٤٩- ١٦٠.

(٤٧) د. البدراوى زهران/ رفاعة الطهطاوى ووقفة مع الدراسات اللغوية الحديثة، مع النص الكامل للتحفة المكتبية/ دار المعارف/ القاهرة/ ١٩٨٣م/ ١٤٧.

(٤٨) أما تأثيره فيمن جاء بعده من المؤلفين المصريين فى ميدان النحو والصرف فقد أشار إليه د. البدراوى زهران فى كتابه: "رفاعة الطهطاوى ووقفة مع الدراسات اللغوية الحديثة، مع النص الكامل للتحفة المكتبية"/ ٣٨٥ فصاعدا.

(٤٩) الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوى/ ٢/ ٨٧. ومن المرجح أن يكون رفاعة قد تأثر فى تسمية كتابه بعنوان كتاب دى ساسى، فاسمه: "التحفة السَّنِيّة فى علم العربية"، واسم كتاب رفاعة: "التحفة المكتبية لتقريب اللغة العربية".

(٥٠) المرجع السابق/ ٢/ ١٦٠. ومع ذلك فقد قال فى موضع آخر من "تخليص الإبريز" إنه وزملاءه قد أنفقوا فى تعلم حروف الهجاء

الفرنسية أربعين يوما (الأعمال الكاملة/ ٢/ ١٨٩). ويمكن التوفيق بين الكلامين على أساس أن الفرنسية كانت فى بداية أمرها صعبة عليهم، إلا أنهم لما ألفوها وانفتحت أبوابها أمامهم أضحت سهلة.

(٥١) انظر د. البدراوى زهران/ رفاعة الطهطاوى ووقفة مع الدراسات اللغوية الحديثة، مع النص الكامل للتحفة المكتبية/ ٩٧- ١٠١.

(٥٢) المرجع السابق/ ١١٥- ١١٦.

(٥٣) السابق/ ٩٥.

(٥٤) السابق/ ١٢٣.

(٥٥) السابق/ ٢٢٧، ٢٣٢، ٢٣٥.

(٥٦) السابق/ ٢٣٥.

(٥٧) وهم، كما ورد عند السيوطى فى "هَمْع الهوامع"، الكوفيون وجماعة من البصريين كالأخفش وأبى حاتم والفارسى والنحاس وابن مضاء. وقد ذكر د. شوقى ضيف، من هؤلاء، الأخفش الأوسط وحده. انظر كتابه: "المدارس النحوية"/ دار المعارف/ ١٩٧٦م/ ١٠٤.

(٥٨) د. أحمد أحمد بدوى/ رفاعة رافع الطهطاوى/ ٢٥٣- ٢٥٤.

(٥٩) المرجع السابق/ ٢٥٩- ٢٥٣.

(٦٠) الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوى/ ١/ ٢٨٠.

(٦١) المرجع السابق/ ١/ ٢٩٩.

(٦٢) السابق/ ٢/ ٤٤٥.

(٦٣) السابق/ ٢/ ٩٧.

(٦٤) السابق/ ٢/ ١٠٥.

(٦٥) السابق/ ٢/ ١٠١.

(٦٦) السابق/ ٢/ ٢٩٢.

(٦٧) السابق/ ٢/ ٣٨٩.

(٦٨) السابق/ ٢/ ٤٥١.

(٦٩) نفس المرجع والصفحة.

(٧٠) السابق/ ٢/ ٤٧١.

(٧١) السابق/ ٢/ ٧٥٩.

(٧٢) السابق/ ٢/ ٧٦١.

(٧٣) السابق/ ٤/ ٣٨.

(٧٤) من كتاب "تخليص الإبريز" (فى "الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوى"/ ٢/ ١٨٤).

٢- أحمد فارس الشدياق

اسمه الأصلى فارس بن منصور. وقد وُلد فى عشقوت بلبنان عام ١٨٠١م، وإن كان المتداوَل بين الكتّاب أن ولادته كانت فى ١٨٠٤م. وتعلم فى مدرسة عين ورقة، ونظم الشعر وهو لا يزال صبيا، ومات أبوه وهو صغير فاشتغل بالنّسَاخة يستعين بها على نفقات حياته. وكان أخوه قد ترك المارونية إلى البروتستانتية مذهب المبشرين الأمريكان فاضطهده القساوسة المارونيون وحبسوه فى الدير وظلوا يعذبونه حتى مات فجَرُّوه من رجله إلى إحدى الحفر وردموها عليه، فكان لهذا أسوأ الأثر فى نفس الشدياق، الذى ترك البلاد بعدما أصبح مثل أخيه بروتستانتيا وسافر إلى مصر حيث تعلم اللغة والأدب، كما اشتغل فى جريدة "الوقائع المصرية"، وبقى هناك حتى عام ١٨٣٤م. وكان قد تزوج فتاة لبنانية تعيش أسرتها فى مصر، ثم سافر إلى مالطة للتعليم فى مدارس المرسلين الأمريكان والمساعدة فى ترجمة بعض كتبهم. وكانت سفرته إلى مالطة وإقامته فيها موضوع كتابه: "الواسطة فى معرفة مالطة".

وبعد بضع عشرة سنة أخرى انتقل الشدياق إلى بريطانيا للاشتراك فى ترجمة الكتاب المقدس، وظل هناك نحو عامين سافر بعدهما إلى باريس وأقام بها زمنا مدح أثناءه الأمير عبد القادر الجزائرى، وكذلك أحمد باشا باى تونس، الذى كان قد أتى إلى باريس فى زيارة سياسية ثم عاد إلى

بلاده حيث وصلته مِدْحَةُ الشدياق، فما كان منه إلا أن أرسل بارجة حربية لاستقدامه من باريس تكريما له. وكان الشدياق قد تزوج سيدة إنجليزية بعد زوجته الأولى التى ماتت إثر معاناة شديدة من المرض فيما يبدو. وفى تونس أعلن الشدياق إسلامه وأصبح اسمه: "أحمد". وقد ألف، وهو فى فرنسا، كتابا عن رحلته الأوربية سماه: "كشْف المخبَّا عن فنون أوربا"، كما كتب سيرته الذاتيه وأعطاها عنوان "الساق على الساق فيما هو الفارياق". وانتهى المطاف بكاتبنا إلى الانتقال للآستانة، حيث أصدر صحيفة سياسية أدبية فكرية كانت تدافع عن الدولة العثمانية هى صحيفة "الجوائب". وللشدياق كتب أخرى سيأتى الحديث عنها، ومعظمها فى اللغة. وقد بقى إلى نهاية حياته يعيش فى الآستانة حيث وافته المنية عام ١٨٨٧م.

ويُعَدّ الشدياق من أركان النهضة الأدبية العلمية في القرن التاسع عشر. وقد ترك لنا عددا من المؤلفات معظمها مطبوع، والباقى لا يزال مخطوطا، ومنها: "سر اللَّيَال في القلب والإبدال"، كتاب في اللغة. كتاب "الجاسوس على القاموس"، وهو كتابٌ نَقَدَ فيه "القاموس المحيط" للفيروزابادى. كتاب "الساق على الساق، فيما هو الفارياق"، فى اللغة والأدب والتحليل ووصف الخطرات والنوازع والسيرة الذاتية وأدب الرحلات فى أسلوب لا عهد للعربية به. كتاب "الواسطة في معرفة مالطة"، وهو وصف رحلته إلى جزيرة مالطة. كتاب "كشف المخبّا عن فنون

أوروبا" . كتاب "اللفيف فى كل معنى ظريف"، وهو من كتب المختارات في الأدب والحكمة والأمثال والحكايات التهذيبية والنكات اللغوية والمترادفات. كتاب "غُنْيَة الطالب ومُنْيَة الراغب"، كتاب مدرسى فى علوم الصرف والنحو. قصيدة فى مدح أحمد باشا باى تونس. المقالة البخشيشية، أو السلطان بخشيش. "شرح طبائع الحيوان"، وهو مترجم عن الإنجليزية. "كنز اللغات"، وهو معجم فى اللغات الثلاث: الفارسية والتركية والعربية. "خبرية أسعد الشدياق"، وهو الكتاب الذي روى فيه فارس الشدياق قصة تحول أخيه عن المذهب المارونى إلى المذهب البروتستانتى. كتاب "الباكورة الشهية فى نحو اللغة الإنكليزية" . كتاب "المحاورة الأنسية، فى اللغتين الإنكليزية والعربية" . كتاب "سند الراوى، في الصرف الفرنساوى" . "منتهى العجب، فى خصائص لغة العرب" . "المرآة فى عكس التوراة"، أفرغه في قالب بديع لم ينسج أحد على منواله، وقد شرع فى إنشائه على أثر ترجمته للتوراة فى لندن. النفائس فى إنشاء أحمد فارس. وله ديوان شعر من نظمه يشتمل على اثنين وعشرين ألف بيت. علاوة على ترجمته للكتاب المقدس، وهى ترجمة غير منتشرة بسبب تحوله عن دينه[١] .

وبالنسبة إلى زيارة الشياق لمالطة فلا أظن أحدا من العرب فى العصر الحديث قد زارها وكتب عنها قبل الشدياق، الذى وضع عن رحلته إليها وإقامته فيها كتابه المسمَّى: "الواسطة فى معرفة مالطة"، وفيه

تناول أحوالها الجغرافية والمناخية ووصف عاصمتها ومنازلها وأسواقها وشوارعها وما تعانيه من قذارة وتخلف، كما صور عاداتها وتقاليدها وأخلاق أهلها وموسيقاهم وحكم الإنجليز لهم، وكذلك لغتهم، وهى فى الأصل لغة عربية شانها الانحراف والفساد بما دخلها من ألفاظ أجنبية وغير ذلك. والكتاب غير كبير الحجم، إذ يقع فيما يقل عن سبعين صفحة. ومما قاله عن مُنَاخ تلك البلاد: "أما هواء مالطة فلا يحمده مَنْ أَلِفَ البرور الواسعة لأنه كثير التقلب فيختلف فى الليل والنهار عِدّة مِرَار، فقد يكون فى الصباح صحوا فلا تشعر إلا والغيم قد طبق أعنان السماء فيكفهر الجو ويهيج البحر وتثور الزوابع وتزمر الرياح فترقص لها الأبواب. بل يكون فى النهار برد، وفى الليل حر. هذا فى الشتاء، فأما فى الصيف فلا ترى فى الجو لطخة سحاب ولا غادية أصلا. وفصل الشتاء يبتدئ فيها من شهر تشرين الأول، وينتهى إلى آيار، والباقى صيف شديد. وإن وقع فيه يوم معتدل فتأتى فيه نفحة من الريح باردة وأنت فى حَرٍّ، أو عكسه. وفى الجملة فإنها جديرة بأن تسمى: "مخزن الرياح"، فهى لا تخلو منها، باردةً كانت أو حارّةً. وأكثر رياحها فى الصيف السافياء. تأتى بغبار وتراب ودقيق تطيّره على وجوه الناس وتُدْخِله فى الديار من خَصَاص الزجاج. ومن الغريب أن الريح الشرقية التى تكون فى الشتاء زمهريرًا تصير فى الصيف سَمُومًا فتتشقق بها أخشاب المنازل وهى مصبوغة، وتُصَرْصِر بها روافد السقوف ويجفّ بها الزجاج ويتصلب

فينكسر بأدنى مس، ويترمّد بها الجلد والورق، بل يتأثر بها الحديد والنحاس والعظم ونحوه، وينتن شمع الشحم فتكون الشمعة فى البيت كالجيفة. وقد تبلغ درجات الحر فيها فوق المائة فيقضى الوَمَدُ باللباس الخفيف من الكتان، وبالنوم من دون غطاء. وأكثر أهل مالطة ينامون ليلا على السطوح لكون سطوح ديارهم غير مُسَنَّمة بخلاف ديار فرنسا وإنجلترة. وإذا مشى الإنسان خطوات فى الصيف يعوم فى عرقه، ثم لا يلبث أن تلفحه لفحة من الريح، فينبغى أن يكون أحذر من غراب"[٢].

ومما قاله عن مالطة والمالطيين أيضا: "ولما كان أهل مالطة أحرص الناس على ملابسهم وأحذيتهم كان خروجهم فى الطرق، ولا سيما فى الشتاء، قليلا ، فتبقى الطرق دائما نظيفة. فأما فى لندرة فإن النساء يخرجن صيفا وشتاء ويلبسن قباقيب تقيهنّ من الوحل، فلهذا تكون طرقها وسخة جدا. وقد رأيت كثيرا من الإفرنج يعجبون بنظافة طرق مالطة ويفضلونها على كثير من طرق المدن العظيمة بأوروبا، غير أن زوايا كل منها ممتلئة قذرا ونجاسة، ومنها ما لا يمكن لاثنين أن يمشيا فيه معا. وفى كل زاوية فانوس مركوز على دعائم من حديد يوقد الليل كله. ومثل تلك الفوانيس لا يوجد فى لندرة وباريس إلا فى أضيق الطرق وأردئها . . . (و)حوانيت أهل الحرف والصنائع فى فاليتة وغيرها أيضا متفرقة فى جميع أطراف المدينة، فربما كان دكان الحداد تحت دار قاض أو مطران، ولا تزال أصوات المطارق بالغة مسامعه. وكذا الزوانى، ففى كل طريق هنا

ترى منهن جملة حتى قدام قَصْرَي الحاكم والمطران. وكثيرا ما يتفق أن صاحب العيلة يستأجر دارا بجانب زانية تكون إذ ذاك غائبة فلا يدرى بها. حتى إذا تبوَّأ محلّه أقبلت تجر ذيول عهرها. فمتى قدمت البحرية سمعتَ لهم ولهن ضجيجا منكرا ولا تزال تسمع سفلة أهل البلد يغنون فى الليالى ويزأطون، ولا وازع لهم... وبالجملة فإنه قلما يتهنأ الإنسان هنا فى سكنى دار. ثم إنه ليس فى فالينة حمّامٌ منظورٌ يتطهرون به من نجاستهم، فإذا اضطُرّوا إلى كشط الوسخ عن أبدانهم استحموا فى البحر"[٣].

كذلك لا أظن إلا أن الشدياق هو أول عربى يكتب عن رحلته إلى بلاد الإنجليز، وذلك فى كتابه الآخر: "كَشْف المخبَّا عن فنون أوربّا"، الذى سجل فيه مشاهداته ووقائع حياته وآراءه ومشاعره أثناء إقامته فى بريطانيا وفرنسا. وقد سافر الشدياق إلى بريطانيا سنة ١٨٤٨م، وكان قد جاءها قبل ذلك بسنتين ومكث فيها عدة شهور، أما هذه المرة فقد ظل فيها حتى سنة ١٨٥٣م، وبعدها رحل إلى الآستانة. وفى هذا الكتاب يأخذ الشدياق فى وصف كل شى رآه فى ذينك البلدين، لا يترك شاردة ولا واردة مما يعتقد أن من المهم إطلاع قومه عليه إلا وصفه. إنه يتكلم عن المدن والريف والجو والطعام والبيوت والأثاث والكنائس والبرلمان والتجار والفلاحين وبنات الليل... إلخ، ذاكرا رأيه فى كل شىء بمنتهى الصراحة. وهو فى هذا كله مفصّل مستقص، وحديثه مفعم بالحيوية والسخرية من طعام الإنجليز وبخلهم، ومن تعالم المستشرقين على غير أساس. كما يقارن

دائما ما عند الأوربيين بما عندنا، وإذا رأى من ألوان التقدم فى بلادهم ما تفتقر إليه بلاده وأمته شعر بالألم والتنغيص الشديد . وبالمثل نراه لا يكف عن المقارنة بين الإنجليز والفرنسيين.

وهو دائم الشكاية من المعيشة فى الريف البريطانى حيث لا يوجد شىء من مظاهر الحضارة أو التسلية، وحيث يعيش الفلاحون حياة شديدة الخشونة، فلا ثقافة ولا فنون ولا شىء من متع الحياة، اللهم إلا أصوات نواقيس الكنائس التى يقرعونها دفعًا للملل واجتلابا لشىء من البهجة، وحيث تنقطع الاتصالات مع المدن والقرى الأخرى عند هطول المطر وتحول الطرق إلى أوحال. ولقسوة البرد عند البريطانيين نراهم يَعُدّون تقريب الضيف من المُصْطَلَى غاية الجود، أما إكرامه بالطعام كما نفعل فى بلادنا فلا يعيرونه كبير اهتمام، إذ أقصى ما تعرضه ربة المنزل عليه فى مثل تلك الحالة هو ربع تفاحة مثلا. كما تحدث عن انشغال التجار وأصحاب الأعمال بأمورهم تاركين زوجاتهم دون التفات إلى ما يصنعنه فى غيابهم. ومما لفت نظره أيضا فى بيوت الإنجليز اهتمامهم بتغطية الدَّرَج بالبُسُط الفاخرة التى يدوسونها بأحذيتهم، فى الوقت الذى لا تهتم فيه صاحبة البيت بالتزين بقطعة من الماس أو بشال من الحرير. وفى رأيه أن باريس أفضل من لندن فى مبانيها ومطاعمها ومتنزهاتها ودُور علمها، ومن ثم يقصدها الألوف من أبناء الأثرياء الإنجليز للعيش فيها، على حين

لا يفعل الفرنسيون ذلك بالنسبة إلى لندن. ويتخلل ذلك كله الإشارات التاريخية والإحصاءات التجارية وما أشبه.

ولقد كان، رحمه الله، كثير السَّخَر بالمستشرقين وتعالمهم رغم جهلهم حسب وصفه لهم، ومن ذلك قوله عن المستشرق ريتشاردسون إنه قد "ألف كتابا فى لغته ولُغَتَى العرب والفُرْس، فأُقْسِم بالله إنه كان لا يدرى من لغتنا نصف ما أدريه أنا من لغته. بل سوّلت له نفسه أيضا إلى أن ترجم النحو العربى فخلط فيه ولفّق ما شاء، فمثّل للإضافة بقوله: "قدح فضة" و"ملك كسرى" و"رأس أمان" و"الغالب عجم" و"غالب عجم" و"كتاب سليمان" و"نصرا عقبه"، وفسرها بأنها مثنًى مضاف إلى "العقبة"، و"نصروا عقبه" و"النصرا عقبه" و"النصروا عقبه". وأورد حكاية من كتاب "ألف ليلة وليلة" عن ذلك الأحمق الذى قَدَّر فى باله أن يتزوج بنت الوزير، فلما وصل إلى قوله: "ولا أخلى روحى إلا فى موضعها" ترجمها: "ولا أعطى الحرية لنفسى، أى لزوجتى، إلا فى حجرتها" . . . فإن أحدهم لا يبالى بأن يؤدى معنى الترجمة بأى أسلوب خطر له، فلو قرأ أحدهم سَبًّا فى كتبنا نحو "يحرق دينه" ترجمه أن دينه ساطع متلهب من حرارة العبادة والقنوت بحيث إنه يحرق ما عداه من المذاهب، أى يغلب عليها، فهو الدين الحقيقى كما ورد أن الله نار آكلة. . ."[٤].

وقال عن الكِبْر الإنجليزى الشهير محللا طبيعته: "اعلم أن كبرياء عِلْيَة الإنجليز . . . أنك تنظر فيهم الأنفة وكلوح الوجه، ولكن متى خالطت منهم أحدا تبين لك أنه لا فخور ولا فيّاش. ومن كان دخله فى العام منهم مليون ليرة يوهمك أنه مثلك. . . ومن يكن عنده ألفا كتاب فإذا قلت له مثلا: ما أكثر كتبك! قال لك: لعلى مسرف فى شرائها، وما كان ينبغى لى هذا. مع أنه لو قال لك: إنى قادر على شراء ضعفها لكان من الصادقين. . . ومن يكن مضطلعا بالعلوم والفنون فإذا سألته عن شىء لم يجبك إلا بعد التروى ولا ينسب إليه حل المشاكل واستخراج المجهول. وإذا سألته عن شخص يدّعى العلم ويؤلف ما لا يَرْضَى به العلماء قال: لعله استعجل فيما ألفه ولم تمكنه مراجعته، وقد يكون مع المستعجل الزَّلَلُ. ولا يعيا عن أن يجد له عذرا يستر به عيبه. ومتى كان فى أعلى المراتب لم يستنكف أن يجيب من يسأله أيًّا كان. فقد تبين لك أن كِبْر الإنجليز إنما هو فى وجوههم أكثر منه فى ألسنتهم وقلوبهم وأن وَسْم الناس إياهم بالعجرفة مطلقا ليس فى محله. إلا أننى لا أنفى عنهم الاتصاف بعزة النفس وترفيعها عن أن تذل لأحد، وهى من الخلائق المحمودة. فأما كبر السفلة منهم فهو إبداء العبوس أيضا مضافا إليه عدمُ التأدب فى الكلام والحركات وتَبْرُهم فى الخطاب وسوءُ الضحكِ واللقاءِ والمُنْصَرَفِ. . . وهلم جرا"[٥].

وعن أول دخوله فرنسا يقول: "ثم إننى ركبت الباخرة، أى سفينة النار، من لندرة إلى بولون بعد نصف الليل الواقع فى السادس من كانون الأول. وكنت أرجو أنها تقلع فى تلك الليلة، فوقع الضباب الكثيف حتى تعذّر السفر إلى الصباح. فلما دنونا من المدينة المذكورة صادفْنا الجَزْر فى البحر فانتظرنا نحو أربع ساعات حتى جاء المدّ فبلغنا المدينة فى الفجر. فأُخْرِجَتْ أمتعتنا وفُتِحَتْ فى ديوان المَكْس، وكان معى عدة صناديق من جملتها صندوقا كتبٍ فلم يأخذوا عليها شيئا. وسمعت بعضهم يقول: هذا مُرْسَل، أى قسيس مبعوث من طرف الإنجليز لهداية بعض الضالين. إلا أنهم وجدوا فى أحدها رطلا من الشاى، فقالوا: إما أن تؤدى عليه شلنين وإما أن تتركه هنا. فقلت: لا بل أؤدى عليه ما تطلبون. وفرحتُ بذلك غاية الفرح لأنى كنت مُوجِسًا من أنهم يتقاضَوْن على الكتب كثيرا، لا سيما وأن كثيرا منها كان جديدا كما جلّده المجلّد. وهنا نصيحة أو شبه نصيحة لإخوانى من المسافرين، وهى أن من تصدَّى منهم إلى فتح صندوقه أولاً يلقى المفتش فى عُرَام نشاطه وظَمَائه إلى أن يجد عنده حاجة جديدة فيضبطها منه إظهارا لحذقه فى صنعة التفتيش. فأما من يأتى آخر القوم فإنه يلقاه قد كَلَّ وضَجِرَ، فأول ما يفتح الصندوق ويتلمّسه يُطْبِقه. وربما اجتزأ عن ذلك بسؤال واحد يلقيه عليه كأن يقول له: هل عندك شىء يُؤَدَّى عليه مَكْس؟ ولا بد بالضرورة أن يكون الجواب

بالسلب. غير أن جُلّ الناس يحبون التقدم فى كل شىء، فتراهم يتزاحمون على فتح صناديقهم وأَخْرَاجهم وعِيَابهم كأنما هم فى حَلْبة سباق"[٦].

وبالمثل لست أذكر أن هناك من ترجم لنفسه من العرب فى عصر النهضة قبل الشدياق، الذى كتب فى هذا الموضوع "الساق على الساق فيما هو الفارياق"، بل لا أحسب أى كاتب عربى فى أى عصر قد سبق الشدياق إلى الحديث عن نفسه بهذه الصراحة وذلك المجون اللذين نجدهما فى الكتاب المذكور، أو إلى الحديث عن زوجته وإعطائها الفرصة لتعبر عن نفسها وآرائها ومشاعرها، وفى مسائل شديدة الحساسية مما يدور بين المرأة وزوجها، بهذا القدر من الحرية. صحيح أنه من الممكن أن يكون كثير من الكلام الذى قالته زوجة الشدياق فى هذا الكتاب هو كلام الشدياق نفسه وضعه على لسانها لهذا السبب أو ذاك، لكن يبقى مع ذلك أنه لم يتحرج من إظهار زوجته على صفحات كتابه فى شىء كثير من الصراحة والجرأة، وهو ما لا أعرف أن كاتبا عربيا آخر قد فعله حتى الآن رغم انصرام كل هذا الوقت الطويل من منتصف القرن قبل الماضى. ومن الواضح أن الفرق هنا بين الشدياق ومعاصره الطهطاوى هو كبُعْد المشرقين، إذ لا ذكر لزوجة رفاعة فى أى من كتبه أو مقالاته. وهو بهذا يسير على سنّة الأدباء والكتاب العرب القدامى الذين لم يحاول أى منهم أن يزيح الستار ولو قليلا عن أسراره الزوجية بأى حال.

كذلك ما من كاتب عربى صنع ما صنعه الشدياق فى كتابه ذاك من انتهاز كل سانحة للخروج عن الموضوع الذى يكون بصدده والدخول فى سلسلة طويلة من المترادفات وأشباهها قد تتجاوز مائتى لفظ حتى ليظن القارئ أنه نسى نفسه وما كان ماضيا فيه، إلى أن يفاجأ بالشدياق يعود به أدراجه من هذا الاستطراد الترادفى إلى كلامه الأصلى. ومن الأمثلة على ذلك هذا النص التالى، وهو فى الكلام عن المحورين اللذين يدور عليهما الكتاب، وهما المترادفات والحديث عن الجنس اللطيف: "فأما إن قلتم إن عباراته صريحة بحيث لا تقبل التأويل، فأقول لكم إنكم بالأمس كنتم تخطأون وتحضرمون وتهرأون وتلحنون وتلكنون وتغلطون وتوهمون وتعفكون وتلبكون وتلتكون وتلفتون وتعصدون وتخلطون وتخطلون وتهذون وتهذرون وتحصرون وتلخون وتلخلخلون وتعجمون وتجعمون وتقدمونوتلفون وتتبلتعون وتتلهيعون وتلغلغون وتلقلقون وتقلقلون وتترترون وتثرثرون وتحصرون وتفرفرون وتجمجمون وتمجمجون وتغمغمون وتمغمغون وتتغتغون وتثغثغون وتثغثغون وتبعبعون وتبغبغون وتوتغون وتضغضغون وتعيون وتفههون، فمتى جاءكم العلم حتى تفهموها ؟ . . .

ثم إن شرطي على القارئ ألا يسطّر من الألفاظ المترادفة في كتابي هذا على كثرتها، فقد يتفق أن يمر به في طريق واحدة سِرْب خمسين لفظة بمعنى واحد أو بمعان متقاربة، وإلا فلا أجيز له مطالعته ولا أهنؤه به. على أني لا أذهب إلى أن الألفاظ المترادفة هي بمعنى واحد وإلا لسَمَّوْها:

المتساوية. وإنما هي مترادفة بمعنى أن بعضها قد يقوم مقام بعض. والدليل على ذلك أن الجمال مثلا والطول والبياض والنعومة والفصاحة تختلف أنواعها وأحوالها بحسب اختلاف المتصف بها، فخَصَّت العرب كل نوع منها باسم. ولبُعْد عهدهم عنّا تظنّيْناها بمعنى واحد. وقِسْ على ذلك أنواع الحليّ والمأكول والمشروب والملبوس والمفروش والمركوب... هذا، وإني قد أَلّفته وما عندي من الكتب العربية شيء أراجعه وأعتمد عليه غير القاموس، فإن كتبي كانت قد فَرِكَتْني فاعتزلتُها، غير أن مؤلفه رحمه الله لم يغادر وصفا في النساء إلا وذكره. فكأنه كان أُلْهِمَ أنْ سيأتي بعده من يغوص في قاموسه على جمع هذه اللآلئ في مؤلف واحد منتسق لتكون أعلق بالذهن وأرسخ في الذِّكْر.

ولولا أني خَشِيتُ غيظ الحسان عليَّ لكنت ذكرت كثيرا من مكايدهن وحيلهنّ ومحالهن، لكني إنما قصدت بتأليفه التقرب إليهنّ وترضّيهن به. وإني آسف كل الأسف على أنهن غير قادرات على فهمه لجهلهنّ القراءة لا لِعَوَص العبارة، إذ لا شيء يصعب على فهمهن مما يَؤُول إلى ذكر الوصل والحب والغرام. فهن يستوعبنه ويتلقفنه من دون تلعثم ولا قصور ولا ترجٍّ. وحسبي أن يبلغ مسامعهن قول القائل إن فلانا قد ألف في النساء كتابا فضّلهن به على سائر المخلوقات، فقال إنهن زخرف الكون، ونعيم الدنيا وزهاها، وغبطة الحياة ومناها، وسرور النفس ومشتهاها، وعلق القلب، وقرة العين، وانتعاش الفؤاد، ورَوْح الرُّوح، وجلاء الخاطر،

وتعلل الفكر، ولهو البال، وجنة الجنان، وأنس الطبع، وصفاء الدم، ولذة الحواس، ونزهة الألباب، وزينة الزمان،، وبهجة المكان. . . ، بذكرهن يلهج اللسان، ولخدمتهن تسعى القدم، وتُتَحَمَّل الأعباء، وتُتَجَشَّم المشاقّ، ويهون الصعب، ويُتَجَرَّع الصاب، ويقاسَى الضر، ولرضائهن يبذل العزيز، ويُبْذَل النفيس، ويُذال المصون، وإن خَلاَق الرجل من دونهن حرمان، وفوزه خيبة، وهناؤه تنغيض، وأنسه وحشة، وشبعه جوع، وارتواؤه ظمأ، ورقاده أرق، وعافيته بلاء، وسعادته شقاوة، وطُوبَى له كالزَّقّوم، والتسنيم كالغِسْلِين، فإذا قدر الله بلوغ هذا الخبر المطرب سماع إحدى سيداتي هؤلاء الجميلات وسُرَّتْ به وفرحت، ورقصت ومرحت، رجوتُ منها وأنا باسط يد الضراعة أن تبلّغه أيضا مسامع جارتها، وأَمَّلْتُ من هذه أيضا أن تطالع به صاحبتها حتى لا يمضي أسبوع واحد إلا ويكون خبر الكتاب قد ذاع في المدينة كلها. وكفاني ذلك جزاء على تعبي الذي تكلفته من أجلهن. ألا ولْيَعْلَمْنَ أني لو استطعت أن أكتب مديحهن بجميع أصابعي وأنطق به بكل جوارحي لما وفّى ذلك بمحاسنهن. فكم لهن عليّ من الفضل حين بَدَوْن في أفخر الحلل، ومِسْنَ بأحسن الحُلِيّ، ونظرن إليَّ شافنات حتى أُبتُ إلى حِفْشِي وأنا أتعثر بأفكاري وخواطري، فما كادت يدي تصل إلى قلمي إلا وقد تدفقت عليه المعاني وساحت على القرطاس، فأورثني بين الناس ذكرا وفخرا، ورفعن قدري على قدر ذوي البطالة والفراغ. نعم إن من بينهن من نفست عليّ بطيفها في الكَرَى،

ولكنها معذورة في كونها لم تكن تعلم أني أتكلف النوم بعد أن رأت عيني من جمالها ما يبهر العقل ويبلبل البال.

فأما إذا تعنَّتَ عليّ أحد بكون عبارتي غير بليغة، أي غير مُبَّلة بتوابل التجنيس والترصيع والاستعارات والكنايات، فأقول له: إني لما تقيدت بخدمة جنابه في إنشاء هذا المؤلَّف لم يكن يخطر ببالي التفتازاني والسَّكّاكي والآمدي والواحدي والزَّمَخْشَري والبستي وابن المعتز وابن النبيه وابن نباتة، وإنما كانت خواطري كلها مشتغلة بوصف الجمال، ولساني مقيدا بالإطراء علىٍ من أنعم الله تعالى عليه بهذه النعمة الجزيلة، وبغبطة من خوّله عزَّ وجلَّ عزة الحسن وبرثاء من حرمه منه. وفي ذلك شاغل عن غيره. على أني أرجو أن في مجرد وصف الجمال من الطلاوة والرونق والزخرفة ما يغني عن تلك المحسّنات استغناءَ الحسناء عن الحلي، ولذلك يقال لها: غانية. وبعد، فإني قد علمت بالتجربة أن هذه المحسنات البديعية التي يتهور فيها المؤلفون كثيرا ما تشغل القارئ بظاهر اللفظ عن النظر في باطن المعنى".

ولقد صرح الشدياق نفسه فى فاتحة كتابه بأنه إنما وضعه لإبراز غرائب اللغة ونوادرها من ناحية، وذكر محامد النساء ومذامّهن من ناحية أخرى: "الحمد لله الموفق إلى السداد والملهم إلى الرشاد. وبعد، فإن جميع ما أودعته في هذا الكتاب فإنما هو مبنيّ على أمرين: أحدهما إبراز غرائب اللغة ونوادرها، فيندرج تحت جنس الغريب نوع المترادف والمتجانس، وقد

ضَمَّنْتُ منهما هنا أشهر ما تلزم معرفته، وأهم ما تمس الحاجة إليه على نمط بديع. ولو ذُكِر على أسلوب كتب اللغة مقتضبًا على العلائق لجاء مملاً. وقد راعيت سَرْده مرةً على ترتيب حروف المعجم، ومرّةً نسقتُه بِفقَرٍ مسجعة وعبارات مرصَّعة. ومن ذلك القلبُ والإبدالُ كما في التورور والثورور والتوثور والترتور، وتمطي وتمتي وتمطط وتمدد. ومنه إيرادُ ألفاظ كثيرة متقاربة اللفظ والمعنى من حرف واحد من حروف المعجم، نحو الغطش والغمش والبهز والبحز والبغز والحفز تنبيهًا على أن كل حرف يختص بمعنى من المعاني دون غيره. وهو من أسرار اللغة العربية التي قَلَّ من تنبه لها . . . والأمر الثاني ذكر محامد النساء ومذامّهن. فمن هذه المحامد ترتقي المرأة في الدراية والمعارف بحسب اختلاف الأحوال عليها كما يظهر مما أُثِر عن الفارياقية (يقصد زوجته). فإنها بعد أن كانت لا تفرق بين الأمرد والمحلوق اللحية، وبين البحر المِلْح وبحر النيل، تدرّجتْ في المعارف بحيث صارت تجادل أهل النظر والخبرة، وتنتقد الأمور السياسية والأحوال المعاشيّة والمعادّية في البلاد التي رأتها أحسن انتقاد. فإن قيل إنه قد نُقِل عنها ألفاظ غربية غير مشهورة لا في التخاطب ولا في الكتب فلا يمكن أن تكون قد نطقتْ بها، قلت إن النقل لا يلزم هنا أن يكون بحروفه، وإنما المدار على المعنى. ومن تلك المحامد أيضا حركات النساء الشائقة وضروب محاسنهن المتنوّعة التي لم يُتَصَوَّر منها شيء إلا وذكرتُه في هذا

الكتاب. لا، بل قد أودعتُه أيضا معظم خواطرهن وأفكارهن وكل ما اختص بهن".

ومن الجديد الذى يتضمنه هذا الكتاب أيضا احتواؤه على عدة مقامات. أى أنه ليس سيرة ذاتية خالصة، بل سيرة ذاتية ومقامات واستعراضا لغويا يتمثل فيما أشرنا إليه آنفا من سلاسل ترادفية. وهذا الاستعراض اللغوى مرجعه إلى معارف الشدياق المتبحرة فى اللغة، فقد كان من المغرمين منذ صغره بهذا الجانب من جوانب المعرفة، ولطالما عكف بعد نضجه على معاجم اللغة ينقّب ويحفظ ويتتبع الأخطاء ويصححها مما ظهرت ثمرته فى بعض ما أَلف من كتب. والكتاب ممتع إمتاعا عظيما، وقد جعله عماد الصلح مثالا لـ"الكمال الفنى"[٧]، وهو حكم لا يخلو من مبالغة، وبخاصة إذا كان المقصود به القول بأنه ما من أديب عربى قد وصل إلى مستوى الشدياق فى كتابة سيرته، إذ لدينا "الأيام" لطه حسين، و"قصة حياة" للمازنى، و"حياتى" لأحمد أمين مثلا مما لا يَقِلّ، إن لم يَزِدْ عن كتاب الشدياق. وهذا فى الأدب المصرى فحسب.

وللشدياق كتب فى اللغة مثل "سر الليال فى القلب والإبدال"، الذى يدور حول الأفعال والأسماء التى يكثر تداولها على أقلام الكتاب فى محاولة الكشف عن معانيها وأصل مدلولاتها . . .إلخ، و"الجاسوس على القاموس"، الذى تتبع فيه مآخذ "القاموس المحيط" للفيروزابادى، وهى

أربعة وعشرون مأخذا: بعضها يرجع إلى الخطة التى بُنِىَ عليها الكتاب، وبعضها إلى العبارة التى كُتِب بها وما إلى هذا، ثم بعض الكتب فى النحو العربى والإنجليزى والفرنسى، فضلا عن كتاب هائل ذى مجلدات اسمه "منتهى العجب في خصائص لغة العرب" كان، رحمه الله، قد ألفه لإبراز مزايا العربية وخصائص حروفها الهجائية كقوله مثلا إن "من خصائص حرف الحاء السعة والانبساط، نحو الابتحاح والبداح والبراح والأبطح والابلنداح والجح والرحرح والمرتدح والروح والتركح والتسطيح والمسفوح، والمسمح في قولهم: إن فيه لمسمحا، أي متسعا، والساحة والانسياح والشدحة والشرح والصفيحة والصلدح والاصلنطاح والمصلفح والطح والمفرطح والفشح والفطح والفلطحة. . . إلى آخر الباب. ويلحق به ألفاظ كثيرة خفيّة الاتصال لا تُدْرَك إلا بإمعان النظر نحو الإسجاح والتسريح والسماحة والسنح. ومن خصائص حرف الدال اللين والنعومة والغضاضة، نحو البراخدة والتيد والثأد والثعد والمثعد والمثغد والثوهد والثهمد والخبنداة والخود والرادة والرخودة والرهادة والعبرد والفرهد والأملود والفلهود والقرهد والقشدة والمأد والمرد والمغد والملد. . . إلى آخر الباب. ويلحق به من الأمور المعنوية الرغد والسرهدة والمجد وغير ذلك. وربما عادلوا في بعض الحروف، أي راعَوْا فيها الإكثار من النقيض، فإن حرف الدال يشتمل أيضا على ألفاظ كثيرة تدل على الصلابة والقوة والشدة، وذلك نحو التأدد والتأكيد والتأييد والجلعد والجلمد والجمد والحديد

والسحدد والسخدود والسمهد والتشدد والصفد والصلد والصلخد والصمغد والعجرد والتعجلد والعرد والعربد والعرقدة والعصلد والعطود والعطرد والعلد . . . إلى آخره. ومن خصائص حرف الميم القطع والاستئصال والكسر، نحو أرم وأزم وثرم وثلم وجذم وجرم وجزم وجلم وحزلم وحسم وحطم وحلقم وخذم وخرم وخزم وخضم. . . إلى آخر الباب. ويلحق به من الأمور المعنوية: حُمَّ الأمر، أي قُضِيَ، وحرم وحتم وحزم، فإن معنى القطع ملحوظ فيها . ويكثر في هذا الحرف أيضا معنى الظلام والسواد . ومن حرف الهاء الحمق والغفلة والرثاء، أي قلة الفطنة، نحو أله وأمه وبله والبوهة وتفه والتوه والدله والسبه وشده، لغة في "دهش" أو مقلوب منه، وعته وعله وغمه ونمه ووره. وقس على ذلك سائر الحروف. ومن هذا الغريب أيضا كون بعض الصِّيَغ يختص بمعنى من المعاني، نحو اجْرَهَدّ واسْمَهَرّ" . إلا أن الحريق الذى شب فى منزل الشدياق قد أتى على ذلك الكتاب. وقد أكد جرجى زيدان أن الشدياق نحا فى هذا الكتاب نحوا جديدا لم يسبقه إليه غيره على أسلوبه[٨] . بَيْدَ أن ابن فارس وابن جنى قد قالا مثل ذلك أو شيئا قريبا منه قبل زمن طويل. ثم علينا ألا ننسى أن الكتاب قد دمره الحريق الذى أشرنا إليه، ومن ثم فمن الصعب تماما نسبة الأولوية إلى الشدياق فى شىء ليس موجودا فى أيدينا .

ومن آراء الشدياق اللغوية الهامة التى لا بد من الوقوف أمامها مَلِيًّا تأكيده أن العربية هى أصل السريانية والعبرية لا العكس كما يزعم المستشرقون دائما كلما وجدوا اتفاقا بين لسان الضاد وبين إحدى اللغات السامية، إذ تراهم يحكمون تلقائيا بأن العربية هى المستعيرة. يقول الشدياق فى "كنز الرغائب": "قد ذكرتُ في إحدى الجوائب أن اللغة العربية أصل اللغة السريانية والعبرانية، وأوردتُ الدليل على ذلك من وجود علامات الإعراب في العربية، ثم قلت: فمن لم يقتنع بهذا الدليل رجعته إلى "سر الليال". والمراد بذلك أن هذا الكتاب موضوع لتبيين مشتقات الألفاظ ونسق الأفعال بعضها ببعض لإيضاح معانيها. وبهذه الطريقة تندفع دعوى من يدعي أن بعض هذه الألفاظ مأخوذة من اللغات الأعجمية. مثال ذلك لفظ "الكنز": زعم العلامة الخفاجي في "شفاء الغليل" أنه معرب "كنج"، وقال الثعالبي في "فقه اللغة": "فصل في ذكر أسماء قائمة في لغة العرب والفرس على لفظ واحد"، ثم ذكر منها "الكنز"، فكأنه يزعم أن ذلك على سبيل التوافق. فنقول في الجواب بناءً على ترتيب "سر الليال" إن "كَنَّهُ كَنًّا وكنونًا" بمعنى ستره. ومثله جنّه. ثم كَنَبه في جرابه: كنزه. والكانب: الممتلئ شبعا. ثم كَنَتَ في خلقه: قَوِيَ. ثم كنبث: تقبّض. ثم كَنَد النعمة: كفرها. وحقيقة معناها: سترها. ومثله في المأخذ غَمَط النعمة، فإنه وارد من غَمَّ بمعنى ستر أيضا. ثم كنز الشيء في الوعاء: خبأه. ويقرب منه جَنَز

ثم كنس، ثم كَنَس الظبيُ: دخل في كناسه فلم ينقطع عن الستر. والكنيسة: متعبَّد اليهود أو النصارى. وحقيقة معناها مكان يُستَتَر فيه"[٩].

ثم يستمر قائلا: "فأنت ترى أن معنى الستر والجمع دائر في جميع هذه الألفاظ. فإذا ادّعى فارسيٌّ أن "الكنز" معرَّب "كنج"، أو سريانيٌّ أن "الكنيسة" معرب "كنشي"، بمعنى جماعة، قلنا لهما: بل أنتم قومٌ لُثْغٌ لم تحسنوا النطق بألفاظنا فبدلتموها وحرفتموها. وقِسْ على ذلك ما إذا كانت اللفظة جامدة ولكنْ تقدَّمَها ألفاظ مشتقة جاءت على وتيرة واحدة، فإنا نحكم بموافقة معناها لها. مثال ذلك لفظة "الشمس"، فإنها تظهر في أول الأمر أنها لفظة جامدة. فإذا قابلتها بـ"الشمس والشمخ والشمذ والشمر والشمز" وغير ذلك مما يدل على الارتفاع حسيًّا كان أو معنويًّا حكمنا للشمس بهذا المعنى. وبهذه الطريقة يبطل تمحل الذين يحاولون نسبة القصور إلى اللغة العربية، فتراهم أبدا حائمين حول لغات الأعاجم ويقولون إن ألفاظ العرب مأخوذة منها، من دون دليل ولا برهان. وما ذلك إلا لحصول بعض المشابهة بين العربية وغيرها. فكان الأولى لهم أن يقولوا في الأقل إن ذلك وقع على سبيل التوارد لا أن يجزموا بكونها معربة. نعم إني لا أنكر أن يكون قد دخل في لغة العرب بعض ألفاظ من لغة العجم، وهي أسماء لأشياء لم تكن معروفة عند العرب كلفظة "الإستبرق" مثلا. إلا أن ما كان بخلاف ذلك ينبغي أن يُحْمَل عليه، فلا يصح أن يقال إن "اللجام" معرب، لأن العرب عرفت الخيل وما يلزم لها قبل جميع الأمم. ومن هذا

القبيل "الكنز" و"الخوان" ونحوهما مما ذُكِر في "شفاء الغليل" و"كليّات" أبي البقاء. وبما مر من تناسق الألفاظ في العربية تعلم أن هذه المزية مخصوصة بها. والمزية الثانية اشتقاق عدة ألفاظ من أصل واحد كقولك من "كتب": "كاتِبٌ وكِتَابٌ ومكتوبٌ ومَكْتَبٌ (بفتح الميم وكسرها) وكاتَبَ واستكتبَ". فهذه المزية لا توجد في لغات العجم مُطَّرِدَة. وقِسْ على هذا سائر المحاسن الغريزية التي اختصت بها هذه اللغة الأصلية دون جميع اللغات. ومع هذا فإن الناس هنا يرغبون عنها إلى اللغات المشوهة بالتلفيق والترقيع والتجديع والتقطيع"[١٠].

والآن إلى أسلوب الشدياق. وأول ما نذكره بشأن هذا الأسلوب أنه فى مجمله أسلوب مرسل، إذ لا نجد السجع إلا فى عناوين كتبه وبعض الفقرات والجمل هنا وهناك فى كل واحد من تلك الكتب كما هو الحال عند الطهطاوى، فضلا عما تضمنه "الساق على الساق" من مقامات. وقد أكد عماد الصلح فى دراسته الممتعة عن الشدياق رحمه الله أنه "يشكل وثبة نوعية فى الأدب بالقياس إلى أدباء عصره"، وأن هذه الوثبة "تتمثل بالدرجة الأولى فى ترسُّله الحر إزاء جمود الصنعة وتحجُّرها فى قوالب معينة". ثم مضى فذكر بعض الأسماء فى هذا المجال كالشيخ حسن العطار (المصرى) والكونت رشيد الدحداح (اللبنانى) والشيخ محمود قبادو (التونسى)، موردا لكل منهم نصا مسجوعا للتدليل على الفرق بين أسلوبهم وأسلوب كاتبنا[١١]، الذى جعله أساس النهضة الحديثة[١٢].

والواقع أن هذا حكم تنقصه الدقة، فقد سبق الطهطاويُّ الشدياقَ إلى اعتماد النثر المرسل فى كتابه: "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" وفى طائفة من مقالاته التى نشرها فى جريدة "الوقائع المصرية" عقب عودته من فرنسا، وهى الفترة التى التحق فيها الشدياق بهذه الصحيفة فى وظيفة "مصحّحِ" أثناء إقامته فى مصر قبل أن ينتقل إلى مالطة. وهذا بالنسبة للعصر الحديث فقط، وإلا فلم تكن كل الكتابات النثرية حتى فى أشد عصور التخلف الأدبى لدينا سجعا وبديعا كما قلنا. وبالمناسبة فقد زعم كرم الحلو فى مقاله: "مائة وخمسون عامًا على صدور "الساق على الساق فيما هو الفارياق": أحمد فارس الشدياق رائد الحرية في الفكر العربي" بجريدة "الحياة" اللبنانية بتارخ ١٠/ ٣/ ٢٠٠٥م أن الشدياق حين عاد من مالطة إلى القاهرة وعمل في تحرير جريدة "الوقائع المصرية" كان "أول عربي يمارس الصحافة"، وهو كلام لا صحة له، وإلا فماذا نقول إذن فى الطهطاوى، الذى كان الشدياق يشتغل فى تلك الجريدة تحت إشرافه؟ ترى ألم يكن الطهطاوى عربيًا؟ أم ماذا؟

ثم إن الشدياق نفسه قد ذكر فى مقدمة "الساق على الساق"، وهو ما أشار إليه الصلح أيضا، أن كتابه يتضمن، ضمن ما يتضمن، الأسجاع وفنون البديع والمقامات[١٣]. على أن الأمر لا يقتصر على الأسجاع والبديع فى كتبه، بل تشركها بعض مقالاته فى "الجوائب" أيضا، وبإقرار الصلح ذاته[١٤]، ومنها مقالته الافتتاحية فى أول عدد من تلك الصحيفة[١٥]،

وذلك رغم حملة الشدياق على العبارة البديعية فى مقدمة "الساق على الساق" نفسها التى جاء فيها أيضا أن الكتاب يتضمن نثرا وشعرا وسجعا وبديعا ومقامات. وهذه هى عبارته المذكورة، وقد مرت من قبل: "فأما إذا تعنَّتَ عليّ أحد بكون عبارتي غير بليغة، أي غير متبَّلة بتوابل التجنيس والترصيع والاستعارات والكنايات، فأقول له: إني لما تقيدت بخدمة جنابه في إنشاء هذا المؤلَّف لم يكن يخطر ببالي التفتازاني والسَّكّاكي والآمدي والواحدي والزَّمَخْشَري والبستي وابن المعتز وابن النبيه وابن نباتة".

لكن ينبغى هنا أن أنبه إلى أن بعض هؤلاء الكتاب القدماء الذين سماهم الشدياق كالآمدى وابن المعتز والزمخشرى لم يكونوا من أصحاب الأساليب البديعية، اللهم إلا الأخير فى مقاماته. كما ينبغى أن نورد ما قاله الشدياق أيضا فى استحسان أسلوب النثر المرسل البسيط، إذ بَيَّنَ أن أحسن الكتابة إنما "يتعلق بطرق التعبير وحسن الأساليب عند ضم الكلام بعضه إلى بعض"، وذلك كأن تقول: "ذهبت أمس إلى فلان لأسأله عن شىء فلم أجده إذ كان غائبا، فلما حضر أُخْبِر بزيارتى فتأسف كثيرا، فلم يلبث أن جاء ليعتذر لى عن غيابه فلم يجدنى فزاد تأسفه، وتأسفت أنا أيضا لأن سؤالى إياه كان أمرا مهما. قصدت زيارته مرة أخرى فلم أجده، ثم زارنى أيضا فلم يجدنى. وهكذا حتى مضى علينا أسابيع عدة ولم نجتمع". ثم يعقّب قائلا: "فهذا الأسلوب سهلٌ بَيِّنٌ واضحٌ حَسَنٌ كلَّ

الحسن، إذ ليس فيه تقديم ولا تأخير ولا تعقيد ولا خروج عما تقتضيه البساطة والطبيعية والتناسق الصناعى حتى إن المنصف ليعتقد بأنه لا يمكن تغييره وتبديله" [١٦].

ومن سمات الأسلوب الشدياقى كذلك أنه أسلوب محكم شديد الأَسْر لا يحس قارئه أن ثمة حاجة إلى تقديم لفظ أو تأخيره عن موضعه أو تغيير شىء منه، اللهم إلا حين يستخدم بعض الكلمات المعجمية التى لا يسهل فهمها أحيانا. وهو فى الواقع أمتن من أسلوب رفاعة، الذى قدمت فى هذا الكتاب أمثلة على ركاكته ولجوئه إلى الكلمات والتعبيرات العامية بين الحين والحين. وإنى لأستغرب كيف أقدم د. إبراهيم عبده على رمى أسلوب الشدياق فى كتابيه عن مالطة وأوربا بالضعف والركاكة[١٧]، وإنْ عاد فوصفه بعد قليل بالسهولة والترادف والغِنَى بالجناس، مما يمكن النظر إليه على أنه تراجع من جانب الدكتور عن رأيه السابق أو تلطيف له على أقل تقدير[١٨]. ولا أستطيع أن أتذكر أنى قابلت مثل هذا الحكم لدى أى من الكتاب والنقاد الذين تحدثوا عن الشدياق وأدبه. ولقد قرأت له "الساق على الساق" و"الواسطة" و"كشف المخبّا" و"كنز الرغائب فى منتخبات الجوائب"، وأعجبنى أسلوبه إعجابا كبيرا مع بعض التحفظات القليلة غير ذات الشأن. وجاء فى "تاريخ الأستاذ الإمام محمد عبده" للشيخ رشيد رضا أن محمد عبده كان يفضل أسلوب الشدياق على أسلوبه هو[١٩].

ولا يفوتنا أن نذكر من خصائص أسلوب الشدياق أيضا التهكم الذى يبعث على الضحك بل القهقهة. وهو فى تهكمه لا يبالى: إنه يتهكم برجال الدين، وبالمستشرقين، وبالتركى حين يتشامخ على العربى، وبكثير من الأوضاع التى عانى منها أو لم تعجبه فى بلاده أو فى مالطة أو فى إنجلترا وفرنسا وتركيا. بل إنه ليتهكم على نفسه أيضا. وله فى باب التهكم عجائب: فهو مثلا يتباله فى بعض الأحيان ويبالغ بما يخرج عن حد المنطق إبرازا لما يريد انتقاده من سخف وحماقة، معتمدا على التصوير المجسم الذى يستحضر به ما يصفه ويسخر به ويضعه بين يديك وتحت عينيك. لننظرْ كيف يسخر من طريقة بعض الطوائف فى الكتابة الدقيقة المتداخلة التى يصعب قراءتها قائلا: "لهم حروف كحروفنا هذه، إلا أنها لا تُقْرَأ إلا إذا أدخلها الإنسان فى عينيه". ومن ذلك أيضا سخريته من بخل الأنجليز حيث ينصح زوجته قائلا: "ينبغى لكِ إذا دُعِينا إلى وليمة عند أحد أكابرهم أن تأكلى هنا من قبل أن تذهبى، فإن المدعوين لا يأكلون عند آدِبهم حتى يشبعوا، ولكن يشبعون حتى يأكلوا. والحذرَ الحذرَ من أن تمدى يدك إلى زجاجة الخمر أو إلى جفنة الطعام فتأخذى منها ما شئت، فإن ذلك يكون انتهاكا لحرمة المائدة والمجلس والقرية بل المملكة بأسرها. وإنما ينبغى أن تنتظرى من كرم الآدِب أن يُوعِز إليك بذلك". كذلك انظر كيف يبالغ مبالغة تبعث على الاستلقاء على القفا من شدة القهقهة فى قوله عن خبز مالطة، مشيرا إلى نفسه بضمير الغائب: "ثم إنه بلغه أن خبز

المدينة يُعْجَن بالأرجل، ولكن بأرجل الرجال لا النساء، فجعل يقلل منه ما أمكن حتى أضرَّ به الهزال وصدئت أضراسه من قلة الاستعمال، فوقع منها اثنان: من كل جانب واحد . وهذا أول إنصاف فعله الجوع على وجه الأرض، إذ لو كانا وقعا من جانب واحد لثَقُلَ أحد الجانبين وخَفَّ الأخر فلم تحصل الموازنة فى حركات الجسم" . ومن تهكمه على نفسه أنه رأى ذات مرة امرأة متنقبة يخفى نقابها نتوءا ضخما، فظن أنها قد ركّبت عند أنفها حنجورا مملوءا بالعطر للتغطية على رائحة المواضع المنتنة التى تمر بها، إلى أن انكشف النقاب ففوجئ بأن السر وراء ذلك كله هو أنفها الضخم الذى علق عليه بقوله مشيرا إلى كبر أنفه أيضا: "وكأنه (أى أنفها) واجَهَ أنفى ليُحَيِّيَه" .

ومثل هذا التهكم يخلو منه تماما أسلوب الطهطاوى المتحفظ الوقور الذى يخيل إلى الإنسان أنه لم يكن يضحك قط رغم أن من عرفوه قد أَثْنَوْا على تواضعه وبشاشته وميله إلى الضحك ومداعبة الآخرين. إن كتابات الرجلين لتذكّرنى بالجاحظ وابن قتيبة: ففى كتابات الأول كثير من السخرية والقهقهة، على عكس الثانى الذى يصبغ كتاباتِه الجِدّ والانضباط. وبالمناسبة ففى حديث المازنى عن حياته وشخصيته ما نجده عند الشدياق من الإكثار من التهكم حتى على نفسه مما هو معروف عن ذلك الأديب الكبير.

كذلك فالمجون خصيصة أخرى من خصائص كتابات الشدياق. والرجل فى هذا الميدان لا يكاد يتحرج من شىء، اللهم إلا من البذاءات التى لا تليق، أما إلى غير هذا فإنه لا يلقى بالا. ويمتلئ كتابه "الساق على الساق" بهذا المجون الذى يحاول تسويغ إكثاره منه بأنه يريد إلى إبراز محاسن لغتنا الشريفة على حد قوله، وتشويق الناس إلى القراءة، وأن هناك من القساوسة الأوروبيين من ألّفوا كتبا فى موضوعات ماجنة مثل سويفت وإستورن وكليلاند ورابليه. وقد انتقد بعضُ دارسيه هذه السّمَة فى أدبه انتقادا شديدا مثل رشيد يوسف عطا الله[٢٠] وأنيس المقدسى[٢١]، وإن كنت أرى أنهما وأمثالهما قد بالغوا فى ذلك إلى مدًى بعيد، لأن هذا المجون إنما يمثل جانبا واحدا فقط من جوانب "الساق على الساق" بجوار الوصف الحى الممتع، ولفتات الذهن المذهلة، والأسلوب المتفنن المحكم، والسرد العجيب، والحوار الرشيق وغير ذلك. فكيف يَدَّعِى أنيس المقدسى أن ما فى هذا الكتاب "لا نصيب له من الروعة الأدبية الفنية إلا القليل" وأن كل كلام الشدياق فيه "ينحط إلى درجة المجون الرخيص"[٢٢]؟ ولا يختلف حكم عطا الله اختلافا يُذْكَر عما قاله المقدسى. وقد رأينا قبل قليل كيف وضع عماد الصلح ذلك الكتاب فى درجة الكمال الفنى، ومن قَبْلُ أطراه إطراءً عظيمًا حسن السندوبى فى "أعيان البيان" ومارون عبود فى "صقر لبنان".

ويجد القارئ فى أسلوب الشدياق بعض الألفاظ المعجمية كما سلفت الإشارة. ومن أمثلة ذلك: "المبتئس الشافِن" و"شَرِسٌ ضَبِسٌ" و"الإسراف والإرغال" و"الإرافة" و"الرثع" (أى البخل) و"الفُلْفُل والأفحاء" و"نبخات الكبريت" (أى عيدانه)، و"شياظمةٌ جبابرةٌ" و"قلوب تارزة" و"هيكلٌ سنيع" و"عَنْجَرَ فى وجوهكم" و"زَعَبَ أمعاءه" و"تَلْثِى بالسم الناقع" و"لا تكرع إلى الرجال" . . .إلخ.

وله كذلك تراكيب يكررها مثل: "ولَعَمْرِى إن. . ."، و"قد لَعَمْرِى فعلت كذا"، و"لقد طالما والله فعلت كذا"، و"ناهيك أنّ. . ."، و"كان فَعَلَ كيت وكيت" (بإسقاط "قد" التى يضعها كثير من الكتاب بين "كان" والفعل التالى لها)، و"حيث كان كذا وكذا كان لابد أن. . ." (بمعنى "ما دام الأمر هكذا. . .")، و"كيف لا، وقد كان فلان يفعل هذا ؟"، وكذلك تكريره "بين" مع اسمين ظاهرين مثل "بين أحمد وبين سعيد"، وهو تركيب صحيح كما قلت فى هذا الكتاب وفى غيره، وإنْ عابه المتنطّسون، واستخدام "وإنْ" فى آخر الجملة بمعنى "رغم أن"، مثل قوله: "إن الله تعالى قد أمره بمشاورة أصحابه صلى الله عليه وسلم. . .، وإن كان فى غُنْيَةٍ عن المشاورة" (أى برغم استغنائه عن المشاورة)، و"هما شىء واحد فى المقصود، وإن اختلفا بالاسم"، واستخدام "إلا" و"لكن" بعد "إنْ" الشرطية كما فى قوله :"إنى، وإن كنت بشرا مثلك، لكنى وكيل من طرف شيخ السوق"، "أما جوائبيّو الفرنسيين فإنهم، وإن يكونوا من

أصحاب البلاغة والبراعة، إلا أن باعهم فى السياسيات قصير" . وقد سبق أن رأينا هذا التركيب عند رفاعة، كما وجدته أيضا عند ابنه على فهمى وأستاذه الشيخ حسن العطار .

ومن التراكيب المستعملة كذلك لدى الشدياق إدخال "الواو" على خبر المبتدإ بعد "إلا " فى جملة الاستثناء المفرغ كقوله: "ما مِنْ عِلْمٍ عُرِف فى زمانهم إلا وبذلوا فيه إمكان جهدهم" . وهذا التركيب قابلته عند ابن رفاعة فى بعض مقالاته فى مجلة "روضة المدارس" المصرية. وبالمثل نرى كاتبنا يدسّ "الواو" أيضا بين "لا بد" و"أنْ" التالية لها، مثل " لا بد وأن يتعوَّضْن. . ."، "لا بد وأن يكون الاسم الزائد فى اللفظ زائدا فى المعنى أيضا"، " لابد وأن يتبع غناها عناء" . وأذكر أن د . على عبد الواحد وافى قد لاحظ تكرر هذه التراكيب الثلاثة الأخيرة لدى ابن خلدون فى كتابه عن ذلك العلامة[٢٣] . كما وجدت الشدياق يُعَدّى الفعل: "يستطيع" بـ"على" فى أكثر من موضع من كتاباته، مثل: "مع أنى بحمد الله أستطيع على الترجمة منها دون ارتكاب غلط فاضح"، " . . . عدم الاستطاعة على فعل كذا" . والمعروف أن هذا الفعل مُتَعَدٍّ بنفسه فلا يحتاج إلى "على" أو غيره. ويبدو أن الشدياق كان يستخدم هذا الفعل وفى ذهنه الفعل "يَقْدِر" المرادف له والذى يتعدَّى بهذا الحرف. ومن تلك التراكيب أيضا استخدام "ما إذا" للاستفهام بعد فعل السؤال وما أشبه، وذلك بدلا من "هل"، مثل: "وبقى النظر فى معرفة سبب هذا الشغب، وما إذا كان

المراد من إطلاق أولئك المسجونين. . . "، "أولها ما إذا لم يَقُم الرجل بوفاء حق زوجته. . . " .

هذا، وقد أدخل الشدياق عددا من الألفاظ الجديدة فى لغتنا للتعبير عن المعانى والأدوات التى جاءت بها الحضارة الحديثة ولم يكن للعرب بها علم، مثل "الحافلة والمنطاد والباخرة والمستشفى والاشتراكية والملاكمة والجامعة وجواز السفر ومجلس النواب والميمون (لنوع من القردة) والنكّات (طائر ينكت الرمل بمنقاره بحثا عن الديدان) والقنغر والبيسون (للثور الأمريكى) . . .إلخ" . وكان، رحمه الله، لا يحب إدخال الألفاظ الأجنبية فى لسان الضاد، وانتقد العربَ القدماءَ فى أنهم تساهلوا فى هذا الأمر. كما تمنى لو كان عندهم ما يشبه المجمع اللغوى حتى يمنعهم من ذلك[٢٤] . ومن غيرته على لغته أيضا عمله الدائب على إحيائها وإغنائها عن طريق استخراج المترادفات من المعاجم واستعمالها بدلا من بقائها ميتة فيها، وكذلك عن طريق النحت والدعوة إلى التوسع فيه وغير ذلك[٢٥] .

وما دمنا فى الحديث عن الترجمة فلا بد من الإشارة إلى أن الشدياق هو أول من قام بترجمة الكتاب المقدس إلى لسان الضاد فى العصر الحديث، وهى الترجمة التى سافر من أجلها إلى بريطانيا وقضى فى الاشتغال بها نحو سنتين مواصلا الليل بالنهار. وقد طُبِعَتْ فى لندن سنة ١٨٥٧م. وتتسم هذه الترجمة بالبعد عن الحرفية إلى حد بعيد وخلوّها من الركاكة وعجمة العبارة والتراكيب. وقد ذكر الشدياق أطرافا مما قاساه مع

الدكتور لِى، الذى كان كاتبنا يعمل فى تلك الترجمة تحت إشرافه، إذ كان ذلك المستشرق يميل إلى النقل الحَرْفِىّ الأعجمى الروح والطابع، فكانت تنشأ بينهما مجادلات مرهقة سجلها الشدياق فى كتاب "كشف المخبا عن فنون أوروبا" . ومع كل هذا التعب الذى تعبه فى تلك الترجمة فإنها أُهْمِلَتْ وكأنها لم تكن حتى إنه لم يُعَدْ طبعها إلا فى أخريات القرن العشرين بطريقة التصوير من قِبَل إحدى المكتبات اللبنانية. وفى "موسوعة تاريخ أقباط مصر" المشباكية أنه "فى عام ١٨٥٧م لندن قام فارس الشدياق ووليم واطس بترجمة الكتاب المقدس إلي العربية، وقام بنشره من جديدٍ الأب إبراهيم شروخ عام ١٩٨٢" . وقد وقعت لى نسخة منها بطريق المصادفة، إذ وجدتها منذ بضع سنين فى القاهرة عند واحد من باعة الكتب المستعملة فى الشارع فاشتريتها منه وأنا فى غاية السعادة لأنى كنت أبحث عنها منذ سنوات بعيدة.

الهوامش:

(١) رجعت فى تحبير هذه السطور إلى عدد من الذين ترجموا للشدياق، وعلى وجه خاص: جرجى زيدان/ الفصل الخاص بالشدياق فى كتابه: "بناة النهضة العربية"/ دار الكتاب العربى/ ١٩٨٢م، ومحمد عبد الغنى حسن/ أحمد فارس الشدياق/ سلسلة "أعلام العرب"/ العدد ٥٠، وعماد الصلح/ أحمد فارس الشدياق- آثاره وعصره/ ط٢/ شركة

المطبوعات للتوزيع والنشر/ بيروت/ ١٤٠٧- ١٩٨٧م، وأنيس المقدسى/ الفنون الأدبية وأعلامها فى النهضة العربية الحديثة/ الصفحات الخاصة بالشدياق.

(٢) أحمد فارس الشدياق/ كتاب الرحلة الموسومة بـ"الواسطة فى معرفة مالطة" و"كشف المخبَّا عن فنون أوربا"/ مطبعة الدولة التونسية/ ١٢٨٣هـ/ ٨.

(٣) المرجع السابق/ ١٧.

(٤) السابق/ ١٢٤- ١٢٥.

(٥) السابق/ ١٧٣- ١٧٤.

(٦) السابق/ ٢٢٨- ٢٢٩.

(٧) عماد الصلح/ أحمد فارس الشدياق- آثاره وعصره/ ١٦٠.

(٨) انظر جرجى زيدان/ بناة النهضة العربية/ ٢٠٠.

(٩) سليم فارس الشدياق/ كنز الرغائب فى منتخبات الجوائب/ الآستانة/ ١٢٨٨هـ/ ١/ ١٨٩.

(١٠) المرجع السابق/ ١/ ١٩٠- ١٩١.

(١١) انظر عماد الصلح/ أحمد فارس الشدياق- آثاره وعصره/ ١٥٦.

(١٢) المرجع السابق/ ١٥٨.

(١٣) السابق/ ١٥٩.

(١٤) السابق/ ١٦٦.

(١٥) السابق/ ٠٠.

(١٦) السابق/ ١٦٦- ١٦٧.

(١٧) انظر د. إبراهيم عبده/ تاريخ الوقائع المصرية: ١٨٢٨- ١٩٤٢/ المطبعة الأميرية/ القاهرة/ ١٩٤٢م/ ٤٩.

(١٨) المرجع السابق/ ٥٠.

(١٩) انظر محمد رشيد رضا/ تاريخ الأستاذ الإمام محمد عبده/ مطبعة المنار/ ١٣٢٤هـ/ ١/ ٩٩٧.

(٢٠) انظر كتابه: "تاريخ الآداب العربية"/ مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر/ بيروت/ ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م/ ٣٦٤.

(٢١) انظر كتابه: "الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة"/ ١٥٢.

(٢٢) نفس المرجع والصفحة.

(٢٣) انظر كتابه: "عبد الرحمن بن خلدون"/ سلسلة "أعلام العرب"/ العدد ٧/ ١٩٧٥م/ ٢٦٣/ هـ١.

(٢٤) انظر عماد الصلح/ أحمد فارس الشدياق- آثاره وعصره/ ١٤٨.

(٢٥) المرجع السابق/ ١٨١- ١٨٢.

٣- مصطفى كامل

وُلد مصطفى كامل فى القاهرة سنة ١٨٧٤م لأبٍ مهندسٍ يُدْعَى: على أفندى محمد، من قرية كُنَامة الغابة بمديرية الغربية، وهى القرية التى ينتمى إليها مؤلف هذا الكتاب. وكان لمصطفى كامل ستة إخوة وأختان اثنتان. وقد حصل، رحمه الله، على الشهادة الابتدائية سنة ١٨٨٧م، وعلى الثانوية سنة ١٨٩١م، ثم دخل مدرسة الحقوق الخديوية، وبعد أن انتقل إلى السنة الثانية فيها التحق أيضا بمدرسة الحقوق الفرنسية، وحصل على شهادة الحقوق من جامعة تولوز سنة ١٨٠٤م بعد أن أدى امتحان السنتين الثالثة والرابعة فى ذات العام.

وكان، طيّب الله ثراه، جريئا فى الحق منذ صغره لا يهاب، حتى لقد كان يذهب لمقابلة على مبارك وزير المعارف العمومية فى ذلك الحين يعرض عليه مطالبه هو وزملائه منافحا عن رأيه بكل شجاعة، مما كان يعجب الوزير ويدفعه إلى الثناء عليه أمام الحاضرين من رجال الدولة رغم مخالفته إياه فى الرأى. وقد أسس، وهو طالب فى المدرسة الثانوية، جمعية أدبية وطنية كان يخطب فيها، فضلا عن كتابته المقالات الصحفية، فى الوقت الذى كان اليأس مخيما على النفوس، حتى إن بعض الكبراء من رجال البلاد باعوا ضمائرهم للمحتلين وساروا فى ركابهم. إلا أن مصطفى كامل لم يأبه بالاحتلال ولا بالمؤامرات التى كان يدبرها الإنجليز

ضده هو وأخيه على فهمى الضابط بالجيش المصرى، فصَدَع بصوته المجلجل أسداف الظلام والخوف والإحباط يرفده إيمانٌ بالله لا يتزعزع وحبٌّ للوطن راسخ كالأطواد وعزةُ نفسٍ تأبى الهوان ورغبةٌ فى نهضة البلاد تتلهب ولا تعرف الخمود، وانطلق يخطب ويكتب المقالات فى مصر وفى بلاد أوربا بالعربية والفرنسية يستنهض الهمم ويتغنى بحبه الجارف للوطن ويحمل على الاحتلال ورجاله وعلى كبار الساسة الإنجليز حتى فى عقر دارهم مُفَنِّدًا شبهاتهم التى يتذرعون بها للبقاء فى مصر، ومُسَخِّفًا دعاواهم الباطلة التى يزعمون فيها تعصب المصريين ضد الجنسيات والأديان الأخرى.

وكان مصطفى كامل فى بداءة أمره يمد يده بالتعاون إلى الخديوى عباس حلمى، إذ كانت سياستهما متفقة فى ذلك الوقت، لكن حين افترقت طريقاهما بضغط من الأحداث والظروف على عزيز مصر ظل زعيمنا العظيم ثابتا على مبادئه لا يتحول عنها . وبالمثل كان يحاول الاستفادة من العداء التقليدى بين الإنجليز والفرنسيين والاستعانة بالأخيرين فى كفاحه ضد الاحتلال البريطانى. إلا أنه، بعد أن ظهرت فرنسا على حقيقتها فى أكثر من موقف واتفقت مع إنجلترا على أن تغض كلتاهما الطرْف عما تفعله الأخرى بمستعمراتها، ولّى ظهره هذه الجبهة وجعل اعتماده على الله وحده دون أدنى فتور فى مشاعره الوطنية أو فى كفاحه ضد المحتلين الغاصبين، وهو ما يدل على قوة إيمانه بربه وحبه لوطنه

واعتزازه بذاته وثقته بعمله وبمستقبل بلده، وكذلك دون مبالاة بصحته التى كانت تتدهور مع الأيام أو بنصائح أطبائه له بالإخلاد للراحة، إذ كان شعوره الوطنى لا يتركه يهدأ لحظة، إلى أن اغتُضِر فى شبابه وهو فى الرابعة والثلاثين، وإن كان قد أنجز من جلائل الأعمال فى عمره القصير ما لا يستطيع غيره تحقيقه فى أضعاف هذا الزمن.

وقد خلّف، رحمه الله، إلى جانب خُطَبه الكثيرة، عددا من المقالات الثمينة التى تجمع بين الرصانة والعمق وقوة التحليل السياسى والقانونى والتهاب المشاعر الوطنية. كما ألف عدة كتب هامة منها: "المسألة الشرقية" و"المصريون والإنجليز" ومسرحية عن بلاد الأندلس، وكتاب عن اليابان، فضلا عن عدد هائل من الرسائل البالغة الأهمية التى كان يبعث بها إلى حواريه وأصدقائه ومعارفه من المصريين والأوربيين بالعربية والفرنسية. ومن إنجازاته أيضا إصداره صحيفة "اللواء" بثلاث لغات هى العربية والفرنسية والإنجليزية، وكذلك صحيفة "العالم الإسلامى"، وإنشاؤه مدرسة مجانية، مع حث المواطنين على إنشاء أمثالها. وقد بلغ من قوة تأثير خطبه ومقالاته أنْ سحب الإنجليز من مصر معتَمَدهم المتغطرس اللورد كرومر بعد أن أرسل عليه الزعيم النبيل من لسانه وقلمه شُوَاظًا من نارٍ جَرّاء القسوة البشعة التى عالجتْ بها سلطات الاحتلال آنذاك موضوع دنشواى، إذ أعدمت بعضا من أهل تلك القرية شنقا على أرضها، وعلى مرأًى من أهليهم وأقاربهم انتقاما لضابط

إنجليزى مات من ضربة شمس عند هروبه من غضب الأهالى الذين أثارهم قتله هو وزملائه إحدى نسائهم وإصابتهم بالرصاص رجلا آخر منهم وإشعالهم النار فى جُرْن القرية أثناء تسليهم باصطياد الحمام هناك غير عابئين بمشاعر الناس ولا بأرواحهم وممتلكاتهم.

وسوف نركز هنا على مصطفى كامل الخطيب. ولقد كان، طيّب الله ثراه وأنار قبره، ذا صوت مجلجل عميق يُسْمِع الآلاف المحتشدين لخطبته، فى الوقت الذى لم تكن مكبرات الصوت قد عُرِفَتْ بعد، وذلك رغم نحول عوده وضعف صحته. وكانت روحه المتأججة تُعْدِى جماهير مستمعيه وتلهب فيهم أحاسيس العزة والكرامة. وكان يخطب بنفس القوة والكفاءة بالعربية والفرنسية. وقد أثنى على مقدرته الخطابية ثناء عظيما كل من قُيِّض له أن يستمع له من المصريين والأجانب على السواء، ومنهم الصحفيون الإنجليز أنفسهم. وكثيرا ما كان جمهور المستمعين يقدم له وهو يخطب باقات الورود تعبيرا عن حبهم له وإعجابهم به وإجلالهم إياه. كما كانت خطبه تستمر أحيانا أكثر من ساعة ونصف بنفس الحماسة والتأجج والإخلاص. ويؤسفنى أن أقرر هنا أن محمد عبده كان يسخر من خطب هذا الزعيم الوطنى الجليل قائلا إنها "مجموع نوبات عصبية بعضها شديد، وبعضها خفيف". والحق أن هذا تجنٍّ فاحش لا معنى له، وإلا فما الذى كان الشيخ يريد من مصطفى كامل أن يصنع؟ هل كان يريد منه أن يخرس فلا يهاجم الإنجليز ولايعمل على إيقاظ الروح الوطنية المحبَطة؟ أم هل كان

يريد منه أن يربّت بحنان ورفق على أكتاف الإنجليز؟ أم هل كان يريد منه أن يختلف مثله إلى مجالس كرومر؟ ألا إن هذا لموقف غير مفهوم أبدا من محمد عبده أيًا كانت الأسباب التى حملته على ذلك[١].

وكان مصطفى كامل يبدأ خطبه عادة بعبارة "أيها السادة" أو "إخوانى الأعزاء" أو "أيتها السيدات والسادة"، وأحيانا ما يبدؤها دون هذا النداء، ثم يدخل عقب ذلك فى موضوع الخطبة دون مقدمات سوى أن يعبر مثلا عن سعادته بحضور الجمهور لتلك المناسبة. ويبدو أنه كان متأثرا فى هذا بالخطباء الأوربيين، فقد تعلم، كما نعرف، فى فرنسا وخالط كثيرا من الساسة والخطباء وأهل الفكر الأوربيين. وأغلب الظن أنه اطلع على كثير من نصوص الخطب الأوربية قديما وحديثا. ثم لا ينبغى أن يعزب عن بالنا أنه كان خطيبا سياسيا لا دينيا، كما أنه كثيرا ما خطب بالفرنسية أيضا، ومن ثم لا نجد فى بداية أية خطبة من خطبه تحميدا ولا فى نهايتها عبارة "والسلام عليكم ورحمة الله"، وذلك رغم تدينه المعروف عنه.

وكما سبق القول فخطيبنا عادة ما يدخل فى موضوعه مباشرة دون تمهيدات، وإن كان أحيانا ما يتحدث عن شوقه إلى لقاء مستمعيه واعتزازه بحضورهم لسماع خطبه مثلا كما هو الحال فى خطبته بالتياترو الإيطالى فى ٢٣ سبتمبر ١٨٩٨م بالقاهرة، إذ قال: "سادتى وأبناء وطنى الأعزاء، طالما تاقت نفسى إلى الوقوف أمام أبناء العاصمة فى موقف عام أحادثهم

فى شؤون الوطن المحبوب وآلامه وآماله، وتناجى نفسى نفوسهم فى مصير هذا الوطن العظيم وفى مستقبل هذه الديار العزيزة. وقد حقق الله لى هذه الأمنية ورأيت من الوطنيين الصادقين ما شجعنى على الوقوف أمامكم هذه الليلة. . . "[٢]. ومثل ذلك خطبته فى الثانى من مارس ١٩٠٧م التى يقول فى بدايتها: "اسمحوا لى أن أشكركم لتشريفكم اليوم للاحتفال بظهور "ليتندارد إجبسيان" و"الإجبشيان ستاندارد" . . . "[٣].

وكثير من جُمَل مصطفى كامل طويلة نوعًا ما على عكس الأمر فى الخطب العربية القديمة حيث كانت الجمل قصيرة أو على الأقل: مقسَّمة، على أساس من الازدواج أو الترادف مثلا، إلى أجزاء صغيرة. وإلى القراء هذين المثالين على ذلك النوع من الجمل فى خطب الزعيم الشاب: "ولا يفوتنى أن أنبهكم إلى أن بعض أبناء وطننا يظنون أنه قد قُضِىَ الأمر وأنْ ليس للوطن العزيز مستقبل، فيملأون قلوبهم يأسا ويقنطون من رحمة الله ويرفضون العمل فى سبيل خلاص مصر ونجاتها معتبرين كل عمل فى هذا السبيل جنونا فى جنون، مع أن المستقبل بيد الله وحده. ومن كان دينه الإسلام، ووطنه مصر، فعار عليه أن يعيش يائسا"[٤]، "وقد اعتاد اليائسون القانطون المثبّطون للهمم أن يقولوا عن شعب مصر إنه غير صالح للتقدم والارتقاء، مع أَن التاريخ يعارضهم أشد المعارضة ويثبت بالبراهين القاطعة أن المصرى إذا تربى وتهذب كان رجلا كاملا عارفا لحقوقه قائما بواجباته"[٥].

بَيْدَ أن جُمَله قد تَقْصُر أحيانا أو تُجَزَّأ أجزاءً صغيرةً كما فى الاستفهامات التالية: "وهل جماعة الدخلاء فى حاجة إلى تعريف؟ أليسوا القائمين أمام الأمة بالمطاعن عليها وعلى كل رجل صادق من أبنائها وعلى أميرها الشرعى وخديويها المحبوب؟ أليسوا هم المقبّحين للوطنية، المشربّين للخيانة، العاملين على خراب مصر وضياعها؟"(٦)، "اسألوا أنفسكم هل رفعتم راية الإسلام؟ هل أعليتم كلمة الإيمان؟ هل سبقتم الأمم فى العلم والعمل؟ هل اقتديتم بآبائكم الأكرمين؟ ألسنا اليوم الضعفاء، وغيرنا الأقوياء؟ ألسنا الأذلاء، وهم الأعزاء؟"(٧).

ومما لاحظته كذلك على خطب الزعيم الشاب أنه نادر الاستشهاد بالشعر. ومن المرات النادرة التى تمثل فيها بشىء من الشعر خطبته الأولى التى ألقاها بالإسكندرية فى أوائل مارس ١٨٩٦م حيث قال: "وترى رجالَ هذه الفئة اليائسة يرمون كل رجل يقوم بالدفاع عن حقوق البلاد المقدسة بعدم الخبرة وقِصَر النظر قائلين له:

لقد أَسْمَعْتَ لو ناديتَ حَيًّا ولكن لا حياة لمن تُنَادِى"(٨)

وكان، رحمه الله، عاشقا لوطنه شديد الوَلَه به. وهذا العشق المقدس هو الذى جعله يتحدى الإنجليز بكل جبروتهم وبطشهم حتى فى بلادهم ذاتها، ويصبر على الضريبة الفادحة التى كان عليه أن يدفعها لقاء هذا الحب، ولا يبالى بمرضه الذى اغتضره وهو فى عز الشباب فيهمل الراحة التى كان الأطباء يلحون عليه بالتزامها. وقد ظهر أثر هذا الحب

فى خطبه التى كانت فى كثير من الأحيان نشيدا عبقريا فى التغنى بجمال مصر وعظمتها وطبيعتها وتاريخها: "رَدّدوا الطَّرْف يا بنى مصر فى هذا الوطن التعس وفى سائر الأوطان، وقلّبوا صحائف التاريخ، وانظروا فى ممالك الأرض يَمْنَةً ويَسْرَةً وشمالاً وجنوبًا ثم أجيبونى: هل تحاكى مصر فى بلائها؟ هل لها نظير فى شقائها؟ هل تلاقى أمةٌ من الهوان ما تلاقيه أمتها؟ هل يسود الأجنبى فى غير ديارها؟"[٩]، "يعلم الله أنه لو انتقل فؤادى من الشمال إلى اليمين، أو تحولت الأهرام من مكانها المكين، ما تغير لى مبدأ ولا تبدل لى اعتقاد، بل تبقى الوطنية رائدى ونبراسى، ويبقى الوطن كعبتى، ومجده غاية آمالى"[١٠]، "ما هذا المجد الفخيم الذى يحدثنا عنه التاريخ؟ أين ذلك المصرى الذى كان إذا جاب المدائن والممالك تحولت عن غيره الأنظار، والتفتت إليه الشعوب بعيون الإعجاب والاعتبار؟ أين ذلك الذى إذا فاخر القوم ببلادهم أُعْطِىَ المقام الأول، ونال الشرف الأعلى، وعُدَّ وطنه فى مقدمة الأوطان، ومِصْرُه فى الصف الأول من مصافّ الأمصار والبلدان؟"[١١]، "يقول الجهلاء والفقراء فى الإدراك إنى متهور فى حبها! وهل يستطيع مصرى أن يتهور فى حب مصر؟ إنه مهما أَحَبَّها فلا يبلغ الدرجة التى يدعو إليها جمالُها وجلالُها والعظمةُ اللائقةُ بها. ألا أيها اللائمون، انظروها، تأملوها، وطوفوها واقرأوا صحف ماضيها، واسألوا الزائرين لها من أطراف الأرض: هل خلق الله وطنا أعلى مقاما وأسمى شأنا وأجمل طبيعة وأجلّ آثارا وأغنى تربة وأصفى سماء

وأعذب ماء وأدعى للحب والشغف من هذا الوطن العزيز؟ اسألوا العالم كله يجبكم بصوت واحد أن مصر جنة الدنيا. وإن شعبا يسكنها ويتوارثها لأكرم الشعوب إذا أعزها، وأكبرهم جناية عليها وعلى نفسه إذا تسامح فى حقها وسلّم أَزِمّتها للأجنبى. إنى لو لم أُولَدْ مصريا لوددت أن أكون مصريا"[١٢]، "يتبجح الخونة علنًا ويقولون: "إننا رضِينا بالاحتلال سلطانًا، وبالإنجليز سادةً"، ويجرؤون على الطعن فى الوطنيين المطالبين بردّ مجد مصر وشرفها إليها. فهؤلاء يستحقون منكم المَقْت والاحتقار. هؤلاء هم العار الحىّ الذى دونه كل عار"[١٣]، "إن من يتسامح فى حقوق بلاده ولو مرة واحدة يبقى أبد الدهر مزعزع العقيدة سقيم الضمير"[١٤].

وخُطَب زعيمنا، فى الواقع، حملات عنيفة على مشاعر اليأس التى كانت تخامر النفوس غِبَّ انكسار الجيش المصرى أمام قوات الاحتلال البريطانية سنة ١٨٨٢م والقبض على زعمائه ومحاكمتهم ونَفْيهم واتخاذ الخديوى جانبَ الإنجليز ضد رغبة الشعب ومصالح البلاد. لقد كانت كلمات الزعيم الشاب هى النور الوهاج الذى بدد ظلمات القنوط المدلهمّة. يقول، رحمه الله، فى أول خطبة ألقاها بالعربية، فى أوائل مارس ١٨٩٦م: "إن فى مصر فئة من الناس نسيت أن الأمل داعى العمل، فلبست ثوب اليأس وقضت بظنونها على مستقبل الوطن العزيز، وجعلت مهمتها فى الأمة تثبيط الهمم وإقعاد العزائم، فلا تنادى فى المحافل والأندية إلا بأنه ليس لها حظ فى المستقبل من الحرية والسعادة الاجتماعية، وأن

شعبها قد مات من زمن طويل، وليس لمفكر عاقل أن يؤمّل لها مستقبلا جديدا . وترى رجال هذه الفئة اليائسة يرمون كل رجل يقوم بالدفاع عن حقوق البلاد المقدسة بعدم الخبرة وقِصَر النظر قائلين له:

لقد أسمعتَ لو ناديتَ حيًّا ولكن لا حياة لمن تنادى

وعندى أن الرجال اليائسين، وإن كانوا أقل من القليل، يضرون بلادهم أعظم ضرر بما يقولونه ويكررونه، إذ قَتْل العواطف الشريفة وإخماد نار الغيرة الوطنية هما، ولا محالة، أكبر جناية تُجْنَى على الوطن وأهله"[١٥] .

وهذه الحملة الشعواء على مشاعر اليأس نجدها أيضا فى كثير من خطبه الأخرى مثل قوله: "كيف ييأس رجال من بنى مصر من مستقبل البلاد، وهم إن كانوا قد خبروا داء مصر فيعلم الله ويعلم الناس أنهم إلى اليوم ما قدموا لها الدواء ؟ كيف نيأس من المستقبل، والمستقبل بيد الله، وكثيرا ما تأتى الحوادث فى السياسة بخلاف المنتظَر وبغير حساب ؟ . . . كيف نيأس من المستقبل، وقد أرانا التاريخ أمما حكمها الأجانب قرونا طويلة ثم قامت بعد الذل والاسترقاق مطالبة بحقوقها، وأخرجت الأعداء من ديارها واستردت حقوقها وحريتها ؟ النفوس الصغيرة هى التى يُخْلَق عندها الأمل بكلمة أو بتلغراف ثم يستولى عليها اليأس بكلمة أو بتلغراف. أما النفوس الكبيرة فيدوم فيها الأمل ما دام الدم فى العروق، ومادامت الحياة"[١٦]، "لامعنى للحياة مع اليأس، ولا معنى لليأس مع الحياة"[١٧]، "مهما قال القانطون اليائسون إنى أُعَرِّض نفسى للدمار فى سبيل أمة لا يُرْجَى لها

نجاة، وإن الخطيب بين المصريين إنما يخطب فى الصحراء . . . ، فإنى أرى أن اليأس من مستقبل مصر إنما هو ضرب من الجنون"[١٨]، "يا أيها المصريون، لا تظنوا أن أمتكم فقدت الحياة، ولا تغترّوا بأقوال أعدائكم، بل اعتمدوا على الحق جل وعلا، وأصغوا إلى نداء الوطن العزيز، واعملوا لإنقاذه وإصلاح أحواله غير حاسبين للزمن حسابا . فإن لم نستطع بلوغ آمالنا فى حياتنا فليبلغها أبناؤنا من بعدنا، ولا نكوننّ فى العالمين أمة ميراثها الذل والهوان والاستعباد"[١٩] .

وقد كان، رضى الله عنه، يعتز بدينه ويؤكد دائما أنه هو الأساس المكين الركين لأى تقدم يمكن أن يحرزه المسلمون، وأن ما نعانى منه من تخلف إنما سببه إهمال أوامر الدين ونواهيه: "إذا بحثنا عن سبب تأخر المسلمين وتسلط الغربيين على بلادنا لوجدناه انقسامنا بعضنا على بعض وعدم اتحادنا، وبالجملة عدم اتباعنا أوامر الدين الإسلامى الجليل. نعم، وإنى أصرخ بذلك بأعلى صوتى: لا سلامة لمصر، ولا سلامة للدولة العليّة، ولا سلامة لأمم الإسلام كافة إلا باتباع أوامر الشرع الشريف. فاتباعها يهدينا إلى اتحاد الكلمة والاجتهاد والنشاط والسير فى طريق التقدم والحضارة الأهلية الحقيقية"[٢٠] .

وهو يحمل على الشبان الذى تعلموا فى أوروبا ويتصورون أن الدين يناقض المدنية، ومن ثم يتفَصَّوْن من عُرَى الدين ويتهمون من يتمسك به بالتعصب[٢١] . لكنه فى ذات الوقت يؤكد تأكيدا شديدا أن التمسك

بالإسلام ليس معناه كراهية أصحاب الأديان الأخرى أو العدوان عليهم[٢٢]، وأن الإسلام واليأس لا يمكن أن يجتمعا أبدا فى قلب رجل واحد[٢٣]. وكان، رحمه الله، ينادى فى كل مناسبة باتحاد المسلمين داعيا إلى الارتباط بالدولة العثمانية وعدم الانتقاض عليها[٢٤]. وقد انتهى به الحال، بعد أن انكشفت له حقيقة السياسة الفرنسية الخادعة، إلى الإيمان بأن "المسلمين يخدعون أنفسهم كثيرا ويسيئون إلى بلادهم حقيقة إذا اعتقدوا أن سلامتهم فى الاعتماد على دولة من الدول. . . إذا جاملتهم هذه الدولة بكلمة حب وانعطاف لغاية يجهلونها"[٢٥]. وكان يضع ثقته فى الله دائما مستمدا منه الأمل، وهذا هو السر فى صموده الصُّلب فى وجه قُوَى الاستعمار الغاشمة العاتية رغم كل المثبّطات والمعوّقات. كما يظهر أيضا أثر حبه للإسلام وارتباطه الوثيق به فى استشهاده بآيات القرآن المجيد أو استلهامها فى خطبه كما سنبين لاحقا.

وكان مصطفى كامل، إلى جانب ثقافته العربية الإسلامية، مثقفا ثقافة غربية بحكم دراسته للقانون فى مصر وفرنسا كما سبق ذكره، وبحكم معرفته الوطيدة باللغة الفرنسية، وبحكم سفره المتكرر إلى الدول الأوروبية، وبحكم اتصاله الوثيق بعدد من السياسيين والمفكرين والصحفيين الغربيين. وقد ظهر أثر ذلك فى خطبه، إذ تكرر استشهاده بآراء فلاسفة أوروبا ومفكريها وسياسييها لدعم قضيته، كما فى قوله من خطبة له بالإسكندرية فى مارس ١٨٩٨م: "ثقوا أيها المواطنون الأعزاء بأن المستقبل

لكم ولها (أى مصر)، فاعملوا لسعادتها وتذكَّروا دوما قول جمبتا الشهير: "ليس المستقبل بمستعصٍ على أحد". نعم، نعمل لسعادة الحال والاستقبال. . . "[٢٦]، وقوله فى خطبة أخرى فى باريس سنة ١٨٩٨م: "ومن الحكم المأثورة عن فيكتور هوجو فيلسوف فرنسا وشاعرها العظيم قوله: "يوجد بعض أمكنة وبعض أوقات إذا نام فيها الإنسان مات". فلْنَهْتَمّ بأمر تربية الأمة وتعليمها حتى لا تأتى الأوقات التى يشير إليها الفيلسوف ونحن نيام فيُقْضَى علينا شر قضاء"[٢٧]، وقوله فى حفل توزيع الجوائز على المتفوقين من طلاب مدرسته سنة ١٩٠٤: "هذا باستور المحسن للنوع الإنسانى بأسره اعترض عليه الألمان يوم رفض وسامهم قائلين: "كيف ترفض وسامنا، والعلم لا وطن له؟"، فأجابهم: "نعم لا وطن للعلم، ولكن للعالِم وطنا" . . . "[٢٨]، وقوله أيضا: "قال الفيلسوف الشهير جول سيمون: "إن الأمة التى عندها أفضل المدارس هى أوّل الأمم. وإذا لم تكن أوّلها اليوم فستكون أوّلها غدا". فلْيتذكر هذا القولَ مؤسسو المدارس الأهلية ومديروها . ليعلموا انهم قابضون على مستقبل البلاد"[٢٩] . ويتصل بهذا أيضا ضربه المثل فى خُطَبه بهذه الأمة الأوربية أو تلك على إمكان التحرر من الاستعمار والخروج من دائرة التخلف متى صحت النية واستُصْحِبَت العزيمة والصبر[٣٠] .

وهو يؤكد ما يريد تأكيده من معانٍ وأحاسيس عن طريق الترادف أحيانا، وعن طريق التكرار أحيانا أخرى. كما يلجأ إلى التكرار أيضا عند

اشتداد انفعاله، فكأنه يتخذه وسيلة لتفريغ شحنة الانفعال العنيف أو يستطيب ترديد الألفاظ على لسانه. ومن الترادف قوله: "ما اقتربتُ من مدينتكم الزاهرة حتى شعرت من نفسى بارتياح زائد وانشراح خاص لأننى عَهِدْتُها وأَعْهَدها مدينة الحياة الحقيقية، ومهد الرجال المشهورين بالشجاعة والبسالة والإقدام"[٣١]، "ولقد كنت أحضر فى أوربا مجتمعات يتردد عليها كثير من الغربيين ذوى الجنسيات المختلفة، فكان كلٌ يفاخر القوم ببلاده وذويه. . . وأنا أنظر الجميع وأسمع الجميع، وقلبى فائض حزنا، وفؤادى ممتلئ كآبة، وعيناى مغرورقتان بالدموع"[٣٢]، "لقد آن لكم يا بنى مصر أن تهبّوا من رقدتكم وتتنبهوا من غفلتكم، وتجمعوا كلمتكم وتضموا أصواتكم إلى أصوات بعضكم"[٣٣]، "وما رأينا فى تقاريركم الرسمية إلا انشراح جناب اللورد كرومر وارتياحه وفرحه وابتهاجه بأن الاحتلال محا آثار السلطة الاستبدادية وقضى عليها القضاء الأخير"[٣٤].

ومن التكرار الذى يستخدمه خطيبنا تأكيدا لما يريد تقريره أو تخففا من شدة الانفعال أو استطابة للمعنى الذى يعبر عنه قولُه: "فاذكروها (أى مصر) ما استطعتم، فإن فى ذكراها ذكر آلامها، وذكر الآلام يجر حتما إلى ذكر عوامل الشفاء. اذكروها كما يذكر الولد الحنون أمه الشفيقة وهى على سرير المرض والعناء. اذكروها بآلامها، وإن كان غيركم يذكر بلاده بمجدها ورفعة شأنها. اذكروها، فإنكم ما دمتم مقدرين لمصائبها عارفين حقيقة آلامها دام الأمل وطيدا فى سلامتها ودام الرجاء. اذكروها، فمن

المستحيل أن يرى العاقل النار فى داره، والداء فى شخصٍ أمامه، ويهمل النار ويهمل الداء"[٣٥]، "فهل تيأسون، وفى السماء إلهٌ نسجد له ونسبّح بحمده؟ أتيأسون، ونحن فى الحياة نمرّ أمام الوطن مرورا وهو قائم دائم؟ أتيأسون، والتاريخ يحدثنا عن أمم عاشت القرون تحت نِير الإستعباد ثم استجمعت قوتها وطردت العدو من ديارها وصارت حرة مستقلة؟ أتيأسون، وأنتم أبناء هذه البلاد التى قُبرت فيها الدول الطاغية والممالك الظالمة؟"[٣٦]، "العجيب أن يُلَقَّب غيره بالعظماء، وهو العظيم بعمله، وهم العظماء بالوهم والغرور! العجيب أن تُجلّ مصرُ رجالا رفعتهم إلى أعلى المقامات، وهم يحقرونها! العجيب أن تُسْعِد هذه الديار رجالا، وهم يُفْقِرونها! العجيب أن يسخر الكبراء والمستكبرون من حالة هذا الوطن الأسيف ولا يأخذون بيده!"[٣٧].

ويكثر فى خطب الزعيم العظيم مناداة الجمهور فى أثنائها بمثل "أيها السادة"، "يا ذوى النفوس الأبية، ويا ذوى الضمائر الحية"، "يا أيها المصريون المخلصون لمصر"،"إخوانى الأعزاء"، "يا أيها الضعفاء، ويا أيها الفقراء"، "يا بنى مصر". ويتصل بهذا ملمح آخر مكمل له، ألا وهو كثرة استخدامه لأفعال الأمر والنهى الجماعية وتتابعها تنبيها منه للجمهور إلى ما ينبغى فعله تجاه الوطن. إنه لا يلقى مجرد خطبة، بل هَمُّه دفع مستمعيه إلى تأدية واجبهم الوطنى والدينى، فهو يضع جمهوره نُصْبَ عينه ويقيم بينه وبينهم وشيجة اتصال محكم وثيق. ومن الشواهد على ذلك قوله: "ثقوا

أيها الوطنيون الأعزاء بأن المستقبل لكم ولها، فاعملوا لسعادتها وتذكروا دائما قول جمبتا الشهير: ليس المستقبل بمستعص على أحد"[٣٨]، "اذكروها ما استطعتم... ألقوا أيها السادة بأنظاركم قليلا إلى الأمم الحرة... اسألوا التاريخ أيها السادة"[٣٩]، "أيها المصريون المخلصون لمصر، انشروا الحقيقة فى أمتكم وفى الأمم الأخرى"[٤٠]، "أيها المصريون، لا تظنوا أن أمتكم فقدت الحياة"[٤١]، "رَدّدوا الطَّرْف معاشرَ المصريين فى صحف التاريخ... انظروا معاشر المصريين... اعجبوا أيها المصريون..."[٤٢].

ومما تتميز به خطب مصطفى كامل كثرة الجمل الاستفهامية وتتابعها فى كثير من الأحيان، وكأنه، بهذه الاستفهامات، يحاصر الاستعمار الإنجليزى ويهتك منطقه المهتافت ويبين سخفه أمام أنظار العالم أجمع، أو يعبر عن استنكار هذا الموقف أو ذاك من أعداء الوطن أو من أبنائه ممن ضرب الذل أو اليأس بجذوره فى أعماق نفوسهم، أو يستحث الوطنيين الشرفاء على مكافحة الاحتلال والجهاد من أجل مصر واستقلالها والعمل على رفعة شأنها واسترداد كرامتها. وهذه بعض الشواهد على ما نقول: "لكنى أتساءل فقط: هل نحن فى العصور الوسطى أو فى العصر التاسع عشر، عصر العدالة والحرية؟ وأتساءل أيضا: ماذا يكون الحال إذا تشاجر مصريون مع تجارة فرنساويين أو روسيين أو من أى جنسية أخرى؟ أيحاكَم أولئك المصريون أمام محاكمهم الأهلية أم أمام محاكم مخصوصة كتلك المحكمة؟ وهل يكون لهؤلاء التجارة الفرنساويين مثلا نفس الامتياز الذى

للبحارة الإنجليز أم لا؟ . . . أو ليس فى هذا الأمر نقض لبلاغ ترابيا الذى يمنع كل دولة أوربية عن أن تنال فى مصر امتيازا خاصا بها وبرعاياها ؟"[٤٣]، "كيف يمكن أن تكون أمةٌ كهذه متعصبةً فى الدين؟ بل كيف يمكن أن تكون كذلك، وعلى رأس جيشها خمسة وسبعون ضابطا إنجليزيا . . . ؟ بل كيف يمكن أن تكون هذه الأمة الهادئة الحكيمة متعصبة فى الدين، وعلى رأس حكومتها من ليس متدينا بدينها ؟"[٤٤]، "بالله كيف يستطيع طبيب أن يحكم على عليل بعدم الشفاء قبل أن يفحص داءه ويعطيه الدواء ؟ . . . فكيف ييأس رجال من بنى مصر من مستقبل البلاد ؟ . . . كيف نيأس من المستقبل، وقد أرانا التاريخ أنما حكمها الأجانب قرونا طويلة ثم قامت بعد الذل والاسترقاق مطالبة بحقوقها وأخرجت الأعداء من ديارها واستردت حقوقها وحريتها ؟ . . . وأى حياة ترضاها النفوس الشريفة مع اليأس؟ أيجمع المرء فى جسم واحد الموت والحياة . . . ؟"[٤٥]، "أيها السادة، عرف المصريون أجمعون أن اعتقاد العالم فيهم قد يتغير وأنه أصبح يرى فيهم أمة حية رشيدة بعد أن كان يعتقد فيهم ضد ذلك. ولماذا ؟ أليس لأنه علم أنهم محبون لوطنهم راغبون فى خيره واستقلاله وأن الحركة الوطنية المصرية فى نموٍّ مستمر ؟ ليقل لنا الطاعنون علينا: هل كانت تبلغ هذه الحركة شأوها الحالى إن لم تكن قد سيرت بقوة وصراحة صارمة لا محاباة فيها ؟ أليس من الحقوق الطبيعية لمن سُلِب حقه أن يعلو صوته بدرجةِ صوتِ سالِبِه، إن لم يرتفع

فوقه؟ فأى لوم يوجَّه إلينا ؟ إننا فى كل أقوالنا وكتاباتنا وأفعالنا نذكّر الأمة الإنجليزية بالكرامة والاحترام، فهل فعل المحبون للاستعمار من الإنجليز فعلنا ؟ هل قالوا مثل ما قلنا ؟ هل كتبوا مثل ما كتبنا ؟"[٤٦] .

وتنتهى طائفة من خطب مصطفى كامل بهتافات وطنية وكأنه يريد أن يثبّت فى أذهان جمهوره النغمة الرئيسية فى هذا الخطب: ففى حديثه فى ٣١ أغسطس سنة ١٨٩٦م بمناسبة عيد جلوس السلطان العثمانى، وكانت مصر أيامها تابعة للدولة العثمانية، نراه يختمه قائلا: "ليعش السلطان عبد الحميد خليفة المسلمين وسلطان العثمانيين! ولتعش دولة آل عثمان! ولتعش الحرية فى الإسلام!" . وفى خطبة أخرى بعد عام تقريبا فى باريس لنفس المناسبة يتوجه فى آخرها إلى جمهوره بقوله: "وإنى أسألكم فى الختام أن تنادوا معى: لتحى مصر! لتحى تركيا ! ليحى العباس! ليحى جلالة السلطان عبد الحميد ، الذى نعيش جميعا تحت ظل رايته المقدسة!" . وفى خطبة ثالثة بعد ثلاثة أعوام نسمعه يهتف فى ختامها: "قولوا معى بأعلى أصواتكم: ليحى جلالة السلطان! ليحى جلالة السلطان! ليحى جلالة السلطان! ليحى سمو الخديوى! ليحى سمو الخديوى! ليحى سمو الخديوى! ولْتَحْيَوْا أنتم جميعا !" . وأحيانا ما يتوجه بالدعاء إلى الله فى نهاية حديثه أن يقيّض لجلالة السلطان "الرجال الأمناء لإعلاء شأن الدولة والدين وأن يحقق لمصر آمالها من النجاة والسؤدد

والعلاء" أو "أن يعيد لمصر مجدها وعظمتها" وتضمّه هو والحضور "اجتماعات بِشْرٍ وهناء" يذكرون فيها تلك الأيام "ذكر من عَمِلَ فوَصَل".

وهناك ألفاظ وعبارات يكررها، رحمه الله، كثيرا فى خطبه مثل "طالما" و"كلا ثم كلا" و"نعم/ أجل/ أجل أيها السادة" و"ألا إن..." و"عجبا/ إنى لأعجب" و"لا غَرْوَ" و"لا جَرَمَ" و"لَعَمْرِى" و"ليت شِعْرِى" و"ما لهم يفعلون كذا وكذا؟" و"هاهى/ هاهم" و"على أنّ (بمعنى "لكن")". وإلى القارئ بعض الأمثلة على ذلك: "كلا ثم كلا. لقد نقضت إنجلترا بلاغ ترابيا وتجاهلته بعد ثمانية عشر شهرا من إمضائه"، "لا غَرْوَ أن كنا نتألم لآلام الدولة العليّة"، "لا تظنوا أيها الإخوان الأعزاء أن عملكم لخير بلادكم يقابَل من الإنجليز بالازدراء والاحتقار. كلا ثم كلا"، "كلا ثم كلا. إن شعبا عظيما كالشعب الإنجليزى لا يرضى أن يترك فى تاريخه العظيم صحيفة سوداء"، "أجل أيها السادة أجل، إن تحذير الأمة من أعمال الدخلاء صار واجبا على كل مصرى شريف الإحساس"، "أجل أجل تحبونها، ويجب عليكم أن تحبوها"، "أجل أيها السادة، يتكلم الإنسان أمامكم بكل ارتياح وافتخار عن الأوطان"، "أجل، إنا نجاهد ضد هذه الفئة"، "كلا أيها السادة كلا"، "عجبا أيها السادة لأولئك الأفاكين! . . . عجبا لأولئك الذين يَرَوْن الظلم فى الشرق ظلما فاحشا، ولكنهم يَرَوْنه فى الغرب جنة ونعيما! . . . عجبا لهم يتهمون المصريين بالانتصار للظالمين، ونحن نرى أنهم هم الظالمون!"، "نعم، أيها السادة، إن

كل أمة فى حاجة لمدافعين عن حقوقها أمام السلطة التى تحكمها"، "نعم إنى أعلم أن الاحتلال قوىّ السلطة عظيم الرهبة شديد العقاب"، "ما لهم إذا ذكرنا لفظ "الدخلاء" نادَوْا بالويل والبثور. . . ؟ ما لهم يتميزون من الغيظ. . . ؟ ما لهم يسخطون على البلاد وأهلها. . . ؟"، "نعم إن هذا الواجب أكبر واجب وطنى"، "ها هى الأمة المجرّبة لا تزال إلى اليوم أشد الأمم ميلا ومحبة للدولة العَلِيّة"، "نعم أرى هذا التذكار وأحس بآلام شديدة لذكراه"، "لا جَرَمَ أنّ أنفع درس يحتاج إليه المصرى فى أوربا هو الوقوف على قوة الإحساس الوطنى فى تلك البلاد"، "أجل، أيها الإخوان الأعزاء، إن الوطنية يأمر بها الدين الشريف"، "كلا لم تكن جان دارك إلا فتاة فقيرة"، "ها هى الدول العظيمة. . . نرى الأمة فيها قائمة بأكبر الأعمال"، "إنها، لَعَمْرِى، أكبر جريمة"، "طالما تاقت نفسى إلى الوقوف أمام أبناء العاصمة"، "لعمرى إن حالة الوطن العزيز داعية إلى هذا الاجتماع"، "ألا قف أيها الخطيب قليلا"، "على أننا إذا نظرنا للأمم التى شابهتْنا فى المصائب نجدها عاملة مجدّة مجاهدة ليلا نهارا فى سبيل الحرية والاستقلال"، "على أن ما نطلبه من أبناء الوطن العزيز هو ما جعله الخالق من أول الفروض علينا"، "طالما وقفتُ بينكم خطيبا"، "وهاهى الدولة العليّة طالما سمعنا أعداءها يُشِيعون عنها الضعف والاضمحلال"، "ليت شِعْرِى إذا كان هذا شأنها. . . فمن يستطيع أن ينكر علينا أن الله يريد لها خيرا ؟"، "وإنى طالما سمعت كثيرا من المصريين يقولون: . . ."، "مالى

أرى بجوار عظمة الإسلام هذا الانحطاط الهائل؟"، "لعمرى إننا نؤمّل من صميم الفؤاد أن يتخرج التلاميذ من عندنا رجالا أشداء فى دينهم"، "العجيب أن تُجِلّ مصر رجالا رفعتهم إلى أعلى المقامات، وهم يحتقرونها ! العجيب أن تُسْعِد هذه الديار رجالا، وهم يُفْقِرونها ! العجيب أن يسخر الكبراء والمستكبرون من حالة هذا الوطن الأسيف ولا يأخذون بيده!"، "اعجبوا أيها المصريون لهذا الحادث الخطير!"، "ذكرتُ الدستور، وطالما ذكره الذاكرون من أنصار الاحتلال ورجاله"، "لَعَمْرِى إن ما يسميه المحتلون وأنصارهم بالدستور لهو الفوضى فى لباس النظام"، "ألا إنى أعلم أنكم أردتم بمظاهرتكم هذه أن تجيبوا على أولئك الأعداء"، "لذلك أستقبل دلائل الحب والميل التى تظهرونها نحوى بأنها إكرام لأشرف مبدإ . . . ألا وهو مبدأ إحياء الوطن"، "ليت شِعْرِى أى لذة وسعادة ومكافأة يطلبها الوطنى المصرى أكبر من اشتراكه فى هذا العمل الخطير؟"، "كلا وأيمِ الحق كلا" .

ومن سمات أسلوبه الخطابى أيضا إضافته الاسم المفرد إلى جمعه المعرَّف بـ"أل" إشارةً إلى بلوغه المدى الأقصى فى معناه، مثل "موعظة المواعظ" و"آية الآيات ومعجزة المعجزات" . وقريب من ذلك العبارات التالية: "أضعاف أضعافه"،"جنونا فى جنون"، "الشرف منتهى الشرف"، و"صبرا صبرا"، و"عجبا عجبا !" . كما يتكرر عنده تضعيف الشىء ألف مرة دلالة على الكثرة الكاثرة، مثل:"هناك ألف دليل تاريخى على أن

القِسْم الأكبر من مسلمى مصر مصريون من نسل الفراعنة الأولين"، و"حَيُّوها ألف مرة"، و"سلاما ألف مرة سلاما"، "وكلا وألف كلا"، و"عجبا وألف عجبا !"، و"أجل وألف أجل"، و"شيء غريب حقا، وحقا ألف مرة".

وهو نادرا ما يستشهد بالشعر، أما الآيات القرآنية والأحاديث النبوية فتلقانا بين الحين والحين، إلى جانب استلهامه بعض تعبيرات القرآن وتراكيبه، مثل قوله إن "بعض أبناء وطننا يظنون أنه قد قُضِيَ الأمر وأن ليس للوطن العزيز مستقبل فيملأون قلوبهم يأسا، ويقنطون من رحمة الله"، "وإن الساعة آتية لا ريب فيها، وستُسْأَلون عما تعملون"، و"إن الإنجليز لم يكتفوا باستقلال وطنهم بل استعبدوا الأمم. . . ولا يزال أكثرهم يقول: هل من مزيد ؟" . . . وهكذا. وقد كان الرجل متمسكا بدينه معتزا به يدعو إلى التزامه وإرساء حاضر البلاد ومستقبلها على قواعده المتينة كما رأينا.

هذا، وقد بقيت عبارات من خطبه، رحمه الله، على ألسنة الأجيال تتغنى بها جيلا بعد جيل من مثل: "أحرارٌ فى بلادنا، كرماءُ لضيوفنا"، و"كل احتلال أجنبى هو عار على الوطن وبنيه"، و"لا معنى للحياة مع اليأس، ولا معنى لليأس مع الحياة"، و"الحياة جهاد، والعمر قصير، وخير الناس من جاهد فى سبيل بلده وعمل لخيرها وناضل عن حقوقها"، و"بلادى بلادى، لك حبى وفؤادى. لك حياتى ووجودى. لك دمى ونفسى. لك عقلى ولسانى. لك لبى وجَنَانى. فأنت أنت الحياة،

ولا حياة إلا بك يا مصر"، و"إنى لو لم أُولَدْ مصريا لوَدِدْتُ أن أكون مصريا"، و"إن مصر جديرة بأن تُحَبّ بكل قوة، بكل عاطفة، بكل جارحة، بكل نَفَس، بكل حياة"، و"إن من يتسامح فى حقوق بلده ولو مرة واحدة يبقى أبد الدهر مزعزع العقيدة سقيم الضمير"[٤٧].

ثم إن تلك الخطب تخلو من السجع إلا فى المواقف التى تتَّقِد فيها عاطفة مصطفى كامل، فيأتى السجع حينئذ بديعا وفى محله تماما، ثم سرعان ما يعود الأسلوب إلى سيرته الأولى ترسُّلاً كما فى قوله مثلا: "متطرفون لأننا نعلن ثقتنا الكاملة فى مستقبل بلادنا، ونقول لهذه الأمة فى الصباح والمساء: اليوم عُسْر، وغدًا يُسْر. اليوم أَسْر، وغدًا فَخْر! اليوم احتلال، وغدًا استقلال! اليوم عناءٌ وشقاء، وغدًا رخاءٌ وهناء!"[٤٨].

ولعل هذا النص هو أكثر المواضع فى خطب زعيمنا توقيعًا سجعيًّا.

الهوامش:

(١) من الكتب التى ترجمت لمصطفى كامل: "مصطفى كامل فى ٣٤ ربيعا" لعلى فهمى كامل، و"مصطفى كامل- حياته وكفاحه" لأحمد رشاد، و"مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية" لعبد الرحمن فهمى، و"مصطفى كامل" لفتحى رضوان، و"مصطفى كامل" الصادر فى سلسلة "أبطال العرب" عن دار العودة البيروتية، و"مصطفى كامل فى محكمة التاريخ" لعبد العظيم رمضان، و"الفنون الأدبية وأعلامها فى النهضة العربية

الحديثة" لأنيس المقدسى (فصل "أعلام الخطباء")، و"أوراق مصطفى كامل- الخُطَب" بإشراف د. يواقيم رزق مرقص (الدراسة التحليلية الموجودة فى أول الكتاب).

(٢) أوراق مصطفى كامل- الخطب/ إشراف وتحقيق يواقيم رزق مرقص/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٨٤م/ ١٧٨.

(٣) المرجع السابق/ ٢٩٨.

(٤) السابق/ ١٧٤.

(٥) السابق/ ١٨٨.

(٦) السابق/ ١٣٩.

(٧) السابق/ ٢١٦.

(٨) السابق/ ٩٨.

(٩) السابق/ ١٧٩.

(١٠) السابق/ ٢٠٦.

(١١) السابق/ ٢٤٦.

(١٢) السابق/ ٣٠٥.

(١٣) السابق/ ٣١٠.

(١٤) السابق/ ٣١١.

(١٥) السابق/ ٩٨.

(١٦) السابق/ ١٤٥.

(١٧) السابق/ ١٨٤.

(١٨) السابق/ ٢٠٦.

(١٩) السابق/ ٢٠٩- ٢١٠.

(٢٠) السابق/ ١٧٢، وانظر كذلك ١٩٠- ١٩١.

(٢١) السابق/ ١٧٣.

(٢٢) السابق/ ١٤٩، ١٧٣- ١٧٤.

(٢٣) السابق/ ١٧٤.

(٢٤) السابق/ ٢١٣. وكان هذا أيام كانت مصر تابعة للدولة العثمانية. والهدف من وراء هذا الكلام مهاجمة الاحتلال البريطانى لأرض الكنانة والتلويح بعدم شرعيته. ثم تغيرت الأحوال بعد ذلك، فاستقلت مصر عن تركيا وعن بريطانيا جميعا.

(٢٥) السابق/ ٣٣٦.

(٢٦) السابق/ ١٠٤.

(٢٧) السابق/ ١٧٧.

(٢٨) السابق/ ٢٦٠.

(٢٩) السابق/ ٢٧٣.

(٣٠) السابق/ انظر مثلا ص ١٦٦، ١٦٧، ١٧٥، ١٨٤ حيث يورد شواهد من المجر وفرنسا وبولندا على التعلق الجارف بالوطن والتضحية بكل شىء فى سبيله.

(٣١) السابق/ ٩٦.

(٣٢) السابق/ ١٠٥.

(٣٣) السابق/ ٢٠٨.

(٣٤) السابق/ ٢٦٨.

(٣٥) السابق/ ١٣٢.

(٣٦) السابق/ ١٨٣- ١٨٤.

(٣٧) السابق/ ٢٢٣.

(٣٨) السابق/ ١٠٤.

(٣٩) السابق/ ١٣٢- ١٣٣.

(٤٠) السابق/ ١٤٦.

(٤١) السابق/ ٢٠٩.

(٤٢) السابق/ ٢٤٢- ٢٤٦.

(٤٣) السابق/ ٦٨.

(٤٤) السابق/ ٦٩.

(٤٥) السابق/ ١٤٥.

(٤٦) السابق/ ٣١٧.

(٤٧) جمع هذه الكلمات وأمثالها من خطب مصطفى كامل عبد الرحمن الرافعى فى كتابه المشهور: "مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية".

(٤٨) أوراق مصطفى كامل- الخطب/ ٣٠٦.

٤- عبد الحميد بن باديس

وُلد ابن باديس فى مدينة قُسَنْطِينة شرقى الجزائر سنة ١٨٨٩م (١٣٠٨هـ) فى أسرة ترجع بنسبها إلى المُعِزّ بن باديس مؤسس الدولة الصنهاجية الأولى، ولها مشاركة فى العلم. وكان أبوه محمد المصطفى عضوا فى المجلس الجزائرى الأعلى. وقد أتم ابن باديس حفظ القرآن الكريم فى الثالثة عشرة من عمره، وتعلم مبادئ العربية والمعارف الإسلامية، ثم تزوج وعنده خمس وعشرون سنة. وفى عام ١٩٠٨م سافر إلى تونس للدراسة فى جامع الزيتونة حيث كان من أساتذته محمد الطاهر بن عاشور، وعاد إلى قسنطينة بعد حصوله على شهادة التطويع عام ١٩١٢م، ثم حج بيت الله الحرام، وفى طريق عودته عرَّج على دمشق والقاهرة. وفى رحلته هذه قابل عددا من العلماء.

وكانت هناك جبهتان رئيسيتان تحتاجان إلى جهود ابن باديس وأمثاله من العلماء الجزائريين: الأولى هى الطرق الصوفية التى كان لها دور كبير فى نشر الإسلام فى القارة الإفريقية وتعليم الشباب والرجال العلوم الإسلامية داخل الجزائر وخارجها على السواء، إلا أنها آلت إلى البِدَع والخرافات والعقائد المنحرفة التى لا يقرها الإسلام كالاستغاثة بالأولياء والرقص والطواف حول القبور وتقبيل أحجارها والذبح عندها، فضلا عن ارتباط بعض رجالها بالاستعمار وتأييدهم له. أما الثانية فهى أن كثيرا من

ناشئة الجزائر فى المدارس التى أنشأتها فرنسا فى تلك البلاد كانوا يشُبّون على الإيمان بأنهم فرنسيون، كما كانوا يتلّقَّوْن تعليمهم باللغة الفرنسية لا بلغتهم، وبخاصة أن فرنسا قد أغلقت مئات المدارس العربية، ولم تكن تسمح بفتح أية مدرسة من هذا النوع إلا إذا كانت مقتصرة على تحفيظ القرآن فقط دون تفسيره ودون التعرض لتاريخ الجزائر العربى أو جعرافيتها أو أية مواد علمية أو رياضية.

وقد شمّر ابن باديس عن ساعد العزم والجِدّ فأخذ يعلم الصبيان فى المساجد آخر النهار بعد انصرافهم من كتاتيبهم دون مقابل، ولم يلبث أن أسس مع جماعة من إخوانه مكتبا للتعليم الابتدائى فى أحد المساجد، وكان هدفه تربية جيل جديد على حب القرآن ولغة العرب. ثم أراد أن يوسع دائرة التعليم الذى كان يمارسه بحيث يصل للناس جميعا لا إلى التلاميذ الذين كان يعلمهم فى المساجد فحسب، فأصدر سنة ١٩٢٥م صحيفة أسبوعية باسم "المنتقد". ورغم ميله إلى عدم التصادم مع سلطات الاستعمار الفرنسى فإن هذه السلطات تنبهت إلى خطر هذه الصحيفة فعطلتها بعد ثمانية عشر عددا، فما كان من ابن باديس إلا أن أن عوّضها بصحيفة أخرى هى "الشهاب"، التى استمرت تصدر أسبوعيا أول الأمر لمدة أربع سنوات، ثم شهريا بعد ذلك حتى عام ١٩٣٩م. وقد حاول رجال الاستعمار الفرنسى فى الجزائر أن يغتالوا ابن باديس وكلفوا بذلك واحدا من أتباع الطُّرُقيّة، فهاجمه وهو عائد إلى بيته ليلا سنة

١٩٢٧م، لكن الله سلَّم وفشلت عملية الاغتيال وقبض رجال ابن باديس على الجانى، إلا أن الرجل النبيل عفا عنه. ومن مآثره هو وزملائه إنشاء جمعية العلماء بالجزائر، التى أقامت كثيرا من المدارس العربية فى أنحاء البلاد. وفى سنة ١٩٤٠م أسلم ابن باديس الروح بعد أن صارع داء السرطان فى معدته لفترة غير قصيرة. وكانت سلطات الاحتلال فى أخريات حياته قد حددت إقامته فى مسقط رأسه بحيث لا يستطيع مغادرته إلى أى مكان آخر.

وقد أصدر ابن باديس عدة صحف كانت السلطات الاستعمارية الفرنسية تغلقها أولا بأول، اللهم إلا صحيفتين اثنتين هما: "المنتقد"، وقد ظلت تصدر على مدى ثمانية عشر أسبوعا بدءا من يوم الأضحى سنة ١٣٤٣هـ (١٩٢٥م)، ثم "الشهاب"، التى مكثت من ١٩٢٥م إلى ١٩٣٩م، وكانت أول أمرها أسبوعية، ثم صارت شهرية إلى أن احتجبت نهائيا كما قلنا من قبل[١]. ولابن باديس فى هاتين الصحيفتين مقالات كثيرة جمعها د. عمار الطالبى فى كتابه: "ابن باديس- حياته وآثاره" المكون من أربعة مجلدات، وتدور هذه المقالات حول تفسير القرآن والدفاع عن العروبة والإسلام، والتوجيه الدينى والخلقى والتربوى، وانتقاد سياسة فرنسا فى الجزائر، ومهاجمة البِدَع الطُّرُقيّة، والعمل على إيقاظ الجزائريين مما هم فيه من سُبَات وتخلف.. إلخ. لقد كان الرجل مصلحا دينيا واجتماعيا

وسياسيا، وكانت وسيلته إلى ذلك الخُطَب والمقالات. ويهمنا هنا مقالاته والطريقة التى يتبعها فى تأليفها والأسلوب الذى يحبّرها به.

ومعروف أن ابن باديس وُلد بعد احتلال فرنسا للجزائر بنحو ستين عاما، وبعد انكسار مقاومة الأمير عبد القادر لذلك الاحتلال. كما كان لأسرة ابن باديس تعامل مع الإدارة الفرنسية بالجزائر، إذ كان أبوه عضوا بالمجلس الأعلى للجزائر، وحصل جده على وسام من نابليون الثالث سنة ١٨٦٤م[٢]. وكان لذلك كله، فيما يبدو، أثر فى أن عالمنا لم يشأ أن يصادم الفرنسيين مصادمة مباشرة لأن الظروف لم تكن مواتية فى ذلك الحين، وإن نُقِل عنه قوله إنه لو وجد عشرة رجال يوافقونه على ما فى عزمه لأعلن الثورة على الاحتلال الفرنسى[٣].

ومن مظاهر تجنبه للصدام مع سلطة الاحتلال إظهاره الشعور بالرضا عن بعض أمور الحكم الفرنسى على سبيل المداراة كيلا يكون تصريحه بمشاعره تجاه ذلك الاحتلال تكأةً يتخذها الفرنسيون لإغلاق الصحيفة ومنعه من الكتابة ومن مزاولة نشاطه الإصلاحى. فمثلا نجده فى مقالة بعنوان "مبادئنا وغايتنا وشعارنا" منشورة فى "المنتقد" بتاريخ ١١ ذى الحجة ١٣٤٣هـ (٢ يوليه ١٩٢٥) يقول: "نحن قوم مسلمون جزائريون فى نطاق مستعمرات الجمهورية الفرنسوية"، مضيفاً أن الجزائريين يَسْعَوْن لربط أواصر المودة مع الفرنسيين على أساس من المصالح المشتركة، وأنهم قد قاموا بواجبهم نحو فرنسا ويريدون منها أن تقوم هى أيضا بواجبها

نحوهم فى ظل مبادئ "الحرية والمساواة والأخوة" فلا تكتفى بنشر الأمن وبالنواحى الاقتصادية فحسب، بل لا بد أن تهتم أيضا بتحسين حال الأهالى العلمى والأدبى. وفى ذات الوقت نجده ينبه الفرنسيين إلى وجوب الحفاظ على دين أهل البلاد وعدم الإساءة إليه أو تجاهله حتى لا تحدث فتنٌ وهَزَاهِزُ، وإن سارع موضحا أنه لا يخلط بهذا بين الدين والسياسة[٤].

وانطلاقا من ذلك الموقف نراه يكرر الكتابة طالبا من أبناء وطنه أن يلتزموا سياسة الصدق والصراحة والإخلاص والحب والتعاون مع الإدارة الفرنسية فى ظل مبادئ العدالة والأخوة والمساواة التى ترفعها فرنسا، وشاكرا لرجال الإدارة الفرنسية استجابتهم لأى طلب تتقدم به جمعية العلماء للسطات الفرنسية. إلا أنه فى ذات الوقت لا يسكت على أى ظلم يراد بالجزائريين كما هو الحال مثلا فى مقالته: "تعطيل السنّة وإصدار الشريعة"، التى جاء فيها: "وبعد، فماذا ينقم علينا الناقمون؟ أينقمون علينا تأسيس جمعية دينية إسلامية تهذيبية تعين فرنسا على تهذيب الشعب وترقيته ورفع مستواه إلى الدرجة اللائقة بسمعة فرنسا ومدنيتها وتربيتها للشعوب وتثقيفها؟ فإذا كان هذا ما ينقمونه علينا فقد أساؤوا إلى فرنسا قبل أن يسيئوا إلينا، وقد دَلُّوا على رجعية فيهم وجمود لا يتناسبان مع المبادئ الجمهورية ولا مع حالة هذا العصر".

الملاينة إذن أسلوب اقتفاه ابن باديس ليدافع من خلاله عن عروبة الجزائر دون أن يستفز أحقاد الاستعمار الفرنسى استفزازا يعوقه عن تأدية

رسالته. وقد كانت هذه الملابسة سببا فى إساءة الظن به من جانب بعض من كتبوا عنه. إلا أنهم حين نظروا إلى المسألة فى سياقها التاريخى والنفسى وفى إطار الإمكانات التى كانت متاحة له وقتها تفهموا الأمر وأقلعوا عن سوء الظن بالرجل وعرفوا أن لكل مقام مقالا. وممن استغربوا فى البداية أسلوب ابن باديس الملاين فى التعامل مع السلطات الاستعمارية الفرنسية فى الجزائر محمد الميلى، الذى شعر، كما قال، بصدمة عند قراءته للمرة الأولى فى سنة ١٩٤٦م "بعض تصريحاته التى يؤكد فيها عمله فى الإطار الفرنسى"، إلا أنه أعاد النظر فى تلك التصريحات وظروفها التى قيلت فيها، فعندئذ استبان له أن الرجل كان يتصرف بوحيٍ من سياسة فن الممكن [٥].

ومما دافع به ابن باديس عن عروبة الجزائر ولغتها قوله: "إذا كنا نصرف أكثر جهدنا للتعليم العربى فذلك لأن العربية هى لغة الدين الذى هو أساس حياتنا ومنبع سعادتنا، ولأنها هى التى نحسن تعليمها، ولأنها . . . هى اللغة المهمَلة بين أبنائها، المحرومة من ميزانية بلدها، المطارَدة فى عقر دارها، المغلَقة مدارسها، المحارَب القائمون على نشرها بين أبنائها . . . أما الذين يحاربون العربية فهم يفرّقون ويشوّشون، فسيندمون وتنتشر العربية بقوة الحق والفطرة وهم كارهون"[٦]. وقال أيضا: "نحن الأمة الجزائرية لنا جميع المقومات والمميزات لجنسيتنا القومية، وقد دلت تجارب الزمان والأحوال على أننا من أشد الناس محافظةً على هذه الجنسية القومية وأننا

ما زدنا على الزمان إلا قوةً فيها وتشبثًا بأهدابها. وإنه لمن المستحيل إضعافنا فيها، فضلا عن إدماجنا ومحونا"[٧]. ومن كلامه فى هذا الصدد أيضا قوله: "إن كل محاولة لحمل الجزائريين على ترك جنسيتهم أو لغتهم أو دينهم أو تاريخهم أو شىء من مقوماتهم محاولة فاشلة مقضىٌّ عليها بالخيبة... وإن الحالة التعيسة التى بلغت إليها الأمة الجزائرية... لا يمكن أبدا أن يستمر صبر الأمة الجزائرية عليها أكثر مما صبرتْ"[٨].

ورغم محاولة ابن باديس أن يكون هادئا ما استطاع فى مقالاته الموجهة إلى السلطات الفرنسية، فقد كانت صراحته تغلبه فى بعض الأحيان فيكون حادا كما هو الحال فى المقالة التى عنوانها: "هل آن أوان اليأس من فرنسا؟" المنشورة فى عدد جمادى الثانية ١٣٥٦هـ (أغسطس ١٩٣٧م) من "الشهاب"، إذ اتهم فيها بلوم رئيس الوزراء الفرنسى حينذاك ووزيره فيوليط بعدم الصدق وإخلاف الوعد، وهذا نص كلامه: "إن الذين كانوا معنا يوم قابلنا رئيس الوزراء م. بلوم باسم المؤتمر فى جوليت (أى يوليه) من السنة الماضية يعلمون تصريحه بأننا لا نرجع بأيدينا فارغة، وأنه سيشرع فى الحين القريب فى تحضير مطالبنا المستعجلة، ويعلمون قول م. فيوليط وهو بجنبه: "ستُحَضَّر قبل يوم الأحد"، ورجال ذلك الوفد يعلمون أنهم رجعوا بأيديهم فارغة، ولم يصدق لا الرئيس ولا الوزير. وقراء "الشهاب" لا ينسَوْن ما كتبه "الشهاب" عن هذا الإخلاف وعن الوفد فى عدد رجب وأكتوبر من السنة الماضية... (و)إننا نعلم من أنفسنا أننا

أدركنا هذا الإخلاف العُرْقُوبِيّ وأدركنا مغزاه، وأخذ اليأس بتلابيب كثير منا، وهو يكاد يَعُمّ، ولا نتردد فى أنه قد آن أوانه ودقت ساعته. . . كَذَبَ رَأْى السياسة وساء فَأْلُها . كلا والله لا تُسْلِمنا المماطلة إلى الضَّجَر الذى يقعدنا عن العمل، وإنما تدفعنا إلى اليأس الذى يدفعنا إلى المغامرة والتضحية. أيها الشعب الجزائرى. . . ، حذار من الذين يُمَنُّونك ويخدعونك! حذار من الذين ينوّمونك ويخدّرونك! حذار من الذين يأتونك بوحى من غير نفسك وضميرك ومن غير تاريخك. . . "[٩] .

على أن نشاط ابن باديس لم يكن مقصورا على الكفاح ضد الاستعمار الفرنسى والعمل على حماية الهوية العربية للجزائر، بل كان له فكر اجتماعى متقدم دعا إليه بكل قوة. ومن ذلك دعوته إلى إتاحة فرص التعليم أمام المرأة كالرجل سواء بسواء . وفى الموقع الخاص به وبفكره ننقل هذه السطور التى جاءت تحت عنوان "ابن باديس وتعليم المرأة": "الاتجاه الذي كان سائدا في عصر ابن باديس لم يكن يشجع تعليم البنت ولم يكن يتيح لها فرص التثقيف التي تؤهلها لوظيفتها الاجتماعية التي تنتظرها، بل كثيرا ما كانت الفرص التعليمية المتاحة خاصة بالبنين، ومقصورة عليهم في أغلب الحالات. وهذا الأمر كان يقلق ابن باديس. لذلك أبدى اهتمامه بموضوع تعليم المرأة لأنها شقيقة الرجل وتشكل نصف المجتمع، وهي الركن الركين الذي يقوم عليه بناء الأسرة، فإهمال تربيتها وتركها جاهلة هو هدم لهذا الركن، وتفكيك لبنية الاسرة، وإضعاف لقدرتها على الاضطلاع

بمسؤوليتها التربوية والاجتماعية. . . ونبّه العلماءَ وأولياءَ أمور البنات إلى أهمية تعليم البنت فقال: وإذا أرتم إصلاحها الحقيقى فارفعوا حجاب الجهل عن عقلها قبل أن ترفعوا حجاب الستر عن وجهها، فإن حجاب الجهل هو الذي أخرها، وأما حجاب الستر فإنه ما ضرها في زمان تقدمها، فقد بلغت بنات بغداد وبنات قرطبة وبنات بجاية مكانة عالية في العلم وهنّ متحجبات".

والآن إلى أسلوب ابن باديس. وأول ما أود الإشارة إليه هنا هو أنه أسلوب مباشر بسيط أقرب ما يكون إلى الأساليب الصحفية، لكنْ مع الإحكام والمتانة والوقار، وذلك واضح أشد الوضوح سواء فى ألفاظه أو تراكيبه أو تعبيراته أو صُوَره. وليس فيه من الأسجاع أو محسّنات البلاغة شىء مخصوص، إذ قد يسجع فى بعض الأحيان القليلة، لَكنه سجعٌ عارضٌ سرعان ما يعود بعده إلى ترسُّله الطبيعى.

وسِمَةٌ ثانيةٌ تلفِت النظر فى أسلوبه رحمه الله هى أن غضبه لعروبته ودينه قلما يخرجه عن طوره فلا تجد شتما فى رده على أحد من أعدائه أوأعداء وطنه أو مخالفيه فى الرأى، وإذا وقع شىء من ذلك ففى أضيق نطاق، وفى أهدإ صورة ممكنة. وقد نبّه إلى هذه السّمَة د. محمد ناصر، الذى قال إن "أسلوب الشيخ. . .، وهو يرد على مطَاعن الغربيين، تتمثل فيه سماحة المسلم ويتحلى بوقار العلماء، فتجده فى مقالاته تلك أهدأ ما يكون طبعًا، وألين ما يكون عريكةً، فلا احتداد ولا مهاترات ولا تعريج

على المنعطفات الجانبية التى تفوّت عليه سلامة الوصول إلى الغاية، ولكنه يركز على دعاوَى الخصم تركيزا موضوعيا، ويهدف من مناقشته إلى إصابة كبد الحقيقة. قِوَامه الحجج العلمية، وعُدّته الأدلة الواقعية، فإذا بِتُهَم الخصم تتضاءل افتضاحا". وهو يذكر فى هذا السياق احتلال فرنسا للجزائر آنذاك على أنه أحد العوامل التى كان لها أثر فى تلطيف حدة ابن باديس بحيث يكتفى بالغمز الخفيف والتعريض السريع[١٠]، وإن ذكر فى ذات الوقت أن من الكتّاب الجزائريين وقتها من كانوا يَعْنُفون فى الرد على الفرنسيين الذين يهاجمون دين البلاد ولا يتورعون عن رميهم بالغباء والصبيانية والغش والتلصص. . .إلخ[١١].

وقد أشار ابن باديس، لدن تفسيره للآيتين ١٥– ١٦ من سورة "المائدة"، إلى أدب القرآن فى الدعوة إلى الله والمناظرة فى العلم، هذا الأدب الذى يقوم على إحقاق الحق وإبطال الباطل وإقناع الخصم بالصواب والاقتصار على ما يؤدى إلى ذلك وتجنب ذكر المثالب والعيوب ولو كانت موجودة حتى لا يحرج الداعى أو الناظر عن القصد فينفر الخصم عن الاستماع والقبول[١٢]. وأغلب الظن أن الرجل متأثر فى ردوده التى كان يضبط فيها أعصابه إلى مدى بعيد بهذا الأسلوب القرآنى. وقد يكون من المناسب هنا أن نذكر تكرر إشارته لنفسه بقوله: "هذا العاجز"، مطامَنَةً منه لإحساسه بذاته.

وهو حين ينفعل يظهر فى أسلوبه الترادف أحيانا، والتكرار أحيانا أخرى. ومن أمثلة الأول قوله: "رأينا، كما يرى كل مبصر، ما نحن عليه... من انحطاط فى الخلق، وفساد فى العقيدة، وجمود فى الفكر، وقعود عن العمل، وانحلال فى الوحدة، وتعاكس فى الوجهة، وافتراق فى السَّيْر حتى خارت النفوس القوية، وفترت العزائم المتقدة، وماتت الهمم الوثابة، ودُفِنَت الآمال فى صدور الرجال، واستولى القنوط القاتل واليأس المميت، فأحاطت بنا الويلات من كل جهة، وانصبت علينا المصائب من كل جانب. رأينا هذا كله... ففزعنا إلى الله الذى لم تستطع هذه الأهوال والمصائب كلها أن تمس إيماننا به، وتزعزع ثقتنا فيه، فاستغثنا واستنجزنا واستخرنا وتوسلنا إليه جل جلاله بالإيمان وبسابق آلائه، وجأرنا إليه بأسمائه، فهدانا... إلى النور الوضاء، والمنهاج الواضح الأقوم..."[١٣].

ومن أمثلة الثانى تكراره عبارة "مضت عشرون سنة" فى السطور التالية أربع مرات، فضلا عن تكريره كلمتَىْ "عشرين سنة" بعد ذلك بضع مرات أُخَر: "عشرون سنة مضت ونحن ننشر العِلْم بالجامع الأخضر، وفى مسجد سيدي قموس ومسجد سيدى عبد المؤمن... مضت عشرون سنة ونحن نعلّم فى الجامع الأخضر الذى أسسه المرحوم حسين باى للصلاة والتسبيح والتعليم... مضت عشرون سنة والناس يشكرون الحكومة وتوظيفها مدرسا يقضى سحابة نهاره وشطرا من ليله فى خدمة العلم

الدينى واللسانى. . . مضت عشرون سنة والسوّاح الأجانب يشاهدون حلقات العلم ووفرة الطلاب. . . وبعد هذه العشرين سنة فى ذلك كله دُعِيتُ مساء الخميس الماضى إلى دار. . . الكاتب العام بكتابٍ جاءه من الولاية العامة سألوا فيه عن عبد الحميدبن باديس، الذى يقرئ متطوعا بالجامع الأخضر بدون رخصة، والقانون يمنع من التعليم دون رخصة، فأجبنا بأننا ما أقرأنا إلا برخصة من الحكومة. . . منذ عشرين سنة، وأبدينا تعجبنا من هذا السؤال بعد عشرين سنة"[١٤]. ومثل ذلك تكريره عبارة "رسول الإنسانية ورجل القومية العربية" فى قوله: "فانظر بعد هذا إلى ما قرره هذا النبى الكريم رسول الإنسانية ورجل القومية العربية فى الحديث المتقدم، فقضى بكلمته تلك على العصبية العنصرية المفرقة. . . كوَّن رسول الإنسانية ورجل القومية العربية أمته هذا التكوين المحكم العظيم ووجّهها لتقوم للإسلام والبشرية بذلك العمل الجليل. . .هذا هو رسول الإنسانية ورجل الأمة العربية الذى كان له الفضل بإذن الله عليها . . . هذا هو رسول الإنسانية ورجل الأمة العربية الذى نهتدى بهديه، ونخدم القومية العربية خدمته، ونوجهها توجيهه"[١٥].

وهو كثيرا ما يقتبس آيات الذكر الحكيم أو يستوحيها أو يستشهد بها وبالحديث النبوى الشريف أو الشعر العربى، كقوله: "أما الجامعان اللذان يُذْكَران مع الأزهر بشمالنا الإفريقى، وهما الزيتونة بتونس، والقريون بفاس، فهُمَا إلا قليلا كما قال الأول:

وما شَـرُّ الثلاثـة أُمَّ عَمْـرٍو بصاحبك الذى لا تَصْبحينا"[١٦]

وقولـه: "فتعطيـك حينئـذ فرنسا جميـع الحقـوق كمـا قمـتَ لهـا بجميـع الواجبـات، وتحيـا حيـاة طيبـة كجميع أبنـاء العـالم العـاملين المخلصين"[١٧]، وقوله:"لن يصلح هـذا التعليم إلا إذا رجعنـا بـه للتعليم النبوى فى شـكله وموضـوعه، وفـى مادتـه وصـورته، فى مـا كان يعلّم صـلى الله عليـه وآلـه وسـلم وفى صورة تعليمه، فقد صح عنه صلى الله عليه وآله وسلم فيما رواه مسلم أنه قال: "إنما بعثت مُعَلِّمًا". فماذا كان يعلم؟ وكيف كان يعلم؟ كان صلى الله عليه وآله وسلم يعلّم الناس دينهم من الإيمان والإسلام والإحسان كما قال صلى الله عليه وسلم فى جبريل فى الحديث المشهور: "هـذا جبريل جاء ليعلم الناس دينهم"...."[١٨]، وقوله: "الباستيل، وما أدراك ما الباستيل؟"[١٩]، وقوله: "وأبَى الله إلا أن يستفيد الشرق والعروبة والإسلام من الثعالبى هذا، فاعتبروا يا أولى الأبصار"[٢٠]. وهـذا، كما قلت، كثير فى كتابات ابن باديس.

ولأن ابن باديس يُدِيم النظر فى الكتب التراثية، وبخاصة كتب التفسير وما إليها، فأحيانا ما تقابلنا فى أدبه العبارات التقليدية، وهذا أمر طبيعى، فكل إناء ينضح بما فيه. أي أن أسلوب الرجل يجمع بين البساطة والمباشرة وبين هذه العبارات التى لا تتعارض رغم هذا مع البساطة والمباشرة لخلوها من الغموض والتعقيد. ومن هذه العبارات قوله: "لا يزال المؤمن لهذا قوى القلب عزيز النفس بالله لا ينتظر قوة ضعفه إلا به، ولا

سَدّ مَفَاقِره إلا منه"، وقوله: "قد تكون بينهم المنافسات والمنازعات لقرب المنازل وتصادم المنافع والتشاحّ على المواريث"، وقوله: "قلوبنا معرَّضة لرَانِ المعصية"، وقوله:"خلع بتقليده رِبْقَة العبادة"، وقوله:"لم يبق فى قوس صبره منزع"، وقوله عن الخنساء: "عادت فى إسلامها تقدّم أبناءها، فلذات أكبادها الأربعة إلى الموت" . . .إلخ.

كذلك أحيانا ما يستخدم ابن باديس صيغة لفظية أو تركيبة لم يعد لها الآن شيوع، مثل: "وظيف" (بدلا من "وظيفة")، و"إذَايَة" (بدلا من "أذى")، و"معاذاً بالله" (بدل "معاذ الله")، و"تالله" (بدلا من "والله")، والفخيمة" (بدل "الفخمة")، و"عساها واجدة" (بدل "عسى أن تكون واجدة")، ومثلها: "عسانا نرى من الحكومة التفاتا إلى هذه اللجنة"، و"هاته" (بدل "هذه") . . .

ويبدو عالمنا مغرما بالتقسيم والتصنيف، ولذلك يكثر عنده التفصيل بعد الإجمال. مثال ذلك كلامه عن الذِّكْر، الذى يقسمه إلى قسمين: ذِكْر قلبى، وذِكْر لسانى، ثم يصنف كلا منهما بدوره أصنافا: فالقلبى يكون بالتفكير والاعتقاد والاستحضار، واللسانى بالثناء والدعاء، وبالاستشهاد والتعليم، وبعمل الجوارح، وبالانكفاف[٢١]. وطلاب العلم عنده ثلاثة أقسام: "قسم طلبوا العلم من غيرهم فنالوه، إلا أن الغير طبعهم بطبعه . . .، وقسم نالوا العلم ولم يحسنوا التصرف فيه لنفع مجتمعهم

ووسطهم، وقسم نالوا العلم من الغير وأحسنوا التصرف فيه ونفعوا به بلادهم وقومهم"[٢٢].

ومن السمات الأسلوبية لمقالات ابن باديس أيضا إكثاره من الاستثناء والتحميد والقَسَم الاعتراضى مثل: "فهُمْ، إن شاء الله تعالى، بُرَءَاء من إثم ذلك كله"، "لكنه... سيكون، بإذن الله، كثيرا. وعسى أن يكون فى ذلك خير لأمم الأرض أجمعين"، "لنجعل المصلحة العامة غايتنا والمقدَّمة عندنا حتى لا يكون، إن شاء الله، فى مصالحنا الخاصة ما يصرفنا أو يشغلنا عنها"، "ولقد كان، عَلِمَ الله، شذى مجالسنا بذكره، ونعيم أرواحنا بذكراه"، "ما كنا، بحمد الله، لنقصد إلى التكثُّر ولا إلى العصبية والتحزُّب"، "وقد شاهدت من آثار تلك الأصول فى الأمة، بحمد الله، ما زادها إيمانا بهذه الأصول وفروعها"، "وقد فهمنا، والله، ما يُرَاد بنا"،"ما كانت هذه الأصول، والله، إذن من وضع البشر، وإنما كانت من أمر الله الحكيم الخبير"...إلخ. وقد تكون هذه السمة إحدى سمات الخطابية فى أسلوبه، ومثلها هتافه فى آخر بعض مقالاته مثل: "ناد من كل قلبك: لتحى الجزائر! لتحى فرنسا الشعبية! ليسقط الظلم والاستبعاد! ليسقط أضداد الأجناس وحريةِ الأديان والأفكار!"، "فليعش العرب! ولتعش العربية! وليعش المحبون لهما من الناس أجمعين". كذلك نراه كثيرا ما يتجه بالنداء إلى هذه الجماعة أو تلك مثل: "أيها الجزائريون" أو"إخوانى المسلمين"...إلخ.

وهناك تراكيب بعينها تلفت النظر بتكررها فى مقالاته، منها "لما كان الأمر كذا حدث كذا وكذا" (بمعنى "لأن الأمر كان كذا . . ."، و"هاك كذا"، " أنا كمسلم. . ./ أنا كجزائرى. . ." (بمعنى أنا بوصفى مسلما أو جزائريا . . .")، و"مَنْ/ أين هو الرجل الذى. . . ؟" (باستخدام الضمير بعد اسم الاستفهام بدلا من "مَن الرجل الذى/ أين الرجل الذى. . . ؟" دون هذا الضمير، و"كنت فعلت كيت وكيت" (بإسقاط "قد" التى يضعها كثير من الكتاب بين هذين الفعلين الماضيين)، "ونحن الجزائريين نفعل كذا وكذا"، "واليوم، وقد حدث كذا وكذا، فإننا نقول كيت وكيت" (بمعنى "والآن بعد أن حدث كذا وكذا . . .")، "هذا، وقد كان كذا وكذا"، و"فها نحن نقول كذا وكذا" (بحذف اسم الإشارة بعد "نحن"، وهو ما يعترض عليه بعض المتشددين رغم مجىء هذا التركيب فى شعر شاعر كبير كالمتنبى وغيره)، "وبعد، فإن. . .". ومما لاحظته فى كتابات الشيخ تكرر استخدامه لفعل: "يعتبر" بمعنى "يَعُدّ" مما لا يرضاه كثير من اللغويين، مع أنى أذكر أن العقاد كان يستخدم هذا الفعل فى المعنى المذكور. كذلك كان ابن باديس يستعمل صيغة التصغير بغرض التحقير مثل "أُفَيْكَات" و"مُتَعَيْلِم"، و"غُنَيْمَة". كما أنه كثيرا ما يبدأ مقالاته أو فقراته قائلا: "اعلم أن. . ." أو "من المعلوم أن. . .".

وأخيرا نضع تحت بصر القارئ هذه الفقرات المنتزعة من افتتاحية العدد الأول من صحيفة "المنتقد" بتاريخ الخميس ١١ من ذى الحجة

١٣٤٣هـ- ٢ يوليه ١٩٢٥م، هادفين أن يطالع القارئ نصا طويلا بعض الشيء لابن باديس فترتسم فى ذهنه صورة أوضح لأسلوب الرجل. وهذا النص هو أول ما كتب ابن باديس فى أول صحيفة يصدرها: "إننا نحب الإنسانية ونعتبرها كُلاً ونحب وطننا ونعتبره منها جزءًا، ونحب من يحب الإنسانية ويخدمها ونبغض من يبغضها ويظلمها. وبالأحرى نحب من يحب وطننا ويخدمه، ونبغض من يبغضه ويظلمه. فلهذا نبذل غاية الجهد في خدمة وطننا الجزائري وتحبيب بنيه فيه، ونخلص لكل من يخلص له، ونناوئ كل من يناوئه من بنيه ومن غير بنيه. ولأننا مستعمرة من مستعمرات الجمهورية الفرنسوية نسعى لربط أواصر المودة بيننا وبين الأمة الفرنسوية وتحسين العلائق بين الأمتين المرتبطتين بروابط المصلحة المشتركة والمنافع المتبادلة من الجانبين، تلك الروابط التي ظهرت دلائلها وثمراتها في غير ما موطن من مواطن الحرب والسلم.

إن الأمة الجزائرية قامت بواجبها نحو فرنسا في أيام عسرها ويسرها، ومع الأسف لم نر الجزائر نالت على ذلك ما يصلح أن يكون جزاءها. فنحن ندعو فرنسا إلى ما تقتضيه مبادئها الثلاثة التاريخية: "الحرية والمساواة والأخوية" من رفع مستوانا العلمي والأدبي بتعميم التعليم بيننا . . . وتشريكنا تشريكا صحيحا سياسيا واقتصاديا في إدارة وطننا الجزائري. وإن لفرنسا ما يناهز القرن في الجزائر، ولا أحد ينكر ما لها من الأيادي في نشر الأمن وعمارة الأرض وجميع وجوه الرقي الاقتصادي. غير

أنها، ويا للأسف، ليست لها تلك الأيادي ولا نِصْفها في تحسين حال الأهالي العلمي والأدبي، مع أن الذي يناسب سمعة فرنسا ومبادئها ويصدّق ما ينادي به خطباؤها ويكون أجمع للقلوب عليها هو أن تُعْنَى بالعباد كما تُعْنَى بالبلاد. إننا نسعى بكل جهدنا لتحقيق هاته الأمنية التي هي حقنا، وفيها سعادة الجميع... ونشرح للحكومة رغائب الشعب الجزائري، ونطالبها بصدق وصراحة بحقوقه لديها، ولا نرفع يدًا إلا إليها، ولا نستعين عليها إلا بالمنصفين من أبنائها. وفي جِدّنا وإخلاصنا وشرف الشعب الفرنسوي وحريته ما يقرّب كل أمل بعيد...

(و)كما تحتاج الأبدان إلى غذاء من المطعوم والمشروب، كذلك تحتاج العقول إلى غذاء من الأدب الراقي والعلم الصحيح. ولا يستقيم سلوك أمة وتنقطع الرذيلة من طبقاتها وتنتشر الفضيلة بينهم إلا إذا تغذت عقول أبنائها بهذا الغذاء النفيس. فنحن ننشر المقالات العلمية والأدبية وكل ما يغذي العقول من منظوم ومنثور من صحف الشرق والغرب وأقلام كتّاب الوطن، ونقاوم كل معوجٍّ من الأخلاق وفاسدٍ من العادات...، ونحسّن ما كان من أخلاق الأمم حسنًا وموافقًا لحالنا وتقاليدنا ونقْبله، ونقبّح ما كان منها قبيحًا أو مباينًا لمجتمعنا وبيئتنا ونرفضه. فلسنا من الجامدين في جمودهم، ولا مع المتفرنجين في طفرتهم وتنطُّعهم. والوسط العدل هو الذي نؤيده وندعو إليه.

في الهيئة الاجتماعية أشخاص تقدموا للأمة وتَوَلَّوْا أو يريدون أن يتوَلَّوْا قيادتها وتدبير شؤونها الاجتماعية: سياسية أو اقتصادية أو علمية أو دينية، ولهم صفات خاصة بأشخاصهم وشؤونهم في أنفسهم، وأعمال في دائرتهم وحدهم، وصفات بها يباشرون من شؤون الأمة ما يباشرون، وأعمال تتعلق بأحوال العموم. فأما صفاتهم الشخصية وأعمالهم الخاصة فلا يجوز لنا أن نعرض لها بشيء، وأما صفاتهم وأعمالهم العمومية فهي التي نعرض لها وننتقدها، فننتقد الحكام والمديرين والنواب والقضاء والعلماء والمقاديم وكل من يتولى شأنًا عامًّا من أكبر كبير إلى أصغر صغير من الفرنسويين والوطنيين، ونناهض المفسدين والمستبدين من الناس أجمعين، فننصر الضعيف والمظلوم بنشر شكواه والتنديد بمظالمه كائنا من كان، لأننا ننظر من الناس إلى أعمالهم لا إلى أقدارهم. فإذا قمنا بالواجب فلأشخاصهم منا كل احترام. وسنسلك في انتقادنا طريق الحقيقة المجردة والصدق والإخلاص والنزاهة والنظافة في الكلام، وننشر كل انتقاد يكون على هذه الصفات، علينا أو على غيرنا على مبدإ الإنصاف الذي لا يُتَوَصَّل للتفاهم والحقائق إلا به.

هذه مبادئنا، وهي مبادئ الصحافة الحرة الصادقة التي هي قوة لا غِنَى لأمة عنها، ولا رقيَّ لأمة ناهضة في هذا العصر بدونها. هذه مبادئنا، وسيرضى عنا بها الأحرار المفكرون أصحاب الصدور الواسعة والقلوب الكبيرة من المواطنين والفرنسويين، وسيغضب بها علينا المستبدون

الظالمون والدجالون المحتالون وصغار الأدمغة وضيّقو الصدور من بُغَاث البشر".

الهوامش:

(١) انظر د. عمار الطالبى/ ابن باديس- حياته وآثاره/ ط٢/ دار الغرب الإسلامى/ بيروت/ ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م/ ١/ ٥٨، ٥٩، ٨١- ٨٨، ٢٨٥، ود. محمد ناصر/ المقالة الصحفية الجزائرية- نشأتها وتطورها، أعلامها من ١٩٠٣- ١٩٣١/ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع/ ١٣٩٨هـ- ١٩٧٨م/ ١/ ٤٥- ٤٦، ٢١٧، ٢٣٤- ٢٣٥، ود. عبد الملك مرتاض/ نهضة الأدب المعاصر فى الجزائر ١٩٢٥- ١٩٥٤/ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع/ ١٩٨٣م/ ٨٧، ٩٨- ١٠٣.

(٢) بالنسبة إلى هذه النقطة الأخيرة، انظر محمد الميلى/ ابن باديس وعروبة الجزائر/ ط٢/ دار الثقافة/ بيروت/ ١٩٧٩م/ ٩.

(٣) انظر "الشيخ عبد الحميد بن باديس"/ سلسلة "نوابغ العرب"/ عدد ١٤/ بيروت/ ١٩٧٦م/ ١٠٠.

(٤) د. عمار الطالبى/ ابن باديس- حياته وآثاره/ ٣/ ٢٧٧- ٢٨١.

(٥) انظر محمد الميلى/ ابن باديس وعروبة الجزائر/ ٣١.

(٦) د. عمار الطالبى/ ابن باديس- حياته وآثاره/ ٣/ ٢٥٧.

(٧) المرجع السابق/ ٣/ ٣٥٢- ٣٥٣.

(٨) السابق/ ٣/ ٥٥.

(٩) السابق/ ٣/ ٣٦٤- ٣٦٥.

(١٠) د. محمد ناصر/ المقالة الصحفية الجزائرية- نشأتها وتطورها، أعلامها من ١٩٠٣- ١٩٣١/ ١/ ١٩٩.

(١١) المرجع السابق/ ١/ ١٩٦- ١٩٨.

(١٢) انظر د. عمار الطالبى/ ابن باديس- حياته وآثاره/ ١/ ١٦٦- ١٨٩- ١٩٠.

(١٣) المرجع السابق/ ٣/ ٢٣.

(١٤) السابق/ ٣/ ١٩٠- ١٩٣.

(١٥) السابق/ ٤/ ٢٠- ٢١.

(١٦) السابق/ ٣/ ٦٦.

(١٧) السابق/ ٣/ ١٧٩. وهو مأخوذ من قوله عز وجل: "مَنْ عَمِل صالحا مِنْ ذكرٍ أو أنثى وهو مؤمنٌ فلَنُحْيِيَنّه حياة طيبة" (النحل/ ٩٧).

(١٨) السابق/ ٣/ ٢١٧.

(١٩) السابق/ ٣/ ٤١٧. وهو يستوحى قوله تعالى فى مطلع كل من سورتى "الحاقّة" و"القارعة": "الحاقة ما الحاقة؟ وما أدراك ما الحاقة؟"، و"القارعة ما القارعة؟ وما أدراك ما القارعة؟".

(٢٠) السابق/ ٤/ ١٤٢. والحملة الأولى مأخوذة من قوله تعالى: "ويأبَى الله إلا أن يُتمّ نوره" (التوبة/ ٣٢)، أما الجملة الأخيرة فمأخوذة من الآية الثانية من سورة "الحشر".

(٢١) السابق/ ١/ ١٢٩.

(٢٢) السابق/ ٤/ ٣٤٠.

٥- أحمد السباعى

السباعى أديب سعودى وُلد عام ١٣٢٣هـ، وتعلم أوّلاً فى الكتاتيب حيث حفظ القرآن، ثم دخل أول مدرسة نظامية أسسها الشريف حسين فى مكة، وانتقل بعدها إلى المدرسة الراقية. كما التحق بمدرسة الأقباط العليا بالإسكندرية لمدة عامين، ثم توقف تعليمه الرسمى عند هذا الحد. وقد عمل، رحمه الله، بالتدريس، ثم موظفا بالمالية. كما اشتغل بتطويف الحجاج فترة، وكذلك بالصحافة حيث لُقّب بـ"شيخ الصحافة السعودية". وتُوُفّىَ عام ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م[١].

وللسباعى فى مجال التأليف عدد من الكتب: منها ما هو قِصَص قصيرة، ومنها ما هو ترجمة ذاتية، ومنها ما هو تاريخى، ومنه ما هو فى التربية والتوجيه الاجتماعى وتحليل الجرائم ودوافعها، ومنها ما هو فى مناسك الحج والأماكن المقدسة. وكذلك له كتاب فى "الأمثال الشعبية فى مدن الحجاز". وأهم ما يمتاز به السباعى مقدرته الكبيرة والرائعة على تصوير ذكريات الماضى وبعثها حية نابضة أمام عين القارئ مثيرة للشجن والحنين ومقدمة زادا عظيما من المتعة الفنية. وهو، فى هذا، يذكّرنى بعبقرى الأدب العربى المرحوم إبراهيم عبد القادر المازنى، الذى صور بقلمه ذكريات طفولته وأوضاع الأحياء الشعبية القاهرية فى زمانه وتقاليد المجتمع والروابط الأسرية وعمارة الشوارع والبيوت. . .إلخ، فإذا بهذا كله

يهبّ منتفضا من أغوار الماضى الميت وقد اتشح بالحياة، وبالذات فى "قصة حياة" و"أحاديث المازنى" و"ع الماشى" و"صندوق الدنيا".

وأهم ما يتبدى فيه إنتاج المرحوم أحمد السباعى هو كتابه: "أيامى"، وتأتى بعده مجموعة "خالتى كدرجان". وهو يقدم لنا فى هذين الكتابين صورا آسرة لعدد من الجوانب الاجتماعية التى كانت موجودة فى طفولته وصباه. إنه يصور الكتّاب ونظامه وطريقة التعليم فيه وعَرِيفه وفقيهه وحفلاته. وهو يصور الألعاب التى كان يمارسها هو ولِدَاته، وأنواع الحلوى التى كانوا يأكلونها، والخرافات التى كانت معششة فى أذهان الناس عن العفاريت، والعصبية التى كانت بين الأحياء وكانت تدفع صبيان الحى وشبانه إلى الاعتداء على نظرائهم من الأحياء الأخرى إذا ما تجرأوا وتخَطَّوْا حدود حيهم حتى لو كان ذلك فى زفة عُرْس، إذ تنطلق ساعتئذٍ القذائف الحجرية وتنهال العصى الغليظة. كما يسوق لنا أسماء الكتب التى كانت رائجة فى تلك الأيام.

وهو، حين يفعل ذلك، يجعلك تسمع وترى، بل وتشارك فى الواقعة. لنطالع معا ذلك المشهد من مشاهد الكتّاب: "كان شيخنا مصابا بما يشبه الصداع فى رأسه، وأعتقد أن صداعه من نوع لا يخفف وطأته إلا مزاولة العُطَاس. لهذا كان يُعِدّ فى جيبه أعوادا من الكبريت وشيئا من القطن النظيف، فإذا بدأ جلسة الصباح بيننا نسى وظيفة الحصة الأولى وشرع يلف القطن على أعواد الكبريت الذى أحضره لفًّا رقيقًا تبدو نهايته رفيعة

دقيقة ثم دسّه فى أنفه وبالغ فى إيصاله إلى آخر ما استطاع أن يبلغ من خيشومه حتى يواتيه العطس. . . وكان يحلو لبعض المتشيطنين أن يداعبه أو يداعب الطلبة فيعمد إلى اصطياد بعض الذباب بيده، ثم يجعل فى مؤخرة كل ذبابة "قَشَّة" رفيعة طويلة، ثم يطلق الذباب فى الغرفة ليثير الضحك بما صنع لها من أذناب طويلة. فإذا طرق سمعَه الضحكُ وتلفت إلى مصدره هدأ المصدر، وانطلقت ضحكة غيرها فى جهة أخرى. فإذا التفت إلى الثانية هدأ صاحبها، وانطلق ثالث فى زاوية غيرها يضحك. فإذا شعر الشيخ أن المزاح قد ثقل وأن ترتيبه متفق عليه أطرق إلى الأرض وراح يبحث عن قطن جديد يعالج به أنفه. فإذا أبت ذبابة إلا أن تحط على أنفه وترسل ذنَبها من القَشّ إلى ما بين عينيه رفع يده ثم وضعها على "القشة" الذنَب، ثم عاد فأطلقها وهو يكتم ضحكة خافتة يخشى أن يسمعها الصبيان. وتنتهى عملية القطن والأعواد والعطاس بانتهاء الحصة الأولى"[٢].

وعن عقائد الجيل الذى كانت منه جدته نقرأ: "كانت، رحمها الله، تَنْهَى عن كنس البيت على أثر خروج المسافر منه لأن ذلك يمنع عودته، وتوصى بصبّ الماء خلفه فى اللحظة التى يخرج فيها من الباب لأن الماء أمان. وكانت تَنْهَى عن غسل الثياب يوم الاثنين لأن صحابيا فقد ولديه على أثر الغسل يوم الاثنين، كما تنهى عن خياطة الثوب فوق لابسه، أو كنس البيت أثناء الليل، أو شراء الفحم فى شهر المحرم لأن ذلك كله

"بَطّال"، و"بس بطال". فإذا قلت: يا ستى، لم هو "بطال"؟ صاحت فى وجهى: قم يا ولد. أنت متفلفس... وكانت ستى تعرف عن "الدجيرة" و"هول الليل" و"السبع الجنيات" ما لا يعرفه قصاصٌ نابغةٌ، فكنا نقضى حولها الليل وعجائبه فى صُوَرٍ تركت فى تربيتنا أسوأ الآثار، وملأت أعماقنا بالعُقَد".

وعلى ذكر الجن والعفاريت ثمة قصة قصيرة للسباعى قائمة كلها على الحوار بالعامية السعودية بين رجل انزلقت رجله فسقط على حجر وبين امرأة من أهل بيته تعتقد وتريد له أيضا أن يعتقد أن هذا الحجر إنما هو فى الحقيقة جنى، وأن السقطة فوقه قد آلمته. وعنوان القصة هو: "أخطأ العفريت ولم أخطئ"، وتقع فى خمس صفحات كلها حوار بين البطل وبين تلك المرأة التى "تستقعد" أن الحجارة التى فى الطرقات هى جن وعفاريت متخفية فى صورة حجارة. وإنى لأعجب من قدرة السباعى على إدارة أربع صفحات وزيادة من هذه الخمس على حوار بين ذَينِكَ الشخصين لا يخرج موضوعه عن اختلاف رأيهما حول حقيقة الحجر الذى سقط عليه، ومع ذلك لا يشعر القارئ بأى ملل أو ضيق، بل بالعكس لقد حبّبتنى فنية الحوار وخفة الظل السباعية فى العامية التى كُتِب بها هذا الحوار رغم أنها مختلفة عن العامية المصرية فى كثير من الألفاظ والتعبيرات والتراكيب، ورغم تفضيلى أن يُكْتَب الحوار القصصى بالفصحى على كتابته بلغة الحياة اليومية. وتنتهى القصة بأن تتهم المرأة بطل

القصة بالجنون فيشد شعره ويُهيب بالعقلاء أن يبينوا له من منهما العاقل، ومن منهما المجنون، ويصيح بملء فيه: سأُضْرِب ابتداءً من يومى عن المشى حتى لا تصطدم رجلى بعد الآن بأحد عُمّار الأرض، وسأقنع بالبقاء فى بيتى لا أُرِيم خطوة. فهل يوافقنى مجنون يناصر مذهبى ويدعو معى إلى هذا الاعتكاف؟"[٤].

ويصور السباعى أيضا السقَّاء فى مكة وصعوده إلى البيوت التى فوق الجبل بقربته المثقوبة التى ما إن يصل بها إلى البيت المراد سقايته حتى يكون معظم الماء فيها قد سال على الارض، وكذلك معابثة الأطفال له وتدبيرهم المقالب ضده، والنظم والأوضاع التى تحكم مهنة السقاية، والمحاكمة التى تُعْقَد للسقّاء الذى يخرج على هذه النظم فيشكو منه أهل البيت، والعقوبة التى توقَّع عليه، وكيفية تنفيذ شيخ السقائين لها بمحضر من سائر السقائين. . . إلى غير ذلك مما دهمته عجلة التطور فى المملكة وطَمَرَتْه فى بطون التاريخ، ولم يعد من سبيل إليه إلا مثل تلك القصة التى كُتِبَتْ لا بقلمٍ ذى سِنٍّ، بل ذى عدسة سحرية يصوبها السباعى إلى الماضى الذى ضاع فتستعيده من أغوار الزمن[٥].

ومن الصور العجيبة التى اقتنصتها عدسة قلم السباعى السحرية صورة شوّاء اللحم، وكانوا يسمونه: "السلتانى": "وكان السلتانى فى بلادنا يقطّع اللحم بصورة فنية بعد تجريده من العظم إلى شرائح خفيفة، ثم ينصب فى دكانه منصة عالية تتوسط الدكان يعتلى فوقها على كرسيه، ويجعل

أمامه كانون الشواء، وهو كانون واسع يعلوه حجر رقيق الصفحة يبسط عليه شرائح اللحم، ويتحلق الزبائن حوله تحت المنصة: "هات من فضلك نصف رطل، وقَمّر معاه العيش" . وهو لا يعطيك نصيبك من الشواء إلا مُنَجَّمًا . ملقاطه يتخلل شرائح اللحم ليلتقط الناضج فى طبقك، وهو لا يزيد بحال عن قطع معدودة: خمس أو ست، تتلمظ بها لبينما ينضج الباقى فيوافيك ساخنا طبقا بعد طبق . . .

وكان من أشهر دكاكين السلات فى مكة دكان عم خليل السلتانى بالقرب من باب العمرة. وهو رجل طويل عريض ما بين المنكبين. تزدحم بطنه البارزة ما بين الكانون والكرسى فوق المنصة، فينثنى ضاغطا عليها ليلتقط الناضج من الشرائح فى أقصى طرف من حجر الشّوَاء . وكان زبائنه يستمرئون الطعام عنده لِفَنِّه وفرط عنايته بتشريح اللحم وشَيّه. وهو، إلى هذا، خفيف الظل، حاضر النكتة، يرسلها بداهةً فيضجّ المكان بضحك المزدحمين من زبائنه، وتصافح أذنه أختها من أحد الطاعمين، فيرسلها قهقهة عالية تهتز لها مراقيه، وتسمع قرقرتها فى بطنه كأنها قَرْع الإناء من النحاس"[٦] .

إن الإنسان ليشمّ رائحة الشواء وهو يطالع هذه اللوحة، ويسمع نشيشه، وقرقرة بطن السلتانى التى تشبه قرع الإناء النحاسى، وقهقهات الطاعمين، ويشعر بلفح حرارة النار كأنه واقف فعلا أمام منصة الشواء، ويكاد ريقه أن يسيل فوق شفتيه وتخرج عيناه من محجريهما وهو يتابع يد

الشوّاء تلتقط اللحم الناضج بملقاطه الطويل ويضعه فى الطبق أمام هذا "الزبون" أو ذاك. بل إنه ليهمّ أن يدفع مَنْ حوله من المتكأكئين على المنصة كى يفوز قبلهم من عم خليل بـ"نصف ريال سلات، ومعه رغيف عيش مقمّر"! وواضح أن السباعى فى هذه الصور لا ينسى اللون ولا الرائحة ولا الحركة ولا الصوت، صابًّا كل ذلك فى أسلوب مفعم بالحيوية، ومُسْبِلاً عليه من عطفه وحنانه وولهه بالماضى وذكرياته الغالية ما يجعل الصورة التى يرسمها تكتسح قلب القارئ اكتساحا، وتحتله فلا تغادره أبدا.

ومما يتميز به السباعى كذلك فى حديثه عن نفسه وأهله وظروفه الاجتماعية والطريقة التى تمت بها تربيته: الصراحة الكبيرة. ومن هذه الناحية فإن ترجمته لنفسه فى كتاب "أيامى" تذكّرنا بعدد من التراجم الذاتية التى نحا فيها أصحابها هذا النحو فلم يحاولوا أن يرسموا لأنفسهم ولا لأهليهم صورا برّاقة معجبة، بل صوروا كل ذلك كما كان، ولم يخفوا الدوافع التى كانت تحركهم حتى لو كانت قبيحة. ومن هؤلاء على سبيل المثال القصاص البريطانى أنطونى ترولوب (Antony Trollope) فى ترجمته لنفسه المسماة: "An Autobiography"، والتى استفاض فيها حديثه عن الفترة التى كان يشتغل أثناءها موظفا صغيرا فى إدارة البريد وكيف انعكس ذلك على شخصيته حين اشتهر وسال المال فى يديه، فصار حريصا شديد الحرص على التشبه بالأرستقراطيين فى تعليم أولاده فى مدارسهم والالتحاق بنواديهم وتعلم صيد الثعالب فى الغابات مثلهم، لا

لشىء إلا لكى يشعر أنه واحد منهم. ومن هؤلاء أيضا د. أحمد أمين فى كتابه: "حياتى"، الذى سجل فيه ما كان يحدث بينه وبين زوجته أحيانا من خلافات، وتحدث عن قلة ثقته بنفسه، وكذلك د. طه حسين فى "الأيام"، وتصويره آفة العمى لديه وما كانت تسببه له فى طفولته وصباه من مخاوف عاتية وضروب من الإحراج والشعور بالهوان والدونية، ود. سيد أبو النجا، الذى قال فى مقدمة الطبعة الثانية من ترجمته الذاتية: "ذكريات عارية" إن هذا الكتاب قد أثار استياء بعض أقاربه لما فيه من صراحة شديدة فى الحديث عن نفسه وأسرته.

إن السباعى، حتى بعدما أصبح كاتبا وصحفيا مشهورا ومتحدثا إذاعيا ملء العيون والآذان، لا يجد أدنى غضاضة فى أن يتحدث عما كان الملل يدفعه إلى عمله فى المرحاض فى بيت سيدنا حين كان يستأذن للذهاب إليه: "كنت أَلِجُ الباب إذا خلا، وليس بى حاجة إلى شىء إلا السأم الذى أتمنى أن أبدده، ولا سبيل إلى تبديده إلا هذه الشيطنة التى أفتعل فيها الحَصَر، حتى إذا صَفَقْتُ الباب خلفى وقفتُ فى حيرة لا أدرى ما أصنع. كنت أقف وأعضائى تلح فى طلب الحركة، وليس أمامى للحركة إلا مدًى أضيقُ من مدى الثعلب المحبوس فى قفص السيرك، فلا يلبث أن يعاودنى السأم الذى فررت منه. وتفتقت الشيطنة فى بعض المرات عن ألوان من اللعب لها غرابتها. وإنى لأذكر إلى اليوم كيف كنت أصعد فوق خزانة الماء فى بيت الراحة، وأتربع فوق غطائها الخشبى، ثم

أعمد إلى المغراف فأغمره فى الماء حتى يبتل، ثم أوزعه فى أركان بيت الراحة ركنًا بعد آخر كما يفعل بائع الشربة الذى كنت أراه فى طفولتى يغمر ملعقته الكبيرة فى قِدْر الشربة ثم يوزعها على أوانى الزبائن فى دكانه. كانت طفولتى المتشيطنة تمثل لى أنى هنا بائع الشربة، وأخاطب نفسى لأردّ عليها بلا فرق بين بائع الشربة وبينى: "هات الفلوس يا ولد. شِيل قدرك يا ولد. خلاص، أعطيتك الوصاية"، فى كلمات صادرة منى إلىّ لو تهيأ لسيدنا أن يسمعها أو يفتح الباب ليرانى متلبسا بها لحكم بجنونى وطردنى من كتّابه. إنها خيالات صبيانية لا يكاد يسلم من أمثالها غيرى، ولكن الناس يأْبَوْن فى الغالب الأعم أن يسجلوا على أنفسهم ما مرّ بهم من تُرَّهات الطفولة كما أسجلها على نفسى"[٧].

صدق السباعى! لا أحد يرضى أن يسجل على نفسه مثل هذه "الترهات" التى ليست فى الحقيقة ترهات، ولكنها (كما يقول هو عقيب ذلك) تنفيس عن الكبت الخانق الذى كانت التربية فى مجتمعاتنا فى ذلك الحين تأخذ به الصغار حيث لا إجازة إلا فى النادر العسير، وحيث الفراغ واللعب يُنْظَر إليهما على أنهما إفساد للطفل وشر كبير. فعلا لا أحد يرضى أن يسجل على نفسه مثل هذه الأشياء، وبخاصة إذا كان ميدانها المرحاض، اللهم إلا السباعى وأمثاله ممن آتاهم الله أفقا واسعا ولسانا صريحا وطفولة خالدة ورغبة فى تجنيب الأجيال الجديدة وَضَرَ هذه

التربية الخانقة التى تترك فى النفس جراحات وتشوهات يصعب التخلص منها فى كثير من الأحيان.

وحين يتحدث السباعى عن نفسه فإنه يعرض علينا صورة مغبرّة مبقَّعة بلا أية محاولة لنفض شىء من الغبار الذى عليها أو تنظيف البقع التى تكدرها. انظر مثلا كيف يصف نفسه فى طفولته بالبلادة وعصيان الفهم: "ولا أريد أن أنكر بلادة فهمى وعصيانه على استظهار دروسى الأولى، فقد كان ذلك عاملا قويا فى ثباتى عند درسى الأول وضعفى عن تخطيه. إذا أضيف إلى هذا استغلالى فيما يقتل وقتى من خدمات الفقيه تبين مدى طول المدة التى قضيتها فى معرفة "الألف لا شيون عليها"[٨]، "ولم يرهق بلادتى شىء ما أرهقها هذا الدرس، فقد كان يتعذر علىّ إخراج الحروف من مخارجها"[٩]، "ولم يكن حظى فى الكتّاب الجديد أحسن مما سلفه من كتاتيب، إلا أن طول الاستمرار كان له أثره الضئيل، فقد كنت قضيت من عمرى إلى أن التحقت بكتّاب القبّان نحو ست سنوات استطعت فى نهايتها أن أختم جزء "عَمَّ" وأن أقرأ فى ركاكة واضحة بعض الخطابات التى تصل إلى أبى، ويأبى إلا أن يمتحننى بقراءة ما فيها"[١٠]، "كان أستاذ الدرس لا يكاد يوجه سؤالا عن أى معنى شرحه فى درس سابق حتى أبادر قبل غيرى بالإجابة اعتمادا على ما كتبتُ، إجابة لا تخرج عن النص الذى تلقيته منه بحروفه وألفاظه، فربما سره هذا وهو لا يدرى أنها إجابة آلية كنت لا أفهم مما تعنيه حرفا واحدا"[١١].

ويتحدث السباعى عن ضعفه فى النحو على وجه خاص: "ولبلادتى فى الفهم تقدمت السن بى دون أن أحصل على حصيلة تستحق الذكر فى علم النحو. ولولا أنى شعرت بعد سنوات أننى فقير فيما يقوّم لسانى فاضْطُرِرْتُ لقراءة كثير من الشروح لظللت إلى اليوم لا أعرف الغرض من علم النحو". وهو يصف نفسه بالصفاقة، إذ يقول معقبا: "ومما يُضْحِك أننى على أثر هذا لجأت إلى شيخ من شيوخ النحو كانت تربطنى به صداقة متينة، ورجوته أن يتفضل بإعطائى درسا فى النحو فلم يبخل بذلك. ولكن صفاقتى أبت علىّ أن أستمر، فقد تراءى لى بعد الحصة الأولى والثانية أنه يُسْهِب فى تفريع الفروع وتنويعها، فقام فى ذهنى بعد أن راجعتُ حواشى الكتاب واستوعبت ما يعنيه أن فى الإمكان تبويب الموضوع بشكل أقصر، فجئته فى حماس فاتح القسطنطينية أعرض عليه الفكرة فى غرور الشاب المراهق الذى يشعر أنه لا يُدَانَى فى الفهم، فما ملك أن رمى الكتاب فى وجهى: "قوم من فضلك شوف لك واحد غيرى اتفلسف عليه. انت راجل مَنْتَ حَقّ تعليم انت!"، فقمت"[١٢]. هكذا بمنتهى البساطة قام السباعى، وهكذا بمنتهى البساطة أيضا حكى القصة وأنحى على نفسه باللائمة واتهمها بالصفاقة. ولا تشعر أن فى نفسه شيئا من الكراهية أو حتى الضيق بهذا الشيخ الذى رمى بالكتاب فى وجهه وأحرجه وأخزاه وطرده شر طردة لا لشىء إلا لأنه بدا

له أن يريه أنه ليس غبيا، بل يستطيع أن يفهم النحو ويبوّب مسائله على نحوٍ مختصَر.

كما يصف نفسه فى صباه بـ"الشقاوة والوقاحة": "وكنت شخصيا من أكثر العيال شقاوة وأميزهم وقاحة، وكانت لى عصاة مدهونة بذوب الشحم مُعَدَّة للأيام السود، وكنت كثير العبث بها لا أترك دكانة إلا أخبطها، أو كلبا إلا أضربه، أو حمارا إلا ألهبه، أوجملا إلا أوكزه. فكنت لذلك أشتبك مع الجمّال أو الحمّار أو صاحب الدكان فى علقة حامية، وكنت أظفر فيه إلا فى القليل النادر"(١٣). ثم إنه لا يتحرج أن يَسِم نفسه بعد أن كبر واشتهر "بكثرة الكلام وشدة اللغط وقوة المراس فى الجدل واللجاجة والنفور من القيود العامة"(١٤). كما لا يتحرج أن يَعْزُوَ ذلك إلى "الشعور بالنقص" من جرّاء التربية الصارمة التى كان أبوه يأخذه بها فى كل شىء: فى الجلوس المحتشم، والصمت التام بحضرته، وطريقة لبس المداس وارتداء الكوفية ولف العمامة، والإكباب المتواصل على الدرس الذى يؤكد السباعى دائما أنه لم يثمر فى حالته شيئا ذا بال. وكان يرى أن أباه معذور فيما يصنع معه، "فقد نشأ أُمّيًّا، وتركت الأُمّيّة فى نفسه شعورا عميقا بالنقص أراد أن يعوّضه فى خلَفه بأفظع ما تراءى له من ألوان التعويض. كان يرى أن نجاحى وَقْفٌ على المثابرة المستمرة التى لا تعرف الهوادة ولا اللعب ولا جرى الأزقة: اتوضا با واد وصَلّ العصر، واقعد اقرا حتى تصلى المغرب. وبعد المغرب إيش عندك؟ برضه اقرا حتى تصلى العشاء

وتأكل لقمتين وترقد، تصبح حافظ! وما علم، رحمه الله، أن برنامجه فى المثابرة هو علة بلادتى وجمود ذهنى، وأن الساعات التى أقضيها فى الكتّاب مُكِبًّا على جزء "عَمَّ" كانت أكثر من الكفاية للمثابرة، وأنه لا بد بعدها من انطلاقى إلى البرحة والأزقة لأشبع رغبتى فى اللعب وأبدد ما اعترانى من سأم الكتّاب وأنشّط ذهنى لاستئناف الدراسة فى أوقاتها المقررة فى اليوم التالى. . . ولم تتسع معارف أبى لدراسة العلة التى تفاقم داؤها ليعطيها نصيبها من التنفس، ولم يدرك أحد من معارفنا أو جيراننا مبعث الخطر ليشير بما يقتضيه الحال، بل اتفق إجماعهم على نقص تربيتى. وكان أحدهم يُهيب به: يا شيخ محمد، رَبِّ ولدك وأحسن أدبه! ما يموت حتى يفرغ أجله!

نشط للتربية وشرع يعد لها من الحبال المفتولة والخشب الجامد والخيزران اللَّدْن ما يكفى لأداء المهمة الشريفة، فكانت لا تضيع هَلَلَةٌ أو ينقلب لوح العيش من على رأسى أو ينكسر سن قلمى البوص أو يقول الجيران إنهم شهدونى أترك مداسى فوق عتبة الجيران وألعب الكبوش أو أضارب صبى الفوّال حتى يحيل والدى الأمر إلى الحبل المفتول والخشبة الجامدة دون أن يسمح لى بكلمة واحدة أدافع بها عن نفسى مهما كانت ظُلامَتى، ثم لا يتركنى إلا جسدا ممزقا وأضلاعا دامية. وتركت هذه القسوة أثرها فى نفسى: هيأتنى للعناد والمكابرة، وعلّمتنى قلة المبالاة، وشجعتنى على كثير من الصعاب التى يخشاها غيرى، وأثبتت لى أن

"العلقة" الكائنة لا بد أنها كائنة، سواء كنت فيها ظالما أو مظلوما . فما يمنعنى أن أظلم وأن أثأر لنفسى؟"[١٥] . ولعنف هذه الطريقة الخانقة الباطشة وأثرها المؤذى على شخصيته وحياته نراه لا يكف عن الحديث فى موضوع تربية الأطفال وأثرها فى تشكيل خلائقهم بعد أن يكبروا .

وقد بين لنا السباعى أنه قد عالج فى شخصيته عددا من العُقَد التى خلفتها تربيته الأولى، إذ يقول مثلا تعقيبا على ما كان يتميز به فى صباه من عناد ومكابرة وقلة مبالاة وحب للظلم والانتقام: "لا أنكر أن أغلب هذه الصفات لازمتنى إلى جزء طويل من حياتى، وأنه لو لم يصادفنى دراسات طويلة قرأتها فأدركتُ منها مواطن الضعف من تربيتى وثابرتُ على علاجها ما استطعتُ لكنتُ اليوم من أشقى من عُرِف من الأشقياء"[١٦] . لكنْ من الواضح أن هناك جوانب نقص أخرى لم يستطع أن ينجح فى علاجها . ولا ينبغى أن يفهم فاهم من كلامى أن غير السباعى كان بإمكانه التخلص من كل عيوبه، فهذا أمر مستحيل. لقد كُتِب الخطأ على جميع البشر، والكمال لله سبحانه وحده. ومن ذلك ما يصارحنا به من أنه لا يزاحم فى مناكب الحياة إلا بالقدر الذى لا يثير فى نفسه هَمًّا ولا يكبّده تنغيصًا . فإذا أبت مسيرة الحياة إلا أن تجابهه بما يكدر صفوه فإنه لا يلبث أن يدير لها ظهره ويزوغ هاربا . وفى ضوء هذه السِّمَة فى شخصيته يفسر لنا السبب فى أنه لا توجد له مشاركة فى حقل النقد

الأدبى، على عكس النقد الاجتماعى، الذى يستطيع أن يتناول فيه تقاليد عامة لا شخصا بذاته يمكن أن ينجرّ معه فى عراك لا تُحْمَد عقباه[١٧].

على أنه لا يكتفى بالصراحة فى الحديث عن معايبه، بل يتهكم على نفسه أحيانا ويجعلها هدفا للضحك. وهو، حين يصنع هذا، لا يصنعه عن إحساس بالقِلّة، بل يتخذه، فيما يبدو لى، أسلوبا فنيا كى يأتى ما يقوله فى نقد العادات والتقاليد الراسخة خفيفا على القلوب. قال فى أحد أحاديثه المرنائية: "أخى المشاهد، أختى المشاهدة، استاء منى بعضهم وجاء من يصارحنى: "انت يا راجل بس تهبش كلام؟ يعنى انت مو عاجبك تربية الناس؟ خلى الناس فى حالها! يعنى انت ما تشوف نفسك؟". الحقيقة أنا أشوف نفسى وأعرف من حقائقها ما لا تعرفون، ولهذا لا أجدنى راضيا عنها كل الرضا ولا بعض الرضا. وإذا لذ لكم أن تسمعوا منى ما أتهم به نفسى فإليكم الجوانب الآتية: أنا قبل كل شىء إنسان مدلع. وأنا عندما أقول: "مدلع" أعنى هذا بكل معانيه. صحيح أنا راجل شحط أمامكم، عريض الأكتاف، ضخم الكراديس. تشوف القبة وتحسبها مزار، ولكن جُوَّتْها حجار. أنا إلى اليوم أخاف من الشمس أمشى فيها. أخاف من البرد لا يصفقنى. لا أعرف كيف أواجه مدلهمات الأمور وعظائمها. كثيرا ما فَوَّتّ على نفسى مئات الفرص بسبب عزيمتى الخائرة. ولقلة شجاعتى تجدونى أتلمس طريقى فى الحياة من أهون السبل وأكثرها طراوة، وأتجنب الطرق الشاقة مهما ثبت لى نجاحها. لماذا؟ لأنى نشأت

على طراز أمى: "ألحس مِسَنّى، وأبات مِهَنّى". أنا، أيها السادة والسيدات، امتداد لأمى. كانت، رحمها الله، على غرار جيلها: يا واد غطى راسك من الشمس. يا واد زرّ ثوبك من البرد. ولدى يا حبيبى يا دلوعة أمك يا حبيبى، لا تفتح البِاب لحالك يكون شىء وراء الباب يفجعك. لا تمش فى الظلام ترى حَقُّون بسم الله الرحمن الرحيم يندروا فى الظلام". فإذا نشأتُ دلوعة أخاف الشمس وأخشى البرد فلا عجب فى هذا، فقد تركتْ هذه الرواسب أثرها فى تكوينى. وإذا ساءك من هذا الشحط تردده عند مواجهة الأمور، وإذا رأيت هذا الطرىّ الذى تشاهده أمامك على طوله وعرضه يخيّب ظنك فى أدق المواقف لا تلحاه، فقد هيأته أمه أن يتوقّى الظلام ويخاف المجهول تحاشيا من أن يندر عليه حَقُّون بسم الله الرحمن الرحيم"[١٨].

ومن العيوب الاجتماعية التى تعرض لها السباعى بالانتقاد عدم موازنة بعض الزوجات بين الدخل والمنصرف: "مما ألاحظه فى أكثر بيوتنا أن القليل من سيدات البيوت من يهمّهن موضوع المقارنة بين الدخل والمنصرف. هذا موظف محدود الراتب، وذاك رجل يتعاطى البيع والشراء فى السوق ولا يحقق كسبا ذا قيمة، وذاك شخص يمتهن حرفة ضئيلة الدخل، كل هؤلاء لهم بيوت، وفى بيوتهم أطفال صغار وكبار يعولونهم، وعلى رأس كل هؤلاء زوجة تمثل مركز سيدة البيت أو مديرته، أو بالأصح: تمثل مركز وزير المالية فيه. واحنا نعرف وزير المالية دا لازم

يكون صاحب بصيرة، يعرف إن القرش دا إيش معناه، ويعرف فين يحطه، وإلا اضطربت عليه وظيفته وعرّض بيته للإفلاس. لا يا أختى، لا تزغرى فيّه بهادا الشكل ولا تتشامقى بيّا. يمكن أنت ست بيت مدبرة صاحبة حواس تعرف اللى لك واللى عليك. فالهَرْجَة إذن ما تخصّك ولا تعنيك. خلينى أَهْرِج مع اللى انت عارفاهم. أَهْرِج مع الست اللى ما يهمها كم مدخول زوجها. ما تعرف غير هات هات حتى تجيب لو الهتهات"[١٩].

وهو كثير التنديد فى كتاباته وأحاديثه التلفازية بمظاهر الإسراف البغيض فى الحفلات حيث تظل أكوام اللحم والفواكه على حالها تقريبا بعد انتهاء الحفلة كأن لم تمسسها يد، فيذهب هذا كله أو معظمه إلى الزُّبالة بطبيعة الحال. منتهى الكفر بالنعمة! وبالمثل نراه يحمل على المغالاة فى المهور مما ينتج عنه عجز الشباب وإحجامه من ثَمّ عن الزواج. كما يرصد بذات الألم احتقار كثير من الناس للعمل اليدوى وترامیهم على الوظائف الحكومية حتى لو كانت وظيفة "فرّاش"، ومغالاة من يَلِجُ منهم باب الحِرَف اليدوية فى أجورهم مغالاةً لا معنى لها ولا مسوِّغ، وبخاصة أن عملهم يفتقر إلى الدقة والإتقان، علاوة على أنهم لا يتمتعون بالصبر والمداومة، وهما الصفتان اللازمتان لكل عمل منتج.

كذلك فللسباعى آراء فى التربية والأخلاق يحسن الوقوف إزاءها بعض الشىء. لقد كانت الطريقة التى ينبغى اتباعها فى تنشئة الأطفال والتلاميذ أحد هواجس كاتبنا، فهو يعود إليها فى كتاباته مرارا. ولا غرو،

فقد ابْتُلِيَ فى طفولته وتلمذته الأولى، كما رأينا، بأسلوب تربوى يعتمد على القسوة وكبت نزعات الطفولة التى غرسها الله سبحانه فى فِطَر الصغار من حبّ الجرى والميل إلى اللعب وائتناس بعضهم ببعض وكراهيتهم لما يؤودهم حمله من واجبات مدرسية تفوق طاقتهم، وما إلى هذا. وهو لا يرضى عن أسلوب التدليل المفرط ولا عن أسلوب القسوة الباطشة، مؤكدا أن خير الأمور الوسط: "لى صديق يقوم على تربية أربعة من أولاده بشكل يثير العجب: يصطفيهم ويتحبب إليهم ويبذل فى سبيلهم أفضل ما يملك فى سخاء كريم، ويحاول كل جهده ألا يزعجهم أو يغضبهم أو يكدر عليهم. أَلِفُوا هذا، فيما بدا لى، من نعومة أظفارهم حتى أصبح فى نظرهم جزءا من حقوقهم، وأصبح لا يدور فى خَلَدهم أن فى الإمكان غير ما كان. . . مثل هذا الفتى يعيش فاشلا، إلى جانب ما يتعرض له من قسوة الحياة وهو يواجهها بمثل هذا الأسلوب المدلع"[٢٠]. وفى ذات الوقت نراه يربط بين أسلوب التشديد على الأطفال وكبت نوازعهم الفطرية إلى اللعب والانطلاق وبين الإجرام: "لو عقل أبى، رحمه الله، عواقب الكبت لتركنى أنفّس عن شعورى فى مجال اللعب بين الصبيان! ولكن الحزم فى معانيه الخاصة عند أبى كان يحرمنى حقوقى فى المرح ويهيئنى بعد الحرمان الطويل للانفجار. فليت الآباء فى كل زمان يقدّرون أمثال هذه العواقب. إذن لاستغنت بلادنا عن عدد كبير من أشقيائنا ومجرمينا"[٢١].

إلا أن كلامه التالى فى إحدى قصصه القصيرة لا يمكن التسليم به على عواهنه. قال: "أعتقد أن الحياة سيدميها السير طويلا قبل أن تنتهى إلى اليوم الذى تشعر فيه بحاجتها إلى هدم أكثر آرائها فى علاقة المجتمع بالمجرمين. فليس الإجرام، فيما أعتقد، أكثر من مرض له أسبابه السيكلوجية وأعراضه التى تتنوع بتنوع جراثيمه الخاصة. فإذا استطاع العِلْم فى أحد الأيام تشخيص حقائق المرض، واستطاع أن يتتبع أنواعه التى لا يحدها حَصْرٌ، وأن يتعقب الجرثومة المتأصلة فى حقيقة كل نوع على حِدَة، فسوف لا يعجز أن يغير الطريقة التى اعتادتها الحياة إلى اليوم. وعندئذ سيبدو مقدار تعسفنا فى امتهان المجرمين وتسرُّعنا فى الأحكام على أعمالهم قبل التثبت من دوافعهم إلى الإجرام. ورحم الله خليفتنا الفاروق، الذى أبى أن يعاقب السرقة فى سِنِى المجاعة، فقد كان أغزر دراسةً لأركان الجريمة من ملايين الحكام الذين افترضوا خصومتهم للمجرمين دون أن يكلفوا أنفسهم النظر فى دوافعهم الحقيقية". حقا ما كان أعدل عمر وأثقب نظرته! ولكن هذا شىء مختلف عما يدعو إليه المرحوم السباعى. إن السبب الذى حدا بغلامَىْ حاطب بن أبى بلتعة فى عام المجاعة على عهد عمر إلى سرقة ناقة سيدهما وذبحها وأكلها واضح ومباشر، وهو أنهما كانا جائعين، وكان سيدهما يشتد عليهما فى الطعام، فاضْطُرّا إلى ذبح إحدى نُوقِه بدون إذنه. لكن عمر حين عرف السبب أفرج عنهما لأنهما كانا واقِعَيْن تحت ضغط الجوع المؤلم. أما الأسباب

النفسية البعيدة الغَوْر والتى ترجع إلى طفولة المجرم فكيف نضبطها ونتحقق من صحتها ؟ بل كيف نعرف أنها هى السبب فعلا فى إجرامه ؟

بل إنه ليذكر أن العلماء فى الغرب قد توصلوا بعد تجارب طويلة إلى أن للهرمونات تأثيرا ملحوظا على انفعالات الحيوانات، وأن بمستطاعهم عن طريقها إثارة الحيوان وتهدئته، وأن البحوث أوشكت أن تنتهى إلى ابتكار "فاعلات مضادة للعداوة"، وأنه سيصبح فى الإمكان تذويب هذه الفاعلات فى الخزانات العامة لمياه الشرب حتى يشرب منها الناس جميعا ويتخلصوا من نوازع الشر والعدوان ويعيشوا معا فى سلام. وهو، وإن كان يرى أن القضاء التام على هذه النوازع يؤدى إلى القضاء على التنافس، الذى لا تستقيم الحياة بدونه، يجب فى الوقت ذاته أن تستخدم "جرعات من العلاج الجديد" لاستلال سخيمة العداء من نفوس دعاة الحروب لتخفيف ويلاتها وإشاعة بعض الاطمئنان فى الأرض[٢٣]. لكنى لا أعتقد أبدا أن الهرمونات أو غيرها ستنجح يوما فى استئصال نوازع الشر والعدوان من نفس الإنسان. إن نجاحها فى تهدئة ثورة الإنسان وغضبه شىء، ونجاحها فى اقتلاع بذور الشر وجذوره من النفس الإنسانية شىء آخر. وكم من مؤذٍ شرير يخطط لأذاه وشره فى هدوء أعصاب قاتل، ويوقعه بالأبرياء فى برود رهيب! ولو افترضنا أن الهرمونات ستستطيع، إذا ما تناولها الإنسان، القضاء على مشاعر الحقد والعدوانية، فما الذى

يضمن لنا أن العدوانى سوف يسارع، كلما رأى عقارب الحقد والأذى تدبّ فى قلبه، إلى تناول تلك الهرمونات؟

وبعد، فلا بد من كلمة عن أسلوب المرحوم أحمد السباعى، فإن الكتّاب، كما يتمايزون بموضوعاتهم وأفكارهم ومشاعرهم ومواقفهم، فكذلك يتمايزون بأساليبهم. ثم إن الأسلوب هو الملامح الخارجية لإبداع الأديب، وهذه الملامح هى مجالٌ من مجالات التفنن والتفوق، ومَجْلًى من مجالى التَّمَلّى والتمتع. والأسلوب هو مطية الفكرة والإحساس والخيال، ولولاه ما كان لشىء من ذلك كله ظهور. ومن جُمّاع هذه الملامح الخارجية ونظيرتها الداخلية تتكون نكهة الكاتب التى تميزه عن غيره من الكتاب، سواء فى ذلك الملامح الشائعة أو النادرة أو الجديدة التى لم يسبق الكاتبَ أحدٌ إليها. ومن ملامح أسلوب كاتبنا تكراره كثيرا لألفاظ وتعبيرات وتراكيب بعينها. من ذلك كلمة "ثَمَّةَ" أو "ثَمَّتَ": "ولم تكن هناك أعمال فى الحراج، بل لم يكن ثمت عيال إلا المطاليق الذين لا يشغلهم إلا أخبار الحارات المجاورة"، "وكان ثمة من أغنيائهم من يزوّد الحجاج فى رحلتهم إلى الشرق بالأموال الطائلة"، "ألا ترَيْنَ أن ثمت حبا مثلجا هو الحب المتبادل بين اثنين؟"، "لا أحسب أن ثمة حلا إلا عند الوعى العام"، "وقلت إن ثمة محاولات أخرى تستهدف علاج أدواء الشر". والملاحظ أن السباعى يكتب هذه الكلمة، كما لا بد أن القراء قد لاحظوا، بتاء مربوطة مرة، وبتاء مفتوحة مرة. كما أنها فى كل الشواهد التى استطعت رصدها لم

تأت إلا خبرا لمبتدإ أو لـ"كان" أو لـ"إنّ" أو إحدى أخواتهما، مع تقديم هذا الخبر على المبتدإ أو الاسم.

ومن تلك الألفاظ التى تتكرر عند السباعى كثيرا الفعل: "بات"، الذى يستعمله بمعنى "صار"، حيث يميل الأسلوب الحديث عادة إلى استخدام "أصبح" بدلا منه، مع العلم بأن السباعى يستخدم هذا الأخير أيضا. والآن إلى الشواهد: "ولكن ما عَتَّمْنا بعد سنوات أن رأينا منبر الحفل وقد بات مثارا للجدل"، "باتت أقرب إلى الضرائب منها إلى معانى الإحسان"، "وباتت أجيالنا الجديدة تفهم روح الفكرة من تخليد الآثار"، "فباتوا لا يملكون الجرأة"، "وبات المهيمنون على أمن الدولة عاجزين عن رد عادياتهم".

ومن ذلك أيضا الفعل: "عَنَّ"، أى "ظَهَرَ". والملاحظ أن السباعى، فى جميع الشواهد التى قابلتنى، لم يستعمله إلا فى ظهور الرأى وخطوره على البال، ولم أره استعمله فى ظهور الأشياء المادية. وهو، فى هذا، يجرى على منوال الكتاب المعاصرين، لكن ما يميزه هو إكثاره من استعمال هذا الفعل. وهذه هى الشواهد: "فعنّ لى أن أسرع إلى البيت"، "وربما عنّ له فى بعض الحالات أن يقابل هديتها بشىء من البليلة"، "كلما عنّ لأصابعهم أن تعبث بجهاز صداحة الغجر"، "فعنّ له فى أحد الأيام أن يستغنى عن العَلَم الإنجليزى بعَلَمٍ عثمانى"، "وعنّ له فى شيخوخته أن

يساعد تلامذته فى اللغات السامّية"، "وما عنّ له أن يحاول كتابة بحث" . . . وهلم جرا .

ومثل "عَنَّ"، فى كثرة استعمال السسباعى لها ومجيئها فى جميع الشواهد التى عثرت عليها فى سياق "خطور الرأى أو الفكرة"، الفعل: "تراءى": "تركت الأمية فى نفسه شعورا عميقا بالنقص أراد أن يعوضه فى خلفه بأفظع ما تراءى له من ألوان التعويض"، "تراءى لى فى هذه اللحظة أن أتخابث"، "إذا تراءى لكِ فى بعضها شىء سخيف حذارِ أن تصيحى فى وجهى"، "لقد تراءى له فى سن المراهقة الفكرية أنه يحسن الدراسة ويحسن مناقشة بعض الأفكار"، "ثم يعلق على هذا بما تراءى له من أسباب" .

ومن الكلمات التى تكررت لديه أيضا، وإن كان تكرارها فى حدود انتباهى أقل من الكلمات السابقة، الفعل: "أَناطَ": "وكان لبيت الراحة فى الكتّاب نظام نافذ المفعول، فقد أناط سيدنا ببابه لوحًا من الورق المقوَّى دلاَّه فى حبل"، "وأناطوا بعِنَانه الجدائل الحريرية"، "شرع المختصون يُنيطُون بالكعبة كُسْوتها الجديدة"، "وليس للست التى أناطته بجيدها إلا نصيب عارضة الأزياء"، "ومثل هذه الآمال تُنَاط أكثر ما تناط بطالب الجامعة الموهوب"، "بمثل هؤلاء تناط حياة الأمم الغافية" . ولعل القارئ قد لاحظ أن السباعى يستخدم فى كل الشواهد الماضية الفعل المزيد بهمزة فى حالة المبنىّ للمجهول، أى "أناط"، لا الفعل المجرد: "ناط"، رغم أننا لا نستطيع

الجزم فى صيغة المبنىّ للمجهول: أهى من "ناط" أو "أناط"، وإن كان المتبادر للذهن هو الفعل المزيد، إذ لا يعقل أن يلجأ كاتبنا دائما إليه فى صيغة المبنىّ للمعلوم ثم يتركه إلى المجرد فى المبنىّ للمجهول.

ومن التعبيرات التى تتكرر فى كتابات السباعى بشكل لافت للنظر تعبير "بعد لأْيٍ (طويل/ قصير)": "كنت لا أحظى بإذن سيدنا إلا بعد لأى طويل"، "إننى سأفقد حصيلتى وسأعجز عن استردادها إلا بعد لأى"، "ذكروا أنه نجح بعد لأى وإرهاق"، "وعندما طال وقوفى تطوع لإيقاظه بعد لأى"، "واستسلمت حامية جدة وينبع ورابغ بعد لأى قصير"، "وشعر بعد لأى ببرودة الماء"، "عاد إلى ما كان بعد لأى"، "وإذا هو بعد لأيٍ يطول أو يقصر يبنى لنفسه مركزا يحسده عليه سائر أقرانه"، وغير ذلك.

ومن ذلك أيضا قوله: "ما يمنعنا أن نفعل كذا؟" فى معرض التحضيض على فعل شىء أو استنكار عدم فعله: "فما يمنعنى أن أظلم وأن أثأر لنفسى؟"، "فما يمنعه أن يَبْنِىَ على فتاة كان يلمس عطفها وحنوّها؟"، "فما يمنعنا أن نستغنى عن مساهمتهم؟"، "فما يمنعها أن تحيل شاعرنا إلى إحدى المصحات العالمية ليعالَج فيها على نفقتها؟"، "ما يمنع الناس أن يختلفوا على المبادئ الفكرية دون أن يبالغ كل مخالف فى تقدير ما انتهت إليه فلسفته الخاصة؟"، "إذن فما يمنعه أن يبعد وأن يُغِذّ فى البعد؟ ما يمنعه أن يختار من جبال مكة ما يقصيه عن غوغاء الحياة؟"، "فما يمنع البلاد العربية أن تتفق على مثل هذه الرابطة

الاقتصادية؟"، "فما يمنع شبابنا أن تكون له منظمات على مثل هذا المنوال؟"، "ما يمنعنى أن أُثْنِىَ على أَرْيَحِيّة صديقى؟" . . .إلخ.

ومما يلحظه القارئ كذلك فى أسلوب السباعى قوله: "أَبى إلا أن. . .": "ولكن سوء الحظ. . . أبى إلا أن يترك ظروفها عاطلة من أسباب التعليم"، "ونأبى إلا أن نسميه خرافة"، "وأبت الصدف إلا أن تشاكسنى"، "ولكن النوم. . . أبى إلا أن يستعصى عليها"، "أبت الحياة إلا أن تسير سيرتها"، "وأبى إلا أن يقفز فى رشاقة إلى أبواب مكة"، "يَأْبَى إلا أن يدس أنفه فى جميع مفاهيم الحياة"، "أبى إلا أن يحتسب ما يلاقيه فى سبيل عقيدته وإيمانه".

ومثله "ما لبث/ ما عَتَّمَ أن. . ."، وإن كانت الأولى أكثر فى حدود ما لاحظت: "ولا يلبث أن يتحرك الموكب فى جولة عامة"، "لم ألبث أن وافانى تعليق الفتاة"، "ولكن هذا التأثير لا يلبث أن تهبط حرارته"، "ما لبثوا أنْ تغلّب عليهم العباسيون"، "ولكنى لا ألبث أن أستبطن الناموسية"، "ما لبثت أن قابلنى من أكد لى حقيقة الخراب"، "ولكن الأيام ما لبثت أن علّمتنى كيف أخفف من غُلَوَائى"، "ثم ما لبثت عجلة الزمان أنْ دارت دورتها"، "ولكن الطفل لا يلبث أن ينمو"، "لا تلبث أنْ تَسْتَعِرَ وتسلك سبيلها المنتج فى الحياة"، "ولكنه ما عتّم أنْ ضاق بنا"، "فما عتَّم أنْ ندب لنا من يستحصل خمسة قروش عن كل رأس منا"، "ما عتَّمنا بعد سنوات أنْ رأينا منبر الحفل وقد بات مثارا للجدل"، "فما عتَّم المسكين أنْ

تضاءل"، "ولكنى ما عتَّمت أنْ فوجئت بصيحة من زوايا المكان"، "فما عتَّم أحفادهم أنْ باتوا يُغْلَبون من كثرة".

وكذلك "دعنا نفعل كذا"، الذى يبدو أنه ترجمة للتركيب الإنجليزى المعروف: "Let us do so". وفى بعض الأحيان نرى السباعى يرفع الفعل المضارع الواقع فى جواب الأمر هنا. والمعروف أن مقابله العربى الأصيل هو: "فلنفعل كذا"، وهو ما يستخدمه السباعى أيضا: "ودعنى بعد هذا أصور لك ما يصادفنى من غرائب هؤلاء الوافدين"، "دعنا نتخلل الخيام إلى سوق الغنم"، "دعنى أودعك عند هذه النهاية"، "دعونى أستميحكم العذر"، "دعنى أتوجه... إلى كل من يفهمنى"، "فدعينى أقول: أختى...، ودعينى بعد هذا أستسمح أخى المشاهد"، دعه يقفز أمامك على الصخور". كما أن للسباعى كتابا بعنوان "دعونا نمش"... وهكذا.

ومن التركيبات التى يلاحظها القارئ بكثرة لدى السباعى استخدامه "ربما" قبل الفعل الماضى (هكذا: "ربما فعل فلان كذا"، بمعنى "قد يفعل"). وهذه الأخيرة، فيما نظن، هى الأشيع فى الأسلوب العصرى. والآن مع الشواهد: "كان مديونا لا يشاركنا إلا فى قليل من هذا العبث. وربما وقف هو وآخر على مقربة منا...، وربما وقف بعيدا"، "وربما تأوهت واحدة منهن فى مرارة وقالت: مسكينة"، "وربما بلغ أبو ريحان منتصف الدحديرة قبلنا فيقف إلى دكة هناك"، "فاللمحة الخاطفة

ربما كانت أبلغ إثارة من النظر المطمئن"، "ربما جاء بسيارته من الظهران. . .، فمن حقه أن يقتحم الخط"، "وربما توسَّع القزوينى. . . فى وصف القافلة"، "وربما ذبح أصحاب الخيمة شاتهم للضيف رغم أنها ذخيرتهم"، "وكنا نفهم معنى هذا فيستنكر بعضنا ما يرى، وربما ضحك آخرون فى سخرية، وربما امتدت عيونٌ تتابع ما يجرى فى غبطة أو حسد"، "ربما أغراك بهم لون من الصدق التجارى والاستقامة فيما يعملون".

ومثله هذا التركيب: "ما كاد/ لا يكاد. . . حتى": "فما يكاد يتبلَّغ الطلب حتى يحرص على تنفيذه"، "ما كدنا نبدأ حصتنا. . . حتى صافحتنا قامة المدير المديدة"، "لا أكاد أخرج إلى طرف الزُّقَاق حتى أتصنَّع الذعر"، "فما كادت تتقدم أيام المأتم حتى تقدَّم ليدها ابن عمها"، "وما كدت أغيب عنه دقيقة حتى استوى أمامى نظيفا"، "فلا يكاد أحدنا يؤسس مصنعا. . . حتى يبادر لتقليده عشرات وعشرات"، "وما كدت أقدّمه. . . حتى أولانى ظهره"، "فأنت لا تكاد تحسن إلى الملهوف منهم. . . حتى يقلب لك ظهر المِجَنّ"، "ما كادت تتقدم تائبةً. . . حتى قَبلها الرسول".

وكذلك التركيب التالى المكون من الفعل: "تُرَى" بصيغة المبنىّ للمجهول متلوًّا بأداة استفهام أو مسبوقًا بها: "ترى أى مدى كانت تبلغ من العرفان لو تهيأت لها دراسة مستقيمة؟"، "تُرَى هل فى المدرسة من بات

فيها من المعلمين أو غيرهم؟"، "ترى هل عاش أبو طافش يستعمل صندوقه دون أن يعرف عن مخبئه السرى شيئًا؟"، "ترى ما هى أنواع الرواسب التى تركت أثرها فى تكوين هذا الضعيف؟"، "أتُرَاك تشهد هذا الزحام الهائل؟"، "أتراه يُعَرّج أمامنا فى معارج هذه الربوة؟"، "تُرَى هل نهاه عنهم؟"، "أترانى أستطيع أن أجأر بالشكوى؟"، "أتُرَاه لا يملك مثل هذا الكتاب؟ أتُرَاه يملكه، ولكنها لعبة الشباب؟"، "ترى هل كنا يدا واحدة على قِبلة واحدة؟"، "تُرَى ماذا يكون حالنا لو توفرت كل هذه المبالغ الهائلة لخدمة الأرض؟"، "أتُرَانى أُحْسِن التعبير؟"...

كما يقابلنا فى كتابات السباعى هذا التركيب: "الآن/ أما اليوم، وقد كان كذا، فإننا نفعل كذا وكذا" أو ما يشبهه حيث تتوسط الجملة الحاليّة المصدَّرة بواو الحال بين الظرف ومتعلّقه، أو بين المبتدإ والخبر، أو بين الفعل وفاعله، أو بينه وبين مفعوله: "أما اليوم، وقد فقدنا التسليم...، فإننا نعانى من اضطراب البحث"، "واليوم، وقد طفح الكيل...، فإن ظروفه الخاصة تسلمه إلى العم أبى فروة"، "إننا، وقد أجمعنا على تحويل روافد الأردن، بدأنا نخطو عمليا أهم خطواتنا فى سبيل فلسطين"، "ولكن فضيلة المفتى، وقد بدأ يحتضن الموضوع...، فإنى أتمنى أن يحالفه النجاح"، "أما اليوم، وقد زلزلت الطائرات السريعة... علينا أرضنا، فقد أصبحنا فى غمرة من الزحام"، "إننا، ونحن نفعل هذا، نعلّم الشباب كيف يقدر تمييزنا"، "إنه، وقد آن أوان عودته إلى بيته، يترك متجره الواسع...

لصاحب حسابه وخدمه"، "ألا ترى، وقد انتهينا إلى مِنًى، أن نعرّج على بعض آثار النبى فيها ؟"، "والآن، وقد عادت العطلة الصيفية، ستعود التساؤلات إياها عن فراغ العطلة وكيف يقضيها شبابنا"، "ولكنا اليوم، ونحن على أبواب إشراقة جديدة، بات أملنا جِدَّ واسع فى هذه المدارس الجديدة"، "أما اليوم، وقد بدأنا خطواتنا الأولى نحو الحضارة، شَرَعْنا . . . ".

كذلك لاحظت أنه قد تكرر لدى السباعى التركيب التالى الغريب لقلة شيوعه: "حاولت/ أردت فلانا ليفعل كذا" بدلا من قولنا: "أردت/ حاولت أن يفعل كذا" . وهذه طائفة من الشواهد التى عثرت عليها: "وقد حاولنى أحدهم للانضمام إلى عصابتهم فأبيت"، "أريدكم لتُلْحِقونى فرّاشا"، "نريدهم ليدرسوا حوادث العالم"، "نريدهم ليقتنعوا بأنه ليس فى تاريخ الأرض حرب استطاع أن يحل مشكلة"، "وقد حاولته ليفهم أن شوارعنا على سعتها مزدحمة بالسيارات"، "نريدهم ليعالجوا قضايانا بروح الشباب"، "حاولناه ليتخطى الغلاف إلى ما وراءه"، "ونحن نحاولهم ليفهموا أن الدين يربأ بهم أن يرهقوا أنفسهم"، "وحاولوا ليداعبوا كمانه"، "نظرتى إلى الأشياء لا تتسع لجميع الزوايا مهما حاولناها لتكون شاملة" .

ولدى المرحوم السباعى ميل، فى غير قليل من الأحيان، إلى إهمال تأكيد الضمير الذى يريد العطف عليه بالواو، والإتيان بالواو بعده مباشرة دون تأكيده بضمير منفصل، وهو ما يختلف حوله النحاة الأقدمون: أيكون

ما بعد الواو معطوفا أم يكون مفعولا معه؟: "ومنا من يملأ شربة سيدنا ويبادر فيسقيه وعريفه إذا عطشا" (بدلا من "يسقيه هو وعريفه")، "وأمروني وجماعة يبلغ عددهم الثلاثين أن نتخلف فى مكاننا" (بدلا من "أمروني أنا وجماعة")، "وكان يحلو لى وبعض العيال. . . أن نقلد المحمل"، "وكان يسكن وإياها فى هذا القصر"، "فهل يلذ لك أن أطوف وإياك على بعض سكك مكة وشعابها ؟"، "يقتاتون وأطفالهم من لبنها"، "قالت وهى تشير إليه وفتاته: . . ."، "كنت أتنزه وبعض أصدقائى فى بساتين الطائف".

ومن التراكيب التى تكثر أيضا فى أسلوب السباعى استعماله كلمة "وبعد" متلوّةً بجملة استفهامية: "وبعد، فهل نبحث عن الحل؟"، "وبعد، فما قيمة هذه الملايين التى أنفقناها ؟"، "وبعد، ألا ترى. . . أن نعرّج على آثار النبى فيها ؟"، "وبعد، فإذا صحّت نتائج هذه التجارب فهل سيُظِلّنا يوم نقضى فيه على شرور العالم؟".

وهناك كذلك استعماله للفعل: "عسى" استعمالَ "لعل"، أى بنصب اسمها لا رفعه، أو إيراد الفعل المضارع بعدها وتأخير اسمها إلى ما بعد الفعل: "فعسانا لا نورث أخلافنا مثل هذه العدوى"، "وعسى أن يستطيع المكلفون بالنظافة أن يعيدوا النظر فيما نعانيه من باقى الأوساخ والفضلات"، "وعسانا نستطيع أن نِلُمّ ولو إلمامة بسيطة بالفنون"، "وعساه

لا يعجز . . . عن تحقيق هوية ناموستى"، "فعساه يجد من يلبى رغبته"، "فعسى أن يتضافر القادرون" .

ومما يلفت الانتباه كذلك فى أسلوب السباعى استعماله، بضع مرات، كلمة "بينما" مسبوقة بـ"لام الجر"، بمعنى "إلى أن"، وهو استعمال لا أذكر أنى رأيت أحدا غيره يصطنعه: "ملقاطه يتخلل شرائح اللحم ليلتقط الناضج فيجعله فى طبقك لبينما ينضج الباقى"، "جعلوها كمحطة تستريح عليها قِرَبهم لبينما تهدأ أنفاسهم"، "يتولى تنظيفها وترتيبها لبينما تجتمع اللجنة للبت فى أمر شرائها" .

ومما يتميز به أسلوب المرحوم السباعى أيضا مزجه بين الفصحى والعامية، وهذه أيضا إحدى سمات الأسلوب المازنى، بيد أن المازنى كان يقتصر على لفظة هنا وهناك يرى أنها فى الأصل فصيحة، أما السباعى فلم يكن يقتصر على تطعيم كلامه بين الحين والحين بلفظة عامية، بل كان يأتى بجمل وعبارات كاملة. بل إن له سلسلة مقالات مكتوبة كلها بالعامية، وهى المقالات التى كان يكتبها بجريدة "الندوة" فى ستينات وسبعينات القرن الماضى تحت عنوان "الشعبيات" . كما أن حوار قصصه مصبوب فى قالب عامى، وهو ما لم يصنعه المازنى. وبلغ من غرامه بالعامية أن تتبع "الأمثال الشعبية فى مدن الحجاز" وجمعها فى كتاب بهذا الاسم.

وإذا كان أسلوب السباعى ينزل إلى العامية أحيانا فإنه من الناحية الأخرى يصعد إلى المفردات والتعبيرات التراثية. وهو، فى هذا أيضا،

يشبه المازنى. ومن الألفاظ والتعبيرات التراثية عنده قوله مثلا: "أوزاع"، "ضِغْثًا على إبّالة"، "دونه خَرْط القَتاد"، "يثيرها جَذَعَةً"، "عن بكرة أبيهم"، "مُغْدَوْدِن"، "فَدْم"، "جَنَتْ على نفسها بَرَاقِش". ويتصل بهذا كثرة اقتباسه من القرآن الكريم، مثل: "أُسْقِط فى أيديهم"، "وعلى الله قَصْد السبيل"، "قال قائل منهم: . . ."، "أحقّ بها وأهلها"، حتى تُحْدِث لى منه ذكرا"، "كانت عيدا لأولنا وآخرنا"، "ولّى ولم يُعَقِّب" . . .

وأسلوب السباعى، فضلا عن ذلك، أسلوب جدلى. ومن هنا نراه يوجه الكلام إلى القراء قائلا: "يا قوم"، أو "تعالَوْا نفعل كذا"، أو "لست أعنى/ أَدَّعى/ أُنْكِر كذا"، أو "لعلك كذا وكذا"، أو "وبعد، فهل . . . ؟"، أو "تُرَى هل/ ماذا . . . ؟"، أو "قد يقال كذا وكذا" ليرد من فوره على ما يمكن أن يقال فى الاعتراض على تلك الفكرة. بل إن له كتابا كاملا مكونا من مقالات كلها عبارة عن حوار بينه وبين صاحب له متخيَّل هو كتاب "قال وقلت". وهو فى كثير من الأحيان يلجأ إلى التكرار حين يشتد به الانفعال والتحمس فيكتسى كلامه حينذاك شيئا من نبض الشعر وتوترا يضفى عليه تأكيدا يشد القارئ شَدًّا. ومثالا على ذلك أشير إلى الفقرات التى كتبها فى كتابه: "أوراق مطوية" (على مدى أربع صفحات، من ص ٢٠٢ إلى ص ٢٠٦) لَفْتًا لأنظار القراء إلى ماضينا العلمى المجيد أيام الحضارة العربية الزاهرة يوم كانت أوربا تغطّ فى سُبَاتٍ عميقٍ، إذ كان يبدأ

كل جملة من جمله التى قاربت الخمس عشرة بعبارة "هل علم المفتونون أن فلاناً الفلانى صنع كيت وكيت؟".

ولأن الحلو عادة لا يكتمل نجد فى كتابات السباعى أخطاء لغوية: فمن ذلك استعماله فى نفى المستقبل "سوف لا" بدلا من "لن". ويبدو لى أن ظهور هذا الخطإ فى الأساليب العربية الحديثة ناشىء من التأثر بطريقة النفى فى الإنجليزية، فهى تستخدم كلمتين هما "will not" لا كلمة واحدة كما عندنا: "لن"، فكأن من يستعملون "سوف لا" قد قابلوا "سوف" بـ"will"، و"لا" بـ"not". ومن هذه الأخطاء عنده أيضا قوله: "لا يجب أن. . ." فى كثير من الأحيان فى موضع "يجب ألا"، والفرق بين الاستعمالين واضح. كما نراه يستخدم أحيانا ضمير المذكر بدلا من ضمير المؤنث أو العكس، كما فى قوله مثلا عن امرأتين: "كانا" بدلا من "كانتا"، أو "إحدى الحجارة" بدلا من "أحد الحجارة"، أو "فرضوا عليهن ألا يطوفوا فى ثياب أذنبوا فيها" بدل "ألا يَطُفْن فى ثياب أذنبن فيها". وبالمثل يخطىء أحيانا فى الصرف: "كنت لا أترك جملا إلا أُوكِزه" (بدلا من "أَكِزه")، "وأنشأ يحدثنى عن طرائف شيّقة" (بدلا من "شائقة")، "عباءاتهم المُحَاكة" (بدلا من "المَحِيكة")، "أُثْنَوْه عن عزمه" (بدلا من "ثَنَوْه"). . . وهناك إلى جانب هذا أخطاء نحوية مثل: "فى وظيفة والى" (بدلا من "والٍ". وقد تكرر هذا الخطأ عنده على نحو يلفت الأبصار)، "يكفيك عشرين جنيها" (بدلا من "عشرون" لأنها فاعل)، "وأن ثمة

طبيب وكاهن يعاينان المريض" (بدلا من "طبيبا وكاهنا" لأنهما اسم "أن" ومعطوفه)، "وليس الغضب بمثل هذا السؤال. . . إلا نوع من الحماقة" (بدلا من "نوعا") . . .

وبعد، فقد آن لى أن أضع القلم (أو بالأحرى: "آن لى أن أقوم عن الكاتوب"، لأنى لم أعد أستخدم القلم فى التأليف) بعد هذه الرحلة التى استمتعت فيها بما كتب المرحوم أحمد السباعى استمتاعا عظيما .

الهوامش:

(١) استمددت ترجمته من ظهر غلاف مجموعته القصصية: "خالتى كدرجان"/ ط٢/ الكتاب العربى السعودى/ جدة/ ١٤٠١هـ- ١٩٨٠م، وعبد السلام طاهر الساسى/ الموسوعة الأدبية- دائرة معارف أبرز أدباء المملكة العربية السعودية/ دار قريش/ مكة/ ١٣٨٨هـ/ ١/ ١٣٦، ود . إبراهيم بن فوزان الفوزان/ الأدب الحجازى بين التقليد والتجديد/ مكتبة الخانجى/ القاهرة/ ١٤٠١هـ- ١٩٨١م/ ٢/ ٧١٦/ هـ٣، وكتاب "صفحة من الأدب العصرى بالحجاز"/ جمع محمد سعيد عبد المقصود وعبد الله عمر بالخير/ الكتاب العربى السعودى/ ط٢/ جدة/ ١٤٠١هـ- ١٩٨٠م/ ٩١ . وبالنسبة لمؤلفاته يمكن الرجوع مثلا إلى ظهر الغلاف الأخير من كتابه: "سباعيات" فى سلسلة "المكتبة السعودية"/ ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م، والصفحة الأخيرة من مجموعته: "خالتى كدرجان" .

(٢) أيامى/ مطبوعات تهامة/ جدة/ ١٩٨٢م/ ٤٤- ٤٥.

(٣) اقرأ عن جدته من ص ٥٨ فصاعدا من المرجع السابق.

(٤) السابق/ ص ٩٥.

(٥) انظر قصة "أبو ريحان السقا" من مجموعة "خالتى كدرجان"/ ٨١- ٨٧.

(٦) من قصة "صبى السلتانى" من مجموعة "خالتى كدرجان"/ ٢٣- ٢٤.

(٧) أيامى/ ٢٤- ٢٥. أما قوله: "خلاص، أعطيتك الوصاية" فكما نقول فى مصر: "خلاص، اتوصّيت بك".

(٨) المرجع السابق/ ١٩. ومعنى الكلام: "ألف لا شىء عليها".

(٩) السابق/ ٢٠.

(١٠) السابق/ ٣٤.

(١١) السابق/ ٥٧.

(١٢) السابق/ ٥٤- ٥٥. والمعنى بالعامية المصرية: "انت راجل مش بتاع تعليم"، أى لا تصلح له.

(١٣) السابق/ ٧٤.

(١٤) السابق/ ٥٧- ٥٨.

(١٥) السابق/ ٨٢- ٨٣.

(١٦) السابق/ ٣٢.

(١٧) انظر "أوراق مطوية" للشريف عدنان الحارثى/ ٤١٠- ٤١٢.

(١٨) المرجع السابق/ ٣٧٨- ٣٧٩. و"حَقُّون بسم الله الرحمن الرحيم" معناها: "بتوع بسم الله الرحمن الرحيم"، أى العفاريت، التى يعتقد العامة أنها تظهر للبشر وتؤذيهم، وأنها تُصْرَف بنطق البسملة.

(١٩) السابق/ ٣٨٢، والنص من أحد أحاديثه المرنائية. والهَرْجَة: الكلام. وأَهْرِج: أتحدث.

(٢٠) السابق/ ٣٦٥- ٣٦٦.

(٢١) أيامى/ ٧٩.

(٢٢) قصة "اليتيم المعذب" من مجموعة "خالتى كدرجان"/ ٣٦- ٣٧.

(٢٣) انظر المسألة برُمّتها عند أحمد السباعى فى كتابه: "قال وقلت"/ الكتاب العربى السعودى/ ط٢/ دار تهامة/ جدة/ ١٤٠٢هـ- ١٩٨١م/ ٢٤١- ٢٤٦.

نبذة عن المؤلف

إبراهيم محمود عوض

من مواليد قرية كتامة الغابة – غربية – مصر فى ٦/ ١/ ١٩٤٨م

تخرج من آداب القاهرة عام ١٩٧٠م

حصل على الدكتورية من جامعة أكسفورد عام ١٩٨٢م

أستاذ النقد الأدبى بجامعة عين شمس

البريد الضوئى: (ibrahim_awad9@yahoo.com)

المؤلفات:

معركة الشعر الجاهلى بين الرافعى وطه حسين

المتنبى– دراسة جديدة لحياته وشخصيته

لغة المتنبى– دراسة تحليلية

المتنبى بإزاء القرن الإسماعيلى فى تاريخ الإسلام (مترجم عن الفرنسية مع تعليقات ودراسة)

المستشرقون والقرآن

ماذا بعد إعلان سلمان رشدى توبته؟ دراسة فنية وموضوعية للآيات الشيطانية

الترجمة من الإنجليزية – منهج جديد

عنترة بن شداد– قضايا إنسانية وفنية

النابغة الجعدى وشعره

من ذخائر المكتبة العربية

السجع فى القرآن (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)

جمال الدين الأفغانى– مراسلات ووثائق لم تنشر من قبل (مترجم عن الفرنسية)

فصول من النقد القصصى

سورة طه – دراسة لغوية وأسلوبية مقارنة

أصول الشعر العربى (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)

افتراءات الكاتبة البنجلاديشية تسليمة نسرين على الإسلام والمسلمين– دراسة نقدية لرواية "العار"

مصدر القرآن– دراسة لشبهات المستشرقين والمبشرين حول الوحى المحمدى

نقد القصة فى مصر من بداياته حتى١٩٨٠م

د . محمد حسين هيكل أديبا وناقدا ومفكرا إسلاميا

ثورة الإسلام- أستاذ جامعى يزعم أن محمدا لم يكن إلا تاجرا (ترجمة وتفنيد)

مع الجاحظ فى رسالة "الرد على النصارى"

كاتب من جيل العمالقة: محمد لطفى جمعة- قراءة فى فكره الإسلامى

إبطال القنبلة النووية الملقاة على السيرة النبوية- خطاب مفتوح إلى الدكتور محمود على مراد فى الدفاع عن سيرة ابن إسحاق

سورة يوسف- دراسة أسلوبية فنية مقارنة

سورة المائدة- دراسة أسلوبية فقهية مقارنة

المرايا المشوّهة- دراسة حول الشعر العربى فى ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة

القصاص محمود طاهر لاشين- حياته وفنه

فى الشعر الجاهلى- تحليل وتذوق

فى الشعر الإسلامى والأموى- تحليل وتذوق

فى الشعر العباسى- تحليل وتذوق

فى الشعر العربى الحديث- تحليل وتذوق

موقف القرآن الكريم والكتاب المقدس من العلم

سورة النورين التى يزعم فريق من الشيعة أنها من القرآن الكريم- دراسة تحليلية

منكرو المجاز فى القرآن والأسس الفكرية التى يستندون إليها

أدباء سعوديون

شعر عبد الله الفيصل- دراسة فنية تحليلية

دراسات فى المسرح

دراسات دينية مترجمة عن الإنجليزية

د . محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصلبة

دائرة المعارف الإسلامية الاستشراقية- أضاليل وأباطيل

شعراء عباسيون

من الطبرى إلى سيد قطب- دراسات فى مناهج التفسير ومذاهبه

القرآن والحديث- مقارنة أسلوبية

اليسار الإسلامى وتطاولاته المفضوحة على الله والرسول والصحابة

محمد لطفى جمعة وجيمس جويس

"وليمة لأعشاب البحر" بين قيم الإسلام وحرية الإبداع - قراءة نقدية

لكن محمدا لا بواكى له- الرسول يهان فى مصر ونحن نائمون

مناهج النقد العربى الحديث

دفاع عن النحو والفصحى- الدعوة إلى العامية تطل برأسها من جديد

عصمة القرآن الكريم وجهالات المبشرين

الفرقان الحق- فضيحة العصر

لتحيا اللغة العربية يعيش سيبويه

التذوق الأدبى

الروض البهيج فى دراسة "لامية الخليج"

المهزلة الأركونية فى المسألة القرآنية

سهل بن هارون وقصة النمر والثعلب- فصول مترجمة ومؤلفة

"تاريخ الأدب العربي" للدكتور خورشيد أحمد فارق: عرض وتحليل ومناقشة (مع النص الإنجليزى)

الأسلوب هو الرجل- شخصية زكى مبارك من خلال أسلوبه

فنون الأدب فى لغة العرب

الإسلام فى خمس موسوعات إنجليزية (نصوص ودراسات)

فى الأدب المقارن- مباحث واجتهادات

مختارات إنجليزية استشراقية عن الإسلام

نظرة على فن الكتابة عند العرب فى القرن الثالث الهجرى (مترجم عن الفرنسية)

فصول فى ثقافة العرب قبل الإسلام

بعد الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١ ماذا يقولون عن الإسلام؟ (نصوص وردود)

دراسات فى النثر العربى الحديث

"مدخل إلى الأدب العربى" لهاملتون جب- قراءة نقدية (مع النص الإنجليزى)

مسير التفسير- الضوابط والمناهج والاتجاهات

"الأدب العربى- نظرة عامة" لبيير كاكيا: عرض ومناقشة (مع النص الإنجليزى)

بشار بن بُرْد- الشخصية والفن

الحضارة الإسلامية- نصوص من القرآن والحديث ولمحات من التاريخ

فى التصوف وأدب المتصوفة

النساء فى الإسلام- نَسْخ التفسير البطرياركى للقرآن (النص الإنجليزى مع دراسة موازية)

الإسلام الديمقراطى المدنى- الشركاء والموارد والإستراتيجيات (ترجمة تقرير مؤسسة راند الأمريكية لعام ٢٠٠٣م عن الإسلام والمسلمين فى أرجاء العالم)

محاضرات فى الأدب المقارن

من قضايا الدراسة الأدبية المقارنة

ست روايات مصرية مثيرة للجدل

هوامش على "تاريخ العرب" لفيليب حتى

أفكار مارقة- قراءة فى كتابات بعض العلمانيين العرب

موسم الهجوم على الإسلام والمسلمين- مع "قسمة الغرماء" ليوسف القعيد و"تيس عزازيل فى مكة" ليوتا

"القرآن والمرأة" لأمينة ودود- النص الإنجليزى مع ست دراسات عن النسوية الإسلامية

عبد الحليم محمود- صوفى من زماننا

د. ثروت عكاشة- إطلالة على عالمه الفكرى

ثروت عكاشة بين العلم والفن

إسلام د. جيفرى لانج: التداعيات والدلالات- قراءة فى كتابه: "النضال من أجل الاستسلام"

دراسات فى اللغة والأدب والدين

"مدخل إلى الأدب العربى" لروجر ألن- عرض وتقويم

على هامش كتاب جوزيف هل: "الحضارة العربية"

ابن رشد- نظرة مغايرة

تاريخ الأدب العربى من العصر الجاهلى إلى نهاية العصر الأموى

من ينابيع الثقافة الإسلامية فى العصرين الإسلامى والأموى

كتاب لويس عوض: "مقدمة فى فقه اللغة العربية" تحت المجهر

"روبنسون كروسو"- دراسة فى الأدب المقارن

أبو نواس الحسن بن هانئ- دراسة فنية نفسية اجتماعية أخلاقية

"لو كان البحر مدادا" للصحفية الأمريكية كارلا باور (حوار مع الشيخ أكرم ندوى)- عرض وتحليل د . إبراهيم عوض

الإسلام والتنافس الحضارى

تاريخ الأدب العربى- العصر العباسى

علاوة على الدراسات والكتب المنشورة فى المواقع المشباكية المختلفة

الفهرست

مظاهر التطور فى النثر العربى الحديث	٥
فن المقالة	٧٧
أوّليّات الرواية العربية الحديثة	٩٣
فى النقد القصصى: ١- رواية "فتاة مصر" ليعقوب صروف وقضية الريادة الروائية	١١٧
٢- "المعذبون فى الأرض" لطه حسين بين ضعف البناء وجمال الأسلوب	١٤٣
٣- يوسف الشارونى الناقد القصصى	١٩٣
من أعلام النثر الحديث: ١- رفاعة رافع الطهطاوى	٢٢٥
٢- أحمد فارس الشدياق	٢٦٩
٣- مصطفى كامل	٣٠٣
٤- عبد الحميد بن باديس	٣٣١
٥- أحمد السباعى	٣٥٣
نبذة عن المؤلف	٣٨٩